

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak
Uniwersytet Wrocławski

KRYZYS TOŻSAMOŚCI W OPOWIEŚCI MARII STIEPANOWEJ *ΦOKYC*

Identity Crisis in Maria Stepanova's *The Disappearing Act*

ABSTRACT: This article interprets Maria Stepanova's *The Disappearing Act* (2024) as a literary exploration of a crisis of selfhood triggered by war, emigration, and the collapse of established forms of national and cultural identification. It examines the figure of the writer-protagonist, who seeks to distance herself from the ethical and political burdens associated with Russianness. Particular attention is devoted to the destabilization of the self, manifested in alienation, the loss of biographical continuity, and the tension between individual self-definition and communal belonging. The discussion also addresses a network of intertextual references and cultural codes, including children's literature, motifs of circus and illusion, nomadism, and allusions to the Russian literary tradition. Special significance is attached to the motifs of disappearance, performance, and symbolic death, understood as imagined forms of withdrawal from imposed social roles. The article argues that the protagonist's attempts to transcend her biography and escape the burdens of collective identification ultimately prove unsuccessful.

KEYWORDS: Maria Stepanova, 'The Disappearing Act', identity crisis, subjectivity, Russian anti-war emigration

Po 24 lutego 2022 roku literatura rosyjska musiała zmierzyć się nie tylko z kryzysem języka, lecz również z kryzysem tożsamości i przynależności. Rosyjski dyskurs publiczny został podporządkowany narracji państwowej i zaczął funkcjonować jako narzędzie wojny oraz propagandy, co dla autorów piszących po rosyjsku oznaczało podważenie samej możliwości wiarygodnej wypowiedzi. Historyczna katastrofa wywołana rosyjską agresją przeciw Ukrainie zachwiała także dotychczasowymi formami identyfikacji zbiorowej: język, kultura i wspólnota narodowa przestały być postrzegane jako neutralny punkt odniesienia, stając się źródłem poczucia winy, współodpowiedzialności oraz moralnego uwikłania. W tej sytuacji pisanie przestaje być wyłącznie praktyką artystyczną, a staje się przestrzenią wyboru etycznego i konfrontacji z pytaniem o możliwość dalszej identyfikacji z własną wspólnotą kulturową.

Artykuł proponuje interpretację opowieści Marii Stiepanowej *Φokyc* (2024) jako tekstu ukazującego kryzys podmiotowości wywołany doświadczeniem wojny, emigra-

cji oraz rozpadem dotychczasowych form przynależności wspólnotowej¹. Analiza koncentruje się na przedstawieniu procesu destabilizacji „ja”, przejawiającego się w poczuciu wyobcowania, utracie ciągłości własnej biografii oraz pragnieniu „zniknięcia” rozumianego jako gest wycofania i odmowy uczestnictwa w skompromitowanym porządku społecznym. Istotną rolę odgrywa przy tym rozbudowana sieć odniesień intertekstualnych, analizowanych jako elementy współtworzące problematykę winy, wstydu oraz niemożności zerwania z przeszłością. Problematyka podejmowana przez Stiepanową wpisuje się w rozwijający się po 2022 roku nurt refleksji nad rosyjską emigracją antywojenną oraz reinterpretacją rosyjskiej tożsamości w perspektywie post-imperialnej i dekolonialnej², co uzasadnia odczytanie utworu z perspektywy badań nad doświadczeniem jednostki w warunkach politycznej i moralnej destabilizacji.

Maria Stiepanowa, autorka tomów poetyckich i esejów, zyskała międzynarodowy rozgłos po publikacji książki *Pamięci pamięci (Памяти памяти, 2017)*, wyróżnionej licznymi nagrodami literackimi, m.in. nagrodą „Bolszaja kniga” oraz nominacją do International Booker Prize. Pisarka opuściła Rosję wiosną 2022 roku, krótko po rozpoczęciu pełnoskalowej wojny przeciw Ukrainie, w sytuacji gwałtownego ograniczania wolności publicznej i radykalizacji oficjalnego dyskursu. Jednym z przejawów tych procesów było zablokowanie portalu Colta.ru, którego Stiepanowa była redaktorką naczelną.

W publicznych wypowiedziach oraz tekstach publicystycznych pisarki wojna ujmowana jest nie tylko w kategoriach politycznych, lecz także jako doświadczenie podważające możliwość stabilnego samookreślenia. Autorka wielokrotnie wskazuje na poczucie utraty dotychczasowych punktów odniesienia oraz rozpad więzi łączących jednostkę z własnym językiem, pamięcią i wspólnotą. Wojna wymusza konieczność ponownego określenia własnej pozycji wobec przemocy dokonywanej w imieniu państwa oraz zbiorowego „my”, od którego nie sposób całkowicie się odciąć. Odpowiedzialność nie jest tu rozumiana jako konsekwencja bezpośredniego uczestnictwa, lecz jako efekt uwikłania w rosyjską rzeczywistość historyczną i kulturową. Szczególne miejsce w refleksji Stiepanowej zajmuje kwestia języka, który w warunkach wojny przestaje być neutralnym narzędziem opisu, stając się nośnikiem przemocy i elementem propagandowego dyskursu. W tym kontekście rezygnacja z wypowiadania się jest

¹ Por. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 19-36; Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2005, s. 11-32.

² Zob. np. H. Костенко, М. Завадская, Э. Камалов, И. Сергеева, *Российская ризома: социальный портрет новой эмиграции*, „Re:RUSSIA” 11 января 2023, [w:] [https://re-russia.net/expertise/045/\(02.03.2026\)](https://re-russia.net/expertise/045/(02.03.2026)); E. Jerstad, E. Barrosa, Anonymous Charles University Student, *Russian emigration patterns during the Russia-Ukraine war: Interviews with wartime émigrés*, „Fsi.stanford.edu” 31 May 2024, [in:] <https://fsi.stanford.edu/publication/russian-emigration-patterns-during-russia-ukraine-war-interviews-war-time-emigres> (2.03.2026); M. Kozhevnikova, M. Lejman, *Between the Individual and the Collective: Identity Dilemmas of Russian Migrants after the Russian Invasion of Ukraine. Sample Research in Poland and Germany*, „Adeptus” 2025, nr 22, Article 3267, [in:] <https://doi.org/10.11649/a.3267> (03.04.2026).

próbą wyzwolenia spod władzy skompromitowanego języka i uniknięcia reprodukcji przemocy w obrębie samej mowy³.

