

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.7>

Data przesłania artykułu: 4.01.2022

Data akceptacji artykułu: 5.06.2022

SVETLANA PAVLENKO

Uniwersytet Gdański, Polska

(University of Gdańsk, Poland)

## Heterotopie i nie-miejsca w powieści Jany Wagner *Pandemia*

### Heterotopias and Non-Places in Yana Vagner's Novel *To the Lake*

#### Abstract

Yana Vagner's novel *To the Lake* (2011) is called prophetic because the writer faithfully depicted a state of global pandemic, when there was no real-world precedent to such a situation in a contemporary setting. A pandemic is not only a litmus test that allows one to determine the state of society and the individual when faced with extreme conditions, but also a force that transforms reality. This article describes the peculiarities of the literary space in Vagner's novel, as well as spatial metamorphoses caused by a fast-spreading virus. The study is based on Michel Foucault's idea of heterotopia and Marc Augé's concept of "no-man's spaces" and heterotopic spaces. This includes residential buildings, vehicles, roads, towns, villages and cemeteries. The article also examines the parallels drawn by Vagner between the epidemiological catastrophe and World War II.

*Keywords:* modern Russian literature, Yana Vagner, pandemic, space, heterotopia, non-places

### Гетеротопии и не-места в романе Яны Вагнер *Вонгозеро*

#### Резюме

Роман Яны Вагнер *Вонгозеро* (2011) называют пророческим, поскольку писательница достоверно изобразила в нем хорошо знакомую нам эпидемиологическую обстановку, когда к этому не было еще никаких предпосылок. Пандемия — это не только лакмусовая бумажка, помогающая определить состояние общества и отдельной личности в экс-

тремальных условиях, но и сила, трансформирующая реальность. В представленной статье анализируются особенности художественного пространства в романе Вагнер, а также пространственные метаморфозы, вызванные быстрым распространением смертельного вируса. Теоретической основой исследования послужили труды Мишеля Фуко и Марка Оже — авторов терминов „гетеротопия” и „не-место”. Пандемия приводит к экспансии „ничейных” и гетеротопных пространств, к числу которых относятся жилые дома, транспортные средства, дороги, города и деревни, кладбища. В статье также рассматриваются параллели, проводимые писательницей, между эпидемиологической катастрофой и Второй мировой войной.

*Ключевые слова:* современная русская литература, Яна Вагнер, пандемия, пространство, гетеротопия, не-место

Jana Wagner to współczesna rosyjska pisarka czeskiego pochodzenia. Pierwsze teksty jej autorstwa ukazały się w zbiorze zatytułowanym *Лисья Честность*, wydanym w 2010 roku nakładem wydawnictwa AST, autorka zaś za swój właściwy debiut literacki uważa powieść *Pandemia* (*Вонгозеро*, 2011), która zdobyła rozgłos dzięki adaptacji filmowej *Ku jezioru* (*Эпидемия*, 2019) w reżyserii Pawła Kostomarowa. Kontynuacją *Pandemii* jest utwór *Живые люди* (2013). Dylogia ta przedstawia niemal proroczą wizję społeczeństwa dotkniętego chorobą zakaźną przypominającą COVID-19. Jedna z bohaterek książki, Irina, opisuje jej przebieg następująco:

Инкубационный период [...] продолжается от нескольких часов до нескольких дней. У разных людей — по-разному, но все равно очень быстро. Все начинается с озноба. Как обычная простуда, ломит виски, болят суставы, но человек чувствует себя еще вполне прилично. Может ходить, разговаривать, водить машину, но при этом уже заражает людей, к которым подходит близко. Не всех, но очень многих. Потом начнется жар, и ходить он уже не сможет... [...] и будет просто лежать, весь в поту. У кого-то начинается бред, у кого-то — судороги. Но некоторым не везет, и они все время в сознании. [...] А в самом конце появляется такая кровавая пена, и это значит... (Вагнер, 2019, s. 118)

Śmierć osób zakażonych wirusem następuje najczęściej w wyniku zapalenia płuc.

Swoj „profetyzm” pisarka tłumaczyła przeprowadzonymi przez nią wnikliwymi studiami różnych modeli rozwoju globalnych epidemii (Мельникова, 2020). Były one wcześniej dobrze udokumentowane przez Światową Organizację Zdrowia i publicznie dostępne.

