

WYOBRAŹNIA
PRZESTRZENNA
**W PERSPEKTYWIE
GEOPOETYKI**

WYOBRAŹNIA PRZESTRZENNA **W PERSPEKTYWIE GEOPOETYKI**

pod redakcją
Elżbiety Konończuk, Katarzyny Trusewicz
i Szymona Trusewicza



Białystok 2018

Recenzentka

Magdalena Roszczyńska

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2018

Redakcja

Elżbieta Konończuk, Katarzyna Trusewicz i Szymon Trusewicz

Korekta

Anna Szerszunowicz

Redakcja techniczna i skład

Stanisław Żukowski

Projekt okładki

Alter Studio

Na okładce

Katarzyna Olczak, *Kwartal*, 2017 (akwarela)

Indeks

Katarzyna Trusewicz

Wydawca

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet w Białymstoku

15–420 Białystok, Plac Niezależnego Zrzeszenia Studentów 1

tel./fax (85) 745–74–54, e-mail: ifp@uwb.edu.pl

Publikacja finansowana ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dotacji na badania naukowe służące rozwojowi młodych naukowców oraz uczestników studiów doktoranckich przyznanej Wydziałowi Filologicznemu Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978–83–86064–56–4

Druk i oprawa

Alter Studio, Białystok

Spis treści

Od Redakcji	7
Elżbieta Konończuk – Poetyka przestrzeni geograficznej według Kennetha White’a	9
Tomasz Gęsina – Geopoetyka Północy. O twórczości Mariusza Wilka	23
Szymon Trusewicz – Wyobraźnia wyzwolona i oko Romana Honeta	45
Emilia Słomińska – Miasta i przestrzenie w <i>Leksykonie miast intymnych</i> Jurija Andruchowicza	71
Katarzyna Olczak – Warszawa–Nowy Jork. Sposoby zapisu przestrzeni w wybranych tekstach Janusza Głowackiego	87
Anna Larenta – Przestrzenie <i>Ksiąg Jakubowych</i> Olgi Tokarczuk	105
Katarzyna Zofia Meller – Performatywny wymiar krajobrazu kulturowego regionu na przykładzie <i>Imion własnych</i> Krzysztofa Fedorowicza	131
Katarzyna Trusewicz – Motyw granicy w literaturze tematyzującej Podlasie (<i>Antyhona</i> Dany Łukasińskiej, <i>Granica</i> Michała Androsiuka oraz <i>Droga 816</i> Michała Książka)	145

Marzena Radecka – <i>Droga 816</i> Michała Książka – rzecz o wyobraźni przestrzennej	167
Justyna Nurkowska – Przestrzeń pogranicza w twórczości Katarzyny Bondy na przykładzie powieści <i>Okularnik</i> ...	179
Marzena Samojlik-Podolska – Odkrywanie tajemnicy Zamku Książ jako proces samopoznania (kilka uwag o powieści Joanny Bator <i>Ciemno, prawie noc</i>)	193
Krzysztof Andruczyk – W kręgu Opinogóry. O miejscu autobiograficznym w młodzieńczej twórczości Zygmunta Krasińskiego (wybrane zagadnienia)	205
Magdalena Dudzińska – Wilno i prowincja. Mapowanie przestrzeni w młodzieńczych listach i twórczości Adama Mickiewicza	229
Natalia Szabołtas – Przestrzeń dźwińskiego krajobrazu w poezji Olgi Daukszty	247
Wojciech Jan Cymbalisy – Przestrzeń wyobrażona, przestrzeń wspomniana w albumach <i>Zapamiętane. Historie z gminy Dobrzyniewo Duże i Słowo historii. Fotoeseje</i>	263
Indeks osób	277

Od Redakcji

Studia zebrane w tomie *Wyobraźnia przestrzenna w perspektywie geopoetyki* są efektem pierwszej konferencji zorganizowanej w marcu 2016 roku przez doktorantów z Zakładu Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Wpisała się ona w cykl sesji „Przestrzeń jako kategoria poetyki”, efektem których są monografie: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* (Białystok 2012), *Geografia i metafora* (Białystok 2014), *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze* (Białystok 2015) oraz *Geograficzne przestrzenie utekstowione* (Białystok 2017).

Przedmiotem zamieszczonych w tomie studiów są problemy literaturoznawcze rozpatrywane w perspektywie geopoetyki i geografii humanistycznej. Analizie, wykorzystującej narzędzia geopoetyki, została poddana twórczość takich pisarzy, jak: Kenneth White, Mariusz Wilk, Roman Honet, Jurij Andruchowycz, Janusz Głowacki, Olga Tokarczuk, Krzysztof Fedorowicz, Dana Łukasińska, Michał Androsiuk, Michał Książek, Katarzyna Bonda, Joanna Bator, Zygmunt Krasiński, Adam Mickiewicz i Olga Dauksza. Badacze przedmiotem swoich zainteresowań uczynili feno-

men wyobraźni przestrzennej, ujawniającej się w sposobach metaforyzacji i symbolizacji konkretnych miejsc w przestrzeni geograficznej. Utwory literackie, poddane interpretacji, rozumiane są przez autorów rozpraw jako forma artykulacji warunkujących się wzajemnie doświadczeń, biograficznego i topograficznego.

Niniejszy tom zawiera propozycje analiz różnorodnych poetyk doświadczenia przestrzennego, posiadające także wymiar sensoryczny i emocjonalny. Ważnym tematem wielu rozpraw stał się performatywny wymiar literatury, tematyzującej przestrzeń miasta, pogranicza czy regionu. Literatura bowiem – co szczególnie istotne w kontekście zwrotu topograficznego – umożliwia przekształcanie, a nawet wytwarzanie konkretnych miejsc w przestrzeni geograficznej. Ważnym aspektem zamieszczonych w zbiorze artykułów jest połączenie refleksji teoretycznej z praktyką interpretacyjną, potwierdzającą funkcjonalność narzędzi geopoetologicznych.

Podjęta w niniejszym zbiorze refleksja nad relacją między literaturą a geografiami skoncentrowała się na problemie wyobraźni przestrzennej, leżącej u źródeł twórczości literackiej. Stanowi ona zatem odpowiedź na ciągle aktualną potrzebę poszukiwania języka opisu zarówno konkretnej przestrzeni geograficznej, jak też wyimaginowanej. Potwierdza także efektywność metodologii rozwijających się w interdyscyplinarnym dialogu teorii literatury, geografii humanistycznej, geohistorii.

Elżbieta Konończuk
Uniwersytet w Białymstoku

Poetyka przestrzeni geograficznej według Kennetha White'a

Wyobraźnia poetycka Kennetha White'a – zakotwiczona w materialności przestrzeni geograficznej i geologicznej – stanowi potwierdzenie teorii Gastona Bachelarda głoszącej, że materia jest przyczyną sprawczą obrazu poetyckiego¹. Twórczość poetycka i eseistyczna założyciela Międzynarodowego Instytutu Geopoetyki jest ekspresją doświadczenia geograficznego, będącego dla autora źródłem nie tylko wyobraźni materialnej, odpowiedzialnej za temat, ale też źródłem wyobraźni formalnej, odpowiedzialnej za formę literackiej artykulacji tego tematu. Geopoetykę White'a można rozumieć – przywołując inspirujące go słowa Walta Whitmana, oddające ideę piękna geograficznego – jako odczytywanie „pisarstwa ziemi” oraz jako praktykę pisarską, u źródeł której leży wyrażone przez Franco Morettiego przekonanie, że istnieje związek między gatunkiem literackim a przedstawianą przestrzenią, co ujmuje on w krótką formułę, stwierdzając, iż „każdy gatunek literacki ma swoją geografie”².

¹ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 115.

² Moretti przedmiotem swoich analiz czyni związki między literaturą a prze-

Wyobraźnia poetycka White'a, zdominowana przez przestrzeń geograficzną, wytwarza właśnie przestrzenne figury, służące artystycznemu zapośredniczeniu znaczeń. Poetyckie i eseistyczne wypowiedzi autora *Terre de diamant* można uznać – parafrazując Morettiego – za dowód na to, że wykorzystywane przez niego środki stylistyczne mają swoją geografię. Ważną figurą pozwalającą artykułować doświadczenie wykraczania poza przestrzeń zwyczajną i codzienną jest figura przywoływana przez czasownik „extravagare”, którego znaczenia – „błądzić na zewnątrz”, „błąkać się poza” – używa White inspirowany ideą Henry'ego Thoreau. Autor książki *Walden, czyli życie w lesie* marzy o ekstrawagancji w wykraczaniu poza wąskie ramy codziennego doświadczenia oraz o ekstrawagancji w wyrażaniu swoich myśli³. Ekstrawagancja, rozumiana jako wykraczanie poza wszelkie granice, jest także pojęciem używanym przez Thoreau do opisanego doświadczeń wewnętrznych człowieka. Sfera przeżyć i doznań emocjonalnych oraz sfera myśli są przez autora *Waldenu* uprzestrzenniane, a więc przedstawiane za pomocą metafor geograficz-

strzeńią geograficzną i zwraca uwagę na uwarunkowanie cech formalnych i stylistycznych utworu literackiego od obrazu przedstawionych w nim miejsc. Podkreśla, że odmienne miejsca warunkują odmienne formy. Twierdzi też, że wybór tropów stylistycznych związany jest z położeniem geograficznym miejsca akcji, gdyż każda przestrzeń determinuje odmienny rodzaj opowiadanej historii. To co się wydarza, według Morettiego, ściśle zależy od miejsca, w którym się wydarza. Zob. F. Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, London – New York 2007, s. 43. Tak rozumiany aspekt związków formy literackiej z przestrzenią uwzględnia Elżbieta Rybicka, pisząc: „Podstawowym zadaniem geopoetyki nie jest wyłącznie badanie reprezentacji, tropienie śladów geograficznych w literaturze [...]. Celem geopoetyki nie będzie zatem «mapowanie» literackich światów, lecz pytanie o to, co dzieje się pomiędzy, w międzyprzestrzeni: pomiędzy «geo» a poetyką [...]. Relacja między «geo» (przestrzenią geograficzną) a «poetyką» (twórczością literacką) ma więc charakter chiazmatyczny [...] geopoetyka zakłada «pojetyczność» geografii i geograficzność *poiesis* (twórczości literackiej)”. Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 93.

³ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Ciepłińska, Warszawa 1991, s. 381. K. White, *La Figure du dehors*, Gémenos 2014, s. 20–21.

nych. Poznawanie głębi emocji pojmuje on na przykład jako penetrowanie własnych terytoriów podbiegunowych, a rozumienie stanów psychicznych porównuje bądź do odkrywania kontynentów swojego własnego wnętrza, bądź do wyprawy badawczej na wewnętrzne oceany. Samozrozumienie człowieka – „nieznanego sobie przesmyku czy zatoczki”⁴ – realizuje się według Thoreau jako forma wyprawy na Pacyfik własnej samotności. Ta geograficzna metaforyka, kontynuowana później w refleksji White'a, ma swoje źródło w inspirującym utworze barokowego poety Wiliama Habingtona, przywołanym w książce Thoreau, a wprowadzającym rozumienie wnętrza człowieka jako wszechświata. Tym samym Habington postrzega człowieka jako „kosmografa własnego wnętrza”⁵.

Wyobraźnia przestrzenna, artykułowana w poetyckiej i esejistycznej twórczości White'a, opiera się w dużej mierze na figurze „poza” (*dehors*)⁶. Według niego bowiem warunkiem wszelkich odkryć jest wychodzenie poza jakkolwiek rozumiane granice oraz błędzenie „poza” znanym terytorium. Odkrycia geograficzne są zresztą często efektem zagubienia się odkrywcy w przestrzeni. Błędzenie „poza” obszarem znanym i opisanym ma – jak twierdzi – charakter ekstrawagancki, gdyż zawsze prowadzi do odkrycia tego, co niezwykle i osobliwe. Metafora wędrowania poza znanym terytorium odsyła nie tylko do poruszania się w przestrzeni

⁴ Tamże, s. 378.

⁵ Thoreau przywołuje następujący fragment wiersza Habingtona *To My Honored Friend Sir Ed. P. Knight* „Skierujże oko swe ku wnętrzu, potem zdziw się / Na widok tych obszarów w swym umyśle / Nie odkrytych. I przemierz je, i wytycz mapy, / Boś odtąd znawcą własnej kosmografii” (przeł. P. Sommer). Cyt. za H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, s. 377.

⁶ Zaproponowana przez White'a *la figure du dehors*, którą tłumacząc jako figurę „poza”, ma w pewnym sensie swoje źródło w fascynacji zewnętrżnością Blanchota, Deleuze'a, Foucaulta. White traktuje tę figurę nie jako koncept myślowy, ale jako wyobrażenie doświadczenia realnej przestrzeni. Różnice w rozumieniu figury „poza” w różnych systemach filozoficznych są tematem zbioru esejów White'a *Dialogue avec Deleuze* (Paris 2007).

geograficznej, ale odnosi się także w aspekcie konceptualnym do możliwości przekraczania odgradzonych od siebie teorii i dyskursów. Figura „poza” wyobraża także przekroczenie granic miasta, granic zamykających wolność myślenia, ku otwartej przestrzeni otwierającej umysł.

W poetyce przestrzeni, jaka wyłania się z pism White’a, występują liczne figury z zakresu „poza”, służące artykułowaniu szeroko pojmowanego doświadczenia przekraczania granic dzielących terytoria, a tym samym otwierania obszarów nowych doznań. White przede wszystkim jednak szuka metafor, które pozwoliłyby mu opisać obszary skłaniające, a wręcz zapraszające człowieka do ich odkrywania. Służą temu figury białego terytorium, marginesu, peryferii, litoralu, horyzontu, a więc ewokujące otwartość na wszelkie obrzeża oraz implikujące wszelki ruch przekraczania, wychodzenia poza. White przyznaje, że niezwykle ważny dla jego wyobraźni przestrzennej koncept „białego świata” wyłonił się z lektury książki Thoreau, będącej zapisem praktykowania dzikiego świata. „Biały świat” w pierwotnej koncepcji White’a – w związku z nazwiskiem pisarza – stanowił metaforyczną formę określenia jego własnej kondycji wobec świata społecznego. Metafora ta – z natury swojej oddająca pragnienia eksplorowania niezbadanej przestrzeni geograficznej – rozwinęła się w formę artykulacji pragnienia odkrywania przestrzeni wewnętrznej. White w zbiorze esejów *La Figure du dehors* przywołuje inspirującą jego wyobraźnię myśl Thoreau: „czyż wewnątrz nie pozostaje białe, jak biała przestrzeń na mapie?”⁷. W poszukiwaniu przestrzeni dla medytacji udaje się na Labrador, gdzie doświadcza „przestrzeni wielkiej, białej, oddychającej”⁸ i gdzie próbuje „przyłożyć palec do pulsu żywej ziemi, oddać głos, choćby częściowo, światu pierwotnemu”⁹.

⁷ K. White, *La Figure du dehors*, s. 21.

⁸ K. White, *Niebieska droga*, przeł. R. Nowakowski, Warszawa 1992, s. 15.

⁹ Tamże, s. 52.

Przez analogię do teorii wyobraźni poetyckiej Bachelarda, w przypadku White'a można mówić o wyobraźni geopoetyckiej, zakotwiczonej w przestrzeni geograficznej, bądź w materii geologicznej, służącej często poecie do wyrażenia stanów psychicznych lub doświadczeń egzystencjalnych. Przykładem obrazu poetyckiego powodowanego marzeniem o minerałach jest fragment poematu-rzeki *A Walk Along the Shore*, w którym White opisuje rzadko występujący minerał, różowy kwarc. Kamień ten wystawiony na działanie promieni słonecznych traci swój niezwykle kolor, a umieszczony ponownie na chwilę w miejscu ciemnym, wilgotnym i zimnym odzyskuje go¹⁰. Według Christophe'a Roncato – autora monografii poświęconej twórczości White'a – fragment ten oddaje ważną dla poety ideę izolowania się od świata w celu fizycznej i intelektualnej odnowy. Kwarc staje się tu metaforą ludzkiej duszy, która, podobnie jak on, nie może doznać odnowy w miejscu komfortowym, gdyż nie służy temu ani ciepło, ani światło. W zbiorze esejów *La carte de Guido. Un pèlerinage européen* [Mapa Guido. Pielgrzymka europejska], opisując krajobraz Kornwalii, poeta zwraca uwagę na niezwykle widowiskowy, stromy brzeg morski – pokryty wrzosowiskami i osnuty mgłami, od wieków utrudniającymi nawigację. Zespoleń myśli z poezją krajobrazu następuje pod wpływem zachwyty nad malowniczym nabrzeżem ukształtowanym ze skał o geologicznej strukturze zielonego serpentynu. Krajobraz jako przedmiot marzenia i kontemplacji może stać się – według Bachelarda – „widowiskiem dla świadomości”¹¹, a według White'a to widowisko przedstawiające

¹⁰ „for the higher mind / is like unto a lump of rosy quartz / a curious rock / whose deep and unified rose-shade / is rare in the extreme / but which even when pale / (as when over-heated / or exposed to strong sunlight / it loses its colour) / can be restored absolutely / to its original state / by complete secretion away for a while / in a place of darkness / wet / and cold”. Cyt. za Ch. Roncato, *Kenneth White. Une oeuvre-monde*, Rennes 2014, s. 56.

¹¹ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 118.

poezję ziemi rozgrywa się w scenerii geologicznej, niezwykle bogatej, barwnej i tajemniczej. Innym przykładem doświadczenia „kosmologicznej poetyki wszechświata” jest fascynacja poety labradorytem. Wędrowka przez Labrador wpływa także na pracę wyobraźni geologicznej:

Na stole, przede mną, egzemplarz *Kosmosu* Humboldta i kawałek labradorytu. Labradoryt? Kiedy stopiona ziemia wreszcie zastygła, przemieniła się w minerały takie jak kwarc, skaień, mika i hornblenda. Labradoryt jest odmianą skalenia. Kiedy białe światło przenika jego szklistą powierzchnię, rozpada się on na wielość niebieskich błysków. Od czasu do czasu podnoszę ten kawałek labradorytu i pozwalam, by światło w nim igrało¹².

Wyobraźnia materialna White’a wytwarza więc metafory, u źródeł których leży marzenie o ziemi, o skrywanej w niej sile i tajemnicy. Geopoetycka wyobraźnia White’a często bywa artykułowana przez metaforyczne obrazy powstałe z marzenia powodowanego fascynacją skamielinami, minerałami, kamieniami szlachetnymi znalezionymi w ziemi. Jego wyobraźnia geologiczna natomiast – warunkowana pragnieniem bycia poetą-kosmografem – znajduje uzasadnienie w słowach Bachelarda, mówiących o człowieku, który „poddając się urokowi początków, zstępuje ku złożom szlachetnych kamieni i zarazem wznosi się ku sferze gwiazd”, niczym Novalis łączący doświadczenia górnika i astrologa¹³. Marzenia o skamielinach – ważny aspekt Bachelardowskiej wyobraźni materialnej – przywołują obrazy poetyckie, w których otchłań ziemi kojarzy się z gwiazdzystym niebem. Kontemplowanie skamielin pobudza wyobraźnię do tworzenia metafor, w których wyobrażenie ziemi splata się z wyobrażeniem nieba, gdyż „szlachetne kamienie – co podkreśla Bachelard – przedstawiają światło gwiazd i dzięki swojej subtelności i twar-

¹² K. White, *Niebieska droga*, s. 126–127.

¹³ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 267.

dości stanowią ich obraz”¹⁴. Wyobraźnię White'a, zakotwiczoną w geologicznej materii, pobudza także historia ziemi. Szlachetny kamień – jak mówi Bachelard – „jest bogaty w przeszłość”¹⁵, wyłaniając się z głębi ziemi, pamięta całe tysiąclecia jej historii i zdradza jej tajemnice. Realizując nietzscheański apel, poeta „pozostaje wierny ziemi” i w swoich marzeniach schodzi jak najgłębiej w poszukiwaniu „archaicznego pejzażu”, który przedstawia na przykład w poemacie *On Rannoch Moor*. To poetycki obraz lodowca, który rozpoczął rzeźbienie terytorium trzeciorzędu, a po kilku tysiącleciach wizja ta nawiedza *cogito* marzyciela pod wpływem wiejącego mroźnego wiatru¹⁶. Surowy, dziki, lecz fascynujący archaiczny pejzaż z aktywnym lodowcem odczytywany jest z pejzażu współczesnego.

W zbiorze esejów zatytułowanych *La carte de Guido White* nazywa swoje pisarstwo „intelektualno-egzystencjalną geografią” oraz ujawnia w nim swoje metody praktykowania przestrzeni geograficznej. W podróżniczo-autobiograficznym pisarstwie, jako poeta-kartograf, konstruuje metaforę mapy, obejmując nią całą swoją biografę. Mapa staje się więc dla White'a reprezentacją jego własnej auto(geo)biograficznej przestrzeni. Jego wędrówki mają nie tylko charakter horyzontalny, oddany w jego *livres-itinéraires* (książkach-marszrutach), przedstawiających praktyki przestrzenne. Mają one także charakter wertykalny. Poeta, studiując mapy geomorfologiczne miejsc, do których wyrusza, staje się podróżnikiem w czasie, zagłębiającym się w dzieje ziemi. Pochylony nad mapą geomorfologiczną kształtuje swoją wyobraźnię geologiczną, która później inspiruje go do tworzenia obrazów metaforycznych zakorzenionych w pierwotnym pejzażu.

¹⁴ Tamże, s. 268.

¹⁵ Tamże, s. 275.

¹⁶ Here, where the glacier started / snow hardening into ice and / slowly moving – / sculpting the tertiary terrain. / This morning / (a few millennia later) / a chill wind blowing / on original ground. Cyt. za Ch. Roncato, *Kenneth White*, s. 58.

W *La carte de Guido* White opisuje wyprawę w Pireneje, poprzedzoną właśnie studiowaniem mapy geomorfologicznej regionu kantabryjskiego, na której poszukiwał pierwotnej natury miejsca, czyli jego geologicznego ukształtowania. Przykład ten stanowi dobrą ilustrację procesu kształtowania się wyobraźni geologicznej, stanowiącej wsparcie dla geopoetyckiego natchnienia White'a. Pisarz zafascynowany Koroną Europy podziwia wyłaniający się z mglistego krajobrazu biały górski łańcuch. Kiedy natura funduje mu spektakl form i kolorów, jego wyobraźnia wzbogaca ten spektakl o powstający w jego świadomości obraz trwających miliony lat procesów geologicznych. Krajobraz, który – jak pisze Bachelard – bywa „widowiskiem dla świadomości” w tym przypadku stał się właśnie widowiskiem, w którym kształtują się skały, nawarstwiają się osady wapnia, dolomitu, kwarcu, przemieszczają się płyty tektoniczne, a z ruchów geologicznych formują się góry i wąwozy. Motyw krajobrazu jako sceny, na której w wyobraźni pisarza rozgrywa się spektakl historii naturalnej często powraca w twórczości autora *La carte de Guido*.

Widziałem wiele gór o różnych formach i kolorach. Nigdy jednak nie widziałem wzgórz tak absolutnie białych jak ta Korona Europy. [...] Ten biały świat, ten chaos krasowy bogaty w formy tak szczególne, jest pochodzenia oceanicznego. [...] Jeśli to ogromne nagromadzenie szeregu warstw pozostało stabilne przez tysiąclecia i tysiąclecia, tworząc wewnątrz łańcucha górskiego, to była zarazem seria wyniesień, pęknięć, pofałdowań spowodowanych przez ruch skorupy ziemskiej, który rozpoczął formowanie się gór. Te gwałtowne ruchy mogą być lokalnie nazywane hercyńskimi, alpejskimi albo pirenejskimi, są koniec końców rezultatem długiego i powolnego przemieszczania się afrykańskiej płyty tektonicznej w kierunku płyty euro-amerykańskiej¹⁷.

Marzenia o wnętrzu ziemi, o jej dynamicznej strukturze zmieniającej się na przestrzeni tysiącleci są niewątpliwie inspirowane

¹⁷ K. White, *La carte de Guido. Un pèlerinage européen*, Paris 2011, s. 107–108 [przekład autorki].

także refleksją Thoreau, który na przykład obserwując ziemię budzącą się wiosną do życia, pisze:

Ziemia nie jest fragmentem martwej historii, warstwą na warstwie, którą mają badać głównie geolodzy, podobnie jak antykwariusze zgłębiają stronicę książek, lecz jest poezją żywą jak liście na drzewie rodzącym potem kwiaty i owoce. Ziemia to nie skamielina, tylko żywa materia. W porównaniu z życiem jej wielkiego wnętrza życie wszelkich zwierząt i roślin można uważać za niemal pasożytnicze¹⁸.

Figura geologa-archiwisty odgrywa w obrazowaniu White'a ważną rolę i powraca w koncepcji wyłożonej przez niego w pracy *Panorama géopoétique. Théorie d'une tectonique de la Terre*. Koncepcja „tekstoniki” nawiązuje do takich zjawisk, jak tektoniczne ruchy skorupy ziemskiej czy teoria wędrowania kontynentów, które przetasowują strukturę Ziemi i – mówiąc metaforycznie – reorganizują ziemskie archiwum. „Tekstonika” – pozostająca w opozycji do tekstualizmu, uznanego przez White'a za kategorię ultraliteracką, sprowadzająca wszystko (nawet Ziemię) do statycznego tekstu – odsyła do rozumienia Ziemi jako „tekstu” ciągle przekształcającego się w wyniku tektonicznych ruchów, które przez tysiąclecia nadawały naszej planecie coraz to nowe znaczenia¹⁹. „Tekstonika” jako propozycja teoretyczna w panoramie geopoetyki w pełni ilustruje charakter wyobraźni White'a, który wsłuchuje się w mowę krajobrazu z nadzieją dotarcia do pierwotnego głosu ziemi, chce doświadczyć przestrzeni przedhistorycznej, a tym samym odwiecznych związków człowieka z kosmosem. Parafrazując słowa Bachelarda, można powiedzieć, że zaduma poety-kosmografa nad dziejami planety kształtuje – fundamentalną dla poetyckich reprezentacji przestrzeni –

¹⁸ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, s. 364.

¹⁹ Zob. K. White, *Panorama géopoétique. Théorie d'une tectonique de la Terre*, Lapoutroie 2014, s. 107–108.

„wyobraźnię otwartą”²⁰, pozwalającą doznać wzruszenia i zachwyty nad kosmiczną trwałością świata²¹.

Analizowana wyżej figura „białego świata” była rozumiana jako metafora epistemologiczna odnosząca się do ludzkiej egzystencji, wizualizująca wewnętrzne przestrzenie eksplorowane w procesie samopoznania i samozrozumienia. Christophe Roncato w monografii *Kenneth White. Une œuvre-monde* rozwija interpretację utworów White’a wokół figury „białego świata”, którą w latach dziewięćdziesiątych pisarz zastąpił wyobrażeniem „otwartego świata”²². Koncept swój zdefiniował w eseju *Le Monde blanc – itinéraires et tertes* (1988):

„Biały świat” był dla mnie najpierw konceptem czysto geograficznym, oznaczającym przestrzeń okołobiegunową (arktyczną i subarktyczną), przestrzeń, której w pewnym momencie potrzebowałem, aby uciec od wielokolorowego zgiełku naszej cywilizacji. Następnie przyjął on inne wymiary. [...] I te strony Lévi-Straussa, na których mówi on o obszarze okołobiegunowym jako przestrzeni ruchu, wymiany i komunikacji w czasie w tym momencie, kiedy Europa była skupiona na sobie²³.

Źródłem metafory „białego świata” jest także – absorbująca wyobraźnię White’a i inspirująca jego twórczość – poezja Eskimosów, Indian amerykańskich oraz pieśni celtyckie, w których idea „białego świata” się pojawia. Pobrzmiwiają w niej także echa filozofii Husserla, a więc koncepcji redukcji fenomenologicznej, w wyniku której podmiot odrzuca wszelkie założenia, a tym samym – jako czysta świadomość – dochodzi do istoty zjawiska

²⁰ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, s. 115.

²¹ Takie biokosmopoetyckie doświadczenia przedstawia White w *La carte de Guido. Un pèlerinage européen*, s. 53.

²² Zob. K. White, *Open World. The Collected Poems 1960–2000*, Édimbourg, 2003.

²³ Cyt. za Ch. Roncato, *Kenneth White. Une œuvre monde*, Rennes 2014, s. 61 [przekład autorki]. Zob. też esej *Approches du monde blanc*, w: K. White, *La Figure du dehors*.

na drodze intuicji. „Biały świat” jest właśnie takim zjawiskiem oczyszczonym z założeń, pojawiającym się przed czystą świadomością.

Białe terytorium rozumiane jako przestrzeń niecywilizowana, położona poza murami miasta, a tym samym poza linearnym czasem historii, odnosi się także do czysto geograficznego doświadczenia przestrzeni. Niewątpliwie wyprawa na Labrador realizuje marzenie poznania terytorium nieznanego, położonego na krańcu świata, gdzie – jak pisze White – „czas zmienia się w przestrzeń, gdzie rzeczy jawią się w swojej nagości”²⁴. Białe terytorium w dobie zwrotu przestrzennego nabrało intensywniejszego znaczenia, gdyż metafora ta stanowi klucz interpretacyjny pozwalający opisać i zrozumieć miejsca oddalone od centrum, peryferyjne, leżące na obrzeżach, marginesach, pograniczach²⁵.

Figura białego, czyli otwartego świata zawiera się w nadrzędnej figurze określającej sposób praktykowania przestrzeni jako aktywność będącą wykraczaniem poza szeroko pojęte granice, wychodzeniem ku przestrzeniom otwartym. Można powiedzieć, że formuła „poza” (*dehors*) jest kluczowa dla geopoetyki, najkrócej definiowanej przez White'a w zdaniu: „geopoetyka zaczyna się wtedy, kiedy ciało wyrusza w przestrzeń”²⁶. Nie przypadkiem właśnie perypatetycy – nie tylko uczniowie Arystotelesa, ale myśliciele, którzy wierzą, że wprowadzenie ciała w ruch, wprowadza w ruch także myśli – patronują geopoetyce White'a.

²⁴ K. White, *Niebieska droga*, s. 7.

²⁵ Przykładem takiej interpretacji przestrzeni jest propozycja badania semantyki białego koloru w toponomastyce Białostoczczyzny i regionu podlaskiego. Danuta Zawadzka zwraca uwagę zarówno na historyczne, jak i kulturowe mechanizmy wytwarzania znaczenia bieli. Zob. D. Zawadzka, *Białystok jak buza. Do „białej” imagologii regionu podlaskiego*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, pod red. D. Kalinowskiego, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowskiej, Kraków 2014.

²⁶ Cyt. za M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, Éditions Corti 2014, s. 113.

Na scenę swoich poematów wprowadza piechurów, takich jak Heraklit, Villon, Rimbaud, Nietzsche, Heidegger, którzy podczas wędrówki osiągnęli stan twórczego skupienia. Wędrówkę, marsz czy przechadzkę, praktykowane z jednej strony w celu doświadczenia samotności, z drugiej zaś w celu doświadczenia otwartej przestrzeni, w której kształtuje się nowa myśl, White nazywa *passage extérier*. Obecność motywu drogi oraz przemierzania otwartych przestrzeni odzwierciedlają tytuły jego dzieł, *Travels In the Drifting Dawn*, *Pilgrim of the Void*, *The Blue Road*, *The Wanderer and His Charts*, *Across the Territories*, *L'Esprit nomade*, *La Figure du dehors*, *Le Passage extérier*. Według White'a – inspirowanego filozofią Heideggera – myśl zachodnia, która oddaliła się od konkretnego realnego świata, powinna do niego powrócić, a więc – pisze poeta – ponownie dotknąć ziemi. Jego utwory dowodzą, że myśl najlepiej się rozwija i otwiera na nowe idee w wędrówce po otwartym terytorium, w rytmie następujących po sobie kroków. Wszystkie utwory White'a są wyrazem perypateetyckiej idei, że ruch myśli pozostaje w ścisłym związku z przemieszczaniem się podmiotu w przestrzeni. Jego geopoetyka odnosi się do takiej twórczości, która wyrasta z kontaktu z ziemią, a można wręcz powiedzieć, że jest zapisem takiej myśli, która wyłania się z przestrzeni. Geopoeta bowiem to twórca potrzebujący otwartych przestrzeni, przemierzający geograficzne terytoria w poszukiwaniu poetyckiej wyobraźni, o którym można powiedzieć tak, jak zrobił to White w odniesieniu do Thoreau, nazywając go *l'homme du dehors*. Zatem geopoeta to *l'homme du dehors*.

White'a jako praktykującego geopoetykę interesuje związek nie tylko między „geo” a artykułowaną w literaturze tematyką, ale także między „geo” a formalnym i stylistycznym aspektem dzieła. Jego propozycje dobrze ilustrują przywołaną przeze mnie wcześniej koncepcję Morettiego, jak też teoretyka „geografii literackiej” Michela Collota, według którego w zakresie geopoetyki powinny wchodzić także badania nad związkiem form i ga-

tunków literackich z przestrzenią geograficzną²⁷. Niewątpliwie związek taki zachodzi w przypadku zaproponowanych przez White'a form określanych przez niego mianem *livres-itinéraires*. Jego „książki-marszruty”, „książki-trasy” stanowią dobry przykład takich zapisów praktykowania przestrzeni, które Michel de Certeau nazywa „opowieściami przestrzennymi” czy też „pieszymi aktami wypowiedzianymi”²⁸. Efektem takich przestrzennych praktyk jest według White'a biografia-mapa, czy też biografia-atlas, w którym szlaki geograficzne splatają się z poetyckimi, emocjonalnymi, intelektualnymi. W swojej praktyce geopoetyckiej, chcąc wyrazić doświadczenie przestrzeni geograficznej, proponuje on na przykład takie gatunki, jak: „wiersz-świat”, „poemat-rzeka”, „utwór-diaament”²⁹. Idee tych gatunków tłumaczy, przypisując poematowi-rzeczce spójność podobną do nurtu płynącej wody, a strukturę utworu-diaamentu porównując do kawałka krystalicznej skały³⁰. Przykładem poematu-rzeki jest poetycko-intelektualny traktat *Testament litoralu*³¹, stanowiący manifest pisarza, według którego w „poetyckim nasłuchiowaniu natury” uczestniczą przedstawiciele różnych dyscyplin, dociekających poetyckości ziemi. Są to na przykład astronomowie, filozofowie, fizycy... Przykładem utworu-diaamentu o poetycko skryzalizowanej całości jest wiersz *Wzdłuż wybrzeża*³², będący zapisem skupienia, osiąganego przez rytm kroków i oddechów.

W rozumieniu Michela Deguy'ego – prekursora geopoetyki, zdefiniowanej przez niego w 1969 roku³³ – związek formy lite-

²⁷ Tamże, s. 121–129.

²⁸ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 99–100.

²⁹ K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 34–35.

³⁰ Tamże, s. 41–42.

³¹ Tamże, s. 162–185.

³² Tamże, s. 126.

³³ M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, s. 107–112. Zob. E. Konończuk, *W meandrach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6.

rackiej z przestrzenią geograficzną ma nieco inny charakter. Deguy przypomina za Hölderlinem, że rolą artystów jest „zbieranie piękna ziemi”, co wynika z założenia, że piękno wpisane jest w miejsce. Istotą geopoetyki zaproponowanej przez Deguy’ego jest przekonanie, że motyw geograficzny poprzedza poetykę, czyli topografia ma wpływ na tropologię (teorię tropów)³⁴. W ten sposób Deguy wpisuje swoją koncepcję geopoetyki w lingwistyczną teorię metafor przestrzennych. Przyjąwszy założenie, że „wszelki logos jest topologiczny” i wyraża doświadczenie związane z ziemią, uznaje on ukształtowanie przestrzeni geograficznej za źródło figur stylistycznych.

³⁴ M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, s. 112.

Tomasz Gęšina
Uniwersytet Śląski

Geopoetyka Północy. O twórczości Mariusza Wilka

Być może dlatego potrafię pisać jedynie wtedy,
kiedy mam horyzont przed oczami [DW, s. 53]¹.

Mariusz Wilk, *Dom włóczęgi*

1. Na tropach Wilka

Mariusz Wilk, urodzony w 1955 roku, ukończył polonistykę na Uniwersytecie Wrocławskim. Początkowo był zaangażowany w funkcjonowanie „Solidarności”, jednak z czasem, po strajkach z 1988 roku, przestał zajmować się działalnością polityczną. Literacką pozostałością po tamtym okresie jest książka *Konspira: rzecz o podziemnej „Solidarności”*, ciesząca się sporą popularnością, o czym świadczą jej liczne wydania². Po zmianach ustrojowych w 1989 roku Wilk postanowił opuścić Polskę. Nie oznaczało to jednak, iż w jego kolejnych książkach nie będą pojawiać się wątki

¹ Przy wprowadzaniu cytatów z książek Wilka posługuję się odpowiednim skrótem oraz numerem strony. Poniżej zamieszczam wydania, z których korzystam, a także wykaz skrótów: *Wilczy notes*, Warszawa 2012 – WN; *Wołoka*, Kraków 2011 – W; *Dom nad Oniego*, Warszawa 2012 – DO; *Tropami rena*, Warszawa 2011 – TR; *Lotem gęsi*, Warszawa 2011 – LG; *Dom włóczęgi*, Warszawa 2014 – WG.

² Do 1989 roku było ich aż osiemnaście. Zob. *Biogram Mariusza Wilka*, oprac. J. Grzybowski [online] <http://literat.ug.edu.pl/boi/wilk.htm> [dostęp: 24.01.2016].

polskie – są one nadal obecne, mimo tego, jak wyznaje w *Wilczym notesie*, „...tfu, przyrzekałem sobie, iż nie będę trącał polskich tematów, i ot, nie zdzierzyłem słowa” [WN, s. 90]. We wspomnieniach, poświęconych tamtemu okresowi, dostrzega się szacunek, jakim pisarz darzył ówczesną „Solidarność” – „À propos *Solidarności*... Mam na myśli tamtą »S.« z lat osiemdziesiątych, a nie jej obecny odprysk” [WN, s. 90]. W tym miejscu należy podkreślić, iż Polska w świadomości pisarza nie funkcjonuje w obecnym, współczesnym wymiarze, wręcz przeciwnie, to kraj z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, do którego stosunek odzwierciedla wymowne posługiwanie się określeniem „moja Polska” [LG, s. 187].

Ze zmianą miejsca zamieszkania wiąże się również zmiana dotychczasowej twórczości literackiej. Jak wyznaje w wywiadzie dla „Tygodnika Powszechnego”, pomysł umiejscowienia swojej prozy w rosyjskiej przestrzeni podsunęli mu Masza Pargsen i Alan Mandelbaum. Pierwsza z nich, córka niemieckiego dziennikarza, korespondenta w Rosji, zauważyła, iż Wilkowi, już wtedy pretendującemu do bycia pisarzem-nomadą, najbardziej będzie odpowiadała Rosja, do której miał się udać przez Amerykę³. Co ciekawe, słowa Pargsen znalazły odzwierciedlenie w rzeczywistości – Wilk przebywał w Stanach Zjednoczonych na zaproszenie wspomnianego wcześniej Mandelbauma, wygłaszając odczyty dotyczące *Konspiracy*. Amerykański badacz sugerował, by późniejszy autor *Wołoki* podjął się innych tematów literackich, proponując mu właśnie Rosję: „Polska już jest nieaktualna, za parę lat nikt się nią nie będzie interesować. Natomiast jeśliś się przymierzył do Rosji, masz o czym pisać do końca życia. Przypomniałem sobie wtedy Maszę: drugi trop, drugi sygnał”⁴.

³ Pejzaż ze śmiercią w tle. Z Mariuszem Wilkiem, korespondentem „Kultury” na Wyspach Solowieickich, rozmawia Tomasz Fiałkowski, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 38, s. 8.

⁴ Tamże.

W pierwszym rozdziale *Wilczego notesu* pisarz wyjaśnia czytelnikowi, dlaczego postanowił zamieszkać na Wyspach Sołowieckich:

Czytelnik spyta dlaczego Sołowki wybrałem? Co sprawiło, że usiadłem na Wyspach, jak na wieży obserwacyjnej, i patrzę stąd na Rosję, na świat? Cóż spróbuję odpowiedzieć, choć w paru ustępach trudno rzecz wyczerpać, co najwyżej zrobić jej abrys, jak dawniej pisano. Bo Sołowki przypominają drogocenny kamień: jakkolwiek długo byś nań patrzył, wciąż się mieni... łamie światło... szlifem gra. Starczy, że nieco obrócisz fabułę, akcenty zmienisz, wątki poprzestawiasz, a całość od razu innych znaczeń nabiera – po drugiemu lśni. Nie sposób zatem wyluszczać racje, nitki wyciągać z osnowy, każdą oddzielnie, analizować, w gębie obracać, a tylko razem, jedną przez drugą, trzeba oglądać. Słowem, należy odejść od linearnych praw języka i stanąć w pewnej odległości, na rzecz spojrzeć. A potem się przesuwać, samemu, krok po kroku, i zmieniać kąty patrzenia. [WN, s. 13]

Przytoczony wcześniej fragment nie tylko uzasadnia decyzję o zamieszkaniu na Wyspach Sołowieckich, ale także o pozostaniu w Rosji na stałe. W podobnym tonie utrzymane są inne fragmenty, zamieszczone w kolejnych książkach, w których pisarz objaśnia czytelnikowi, dlaczego upodobał sobie życie na Północy. Ponadto już w tej wypowiedzi, będącej literackim początkiem doświadczenia rosyjskiej przestrzeni, dostrzega się szczególny stosunek autora do rzeczywistości, w której przebywa i którą jednocześnie opisuje w swoich dziennikach. To również projekt tworzenia swoistego języka Północy, wzbogacania go o szczególnego rodzaju zapożyczenia, archaizmy czy etymologizacje, będące świadectwem przemyślanego posługiwania się słowem pisany⁵.

⁵ W tym miejscu odsyłam do znakomitego tekstu Ewy Sławkowej, która we wnikliwy sposób analizuje językowy aspekt prozy Wilka. Zob. E. Sławkowa, *Na szlakach włóczęgi, ścieżkach lektury i duktach języka: o przynależności „Dziennika północnego” Mariusza Wilka*, „Język Artystyczny. Język(i) kultury popularnej”, t. 15, Katowice 2014, s. 133–146.

W tych licznych fragmentach, w których autor przybliży czytelnikowi przyczyny podjęcia decyzji o pozostaniu w Rosji na stałe, na pierwszy plan wysuwa się wątek Zaonieża, ściślej Kondy Biereżnej, małej miejscowości położonej nad Jeziorem Oniego⁶. Wilk zamieszkał tam z żoną Nataszą i córką Martuszą, której narodziny znacząco wpłynęły na jego twórczość literacką, w tym na kształt ostatnich dzienników – *Lotem gęsi i Domu włóczęgi*. Pisarz dostrzega ogromną wartość kulturową Zaonieża, podobnie jak inni badacze zajmujący się tą krainą – „Nie przypadkiem profesor Orliński, wybitny znawca Karelii, nazwał Zaonieża fenomenem wiejskiej kultury. To jedna z przyczyn, dla których osiadłem nad Oniego” [DO, s. 19]. Warto również zwrócić uwagę na samo rozumienie nazwy Zaonieża – autor nazywa je „[...] Zazierkałem, to znaczy światem po drugiej stronie lustra. Tutaj bowiem ludzie są sobą i nikt się nie przegląda w zwierciadle, aby non stop kontrolować, jak go widzą inni” [LG, s. 196]. Wilk postrzega swoją przestrzeń w kategoriach autentyczności, miejsca nieskażonego, funkcjonującego z dala od udogodnień oferowanych przez konsumpcyjny świat. Nie uważa tego za wadę, wręcz przeciwnie – funkcjonowanie w takiej przestrzeni sprzyja rozwojowi autentycznego „ja”, gdyż rzeczywistość po drugiej stronie lustra to wolny świat, w którym człowiek nie musi dostosowywać się do nakazów i zakazów, jakie narzuca mu kultura współczesnego Zachodu.

2. W stronę Kennetha White’a

W trzeciej części *Dziennika północnego – Tropami rena* Wilk, odnosząc się do nazwy miesięcznika „Siewiernyje prostory”, pod-

⁶ Zdaję sobie sprawę z niepoprawnych form językowych, którymi posługuje się autor, np. zamiast poprawnej formy *jezioro Onega* używa *Jeziro Oniego*. W artykule decyduję się być jednak wierny onomastyce Wilka, wyrastającej ze szczególnego doświadczania przestrzeni, w której pisarz świadomie tworzy odpowiadający jej język.

daje analizie słowo „przestworze”, które oznacza dla niego „rozległą przestrzeń (i rodzaj swobody)” [TR, s. 49]. Autor *Wołoki* następnie zauważa, że *Słownik języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego podaje, iż „przestworze” we współczesnej polszczyźnie jest wyrazem książkowym, które już dawno wyszło z codziennego użycia – „czyżby obecna polszczyzna na tyle odwykła od swobodnych przestrzeni [wyróżnienie – T.G.], że samo słowo odłożono na półkę z książkami?” [TR, s. 49]. Warto na chwilę zatrzymać się nad tym wyrazem, ponieważ wpisuje się on w założenia geopoetyki, w której doświadczanie miejsca odgrywa główną rolę. Geopoetyka, którą proponuje Wilk w swoich książkach, opiera się na jednym solidnym fundamencie – mianowicie na przestrzeni nieograniczonej, wolnej, a przede wszystkim funkcjonującej z dala od pędu ludzkości w stronę technokracji (termin Tadeusza Sławka). Jest on realizowany poprzez przyjęcie postawy nomady wobec rzeczywistości i wydeptywanie własnej tropy (zapożyczenie z języka rosyjskiego oznaczające „drogę”, „ścieżkę”), funkcjonującej jako rudymenatarny wyznacznik postawy życiowej, będącej równocześnie gestem pisarskim, gdyż jak zauważa autor w *Wołocie*: „Kiedy więc piszemy życie – polując na słowa – to także, po jakimś czasie, wydeptyjemy własną tropę – swój styl” [W, s. 142].

Zainteresowanie geopoetyką wyniknęło z fascynacji Kennethem White'em i jego myślą filozoficzną. Pisarz po raz pierwszy zetknął się z twórczością Szkota podczas pobytu w Krakowie, kiedy *Niebieska droga* czekała na niego w kopercie u portiera („Przeróżne bywają spotkania ludzi z książkami. Niekiedy człowiek poszukuje książki, innym razem książka odnajduje człowieka” [LG, s. 11]). Od tego momentu proza White'a towarzyszyła Wilkowi w jego włóczędze po świecie. Pierwsze spotkanie pisarzy miało miejsce na festiwalu w Saint-Malo w 2007 roku. Wilk wspomina to zdarzenie jako zetknięcie się dwóch włóczędzów, nieustannie wędrujących zarówno po lekturowych, jak i rzeczywistych szlakach, których łączy szczególne doświadczanie

nie przestrzeni. Dialog nomadów istnieje ponad granicami języka normatywnego, niepotrzebne im są zasady gramatyki, to przede wszystkim intymna więź, która jest właściwa tylko wybranym. Swoją koncepcję geopoetyki White przedstawił za pomocą prostego obrazka, który zamieścił w notesie Wilka:

narysował w moim notesie długą prostą linię, oznaczającą – jak się wyraził – autostradę kultury europejskiej, która raptem się urywała gdzieś na przełomie XIX i XX stulecia, a może nieco później. Centymetr lub dwa przed urwaniem odchodziło od niej kilka strzał w różne strony. Pod jedną White napisał „Nietzsche”, pod drugą „Rimbaud”, resztę pozostawił bez podpisu. Te strzałki to właśnie intelektualnie nomadzi, a przestrzeń nimi obrysowana to obszar geopoetyki. [LG, s. 17]

Można pokusić się o wniosek, iż puste miejsca pod niepodpisanymi strzałkami powinny być uzupełnione o dwa kolejne nazwiska – White’a i Wilka – którzy w swoim życiu praktykują postawę intelektualnego nomady. Fascynacja sylwetką autora *Poety kosmografa*, a przede wszystkim jego twórczością literacką, skłoniła Wilka do odbycia wędrowki przez półwysep Labrador, którą Szkot opisał w *Niebieskiej drodze*. Dostrzega się tutaj performatywną stronę geopoetyki jako orientacji badawczej, w której doświadczenie lekturowe skłania do konfrontacji rzeczywistości literackiej z realną. Wilk pisze, że „[...] podróżowanie [...] śladami [White’a] to podwójna frajda: pokonując określoną przestrzeń geograficzną, odbywamy razem »medytację geomentalną«, [...] odkrywamy przestrzenny sens własnego bycia” [LG, s. 113]. Performatyka geopoetycka niesie ze sobą jednak pewne ryzyko, ponieważ tropienie literackich śladów w przestrzeni niefikcjonalnej może zdegradować wyobrażenie o niej, innymi słowy – czytelnik, w akcie lektury, konstruuje pewne wyobrażenia o danym miejscu, które mogą zostać zdekonstruowane w odniesieniu do ich rzeczywistych reprezentacji. Podobnie było w przypadku Wilka – odtworzenie szlaku, zapisanego w *Niebieskiej drodze*, okazało się czynnością niemożliwą ze względu na

styl podróży – „O ile w przypadku Kena można mówić o autentycznej włóczędze, o tyle nasza wyprawa przypominała raczej turystyczną wycieczkę” [LG, s. 73–74]. Co ciekawe, polski pisarz zdawał sobie sprawę, iż powtórzenie włóczęgi White’a jest czynnością utopijną (wymienia nawet trzy powody, które na to wpłynęły: stan wiedzy, logistyka drogi, podróż w grupie), tym bardziej dziwi fakt, iż autor *Wołoki* zdecydował się na odbycie turystycznych wojaży, które jednak znacząco różnią się od geopoetyckiej wędrówki. Anna Kronenberg zauważa, iż „termin *geopoetyka* pełni w *Lotem gęsi* funkcję inkrustacji tekstu czymś ciekawym i błyszczącym, ale pozostaje na powierzchni”⁷. Z drugiej strony, powołując się na fragment pochodzący z ostatniego dziennika – *Domu włóczęgi* – „[...] nomada i człek osiadły to awers i rewers każdego z nas [...], [pewna] archetypowa przepychanka w naszej jaźni” [DW, s. 114], Wilk, być może w wyniku odczuwania różnicy, potęgującej działania wyznawanej przez siebie myśli, pragnie „doświadczyć”, jak obcuje się z przestrzenią bez jej geopoetyckiego wymiaru i – co najważniejsze – czy jest to w ogóle możliwe⁸.

Rozczarowanie turystycznymi wojażami po Labradorze najlepiej odzwierciedla następujący fragment: „W Goose Bay jedliśmy mielone z karibu. W smaku niczym nie przypominało soczystej reniny, którą pamiętam z Łowoziera. Było suche jak trociny i na

⁷ A. Kronenberg, *W stronę delikatniejszego zamieszkiwania Ziemi – geopoetyka Kennetha White’a*, „Fraza” 2012, nr 4, s. 20.

⁸ Warto w tym miejscu pozwolić sobie na drobną dygresję. W tekstach Wilka odnajdziemy sporo odniesień do jednej z podróży Ryszarda Kapuścińskiego, opisaną w *Imperium*. Autor *Wilczego notesu* krytykuje mistrza polskiego reportażu za przyjęcie postawy turystycznego oglądu, za powierzchowne traktowanie przestrzeni, w wyniku czego uznaje go jedynie za wybitnego wojażera, chociaż sam podczas podróży tropami White’a reprezentuje podobną postawę. Na tę polemikę z autorem *Imperium* zwraca uwagę również Maria Janion, która w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie. Fantazmaty literatury*, pisze, że „[Wilk] Kapuścińskiego zobaczył jako pisarza kierującego się przypadkowym doбором zwiedzanych miejsc i również przypadkowym doбором cytowanych dzieł”. Zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 235.

„dodatek przesolone” [LG, s. 122]. W zacytowanej wypowiedzi na pierwszy plan wysuwa się wyraźna opozycja pomiędzy Labradorem a Północą, którą pisarz uświadomił sobie podczas podróży. Wraz z zawodem pojawia się również zmiana w stosunku do autora *Niebieskiej drogi*. Specyficzna relacja, która łączyła pisarzy, nie miała charakteru mistrz – uczeń, opierała się ona na wspólnym założeniu, jakim było szczególne uwzględnienie wartości przestrzeni. Dlatego też odejście od założeń twórcy geopoetyki należy rozpatrywać jako samodzielną próbę stworzenia poetyki Ziemi w jej północnym wymiarze. To świadomy wybór kroczenia własną Drogą, ponieważ Wilk nie chce być jedynie epigonem geopoetyki autora *Niebieskiej drogi*. Nieustanne porównywanie swojej podróży przez Labrador do wędrówki White’a przyczynia się do wyrażenia daleko idących wniosków, jeśli o chodzi o rozumienie przestrzeni w jej geopoetyckim wymiarze: „Geopoetyka White’a jest propozycją dla nielicznych intelektualnych nomadów, którzy ciągle jeszcze koczują między niebem i ziemią” [LG, s. 120]. Wilk wyraźnie dostrzega utopijny wymiar geopoetyki White’a, wie, że jest ona projektem tyle pięknym, co niemożliwym, gdyż nie każdy predestynowany jest do tego, by wieść życie intelektualnego nomady, zwracając jednocześnie uwagę na miejsce, w którym przyszło mu żyć. Autor *Wołoki* postanawia stworzyć własną filozofię – geopoetykę Północy – naznaczoną cechami właściwymi dla jego „ruskiej” przestrzeni.

3. Gdy Wschód jest Północą

W twórczości Wilka zauważa się szczególne przywiązanie do miejsca, w którym żyje. Widać to zwłaszcza na poziomie języka, tzn. wybieraniu struktur gramatycznych, poświadczających identyfikację pisarza z Północą. Najlepszym przykładem jest posługiwanie się zaimkiem „mój” w odniesieniu do północnej przestrzeni, np. „Północ to moje koczowisko, obszar penetracji. Pół-

noc – to moja fabuła! [...] Moja Północ rozciąga się od wielkich jezior Europy [...], Moja Północ jest kolebką szamanizmu [...] Moja Północ ma szeroki horyzont” [DO, s. 46–47]⁹. Co ciekawe, to nieustanne doświadczenie wyznacza postawę życiową, którą reprezentuje pisarz, ponieważ „[...] Północ to nie tylko miejsce, ale pewien stan uma, rytm życia”¹⁰. Projekt, który Wilk konsekwentnie realizuje, począwszy od *Wilczego notesu*, kończąc na *Domu włóczędzy*, jest zatem stworzeniem nowego sposobu myślenia, nazwanym w tym tekście geopoetyką Północy¹¹.

Postawę pisarza wobec przestrzeni można rozpatrywać pod kątem antropologicznym, stanowiącym jeden z aspektów badawczych geopoetyki. Mowa o relacji podmiotu z danym miejscem geograficznym, w której kluczową rolę odgrywa doświadczenie. Wszystko to prowadzi do stworzenia szczególnej geografii emocjonalnej czy topografii emotywniej, w której konkretne miejsce wywiera wpływ na kształtowanie się postawy człowieka¹². Przebywanie w rzeczywistości jest zatem nieustannym doświadczeniem przestrzeni, to również pełna świadomość i wiedza o niej, dlatego nie dziwi fakt, iż Wilk doskonale zna jej historię, czym jeszcze bardziej poświadcza o postawie pełnej zaangażowania (wymownym przykładem jest fragment o „ruskiej Północy” w *Wołocie* [s. 23–38], w którym pisarz zwraca uwagę na to, iż

⁹ Dariusz Nowacki zwraca uwagę, iż wątki autokreacyjne w prozie Wilka, odnoszące się do Północy, stopniowo nabierają coraz większego rozmachu, co badacz opatruje dość wymownym stwierdzeniem w odniesieniu do autora *Wołoki*: „Północ to ja!”. Zob. D. Nowacki, *Północ to ja!*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 125, s. 14.

¹⁰ *Wilcza tropa. Rozmowa Piotra Brysacza z Mariuszem Wilkiem*, w: *Patrząc na Wschód. Przestrzeń, człowiek, mistycyzm*, red. P. Brysacz, Białystok 2013, s. 40.

¹¹ Por. M. Dąbrowski, *Wilk w Rosji. Subaltern? W imperium? (Polemika z konceptem „postzależności”)*, „Porównania” 2014, nr 15, s. 105–120; M. Marszałek, *Rosyjska Północ jako punkt widzenia. Geopoetyczne strategie w prozie Mariusza Wilka*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 97–110; P. Czapliński, *Poruszona mapa*, Kraków 2016, s. 98–126.

¹² E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 107.

Rosjanie nie byli pierwszymi mieszkańcami tej ziemi). Już samo osadzenie dziennika w realiach północnych, a więc świadome połączenie tematyki utworów z ich formą podawczą, sprawia, iż kategoria Północy konsekwentnie przenika wszystkie sfery geo-poetyki Wilka.

Północ jest metaforą Drogi-domu, na której szlakach Wilk nieustannie przebywa, toteż stosunek do niej naznaczony jest poszukiwaniem tego, co ukryte pod kolejnymi zdobyczami cywilizacji. Jej postrzeganie przez pisarza przypomina czasem zmaganie się z palimpsestem – chciałby on dotrzeć do tej pierwszej warstwy, pełnej pierwotnych rytuałów i wiary w Naturę:

Mówiąc krótko, landszaft na Północy przypomina deskę, na której kolejne pokolenia „bogomazów” pracowicie uwieczniały swojego boga, pałkając grubo farbą, by zamalować wizerunek poprzedników, a potem jakiś kwaśny deszcz, jadowity i żrący, zmył wszystko acz niedokładnie, zostawiając szczątki rysunki, resztki koloru. Można to odrestaurować? [WN, s. 25]

W przytoczonym fragmencie szczególną uwagę zwraca wykorzystanie malarskiej leksyki, co należy wiązać z tym, iż Północ w książkach Wilka to krajobraz żywy, zdynamizowany poprzez wykorzystanie odpowiednich słów, podkreślających barwy tej krainy. Oczywiście, postrzeganie danego miejsca zmienia się wraz ze zmianą perspektywy – inaczej patrzy się na Północ, będąc w jej centrum, niż kiedy wspomina się ją, np. podczas spotkań autorskich organizowanych w Polsce. Magdalena Marszałek określa to mianem relokacji, w której punkt widzenia jest uzależniony od współrzędnych geograficznych. Badaczka zauważa, że „zmienić punkt widzenia można tylko przez przemieszczenie się, przez zmianę miejsca obserwacji i zdomowienie się w przestrzeni, którą się bada, podróżując, czytając i pisząc. Pisanie wchodzi przy tym w bezpośrednie związki z przestrzenią”¹³.

¹³ M. Marszałek, *Rosyjska Północ jako punkt widzenia*, s. 104.

Postrzeżenie tej krainy jest ufundowane na opozycji Północ – Południe. Można ją interpretować jako rozdźwięk pomiędzy światem wschodnim a zachodnim, dość często pojawiającym się w książkach Wilka:

[...] z człowiekiem jak z chlebem, albo jest prawdziwy, nawet jeśli czerstwy, to znaczy żyje w rzeczywistości, albo odbija jeno to, czego się dowiedział z mediów, internetu bądź przez telefon komórkowy¹⁴.

Północ pisarza jest również doświadczeniem Pustki, lecz nie takiej w rozumieniu europejskim, będącej synonimem Nicości, lecz tej wpisującej się w tradycję Dalekiego Wschodu – „to nie brak wszelkiego bytu, na odwrót – to pełnia [wyróżnienie – T.G.] bytu” [DO, s. 156], a „[...] wszelkie próby wypełnienia jej kończą się jedynie utratą energii” [DO, s. 172]. Jest ona krainą równie intrygującą, co niebezpieczną, ponieważ wszelkie próby jej podporządkowania, wyznaczania granic, kończyły się niepowodzeniem. Pustka Północy, zdaniem Anny Sobieskiej, umożliwia Wilkowi przenoszenie się w inny świat, charakteryzujący się odmienną przestrzenią i innym czasem¹⁵.

Interesującym wątkiem jest posługiwanie się nazwą „Północ”, co poniekąd wiąże się ze stereotypowym postrzeganiem Wschodu albo jako krainy barbarzyńców, albo krainy orientu, nieznaney, tajemniczej, ale też i niebezpiecznej. To kreowanie nowej rzeczywistości, zamiana Wschodu na Północ, wpisuje się w założenia literackiej geografii wyobrażonej, którą Małgorzata Mikołajczak uznaje za jedną z kategorii geopoetyki jako orientacji badawczej. W przypadku Wilka imagologia terytorialna nie reprodukuje literackiej przestrzeni z jej realnej rzeczywistości, lecz

¹⁴ *Wilcza tropa. Rozmowa Piotra Brysacza z Mariuszem Wilkiem*, s. 36.

¹⁵ A. Sobieska, *Tropa wydeptana po rosyjsku, czyli o istocie nomadyzmu według „Dziennika północnego” Mariusza Wilka*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, t. 2, s. 59.

kreuje tę rzeczywistość na nowo, zarówno pod względem geograficznym, jak i mentalnym (stereotypowym)¹⁶. Innymi słowy, postrzeganie przez pisarza rosyjskiego Wschodu jako Północy jest pomysłem konsekwentnie przemyślanym, ale też i nowatorskim, jeśli chodzi o polską literaturę. W tym miejscu należy również wspomnieć o tym, iż pojęcia „Północ” i „Rosja” nie są dla Wilka w pełni tożsame, ponieważ:

[...] to różne pojęcia, chociaż w niektórych miejscach ich zakresy mogą się pokrywać. Rusczy pojawili się na Północy stosunkowo niedawno i z moich obserwacji wynika, że skoro stąd znikną, tak jak wcześniej zniknęły stąd plemiona Saamów czy Czudów, natomiast Północ jako przestrzeń (pusty, rozległy obszar) była tu jeszcze przed lodowcem. Nieraz podkreślałem, że żyjąc od wielu lat na Północy, zamieszkuję w Rosji mniej więcej tyle o tyle, o ile mieszkał w niej ktoś, kto w XIX wieku żył, dajmy na to w Kaliszu. [DO, s. 154]

Wasilij Rozanow, filozof i pisarz rosyjski, uważał, iż zawsze istniały dwie Rosje: „Rosja widocznych pozorów [...], czyli Imperium [...], oraz Święta Ruś, czyli Matuszka, o prawach niepojętych, formach niejasnych, tendencjach nieokreślonych” [WN, s. 14]. Wilk dostrzeża to rozróżnienie również we współczesnych czasach, interpretując je w następujący sposób: „Bo i dzisiaj obie Rosje istnieją: i Imperium, na drżących nogach, i Matuszka, walająca się w rowie” [WN, s. 15]. Wspomniany wcześniej Kapuściński, niczym wojażer, przyglądał się tej pierwszej, z kolei Wilk przyjrzał się tym dwóm rosyjskim obliczom, ponieważ „na Sołowkach obie Rosje nieraz się spotykały, tu Imperium z Matuszką pospołu, bywało, siedziało za jednym stołem lub w tej celi” [WN, s. 17]. Strategia pisarska autora *Wilczego notesu* opiera się na doświadczeniu Rosji od wewnątrz – na przeżyciu, wchłonięciu jej całym sobą¹⁷, ponieważ tylko taka relacja z miejscem gwarantuje jego

¹⁶ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 203–205.

¹⁷ M. Marszałek, *Rosyjska Północ jako punkt widzenia*, s. 105.

zrozumienie. Wydaje się, że to nie Rosja-Imperium wpisuje się w krajobraz Północy, lecz Rosja-Matuszka, którą można odnaleźć na szlakach włóczędzy Wilka. Maria Janion podkreśla, że

Matuszka to przede wszystkim ziemia, traktowana przeważnie z miłością, ale czasem z grozą, a nawet nienawiścią. Od strony Matuszki, od strony Natury ujawnia się inny obraz Rosji i jej duchowości¹⁸.

To właśnie w dawnej Świętej Rusi kryją się ślady starego świata, kiedy Imperium jeszcze nie stało się nadrzędną kategorią określającą rosyjskie państwo. Sytuacja zmieniła się w XX wieku, który „zamknął ruską Północ. Jak zonę. Akademik Dmitrij Lichaczow nazywa dzisiaj ruską Północ – esencją ruskości” [W, s. 30]. Nie dziwi zatem fakt, iż Północ Wilka to kraina, w której na przekór czasom i ustrojom uchowały się ślady przeszłości. To rzeczywistość, w której przetrwała wiara w miejsce jako pewien cud natury, który gdzie indziej zostałyby zniszczone przez Imperium. Pomimo wyraźnego mitologizowania przestrzeni północnej, czasem kreowania jej jako krainy na poły realnej, na poły magicznej, Wilkowi udało się, co zauważa Janion, zerwać z tendencją orientalizowania wizerunku Rosji, widocznej chociażby u Adama Mickiewicza, unikając przy tym jej przeciwstawiania „lepszemu” Europie¹⁹.