Opowieść *Фокус*, opublikowana w 2024 roku w ramach międzynarodowego projektu wydawniczego „24”, ukazała się równocześnie w Rosji, Niemczech, Izraelu, Szwecji, Portugalii i Armenii nakładem niezależnych rosyjskojęzycznych oficyn emigracyjnych, m.in. Babel Books, Interbok i Common Ground Books & Spirits. Wzbudziła znaczne zainteresowanie, ponieważ w szczególny sposób diagnozuje kondycję rosyjskiego środowiska literackiego po 24 lutego 2022 roku⁴. Tekst ukazuje doświadczenie twórców sprzeciwiających się rosyjskiej agresji przeciw Ukrainie, którzy znaleźli się w sytuacji podwójnego wyobcowania: zmuszeni do opuszczenia kraju w obawie przed represjami, funkcjonują w obcych wspólnotach społecznych i kulturowych, gdzie postrzega się ich przez pryzmat odpowiedzialności za katastrofę wywołaną przez państwo pochodzenia.

Utwór otwiera refleksyjny obraz natury:

Летом 2023 года трава продолжала расти как ни в чем не бывало: будто так и надо, росла она, трава, словно имела в виду лишний раз показать, что, сколько бы ни убивали на поверхности земли, она намеревается упорствовать в своем желании из этой земли высунуться. Ее цвет был, может быть, тусклей, чем обычно, и молочного простодушия первых дней она лишилась почти сразу, но это ей не мешало. Напротив, скудость воды заставляла ее цепляться за почву еще сильнее и выстреливать вверх широкими побегам, подсохшими еще до того, как доросли до своего предела (s. 5)⁵.

Już pierwsze zdanie poprzez wskazanie roku 2023 wpisuje utwór w wyraźnie określoną perspektywę historyczną i wiąże narrację z doświadczeniem wojny w Ukrainie.

³ Zob. np. K. M. F. Platt, M. Lipovetsky, *A Conversation with Maria Stepanova*, „World Literature Today”, March 2023, [in:] https://worldliteraturetoday.org/2023/march/conversation-maria-stepanova-kevin-m-f-platt-mark-lipovetsky?utm_source=chatgpt.com (10.05.2026); A. Архангельский, *Мария Степанова: „Поезд истории опять въезжает в темный тоннель”*, „Радио Свобода”, 15 мая 2023, [в:] https://www.svoboda.org/a/mariya-stepanova-poezd-istorii-opyatj-vjezhaet-v-temnyy-tonnel/32408294.html?utm_source=chatgpt.com (02.05.2026).

⁴ Zob. np. И. Гулин, *Исчезание героя, „Фокус”: новый роман Марии Степановой*, „Коммерсант” 23.08.2024, [в:] <https://www.kommersant.ru/doc/6904258> (10.03.2026); Н. Александров, *Язык Зверя. «Фокус» Марии Степановой – серьезное и глубокое размышление о месте русского писателя в мире после 2022 года*, „Новая газета” 25 августа 2024, [в:] <https://novayagazeta.eu/articles/2024/08/25/izyuk-zveria> (10.03.2026); О. Тимофеева, *Как изменился маршрут героини поэта и эссеиста Марии Степановой, прославившейся книгой «Памяти памяти»*, „Новая газета” 3 октября 2024, [в:] <https://novayagazeta.ru/articles/2024/10/03/smertelnyi-nomer> (10.03.2026); Е. Вежлян, *Фокус, или Текст как escape. Мария Степанова. Фокус. — Стокгольм–Берлин–Тель-Авив–Ереван: Hyperboreus / Babel Books / Common Ground / Проект 24, «Слова вне себя»* 8 ноября 2024, [в:] <https://slova-vne.com/review/fokus-ili-tekst-kak-escape> (10.03.2026).

⁵ Wszystkie cytaty z tego utworu pochodzą z wydania: М. Степанова, *Фокус*, Стокгольм – Берлин 2024 i będą opatrywane numerem strony podanym w nawiasie.

Charakterystyczne pozostaje jednak unikanie bezpośrednich nazw państw uczestniczących w konflikcie, co nadaje przedstawionym wydarzeniom wymiar bardziej uniwersalny. W tym kontekście obraz trawy „rosnącej jak gdyby nigdy nie” nabiera znaczenia symbolicznego. Natura zachowuje autonomię wobec ludzkiej przemocy: mimo zabijania „na powierzchni ziemi” trawa nadal rośnie, choć jej wzrost pozbawiony jest idyllicznej pełni – kolor bladej, pędy usychają, widoczny jest brak wody. Autorka unika tym samym romantyzacji, ukazując życie jako trwanie naznaczone traumą i utratą dawnej niewinności.

Obraz ten stanowi zarazem wyraźne nawiązanie do początku powieści Lwa Tołstoja *Zmartwychwstanie* (*Воскресение*, 1899), gdzie przyroda również przeciwstawiona zostaje światu ludzkiej przemocy i społecznego zniewolenia⁶. O ile jednak u Tołstoja motyw odradzającej się wiosną natury wiąże się z możliwością moralnej odnowy, o tyle Stiepanowa podejmuje ten trop, by ukazać kryzys idei odrodzenia we współczesnych realiach. W świecie przedstawionym jej opowieści dalsze życie nie oznacza przezwyciężenia katastrofy, lecz konieczność współistnienia z doświadczeniem wojny, winy i odpowiedzialności. Początek utworu wyznacza tym samym jego egzystencjalny i etyczny horyzont oraz zapowiada jeden z centralnych problemów – możliwość moralnej przemiany człowieka uwikłanego w system przemocy poprzez język, historię i własną biografię.

Stiepanowa kreuje postać rosyjskiej pisarki M., przebywającej na emigracji i znajdującej się w liminalnym stanie zawieszenia – w drodze, w przestrzeni pośredniej, poza stabilną przeszłością i nieokreśloną przyszłością⁷. Bohaterka dąży do symbolicznego „zniknięcia”, ponieważ utraciła zaufanie zarówno do mowy skażonej przemocą i kłamstwem, jak i do wspólnoty, z którą była związana. Emigracja jawi się tu jako gest odmowy i samowykluczenia, próba opuszczenia przestrzeni, w której etyczny fundament został poważnie naruszony. Podróżując pociągiem z miasta F. do miasta O. na festiwal literacki, bohaterka nie dociera do celu i przypadkowo zatrzymuje się w nieznanym miasteczku.

W trakcie podróży M. rejestruje własne wrażenia i wspomnienia, podejmując refleksję nad przeszłością oraz swoją relacją ze światem zewnętrznym. Bohaterka doświadcza przy tym poczucia rozpadu i wewnętrznego rozdwojenia. Już na początku utworu pojawia się myśl o zerwaniu z dotychczasową tożsamością: „Сохранить постоянное падение – раз ты прозрачная, то проходят ли через тебя предметы и люди вокруг, и ты проникаешь сквозь них всё глубже, не переставая улыбаться

⁶ Por. Н. Александров, *Язык зверя...*

⁷ Stan zawieszenia, niezakorzenienia i niepewnej identyfikacji, charakterystyczny dla bohaterki Stiepanowej, wpisuje się w doświadczenie współczesnej rosyjskiej emigracji po 2022 roku. Zob. m.in. E. Rodina, O. Dovbysh, *Navigating Connections and Disconnections: The (Re)making of Russian Exiled Journalism in the Digital Age*, „Journalism Studies” 4 Marz 2025, DOI: 10.1080/1461670X.2025.2471876; M. Orjonikidze, *When the Former Colony Becomes a Sanctuary: Russian Wartime Migrant Life in Tbilisi*, praca magisterska, Central European University, Vienna 2024, [in:] file:///C:/Users/ETK/Downloads/orjonikidze_mariam.pdf (12.04.2026).

