

IWONA GRALEWICZ-WOLNY

MIĘDZY GENEZIS A APOKALIPSĄ

WOKÓŁ OPOWIADANIA *DEUS EX* OLGI TOKARCZUK

IWONA GRALEWICZ-WOLNY

Doktor hab., profesor UŚ. Pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Badaczka i interpretatorka polskiej literatury współczesnej. Autorka książek: *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamieńskiej* (2002), *Ja czytam, ty czytasz... Dziesięć szkiców o poezji i prozie* (2011), *Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej* (2014), *W cudzym świecie. O literaturze polskiej XX i XXI wieku* (2016). Drugi obszar jej zainteresowań badawczych stanowi literatura dla dzieci i młodzieży, której poświęciła – napisane wspólnie z Beatą Mytych-Forajter – książki: *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (2013) oraz *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (2019). Publikuje w „Nowych Książkach” i „Akcentach”. ORCID: 0000-0001-5508-9805.

Krótkie, niespełna ośmiostronicowe opowiadanie Ołgi Tokarczuk zatytułowane *Deus ex* ukazało się w roku 1997. Pobieźna internetowa kwerenda dostarcza informacji o mających wówczas miejsce tragicznych wydarzeniach: huragan Linda, katastrofa statku Katri i Rades, tajfun Paka oraz trzęsienie ziemi w Umbrii i Marche. Do listy dołączone są osobne spisy katastrof kolejowych i lotniczych (tych drugich było zdecydowanie więcej, aż 10)¹. I choć w tej bezdusznej buchalterii jest coś niepokojącego – wszak wszystkie objęte nią wypadki wiążą się z ogromnym bagażem wyjątkowo trudnych, czasem dożywotnio obciążających emocji, w żadnym stopniu niemożliwych do wyrażenia jedynie w parametrach czasu i miejsca, do jakich ogranicza się opis – to bezwzględny chłód enumeracji zdaje się mimo wszystko przybliżyć nas do jakiegoś głębszego znaczenia, które łączy się z fenomenem katastrof i ludzkim sposobem ich przeżywania. Pozornie suchy komunikat w Wikipedii nawiązuje, jak się wydaje, dyskretny dialog z jedną z katastroficznych wykładni, jakie proponuje literatura, w tym przywołane opowiadanie Tokarczuk.

W klasycznym, opracowanym przez Mieczysława Szymczaka *Słowniku języka polskiego* katastrofa to „wydarzenie nagłe, tragiczne w skutkach, w którym ktoś ucierpiał lub poniósł śmierć, które spowodowało

1 *Katastrofy w 1997*, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kategoria:Katastrofy_w_1997 (7 lutego 2020).

straty materialne; nieszczęśliwy wypadek, klęska”². Z taką, obowiązkowo wzmocnioną drastycznym obrazem, wykładnią katastrofy spotykamy się najczęściej w przestrzeni medialnej, dla której jest ona zresztą jedną z podstawowych pożywek, służąc zarówno za temat informacji, jak i komentarza, przy czym ten drugi polega zazwyczaj na studzeniu emocji, jakie wywołała ta pierwsza³. Interpretacyjny margines katastrofy jest jednak szerszy, niż się powszechnie wydaje. Tym samym językoznawczym tropem można bowiem bez trudu wyjść poza rozumienie katastrofy jako opowieści o, zawsze zakończonej porażką, ludzkiej konfrontacji z siłami natury czy wyrokami losu. Przykładem jest określenie „katastrofista”, oznaczające skrajnego pesymistę, osobę zwykłą widzieć przyszłość jedynie w ciemnych barwach, pozbawioną nadziei. W standardowym myśleniu o katastrofie pojawia się za sprawą tego leksemu pewien wyłom, jako że przesuwana się ona z obszaru śmiertelnego fatum w rejon supozycji i domniemywań podyktowanych ludzkimi skłonnościami do negatywnej lektury świata. Ta z pozoru mało istotna zmiana otwiera przestrzeń do negocjacji, na które nie daje szans potoczne rozumienie katastrofy jako synonimu klęski. Katastrofa wpisana w profil osobowości człowieka w jakiś sposób staje się od niego zależna, a on sam przestaje być wyłącznie jej ofiarą. Racjonalizacja lęków pozwala w tym wypadku na przynajmniej częściowe zdetonowanie katastrofy, co z kolei nieco neutralizuje toksyczne działanie mitu o jej nieuchronności. Tego samego, który króluje dziś w mediach.