4. Rosyjskie inspiracje

Marszałek, podejmując się analizy geopoetyki Wilka, przywołuje termin „wektoryzacji” niemieckiego romanisty Otmara Ette’a, który stanowi „zapis choreografii ruchu literatury dynamizującej przestrzeń i mobilizującej transkulturowe przemiesz-

¹⁸ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, s. 239.

¹⁹ Tamże.

czenia”²⁰. Badaczka zauważa, że twórczość Wilka jest wektorem ekscentrycznym, ponieważ pisarz świadomie podkreśla swoją odrębność oraz realizuje projekt pisania wychodzący poza założenia centrum, wybierając miejsce peryferyjne pomiędzy wyobrażeniami Rosji, oglądanej zarówno z perspektywy zachodniej Europy, jak i widzianej od wewnątrz – z perspektywy Kremla²¹. Ów wektor, wyznaczający kierunek myśli autora *Wołoki*, ukierunkowuje go w stronę rosyjskich pisarzy zajmujących się geopoetyką. Mowa tutaj o twórcach grupy literacko-badawczej „Putiewoj żurnal”, w skład której wchodził Wasilij Gołowanow, Andriej Bałdin, Dima Zamiatin oraz Rustam Rachmatulin. Pisarze postulowali, aby zerwać z rozumieniem literatury jako postmodernistycznej gry pełnej odniesień i aluzji, ukierunkowując ją w stronę tematów *non-fiction*. Gołowanow, opierając się na założeniach White’a, rozumiał geopoetykę jako „pisanie odkrywające Przestrzeń w słowach” [DW, s. 110], odnosił się do wątków przestrzennych w twórczości różnych pisarzy, np. Chlebnikowa (rejon Morza Kaspijskiego), Saint-Exupéry’ego (Sahara), Saint-Johna Perse’a (Gobi i wyspy Morza Karaibskiego) czy Paula Gauguina (Polinezja). Sytuacja polityczna sprzyjała rosyjskim twórcom, gdyż zdaniem Wilka, „kończył się właśnie wiek XX, ciut wcześniej zniknęło z mapy Imperium Sowieckie i oto przed rosyjskimi geopoetami odkrywała się nieznana Rossija z niewyraźnym i na pół rozmytym pograniczem” [DW, s. 111]. Jednakże rosyjska geopoetyka nie była projektem spójnym, ponieważ jej twórcy ostatecznie zajęli się różnymi zagadnieniami. Pośród nich najbardziej istotny wydaje się projekt Goławanowa, który podjął się opisanie geografii totalnej Morza Kaspijskiego. Oczywiście, jest to projekt utopijny w swych zamiarach, jednakże w tej niemożliwości Wilk dopatruje się „rozpuszczenia” (od słowa „pustka”)

²⁰ M. Marszałek, *Rosyjska Północ jako punkt widzenia*, s. 109.

²¹ Tamże.

człowieka w przestrzeni, zanikania granic pomiędzy nim a miejscem. Widać w tym ślady geopoetyki autora *Wołoki* jako szczególnego aktu pisarskiego, którego „istotą [...] jest taka opowieść o północnej przestrzeni, aby w tej powieści powoli się rozprzestrzeniać” [DW, 115].

5. Przyroda – istota żywa

Istotnym elementem geopoetyki Północy jest przyroda, która dookreśla charakter tamtejszej przestrzeni. Nie jest ona sprowadzona do skonwencjonalizowanego wizerunku Arkadii, utrwalonego zwłaszcza w literaturze sentymentalnej. Wilk rezygnuje z tradycyjnego opisu, przytaczanego przez bezosobowego narratora, ukazującego przede wszystkim kwestie estetyczne danego krajobrazu, na rzecz emocjonalnej narracji, głównie wypowiedzianej w pierwszej osobie liczby pojedynczej, poświadczającej o szczególnej więzi pomiędzy środowiskiem naturalnym a autorem. Stosunek Wilka do świata przyrody jest bliski postawie White'a, dla którego każdy jej element stanowi rudymenatny składnik wpływający na funkcjonowanie Ziemi. „Co roku oglądam wybuch przyrody na Północy i za każdym razem od nowa fascynuje mnie ten fajerwerk życia – w wodzie, na ziemi i w powietrzu” [DO, s. 186]. Wilk nie spogląda na północną przyrodę z perspektywy zewnętrznej, jego patrzyenie opiera się na szczególnym wpatrywaniu się w rzeczywistość – autor *Wołoki* jej nie podziwia, on w niej przebywa, co wynika z zadowolenia się w przestrzeni („z rozprzestrzenia się”). Elżbieta Rybicka nazywa Wilka „pisarzem geograficznym”, badającym gęstość i konsystencję miejsc, w których przebywa, zwracającym uwagę na ich wielowymiarową otwartość²². Pisarza nie satysfakcjonuje bezczynne wpatrywanie się w krajobraz, wręcz przeciwnie – podczas pa-

²² E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 111–112.

trzenia na przyrodę i wsłuchiwania się w jej dźwięki, dokonuje jej subtelnej interpretacji, wyciągając z tych obserwacji wnioski dotyczące postrzegania świata. Zdaje sobie sprawę, iż obecność przyrody w przestrzeni Północy jest podstawowym warunkiem istnienia jego geopoetyki, mającej swój początek właśnie w tej szczególnej, duchowej kontemplacji.

White, w jednym z esejów, powołuje się na myśl Martina Heideggera dotyczącą postrzegania świata. Niemiecki filozof uważał, iż otaczająca człowieka rzeczywistość została zredukowana do pewnego „zbioru narzędzi”, w którym to konkretne miejsce od razu charakteryzuje się pod kątem jego przydatności, np. jezioro jako potencjalne źródło wody pitnej. Heidegger doszedł do wniosku, iż człowiek tkwi w bezsensownym poczuciu świata, „w którym nie ma istotnego sensu życia ani nawet sensu jego nieobecności [...]”²³. Wilk jednoznacznie przeciwstawia się takiej postawie – w jednym z fragmentów *Domu nad Oniego* w emocjonalny sposób opisuje wycinkę drzew, podsumowując ten proceder następująco: „Las to żywy pieniądz. Szmal, który sam rośnie. [...] Jak długo jeszcze tutejsza przyroda wytrzyma tę grabież? Przecież teraz ludzie dysponują znacznie większą siłą niszczenia niż dawniej. Nieporównywalnie większą! A lasu ubywa...” [DO, s. 163–164]. Jednak czasem trzeba postąpić wbrew własnym przekonaniom, co pisarz zrozumiał, ścinając starą brzozę – „Brzozo, siostró moja, wybacz mi [wyróżnienie – T.G.]” [DW, s. 34]. Wilk postrzega przyrodę jako całość, gdzie każda czynność podporządkowana jest wewnętrznemu prawu, które określa jej spójne funkcjonowanie²⁴. Jakakol-

²³ K. White, *Geopoetyki*, wyb., oprac. przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2014, s. 17.

²⁴ Nie oznacza to jednak, że Wilk rezygnuje z korzystania z zasobów przyrody. Różnica polega na znaczeniu słów „wyzyskiwanie” i „używanie” – wyzyskiwaniem jest nieustanna, nadmierna grabież drewna z lasu, by zaspokoić koniunkturę rynku, natomiast używanie sprowadza się do korzystania z dóbr przyrody w sposób racjonalny (np. zbieranie grzybów czy jagód), nie wpływając znacząco na jej funkcjonowanie.

wiek ingerencja z zewnątrz stanowi przejaw aktu barbarzyństwa, zaburzenie ładu, stąd też wynika postrzeganie roślin czy zwierząt (i nie tylko) jako istot nie tylko spersonifikowanych, lecz równych sobie²⁵.

Doświadczenie przyrody przez Wilka jest doświadczeniem pełnym, które możliwe jest przy udziale wszystkich zmysłów. Wi- dać to chociażby w obserwowaniu przez pisarza topnienia lodu na Jeziorze Oniego:

Onieźskie dziwowisko od wielu czynników zależy. Przede wszystkim od pogody i lodu. Inaczej lód taje w słońcu, a inaczej w plusze, wiatr go spiętrza, mgła pojada, fala zbryla. Czasem fiu i znika w oczach [wyróżnienie – T.G.], zanim się obaczysz, innym razem dogorywa w czarnych krach, czasem parą się uniesie albo śryżem szeźnie, a niekiedy lśni na głazach, powleczonych nim jak lukrem, chociaż w wodzie go już niet... Towarzyszą temu dźwięki [wyróżnienie – T.G.], a to huki, a to pęki, różne trzaski i grochoty, sapy zgrzyty, chrzęst. [DW, s. 33]

Podobną sytuację pisarz przedstawia w *Wilczym notesie*: „naj- pierw lód podchodzi wodą [...]. Wiatr przynosi zapachy mo- rza, krzyki ptaków [podkr. – T.G.]. [...] W mgnieniu oka dom jest pełen ptasiego zgiełku, woni bitumu i *mata* [podkr. – T.G.]” [WN, s. 24]. Fragmenty te potwierdzają, iż Percy- powanie przestrzeni przez Wilka niemal zawsze odbywa się na poziomie wzroku, słuchu, zapachu oraz dotyku, przez co jego świadomość miejsca jest dosłownym wchłanianiem rzeczywisto- ści przedstawionej. Bywa również i tak, że któryś ze zmysłów wyraźnie dominuje nad pozostałymi, w wyniku czego zostaje podkreślony jeden aspekt odczuwanej przestrzeni („nie, nie miał

²⁵ Wilk, podobnie jak White, zauważa, że postrzeganie przyrody przez ludzi zmieniło się wraz z nastaniem chrześcijaństwa, które spowodowało, iż lasy, je- ziora wypełniły się różnymi duchami, biesami czy rusalkami. Stąd też wynika postulat autora *Woloki*, aby przywrócić niektóre święta, dzięki którym człowiek mógł oddać hołd Matce Naturze – swojej żywicielce. Zob. M. Wilk, *Dom nad Oniego*, s. 196–197.

racji Szałamow, pisząc, że kwiaty na Północy nie pachną. One pachną, oszałamiająco, wystarczy twarz zanurzyć w dywan tundry” [WN, s. 169]). Wszystkie te opisy, jako całość, składają się na oryginalną przestrzeń sensoryczną, której charakter określają chociażby szum wody czy zapach kwitnących kwiatów. W tym miejscu dotyka się również istotnej kwestii, jeśli chodzi o geopoetykę Północy – utrwalenia jej wyjątkowości za pomocą słów. Warunkiem przekształcenia rzeczywistego krajobrazu w książkową relację jest jego pełne poznanie – w przypadku Wilka istotnym komponentem aktu pisarskiego staje się nie tylko samo słowo, lecz również jego rzeczywisty odpowiednik („dlatego wołę przekonywać się na własne oczy, a dopiero potem na papier przynieść” [TR, s. 35])²⁶.

Przyroda w geopoetyce Północy nie jest tylko ornamentem, mającym uzmysłowić czytelnikowi wyjątkowy charakter tamtejszej krainy. Wyznacza ona rytm życia Wilka, stała się jego zegarem i kalendarzem, przypominającym o nieuchronnym upływie czasu: „Tymczasem Oniego skuło lodem. Żal, że mnie to ominęło [...]. Roków ubywa-ubywa, szkoda każdego z nich. Ten już nie wróci” [DW, s. 167].

6. Kartografia geopoetycka

Jedną z zalet geopoetyki jest jej oryginalne instrumentarium badawcze, umożliwiające interpretację i analizę tekstów literackich za pomocą takich kategorii, które pierwotnie nie należą do sfery *poesis*. Jedną z nich jest niewątpliwie mapa, która przede wszystkim stanowi graficzne odzwierciedlenie danej prze-

²⁶ Czasem i słowa bywają bezradne wobec przestrzeni – niemoc opisu wynika z ograniczeń języka, za pomocą którego pisarz nie jest w stanie w pełni oddać literackiego obrazu komponentu danego miejsca, np. niemożność opisu twarzy Kławy [DO, s. 71] czy krateru zobaczonego podczas podróży przez Labrador [LG, s. 101].

strzeni²⁷. W dyskursie geopoetyckim nie jest ona rozpatrywana wyłącznie jako efekt pracy kartografa, lecz jako „tekst czytany z perspektywy doświadczenia historycznego, egzystencjonalnego i estetycznego”²⁸. Niemiecki badacz Karl Schlögel proponuje, aby traktować kartografię jako medium „hermeneutyki topograficznej” (termin Nicolausa Sombarta), gdyż mapy traktują o przestrzeniach, jak i warunkach przestrzennych, tworzonych przez ludzi, co prowadzi do wytworzenia się retoryki dwóch dziedzin – kartografii i historiografii²⁹. Ponadto zwrot przestrzenny w klarowny sposób ukazał, że w kulturze „równie ważne znaczenie, jak czas i historia, mają mapy i topografie”³⁰.

Jedną z realizacji kartografii geopoetyckiej Wilka opiera się na związkach pomiędzy nazwami, nadanymi im przez rdzennych mieszkańców (Saamów), a ich uwarunkowaniami fizycznymi³¹, które w głównej mierze decydują o ich onomastyce:

spróbujcie wymówić półgłosem imiona gór, przełęcz, dolin, jezior i rzek w masywie Łowozierskich Tundr – jakbyście litanie do Matki Ziemi odmawiali. [...] I tak popatrzcie na mapę! Łowozierskie Tundry obejmują Jezioro Duchów podkową. Na północno-wschodnim krańcu tej podkowy, nieomal nad Łowozierem, wznosi się Wawnbed (Góra Golej Pupy) i Kuamdespahk (Góra Szamańskiego Bębna), [...] Kemes'pahk (Góra Tokujących Cietrzewi), Kujwaczorr (Góra Starca Kujwy), Kuetnjuczorr (Góra z Wieżą na Obrywie), Sełsurt (Góra Mgieł) i jej północna odnoga Flora [...] [TR, s. 94].

Czytanie tej niezwyklej kartograficznej interpretacji rzeczywistości dokonuje się za sprawą wewnętrznego głosu, wynikającego z doświadczenia przestrzeni. Wszystkie nazwy, wymienione

²⁷ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 106–107.

²⁸ E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 256.

²⁹ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy: o historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 88.

³⁰ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 62.

³¹ A. Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014, s. 129.

przez Wilka, jako całość zarysowują pewien opis tamtejszej krainy. Jeśli przyjrzeć się cytowanemu wcześniej fragmentowi pod tym kątem, to można zauważyć, że stanowi on literacką mapę pewnego wymyka północnej rzeczywistości. Utwierdza w tym wykorzystanie odpowiedniej leksyki (związanej z kierunkami świata, opisywanie krainy z perspektywy odgórnego oglądania prezentacji kartograficznej, np. układanie się elementów rzeczywistości w podkowę), a także odczytywanie poszczególnych punktów, które zostały zaznaczone na mapie. Maciej Dajnowski, w tekście *Kilka uwag o domniemanych związkach map i pejzażu literackiego*, zajmuje się opisami zawartymi w *Wilczym notesie*, interpretując je pod kątem kartografii literackiej. Badacz zauważa, że Wilk kilkakrotnie podejmuje się opisu Sołówek „z lotu sputnika”³², co można sprowadzić do trzech figur imaginacyjnych – labiryntu, palimpsestu i mapy w tradycyjnym rozumieniu. Pierwsza z nich dotyczy prezentacji zarówno dróg i ścieżek geograficznych, na które składają się biegi rzek, konstrukcje Saamów wykonane z kamienia, jak i gmatwaniny ludzkich losów. Wszystko to wpisuje się w hermeneutykę przestrzeni, która, odnosząc się do topograficznego konkrety, opisuje refleksję o mechanizmach, mających wpływ na dzieje tych ziem. Druga figura – palimpsestu – pośrednio łączy się z labiryntem, ponieważ Sołówki stanowią obszar dróg ludzkich, które, znikając, jednocześnie nakładają się na siebie – to oryginalna metafora trwania człowieka XX wieku, którego kondycja jest krucha, słaba oraz zagubiona. Dajnowski wskazuje również na wykorzystanie w narracji opisu mapy

³² To odgórne patrzyenie realizuje się również w dosłownym znaczeniu – gdy Wilk spogląda na mapę i interpretuje ją przy pomocy interesujących metafor – „Oniego na mapie przypomina mi wielkiego raka, który wylaził kiedyś z rzeki Swir (łączącej go długim chwostem z Jeziorem Ładożskim) i popęzł na północ – ku Morzu białemu, aby raptem, w połowie drogi, objąwszy kleszczami półwysep Zaonieże – że niby poduszkę – usnąć. Aczkolwiek w istocie rzeczy mają się na opak: to rzeka Swir wycieka z Oniego do Ładogi. A kształty raka [wszystkie podkr. – T.G.] wyrzeźbił lód” [W, s. 108].

zbliżonego do jej tradycyjnej (w znaczeniu – kartograficznej) funkcji, której zadaniem jest nakreślenie wyglądu północnej krainy. Kartografia literacka, zauważa badacz, w ujęciu Wilka to szkicowanie nowych map, będących projektami zupełnie odmiennych terytoriów, co może być załączkiem tworzenia zupełnie nowatorskich reprezentacji przestrzeni w ogóle³³.

Warto jeszcze dodać, iż w książkach pisarza znajdują się przedruki map (*Wołoka* – wewnętrzne strony okładki, *Lotem gęsi* – s. 20–21, 72, 132), które przedstawiają krainę Zaonieża i półwysep Labrador. Wydaje się, że jest to pewien ukłon w stronę czytelnika, któremu autor pragnie uzmysłowić, po jakich geograficznych krainach włączy się pisarz. Zamieszczenie map (autorstwa wydawcy książek czy samego autora) łączy się ze świadomym wyborem pisania literatury *non-fiction*, którą uprawia Wilk. Skłaniają one również czytelnika do wspomnianego wcześniej aktu performatywnego – lektura książki staje się inspiracją do szczególnego czytania przestrzeni, czyli odbycia wędrówki szlakami, po których włączy się pisarz³⁴.

7. Praktyka geopoetycka

Czym jest geopoetyka Północy? Dla Wilka jest ona

przede wszystkim praktyką, jak zen. Zali można osiągnąć satori bez zazenu? Tylko czytaniem Dogena? Podobnie z geopoetyką – lektura White'a nie zastąpi medytacji przestrzeni. Przestrzeń z początku należy rozpoznać, następnie przyswoić, a dopiero potem można się w niej rozprzestrzeniać. [DW, s. 118–119]

³³ M. Dajnowski, *Kilka uwag o domniemanych związkach map i pejzażu literackiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, t. 3, s. 37–51.

³⁴ W cytowanym wcześniej wywiadzie Piotra Brysacza z Mariuszem Wilkiem, pisarz wspomina pewnego młodego chłopca, który tuż po lekturze *Wilczego notesu* (6 stycznia) dotarł na Solówki, będąc pod wrażeniem przeczytanej książki, podarowanej mu przez ojca na Gwiazdkę. Zob. *Wilcza tropa. Rozmowa Piotra Brysacza z Mariuszem Wilkiem*, s. 38.

Geopoetyka autora *Konspiracy* sytuuje pisarza w przestrzeni, którą doświadcza wszystkimi zmysłami. Jest próbą nakreślenia nowej topografii, w której zbanalizowany i zorientalizowany w literaturze polskiej Wschód staje się oryginalną Północą. To także próba wytyczania szlaków własnej włóczęgi, każdego dnia przynoszących nowe inspiracje. Zapisywanie północnej przestrzeni jest zatem rezultatem relacji ja – miejsce, która łączy geograficzny konkret z literacką wyobraźnią.

Szymon Trusewicz
Uniwersytet w Białymstoku

Wyobraźnia wyzwolona i oko Romana Honeta

Wstęp

Wyobraźnia poetycka to temat wciąż ważny zarówno dla autorów, jak i krytyków. Marcin Orliński w artykule *Sprawa wyobraźni*¹, przypominając losy polskiego imaginaryzmu, podejmuje problem przydatności tytułowej kategorii w dyskursie krytyczno-literackim. Orliński z rezerwą patrzy na renesans pojęcia samej wyobraźni, jak i węższej, historycznie ułożonej, „wyobraźni wyzwolonej”. Przede wszystkim stwierdza: „wyobraźnia jest jednym z podstawowych i w gruncie rzeczy nieusuwalnych składników wszelkiej poetyckiej mowy”². Równie słusznie zauważa Orliński, że „wyobraźnia i poezja w jednym stały domu. »Wyobrazić coś« znaczy przecież tyle, co »tworzyć obraz czegoś«. Osmielona wyobraźnia to wciąż wyobraźnia” i pyta „W którym momencie powinniśmy uznać jej autonomię?”³.

¹ M. Orliński, *Sprawa wyobraźni*, <http://www.marcinorlinski.pl/sprawawyobrazni.htm> [dostęp: 30.03.2017].

² Tamże.

³ Tamże.

Przyglądając się rozpoznaniom krytyków i nazwiskom poetów, których wskazuje się jako współczesnych „wyobraźniowców”, Orliński pokazuje, jak pojemny stał się nurt ośmielonej wyobraźni. Zalicza się do niego nie tylko tych, którzy korzystają z onirycznego i surrealistycznego rekwizytorium – pierwsze przykłady to Andrzej Sosnowski czy Bartłomiej Majzel – ale również tych, których poezja od takiego obrazowania stroni, jak Justyna Bargielska, Łukasz Jarosz czy Joanna Lech.

Czy wyobraźnia wyzwolona to pojęcie, które należałoby odrzucić? Przypomnienie jego historii pomaga na nowo zawęzić jego znaczenie i przypomnieć podstawowe cechy określonej za jego pomocą poezji. W samym dyskursie o tej twórczości można dostrzec dwie wyróżniające go tendencje. Po pierwsze, czytanie poezji przez pryzmat jej jakości wizualnych i przy pomocy wizualnej metaforyki. Po drugie, propozycję, aby mówić o osobowych typach wyobraźni, mimo wspólnoty wyobraźni wyzwolonej. Cofnięcie się do historii pojęcia może posłużyć za dobry punkt odbicia ku odświeżeniu lektury, zorientowanemu na jakości wizualne i imaginarium jednostki. Dlatego druga część tekstu zostanie poświęcona Romanowi Honetowi, poecie czerpiącemu z tradycji imaginaryzmu, a zarazem bardzo zindywidualizowanemu, który apeluje do wrażeń wzrokowych czytelnika. Jednocześnie jest to poeta, który proces percepcji problematyzuje, wskazując na wzrokocentryczny charakter kultury i odnosząc się do tego zjawiska w sposób krytyczny.

Wyobraźnia wyzwolona

Wyobraźnia w polskiej krytyce literackiej bywała zarówno przedmiotem interpretacji, jak i narzędziem opisu pewnych tendencji poetyckich. Zaliczyć poetę do grona „wyobraźniowców” znaczyło podkreślić rolę indywidualizmu w poetyckim rzemiośle, wagę mocy kreacyjnej, osadzonej jednocześnie w znanej este-

tyce – kontrastu, sprzeczności, swobody skojarzeniowej. Szczególnie nowe na scenie poetyckiej zjawiska rodzić miała wyobraźnia zwana „wyzwoloną” lub „ośmieloną”⁴. Krytyka literacka, posługując się tymi terminami, zapożycza je u samych poetów, spośród których w pierwszym rzędzie wymienić należy Jana Brzękowskiego z jego szkicem programowym *Wyobraźnia wyzwolona* z roku 1933. Według autora twórczość poetycką organizuje w istocie pojęcie wyobraźni, jej braku lub obecności, której podporządkowane są obrazy poetyckie. Brzękowski uznaje wyobraźnię za główny żywioł i istotę poezji: „Akt poetycki wyzwala tylko już istniejące elementy fantazji. Mówiąc pragmatycznie: poezja jest po prostu wyobraźnią wyzwoloną”⁵. Poeta używa pojęcia meta-realizmu, które zdecydowanie odróżnia od francuskiego nadrealizmu. Metarealizm, jak twierdzi Brzękowski, podobnie jak nadrealizm, miesza elementy realistyczne z czysto poetyckimi, jednak nie czyni tego w sposób chaotyczny, poddający akt twórczy przypadkowym skojarzeniom i automatyzmowi. Twórczość metarealistyczna powstaje dzięki wyobraźni „agresywnej i drażniącej”, ale zorganizowanej i kontrolowanej. Jest to wyobraźnia aktywna i nowa, której obca jest konwencjonalizacja i zużyte klisze⁶.

Krytyka literacka podejmuje temat wyobraźni poetyckiej za sprawą „debiutu pięciu” w 1955 roku: Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Jerzego Harasymowicza, Stanisława Czyzcha i Bohdana Drozdowskiego. To właśnie twórczość niektórych z nich wprowadza do poezji polskiej nowe jakości, na które uwagę zwrócą krytycy. Jerzy Kwiatkowski, pisząc o wymienionych poetach w artykule *Młoda poezja polska (1956–1959)*, zwracał uwagę nie tylko na „nieprzeciętne indywidualności twór-

⁴ Będę używał tych terminów wymiennie.

⁵ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 63.

⁶ Tamże, s. 201.

cze”, ale również na narodziny nowych poetyk⁷. Pierwszą z nich jest „awangarda słowa” Białoszewskiego, drugą „ośmielona i zrewolucjonizowana wyobraźnia” Harasymowicza i Czycza, ale również debiutujących wcześniej Stanisława Grochowiaka i Tadeusza Nowaka. Poezja ośmielonej wyobraźni odznacza się subiektywizmem i ekspresjonizmem, jej źródła trzeba szukać w baroku, romantyzmie i modernizmie⁸. Zdaniem Kwiatkowskiego podstawą dla „wyobraźniowców” jest jednak „romantyzm XX stulecia”, czyli nurt nadrealizmu. Jest to widoczne za sprawą korzystania z „inspiracyjnej roli podświadomości”, przede wszystkim marzenia sennego, i odwoływania się do specyficznej wrażliwości estetycznej. Wrażliwość tę określają dwie tendencje: komizmu nonsensu i odkrywania piękna w wewnętrznych sprzecznościach i aporiach⁹. Doniosłe znaczenie marzenia sennego dla poetyki ośmielonej wyobraźni oznaczało w praktyce zmaćcenie układu abstrakt–konkret – udosłownienie metafory i wprowadzenie filmowej płynności wizualnego obrazu¹⁰. Skutkowało to również, jak zauważa Kwiatkowski, zwiększeniem luzu interpretacyjnego, nowym stosunkiem między znakiem i znaczeniem, jak również wzrostem kompresji poetyckiego skrótu¹¹.

Poeci, z których część zaliczyć można do grona wyobraźniowców, zostają docenieni przez Ludwika Flaszena, Bohdana Drozdowskiego, Juliana Przybosia, krytyków opiniotwórczego „Życia Literackiego”. W konsekwencji rozpoczyna się na łamach prasy debata na temat wyobraźni poetyckiej. Artykuł Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami* z roku 1958 rozpocznie, jak pisze Agata Stankowska, dyskusję skoncentrowaną wokół

⁷ J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 69.

⁸ Tamże, s. 82.

⁹ Tamże, s. 82–83.

¹⁰ Tamże, s. 84.

¹¹ Tamże.

problemu wyobraźni twórczej i antynomii między poetykami świadomie ograniczającymi liryczny, nieracjonalny żywioł wyobrażeń na rzecz ładu konstrukcji i poznawania pozapodmiotowego świata a dykcjami otwarcie sięgającymi ku temu, co podświadome, nieuświadzone, „wolne” i podmiototwórcze¹².

Kwiatkowski zapowiada rewolucyjnie: „Rodzi się liryka nowa i inna od poprzedniej. Tym samym – dziś – lepsza, tym samym – idąca ku panowaniu. Liryka wielkiej przygody, karnawał wyobraźni”¹³. Nowa poezja niosła ze sobą „wysokomodernistyczne wyobrażenia jednostki postrzeganej, z jednej strony, przez pryzmat jej psychicznej wyjątkowości, z drugiej, przedstawianej nie tyle nawet jako uczestnik, ile jako główny podmiot wielkiego metafizycznego spektaklu”¹⁴ – pisze Stankowska. Stwierdza jednak, że odnowienie wysokomodernistycznych kanonów sztuki – impresjonizmu i symbolizmu – to niejedyny cel krytyki Kwiatkowskiego. Oprócz bezpośrednich odwołań do poetyk surrealizmu Kwiatkowski odnosi się do tego nurtu, gdy pisze o romantycznym duchu współczesnej poezji wizyjnej¹⁵. Zamiast surrealistycznie automatycznego zapisu, Kwiatkowski pragnął bardziej zdyscyplinowanej „poetyki zautomatyzowanego symbolu”¹⁶, podobnej do opisywanego przez Brzękowskiego metarealizmu – zdyscyplinowanego, ale drapieżnego. W koncepcji Kwiatkowskiego takie zestawienie służyć miało połączeniu dwu konkurujących ze sobą jakości: oddaniu grozy i wewnętrznej prawdy podmiotowego istnienia oraz zachowaniu piękna sztuki. W efekcie spełnieniu ideału sztuki

¹² A. Stankowska, *„Wizja przeciw równaniu”*. Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą, Poznań 2013, s. 11.

¹³ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958, nr 3, s. 9.

¹⁴ A. Stankowska, *„Wizja przeciw równaniu”*, s. 31.

¹⁵ Tamże, s. 36.

¹⁶ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*, s. 7.

modernistycznej – metafizycznie głębokiej, pięknej i wzniosłej zarazem¹⁷.

Debata zaangażowała nie tylko krytyków¹⁸, ale również poetów, a dialog między nimi toczył się przede wszystkim na łamach „Życia Literackiego”, co odbiło się szerokim echem również w okolicznościowych recenzjach, wywiadach i twórczości poetyckiej¹⁹. Pokłosem tej dyskusji są również dwie monografie z wyobraźnią w tytule, Jerzego Kwiatkowskiego *Klucze do wyobraźni* (1964 I wyd., 1973 II wyd.) i Kazimierza Wyki *Rzecz wyobraźni* (1959 I wyd., 1977 II wyd.).

W drugim wydaniu *Kluczy do wyobraźni* Kwiatkowski zamieszcza omawiany wyżej artykuł opisujący młodą poezję drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Z kolei Wyka we wstępie do *Rzeczy wyobraźni* robi następujące rozpoznanie: „prawo wyobraźni, rzecz wyobraźni jako główne zadanie i podstawowy wyróżnik poezji pojawia się dopiero po romantycznej rewolucji indywidualności, przeniesionej z kolei w dziedzinę szczególnych praw kreacji poetyckiej”²⁰, zastrzegając, że jest to przekonanie subiektywne, wymagające zbadania. Dalej badacz zauważa:

Poznanie poetyckie jest poznaniem poprzez wyobraźnię. [...] Wygląda, że poezją nowoczesną, podobnie jak malarstwem nowoczesnym, rządzi prawo trudne do ujęcia w schematy. Prawo rozrastającego się świata, prawo rzeczywistości przybywającej²¹.

Nie mogło w *Rzeczy wyobraźni* zabraknąć omówienia twórczości najważniejszych dla końca lat 50. poetów. W rozdziale *Ponowny*

¹⁷ A. Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”, s. 39.

¹⁸ Oprócz wymienionych powyżej Kwiatkowskiego, Flaszena, Drozdowskiego i Przybosia będą to Włodzimierz Maciąg, Michał Głowiński i Zbigniew Bieńkowski. Zob. tamże, s. 13.

¹⁹ Tamże, s. 14.

²⁰ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 9.

²¹ Tamże, s. 10.

debiut Wyka zatrzymuje się nad zbiorem *Przejęcie kopii* Jerzego Harasymowicza, mówiąc o nim:

Jego poezjotwórstwo nie daje się opisać w kategoriach formalnych, gatunkowych, tym mniej w kategoriach społecznych, kategorie dokumentu psychicznego są niezbędne dla jego zrozumienia. Także dla zrozumienia poruszeń wyobraźni²².

Akcent zostaje więc położony na splot psychiki i wyobraźni. Doszukując się w poezji Harasymowicza wpływu szkoły nadrealistycznej, Wyka zauważa „skojarzenia luzem puszczone”, kontrolowane jednak przez „psychiczno-fantastyczną fabułę”, jak również „marzenia i kompleksy podmiotu przerażonego światem, zabłąkanego pośród jego grozy na jawie i we snach”²³. Podkreślając kilkakrotnie, że *Przejęcie kopii* to ponowny debiut poety ze względu na odejście od baśniowego, naiwnego tonu poprzednich dwóch zbiorów, Wyka akcentuje charakter wyobraźni Harasymowicza jako „niebywale polski”. Jest to „dukt wyobraźni” wyłożony polskim krajobrazem, ale też „polskimi stereotypami wyobrażeniowymi”, które poeta skutecznie obnaża. Ponownie, zostają one poddane prawom luźnego skojarzenia, ale jest to jedynie „filtr nadrealizmu”, który, według Wyki, nie powinien prowadzić do innego „izmu”: „Młodych poetów [...], dla których najważniejszy jest prymat luźnej wyobraźni oraz »ja« psychicznego, proponuję nazywać grochowiaki albo harasymuszkami”²⁴. Wyka woli mówić o poezji wyobraźniowców jako o poezji pewnych typów wyobraźni niż nurtów myślowych.

²² Tamże, s. 177.

²³ Tamże, s. 180.

²⁴ Tamże, s. 185.

Romana Honeta percypowanie świata

Krytycy, mówiąc o wyobraźni wyzwolonej, podkreślali indywidualność nowych poetyckich języków. Wskazywali przy tym na Stanisława Czyzcha, Tadeusza Nowaka, Jerzego Harasymowicza czy Stanisława Grochowiaka. Ośmielona wyobraźnia to nurt, do którego nawiązuje również współczesna poezja. Marian Stala zapytany przez Piotra Mareckiego o młodych krakowskich poetów wskazał na Romana Honeta²⁵ jako na „najważniejszego i najoryginalniejszego” spośród tych, których wiersze „ucieszyłyby Jerzego Kwiatkowskiego”²⁶. Stala twierdzi, że poezja Honeta inspirowana jest dziełami Bataille’a, Klossowskiego i Blanchota. Stąd „rozbitcie świata, rozbitcie zdania, rozbitcie obrazu” i potwierdza, że „sposób w jaki gra wyobraźnią, ideami i ich rozbijaniem wiąże się z takimi właśnie lekturami”²⁷. W artykule *Nocna alchemia* badacz pisze:

Dawne i nowe wiersze Romana Honeta łączy ze sobą strategia tworzenia, którą można nazwać nastawieniem na obraz. Wiersze Honeta są na ogół mniej lub bardziej spójnymi (albo: mniej lub bardziej luźnymi) ciągami obrazów, czasami przekształcających się w urywkowe, raczej naszkicowane niż wyraźnie narysowane, zdarzenia i sytuacje. Niewiele w tych wierszach bezpośrednich wyznań i refleksji, nie ma wysuniętego na pierwszy plan portretu tego, kto mówi; są za to obrazowe sugestie i odpowiedniki przeżyć, jest mocna aura zwichłych egzystencjalnych doświadczeń²⁸.

²⁵ Roman Honet to poeta średniego pokolenia (rocznik '74), autor sześciu tomów poetyckich. Nominowany do Nagrody Literackiej Nike 2009 za tom *baw się*, Nagrody Poetyckiej Silesius 2009 oraz Nagrody Literackiej Gdynia 2012. Wyróżniony w 2015 roku Nagrodą im. Wisławy Szymborskiej za tom *świat był mój* (2014) ex aequo z Jackiem Podsiadłą. W latach 1995–2008 redaktor dwumiesięcznika literacko-artystycznego „Studium”. Redaktor dwóch antologii poezji najnowszej i trzech zbiorów poezji debiutantów *Polów*.

²⁶ M. Stala, *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej polskiej poezji rozmawia P. Marecki*, w: *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, wyb. i oprac. P. Marecki, I. Stokiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002, s. 513.

²⁷ Tamże.

²⁸ M. Stala, *Nocna alchemia*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36, s. 36–37.

Honet to doskonały przykład poety tworzącego po roku 1989, dla którego obraz jest jednym z głównych środków wyrazu. Potwierdzają to również inni krytycy: Karol Maliszewski mówi wprost, że „logika obrazu dominuje nad logiką słowa”²⁹, a Monika Kocot pisze o „ryzomatycznej strukturze” złożonej z „rozsnuwanych” obrazów, które otwierają przed czytelnikiem przestrzeń do „(współ)konstruowania wiersza”³⁰.

Choć faktem jest, jak mówi Stala, że brak w twórczości Honeta jasno zarysowanego portretu tego, kto mówi, to „mocna aura czyichś doświadczeń” stanowi podstawę dla nieuporządkowanych obrazów. Poeta za pomocą konotujących percepcję wzrokową czasowników (widzę, zobaczyłem, patrzę) i rzeczowników (oko, wzrok) sygnalizuje, że następujący w wierszu opis jest wizją jednej osoby, zazwyczaj tej mówiącej w wierszu. W ten sposób zaznacza subiektywną i jednostkową perspektywę wypowiedzi, czym spełnia kryteria wyobraźniowca, ale również tematyzuje proces widzenia, bowiem „punkt widzenia obserwatora to nie tylko miejsce w przestrzeni, to także sposób percepcji świata”³¹. W recenzji tomiku *świat był mój* Jerzy Madejski dostrzega, że wiersze Honeta wiele mówią o zainteresowaniach współczesnej estetyki: sposobie opisu, punkcie obserwacji, rozproszeniu uwagi odbiorcy:

Jednym z najciekawszych utworów książki są *trasy kolejowe*. I to przynajmniej z kilku powodów. Roman Honet mówi w nim o świecie poprzez metaforykę kolei. A łączy w tym wierszu przynajmniej trzy ważne dla estetyki współczesnej wymiary. Przedstawia swój wymowny wariant liryki opisowej („w styczniu, nad zamarznąłą wodą przy torach”). Demonstruje nowoczesny sposób oglądu świata,

²⁹ K. Maliszewski, *Nowa poezja polska 1989–1999*, Wrocław 2005, s. 125

³⁰ M. Kocot, „Ostre fale głęboko w nas” – obrazy przejścia w „Piątym królestwie” Romana Honeta, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/ostre-fale-gleboko-w-nas-obrazy-przejscia-w-piatym-krolestwie-romana-honeta/> [dostęp: 30.03.2017].

³¹ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 36.

dla którego modelem jest ruch, czyli „oko” „skaczące” po „pokładach”. A w końcu sugestywnie manifestuje pewną wizję rzeczywistości („świat się pod nami rozproszył”)³².

W omawianym przez Madejskiego wierszu *trasy kolejowe* udział wzroku w percypowaniu świata zostaje wyrażony wprost: „ścigając oko skaczące po białych / podkładach – oko, które widziało: / świat się pod nami rozproszył”³³. Motyw oka pojawia się już w pierwszym wierszu z debiutanckiego tomu *alicja*: „tamta śmierć / z mlecznymi warkoczami śluzu w oczach” [M, 7], „wzrok prowadzi kobietę do czarnej piwnicy”. Obecność tego motywu w utworach Honeta, zarówno na początku utworu: „krajobrazy zastygłe w źrenicach” [M, 23], „dotąd nie sięga wzrok – za linię głów” [M, 38], jak i na końcu: „w kadrach oczu lęgnie się obraz, / najpiękniejszy, / jaki kiedykolwiek wymyślił” [M, 40], sprawia, że wiersz staje się zapisem percepcji świata za pomocą wzroku. Choć Honet najczęściej posługuje się motywem patrzącego oka, to wśród określeń konotujących percepcję wzrokową wymienić można słowa takie jak „zobaczyć”, „widzieć” i „widok”, „patrzeć”, „ujrzeć”, „zjawiać się”:

w dali zobaczone

białe hurdyce kościołów na spiesz [M, 52]

na nasypie kolejowym, na zachód

od miasteczka. z widokiem na semafor [M, 71]

a później widzę tę noc [M, 77]

patrzenie boli [BS, 53]

miasto ujrzałem o zmierzchu [PK, 6]

³² J. Madejski, *Kłębowska sensu*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/klebowiska-sensu/> [dostęp: 30.03.2017].

³³ R. Honet, *świat był mój*, Wrocław 2014, s. 39. Kolejne cytaty oznaczam w tekście za pomocą skrótu ŚBM. Inne zbiory: *moja*, Wrocław 2008 – M; *baw się*, Wrocław 2009 – BS; *piąte królestwo*, Wrocław 2011 – PK.

patrzę – nić
szarpana przez wiatr [PK, 8]

znowu widzę to miejsce [PK, 37]

zjawiasz się tam, gdzie byłaś
w moich oczach – wszędzie. [SBM, 10]

Poeta nie zawsze mówi o roli wzroku wprost, czasem, jak ma to miejsce w utworze *drzewo przeludnione* [BS, 74], proces parzenia implikuje kompozycja utworu. Dzieje się tak za sprawą zdań opisowych, skupiających uwagę na szczegółach przedmiotu. Rola opisu stanowi kwestię sporną wśród przeciwników i zwolenników teorii korespondencji sztuk. Z tezą o kluczowej roli opisu, służącego wizualizacji przedmiotu, nie zgodziłby się Gotthold Ephraim Lessing, według którego opis pozwala co prawda na przedstawienie fizycznego przedmiotu, jednak nie wywołuje nigdy ułudy. Wynikać by to miało z rozdzwiewku, jaki zachodzi między przestrzennym współlistnieniem elementów przedmiotu, a następowaniem po sobie jednostek tekstu³⁴. Tymczasem Seweryna Wysłouch w pracy *Literatura a sztuki wizualne* stwierdza, że to właśnie opis zaświadcza o „wspólnocie sztuk, wspólnych regułach i zasadach twórczości artystycznej”³⁵. Musi to być jednak „opis deformujący przestrzeń”, gdyż ma on swoje uzasadnienie w prawach percepcji wzrokowej, bardziej niż „zdrowo-

³⁴ „[...] nie odmawiam w ogóle mowie ludzkiej zdolności przedstawiania fizycznego przedmiotu poprzez opisanie kolejno składających się na niego części. Zdolność taką mowa ludzka posiada, ponieważ znaki jej, aczkolwiek następują po sobie w czasie, są jednakże dowolne. Odmawiam tej zdolności mowie jako narzędziu poezji, gdyż tego rodzaju słowne opisy przedmiotów nie wywołują nigdy ułudy, o co przede wszystkim chodzi w poezji. Nie mogą wywołać tej ułudy, powtarzam, ponieważ zachodzi tu rozdzwiewek między współlistnieniem elementów przedmiotu a następowaniem po sobie elementów mowy”. Zob. G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. M. Mencfel, przeł. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012, s. 68.

³⁵ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, s. 38.

rozsądkowy opis realistyczny”³⁶. W *drzewie przeludnionym* wyobrażenie ogólnego wyglądu opisywanego obiektu umożliwia tytuł, który wysuwa na pierwszy plan wizję drzewa jako ludzkiego mieszkania. Pierwsze strofy nie pokazują jednak obrazu w pełni, koncentrują uwagę odbiorcy na szczególe. Kolejne zdania, kadry, jeśli przyjąć metaforykę filmową, odsłaniają fragmenty drzewa: „drzewo w zimowym szepcie”, „twarze wrosnięte w pień, zaplątane // w konarach ręce”, „krwiobieg / lśniący jak zegar w podwodnej świątyni, // drżenie owadów w kościach”. Poszczególne fragmenty ciała-rośliny zostają pokazane w czasie. Stosowana przez Honeta technika pozwala rzucić nieco światła na zagadnienie korespondencji literatury i sztuk wizualnych. W sporze pomiędzy zwolennikami idei Horacego i idei Lessinga, przekonanych o wspólnej naturze sztuk i o ich odrębności, wiersz *drzewo przeludnione* wpisuje się w perspektywę Horacjańską. Jednym z argumentów Lessinga na rzecz odrębności literatury i malarstwa było przekonanie o czasowym charakterze pierwszej i przestrzennym drugiej. Nie jest to rozróżnienie słuszne z perspektywy osoby percypującej dzieło, na co uwagę zwrócił Oskar Walzel:

[...] dzieła sztuki, których cechą jest równoczesne występowanie elementów możemy ogarniać wzrokiem, stopniowo wodząc oczyma, a więc w pewnym następstwie oglądu, podobnie dzieło sztuki charakteryzujące się kolejnym występowaniem po sobie jego elementów staje się w końcu, kiedyśmy je stopniowo ogarnęli, czymś w rodzaju nieruchomej całości, której części charakteryzuje proporcja przestrzenna³⁷.

Pamięć służy przemianie następujących po sobie momentów w równoczesność, sekwencji w symultaniczność, czasu w prze-

³⁶ Tamże.

³⁷ O. Walzel, *Wzajemne oświetlanie się sztuk. Przyczynek do oceny pojęć z za kresu historii sztuki*, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opr. S. Skwarczyńska. Tom II, cz. I, Kraków 1974, s. 172.

strzeń³⁸. To jeden z głównych powodów, dla których w literaturze możliwa jest kreacja świata przedstawionego. Natomiast postrzeganie dzieła sztuki ma swój wymiar czasowy, percepcja przebiega etapami i polega na przenoszeniu uwagi na różne elementy. Honet czyni w wierszu aluzję do tych procesów. Na samym początku jest mowa o błysku nożyc, które „pracują w mroku nad długością barw”, jak gdyby przycinały powstającą wizję do odpowiednich proporcji, by dać się jej rozwinąć w czasie. Wiersz *drzewo przeludnione* zaczyna się od spostrzeżenia nie całości, nawet nie części przedmiotu, ale samego „błysku nożyc”. Można tę uwagę potraktować jako komentarz do procesu percepcyjnego – nożyce rozbłyskują w ciemnościach, przykuwają uwagę szczególnie, kierują uwagę odbiorcy na wrażenia wzrokowe, rozlokowane w przestrzeni dzięki synestezyjnej „długości barw”. Logika obrazu dominuje tu nad logiką słowa. Mówienie o sensie czy sensach skazuje odbiorcę na bezradność. Typowa dla wyobraźniowców swoboda skojarzeniowa również u Honeta podlega rygorom, efektem których jest przestrzenna kompozycja złożona z różnych obrazów, apeluujących do wrażeń wzrokowych czytelnika.

W wierszach Honeta wizje często mają charakter retrospektywny. Problem percepcji wiąże się tu z problemem pamięci. Poetka Honeta stawia pytanie o to, na ile wyobraźnia jest „funkcją nierzeczywistości”³⁹, a na ile rezerwuarem wspomnień. Często twierdzi się, że poeta czerpie przyjemność z mieszania naj-

³⁸ M. Poprzęcka, *Porównawcze badania sztuki i literatury*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz i in., Kraków 2009, s. 424. Jest to przedruk fragmentu pracy M. Poprzęckiej *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.

³⁹ „Do koncepcji wyobraźni, wypracowanej przez psychologię klasyczną, która widzi w wyobraźni funkcję rzeczywistości, określoną przez przeszłość, dodać trzeba równie istotną koncepcję wyobraźni jako funkcji nierzeczywistości [...]. Okaleczenie wyobraźni jako funkcji nierzeczywistości blokuje twórczą psychikę”. Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa 1975, s. 378.

odleglejszych obrazów, „byle tylko osiągnąć olśniewający efekt napięcia między dźwiękiem a wizją”⁴⁰, co sprawia, że „wiemy, jak wiersze Romana Honeta są zrobione, ale nie bardzo umiemy powiedzieć, o czym one są”⁴¹. Krytycy pisząc o „szamaństwie”⁴², apelują o antyintelektualny, sensoryczny odbiór jego twórczości⁴³. Nie można jednak zapominać, że rozbudowane, częstokroć katechetyczne metafory, mają swoją podstawę we wspomnieniu. W poezji Honeta pamięć pobudzona zostaje również przez zapach albo dźwięk, ale dominujące są bodźce wzrokowe. Opisywane w sposób obrazowy wspomnienia zwracają uwagę starannie oddanym szczegółem. Tego rodzaju pamięć autobiograficzna nazywana jest „wspomnieniem fleszowym”⁴⁴:

Pamięć fleszowa, zwana także „efektem lampy błyskowej” (*flashbulb memories*), jest szczególnym rodzajem pamięci autobiograficznej. Termin ten określa niezwykle żywe, wyraźne, nasycone opisami wrażeń (głównie wzrokowych), trwałe i bardzo szczegółowe wspomnienia, które dotyczą ważnych, emocjonalnych zdarzeń, mających dla jednostki istotne konsekwencje⁴⁵.

Trudnym zadaniem byłaby próba odnalezienia w treści wierszy Honeta wątków autobiograficznych. Obecne tam wspomnienia wydają się być bardzo osobiste, jednak zostały zawarte w formie trudnych do rozszyfrowania obrazów. Brak tu bezpośrednich wyznań, nie sposób też jasno określić, kto mówi w wierszu.

⁴⁰ J. Winiarski, *Te ciche spazmy o podartych włóknach*, „Kwartalnik Artystyczny” 1997, nr 2, s. 35.

⁴¹ D. Soñnicki, *Mały demiurg*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/maly-demiurg/> [dostęp: 30.03.2017].

⁴² J. Winiarski, *Te ciche spazmy*, s. 35.

⁴³ M. Sierszyński, *Genetycznie sensualna fantazja Honeta*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/genetycznie-sensualna-fantazja-honeta/> [dostęp: 30.03.2017].

⁴⁴ R. Brown, J. Kulik, *Flashbulb memories*, „Cognition” 1977, nr 5, s. 73–99.

⁴⁵ A.M. Ziółkowska, *Czy wspomnienia fleszowe są szczególnym rodzajem pamięci autobiograficznej?*, „Przegląd Psychologiczny” 2006, nr 49 (2), s. 157–173.

Trudno jest rozpoznać konkretne wydarzenia czy sytuacje, których doświadcza podmiot, czytelnikowi towarzyszy raczej „aura czyichś doświadczeń”⁴⁶. Logiczne zatem, że Honet stroni od autorskich interpretacji: „wątpię w sens wyjaśniania własnych wierszy. Dla mnie to po prostu nie honor. Wobec czytelnika”⁴⁷. Zaskakująco pomocne okazują się opublikowane na stronie Portu Literackiego komentarze autora. Być może dlatego, że nie są typową eksplikacją, rozbiorem wiersza czy esejem o literaturze. W tekstach tych „poeta przedstawia okoliczności narodzin liryki, aby nieco ukierunkować trudzących się nad składaniem zdań poety w całość”⁴⁸, mają one zatem charakter autobiograficzny. Jeden z komentarzy dotyczy wiersza *nikt nie zaśnie* z tomu *świat był mój*, powstałego pewnej zimy jako efekt długiego przesiadywania przez Honeta w kotłowni przy palącym się piecu⁴⁹. Na przykładzie utworu *nikt nie zaśnie* dostrzec można „fleszowość” poetyckiego zapisu tego wspomnienia. Autor w komentarzu do wiersza pisze o nawiedzającej go myśli: „że mieszkam w miejscu, gdzie nikt ani nic nigdy nie przyjdzie: ani przez drzwi, ani przez okno”⁵⁰. Wyrwane z kontekstu wydarzenie zostało utrwalone ze względu na szczegóły – większa część wiersza to opis podziemia: pleśni, poskręcanych korzeni, klepiska w kotłowni, zardzewiałych rur od pieca, ten opis w ogólnej wymowie ma służyć oddaniu odczucia osamotnienia. Literackie reprezentacje wspomnień fleszowych Honeta często przypominają ujęcia filmowe: „najpierw jest patyk rzucony wysoko / ruch w spowolnionych sekwencjach jak opad kruszcu” [BS, 68], kiedy indziej

⁴⁶ M. Stala, *Nocna alchemia*, s. 37.

⁴⁷ R. Honet, *To ja posadziłem palmy i wybrałem małpy*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/to-ja-posadzilem-palmy-i-wybralem-malpy/> [dostęp 30.03.2017].

⁴⁸ J. Madejski, *Kłębowska sensu*.

⁴⁹ R. Honet, *Komentarz do wiersza Romana Honeta*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/komentarz-do-wiersza-romana-honeta/> [dostęp: 30.03.2017].

⁵⁰ Tamże.

punktem wyjścia jest fotografia. Jednak i ona zostaje włączona w ruch obrazów:

może początek fotografii, może – uliczka,
wytaczająca się spomiędzy drzew, wiewiórki
zarażone wściekliczną, rdzawa blacha
z napisem: *uwaga!* blisko jest kościół żółty,
wygryziony w gorzkim muzeum szczawiu, w aniołach
tajemniczych jak łodzie podwodne

[...]

papier sam ścina się w kadry, tężeje. na samym dole
stary mężczyzna jego dłonie,
światłoczułe.

[...]

[M, 56]

dom kształtów. sepia łuszcząca się
na fotografiach rewolucjonistów w matowych
bluzach, jakby ktoś sypał talk na ich sine
głowy.

[M, 97]

a jednak dogoniło nas lato dawno minione,
weszliśmy nadzy do sepiowej wody

[M, s. 111]

Nawet kiedy, jak w pierwszym fragmencie, Honet mówi o fotografii wprost, to ruch kadrów i obiektów „wytaczających się” sugeruje ujęcie filmowe. Dla poety znacznie ważniejszy będzie przepływ obrazów. Statyczna fotografia – reprezentowana za sprawą sepii w powyższych fragmentach – staje się ruchoma na wzór intensywnego wspomnienia fleszowego.

Fascynacja spojrzeniem

W wierszach Honeta znajduje się wiele czasowników i rzeczowników konotujących percepcję wzrokową (dominują „zobaczyć”, „widzieć”, „patrzeć”, „ujrzeć”, „zjawiać się”, „widok”, „ob-

raz” „oko”). Jak wskazuje jednak przykład wiersza *drzewo przeludnione* poezja obrazowa może obejść się bez tego rodzaju słownictwa, opierając się raczej na kilku zabiegach formalnych. Wyróżnić trzeba przede wszystkim trzy: skoncentrowanie się na wyglądzie opisywanego przedmiotu, stosowanie opisu deformującego przestrzeń, w którym pewne cechy obiektów zostają wyeksponowane kosztem innych, i związane z tym zestawianie różnych punktów widzenia, przypominające filmową technikę kadrowania. Zabiegi formalne, które stosuje Honet, z pewnością wystarczyłyby, aby scharakteryzować tę poezję jako operującą obrazem. Zatem obecność pewnych motywów, przede wszystkim motywu oka, pełni dodatkową funkcję. Taka metaforyka odsyła do dyskursu krytycznego wobec wzroku.

Honet nie tylko mówi o subiektywizmie prezentowanej wizji, ale poddaje w wątpliwość jej status, jak w pierwszym wersie wiersza *jabłonie* [SBM, 47], gdy mówi „może widzę”. Nie chodzi jednak o przekonywanie, że „to wszystko przywidziało się i śniło” (*niebawem getta błysnęły w naszych dłoniach*) [M, 57]. Mogłoby się wydawać, że skoncentrowanie poety na widzeniu, szczególnie na wizyjności, które nosi znamię metafizyki, kieruje ku dowartościowaniu wzroku. Widać to na przykładzie dwuwersu z wiersza *wszyscy tutaj tęsknimy, leo*: „oczy, w których kołysze się / odbłask jeziora” [M, 88]. Zaznaczona zostaje tu rola „ja” mówiącego, które odbiera świat za pomocą wzroku. Jednocześnie ujawnia się wrażliwość podmiotu, który „ukrywa” blask jeziora w swojej pamięci. Oczy są w tym wypadku czymś na kształt Hegłowskiego zwierciadła duszy, o którym filozof pisał w *Estetyce*:

kiedy zapytamy (...), w którym z tych poszczególnych organów objawia się cała dusza jako dusza, to od razu wymienimy oko ludzkie; albowiem w oku ogniskuje się dusza, która nie tylko przez oko wзира, ale także daje się w nim widzieć⁵¹.

⁵¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. J. Grabowski i A. Landman, objaśn. opatrzył A. Landman, Warszawa 1964, s. 253.

Jednak lektura innych wierszy, w których Honet posługuje się figurą oka, przeczy tej interpretacji. Dzieje się tak ze względu na kreację świata, który dobrze określa kategoria „robaczywości”, zaproponowana przez Marcina Jurzystę. Oznacza ona „skupienie się w obrazowaniu na rozkładzie, gniciu, fermentacji, zepsuciu, rzeczach trujących, owadach, owocach (głównie psujących się), chorobie”. Odnosić by ją trzeba, podążając za wskazówkami Jurzysty, również do ciała, fizjologii i aspektów biologicznych, które opisywane są z podobnej perspektywy⁵². Somatyczny opis ciała obejmuje narząd wzroku. „Krucze istnienie” i „cień ciała” w dalszej części wiersza *wszyscy tutaj tęsknimy, leo*, z którego pochodzi omawiany dwuwiers, można by odczytywać literalnie. Dlatego kołyszący się w oczach odbłask jeziora należy odnosić do oka martwego, które ze względu na swoje cechy korporalne – wilgotną, błyszczącą powierzchnię – również odbija odbłask jeziora. Hegłowska metafora żywego oka – zwierciadła duszy – pobrzmiwa tu jedynie echem.

Martin Jay, rekonstruując dyskurs antywizualny twierdzi, że „rozwój zachodniej filozofii nie może być w pełni zrozumiany bez uświadomienia sobie jego nawykowego wręcz uzależnienia od wizualnych metafor takiego czy innego rodzaju”⁵³, poczynając od Platona, przez św. Augustyna, Kartezjusza i oświeceniową wiarę w zmysły. Krytyka wzrokocentryzmu, podobnie jak w przypadku sprzeciwu wobec logocentryzmu czy fallocentryzmu, jest zwróceniem uwagi na uprzywilejowanie pewnych schematów poznawczych, metafor, sposobów ujmowania rzeczywistości i tworzenia sztuki⁵⁴.

⁵² M. Jurzysta, *Trzy wizje ośmielonej wyobraźni (fragment)*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/trzy-wizje-osmielonej-wyobrazni-tworczosc-romana-honeta-ra-doslawa-kobierskiego-i-bartlomieja-majzla-w-latach-1996-2008-fragment/> [dostęp: 30.03.2017].

⁵³ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 317.

⁵⁴ J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*, w: *Odkrywanie modernizmu*, s. 331.

Dyskurs antywizualny w filozofii przejawiał się w trzech sferach: detranscendentalizacji perspektywy, rekorporalizacji podmiotu myślącego i rewaloryzacji czasu w stosunku do przestrzeni⁵⁵. W poezji Honeta odnaleźć można każdą z nich – zostało już nieco powiedziane o subiektywnej perspektywy patrzącego podmiotu, jak też o dynamicznie odmalowanych w poetyckim obrazie wspomnieniach. Interesujący jest jednak proces rekorporalizacji podmiotu, który przybiera postać uprzedmiotowienia oka. Honet podąża tu drogą George’a Bataille’a, którego pisma w oryginale, jak mówi Stala, poeta musi znać. W twórczości francuskiego filozofa powraca figura ślepego, wyłupionego oka, odczytywana jako symboliczna negacja ojcowskiej władzy, wyrażającej się w hierarchicznym porządku kultury⁵⁶. Wpisuje się ona w szerszy plan filozofii antyhumanizmu, kwestionującej zbudowany na pustym patosie idealny obraz człowieka⁵⁷. Twórczość autora *Erotyzmu* być może stanowi dla Honeta inspirację, obchodzi się on jednak z okiem w swojej poezji znacznie delikatniej, a dyskursy antywizualny czy antyhumanistyczny nie są dla tej poezji najważniejsze.

Wspólna jest natomiast obu twórcom, Honetowi i Bataille’owi, potrzeba operowania obrazem, aby... wiarę w obraz zakwestionować. Filozof, chcąc przeprowadzić swoją krytykę współczesnej kultury, ucieka od typowych idealistycznych i hierarchicznych dyskursów, co wyraża poprzez język nieprzejrzysty intelektualnie, oparty na figuratywności i metaforyzacji. W swoich literackich obrazach Bataille posługuje się figurą oka ze względu na jej doniosłe miejsce w tradycji filozoficznej. W swojej poezji

⁵⁵ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku*, s. 318.

⁵⁶ A. Rejniak-Majewska, „Niesubordinacja faktów materialnych”. *Informe Bataille’a – praktyka wizualna, krytyka, estetyka*, w: *Konteksty sztuki – konteksty estetyki*, t. 1: *Perspektywy estetyki*, red. K. Wilkoszewska, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011, s. 136.

⁵⁷ Tamże.

Honet stroni od obiektywizmu, podkreślając perspektywę patrzącego podmiotu, jednak i to spojrzenie zostanie poddane krytyce. Uprzedmiotowanie oka i uczynienie z niego obiektu percepcji jest tego symbolicznym wyrazem. Niesie to ze sobą szereg konsekwencji dla treści wierszy. Rodzi paradoks – oto poezja operująca obrazem, skoncentrowana na jakościach wizualnych, będąca tekstowym odpowiednikiem procesu percepcji wzrokowej obiektem zainteresowania czyni oko. Narząd wzroku przestaje być przezroczystym medium, nie należy już dłużej do podmiotu. Taka sytuacja poddaje w wątpliwość wiarygodność pamięci, która w przypadku Honeta również ma naturę wizualną.

Choć Honet w swoich wierszach nie posługuje się obrazami wylupywanego i kaleczonego oka, jak czyni to Bataille w swojej twórczości⁵⁸, to fascynuje się jego materialnymi właściwościami. Z opisów oka-przedmiotu można wysunąć przypuszczenia o rodzaju wyobraźni Honeta, którą cechuje upodobanie do płynów, metaforyki akwaticznej, jak też kształtu kuli:

zawiła geometria nieba, całe szeregi
zapyłonych ogrodów i sadów.

[...]

w biegu przez groble światła nie zostawiaj
miejsce, przez które idę do ciebie, jest kulą

[M, 109]

tego wieczoru niebo zebrało się w kulę,
podpartą rozwodnionym światłem wszystkich
okien grywałdu. szum autostrady
na betonowych obrzeżach mostów

jak gdyby szlifowano tam jądro obcego życia

[...]

⁵⁸ „Oko, na które Bataille każe patrzeć wprost, jako na dziwny, obdarzony własnym życiem przedmiot, doznaje w jego tekstach »gwałtownej degradacji« – opisywane jako niecodzienny, odrażający »przysmak«, wpatrująca się ślepo gałka, staje się oderwanym od ciała organem, przekłuwany, pochłanianym, lokowanym w najbardziej niestosownych dla niego miejscach”. Zob. tamże, s. 135.

trwał pochód czystych i doskonale okrągłych godzin.
nie myślałem o tobie. patrzyłem
[M, 112]

Fascynacja okiem jako przedmiotem estetycznym wyrażona jest także w nieco bardziej drapieżnych przedstawieniach:

[...] kto palił miasta,
ten leżał martwy w czeremchach,
a w jego oczach oddychały czerwie, to
przymknięte powieki, żar wznoszący
[M, 41]

nadeszło czterech mężczyzn,
czterech starców o oczach z gazu i ze szkła
[BS, 50]

języki niebieskich płomieni – samospalenie oka
lub benzynowej stacji
[M, 31]

Oko pełni podwójną funkcję – rejestratora obrazu i elementu obrazu. Honeta fascynuje jego materialny kształt: „oczy, w których kołysze się / odbłask jeziora, kobiety schodzą do wody / i przepadają łagodnie jak ogród światła” [M, 88], „bo unosiły się / i opadały łagodnie jak piórko na tafłę oka” [M, 115]. Szczególnie pociągający dla poety jest błysk oka: „rzeki odbite w wywróconych źrenicach” [M, 25], „podróż pośmiertna ma naturę fali / i zapach ziół, pamiątek odsłoniętych w blasku / dawno minionych oczu, ogrodów” [BS, 54]. Nie jest to oko błyszczące życiem, raczej martwe, nieobecne, bo wywrócone na drugą stronę i skierowane ku przeszłości.