Postapokaliptyczna dylogia Wagner traktuje przede wszystkim o kondycji moralnej człowieka znajdującego się w ekstremalnych warunkach, a także w interesujący sposób odsłania relacje, w które wchodzi ludzic z otaczającą ich przestrzenią w okresie pandemii. Warto więc podjąć próbę zaprezentowania wielopłaszczyznowych przemian i przewartościowań, jakim ulega „zainfekowana” przestrzeń ukazana w pierwszej części autorskiego dyptyku, zwłaszcza że pisarka właściwie do

tej pory nie doczekała się recepcji literaturoznawczej mimo popularności swoich książek oraz zawartych w nich intertekstualnych odniesień<sup>1</sup>.

Zapleczem metodologicznym moich rozważań są w głównej mierze prace Michela Foucaulta i Marca Augégo — inspiratorów zwrotu przestrzennego (*spatial turn*) w humanistyce (Rybicka, 2014, s. 20). Szczególnie przydatne okazują się wprowadzone przez nich do obiegu naukowego kategorie interpretacyjne heterotopii (Foucault) i nie-miejsca (Augé), odczuwane przez bohaterów powieści jako przestrzenie opresji i wyobcowania.

Zdaniem Augégo jedną z najważniejszych cech hipernowoczesności jest ekspansywność nie-miejsc<sup>2</sup>, będących przeciwieństwem miejsc antropologicznych mających trzy wymiary: tożsamościowy, relacyjny i historyczny (2011, s. 53). Badacz podkreśla, że

Świat, w którym rodzimy się w klinice i umieramy w szpitalu, w którym mnożą się w wydaniu ekskluzywnym lub nieludzkim punkty tranzytowe i tymczasowe miejsca pobytu (sieci hoteli i squaty, kluby wakacyjne, obozy uchodźców, slumsy skazane na zniszczenie lub powolny rozkład), w którym rozwija się zwarta sieć środków transportu, także stanowiących przestrzenie zamieszkałe, gdzie bywalec wielkich supermarketów, użytkownik automatów i kart kredytowych odnawia — poprzez „nieme” gesty — świat, którego przeznaczeniem jest samotna indywidualność, w drodze, w tymczasowości i efemeryczności, stanowi dla antropologa i innych badaczy pewien nowy przedmiot [...]. (Augé, 2011, s. 53)

Poza wymienionymi w przywołanym cytacie przykładami nie-miejsc Augé zalicza do nich również „trasy powietrzne i kolejowe, autostrady, [...] samoloty, pociągi, samochody, porty lotnicze, dworce i stacje kosmiczne, wielkie sieci hoteli, wesołe miasteczka, supermarkety, skomplikowane węzły komunikacyjne, [...] sieci kablowe lub bezprzewodowe” (2011, s. 53–54). Ogniwami łączącymi te tranzytowe/prześciowe przestrzenie są ruch, mobilność oraz brak semiozy. Współcześnie człowiek bardzo często jest zmuszony do przebywania w przestrzeniach, z którymi nie jest związany pamięciowo, emocjonalnie, intymnie. Sam charakter nie-miejsc nie sprzyja przy tym ich oswojeniu i przywiązaniu się do nich.

Inne, ale jednocześnie zbliżone podejście do zagadnienia przestrzeni reprezentuje w swoich tekstach Foucault. Studia spacjalne umożliwiają głębsze zrozumienie relacji zachodzącej między władzą a wiedzą, co znalazło wyraz w „trójkącie dyskursywnym” tego myśliciela. Te współzależności w klarowny sposób uwidoczniają się podczas analizy zjawiska heterotopii, której został poświęcony

<sup>1</sup> Kwestię intertekstualności na przykładzie opowiadania Wagner *Этюд в лиловых тонах* rozważa Julia Gimranowa; zob. Гимранова, 2020, s. 211–227. Natomiast powieści pisarki są nie mniej wartościowym materiałem do analizy intertekstualnej i studiów nad przestrzenią. Wzmiankuje o tym w artykule *Отель как место отдыха и развлечения (на материале современной русской прозы)*; zob. Pavlenko, 2020, s. 108.

<sup>2</sup> Analizując teorię Augégo Dariusz Czaja słusznie zauważa, że nie-miejsca „są antytezą do domu, przestrzeni oswojonej, zorientowanej (niemal jak świątynia), spersonalizowanej, mającej swoją historię i nagromadzoną pamięć” (2013, s. 10).

wykład francuskiego filozofa pod tytułem *Inne przestrzenie* (*Cercle d'études architecturales*), wygłoszony dla architektów w 1967 roku.