Druga ze szczelin w jednoznacznie negatywnym rozumieniu pojęcia katastrofy wiąże się z antycznym wzorcem dramatycznym, nakazującym upatrywać w niej nie tylko nieunikniony koniec tragicznego losu protagonisty, lecz także moment przełomowy, po którym odsłania się ukryty porządek zdarzeń, cichną emocje, zwycięża codzienność⁴. Taki kontekst pozwala mówić o swoistej mądrości katastrofy – to za jej sprawą świat, przełamując kryzys, odzyskuje równowagę, reorganizuje się, aby dalej trwać, co w pewnym stopniu oddaje etymologia bazująca na greckim rzeczowniku *καταστροφή*, oznaczającym przewrót⁵. Do tego antycznego rodowodu sięga też w swojej książce zatytułowanej *Pożyteczne katastrofy* Konrad Wojnowski, starając się wykazać produktywność katastrof i ich społeczną użyteczność jako źródła zmiany. W świetle zawartych w pracy krakowskiego badacza rozważań akceptacja katastrofy to przyzwolenie na losowość zdarzeń, rozumianą jako sfera wolności. Tymczasem we współczesnym świecie wolność ta jest coraz bardziej ograniczana w imię procedur bezpieczeństwa mających zapobiec katastrofom, którym i tak często zapobiec się nie da. Powołując się na poglądy

2 *Katastrofa*, [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 1: A–K, oprac. i red. M. Szymczak, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1992, s. 900.

3 Por. między innymi: J. Żakowski, *Homo histericus zaatakowany przez straszliwego wirusa*, „Gazeta Wyborcza”, 6 lutego 2020, s. 17; P. Walewski, *Epidemia strachu*, „Polityka” 6/2020, s. 58–60.

4 We wspomnianym językoznawczym kompendium katastrofa to „w tragedii antycznej: ostateczne zdarzenie rozstrzygające o klęsce bohatera, wynikające nieuchronnie z całego spłotu przedstawionych wypadków; punkt przełomowy, rozwiązanie dramatu”, zob. *Słownik języka polskiego*, dz. cyt.

5 Tropem etymologicznym podąża w swych rozważaniach o katastrofie Marek Bieńczyk, obserwując karierę tego określenia w polskiej kulturze dziewiętnastowiecznej. Zob. M. Bieńczyk, *Słowo ustępne*, [w:] tegoż, *Katastrofy i wypadki w czasach romantyków*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 27–38.

licznego grona filozofów i teoretyków kultury oraz gromadząc szereg argumentów z różnych jej obszarów, autor przekonująco dowodzi, iż zgoda na katastrofę, czyli – w najszerszym rozumieniu – na brak kontroli, miałaby w tym kontekście niekwestionowany walor wyzwalający, otworzyłaby przestrzeń przygodności, w której jest szansa na narodziny nowego⁶.

W przeglądzie głosów poszukujących pożytków płynących z katastrofy warto na koniec uwzględnić artykuł Pawła Mościckiego, opublikowany w jednym z ostatnich numerów „Dwutygodnika”. Autor ten dostrzega, wcale nieoczywisty, rewers narracji o katastrofach – tych fikcyjnych, płynących do nas szerokim strumieniem za pośrednictwem filmów, książek i gier komputerowych, oraz tych rzeczywistych, relacjonowanych każdego dnia ze wszystkich zakątków świata. Rewersem tym jest „niewzruszona, osadzona głębiej niż jakiegokolwiek przekonania, oswojona bardziej niż wszelkie odruchy sympatii lub antypatii, współczucia lub sprzeciwu, warunkująca nasze codzienne i zwyczajne poczucie zakorzenienia w życiu – obojętność. Bez niej już by nas tu nie było. Zawdzięczamy jej naprawdę o wiele więcej, niż skłonni jesteśmy przyznać”⁷. W świetle tej – uwzględniającej znieczulające działanie tekstów kultury – diagnozy katastrofa nie jest wyłącznie paliwem sycącym „neurotyczną osobowość naszych czasów”, lecz także probierzem samoświadomości, czymś w rodzaju poznawczego klucza, dostarczającego zazwyczaj trudnej wiedzy o nas samych. Czy to oznacza, że wykształciliśmy mechanizm obronny pozwalający przetrwać katastrofę dzięki katastrofie?