Fascynacja materią organiczną i jej rozkładem jest w wierszach Honeta dobrze znana, a cechująca ją „robaczywość” obejmuje również narząd wzroku. W ostatnim z cytowanych fragmentów mowa jest o „samospaleniu oka”, figurze interesującej nie tylko ze względu na swoje antywizualne znaczenie, ale również autoteliczną treść, jaką niesie. Nie jest to gest wyłącznie

Bataille'owski, oznaczający negację wzrokocentrycznego kształtu kultury. Figura samospalenia oka najlepiej podsumowuje paradoks jego podwójnej roli – przedmiotu i podmiotu. Jest to przede wszystkim oko zwrócone samo na siebie. Zaciemnieniu ulega podział na oko jako element krajobrazu („rzeki odbite w wywróconych źrenicach” [M, 25]) i oko jako aktywny perceptor („patrzenie boli” [BS, 53]). Gdyby ostatecznym celem było „odczarowaniu wzroku”, gest reinkorporacji oka byłby wystarczający, tymczasem u Honeta pojawia się ono jeszcze w innej funkcji. Ostatecznie bowiem, po odrzuceniu naiwnego sposobu percypowania świata, skierowanego na zewnątrz, patrzenie przybiera kierunek ku wewnątrz:

oczy wracają z minionego czasu zawsze otwarte
[BS, 20]

Koncentracja na tym, co minione – ważny temat tej poezji – określa również refleksję Honeta nad wzrokiem. Oczy odwiedzają odległe miejsca i czasy, gdyż wspomnianie jest tu procesem wzrokowym:

z naszej wyprawy w głąb oka / nadal wracają tragarze [PK, 33]

Ponownie zwraca uwagę pewne powinowactwo z Bataille'em, jego teorią doświadczenia wewnętrznego. Oko – według Hegla najważniejszy organ poznawczy, utożsamiany z duszą i świadomością – w twórczości Bataille'a zostaje zdegradowane za sprawą obrazowych metafor – oka w roli przedmiotu: wyłupywanego lub umieszczanego w zaskakujących, zgoła pornograficznych, kontekstach. Profanacja oka nie przeszkadza Bataille'owi mówić jednocześnie o innym oku, szyszynkowym, które otwiera się w doświadczeniu transgresywnym:

obnażone oko, które, by patrzeć w słońce, pozostaje z nim sam na sam, otwiera się na całą jego chwałę, nie jest własnością mojego roztumu: to wyrwywający się ze mnie krzyk. W chwili bowiem, gdy blask

mnie poraża, jestem odpryskiem rozbitego życia, a życie to – trwoga i oszołomienie – otwierając się na nieskończoną pustkę, ulega rozdarciu i w jednej chwili wyczerpuje w tej pustce⁵⁹.

Transgresji doświadcza się łamiąc tabu, przy czym oprócz poczucia grzechu odczuwa się przyjemność zmysłową, która świadczyła, według Bataille'a, o innej religijności człowieka – pierwotnej i animalnej⁶⁰. Filozof dowartościowuje oko szyszynkowe również ze względu na jego apragmatyzujące ludzką egzystencję znaczenie, jak to określa Krzysztof Matuszewski:

człowiek dysponuje trzecim okiem – umieszczonym pod szczytem czaszki i wyposażonym niejako w intencję jej przebicia – które apragmatyzuje jego istnienie, gdyż wraca się ku całkiem absurdalnym (oderwanym od wszelkiej użyteczności, nie skorelowanym z żadnym koniecznym działaniem) niebu i słońcu (ku „bezmiernej pustce nieba”)⁶¹.

Również u Honeta jeden rodzaj patrzenia przeciwstawiony jest innemu. Oczy, które pojawiają się w jego poezji ze względu na swoje materialne właściwości – „oczy, w których rozlało się mleko” – wbrew pozorom działają i robią to w sposób szczególny, bo „zaglądają teraz w głąb siebie”. Mówi o tym najdobitniej wiersz *oczy* ze zbioru „*serce*” (*wiersze pewnego lata*):

oczy, w których rozlało się mleko
zaglądają teraz w głąb siebie. co widzą oczy?
one widza wszystkie odległe miejsca
widzą czystą grę czasu dzieciństwa
i jego wąskie ujście, bo ktoś pochylał się nad twoim oddechem
i pękały mu wargi od ważnych słów.
oczy widzą też padający ostrożnie,

⁵⁹ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 153.

⁶⁰ M. Kruszelnicki, *Drogi francuskiej heterologii*, Wrocław 2008, s. 204.

⁶¹ K. Matuszewski, *Wstęp*, w: G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, s. 18.

błyszczący śnieg, i widzą wodę,
 i tabakowe włosy dziewczyny,
 która umarła. oczy są od nas lepsze,
 bo oczy nie umierają, ale patrzą w głąb siebie
 i widzą wszystkich umarłych,
 wszystkie sprawy ubiegłe i rozwiązane
 a my? co my widzimy w szpitalach,
 trumnach, kiedy wiatr nawiewa ziemię
 do rozchylonych ust i w naszych
 zawiniątkach nie mieszczą się przeszklone
 tunele letnich prosektorów. co
 my widzimy, kiedy rośnie w nas gnój
 i brud, i tyle cienia, a obok roztapiają się opuszczone plaże,
 mężczyźni piją wermut o cieplej barwie bandaża
 i pergaminu. daleko nam do oczu,
 bo oto wiele zdobyliśmy orderów,
 wiele odległych braci
 i naprężonych od żaru sióstr,
 a oczy patrzą na nas jak na umarłych
 [oczy, M, 96]

Oczy w wierszu Honeta, które „patrzą w głąb siebie” wydają się spełniać podobną rolę, co trzecie oko w *Doświadczeniu wewnętrznym* Bataille’a. Poeta krytykując wrokocentryzm nie posługuje się rekwizytorium identycznym z Bataille’owskim, choć widoczna jest tu silna inspiracja pisarstwem autora *Historii oka*. Podobny jest natomiast wydzźwięk wygłaszanej przez Honeta pochwały dla oczu z dowartościowaniem trzeciego oka i apragmatyzacji istnienia człowieka w rozważaniach Bataille’a. Za metafizyką, zdaniem Bataille’a, kryje się bowiem siła redukująca człowieka do bytu widzianego wyłącznie w perspektywie jego celowych działań (użyteczności)⁶². Tymczasem figury trzeciego oka w teorii Bataille’a, czy też oczu „w których rozlało się mleko” w wierszu Honeta, sugerują raczej, że „trzeba myśleć poza kategoriami osiągnięcia i rezultatu, a raczej trzeba w ogóle przestać

⁶² Tamże.

myśleć, myślenie bowiem i uporządkowana refleksja mieszczą się w domenie tego co służebne, nie zaś suwerenne”⁶³. W wierszach Honeta wyłączone z widzenia „teraz” oczy przeciwstawione są „naszym” oczom, skupionym na teraźniejszości. Praca oczu opisywanych w pierwszej zwrotce, zorientowanych wstecz na „wszystkich umarłych” i „wszystkie sprawy ubiegłe i rozwiązane”, stanowi przeciwieństwo pracy wzroku „miłośników istniejącej pory”, którzy trwają „zebrani w magnetycznych łunach nagarów na przedmieściach – w aquaparkach, w marketach” [*motyle, dni pośmiertne i ptaki*, BS, 29]. Można więc mówić o krytyce społeczeństwa konsumpcyjnego, przede wszystkim wzrokocentrycznego, tworzonego przez opisanych w drugiej zwrotce oczu ludzi aktywnych, poruszających się, ale określanych jako „umarli”.

Zakończenie

Poezja Romana Honeta to przykład twórczości wyraźnie skoncentrowanej na skojarzeniach wizualnych, w której autor poetycko oddaje proces percepcji. Możliwe jest to dzięki odpowiednim zabiegom formalnym, przede wszystkim posługiwaniu się opisem deformującym oglądane obiekty, w którym pewne cechy są wyolbrzymiane, inne natomiast pomniejszane. Co istotne, obrazy w poezji Honeta można rozpatrywać ze względu na pracę pamięci autora. Trudno rozpoznać w tych utworach konkretne wspomnienia, są to raczej szczegóły zdarzeń, najczęściej opisane obrazowo. Intensywny ładunek emocjonalny, który ze sobą niosą, każe przypuszczać, że wyobraźnia poetycka Honeta opiera się na wspomnieniach fleszowych. Nie bez znaczenia dla lektury pozostaje nurt wyobraźni wyzwolonej, inspiracje twórczością

⁶³ M. Kruszelnicki, *Drogi francuskiej heterologii*, s. 192.

imaginarystów, ale również estetyką surrealizmu i ekspresjonizmu. W poezji Honeta ważną rolę odgrywają powtarzające się motywy, w tym przypadku jest to motyw oka. Rozpatrywany w świetle inspiracji lekturowych wskazuje na Bataille'a i dyskurs antywzrokocentryczny. Mając jednak na uwadze retrospektywny charakter wielu wierszy Honeta, nieufność wobec wzroku jako narzędzia poznania służy dowartościowaniu pamięci i innego „patrzenia”. W części opiera się ono na percepcji wizualnej, nie rości sobie jednak prawa do obiektywizmu i znacznie bardziej akcentuje emocje patrzącego. Taki sposób „patrzenia” przyzwala na wszelkiego rodzaju deformacje w opisie, co na gruncie literatury oznacza odejście od ciągu przyczynowo-skutkowego, skomplikowane metafory i luźne związki skojarzeniowe, cechy typowe dla poezji Honeta.

Emilia Słomińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Miasta i przestrzenie w *Leksykonie miast intymnych* Jurija Andruchowycza

Zainteresowanie podróżowaniem, a także oglądaniem i czytaniem map, towarzyszyło Jurijowi Andruchowyczowi już od najmłodszych lat. Wpłynęło ono na specyficzny sposób pojmowania przez niego miast jako miejsc nie tylko topograficznych, ale podlegających translokacji w czasie i przestrzeni oraz przeżywanych auto/bio/geograficznie. Podkreślając znaczenie map, wyjaśniał:

Bo tak naprawdę wszystko zaczyna się od map. Odkąd pamięcią sięgam – zawsze przejawiałem maniakalną skłonność do ich oglądania. Mapy stały się dla mnie tym, co w epoce romantyzmu zazwyczaj nazywano źródłem natchnienia [...]. Przemieszczanie się po powierzchni mapy nosi nazwę podróży. A każda podróż to przygody, i fantastyka¹.

Pisarz zwracał także uwagę na polityczny aspekt postrzegania map². Swą wizję stu jedenastu miast-miejsc ułożył w formę leksykonu, nie narzucając jednocześnie sposobu odbioru dzieła. *Leksykon* jest więc zapisem przeżywania miast jako miejsc, w których

¹ J. Andruchowycz, *Leksykon miast intymnych. Swobodny podręcznik do geopoetyki i kosmopolityki*, Wołowiec 2014, s. 10.

² Z najnowszych badań nad kategorią mapy zob.: P. Czaplński, *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2016.

łączą się elementy auto/bio/geografii. Czynniki tych nie można od siebie oddzielić. W istotny sposób wpływają one na sposób postrzegania, a ściślej – doświadczania konkretnych miast-miejsc. Są to miasta topograficzne, historyczne, alegoryczne, symboliczne, ale też wyśnione, fantasmagoryczne.

Niezwykle istotne w recepcji tego zbioru wydają się klucze: tożsamościowy, autobiograficzny i narodowy, które łączy zasadnicza cecha – wszystkie współtworzą świadomość pisarza jako twórcy, Ukraińca i Środkowoeuropejczyka³. Jednak nie jest ona jednoznaczna, oscyluje między żywiołem wschodniości a zachodniości i tylko czytana wspólnie ustanawia jego środkowoeuropejskość. Perspektywa ta nierozzerwalnie łączy się z geopolitycznym interpretowaniem map oraz konfrontowaniem funkcjonujących u poszczególnych nacji obiegowych, często stereotypowych opinii na swój temat.

Norman Davies wyjaśnia, że sposób postrzegania Europy Wschodniej przez mieszkańców zachodniej Europy często jest obarczony takim właśnie uproszczonym myśleniem:

Stereotypy te zostały znacznie wzmocnione przez sztuczne podziały spowodowane przez zimną wojnę i nadal utrudniają nam zrozumienie wielu ogólnoeuropejskich kwestii. [...] badania wschodniej części naszego kontynentu prowadzone przez uczonych z Zachodu było często zabarwione głębokim przekonaniem o wyraźnej i trwałej „inności” Europy Wschodniej. Nie jest to niczym nowym. Być może „obcy Wschód” we wszelkich swoich odmianach jest niezbędny specyficznemu konstruktowi intelektualnemu nazywanemu cywilizacją zachodnią. W każdym razie zamiast uprawnionych porównań, które zasugerowałem, bardzo łatwo jest niestety znaleźć wiele fałszywych, przesadnych lub niezasadzonych kontrastów między Wschodem a Zachodem⁴.

³ E. Słomińska, *Pamięć miejsca a budowanie tożsamości twórcy – Ukraińca – Środkowoeuropejczyka*. „Leksykon miast intymnych” Jurija Andruchowycza, „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog. Białoruś – Rosja – Ukraina” 2015, nr 5, s. 299–311.

⁴ N. Davies, *Europa między Wschodem a Zachodem*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2007, s. 39.

Europa nie jest stałym, niezmiennym konstruktem, a na przestrzeni dziejów podlegała ewolucjom. Jak słusznie zauważa Oksana Weretiuk:

Geograficzne oraz polityczne granice Europy są płynne, względne i subiektywne. Jeżeli zapytamy zwykłego Rosjanina „czym jest Europa”, odpowie: „To Polska, Węgry i cała Unia Europejska”, ale czasami – w rozmowie z mieszkańcem Stanisławowa czy Tarnopola – powie: „Wy tam na Zapie” – i ten obszar poszerzy o zachodnią część Ukrainy wraz ze Lwowem. Dla „zwykłego” obywatela Ukrainy nawet Polacy, ich najbliżsi sąsiedzi, są Europejczykami, co wcale nie znaczy, że Polska jest Europą dla Niemców⁵.

W związku z tym perspektywa, którą przyjmuje Andruchowycz, polega na rozróżnieniu (często płynnej) granicy między miastami wschodnimi a zachodnimi, a co za tym idzie na odróżnieniu wschodniości, zachodniości czy europejskości na trzech co najmniej płaszczyznach – geopolitycznej, kulturowej, a przede wszystkim mentalnej. Potrzebnym narzędziem do badania omawianych zagadnień są kategorie przestrzenne wypracowane przez geopoetykę, zwłaszcza miejsce i przestrzeń – w odniesieniu do pamięci kulturowej i jednostkowej, związku pamięci autobiograficznej z doświadczaniem przestrzeni oraz kategorie dotyczące kultury pamięci. Zwrot przestrzenny znacząco przeformułował profil badań literackich, otwierając perspektywę na takie pojęcia jak: mapa, miejsce, geografia wyobrażona, centrum i peryferie, pogranicze czy region⁶. Związki zachodzące między literaturą a przestrzenią geograficzną można opisać w czterech aspektach: poetologicznym, geograficznym, antropologicznym, performatywnym⁷. Dla analizowanych utworów przydatne są złasz-

⁵ O. Weretiuk, *Jurij Andruchowycz i Andrzej Stasiuk. O tożsamości ukształtowanej przez historię*, „Porównania” 2011, nr 9, s. 91–92.

⁶ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

⁷ Tamże, s. 11.

cza trzy ostatnie ujęcia. Natomiast z badań nad kulturą pamięci warto wskazać na zdefiniowane przez Jana Assmanna pojęcie pamięci kulturowej, będące specyficzną odmianą pamięci zbiorowej, a utrwalonej za pomocą nośników materialnych i rytualnych, spisanych lub opowiedzianych⁸.

Jedną z najważniejszych funkcji pamięci indywidualnej, autobiograficznej jest – co istotne dla odczytania omawianych esejów – tworzenie tożsamości z jej główną zasadą głoszącą, że „jesteśmy tym, co pamiętamy”⁹. Istotny dla analizowanych tekstów wydaje się zwłaszcza związek osobistej biografii autora z miastami-miejscami przez niego opisywanymi oraz ich niezwykle subiektywny odbiór.

Miasta leżące we wschodniej Europie nie są dla autora *Leksykonu* łatwe do zdefiniowania. Przede wszystkim fakt, że miasto geograficznie znajduje się na Wschodzie wcale nie oznacza, że jest miastem wschodnim. Dla pisarza liczy się bowiem przede wszystkim zbiór czynników określających specyfikę miasta, dążenia jego mieszkańców (uchwycone nie tylko w jednym momencie historycznym), ich mentalność czy kultura, z którą się identyfikują. O ile więc do miast wschodnich, postrzeganych w porządku geograficznym, można zaliczyć: rosyjskie, litewskie, białoruskie, ukraińskie, polskie czy czeskie, o tyle twórca część z nich widzi raczej po stronie „zachodniej”.

Z miast rosyjskich warto spojrzeć na Leningrad, Kaliningrad i Moskwę. W Moskwie artysta studiował dwa lata, które stały się dla niego bardzo owocne, stolica obudziła w nim przede wszystkim potrzebę „pielgrzymowania”, czyli nieustannego wędrowania i poszukiwania „Raju”. Wydaje się, że ów proces znacząco

⁸ Opracowane na podstawie: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Sayrusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, hasło: *pamięć kulturowa*. Zob także: J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

⁹ Tamże, hasło: *autobiografia*.

wpłynął na kształtującą się tożsamość pisarza, Ukraińca, Europejczyka. Już przy pierwszej lekturze eseju *Moskwa* uderza topograficzne pojmowanie miejsca. Obok płaszczyzny przestrzennej, miasto istnieje w innych porządkach: historycznym, ideologicznym, symbolicznym, rzeczywistym, których nie można jednoznacznie rozróżnić. Miasto topograficzne wyznacza linia metra. Przed przyjazdem do stolicy Rosji pisarza wyposażono w mapę metra i poinstruowano, do kogo należy się zgłosić, by otrzymać bezpieczne (w domyśle: u Ukraińców) schronienie. W sensie ideologicznym metro jest utożsamiane z utrwalonym w świadomości Rosjan propagandowym przekazem. Wykonane z rozmachem i przepychem, będące wyrazem – jak ironicznie podpowiada autor – „metalo-, giganto- i empiromanii”¹⁰, powstało, by „człowiek [czuł się – E.S.], jakby wchodził do pałacu”¹¹.

Natomiast osobisty, poddany literackim przeobrażeniom obraz metra, jest całkowicie odmienny od perspektywy propagandowej. Opis metra przypomina apokaliptyczną wizję końca świata. W sferze symbolicznej odległości między stacjami Andruchowycz definiuje za pomocą barw: czerwieni, fioletu, ultrafioletu. Łączy więc plany rzeczywisty z wyobrażonym. Struktura samej Moskwy zostaje skojarzona z Pająkiem, podobnie jak metro. Skłania to do wniosku o dwoistej naturze miasta: podziemnej i nadziemnej¹².

Leningrad to Petersburg, Sankt Petersburg, dawniej Piotrogród, w latach 1924–1991 Leningrad, po rozpadzie Związku Radzieckiego ponownie Petersburg. Pisarz dodaje jeszcze do tego wyliczenia nieco pieszczotliwą, nieoficjalną nazwę Pitr/Piter. Miasto odwiedził w 1981 roku. Z jeden strony kojarzy się mu

¹⁰ J. Andruchowycz, *Leksykon miast intymnych*, s. 282.

¹¹ Tamże, s. 283.

¹² Motyw miasta podziemnego i nieoficjalnie istniejących linii metra podejmuje Andruchowycz już w *Moscoviadzie*. Zob. J. Andruchowycz, *Moscoviada. Powieść grozy*, przeł. P. Tomanek, T. Hołyńska, Wołowiec 2000.

z czasami dawnej świetności Imperium Rosyjskiego, gdy przez ponad dwieście lat było „europejską bramą Rosji”¹³, stanowiło wyraz rosyjskich dążeń do bycia miastem europejskim, z drugiej zaś pamięta je jako radzieckie. Podziwiał Ermitaż, wędruje po muzeach, miejscach powiązanych z życiem i twórczością Fiodora Dostojewskiego. Docenia miasto jako bliskie dla ukraińskiego poety narodowego, Tarasa Szewczenki. Zauważa paralełę między nim a żyjącymi współcześnie w Petersburgu Ukraińcami. Na co dzień posługują się oni rosyjskim (także w tym języku tworzył swą prozę Szewczenko). Natomiast zdaniem autora do subtelnego języka poezji przynależy ukraiński, w nim pisał Szewczenko, i w nim odczuwają Ukraińcy, lecz – jak podkreśla – nieraz staje się on źródłem bolesnego kompleksu.

O ile Petersburg jest dla twórcy „bramą Europy”, o tyle Kaliningrad stanowi jej „okno”. To miejsce, w którym Prusy spotykały się z Rosją. Pisarz ubolewa jednak nad trwającą od 1946 roku przynależnością miasta do ZSRR, a potem do Rosji. Wpływa ona negatywnie na tożsamość tego miejsca: „Kaliningrad i Königsberg to nawet nie Bratysława i Pressburg, nie Lwów i Lemberg, nie Wrocław i Breslau, nie Iwano-Frankwisk i Stanisławów. Königsberg to wysepka wielkości grobu Immanuela Kanta, a Kaliningrad – to Rosja”¹⁴.

Zawłaszczony Królewiec, pozbawiony dawnego, europejskiego formatu i blasku, zostaje strywializowany i pomniejszony do witających zachodnioeuropejskich przybyszów orkiestr, które eseista ironicznie i krótko definiuje jako „disco show”¹⁵. Przynależność do Rosji staje się dla twórcy jednoznaczna z powrotem na Wschód i kojarzona z kontrolą każdej dziedziny życia, brakiem swobód, zacofaniem mentalnym, obyczajowym i kulturowym.

¹³ J. Andruchowycz, *Leksykon miast intymnych*, s. 183.

¹⁴ Tamże, s. 183.

¹⁵ Tamże, s. 184.

Tę tezę może potwierdzić zwłaszcza strategia przyjęta przy pisaniu o miastach ukraińskich. W relacjach tych zawsze panuje napięcie (uwarunkowane oczywiście historycznie) między Ukrainą a Rosją. Według pisarza Rosja była i jest najbardziej antagonizującym krajem Europy. Stwierdza, że sąsiedztwo tego giganta jest dla Ukrainy udręką:

Ukraina: pod względem wielkości obszaru największa w Europie obiektywna przestrzeń, która z tego właśnie fatalnego powodu pomieścić się w Europie nie może. Koniecznym dla „powrotu do Europy” założeniem wstępnym jest jej absolutna niezależność od sąsiedztwa gigantycznej Rosji. Koegzystencja z Rosją oznacza dla Ukrainy zgubę, duchową i fizyczną śmierć, o czym można się było przekonać przez ostatnie trzy i pół wieku. [...] Ukraina samotnie istnieć nie może. W tym jej istota, w tym karma, krzyż i przyszłość¹⁶.

Zdaniem autora miasta ukraińskie oscylują między wschodniością a zachodniością. Do ważniejszych zalicza Andruchowycz przede wszystkim Lwów, który współtworzy jego tożsamość. Pozostaje miastem o strukturze palimpsestowej, najbardziej przez twórcę akceptowanym, bo jest fascynujące i niejednoznaczne. Autora łączy z nim intymna relacja. Jednocześnie pozostaje trudne do zdefiniowania, i wielowymiarowe. Choć pisarz zdaje sobie sprawę z tego, jak wielkim ciosem była dla Polski utrata Lwowa na rzecz ZSRR, docenia w tym akcie niepowtarzalną możliwość zbliżenia się Ukrainy do Europy.

Zdaniem autora *Leksykonu* Lwów składa się z kilku warstw. Jest miastem postrzeganym w sensie topograficznym, miejscem studiów i artystycznego rozwoju pisarza. Ze względu zaś na wielość występujących we Lwowie akcentów marynistycznych i akwaticznych oraz specyficzne położenie geograficzne można czytać go także jako *Miasto-port*. Lwów to również miasto-port w sensie symbolicznym, którego życie toczy się dwutorowo:

¹⁶ J. Andruchowycz, *Ukraina*, „Dekada Literacka” 1998, nr 10. Przedruk za: J. Andruchowycz, „Czerwer” 1992, nr 3.

na ziemi i pod ziemią, tam gdzie przepływa koryto Pełtwi. Na jego kolejne symboliczne warstwy składają się obrazy: *Miasta-kata* i przeciwstawnego mu *Miasta-ofiary*. We fragmencie *Miasto-ofiara* porusza pisarz skomplikowaną historię miasta, jego wieloznaczną kawiarniano-kawową, piwno-chmielną, ale i straszliwą duszę:

Lwów to skrzyżowanie języków, religii i etnosów. To nawarstwianie kultur. [...] Ale w znacznie większym stopniu Lwów to nagromadzenie antykultur. [...] W pierwszej połowie XX wieku Lwów jest krwawą sceną wojny wszystkich ze wszystkimi i przeciwko wszystkim. Odmienność (językowa lub obyczajowa) staje się podstawą poniżania i wrogości, i dalej, w związku z działaniami wojennymi, represji mających na celu całkowitą likwidację innych. [...] Wariantem oczyszczenia od innych było radykalne wyparcie, a nawet wypchanie poza granice miejskiego istnienia: – Ukraińców przez Polaków, – Żydów przez Niemców i Ukraińców, – Polaków przez radzieckich Rosjan, Ukraińców i Żydów, – Ukraińców z zachodu kraju – przez wyżej wymienionych¹⁷.

W części o *Mieście-patriocie* przywołuje twórca ciągle nierozstrzygnięty konflikt między Polakami a Ukraińcami o przynależność miasta do konkretnego państwa. Doceniając rolę, jaką pełnił (i pełni) Lwów w świadomości Polaków, autor widzi odłączenie go od Polski jako ukraińską szansę na wybicie się ku wolności i kulturowe wyzwolenie się spod wpływów rosyjskich.

Lwów to *Miasto-symulakrum*, w którym dzięki obecności planów filmowych miasto udaje inne, stając się kolejno Paryżem, Odessą, Triestem, Kaliningradem oraz *Miasto-fantazmat*, będące wizją miasta wyśnionego, półrealnego. Lwów jawi się więc wieloznacznie, ale jego kolejne warstwy układają się w spójny, mityczny, palimpsestowy obraz, co tłumaczy dopisek, którym pisarz opatrzył omawiany esej: *Lwów, zawsze*. Jego przeciwieństwem jest Kijów: trudny do zdefiniowania, pełen skrajności i wywołujący

¹⁷ J. Andruchowycz, *Leksykon miast intymnych*, s. 246–247.

ambivalentne emocje. Nie poddaje się prostej i jednoznacznej interpretacji, bowiem skupia wszystkie najlepsze i najgorsze cechy Ukraińców: umiejętność wzniesienia się ponad podziałami dla większej sprawy (Pomarańczowa Rewolucja) oraz konformizm, prowadzący do ponownego uwikłania w relacje z Rosją. O ile więc Lwów jest miastem utożsamianym z europejskością, o tyle Kijów ma ciągle niewykrystalizowaną strukturę.

Innym wartym czytelniczey uwagi miastem jest Odessa. Uwaga pisarza skupia się na pewnym charakterystycznym jego punkcie, odeskich schodach, utrwalonych w pamięci zbiorowej dzięki propagandowemu filmowi Siergieja Eisensteina *Pancernik Potiomkin*¹⁸. Miasto będzie odtąd utożsamiane z buntem rewolucjonistów (marynarzy Potiomkina i mieszkańców Odessy) przeciwko Imperium Rosyjskiemu podczas rewolucji 1905 roku, który został krwawo stłumiony przez władzę. Prawdziwy niesmak budzi w pisarzu zachowanie zachodnioeuropejskich pisarzy, z którymi przybywa do Odessy, bez opamiętania kupujących

od miejscowych klaunów wszystko, co wpadło im w ręce: matrioszki, żołnierskie czapki uszanki, czapy z królika, budionówki, portrety Lenina-Stalina, ordery i medale Związku Radzieckiego, samowary, walonki, kufajki, pendenty, raketnice, pagony generalskie, a potem znów matrioszki i *apiać* od początku. Wydawało im się, że trafili na ostatnią wyprzedaż szczątków jakiegoś pokonanego, ale wciąż atrakcyjnego świata¹⁹.

Andruchowycz zdaje się mówić, że tylko ktoś, kto nigdy nie żył pod reżimem komunistycznym, może być zdolny do tak absurdalnego, a zarazem nietaktownego zachowania.

Ostatnim z opisywanych przez Andruchowycza ukraińskich miast, postrzeganych jako europejskie, jest Drohobycz. Pisarz rozumie jego wieloetniczność, wielowyznaniowość i wielokulturo-

¹⁸ *Pancernik Potiomkin*, reż. S. Eisenstein, ZSRR 1925, arcydzieło socrealizmu w filmie.

¹⁹ J. Andruchowycz, *Leksykon miast intymnych*, s. 320.

wość. Miejsce to jest naznaczone zbrodnią Holokaustu, do którego historii eseista nawiązuje przypominając tragiczne losy Brunona Schulza, pisarza „polskiego pod względem języka i żydowskiego pod względem krwi”²⁰, osobowości silnie związanej z Drohobyczem (urodził się, tworzył, zginął w tym mieście). Autor podkreśla zwłaszcza nie-topograficzne postrzegania miasta przez twórcę *Sklepów cynamonowych*. Paradoksalnie jednak pewne punkty Drohobycza, poddane literackiej transformacji, na stałe zagościły na kartach literatury. Dzięki wyjątkowości, uniwersalności dzieła Schulza (i samej osoby twórcy) oraz inspirującemu, wielonarodowemu społeczeństwu Drohobycza, Andruchowycz sytuuje to miasto między Wschodem a Zachodem, podkreślając jednocześnie żal z powodu utraty jego różnorodnej tożsamości.

Wilno, podobnie jak miasta ukraińskie, należy jeszcze do „wciąż zrujnowanego świata między Niemcami a Rosją, fachowo nazywanego w kilku ostatnich dekadach EŚW, czyli Europą Środkowo-Wschodnią”²¹. Towarzysz podróży pisarza, Krzysztof C., marzy o kawiarni Europe Central, „jakiejś takiej latającej kafejce, której goście raz do roku będą się zbierać to w Budapeszcie, to w Sarajewie, to w Czerniowcach albo Gdańsku, w jednym z miast tego nieszczęsnego i najpiękniejszego subkontynentu, tej strefy buforowej”²².

Wilno pisarz ukazuje topograficznie i symbolicznie zarazem. Stare Miasto jawi się jako symbol „wnętrza przeszłości”, utrwalonego w ledwo widocznych znakach. Natomiast odwiedzany przez bohaterów antykwariat wywołuje lawinę wspomnień i skojarzeń z czasami świetności miasta. Przeglądając dziesiątki kartek pocztowych i fotografii z przelomu XIX i XX wieku, pisarz uświadamia odbiorcy, że wszystkie utrwalone na nich osoby, choć przynależące do różnych narodowości, były „stąd”.

²⁰ Tamże, s. 96.

²¹ Tamże, s. 454.

²² Tamże.

Do miast wschodnich pod względem geograficznym można by zaliczyć miasta polskie: Gdańsk, Kraków, Lublin, Warszawę czy Wrocław. Jednakże Andruchowycz utożsamia je jednoznacznie z „europejskością”, doceniając nie tylko wielowiekowy wkład Polski w rozwój Europy, ale również jej głębokie zakorzenienie w kulturze śródziemnomorskiej i chrześcijańskiej, czy stałą potrzebę dążenia do wolności. Jednocześnie pisarz – nieraz bardzo krytycznie – ukazuje wady Polaków, do których my sami nie jesteśmy w stanie się przyznać. Choć jest w swych ocenach surowy, zawsze zachowuje niezbędny obiektywizm. Metodę czytania przez autora miast polskich proponuję więc nazwać projektem środkowoeuropejskim, do którego – jak się zdaje – artysta chce włączyć inne miasta Europy Wschodniej. Przyjmując układ chronologiczny, jako pierwsze wypadaloby zanalizować Kraków. Już na początku uderza czytelnika wyraźna deklaracja pisarza:

Słowo „polskość”, jednocześnie sztuczne i dlatego nieco chorobliwe, po raz pierwszy mogłem usłyszeć właśnie tam i właśnie wtedy. To dopiero później – jako skutek pewnego łańcuszka leksykalnego – pojawiły się „ukraińskość”, „europejskość” i inne słowne pokraki. Ale pierwsza była „polskość”. I jeśli to naprawdę coś znaczy, to dla mnie to „coś” zawiera w sobie bardzo konkretne okoliczności miejsca i czasu²³.

W literackim alfabecie Andruchowicza (znów wyposażonym w elementy biografii autora, a przede wszystkim ujętym niezwykle intymnie) Kraków jest obiektem jego tęsknot i marzeń, każącym mu ciągle do siebie wracać. Moment pierwszych jego odwiedzin jest bardzo szczególny: to 1 czerwca 1989 roku, ostatnie dni systemu komunistycznego w Polsce. Pisarz podkreśla, że jest świadkiem nowego rozdziału w dziejach nie tylko Polski, ale i całej Europy. Wybuchająca polskość jawi mu się jako połączenie

²³ Tamże, s. 206.

katolicyzmu z karnawałem. Katolicyzmem, a nawet średniowieczem nazywa oprawę święta Bożego Ciała i oszałamiającą liczbę Polaków skupiających się wokół kościołów, głośno i żarliwie wyrażających pragnienie wolności. Jednocześnie polskość jest dla autora *Leksykonu* karnawałem, co oznacza pokojowy i zarazem radosny sposób ukazywania absurdu rzeczywistości.

Kraków ukazywany jest dwójako: ze względu na swoją topografię i symboliczną rolę odegraną w okresie komunizmu, wszak „centrum dowodzenia” strajkujących w przededniu niepodległości okazuje się pomnik Adama Mickiewicza, który może uosabiać młodość podniesioną do rangi uniwersalnego symbolu. Warto jeszcze podkreślić, jak zaskakująco trafnie potrafi pisarz określić polską mentalność, oscylującą między natchnionym, mesjanistycznym Mickiewiczem a kpiarskim, ironicznym Gombrowiczem. Zdaniem twórcy Kraków – jako kwintesencja polskości – idealnie wpisuje się w tę rolę, którą przyszło mu odegrać. Natomiast miastem kojarzonym z wielkim formatem europejskim jest dla pisarza Gdańsk, a właściwie Trójmiasto, co znów charakterystyczne, odwiedzane przez niego u progu odzyskania przez Polskę niepodległości. Zdaniem autora życie miasta toczy się na dwu płaszczyznach: daytimej i nocnej. W ciągu dnia twórca „wypełnia” swe literackie „obowiązki” (uczestniczy w spotkaniach autorskich, czyta wiersze, udziela wywiadów, rozdaje autografy). Natomiast nocą toczy się inne, nieco cygańskie życie: spotkania poetyckie w nocnych klubach, rock sessions, popijawy w akademikach Politechniki. Przede wszystkim jednak Gdańsk jest dla twórcy miastem na wskroś europejskim. Właściwie to nie Gdańsk, dopowiada Andruchowycz, lecz „Danzig, Hanza, Europa, Renesans”²⁴ zachwyca swym rozmachem, tradycją i sztuką zachowaną w architekturze Starego i Głównego Miasta czy Długiego Targu. Gdańsk jest dla autora symbolem tęsknoty za Europą.

²⁴ Tamże, s. 127.

Podobnie jak Gdańsk, także Lublin staje się synonimem europejskiej tradycji, o czym Andruchowycz wspominał już we wcześniejszym utworze *Wstęp do geografii*²⁵, w którym stawiał je obok innych miast europejskich: Monachium, Florencji, Passau i Lwowa. Lubelskie Stare Miasto to dla niego Stara Europa, której charakterystycznymi punktami topograficznymi są (niosące dzięki swej skomplikowanej historii różne symboliczne znaczenia): ulica Grodzka, ulica Kowalska, wieża Trynitaraska, Krakowskie Przedmieście, plac Litewski. Jednocześnie pisarz odwiedza usytuowaną w podziemiach restaurację „Hades”, w której odbywają się „miejskie popijawy”²⁶. Jest świadkiem specyficznego pojedynku muzycznego zainicjowanego przez bawiących tam Irlandczyków. Rozgrywka między nimi a Ukraińcami polega na wykonywaniu narodowych ballad czy pieśni i skłania Andruchowycza do snucia rozważań nad podobieństwami i różnicami występującymi między poszczególnymi nacjami:

Swego czasu zwolennicy analogii zwrócili uwagę na pewne brytyjsko-słowiańskie ekwiwalenty. Jeśli Anglicy są Rosjanami Wielkiej Brytanii, to Szkoci są jej Ukraińcami, a Walijszczy – Białorusinami. Irlandczycy to bezdyskusyjnie Polacy [...]. Irlandczycy są znacznie bardziej zaciekli w kwestii uwolnienia się od Anglików. Szkocka elita jest zdecydowanie bardziej sprzedajna, żeby nie powiedzieć – zdradziecka²⁷.

Co warto podkreślić, podobną analogię między Irlandczykami i Polakami zauważa także brytyjski historyk, Norman Davies, widząc ją na przykład w takim samym temperamencie: „Jak podsumowałem moje wystąpienie w Toruniu: Irlandczycy są wyraźnie polskowaci, a Polacy wyraźnie irlandyzujący”²⁸.

²⁵ J. Andruchowycz, *Wstęp do geografii*, w: tegoż, *Erz–Herz–Perc. Eseje*, przeł. O. Hnatiuk, P. Tomanek, Warszawa–Izabelin 1996, s. 69–70.

²⁶ J. Andruchowycz, *Leksykon miast intymnych*, s. 231.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

Kolejnym ważnym miastem na geopolitycznej mapie Andruchowicza jest Warszawa, odwiedzana wielokrotnie, po raz pierwszy w 1989 roku. Pisarz przypomina pewną anegdotę dotyczącą krótkiej wizyty w stolicy Polski charyzmatycznego muzyka, Davida Bowie'ego, który zakupił kilka płyt (m.in. Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”) w księgarni na placu Komuny Paryskiej (obecnie Plac Wilsona). Jeden z utworów „Śląska” zainspirował Bowiego do napisania tajemniczego, niemal posepnego utworu *Warszawa*. Wyobrażony, literacki obraz spacerującego po Żoliborzu artysty wywołuje skojarzenia z mieszkającym w tej dzielnicy polskim opozycjonistą antykomunistycznym, Jackiem Kuroniem, będącym dla ukraińskiego eseisty ikoną oporu. Pisarz szczerze przyznaje, że słabo zna Warszawę, swe wędrówki ograniczając do osi: Nowy Świat, Krakowskie Przedmieście, Rynki Starego i Nowego Miasta, Starówka, Mariensztat, Dworzec Warszawa Centralna, okolice Uniwersytetu, Biblioteki Narodowej i Politechniki Warszawskiej. Ze wstydem dodaje, że punktem orientacyjnym jest dla niego socrealistyczny Pałac Kultury i Nauki, niechciany prezent od zaprzyjaźnionego narodu radzieckiego.

Warszawa to równocześnie miasto europejskie i nowoczesna metropolia, stwarzająca potencjalne możliwości. Brama Uniwersytetu Warszawskiego kojarzy mu się z strajkującą w przededniu odzyskania niepodległości młodzieżą studencką. Stanowi ona nieprzekraczalną granicę, której nie wolno przejść nawet milicji, bo tak nakazuje średniowieczny obyczaj: teren uniwersytetu stanowi enklawę wolności, wyjętą poza nawias rzeczywistości. Co istotne, twórca po raz kolejny potwierdza tezę, że Europa jest takim „niedokontynentem – pełnym miast pomiędzy Wschodem a Zachodem”. Obok Wilna, Lwowa, Sztambułu, Wiednia, Pragi, obu Frankfurtów i Kaliningradu, także polską stolicę cechuje bycie *pomiędzy*, co jest dla pisarza atrakcyjniejsze niż jednoznaczna przynależność do Wschodu lub Zachodu. Jednak jego zdaniem tylko Warszawa ma prawo w pełni się tak określać, gdyż nie tylko leży w połowie drogi między tymi sferami, ale i jest

środkiem, centrum kraju, w którym zaszedł „wielki proces europejskiej dyfuzji”²⁹.

Dlatego tożsamość stolicy jest tak złożona. Składa się z polskich i w pewnym stopniu rosyjskich elementów. W sensie symbolicznym staje się pierwszym miastem prawie w całości zrównanym z ziemią, a na taki „zaszczyt” – jak powiada eseista – trzeba sobie zasłużyć. W literackim języku artysty oznacza to gloryfikację tego szczególnego miejsca, będącego równocześnie: miastem-pamięcią, ale też miastem pochodzącym z wyobraźni. Jest miejscem wieloznacznym, tworzącym się, niepełnym. Na pewno zaś fascynującym.

Ostatnim miastem polskim, które istotnie wpływa na geopolityczną wizję świata Andruchowycza, jest odwiedzany wielokrotnie Wrocław, najbardziej „bohemiczne i cygańskie miasto Europy”³⁰, również miejsce niejednoznaczne: pełne ludzi skłonnych do ryzyka, niby niemieckie, ale jednak polskie. Pisarz potwierdza istnienie dość powszechnej analogii między Wrocławiem a Lwowem, i nie ma na myśli tylko faktu przenosin lwowskiej ludności do poniemieckich kamienic. W sensie symbolicznym następuje także zamiana rzek (z lwowskiej Pełtwi na wrocławską Odrę):

Odra przesądza o kształcie Wrocławia – jej kobieca linia, wygięcie ze wschodu na zachód, daje centrum miasta doskonałą niemiecko-mieszczaną strukturę z Rynkiem w środku i siecią rzemieślniczych ulic wokół niego³¹.

„Kobieca linia” Odry, ciągnąca się ze wschodu na zachód, przesądza o Wrocławiu jako mieście położonym idealnie, między Wschodem a Zachodem.

Przybliżone miasta nie wyczerpują oczywiście katalogu wschodnich, zachodnich, europejskich punktów na geo-poetyc-

²⁹ Tamże, s. 431.

³⁰ Tamże, s. 457.

³¹ Tamże, s. 458.

kiej mapie Andruchowycza. Warto jeszcze raz powtórzyć, że elementami współtworzącymi złożoną tożsamość pisarza jako twórcy, Ukraińca, wreszcie Środkowoeuropejczyka są miasta postrzegane jako miejsca, w których nie ma dominującej cechy charakterystycznej, co pozwala jednostkowo odtwarzać i wytwarzać ich wizję. Doświadczanie miast jest wypadkową składowych auto/bio/geografii, a jednocześnie wyznacza jej przebieg. Narrator *Leksykonu* ma dar snucia opowieści, który wydaje się stanowić podstawę oglądu, a co za tym idzie – przeżywania przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Ukrainiec utożsamiający się z kulturą śródziemnomorską i chrześcijańską, marzy o wizji Europy opartej na tym dziedzictwie. Stąd też niezwykle bliskim dla niego wzorem jest polskość, pojawiająca się jako pierwsza w jego geopoetyckiej propozycji. Staje się ona punktem odniesienia dla kolejnych pojęć: ukraińskości i europejskości. Natomiast sama „ukraińskość”, niezwykle ważna i traktowana najbardziej osobiście, pozostaje formą niedokończoną, ciągle się kształtującą, pełną sprzeczności. Jest wartością, o którą warto walczyć, lecz warunkiem niezbędnym do jej ukształtowania jest konieczność ostatecznego uwolnienia się kraju od Rosji i jej wpływów. Ukraina jest państwem leżącym pośrodku, kulturowo dążącym jednak ku Zachodowi, choć autor ma świadomość, że czeka ją jeszcze długa droga zmian.

Katarzyna Olczak
Uniwersytet Warszawski

Warszawa–Nowy Jork.
Sposoby zapisu przestrzeni w wybranych tekstach
Janusza Głowackiego

Punktem wyjścia moich rozważań będzie analiza sposobu postrzegania przestrzeni w twórczości Janusza Głowackiego. Należy zaznaczyć, że przestrzeń rozumiem tu w kategoriach geo-poetyki jako zapis doświadczenia przestrzeni geograficznej. Korpus tekstów będzie obejmował felietony, dramaty oraz opowiadania. W przypadku omawianych dzieł interesująca wydaje się zwłaszcza poetyka przestrzeni miejskiej. Poza geo-poetyką korzystam także z narzędzi antropologii miasta, socjologii czy psychologii przestrzeni. Wspomniane kategorie często są do siebie zbliżone, jak na przykład zmysłowy odbiór przestrzeni u Georga Simmla (poprzez wzrok lub węch¹), a także kluczowa kategoria w literackiej geografii sensorycznej – krajobraz dźwiękowy (*soundscape*²). Takie holistyczne podejście pozwala mi patrzeć na pisarza-mieszkańca-turystę, w konkretnej przestrzeni miejskiej, z różnych per-

¹ Zob. G. Simmel, *Socjologia przestrzeni*, w: tegoż, *Pisma socjologiczne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2008.

² Termin R. M. Schafera, rozumiany jako środowisko akustyczne ujmowane w kontekście historyczno-społecznym i estetycznym. Zob. R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9.

spektyw. W tle moich rozważań znajdują się zawsze kategorie autobiografizmu oraz pamięci, które łączą się z zakresem badań geopoetyckich. Nawiązując do pojęcia auto/bio/geo/grafii, skonstruowanego przez Elżbietę Rybicką, chcę podkreślić, że „ulokowanie *geo* w ramach autobiografii wprowadza przede wszystkim w relacje pomiędzy narracją o sobie a przestrzenią, i wynika z przesłanki, iż odpowiedź na pytanie *Kim jestem?*, musi prowadzić poprzez wcześniejsze pytania: *Skąd jestem?* i *Gdzie jestem?*”³. Badaczka dodaje także, że nowa kategoria ma „zaakcentować znaczenie geografii dla myślenia o autobiografii już w samej nazwie i zaznaczyć, iż warunkują się one wzajemnie”⁴. Powołuje się ona również na badania Rosi Braidotti, z których wynika, że pisarstwo autobiograficzne wielu twórców to nic innego jak

nomadyczne auto/bio/geo/grafie, w których doświadczenie kolejnych miejsc na trajektorii życia przynosi pytanie o relacje pomiędzy lokalnym a światowym, peryferyjnym a centralnym, ruchem a osiadłością⁵.

Do grona takich pisarzy można zaliczyć również Janusza Głowackiego, piszącego między innymi o Warszawie czy Nowym Jorku (do którego wyemigrował po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce).

Pamięć o jakimś okresie (u Głowackiego na przykład o czasach PRL-u) jest przenoszona, według brytyjskiego socjologa i antropologa Paula Connertona, za pomocą trzech nośników: miary czasu (święta państwowe/prywatne, święta narodowe); przestrzeni (kawiarnie, kluby); „super medium” ciała (strój, moda)⁶.

³ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 421.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 284.

⁶ P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa 2012.

Tym razem skoncentruję się właśnie na przestrzeni. Moim głównym celem, poza ukazaniem sposobów jej zapisu u Głowackiego, będzie także próba jej skategoryzowania.

Rzeczywiste i nierzeczywiste

Utwory Janusza Głowackiego są silnie powiązane z jego biografią, czego dowód stanowią liczne wywiady oraz autobiografia (zbiór *personal essays*)⁷ *Z głowy*, która jest książką-kluczem do jego twórczości. Pisarz łączy w niej historie z własnego życia z odniesieniami do poszczególnych tekstów, ale również przestrzeni. I tak w książce *Z głowy* znajdziemy rozdziały: *N.Y.C., Greenpoint, 1989 w Warszawie, Moskwa po raz drugi czy Rosja po raz trzeci*. Głowacki zawarł w nich historie związane z konkretnym krajem, miastem czy dzielnicą. Takie odniesienia nie są u niego odosobnione. Wśród felietonów można znaleźć *Z Warszawy na Off-Broadway*, a w książce *Good night Dżerzi* między innymi rozdziały *Sandomierz, 3 x Łódź* czy *Greenwich w stanie Connecticut, czterdzieści pięć minut od Nowego Jorku samochodem*. W tekstach autora *Z głowy* dominują dwa miasta. Pierwszym z nich jest Warszawa, w której pisarz spędził większość życia i gdzie obecnie mieszka (choć urodził się w Poznaniu). Drugim najczęściej opisywanym przez niego miejscem jest Nowy Jork, do którego Głowacki wyjechał w 1981 roku. Tam znajduje się jego drugie mieszkanie, co jeszcze mocniej podkreśla związek emocjonalny pisarza z tym miastem. Jeśli spojrzeć na mapę Europy, to pokrywa się ona z mapą biograficzną i narracyjną Głowackiego jeszcze w co najmniej dwóch miejscach – Francji oraz Szwecji. Paryski ślad można odnaleźć

⁷ Warto zaznaczyć, że po latach pobytu w Stanach Zjednoczonych, zaznajomiony z tendencjami pisarstwa amerykańskiego, Głowacki dostrzega istotność tworzenia *personal essays* – w ten sposób powstaje tom *Z głowy*, który jest zbiorem tekstów o charakterze autobiograficznym. Należy podkreślić, że eseje mogłyby być czytane niezależnie od siebie.

w opowiadaniu, które za radą Henryka Berezy zatytułował Głowacki *My sweet Raskolnikow*, a nie jak chciał na początku – *Jadę się żenić do Paryża*. Ze Sztokholmu, który był drugim w życiu pisarza zachodnim miastem, przywiózł nie samochód, lecz maszynę do pisania i krawat oraz opowiadanie *Volvo dla mouse-killera*. Polska to w przypadku tego twórcy nie tylko Warszawa, ale i jej szeroko pojęte okolice. W autobiografii pisarz wspomina Pruszków, a także Łódź czy Obory. Nawiązuje w niej do tekstów i filmów dotyczących Falenicy (*Kopciuch*, *Psychodrama*), Tworek (*Korkociąg*), Żyrardowa (*Ból gardła na dwóch*, *Żyrardowskie noce*). Sięgnie również do swoich wakacyjnych wspomnień z pobytu na nadmorskiej plaży dla nudystów w Chałupach. Wymieniam te wszystkie miejsca z dwóch powodów, po pierwsze, żeby wskazać punkty bądź często używane trasy na mapie Głowackiego, a po drugie, aby podkreślić, że żadna z „wycieczek” pisarza nie została pozostawiona bez komentarza. Spostrzeżenie to pozwala na uwypuklenie głębszych związków między tekstem a biografią tego twórcy. Jeżeli zwrócić się, poszukując lekturowych inspiracji, ku wschodowi, to bez trudu można odnaleźć wpływ Czechowa, Babla czy Dostojewskiego na twórczość autora *Czwartej siostry*. Jednak nie komparatystyczne porównania są tu najważniejsze, lecz obecność Rosji w tekstach i biografii autora. Jak już wcześniej wspomniałam, wschodni rys pojawił się już w autobiografii artysty w rozdziałach z Rosją lub Moskwą w tytule, ale i w dramatach oraz prozie. Warto przywołać chociażby *Jesienina*. Głowacki na Wschodzie bywa – szczególnie w ostatnich latach – bardzo często⁸. I tak życie i twórczość Głowackiego łączą ze sobą Amerykę Północną z Europą.

Przykłady przestrzeni wyobrażonych, ale również będących reprezentacją rzeczywistości odnaleźć można w *Paradisie*. Miejsce akcji to prawdopodobnie Warszawa, chociaż nazwa miasta nie

⁸ Żoną Janusza Głowackiego była ukraińska artystka Olena Leonenko.

pojawia się w tekście. Opisany został jednak charakterystyczny warszawski Hotel Europejski, w którym odbyło się wesele bohatera opowiadania *Paradis*, Włosiaka. Sam Głowacki wspominał, że pierwowzorem mieszkania i okolicy, które są opisane w utworze, jest jego własne mieszkanie na Bednarskiej, gdzie pisze przy swoim słynnym oknie w sypialni. Początkowo bohaterowie trafiają do lokalu *Pod Szewczykiem*, w którego drzwiach znika Włosiak, a za nim śledzący go pisarz. Następnie akcja przeniesie się w nie-miejsce, ciemny korytarz znajdujący się jakby w podziemiach baru.

Pod stopami zamajaczyła czarna dziura, pomyślałem, że lepiej skoczyć niż spaść, i skoczyłem. Wysokość musiała być spora, padając na ziemię poczułem silny ból w stopach i kolanach. Spojrzałem w górę, ale nie zobaczyłem światła. Krzyknąłem na próbę. Echo, jeżeliwie podchwytując okrzyk, zapowiadało długi, powykręcany tunel. Dłońmi namacałem starannie ułożoną, nadzwyczaj gładką kostkę. Jakby ułożoną z drobnych kafelków. Podniosłem się. Powietrze było suche i nieoczekiwanie świeże. Chłodne, gładkie ściany niczym nie przypominały śliskich wodociągowo-kanalizacyjnych połączeń⁹.

Nieco odrealniony, fantasmagoryczny obraz tunelu rozpatrywać można jako nie-miejsce, w którym, według Marca Augé, panuje „przymus stałego przemieszczania się do jakiegoś gdzie indziej”¹⁰. Dopiero przemierzając wspólnie korytarz, w którym co chwilę napotykały materialne „ślady historii”: czaszkę, zardze-

⁹ J. Głowacki, *Paradis*, w: tegoż, *Paradis*, Warszawa 1973, s. 53.

¹⁰ Nie-miejsce rozumiem zgodnie z definicją Marca Augé jako miejsce będące przeciwieństwem miejsca antropologicznego. Jego „istotę stanowi tranzytowość: lotnisko, galeria handlowa, autostrada, terminale komputerowe, a także sieć internetowa [które – dop. K.O.] są wyłącznie szlakami przejścia, buforami wymuszającymi stałe przemieszczanie się do jakiegoś *gdzie indziej*”. Zob. Hasło: *Nie-miejsce, Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, J. Kalicka, Warszawa 2014, s. 271. Por. M. Augé, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności* (fragmenty), przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 127–140.

wiały poniemiecki hełm, złamaną ułańską lancę i ułańskie czako, by na końcu potknąć się o puszkę po konserwach, trafiają w przestrzeń naznaczoną jednocześnie historią i terażniejszością. Tunel, którym podróżują bohaterowie, jest pokryty różnymi, niby nic nieznaczącymi napisami: „Tutaj stał na warcie Antoni W. i było mu bardzo smutno”, „1 równa się 90”, „Hospody pomóż”, „Wymawiaj emeryt, a nie emeryta” i inne. Z tunelu akcja opowiadania przenosi się do eleganckiego nocnego lokalu, gdzie bohaterów wita portier. Nie można uciec od skojarzeń z klubem dla VIP-ów PRL-u, czyli *Kongresową* czy też tytułowym *Paradisem* – przedwojennym klubem przy ul. Nowy Świat 3/5 w Warszawie, który po wojnie został przemianowany na klub *Melodia* (z dawnych czasów pozostał jedynie neon *Dancing*)¹¹.

W tekstach Głowackiego pojawiają się również inne nie-miejsca, jak na przykład przestrzeń samolotu w autobiografii *Z głowy*, ale do tej kategorii można zaliczyć również ulice czy parki, które w nowym kontekście historii opowiadanej przez pisarza zmieniają swoją funkcję.

Warto zaznaczyć, że innym przykładem przestrzeni nierzeczywistych w twórczości prozaika są miejsca z pogranicza jawy i snu, zapisane w *Good night Dżerzi*. Zawierają one w dużej mierze obrazy z życia Jerzego Kosińskiego z Nowym Jorkiem w tle.

Przestrzenne klasyfikacje

Patrząc na przestrzeń Warszawy i jej okolic można wywnioskować, że Głowacki stosuje podział na centrum i peryferia. Przy czym peryferia stają się kontrapunktem dla radosnego i tłoczego śródmieścia. Strefa centrum jest powiązana z rozrywką i zabawą (modne kluby, na przykład SPATiF). Peryferia, czyli w tym przypadku obrzeża miasta (Falenica, Tworki), ukazują

¹¹ Zdaniem varsavianistów to tam po raz pierwszy w stolicy odbył się striptiz.

przestrzeń nieczystą i grzeszną. Przykładem może być dom poprawczy w *Psychodramie...* i *Kopciuchu*, a także ośrodek leczenia uzależnień w *Korkociągu*.

Istnieje jeszcze jedna ważna klasyfikacja miasta, która pojawia się u Głowackiego. To podział związany z kategoriami pamięci i „miasta dzieciństwa”. To ostatnie wiąże się ze wspólnotą wspomnień rodzinnych oraz przyjmowaniem wspomnień matki jako własnych¹². Dobrze ilustruje to fragment autobiografii:

W czasie powstania, kiedy błyskało, huczało i się waliło, żółw wlaź pod łóżko, a ja za nim. Tego akurat nie pamiętam, ale tak opowiadała mama [...]. A potem pamiętam, albo wiem, że zaczęliśmy przegrywać [...] ¹³.

Drugi rodzaj to *miasto dojrzałe* – oznacza sposób relacjonowania zdarzeń ze swojego życia w taki sposób, że Głowacki zaczyna świadomie wykorzystywać techniki manipulowania pamięcią, w tym zapominanie czy zniekształcanie zdarzeń. Na figurę *miasta dojrzałego* nakłada się zapis miejsca za pomocą anegdoty – pisarz chce nawiązać do ważnych dla siebie momentów, osób, zdarzeń, ale nie wie, jak je przedstawić i jedynie krąży wokół pewnych motywów. Autor korzysta z niepisanego prawa, o którym mówi Pierre Nora, że „o ile pamięć »[...] jest społeczna, mnoga i mimo wszystko zindywidualizowana«, to historia w przeciwieństwie do tego »[...] należy do wszystkich i do nikogo; jest powołana do uniwersalności«”¹⁴. Pisarz często sięga do swojej pamięci, konfrontując wspomnienia z obiegowymi historiami środowiskowymi (znanymi w PRL-u), z których tworzy później własne teksty.

¹² M. Czempka-Wewióra, *Pamięć autobiograficzna jako podstawa kształtowania tożsamości na przykładach ze współczesnej literatury autobiograficznej*, „Świat i Słowo” 2011, nr 2, s. 60–61.

¹³ J. Głowacki, *Historia żółwia Guru*, w: tegoż, *Z głowy*, Warszawa 2004, s. 41–43.

¹⁴ B. Korzeniewski, *Pamięć zbiorowa we współczesnym dyskursie humanistycznym*, „Przegląd Zachodni” 2005, nr 2, s. 124.

Kolejna kategoryzacja to podział na sfery prywatną i publiczną. Głowacki zaprasza czytelnika do własnego mieszkania, odsłaniając tym samym najbardziej intymne wnętrza kameralnej przestrzeni. Co więcej, otwiera przed odbiorcą swój warsztat pracy. W rozdziale *Widok z okna* autobiografii *Z głowy* oraz w filmie *Nowy Jork według Janusza Głowackiego* czy *Depresja mon amour*, pisarz prezentuje swoje mieszkanie w Nowym Jorku. Natomiast jeśli chodzi o przestrzeń warszawską, chętnie udziela wywiadów w swoim mieszkaniu przy ul. Bednarskiej, gdzie mieszka i tworzy. Utrwalił jego obraz również we wspomnianym już opowiadaniu *Paradis*. Innym przykładem mogą być prywatne mieszkania bohaterów *Wirówki nonsensu* czy *Wielkiego brudzia*. W przestrzeni publicznej znajdują się z pewnością Tompkins Square Park z *Antygony w Nowym Jorku*, ulice, skwery i inne. W ramach tej kategorii można wyznaczyć jeszcze jeden obszar – „trzecie miejsce”¹⁵. Według twórcy tego pojęcia, Raya Oldenburga, jest to miejsce odpoczynku od pracy i rutynowych czynności. Paradoksalnie, jeśli odniesie się tę definicję bezpośrednio do biografii pisarza, to okaże się, że dla niego publiczne przestrzenie Nowego Jorku stały się nie tylko szlakiem codziennych spacerów, które odbywał regularnie z braku innych zajęć, kiedy przyjechał do *The City*, lecz także późniejszym miejscem pracy, biorąc pod uwagę zbieranie materiałów do tekstów (na przykład *Antygony w Nowym Jorku*). Abstrahując jednak od życia Głowackiego, to kawiarnie, bary czy porno-kina stają się ważnym, często centralnym miejscem w jego utworach. Jako przykład warto wspomnieć chociażby mało znany kryminał *Dzień słodkiej śmierci*:

Pójdziemy do Lotosu. [...] Jestem bardzo przywiązana do tego miejsca, wiążą się z nim moje romantyczne wspomnienia sprzed tygodnia. [...] Przed Lotosem znajomy sznur zaparkowanych samocho-

¹⁵ Pojęcie to zostało użyte po raz pierwszy przez amerykańskiego socjologa Raya Oldenburga w książce z 1989 roku *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*.

dów. [...] Tym razem portier nie domagał się już pięćdziesięciu złotych, lecz cofnął się z wytwornym ukłonem, rozpychając grupę stojących przed drzwiami. [...] Ze środka uderzyła fraza piosenki: Złoty pierścionek podpieprzył Broniek z wystawy. Za ten pierścionek posiedzi Broniek do sprawy¹⁶.

W kryminale pojawia się wciąż funkcjonująca restauracja Lotos, na rogu Chełmskiej i Belwederskiej, gdzie porucznik Milicji Obywatelskiej Paweł Goraj zamawiał setę i tatara. Obecnie jej ściany zdobią odbite na ksero strony kryminału Głowackiego. Miłośnicy Klubu MOrd (stowarzyszenia miłośników literatury kryminalnej z okresu PRL-u i nie tylko) kilka lat temu spotkali się tam na wspólnym czytaniu fragmentów archiwalnego zeszytu z serii *Ewa wzywa 07*. Głowacki opisując stolicę i środowisko „Warszawki” lat 60. i 70. (*Wielki brudzio* i *Duży świat*), sięga do codziennych zwyczajów i rytuałów jej mieszkańców, silnie związanych z konkretną przestrzenią miasta. Bohaterowie utworu cały dzień spędzają na rozmowach i przemieszczaniu się z kawiarni do kawiarni:

Jan B. [Janusz Szpotański – dop. K.O.] wyciągnął z kieszeni wytartego lodenowego płaszcza paczkę sportów. Zatrzymaliśmy się, kiedy zaczął szukać zapalek. Spotkałem go godzinę temu na reprezentacyjnej ulicy blisko centrum, w miejscu, gdzie łączyło się z nią kilka innych i gdzie można było spotkać o tej samej porze tych samych ludzi, pozaczepianych o urzędy, których było sporo, o kawiarnie i sklepy. [...] Co sądzisz o wypiciu kawy w „Snobie” [kawiarnia przy księgarni Państwowego Instytutu Wydawniczego przy ul. Foksal 17 – dop. K.O.]? [...] Jan B. zwolnił przy małej kawiarni mieszczącej się w gmachu ekskluzywnego wydawnictwa. Pośledzilibyśmy nieco wirówkę nonsensu, czyli taniec małp w społecznej próżni, w klatce, która nie wydaje żadnego rezonansu¹⁷.

Wykorzystane cytaty ukazują, jak wiele uwagi poświęca autor przestrzeni społecznej. W ostatnich tekstach Głowackiego prze-

¹⁶ J. Głowacki, *Dzień słodkiej śmierci*, Warszawa 1969, s. 21.

¹⁷ J. Głowacki, *Wirówka nonsensu*, w: tegoż, *Wirówka nonsensu*, Warszawa 1968, s. 63.

strzeń kawiarniana nabiera nowego znaczenia. Znana kawiarnia wydawnictwa Czytelnik nie jest już miejscem, gdzie się „wpada porozmawiać przy stoliku”, ale przestrzenią przemijania, pamięci i myślenia, że nie będzie to nadużyciem – śmierci. W poświęconym autorowi filmie *Depresja mon amour*¹⁸ pojawia się scena, która została nagrana w SPATiF-ie. Głowacki kręci się bezradnie po sali. Nie wie, co ze sobą zrobić. Mówi, że czuje się, jakby znalazł się wśród duchów. Odczuwa obecność ludzi, których już nie ma. Nieopodal, przy stoliku wymyślał dialogi do *Rejsu* z Markiem Piwowskim, obok siadali Holoubek i Słonimski. Miejsce – klubokawiarnia przy Alejach Ujazdowskich – staje się dla Głowackiego owym *lieux de memoire*, „zapalnikiem dla wspomnień”, ale i magazynem „obecności”, w którym – jak pisze Eelco Runia¹⁹ – może dopaść nas historia. Drugim takim miejscem stała się kawiarnia *Czytelnika* przy ul. Wiejskiej 12 w Warszawie. Od wspomnianego stolika odeszli już między innymi Tadeusz Konwicki, Andrzej Łapicki, Gustaw Holoubek czy wielki przyjaciel Głowackiego – Henryk Berezka. Autor *Z głowy* nie ucieka od tego tematu. W przedrukowanym w „*Twórczości*” z lutego 2016 roku przemówieniu pisarza z okazji jubileuszu 70-lecia istnienia pisma, autor zbiera swoje niepokoje i refleksje na temat znikających przyjaciół i znajomych w tekście pod znaczącym tytułem – *I tyle*. Podsumowując, wraz z upływem czasu, pewne przestrzenie nabierają u Głowackiego innego sensu, niosą inną energię. Dla porównania o *Czytelniku* jeszcze kilka lat temu pisarz mówił tak:

Knajpiane rozmowy: Heidegger i kurs dolara, szanse wybicia się na niepodległość i na nierozcieńczony jarzębiak, jak zrobić film i jak okraść Szweda przy barze. Czechowa gryzł dylemat, czy ma prawo pisać, jeśli nie wie, jak żyć. Całkiem spora grupa polskich artystów i pisarzy, oczywiście włącznie ze mną, szukała odpowiedzi trując się,

¹⁸ *Depresja mon amour*, reż. R. Mierzejewski, Polska 2007.