и извиняться...” (s. 37). Metafora nieustannego spadania wyraża doświadczenie odrealnienia i utraty stabilności: bohaterka staje się „przezroczysta” wobec otaczającej rzeczywistości i stopniowo oddziela się od świata. Stan ten okazuje się jednak pożądanym, wiążąc się z pragnieniem zniknięcia i uwolnienia od obciążającej przynależności naznaczonej przemocą oraz winą. Kryzys bohaterki odzwierciedla opisywany przez badaczy nowoczesności konflikt między jednostkowym samookreśleniem a społecznie narzucanymi rolami i znaczeniami⁸.

Bohaterka-pisarka doświadcza wyraźnej twórczej niemocy: „Она, как известно, и писательницей-то в последнее время была только по названию” (s. 20), która splata się z poczuciem utraty dotychczasowej pozycji po rosyjskiej agresji na Ukrainę. Przed 24 lutego 2022 roku jej obecność na zagranicznych spotkaniach autorskich wiązała się przede wszystkim z zainteresowaniem rosyjską kulturą i literaturą, a rosyjskie pochodzenie nie determinowało jednoznacznie sposobu jej postrzegania. Wojna radykalnie zmienia jednak ten status: rosyjska tożsamość staje się obciążeniem etycznym i politycznym, od którego M. nie potrafi się zdystansować.

Stiepanowa ukazuje Rosję jako agresywny, destrukcyjny organizm niszczący zarówno sąsiedni naród, jak i własnych obywateli:

Эта страна вела сейчас войну с другой, соседней, убивая ее жителей огнестрельным оружием, огнем с неба, собственными руками, и никак не могла ни победить, ни примириться с тем, что та не дает себя съесть. Иногда, довольно часто, она находила время и для того, чтобы убивать и собственных жителей, которые, видимо, казались ей ее собственными органами – взбесившимися, опасными, отвлекающими от охоты и еды (s. 9).

Państwo zostaje tu przedstawione jako drapieżny organizm kierujący się instynktem pożerania i przemocy. Szczególnie istotna okazuje się metafora obywateli jako „organów” ciała państwowego. W klasycznym wyobrażeniu politycznym organizm zakłada współdziałanie części podporządkowanych dobru całości; u Stiepanowej metafora ta ulega jednak odwróceniu. Państwo nie chroni własnego ciała, lecz uznaje jego „zbuntowane” elementy za zagrożenie i je eliminuje. Przemoc wobec obywateli ujawnia autodestrukcyjny charakter systemu podtrzymującego swoje istnienie poprzez nieustanne reprodukowanie agresji. Metafora „zjadania” sąsiedniego kraju i własnych obywateli ukazuje zarazem imperialną przemoc jako proces pozbawiony racjonalnego celu, napędzany samą logiką dominacji i ekspansji.

Poczucie winy M. ujawnia się poprzez świadomość własnego związku z „bestialską”, przemocową naturą państwa, w którym żyła, a także odpowiedzialności za jej przejawy. Figura bestii (*зверь*) staje się w opowieści metaforą Rosji i Związku Radzieckiego – przestrzeni, do której bohaterka przynależała:

⁸ Por. Ch. Taylor, *The Politics of Recognition*, [in:] *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, ed. A. Gutmann, Princeton 1994, p. 25-73; A. Jawłowska, *Wokół problemów tożsamości*, Warszawa 2001, s. 52-53.

М. никогда не имела со зверем ничего общего, по крайней мере, так ей раньше казалось, но поскольку зверь, судя по всему, ширился в размерах и состоял уже из всех тех, кто жил когда-то на территории страны, откуда она была родом и где совсем недавно засыпала и просыпалась, а еще из всех, кто говорил и писал на языке, который она считала своим, то именно она, получается, и была зверем. То есть она, конечно, была собой, но и зверем тоже, то собой, то зверем, и иногда замечала в лице или плечах собеседника что-то вроде содрогания, говорившего о том, что именно зверя они видят в ней в первую очередь (s. 59).

Bohaterka przywołuje swoje wcześniejsze przekonanie o możliwości oddzielenia się od mechanizmów przemocy. Dopiero wojna uświadamia jej skalę własnego uwikłania – „bestia” obejmuje bowiem wszystkich związanych z rosyjskim państwem, językiem i kulturą. Proces ten można odczytać w kontekście refleksji Zygmunta Baumana: „Zjawisk nie zauważa się [...] póki nie przysparzają one kłopotu [...] Postrzegamy zjawiska tylko wtedy, gdy stają się dla nas «problemem» – gdy wymagają koncentracji uwagi i świadomego wysiłku”⁹. Wojna sprawia więc, że bohaterka rozpoznaje własny związek z państwem, od którego opresyjnego charakteru wcześniej się dystansowała. Jednocześnie poczucie winy wpływa na sposób interpretowania reakcji otoczenia: M. dostrzega w niej przede wszystkim lęk przed „bestią”. Mechanizm ten opisuje również Sara Ahmed, wskazując, że emocje społeczne mogą zostać przypisane określonym wspólnotom i tożsamościom, stając się formą zbiorowego naznaczenia¹⁰. Rosyjska przynależność staje się tym samym dla bohaterki źródłem wstydu, afektywnego obciążenia i wyobcowania¹¹.

Metafora „bestii” funkcjonuje u Stiepanowej jako figura rosyjskiej wspólnoty politycznej i kulturowej. „Bestia” jest tworem dynamicznym, obejmującym wszystkich związanych z nią poprzez historię, terytorium i język, przez co zaciera się granica między tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe. Bohaterka stopniowo uświadamia sobie niemożność całkowitego odcięcia się od wspólnoty, której pozostaje częścią, a metafora ta służy nie tyle oskarżeniu, ile opisowi moralnego uwikłania wynikającego z samego faktu przynależności:

В конце концов, думала она, несмотря на годы, проведенные в безгливой ненависти к зверю, она жила с ним сколько себя помнила, то ли в одной клетке, то ли у него в брюхе, как Иона во чреве китовом, и почти не знала времени, когда зверя бы не было рядом” (s. 39).

Motyw przebywania „w jednej klatce” lub „w żołądku bestii” podkreśla niemożność zajęcia zewnętrznej pozycji wobec historii i państwa. Szczególnie istotne jest odwo-

⁹ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 7.

¹⁰ S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh 2004, p. 11-14, 101-103.