Ambiwalencja pobrzmiewająca w powyższym – z oczywistych względów jedynie szkicowo tu nakreślonym – zestawie sposobów podejścia do problematyki katastrofy jest dobrym punktem odniesienia dla, przywołanego na wstępie, jednego z trzech zgromadzonych w zbiorze *Szafa* opowiadań Olgi Tokarczuk⁸. Bohaterowie *Deus ex* to komputerowy geniusz D. i jego żona buddystka, z dystansem obserwująca wysiłki męża, próbującego stworzyć w wirtualnej przestrzeni najdoskonalszy ze światów. Sakralizacja głównej postaci (oznaczonej łączącym się z tytułem utworu inicjałem), która zasiada „przed ołtarzem klawiatury”, by dokonywać aktów *creatio ex nihilo*, buduje aurę opowieści z mitem genezyjskim w tle. W parabolicznej płaszczyźnie opowiadania komputerowa gra w budowanie cywilizacji i symulację ewolucji (*SemiLife*, *SemiUniverse*) jest metaforą dziejów świata i zamieszkującej go ludzkości:

Bo D. naprawdę tworzył światy. Zaczął od tworzenia miast, najpierw tych małych, z rynkami pełnymi straganów, potem już wielkich metropolii. Program lepiej się sprawdzał na miastach dużych, tych, których granice niepostrzeżenie wymykają się pamięci. Szczególnie lubił stwarzać miasta nad brzegami mórz, portowe okna na świat, pełne stoczni, dokoń i dźwigów. Zaczynał zawsze od elektryfikacji terenu, ciągnął sieć wysokiego napięcia

6 K. Wojnowski, *Pożyteczne katastrofy*, Universitas, Kraków 2016. Zob. także bibliografia.

7 P. Mościcki, *Nowe porządki*, „Dwutygodnik” 1/2020, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8718-nowe-porzadki.html> (5 lutego 2020).

8 O. Tokarczuk, *Deus ex*, [w:] tejsze, *Szafa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 53–63.

i budował bezpieczne elektrownie. Potem stawiał fabryki, zawsze z myślą o ludziach, których niedługo tu wprowadzi. Ludzie muszą mieć pracę. Jego osiedla mieszkaniowe były ładnie położone i ekologiczne. [...]

Wewnętrzny czas komputera odliczał miesiące i lata, a mieszkańcy jego miast rozmnażali się i starzeli. Budował im także stadiony i lunaparki ku pocieszeniu serc. Jego miasta rozwijały się i ogromniały⁹.

Tokarczuk typową dla swej prozy, wyważoną, rytmiczną, oczyszczoną ze stylistycznych ozdobników frazą buduje świat tak, jakby partnerowała protagonistie w jego dziele stworzenia. I w równie charakterystyczny sposób sprawia, że ta uporządkowana konstrukcja jest podszyta niepokojem, który wkrada się wraz z niepozornym *ex*, dookreślającym w tytule opowiadania jego głównego bohatera. To podważające demiurgiczne kompetencje *ex* odnosi się jednocześnie do pseudoboskości komputerowego stwórcy oraz do jakości jego dzieła, cierpiącego na defekt permanentnej nietrwałości:

D. przyzwyczał się już, że w pewnym momencie przedmieścia zaczynały się degenerować, psuły harmonię, musiał na nie zwracać szczególną uwagę. Był to jakiś wewnętrzny proces, nieodłączny od istnienia miasta. Miasta się starzały [...].

Zawsze działała ta sama zasada: miasta zostawione samym sobie i sztucznemu, wewnętrznemu czasowi, nie porządkowane, nie naprawiane, degenerowały się i popadały w niszczenie, posłuszne wszechobecnej i nieśmiertelnej entropii¹⁰.