¹⁹ E. Runia, *Obecność*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, przeł. E. Wilczyńska, Poznań 2010, s. 74–125.

póki co alkoholem w warszawskim SPATiF-ie. Przy czym atmosfera ogólnej niemożności sprawiała, że zajęcie to wydawało się całkiem logiczne²⁰.

Kolejnym bardzo ważnym aspektem związanym z przestrzenią publiczną u Głowackiego jest jej uniwersalność. Doskonałym tego przykładem jest *Antygona w Nowym Jorku*. Dramat był z powodzeniem wystawiany na scenach Nowego Jorku, jak i Turcji czy na Ukrainie. Najważniejsza jest oczywiście aktualność i uniwersalność samej sztuki, ale przestrzeń parku, którą wybrał dla swoich bohaterów Głowacki, okazała się wielofunkcyjna. Po pierwsze przestrzeń publiczna przeobraża się tu w przestrzeń prywatną. Pchełka, Sasza i Anita traktują Tompkins Square Park jak swój dom. A zgodnie z tym, co pisze Augustyn Bańka w rozdziale *Mapy poznawcze miasta...: „Bezdomny też ma swój dom, bowiem w najgorszym przypadku jest nim jego miasto”*²¹. Głowacki wybierając Nowy Jork – centrum Ameryki, centrum świata – oraz centrum Nowego Jorku, czyli Tompkins Square Park zdecydował się paradoksalnie na przestrzeń uniwersalną. Wraz ze zmianą kontekstu, zmianie ulega znaczenie tekstu, które współgra z obecną w danym miejscu sytuacją społeczno-polityczną.

Zapisać przestrzeń

Szczepan Twardoch w jednym z wywiadów radiowych zaznaczył, że stara się „utkać sobie narrację, która będzie dla niego ważna”²². Ten sam cel stawia sobie Głowacki. Równocześnie chło-

²⁰ J. Głowacki, *SPATiF*, w: tegoż, *Z głowy*, Warszawa 2004, s. 121.

²¹ A. Bańka, *Mapy poznawcze miasta i przestrzeni zurbanizowanej*, w: tegoż, *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behawioralne podstawy projektowania*, Poznań 1997, s. 137.

²² M. Nogaś, *Do południa*, Program Trzeci Polskiego Radia, 10.11.2015, <http://www.polskieradio.pl/9/1364/Artykul/1542839/> [dostęp: 21.03.2018].

nie przestrzeń i ją opisuje. Niemalże zanurza w tekście swoje zmysłowe doświadczenia. Istotną kwestią jest tutaj sposób w jaki twórca zapisuje przestrzeń oraz jak jej doświadcza.

Pierwsza z metod jest doskonale znana antropologom miasta, to chodzenie, spacerowanie. Ger Duijzings zwraca szczególną uwagę na tworzenie antropologii ruchu i przemieszczania, a także miejskie trajektorie, które są wyznaczone przez rutynowe trasy, pokonywane przez mieszkańców miast²³. Antropolog podąża za ideą Rogera Sanjeka, autora *Ethnography in Today's World*, sugerującego, aby poświęcić więcej uwagi badaniom „miejskich ścieżek”. Sanjek proponuje badanie poprzez obserwację uczestniczącą, która pozwoliłaby na spojrzenie na mieszkańców w „miejscach zatrzymania” (*stopping points*). Innym badaczem, który przypisuje istotną rolę „chodzeniu po mieście” jest Michel de Certeau: „Akt chodzenia jest dla systemu miejskiego tym, czym wypowiedanie jest dla języka lub zrealizowanych wypowiedzeń”²⁴. Literatura pozwala utrwalić akt mówienia/chodzenia i uruchomić go na nowo w trakcie lektury.

Autor *Z głowy* sięga po czasowniki, które opisują proces poruszania się w mieście, takie jak: krążyć, rozglądać się, iść, sunąć, oglądać, posuwać się, mijać, widzieć, zwalniać, jechać, zjeżdżać, staszczyć. Przykładowe czasowniki, których używa Głowacki, między innymi w autobiografii, pozwalają zaobserwować, w jaki sposób pisarz doświadcza przestrzeni. Funkcjonuje w niej niczym *agens*, podmiot czynny w zdaniu, który wykonuje różne czynności. Jego odbiór otaczającego świata jest w dużej mierze kinestetyczny. Głowacki korzysta ze zmysłu wzroku. Dużą rolę odgrywają u niego doznania motoryczne. Kiedy ogląda się filmy dokumentalne o artyście, które powstały

²³ G. Duijzings, *Miejskie trajektorie. Tworzenie antropologii ruchu*, przeł. Ł. Bukowiecki, „Kultura Współczesna” 2012, nr 2, s. 19–24.

²⁴ M. de Certeau, *Chodzenie po mieście*, w: tegoż, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 99.

w pierwszej dekadzie XXI wieku, można zaobserwować bohatera w ruchu, idącego głównymi ulicami Nowego Jorku, podróżującego metrem czy swobodnie zaglądającego do zaprzyjaźnionych teatrów.

W kontekście życia i twórczości Głowackiego istotne wydaje się zjawisko samotności w tłumie, o którym pisał już na początku XX wieku socjolog Georg Simmel w *Mentalności mieszkańców wielkich miast*:

Wpływ wzajemnej rezerwy i obojętności, które stanowią warunki życia duchowego w wielkich miastach, ta niezależność jednostki uwidacznia się zwłaszcza w tłumie wielkiego miasta, ponieważ dopiero fizyczna bliskość uwydatnia dystans duchowy. Odwrotną stroną wolności stanowi samotność i opuszczenie, nigdy tak dotkliwie nie odczuwane, jak niekiedy w ciżbie wielkomiejskiej. Albowiem wolność człowieka, zarówno w tym wypadku, jak i w innych, bynajmniej nie oznacza duchowego błogostanu²⁵.

Socjolog Fran Tonkiss, w swojej książce *Space, the City and Social Theory*, powtarza za Simmlem, że bycie z innymi w wielkim mieście bazuje na odcięciu, odseparowaniu. O samotności w tłumie mówi również Głowacki w rozmowie z Katarzyną Bielas i Jackiem Szczerbą:

– [...] Nowy Jork stwarza straszliwe napięcie. Jedni znoszą je lepiej, inni gorzej. Tutaj bardzo dużo ludzi mówi do siebie. Monologują nie tylko bezdomni czy chorzy psychicznie, ale bogaci gracze z Wall Street. Dawniej mnie to bawiło, teraz tego uważnie słucham. Na ulicy, w metrze, przy barze.

- A czy Pan mówi do siebie?
- W Nowym Jorku mówię.
- W jakim języku?
- Po angielsku. Z polskim akcentem.

Strategia poznawania miasta, jaką wybiera pisarz, niewiele odbiega od przyjęcia, dobrze już znanej z literatury, roli miejskiego

²⁵ G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 127.

włóczęgi czy też inaczej *flâneura*, *szlifbruka*, spacerowicza. Tworzenie prywatnych szlaków, często przecinających ścieżki na planach i mapach, staje się gestem odrzucenia oficjalnej, logicznej strony miasta. Klucz do sukcesu utworów pisarza leżał właśnie w innym, świeżym spojrzeniu na doskonale już znane i opatrzone przestrzenie, czy to Nowego Jorku, czy też Warszawy. W SPATiF-ie przesiadywały setki osób, ale praktycznie tylko Głowacki zyskał sławę, pisząc o czymś tak zwykłym, będącym dla ówczesnych środowisk artystycznych fragmentem przezroczystej codzienności, w niebanalny sposób.

Głowacki podczas swoich podróży wytwarza mapy mentalne i mapy narracyjne. Pojęcia *cognitive maps* i *mental maps* wprowadził do nauki Edward C. Tolman, amerykański psycholog²⁶. Oznaczają one: „percepcyjną reprezentację przestrzeni, którą człowiek wyrabia sobie w oparciu o wskaźniki środowiska i własne oczekiwania, będące podstawą uczenia się – dróg osiągania celów w przestrzeni”²⁷. Pierwsze mapy poznawcze wielkich miast opracował w latach 60. XX wieku Kevin Lynch. To z jego badań wynika, że przestrzeń miejska jest percypowana mentalnie jako struktura. Istotnymi jej elementami poznawczymi są: obiekty środowiskowe (architektoniczne) o spektakularnym wyglądzie (*landmarks*); obszary węzłowe (*nodes*); ścieżki (*paths*); obszary graniczne (*edges*); dzielnice (*districts*)²⁸.

Głowacki wykorzystuje swoje doświadczenia przestrzenne i zarysowane trajektorie miejskie do tworzenia map narracyjnych, które oczywiście nie muszą się pokrywać z realnym terytorium czy mapą kartograficzną. Pisarz wyznacza swoją War-

²⁶ Zob. E. C. Tolman, *Cognitive maps in rats and men*, „Psychological Review”, 1948, nr 55, s. 189–208.

²⁷ A. Bańka, *Podstawowe kierunki i badań w psychologii środowiskowej*, w: tegoż, *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behawioralne podstawy projektowania*, Poznań 1997, s. 44.

²⁸ Tamże, s. 136.

szawę, „miasto w mieście”, jako własny szlak. Wyselekcjonowane przez artystę punkty na planie stolicy tworzą „bedeker Głowackiego”, prowadzący turystów-czytelników po prywatnej mapie miasta i przedmieść. Mieszkanie przy ulicy Bednarskiej w pobliżu Starego Miasta (z którego wszędzie jest blisko), następnie *Bristol*, *Hotel Europejski*, uniwersytet na Krakowskim Przedmieściu, dalej – Plac Trzech Krzyży i dwie możliwe drogi, które można było wybrać w zależności od pory dnia i nastroju: kawiarnię *Czytelniczka* (tam przy stoliku obok Holoubka, Łapickiego czy Berezy można było zjeść obiad podany przez panią Jadzię) albo SPATiF, z którego droga prowadziła już tylko do *Ścieku*²⁹. Równolegle istniał jeszcze jeden szlak, zwany „szlakiem hańby” („po wyjściu ze SPATiF-u zostawał tylko tak zwany szlak hańby, czyli knajpa *Melodia* naprzeciwko dawnego KC i *Ściek* na Trębackiej”)³⁰. Ze szlaku można było jednak zboczyć, zostając pochłoniętym przez „Trójkąt Bermudzki”:

Trójkąt Hybrydy (obecnie przy ul. Złotej) – bar Przechodni – przychodnia nazywany był przez bywalców Trójkątem Bermudzkim. Zdarzało się, i to często, że ludzie tam wpadali i znikali na całe lata. [...] Na ścianach solidarnie wypisywano flamastrami spostrzeżenia o prowadzeniu się i aktualnym stanie zdrowia koleżanek ze studiów, młodziutkich gwiazdek teatru, filmu i estrady, a także panienek z miasta. [...] Na przykład ostrzeżenie: „Paszcza – dodatnia” czy „Dolores – niepewna” powinno dawać do myślenia³¹.

Wskazane teksty Janusza Głowackiego przedstawiają artystę w trojkiej perspektywie: pisarza, mieszkańca i turysty. Głowacki-

²⁹ *Ściek* – ta nazwa klubu przy ul. Trębackiej w Warszawie została nadana przez Głowackiego (przyznał się do tego na łamach magazynu „City”) i przyjęła się w codziennym użyciu. Wzięła się ona stąd, że każdego wieczora „ściekała” tam mniej lub bardziej podejrzana klientela.

³⁰ K. Bielas, J. Szczerba, *Nic tak dobrze nie robi pisarzowi, jak upokorzenia*, w: K. Bielas, *Dzianina z mięsa. Rozmowy*, Wołowiec 2009, s. 65–66.

³¹ J. Głowacki, *W Trójkącie Bermudzkim*, w: tegoż, *Z głowy*, Warszawa 2004, s. 29–32.

-pisarz ujawnia się przede wszystkim w tomie *Z głowy*, ale również w tekstach autobiografizujących, jak wczesne jednoaktówki *Herbata z mlekiem*, *Zaraz zaśniesz* lub dramat *Polowanie na karaluchy* oraz opowiadanie *Paradis*. Pokazuje w nich między innymi proces twórczy, problemy wydawnicze, częste dla twórców huśtawki nastrojów i wahania emocji, konieczność podejmowania trudnych wyborów życiowych (między rozwojem kariery literackiej a życiem prywatnym).

Głowacki-mieszkaniec pojawia się na ulicach Warszawy oraz Nowego Jorku. W pierwszym przypadku można go zobaczyć na modnych ulicach i w popularnych klubach i restauracjach (*Wirówka nonsensu*, *Polowanie na muchy*, *Dzień słodkiej śmierci*). W drugim natomiast czytelnik poznaje go w emigracyjnej rzeczywistości, która niesie ze sobą wiele rozterek czy problemów finansowych (*Polowanie na karaluchy*, *Home section*).

Głowacki-turysta jest chyba najmniej uchwytny. Można go poznać głównie dzięki zbiorowi esejów autobiograficznych *Z głowy*. I to właśnie autobiografizm jest najlepszą metodologią badawczą, która pozwala kompleksowo spojrzeć na życie i twórczość Janusza Głowackiego, ukazując go zarówno jako pisarza, mieszkańca wielkich miast oraz turystę. Trajektorie życia i twórczości Głowackiego wzajemnie się przecinają, ukazując relacje między miejscem, z którego pisarz pochodzi (Warszawa) a przestrzeniami, do których zmierza (np. Nowy Jork). Można zatem wyciągnąć wniosek, że mamy tu do czynienia z podmiotem nomadycznym.

Przedstawione przestrzenie w utworach autora *Paradis* oscylują między peryferiami Warszawy (przestrzeń nieczysta i grzeszna) a jej centrum (strefa radości i zabawy). Pojawia się również podział na sfery: prywatną i publiczną. Ponadto Głowacki zapisuje w swoich tekstach zarówno przestrzenie rzeczywiste, jak i nierzeczywiste, fantasmagoryczne, często posiadające wymiar symboliczny (tunel w *Paradisie*). Obok miejsc topograficznych można odnaleźć u tego twórcy liczne nie-miejsca (kina, parki,

ulice i inne), a także przykłady tzw. „trzeciego miejsca” (parki). Inną cechą charakterystyczną przestrzeni w omawianej twórczości jest jej związek z czasem. U Głowackiego można wyróżnić kategorie związane z dzieciństwem (*miasto dzieciństwa*) oraz okresem dojrzałości (*miasto dojrzałe*), dzielonym między Warszawę a Nowy Jork.

Anna Larenta

Uniwersytet w Białymstoku

Przestrzenie *Ksiąg Jakubowych* Olgi Tokarczuk

I

Olga Tokarczuk przestrzenie *Ksiąg Jakubowych* przedstawia poprzez bogactwo opisanych wrażeń emocjonalnych oraz sensorycznych, które stają się udziałem bohaterów, a także czytelnika. Scharakteryzowana w ten sposób przestrzeń geohistoryczna nabiera wyrazistości i wiarygodności, pozwalając odbiorcy wejść w ten szczegółowo przedstawiony świat powieści. Akcja *Ksiąg Jakubowych* zaczyna się na kresach – na Podolu, będącym w XVIII wieku prawdziwym tygłem, w którym mieszały się różne kultury, religie i języki. W jednej z ciekawszych scen w powieści poetka Elżbieta Drużbacka, znana dziś jako „słowiańska Safona”, wysiadając z karety na rynku w Rohatynie, wykrzykuje pytanie: Czy ktoś tu mówi po polsku? Co wcale nie jest oczywiste. Ta nieco przerysowana scena, pokazująca dobitnie, że na ówczesnym wschodnim pograniczu narodowość polska nie dominowała, a już na pewno nie dominował język polski, którym posługiwała się głównie polska szlachta, ludność skupiona przy dworach oraz kler. W miastach i na wsiach spotkać można było ludność żydowską, turecką, ormiańską, rumuńską, polską, a przede wszystkim „tutejszą”, je-

śli nawet wywodzącą się od polskich kolonizatorów, to często przejmującą zwyczaje i język miejscowych¹. Drużbacka znajduje jedną osobę mówiącą po polsku – księdza Benedykta Chmielowskiego, który udziela pomocy zrozpaczonej kobiecie. Pokazując ten wielobarwny i wielogłosowy świat, którego próżno będziemy szukać u Sienkiewicza stawiającego w centrum zainteresowania przede wszystkim dwory szlacheckie, Tokarczuk wcale nie próbuje narzucić go czytelnikowi jako nowego kulturowego centrum ówczesnej Rzeczypospolitej. Autorka *Ksiąg Jakubowych* zdaje się mówić, że takiego centrum w ogóle nie ma, ponieważ ten świat go nie potrzebuje.

Polskie powieści historyczne bardzo często zestawiane są z *Trylogią* Henryka Sienkiewicza, klasyka tego gatunku. Nie uniknęły tego także *Księgi Jakubowe*, szczególnie, że poza formą gatunkową jest więcej elementów łączących utwory Sienkiewicza z powieścią Tokarczuk. To między innymi czas historyczny oraz wspólne elementy przestrzeni geograficznej, jak Kamieniec Podolski. Już pierwsi recenzenci ogłosili *Księgi Jakubowe* rewersem Sienkiewicza, a sama autorka określiła je powieścią pisaną przeciw Sienkiewiczowi². Pisarka podkreślała w wywiadach, że w swojej powieści skupiła się przede wszystkim na tym, co nie interesowało jej poprzednika. Zauważa też, że każda epoka opowiada historię na nowo, akcentując fakty i tematy najbardziej w danym momencie interesujące i aktualne. W wypowiedziach Tokarczuk można wręcz znaleźć postulat ciągłego pisania historii na nowo. Historia frankistów także zyskuje aktualną wymowę w kontekście obecnej sytuacji geopolitycznej, gdy u wrót Europy stoją uchodźcy³.

¹ W. Osadczy, *Podole w polskiej historii i kulturze*, <http://www.panol.lublin.pl/wydawnictwa/TZwiaz2/Osadczy.pdf> [dostęp: 3.11.2016].

² O. Tokarczuk, *Pomiędzy Polakami i Nie-Polakami*, rozmawia Sławomir Sierakowski, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kultura/20141115/tokarczuk-me-sjasz-musial-byc-kobieta> [dostęp: 3.12.2016].

³ O. Tokarczuk, spotkanie autorskie, rozmawiają Michał Nogaś i Justyna Sobolewska, <https://www.youtube.com/watch?v=tjp9AiqrA.k> [dostęp: 3.12.2016].

Tokarczuk daje nam możliwość gorzkiej konfrontacji dzisiejszych negatywnych reakcji społecznych na obcego z historycznym obrazem eklektycznego społeczeństwa i uniwersalnego problemu uchodźstwa. Samozwańczy mesjasz, który w rzeczywistości nazywał się Ja'akow ben Lejb, niejednokrotnie podkreślał swoją obcość, a zmanifestował ją w szczególny sposób, przybierając przezwisko Frank. Jak zauważa Paweł Maciejko „przezwisko to świadczyło o jego obcym, europejskim pochodzeniu”⁴. Nachman z Buska, jeden z bohaterów, a jednocześnie jeden z narratorów powieści, z obcości czyni elementarną cechę mesjasza. Podczas wesela w izbie Szorów, kiedy po raz pierwszy pojawia się Jakub, jeszcze nie osobiście, lecz w opowieści Nachmana, padają słowa:

[...] żaden prorok nie może być swój, musi być w jakiś sposób obcy. Musi przyjść z obcej ziemi, pojawić się ni stąd, ni zowąd, wydać się dziwny, niezwykły⁵.

Nachman gloryfikuje obcość jako synonim wolności, ale także jako niekwestionowaną wartość pozwalającą człowiekowi poznać siebie, samookreślić wobec innych.

Być obcym to być wolnym. Mieć za sobą wielką przestrzeń, step, pustynię. Mieć za sobą kształt księżyca, który jest niczym kołyska, ogłuszającą muzykę cykad, powietrze pachnące skórą melona, szelst skarabeusza, który pod wieczór, kiedy niebo robi się całkiem czerwone, wychodzi w piasek na łowy. Mieć swoją historię, nie dla każdego, własną opowieść napisaną śladami, jakie zostawia się po sobie [732].

Herezja Jakuba opiera się na wędrówce ku obcości, wychodzeniu poza, przechodzeniu od sacrum do profanum. Było to jedną

⁴ P. Maciejko, *Wieloplemienny tłum. Jakub Frank i ruch frankistowski, 1755–1816*, przeł. J. Chmielewski, Gdańsk 2014, s. 33.

⁵ O. Tokarczuk, *Księgi Jakubowe*, Kraków 2014, s. 797. Kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście głównym, podając numer strony.

z przyczyn braku akceptacji frankistów zarówno wśród Żydów, dla których byli odszczepieńcami, jak i wśród chrześcijan, przestrzegających ich jako obcych, którzy przybyli z zewnątrz. Antropologiczną wykładnię problemu obcości, odnoszącą się dobrze do sytuacji frankistów, przedstawia Mieczysław Dąbrowski:

Opozycja swoje/obce w tle sugeruje obecność granicy, jakiegoś przejścia między jednym a drugim polem; linii, słowa, obyczaju które tyleż łączą, co dzielą. Antropologiczna analiza tego pojęcia pozwala dostrzec wiele znaczeń; to coś, co odgranicza „nasze” od „obcego” (nie „naszego”), z jednej strony jest zabezpieczeniem, z drugiej otwarciem się na chaos tego, co na zewnątrz, co jest obce, groźne bądź czego nie znamy. Jest przejściem od sacrum do profanum, gdyż w obrębie „naszego” świata wytwarzamy zawsze pewien rodzaj centrum, jakieś sacrum właśnie, podczas gdy wszystko to, co znajduje się na zewnątrz, czego nie znamy, co zagraża, rozumiane bywa jako świat brudny, obcy i przeklęty. Bauman mówi, że pojawienie się Obcego w danym świecie niesie w sobie zawsze groźbę brudu, niepokoju społecznego. Sacrum zakłada jakiś rodzaj ekskluzywności, tajemnicy, oddzielenia, wyłączenia i dowartościowania⁶.

Wybitny socjolog Zygmunt Bauman, na którego powołuje się Mieczysław Dąbrowski, wielokrotnie w swoich pracach podejmuje temat obcości, szczególnie w kontekście aktualnego kryzysu migracyjnego. Bauman podkreśla, że problem migracji i uchodźstwa nie jest niczym nowym, ale zawsze prowadzi do podziału świata według kategorii my – oni⁷.

Frankiści dokonali całkowitego przewartościowania zastanego świata, wywracając go do góry nogami. Doktryna Franka zakładała, że skoro mesjasz już przyszedł i zbawił świat, to wszystkie dotychczasowe prawa nie obowiązują, a to, co obce, zakazane

⁶ M. Dąbrowski, *Swój/obcy/inny. Kontynuacja*, „Antropos” 2009, nr 12–13, s. 164–176, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos7/texty/dabrowski.htm#1> [dostęp: 30.11.2016], zob. też. M. Dąbrowski, *Swój/obcy/inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin 2001.

⁷ Z. Bauman, *Obcy u naszych drzwi*, przeł. W. Mincer, Warszawa 2016.

i wyklęte, stało się podstawą „cudzych uczynków” – jednej z kluczowych zasad frankizmu. Dla wyznawców Jakuba, którzy bardzo często nie mieli nic do stracenia, niepewność, którą niosło za sobą przekroczenie granicy i przejście od sacrum do profanum, oznaczała szansę zmiany losu na lepsze. Na Żydów nakładano liczne ograniczenia, dotyczące między innymi możliwości zakupu ziemi. Ponadto byli oni nieustannie narażeni na różnego rodzaju prześladowania, gdyż łatwo było rzucić na nich bezpodstawne oskarżenia, wśród których najczęstsze były posądzenia o mord rytualny. Nierzadkie były sytuacje, w których wypędzano Żydów z miast. Pełne zamieszkanie przestrzeni było poza ich zasięgiem. W gorszej sytuacji znajdowali się tylko chłopci, stojący najniżej w hierarchii społecznej, zmuszani do niewolniczej wręcz pracy.

Frankiści mieli w zasadzie dwa główne cele: nieśmiertelność, czyli sakralizację czasu, oraz posiadanie ziemi – miejsca, które będą mogli uświęcić własnym mitem. Filozofia judaistyczna zakłada wyższość czasu nad przestrzenią. Przestrzeń, jak twierdzi Abraham Joshua Heschel, żydowski filozof i teolog, jest synonimem posiadania, czas natomiast jest synonimem nieskończoności⁸. Katolicy są bardziej zwrócenii ku przestrzeni, czego przykładem są rozważania nad umiejscowieniem raju, snute przez księdza Chmielowskiego, twierdzącego, że raj na pewno nie znajduje się na rohatyńskiej ziemi [898]. Frank, w rozwijanej latami doktrynie, nie przedstawia wizji kompromisowej, zamiast tego gwarantuje swoim wyznawcom posiadanie zarówno czasu, jak i przestrzeni. Pragnienie nieśmiertelności, którą mają osiąść frankiści, to dążenie do uzyskania władzy nad czasem. Edom – ziemia obiecana, do której dążą wyznawcy Franka, znajdujący się rzekomo na terytorium Polski – to byt zarówno abstrakcyjny, jak również konkretne miejsce ewentualnego ich osiedlenia. Idea Edomu oraz

⁸ A. J. Heschel, *Szabat i jego znaczenie dla współczesnego człowieka*, przeł. H. Hal-kowski, Gdańsk 1994.

realne starania Franka, zmierzające do zyskania ziemi na własność, to dążenie do uzyskania władzy nad przestrzenią.

Pewną autonomię udaje się frankistom zyskać w Iwaniu. Pomimo że wieś należy do biskupa, nawróceni na chrześcijaństwo mogą stworzyć tu swoją republikę. To miejsce stało się dla sab-sačwinników, bo tak są powszechnie nazywani, przestrzenią wyjątkową, gdyż dającą namiastkę wolności i umożliwiającą stworzenie egalitarnej społeczności. Iwanie jest przedstawione czytelnikowi jak mały raj na ziemi. Dopiero przybywająca z zewnątrz Chana, żona Jakuba, dostrzega biedę i brud powszechnie tu panujące. Nie zauważa natomiast sakralnego wymiaru miejsca, będącego dla zgromadzonych tu ludzi nie tylko schronieniem, ale też ziemią obiecaną.

Bardziej niż więzy krwi, narodowość czy jakiegokolwiek inne czynniki, właśnie miejsce determinuje bohaterów *Ksiąg Jakubowych*. Autorka wpisuje się w ten sposób w nurt geografii humanistycznej Yi-Fu Tuana⁹, owocnie rozwijany na gruncie literatury przez wielu badaczy¹⁰. Jak zauważa sama Tokarczuk, w wieku XVIII obce było ludziom pojęcie narodu, które jest terminem XIX-wiecznym¹¹. Tożsamość ówczesnych ludzi wyznaczało miejsce, w którym się urodzili i często mieszkali przez całe życie, lub też klasa społeczna, do której należeli¹². Fenomen Franka po-

⁹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

¹⁰ Por E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 61–122.

¹¹ Olga Tokarczuk podkreśla to niejednokrotnie w wywiadach i rozmowach dotyczących *Ksiąg Jakubowych*. Por. O. Tokarczuk, rozmowa z M. Nogasem i J. Sobolewską oraz O. Tokarczuk, *Spotkanie wokół „Ksiąg Jakubowych”*, rozmawia K. Czyżewski, <https://www.youtube.com/watch?v=1e4tuCuvjQ> [dostęp: 3.12.2016].

¹² W XVII wieku nie było żadnej możliwości awansu społecznego. Najbardziej dramatyczna była sytuacja chłopów, którzy traktowani byli jak niewolnicy. O ich sytuacji na Podolu zob. D. Beauvois, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, Lublin 2011. W *Księgach Jakubowych* przykładem wręcz nieludzkiego traktowania jest historia Jana z Okna, zwanego w powieści Biegunem.

lega na tym, że umożliwił swoim wyznawcom bezprecedensowy awans społeczny, niejednokrotnie zakończony nawet uszlachceniem. Sam Frank umiera w Offenbachu jako baron. Tokarczuk w rozmowie z Michałem Nogasiem zauważa, że historii sprzed XIX wieku nie można traktować jako narodowej¹³, głównie ze względu na wymienione powyżej bardzo silne determinanty ludzkiego losu. Związek człowieka z miejscem podkreślany jest w powieści przez częste dodawanie do imion bohaterów nazw miejscowości, z których pochodzą. Wskazanie miejsca pochodzenia człowieka określa go i może być sposobem na najszybszą jego identyfikację. Jak zauważa Małgorzata Czermińska: „Miejsce urodzenia jest obok daty niezbywalnym elementem określającym naszą paszportową tożsamość”¹⁴. Dlatego w powieści spotykamy między innymi: Nachmana z Buska, Natana z Gazy, Hirsza z Lanckorunia, Moszego z Podhajec, reba Mordkego ze Lwowa, Jehudę Lejba z Czerniowic. Nawet główny bohater, zanim rozpocznie swoją wielką podróż, nazywany jest Jakubem z Korolówki.

Elżbieta Drużbacka, pochodząca z Wielkopolski, znalazłszy się na Podolu przejazdem jako towarzyszka podróży Katarzyny Kosakowskiej, zauważa przede wszystkim różnice pomiędzy krainami w obrębie jednej Rzeczypospolitej.

Niby to jedno królestwo, ta sama Rzeczpospolita, ale tutaj jakaś zupełnie inna niż w Wielkopolsce, z której pochodzi. Tu dziko, twarze obce, egzotyczne, ubiory komiczne, jakieś strzępiące się sukmany, jakieś czapy futrzane i turbany, bosa stopy. Domy zgarbione, malutkie i z gliny, nawet przy rynku. Woń słoju i łąjna, wilgotny zapach opadłych liści [883].

¹³ O. Tokarczuk, rozmowa z M. Nogasiem i J. Sobolewską.

¹⁴ Zob. M. Czermińska, *Przestrzenie odniesienia czasowych faz biografii*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 18.

Drużbacka jest poetką, osobą wykształconą, a ponadto towarzyszką Katarzyny, zajmującej się polityką. Dysponując szerokim oglądem rzeczywistości i posiadając świadomość narodową, podkreśla właśnie różnorodność etniczną i kulturową mieszczącą się w granicach jednego państwa.

Spostrzeżenie Drużbackiej koresponduje z poglądami Antoniego Kossakowskiego, zwanego Moliwdą, który z kolei zwraca uwagę na podobieństwo ludzi mających wspólne korzenie. Wieloetniczny tłum, opisany na kartach powieści, akcentuje swoją tożsamość poprzez strój, ale także poprzez coś nieuchwytnego, widocznego w twarzy czy sposobie poruszania się. Moliwda, jedna z najbardziej wieloznacznych i kontrowersyjnych postaci, zauważa:

[...] czuje, że jest w nich coś bliskiego. Nawet zastanawia się całkiem poważnie, czy to powietrze, światło, woda, przyroda tak jakoś osadzają się w człowieku, że ci, którzy wychowali się w tym samym kraju muszą być do siebie podobni, nawet gdy wszystko ich dzieli [717].

I dodaje:

[...] nawet gdy sobie który sprawił jaki szal czy lepszy płaszcz, to i tak wyzierają spod niego Rohatyn, Dawidów, Czerniowce. Nawet kiedy dla ochrony przed słońcem owinie taki głowę turbanem, to i tak Podhajce i Buczacz wychodzą mu ze spodni, Lwów wystaje z kieszeni, a kapcie, niby-greckie, rozczłapują się tak, jakby były prosto z Buska [681].

Ludzie pochodzący z tego samego miejsca mają ze sobą zazwyczaj coś wspólnego, co można uchwycić, zauważyć, ale czego nie można nazwać. Nie zależy to od narodowości, lecz od miejsca, ponieważ charakteryzuje zarówno Polaków, jak też Żydów, Rusinów czy Ormian. Tożsamość związana jest z konkretnym miejscem, pozwalającym określić siebie wobec innych.

Moliwda bardzo wyraźnie w swoich obserwacjach przeciwstawia sobie Północ i Południe. Próbuje rozstrzygnąć, jak położenie

geograficzne decyduje o różnicach w zachowaniu między ludźmi. Czy jest to zasługa światła i ciepła, które sprawiają, że na Południu żyje się lepiej, łatwiej? Kossakowski dywaguje:

Tutaj nieba było więcej, świat zaś zdawał się poddany innym mechanizmom niż te północne. Tutaj wciąż działało Przeznaczenie, greckie Fatum, które poruszało ludźmi i wytyczało ich drogi. Tutaj, na Południu, to wszystko istnieje bardzo namacalnie. Rośnie w słońcu, czai się w upale. I świadomość tego niesie Antoniemu Kossakowskiemu ulgę, staje się czulszy sam dla siebie. Czasami chce mu się płakać, tak bardzo czuje się wolny. Zauważa, że im dalej na południe, im słabsze jest chrześcijaństwo, im więcej słońca i im słodsze wino, i im więcej greckiego Fatum – tym lepiej mu się żyje. Jego decyzje nie są jego decyzjami, lecz przychodzą z zewnątrz, mają swoje miejsce w porządku świata. [...] Im bardziej zaś na północ, tym mocniej człowiek skupia się na sobie i w jakimś północnym szaleństwie (zapewne z braku słońca) przypisuje sobie zbyt wiele. Czyni się odpowiedzialnym za swoje uczynki. [...] Stąd bierze się to męczące, niszczące uczucie, że jest się zawsze winnym, od urodzenia, że tkwi się w grzechu i że wszystko jest grzechem – uczynek i poniechanie, miłość i nienawiść, słowo i sama myśl. Wiedza jest grzechem i ignorancja jest grzechem [720–721].

Jest to bezpośrednio nawiązanie do teorii Madame de Staël, która dokonała podziału na literaturę Północy i Południa, uzależniając wyobraźnię twórczą od szerokości geograficznej i występującego w niej klimatu. Jej romantyczny podział na racjonalne Południe i emocjonalną Północ Kossakowski zastępuje kryterium odpowiedzialności. Bohater zauważa, że Północ i Południe rządzą się w tym względzie odmiennymi prawami. W ciepłym klimacie śródziemnomorskim człowiek zostaje uwolniony od nieustannego obwiniania się, będącego objawem egoizmu. Analogiczną fascynację kulturą śródziemnomorską możemy znaleźć w twórczości Zbigniewa Herberta, z której bez wątplenia czerpała także autorka *Ksiąg Jakubowych*. W trylogii, do której należą *Barbarzyńca w ogrodzie*, *Martwa natura w wędzidłem* i *Labirynt nad morzem*, autor snuje eseistyczne opowieści – relacje z podróży do źródeł europej-

skiej cywilizacji. Herbert w swoich refleksjach istotną rolę przypisuje odwiedzanym miejscom, przyrodzie oraz klimatowi, podkreślając harmonię, z jaką grecka architektura zostaje włączona w pejzaż¹⁵.

Herbert w *Labiryncie nad morzem*, opierając się na szerokiej wiedzy, usiłuje poznać ludzi, którzy dali początek naszej cywilizacji. Przyjmując subiektywny punkt widzenia, autor łączy antyk ze współczesnością, przyjmując rolę medium. Podobnie Olga Tokarczuk stara się współczesnemu czytelnikowi przybliżyć odległy w czasie świat. Korzystając z tradycji powieści historycznej tworząco gatunek ten przekształca. Historiozoficzna koncepcja autorki zakłada, że najistotniejsza jest historia ludzi i miejsc:

[...] nie ma żadnej historii, są tylko życia ludzi. Historię tworzą małe wydarzenia, pojedyncze ludzkie czasy, ludzkie ciała, ich przemijanie, ich choroby, ich miłości. Historię tworzy życie codzienne, przedmioty, czynności, o których już niewiele wiemy, bo ta wielka Historia tego po prostu nie zapisuje. Ale to jest przecież istotą życia¹⁶.

Dlatego też pisarka stara się pokazać postaci historyczne jako ludzi z krwi i kości, z wszystkimi słabościami, ale też fizycznością, z którą niejednokrotnie się przegrywa. Tu na szczególną uwagę zasługuje realistyczny opis chorego ciała biskupa Dembowskiego, co odejmuje mu całą powagę pełnionej funkcji. Istotną rolę przypisuje Tokarczuk także przedmiotom, które dzięki szczegółowym, pełnym detali opisom oraz przypisywanej im sprawczości, stają się niejednokrotnie pełnoprawnymi bohaterami.

Księgi Jakubowe to powieść historyczna wpisująca się w – przedstawianą przez Rybicką w *Geopoetyce*¹⁷ – tendencję uprzestrzenienia historii. Przestrzeń przedstawiona w powieści nie jest

¹⁵ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 64.

¹⁶ O. Tokarczuk, *Pomiędzy Polakami i Nie-Polakami*, rozmawia Sławomir Sierakowski, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kultura/20141115/tokarczuk-me-sjasz-musial-byc-kobieta> [dostęp: 3.12.2016].

¹⁷ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 306.

bezosobowa i abstrakcyjna, dzięki czemu odgrywa aktywną rolę w odzyskiwaniu pamięci utraconej. Nie chodzi wyłącznie o przedstawione w powieści miejsca pamięci, wśród których nie zabrakło żadnego z wymienionych przez Rybicką przykładów. Są więc biblioteki, muzea, cmentarze, katedry, synagogi, miasta. Głównym zadaniem przestrzeni w *Księgach Jakubowych* jest przywrócenie wiedzy, pamięci o rzeczywistości, która obecnie w ogóle nie funkcjonuje w świadomości zbiorowej. Warto przypomnieć przyczyny nieobecności frankistów w polskiej pamięci społecznej. Jakub Frank był niewygodny dla Żydów, którzy jego doktrynę uznawali za najgroźniejszą herezję, jaka zrodziła się na łonie judaizmu, prowadząc do chrztu tysięcy Żydów. Dla chrześcijan natomiast „przechrzta” był osobą w dużym stopniu podejrzaną. W polskiej literaturze uprzedzonym tym daje wyraz np. *Nie-Boska Komedia* Zygmunta Krasińskiego¹⁸. Kazimiera Szczuka na łamach „Krytyki Politycznej” twierdzi, że Mironem Białoszewskim, że jeszcze w czasach PRL wątek frankistowskiego pochodzenia żony Mickiewicza, Celiny, był cenzurowany¹⁹. Woleliśmy zapomnieć o prawdziwym pochodzeniu ludzi, którzy stali się wpływową częścią społeczeństwa, często zyskując tytuły szlacheckie i robiąc błyskotliwe kariery. Autorka *Ksiąg Jakubowych* sięga po historię, która jest swego rodzaju białą plamą, kartką wyrwaną z historii zarówno naszego kraju, jak i dużej części Europy, stając się kolejny raz głosem z marginesu.

Olga Tokarczuk bardzo solidnie przygotowała się do pisania *Ksiąg* nie tylko poprzez gruntowne studia historyczne, ale przede wszystkim poprzez podróże, które, jak twierdzi, początkowo ją rozczarowały.

¹⁸ Pozycję Żyda w polskiej świadomości zbiorowej analizuje Maria Janion w książce: *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009.

¹⁹ K. Szczuka, *Okruchy światła*, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20141207/szczuka-o-ksiegach-jakubowych-okruchy-swiatla> [dostęp: 3.12.2016]. *Dzieje małżeństwa Celiny Szymanowskiej i Adama Mickiewicza* por. A. Witkowska, *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Kraków 1998.

Nie trzeba było ruszać się z domu, równie dobrze mogłabym oglądać zdjęcia albo filmy, czytać w Wikipedii o faunie i florze Podola. Lecz w końcu z tej rozpaczy, rozumiejąc, że moje oczekiwania były infantrylne, rozpoczęłam coś w rodzaju treningu widzenia. I tak, patrząc na cmentarz w Korolówce z powiewającymi na wietrze trawami, zaczęłam powoli dostrzegać małe postacie bawiących się dzieci, a na rozjeżdżonej gliniastej drodze wyłaniał się chwiejnie, niby fatamorgana, mgliście zarysowany wóz²⁰.

Autorka przyznaje, że wizja lokalna, którą odbyła dzięki podróżom do opisanych poprzez nią miejsc, bardzo jej pomogła w kreacji świata przedstawionego powieści, choć tak naprawdę śladów po frankistach zostało niewiele, szczególnie na Podolu i Wołoszczyźnie. Dlatego, jak zauważa, „jechaliśmy po klimat, po pejzaż, po atmosferę”²¹. Innym razem wyznaje:

Korzystałam z tego, co jest bardziej trwałe i mniej podatne na zniszczenie: krajobraz, topografia, roślinność, rzeka, brzeg, droga, burzan, drzewo. Takie rzeczy, które po prostu są wieczne. A jednocześnie widać jak bardzo twory ludzkie kruche i podatne na zniszczenie²².

Ta niezwykła wędrówka przyniosła Tokarczuk zarówno rozczarowanie, na przykład wsią Iwanie, jak i sukces, jak określa odkrycie budynku w Brnie Morawskim, w którym mieszkał Jakub ze swym dworem²³. Zdecydowanie więcej materialnych śladów jego obecności zachowało się na Zachodzie, gdzie autorka zwiedziła między innymi zamek Isenburski w Offenbachu, w którym mieścił się dwór Jakuba Franka.

²⁰ Tokarczuk: *Jak powstały Księgi Jakubowe*, http://wyborcza.pl/1,75410,17154801,2014_rok_wedlug_Ksiazek_Tokarczuk_Jak_powstaly.html [dostęp: 3.12.2016].

²¹ O. Tokarczuk, spotkanie autorskie, rozmawiają M. Nogaś i J. Sobolewska.

²² O. Tokarczuk, *Spotkanie wokół „Ksiąg Jakubowych”*, rozmawia K. Czyżewski.

²³ O. Tokarczuk, spotkanie autorskie, rozmawiają M. Nogaś i J. Sobolewska.

Tokarczuk, podczas spotkań z czytelnikami, odsłania swoją technikę pisarską. Jak twierdzi, polega ona na nakładaniu tego, co widziała podczas „wizji lokalnych”, na informacje znane z dokumentów historycznych czy rycin. Cały obraz natomiast dopełnia własną wyobraźnią. Ten trop interpretacyjny, który podsuwa sama autorka, prowadzi w stronę koncepcji Karla Schlägla, twierdzącego, że „kto zajmuje się miejscami i pisze o miejscach widzi kilka rzeczy jednocześnie. [...] Przestrzeń jest otwarta we wszystkich kierunkach i tylko od nas zależy, w którą stronę pójdziemy”²⁴. *Książki Jakubowe* powstały właśnie z takiego nakładania się światów i symultanicznego przedstawienia przestrzeni w chronologicznie prowadzonej narracji historycznej. Czas przemija – dlatego da się go opowiedzieć, przestrzeń trwa, więc można ją tylko opisać.

Tym, co trzyma powieść w ryzach, jest linearna narracja przedstawiająca następujące po sobie wydarzenia. Równoczesność zaś uwidacznia się między innymi poprzez narracje prowadzone przez bohaterów z różnych punktów widzenia. O Jakubie Franku opowiadają wszyscy poza nim samym. Na szczególną uwagę zasługuje Jenta (jeden z narratorów), której obecność uznać można za celowy zabieg techniczny pomagający zdyscyplinować tok narracji²⁵. Jenta, powieściowa babka Jakuba, która za sprawą poślkniętego amuletu utknęła na granicy życia i śmierci, jest kimś na wzór wszechwidzącego oka obserwującego świat. Znajduje się ona poza czasem i przestrzenią, dlatego nie posiada żadnych ograniczeń, widzi sytuacje z najmniej prawdopodobnych punktów widzenia. Jenta jest obecna w *Księgach Jakubowych* od początku do końca, może oddalać się i przybliżać do wybranych

²⁴ K. Schlägel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 44.

²⁵ Olga Tokarczuk w jednym z wywiadów przyznaje: „Jenta jest może i magiczna, może jest dziwnym duchem, ale i w jakimś sensie jest też rozwiązaniem technicznym dla tej książki”. O. Tokarczuk, *Z Olgą Tokarczuk rozmawia Andrzej Dąbrowski*, „Świętokrzyskie” 2015, nr 15, s. 9.

miejsc i wydarzeń. Dlatego też Tokarczuk nazywa ją „czwarto-osobowym narratorem”²⁶.

Sposób przedstawiania świata z punktu widzenia Jenty ma wyraźne cechy opisu mapy. Staruszka obserwująca wszystko z góry raz przybliżając się, raz oddalając, nieustannie zmienia perspektywę i skalę. Bardziej przypomina kogoś, kto korzysta z mapy internetowej, niż pochyla się nad jej papierową wersję. Mapy zaś, jak zauważa Schlögel, są sposobem radzenia sobie z równoczesnością²⁷, przywołują one przestrzeń i pomagają uzyskać orientację, dając poczucie bezpieczeństwa. Elżbieta Konończuk problematyzując zagadnienie mapy w literaturze, zwraca uwagę na jej wielopłaszczyznowość oraz interdyscyplinarność²⁸. Ma to swoje odzwierciedlenie w *Księgach Jakubowych*, których papierowe wydanie zawiera niezwykle ciekawe reprodukcje historycznych map, wprowadzających w topografię i klimat epoki. Ponadto Tokarczuk próbuje wyrysować swoistą mapę w wyobraźni czytelnika, przedstawiając dokładną topografię miejscowości, szlaków handlowych, czy też wpływów tureckich. Tokarczuk, podobnie jak wcześniej Michel de Certeau²⁹ zauważa trajektorie ludzkich podróży. W *Księgach Jakubowych* czytamy:

Imperium [wpływów tureckich] zaczyna się od Dniestru na północy, liże brzegi Morza Czarnego na wschodzie i sięga na południu po Turcję i Ziemię Izraela, a dalej ciągnie się wokół Morza Śródziemnego. Niewiele brakuje, by zatoczyło krąg. [...] I gdyby można było znaczyć na takiej mapie ludzkie ruchy, to okazałoby się, że wędrujący zostawiają po sobie ślady chaotyczne, a przez to nieprzyjemne dla oka. Zygzaki, pokrętne spirale, koślawe elipsy – dowody podróży w interesach, pielgrzymek, wypraw kupieckich, odwiedzin u rodzin, ucieczek i tęsknot [737].

²⁶ O. Tokarczuk, *Spotkanie wokół „Ksiąg Jakubowych”*, rozmawia K. Czyżewski.

²⁷ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 79.

²⁸ E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

²⁹ Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 115–128.

Tokarczuk, wychodząc od opisu mapy większego obszaru, ostatecznie skupia się na śladach podróży jednostki. Ślady pozostawione przez każdego wędrującego, miejsca, które odwiedził oraz drogi, które wybrał mogą dużo powiedzieć o nim samym.

W kontekście rozważań nad mapą warto wspomnieć o plan-szy, z której wróży Chaja. Nie jest ona mapą w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, ponieważ nie przedstawia żadnej współczesnej topografii, lecz odnosi się do porządku metafizycznego. W powieści zostaje jednak nazwana mapą, chociaż odczytać ją potrafi tylko jej autorka – Chaja.

Chaja, gdy mówi obcymi głosami, ma zawsze przed sobą namalowaną na desce mapę. Są tam znaki przeróżne, tajemne i jakby drzewo sefirot, tylko poczwórne; wygląda jak nadzwyczaj ozdobny krzyż, jak nieistniejący w naturze czteroramienny płatek śniegu. Rozkłada na niej pionki zrobione z chleba [272].

Podobna, przypominająca grę planszową, mapa pojawia się już w powieści *Prawiek i inne czasy*. Plansza Chai jest jakby starszą, nieudolną wersją tej rozgrywanej przez dziedzica Popielskiego, a jednak jej moc jest większa. Wieszcza, bohaterka *Ksiąg Jakubowych*, ustawiając na wytartych planszach spotworniałe figurki osób i zwierząt, określa związki między nimi, odległości, konfiguracje. Umiejętność prawidłowego odczytywania tej metafizycznej mapy pozwala bohaterce poznać przyszłość.

Autorem najbardziej przewrotnej literackiej mapy jako przewodnika jest niewątpliwie Moliwda. Stworzył on subiektywną mapę Warszawy wskazującą miejsca, w których przyjmują prostytutki. Obsceniczny *Suplement „Przewodnika Warszawskiego”* powstał jako odpowiedź na *Przewodnik warszawski* autorstwa Antoniego Felicjana Nagłowskiego. Kossakowski, nie zgadzając się z ocenami Nagłowskiego, szczególnie tymi dotyczącymi prostytutek, nakreślił więc własną, subiektywną mapę Warszawy. Dzieło to, wydane w 1779 roku, szybko się rozeszło, „niektóre warszawskie kurtyzany uczyniło sławnymi, pozycja towarzyska samego Moliwdy zaś jeszcze na tym zyskała” [113].

II

Wraz ze zwrotem humanistycznym, zapoczątkowanym przez Yi-Fu Tuana, geografia, marginalizująca dotychczas kategorię podmiotu doświadczającego, zwróciła się ku cielesności, a co się z tym wiąże, zmysłowości miejsca. Człowiek zanurzony w konkretnym miejscu oddziałuje na nie, a także jest przez nie kształtowany. Relacja ta jest niezwykle fizyczna, ponieważ odbywa się za pośrednictwem ciała z wykorzystaniem całego jego sensorium. Anna Łebkowska w *Somatopetyce*³⁰ zwraca uwagę na wyraźną obecność w dzisiejszej refleksji humanistycznej kategorii cielesności. Ciało, zarówno odbierając, jak i wyrażając reakcje człowieka na miejsce, staje się bezpośrednim odzwierciedleniem przeżywanych przez niego emocji.

Kategoria topografii emotywnych, zaproponowana przez Rybicką w książce *Geopoetyka*, odnosi się do emocjonalnie nacechowanych opisów miejsc geograficznych. Badaczka powołuje się na artykuł Grzegorza Grochowskiego *Szkola uczuć*, który nakreślił trzy kręgi zagadnień związanych z emocjami w literaturoznawstwie. Pierwszy obejmuje emocje towarzyszące autorowi, drugi – emocje zawarte w samym tekście, a trzeci natomiast – emocje związane z odbiorem czytelniczym³¹.

Literacka reprezentacja przestrzeni w *Księgach Jakubowych* ma charakter wyraźnie polisensoryczny. Geografia przedstawiona przez Olę Tokarczuk angażuje wszystkie zmysły, oddziałując na nie, a przez to wzbudza emocje³². Już pierwsze strony książki

³⁰ A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

³¹ G. Grochowski, *Szkola uczuć*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 6–12. O intersubiektywności por. M. Rembowska-Płuciennik, *Emocje w odbiorze literatury – perspektywy kognitywistyczne*, „Ruch Literacki” 2014, nr 6, s. 563–574.

³² Zależność zmysłów, emocji i rozumowania jest zagadnieniem obecnym w refleksji humanistycznej od starożytności. Tendencja do przeciwstawiania ciała i rozumu, została we współczesnej humanistyce zastąpiona swoistą syntezą doznań

wprowadzają czytelnika w krąg emocjonalnego oddziaływania. Powieść rozpoczyna bowiem opis mgły, w której wszystko się zamazuje, roztapia, traci kontury, w której można więc stracić orientację przestrzenną i się zgubić. Tego doświadczają bohaterowie powieści Tokarczuk. Ksiądz Benedykt Chmielowski oraz woźnica Roszko – pomimo dobrej znajomości topografii terenu – gubią się we mgle i błędzą w drodze do Rohatyna. Zaskakująco obca we mgle okazuje się dobrze im znana i często pokonywana przez nich droga. Znane miejsce – na skutek pozornie mało znaczącego zjawiska atmosferycznego – mgły, staje się obce i groźne.

– Patrzcież, dobrodzieju, Kaśka nie chce iść – mówi ponuro Roszko, gdy kolaska się zatrzymuje. Roszko schodzi z kozła i żegna się kilka razy zamazyście.

Potem nachyla się i zagląda w mgłę, jakby patrzył do wody. [...]

– Nie wiem, gdzie jechać – mówi.

– Jak to nie wiesz? Przecież już jesteśmy na rohatyńskim gościńcu – mówi zdziwiony ksiądz.

A jednak! Wysiada z kolaski i podąża za sługą, obchodzą bezradnie powóz, wyteżając oczy w biel. Wydaje im się, że coś widzą, ale oczy, które nie mogą zaczepić się na niczym, zaczynają stroić sobie żarty. Że też im się coś podobnego przydarzyło! Przecież to tak, jakby zgubić się we własnej kieszeni.

– Cicho! Mówi nagle ksiądz i podnosi palec do góry, nasłuchując. I rzeczywiście, gdzieś z lewej strony, z kłębow mgły, dochodzi słaby szum wody.

– Jedźmy za tym szumem. To woda płynie – decyduje ksiądz [902].

W sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie, wzrok zawodzi, wyostrzają się natomiast pozostałe zmysły. Przewodnikiem staje się słuch. Mgła, oddziałując na receptory sensoryczne, wzbudza

zmysłowych, które wywołują reakcje emocjonalne, a ostatecznie prowadzą do intelektualnej refleksji. Por. R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, w: *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 45–60.

emocjonalne reakcje zarówno u ludzi, jak i zwierząt. Znaczące jest zachowanie konia, który okazuje swoje zaskoczenie i zdenewrowanie, odmawiając posłuszeństwa. Konończuk analizując zagubienie w przestrzeni miejskiej zauważa: „Takie stany właśnie wyostrzają zmysły, wzmagają poczucie cielesnej obecności w przestrzeni oraz spowolniają ruchy”³³. Można te słowa odnieść do zagubienia w każdej przestrzeni; przestrzeń oddziałując na zmysły budzi emocje, które z kolei wyostrzają zmysły. W przytoczonym fragmencie *Ksiąg Jakubowych* nawet rozum każe księdzu zdać się na zmysły, a konkretnie na słuch. Świat *Ksiąg Jakubowych* wyłania się czytelnikowi z mgły, stwarza się przed naszymi oczami, aby wraz z każdym słowem nabierać kształtów, bardziej intensywnych barw, dźwięków, aby ożywać.

Charakterystycznym przykładem nagromadzenia bodźców oddziałujących na zmysły są w *Księgach Jakubowych* opisy targów, szczególnie tych orientalnych w Smyrnie czy Nikpolu. Rohatyn, usytuowany na Podolu, jest interesującym pośrednikiem, ale też łącznikiem, pomiędzy południem i północą, wschodem i zachodem. To specyficzne położenie, które przekłada się na bogactwo bodźców wzrokowych, słuchowych, zapachowych, smakowych wzbudza też całą gamę emocji. Małgorzata Nieszczerzewska pisząc o współczesnych metropoliach zauważa, że zmysłowa hiperstymulacja w przestrzeni metropolii wywoływała ambiwalentne uczucia: przerażenie i zachwyty, niechęć lub podziw³⁴. Rohatyn do miana metropolii nie mógł pretendować nawet w okresach największej świetności, a jednak przytoczony fragment zaskakująco trafnie charakteryzuje atmosferę miasteczka, szczególnie w dzień targowy. Geografia emotywna przedstawiona przez Olgę Tokar-

³³ E. Konończuk, *Przestrzeń „uzmysłowiona”*. *Psychogeografia miasta w „Japońskim wachlarzu” Joanny Bator*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 48.

³⁴ M. Nieszczerzewska, *Stymulacja autentyczna i inscenizowana*, w: *Spektakle zmysłów*, red. A. Wiczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 261–262.

czuk jest propozycją opisu miejsc jako współlistnienia wielu bodźców oddziałujących na wszystkie zmysły.

Zapach, najbardziej bezpośredni i pierwotny zmysł, w powieści pełni różnorodne funkcje³⁵. Jest on często związany z konkretnym miejscem, dlatego pozwala oddać lokalny koloryt przestrzeni. Tak jest w przypadku Rohatyna, dla którego (ze względu na znajdujące się tu browary) charakterystyczny jest mdły zapach słodu, przenikający każdy towar wystawiony do sprzedaży. „Można się nim najeść jak chlebem” [899]. Przedstawione przez Tokarczuk Podole jest przestrzenią, której sensorium jest stymulowane poprzez różnorodne produkty oferowane przez kupców na jarmarkach czy też w licznych żydowskich sklepach. Lista sprzedawanych towarów jest długa, są tu kwaskowe wina, gomółki sera, pasztety, świeże warzone piwo, suszone ryby, „których mdły zapach przenika wełniane tureckie makaty” [899], bajgle, owoce, orzechy. Czytelnikowi towarzyszą nieustannie zapachy: kaffy, korzennych przypraw, żywicy, tytoniu, wosku, egzotycznych owoców, suszonych jabłek i śliwek, olejków i pachnideł. Dom Elisy Szora, jednego z głównych bohaterów powieści, szczególnie przed weselem jego syna wypełnia „zapach smażonych kotletów i cebuli, [...] w zimne powietrze wzbija się ciepła para z gotowanych potraw, a wraz z nią zapachy octu, gałki muszkatolowej, liści laurowych, a także woń świeżego mięsa, słodka i mdląca” [868]. Święte miejsca także mają swoje charakterystyczne zapachy: przesiąknięte są wonią żywicy i ziół, kadzidła i ciętych kwiatów, ale także wilgoci. Zapach może także nieść ukojenie, jak w przypadku Kossakowskiej, której woń zapisanych przez medyka ziół anyżu oraz lukrecji pomaga zasnąć. W rohatyńskim tłumie węż może stać się także drogowskazem: „Książd stoi, zaraz jednak

³⁵ O geografii zapachów por. E. Konończuk, *Geografia zapachów wobec dyskursów humanistyki*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 53–61; oraz por. J.-F. Staszak, *W stronę geografii zapachów*, przeł. E. Konończuk, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 41–51.

zanurzy się w jarmark jak we wzburzoną wodę i utonie w nim, podążając za smakowitym zapachem sprzedawanych gdzieś tutaj pasztetów” [885].

Występujące w powieści częste opisy posiłków czy gestów smakowania potraw i wina mają za zadanie wprowadzić czytelnika w odległy czasowo i przestrzennie świat. Wprowadzają jednak także alternatywny aspekt historii, przedstawiającej nie tylko fakty, ale życie codzienne odległej epoki. Taką funkcję pełnią na przykład opisy aromatycznego dymu z palonych powszechnie fajek z dodatkiem sprowadzanego z Turcji haszyszu, bez którego, jak twierdzi Tokarczuk, nie byłoby polskiego chasydyzmu³⁶. W doktrynie frankizmu ważną rolę odgrywało smakowanie potraw zakazanych, czyli świadome łamanie postu, mające swoje miejsce w przedziwnym planie zbawienia Jakuba Franka. Przed przyjęciem chrztu, zwywa on głównie do łamania postów należących do żydowskich tradycji:

w ten ich ostry post – nalewał wszystkim wódkę, częstował ciastkami i wieprzowiną [636], jedli niekoszerny chleb i wieprzowinę. Jedna z kobiet dostała drgawek, lecz wcale nie od mięsa, mięso jest niewinne, tylko od tego, że nie mogła ścierpieć, iż popełnia taki uczynek [463].

Szczególnie przewrotnym rodzajem profanacji jest zjedzenie przez Jakuba wieprzowiny w Wielki Piątek, co narusza zarówno żydowski, jak i chrześcijański post. Bardzo istotne, że ta bluźniercza uczta Jakuba ma miejsce w klasztorze na Jasnej Górze, gdzie już sam zapach smażonego mięsa w Wielki Piątek wywołuje oburzenie: „Toć dziś Wielki Piątek. Czyście poszaleli? Ty mięso pieczesz? Przecież czuć w całym klasztorze. Tfu” [303].

³⁶ Tokarczuk zaznacza, że palący nie mieli świadomości, co tak naprawdę palą, był to dla nich tytoń z dodatkiem czegoś. To jednak palony haszysz kształtował wizję i wprowadzał w stan uniesienia. Por. M. Żmijewska, *Haszysz i wizje. Olga Tokarczuk o heretykach i Polsce*, http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,35241,17466469,Haszysz_i_wizje_Olga_Tokarczuk_o_heretykach_i_Polsce.html [dostęp: 3.12.2016].

Polskie wigilijne potrawy, które Chana, przyzwyczajona do tureckiej kuchni, poznaje na dworze Katarzyny Kossakowskiej, wzbudzają w niej obrzydzenie. Sposób postrzegania tych potraw przez Chanę przykuwa uwagę czytelnika: „kapusta jakby zgniła i do tego grzyby. A te jasne kluski o mdłym kolorze, z ziarenkami maku, jakby oblażło je jakie robactwo” [361].

Przyjemność płynąca z zapachowo-smakowych doświadczeń jest nieustannie zakłócana nieprzyjemnymi, a nawet odrażającymi odorami, wśród których wszechobecna jest „woń słodu i łąjna, wilgotny zapach opadłych liści” [883]. Tokarczuk w *Księgach Jakubowych* niejednokrotnie próbuje zdefiniować prawdziwy, pierwotny zapach świata, zaznaczając, że wcale nie jest on przyjemny: to woń brudnej wody, wilgoci, mułu, pleśni, zgnilizny, odór moczu, ludzkiego i zwierzęcego potu, końskiego łąjna, kurzu i wiatru. Nachman w swoich zapiskach odnotowuje:

Słodki zapach brudnej wody, mułu i gnijących ryb po chwili stawał się nawet jakoś przyjemny, im szerzej się Mordechaj nad nim rozwodził, próbując przekonać i mnie, że to jest prawdziwy zapach świata [804].

[...] obudziły się wszystkie zapachy świata: kwiatów pomarańczy, dymu, popiołu i wczorajszych gnijących resztek wyrzuconych na ulice. I kadzidła, i oślich odchodów. Poczulem, jak przepelnia mnie niewyobrażalne szczęście [677].

Tokarczuk w stworzonej przez siebie kosmogonii dźwięk czyni jednym z podstawowych fundamentów świata, energią mającą siłę sprawczą:

Towarzyszy temu niski, ledwie słyszalny dźwięk, ponura vibracja, która wprawia atomy w niespokojne drżenie. Z tego właśnie ruchu powstają cząsteczki, a potem ziarenka piasku i krople wody, które dzielą świat na pół [826].

Jak wynika z powyższego fragmentu, to właśnie dźwięk powołuje świat do istnienia. W ogóle dźwięki, muzyka, wspólny śpiew

i taniec odgrywają ważną rolę podczas rytuałów i ceremonii frankistów. A jednak ważnym chwilom towarzyszy cisza: „Jakub zawsze zaczynał od ciężaru milczenia [...]. Zapadała wówczas przejmująca cisza, tak że słycać było prawie szelest kart świętych ksiąg” [647]. Ma ona szczególne znaczenie, gdyż jest znakiem obecności Boga „Cisza jest tak gęsta, że czują na skórze jej zimny, śliski dotyk. Tak, z pewnością jest tu Bóg” [241]. Cisza jest też istotnym elementem jednej z opowieści Franka, mówiącej o oczekiwaniu Żydów na nowe Prawo, wówczas „Nie ćwierkał żaden ptak, nie latała żadna pszczoła, morze nie faloowało, ludzie nic nie mówili, było tak cicho, że dało się słyszeć bicie serc najmniejszych zwierząt” [460]. Pod nieobecność Mojżesza, ludzie nie wytrwali w cnocie (i ciszy), co zaowocowało rozbiciem przez niego tablic i na długo zaprzepaściło szansę zbawienia.

Tokarczuk w *Księgach Jakubowych* zwraca uwagę czytelnika na zmysł słuchu już na początku powieści, gdy skrzywienie i turkot wprowadzają księdza Chmielowskiego w „stan twórczej medytacji”. Gdy we mgle wzrok zawodzi bohaterów, Tokarczuk każe im jechać za szumem płynącej wody, ze słuchu czyniąc zmysł pomagający odnaleźć orientację w przestrzeni. Gdy dojeżdżają do głównej drogi, do Rohatyna prowadzi ich tłum ludzi, zwierząt, wozów, zaprzęgów. Wszędzie panuje teraz hałas, z którego wyłaniają się konkretne pojedyncze obrazy i dźwięki: zwierzęta „przerażone zgiełkiem zapierają się w kałużach”, pędząca fura jest „pełna hałaśliwych Żydów”. Wśród towarów, którymi się tu handluje, są między innymi: „kołatki dla nocnych stróżów: małe – takie, co to ich dźwięk przypomina raczej nocne granie świerszczy niż nawoływanie do snu, i duże – te, przeciwnie, obudziłyby umarłego” [899].