¹¹ Zjawisko to potwierdzają badania przeprowadzone przez polskie kulturolożki Magdalenę Kozhevnikovą i Magdalenę Lejman. Zob. M. Kozhevnikova, M. Lejman, *Between the Individual and the Collective...*

łanie do biblijnej figury Jonasza: obraz uwięzienia we wnętrzu wieloryba unaocznia doświadczenie współistnienia z destrukcyjnym organizmem, od którego nie można się uwolnić. Metafora ta wyraża konflikt między indywidualną etyką a zbiorową przynależnością oraz wynikające z niej poczucie odpowiedzialności.

Obawa bohaterki nie ogranicza się jednak do świadomości uwikłania w przemocowy system, lecz obejmuje również lęk przed przyswojeniem jego logiki. M. zaczyna podejrzewać, że „bestia” istnieje nie tylko jako zewnętrzna struktura polityczna, ale pozostawiła ślad także w niej samej: „Не могло ли это означать, что она была его порождением, его уменьшенной копией – одной из миллионов тех, кто на вид грустен и нежен, но только и ждет минуты, чтобы выпустить когти и зубы и сожрать того, кто не ответил тебе взаимностью?” (s. 39). Cytat ten ujawnia charakterystyczne dla utworu przesunięcie od refleksji politycznej ku antropologicznej: źródło przemocy nie zostaje umieszczone wyłącznie w państwie czy ideologii, lecz także w samej ludzkiej naturze. Bohaterka doświadcza tym samym rozpadu stabilnej granicy między „ofiara” a „sprawca”, ponieważ świadomość własnego sprzeciwu wobec wojny nie uwalnia jej od współodpowiedzialności. Szczególnie znaczący pozostaje kontrast między zewnętrzną łagodnością („грустен и нежен”) a ukrytą gotowością do przemocy. Stiepanowa pokazuje w ten sposób, że brutalność nie jest czymś radykalnie obcym człowiekowi, lecz stanowi potencjalność obecną w każdym z nas, ujawniającą się w określonych warunkach historycznych i społecznych.

Figura „bestii” wpisuje się w szerszy kontekst refleksji nad państwem i odpowiedzialnością. Można ją odczytywać w odniesieniu do koncepcji Thomasa Hobbesa, przedstawionej w traktacie *Lewiatan* (*Leviathan*, 1651), gdzie państwo ukazane zostaje jako organizm współtworzony przez jednostki, a zarazem podporządkowujący je swojej władzy¹². Jak wskazano wcześniej, metafora ta u Stiepanowej ulega odwróceniu: zamiast scalać wspólnotę, państwo staje się strukturą autodestrukcyjną, niszczącą własnych obywateli. W doświadczeniu bohaterki obecna jest także kafkowska logika konfrontacji jednostki z bezosobowym systemem, w którym indywidualna niewinność nie zwalnia ze współodpowiedzialności¹³.

Stiepanowa rozwija obecne w rosyjskiej tradycji intelektualnej refleksje nad destrukcyjnymi aspektami państwowości i kultury (por. Nikołaj Bierdiajew), przesuwając jednak akcent z przeciwstawienia jednostki systemowi na problem współudziału oraz moralnego uwikłania. O ile w XX wieku przemoc najczęściej ujmowano poprzez opozycję obywatela i represyjnego państwa, o tyle najnowsza literatura coraz częściej koncentruje się na analizie współuczestnictwa. Na przykład w prozie Wiktora Jerofiejewa refleksja ta dotyczy zbiorowej psychologii i zależności od władzy, natomiast u Władimira Sorokina przyjmuje postać samoodtworzającej się maszyny państwowej opartej na przemocy. Na tym tle

¹² Zob. E. Вежлян, *Фокус, или Текст как escape...*

¹³ Skojarzenia z prozą Franza Kafki, zwłaszcza z utworami *Ameryka*, *Proces* i *Zamek*, pojawiają się również w recenzji Igora Gulina: И. Гулин, *Исчезание героя...* Sama autorka ujawnia fascynację twórczością Kafki w eseju: M. Stepanova, *und / oder, [in:] Kafka gelesen: Eine Anthologie*, Herausgegeben von S. Guggolz, Frankfurt am Main 2024.

propozycja Stiepanowej okazuje się szczególnie interesująca: „bestia” jest równocześnie państwem, pamięcią historyczną, językiem i wspólnotą doświadczenia. Podmiot nie może więc całkowicie odrzucić struktury, której pozostaje częścią, nawet jeśli próbuje się wobec niej zdystansować. Metafora „bestii” staje się tym samym figurą współuczestnictwa i niemożności pełnego moralnego oddzielenia się od własnej wspólnoty.

W tym ujęciu doświadczenie bohaterki można odczytać w kontekście nowoczesnych refleksji nad odpowiedzialnością jednostki uwikłanej w system przemocy, obecnych między innymi w studium *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła* (*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963) Hannah Arendt, ukazującym mechanizmy uczestnictwa „zwykłych” ludzi w strukturach przemocy. Szczególnie użyteczna interpretacyjnie wydaje się jednak koncepcja Karla Jaspersa przedstawiona w *Problemie winy* (*Die Schuldfrage*, 1946). Sytuację bohaterki Stiepanowej można rozpatrywać przede wszystkim w perspektywie winy politycznej i metafizycznej. Jaspers, zwracając się do Niemców, pisał: „odpowiadacie za postęпки reżymu, który tolerowaliście”¹⁴, wskazując tym samym na zbiorowy wymiar winy politycznej. Nie odnosi się ona do indywidualnego sprawstwa, lecz do samego faktu przynależności do wspólnoty państwowej działającej w imieniu swoich obywateli. W tym sensie M., mimo braku bezpośredniego udziału w przemocy, nie może całkowicie uwolnić się od odpowiedzialności wynikającej z przynależności do rosyjskiej wspólnoty politycznej. Perspektywa ta wykracza jednak poza wymiar winy politycznej i zbliża się do wyróżnionej przez Jaspersa winy metafizycznej, rozumianej jako bierność wobec zła i brak solidarności z człowiekiem jako takim: „Waszą winą jest bezczynność, kiedy dokonywano zbrodni”¹⁵. Poczucie winy bohaterki wynika więc nie tylko z relacji wobec państwa, lecz także z przekonania o niewystarczającym sprzeciwie wobec przemocy i cierpienia¹⁶.

Choć „bestia” symbolizuje państwo oraz doświadczenie zbiorowe, osobista historia M. oraz związane z nią wspomnienia tworzą odrębny, intymny wymiar jej tożsamości. Obrazy dzieciństwa i rodzinnych rytuałów – na przykład nakrochmalonego obrusa czy okruchów chleba w szczelinach stołu – funkcjonują jako elementy porządkujące rzeczywistość i pozwalające chwilowo zakorzenić się w bezpiecznej przestrzeni pamięci: „В е детстве обеденный стол покрывали крахмальной скатертью только по праздникам [...] в прорехи в клеенке часто попадали мелкие хлебные крошки и потом оставались там на века, подсыхая и камenea в полнейшей безопасности” (s. 56).