I choć wydaje się, że upadek miast motywowany był deistycznie jako – tak dobitnie opisany w wierszu Czesława Miłosza *Economia divina* – efekt odwrócenia się boga plecami do świata, który sam stworzył, to ostatecznie właśnie z jego ręki miasta te spotyka zagłada: „Wtedy D, zmęczony i rozczarowany, spuszczał na swoje miasta sztormy, pożary, powodzie, plagi szczurów i szarańczy”¹¹.

Ubrana w kostium biblijnej klątwy katastrofa wkracza na scenę wydarzeń, gdy niemożliwe jest już dalsze trwanie świata w kształcie wyznaczonym przez boski plan. Wprawdzie miasta rozpadają się niejako samoistnie, prawem przywołanej w tekście entropii, ale gdy przyjrzymy się bliżej symptomom rozkładu, trudno będzie zaprzeczyć ludzkiej współwinie: „Zatykały się oczyszczalnie, parki zamieniały się w obszary największej przestępczości, stadiony – w więzienia, a plaże – w cmentarze zatrutych ropą ptaków”¹².

Kwestia odpowiedzialności człowieka za katastrofę, a tym samym własną zagładę, dojdzie w pełni do głosu w kolejnej odsłonie dzieła stworzenia, jakie podejmie owładnięty ideą doskonałości D. Początkowo człowiek swoją słabością jedynie prowokuje demiurga do zesłania nań katastrofy:

⁹ Tamże, s. 57.

¹⁰ Tamże, s. 57–58.

¹¹ Tamże, s. 58.

¹² Tamże.

*Tej nocy D. stworzył człowieka. Ale był to człowiek słaby i nijaki. Miał łapy, ptasią twarz i oczy bez źrenic. D. przyglądał się jego chaotycznemu życiu płynącemu w przyspieszonym komputerowym czasie. Życiu wypełnionemu poszukiwaniem jedzenia i wiecznym lękiem. Dlatego D. uznał z żalem, że należy człowieka zniszczyć i zacząć jeszcze raz, od początku. Zesłał więc potop i deszcz ognia, bo nic innego nie przyszło mu do głowy*¹³.

Ale w finale gry sam kończy dzieło zniszczenia:

*Ludzie walczyli ze sobą o swoje urojone bogactwa, o mętne idee, o żony, budowle i cmentarze. W czasie kiedy palił papierosa, w wewnętrznym komputerowym świecie wybuchło i wypaliło się kilka wojen. Przez spustoszone połącze Ziemi przetaczały się całe plemiona, wędrowały pozbawione krajów ludy. D. usnął na krześle przed ekranem, a kiedy się obudził, w programie SemiLife nie było już żywych stworzeń*¹⁴.

Odpowiedzialność za zagładę rozkłada się zatem niejako po równo, a ona sama staje się w tym kontekście obowiązkowym elementem scenariusza ludzkich dziejów. Dla marzącego o stworzeniu doskonałego świata D. katastrofa jest czymś powszednim, oczywistym wyjściem z sytuacji, gdy efekt starań nie spełnia jego oczekiwań. Tę łatwość katastrofy można by bez trudu wytłumaczyć ciężką nad wysiłkami bohatera konwencją gry komputerowej. Wymagałoby to jednak zignorowania tego, co dzieje się w „prawdziwym” świecie, zamieszkiwanym przez bohaterów opowiadania. Świat ten niewiele różni się od rzeczywistości kreowanej i unicestwianej na ekranie, pozostaje także z nią w dość istotnej relacji.