Heterotopiami Foucault nazwał miejsca zawieszane między rzeczywistością a przestrzeniami wyobrażonymi. Swoją tezę zilustrował przykładem lustrzanego odbicia:

Zwierciadło funkcjonuje jako heterotopia w tym sensie, że miejsce, które zajmuję w momencie, gdy patrzę na siebie w lustrze, czyni jednocześnie absolutnie realnym, powiązanim z całą otaczającą mnie przestrzenią, i absolutnie nierealnym, ponieważ aby było postrzegane, musi ono przejść przez ów wirtualny punkt, który jest tam. (Foucault, 2005, s. 120–121)

Badacz wyróżnił heterotopie kryzysu i heterotopie dewiacji. Do pierwszych zaliczył dziewiętnastowieczne internaty i pokoje w motelach — związane z kryzysem tożsamości jednostki i doświadczeniami granicznymi, do drugich natomiast miejsca rządzące się odrębnymi normami niż przestrzenie codzienności: sanatoria, szpitale psychiatryczne, więzienia, w pewnym sensie domy starców. W zależności od pełnionej funkcji społecznej filozof wyodrębnił (poza wspomnianymi) następujące „inne przestrzenie”: cmentarz, teatr, kino, ogród, muzeum, biblioteka, jarmark, miejsca wypoczynku, koszary, kolonie i statek.

Porównując koncepcje Augégo i Foucaulta, Dariusz Czaja zwraca uwagę, że mimo istotnych różnic między tymi teoriami<sup>3</sup> wykazują one podobieństwa:

W obydwu przypadkach mamy do czynienia z próbą wydobywania i opisanego miejsc dla danej kultury istotnych. Miejsc jakościowo innych, obcych w stosunku do oswojonych obszarów, miejsc, które — w ten czy inny sposób — sprzeciwiają się (*contr-emplacements*) przestrzeniom wokół nich. (Czaja, 2013, s. 14)

Poza tym zdaniem antropologa zarówno nie-miejsce, jak i heterotopię można „wykorzystać jako pożyteczną kategorię operacyjną” (Czaja, 2013, s. 22). Czaja wskazuje także na niewielką liczbę przykładów inno-miejsc przywołanych przez Foucaulta, twierdząc, że stadion, przedmieścia, cyrk, działka, klasztor czy sieć w zupełności wpisują się w ramy koncepcyjne heterotopii.

Wracając do rozważań teoretycznych Augégo, warto wspomnieć, że uznaje on za archetyp nie-miejsca przestrzenie doświadczane przez podróżujących (2011, s. 59). Tymczasem osią konstrukcyjną powieści *Pandemia* jest wyprawa bohaterów, która zaczyna się w osadzie pod Zwienigorodem, a kończy na małej wyspie jeziora Wong w Karelii. W niektórych wydaniach książki została umieszczona mapa z wyznaczoną trasą, aby czytelnik mógł śledzić przemieszczanie się postaci. Podróż bohaterów do punktu docelowego trwa 11 dni i przebiega przez 15 miejscowości, między innymi Klin, Twer, Kiryłow, Pudoż i Miedwieżjegersk. Funkcję głównego bodźca zmian dokonujących się w życiu oraz przestrzeniach codzienności protagonistów pełni pandemia, która zaburza ustalony porządek społeczny, jako pierwszą niszcząc iluzję bezpiecznego i wygodnego świata:

<sup>3</sup> Kategoria nie-miejsc Augégo ma charakter krytyczny i wartościujący, z kolei heterotopie Foucaulta są uniwersalne i pozbawione pejoratywnego zabarwienia.

Впервые за два года, которые мы прожили в этом светлом, легком и прекрасном доме, я остро пожалела о том, что вместо угрюмой кирпичной крепости с решетчатыми окошками-бойницами, как у большинства наших соседей, мы выбрали воздушную деревянную конструкцию с прозрачным фасадом, составленным из стремящихся к коньку крыши огромных окон. Я вдруг почувствовала хрупкость этой стеклянной защиты, как будто и гостиная наша, и весь дом позади нее [...], — всего лишь игрушечный кукольный домик без передней стенки, куда в любую минуту извне может проникнуть гигантская чужая рука и нарушить привычный порядок, перевероршить и рассыпать, выдернуть любого из нас. (Вагнер, 2019, s. 26)