Na jarmarku w Rohatynie wybrzmiewają jednocześnie różne języki, z których każdy ma wszakże swoją melodię. Poetka, Elżbieta Drużbacka, która wołając po polsku, szuka pomocy w tym tłumie, słyszy jak kobiety „gadają między sobą po rusińsku”, Żyd „odpowiada coś w swoim języku”. Ta wielojęzycz-

ność tworzy swoistą audiosferę³⁷ Podola. Jak ogromne emocje wywołuje przebywanie w tłumie, nieustanna stymulacja zmysłów, natężenie bodźców, może pokazać reakcja Roszka na konieczność przedzierania się przez zatłoczony gościniec: „Jego smutna pociągła twarz dostaje rumieńców i spływa na nią jakiś potępieńczy grymas” [901]. Znamienne są też reakcje zwierząt, o których Tokarczuk nie zapomina w żadnej ze swoich książek. W tłumie i zgiełku stają się poddenerwowane, zapierają się i nie chcą iść dalej albo wprost przeciwnie, jak Kaśka, którą wystraszyły iskry, skacze szarpiąc dyszlem i omal nie wywraca kolaski.

Ten sam Rohatyn nocą, widziany oczyma żydowskiego medyka Ashera Rubina, jest cichy i pusty. Słychać szum wody, a nawet skrzywienie „świętych przez mróz liści”, szczekanie psów – typowe wiejskie odgłosy, jakże odmienne od gwaru targowego dnia. Hałas, gwar, a nawet muzyka Podola jest całkowicie odmienna od wysublimowanych dźwięków obecnych na zachodzie, w Offenbachu czy Wiedniu. Więcej tu rytmu bliskiego naturze, jakiegoś pierwotnego pulsowania.

Rohatyński targ oszałamia, szczególnie tych, którzy znaleźli się tu przypadkiem. Kareta, poruszająca się po błotnistej drodze pomiędzy ludźmi zmierzającymi na jarmark, traci swoje dostojęstwo, a stangret z „nietęgą miną” „rozpaczliwie szuka wzrokiem okazji, żeby zjechać z tej diabelskiej drogi” [901]. Najlepsze miejsca na rohatyńskim rynku zajmują ormiańscy kupcy sprzedający różnokolorowe, kwieciste materiały, tureckie makaty, wzrok przeciągają także kramy z jaskrawo pomarańczowymi dyniami i innymi różnorodnymi towarami. Im dalej w boczne uliczki, tym bardziej widać biedę, która „nie ma ani wiary, ani narodowości” [898]. Ludzie zamieszkujący obrzeża miasta są zniechęceni i pełni marazmu. Tutaj nie ma już pięknych wielo-

³⁷ *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012.

kolorowych bogatych kramów, ale „budy jak dla psów”. Wszechobecna w powieści szarość jest kolorem uniwersalnym; taki kolor ma mgła, w której zatopiony jest świat w obrazach otwierających fabułę *Ksiąg Jakubowych*. Szarość jest dowodem na złożony charakter rzeczywistości, dlatego budzi powszechną niechęć: „Ludzie zawsze chcieliby, żeby było prosto. Tak albo tak. Białe albo czarne. To głupcy. Bo przecież świat zrobiony został z niezliczonych odcieni szarości”. Na szarości oparty jest zarówno materialny, jak i metafizyczny aspekt rzeczywistości. Autorka zwraca uwagę na „ogromne zasoby szarości, które są podszewką świata”.

Dotyk to zmysł z jednej strony najmniej kojarzony z kategorią przestrzeni, bo dający znikomą możliwość przestrzennej orientacji, z drugiej jednak strony to, co człowieka otacza, jest dotykalne, ma teksturę, wagę, temperaturę. Wrażenia dotykowe najczęściej manifestują się w drobiazgach: to lekkość i delikatność materiałów, szorstkość kamienia, ciężar książki, chłód jesiennego powietrza. Dotykany obiekt może być przyjemny, ale może także wywoływać obrzydzenie. Ksiądz Chmielowski boi się na samą myśl o dotknięciu palców chorego druciarza z twarzą pełną wybroczyn. Pomimo, że nazywa go nieszczęśnikiem, nie odważyłby się naprawiać u niego garnków. Druciarz oraz inni biedni ludzie w powieści przedstawieni są zazwyczaj w sposób eksponujący cielesność: charakteryzują ich bose stopy, przygarbione ciała, dzieci są brudne i zaświerzbione. Bieda i choroby sprawiają, że człowiek traci swoją indywidualną tożsamość, zostając sprowadzonym wyłącznie do ciała. Tokarczuk zauważa: „Trudno po tych łachach rozróżnić, czy to bieda żydowska, czy cerkiewna, czy katolicka. Tak, bieda nie ma ani wiary, ani narodowości” [898].

Olga Tokarczuk mówiąc w jednym z wywiadów o poznaniu, wymienia obok intelektu: poznanie emocjonalne, zmysłowe oraz intuicję. Zauważa, że jeśli się przyjrzeć danemu zjawisku z tych czterech stron, „otwiera się nagle jakaś klapka w mózgu, przy-

najmniej mnie, wszystko zaczyna się składać i poruszać”³⁸. Pisarka wskazuje więc, że rozum, zmysły, emocje i intuicja tworzą instrumentarium niezbędne do komplementarnego doświadczania i konstruowania świata. Topografie emotywnie prezentowane przez Tokarczuk odnoszą się do miejsc historycznych, chociaż opierają się na geograficznych przestrzeniach doświadczonych osobiście przez pisarkę. Autorka *Ksiąg Jakubowych* podczas pracy nad powieścią przeprowadziła wyczerpujące, trwające siedem lat badania dotyczące działalności Jakuba Franka, które można nazwać poznaniem intelektualnym. Teoretyczne badania uzupełniła prywatnym doświadczeniem zmysłowym i emocjonalnym zdobytym podczas podróży na Podole. Intuicja autorki przejawia się przede wszystkim w zastosowanych przez nią metodzie koniektury oraz imaginacji zasygnalizowanych w tytule powieści.

³⁸ O. Tokarczuk, *Doskonałość form nieprecyzyjnych*, rozmawia Z. Król, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5501-doskonalosc-form-nieprecyzyjnych.html?print=1> [dostęp: 3.12.2016].

Katarzyna Meller
Uniwersytet Zielonogórski

Performatywny wymiar krajobrazu kulturowego regionu na przykładzie *Imion własnych* Krzysztofa Fedorowicza

O krajobrazie kulturowym

W książce *Modi memorandi. Leksykon pamięci kulturowej*¹ pod hasłem „krajobraz” znajduje się obszerny przegląd różnorodnych koncepcji powiązanych z tym pojęciem. Częścią wspólną prezentowanych teorii jest przekonanie, że krajobraz to „proces, któremu podlega przestrzennie pojmowane środowisko, kształtowane historycznie i społecznie przez człowieka i siły natury”². Powyższa definicja koresponduje z teorią brytyjskiego badacza Tima Ingolda, według którego krajobraz kulturowy jest sumą działań podejmowanych przez wszystkie pokolenia zamieszkujące dotychczas dany teren³. Na sposób odbioru i wytworzenia tak rozu-

¹ *Modi memorandi. Leksykon pamięci kulturowej*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.

² Tamże, s. 195.

³ Szerzej o krajobrazie kulturowym i koncepcji Tima Ingolda pisałam w artykule *Kategoria krajobrazu kulturowego i jej przydatność w badaniach literackich*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej: Literatura. Teatr. Film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz 2016.

mianego krajobrazu kulturowego wpływ ma wiele czynników – jednym z nich jest literatura. Literackie przedstawienie krajobrazu kulturowego wiąże się z pojęciem performatywności, która według Elżbiety Rybickiej określa jeden z aspektów (obok: poetologicznego, geograficznego i antropologicznego) relacji pomiędzy literaturą a przestrzenią:

Performatywna strona otwiera [...] geopoetykę na działania i praktyki. Literatura jest w tym przypadku pojmowana jako akt sprawczy, działanie zmieniające rzeczywistość i wpływające aktywnie na przestrzeń geograficzną: w sensie materialnym, ale i niematerialnym⁴.

W tym ujęciu autor staje się współtwórcą i niejako konstruktorem wyobrażenia o krajobrazie kulturowym regionu.

W niniejszym artykule zajmę się analizą reprezentacji krajobrazu kulturowego, która została zawarta przez lubuskiego poetę i pisarza Krzysztofa Fedorowicza w książce pod tytułem *Imiona własne*. Wykorzystam w tym celu instrumentarium pojęciowe wypracowane na gruncie geopoetyki oraz wyżej zarysowaną koncepcję krajobrazu kulturowego zaproponowaną przez Tima Ingolda.

Istota miejsc

Imiona własne to debiut prozatorski Fedorowicza⁵. Książka stanowi zbiór trzech esejów (*Świat z pewnej wysokości, Sny zachodu i poranka, Wypisy z krajobrazów*) wydanych w roku 2000 przez krakowskie Wydawnictwo Literackie i nagrodzonych Lubuskim Wawrzynem Literackim. Podczas rozdania nagród zwraca-

⁴ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 107.

⁵ Autor wydał wcześniej dwa tomy poetyckie: *Apokryfy i fragmenty* (1994) oraz *Martwa natura* (1998).

cano uwagę, iż niezwykłą wartością publikacji jest osadzenie akcji w najbliższej autorowi okolicy. Artur Łukasiewicz w tekście *Osobista geografia Malutkowa* konstatuje: „*Imiona własne* są jedną z najważniejszych książek, jakie ukazały się w Lubuskiem w ciągu pół wieku”⁶. Mniej pochlebnie niż prasa lokalna o *Imionach własnych* wypowiada się Dariusz Nowacki. Co prawda wymienia mocne strony utworu, ale wskazuje również na banalne opisy oraz przesadną erudycyjność, której konsekwencją jest utrata tego, co „własne”, na rzecz „balastu historii i kultury”⁷. W opozycji do powyższego stanowiska sytuuje się opinia Jana Błońskiego. W nocie umieszczonej na tylnej stronie okładki badacz zapowiada, że *Imiona własne* to podróż po historycznych krainach Śląska, gdzie przestrzeń jest przesiąknięta legendą i mitem, a autor wciela się w rolę etymologa, etnografa oraz „przyrodnika i geografa zainteresowanego bogactwem i zróżnicowaniem opisywanych krajobrazów”⁸. Tego rodzaju postawa nawiązuje niewątpliwie do geopoetyki Kennetha White’a i jego koncepcji nomadyzmu intelektualnego. Szkocki poeta kładzie nacisk na związek człowieka z miejscem. Nie przywiązuje jednak wagi do sztucznie wytyczonych granic, przekracza je, starając się uchwycić miejsce w ruchu, na styku kultur i wpływów⁹.

Elementem łączącym wszystkie eseje Fedorowicza jest postać Wędrowca odwiedzającego kolejne miejsca-palimpsesty. Etymolog, etnograf, przyrodnik i geograf jest przede wszystkim podróżnikiem – Wędrowcem. Z pomocą średniowiecznej mapy podąża historycznymi szlakami „z Trzebnicy do Boryszyna, ze Zgorzelca do Trzemeszna lub Malutkowa do Żagania”¹⁰ – unika jednak

⁶ A. Łukasiewicz, *Osobista geografia Malutkowa*, „Gazeta Zachodnia”, 2000, nr 299 (2288), s. 6.

⁷ D. Nowacki, *Gawęda toponomastyczna*, „Nowe Książki”, 2001, nr 2, s. 46.

⁸ J. Błoński, *blurb*, w: K. Fedorowicz, *Imiona własne*, Kraków 2000.

⁹ K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 7.

¹⁰ K. Fedorowicz, *Imiona własne*, Kraków 2000, s. 8.

głównych dróg, wybierając te zapomniane. Autor nawiązuje tym samym do motywu wędrówki, gdzie podróż jest zarazem poszukiwaniem (w tym przypadku nieprzemijalnej istoty miejsc). Staje się w ten sposób reprezentantem figury *homo viator*, która, jak pisze Janina Kamionka-Straszak, wykształciła się w procesie historycznym obok *homo sapiens* i *homo faber*, i która jest „wzorcem istnienia obejmującym istotne wątki ludzkich doświadczeń”¹¹.

Dzięki temu, że czytelnik ma dostęp do odczuć towarzyszących podróżnikowi podczas odwiedzania kolejnych miejsc, dawne krajobrazy stają się bardziej namacalne: „Wędrowiec zapewne zastanawia się, czy nie ściga jedynie cienia miejsca, którego realność mieściła się w jego wyobraźni...”¹². Pomimo zastosowania formy trzecioosobowej oraz wykorzystania perspektywy historycznej, można utożsamiać go z samym autorem wcielającym się w rolę przewodnika po świecie, który dawno już przestał istnieć. Fedorowicz nie jest w tej krainie jedynie przechodniem – poprzez analizę toponomastyki przypomina zatartą historię miejscowości, w których się zatrzymuje.

Analizę *Imion własnych* warto rozpocząć od tytułu – jest symptomatyczny, ponieważ charakteryzuje szczególnie stosunek autora do miejsca: opisywanych przezeń miasteczek, wsi, rzek czy jezior. Fedorowicz zamienił frazeologizm „nazwy własne” na bardziej intymne „imiona własne”. Imię jest nazwą własną, jednak ma bardziej osobisty charakter – można powiedzieć, że autor jest z odwiedzanymi miejscami „na Ty”. Tautologia „imiona własne” jest nie tylko zabawą słowną, ale także wyrazem przywiązania do opisywanych miejsc, które składają się na biografię pisarza. Ponadto Fedorowicz, poddając analizie lokalne toponimy, zwraca uwagę na niezwykle ważny aspekt – w przekształceniach,

¹¹ J. Kamionka-Straszak, *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 8.

¹² K. Fedorowicz, *Imiona...*, s. 13.

jakim ulegały poszczególne nazwy na przestrzeni lat, odbijają się historyczne, społeczne i polityczne zmiany zachodzące na tych terenach. Warto przywołać w tym miejscu koncepcję tropów toponomastycznych, czyli właśnie nazw własnych pojawiających się w tekście literackim. W nazwach własnych, jak przekonuje Rybicka, utrwalone zostają zarówno pamięć kulturowa, jak i „procesy związane z tworzeniem geografii wyobrażonej oraz imago-logii terytorialnych”¹³.

Toponimy w eseju Fedorowicza zajmują szczególne miejsce, ponieważ nawiązują do cech krajobrazu, ale też – z drugiej strony – determinują jego postrzeganie. Robert Ostaszewski, który w artykule *Lokalni hodowcy „korzeni”* zwraca uwagę na wyjątkowość zastosowania tego typu zabiegu, szuka przyczyn wyczerpania potencjału literatury „małych ojczyzn”, wskazuje też na jej wtórność oraz demaskuje jej fikcyjny charakter: „Ujawnienie fikcyjnego charakteru przedstawianych «światów» podkopało wiarę czytelników w ocalającą moc tego rodzaju literatury”¹⁴. Ostaszewski przywołuje *Imiona własne* jako egzemplifikację przełamania zużytego już paradygmatu literatury „małych ojczyzn”. Jak sam konstatuje, to właśnie wykorzystanie przez autora lokalnych nazw jako bazy opowieści stanowi o jej atrakcyjności: „Książkę Fedorowicza nazwać można wariacją onomastyczną, ponieważ punktem wyjścia rozsnuwanych przezeń opowieści są nazwy miejscowości, jezior i lasów”¹⁵.

Sam Fedorowicz, wyjaśniając swoje zainteresowanie nazwami, odwołuje się do tradycji platońskiej: „Jak uczy Platon – nazwy trwają przekazywane z pokolenia na pokolenie dzięki prawom zwyczajowym. Nazwy służą odróżnianiu bytów i nauczaniu

¹³ E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 197.

¹⁴ R. Ostaszewski, *Lokalni hodowcy „korzeni”*, „Dekada Literacka”, 2002, nr 7–8 (189–190), <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=3891> [dostęp: 9.02.2017].

¹⁵ Tamże.

o nich..."¹⁶. Autor, niczym archeolog, stara się odnaleźć źródło słów każdego „imienia”, ponieważ uważa, że w śląskich nazwach takich jak: Sokola Góra, Trześniówek, Bukowy Las ukryte jest *genius loci* regionu. Prowadzi to do kolejnego ważnego pytania: dlaczego tak trudno jest odnaleźć lubuskiego czy, jak chce tego autor, śląskiego ducha? Odpowiedzią może być burzliwa historia terenów nadodrzańskich, a co za tym idzie – ich palimpsestowość:

Na mapie z końca XIX wieku nie tylko nazwy jezior pochodzą od buka (Gross Bechen See to Wielkie Jezioro Bukowe, w języku polskim występujące jako Bechno Wielkie, Buczno i Buszno, oraz Klein Bechen See – Małe Jezioro Bukowe, Bechno Małe, Buczenko, Buszenko), w kilku miejscach zaznaczony jest Bukowy Las (Buchwald), jest strumień, w dosłownym tłumaczeniu – Bukowy Potok (Bechen Fluß), u północnego brzegu jeziora Ciecz – Bukowy Młyn (Buch Mühle, dziś pozostały tylko gruzu, rzucone cegły i kamienie)¹⁷.

Z powodu wysiedlenia ludności niemieckiej i przesiedlenia na te tereny Polaków, region utracił swoją budowaną przez setki lat tożsamość. Autor nie mierzy się więc jedynie z ewolucją nazw w języku polskim, ale wskazuje przede wszystkim na ich niemiecki rodowód.

Zawiła historia regionu

Imiona własne nie są jedyną książką, w której autor odwołuje się do niemieckiej historii regionu. W powieści o znamienym tytule *Grünberg*¹⁸ posługuje się toponomastyką obowiązującą w Zielonej Górze i jej okolicach przed 1945 rokiem. Kamila Gieba stwierdza, że Fedorowicz tytułując swoją książkę niemiecką nazwą „podkreśla [...] rangę zagadnienia przeszłości poniemieckiej

¹⁶ K. Fedorowicz, *Imiona własne*, Kraków 2000, s. 40.

¹⁷ Tamże, s. 38–39.

¹⁸ K. Fedorowicz, *Grünberg*, Kraków 2012.

przestrzeni, w warunkach której nazewnictwo geograficzne pełni funkcję zawłaszczającą i delimitacyjną¹⁹.

Warto wspomnieć, że autor posługuje się nazwą „Śląsk” w odniesieniu do miast i wsi leżących na terenie województwa lubuskiego, ponieważ w jego skład wchodzi – oprócz obszarów innych historycznych krain: Brandenburgii, Wielkopolski, Łużyc, Zachodniego Pomorza – właśnie śląskie terytoria:

Łągów leży na Śląsku, bo wędrowiec – trzymając się średniowiecznej mapy Śląska – Ziemię Lubuską kojarzy właśnie z tą południową i słoneczną dzielnicą. Wędrowiec przed oczami ma mapę Śląska z połowy XII wieku, z Lubuszem na krańcu północno-zachodnim i z Cieszynem i Oświęcimiem na południowym wschodzie, oraz mapę nieco późniejszą – z następnego stulecia – kiedy Ziemia Lubuska funkcjonowała w ramach państwa Henryków, i gdy wschodnia granica diecezji lubuskiej, której fragment biegł od Łągowa gdzieś do Wielowsi i Trzemeszyna, była granicą Śląska²⁰.

Termin „Ziemia Lubuska” został sztucznie stworzony na potrzeby przemian geopolitycznych następujących po 1945 roku. Jak wskazują Przemysław Bartkowiak i Dawid Kotlarek, nazwa ta, mimo że „obecnie mocno zakorzeniona w powszechnej świadomości”²¹, pozostaje ahistoryczna. Dla Fedorowicza, który posługuje się mapą z XII wieku, jest to spójne terytorium, a jedynie, co postrzega tu jako alochtoniczne, to współczesne miasta, które „są obcym ciałem pod niebem tego kraju, ich kształty są obce światłu Śląska”²². Mimo wysiedlenia rdzennych mieszkań-

¹⁹ K. Gieba, *Regionalna geopoetyka poniemieckiego miasta. Przypadek współczesnej prozy Ziemi Lubuskiej*, w: *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Roszczynialska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2015, s. 186.

²⁰ K. Fedorowicz, *Imiona własne*, s. 7.

²¹ D. Kotlarek, P. Bartkowiak, *Wstęp*, w: *Kultura i społeczeństwo na Środkowym Nadodrzu w XIX i XX wieku*, red. D. Kotlarek, P. Bartkowiak, Zielona Góra 2008, s. 5.

²² K. Fedorowicz, *Imiona własne*, s. 6.

ców i zasiedlenia tych ziem przez Polaków, to właśnie tradycja zawarta w oryginalnych nazwach miejscowości pozwoliła na zachowanie ciągłości tożsamości tego zróżnicowanego regionu.

Mapa

Niezwyczajnie ważnym atrybutem wykorzystywanym przez Fedorowicza, świadczącym o jego wyjątkowej relacji z przestrzenią, jest mapa użytkowana przez pojawiającego się w eseju Wędrowca. Nie jest to kartografia aktualna – autor wykorzystał bowiem mapę pochodzącą ze średniowiecza. Elżbieta Konończuk zauważa, że „istotą mapy jest [...] ocalenie przemijającego obrazu rzeczywistości”²³. Autor poprzez mapę, która staje się miejscem pamięci, odtwarza tożsamość regionu. Nie robi tego jednak za pomocą historii ludzi zamieszkujących te tereny – w tym wypadku głos zostaje oddany miejscom, które „mówią same za siebie”. Marika Sobczak tak opisuje znaczenie mapy w twórczości Fedorowicza:

Mapa poety jest zawsze nieaktualna i stara, taka, na której granice się zdezaktualizowały, a miasta i wsie mają inne nazwy. Ta mapa jest świadectwem minionej historii – jak rzecz wyciągnięta z rodzinnego kufra albo wysłużonej walizki na strychu²⁴.

Odwołanie się do średniowiecznych map daje możliwość ukazania pewnych stałych, niezmiennych elementów wpisanych w przestrzeń – niezależnych od przemian geopolitycznych. Pozwala też na częściowe przywrócenie świata, który przestał istnieć.

²³ E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 263.

²⁴ M. Sobczak, *Poetycka topografia Krzysztofa Fedorowicza*, „Pro Libris” 2013, nr 2(43), s. 83.

Krajobraz w *Imionach własnych* został przez autora „zmontowany” z kilku porządków czasowych. Wyrażna jest tu zasada chronotopu²⁵, czyli szczególnego związku pomiędzy czasem i przestrzenią w dziele literackim. W esejach Fedorowicza te dwie kategorie są od siebie zależne. Autor selekcjonuje wydarzenia związane z danym miejscem i przedstawia te, które są według niego najciekawsze lub te, które mają największy wpływ na jego charakter. Współczesne deskrypcje płynnie przechodzą w fantazmaty dotyczące tego, jak mogło wyglądać opisywane miasto lub wieś w okresie, z którego pochodzi mapa. Autor zdaje się zauważać jedynie architekturę poprzednich epok i to na niej się skupia – traktując tę nową jako element nieprzystający do malowniczego pejzażu. Nobilituje przeszłość zamieniając współczesne „miasta-potwory, miasta-labirynty”, na „miasta-wieże kościołów”²⁶. W tak obrazowanych przestrzeniach nie ma też miejsca, nie tylko dla współczesnego człowieka, ale i dla człowieka w ogóle. Jak wspomina Artur Łukasiewicz: „Świat ludzi u Fedorowicza nawet się nie kurczy. Nie ma tu samotników, co trwają przy ziemi. Świat ludzi w ogóle zniknął”²⁷. Wyjątkiem są duchy przeszłości przywoływane na potrzeby kolejnych opowieści. Mimo że krajobraz w książce jest przedstawiony w sposób selektywny, to dzięki plastycznej narracji sprawia wrażenie spójnej całości. Co więcej, dzięki temu, że Fedorowicz odwołuje się do konkretnych dat, autentycznych postaci i wydarzeń, to wbrew odrealnionej atmosferze można mówić o mimetyczności świata przedstawionego.

²⁵ M. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 65/4, s. 273.

²⁶ K. Fedorowicz, *Imiona własne*, s. 6.

²⁷ A. Łukasiewicz, *Osobista geografia Malutkowa*, s. 6.

Magiczny Śląsk

Magia regionu zaklęta jest w nazwach wywiedzionych z lokalnej flory. Nazwy te stanowią rodzaj zaklęć, dzięki którym Wędrowiec ożywia zapomniane dzieje Śląska. Jak zauważa sam autor:

Przestrzeń magiczna ma to do siebie, że pozwala na odbudowanie całego kosmosu choćby z jego najdrobniejszej ocalałej części, z jednego słowa, z głazu, na którym wyryje zdanie, z drogi, z kamienia...²⁸

Śląsk w ujęciu Fedorowicza staje się zaczarowaną krainą zastygłą w czasie. Mityzacja i sakralizacja przestrzeni następuje poprzez liczne porównania do miejsc pradawnych i tajemniczych. Warto zauważyć, że autor nie posługuje się tu subtelną aluzją, ale wprost mówi o Śląsku jako o miejscu cudownym i magicznym, ale też tajemniczym, mrocznym, a może nawet kryjącym w sobie pierwiastek diabelski:

Na obszarze, który kryje w sobie upragnione skarby, czyha mnóstwo niebezpieczeństw; trzeba pokonać smoki i węże, zjednać bądź odstraszyć złe duchy; droga prowadzi tylko w jedną stronę, i nie ma odwrotu z wybranej ścieżki. Niezbadana siła każe iść dalej i dalej, iść bez żadnej władzy nad ciałem i umysłem, iść w labiryncie srebrnych pni drzew, jak z baśni, w pajęczynie dróg i drózek wyłożonych szarym polnym kamieniem²⁹.

Powyższy fragment jest egzemplifikacją fantazmatu tworzonego przez autora. W tym krótkim wyimku można odnaleźć większość elementów potrzebnych do skonstruowania baśniowej opowieści o wędrowce bohatera, który, aby zdobyć skarb, musi zmierzyć się z niebezpieczeństwem czyhającym na niego w zaczarowanym lesie.

²⁸ K. Fedorowicz, *Imiona własne*, s. 40.

²⁹ Tamże, s. 37.

Aspekt performatywny literatury a strategia turystyczna

Jak zauważa Rybicka, dziedzictwo kulturowe danego regionu konstruowane jest między innymi za pośrednictwem literatury:

Warto wszakże zaznaczyć, iż nie dotyczy to jedynie kapitału kulturowego rozumianego tylko jako zasób (materialny, ekonomiczny), ale w równym stopniu kształtuje habitusy rozumiane jako dyspozycje i nabyte wzorce percepcji, myślenia, wartościowania i działania oraz transferu na kapitał społeczny, tworząc mity fundacyjne lub pełniąc funkcje wspólnototwórcze w danych miejscach czy regionach³⁰.

Na podniesienie rangi miejsc, o których pisze Fedorowicz, może wpływać umieszczenie ich w szerszym kontekście kulturowym. Za pomocą odwołań do powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* autor sytuuje opisywane miejscowości w dyskursie literatury światowej. Tego rodzaju zabieg pozwala na nobilitację nie tylko tych miejsc, ale również samego eseju Fedorowicza. Rybicka stwierdza, że wpisanie narracji o peryferiach w szeroką perspektywę pozwala na zbudowanie relacji już nie tylko pomiędzy regionem a narodem, ale – co ważniejsze – między regionem a kulturą europejską³¹.

Proustowska narracja nie jest jedynym odniesieniem do tekstów kultury głównego nurtu. Autor porównuje krajobraz Ziemi Lubuskiej do krajobrazów śródziemnomorskich, na przykład za sprawą przyrównania gór Trześniowskich do greckich – tych, które „zarejestrował w filmie *Medea* Pasolini”. Można wysnuć wnioski, że poszukiwanie bliźniaczych krajobrazów jest wyrazem chęci ukonstytuowania i zakorzenienia w kulturze światowej śląskich pejzaży, tak, aby nie pozostawały bezimienne. Podobną

³⁰ E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 109.

³¹ Tamże, s. 358.

funkcję pełnią zawarte w eseju ekfrazy, jak na przykład ta odnosząca się do *Poranku w Wenecji* Corota:

także na tym płótnie widać to, co zagląda przez okno do pociągu jadącego z Łagowa do Boryszyna czy z Boryszyna do Templewa i Trzemszyna. Stonowane i nieostre kolory w przestrzeni przesyconej lekką mgłą otwierają tak samo jednostkowość przedmiotów, kolumn, kopuł, okien³².

Dzięki takim porównaniom postrzeganie krajobrazu kulturowego regionu może ulec modyfikacji. Po lekturze *Imion własnych* czytelnik udający się w okolice gór Trześniowskich nie zobaczy już jedynie malowniczego pejzażu jaki oferuje okolica sama w sobie, który choć może zachwycać, nie niesie ze sobą żadnych znaczeń. Ujrzy natomiast szlachetny krajobraz Grecji czy Italii z całą tego symboliczną i kulturową konsekwencją. Elżbieta Konończuk wskazuje, że zmiana postrzegania opisywanych miejsc nierzadko niesie za sobą całkiem realne skutki³³ – ten rodzaj literatury może na przykład wpłynąć na zwiększenie turystycznej atrakcyjności danej miejscowości.

Nakładanie nowej warstwy znaczeniowej na miejsce za pomocą tekstu stanowi właśnie o wcześniej wspomnianej performatywności literatury. Wtedy to zachodzi ciekawa interakcja, w której mapa mentalna autora za pomocą tekstu literackiego zaczyna oddziaływać na wyobraźnię danej zbiorowości, co w konsekwencji może doprowadzić nawet do modyfikacji fizycznej przestrzeni. Zdaje się, że narracje Fedorowicza poniekąd wpisują się w strategię turystyczne regionu, które odwołują się do „malowniczego położenia”, czy dzikiej przyrody. I tak na oficjalnej stronie internetowej Łagowa można przeczytać, że jest to miejsce o „niezwykłym uroku i klimacie”, które nazwane zostało „Perłą Ziemi Lu-

³² K. Fedorowicz, *Imiona własne*, s. 10.

³³ E. Konończuk, *Podlaska lokalność w narracjach socjologicznych, magicznych i satyrycznych*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 3/2012, s. 154.

buskiej”³⁴. Na portalu www.atrakcjelubuskie.pl widoczne są wyraźne nawiązania do uprawy winorośli na tych terenach. Za pomocą sformułowań: „Zapraszamy do Regionu Lubuskiego i jego magicznych miejsc”³⁵, konstruowany jest obraz miejsca nieodgadnionego, które turysta, podobnie jak Wędrowiec, musi na własną rękę odkryć. Jedną z przyczyn chęci wykreowania legendy miejsca jest właśnie podnoszenie atrakcyjności turystycznej regionu, co przekłada się bezpośrednio na zyski. Tego rodzaju zabiegi nie są oczywiście pomysłem lokalnych władz, a raczej pewnym ogólnopolskim trendem, związanym z promocją „małych ojczyzn”:

Literaturę miejsca – a w popularnym dyskursie miejsca oczywiście „magicznego” – traktuje się bowiem coraz częściej jako kapitał kulturowy służący pomnażaniu zysków, tak symbolicznych, jak ekonomicznych³⁶.

Proza Fedorowicza może stanowić dopełnienie oficjalnego przekazu oraz strategii marketingowej. Co więcej, ostatnie strony *Imion własnych* wypełnia *Indeks topograficzny*, który może stać się mniej oficjalnym, acz bardziej autentycznym przewodnikiem turystycznym regionu wiodącym przez peryferia peryferii.

*
* *

Krzysztof Fedorowicz w książce *Imiona własne* starał się zrekonstruować zatartą na skutek przemian historycznych tożsamość opisywanego regionu. Wyszedł z założenia, że mimo zmieniającego się świata, duch miejsca został zaklęty w nazwach okolicznych miasteczek i wsi. Przyroda, która lokuje się na styku prze-

³⁴ *Witamy w Łagowie – miejscu o niezwykłym uroku i klimacie*, <http://www.lagow.pl/PL/3030/Lagow> [dostęp: 8.12.2016].

³⁵ <http://atrakcjelubuskie.pl> [dostęp: 8.12.2016].

³⁶ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 336.

strzeni i czasu, pozostaje trwałym śladem minionych dni. Kreowany przez autora *Imion własnych* krajobraz kulturowy wpisuje się w postulat Tima Ingolda o zniesieniu opozycji między naturą a kulturą. Regionalne nazwy stanowią kwintesencję tego, co naturalne i tego, co kulturowe, a konstituując zapomnianą przeszłość, zyskują wymiar performatywny.

Katarzyna Trusewicz
Uniwersytet w Białymstoku

Motyw granicy w literaturze tematyzującej Podlasie (*Antyhona* Dany Łukasińskiej, *Granica* Michała Androsiuka oraz *Droga 816* Michała Książka)

Celem niniejszego tekstu jest próba bliższego przyjrzenia się kategorii granicy, która jest „wyjątkowym ontologicznym stanem istnienia – trwałym i nieuchwytnym jednocześnie”¹. Stąd też wynika trudność jej precyzyjnego zdefiniowania. Kategoria ta przysparza sporych trudności interpretacyjnych, być może ze względu na swoją wieloaspektowość. W tekście *Pogranicza bez granic* Włodzimierz Próchnicki próbuje usystematyzować zakres interesującego mnie pojęcia. Zauważa, że

granica ma zawsze dwie „strony”, subiektywnie – zewnętrzną i wewnętrzną, dwa pogranicza – „nasze” [„swoje”, „własne”] i „ich” [„obce”, „cudze”], zmienne w zależności od usytuowania podmiotu. Granica, *linea*, w oczywisty sposób rozdziela, ale także realnie tworzy linię łączącą i w rezultacie paradoksalnie czy oksymoronicznie – łączy. Wydaje się jednak, że prymarną funkcją granicy pozostaje delimitacja².

¹ M. Bieńczyk, *Granica romantyczna – Rekonesans*, w: *Romantycy i Europa. Marzenia, doświadczenia, propozycje*, red. M. Piwińska, Warszawa 2006, s. 53.

² W. Próchnicki, *Pogranicza bez granic*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 35.

Kojarzona głównie ze sposobem uporządkowywania przestrzeni, granica stała się tematem licznych tekstów związanych z regionem Podlasia. Nie bez powodu. Próchnicki zauważa, że

wyeksponowanie problemu granicy w tradycji, kulturze i zbiorowej mentalności bierze się z braku stabilizacji, a także historii rozbiorów, wielokrotnie przywoływanej w przypadku Polski³.

Po zakończeniu I wojny światowej Polska odzyskuje niepodległość, co wiąże się z problemem utworzenia jej granic państwowych. Piotr Eberhardt w artykule *Linia Curzona jako wschodnia granica Polski – geneza i uwarunkowania polityczne* podkreśla, że:

do przełomu XIX i XX wieku bagatelizowano kwestie składu narodowościowego, językowego czy religijnego ziem historycznej Rzeczypospolitej. [...] Różnice regionalne nie odgrywają większej roli, a ewentualne porozumienie o charakterze federacyjnym tę kwestię rozwiąże w sposób bezkonfliktowy. Przewidywano, że wschodnią granicą odrodzonej Polski będzie Dniepr i Berezyna, a każde inne rozwiązanie będzie rozstrzygnięciem niesprawiedliwym. W miarę szybko zmieniających się warunków politycznych oraz demograficzno-narodowościowych postulat ten stawał się coraz mniej oczywisty⁴.

Idea restytucji Rzeczypospolitej w granicach z 1772 roku nie odnalazła swojego odbicia w rzeczywistości. Współczesna wschodnia granica Polski przebiega w przybliżeniu według tzw. linii Curzona. Zanim jednak granica się ustabilizowała, dokonano kilkakrotnych korekt i zmian, co stało się tematem tekstów literackich związanych z Podlasiem, szczególnie dotkniętym przez to doświadczenie ze względu na swoje peryferyjne usytuowanie

³ Tamże, s. 47.

⁴ P. Eberhardt, *Linia Curzona jako wschodnia granica Polski – geneza i uwarunkowania polityczne*, „Studia z dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 2011, T. 46, s. 128.

na mapie. Dyskusja nad granicą pojawia się bowiem wtedy, kiedy wchodzi w grę zagadnienia z zakresu polityki, konfliktów wojennych, zmian w zakresie funkcjonowania państwa. Zarzewiem konfliktu może stać się przesunięcie granicy nie tylko pomiędzy dwoma różnymi państwami, ale również w ramach konkretnej jednostki administracyjnej⁵.

O destrukcyjnym charakterze granicy wspomina Ewa Domańska, która zauważa, że

W nowej humanistyce [...] kategoria granic traktowana jest jako represja [...]. Granice i graniczność kojarzone były z europocentrycznym projektem nowożytności wraz z jego charakterystycznymi tendencjami do racjonalności, porządkowania i kategoryzacji. Odzwierciedlał to często stosowany w anglojęzycznej literaturze przedmiotu zapis *b/ordering* [co, w dowolnym tłumaczeniu, można oddać jako *o/graniczanie*] sugerujący, że wytyczanie granic jest tożsame z zaprowadzeniem porządku, zdyscyplinowaniem, kontrolą, a więc z działaniami opresyjnymi, które umacniają i stabilizują nieprzyjazny system⁶.

Z takiej perspektywy możemy spojrzeć na prostowanie granic w 1947 roku, jakie miało miejsce na pograniczu polsko-białoruskim. Szczególnie istotny wydaje się opresyjny charakter samej granicy, dzielącej przestrzeń geograficzno-polityczną. Sztuczna ingerencja nabiera dramatycznego charakteru w momencie, kiedy dzielona jest przestrzeń zamieszkiwana przez ludzi. Problem ten stanowi oś wydarzeń *Antyhony*, dramatu autorstwa Dany Łuka-

⁵ Tego typu konflikty rozgrywają się w Polsce zazwyczaj w mniejszych jednostkach administracyjnych, doprowadzając często do protestów mieszkańców miejscowości, których granice administracyjne mają ulec zmianie. Zob.: M. Cieśla, *Protesty w Dobrzenu Wielkim przybierają na sile. Najpierw były wiece. Teraz głódówka*, <https://silesion.pl/protesty-w-dobrzenu-wielkim-tu-jest-nasze-miejsce-03-01-2017> [dostęp: 08.04.2017].

⁶ E. Domańska, *Epistemologia pograniczy*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fażan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 86.

sińskiej⁷, która w dialogu Koryfeusza z Ksenią tematyzuje ten problem. Rozmowa bohaterów dotyczy poprawek wprowadzanych wzdłuż całej granicy przez Komisję Delimitacyjną. W istocie bowiem granica wschodnia przesuwana była średnio od siedmiu do ośmiu kilometrów w jedną lub w drugą stronę, raz na korzyść Polski, raz Związku Radzieckiego. Ksenia, młoda dziewczyna pochodzenia białoruskiego, dowiaduje się, że jej wieś znajduje się w obrębie Związku Radzieckiego. Ludność zamieszkująca tereny przygraniczne została postawiona przed faktem dokonanym. Z perspektywy historycznej ich los nie ma większego znaczenia, przynależą oni do grupy „historycznie niemych”. Scenarzysta nie zwracała szczególnej uwagi na dramaty sąsiedzkie czy rodzinne, do których doprowadzały podejmowane przez nią decyzje. Jeżeli rodzina Kseni chciałaby mieszkać na terenach polskich, a nie radzieckich, to opuszczenie rodzinnego domu i ucieczka do Krynek⁸, przygranicznego miasteczka, stanowiłaby jedyne rozwiązanie. Okazuje się jednak, że nie wszyscy bohaterowie dramatu akceptują taki pomysł. Ksenia decyduje się pozostać w rodzinnym domu, w konsekwencji czego słyszy od swojego brata Andrzeja, partyzanta ukrywającego się w lesie, że „zawsze była ruska”, co doprowadza do poważnego konfliktu pomiędzy rodzeństwem. Andrzej nie rozumie słów, które padają z ust Kseni:

⁷ Dana Łukasińska (1972), dramatopisarka i autorka słuchowisk, scenarzystka, autorka książek. Przez kilka lat związana zawodowo z Teatrem Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku.

⁸ Kryniki – miasto położone w województwie podlaskim, powiecie sokólskim, w pobliżu granicy z Białorusią. Oddalone jest na wschód od Białegostoku o około 50 kilometrów. Zob.: *Kryniki. 500 lat*, red. J. S. Bach, Białystok 2010. W *Kalendarium* podane są dwie daty dotyczące kwestii ustanawiania granicy: „Październik 1944. Ustanowienie granicy państwowej między Polską a ZSRR na rogatkach miasteczka. Przy ul. Granicznej, Grodzieńskiej i Alei Szkolnej granica przebiegała ok. 300 m od zabudowań” oraz „15.05.1948. Regulacja granicy między Polską a ZSRR, która została przeniesiona dalej na wschód od Krynek o około 1,5 km. Do gminy Kryniki powróciły wsie: Lapicze, Jamasze, Ozierany Małe, Ozierany Wielkie, Łosiniary, Rudaki i Jurowlany” [s. 151].

KSENIA To jest moje miejsce. Tu się urodziłam i tu mieszkam. Tu żyli i pomarli moi przodkowie. I tu będę czekać na ojca i matkę⁹.

Ponadto Ksenię dręczą wspomnienia z dzieciństwa, kiedy była wyszydzana przez brata:

KSENIA Zawsze tak było. Jak nie chciałam się bawić, dać spisać lekcji, jak miałam swoje zdanie ciągle słyszałam, że jestem ruska. Nawet od rodzzonego brata [A, s. 122].

Sytuacja ta pokazuje silny wpływ wydarzeń historycznych na stosunki międzyludzkie czy więzi rodzinne. Relacje komplikuje dodatkowo istotny fakt: Teresa i Andrzej są katolikami, Ksenia i Jerzy, tak jak ojciec, wyznają religię prawosławną. Sytuacja ta jest typowa dla pogranicza, gdzie konflikty polityczne, wytyczając granice fizyczne, równocześnie dzieliły wsie, rodziny, przyjaciół. Okazuje się, że w *Antyhonie* (zarówno w tekście dramatu, jak i w spektaklu¹⁰) możemy mówić o różnych typach granic. Jak bowiem zauważa Próchnicki „z konkretnym użyciem pojęcia granica [...] łączą się przymiotniki wartościujące »inny«, »obcy«, »swój«, »nasz« [oznaczające nieraz silniejsze wartościowanie ujęte w opozycji wyższości – niższości]”¹¹. Epitet „ruska”, który bardzo

⁹ D. Łukasińska, *Antyhona*, „Annus Albaruthenicus” 2013, s. 121. Kolejne cytaty lokalizują w tekście głównym, oznaczając je skrótem A.

¹⁰ Spektakl *Antyhona* powstał w ramach projektu „Wschód Kultury/Inny Wymiar”. Tematyzowane w nim doświadczenie Teresy Nikor, bohaterki z pogranicza polsko-białoruskiego, zostało wpisane w wydarzenia ze starożytnych Teb oraz historię Antygony. W pracę nad *Antyhoną* zaangażowali się twórcy z Polski, między innymi Dana Łukasińska – autorka scenariusza, Leon Tarasewicz, odpowiedzialny za scenografię, oraz aktorzy z wschodniej granicy. Prapremiera odbyła się 6 września 2013 roku na Placu Jagiellońskim w Krynkach w ramach XIV edycji „Trialogu w Krynkach”, organizowanego przez Fundację Villa Sokrates. Premiera miała miejsce w Białymstoku, na Placu Jana Pawła II, 29 września 2013 roku. Spektakl, który odniósł sukces nie tylko na Podlasiu, doczekał się również premiery radiowej, 8 marca 2015 roku w Programie Drugim Polskiego Radia.

¹¹ W. Próchnicki, *Pogranicza bez granic*, s. 36–37.

często słyszała od brata Ksenia, jest nacechowany pejoratywnie. Podkreśla inność bohaterki, jej odrębność umotywowaną praktykowaną przez nią religią. Andrzej, Polak-katolik, jej zachowanie uzasadnia problemami tożsamościowymi, warunkowanymi narodowo i wyznaniowo. Traktuje więc siostrę jako obcą, inną, wrogą nie tylko jemu, ale również całemu narodowemu etosowi, w którym znalazł oparcie w trakcie zawieruchy geohistorycznej.

Granice o charakterze *stricte* opresyjnym w perspektywie najnowszych badań związanych ze zwrotem przestrzennym okazują się już przestarzałe. Jak bowiem zauważa Domańska w tekście *Epistemologia pograniczy*:

W końcu lat 90. [...] kategoria granicy stała się bardziej elastyczna. Zaczęto wskazywać, że samo rozumienie granicy powinno się zmienić, że w istocie mamy do czynienia z problemem wielograniczności oraz że granica jest nie tyle dana, ile jest kwestią wyboru. Rozumienie granicy i graniczności zmienił także tzw. „zwrot przestrzenny” oraz „nowa geografia”, które nadały tym pojęciom dynamiczności. Głównym przedmiotem zainteresowania stały się nie tyle statyczne granice, ile dynamiczne zony – pogranicza, w których zachodzą procesy różnego rodzaju przenikania się; liminalne przestrzenie, w których odgrywana (perform) jest tożsamość¹².

Do tej pory skupiłam uwagę na granicy fizycznej, nakreślonej na mapie. Na przykładzie *Antyhony* widać, że służy ona do wyznaczania terytorium, a tym samym określania przynależności narodowościowej zamieszkujących je ludzi. Taki sposób myślenia o konsekwencjach podziału terytorium jest zgodny z wypracowanym w dziewiętnastym wieku myśleniem o granicy jako „[...] wyznaczniku państwowej tożsamości i gwaranta racji stanu”¹³. W przypadku bohaterów *Antyhony* pochodzących z pogranicza polsko-białoruskiego okazuje się, że podział odzwierciedlony na mapie geograficznej nie ma większego wpływu

¹² E. Domańska, *Epistemologia pograniczy*, s. 85–86.

¹³ M. Bieńczyk, *Granica romantyczna – Rekonesans*, s. 54.

na ich tożsamość narodową. W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje fragment tekstu dramatu, w którym zostało zaprezentowane doświadczenie Kseni, uczennicy pochodzenia białoruskiego. W trakcie rozmowy z nauczycielem mówi o sobie, że jest „tutejsza” [A, s. 113]. O znaczeniu tej kategorii, w kontekście pogranicza polsko-białoruskiego, pisała Danuta Zawadzka:

Tożsamość zaprzeczoną reprezentuje [...] egalitarny typ podmiotowości z pogranicza polsko-białoruskiego: „tutejszy”. Jest to bowiem ktoś, kto nie chce się przypisać do żadnego etosu, narodu, definiuje się przez związek z miejscem [...] zaprzeczoną, niczym konkretnie, bezimienną „tutaj”. [...] Badania naukowe na pograniczu polsko-białoruskim poświadczają bardzo częste przyznawanie się przez mieszkańców tych terenów do „tutejszości”¹⁴.

W przypadku Kseni tutejszość przejawia się w jej zachowaniu. Dziewczyna określa siebie jako tutejszą, podobnie jak jej matka, która została wywieziona w głąb radzieckiej Rosji. Wynika to z niezwykle silnego przywiązania do miejsca urodzenia oraz całego dotychczasowego życia. Przez określenie „tutejsza” przeziara również bardzo silne przywiązanie do konkretnej przestrzeni geograficznej. Gérard Genette w tekście *Przestrzeń i język* stwierdza, że silne znaczenie kategorii przestrzennych w ludzkiej codzienności może oznaczać potrzebę schronienia przed niepewną rzeczywistością. Zauważa, że

[...] człowiek współczesny przeżywa swoje trwanie w poczuciu „lęku” [...]; skazany na „absurd” i rozdarcie, szuka ukojenia, rzutując swe myślenie w otaczające rzeczy, wykreślając płaszczyzny i figury, które od przestrzeni geometrów zapożyczają nieco trwałości i stabilności¹⁵.

¹⁴ D. Zawadzka, *Rafa regionu. O przemianach pamięci w literaturze pogranicza polsko-białoruskiego*, w: *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012, s. 272.

¹⁵ G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 227.

Owo „rozdarcie” świata Kseni – nagle przesunięcie granic administracyjnych – każe jej szukać oparcia w rzeczywistości, która jest jej najbliższa. Tutejszość okazuje się być kategorią silnie nacechowaną przestrzennie. Bohaterka decyduje się zostać w rodzinnym domu, stanowiącym symbol jej tożsamości, który ma zostać odłączony od Polski. Kategoria tutejszości każe spojrzeć na granicę z innej perspektywy. Okazuje się bowiem, że geograficzne/odgórne porządkowanie przestrzeni nie ma bezpośredniego wpływu na kształtowanie tożsamości jej mieszkańców.

Pośród wielu granic tematyzowanych w *Antyfonie* bardzo ważna jest ta dotycząca języka. Próchnicki zauważa, że granica

[...] ujawnia się w postaci różnic obyczaju i kultury (także językowej, gwar, dialektów, etnonimów), poglądów, zwłaszcza w świadomości potocznej. Budują ją utrwalone i dziedziczone różnice, dające o sobie znać w drobiazgach życia codziennego i zbiorowych stereotypach¹⁶.

W omawianym dramacie język, jakim posługują się bohaterowie, nabiera charakteru przestrzennego. Nie chodzi tu tylko o uprzedzienie języka w rozumieniu Gérarda Genetta¹⁷, ale raczej o próbę osadzenia kilku języków w jednej przestrzeni geograficznej. W poprzednim fragmencie dramatu mieliśmy do czynienia z rozmową przeprowadzoną w języku polskim. Kwestia językowa komplikuje się jednak w dalszych fragmentach tekstu dramatu, w których Teresa oraz Ksenia były przesłuchiwane kolejno przez polskiego nauczyciela, potem przez obywatela Związku Radzieckiego, następnie gestapowca i jeszcze pracownika Służb Bezpieczeństwa. Rozmowy odbywały się w trzech językach: polskim, rosyjskim oraz niemieckim, co zwraca uwagę na wielojęzyczny charakter terenów pogranicza polsko-białoruskiego. Międzyjęzyczność, o której pisała Domańska, „[...] wskazuje na

¹⁶ W. Próchnicki, *Pogranicza bez granic*, s. 37.

¹⁷ G. Genette, *Przestrzeń i język*, s. 227–232.

liminalny stan podmiotowości, która znajduje się w procesie tworzenia; w »pomędzy«¹⁸. Dokładnie w takiej sytuacji, „w pomędzy”, znajdują się Ksenia i Teresa. Osoby zamieszkujące tereny przygraniczne, o które toczyła się nieustanna walka polityczna, żyły w poczuciu braku stabilizacji. Znajomość zarówno języka polskiego, jak i rosyjskiego czy niemieckiego stanowiła konsekwencję z jednej strony wpływów kulturowych, z drugiej działań wojennych. Umiejętność posługiwania się kilkoma językami jest na pograniczu czymś naturalnym, wynika z funkcjonowania kilku narodowości we wspólnej przestrzeni. Problem pojawia się wtedy, gdy któryś z języków staje się opresyjny. Taka sytuacja została przedstawiona w *Antyfonie*:

POLSKI NAUCZYCIEL	Nikor?
KSENIA	Obecna!
POLSKI NAUCZYCIEL	Narodowość?
KSENIA	Tutejsza...
POLSKI NAUCZYCIEL	W Polsce Nikorówna mieszka, Polska Nikorównę żywi i ubiera, ale Polski Nikorówna nie kocha. Do polskiego kościoła nie chodzi. Do Polski się nie przyznaje.
KSENIA	Nieprawda! Kocham Polskę... Chodzę do polskiej cerkwi.
POLSKI NAUCZYCIEL	Polska cerkiew! Oksymoron! Niech Nikorówna powie szy – czy. Proszę: szy – czy.
<i>Ksenia zniekształca głoski z rosyjska, dzieci się śmieją, głośno mówią: szy – czy.</i>	
POLSKI NAUCZYCIEL	Ręce!
KSENIA	Za co?
POLSKI NAUCZYCIEL	Polska ma swoje polskie głoski! Szy – czy! Szy – czy [A, s. 113]!

Ksenia, przesłuchiwana przez polskiego nauczyciela, jest wyśmiewana za zniekształcanie z rosyjska głosek „szy-czy” czy też mówienie o „polskiej cerkwi”. Problem powraca w trakcie prze-

¹⁸ E. Domańska, *Epistemologia pograniczy*, s. 97.

słuchania przez gestapowca, kiedy bohaterka w akcie bezsilności próbuje wyjaśnić swoją przynależność narodową – wykrzykuje głoski, których nieprawidłowa wymowa pozbawia ją akceptacji ze strony Polaków:

GESTAPOWIEC Familienname!
 KSENIA Nikor.
 GESTAPOWIEC Russin? Spion!
 KSENIA Nein! Ich bin Polin.
 GESTAPOWIEC Familienname!
 KSENIA Nikor.
 GESTAPOWIEC Russin? Sion!
 KSENIA Nein! Ich bin Polin
 GESTAPOWIEC Familienname!
 KSENIA Szy – czy! Szy – czy [A, s. 114]!

Teresa, którą przesłuchuje radziecki żołnierz, nazywana jest przez niego „kameleonem”:

SOWIET Wy kto?
 TERESA Teresa Nikor.
 SOWIET U was ruskaja familia.
 TERESA Biełoruszka.
 SOWIET Wy Biełaruska?
 TERESA Polska.
 SOWIET Smieszne. Biełoruszka familia, żywiotie na sowieckoj ziemi, a gawaritie, szto wy Polka. Spraszu jeścio raz. Kto wy?
 TERESA Pol-ka...
 SOWIET A tiepier?
 TERESA Pol... ka...
 SOWIET Chamieleon. Izmiennik. Durak. Was niet. I Polszy niet [A, s. 113].

Próba wytłumaczenia przez Teresę jej białoruskiego pochodzenia, zamieszkiwania radzieckiej ziemi oraz nazywania siebie Polką okazuje się niemożliwa? Dla czytelnika niewtajemniczonego w skomplikowaną sytuację pogranicza los bohaterki dramatu może wydawać się nieprawdopodobny. Z kolei przesłuchujący Teresę Esbek nazywa ją „reakcyjną popłuczyną”, twierdząc,

że władza komunistycznej Polski nie wie, jak potraktować kobietę bez konkretnej narodowości:

- ESBEK Nazwisko!
 TERESA Nikor.
 ESBEK Plecy was nie bolą, Nikor?
 TERESA Nie.
 ESBEK Bo kręgosłup u was krzywy. Na prawo skręca, garbi się od schylania przed polskimi panami. Kręgosłup świadomości politycznej krzywy macie. Ni Polka ni Białorusinka. Ni pies, ni wydra. Polska komunistyczna ma z tobą kłopot. [...] A wam się wydaje, że kim jesteście?
 TERESA Polką.
 ESBEK Reakcyjną popłuczyną. Ale my wam kręgosłup wyprostujemy albo złamiemy [A, s. 114]!

Krynki to miasto, w którym mieszkańcy mieli do czynienia z językiem jidysz, polskim, rosyjskim, białoruskim i niemieckim. Okazuje się, że granice językowe, związane z obecnym pograniczem polsko-białoruskim, mają płynny charakter, są wieloaspektowe oraz hybrydyczne. Tę sytuację właśnie ilustruje dramat Łukasińskiej, pokazujący, że każda kolejna władza niesie ze sobą swój język opresji. Obcość bohaterek potwierdzają trudności artykulacyjne. Znajomość języka okupanta na poziomie komunikacyjnym nie wystarcza. Okazuje się, że w takiej sytuacji białoruskie bohaterki zawsze są i będą obce, bez względu na to, kto będzie posiadał władzę.

W literaturze regionu Podlasia możemy spotkać się również z innymi sposobami tematyzowania problemu granicy. Przykład może stanowić *Granica* Michała Androsiuka¹⁹ z jego książki

¹⁹ Michał Androsiuk (1959) – dziennikarz oraz publicysta piszący w języku polskim i białoruskim. Wychował się w miejscowości Wojnówka, położonej w polskiej części Puszczy Białowieskiej, tysiąc metrów od granicy z Białorusią. Wydał trzy tomy opowiadań w języku białoruskim: *Miascowa grawitacja* (Białystok 2004), *Firma* (Białystok 2006) i *Bieły koń* (Białystok 2006). W 2010 roku opublikował pierwszą książkę napisaną po polsku *Wagon drugiej klasy* (Białystok 2010), kolejną jest

Biały koń. Tematem utworu jest akcja korekty granicy wschodniej z 1947 roku, której konsekwencją był podział wsi oraz gospodarstw chłopskich. Prostowanie granicy doprowadziło do sytuacji, w której, na przykład, dom razem z zabudowaniami znajdowały się po stronie polskiej, a pola uprawne po radzieckiej. Narrator zainteresowany jest historią nienaturalnie ukształtowanej granicy, jednak fakty historyczne związane ze spotkaniami w Jałcie i Poczdamie nie udzielają mu odpowiedzi na pytanie, dlaczego

[...] granica biegnie prosto niczym lot strzały od Tokar, do Wólki, Gajek, odważnie przecina błota, rzeki i lasy, i tylko za Opaką Dużą zawija się w kolanko dziwnie podobne do fajki Iosifa Wissarionowicza. Ominąwszy stodołę Sawczuka rozprostowuje się i znika w Puszczy Białowieskiej²⁰.

Pierwszoosobowy narrator, powracający do rodzimego miejsca żartobliwie zauważa, że „[...] kolanko magicznym wołaniem przywabia [go – K.T.] tutaj co roku” [G, s. 7]. Snuje więc opowieść, której celem jest próba wy tłumaczenia:

[...] dlaczego największe w świecie imperium dotarło do maleńkiej wioseczki o nazwie Opaka Duża, a potem [...] liznąwszy zadyszczanym językiem stodołę Andreja Sawczuka, nie schrupało jej, nie połknęło, tylko zatrzymało się, właśnie tutaj, rozgraniczając świat na polski i ruski [G, s. 6].

Michał Androsiuk w interpretowanym tutaj opowiadaniu tworzy kreacje dwóch głównych bohaterów, Kapitana Żłuktowa oraz chłopca Iwaniuka, którzy latem 1945 toczą walkę o linię demarkacyjną. Pierwszy z nich przewodzi grupie wojskowych, którzy zmierzają ku Opacie od strony Wólki i wytyczają granicę:

Krzyżyk (Białystok 2015). W 2011 roku został uhonorowany Nagrodą Literacką Prezydenta Miasta Białegostoku im. Władysława Kazaneckiego za przetłumaczoną na język polski książkę *Biały koń*.

²⁰ M. Androsiuk, *Granica*, w: tegoż, *Biały Koń*, Białystok 2011, s. 6. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je literą G.

Żołnierze dźwigali na plecach drewniane słupy, łopaty i karabiny. Bo właśnie karabin jest najważniejszy w procesie wytyczania państwowych granic w każdej epoce i w każdym miejscu naszego świata [G, s. 9].

Dodatkowym atrybutem Kapitana, oprócz karabinu, jest mapa, która służy do precyzyjnego dzielenia przestrzeni geograficznej. Kapitan „[...] od czasu do czasu obcasem zakreślał krzyż na rozpalonej przez słońce ziemi i mówił: – Tutaj. Żołnierze wbijali słup w zaznaczone miejsce” [G, s. 9]. Początkowe czynności wykonywane przez Kapitana opisane są w sposób podniosły, podkreślona jest ich powaga i znaczenie. Jednak w momencie, w którym oddział pojawia się na podwórku Iwaniuka [aby postawić słup graniczny pomiędzy jego domem a stodołą] pojawia się „[...] kurze łajno, którego z jakiegoś powodu było tu niezwykle dużo” [G, s. 10]. Kurze łajno to znak, że żołnierze wkroczyli w przestrzeń codziennego życia chłopów w celu jej podzielenia. Jednak Żłuktow nie bierze tego pod uwagę i informuje zaskoczonoego chłopą: „[...] żyć będziesz w Sowieckim Sojuszu, a po siano przyjdzie ci chadzać do Polski. O, tutaj stanie granica – powiedział kapitan i obcasem [...] powtórzył krzyżyk, pogłębił go tak jakby chciał ustalić go na wieki” [G, s. 10]. Iwaniuk „[...] patrzył na mundury, które w ostatnich latach kręciły się tu niczym przypadkowe szkiełka w kalejdoskopie i zawsze układały się w nieprzypadkowe kłopoty” [G, s. 10]. W opowiadaniu Michała Androsiuka zmieniającą się władzę symbolizują mundury. Celem Iwaniuka, właściciela przedzielonego granicą siedliska, jest nakłonienie Żłuktowa – posiłkiem i bimbrem – do przesunięcia słupa granicznego za stodołę Sawczuka, dzięki czemu sąsiedzi oraz rodziny zamieszkujące od pokoleń jedną wieś nie zostaną rozdzielone.

Do atrybutów Kapitana należą mapa, słupy graniczne oraz karabin. Iwaniuk toczy walkę o granicę, zapraszając przybyłych żołnierzy do zastawionego stołu. Androsiuk, opisując zmagania Iwaniuka, posługuje się metaforą wojenną. Ponieważ chłop nie

miałby żadnych szans w regularnej walce, sięga po bimber w butelkach, które:

[...] wrywały się raz z lewej flanki, później z prawej, na koniec kroczyły od frontu. Żółte plastry słoniny opadały na stół i niby granaty rozrywały się odłamkami skwarek. Kapitan czuł, że powierzony mu odcinek granicy wymyka się z rąk [G. s. 12–13].

Wojennemu zapleczu Iwaniuka towarzyszą również określenia takie jak: „piekielne salwy”, „dębowy bunkier stołu”, „skromna zbrojownia”. Brzuchata beczka miodu została porównana do czołgu T-34: „Zatrzymała się, wycelowała, i złotym, słodkim językiem trzepnęła obrońców polsko-sowieckiej granicy. Kapitan skapitulował pierwszy” [G, s. 13], a z nim cały oddział, dzięki czemu słup graniczny ustawiono za stodołą Sawczuka. Po przebudzeniu Kapitan spostrzegł ikonę Chrystusa patrzącego na niego „[...] surowym spojrzeniem Iosifa Wissarionowicza” [G, s. 14]. Żłuktow, pod wpływem wizji srogiego Stalina, zmienia zdanie i decyduje, że granica ma przebiegać w miejscu, które wskazuje mapa. Jednak daje słowo Iwaniukowi, że kiedy będzie w Moskwie, poprosi Stalina o przesunięcie granicy i obietnicy dotrzymuje. Stalina interesuje powód, dla którego Żłuktow chce oddać Polsce Opakę Dużą. Kiedy dowiaduje się o produkowanym tam bimbrze, którego sam nie lubi, wracają do niego wspomnienia smaku wina Cinandali, przez które

nie ukończył seminarium duchownego, ale też nie żałował tego. Zamiast bezproduktywnego machania kropidłem, teraz ściskając w rękach ołówki i linijkę mógł dzielić świat na ten swój i ten obcy. Przykładał linijkę do wielkiej mapy Europy i ołówkiem ustalał przebieg długich granic. [...] Żenił narody, nadawał im nowe imiona, a jeśli się upierali, nie bawiąc się w zbyteczne ceremonie, wyprawiał ich hurtem na inny świat [G, s. 17].

Działania Stalina zostały porównane do trzech najważniejszych sakramentów udzielanych przez duchownego: chrztu, sa-

kramentu ślubu oraz pogrzebu. Stalin postanawia dobrodusznie zgodzić się na przesunięcie granicy i od razu wprowadza zmiany:

[...] przykładą swoją fajkę do mapy, [...] objędzą ołówkiem dookoła wypełnionego tytoniem cybucha. Ołówek odrywa się od fajki, mija, pozostawiając z polskiej strony Wojnowkę, zygakiem przeslizguje się na wschód, przebiega dziedziniec przy dworze pana Drohobyckiego, wypychając do Związku Sowieckiego dworski sad i budynki gospodarcze, siecze na połowę Bobinkę, zaraz za chutorem Klakowo wraca do Puszczy Białowieskiej. Zgłębiwszy się w nią jakby w kawałek słoniny, odkrawa długą dębowo-zieloną skwarkę i rzuca nią w kierunku zachodnim niczym przekąskę do opackiego bimbru [G, s. 18].