W koncentrycznie skonstruowanej przestrzeni opowiadania *Deus ex* centralne miejsce zajmuje komputer znajdujący się w niewielkim, zagraconym pokoju. Z jego okna rozciąga się widok na „ścianę kamienicy naprzeciwko i prostokąty okien, za którymi poruszał się czasem jakiś cień”¹⁵. To przestrzeń klaustrofobiczna, nieprzyjazna z powodu swej surowości i braku walorów estetycznych, a jej lakoniczny opis zdradza upodobnienie otoczenia do nieudanych, byle jakich światów wygenerowanych przez D. Wąska ulica, którą widać z okna mieszkania, „ziała głębią”¹⁶, konotując *horror vacui*, a samochody, które po niej jeździły, były „wypłowiałe”¹⁷, przez co bliższe plastycznym wyobrażeniom niż artefaktom techniki. Całość zaokiennego widoku miała „tę samą konsystencję co sen – rozmazaną, nieciąglą, alogiczną”¹⁸. Ta magmowatość otoczenia tłumaczy ambicję D., aby stworzyć świat przeciwstawny temu, który sam zamieszkiwał: „Miał wtedy przed sobą porządek, nieskończoną harmonię, prostotę dróg, które prowadzą do celu, jasność wyborów, ogromny potencjał myśli”¹⁹. Historia kolejnych zakończo-

¹³ Tamże, s. 61.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 56.

¹⁶ Tamże, s. 55.

¹⁷ Tamże, s. 56.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

nych porażką kosmogonii pozbawia złudzeń – prawo entropii działa niezawodnie i w przestrzeni realnej, i w wirtualnej. Scenariusz rozpadu i katastrofy jest wspólny dla dzieł, które wyszły zarówno spod ludzkiej, jak i boskiej ręki, a to, co dzieje się w komputerowej grze D., dzieje się jednocześnie poza nią (choć w zwolnionym tempie): „zobaczył po raz pierwszy, że rozpad drażył miastozłudzenie za oknem równie skutecznie jak jego miasta. Szare, wychudzone gołębie obsiadły łuszczący się na tynkach gzyms. Nie padało od miesiąca. Żółta chmura spalin parła w niebo jak dusza kogoś, kto właśnie umarł”²⁰.

W oparciu o analogię rozpadu skonstruowana została także rama żywiołowej klęski, w jaką ujęte jest całe opowiadanie – rozpoczynające się obrazem widocznej z okna mieszkania D. ulicy: „Unosił się nad nią kurz spieczonej upałami ziemi, zmieszany ze spalinami”²¹, i takim samym obrazem zakończone: „I zobaczył D., że nic nie było dobre, więc wstał i wyjrzał przez okno, gdzie usychający z pragnienia świat czekał na deszcz”²².

Pokusa poszerzenia tej szkatułkowej kompozycji o jeszcze jedną zamieszkiwaną przez czytelnika sferę jest spora. Istotniejsze jest jednak skierowanie uwagi na antytetyczność ostatniego akapitu, w którym odwróceniu uległa zarówno biblijna fraza, jak i obraz klęski, jaka nawiedza świat bohaterów, łączonej – mocą tej samej tradycji – z potopem, a nie z suszą. To ostatni akord w toczonej się w całym opowiadaniu dialektycznej grze, w której katastrofa zajmuje jedno z kluczowych miejsc. Słowa: „I zobaczył D., że nic nie było dobre”²³, Magdalena Rabizo-Birek odczytuje w następujący sposób:

To ostatnie zdanie opowiadania można interpretować na dwa sposoby; znaczy ono bowiem, że „nic” z tego, co powstało, nie było dobre, jak i że Nic (w rozumieniu pierwotnej zasady bytu – nicości, nieistnienia) nie jest dobre. Ułomność, błąd tkwi w naturze istnienia, ale też tylko w nim jest możliwe „coś”, czyli także dobro, jak deszcz, na który czeka wysuszona upałami ziemia²⁴.

Uchwycony przez badaczkę dualizm odczytania owego „nic” można potraktować jako dodatkowe, przeniesione w obszar interpretacji, uzasadnienie wpisanej w utwór dwuznacznej koncepcji świata. Podwójny wydzźwięk ostatniego akordu tekstu potwierdzałyby nawet nie tyle zwycięstwo tej koncepcji, ile niemożność jej redukcji, stanowiąc zwieńczenie tezy o wzajemnym warunkowaniu i dopełnianiu się przeciwieństw (tworzących w konsekwencji ontologiczne kontinuum), którą Tokarczuk subtelnie sufluje czytelnikowi od początku opowiadania. W mechanizm ten wpisują się postacie utworu reprezentujące pierwiastki kobiecy i męski, których symbiotyczne współistnienie zawiera się w intonowanej przez