W spuściznie literackiej Wagner stanowiąca symboliczny mikrokosmos przestrzeń domowa odgrywa kluczową rolę. Autorka z premedytacją stosuje chwyt antropomorfizacji, ukazując dom jako żywą istotę, przechowującą pamięć o swoich właścicielach nawet po ich odejściu. W jej powieści siedziby ludzkie ulegają rozmaitym transformacjom, między innymi przekształcają się w nie-miejsca, porzucone, dotknięte w różnym stopniu zniszczeniem i pełniące funkcję tymczasowego schronienia dla uciekających od zarazy bohaterów. Przestrzenie tranzytowe mają natomiast przeważnie charakter złowrogi, ponieważ powodują u przybyszy poczucie wyobcowania i bezsilności: „Ты можешь не замечать этой враждебности, этого возмущения и не чувствуешь попыток вытолкнуть тебя, но стоит заснуть, и ты немедленно становишься беззащитен и слаб и не можешь сопротивляться” (Вагнер, 2019, s. 196). Opisy domów z kolei wykazują się podobieństwem ze względu na wspólne dla nich negatywne nacechowanie. W rezultacie tych zabiegów stylistycznych dochodzi do scalenia i ujednoczenia przestrzeni artystycznej. Chciałabym przywołać dwa przykłady:

Были моменты, когда потолок и стены снова надвигались на меня, как в ту ночь на чердаке, и казалось, что стоит мне только закрыть глаза, как комната, в которой я лежу, немедленно сожмется, съжигается до микроскопических размеров и раздавит меня [...]. (Вагнер, 2019, s. 214);

[...] дом еще больше съжился и словно навис над нами, тесный и холодный. Огонь в печи разгорелся, но холод не отступил; казалось даже, что внутри он сильнее, чем снаружи. (Вагнер, 2019, s. 441)

W pierwszym fragmencie został ukazany opuszczony przez jego właścicieli budynek, w którym zatrzymali się bohaterowie w trakcie podróży. Druga charakterystyka dotyczy punktu docelowego wyprawy — domu nad jeziorem Wong. Zresztą przestrzeń w obu przypadkach jest wykreowana w taki sposób, że mógłby to być ten sam obiekt spacjalny. Zmiana relacji przestrzennych (przeźreń kurczy się, staje się opresyjna wobec człowieka) idzie w parze z zakłóceniem porządku temporalnego (czas zatrzymuje się w miejscu). Wyjątkiem jest „drewniana twierdza” Michałycza, który pomógł podróżnym w krytycznej sytuacji, oferując im dach nad głową. Bohaterowie odpłacili mu jednak za dobry uczynek kradzieżą paliwa. Wraz z rozwojem fabuły centralne postacie powieści ulegają bowiem demoralizacji i kierują się coraz bardziej prymitywnymi odruchami.

Warto odnotować tu jeszcze jedną ważną osobliwość, która dotyczy sposobów reprezentacji apokaliptycznej i postapokaliptycznej przestrzeni w tekstach kultury. Chodzi o szczególne nasilenie wątków tanatologicznych, nasycenie krajobrazu i jego elementów skojarzeniami ze śmiercią. Domy i mieszkania wraz z rozwojem pandemii zaczynają przypominać trumny, a miasta i wioski — nekropolie:

Это кладбище, настоящее кладбище покинутых домов, думала я, пока мы стояли, обнявшись, среди вымерзших черных деревянных скелетов, а через каких-нибудь сто лет здесь будет густой лес, непроходимая тайга, забывшая о жалких наших попытках прорубить в ней дороги, утвердиться, оставить след. Через сто лет, а может, и раньше, окончательно сомкнутся над проваленными крышами высокие деревья, и эта крошечная деревня-призрак исчезнет совсем, словно ее и не было вовсе. И еще я подумала, что ровно то же самое случится с нашим домом, легким, красивым — посереют и растрескаются янтарные бревна, раскрошатся кирпичи каминных труб, а огромные окна сначала зарастут пылью, а затем лопнут, обнажив беззащитную хрупкую начинку. (Вагнер, 2019, s. 404–405)

Katarzyna Szalewska, odwołując się do koncepcji Foucaulta, podkreśla, że cmentarz jest innym miastem — heterotopią, „unieważniającą przestrzenno-czasowe prawa panujące poza tym wyodrębnionym w przestrzeni miejscem pochówku”; nekropolia to zatem „punkt spiętrzenia tekstów miejskich, heterochronii jako nawarstwienia odmiennych perspektyw historycznych” (2017, s. 152).