Wydawać by się mogło, że Iwaniuk odniósł zwycięstwo, jego wieś nie została podzielona granicą państwową, jednak zanim się o tym dowiedział, razem z sąsiadem Laszukiem zdążyli już ustawić swoje domy w innym miejscu. Dopiero po miesiącu zostają poinformowani o kolejnych zmianach, dlatego

złożą swoje domki z powrotem na starym miejscu, a granica rozciągnie się piaszczystą wstążką, obwiąże się kolczastym drutem i zastanie w tajemniczej płątanie elektrycznych alarmów [G, s. 19].

W swoim opowiadaniu Androsiuk wykorzystuje także mityczny wymiar granicy, którą w istocie stanowi niedostępna Puszcza Białowieska. Rozpoczyna się ono opisem obecnej granicy polsko-białoruskiej, usytuowanej przy lesie:

Za granicą jest las, a za lasem Rusczy. Las szybuje wysoko ku obłokom smukłymi brzożami, ciągnie się olszyną, szumi sosnami, omszałe pnie znikają w zielonej czuprynie malin i pokrzyw. A w tych rozczochranych malinach i piekących pokrzywach na pewno siedzą Ruscy i, strzygąc uszami, starają się przebić przez szum drzew, rozgarniają smolne zasłony sosnowych aromatów, wyluskują z wiatru ludzkie słowa, a może nawet myśli. Po co im to? – nikt nie wie, ale tak właśnie jest. Bo jeżeli nie, to dlaczego starzy podchodząc do leśnej ściany mimowolnie ściszą głozy i ześlizgują się w szept, a ich równie stare kobiety przysłaniają dłonią usta i obszukują niemymi spojrzeniami gęstwiny krzaków [G, s. 5].

Androsiuk do opisu doświadczenia granicy wykorzystuje przestrzeń lasu. W tekście *Granica* z tomu *Granica i pogranicza w humanistyce* Kowalski zauważa, że las „pomimo bogactwa detali i przyrody, w jakimś stopniu jawi się jako obszar nieodróżnicowania i zaprzeczenia ludzkiego porządku”²¹. Przedstawiony w opowiadaniu „szum drzew” oraz „smolne zasłony sosnowych aromatów” stanowią naturalną ochronę przed dostępem nieprzyjaciela (nazywanego Ruskim) do wsi. Najstarsi mieszkańcy pamiętają jeszcze czasy bez granicy, gdy „dróg nie przecinał kolczasty drut, a swobodnymi ścieżkami przez Wysockie, Wołkostawiec i Omelaniec docierali aż za horyzont, na koniec świata, a może i dalej”. Niestety, mówią o tym tylko wtedy, gdy „siwy samogon wyostrzy słowa” [G, s. 5], dlatego są wyśmiewani przez najmłodsze pokolenie, pokazujące im książki i mapy, na których wyraźnie widać „zapisany na papierze porządek świata” [G, s. 6].

Androsiuk rozpoczyna swoje opowiadanie od zbudowania silnej opozycji pomiędzy dwoma sposobami rozumienia granicy. Pierwszy z nich, związany z doświadczeniem najstarszego pokolenia osób zamieszkujących wieś, został zobrazowany w poetycki sposób. Przywołane zostały skojarzenia natury stojącej na straży bezpieczeństwa mieszkańców Opaki Dużej. Taki sposób opisu granic, związany z wyobrażeniami i pewną dozą magiczności, wiąże się z faktem nagłego pojawienia się odgórnie narzuconej granicy państwowej. Ta nagła zmiana okazuje się trudna jest do zrozumienia i racjonalnego przetworzenia. Tożsamość mieszkańców Opaki Dużej została zaburzona, przez co doświadczeni zmianą mieszkańcy przypisują granicy magiczne właściwości. Dla najmłodszego pokolenia istnienie granicy jest faktem geopolitycznym, mającym swoje odzwierciedlenie w mapach

²¹ P. Kowalski, *Granica*, w: *Granice i pogranicza w humanistyce*, red. M. Roszczyńska, B. Serwatka, Kraków 2011, s. 21–22.

i książkach historycznych. Androsiuk zaprezentował w swoim tekście granicę, której pojawienie się oraz obecność niesie za sobą różne konsekwencje.

Podobnie jak *Antyhona* Dany Łukasińskiej, *Granica* Michała Androsiuka tematyzuje problem życia codziennego mieszkańców pogranicza w czasie doniosłych zmian politycznych. Androsiuk, wykorzystując komizm sytuacyjny oraz językowy, opowiada historię granicy polsko-radzieckiej. Celem pisarza jest przywrócenie opowieści, która żyje w lokalnym ustnym przekazie, zapomniana przez wielką historię, jak zresztą wiele wydarzeń mających miejsce na terytoriach pogranicznych. Androsiuk tym samym udzielił głosu dotychczas niemej społeczności zamieszkującej wschodnie pogranicze.

W przywołanych wyżej tekstach motyw granicy wiąże się ściśle z doświadczeniem mieszkańców pogranicza. Zupełnie inny sposób pisania o granicy jest charakterystyczny dla pisarza niezwiązanego bezpośrednio z Podlasiem, jakim jest Michał Książek²², autor reportażu poetyckiego *Droga 816*, który jest zapisem doświadczenia podróży po wschodnim Podlasiu. Tytułowa droga 816, potocznie nazywana Nadbużanką, ciągnie się wzdłuż granicy polsko-ukraińskiej oraz polsko-białoruskiej, którą stanowi Bug. Granica doświadczana przez autora jest granicą naturalną, wynikającą z ukształtowania terenu. Podróż przebiega wzdłuż Bugu, z południa na północ, a wynika z zainteresowania *limes* jako nęcącego możliwością jego przekroczenia oraz fascynującego naturalnym charakterem.

Problem przekraczania granicy pojawia się w reportażu Książka kilkakrotnie. Narrator rozumie granicę jako:

²² Michał Książek (1978) – poeta, reportażysta i ornitolog. Opublikował dwa reportaże: *Jakuck. Słownik miejsca* (Wołowiec 2013) oraz *Droga 816* (Białystok 2015), za którą otrzymał Nagrodę Literacką Gdynia 2016 w kategorii esej. Wydał również tomik poezji *Nauka o ptakach* (Białystok 2014), uhonorowany Wrocławską Nagrodą Poetycką Silesius 2015 w kategorii debiut roku.

płynny *limes*. Ta granica to była woda, związek wodoru i tlenu. Widziałem ją jak na dłoni. Linie brzegu zachodniego i wschodniego, z ledwo uchwytnym nurtem pomiędzy brzegami. Bardzo chciało się to wszystko przekroczyć i zobaczyć, co by też się stało po drugiej stronie²³.

Próba przekroczenia granicy nie zostaje jednak podjęta. Autor tłumaczy: „powstrzymywał mnie nie autorytet państw i ich zagmatwane prawo, ministrowie spraw zagranicznych czy biało-czerwony słup, lecz obawa przed zimnem i wilgocią. Nie chciało się marznąć tak od rana” [D, s. 19]. Pisząc o bliskiej obecności granicy nieopodal Bereźnicy, przygranicznego miasteczka, podziwia jej mieszkańców, którzy „muszą znosić obecność granicy przez całe życie. Odpierać pokusę, by ją przekroczyć, dla samego przejścia. Naruszyć dla samej potrzeby podjęcia ryzyka, podania się próbie” [D, s. 21]. Motyw przekraczania granicy jest stałym elementem *Drogi 816*, której autor w trakcie wędrówki na północ stwierdza: „trochę znosiło mnie na prawo, w stronę granicy, jakby znowu kusilo na drugi brzeg” [D, s. 24]. Rozważa również: „wyraźnie chwiałem się ku wschodowi, temu geograficznemu. Ku prawej stronie mapy, która wystawała z kieszeni. Jakby ten wschód nie mógł się w niej zmieścić” [D, s. 24]. Zainteresowanie wschodem w sensie geograficznym wydaje się być wytłumaczeniem potrzeby przekroczenia granicy, a „myśl, że przejście jest blisko, podniecała wyobraźnię dużo lepiej niż głodne tygodnie” [D, s. 37]. W istocie autor dwukrotnie doświadcza przekroczenia granicy, czy raczej jej dotknięcia poprzez fizyczny kontakt z wodą Bugu. Po raz pierwszy, aby zaspokoić głód, gdy łowi ryby, co porównuje do „karmienia się granicą”: „Naruszyłem jej linię, jak kornik drewno. Osłabiłem linię graniczną między Polską a Ukrainą. Ba, między Unią Europejską a Wschodem. Noszę więc w sobie część *limes orientalis*, jestem

²³ M. Książek, *Droga 816*, Białystok 2015, s. 19. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je literą D.

z niego zbudowany” [D, s. 15]. W trakcie dalszej wędrówki autor ulega pokusie i doświadczenie *limes* okazało się doświadczeniem zmysłowym:

Poszedłem i zanurzyłem rękę w granicy. Była zimna, mokra i zielonkawa. Niemal w nią wpadłem, prawie mnie wciągnęła. Mimo słupa i tablicy, wydawała się taka bezbronna, łatwa do przepłynięcia. Któż jej tam strzegł? Drozd paszkot, dzięcioł pstry duży i sójka. Wspierały ich kowalik, bogatka i modraszka. Że o tataraku, jeżogłówce i dzikim chmielu nie wspomnę [D, s. 21].

Granica przedstawiona w *Drodze 816* nie łączy ze Wschodem, ale od niego oddziela. Książek, podróżnik-piechur zauważa, że próżno szukać przy niej drogi na wschód. Mieszkańcom przygranicznych miejscowości

amputowano [...] kierunek geograficzny [...] i nie mogą podróżować swobodnie, jak większość ludzi. Świat ma tu jakby trzy strony. Czwarta niby jest, ale jakaś taka zakazana [D, s. 21].

Książek podkreśla, że naturalny charakter wschodniej granicy potwierdza obecność charakterystycznych tylko dla tego miejsca gatunków roślin i zwierząt. Narrator żartobliwie zauważa, że „bandy czyżyków nic nie robiły sobie ze stosunków między państwowych i fruwały wte i wewte. Przekraczały Bug, jakby to była zwyczajna rzeka” [D, s. 22]. Książek, ornitolog z wykształcenia, autor tomiku *Nauka o ptakach*, w trakcie wędrówki drogą 816 obserwuje rośliny i zwierzęta, jakie można spotkać na terenach przygranicznych: „Jeszcze jedna granica, tym razem wynikająca z zasięgu roślin. [...] Jeszcze jedna granica, tym razem występowania motyla, wynikająca ze związku owada z rośliną” [D, s. 95]. Pisząc o słowiku rdzawym narrator podaje, że występuje on „przede wszystkim na zachodzie, a szary na wschodzie. Ten rdzawy jest jakby bardziej europejski, szary trochę ruski. Granica występowania obu gatunków przebiega przez

Polskę” [D, s. 112]. Autor *Drogi 816* daje tym samym do zrozumienia, że granice nie oddzielają od siebie jedynie ludzi, ale również rośliny, owady czy zwierzęta. Godne uwagi jest również to, że walka o terytorium nie jest jedynie doświadczeniem człowieka:

Dwa krętogłowy przekrzykiwały się przez rzekę. Ukraiński i nasz. Serie płaczących skrzyków *dje-dje-dje-dje-dje* spotykały się nad rzeką, to głośniej, to ciszej, jakby ptaki przepychały jakąś linię demarkacyjną. Krętogłowy są dość terytorialne, nie tolerują obecności innych osobników w swoim rewirze. Ich *dje-dje-dje* niesie się daleko, pewnie na pół kilometra. Ten zasięg można by określić jakąś linią, *limes*, taką właśnie przepychały dwa ptaki. Właściwie był to rodzaj małej wojny [D, s. 126].

Walka ptaków na wydawane przez nie dźwięki zostaje przyrównana do wojny. „Dość terytorialne” ptaki walczą o swoje miejsce do życia, wykorzystując do tego śpiew, za pomocą którego tworzą swój rewir. Książek twierdzi również, że zwierzęta nie tylko mogą prowadzić walkę o granicę, ale są w stanie ją również tworzyć:

granica wnikała w bagniste łąki, czyli zapuszczała się na zachód, a ja brodziłem w niej bezprawnie. Bez paszportu, gletju, monety pod językiem. Gdzieś pod moimi nogami spały żaby, pajęczaki, brzucho-nogi zwane ślimakami, z tym swoim paleozoicznym pochodzeniem. I składały się na granicę. Konstytuowały ją. No tak, są starsze niż sam Bug. Bug jest zaledwie trzeciorzędowy [D, s. 38].

Dla autora istotą granicy jest nie tyle wyraźny w krajobrazie czy na mapie zarys Bugu, ale raczej rośliny i zwierzęta. Tym samym można spojrzeć na granicę jak na żywy organizm, który kusi bohatera, przywołuje go, staje się źródłem pokarmu.

Podróż wzdłuż granicy dobiega końca na przełomie Bugu, który skręca na zachód, a tym samym rzeka przestaje mieć znaczenie graniczne. Autor pisze o momencie, w którym element przestrzeni geograficznej traci jedno ze swoich znaczeń:

Za wioską Bubek Bug skręca na zachód, a granica biegnie prosto na północ, do Puszczy Białowieskiej. Nic nie ostrzega patrzącego, że pewien sens opuszcza rzekę Bug. Że jedno z jego znaczeń tu zostaje, a on płynie sobie z rybami do Zalewu Zegrzyńskiego. Zatem patrząc na rzekę, patrzysz już na Polskę. Na Unię Europejską. Tymczasem w widoku nie zmieniło się nic [D, s. 92].

Bug, który do tej pory utożsamiany był z naturalną granicą państwową, traci swoje znaczenie, stając się tym samym jedynie elementem przestrzeni polskiego krajobrazu. Można w związku z tym mówić o płynności znaczenia *limes*. Książek podkreśla, że to, czy rzeka posiada dodatkowy sens granicy, czy też nie, nie wpływa na widok, jaki się przed nim rozpościera. Nie interesuje go, dlaczego akurat w tym momencie Bug przestał być już granicą państwową. Nie odnosi się do skomplikowanej historii opisywanego przez niego pogranicza. Problem, który stał się punktem wyjścia Michała Androsiuka w *Białym Koniu* czy Dany Łukasińskiej w *Antyfonie*, w *Drodze 816* pojawia się tylko raz. Książek zastanawia się przez chwilę, co „czuje człowiek, którego miejsce urodzenia znalazło się gdzie indziej, w innym kraju? Po tamtej stronie? I przecięty jest linią demarkacyjną?” [D, s. 59]. Nie analizuje jednak tego problemu, nie szuka odpowiedzi. To, co stanowiło podstawowe zagadnienie związane z doświadczeniem granicy dla autorów bezpośrednio związanych z Podlasiem, dla Książka, autora-przybysza, nie jest najważniejsze.

W przywołanych przeze mnie tekstach możemy mówić o dwóch kategoriach granicy. Pierwsza z nich to granica sztuczna, związana z działaniami politycznymi, administracyjnymi – stanowi przykład ingerencji władzy oraz jej manifestację. Tego typu granica, za pośrednictwem słupów granicznych, rozdziera spójną do tej pory przestrzeń ludzkiej egzystencji. W omawianych przeze mnie tekstach literatury Podlasia, tematyzujących historyczne wydarzenia tego regionu, nagłe pojawienie się linii demarkacyjnej poruszyło problem tożsamościowy. Związek z miejscem, znajomość przestrzeni geograficznej oraz swoboda przemieszczania się

stanowią istotny element życia mieszkańców pogranicza. Wprowadzanie arbitralnych zmian w krajobrazie przez aparat władzy wiąże się z poważnymi konsekwencjami, które stały się tematem twórczości literackiej.

Drugi rodzaj granicy to ten występujący w tekście *Droga 816*, czyli element krajobrazu – rzeka Bug, której nieprzekraczalności bronią rośliny i zwierzęta. Naturalna granica staje się obiektem estetycznego zainteresowania oraz poetyckiego przetworzenia, pobudza wyobraźnię autora, który przybywa na pogranicze w celu wędrowni. Autor nie jest zainteresowany kwestiami tożsamościowymi mieszkańców pogranicza. Skupia się na opisie własnego, subiektywnego doświadczenia granicy, którą traktuje jako żywy organizm. Stąd też jedną z głównych osi tekstu staje się motyw przekroczenia granicy oraz pisanie o niej w perspektywie występujących w jej okolicach roślin i zwierząt, którymi autor *Drogi 816* zajmuje się zawodowo od wielu lat.

Marzena Radecka
Uniwersytet w Białymstoku

Droga 816 Michała Książka – rzecz o wyobraźni przestrzennej

Wyobraźnia przestrzenna jest jedną z kluczowych kategorii geopoetyki. Dzięki niej – jak pisze Elżbieta Rybicka – „zarysowane zostały relacje pomiędzy literaturą a topografią i geografią”¹. Jest więc jednym z narzędzi przekładu tego, co zewnętrzne, zastane (w tym przypadku miejsca) na język wewnętrzny odbierającego podmiotu. Pełni także funkcję generatora siły twórczej, która jest podwaliną każdego tekstu literackiego i pozwala na kreowanie wewnętrznego, niepowtarzalnego obrazu na podstawie realnego elementu świata zewnętrznego dostępnego wszystkim². Odbiór danej przestrzeni, a także jej opis jest zatem zawsze naznaczony cechami obserwującego ją podmiotu. Zmysł wzroku bowiem jest jednym z głównych narzędzi wyobraźni w procesie przekształcania obrazu, należy do pogranicza wnętrza i zewnątrz³.

¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 201.

² Wyobraźnie poszczególnych jednostek mają jednak wiele punktów wspólnych – należy pamiętać, że sfera ta jest zależna od kultury, w jakiej żyje człowiek.

³ O zmysłach i emocjach jako o obszarach zacierających granice pisała A. Lebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz i T. Walas, Kraków 2012, s. 130.

Wyobraźnia, przestrzeń i podmiot to trzy główne, wzajemnie napędzające się siły twórcze w reportażu Michała Książka *Droga 816*⁴. Jego treść dotyczy wędrówki autora najbardziej wysuniętą na wschód polską trasą, której nazwa jest jednocześnie tytułem książki. Trasa ta przebiega przez pogranicze (w sensie geograficznym i kulturowo-społecznym), którego podstawowym wyznacznikiem jest stała bliskość granicy, styku, czy może raczej miejsca podziału nie tylko dwóch państw, Polski i Białorusi, ale także dwóch przestrzeni-kategorii, Wschodu i Zachodu.

W jednym z wywiadów pisarz-wędrowiec nazywa siebie „zwornikiem opowieści”, dodając, że drogi zajmują w niej równie ważną pozycję⁵. Książek twierdzi także, iż jego opowieść dotyczy miejsca i zamieszkujących je ludzi, zwierząt i roślin. Porównuje ją do syberyjskiej pieśni układanej i wykonywanej podczas podróży, opisującej oglądane miejsca. Przyznaje się zatem do wykorzystania tego orientalnego gatunku w budowaniu swojej opowieści o wschodzie Polski. Podkreśla przy tym wagę kartograficznej reprezentacji przestrzeni – mapy, będącej dla niego czymś więcej niż wyznacznikiem kierunków, czego dowodem są jego słowa o syberyjskich wykonawcach podróżniczych pieśni: „mogliby to śpiewać patrząc na mapę”⁶. Wyobraźnia Książka jest więc w pewnym stopniu ukształtowana przez wcześniejsze podróże na Wschód, można rzec – jest Wschodem podszyta, a w *Drodze 816* wystawiona na próbę poprzez „umieszczenie” jej w przestrzeni pogranicznej pomiędzy Wschodem a Zachodem.

⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: M. Książek, *Droga 816*, Białystok 2015. Numery stron zostały podane w nawiasie, bezpośrednio po cytacie.

⁵ Wywiad dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=OVEDwB7pffY>, rozmowę przeprowadził A. Bajguz [dostęp: 14.06.2016].

⁶ Tamże.

Mapa i zmysły

Wyobraźnia podmiotu w poetyckim reportażu Michała Książka jest pobudzana przez kilka „bodźców”. Pierwszy z nich, zarazem punkt wyjścia całej wędrówki-opowieści, to wspomniana mapa. Związek z nią widoczny jest już w tytule – tworzy go nazwa drogi. Książek w wspomnianym wcześniej wywiadzie podkreśla wagę kartograficznej reprezentacji przestrzeni:

A nazwa *Droga 816* pierwotnie miała brzmieć *Nadbużanka*, jednak gdzieś na mapie tego nie ma. To jest nazwa z mapy, podobnie jak w przypadku mojej pierwszej książki – *Jakuck*. Na mapie jest droga 816 i wydało mi się to takim właśnie słusznym, kartograficznym tytułem, bo ta książka jednak gdzieś tą mapą cały czas jest tak podsztyta, pisana na mapie nawet – można powiedzieć – i z mapy. A też wzięła się z mapy, ze studiowania mapy. Tak wiele moich podróży się zaczynało właśnie od studiowania mapy, ponieważ traktuję mapy jako jeden z rodzajów literackich – czytam je⁷.

Mapa jest kategorią chętnie omawianą przez współczesnych teoretyków zajmujących się badaniem związków literatury i geografii. Elżbieta Rybicka pisze: „Najbardziej znamiennej cechą współczesnej refleksji nad mapą wydaje się problematyzowanie jej możliwości obiektywnej reprezentacji przestrzeni geograficznej”⁸. Autor *Drogi 816* jest zarówno praktykującym mapę, jak i zajmującym się w literaturze problematyką, o której pisze Rybicka. Za pomocą niebanalnych metafor obrazuje on terytorium niejednokrotnie w ścisłym odniesieniu właśnie do jego kartograficznej reprezentacji, ale – co najistotniejsze – w swoim opisie uwzględnia i podkreśla obecność miejsc nieprawidłowo oznaczonych na mapie. W tym sensie jego opowieść o wędrówce staje się kolejną – ale tym razem literacką – reprezentacją przestrzeni.

⁷ Tamże.

⁸ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 142.

Warto przywołać raz jeszcze słowa Książka, w których mówi, że mapa jest dla niego rodzajem literackim przeznaczonym do czytania. Czynność tę uznać można za swego rodzaju „prelekturę przestrzeni”, która za czas jakiś będzie doświadczana, poznawana. Splatanie się w wyobraźni wizji miejsca i jego kartograficznej reprezentacji szczególnie widoczne jest we fragmencie:

Gdzieś go już widziałem z oddali – ten Bug. Widziałem to, co gospodarz, wopista i sklepowa. Taką rzekę z daleka, zakręcającą na zachód. Płynęła powoli, jak zmęczona, jakby nie mogła przeminąć. A tak stara, że ludzie zapomnieli, od czego tak ją nazywali. I tuż przed zaśnieciem przypomniałem sobie, że to było na mapie. (podkr. – M.R.) Na mapie z napisem JANÓW PODLASKI, w skali 1:100 000, czyli centymetr na papierze, kilometr w terenie. [86]

Plan nieznanego terenu jest niezbędnym Książkowi, gdyż pozwala objąć władzę nad obcym terytorium⁹. Dzięki niemu mógł zaplanować wędrówkę, wybierając najbardziej wysuniętą na wschód drogę 816. W początkowych rozdziałach reportażu autor często posługuje się mapą, jednak potem tendencja ta stopniowo słabnie. Korzystanie z mapy jest akcentowane najczęściej wtedy, gdy reprezentacja nie ma swojego odniesienia w przestrzeni:

W Stefankowicach droga się skończyła. To znaczy była, ale biegła w lewo albo w prawo, z mapy zaś wynikało, że powinna iść prosto. Znów ten dokuczliwy zgrzyt między znakiem a rzeczywistością i zdziwienie na granicy protestu. Nie mogłem uwierzyć, że w miejscu, gdzie na mapie narysowana jest droga, tak naprawdę stoi dom. Mapa przemawiała do mnie bardziej niż rzeczywistość. [12–13]

Wędrowiec zostaje postawiony w sytuacji, w której powinien postrzekać mapę wyłącznie jako reprezentację terenu, nie zawsze

⁹ Mam na myśli władzę w sensie, w jakim pisała o niej w swoim artykule E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 256: „[...] mapa, będąc wyrazem kontroli nad przestrzenią, zawsze jest narzędziem władzy”.

obejmującą wszystkie jego szczegóły. Różnice, których doświadcza narrator początkowo nie są dostatecznym powodem do zakwestionowania autorytetu mapy:

Znów tkwiłem między terytorium a mapą, niby wiadomo gdzie to jest, ale nie wszystko wydawało się jasne. Towarzyszyło temu uczucie pokrewne schizofrenii, rozdwojenia jaźni, jakby istniało dwóch idących. Takie trwanie w rozkroku, niezdecydowanie między światami. Dysonans poznawczy czy coś. [16]

W powyższym fragmencie autor podkreśla, że „świat” mapy jest dla niego równie realny, co widziana rzeczywistość. Jest to kolejny dowód na to, jak ważnym elementem wędrówki jest kartograficzna reprezentacja poznawanej przestrzeni. Stopniowo i prawie niezauważalnie, rozwija się jednak proces bardzo ważny dla przebiegu tej wędrówki i jej literackiego opisu. Realne terytorium zaczyna oddziaływać na narratora silniej niż posiadana mapa. Dzieje się to w momencie zauważenia przez niego większej ilości niedociągnięć kartografa, „szczelin”, które w rezultacie stają się powodem do zakwestionowania autorytetu mapy, a ostatecznie do zmniejszenia wpływu kartograficznej reprezentacji na dalszy ciąg wędrówki autora. Staje się ona niezbędna już tylko wtedy, gdy wędrowiec potrzebuje wyznacznika kierunków, strażnika linii wschodu czy tytułowej drogi 816.

Z mapą wiąże się także problem pamięci. Autor zwraca uwagę na fakt, że mechanizmy zapisu informacji są podobne mechanizmom tworzenia graficznej reprezentacji terenu:

Horodło intrygowało nazwą. Położeniem na mapie i niemałą ilością drewnianych domów. Pamiętałem to miasteczko sprzed kilku lat, utkwilo w pamięci jak w prawym dolnym rogu mapy Lasów Strzeleckich, w których wraz z grupą naukowców badaliśmy ptaki. [...] Od Ukrainy dzieliła nas tylko droga 816, a z mapy kłuła w oczy ta dziwna nazwa: Horodło. [14]

Sposoby opisu przestrzeni stosowane przez Książka odpowiadają rodzajom wymienionym przez Michaela de Certeau

w książce *Wynaleźć codzienność*, „mapie” i „trasie”. W pierwszym z tych sposobów kładziony jest nacisk na położenie (w formie mówionej ten rodzaj opisu opiera się na zaimkach miejsca), drugi skupiony jest wokół wyznaczania kierunków i działań przestrzennych, jego podstawą są czasowniki. Upraszczając, „trasa” jest działaniem, „mapa” natomiast widzeniem¹⁰. Narrator *Drogi 816* cały czas znajduje się w ruchu, a chodzenie rozumie jako coś więcej niż przemieszczanie się: „Szedłem, szedłem, szedłem. [...] To musiał być głęboki trans, bo niektórych odcinków w ogóle nie pamiętam, jakby ich wcale nie było” [14]. Przy tym nieustannie obserwuje przestrzeń i często przekłada swoje spostrzeżenia na poetyckie metafory. W tekście łączy dwa wspomniane sposoby opisu, gdyż „[...] element mapy jest zarazem postulatem trasy. Narracyjna tkanka, w której dominują deskryptory trasy, jest poprzerrywana deskryptorami typu mapa”¹¹. Ten zabieg jest możliwy dzięki zmysłom, które działają na granicy wnętrza i zewnątrz. Dominujący jest wzrok, jednak nie można przeceniać jego roli, gdyż Książek wędruje także nocą, gdy do działania i poznawania służą pozostałe zmysły.

Narzędzia somatopoetyki, które proponuje Anna Łebkowska są więc pomocne w analizie omawianego reportażu¹². Przedmiotem zainteresowań Łebkowskiej są:

zasady i sposoby uobecniania się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych i zarazem w literaturze, jako relacje między językiem i ciałem, między ciałem i literaturą. [...] ciało funkcjonuje tu jako kategoria interpretacyjna i jako – by tak rzec – narzędzie badawcze¹³.

¹⁰ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 119.

¹¹ Tamże.

¹² A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury*, t. 2, red. R. Nycz i T. Walas, Kraków 2012.

¹³ Tamże, s. 103.

Książek wyraźnie akcentuje uczynienie z własnego ciała „narzędzia badawczego”. Przykładów zmysłowego poznawania przestrzeni i jego ważnej roli w procesie zapamiętywania jest w omawianym reportażu wiele. Oto jeden z nich: „Aż chciało się wziąć odłamek kamienia do ust i żuć, żeby uzyskać smak. Smak zapamiętuje się na całe życie, czyli na zawsze” [45]. Wydawać by się mogło, że najważniejszymi zmysłami w procesie poznawania rzeczywistości podczas wędrówki są wzrok i słuch. Autor podkreśla tymczasem w powyżej zacytowanym fragmencie także rolę smaku, co jest dowodem świadomości poznawczych możliwości własnego ciała oraz ich świadomego wykorzystywania. Równie ważny jest węch, który przypomina podmiotowi o byciu częścią poznawanej przestrzeni:

Zapach pewnie można było przedstawić graficznie w postaci jakiejś smugi, która wlecze się za idącym. Co za dziwna obecność przez zapach. Nie taka pewna, jak ta wynikająca z tropów i śladów. Tak łatwo zniknąć, jeśli jest się przez woń. Wystarczy się umyć. [74]

Poznanie zmysłowe pozwala na trwałe zapamiętywanie, a jak już wspomniałam, Książek tworzy mapę pamięci za pomocą schematów, jakich dostarcza kartografia. Jest to zrozumiałe w przypadku podróżnika, który swoją tożsamość w dużej mierze buduje na wędrówkach do obcych miejsc. Mapa pamięci staje się więc dla niego zapisem tożsamości¹⁴.

¹⁴ O mapie jako zapisie doświadczeń przestrzennych, na przykładzie esejów Briana Harleya, pisała E. Konończuk: „[...] przykładem wprowadzenia perspektywy humanistycznej do dyskursu kartograficznego są eseje Briana Harleya – geografa, kartografa oraz interpretatora i kolekcjonera map – proponującego lekturę mapy jako tekstu o charakterze mnemotechnicznym, pomocnego w odtwarzaniu indywidualnego doświadczenia przestrzeni geograficznej. Mapy – zawsze noszące ślady podróży odbywanych z ich pomocą – traktuje Harley jako źródło wspomnień, a nawet szczególną, w swojej graficznej postaci, opowieść o podróżach, o pejzażach, które zachwycały podczas tych podróży, o wydarzeniach, które miały w nich miejsce, oraz o towarzyszach wędrówek. Tak więc mapa jako tekst

Pogranicze i granica

Bardzo ważną rolę w opowieści *Książka* odgrywa przyroda, która – odbierana zmysłami – ma duży wpływ na wyobraźnię podmiotu:

Głosy ptasie rzucane w przelocie wywoływały w wyobraźni konkretne figury geometryczne i kształty. Być może stąd wzięło się przekonanie, że dźwięk ma formę, która wspaniale jednoczy zmysł wzroku i słuchu. Zatem miękkie czcz dzwońców to nic innego jak równe sekwencje kótek, ostre czc-czc makolągwy to permutacje dużych i małych trójkątów, być może grotów strzał. Czeczotki z kolei rysują w głowie poziomy zygzakowaty i przerywany wykres. Można by z tego ułożyć wzór: sekwencja kół, szereg trójkątów i poziomy zygzak na dole. Żaden z dźwięków nie układał się w linię ciągłą, długą jak rzeka czy granica. [22]

Poszukiwanie odpowiedników dźwięków w zbiorze figur geometrycznych jest sposobem tworzenia schematycznej mapy na podstawie odgłosów przyrody. W tym sensie *Książek* staje się swego rodzaju kartografem. Potwierdzenie tego można znaleźć w poniższym fragmencie:

W przeciągu niespełna dwu minut słyszałem czternaście gatunków ptaków, trzy płazy, i mogłem je nazwać. Każdy głos zdradzał nazwę czegoś żywego i zajęte przez to coś miejsce. W głowie powstawała unikalna mapa. [128]

Trzeba dodać, że *Książek* jest ornitologiem, z czego wynika odwołanie dużej części utworu opisu przyrody pogranicza. Przyroda jest wyróżnikiem wschodniego pogranicza i towarzyszem podróży, który daje się ukonkretnić dzięki zmysłom:

przechowujący w zwizualizowanej postaci indywidualne doświadczenia przestrzenne, staje się tekstem ważnym z perspektywy podtrzymywania tożsamości człowieka". Zob. E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, s. 256.

Sztuka rozpoznawania ptaków po głosach bywa niezwykle przydatna w podróży. Nie tylko dlatego, że nie trzeba widzieć, by wiedzieć, dzięki czemu odpoczywają oczy. Także z tego powodu, że dobrze jest mieć pewność, kto ci towarzyszy w drodze, kto tu jeszcze jest. Może krzyżodziób, może gil, a może jednak szczygiel? [22]

Ptaki nie są więc wyłącznie przedmiotem obserwacji ornitologicznej Książka. Traktuje je bowiem jako równe mu byty, a także jako pełnoprawnych mieszkańców doświadczanej przestrzeni, decydujących w dużej mierze o jej charakterystyczności.

Wyróżnikiem pogranicza są także ludzie i ich zachowania:

Gospodyni nie chciała mnie przyjąć, bo dopiero dziś wyjechali robotnicy i łóżka nie były gotowe. [...] Uległa, kiedy powiedziałem, że przyszedłem aż z Raciborowic. Nie pytała po co. Nawet na jak długo. [...] Powiedziała, że zapłacę, ile uważam. Zostanę, jak długo będzie trzeba. To niewątpliwie był już Wschód. [15]

Na wschodzie panują więc inne „zasady” niż w pozostałych częściach kraju, czego podróżnik jest świadomy. Zasady te w pewien sposób wyznaczają granice tej krainy. Jest to więc przestrzeń nie tylko geograficzna, ale również mentalna, co zostaje potwierdzone przez autora: „Ale wyraźnie chwiałem się ku wschodowi, temu geograficznemu. Ku prawej stronie mapy, która wystawała z kieszeni, jakby ten wschód nie mógł się na niej zmieścić” [24].

Pogranicze to także przestrzeń konfliktów. W reportażu Książek pisze o miejscach, które są tego przykładem. Nie odwołuje się jednak do możliwych przyczyn obecnego stanu rzeczy – opisuje wyłącznie to, co jest mu dane zobaczyć:

Coś się stało na starym cmentarzu w Matczu. Leżał ukryty na zalesionym wzniesieniu wśród pól, między wsią a Bugiem. Nagrobki prawosławne i unickie stały zniszczone. Tylko mogił żołnierzy nikt nie ruszał. Nie bez znaczenia było zapewne to, że żołnierze byli Polakami, a ci, co leżeli w zniszczonych grobach, Rusinami, czy też Ukraińcami. Ci, którzy niszczyli krzyże, ludzie bądź zwierzęta, musieli

być niezwykle silni. Potrzeba nie lada chwytu, nie lada uderzenia, by skruszyć rzeźbę z piaskowca. Szczególnej mocy, by złamać kuty żelazny krzyż. [23]

Najpiękniej i najtrafniej poznawaną przestrzeń podsumowuje autor pisząc: „[...] pogranicze gromadzi wszelkie osobliwości. I ludzi, i ptaków, roślin i owadów” [18].

*
* *

Związana nierozzerwalnie ze wschodem, rozumianym jako teren pograniczny, jest kategoria granicy, która w literackiej relacji Książka pełni funkcję kolejnego „bodźca wyobraźni”. O jej bliskości przypomina posiadana mapa. Wpływa to na sposób widzenia przestrzeni. Autor dąży także do bezpośredniego kontaktu z graniczną rzeką:

Syty rybami wyłowionymi z Bugu, czyli z granicy. Właściwie najadłem się samą granicą, tak, zjadłem jej trochę. Naruszyłem jej linię, jak kornik drzewo. Osłabiłem linię graniczną między Polską a Ukrainą. Ba, między Unią Europejską a Wschodem. Noszę więc w sobie część *limes orientalis*, jestem z niego zbudowany. [15]

W utożsamieniu granicy z Bugiem widoczna jest tendencja autora do splecania mapy i rzeczywistości. Łączy on w opisie przestrzeni kategorie kartograficzne z widzianą rzeczywistością. Za pomocą wyobraźni nakłada na rzeczywiste terytorium siatkę mapy:

Na wzgórzu zamkowym potknąłem się o granicę Unii Europejskiej jak o rozciągniętą nad ziemią linkę. Bug niezauważalnie podkraść się pod wioskę, a z nim ten niewidzialny zakaz, obce terytorium. Byłbym spadł ze stromego zbocza wprost w płynny *limes*. Ta granica to była woda, związek wodoru i tlenu. Widziałem ją jak na dłoni. Linię brzegu zachodniego i wschodniego, z ledwo uchwytym nurtem pomiędzy brzegami. [19]

Istotny jest także moment, w którym rzeka Bug przestaje pełnić graniczną funkcję:

Za wioską Bubel Bug skręca na zachód, a granica biegnie prosto na północ, do Puszczy Białowieskiej. Nic nie ostrzega patrzącego, że pewien sens opuszcza rzekę Bug. Że jedno ze znaczeń tu zostaje, a on płynie sobie z rybami do Zalewu Żegrzyńskiego. Zatem patrząc za rzekę patrzysz już na Polskę. Na Unię Europejską. Tymczasem w widoku nic się nie zmieniło. [92]

Bug postrzegany jest już wyłącznie jako rzeka. Popycha to wędrowca do poszukiwania innych granic. Odkrywa on w ten sposób, że pogranicze jest regionem podzielonym również wewnętrznie, nie tylko w związku z wielością zamieszkujących przestrzeń kultur, ale także z przyrodą: „Obydwie rośliny rosły też na Syberii, więc istniał jakiś wspólny obszar występowania, biogeografia, która obejmowała wieś Zabuże i Syberię. Jeszcze jedna granica, tym razem wynikająca z zasięgu roślin” [95], i dalej: „Czarcikęs i przeplatka ukryte w polszczyźnie jak w łące. Jeszcze jedna granica, tym razem występowania motyla, wynikająca ze związku owada z rośliną” [95]. Książek podsumowuje ten rozdział pisząc: „Bug chciał, że nie poszedłem na północ, a na zachód. I było widać, jak na kartce, że zaczyna się tam inna opowieść. Inne nazwy, a z nimi inne granice” [95].

Wschód w wędrowce Książka zdaje się być swego rodzaju hipertekstem, charakteryzującym się otwartością bliską zupełnej dowolności wyboru. Hipertekstowość tej przestrzeni przejawia się także w jej złożoności i niemożności dookreślenia granic terytorium. Zakres wędrowki Książka wyznacza wyłącznie struktura posiadanej mapy. Zaznacza się tu zatem ciekawa zależność hipertekstu – mapy i hipertekstu – praktykowanej przestrzeni Wschodu.

Reportaż Michała Książka może być rozpatrywany również jako poetycka opowieść o pograniczu, o jego „osobliwościach”, hybrydyczności i wyjątkowości, o przestrzeni, którą trze-

ba „przejsć”, aby ją zrozumieć. Książek odnajduje heterogeniczność doświadczanego terytorium w miejscach styku dziedzin – geografii i: historii, socjologii, antropologii, biologii, by stworzyć opowieść łączącą w sobie różne dyskursy: geograficzny, kartograficzny i literacki.

Justyna Nurkowska
Uniwersytet w Białymstoku

Przeźrzeń pogranicza w twórczości Katarzyny Bondy na przykłaździe powieści *Okularnik*

Pogranicze jest pojęciem wieloznacznym, i co nie ulega wątpliwości, stało się przedmiotem wielu rozpraw naukowych. Ewa Wiegant w artykule „*Pogranicze*” jako kategoria interpretacyjna literatury małych ojczyzn pisze: „Pogranicze jest pojęciem i terminem maksymalnie transdyscyplinarnym i już wytartym od częstego używania”¹. W tradycyjnym europocentrycznym ujęciu pogranicze traktowane było jako pewien „margines”. Usytuowane z dala od centrum, a zatem coś gorszego, prowincjonalnego². Takie rozumienie wzięło swój początek w studiach posthumanistycznych, skupionych wokół praw racjonalności, porządkowania i kategoryzacji. Opozycja centrum–peryferie w sensie geograficznym wartościowała jednoznacznie obie przestrzenie. Centrum kojarzone było jako miejsce utopijne, rozwinięte cywilizacyjnie, a peryferia, prowincja to przestrzeń zacofana, nieatrakcyjna, gorsza. Pod

¹ E. Wiegant, *Pogranicze jako kategoria interpretacyjna literatury małych ojczyzn*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 51.

² E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, w: *Na pograniczach literatury*, dz. cyt., s. 93.

koniec lat 90., wraz z przemianami polityczno-ekonomicznymi, zaczęto zauważać potrzebę zmiany w rozumieniu granicy. Głównym przedmiotem zainteresowań stały się dynamiczne sfery – pogranicza, w których zachodzą procesy różnego rodzaju przenikania się, określane inaczej jako miejsca niezwykłych spotkań. Do głosu zostają dopuszczone mikrospołeczności i opowiadane przez nie historie, które dotychczas były spychane na peryferia kultury i literatury.

W efekcie zwrotu przestrzennego pojawia się szereg pytań: jak mówić o pograniczu? W jakim celu autor/badacz chce pogranicze uczynić przedmiotem swojej pracy? A także: jaka konwencja literacka pozwoli oddać złożoną problematykę przestrzeni pogranicza? Odpowiedzi na te pytania częściowo udziela Ewa Domańska w artykule *Epistemologie pograniczy*, która pisze:

Epistemologia pograniczy jest zatem – jak się określa – epistemologią bez niewinności (*epistemology without innocence*). Z założenia nie może tutaj być mowy ani o pozytywistycznie rozumianym obiektywizmie badań humanistycznych, ani też o poszukiwaniu prawdy, jako celu badań. Chodzi raczej o dochodzenie sprawiedliwości, odzyskanie utraconej przeszłości, o umocnienie wspólnoty³.

W literaturze pojawia się wiele propozycji mówienia o pograniczu. Istotnymi w kontekście założeń niniejszej pracy są narracje, którym zależy na potwierdzeniu i uprawomocnieniu doświadczeń i wypowiedzi społeczności pogranicznych. Celem jest stworzenie „narracyjnej historiografii zbiorowości”, które dotychczas były „nieme” i ignorowane przez dominujący dyskurs⁴. Pomocna w opisywaniu doświadczeń, uczuć, tragedii i zwycięstw pogranicznych zbiorowości stała się literatura popularna, która oferuje autorom alternatywne sposoby przedstawiania efektów badań, a więc odejście od spersonalizowanej, obiektywnej narracji na

³ Tamże, s. 88.

⁴ Tamże.

rzecz przyznania głosu autorowi, będącemu jednocześnie osobą zaangażowaną w opisywane wydarzenia. Utwory zaliczane do zjawiska literatury popularnej adresowane są do szerokiej grupy odbiorców, charakteryzują się prostym językiem oraz uproszczonymi schematami fabularnymi, dostarczają rozrywki jak i silnych przeżyć emocjonalnych. Pisarką, wpisującą się niejako w powyższe założenia narracyjne, jest Katarzyna Bonda, która w powieści kryminalnej *Okularnik* opowiada historię wymordowania mieszkańców prawosławnych wsi z okolic Hajnówki. *Okularnik* nie jest powieścią autobiograficzną, postać Załuskiej nie jest tożsama z osobą pisarki, jednak jak podkreśla bohaterka, historia opowiedziana w książce nie jest też wyłącznie fikcją literacką. Powieść kryminalna, z fabułą zorganizowaną wokół zbrodni, przenosi czytelnika w wybrane przez autora, określone historycznie miejsce i czas, jednak pojawiający się bohaterowie powinni realizować założenia gatunkowe charakterystyczne dla kryminałów.

Autorka dedykuje książkę swojej babci Katarzynie, zabitej w 1946 roku podczas pogromu wsi prawosławnych na Podlasiu. Przez ten osobisty akcent Bondy, jako pisarka, staje się głosem mówiącym w imieniu tych, którym prawo głosu zostało odebrane. Ewa Domańska pisze:

Często zakłada się, że ludziom żyjącym na pograniczach, którzy przez długi czas pozostawali „historycznie niemi”, należy udzielić głosu. Założenie, że osoby żyjące na pograniczach są w jakimś sensie pasywne i potrzebują kogoś, kto by się w ich imieniu wypowiedział, należy sproblematyzować, nadając takim podmiotom sprawstwo⁵.

I tak oto, do podlaskiego miasteczka, położonego na skraju Puszczy Białowieskiej, przyjeżdża Sasza Załuska – profilerka z Sopotu. Kobieta jest obca, nietutejsza, przynajmniej w taki sposób początkowo przedstawia ją autorka. Załuska zostaje uwikłana

⁵ Tamże, s. 94.

w sprawę tajemniczych zaginięć kobiet związanych z osobą hajnowskiego biznesmana Piotra Bondaruka. Pod powierzchnią tego śledztwa kobieta odkrywa zamierzchłą tajemnicę, która mimo upływu lat, wciąż jest żywa w świadomości członków tej społeczności. Sasza w roli osoby z zewnątrz, dodatkowo pochodzącej z miasta, ma narzędzia, które pozwalają ponownie obudzić demona przeszłości. Kobieta posiadająca warsztat detektywa, konkretnie dyplomowanego profilerka, rozmawia z członkami społeczności hajnowskiej. Tym samym poznaje ich teorie dotyczące pogromu dokonanego przez oddział Burego. Rozdziały dotyczące aktualnego śledztwa przeplatane są fragmentami opisującymi historię z przeszłości. Retrospekcje wprowadzane są za pomocą tytułów wskazujących na autorów wypowiedzi, np. *Staszek 1946*. Bonda opowiada więc tragiczną historię sprzed lat, oddając głos uczestnikom i świadkom zamierzchłych wydarzeń. Domańska pisze:

[...] w narracjach dotyczących pogranicza chodziłoby zatem o to, by historię wiktylizacji opowiedzieć powtórnie, jako historię przeżycia, która wykorzystana zostanie jako punkt odniesienia dla odzyskania przeszłości i „autentycznej” tożsamości taką, jaka ona była, zanim podmiot został poddany procesom uzależnienia (kolonizacji)⁶.

Istotny w narracji, o jakiej pisze badaczka, jest sposób pozyskiwania informacji o zdarzeniach historycznych. Sasza wydobywa je z historii oralnych przechowywanych w pamięci mieszkańców pogranicza. W początkowej fazie fascynacji studiami nad pamięcią stawiano ją w opozycji do historii i uznawano za dyskurs antyhistoryczny. Opowiadanie o przeszłości z punktu widzenia wykluczonych, marginalizowanych i skolonizowanych osłabia oficjalną wersję zdarzeń. Podczas gdy historię określano jako instrument nacisku i identyfikowano z państwem, pamięć kojarzono z tożsamością wołających o sprawiedliwość kultur lokalnych, to

⁶ Tamże, s. 96.

tw. „miękką wiedza”. Stała się ona symbolem różnych „niepodległych przeszłości”, które powstawały w oparciu o mówione świadectwa⁷. Pamięć w warstwie fabularnej, jak i narracyjnej *Okularnika*, odgrywa kluczową rolę. Załuska jest bowiem przekonana, że świadomość przeszłości ma ogromny wpływ na teraźniejszość i przyszłe losy hajnowskiej społeczności. Główna bohaterka, jakby na potwierdzenie tych słów, mówi:

Pamięciologia to dziś najmodniejszy temat. Tak się dzieje w kwestii Żydów, Niemców, Rosjan. Tak samo będzie i z Białorusinami. Pradziadkowie się bali, dziadkowie starali się zapomnieć, rodzice – wypierali. Młode pokolenie chce odkrywać stare groby i odsłaniać kości zmarłych. Rozliczać winnych i niewinnych, naznaczać tchórzostwo pradziadków. Stąd dwa bieguny zajadłe walczące o tożsamość. Tak naprawdę pragną tego samego: prawdy⁸.

W imieniu wspomnianej prawdy występuje Załuska. Jako osoba z zewnątrz ma potencjalnie łatwiejsze zadanie, nie jest związana z miejscem i ludźmi. Z jednej strony bycie obcym, spoza społeczności pogranicza, sytuuje Saszę w komfortowej pozycji. Piotr Bondaruk, tajemniczy biznesman, chce jej zaufać właśnie z tego powodu, że jako obca nie jest związana emocjonalnie z przestrzenią i wydarzeniami. To jednak pozory, ponieważ, jak się okazuje, ziemia upomniała się i o nią. Policjantka Krystyna Romanowska tłumaczy Saszy, że tutejszym jest się w sytuacji, gdy bliscy zmarli są pochowani na miejscowych cmentarzach:

A tutejszym jest się nie dlatego, że jest się Żydem, Polakiem czy Niemcem, lecz dlatego, że prochy przodków leżą w tej ziemi. [...] Obcych karmi się słoniną, poi wódką, nocuje we własnym łóżku i opowiada łzawe historie, o tym jak ciemiężono ten naród. Ze „swoim”, „tutejszym” mówi się o tym, jak było naprawdę⁹.

⁷ Tamże, s. 97.

⁸ K. Bonda, *Okularnik*, Warszawa 2015, s. 646.

⁹ Tamże, s. 656.

Podczas jednej z takich rozmów z mieszkańcami Hajnówki Sassa dowiaduje się, że także wśród członków jej rodziny są ofiary mordu. Zmienia to sposób prowadzenia śledztwa przez profilerkę oraz sposób dochodzenia do prawdy.

Ewa Domańska opisując teoretyczne ramy badania granic i pograniczy, pisze o epistemologii umiejscowienia. Założeniem tej teorii jest zwrócenie uwagi na problem lokalizacji zarówno autora/autorki tekstu, jak i opisywanych przedmiotów badawczych. Chodzi tu o nastawienie na przyszłościowe „stawanie się podmiotu”¹⁰. Załuska – bohaterka – stała się tutejsza, mimo że wcześniej nie miała tej świadomości. Katarzyna Bonda – autorka, w wywiadach opowiada, że dopiero podczas pracy nad powieścią dowiedziała się o tragicznych losach swojej babci. Odmitologizowała historię, która dotychczas – jak podaje pisarka – była przekazywana zupełnie inaczej¹¹ oraz stała się częścią opowieści¹².

¹⁰ E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, dz. cyt., s. 92.

¹¹ K. Bonda, *Obsesyjnie oddzielam przestrzeń fabularną od swojej biografii*, zob. [online] <http://geezmo.pl/2015/05/26/wywiad-bonda-okularnik> [dostęp: 10.01.2016].

¹² W wielu wywiadach po ukazaniu się *Okularnika* Katarzyna Bonda opowiadała o procesie powstawania książki. Wielokrotnie pytana o pomysł opisanie w powieści kryminalnej historii pogromu wsi prawosławnych na Podlasiu dokonanego przez żołnierzy Burego, odpowiadała, że wpływ na to miały osobiste powody. Podczas jednej z rozmów na łamach *Dziennika bałtyckiego* Bonda mówi, że jest to jej „najbardziej osobista powieść” zob. <http://www.dziennikbaaltycki.pl/artukul/3896935,bonda-pisanie-odradzam-sama-pani-zauwaz-yla-ze-pisarz-jest-dziwny,id,t.html> [dostęp: 10.01.2016]. Pisarka, przygotowując materiały do napisania książki, odnalazła dokumentację, która potwierdza, że podczas wspomnianego pogromu zginęła jej babcia. I jak wspomina, we wcześniej przytoczonym wywiadzie, tym razem to historia wybrała ją. Według pisarki niechlubna historia powinna być opowiadana, a nie, kolokwialnie mówiąc, zamiatana pod dywan. Prawdy domaga się szczególnie młode pokolenie, które chce „oczyszczenia historii Polski z plam” zob. <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/okularnik-katarzyna-bonda-wywiad-wywiad/qgw79gr> [dostęp: 10.01.2016]. Nieprzypadkowe jest także użycie przez mnie słowa opowieść, ponieważ w książce historia nie jest opowiadana z perspektywy paradokmentalnej, ale pisarka dopuszcza do głosu swoich bohaterów. Pozwala snuć im własne opowieści, a więc słyszymy je od nielicznych ocalałych, świadków pogromu, ale także od ówczesnych mieszkańców Hajnówki. Należy mówić, a historia sama upomni się o prawdę.

Rozważania nad sposobem opisywania historii pogranicza przez literaturę warto sproblematyzować, odwołując się do ustaleń Przemysława Czaplińskiego na temat reprezentacji wydarzeń dziejowych w literaturze po 1989 roku. Badacz wyróżnił między innymi model antynowoczesnej powieści kryminalnej¹³, który sprowadza się do ochrony dziedzictwa narodowego i zbiorowej jedności. We wspomnianą koncepcję ochrony tożsamości narodowej wpisują się ruchy solidarnościowe, opór wobec wynarodowienia. Ochrona dziedzictwa możliwa była w przypadku całkowitego ujednoczenia społeczeństwa, a zatem pozbycia się Innego. Czapliński podaje dwie możliwości: unicestwienie lub asymilacja. Historia mieszkańców wsi prawosławnych i rzeź dokonana przez oddział Burego jest aktem wyeliminowania Innego. Bohaterowie wymieniają nazwy wsi, które po prostu zniknęły, a wraz z nimi ich mieszkańcy. Doszło zatem do unicestwienia, o którym Bondaruk mówi w następujących słowach:

Prawosławni nie chcieli wyjeżdżać. Nie chcieli zostawiać tej ziemi. Dziś w tych wsiach mieszkają Polacy. Nikt białoruskich rodzin nie pamięta. [...] ludność wyjechała do Związku Radzieckiego, a ziemia leżała odłogiem. Zajęli ją nowi ludzie – teraz wszyscy to zdeklarowani Polacy. Ta czystka w pełni się udała. Dzisiejsi trzydziestolatkowie nie mają świadomości, że ich korzenie są białoruskie¹⁴.

W powieści Bondy Inni – prawosławni – znikają, zostają zasymilowani lub unicestwieni. Co nie znaczy, że nie pozostał po nich ślad obecności. Pogranicze jest doskonałym przykładem przestrzeni, w której możliwe jest współistnienie antagonistycznych zbiorowości, a w której projekt ujednoczenia nie ma racji bytu. Przenikanie się, stykanie mikrospołeczności jest wpisane w to miejsce. Romanowska tłumaczy profilerce specyfikę mozaiki kulturowej, która buduje tożsamość pogranicza. Kobieta mówi:

¹³ P. Czapliński, *Historia, narracja, sprawczość*, w: *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. E. Domańska, T. Wiślicz i in., Kraków 2014, s. 289.

¹⁴ K. Bonda, *Okularnik*, s. 643–644.

Zdziwiłabyś się skąd pochodzą tutejsi ludzie. Są mieszkańcami ziem zachodnich, wilniacy, Ukraińcy i sporo Francuzów, Niemców, w większości pochodzenia żydowskiego. Dziś ta krew się zmieszała i wszyscy są swoi¹⁵.

W rozmowach z mieszkańcami Hajnówki Załuska często słyzy określenia: tutejszy, swój, Inny i obcy. Wskazują one na wyraźne podziały, a mają związek z przestrzennym a zarazem psychologicznym rozumieniem granicy. Włodzimierz Próchnicki określa granicę jako linię, czyli zewnętrzne zaznaczenie obszaru pewnej całości. Pogranicze w rozumieniu przestrzennym jest wypadkową powstałą po wyznaczeniu granic, to powierzchnia:

Granica ma zawsze „strony”, subiektywnie – zewnętrzną i wewnętrzną, dwa pogranicza – „nasze” („swoje”, „własne”) i ich („obce”, „cudze”), zmienne w zależności od usytuowania podmiotu. Granica, Linea, w oczywisty sposób rozdziela, ale także realnie tworzy linię łączącą i w rezultacie paradoksalnie czy oksymoronicznie – łączy¹⁶.

Pogranicze w tak zaprezentowanym kontekście jest pojęciem niejednoznacznym. Traktowane jako pewien obszar sprowadza się jedynie do otwartej przestrzeni, niejednorodnej kulturowo, w obrębie której ścierają się racje „swoje” i „obce”. Oba stanowiska znajdują się na przeciwległych biegunach, ale jednocześnie oddziałują na siebie. Mieszkańcy pogranicza z powieści Bondy są świadomi tego, gdzie przyszło im żyć. Odczuwają niesprawiedliwość dziejową. Doświadczają stanu bycia na pograniczu, czyli brak własnej tożsamości, która budowana jest poprzez wpływy z zewnątrz. Policjantka Romanowska w rozmowie z Saszą, mówi:

¹⁵ Tamże, s. 544.

¹⁶ W. Próchnicki, *Pogranicza bez granic*, w: *Na pograniczach literatury*, dz. cyt., s. 33.

Nie wiem, czego się spodziewałaś. Jesteśmy na wschodzie. Teraz to Polska, ale i skraj państwa. O granice zawsze spierali się politycy, ale cierpiała na tym tutejsza ludność. Mówię o miejscowych, powiedzmy Poleszukach, mieszkańcach Kresów, Polesia. Niektórzy nazywają ten teren małą Białorusią. Zawsze bliżej nam było do Rosji niż do ziem zachodnich. Do dziś widać te historyczne wpływy. W mentalności, kulturze, obrzędach religijnych, ale i sposobie ubierania się, żywienia. Życia w ogóle¹⁷.

Słowa mieszkanki Hajnówki uwydatniają poczucie uzależnienia od kultur sąsiedzkich, policjantka zwraca też uwagę na status tego miejsca i próby ekspansji kolejnych „fal obcych” w jasno określonych celach:

Obcy przybywali tutaj zawsze z interesem. By bronić granic, po cenny budulec, jakim kiedyś było drewno. Prawie zawsze chcieli zabrać ziemię. Czasem owszem zostawali, żenili się z tutejszymi kobietami i tutaj byli chowani, na tych cmentarzach¹⁸.

Obraz tak rozumianego pogranicza dopełnia ujęcie psychologiczne. W tym kontekście pogranicze nie jest wyłącznie przestrzenią geograficzną, ale miejscem, gdzie dochodzi do spotkania co najmniej dwóch zbiorowości. Jan Kieniewicz w artykule *Polskie pogranicza: próba interpretacji kolonialnej*, pisze:

Pogranicze to w istocie przestrzeń rzeczywista i wyobrażona, ukształtowana w konsekwencji uświadomienia sobie obcości tego, co pozostaje na zewnątrz naszej identyfikacji. Pogranicze bowiem pozostaje w obrębie przynależności, jest postacią zachowań wobec obecności w ramach tego, co się uznaje za swoje¹⁹.

Pogranicze w powyższym ujęciu interpretuje się jako stan relacji międzyludzkich. Taki też obraz mieszkańców pogranicza

¹⁷ K. Bonda, *Okularnik*, s. 542.

¹⁸ Tamże, s. 543.

¹⁹ J. Kieniewicz, *Polskie pogranicza: próba interpretacji kolonialnej*, w: *Na pograniczach literatury*, dz. cyt., s. 68.

z Hajnówki wyłania się z powieści Katarzyny Bondy. Bohaterowie określają się jednoznacznie: są Polakami wyznania katolickiego, Białorusinami wyznania prawosławnego. W wypowiedziach mieszkańców tego miasteczka pojawiają się wartościujące przezwiska: kacap, Polaczek, czerwony. Pisarka przedstawia bohaterów *Okularnika* jako członków dwóch obozów: Nacjonalistycznej Hajnówki i Czerwonej Hajnówki. Przedstawicielami tych pierwszych są między innymi groteskowi członkowie Żubrów – bracia Bejnarowie, którzy nie należą do elity intelektualnej miasta. Bojowo walczą oni o wszystko, co według nich jest narodowe, a tępią wszelkie przejawy niepolskości. Przedstawicielami białoruskiej prawosławnej społeczności są Piotr Bondaruk i Rada Sprawiedliwych. Polacy chcą głośno mówić o przynależności państwowej. Białorusini odwrotnie, gdyż jak twierdzi nestorka Dunia: „Białorusini pamiętają w cichości”²⁰. W domowym zaciszu snują zakazane historie – opowiadają o wydarzeniach z przeszłości, wspominają zmarłych przodków. Bondaruk, w rozmowie z germanistą Weremiukiem, który chciał ujawnić prawdę o roli ojca Piotra w rzezi furmanów mówi, że prawda już nikogo nie interesuje: „Teraz liczy się forsa. Ostatni żyjący, pamiętający tamte wydarzenia milczą, a ich dzieci nie wiedzą, dlatego są bezpieczni. Prawda nie jest nikomu potrzebna”²¹. Złość Piotra potęguje fakt, że ujawnienia jej żąda ktoś, kto nie zna i nie rozumie relacji ludzi żyjących na pograniczu. Bondaruk pyta: „Gdzie mieszkasz? Śląsk czy Warszawa? A może Małopolska?”²². Bohater zarzuca Weremiukowi, że jest Don Kichotem walczącym z wiatrakami. Ten sam mężczyzna w innym miejscu powieści mówi, że wszelkie zrywy patriotyczne w imię prawdy poległych są farsą czynioną z medialnych pobudek: „Pięćdziesiąt lat ciała czekały na ekshumację. Przez pięćdziesiąt lat nikomu nie było na rękę, by za-

²⁰ K. Bonda, *Okularnik*, s. 622.

²¹ Tamże, s. 583–584.

²² Tamże, s. 584.

wiadomić władze, choć komuna upadła już w osiemdziesiątym dziewiątym”²³.

Przestrzeń opisywanego pogranicza to miejsce ścierania się różnych kulturowo i wyznaniowo racji. W takim ujęciu pogranicze nie oznacza bycia „pomiędzy”, czy też „tu i tam”. Chodzi o jasne określenie swojego stanowiska. Uświadomienie przynależności religijnej, kulturowej, wyznaniowej oraz etnicznej jest pierwszym krokiem na drodze do spotkania z Innym. Właśnie takie spotkanie określane jest przez badaczy najciekawszym i niezwykle złożonym zjawiskiem. W powieści Bondy tradycje wyznawców prawosławia nie raz goszczą w polskim domu i na odwrót. Kobiety z rodziny Bejnarów mają okazję wypiekania ślubnego korowaja wraz z prawosławnymi kumami, jednak szanse na zaistnienie porozumienia między dwiema grupami kobiet są nikłe. W momencie, gdy ciasto zaczyna nadmiernie rosnąć, Bejnarowa beztrudno proponuje, by wyjąć ciasto z pieca i je pokroić, powtarzając, że to zwykłe ciasto. Inne podejście mają białoruskie gospodynie, dla których ceremonia wypiekania korowaja jest świętością. Podobnie rzecz ma się z miejscami pamięci i kultu ważnymi dla poszczególnych społeczności. Piotr Bondaruk pokazuje Załuskiej stary dąb, na którym ktoś wrył symbol prawosławnego krzyża. Mówi też o drewnianym krzyżu znajdującym się w miejscu upamiętniającym mord furmanów, który jest regularnie niszczony, a następnie naprawiany przez nieznaną osobę. Takimi zachowaniami część mieszkańców Hajnówki usilnie zaznacza swoje istnienie w tym konkretnym miejscu, gdy inna grupa obywateli tej samej ziemi nie chce się na tę obecność zgodzić. Pogranicze umożliwia wymianę, łączenie w ramach spotkania, jak pisze Domańska w kontekście epistemologii relacyjnej. Jednak, jak potwierdzają bohaterowie powieści Bondy, takiemu spotkaniu zawsze towarzyszy napięcie.

²³ Tamże, s. 652.

Relacyjność pogranicza odnosząca się do kontaktów międzyludzkich sprowadza się także do języka, którym porozumiewają się jej mieszkańcy. Język jest istotnym komponentem ich tożsamości. W *Okularniku* można przeczytać fragmenty tekstów po polsku, ale i po białorusku. Zdania, będące wtrąceniami, jak i dłuższe wypowiedzi w języku białoruskim, nie są tłumaczone przez autorkę. Jedna z bohaterek na pytanie koleżanki o język, w jakim najstarsza z gospodyń wygłosiła przedślubną przemowę, odpowiada: „Po białorusku. – nie strugaj idiotki. Żyjesz tu od dziecka”²⁴. Wygląda to tak, jakby wypowiedzi w „obcym” języku nie wymagały tłumaczenia, ponieważ bohaterowie wychowani w przestrzeni niejednolitej etnicznie muszą być „międzyjęzyczni”. Domańska, pisząc o „międzyjęzyczności”, wskazuje na liminalny stan podmiotowości, która znajduje się w procesie tworzenia: w „pomiędzy”²⁵. Wprowadzenie przez Bondę zmiksowanego języka ma za zadanie także uwrażliwić czytelnika na alienację, na jaką skazany jest obcy, niewładający językami tego konkretnego miejsca.