Okruchy pozostające przez lata w szczelinach stołu stają się metaforą trwałości przeciwstawionej współczesnemu poczuciu rozpadu i niepewności. Podobną funkcję

¹⁴ K. Jaspers, *Problem winy. O politycznej odpowiedzialności Niemiec*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 2018, s. 63.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Z rozważaniami Jaspersa dotyczącymi winy i odpowiedzialności koresponduje również refleksja Judith Butler, analizującej sytuację jednostki uwikłanej w struktury systemowej przemocy. Butler podkreśla, że brak bezpośredniego sprawstwa nie wyklucza współodpowiedzialności za mechanizmy polityczne i symboliczne umożliwiające przemoc. J. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London – New York 2004, p. 20-49.

pełnią wspomnienia dziecięcych poranków, kojarzonych z doświadczeniem samotności, wolności i chwilowego wyłączenia z rytmu codziennego życia, a także epizody związane z plakatem agitacyjnym oraz wyobrażonym powrotem na dachę. Wszystkie te obrazy świadczą o dążeniu do odzyskania przestrzeni istniejącej poza bieżącym doświadczeniem historycznym i zbiorowym oraz poczucia indywidualnej ciągłości. Pokazują one, że sfera przeżyć M. nie sprowadza się do wymiaru politycznego, lecz obejmuje także osobistą pamięć współtworzącą jej tożsamość. W rezultacie powstaje efekt rozdwojonej identyfikacji: bohaterka zachowuje prywatne „ja”, pozostając jednocześnie częścią symbolicznego ciała „bestii”.

Ważnym aspektem kreacji rosyjskiej pisarki M. pozostaje jej wewnętrznie sprzeczna relacja z językiem ojczystym. O ile w literaturze emigracyjnej język często funkcjonuje jako przestrzeń schronienia, pamięci i podtrzymywania poczucia ciągłości własnej biografii, o tyle w opowieści Stiepanowej staje się źródłem lęku, wstydu oraz nieusuwalnego związku z państwem i przemocą. Nie pełni tu wyłącznie funkcji komunikacyjnej, lecz występuje również jako kategoria etyczna i polityczna, określająca stosunek bohaterki do własnej wspólnoty kulturowej. Znaczenie tego problemu w strukturze utworu wymaga odrębnego omówienia.

W utworze wyraźnie ujawnia się poczucie obciążenia własną przynależnością państwową i kulturową, czego symbolicznym wyrazem staje się stale towarzysząca bohaterce walizka. Obok pociągu i dworca funkcjonuje ona jako znak emigracji, życia w drodze, tymczasowości i braku trwałego zakorzenienia. W odniesieniu do rosyjskich emigrantów pierwszej fali Walentin Szelochajew określił ten sposób egzystencji mianem „walizkowego stylu życia” („чемоданный образ жизни”), wskazując na trudności adaptacyjne oraz przekonanie o tymczasowym charakterze pobytu na obczyźnie¹⁷.

W twórczości pisarzy emigracyjnych walizka często staje się znakiem utraconego świata i nośnikiem pamięci. Taką funkcję pełni między innymi w opowiadaniach Nadieżdy Teffi¹⁸ oraz w prozie Vladimira Nabokova. U Siergieja Dowłatowa (*Walizka*; *Чемодан*, 1986) symbolizuje natomiast niemożność całkowitego odcięcia się od doświadczenia radzieckiej przeszłości. Podobne znaczenia odnaleźć można również u Winfrieda Georga Sebald i Herty Müller, ukazujących przedmioty jako nośniki pamięci, traumy i wykorzenienia, ujawniając niestabilność ludzkiej tożsamości po doświadczeniu historycznej katastrofy. Z kolei w twórczości Georges’a Pereca i Michela Butora rzeczy pozostają ściśle związane z problemem rozpadu podmiotowości oraz kryzysem spójnej narracji o rzeczywistości¹⁹.

¹⁷ В. В. Шелухаев, [Słowo wstępne], [в:] *Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь*, ред. В. В. Шелухаев, Москва 1997, с. 5.

¹⁸ N. Bielniak, *Walizka, peron, wagon... Uchodźczy los we „Wspomnieniach” Nadieżdy Teffi*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2024, nr 15, s. 239-240.

¹⁹ Por. Por. M. Głowiński, „Nouveau roman” – *problemy teoretyczne*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3, s. 285-312.

W opowieści Stiepanowej motyw walizki zyskuje jednak dodatkowy wymiar symboliczny. Jej ciężar można odczytywać jako znak odpowiedzialności, która nie opuszcza bohaterki. Szczególnie znaczący wydaje się epizod, w którym M. jednocześnie obawia się utraty walizki i skrycie tego pragnie:

Сидя в кабинке, М. думала о судьбе чемодана: как она спустится сейчас обратно, а его уже нет. Это будет как в той книжке, думала она: человек теряет сперва ботинок, потом чемодан, ключи от машины, а потом и себя самого. [...] мысль о том, что сейчас она лишится всего, от пластикового чехла с паспортом до сменной белой рубашки, и жизнь ее необратимо изменится, уже совершенно ее захватила (s. 32-33).

Fantazja o zniknięciu walizki ujawnia dążenie do uwolnienia się od ciężaru własnej biografii, tożsamości i politycznego uwikłania. Jednocześnie jej utrata oznaczałaby zerwanie ciągłości własnego „ja”. Fakt, że walizka nie zostaje skradziona, podkreśla niemożność prostego odcięcia się od przeszłości i własnego pochodzenia. Szczególnego znaczenia motyw walizki nabiera w scenie poprzedzającej planowany wyjazd bohaterki z wędrownym cyrkiem. Wśród rzeczy, które M. postanawia pozostawić, znajdują się nie tylko przedmioty codziennego użytku, lecz także symbole pamięci, biografii i społecznej identyfikacji – paszport, klucze, notatnik, a ostatecznie również własne imię („Свое имя”), wpisane w porządek rzeczy, od których bohaterka próbuje się uwolnić.

Warto w tym miejscu powrócić do tołstojowskiego intertekstu. *Zmartwychwstanie* nie jest jedynie powieścią o winie, lecz przede wszystkim historią moralnego przebudzenia i próby radykalnej przemiany życia. Niechludow uświadamia sobie własny udział w cudzym cierpieniu, doświadcza wstydu i podejmuje próbę odrzucenia dotychczasowego sposobu istnienia. Podobny proces zachodzi u bohaterki Stiepanowej: M. odkrywa własne uwikłanie w „bestię”, doświadcza winy związanej z przynależnością do wspólnoty, a następnie próbuje się od niej zdystansować. W tym sensie *Фокус* można odczytywać jako postkatastroficzną reinterpretację *Zmartwychwstania*.