W powieści Wagner figura cmentarza funkcjonuje raczej jako nie-miejsce niż heterotopia, gdyż z jednej strony mamy do czynienia z nieustannie rozrastającym się obszarem niebytu, który szybko wchłania nowe terytoria, co oznacza, że granice przestrzeni życiowej są ciągle przesuwane; z drugiej zaś nie sposób mówić o ujęciach historycznych. Dla bohaterów książki północna Rosja i karelskie krajobrazy są *terra incognita*, ziemiami pozbawionymi mocy sensotwórczej.

Do kategorii nie-miejsc zaliczają się również środki transportu, pojawiające się w utworze w postaci aut, autobusów, metra i sanek dla dzieci. Choroba wpływa na sposób przemieszczania się postaci literackich w dwojaki sposób. W pierwszej fazie rozwoju pandemii świat przedstawiony stopniowo pogrąża się w bezruchu — komunikacja miejska przestaje pełnić swoje funkcje, na ulicach rzadziej można zauważyć karetki lub fury z pożywieniem, pod koniec znikają i one. Coraz ważniejsze staje się posiadanie transportu indywidualnego, który umożliwiałby protagonistom ucieczkę przed nadciągającą katastrofą. Samochód osobowy zastępuje w pewnym sensie ognisko domowe i tworzy iluzję bezpieczeństwa. Ta zresztą szybko zostaje rozwiana. W przypadku głównej bohaterki — Anny — właścicielki terenówki Suzuki Vitara — przedrostek „auto” nie tylko oznacza szansę na przetrwanie<sup>4</sup>, lecz także jest niezbędnym elementem jej przestrzeni prywatnej, w której występuje jako azyl:

<sup>4</sup> Jeszcze inną rolę odgrywają samochody w drugiej części dylogii. W postapokaliptycznym świecie Wagner auta uczestniczą bowiem w procesie wymiany barterowej jako forma zapłaty. Za land cruisera Lioni bohaterowie otrzymują łaźnię, którą przerabiają na dom. W planie symbolicznym samochody stają się oznaką minionej cywilizacji globalnej, elementem już nieistniejącej

Когда же я наконец решилась, как только дверца мягко захлопнулась за мной, оставив снаружи все посторонние звуки и запахи, я положила руки на прохладное рулевое колесо, вдохнула аромат нового пластика и сразу же, немедленно, остро пожалела о том, что тянула так долго и не сделала этого раньше, потому что это была моя территория, только моя, и никто не имел права мешать мне, пока я была там, внутри. (Вагнер, 2019, s. 353)

Utratę pojazdu Anna odbiera jako bolesny cios, skazujący ją na kontakt z nie-lubianym otoczeniem. Wcześniej anonimowość pozwalało jej zachować metro, dzięki któremu mogła rozplątać się w tłumie i odciąć od świata.

Metro jako jedna z najważniejszych figur wyobraźni urbanistycznej Moskwy pojawia się na samym początku powieści. W przeciwieństwie do słynnej trylogii *Metro* Dmitrija Głuchowskiego, w której podziemna stolica wpisuje się w model postapokaliptycznego uniwersum przybierającego kształt labiryntu (Polak, 2013, s. 135), Wagner koncentruje się na obrazach zakotwiczonych w zbiorowej pamięci. Anna wspomina, że prawdziwy niepokój ogarnął mieszkańców miasta dopiero po zamknięciu kolei podziemnej, co nasuwa skojarzenia z wydarzeniem historycznym określanym mianem „moskiewskiej paniki”. W czasie drugiej wojny światowej metro służyło bowiem mieszkańcom Moskwy jako schron, poza tym mieściły się w nim punkty medyczne, sklepy, biblioteka itp. W przypadku zdobycia miasta przez wojska niemieckie metro miało zostać zniszczone. Marek Graff pisze, że w stolicy „dochodziło wtedy do paniki, grabieży i postępującej anarchii. Jednego dnia — 16.10.1941 r. — metro jedyny raz w swej historii nie funkcjonowało” (2011, s. 38). Zasób aluzji historycznych wykorzystywany przez Wagner dotyczy w głównej mierze okresu wielkiej wojny ojczyźnianej, czyli najtrudniejszych momentów, jakie przeżywało rosyjskie społeczeństwo w XX wieku.