20 Tamże, s. 60.

21 Tamże, s. 55.

22 Tamże, s. 63.

23 Tamże.

24 M. Rabizo-Birek, *Twórca i niszczyciel – czas w powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny”*, [w:] *Światy Olgi Tokarczuk*, red. M. Rabizo-Birek, M. Pocałun-Dydyca, A. Bienias, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2013, s. 143.

bohaterkę mantrze: „Ja jestem ja, ty jesteś ty... Zdanie to nie miało końca”²⁵, wyrażającej zarówno odrębność jednostek, jak i zawiązaną przez nie wspólnotę. Na dwuznaczności ufundowana jest też postać samego D., ni to boga, ni to człowieka, komputerowego gracza, którego dzieło obarczone jest skazą o niekoniecznie ludzkiej proveniencji. Konstatacja: „W tej grze nie było przypadku. Był D.”²⁶ może sugerować, że entropia wirtualnych światów ma swoje intrygujące źródło w omnipotencji ich stwórcy. Uzupełniającym przeciwieństwem uwikłanego w wirtualną pętlę niby-stwarzania i unicestwiania D. jest jego żona, której życie polega na uważnym trwaniu w bezpośredniej bliskości bytu, na celebracji codzienności w jej wymiarze materialnym („Každy jej ruch był praktyką zen w sztuce prowadzenia domu”²⁷). Wspomniana już, recytowana przez nią mantra przywołuje z kolei cykliczną koncepcję czasu, w którą wpisują się repetycje aktów kreacji i anihilacji dokonywane przez D., nałożoną na linearną matrycę czasu (bądź bezczasu), w jakiej osadzona jest cała sytuacja fabularna. Następną opozycję, tym razem o charakterze spacjalnym, budują wewnętrzna przestrzeń mieszkania (terytorium prywatności D.) i zewnętrzna przestrzeń miasta (którą eksploruje wyłącznie żona D.), nawiasem mówiąc, o niepewnym statusie ontologicznym („To złudzenie, majak” – komentuje widok za oknem bohaterka²⁸), stawiającym pod znakiem zapytania również wyrazistość zarysowanej w utworze granicy między jawą a snem. W innym planie granicy tej odpowiada rozwarstwienie na fikcję opowieści o D. i metafikcję wygenerowanych przezeń komputerowych światów, co pozwala czytać utwór Tokarczuk także w kontekście autotematycznym, jako opowieść o konfrontacji twórcy z ułomnością własnego dzieła²⁹.

W tej misternej, wielowymiarowej i, co ważne, nieantagonistycznej, opartej na współistnieniu dialektyce³⁰ gwarantująca przemijanie katastrofa zajmuje istotne, właściwie nieredukowalne miejsce. Jako ostateczna przyczyna zagłady nieudanych cywilizacji łączy się z porządkiem życia i śmierci, biorąc w ten sposób udział w wymianach zachodzących w opowiadaniu *Deus ex* we wszystkich wymienionych tu obszarach. Proces ten, mimo swego tragicznego wymiaru, pozwala człowiekowi skonfrontować się z pełnią istnienia i jej naczelną zasadą balansu, nakazującą widzieć w każdym przeciwieństwie konieczne dla zachowania równowagi

25 O. Tokarczuk, *Deus ex*, dz. cyt., s. 56.

26 Tamże, s. 59.

27 Tamże.

28 Tamże, s. 56.

29 Katarzyna Kantner w swojej analizie dyskursu metaliterackiego prozy Olgi Tokarczuk sięga po formułę pisarza światotwórcy, łącząc ją właśnie z głównym bohaterem opowiadania *Deus ex*. Zob. K. Kantner, *Jak działać za pomocą słów? Proza Olgi Tokarczuk jako dyskurs krytyczny*, Universitas, Kraków 2019, s. 28–29.