Jednocześnie Stiepanowa wyraźnie odwraca tołstojowski model moralnej odnowy. U Tołstoja odkupienie pozostaje możliwe – bohater odnajduje sens etyczny i wkracza na drogę duchowego odrodzenia. W opowieści *Фокус* taka perspektywa zostaje podważona. M. nie wie, czy można wyjść poza winę i historię, a nawet czy istnieje stabilne „ja”, które mogłoby ulec przemianie. Miejsce chrześcijańskiego „zmartwychwstania” zajmuje tytułowy „fokus” – nie trwałe odrodzenie, lecz chwilowa zmiana roli, performans nowej tożsamości. Stiepanowa zastępuje tym samym tołstojowską wizję zbawienia doświadczeniem współczesnego rozszczepienia podmiotowości, w którym odkupienie okazuje się co najwyżej chwilową iluzją²⁰.

²⁰ Na obecność aluzji do *Воскресения* zwracali uwagę również recenzenci utworu, jednak najczęściej ograniczano je do motywu radykalnej zmiany życia bohaterki. Zob. Н. Александров, *Язык зверя...*; Е. Вежлян, *Фокус, или Текст как escape...*

Zanim autorka wprowadzi motyw cyrkowego numeru „zniknięcia”, w utworze pojawiają się sygnały zapowiadające pragnienie wycofania się z dotychczasowej tożsamości i roli społecznej. Bohaterka odczuwa ulgę wynikającą z anonimowości, jaką zapewnia jej pobyt w obcym kraju – nierozpoznawalność pozwala uwolnić się od narzuconej roli pisarki i związanych z tym oczekiwań. Swój stan określa metaforą „czapki-niewidki”: „М. рассчитывала этой шапкой-невидимкой воспользоваться, сама еще не зная, удастся ли” (s. 20). Motyw wycofywania się powraca również w innych elementach fabuły: nieplanowanym zatrzymaniu podróży, niedotarciu do celu czy rozładowanym telefonie, odcinającym bohaterkę od kontaktu z otoczeniem. Sytuacje te osłabiają jej więzi społeczne i przygotowują proces „znikania” z dotychczasowej rzeczywistości. Ulgę przynosi zwłaszcza niedostępność wobec dawnego otoczenia, opisywana jako doświadczenie przekroczenia granicy dotychczasowego świata: „словно она перепрыгнула за невидимый забор и сама стала невидима и свободна...” (s. 79).

Dla przedstawienia pożądanego przez bohaterkę stanu „zniknięcia” Stiepanowa sięga po liczne odwołania intertekstualne. Fantazje o „escape room”, „wejściu” do obrazu przedstawiającego leśną ścieżkę, spadaniu, zmianie skali („уменьшаясь на ходу до своих десяти, восьми, пяти лет” s. 39) czy znalezieniu się po drugiej stronie codzienności przywołują logikę świata *Alicji z krainy czarów* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) Lewisa Carrolla, gdzie przejście do alternatywnego wymiaru wiąże się z utratą stabilności własnego „ja” i zawieszeniem dotychczasowych form identyfikacji. Istotną rolę odgrywa także postać jasnowłosego „człowieka ze spinkami”, który – niczym Biały Królik u Carrolla – wprowadza bohaterkę do świata rządzącego się odmienną logiką percepcji. M. funkcjonuje następnie w liminalnej rzeczywistości performansu, w której rozpadowi ulegają wcześniejsze formy orientacji²¹. Pragnienie znalezienia się w miejscu, gdzie „никто понятия не имеет, где ты и кто ты” (s. 76), ujawnia dążenie do czasowego wyłączenia się z własnej biografii, społecznych zobowiązań oraz obciążającej wspólnoty doświadczenia.

Wizja ta znajduje rozwinięcie w licznych odniesieniach literackich organizujących motyw „zniknięcia”. Szczególne znaczenie zyskuje przywoływana przez bohaterkę francuska powieść oparta na motywie radykalnego zerwania z dotychczasowym życiem poprzez dobrowolne wycofanie się ze świata społecznych relacji. Intertekst ten można odczytywać również w perspektywie tołstojowskiej – jako nawiązanie do *Żywego trupa* (*Живой труп*, 1900), gdzie upozorowane zniknięcie Fiedii Protasowa wiąże się z próbą porzucenia dotychczasowej tożsamości.

Istotnym kontekstem pozostaje także cykl o Madeline Ludwiga Bemelmansa, zwłaszcza epizod z części *Madeline and the Gypsies* (1959), w którym dziewczynka trafia do świata Cyganów i wędrownego cyrku. Wątek ten koresponduje z obecnym w *Żywym trupie* obrazem środowiska cygańskiego oraz utrwaloną w literaturze – obecną już w *Cyganach* (*Цыганы*, 1824) Aleksandra Puszkina – figurą życia w drodze, symbolicznie sytuowanego poza ustalonymi formami życia społecznego. W szerszej perspek-

²¹ Por. H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 5-18.

tywie motyw ten można odczytywać również w kontekście nomadologii Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattari, w której nomada staje się figurą oporu wobec stabilnych form podmiotowości i struktur podporządkowanych logice państwa²².

Jednak zarówno u Puszkina, jak i u Tolstoja oraz Bemelmansa przekroczenie granic dotychczasowego świata okazuje się doświadczeniem niepełnym i odwracalnym. Próba wyjścia poza własną biografię nie prowadzi do trwałego zerwania z wcześniejszymi więziami i przynależnościami, lecz ujawnia niemożność całkowitego uwolnienia się od nich. Podobne napięcie pojawia się także w opowieści *Фокис*: fantazja o przekroczeniu granic własnego życia i zerwaniu z dawnymi więziami ostatecznie pozostaje niespełniona.

Najbardziej wyrazistą realizacją motywu „zniknięcia” staje się scena cyrkowego przedstawienia, podczas którego bohaterka bierze udział w pokazie iluzji. M. ma zastąpić nieobecnego wykonawcę o imieniu Lew, początkowo sądzi jednak, że chodzi o zwierzę. Motyw iluzji, performansu i znikania postaci posiada wyraźną tradycję w literaturze rosyjskiej – pojawia się między innymi w prozie Michaiła Lermontowa, Jurija Oleszy, Vladimira Nabokova i Michaiła Szyszkina²³ – jednak u Stiepanowej zyskuje on szczególnie silny wymiar egzystencjalny. Sytuacja ta stanowi zarazem nawiązanie do książki o Madeline, w której dziewczynka wraz z przyjacielem występuje w cyrku w zastępstwie lwa, ukrywając się w jego skórze. W obu przypadkach wejście do przestrzeni cyrku – heterotopii rządzącej się odmiennymi regułami niż codzienna rzeczywistość²⁴ – wiąże się z przyjęciem tymczasowej roli oraz możliwością zawieszenia własnej tożsamości.