Bohaterowie zmotoryzowani inaczej doświadczają przestrzeni niż piesi lub osoby egzystujące w konkretnym, dobrze znanym sobie pejzażu. Podróżując samochodami, odbierają świat jako serię ruchomych obrazów o zabarwieniu eschatologicznym. Przestrzenie są ukazane w trakcie ciągłych zmian i identyfikowane jedynie za pomocą tablic informacyjnych zawierających nazwy, które — jak twierdzi Augé — „tworzą rodzaj nie-miejsca w miejscach, przekształcają je w przejścia” (2011, s. 58).

Opisane w powieści miasta i wsie znajdują się w różnych stadiach zanikania — od agonii przez śmierć i rozkład do zatarcia śladów ludzkiej bytności. Martwe strefy osadnicze (chodzi przeważnie o większe miasta) — by posłużyć się określeniem Czai — tworzą hiper-heterotopie. Badacz zauważa: „Taki wymiar mają także wszelkiego rodzaju ruiny, miejsca po miejscach, czy porzucone — wsku-

kultury urbanistycznej: „я поймала себя на мысли, что звук работающего автомобильного мотора здесь, посреди безлюдной тайги, звучит дико и чужеродно [...]. Я протянула руку к сверкающей лакированной дверце и подумала с неожиданной злостью: [...] какого черта вы выглядите так, будто за ближайшим углом начинается город, гладкий асфальт, светофоры, электричество, пробки, кинотеатры, рестораны, работающие до последнего посетителя, книжные магазины” (Вагнер, 2021, s. 261–262).

tek kataklizmów naturalnych, katastrof natury technicznej, działań wojennych, czynników ekonomicznych — obszary miejskie” (Czaja, 2013, s. 20).

Pierwszą „ofiara” pandemii stała się Moskwa. O stopniowym umieraniu stolicy snuje opowieść jedna z bohaterek, Irina, która w swojej narracji eksponuje militarne elementy krajobrazu miejskiego w okresie trwania kwarantanny:

Как сразу же после объявления карантина началась паника, и люди дрались в магазинах и аптеках. Как ввели войска и на каждой улице — в начале и в конце — стояли армейские грузовики, с которых военные в масках и с автоматами раздавали по карточкам продукты и лекарства. [...]

Как перестали ходить автобусы и трамваи, и на улицах остались только машины скорой помощи и как их заменили потом те же самые военные грузовики, только с криво приклеенными, а после уже просто нарисованными краской крестами на брезентовых тентах — за заболевшими больше никто не приезжал на дом, родственники под руки выводили их из дома и сами вели к санитарным машинам, приезжавшим вначале два раза в день — утром и вечером, а затем уже только раз в сутки. Как санитарные машины перестали наконец приезжать совсем, и на подъездах появились объявления „ближайший пункт экстренной помощи находится по адресу \_\_\_\_\_”, и люди сами, на санках везли туда своих заболевших, а потом и мертвых. (Вагнер, 2019, s. 69–70)

Paralele między sytuacją pandemiczną w Moskwie a codziennością obłożonego Leningradu (zimowa sceneria, unieruchomienie transportu publicznego, głód, kartki żywnościowe i ciała ciągnięte na sankach) podkreślają dramatyzm tamtych wydarzeń oraz skalę wyobcowania i samotności uwięzionych w mieście mieszkańców. Dla porównania warto zacytować fragment z poematu *Февральский дневник* (1942) Olgi Bergholz:

А город был в дремучий убран иней.  
Уездные сугробы, тишина...  
Не отыскать в снегах трамвайных линий,  
одних полозьев жалоба слышна.

Скрипят, скрипят по Невскому полозья.  
На детских санках, узеньких, смешных,  
в кастрюльках воду голубую возят,  
дрова и скарб, умерших и больных... (Берггольц, 1977)

Można zauważyć jeszcze jedną zbieżność między prawdą historyczną a fikcją literacką. Droga Życia (szlak zaopatrzeniowy) blokadników biegła przez zamrożone północne jezioro Ładoga. Bohaterowie Wagner również próbują dostać się na północ, by znaleźć się nad jeziorem, które ma ich ocalić.