30 To doprecyzowanie jest konieczne między innymi w kontekście fragmentu jednego z esejów z tomu *Moment niedźwiedzia*, w którym pisarka konstruuje projekt heterotopijnego opisu świata, negujący „twarde” opozycje jako odpowiedzialne za utratę wartości pośrednich, gwarantujących widzenie przejść i paraleli między przeciwieństwami: „Podział na dwie płacie wydaje się głęboki i przenikający wszystko. Ta dychotomia to podstawowy język opisywania świata – kobieta i mężczyzna stają się ogniwem w niekończącym się łańcuchu innych dualizmów: dzień – noc, ogień – woda, tak – nie, góra – dół. Ta nieprawdopodobna idea ignoruje wszystko to, co pomiędzy biegunami. Jest ślepa na każde continuum” (O. Tokarczuk, *Jak wymyślić heterotopię. Gra towarzyska*, [w:] też, *Moment niedźwiedzia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 24). Do kwestii tej pisarka nawiązała także w tekście *Nieskończenie wielkie pogranicze*, zamieszczonym w tym samym zbiorze (tamże, s. 133–136).

dopełnienie. Gdy w ostatniej wersji gry D, na pytanie zadawane przez program: „Jesteś pewien, że nie chcesz oddzielić Światła od Ciemności?”³¹, odpowie: „I TAK, i NIE”, próbując zachować tak różnicę, jak i jej brak, nastąpi wielki wybuch przetrzeźnienia, z której „gniewu brała się materia i związała się zaraz w ogniste kule zięjące złością”³². Stanowiące część dotychczasowego układu susze i powodzie, które nawiedzały zarówno realny, jak i wirtualny świat D., okazały się w kontekście finałowej sceny triumfu gniewu i złości, po których nie ma już nic, współgwarancją istnienia. Dokonująca się z ich udziałem dekonstrukcja bieżącego porządku świata, na którym i tak ciążył nieunikniony wyrok rozpadu, paradoksalnie warunkowała stabilizację i dawała szansę na nowe otwarcie. Z perspektywy tej kruchej równowagi oddzielona od emocji, „pożyteczna” katastrofa miała swoje miejsce w porządku *ratio*. Czy jej powrót tam jest możliwy?

„Mitem założycielskim kultury nie jest opowieść kosmogoniczna, jest nim akt rozdzielania, dzielenia, wytyczania granic” – pisał Piotr Kowalski w eseju *Nie-różnicowanie, czyli nasza byle jaka katastrofa*³³. Udzielona w zakończeniu utworu wymijająca odpowiedź D. jest próbą zawieszenia procesu podziału, tylko z pozoru noszącą znamiona salomonowego rozstrzygnięcia. W rzeczywistości oznacza odrzucenie warunkujących byt reguł gry, jaką toczą ze sobą ład i chaos oraz wszystkie, będące ich pochodną, przeciwieństwa. Widniejące w tytule opowiadania *ex konotuje* tu wyjście na zewnątrz, wyjście poza, w tym wypadku poza symetryczny układ podobieństw i różnic. Uchylając się od jednoznacznej odpowiedzi, D. wstrzymuje ich odwieczny spór, czego konsekwencją może być – jak określił to wrocławski badacz – stan magmowatości, w jakim pogrąża się świat. Ilustrując to zjawisko fragmentem Sartre’owskich *Mdłości*, Kowalski stwierdził: „Maggmowatość współczesności, jej nieuchwytność, wieczna zmienność i nijakość skazują na egzystencję, w której może zabraknąć miejsca nawet na cierpienie. Ono także wymaga odniesienia, porównania, kształtów, oporu, poczucia braku. Nie-różnicowana rzeczywistość może być tylko horrorem przypadkowości, fałszem i pozorem”³⁴.

Współczesne serwisy informacyjne to w istocie kalejdoskop katastrof. Sekwencje obrazów zniszczeń i tragedii przesuwają się przed naszymi oczami w coraz szybszym tempie, spychając na margines tak zwane normalne życie i nieuchronnie znieczulając widzów tego zawsze nie dość spektakularnego spektaklu. Nieuniknioną konsekwencją tej niespotykanej dotąd w kulturze intensyfikacji przekazu o katastrofie, która już nie tyle się wydarza, ile po prostu trwa, jest jednak nie tylko odebranie jej nimbu niezwykłości. Wyłączona z porządku początku i końca permanentna katastrofa traci także swą moc konturu rzeczywistości, wpisując się tym samym w dramatyczną prognozę z przywołanego tu wiersza Miłosza – „Wszędzie było nigdzie i nigdzie, wszędzie”³⁵.