Kontynuując rozważania o epistemologii relacyjnej podmiotów należy zwrócić uwagę na współistnienie i oddziaływanie człowieka oraz natury. Tożsamość pogranicza budują bowiem nie tylko ludzie, ale także przedmioty i zwierzęta, czyli jak za Latourem pisze Domańska, następuje zwrot ku *nie-ludzkim przedmiotom*²⁶. W powieści Bondy puszcza staje się miejscem bezkarnej zbrodni. Ciemny, gęsty las skrywa wiele tajemnic, ziemia nasiąknięta jest krwią tragicznie zmarłych ludzi. Na leśnej drodze dochodzi do kolejnego przestępstwa. Ałła skryta za gęstym żywopłotem, niezauważona przez nikogo, dobywa ukrytego na dnie studni rewolweru. Puszcza daje także schronienie jednostkom niezrozumianym przez resztę mieszkańców, zapomnianym

²⁴ Tamże, s. 72.

²⁵ E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, dz. cyt., s. 98.

²⁶ Tamże, s. 99.

oraz zagubionym. W starej hacie, w totalnej głuszy mieszka Dunia, szeptucha, która pokutuje za swoje czyny. Przestrzeń prowincji, bliskość z otaczającą przyrodą, uzasadnia wiarę mieszkańców w gusła i zabobony. Tytułowy okularnik, czyli stary mercedes, staje się symbolem zbrodni, jest jedynym dowodem w toczącym się śledztwie. Ludzie wierzą w przesąd, że pojawienie się okularnika zwiastuje nieszczęście. Dodatkowo stary mercedes jest ogniwem łączącym wszystkie zbrodnie związane z postacią Bondaruka. Okularnik zostaje wykorzystany z premedytacją, w celu zastraszenia Piotra i rzucenia podejrzeń na jego osobę.

We wstępie stawiam pytanie o konwencję literacką, która bez pomijania problematycznych kwestii, opisze skomplikowaną przestrzeń pogranicza. Po lekturze książek Katarzyny Bondy oraz przeanalizowaniu artykułu Justyny Tuszyńskiej²⁷, kryminał miejski wydaje się być właściwym wyborem. Terminem kryminału miejskiego Tuszyńska określa grupę utworów, w których przestrzeń miejska nie jest wyłącznie tłem dla rozgrywających się wydarzeń. Miasto nie jest makietą, zbiorem budynków, parków i ulic, jest żywym organizmem, w obrębie którego zachodzą liczne procesy. Taki obraz miasta oddaje Bonda w *Okularniku*. W rzeczywistej przestrzeni Hajnówki, opisanej z pieczołowitą dokładnością, żyją ludzie, między którymi wytworzył się specyficzny typ relacji. Zadaniem detektywa, w tym przypadku Saszy Załuskiej, jest zbadanie i zrozumienie sieci tych zależności. Tak jak we wspomnianych narracjach o pograniczu autorzy oddają głos swoim bohaterom, by ci opowiedzieli historię z przeszłości, tak w kryminale miejskim potrzebna jest osoba, wyposażona w odpowiedni zestaw cech i nabytych umiejętności, by rozwiązać zagadkę kryminalną dotyczącą zamkniętej przestrzeni miejskiej. Postać Saszy Załuskiej łączy w sobie te dwie figury. Ko-

²⁷ J. Tuszyńska, *Mordercze miasta (?) Nowy polski kryminał – zwrot przestrzenny czy gra miejska?*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2014, II, s. 102.

bieta jest uprzywilejowanym głosem, mówiącym w imieniu poległych bohaterów oraz specjalistką, która ma wszystkie narzędzia, by umiejętnie powiązać sprawy z przeszłości ze współczesnymi wydarzeniami.

Reasumując, obraz pogranicza opisany w powieści Katarzyny Bondy jest złożony i niejednoznaczny. Wpisuje się on w nurt badań historycznych pogranicza, w którym ważny staje się projekt historii ratowniczej, nastawionej na odkrywanie, przywracanie, zachowywanie oraz udostępnianie fragmentów mikro-przeszłości. Bohaterowie przytoczonego kryminału miejskiego, osadzeni w rzeczywistym miejscu na mapie północno-wschodniej Polski, przywołują wydarzenia z zamierzchłej historii. Pisarka udziela głosu „niemym”, by na nowo odkryć historię tego miejsca. Tymi bohaterami są wymordowani mieszkańcy prawosławnych wsi, Inni, którzy w imię ujednolicania i ruchów wyzwolenczo-narodowych zostali unicestwieni i powracają w opowieściach potomnych. To także ludzie, którym przyszło żyć w miejscu, jakim jest przestrzeń pogranicza. Spotkania na styku obu kultur, polskiej i białoruskiej, są zjawiskiem ciekawym z perspektywy pisarza/badacza, jednak zawsze towarzyszy im napięcie. Pogranicze w końcu to stan relacji ludzkich ukształtowany w konsekwencji przekraczania granic wyznaczanych przez własne rozumienie przestrzeni.

Marzena Samojlik-Podolska

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Odkrywanie tajemnicy Zamku Książ jako proces samopoznania (kilka uwag o powieści Joanny Bator *Ciemno, prawie noc*)

Nie miałam żadnego problemu, by zdomowić się w świecie, a ta pierwsza ojczyzna: Piaskowa Góra, Wałbrzych, Polska – to mnie uwierało. [...] Ojczyzna jest dla mnie wyzwaniem, myślę o niej z miłościowo-nienawiścią. Trzeba było mieszkać siedem lat poza Polską, żeby tak bardzo poczuć, że ja jestem stąd. Mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus, a ja jestem z Wałbrzycha¹.

Tak wyznała Joanna Bator po napisaniu *Piaskowej Góry*, pierwszej powieści, której akcję autorka – nomadka umieszcza w rodzinnym Wałbrzychu. Po kosmopolitycznej *Kobiecie* i *Japońskim wachlarzu*, który sama nazywa „kolekcją obrazków z podróży”, autorka – kulturoznawczyni, filozofka i podróżniczka – wraca do swej małej ojczyzny. Niewątpliwie należy ona do kategorii twórców, określonych przez Małgorzatę Czermińską jako „posiadających wyobraźnię topograficzną”². Obdarzeni wyjątkową,

¹ Cyt. za: E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 337–338.

² M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 188.

zmysłową wrażliwością, są zainteresowani bogactwem świata. Czerwińska wskazuje różne typy miejsc autobiograficznych tworzonych przez polskich pisarzy współczesnych: miejsca obserwowane, wspomniane, wyobrażone, przesunięte, wybrane i dotknięte. Twórczość Joanny Bator można z pewnością rozpatrywać z perspektywy czterech wymienionych kategorii – miejsca wspomnianego, przesuniętego, wybranego i dotkniętego. W jednym z wywiadów autorka przyznaje, że w każdym miejscu, które odwiedziła, była kimś innym, każde jest kształtującym ją mikrokosmosem. Dowodzi tego niezwykły opis Sri Lanki przedstawiony w *Wyspie Łzie*, ale przede wszystkim obraz „subiektywnie mapowanej” Japonii, którą Bator nazywa swoją drugą ojczyzną i o której pisze:

Po pierwszych dwóch latach w Japonii wiedziałam, że jeśli jest kraj, w którym czuję się naprawdę dobrze, to właśnie tam. Nie mam na myśli szczęścia, cokolwiek ono znaczy, ale pewien rodzaj kompatybilności między „ja” a światem zewnętrznym, który oferuje mi to, czego potrzebuję. [...] Okazało się że Japonia jest dla mnie przygodą na całe życie, a po kilku miesiącach pobytu w Polsce zaczynam tęsknić za pejzażem, który na początku pozbawił mnie słów i tchu. [...] Za byciem u siebie i byciem daleko³.

Specyficzne doświadczenie bycia u siebie i nie na miejscu jednocześnie jest udziałem nie tylko samej autorki, ale również jej bohaterek – Dominiki z *Piaskowej Góry* i *Chmurdalii* oraz Alicji z *Ciemno, prawie noc*. W tych powieściach Joanna Bator wraca do rodzinnego Wałbrzycha po doświadczeniach Warszawy, Nowego Jorku i Japonii i obserwuje to miejsce ze światowej perspektywy, podkreślając jednocześnie poczucie przynależności do niego. Bator zajmuje niewątpliwie pierwsze miejsce wśród autorów, którzy przyczynili się do kariery miasta Wałbrzych w literaturze, tworząc tym samym nieistniejący dotąd mit tej miejscowości jako miejsca autobiograficznego.

³ J. Bator, *Japoński wachlarz. Powroty*, Warszawa 2011, s. 7.

Ewa Kraskowska w artykule *W Wałbrzychu, czyli nigdzie? Kariera miasta Wałbrzych w literaturze i filmie lat ostatnich* stwierdza, że popularność tego miasta jest przejawem zainteresowania tematyką dolnośląską, a twórców fascynuje przede wszystkim legendarna brzydota Wałbrzycha. Powołuje się również na badania międzynarodowej agencji Young@Rubicam, z których wynika, że za najbardziej odpychające miasta w Polsce uważa się Bytom, Wałbrzych i Rudę Śląską. Kraskowska zauważa jednak również, że Wałbrzych to miasto o długiej, sięgającej XIV wieku historii, owiane mroczną tajemnicą kwatery Hitlera oraz ukrytych w podziemiach skarbów, które jest zdolne pobudzić każdą wyobraźnię. Zaś na tle jego brzydoty, „tak przejmującej, że aż uniwersalnej, znakomicie można opowiedzieć paraboliczne historie...”⁴. Uwaga ta w wypowiedzi Ewy Kraskowskiej dotyczy twórczości filmowej, lecz z powodzeniem można ją zastosować w analizowaniu powieści Joanny Bator. Agnieszka Czyżak w artykule *Nie-miasto Joanny Bator* zauważa, że Wałbrzych został tu pokazany jako miasto

naznaczone piętnem nieodwracalnego rozpadu, skazane [...] na zagładę. W odróżnieniu od bliskiego Wrocławia [...] staje się enklawą-więzieniem dla tych, którzy nie potrafią wyrwać się z jego granic. Jest miastem przede wszystkim prowincjonalnym [...], skazanym na vegetację na obrzeżach głównych nurtów zbiorowego życia⁵.

Bator pytana o literackie inspiracje, odpowiada, że pomysł na książkę zaczyna się od słów „zahaczek”, czyli słów bez wyraźnego powodu pojawiających się w świadomości, które stają się źródłem obrazów. W przypadku początku pracy nad powieścią *Ciemno, prawie noc* obrazem tym była kobieta jadąca pociągiem.

⁴ E. Kraskowska, *W Wałbrzychu, czyli nigdzie? Kariera miasta Wałbrzych w literaturze i filmie lat ostatnich*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 252.

⁵ A. Czyżak, *Nie-miasto Joanny Bator*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Poetica II*”, 2014, s. 45.

„Zdałam sobie sprawę, że ma na imię Alicja i niestety, znowu jedzie do Wałbrzycha...”⁶. W innym miejscu dodaje, że jest to rzecz o tym „co to znaczy wrócić do Polski. Do ojczyzny. I pogodzić się z tym, że jest się stąd. [...] Polska jest dla mnie Wałbrzychem”⁷.

Ale Wałbrzych w książce Bator to nie tylko miejsce. To również klucz do samopoznania bohaterki Alicji Tabor. Pisarka podejmuje tu problem kreowania i poznawania siebie w interakcji z przestrzenią geograficzną. Palimpsestowa struktura miasta sprzyja sposobowi opowiadania, bowiem, aby poznać siebie, Alicja musi odkryć kolejne historie ludzi i miejsc oraz zejść w głąb, zanurzyć się w ciemność, dosłownie i w przenośni, aby móc wyjść na światło. Musi odnaleźć to, co zostało zapomniane i wyparte. Tak więc *Ciemno, prawie noc* to powieść o poznawaniu siebie, poszukiwaniu własnej tożsamości, powieść o Wałbrzychu, który nabiera cech uniwersalnych i powieść o Polsce. W czasie jej powstawania autorka wspominała, że pisze właśnie „wałbrzyski gotyk obyczajowy”. Jest więc książka Bator powieścią gotycką, czarnym kryminałem, baśnią, współczesnym moralitetem. *Ciemno, prawie noc* to utwór wielowymiarowy, którego szkatułkowa kompozycja otwiera różne możliwości odczytywania, a historie bohaterów, pozornie odrębne, łączą się jednak w historię wspólną – ludzi i miejsca.

Główną bohaterką jest reporterka warszawskiej gazety Alicja Tabor, która przybywa do rodzinnego Wałbrzycha, aby napisać reportaż o zaginionych dzieciach. Nazwisko, będące anagramem nazwiska autorki, zachęca do poszukiwań kontekstu autobiograficznego. Wystarczy zauważyć wspólnotę doświadczenia powrotu do rodzinnego miasta i zamiłowanie do biegania obydwu postaci, fikcyjnej i rzeczywistej. Tym bardziej, że sama au-

⁶ http://wyborcza.pl/1,76842,14732046,Nike_2013_dla_Joanny_Bator_za_ksiazke_Ciemno_prawie.html [dostęp: 13.03.2016].

⁷ <http://www.newsweek.pl/kultura/wywiad-z-joanna-bator-na-newsweek-pl,artykuly,276967,1.html> [dostęp: 13.03.2016].

torka przyznaje, że Alicja jest jej najbliższa, kiedy biegnie. Bohaterka przybywa do Wałbrzycha po piętnastu latach, w czasie których skończyła studia i znalazła pracę w gazecie. Przez współpracowników jest nazywana Alicją Pancernikiem. Potrafi słuchać ludzkich historii i o nich opowiadać, lecz o sobie nie mówi nic. Wchodzi w krótkie, nieznaczące związki z mężczyznami i dba o to, aby żadna z relacji nie stała się ważna. W ciągu tych piętnastu lat nieobecności w Wałbrzychu udało jej się stworzyć wizerunek zdyscyplinowanej biegaczki i profesjonalnej reporterki, żyjącej w sterylnym warszawskim mieszkaniu. Opancerzenie zdaje się jednak nie być zupełnie szczelne. Bezsensowność bohaterki zdradza, że nie nad wszystkim udało jej się zapanować, że wizerunek Alicji Pancernika stworzyła, wypierając przeszłość i chowając klucz do niej w studenckim portfelu, przed piętnastu laty. „Nie wróciłam do Wałbrzycha przez piętnaście lat, chociaż w myśli wracałam co dzień, doszukiwałam się topografii tego miasta we wszystkich innych miejscach, w jakie rzucił mnie los”⁸ – mówi bohaterka. Powrót do rodzinnego miasta powoduje, że w pancerzu Alicji zaczynają „otwierać się przejścia”. Natomiast przestrzeń, w którą Alicja wjeżdża pociągiem, paradoksalnie zdaje się za nią zamykać: „szarość za oknem stawała się gęstą organiczną masą. Wjeżdżaliśmy do krainy, gdzie noce są czarniejsze, a zima przychodzi już w listopadzie” [s. 10]. Bohaterka wkracza w przestrzeń oniryczną. Towarzyszka podróży wydaje się jej bardziej „zebrokozia” niż ludzka, a widok tajemniczego mężczyzny w czarnym płaszczu powoduje, że Alicja ma wrażenie, jakby wsysała ją ciemność, wpada w głęboki tunel i podobnie jak baśniowa Alicja, znajdzie się w krainie dziwów. Przestrzeń zamyka się wokół bohaterki. Dwukrotnie będzie próbowała opuścić to dziwne miejsce, ale nie uda jej się to, dopóki nie rozwiąże tajemnicy. A tajemnica dotyczy nie tylko zaginionych dzieci, ale i samej Alicji.

⁸ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2013, s. 9. Dalej cytuję to samo wydanie i lokalizuję cytaty bezpośrednio w tekście.

W powieści współlistnieją dwie przestrzenie Wałbrzycha – realna i baśniowa. Ta pierwsza pokazuje miasto z topograficzną dokładnością. Piaskowa Góra, blokowisko, na które ojciec Alicji patrzył z pogardą, a które jej kojarzy się z najlepszymi w mieście lodami jedzonymi wspólnie z siostrą Ewą. Nowe Miasto, dzielnica rozciągająca się na Parkowej Górze i Niedźwiadkach, która powstała jako luksusowa część Wałbrzycha, ale

po wojnie szybko zesła na psy [...], a ludzie uciekali stąd w niezrozumiałym pośpiechu do przerażających bloków z wielkiej płyty, jakby z pięknych kamienic wypłoszyły ich duchy poprzednich właścicieli” [s. 127].

Szczawno-Zdrój, sanatoryjna dzielnica Wałbrzycha, gdzie mieszkał ukochany Ewy, Dawid. Sobięcin, który nigdy nie cieszył się dobrą sławą, ale po upadku kopalni stał się miejscem „bezrobotnych, nieporadnych i rozpitych”. Stary Zdrój, rozpadająca się dzielnica biedy i bezrobocia, która kiedyś była eleganckim kurortem.

Wałbrzych w powieści Bator jest miastem brzydkim, miastem bezrobocia, biedy, życiowych nieudaczników, „miastem przybłądów”. Prezentowanie topografii tego brzydkiego miasta w powieści ma jednak głęboki sens. Opis brzydoty współgra z opisem jego mieszkańców – ludzi prymitywnych, nieszczęśliwych, brzydkich jak ich miasto; współlistnieje jednocześnie ze wspomnieniami Alicji. Wałbrzych nie funkcjonuje tu więc jako tło wydarzeń. Staje się sceną teatru, na której odgrywa się potworny spektakl. Jest również aktywnym obszarem biograficznych doświadczeń bohaterki, kluczem do zrozumienia jej tajemnicy. Wałbrzych w powieści Bator stanowi również ważny element charakterystyki współczesnej Polski i Polaków, nabiera cech uniwersalnych.

Zamkniętą przestrzeń akcji powieści otwierają rozdziały o wspólnym tytule *Bluzg*, które dają obraz tego, co w Polakach najgorsze – ksenofobii, wzajemnej niechęci, źle pojmowanego patriotyzmu, płytkiej, infantylniej pobożności, głupoty. Ten internetowy hejt uniwersalizuje brzydotę Wałbrzycha. W każdym pol-

skim mieście są przecież dzielnice biedy i dzielnice tych, którym się powiodło. Wszędzie znajdują się jakieś nie-miejsca – cukiernia, Real, rynek, na którym zbierają się zwolennicy i przeciwnicy FIGURY⁹, którą potraktować można zarówno metaforycznie, jak i dosłownie, biorąc pod uwagę czas powstawania książki Joanny Bator. Ten przerażający obraz współczesnej Polski podsumować można słowami Babcyjki, jednej z tajemniczych postaci, reprezentujących w powieści siły dobra: „Trupa zeżarli. Czasem tak bywa w kraju nad Wisłą” [s. 463].

Realny opis topografii Wałbrzycha służy również w powieści prezentacji doświadczeń głównej bohaterki, Alicji Tabor. Każde miejsce, które odwiedza, próbując rozwiązać tajemnicę zaginionych dzieci, przywołuje obrazy z przeszłości:

Patrzyłam na uśpione miasto, a każde miejsce, które pozostało niezmienione, budziło we mnie jednocześnie niechęć i satysfakcję, jaką daje rozpoznanie po latach pejzażu nieszczęśliwego dzieciństwa... [s. 16].

Alicja ma poczucie, że do tego miasta należy i nie należy jednocześnie. „Poruszałam się po śladach zostawionych przed laty, zdziwiona, że moje stopy ciągle do nich pasują” [s. 7]. Tak bohaterka rozpoczyna swoją opowieść, by zaraz stwierdzić: „Do niedawna nie było w Wałbrzychu nic, co skłoniłoby mnie do powrotu czy choćby krótkich odwiedzin” [s. 8].

W mieście przypominającym „akwarele jakiegoś ponurego artysty, używającego tylko brązu, brudnej bieli i szarości” [s. 118], jest jedno miejsce do tej brzydoty nieprzystające – „najpiękniejszy zamek świata” [s. 88].

Za oknem Zamek Książ wyrastał z bukowego lasu [...] patrzyłam na kłębiącą się pod jego murami mgłę. Należał on do tych nielicznych rzeczy, które nadal wydawały mi się tak samo wielkie, piękne jak w dzieciństwie [s. 26].

⁹ Mowa o figurze Matki Boskiej Bolesnej, która ma stanąć w centrum miasta. Sprawa jej budowy wywołuje ostry spór między mieszkańcami, istniejący zarówno w przestrzeni realnej, jak i internetowej.

Alicja, która spędziła najmłodsze lata w poniemieckim domu położonym u jego stóp, wracając po piętnastu latach nieobecności, nie wie, jaką rolę odegrało to miejsce w jej wcześniejszym życiu i jaką odegra obecnie. Wkrótce uświadamia sobie hipnotyzującą moc Zamku, która oddziaływała nie tylko na jej ojca, poszukiwacza skarbów, ale teraz zaczyna oddziaływać też na nią. Zamek Książ zajmuje szczególne miejsce w powieści Joanny Bator. Tu spletają się historie wszystkich bohaterów, a przeszłość łączy się z terażniejszością. Bator doskonale spleta prawdziwe i legendarne losy Zamku z losami bohaterów powieści. Oto ostatnia jego mieszkanka, księżna Daisy, którą obsesyjnie była zafascynowana siostra Alicji, okazuje się być powiązana w tajemniczy sposób z kobietami, opiekunkami kotów, stojącymi na straży dobra w złym świecie, zarówno w przeszłości, jak i obecnie. Przyjaciel rodziny Alicji, pan Albert, poznał Daisy osobiście i jest powiernikiem tajemnicy jej słynnych pereł.

Zamek Książ jest w powieści świadkiem historii, okrucieństwa hitlerowców mordujących żydowskich więźniów Gross-Rosen, a następnie bestialstwa żołnierzy Armii Czerwonej. Świadczy również o ciągłości historii bohaterek – Rosemarie, Ewy, Alicji, Andżeliki, Kalinki. Tu rozpoczyna się i kończy opowiadana historia. Również tu światu „kotojadów”, których dziś reprezentuje samozwańczy prorok, oszust Jerzy Łabędź, zostaje wymierzona sprawiedliwość.

Zamek odkrywa przed bohaterką swoje tajemnice, co sprawia, że ona zaczyna odkrywać siebie. Poznaje przyczyny własnych lęków, których źródłem była wyparta z pamięci przeszłość. Ta dotyczy relacji rodzinnych – braku kontaktu z ojcem, zaniedbującym swoje rodzicielskie obowiązki na rzecz poszukiwania skarbu, rzeźkomo ukrytego przez hitlerowców w okolicach Zamku, przede wszystkim zaś braku matki, która, jak myśli Alicja, zmarła bardzo młodo. Skutkiem tego była niezwykle silna więź bohaterki z siostrą, którą Alicja traci również bardzo wcześnie. Ta nieopłakana śmierć rodziców i siostry powoduje zamknięcie się boha-

terki w pancerzu ochronnym, który ma ją zabezpieczyć przed jakąkolwiek stratą i zranieniem.

Przestrzeń Zamku hipnotyzuje i uspokaja. Tutaj w przeszłości szukał schronienia mały sierota Albert, a siostry ukrywały się przed szaleństwem matki. Ewa spędzała tu piękne chwile z ukochanym Dawidem, by wybrać je potem na miejsce śmierci. Tu biega teraz Alicja ze względu na magicznie przyciągającą ją przestrzeń:

Dotarła do mnie oczywista prawda, że za tym pejzażem tęskniłam we wszystkich miejscach świata. [...] Uświadamiam sobie, że wszystkie podróże, w które udawałam się kierowana wewnętrznym przymusem, podejmowałam za moją siostrę w złudzeniu, że gdy zobaczę to, co ona pragnęła zobaczyć, poczuję się mniej spustoszona i samotna [s. 86].

Alicja odkrywa prawdę o swojej rodzinie, układając jej historię z usłyszanych opowieści. Zszywane przez nią jak patchwork, budują tożsamość bohaterki. Ich sens jest jednak w powieści Joanny Bator głębszy i nabiera cech moralitetu, w którym dobro przeciwstawia się przeważającym siłom zła. Dobro reprezentują w powieści tajemnicze kobiety chroniące koty i ludzi, których warto chronić – kociary. Wybranych naznaczają, ofiarowując im perłę księżnej Daisy, która chroni przed działaniem kotojadów, symbolizujących w powieści zło. Taką perłę otrzymuje również Alicja.

Z realnej przestrzeni Wałbrzycha przechodzimy więc w sferę baśni. Akcja powieści rozgrywa się w listopadzie, który jest

szczeliną w czasie, pęknięciem między jesienią i długą polską zimą. [...] Listopad to czas, gdy otwierają się przejścia [...] między nocą i dniem, białym i czarnym, zgubionym i znalezionym [s. 122].

W tej przestrzeni bohaterka funkcjonuje jak Alicja w krainie czarów: „Podziemne korytarze i weneckie lustra, miałam wrażenie, że to wszystko przytrafia się jakiejś innej Alicji” [s. 390]. Granica między przestrzenią realną i baśniową właściwie w powieści nie istnieje. Niemożność opuszczenia miasta przez bohaterkę,

jakby zamkniętą w ramy akwareli, ogranicza tę przestrzeń, która jednak rozszerza się w głąb. Wałbrzych jest miastem zamkniętych kopalni, korytarzy, tajemniczych przejść, które otwierają się przed Alicją, a „w każdej kałuży widać schody, które prowadzą pod ziemię” [s. 122]. Taka przestrzeń jest ciemna, obca, budzi lęk. Agnieszka Czyżak określa ją jako „przeciwmiasto” i zauważa, że

nakładanie się tych poziomów [miasta na powierzchni, przestrzeni podziemnej oraz wirtualnej – przyp. M.S.P.], ich wzajemne przenikanie może prowadzić do jednego wniosku: wszystkie stają się składnikami przestrzeni chthonicznej, specyficznego układu kręgów piekielnych na ziemi¹⁰.

Bator tworzy labiryntową konstrukcję miasta o charakterze wertykalnym. Wałbrzych jest w powieści labiryntem piętrowym. Alicja błądzi po jego ulicach, ale i po podziemnych korytarzach w poczuciu osaczenia i nieustannego zagrożenia. To fizyczne błądzenie jest również metaforą wewnętrznego życia bohaterki. Poczucia bezpieczeństwa nie daje jej również dom, który powinien kojarzyć się z przestrzenią oswojoną i przyjazną. Opisany w konwencji gotyckiej, pełen duchów i złych wspomnień, również otwierający się w głąb piwnicy, stanowi przestrzeń obcą i groźną. Jedyne, co jest oswojone i co bohaterka potrafi kontrolować, poruszając się w tym labiryntowym, pełnym strasznych tajemnic miejscu, to bieg. Taka konstrukcja bohaterki jest również związana z mitem labiryntu. Jak zauważa Michał Głowiński w książce *Mity przebrane*:

osadzony w labiryncie bohater musi znajdować się w ruchu, należy to bowiem do jego kondycji. [...] Ruch ten nie stanowi jednak prostego następstwa fabularnych konieczności [...], jest ważny także dlatego, że tworzy równocześnie jakby ruch myśli, proces poznawczy, który doprowadzić ma nie tylko do zaznajomienia się z dalszymi, z reguły tajemniczymi, segmentami przestrzeni, ale także do rozeznania się we własnej sytuacji¹¹.

¹⁰ A. Czyżak, *Nie-miasto Joanny Bator*, s. 46.

¹¹ M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 134.

Spotykane w tej dziwnej krainie postacie są niezrozumiałe, groteskowe, często przerażające. Paradoksalnie ci, którzy reprezentują w powieści świat dobra, to odmieńcy, funkcjonujący na marginesie społeczeństwa – Cygan oskałpowany przez hitlerowców, syn psychopaty, transwestyta, izolujący się od świata miłośnik akwariowych rybek i wspomniane wcześniej kociary. Alicja musi rozwiązać tajemnicę zaginionych dzieci, która spleta się w tym ciemnym, baśniowym świecie z tajemnicą jej matki, siostry i jej samej, aby móc ten świat opuścić z poczuciem odzyskanej tożsamości, aby z ciemności wyjść na światło. Bator podejmuje tutaj charakterystyczny dla jej twórczości motyw wspólnego losu kobiet i traumy przechowywanej w pamięci i przechodzącej z pokolenia na pokolenie. Ci, którzy skrzywdzili Rosemarie, Ewę, Kalinkę, Andżelikę, reprezentują to samo zło, co „wściekła sfora” klębiąca się w Internecie, co straszny w swej ciemności tłum, pożerający trupa na wałbrzyskim rynku, o którym Alicja mówi: „Przeszli po mnie jak Armia Czerwona po Rosemarie” [s. 429].

Alicja Tabor, przybывая do swego rodzinnego miasta, ma poczucie obezwładniającej samotności i pustki. „Zostałam tylko ja i zamek” – mówi. W stronę Zamku kieruje swoje pierwsze kroki, a potem słucha historii, których Zamek był świadkiem i buduje z nich własną tożsamość. Rozwiązuje tajemnicę zaginionych dzieci i tajemnicę własnej osobowości, mierząc się z ciemną, obcą i groźną przestrzenią, której odkrywanie pozwala bohaterce poznać siebie i stworzyć siebie na nowo. Ta przemiana wiąże się z symbolicznym oczyszczeniem z przeszłości, śmierci, traumy związaną z miejscem dzieciństwa.

Opłakiwałam Andżelikę Mizerę z Nowego Miasta, ale czułam, że te łzy nie idą na marne. Gromadziłam je przez tyle lat, miałam ogromny zapas i odnosiłam wrażenie, że oczyszczająca słona fala spływa we wszystkie miejsca budzące mój smutek, zalewa piwnicę mojego domu, [...] wstępuje na schody, porywa sprzęty domowe, [...] wszystkie zapiski i mapy z biblioteki ojca i przez okna wylewa się

do ogrodu, do lasu, wspina się na polanę, gdzie niemieccy żołnierze zamordowali żydowskich więźniów, gdzie radzieccy żołnierze zgwałcili niemiecką dziewczynkę, tam, gdzie umarła moja siostra, a teraz sprzedawcy kości ryją w poszukiwaniu towaru [s. 428].

Tak oto Zamek Książ spaja przeszłość z teraźniejszością, łączy losy skrzywdzonych i ostatecznie pozwala Alicji wyjść z ciemności: „Wpadliśmy na polanę u stóp Zamku Książ. [...] księżyc przedarł się przez ciemne chmury i zrobiło się prawie jasno” [s. 467].

Krzysztof Andruczyk
Uniwersytet w Białymstoku

W kręgu Opinogóry. O miejscu autobiograficznym
w młodzieńczej twórczości Zygmunta Krasińskiego
(wybrane zagadnienia)

w opinogórskim zamku
dnem i nocą
płonie świeca
jak gotycka świątynia
płonie biała świeca
ludzie mówią
– w Opinogórze
świętuje Poezja
[...]

Tadeusz Chudy

Spośród rozlicznych miejsc, z którymi Zygmunt Krasiński zetknął się podczas swojego krótkiego, lecz obfitego w doświadczenia i podróże, 47-letniego życia, jednym z najbardziej znaczących dla jego biografii stało się rodzinne Mazowsze. Warszawa i Opinogóra – miejsca, w których poeta spędził swoją wczesną młodość – wielokrotnie pojawiają się zarówno na kartach jego twórczości, jak i przebogatej epistolografii. Młodzieńcze pisma Krasińskiego odsłaniają niezwykle złożony i problematyczny związek poety z rodzinnymi stronami, w szczególności z Opinogórą. Nieprzypadkowo Maria Janion określiła młodzieńczą twórczość Krasiń-

skiego mianem „gotycyzmu opinogórskiego”¹. Mazowiecka posiadłość Krasińskich oraz okoliczne miejscowości były zarówno miejscem akcji młodzieńczych powieści, jak również przestrzenią, w której owe powieści najprawdopodobniej powstawały.

W dotychczasowej, niezwykle bogatej literaturze przedmiotu poświęconej twórczości Zygmunta Krasińskiego, istnieje dostrzeżalna luka w obszarze wzajemnych powiązań miejsca, biografii i twórczości literackiej autora *Nie-Boskiej Komedii*. Ten stan rzeczy wydaje się wynikać z przeświadczenia o nietopograficznym charakterze „światów przedstawionych” Zygmunta Krasińskiego. Istotnie, w swoich najważniejszych dziełach – a więc w *Nie-Boskiej Komedii*, *Irydionie*, *Psalmach przyszłości*, ale także w dużo wcześniejszym *Agaj-Hanie* za miejsce akcji obiera on przestrzeń wyobrażoną, nieposiadającą z pozoru materialnego odpowiednika w rzeczywistości geograficznej². Zarówno epistolografia, jak i młodzieńcza twórczość prozatorska Krasińskiego wydatnie dowodzą jednak, iż autor ten nie jest pozbawiony – by posłużyć się określeniem Małgorzaty Czermińskiej – „wyobraźni topograficznej”³. Miejsce akcji wczesnych utworów, powstałych w latach 1828–1830, a więc rodzinna Opinogóra wraz z okolicznymi miejscowościami, są przestrzeniami realnymi, choć niejednokrotnie poddanymi sprawczemu działaniu wyobraźni autora.

¹ Por. M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 56–72.

² O problematyce wpływu rzeczywistości topograficznej na świat przedstawiony w *Nie-Boskiej Komedii* pisała obszernie Anna Kurska w jednym z rozdziałów wydanej kilka lat temu monografii *Zamek romantyczny w kilku odsłonach*, Kielce 2010, s. 183–201. Badaczka wspomina o materialnym odpowiedniku Zamku św. Trójcy pojawiającym się na kartach dramatu. Choć Krasiński zainspirował się ruinami prawdziwej budowli, którą oglądał na Podolu, nie nadał literackiemu wizerunkowi zamku cech autentycznych. Według Kurskiej Zamek św. Trójcy w *Nie-Boskiej Komedii* to rodzaj przestrzeni uniwersalnej, która posłużyła poecie do zilustrowania idei.

³ Por. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie”, 2011, nr 5, s. 188–192.

Złożona problematyka miejsca w młodzieńczej twórczości autora *Nie-Boskiej Komедii* wydaje mi się być zagadnieniem wartym prześledzenia z uwagi na możliwość poszerzenia lub zreinterpretowania dotychczasowych odczytań jego twórczości. Dla tego rodzaju zadania badawczego szczególnie pomocne wydają się narzędzia wypracowane przez zwrot topograficzny i geopoetykę, która – jak pisze Elżbieta Rybicka – za główny temat badań obiera interakcje „pomiędzy twórczością literacką i praktykami z nią związanymi a przestrzenią geograficzną”⁴. Geopoetyka – na ogół wykorzystywana w badaniach nad literaturą XX i XXI wieku – w ostatnich latach coraz częściej znajduje zastosowanie w analizie twórczości dziewiętnastowiecznych pisarzy, w tym również romantyków. Ten stan rzeczy potwierdzają ukazujące się ostatnio „geopoetycko” zorientowane monografie⁵. W rozważaniach zawartych w niniejszym szkicu posługuję się zapożyczonymi z geopoetyki kategoriami, takimi jak: miejsce, miejsce autobiograficzne, tekstura miejsca oraz geografia wyobrażona. Samo pojęcie miejsca, kluczowe dla niniejszego artykułu, rozumiem za Yi-Fu Tuanem, który w znanej publikacji *Przestrzeń i miejsce* dokonał przeciwstawienia tytułowych kategorii. Już ze wstępnych rozważań badacza można wyprowadzić wniosek, iż miejsce jest wyodrębnionym elementem przestrzeni geograficznej, który – w odróżnieniu od samej przestrzeni – pozostaje nacechowany przez przypisywaną mu społecznie kulturową symbolikę⁶.

⁴ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 92.

⁵ Spośród wspomnianych publikacji należy wyróżnić przede wszystkim książki: *Geografia Słowackiego*, pod red. D. Siwickiej i M. Zielińskiej, Warszawa 2012 oraz *Georomantyzm. Literatura, miejsce, środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Luł, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015.

⁶ Por. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987. W swoich początkowych rozważaniach na temat miejsca badacz przywołuje słowa fizyków: Nielsa Bohra i Wernera Heisenberga. Obaj badacze podziwiają zamek Kronberg w Danii, a więc miejsce akcji *Hamleta* Williama Szekspira. Tuan przyta-

W niniejszym artykule pragnę dokonać przeglądu wybranych zagadnień związanych z literackim obrazowaniem miejsca w młodszej twórczości Krasińskiego, a ściślej, w utworach powstałych w latach 1828–1830. Analiza wybranych dzieł z tego okresu pozwoli, jak sądzę, na wskazanie podstawowych cech dwubiegunowej wyobraźni młodego Zygmunta Krasińskiego oraz szczególnie złożonej relacji między poetą a jego miejscem autobiograficznym. Niniejszy artykuł nie ma na celu wyczerpującego omówienia zarysowanych wyżej kwestii, a jedynie ich wstępne rozpoznanie, które – jak sądzę – może stać się bazą dla osobnych, bardziej szczegółowych rozważań.

*
* *

Jak notuje Janusz Królik w swojej publikacji *Opinogóra*, pierwsza wzmianka o miejscowości pochodzi z roku 1185. W XVII wieku z królewskiego nadania stała się starostwem dziedzicznym (królewszczyzną, bez możliwości sprzedaży lub podziału) mazowieckiego odłamu rodu Krasińskich – od XIV wieku mającego swoją siedzibę w nieodległym Krasnem. Po ojcu Opinogórę dziedziczy Jan Krasiński – dziadek Zygmunta – aby następnie przekazać ją synowi Wincentemu. W wyniku rozbiorów Krasińscy tracą starostwo opinogórskie, które staje się częścią skarbu pruskiego, w następnych latach przejmuje je Napoleon Bonaparte i obdarowuje starostwem jednego ze swoich generałów. Dzięki usilnym zabiegom Wincentego Krasińskiego Opinogóra

cza znamienne słowa Bohra: „Czy to nie dziwne, jak zmienia się ten zamek, gdy człowiek sobie wyobraża, że żył tutaj Hamlet? Jako uczeni wierzymy, że zamek składa się z kamieni i podziwiamy sposób, w jaki architekt je zestawił. Kamienie, zielony, spatynowany, dach, snycerka w kaplicy – oto, z czego składa się zamek. Fakt, że Hamlet tutaj żył, nie zmienia żadnego z tych elementów, a jednak zmienia wszystko. Ściany i mury przemawiają nagle innym językiem. Dziedzinec staje się całym światem, ciemny kąt przypomina zakamarki ludzkiej duszy i słyszymy Hamletowe »Być albo nie być«”. Tamże, s. 14.

w 1811 roku powraca na własność rodu za sprawą dekretu Napoleona. Po upadku cesarza Francuzów prawo własności Krasieńskich do Opinogóry zatwierdza również car Aleksander I. W późniejszych latach dwór opinogórski stał się letnią rezydencją Krasieńskich (miejską siedzibą był od 1809 warszawski Pałac Czapskich). Z czasem Wincenty Krasieński uczynił z Opinogóry stolicę rozległej ordynacji, na którą składało się około 40 wsi i folwarków. Dziedzicem i pierwszym ordynatem opinogórskim w latach 40. XIX wieku został syn generała – Zygmunt Krasieński. Ojciec poety wystawił również w Opinogórze okazały, neogotycki pałac przekazany Zygmuntowi w 1843 roku jako prezent ślubny⁷.

Zygmunt Krasieński był związany z Opinogórą od najmłodszych lat. Tam spędzał większość letnich wakacji, tam również podejmował pierwsze próby literackie. Wspomnienie rodzinnej miejscowości i okolicznych przestrzeni wielokrotnie powraca jeszcze w emigracyjnych listach Krasieńskiego. W 1832 roku poeta pisał z nostalgią do Konstantego Gaszyńskiego: „Czy pamiętasz, drogi Konstanty, ciechanowskie błota, owe czasy, owe łowy, owego dubleta, coś ty zabił, a któregom chciał zaprzeczać tobie...”⁸. Znacznie wcześniej Opinogóra stała się jedną z głównych inspiracji literackich młodego Krasieńskiego. W odróżnieniu od większości przedstawicieli swojego pokolenia, Krasieński nie rozpoczął twórczej drogi od tworzenia wierszy. W centrum pisarskich zainteresowań przyszłego autora *Nie-Boskiej Komedii* znalazła się proza, zaś jego pierwszymi dziełami były gotycyzujące powieści historyczne, utrzymane w stylistyce romantycznej frenezji. Nietypowy początek twórczej drogi poety był odzwier-

⁷ O historii Opinogóry i o związkach rodu Krasieńskich z miejscowością zob. Z. Sudolski, *Krasieński. Opowieść biograficzna*, 1983; J. Królik, *Opinogóra*, Opinogóra 2007; A. K. F. Wołosz, *Opinogóra Krasieńskich*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 3/2009, <http://www.spotkania.pl/sources/pdf/2009-03-02.pdf> [dostęp: 9.12.2016].

⁸ Z. Krasieński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 54.

ciędnieniem młodzieńczych fascynacji lekturowych. Romantyzm europejski Krasiński odkrył za pośrednictwem źródeł francuskich⁹. Jak dowodzi Maria Janion, obok kanonu lektur klasycznych – z którymi zapoznał się pod czujnym okiem domowych nauczycieli: Józefa Korzeniowskiego, później zaś Piotra Chlebowskiego – Krasiński rozczytywał się we francuskich przekładach Waltera Scotta, Byrona, powieści gotyckich oraz w oryginalnej francuskiej literaturze frenetycznej spod znaku *Hana z Islandii* Victora Hugo¹⁰. Już w wieku kilkunastu lat Krasiński był więc człowiekiem wszechstronnie czytany, o czym świadczą rozmaite motta, którymi opatrywał poszczególne rozdziały swoich młodzieńczych powieści. Jego wczesna twórczość wyrasta więc z jednej strony z charakterystycznej dla romantyków fascynacji „światem książek”, z drugiej – z zainteresowania topograficznym konkretem, jakim dla młodego poety była rodzina Opinogóra.

Maria Janion określiła młodzieńczą twórczość Krasińskiego niezwykle trafnym mianem „gotycyzmu opinogórskiego”. Rzeczownik „gotycyzm” wskazuje tu zarówno na czas akcji utworów, których znakomita większość rozgrywa się w czasach średniowiecza, jak również dookreśla inspirację powieścią gotycką, której ślady można odnaleźć w każdej młodzieńczej powieści Krasińskiego. Bohaterami jego wczesnych powieści są najczęściej zbrodniarze i mizantropi – według Janion nieudolnie stylizowani na figury bajroniczne – opętani rządzą straszliwej zemsty, po dokonaniu której najczęściej sami ponoszą śmierć. Świat powieści Krasińskiego przepojony jest frenezją i okropnością, które –

⁹ Jak pisze Maria Janion: „W wykształceniu młodego Krasińskiego uderza oczywiście naturalna wówczas przewaga francuszczyzny. Wychowawczynią jego była arystokratyczna emigrantka z czasów Wielkiej Rewolucji, baronowa Delahaye [...] toteż cechowała go zawsze świetna znajomość języka francuskiego. Nic dziwnego, że już jako siedemnastoletni chłopiec przetłumaczył na francuski I część historycznego traktatu *Początkowe prawodawstwo polskie* Joachima Lelewela” – M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, s. 24.

¹⁰ Por. tamże, s. 36–55.

zdaniem badaczki – nie posiadają żadnego ideowego uzasadnienia. Epatowanie okropnością, tak charakterystyczne dla młodzieńczej twórczości Krasińskiego, miało stać się wyrazem dość naiwnie pojętego buntu romantycznego, który w pełni skryształizuje się dopiero w genewskich dziełach poety. Czas akcji swoich powieści Krasiński przenosi w odległą przeszłość, najczęściej w czasy średniowiecza, jak pisze Janion:

Krasiński bowiem odcina się raczej od sentymentalnej czy pseudoklasyycznej, sielankowej lub heroicznej wizji przeszłości, nie ma zamiaru poetyzować dawnej chwały i świetności narodu. Przenosi w przeszłość własne rozdarcie, niepokój, poczucie kryzysu wszelkich wartości. Wybiera stylizację historyczną „poetyczniejszą”, podsuwającą gotowe już schematy sytuacyjne. Nie badanie jednak odrębnego, minionego świata historycznego jest przedmiotem jego zainteresowań, lecz znalezienie efektownej maski dla nurtujących go problemów i nastrojów uczuciowych. [...] Młody Krasiński odkrywa podłość, okrucieństwo, grozę wokół siebie, widzi je w przeszłości swoich rodzinnych stron (podkr. – K.A.)¹¹.

Młodzieńcza twórczość Krasińskiego powstaje więc na styku zainteresowania ulubionymi lekturami, wciąż dziecinnie pojmowaną historią, ale również rodzimym miejscem. W swoich rozważaniach nad „gotycyzmem opinogórskim” Maria Janion skupia się przede wszystkim na bohaterach Krasińskiego, poetyce jego utworów oraz na tematyce zemsty i frenezji, które w dojrzałszej, genewskiej twórczości poety zyskują swój ekwiwalent ideowy. Autorka terminu praktycznie bez komentarza pozostawia natomiast ukuty przez siebie przymiotnik „opinogórski”, składający się na nazwę tego jedyne w swoim rodzaju nurtu w polskiej literaturze romantycznej. Janion wielokrotnie wspomina – tak jak w podkreślonym wyżej cytacie – iż Krasiński dostrzega grozę i okropność w przeszłości rodzinnych stron, czyniąc je podstawą literackiego przedstawienia Opinogóry. W młodzień-

¹¹ Tamże, s. 59.

czej twórczości badaczka dostrzega początek katastroficznej wyobraźni Krasińskiego, która swój pełny wyraz znajdzie w późniejszych dziełach, w szczególności zaś w *Nie-Boskiej Komedii*. Młodzieńcza twórczość Krasińskiego zdradza rodzaj szczególnego napięcia pomiędzy chęcią literackiego zobrazowania topograficznego konkrety – a więc Opinogóry – a potrzebą opisaną własnych przeżyć lekturowych oraz fascynacji przeszłością. Badacze twórczości Krasińskiego są z reguły zgodni co do niskiej oceny artystycznej młodzieńczych prób poety¹². Autorowi *Władysława Hermana i dworu jego* zarzuca się odtwórczość i bezrefleksyjne przenoszenie fabuł z przeczytanych dzieł na grunt rodzimy bez uwzględnienia kontekstu historycznego, a także konstruowanie niewiarygodnych psychologicznie postaci. Maria Janion, nadając młodzieńczej twórczości Krasińskiego miano „gotycyzmu opinogórskiego”, dodawała, odwołując się do kategorii popularnych w ówczesnej humanistyce: „Jest on częścią polskiego nurtu romantyzmu reakcyjnego, węższego w naszej literaturze niż gdzie indziej i przynoszącego osiągnięcia literackie mniejszej rangi. Nie można jednak zaprzeczyć, że i ten nurt miał swoje istotne miejsce w obrazie wczesnego romantyzmu polskiego (sprzed roku 1830)”¹³.

¹² Por. J. Kallenbach, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, Lwów 1904, t. I; J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, Lwów 1912; M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*.

¹³ M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, s. 59. W najnowszych opracowaniach twórczości Krasińskiego młodzieńcze piśmiennictwo poety spod znaku „gotycyzmu opinogórskiego” jest omawiane, a tym samym oceniane, stosunkowo rzadko. Ciekawymi przykładami nowego odczytania młodzieńczej twórczości Krasińskiego są artykuły: Zbigniewa Wałaszewskiego *Gotycki zamek Zbigniewa. Próba jungowskiego odczytania młodzieńczej powieści Zygmunta Krasińskiego Władysława Hermana i dwór jego*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdziej, Toruń 2001, s. 155–165 oraz Doroty Plucińskiej *Obrazy śmierci w młodzieńczej twórczości Zygmunta Krasińskiego („Pan Trzech Pagórków”)*, w: *Śmierć Krasińskiego*, red. B. Szargot, M. Szargot, Piotrków Trybunalski 2009, s. 69–88 oraz tejeż, *Gotycyzm, groza, frenetka. Perspektywa komparatystyczna: Poe – Krasiński*, „Prace Literackie”, 2012, nr 5, s. 5–19.

Utworem literackim Krasieńskiego, w którym rzeczywistość topograficzna występuje jako wyobraźniowa dominanta jest opowiadanie *Pan Trzech Pagórków*, napisane najprawdopodobniej wiosną 1828 roku jako prezent imieninowy dla ukochanego ojca. Utwór został poprzedzony poetycką dedykacją, nawiązującą swoją treścią do chwalebnej, choć jak wiadomo mitologizowanej, napoleońskiej przeszłości Wincentego Krasieńskiego, zakończoną życzeniami „nieśmiertelnej chwały”. Ten wyraźnie panegiryczny wstęp do właściwej części utworu, w którym postać ojca-generała napoleońskiego urasta do rangi bohatera mitycznego, zawiera również wzmiankę o trasie wojennych wypraw Wincentego Krasieńskiego:

Ty dzikie Maurów widziałeś kraje,
Zwycięskich Galów oglądałeś miasta
Boskiej Prowancji (sic!) odwiedziłeś gaje,
Gdzie laury kwitną i gdzie róża wzrasta¹⁴.

Z perspektywy lektury właściwej treści *Pana Trzech Pagórków*, którego fabuła rozgrywa się w rodzimej Opinogórze, wyszczególnione w wierszu przestrzenie wyobrażone – choć toponimicznie zlokalizowane – ustępują miejsca topograficznemu konkretnemu miejscu doświadczonemu. Nie Prowansja, ale rodzima Opinogóra urasta do rangi centrum, bowiem to właśnie tu adresat utworu założył swoją rodzową siedzibę. Aby sprostać świetnej legendzie generała, Opinogóra potrzebowała jeszcze własnej legendy, która dodatkowo mogłaby rzucić blask dawności na związki rodu Krasieńskich z tym miejscem, które – jak już zostało wspomniane – autentyczną własnością rodu stało się dopiero z nadania Aleksandra I.

¹⁴ Z. Krasieński, *Dzieła literackie*. T. II, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1973, s. 20. Pozostałe cytaty za niniejszym wydaniem pism Krasieńskiego zaznaczam dalej w tekście głównym za pomocą skrótu: „[II, 20]”, gdzie cyfra rzymska oznacza tom dzieł Krasieńskiego, z którego pochodzi cytat, zaś arabska numer strony z niniejszego wydania.

Literacka wizja Opinogóry zawarta w młodzieńczym opowiadaniu Krasińskiego staje się rodzajem miejsca autobiograficznego – kategorii wypracowanej przez Małgorzatę Czermińską jako jednostkowy odpowiednik miejsc pamięci (*lieux de memoire*) zaproponowanych przez Pierre'a Norę. Według definicji badaczki miejsce autobiograficzne jest:

Znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie istnieje w geograficznej próżni, nie odnosi się do przestrzeni geometrycznej, uniwersalnej i pustej. Związane jest zawsze z topograficznym materialnym konkretem, nawet jeśli zostaje on poddany przekształceniom literackim, właściwym nie tylko metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także prawom oniryzmu i fantastyki¹⁵.

Tak rozumiane miejsce autobiograficzne w wyraźny sposób koresponduje z literackim wizerunkiem Opinogóry zawartym w *Panu Trzech Pagórków*, gdzie rodzima topografia ulega literackim przekształceniom. Fabuła utworu rozgrywa się na dwu płaszczyznach narracyjnych. Właściwą część opowiadania poeta przenosi w czasy przedchrześcijańskie, koncentrując się na historii krwawego Opina – wodza słowiańskich Dzierzan, tytułowego Pana Trzech Pagórków, od którego imienia miała wziąć nazwę Opinogóra. Bohatera opowiadania Krasiński charakteryzuje w następujących słowach:

Srogi Opin uciskał poddanych – nie znał tamy swoim namiętnościom. Niedostępny, ponury, ciągle przebywał w swoim namiocie, a kiedy z niego wyszedł, to na wojny i rzezie, krew wtenczas zalewała ziemię, śmierć czarnymi skrzydły zakrywała jaśniejące słońce [II, 24].

Fabuła utworu koncentruje się na zmaganiach dwu prasłowiańskich wojowników – Sławana i Nadara – ze złowrogim Opinem, który uprowadza świeżo poślubioną żonę Sławana – Żulisławę. Utwór kończy się śmiercią Opina oraz walczącego z nim Nadara,

¹⁵ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 187.

do którego umierający Pan Trzech Pagórków zwraca się z następującymi słowami: „Godny byłeś walczyć ze mną [...] i umieram radosny, z tego, że jeszcze między ludźmi człowieka znalazłem” [II, 36]. Właściwa treść opowiadania zostaje poprzedzona i zakończona metatekstowymi wstępem i epilogiem (nazwanym przez poetę „Dokończeniem”), których narrator – z uwagi na autobiograficzny charakter utworu mógłby zostać utożsamiony z samym Krasieńskim – usiłuje dociec etymologii nazwy rodzimej Opinogóry. Pod koniec utworu błądzący po okolicznych lasach poeta spotyka tajemniczą postać, która wręcza mu rękopis zawierający historię Opina i wyjaśniający zarazem zagadkę nazwy rodzimej miejscowości.

Miejsce autobiograficzne w *Panu Trzech Pagórków* występuje zatem zarówno jako współcześnie doświadczany topograficzny konkret, jak również rodzaj miejsca zreinterpretowanego przez wyobraźnię młodego poety-narratora, którą zasila Opinogóra utekstwowiona w otrzymanym przez niego rękopisie, swoistym liście z przeszłości:

Po długim dosyć czasie wyszłem (sic!) na miejsce otwarte, ze wsząd jednak lasem otoczone. – Kilka tam białło kamieni. – Ujrzałem we środku białą postawę – stała niewzruszona na miejscu – w jednej ręce trzymała coś czarniawego, drugą kazała mi się zbliżyć [...] Podała mi pergamin, trzymany w ręku. „Tu – rzekła – znajdziesz powód imienia Opinogóry” – Po tych słowach oddaliła się – ja chciałem gonić, ale rękopism upadł na ziemię – schyliłem się, żeby go podnieść, – a kiedym go z ziemi ujął, wszystko już było znikło. Nazajutrz przebiegłem oddane mi pismo. – W wielu miejscach zepsute przez wilgoć – znać, że w jakimisiś (sic!) lochu leżało – nie mogłem więc, jak ułamki powieści o Opini podać do wiadomości, co też uczyniłem [II, 37–38]

W literackiej strukturze miejsca w opowiadaniu Krasieńskiego można dostrzec splot zagadnień, które Elżbieta Rybicka określiła mianem „tekstury miejsca”. Zdaniem badaczki, miejsce w literaturze jest obszarem przenikających się trzech kategorii: doświadczenia, archiwum kultury oraz wyobraźni. Swoją koncepcję Rybicka wyjaśnia w następujących słowach:

Czym byłoby zatem miejsce w literackich topografiach widziane z perspektywy geopoetyki? Otóż jest ono, by pozwolić sobie na wstępną hipotezę, konstelacją niezwykle gęstą i złożoną z osobistych doświadczeń egzystencjalnych, przeżyć, doznań zmysłowych oraz emocji nasycających prywatne krajobrazy, pamięci autobiograficznej wraz z jej zawirowaniami, ale obok tego także sfery doświadczeń kulturowych (literackich, wizualnych, muzycznych) oraz na koniec z wyobraźni, która przekształca i dowolnie przemieszcza wspomniane składniki¹⁶.

Wspomniane przez badaczkę aspekty miejsca wyraźnie uwiadoczniają się w *Panu Trzech Pagórków*. Sfera doświadczenia, a więc biografii, pojawia się przede wszystkim w metatekstowej ramie utworu, za jaką służą wstęp oraz „Dokończenie”. Już na początku utworu narrator – utożsamiany z samym Krasińskim – kreśli przed czytelnikiem pejzaż Opinogóry i okolic z perspektywy biograficznego, zmysłowego doświadczenia miejsca:

W Mazowszu jest miejsce zwane Opinogórą. Trzy pagórki wznoszą się wśród rozległej równiny – lasy z dala czarnym ją okrążają wieńcem – gaje zielone, po niej rozsypane, przyjmują w swoje zacisze różnopióre ptaki lub trwożliwe zające – krzaki gdzieniegdzie z błot i trzęsawisk wznoszą gałęzie, wiatrem na wszystkie nachylane strony. – Ileż razy broń morderczą podnosiłem na szarą kuropatwę – ileż razy na tych błoniach hasałem i uniesiony namiętnością, pędziłem za uciekającym zwierzem! – Poznałem ciągłym zwiedzaniem najmniejszy krzaczek na rozległej równinie. – Ledwie, że każdego kwiatku nie pamiętam. – Tu strąciłem z górnych niebios okrutnego jastrzębia – tu przepiórka, umierając, rozciągnęła swe skrzydła przed moimi nogi. – Tam znowu wystrzał mej broni nie trafił celu. – Tam dzięki kaczkę aż pod chmurami ranilem. – Każde drzewo poznałoby mnie – nie ma kamienia na tych polach, którego by moja nie trąciła stopa – nie ma strugu, przez który bym nie przeskakiwał. – Wody Sony unoszą na sobie liczne ptaki i nie ma fali, której by krew nie zarumieniła – krew, płynąca z razu zadanego moją ręką [II, 22].

¹⁶ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 173.

Maria Janion zwraca uwagę na szczególny rodzaj poznawania rodzimej przestrzeni, którą autor przypomina sobie przez zabiwanie¹⁷ – ściślej rzecz ujmując – przez wspomnienie łowów odbytych w otaczających Opinogórę lasach. W tego rodzaju kreacji rodzimej topografii Janion dostrzega cechy charakterystyczne dla przepojonej frenezją wyobraźni młodego Krasieńskiego, określanej przez niemożność zbudowania tak charakterystycznego dla narracji o dzieciństwie, pozytywnego mitu rodzinnych stron. Zdaniem badaczki na określoną wizję Opinogóry złożyły się przede wszystkim młodzieńcze traumy poety, szczególnie śmierć matki. Choć nie sposób nie zgodzić się z tezami Janion, opis Opinogóry w początkowych partiach utworu wydaje się jednak odsłaniać także inne aspekty związku poety z rodzimym miejscem. W przytoczonym fragmencie szczególną uwagę zwraca retrospektywny charakter opisu. Poeta kreuje się tutaj na osobę powracającą w rodzinne strony po wieloletniej nieobecności, oglądającym rodzinną Opinogórę z dystansu czasowego. Przyjęta kreacja miała zapewne posłużyć młodemu autorowi jako baza do zbudowania fabuły utworu, jednak tego rodzaju oczywisty zabieg literacki, pozwala poecie spojrzeć na rodzinne strony świeżym okiem i jednocześnie odsłonić aspekty doświadczenia, które najsilniej go z owym miejscem wiążą. Krasieński-narrator poznaje na nowo rodzinną topografię poprzez wspomnienie doświadczenia polowań odbytych w okolicznych lasach. Można tu mówić o swoistym, sensorycznym doświadczeniu rodzimego pejzażu, które szczególnie wyraźnie uwidocznia się w przytoczonym wyżej fragmencie opowiadania. W poznawanie czy też przypominanie sobie opinogórskiego pejzażu zaangażowane jest kilka zmysłów narratora. W powyższym fragmencie można wyróżnić dwie perspektywy zmysłowego doświadczenia miejsca. Pierwsza zdominowana jest przez perspektywę wzrokową i wiąże się

¹⁷ Por. M. Janion, *Katastrofa i religia w: tejsze, Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 77–114.

z postrzeganiem tu i teraz, co uwidocznia się również na poziomie gramatyki (czas terażniejszy) początkowych zdań utworu:

W Mazowszu jest miejsce zwane Opinogóra. Trzy pagórki wznoszą się wśród rozległej równiny – lasy z dala czarnym ją okrążają wieńcem – gaje zielone, po niej rozsypane, przyjmują w swoje zacisze różnoplóre ptaki lub trwożliwe zające – krzaki gdzieniegdzie z błot i trzęsawisk wznoszą gałęzie, wiatrem na wszystkie nachylane strony.

Druga, odmienna perspektywa zmysłowa pojawia się, gdy w swojej opowieści narrator sytuuje w przestrzeni siebie i swoje doświadczenie. Tego rodzaju zabieg ma zwykle związek z przeszłością, przypominaniem sobie przestrzeni przez pryzmat łowów. Jednym z elementów zawartej w opowiadaniu literackiej reprezentacji doświadczenia rodzimej topografii jest percepcja ruchu – narrator rekonstruuje przestrzeń zarówno z perspektywy wspomnienia pogoni za zwierzyną („uniesiony namiętnością pędziłem za uciekającym zwierzem”) – jak również pieszych włóczęg („Kaźde drzewo poznałoby mnie – nie ma kamienia na tych polach, którego by moja nie trąciła stopa – nie ma strugu, przez który bym nie przeskakiwał”). Wspomnienie aktu polowania, przez którego pryzmat narrator rekonstruuje rodzimą topografię, ma wyraźnie polisensoryczny charakter. W poznawanie przestrzeni narrator wyraźnie angażuje zarówno zmysł wzroku (poprzez wspomnienie widoku rzeki zabarwionej krwią zabitych ptaków), jak i dotyku/ruchu, kiedy wspomina sam moment polowania (narrator pyta: „ileż razy broń morderczą podnosiłem na białą kuropatwę?”).

Zapis doświadczenia rodzimej topografii w oparciu o sensoryczne wspomnienie łowów odsłania autobiograficzny komponent literackiej kreacji miejsca – Krasiński już od czternastego roku życia był wielkim miłośnikiem polowań. Miejsce jawi się tu zatem jako splot dwu wyszczególnionych przez Rybicką kategorii: doświadczenia oraz wyobraźni. Druga ze wspomnianych „tekstur miejsca” uwidocznia się z jednej strony przez pryzmat

kreacji narracyjnego „ja”, z drugiej zaś, w historii Opina, gdzie obraz konkretnego miejsca ulega rozmyciu, Opinogóra zostaje odpowiednio przekształcona przez poetycką kreację autora opowiadania, deklaratywnie korzystającego z przekazu zawartego w otrzymanym rękopisie.

Jednym z najbardziej istotnych komponentów miejsca w młodszej twórczości Krasińskiego jest jednak przede wszystkim wspomniane przez Rybicką „archiwum kultury”, a więc inspiracje literackie. Jak już wspomniałem, na kształt pierwszych doświadczeń literackich Krasińskiego składały się fascynacje lekturowe, wśród których można znaleźć zarówno dzieła wspomniane przez Janion (romanse gotyckie, literaturę frenetyczną, twórczość Byrona i Scotta), jak i wczesne utwory polskiego romantyzmu. Głębokie przeżycie lekturowe było jednym z najbardziej charakterystycznych rysów romantyzmu. Krasiński, który od najmłodszych lat słynął z niezwyklego odczytania, nie różnił się w tej materii od innych przedstawicieli swojego pokolenia. Realna topografia opisywana w *Panu Trzech Pagórków* (w obu planach narracyjnych: doświadczeniowym i skryptywnym) jest nasycona – by posłużyć się określeniem Marty Piwińskiej – „kolorytem lektur”¹⁸ i stanowi nieodłączny komponent opisywanych miejsc i przestrzeni.

W *Panu Trzech Pagórków* związek miejsca z literackim archiwum kultury uwidocznia się przede wszystkim w opisie ruin ciechanowskiego zamku oglądanego oczyma narratora opowieści:

Okrzyki wolności nie odbijają się już teraz o szerniałe sklepienia, nie tętnią kopyta, nie dźwięczą puchary, nie krzyżują się już pałasze. – Ręka, która je ujmowała, spoczywa w grobie – zimny głaz wstrzymuje jej zwycięskie zapędy – mech wije się nad niezwalczonym bohaterem – sławy tylko pamięć została – a te mury, te baszty skropione rannymi jutrenki łzami, zdają się płakać nad zbiegłymi laty, nad dzielnymi pany [...]. Dumałem ja w tym zamku, zmęczony biegiem, kładłem

¹⁸ Por. M. Piwińska, *Gopło*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 148.

broń na ziemię, a wlepiając oczy w naddziałów siedliska, przypominałem sobie dzieje ojczyzny. – Wiatr czasem przerwał milczenie – czasem kruk złowieszczy głosem przypominał obecne nieszczęścia. – Księżyc, wschodzący zza chmury, zastał mnie nieraz opartym o głaz niecuży, zagłębiającym się w dawne czasy [II, 23–24].