Moskwa ulega zagładzie jako jedno z pierwszych miast, o czym świadczy ucieczka kordonu oraz brak ludzkich śladów przy klatkach schodowych. W powieści *Живые люди* Anna dzięki swojej pamięci i wyobraźni odmalowuje trzy odsłony stolicy. Pierwszy portret miasta składa się z ulubionych miejsc bohaterki (uliczki, parki, lodowisko, zoo), korelujących także z biografiami innych postaci. Przestrzeń i ludzie są tu nierozzerwalną całością. W drugim opisie wyraz znajdu-



je wymarzona wizja miasta (swoiste ucieleśnienie idei „miasto dla miasta”) — nie nosi ono śladów ludzkiej obecności, ale zachowały się tam dobra cywilizacyjne (prąd, woda czy ogrzewanie). Trzeci zaś obraz odzwierciedla wyobrażoną postpandemiczną Moskwę, która tonie w śnieżnych zaspach, jest owiana mrokiem i przesiąknięta zimnem, atakującym bezbronne budynki. Miasto „zamieszkują” jedynie ptaki, wolno bytujące psy oraz pozbawieni tożsamości zmarli:

Люди тоже остались. Те, кто умер в своих домах, и те, кто умер на улице или в пунктах экстренной помощи. Они все остались там. Я представляю себе, как они лежат, скрытые милосердным морозом и темнотой, словно спящие пчелы в сотах, каждый в своей ячейке, безымянные теперь и одинаковые, ничьи. (Вагнер, 2021, s. 20)

Pozostałe jednostki osadnicze, z wyjątkiem Klinu i bliźniaczych północnych miasteczek (mniej dotkniętych zniszczeniem), zostały wykreowane w podobny sposób, czyli odtwarzają opisany model moskiewskiej zagłady.

Istotne miejsce w powieści zajmuje przy tym ukazanie relacji miasto–wieś. Żeby uniknąć rozprzestrzeniania się wirusa na terenach miejskich, żołnierze wojskowych kordonów podjęli bowiem decyzję o spaleniu okolicznych wsi razem z ich mieszkańcami:

Пар, поднявшийся над пожаром, не успел покинуть это страшное место; схваченный морозом, он так и застыл на полпути к небу рваным кружевом, причудливыми белыми узорами на черном, безуспешно пытаюсь скрыть уродливые обожженные скелеты домов. Среди них не осталось ни одного целого. Одинаковые, черные, с провалившимися стропилами и слепыми окнами без стекол, полопавшихся от жара, они стояли по обеим сторонам дороги как безмолвные свидетели катастрофы, о которой больше никому было рассказывать. Это место было таким безнадежно пустым, таким окончательно мертвым, что мы невольно сбросили скорость и поехали медленнее. (Вагнер, 2019, s. 267)

Jeśli porzucone i w różnym stopniu zdewastowane miasta zmieniają się w heterotopie, zachowując przy tym resztki własnej tożsamości, to wsie ukazane w utworze są anonimowe i impersonalne. Można je odczytać jako kwintesencję nie-miejsca stworzonego w wyniku brutalnej ingerencji człowieka. Mieszkańcy wiosek, którym udało się uciec w głąb Rosji lub dołączyć do karelskiej kolonii, w odróżnieniu od ludności miejskiej lepiej sobie radzą w nowej rzeczywistości wykreowanej przez epidemię. Według Anny wynika to z ich *modus operandi*, uwarunkowanego przez tożsamość kolektywną i obojętny stosunek do komfortu materialnego. Nieprzypadkowo bohaterowie zakładają, że wioski położone na Syberii i rosyjskim Dalekim Wschodzie miały większą szansę na przetrwanie niż jednostki osadnicze w europejskiej części Rosji:

О том, что еще дальше, где-то между Красноярском и Благовещенском, — в местах, куда не достают автомобильные дороги, а по рельсам уже никому ездить, потому что поезда замерли на станциях отправления, замерзшие и пустые, — остались невредимые, не тронутые болезнью села, поселки и деревни, большие и маленькие, богатые и бедные. Они перешли, конечно, на натуральное хозяйство, живут охотой и рыболовством; топлива у них нет [...]. (Вагнер, 2021, s. 110)

Geograficzna izolacja Zaurala i sposób bycia w świecie jego mieszkańców czyni z tego obszaru jedno z możliwych miejsc ocalenia<sup>5</sup>. Tak więc zarysowują się kontury „geografii mitycznej” (ukazanie terenów zauralskich jako alternatywnych światów), które powodują, że oprócz warstwy eschatologicznej tekst niesie z sobą płomyk nadziei.