31 O. Tokarczuk, *Deus ex*, dz. cyt., s. 63.

32 Tamże.

33 P. Kowalski, *Nie-różnicowanie, czyli nasza byle jaka katastrofa*, „Colloquia Anthropologica et Communicativa (Powodzie, plagi, życie i inne katastrofy)” 5/2012, s. 7.

34 Tamże, s. 10.

35 C. Miłosz, *Economia divina*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1993, s. 224.

BIBLIOGRAFIA

- Bieńczyk, Marek. „Słowo wstępne”. W: Marek Bieńczyk. *Katastrofy i wypadki w czasach romantyków*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017.
- Kantner, Katarzyna. *Jak działać za pomocą słów? Proza Olgi Tokarczuk jako dyskurs krytyczny*. Kraków: Universitas, 2019.
- Kowalski, Piotr. „Niezróżnicowanie, czyli nasza byle jaka katastrofa”. *Colloquia Anthropologica et Communicativa* 5 (2012).
- Miłosz, Czesław. „Economia divina”. W: Czesław Miłosz. *Wiersze*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo „Znak”, 1993.
- Mościcki, Paweł. „Nowe porządki”. *Dwutygodnik* 1 (2020). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8718-nowe-porzadki.html>.
- Rabizo-Birek, Magdalena. „Twórca i niszczyciel – czas w powieści Olgi Tokarczuk «Dom dzienny, dom nocny»”. W: *Światy Olgi Tokarczuk*, red. Magdalena Rabizo-Birek, Magdalena Pocałun-Dydyca, Adam Bienias. Rzeszów: Wydawnictwo UR, 2013.
- Słownik języka polskiego*. T. 1: A–K (hasło: „katastrofa”), oprac. i red. Mieczysław Szymczak. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1992.
- Tokarczuk, Olga. „Deus ex”. W: Olga Tokarczuk. *Szafa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016.
- Tokarczuk, Olga. „Jak wymyślić heterotopię. Gra towarzyska”. W: Olga Tokarczuk. *Moment niedźwiedzia*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- Walewski, Paweł. „Epidemia strachu”. *Polityka* 6 (2020).
- Wojnowski, Konrad. *Pożyteczne katastrofy*. Kraków: Universitas, 2016.
- Żakowski, Jacek. „Homo histericus zaatakowany przez straszliwego wirusa”. *Gazeta Wyborcza*, 6 lutego 2020.

Data wpłynięcia: 16 lutego 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 18 maja 2020 r.

—

**BETWEEN GENESIS AND APOCALYPSE.
ON DEUS EX BY OLGA TOKARCZUK**

The subject of the interpretation presented in this article is *Deus ex*, a short story by Olga Tokarczuk, published in the volume *Wardrobe (Szafa)* in 1997. Analysed in the contemporary context of the ever stronger catastrophe narrative, it approaches present-day disasters and hazards as part of the eternal process of the forever transforming world. Be doing so, it alludes to the ancient understanding of catastrophe as a revolution, a dramatic climax and a turning point that leads to inevitable catharsis. In Tokarczuk's story, disaster is part of everyday life with all its alternate rhythms. The beginnings and ends of computer worlds generated by the protagonist create a kaleidoscope that reveals a slow disintegration of the main character's reality. His plane converges with the coexisting elements of the feminine and masculine, human and divine, linear and cyclical time, the space of the introverted and extroverted, being awake and sleeping. In light of this binary, contrapuntal

configuration of characters, objects and phenomena, disaster can be envisaged not only as a sign of a certain order coming to an end but also as a condition for the re-organisation of the current socio-cultural system. Once shaken, it can reveal itself in a new, different form.

SŁOWA KLUCZOWE: Olga Tokarczuk, *Deus ex*, przemiana, przeciwieństwa, równowaga

KEY WORDS: Olga Tokarczuk, *Deus ex*, transformation, opposites, balance