To właśnie w scenie cyrkowego przedstawienia „zniknięcie” po raz pierwszy zostaje ukazane nie jako fantazja czy metafora, lecz jako konkretna praktyka performatywna. W przeciwieństwie do świata zewnętrznego, gdzie wiąże się ono z utratą, wykluczeniem lub przemocą, numer iluzjonistyczny proponuje model zniknięcia kontrolowanego i estetycznie uporządkowanego. Cyrk – przestrzeń iluzji, nomadyczności i tymczasowości – staje się miejscem eksperymentowania z możliwością odwracalnego „zniknięcia”, pozwalającego bohaterce choć na chwilę zdystansować się wobec własnego „ja”.

Ważną rolę odgrywają również obrazy śmierci i stanów granicznych. Skrzynia wykorzystywana w cyrkowym numerze zostaje nazwana „sarkofagiem”, co nadaje scenie wyraźny wymiar funeralny. Długi sen bez marzeń sennych staje się figurą zawieszenia świadomości i czasowego wyłączenia ze świata, a fakt, że bohaterka śpi „в черной бархатной трубе, смутно напоминавшей вчерашний саркофаг” (s. 78),

²² Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa 2015, szczególnie rozdział 1227. *Traktat o nomadologii: machina wojenna* (s. 431-522).

²³ Zob. Г. А. Жигилева, *Фигура фокусника в русской прозе 20-30-х гг. XX в.*, „Филологический журнал” 2007, № 1, [w:] http://slovorggu.ru/nfv2007_1_4_pdf/13Gilicheva.pdf (12.02.2026); E. Tyszkowska-Kasprzak, *Obraz iluzjonisty w prozie Michaiła Szyszkina na tle tradycji literatury rosyjskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 2018, t. LXVI, z. 7, DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66.7-9>.

²⁴ O. Буренина-Петрова, *Цирк в пространстве культуры*, Москва 2014, s. 26-34.

przywołuje skojarzenia z symbolicznym „pogrzebaniem” dawnej siebie. Analogicznie funkcjonuje motyw cielesnej przezroczystości – ciało, przez które „легко было увидеть спинку стула” (s. 81), sugeruje istnienie uwolnione od materialności i ciężaru biografii. Symboliczna „śmierć” nie ma jednak charakteru tragicznego; przeciwnie, wiąże się z poczuciem ulgi: „Обуявшие М. легкость и благодушие имели утешительно посмертный характер...” (s. 81). Nie oznacza ona fizycznego końca, lecz czasowe zawieszenie tożsamości oraz związanych z nią ról, winy i wstydu. Motywy te korespondują również z tytułem dramatu Tolstoja *Живой trup*, opartym na oksymoronicznym połączeniu figur biologicznego życia i społecznej śmierci.

Istotnym elementem symbolicznej struktury utworu pozostaje również motyw kart tarota, pojawiający się jako forma komentowania losu bohaterki oraz interpretowania rzeczywistości wymykającej się racjonalnemu wyjaśnieniu. W recenzjach opowieści zwracano uwagę, że tarot funkcjonuje tu nie tyle jako system ezoteryczny, ile jako język znaków i możliwych scenariuszy egzystencji, odpowiadający poczuciu utraty stabilności. Szczególne znaczenie zyskuje figura Głupca (Дупак) – postaci pozostającej w ruchu, poza ustalonym porządkiem i balansującej na granicy upadku²⁵. Kończącą scenę, w której cyrk odjeżdża bez bohaterki, można odczytywać jako znak pozostawania jej pomiędzy możliwością przemiany a niemożnością całkowitego uwolnienia się od własnej biografii.

Zniknięcie okazuje się zatem niepełne i odwracalne. M. nie zostaje włączona w ruch cyrkowego „karawanu”, lecz pozostaje pomiędzy pragnieniem a niemożnością zerwania z przeszłością. Nie oznacza ono fizycznego unicestwienia, podobnie jak pojawiające się w utworze motywy śmierci nie odnoszą się do śmierci biologicznej, lecz do symbolicznego zawieszenia dotychczasowej roli społecznej. Najważniejszym wymiarem tej przemiany staje się rezygnacja z roli pisarki: „это была не писательница М., а совершенно новое существо, просто М. или даже А., совсем еще свежее и несмышленное...” (s. 100). Zmiana inicjału z „М.” na „А.” – pierwszą literę alfabetu – sugeruje pragnienie rozpoczęcia własnej historii od początku.

Znaczenie tytułu *Фокис* nie ogranicza się jednak do cyrkowej sztuczki czy numeru iluzjonistycznego związanego z motywem zniknięcia. Tytuł można odczytywać również jako kategorię percepcji – sposób oglądu świata po doświadczeniu wojny, emigracji i rozpadu dotychczasowych form identyfikacji. Fokus oznacza zarazem proces „ustawiania ostrości”, czyli próbę uchwycenia porządku, który utracił wcześniejszą spójność, a także punkt skupienia rozproszonych doświadczeń bohaterki: pamięci, poczucia winy, kryzysu podmiotowości oraz pragnienia wycofania się z obciążającej wspólnoty. Jednocześnie tekst organizowany jest poprzez ciągle przesunięcia perspektywy i zacieranie granic między rzeczywistością, performansem, snem, wspomnieniem i fantazją, a także poprzez gęstą sieć intertekstualnych odniesień i symbolicznych obrazów. Wszystko to wzmacnia interpretację utworu jako opowieści o niemożności uchwycenia stabilnego obrazu siebie i otaczającej rzeczywistości:

²⁵ Por. Н. Александров, *Язык зверя...*

Ей хотелось понять, что она теперь есть и что хотела бы с собой сделать – во что, если угодно, превратиться, потому что быть прежней собой она уже разучилась. [...] Но именно это у нее никак не выходило, пазл не складывался, разбитая голубая чашка не склеивалась воедино (s. 22-23).

Zarówno obraz rozsypanych puzzli, jak i aluzja do *Błękitnej filiżanki* (Голубая чашка, 1936) Arkadija Gajdara odwołują się do dziecięcej wyobraźni i doświadczenia dzieciństwa. U Stepanowej motywy te zostają przekształcone w metafory niemożności ponownego scalenia własnego „ja”.

Opowieść *Фокус* ukazuje kryzys tożsamości jako doświadczenie rozpadu dotychczasowych form samookreślenia oraz utraty stabilnych punktów orientacyjnych – językowych, społecznych i egzystencjalnych. Wojna i emigracja zmuszają bohaterkę do ponownego określenia własnej relacji wobec języka, wspólnoty i państwa, ujawniając niemożność całkowitego oddzielenia się od przeszłości oraz odpowiedzialności związanej z przynależnością do rosyjskiej kultury. Powracające w utworze pragnienie „zniknięcia” nie prowadzi do rzeczywistego wyzwolenia, lecz odsłania granice wszelkich prób całkowitego odcięcia się od własnych uwikłań.