Podsumowując, muszę zaznaczyć, że znamienne jest, iż współczesne lęki ujęte w powieści *Pandemia* znajdują odbicie w kreacjach przestrzeni, w których spotykamy się z zanikiem miejsc antropologicznych. Ich istnienie daje podstawę poczucia bezpieczeństwa, pojawianie się zaś kolejnych nie-miejsc ma wymiar katastroficzny. W tym kontekście warto podkreślić, że książka ukazała się kilka lat przed pandemią COVID-19 i niejako wyprzedziła rzeczywistość. Choroba i związane z nią zagrożenie tymczasem pozwalają bohaterom inaczej doświadczyć egzystencji i czasoprzestrzeni. Przede wszystkim pandemia zachwiała iluzją bezpiecznego i wygodnego świata, zburzyła opozycję dom–świat zewnętrzny — u Wagner miasta przeobrażają się w nie-miejsca, zbliżają się do figury cmentarza, a budynki mieszkalne do trumien. Miasta stają się tym samym hiper-heterotopiami. Otwartą kwestią pozostaje, czy można w nich jeszcze — jak w lustrze — zobaczyć twarz człowieka...

## Bibliografia

- Augé, M. (2011). *Nie-miejsca. Wprowadzenie do hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Czaja, D. (2013). Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje. W: D. Czaja (red.), *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* (s. 7–25). Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Graff, M. (2011). Metro w Moskwie. *TTS Technika Transportu Szynowego*, 5–6, s. 37–58.
- Foucault, M. (2005). Inne przestrzenie, przeł. A. Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, 6, s. 117–125.
- Pavlenko, S. (2020). ОТЕЛЬ как место отдыха и развлечений (на материале современной русской прозы) [Otel' kak mesto otdykha i razvlecheniy (na materiale sovremennoy russkoy prozy)]. *Studia Wschodniosłowiańskie*, 20, s. 95–112. DOI 10.15290/sw.2020.20.07.
- Polak, A. (2013). *Metro 2033*, czyli postapokaliptyczna przestrzeń labiryntu. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, 23, s. 125–142.
- Rybicka, E. (2014). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- Szalewska, K. (2017). *Urbanalia. Miasto i jego teksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Берггольц, О. (1977). *Февральский дневник*. Пермь: Пермское книжное издательство [Berggol'ts, O. (1977). *Fevral'skiy dnevnik*. Perm': Permskoye knizhnoye izdatel'stvo]. Pobrane z: [https://royallib.com/book/berggolts\\_olga/fevralskiy\\_dnevnik.html](https://royallib.com/book/berggolts_olga/fevralskiy_dnevnik.html) (dostęp: 15.09.2021).
- Вагнер, Я. (2019). *Вонгозеро*. Москва: Издательство АСТ [Vagner, Ya. (2019). *Vongozero*. Moskva: Izdatel'stvo AST].

<sup>5</sup> Poza tym bohaterowie przepuszczają, że istnieje podziemne miasto w górach uralskich, gdzie ukrywa się rząd, naukowcy, artyści i wojskowi. Innym punktem witalnym może być według nich strefa nadgraniczna (przy granicy rosyjsko-fińskiej).

- Вагнер, Я. (2021). *Живые люди*. Москва: Издательство АСТ [Vagner, Ya. (2021). *Zhivyye lyudi*. Moskva: Izdatel'stvo AST].
- Гимранова, Ю. А. (2020). Интертекстуальные отсылки к повести А. К. Дойла «Этюд в багровых тонах» в современной литературе (на примере рассказов Н. Геймана «Этюд в изумрудных тонах» и Я. Вагнер «Этюд в лиловых тонах»). *Научный диалог*, 11, с. 211–227 [Gimranova, Yu. A. (2020). Intertekstual'nyye otsylki k povesti A. K. Doyle „Etyud v bagrovykh tonakh” v sovremennoy literature (na primere rasskazov N. Geymana „Etyud v izumrudnykh tonakh” i Ya. Vagner „Etyud v lilovykh tonakh”). *Nauchnyy dialog*, 11, s. 211–227]. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-11-211-227.
- Мельникова, В. (2020). *Яна Вагнер: «Я самоизолировалась девять лет назад»* [Mel'nikova, V. (2020). *Yana Vagner: „Ya samoizolirovalas' devyat' let nazad”*]. Pobrane z: <https://www.metroneews.ru/showbiz/reviews/yana-vagner-ya-samoizolirovalas-devyat-let-nazad-1718962/> (dostęp: 15.09.2021).