Szczególnego znaczenia nabierają w tym kontekście odwołania do kodów kulturowych oraz dzieciństwa – dziecięcych lektur, zabaw i wyobrażeń, które stają się próbą odnalezienia stabilności w rzeczywistości pozbawionej dawnego porządku. Dzieciństwo jawi się jako przestrzeń niewinności i wewnętrznej integralności, do której bohaterka usiłuje symbolicznie powrócić. Stepanowa przedstawia tym samym podmiot zawieszony pomiędzy potrzebą wycofania się ze świata a koniecznością dalszego istnienia w rzeczywistości, której wcześniejszy porządek uległ nieodwracalnemu rozpadowi.

References

- Ahmed S., *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh 2004.
- Aleksandrov N., *Yazyk Zverya. «Fokus» Marii Stepanovoy – ser'yeznoye i glubokoye razmyshleniye o meste russkogo pisatelya v mire posle 2022 goda*, „Novaya gazeta” 25 avgusta 2024, [v:] <https://novayagazeta.eu/articles/2024/08/25/iazuk-zveria>.
- Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.
- Arkhangel'skiy A., *Mariya Stepanova: „Poyezd istorii opyat' v'yezzhayet v temnyy tonnel”*, „Radio Svoboda”, 15 maya 2023, [v:] https://www.svoboda.org/a/mariya-stepanova-poezd-istorii-opyat-v-jezzhaet-v-temnyy-tonnel/32408294.html?utm_source=chatgpt.com.
- Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2.
- Bhabha H. K., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
- Bielniak N., *Walizka, peron, wagon... Uchodźczy los we „Wspomnieniach” Nadzieży Teffi*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2024, nr 15.
- Boksański Z., *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2005.
- Burenina-Petrova O., *Tsirk v prostranstve kul'tury*, Moskva 2014.
- Butler J., *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London – New York 2004.

- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, Warszawa 2015.
- Głowiński M., „*Nouveau roman*” – *problemy teoretyczne*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3.
- Gulin I., *Ischezaniye geroya*, „Fokus”: *novyy roman Marii Stepanovoy*, „Kommersant” 23.08.2024, [v:] <https://www.kommersant.ru/doc/6904258>.
- Jaspers K., *Problem winy. O politycznej odpowiedzialności Niemiec*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 2018.
- Jawłowska A., *Wokół problemów tożsamości*, Warszawa 2001.
- Jerstad E., Barrosa E., Anonymous Charles University Student, *Russian emigration patterns during the Russia-Ukraine war: Interviews with wartime émigrés*, „Fsi.stanford.edu” 31 May 2024, [in:] <https://fsi.stanford.edu/publication/russian-emigration-patterns-during-russia-ukraine-war-interviews-wartime-emigres>.
- Kostenko N., Zavadskaya M., Kamalov E., Sergeyeva I., *Rossiyskaya rizoma: sotsial'nyy portret novoy emigratsii*, „Re:RUSSIA” 11.01.2023, [v:] <https://re-russia.net/expertise/045/>.
- Kozhevnikova M., Lejman M., *Between the Individual and the Collective: Identity Dilemmas of Russian Migrants after the Russian Invasion of Ukraine. Sample Research in Poland and Germany*, „Adeptus” 2025, nr 22, Article 3267, [in:] <https://doi.org/10.11649/a.3267>.
- Orjonikidze M., *When the Former Colony Becomes a Sanctuary: Russian Wartime Migrant Life in Tbilisi*, praca magisterska, Central European University, Vienna 2024, [in:] file:///C:/Users/ETK/Downloads/orjonikidze_mariam.pdf.
- Platt K. M. F., Lipovetsky M., *A Conversation with Maria Stepanova*, „World Literature Today”, March 2023, [in:] https://worldliteraturetoday.org/2023/march/conversation-maria-stepanova-kevin-m-f-platt-mark-lipovetsky?utm_source=chatgpt.com.
- Rodina E., Dovbysh O., *Navigating Connections and Disconnections: The (Re)making of Russian Exiled Journalism in the Digital Age*, „Journalism Studies” 4 Marz 2025, [in:] DOI: 10.1080/1461670X.2025.2471876.
- Stepanova M., *Fokus*, Stokgol'm – Berlin 2024.
- Stepanova M., *und / oder*, [in:] *Kafka gelesen: Eine Anthologie*, Herausgegeben von S. Guggolz, Frankfurt am Main 2024.
- Shelokhayev V. V., [Słowo wstępne], [v:] *Russkoye zarubezh'ye. Zolotaya kniga emigratsii. Pervaya tret' XX veka. Entsiklopedicheskiy biograficheskiy slovar'*, red. V. V. Shelokhayev, Moskva 1997.
- Taylor Ch., *The Politics of Recognition*, [in:] *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, ed. A. Gutmann, Princeton 1994.
- Timofeyeva O., *Kak izmenilsya marshrut geroini poeta i esseista Marii Stepanovoy, proslavivsheysya knigoy «Pamy ti pamyati»*, «Novaya gazeta» 3 oktyabrya 2024, [v:] <https://novayagazeta.ru/articles/2024/10/03/smertelnyi-nomer>.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Obraz iluzjonisty w prozie Michaila Szyszkina na tle tradycji literatury rosyjskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 2018, t. LXVI, z. 7, [w:] <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66.7-9.44>.
- Vezhlyan E., *Fokus, ili Tekst kak escape. Mariya Stepanova. Fokus. — Stokgol'm–Berlin–Tel'-Aviv–Erevan: Hyperboreus / Babel Books / Common Ground / Proyekt 24*, «Slova vne sebya» 8 noyabrya 2024, [v:] <https://slova-vne.com/review/fokus-ili-tekst-kak-escape>.
- Zhigileva G. A., *Figura fokusnika v russkoy proze 20-30-kh gg. XIX v.*, „Filologicheskiy zhurnal” 2007, nr 1, [v:] http://slovorggu.ru/nfv2007_1_4_pdf/13Gilicheva.pdf.

NOTA O AUTORCE

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego. Pracuje w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Filologii Słowiańskiej UW.

Publikacje: książki: *Rosyjska poezja pokolenia „odwilżowego” w Polsce*, Wrocław 1997; *W poszukiwaniu sensu. O prozie Siergieja Dowłatowa*, Wrocław 2014. **Artykuły:** *Миф Иосифа Бродского в мифе Сергея Довлатова*, [в:] *Бродский: Pro et Contra*, сост. О. В. Богданова, А. Г. Степанов, Санкт-Петербург 2022; *Переходное поколение распада СССР в романе Елены Чижовой «Планета грибов»*, „Roczniki Humanistyczne” 2024, vol. 72, z. 7; *Тема катынского расстрела в романе Елены Катишонок „Джек, который построил дом”*, „Slavia Orientalis” 2024, nr 1.

ORCID: 0000-0001-8297-0630

Email: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uw.edu.pl