Jak trafnie dowodzi Anna Kurska w monografii *Zamek romantyczny w kilku odślonach*, zamek lub ruiny zamkowe w polskiej literaturze romantycznej zawsze pozostają przestrzenią nacechowaną. W uważnym obserwatorze ogląd oraz towarzyszący mu literacki opis zamku były zawsze okazją do przejścia z percepcji tego, co widzialne, w sferę ukrytych sensów¹⁹. U Krasieńskiego widok ruin aktywizuje wyobraźnię narratora. Z namysłu nad materialnym konkretem osadzonym w rodzimym pejzażu rodzi się wyobrażenie ojczyzny, uruchomiony zostaje jednocześnie gest kreacyjny – opis zamku zamyka bowiem wstępną opowieść o współczesnej Opinogórze, staje się pretekstem do rozpoczęcia narracji o krwawym Opinie. W ostatnim akapicie „współczesnej” części opowiadania poeta pisze: „O ty, wolności wygnana z tego kraju, natchnij moje pienia, i jeśli ci w ojczyźnie naszej być nie wolno, schroń się do serc naszych i boskimi wdzięki upięknij słabe te śpiewy” [II, 24]. Zamkowe ruiny są z jednej strony charakterystycznym elementem rodzimej topografii, o którym Krasieński wypowiadał się również wielokrotnie w listach, z drugiej strony pełnią rolę materialnego archiwum kultury, którego widok staje się dla narratora pretekstem dla swoistego gestu kreacyjnego, do przejścia we właściwą opowieść o prasłowiańskim władcy Opinogóry. Zamek staje się jednocześnie obiektem nasyconym przez „koloryt lektur”²⁰. W poetyckiej kontemplacji ruin,

¹⁹ Por. A. Kurska, *Zamek romantyczny w kilku odślonach*, s. 7.

²⁰ O randze przeżycia literackiego w romantyzmie por. Z. Lempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, przeł. O. Dobijanka, w: tegoż, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 329–368.

a nawet w konkretnych frazach opisu ciechanowskiego zamku można odnaleźć wyraźne nawiązania do analogicznych opisów przestrzeni zamkowej obecnych w twórczości innych przedstawicieli polskiego romantyzmu. Kontemplacja, „czytanie” ruin postrzeganych jako swego rodzaju księga przeszłości, przywodzi na myśl początkowe wersy *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego, a fraza „naddziadów siedliska” jest być może odległą reminiscencją początku II pieśni *Marii* Antoniego Malczewskiego²¹.

W opisie zamku doświadczenie topograficznego konkrety styka się z pozostałymi, literackimi komponentami miejsca, a więc z wyobraźnią i z archiwum kultury/kolorytem lektur, otwierając właściwą historię o Opinie, która również odsłania rozmaite inspiracje lekturowe. Główny bohater utworu to postać stylizowana na bohatera bajronicznego. W „prasłowiańskiej” części opowiadania do głosu dochodzi również przestrzeń rodem z powieści gotyckiej, gdy – po porwaniu Żulisławy – bohater zapada w sen, a jego oczom ukazują się zjawy przodków wyposażone w makabryczny rekwizyt, kielich w kształcie trupiej czaszki, zaś namiot Opina nabiera nieoczekiwanie cech gotyckiej budowli.

Nasycanie rodzimej przestrzeni „kolorytem lektur” należy do stałych komponentów młodzieńczych powieści Krasińskiego. Zabieg ten powtarza się w pozostałych „opinogórskich” utworach poety. W innym, utrzymanym w duchu frenezji romantycznej, wczesnym utworze Krasińskiego, jakim jest *Mściwy karzeł i Maślawa, książkę Mazowiecki* Krasiński buduje fabułę w oparciu o historię krwawej władczyni Siedmiogrodu – Elżbiety Batory. Ak-

²¹ Zbigniew Sudolski dowodził, że Krasiński zapoznał się z *Marią* Malczewskiego stosunkowo późno. Zdaniem badacza nieznamość poematu w młodzieńczym okresie twórczości Krasińskiego jest poświadczona przez brak cytatów z *Marii* w mottach, jakimi Krasiński opatrywał swoje utwory. Por. Z. Sudolski, „*Maria*” w lekturze i refleksji Zygmunta Krasińskiego, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 420–430. Kwestia inspiracji Zygmunta Krasińskiego *Marią* Antoniego Malczewskiego wymaga być może nowego zbadania.

cję opowieści umieszcza na rodzinnym Mazowszu, zaś maskę okrutnej siedmiogrodzkiej władczyni przydaje Johannie z Gozdawy. Podobnie czyni w swoim największym objętościowo dziele z okresu opinogórskiego, trzytomowej powieści *Władysław Herman i dwór jego*, gdzie Płock staje się areną historii przeniesionej z kart powieści *Kenilworth* Waltera Scotta. Podobnie jak w *Panu Trzech Pagórków* bohaterami wymienionych tu powieści czyni Krasieński postaci poddawane destruktywnym namiętnościom, opanowane żądzą zemsty (jak Mestwin w powieści *Władysław Herman i dwór jego* lub tytułowi Masław i Mściwy karzeł z opowieści o mazowieckiej Elźbiecie Batory).

Młodzieńcze powieści Krasieńskiego są najczęściej próbą przeszczepienia na grunt polski odpowiednika powieści gotyckiej, a więc gatunku, w którym realne topografie mają znaczenie drugorzędne, ustępując miejsca przestrzeni wyobrażonej. Cechy charakterystyczne dla imaginarium powieści gotyckiej widzimy również w *Panu Trzech Pagórków*, szczególnie we fragmencie snu Opina, gdy krwawemu władcy objawiają się duchy jego zmarłych lub zamordowanych jego ręką przodków:

Biesiada zastawiona w namiocie Opina – naokoło stołu z dębu czarnego siedzą białawe i wyblakłe postacie – niektóre do mgły lekkiej podobne, kształt tylko ludzki mają – inne, oparte na włóczniach i mieczach, zwracają wzrok okropny na Opina. [...] Wybladłe i suche ręce wyciągają do potraw biesiadnicy – puchary z czaszek ludzkich krążą po szerokim stole – Ale kogóż że poznaje Opina? Czyżże wzrok przeraził go trwogą? – wzdrygną się Opina, poznał twarz srogie przywodzącą pamiętki – Nagle morze czarnej krwi oblało kamienną pokój podłogę [II, 33–34].

Wyraźnie gotyckie rekwizyty obecne są także w dwu pozostałych, wspomnianych wyżej powieściach Krasieńskiego. W stylistyce gotyckiej utrzymane są najczęściej wnętrza opisywanych zamków, które stanowią zazwyczaj centrum akcji młodzieńczych utworów Krasieńskiego. Tego rodzaju przestrzeń występuje w opowiadaniu *Mściwy karzeł i Masław, książę Mazowiecki*:

Karzeł zakręcił klucz w zamku, skrzypnęły zawiasy, rozwarły się podwoje i weszli do komnaty napełnionej trupami; jedno z nich leżało na ziemi, inne stały przy murach, niektóre już przegniłe, niektóre wyschłe i skościałe, a inne jeszcze świeże były. Wszystkie zaś młodych dziewic – każdej z nich głęboka rana rozdzierała piersi [II, 426].

Podobne – dość nieudolne zresztą – próby przeszczepienia kreacji przestrzeni rodem z powieści gotyckiej pojawiają się w młodzińskiej twórczości Krasińskiego bardzo często. Bohaterowie tych utworów – jak Opin z *Pana Trzech Pagórków* czy bliski mu pod względem krwawych zapędów Mestwin z powieści *Władysław Herman i dwór jego* – są zlepkami takich postaci jak Korsarz Byrona lub Ambrozjo z klasycznej powieści gotyckiej – *Mnicha* M. G. Lewisa. Krasiński nie osiąga jednak efektu charakterystycznego dla powieści gotyckiej, jakim jest wywołanie u czytelnika uczucia grozy²². Ten stan rzeczy można tłumaczyć wciąż na poły dziecinną próbą naśladowania wzorców romansu gotyckiego. Gotyckie przestrzenie pojawiające się w twórczości Krasińskiego występują jednak zawsze jako wnętrza konkretnych budowli osadzonych w rodzimym pejzażu, jak w powieści *Władysław Herman i dwór jego*, w której autor lokuje zamek w okolicach mazowieckiego Płocka:

²² Podstawową funkcją powieści gotyckiej miało być wywołanie w czytelniku uczucia grozy. Autorzy romansów gotyckich osiągnęli ten cel m.in. poprzez odpowiednie wystylizowanie przestrzeni, w której rozgrywają się powieściowe wydarzenia. Piotr Mróz wymienia takie komponenty przestrzeni w powieści gotyckiej jak: zaakcentowanie nieokreśloności, niedostępności oraz labiryntowości przestrzeni, które wywołują w czytelniku uczucie dezorientacji – por. P. Mróz, *Angielska powieść grozy (gothic novel). Uwagi o estetyce gatunku*, w: *Estetyka i sztuka*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1983, s. 88–97. W twórczości Krasińskiego wyraźnie brakuje wspomnianych cech powieści gotyckiej, co wynika z na poły dziecinnej próby naśladowania wzorców gotyckich. Typowe dla tego rodzaju powieści przestrzenie takie jak lochy, groty, mroczne wnętrza zamków pełnią u Krasińskiego wyłącznie rolę malowniczej – często także makabrycznej – dekoracji dla przedstawianych wydarzeń. Interesującą reinterpretację powieści gotyckiej w twórczości autora *Nie-Boskiej Komedii* przyniesie dopiero późniejsza, napisana w Genewie powieść *Agaj-Han*.

Zamek księcia Zbigniewa niedaleko Płocka wznosił się nad brzegiem szerokiej Wisły. Znacznie oddalony od królewskiego, wystawiał widok warowni opatrzonej we wszystkie wojenne porządki. Z jednej strony rozległa rozciągała się równina, z drugiej zaś toczyły się fale poważnej rzeki; w oddaleniu ukazywał się środek miasta, z którego wieże zamku królewskiego i kopiała kościoła katedralnego, jak dwa olbrzymy panujące się wznosiły [II, 117]²³.

Przestrzeń gotycka staje się zatem również jednym z literackich komponentów miejsca. Literacka kreacja miejsca w młodzieńczej, topograficznie zorientowanej twórczości Krasińskiego wydaje się być jednak czymś więcej niż – jak twierdzi Janion – wyłącznie projekcją frenetycznej wyobraźni poety i schematów gatunkowych powieści gotyckiej. Fakt, iż Krasiński, którego wyobraźnia zbacza później wyraźnie w stronę przestrzeni uniwersalnych, nienacechowanych topograficznie, umieszcza akcję większości swoich młodzieńczych utworów w rodzinnych stronach, wydaje się być przede wszystkim charakterystycznym rysem wczesnego doświadczenia pisarskiego. Młody poeta usiłuje przenieść więc na topografię nie tylko – jak pisze Janion o kreacji świata przedstawionego w opinogórskiej twórczości Krasińskiego – „własne rozdarcie i poczucie kryzysu wszelkich wartości”²⁴, ale również fascynację domową, lokalną przestrzenią, przeszłością oraz „światem książek”. Miejsce jawi tu się tu jako splot trzech różnych komponentów składających się na teksturę miejsca: doznania realnego miejsca autobiograficznego z przestrzenią wyobraźni i „archiwum kultury”. W dalszej twórczości autora *Nie-Boskiej Komedii* tak rozumiane miejsce będzie ustępować stopniowo kreacji przestrzeni nienacechowanych topograficznie, których zapowiedź możemy odnaleźć także w twórczości „opinogórskiej”.

²³ Interesującą interpretację gotyckiej przestrzeni we *Władysławie Hermanie* Krasińskiego przedstawił Zbigniew Wałaszewski we wspomnianym wcześniej opracowaniu: *Gotycki zamek Zbigniewa. Próba jungowskiego odczytania młodzieńczej powieści Zygmunta Krasińskiego „Władysław Herman i dwór jego”*, zob. przyp. 13.

²⁴ M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, s. 59.

Przykładem anty-topograficznej kreacji przestrzeni w młodszej twórczości Krasińskiego jest poemat prozą *Polska* powstały – jak twierdzi Jerzy Fiecko – pomiędzy 1828 a 1830 rokiem²⁵. Przedmiotem utworu jest poetycka wizja upadku oraz dziejów niewoli państwa polskiego. Cały poemat składa się z osiemnastu fragmentów pisanych prozą poetycką. Wybór tematyki utworu oraz, dominujący zarówno w narracji, jak i opisach, nastrój smutku pozwala dostrzec inspirację poety *Pieśniami Osjana* oraz porozbiorową poezją elegijną, twórczością takich poetów jak Adam Jerzy Czartoryski czy bardzo chętnie czytany przez Krasińskiego Julian Ursyn Niemcewicz. Z literaturą porozbiorową poemat Krasińskiego łączy się również poprzez nawiązania do wspólnej tradycji literackiej wyznaczanej tu przez biblijne *Lamentacje Jeremiasza*, do których nawiązywał m.in. Hugo Kołłątaj w *Hymnach*²⁶. W pierwszych zdaniach utworu poeta kreśli obraz upadłej ojczyzny:

Słońce zaszło. Noc czarnymi ramiony opasała Ojczyznę. Księżyc jej nie oświecił i słońce już nie weszło. Zorza tylko czasem zablęsnęła, ale błyskawicy podobna, znikła. Runęło szczęście, w dym poszła nadzieja. Rozsypała się ojczysta ziemia. Rozerwały ją drapieżne szpony. Rozdzieliły ją wrogi. Spustoszenie zstąpiło, klęski się zebrały i jak czarne chmury przyleciały. Krew płynęła, legły syny ojczyzny i już więcej z kurzawy nie podnieśli czoła [II, 7].

²⁵ Na szczególną uwagę zasługuje teza Jerzego Fiecki, iż w *Polsce* brakuje akcentów polistopadowej rozpaczki, które można odnaleźć chociażby w listach, jakie Krasiński słał z Genewy do ojca oraz przyjaciół. Nastrój smutku przepełniającego *Polskę* jest elegijnym zwrotem poety ku przeszłości czasu rozbiorów. Nawiązania do rozbiorów w polistopadowej twórczości Krasińskiego wydają się mało prawdopodobne, zważywszy na fakt, że poeta pisząc o zniewolonej ojczyźnie, nawiązałby zapewne do świeżo przeżytej narodowej katastrofy, dlatego uważam, że klasyfikacja utworu Fiecki wydaje się najbardziej prawdopodobna. Por. J. Fiecko, *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednanu*, Poznań 2005, s. 185–186.

²⁶ Por. P. Żbikowski, „Bolem śmiertelnym ściśnione mam serce”. *Rozpacz oświeconych u źródła przelomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998, s. 173.

W *Polsce* konkretnie topograficzny znany z „opinogórskiej” twórczości Krasińskiego ustępuje miejsca kreacji przestrzeni wyobrażonej, wizyjno-onirycznej. Ten anty-topograficzny charakter przestrzeni ma tu nierozzerwalny związek z problematyką utworu, a więc ukazaniem rozbiorów, które przez Krasińskiego postrzegane są jako wydarzenie o wymiarze apokaliptycznym. W obrazie otwierającym *Polskę* uwagę zwraca kreacja przestrzeni po dokonanych kataklizmie. Nad pokonaną i zrujnowaną ojczyznę zaczyna się wieczna noc z rzadka rozświetlana jedynie złudnymi blaskami wolności, mogącymi być tutaj utożsamianymi z wydarzeniami politycznymi, takimi jak powstanie Księstwa Warszawskiego czy późniejszego Królestwa Kongresowego. Próby przełamania nocy niewoli panującej nad ojczyznę pojawiają się także w dalszej części poematu, gdzie narrator wyraźniej nawiązuje już do dziejów Księstwa Warszawskiego: „Mignęła nadzieja, rozciemniła się burza, zakwitły drzewa” [II, 10] – aby dalej zdobyć się na pesymistyczną konstatację: „Polsko, ale cię ogień na pół skryty pali, coraz się dalej posuwa, ostrożnie i chytrze. Zakrywa go próżna mara wolności” [II, 10]. Przestrzeń *Polski* zostaje więc ściśle podporządkowana kreacji wyobraźniowej. Przestrzeń konkretna nie pojawia się również wówczas, gdy poeta mówi o ojczystej stolicy opanowanej przez „ujarzmicieli” z Północy: „Ach! Poniżenie, hańba – wrogi, ujarzmiciele w stolicy Polski! Gdzież się chować, gdzie uciekać od światła słońca” [II, 11].

Zarówno topograficznie zorientowane utwory Krasińskiego, analizowany tu wcześniej *Pan Trzech Pagórków*, jak i *Polska* – ujawniają dwubiegunowy charakter wyobraźni Krasińskiego. Rodzima topografia pełni niewątpliwie ważną rolę w młodzieńczej twórczości poety. Gotycyzujące utwory spod znaku *Pana Trzech Pagórków* pokazują również niezwykle silny i emocjonalny związek poety z rodzimym miejscem, który będzie pobrzmiwał jeszcze w emigracyjnych listach²⁷. W późniejszej twórczości Krasińskiego zamiłowanie do topograficznego konkretnu ustąpi miejsca

kreacjom przestrzeni uniwersalnych. Młodzieńcza twórczość Krasieńskiego wyraźnie pokazuje, iż jest on autorem niezwykle wrażliwym na doświadczenie realnego miejsca. Skąd więc zanik tematu Opinogóry w późniejszej twórczości? Można tu postawić tezę, że w następnych latach, spędzonych przez poetę na emigracji, miejsce nabrało dla niego nowych, niekoniecznie pozytywnych znaczeń, nadanych przez wydarzenia brzemiennie dla biografii Krasieńskiego. W dalszym życiu poety Opinogóra mogła stać się rodzajem rzeczywistości opresyjnej, miejscem kojarzonym z wpływem apodyktycznego ojca czy niechcianym małżeństwem z Elізą Branicką. Mimo zaniknięcia tematyki topograficznej w emigracyjnej twórczości Krasieńskiego pamięć o związku poety z rodzinną miejscowością przetrwała do dzisiaj, czego najlepszym dowodem jest istniejące od ponad pół wieku Muzeum Romantyzmu w Opinogórze Górnej.

²⁷ Związki z Opinogórą będą szczególnie widocznie w listach do ojca pisanych przez Zygmunta podczas podróży do Genewy. Odwiedzane przez Krasieńskiego miejsca przywodzą mu często na myśl poszczególne elementy topografii opinogórskiej. Por. Z. Krasieński, *Listy do ojca*, oprac. i wstęp S. Pigoń, Warszawa 1965, s. 29–51.

Magdalena Dudzińska
Uniwersytet w Białymstoku

Wilno i prowincja. Mapowanie przestrzeni w młodzieńczych listach i twórczości Adama Mickiewicza

Zofia Stefanowska w artykule *Mapa ojczyzny w pismach Mickiewicza* zaznacza silny związek poety z mapą właśnie¹. Owo kartograficzne narzędzie miało – zdaniem Stefanowskiej – stanowić podstawę tworzenia obrazów miejsc w niektórych dziełach Mickiewicza, a zwłaszcza w prelekcjach paryskich, dokładniej zaś mówiąc: w opisach Słowiańszczyzny. Zanim jednak Mickiewicz w swoich wykładach będzie tworzył szczególną mapę Słowiańsz-

¹ Z. Stefanowska, *Mapa romantyzmu polskiego. Pisma z lat 1964–2007*, Warszawa 2014. Artykuły Zofii Stefanowskiej stanowią niezwykle bogate źródło spostrzeżeń, wniosków na temat relacji wieś–miasto, centrum–prowincja i zostały sformułowane jeszcze przed zwrotem przestrzennym. Fakt, iż już wówczas Mickiewiczowski sposób postrzegania prowincji i jej roli, a także innych kwestii związanych z lokalnością zajmował Stefanowską, został wymownie podkreślony w tytule przywołanego wyżej zbioru studiów badaczki. Posłużenie się kategorią mapy jeszcze bardziej zaznacza rolę przestrzeni oraz relacyjnego znaczenia miejsc w twórczości, a zwłaszcza w listach Mickiewicza. Dla opisu „nowogródzkiej strony” niezwykle istotny jest przypis dotyczący Nowogródka, dołączony przez Mickiewicza do *Grażyny*, wskazuje on bowiem na charakterystyczne dla Mickiewicza, historyczno-badawcze podejście do „odczytywania” rodzinnych stron. Por. A. Mickiewicz, *Grażyna. Powieść litewska*, w: A. Mickiewicz, *Powieści poetyckie*, Warszawa 1955, s. 50.

czyzny, przyjdzie mu mapować² dwie inne przestrzenie niezwykle istotne dla własnej biografii: Nowogródczyznę – w znaczeniu stron rodzinnych, Nowogródka i okolicznych miejscowości (np. Tuchanowicz i Stołowicz) – oraz Wilno, miasto, w którym tworzy się studencka tożsamość autora *Dziadów*.

Sposób opisywania przez Mickiewicza obu typów przestrzeni – uniwersyteckiego miasta i rodzimej prowincji, uzależniony jest w moim przekonaniu od formy przekazu. Można bowiem dostrzec, że opis Mickiewiczowskich stron rodzinnych zawarty w listach zdecydowanie różni się od poetyckiego obrazu tych samych miejsc. Różnica w postrzeganiu przestrzeni zdecydowanie związana jest z ważnym momentem biograficznym w życiu autora *Ballad i romansów*, jakim była przeprowadzka do Wilna i rozpoczęcie studiów na Uniwersytecie Wileńskim. Doświadczenie rodzinnego miasteczka zmienia się pod piórem Mickiewicza – co widzimy w korespondencji poety z przyjaciółmi – kiedy sytuuje się ono w relacji do akademickiego Wilna, zaś jego epistolarny zapis i znaczenie zyskują, tak jak miejsca na mapie, charakter relacyjny. W poezji podobna relacyjność nieczęsto może być zachowana, dlatego obecna w niej Nowogródczyzna wydaje się najważniejszym i jedynym „miejscem autobiograficznym”³ młodego autora *Ballad i romansów*.

Tymczasem Wilno, nowa przestrzeń, zdaje się zachwycać naśladownictwem przybysza z Nowogródka swoją różnorodnością. Mia-

² Mapa staje się w przypadku Mickiewiczowskiego opisu miejsc niezwykle ważnym narzędziem, pozwala bowiem wskazać na relacyjność miejsc zaznaczonych na mapie i na sposób odczytywania owej relacyjności przez poetę, jak również dzięki mapie możliwe jest dostrzeżenie pewnej praktyki stosowanej przez Mickiewicza, czy to w listach, czy w twórczości poetyckiej, jaką było pewnego rodzaju „wytwarzanie” mapy m.in. mapy rodzinnych stron poprzez niezwykle szczegółowe ich opisywanie. O interdyscyplinarnym dialogu literatury i geografii Por. E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

³ O kategorii „miejsca autobiograficznego” zob. M. Czermińska, *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

sto, w którego przebogatej architekturze uwiecznione zostały pamiątki przeszłości, z kwitnącym życiem kulturalnym, dostępem do bibliotek, a przy tym oferujące nieznanym dotąd rytm studenckich zajęć, pochłonęły młodego Mickiewicza. Kolejne tygodnie spędzane w Wilnie, pośród uniwersyteckich przyjaciół, na nowo kształtowały jego sposób myślenia oraz postrzeganie przestrzeni miejskiej, a także pozwalały w odmienny sposób spojrzeć na znane dotąd fakty z dziejów Litwy i samego Nowogródka. Jak świadczy wiersz *Do Joachima Lelewela* oraz przypisy do *Grażyny* niezwykle ważne okazały się wykłady profesora historii, podczas których Mickiewicz mógł w sposób krytyczny pogłębić swoją wiedzę o przeszłości, ale też nawiązać z dobrze znanymi (z autopsji) miejscami nowy, intrygujący, emocjonalno-intelektualny kontakt.

Z kolei fascynację poznaniem w Wilnie miejskim stylem życia wyraził poeta w wierszu *Zima miejska*:

[...] Lecz kogo sioło dzisiejsze uwięzi,
 Zmuszony widzieć łyse gór wiszary,
 Grunt dziki, knieję nagimi gałęzi
 Niesilną zimne podźwignąć ciężary;
 Taki, gdy smutna ciągnie się minuta,
 Wreszcie zmieniony kraj porzuca z żalem
 I dając chętnie Cererę za Pluta,
 [...]
 W pieszczonym gronie czarownych Charytek.
 Na wsi, zaledwie czarna noc rozrzednie,
 Każe wraz Ceres wczesny witać ranek,
 Tu, chociaż słońce zajmie nieba średnie,
 Śpię atłasowym pod cieniem firanek.
 [...]
 A gdy noc ciemne rozepnie zasłony
 I szklanym światłem błysną kamienice,
 Młodzież dzień kończąc wesoło spędzony,
 Tysiączną sanią szlifuje ulice⁴.

⁴ A. Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 15–17.

Gwarne, mechanicystyczne Wilno (wóz „ciężarny metalem”) zachwyca Mickiewicza przede wszystkim swoją odmiennością w stosunku do znanej od dzieciństwa prowincji. Przywykli do utrwalonego w szkole przekonania o zachwycie młodego romantyka „litewską” naturą, zauważamy nie bez zdziwienia, że poetycki debiut autora *Dziadów* jest wręcz pochwałą nowoczesności, miejskiego trybu życia, uniezależnienia się od pogody i związanych z nią nierozzerwalnie wiejskich form bytowania. Przytaczany utwór wyraża chęć zerwania więzi, które łączyły wcześniej mieszkańca prowincji z naturą – teraz rytmu dnia nie wyznaczają już wschody i zachody słońca, ale „puls” miasta, uliczne lampy, hałas pojazdów. Różnego typu rozrywki odwracają – przedtem naturalną – kolejność podejmowanych zajęć, bowiem to noc staje się czasem aktywności, dzień natomiast upływa na odpoczynku, skoro promienie słoneczne skutecznie zatrzymują atlasowe firanki. Co więcej, miasto wraz z oferowanymi przybyszowi nowymi formami spędzania czasu, staje się miejscem kojarzonym ze swobodą, dostatkiem, gościnnością, pozwala zapomnieć o trudach wiejskiego życia:

Tu go przyjmują gościnne podwoje,
Rzeźbą i farbą odziany przybytek,
Tutaj rolnicze przepomina znoje⁵.

Wieś jest dla odmiany odczuwana jako więzienie i miejsce ciężkiego trudu, nie zaś jako przestrzeń arkadyjska, w której można zaznać wytchnienia. Natura z Mickiewiczowskiej *Zimy wiejskiej* staje się przeciwniczką, nie zaś partnerką człowieka. Taki sposób ustanawiania relacji wieś–miasto jest zdecydowanie odmienny od typowego i znanego wcześniejszej oraz późniejszej literaturze, który opisuje Elżbieta Rybicka, zwracając uwagę na tę właśnie zależność przestrzenną i aksjologiczną:

⁵ Tamże, s. 16.

W osiemnastym i dziewiętnastym wieku problematyka urbanistyczna nie pojawiała się w zasadzie samodzielnie. Miasto postrzegane było przede wszystkim z perspektywy wsi i ta właśnie perspektywa narzuciła optykę i aksjologiczne nacechowanie, w którym miejski krąg wartości nie funkcjonował samoistnie, ale jako upodrzędzony i negatywnie waloryzowany członek opozycji. Dychotomia miasto vs. wieś oznacza oczywiście nie tylko opozycję przestrzenną, ale konflikt dwóch biegunowo odmiennych systemów wartości: cudzoziemszczyzny i swojskości, cywilizacji i natury, modernizacji i natury⁶.

Mickiewiczowski opis Wilna jest więc odwrotnością relacji miasto vs. wieś charakterystycznej dla polskiej literatury XVIII i XIX stulecia. Nawet jeżeli przyjmiemy, że miasto istotnie jest w wierszu postrzegane z perspektywy wsi, to w owym zestawieniu prowincja i natura ukazane zostają jako „upodrzędzony i negatywnie waloryzowany członek opozycji”. Wieś okazuje się opresyjna wobec człowieka, a swojskość, która bezpośrednio po rozbiorach i w romantyzmie konotuje pozytywne odczucia, staje się w *Zimie miejskiej* symbolem nudy i nieatrakcyjności. Taka różnica w przyjętym sposobie opisu relacji przestrzennych wynika, jak przypuszczam, z doświadczenia życiowego Adama Mickiewicza. „Nowogródzka strona” została bowiem przez niego opuszczona, kiedy miasto-centrum zaczęło być kojarzone z miejscem rozwoju oraz nowym i nowoczesnym stylem życia. Dlatego właśnie miasto zachwyca przybyśsza jako przestrzeń nieznaną, dotąd jedynie wyobrażoną, bądź też funkcjonującą jako miejsce zasłyszane, znane z opowieści, nigdy nie doświadczone. Co ważne, zachwyt nad miastem Mickiewicz wyraża właśnie w swoim poetyckim debiucie, a więc student pretendujący do bycia poetą decyduje się zaistnieć publicznie właśnie „dzięki” poetyckiemu opisowi stolicy. Tak, jakby

⁶ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 41. O roli, znaczeniu miejsca por. E. Rybicka, *Literatura i geografia: w stronę wspólnego słownika*, w: tejże, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

chciał jeszcze mocniej związać się z Wilnem, potwierdzić swoją świeżo rozpoznaną miejską tożsamość. *Zima miejska* jest nie tylko wyrazem zachwytu nowo poznaną przestrzenią, niewyobrażalnym dotąd stylem życia, wiersz potwierdza ogólniejszą zmianę, jaka zachodzi właśnie w XIX wieku. Elżbieta Rybicka w cytowanym wcześniej tekście, opisując zależność pomiędzy wsią i miastem zauważa: „antyrurbanizm nie sprowadza się zatem wyłącznie do negatywnej waloryzacji miasta – w istocie było ono traktowane jako symbol przekształceń cywilizacyjnych”⁷. W przypadku omawianego przeze mnie utworu nie można mówić o antyrurbanizmie – przeciwnie: raczej o „antyprowincjonalności”/„antywiejskości” – bowiem istotnie miasto staje się ucieleśnieniem przekształceń cywilizacyjnych. Mickiewicz, pisząc utwór podkreślający pozytywny aspekt owych zmian i pokazujący wręcz rozmakowanie wciąż nowymi owocami cywilizacyjnych „przewrotów”, demonstrowa też młodzieńczą otwartość na nowoczesność, postęp, zdobycze cywilizacji. Nie jest wcale osobą przywiązaną do prowincji i tradycji, lecz kimś gotowym do zmian, pragnącym ich, zachwycającym się tym, co miejskie. Zamiast lęku przed obcością wobec zurbanizowanego świata demonstrowa więc Mickiewicz zaufanie do nowoczesności, odważnie wychodzi ku nieznanemu, pozostawiając za sobą doświadczenia przeszłości.

Jeszcze wyraźniej zachwył Wilnem, a także jego akademicką atmosferą, tworzącą się wokół Uniwersytetu Wileńskiego pokazują listy Mickiewicza z roku 1818 pisane do Józefa Jeżowskiego.

⁷ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta*, s. 41. Współcześnie zauważa się też dwistość otaczającej nas przestrzeni, lecz to co miejskie i wiejskie wzajemnie na siebie wpływa, pozostaje w relacji. Zamiast całkowitego rozgraniczania tych dwu przestrzeni można więc mówić o ich wzajemnym oddziaływaniu. Podobną relację można też zaobserwować w mickiewiczowskim sposobie opisywania przestrzeni. O wzajemnym oddziaływaniu przestrzeni wsi i miasta oraz zależnościach wpływających z relacji tych przestrzeni. Zob. m.in., R. Urbaniak, *Miasto we wsi – wieś w mieście: współlistnienie przestrzeni*, „Czasopismo Techniczne” 2012, z. 1, s. 278–281.

Zofia Stefanowska w artykule *Poeta powiatu nowogródzkiego* tak określa ówczesną sytuację życiową Mickiewicza:

Kiedy miał dziewiętnaście-dwadzieścia lat, listy do kolegów podpisywał: „Adam nowogródzki”, „Adam z Nowogródka” albo jeszcze inaczej „Napoleon z Nowogródka” [...]. Nowogródek – miejsce rodzinne „stolica” kraju młodości, „ubogiego i ciasnego” i szczęśliwego, dawna też stolica województwa (o czym mowa w *Panu Tadeuszu*). Urzędowo składał [Mickiewicz dop. – M.D.] dumną deklarację: «jestem dzie-dzicem [...] placów w mieście Nowogródku». Bogatszy w wileńskie doświadczenia, nowe znajomości i lektury, nabiera Mickiewicz dystansu wobec prowincjonalnego miasteczka⁸.

Dystans, o którym pisze badaczka, jest zjawiskiem wielowymiarowym, dotyczy bowiem zarówno postrzegania prowincjonalnego stylu życia, samego opisu przestrzeni, jak też postawy wileńskiego studenta wobec obserwowanych zdarzeń. W liście z 12/14 lipca 1818 roku Mickiewicz przybliży swoją sytuację Jezowskiemu:

Jechałem tedy i przyjechałem (!) do Nowogródka i bawię się wesoło, piszę listy do was wszystkich Wiwłasów. Tomaszowi z Iwr już posłał[em], innym gotuję się posłać. Nie uwierzysz ile mnie bawi Nowogródek. Mnóstwo oryginałów, z szczególniejszemi a zawsze coraz innemi charakterami, daje obfitą materją do uwag filozoficznych, które pospolicie kończą się śmiechem⁹.

W dalszej części listu Mickiewicz usilnie prosi przyjaciela o przekazanie do publikacji przygotowanych przez niego tekstów i zaznacza, że obecnie więcej pisać nie ma czasu.

Chwilowy, jak można przypuszczać, pobyt w rodzinnych stronach jest więc wypełniony kolejnymi zajęciami, odwiedzinami – czas na pracę twórczą zostaje drastycznie wręcz ograniczony.

⁸ Z. Stefanowska, *Poeta powiatu nowogródzkiego*, w: tejsze, *Mapa romantyzmu polskiego*, s. 228.

⁹ A. Mickiewicz, *Listy* część 1. 1817–1831, Warszawa 1955, s. 12.

Interesująca jest pewna prawidłowość, widoczna zarówno w listach, jak i utworach poetyckich czy pismach filomackich, chodzi tu mianowicie o stosowanie staropolskich form niektórych wyrazów (w cytowanym powyżej liście „przyjechałem” zamiast „przyjechałam”), co było cechą charakterystyczną języka rodzinnych stron poety. Tak więc przy nieco uszczypliwym sposobie postrzegania prowincjonalnych obyczajów i miejscowych „oryginałów”, Mickiewicz – zapewne ze względu na przyzwyczajenie, nieświadomie – w korespondencji stosuje prowincjonalizmy. Ta z pozoru mało istotna sytuacja w sposób wiarygodny definiuje przemianę, jaka stopniowo, wraz z oddalaniem się od rodzinnych stron zachodziła w poecie. Nie zrywał on bowiem radykalnie (jak w *Zimie miejskiej*) z tym, co nowogródzkie, a jedynie w swoim sposobie postrzegania przestrzeni coraz bardziej zbliżał się do wileńskiego centrum, dystansując się tym samym od znanej z czasów przedstudenckich jedności z prowincją.

Jeszcze wyraźniej zwrot Mickiewicza ku sprawom Wilna, Uniwersytetu, przedstawia list z 26 sierpnia/7 września 1818 roku, również adresowany do Jeżowskiego:

Byłem niedawno na jarmarku (nie takim jak na Rossie) w Stołowiczach, o sześć mil od stolicy (Nowogródka). Kiedy wsparłszy się na filarze, myślę sobie o naszych tow[arzyskich] rzeczach, usłyszałem lewym uchem głos wyraźny „Wiwlas!” Proszę zgadnąć, co to było? Ja nie zgadłem i mając to za skutek natężonej myśli, obejrzeć się nawet nie śmiałem; wtem także:

„Wiwlas!” Obracam się, widzę osobę w czerni, średniego wzrostu, czarnych wąsów, śmiejącej się miny; – proszę zgadnąć, kto to był? Ja zgadłem, że JPa[n] Tomasz Zan.

Bądź zdrów! Czekam na odpis¹⁰.

W niniejszym liście bez wątpienia najistotniejsze wydaje się przypadkowe spotkanie Mickiewicza z Tomaszem Zanem. Oto

¹⁰ A. Mickiewicz, *Listy* część 1817–1831, s. 14–15.

bowiem w relacji wysłanej Jeżowskiemu Mickiewicz nie koncentruje się na szczegółowym opisie wydarzenia, przeciwnie, wciąż zaznacza, iż myślą obecny był w Wilnie, przy sprawach dotyczących Towarzystwa. I właśnie podczas tej wyobrażonej obecności poety w stolicy regionu, na prowincjonalnym jarmarku pojawia się Zan, ucieleśnienie wileńskiego Towarzystwa Filomatów. Mickiewicz zauważa też, jak ważne w owym spotkaniu było filomackie zawołanie – okazuje się więc, że nawet podczas przebywania w rodzinnych stronach jego tożsamość określa już nie to, co nowogródzkie, lecz zajęcia i koledzy związani z Wilnem i Uniwersyte-tem. Od momentu przeprowadzki zaszła więc konkretna zmiana w tożsamości Mickiewicza, mentalnie nie jest on już mieszkańcem „nowogródzkiej strony”, stał się osobą z centrum, wileńskim studentem, który jedynie sporadycznie zagląda w rodzinne okolice. List przez Marię Janion określany jako miejsce „intymnych zwierzeń o własnym «ja»”¹¹, pozwala zauważyć nową postawę przyjętą przez Mickiewicza, w myśl której podejmuje on próbę opowiedzenia swojej sytuacji, zaznaczenia stosunku do miejsc znanych z perspektywy aktualnie ważnych przestrzeni. List stał się tekstem, w którym spotykamy nie Mickiewicza lirycznie opiewającego nowogródzką stronę, lecz takiego, którego zadziwiają jej obyczaje, dostrzegającego wyższość przestrzeni miejskiej nad prowincjonalną, wreszcie – postrzegającego siebie już nie jako mieszkańca Nowogródka, lecz „Wiwłasa”, studenta Uniwersytetu Wileńskiego. Interesujące jest również to, że podczas pobytu w „nowogródzkiej stronie” poeta zdaje się nie posiadać już żadnego stałego miejsca, nie jest na przykład silnie związany z domem rodzinnym. Jego obecność sprowadza się do ciągłego przemieszczania, przebywania w obcych domach – wszędzie jest więc tylko przejazdem, niczym turysta lub ktoś, kto jedynie zaznacza gdzieś swoją obecność (być może z obowiązku, konieczności zjawienia

¹¹ M. Janion, Wstęp, w: A. Bujnowska, *Życie codzienne pogrobowców romantyzmu. Teofil Lenartowicz i jego korespondenci*, Pułtusk 2006, s. 11.

się w rodzinnych stronach, przyzwyczajenia). W liście do Czczota z 2/14 sierpnia 1819 roku napisze:

Prócz tego dotychczas ani dnia w domu nie przesiedziałem. Pierwsze chwile przeszły na odpoczywaniu, później wyjechałem i jeżdżę co dzień w inne strony [...]. Teraz nawet piszę w cudzym domu, na cudzym stole w Maliszewie¹².

Jak więc połączyć Mickiewicza epistolarnego, z lirycznym? W jaki sposób odnaleźć „nowogródzką stronę”, tak poetycko opisywaną chociażby w *Balladach i romansach*, podczas gdy wydaje się ona zlekceważona w listach młodego poety? Wbrew pozorom właśnie owa chłodna postawa epistolarnego Mickiewicza, zdaje się stanowić klucz do późniejszego ujawnienia się Mickiewicza lirycznego, kunsztownie i chętnie opisującego rodzinną prowincję. Można bowiem przypuszczać, że to właśnie doświadczenie wyalienowania z nowogródzkiego pejzażu, przynoszące zmianę w sposobie odczytywania przestrzeni domowej okolicy, tj. przyjęcie zewnętrznego punktu widzenia, pozwoliło Mickiewiczowi wydobyć później z prowincji jej magię.

Legendarne opowieści o mitycznej, „nowogródzkiej stronie”, zachwycające widoki nieujarzmionej, często mrocznej przyrody, dawne legendy i wspomnienia mogły złożyć się na poetycką wizję miejsca – tak różną od epistolarniej – kiedy Mickiewicz poczuł się częścią zupełnie innej przestrzeni. W listach opisuje bowiem miejsca oglądane już z perspektywy osoby znającej centrum, z oddalonego od rodzinnej prowincji punktu widzenia. Korespondencja z przyjaciółmi zawiera też zapisy krótkich obserwacji, klisz, w których poeta świadomie i w racjonalny sposób zatrzymał barwne – a więc warte uwagi – wydarzenia rozgrywające się w „kraju lat dziecińczych”. Utwory poetyckie to natomiast zapis elegijnych emocji, wspomnień, myśli kogoś, kto „nowogródzką stronę” utracił.

¹² A. Mickiewicz, *Listy* część 1817–1831, s. 20.

Jednym z utworów okresu młodzieńczego, który wyraża związek Mickiewicza z przestrzenią oraz owo szczególne utracenie „nowogródzkiej”, strony jest wiersz *Do Niemna*. Elżbieta Rybicka w książce *Geoetyka przestrzeń i miejsce*, wykorzystując inspiracje z kręgu geografii sensorycznej, mówi: „doświadczenie sensualne niesie ze sobą dodatkowe sensory, nie jest tylko bierną recepcją bodźców, ale też źródłem informacji i znaczeń”¹³. Przywoływany tu wiersz Mickiewicza pochodzi z początków jego pracy twórczej, kiedy to wspomnienia miejsc rodzinnych są jeszcze bardzo żywe, ale też ewokują rozpoczynający się proces odchodzenia od tego co znane, ku temu, to właśnie zaczyna być w jego życiu rozpoznawane.

Opis rzeki, miejsc znajdujących się nieopodal niej jest procesem polegającym nie tylko na przywoływaniu w pamięci obrazów znanej okolicy. W odtwarzaniu przestrzeni młodzieńczych doświadczeń uczestniczą zmysły, które zostały zaangażowane w proces odpamiętywania. O takim zjawisku mówi Rybicka w kontekście przywoływanej przeze mnie wcześniej geografii sensorycznej¹⁴, zaś utwór Mickiewicza stanowi doskonały przykład takiego sensorycznego opisu miejsca.

Już pierwsza strofa wskazuje zarówno na znaczenie doświadczeń zmysłowych, jak i na wpływ geograficznego usytuowania miejsca na odbiór tekstu:

Niemnie, domowa rzeka moja! gdzie są wody,
Które niegdyś czerpałem w niemowlęce dłonie,
Na których potem w dzikie pływałem ustronie,
Sercu niespokojnemu szukając ochłody?¹⁵

Niemen jest określany jako „domowa rzeka”, wiąże się w ten

¹³ E. Rybicka, *Geoetyka przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 248.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ A. Mickiewicz, *Wiersze*, s. 242.

sposób bezpośrednio z najwcześniejszymi wspomnieniami poety. Słowo „domowa” ma też inny wydźwięk, w taki sposób określa się bowiem coś bliskiego, ważnego, znanego, prywatnego/intymnego. W ten sposób rzeka, która jest elementem ukształtowania terenu, staje się czymś osobistym, miejscem w pamięci, które kiedyś, w dzieciństwie odgrywało rolę granicy dzielącej przestrzeń na znaną i nieznaną. Oto prowincja, z której pochodzi Mickiewicz, jest czymś wyjątkowym, bliskim między innymi ze względu na bliskość rzeki. Jest ona czymś „domowym”, własnym, co oznacza raczej „należącym do wspomnienia domu” niż zawłaszczonym (a jeśli tak, to tylko przez pamięć). Mickiewicz nie opisuje Niemna jako przestrzeni „podbitej”, „zdobytej”, bo „okielzanej”. Mogłoby się tak stać między innymi ze względu na zmianę, jaka zaszła w życiu Mickiewicza – Nowogródek przestał już być dla niego „centrum”, prowincja jest już przestrzenią należącą do przeszłości, a więc w pewnym stopniu negatywnie waloryzowaną. Mickiewicz jednak wciąż zdaje się tęsknić za znaną mu rzeką, wyraża to poprzez próbę jej upersonifikowania. Rzeka była niegdyś dla niego drogą do poznawania nieznanych przestrzeni, to na jej wodach pływał w „dzikie ustronie”. Prowincja, którą zna poeta, dla niego samego nadal stanowi przestrzeń nieodgadnioną, wciąż poznawaną, mającą również dla niego „dzikie ustronie”, które dzięki „uprzejmości” domowej rzeki mógł poznać.

Ważne jest w tym fragmencie zmysłowe doświadczenie osoby mówiącej. Wody domowej rzeki był brane w niemowlęce dłonie. Dotyk jeszcze bardziej łączył podmiot z przestrzenią, rzeka nie była więc tylko elementem krajobrazu, lecz zapewne jedną z pierwszych „materii”, z którą stykały się dłonie niemowlęcia. W pewien sposób wody Niemna kształtowały Mickiewicza, jego wrażliwość, zmysłowy odbiór natury wiązał się z fizyczną, namacalną bliskością rzeki. Postrzeganie przestrzeni zależne jest też od uczuć podmiotu. Również w tej sferze niezwykle rolę pełni rzeka wpisana w krajobraz prowincji.

Z Niemnem kojarzy się postać Laury, osoby niewątpliwie bliskiej poecie. W lustrze wody odbijała się nie raz twarz ukochanej, a ten obraz był mącony przez łzy młodego zapaleńca¹⁶. Wspomnienie rzeki nakłada się więc na przypominanie ukochanej i wiąże się z oddaniem głosu uczuciom, emocjom, które nierozzerwalnie łączą się z opisem miejsca. Wraz z przepływaniem w pamięci znanych wód, pojawia się wzruszenie, tęsknota, żal, być może również właśnie poczucie straty. To przy „domowej rzece” szukał poeta ukojenia dla swoich wewnętrznych przeżyć, jej wody miały ochłodzić żar poruszonego serca, miały też przywracać, ożywiać szczęśliwe doświadczenia wieku młodzieńczego:

Tu Laura, patrząc z chlubą na cień swej urody,
Lubiła włos zaplatać i zakwiecać skronie,
Tu obraz jej malowny w srebrnej fali łonie
Łzami nieraz mąciłem, zapaleniec młody.
Niemnie, domowa rzeko, gdzież są tamte zdroje.
A z nimi tyle szczęścia, nadziei tak wiele?
Kędy jest miłe latek dziecinnych wesele?
Gdzie milsze burzliwego wieku niepokoje?¹⁷

Obecność rzeki jeszcze mocniej podkreśla jednak nieobecność osób. Mówiąc inaczej – rzeka nie przestała być obecna w życiu poety, nadal istnieje możliwość „spotkania” z nią, z życia Mickiewicza znikła natomiast Laura oraz dawni przyjaciele. Ból rozstania zostaje wyrażony jeszcze mocniej ze względu na połączenie, jakie zaszło pomiędzy Mickiewiczem (jego uczuciami), a „domową rzeką”. Oto wody łez poety połączyły się z wodami Niemna, przez co nie mogą wyschnąć, przeminąć. Tak długo jak

¹⁶ Można oczywiście odczytać ten opis wody uwzględniając kategorię toposu, jednak w niniejszym artykule zdecydowałam się na ukazanie polisensorycznego charakteru przestrzeni, tworzonego między innymi poprzez nagromadzenie wyrażnie nacechowanych emocjonalnie sposobów postrzegania, ustosunkowania się podmiotu do domowej rzeki.

¹⁷ A. Mickiewicz, *Wiersze*, s. 242.

płynie rzeka, płyną wraz z jej nurtem ronione nad jej brzegiem łąy. Paralela wód Niemna i złączonego z nimi strumienia pamięci sprawia, że otrzymujemy nie tyle opis litewskiego pejzażu, ile Mickiewiczowskiego krajobrazu pamięci.

Dopiero ten rodzaj utraty rodzinnych stron, procesualnego odsunięcia się od nich, pozwala na rozpoczęcie nowego etapu w życiu młodego poety, etapu, który polegał na wrośnięciu w nową, wileńską przestrzeń. Ten nowy czas w życiu Mickiewicza nie byłby możliwy, gdyby uprzednio nie doszło do „rozstania” z Nowogródczyną.

Wrośnięcie w inne miejsce, kontakt z wileńskim centrum stworzyło Mickiewiczowi szansę na ponowne „prowincjonalne” doświadczenie miejsca, tym razem wzbogacone między innymi o wiedzę zdobytą na uniwersytecie. Przykładem świadomego opisu rodzinnych stron – w którym doskonale ukazane zostały walory i specyfika Nowogródczyny, a przy tym wyraźnie zaznaczona wiedza młodego poety na temat lokalnych obyczajów, poparta wileńskimi doświadczeniami – jest utwór *Świteż*.

Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie,
Do Płużyn ciemnego boru
Wjehawszy, pomnij zatrzymać twe konie,
Byś się przypatrzył jezioru.
Świteż tam jasne rozprzestrzenia łąna,
W wielkiego kształcie obwodu,
Gęstą po bokach puszcza czerniona,
A gładka jak szyba lodu.
Jeżeli nocną przybliżysz się doba
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżyce¹⁸.

Poetycki opis jeziora, który staje się wstępem do mrocznej, a przy tym magicznej opowieści o Nowogródczynie, przynosi

¹⁸ A. Mickiewicz, *Wiersze*, s. 107–108.

już wizję prowincji charakterystyczną dla poezji Mickiewicza – atrakcyjnej poznawczo, intrygującej tym, co niepoznawalne. Godne uwagi jest to, jak wiele miejsca Mickiewicz poświęca szczegółowemu opisowi przestrzeni, zdaje się kreować ją w taki sposób, jakby chciał możliwie najbardziej szczegółowo przedstawić czytelnikowi litewską prowincję wraz ze wszystkim, co z nią związane: pejzażem, aurą, ale też wierzeniami, obyczajami. Mickiewicz staje się więc przewodnikiem¹⁹ po nowogródzkiej stronie dla wszystkich, którzy owego miejsca nie znają. Co więcej, jest on przewodnikiem objaśniającym nie tylko topografię i zewnętrzne piękno przyrody, ale takim, który towarzyszy czytelnikowi w akcie duchowego wtajemniczenia – pomimo inicjacyjnego niebezpieczeństwa – w przeszłość opisywanej krainy, jej archeologię.

Oczywiście, jak zauważa Zofia Stefanowska, powołując się na dokonania wcześniejszych badaczy, Mickiewicz również jako twórca zachowuje pewien dystans wobec prowincjonalnych wierzeń²⁰. Jednak Stefanowska zaznacza problematyczność owego dystansu, który wymyka się poecie spod kontroli:

problem zaczyna się dopiero wtedy, kiedy czytelnik *Ballad i romansów* staje wobec kwestii: gdzie kończy się zabawa w duchowość pseudoludową, czy choćby z realiów życia wiejskiego zaczerpniętą, gdzie zaś folklor staje się sygnałem tajemnicy, którą trudno zredukować do potocznej wiedzy²¹.

Mickiewicz w swojej twórczości łączy więc własne doświadczenie prowincjonalności i lokalności z uniwersytecką praktyką, która pozwala mu między innymi w sposób bardziej świadomy opero-

¹⁹ Zobacz też: K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja: o „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994.

²⁰ Z. Stefanowska, *Duch powrotnik u Mickiewicza*, w: tejsze, *Mapa romantyzmu polskiego*.

²¹ Tamże, s. 263.

wać wiedzę historyczną, wplatać do swoich utworów regionalizmy (a najpierw je dostrzegać) i naleciałości gwarowe – później staną się one znakami rozpoznawczymi debiutanckiego tomiku.

O roli prowincjonalizmów w twórczości Mickiewicza pisała Stefanowska w artykule „*Nic ani szalenie...*”. O prowincjonalizmie IV części *Dziadów*. Autorka już na początku tekstu powołuje się na słowa Czesława Zgorzelskiego, określające metodę twórczą Mickiewicza:

Pisze Zgorzelski, że lektura I tomiku *Poezycji* wywołuje wrażenie „jakby poeta wprowadzał nas w świat swej regionalnej, powiatowej, sąsiedzkiej rzeczywistości; w świat nasycony konkretnością osobistych, prywatnych powiązań, w krainie jawnie i świadomie zobrazowaną, w barwach rodzinnej, nowogródzko-wileńskiej swojszczyzny”. Dominujący to rys tej charakterystyki I tomiku²².

Z jednej strony, w listach, spotykamy Mickiewicza dystansującego się od tego, co prowincjonalne, mentalnie nakierowanego na wileńskie centrum, związanego niezwykle silnie z filomatami, utożsamiającego się z miejskim stylem życia. Poezja natomiast – nie licząc *Zimy miejskiej* – pokazuje go jako kogoś mocno związanego z „nowogródzką stroną”, znającego jej obyczaje, mającego w pamięci obraz rodzinnych stron. Mickiewicz liryczny jawi się jako ten, który nie tylko „nowogródzką stroną” ceni, lecz także chce jej niezwykłość przybliżyć osobom nieznanym tych terenów.

Taka różnica w odniesieniu do tej samej przestrzeni jest zjawiskiem zdecydowanie godnym uwagi – czy bowiem poetyckie uwydatnienie walorów prowincji, jej niezwykłości byłoby możliwe bez zyskania, zaświadczonego w listach, dystansu do ro-

²² Z. Stefanowska, „*Nic ani szalenie...*”. O prowincjonalizmie IV części *Dziadów*, w: teje, *Mapa romantyzmu polskiego*, s. 49. Por. C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, oraz M. Wantowska, *Dziady kowieńsko-wileńskie*, w: *Ludowość Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski i R. Wojciechowski, Warszawa 1958.

dzinnych stron i bez obejrzenia ich z perspektywy wileńskiego centrum? Tak więc, aby Mickiewicz mógł na nowo odzyskać, docenić i wreszcie poetycko uwiecznić „nowogródzką stronę”, musiał ją najpierw utracić w Wilnie. Wrastanie w nową przestrzeń, tę szczególną zmianę w młodzieńczym doświadczeniu poety utrwaliły listy, natomiast utwory poetyckie dokumentują różne, nieraz sprzeczne wizerunki miejsc rodzinnych i zmieniające się stany emocjonalne, które im towarzyszą. Pewne jest tylko, że obraz „nowogródzkiej strony” kształtowany był za każdym razem poprzez doświadczenia zdobyte w Wilnie.

Natalia Szabołtas
Uniwersytet w Białymstoku

Przestrzeń dźwińskiego krajobrazu w poezji Olgi Daukszty

Niewątpliwie najbliższe środowisko pisarza wywiera na niego ogromny wpływ. Bolesław Hadaczek uważa, że:

ziemia wraz ze swoimi ekwiwalentami – poszczególnymi krainami i regionami, województwami i powiatami, określonymi miastami, miasteczkami i wsiami – generuje i strukturalizuje zarówno plan treści utworów (fabuły, czas i przestrzeń, postacie), jak i plan wyrażania (formy genologiczne, narracje, język)¹.

Jest to rodzaj pisarstwa emocjonalnie związanego z konkretnym terytorium.

W polską tradycję literacką bardzo mocno wpisały się różne regiony Rzeczypospolitej, a szczególna rola przypada ziemiom leżącym wzdłuż jej wschodnich granic, zwanym Kresami. Polska kultura byłaby uboższa, gdyby odłączono od niej całą wielką spuściznę kresową – literacką i kulturową. Twórczość związana z łotewskim krajobrazem jest mało znana szerszym kręgom czytelników zarówno w Polsce, jak i na Łotwie. Pozostałe obszary kresowe, Litwa i Ukraina, mają swoich powszechnie znanych wieszczów,

¹ B. Hadaczek, *O geopoetyce kresowej*, „Roczniki Humanistyczne” 1997, z. 1, s. 245.

opisujących wielkość i wspaniałość tych ziem. Inflanty także starały się przechować polską myśl i patriotycznego ducha. Nie było chyba w dawnej Polsce – jak pisał Józef Weyssenhoff – prowincji tak ściśle przestrzegającej swych obowiązków względem państwa, jak Inflanty Polskie².

Agnieszka Durejko, badaczka polskiej twórczości literackiej na terenach byłych Inflant zauważa, iż:

Wielu Polaków żyjących w dzisiejszych granicach państwa polskiego zapomina, że również tam, na północnym wschodzie, rozwinęła się przez kilka wieków kultura polska. Jednym, chyba najważniejszym elementem tradycji kulturalnej, jest polska twórczość literacka, będąca dziełem autochtonicznych Polaków, niejednokrotnie dziedziczących najdawniejsze inflanckie tradycje³.

Także Polacy znad Dźwiny w utworach literackich dawali wyraz swemu zachwytowi łotewskim krajobrazem. Na tworzenie polskiej tradycji literackiej, związanej z pejzażem Łatgalii miało wpływ wielu twórców. Możemy podzielić ich na dwie zasadnicze grupy: tworzących w okresie zaborów (wiek XVIII i XIX) oraz w wieku XX. Do pierwszej należą piszący po polsku, a wywodzący się ze spolszczonych rodów inflanckich: Konstancja z Ryków Benisławska⁴, Michał Borch, Jadwiga z Benisławskich Manteufflowa⁵, Jerzy Manteuffel-Szoego oraz piszący o Inflantach z powodu fascynacji ich krajobrazem: Wincenty Pol, Antoni Kolankowski⁶, Onufry Korkorewicz⁷, czy Antoni

² Za A. Durejko, *Polskie wiersze znad Dźwiny*, Wrocław 1994, s. 5. oraz za: http://www.nasz-czas.lt/_NCZ_ARCHYVAS/030/inflan.html [dostęp: 12.12.2016].

³ Tamże, s. 5.

⁴ K. Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*, oprac. T. Brajerski i J. Starnawski, Lublin 1958.

⁵ J. z Benisławskich Manteufflowa, *Ona lampy nie zgasila*, w: J. Manteuffel-Szoego, *Inflanty, Inflanty*, Warszawa 1991, s. 21–22.

⁶ A. Kolankowski, *Poezje*, Wilno 1848; tenże, *Ostatnie akordy*, Suwałki 1875.

⁷ O. Korkorewicz, *Poezje*, St. Petersburg 1836 (w drukarni Karola Kraja).

Kruman⁸. Wśród poetów XX-wiecznych piszących o Inflantach można wyróżnić tu urodzonych i wychowanych, ale tworzących z dala od ziem rodzinnych: Kazimiera Hłakowiczówna czy Edward Słoński⁹, a także zamieszkujących i wydających utwory na łamach polskich czasopism w niepodległej już Łotwie: Olga Dauksza, Zofia Rujkówna, Jadwiga Korecka, Hanna Niecławska, Czesława Chażyńska-Fiszerowa.

Twórczość wyżej wymienionych poetów jak najbardziej pozwala stwierdzić, iż „Inflanty Polskie winny być wymieniane obok Litwy i Ukrainy, aby wszystkie te dawne regiony Rzeczypospolitej były tak samo mocno osadzone w świadomości Polaków”¹⁰.

Polska spuścizna literacka byłych Inflant związana jest ściśle z obrazem kraju lat dziecińczych, którego ważnym punktem odniesienia jest Dźwina, największa rzeka Łotwy, urastająca w literaturze do rangi symbolu jako niemy świadek historii. Dźwina występuje jako synonim kraju ojczystego i ojczystej przyrody, a także jako źródło wspomnień. Antoni Kolankowski w swoim *Sonecie* pisze: „[...] Lubię, patrząc na fale zapienionej Dźwiny, uspięne, w tęsknym sercu, obudzać wspomnienia”¹¹. W spuściznie literackiej autorów związanych uczuciowo z Inflantami Dźwina zawsze odgrywała istotną rolę. Można wyróżnić obraz sentymentalny, wypełniony tkliwością i rozpamiętaniem. Tadeusz Łada Zabłocki w elegii *Do Dźwiny* pisze:

Rodzinną rzeko! Ileż lat ubiegło,
Gdym nad twym brzegiem dumiał raz ostatni
Lecz nie jam jeden dumiał nad twym brzegiem [...]
Trzech nas było, z młodą wyobraźnią,

⁸ A. Kruman, *Piewiec z nade Dźwiny*, Wilno 1860.

⁹ E. Słoński, *Wybór poezji*, Warszawa 1911.

¹⁰ A. Durejko, *Polskie wiersze znad Dźwiny*, Wrocław 1994, s. 6.

¹¹ A. Kolankowski, *Sonet*, w: A. Durejko, *Polskie wiersze znad Dźwiny*, s. 27.

[...] myśmy płakali i łzy pożegnania
Padaly na tve, o Dźwino zwierciadło
[...] Dźwino! Twej fali szmer cichy, samotny:
Piękne sny mego dzieciństwa kołysał:
Gdym z każdej chwili godziny przelotnej,
same rozkosze i szczęście wysysał¹².

Poddana personifikacji Dźwina, nazywana nianią, piastunką pocieszała i przynosiła ulgę w cierpieniu. Przyjmowała ból i ludzkie łzy, stając się empatycznym elementem krajobrazu: „[...] I jej fala zadumana, łzy na sobie ma, i bieży zapłakana, Depce złote dna”¹³. Dźwina wzbudzała ciepłe emocje albo wywoływała grozę i niepewność. Zabłocki widzi w niej rzekę-matkę, dla Daukszty okazuje się niewierna i nieprzewidywalna, ale nie pozostawia nikogo obojętnym. Kruman zwracał się do niej: „[...] Dźwino! Spocznij na chwilę, wszak już płyniesz wieki”¹⁴, a Borch w cytowanym wyżej wierszu stwierdzał z szacunkiem i zadumą: „[...] O! ileż w jej dziedzinie, wielkich, świętych er!”. Daukszta natomiast pisała: „[...] i zbrzydnie ci wszystko oprócz niej na ziemi, jak kamień na jej brzegu staniesz w nią wpatrzony, niepotrzebny nikomu na świecie i na zawsze niemy”¹⁵. W wierszach Michała Borchy, Antoniego Krumana, Wincentego Pola¹⁶, Edwarda Słońskiego¹⁷, czy Kazimierzy Iłakowiczówny¹⁸ Dźwina przedstawiona jest jako jeden z elementów krajobrazu, częśćka Inflant. Dopiero jednak Olga Dauksztówna w swoich lirykach

¹² T. L. Zabłocki, *Do Dźwiny*, w: A. Durejko, *Polskie wiersze znad Dźwiny*, s. 26.

¹³ M. Borch, *Dwa słowa o Dźwinie*, w: A. Durejko, *Polskie wiersze znad Dźwiny*, s. 23.

¹⁴ A. Kruman, *Do Dźwiny*, w: A. Durejko, *Polskie wiersze znad Dźwiny*, s. 29.

¹⁵ O. Daukszta, *Inflanty*, w: *Dźwina o zmierzchu*, Dyneburg 1930, s. 22.

¹⁶ W. Pol, *Do Dźwiny*, w: A. Durejko, *Polskie wiersze znad Dźwiny*, s. 28.

¹⁷ E. Słoński, *Ja znam ten kraj*, w: A. Durejko, *Polskie wiersze znad Dźwiny*, s. 39.

¹⁸ K. Iłakowiczówna, *Moje rzeki*, w: A. Durejko, *Polskie wiersze znad Dźwiny*, s. 57.

pokazała rzekę z wielu perspektyw, uchwyciła jej wieloraki obraz, praktyczne walory i pożytki, subtelne piękno, ale też wymiar tajemnicy.

Olga Daukszta jest jedną z bardziej interesujących poetek, pochodzących z Inflant. Jej twórczość znalazła w dwudziestoleciu międzywojennym szerokie uznanie¹⁹, budziła też zainteresowanie ówczesnej krytyki²⁰, zachwycała albo wzbudzała niechęć²¹,

¹⁹ W dwudziestoleciu międzywojennym wiersze Olgi Daukszty drukowane były w wielu znanych polskich czasopismach, np. w „Kamieniu” czy „Skamandrze”. W „Kamieniu” opublikowane zostały utwory: *Babka Alona* (wrzesień 1934, nr 1), *Poszukiwanie ojczyzny* (listopad 1934, nr 3), *Kondotierzy* (czerwiec 1935, nr 10), *Na mierzei* (grudzień 1935, nr 4), *Karta, Stawka, Co to jest miłość, Ostatnie drzwi, Stosowna partia* (wrzesień 1936, nr 1), *Sierpień markizy Agnieszki* (październik 1936, nr 2), *Dzikie łabędzie* (listopad 1936, nr 3), *Spojrzenie surowe* (grudzień 1936, nr 4), *Młody miesięczek* (kwiecień 1937, nr 8), *Z poematu „Pańszczyzna”* (marzec 1938, nr 7), natomiast w „Skamandrze” w 1938 roku opublikowano *Ładę*.

²⁰ Przeglądając *Pisma do Kameny* A. Jaworskiego (K. A. Jaworski, *W kręgu Kameny*, t. 7, s. 127), natknęłam się na wzmiankę o korespondencji między Julianem Tuwimem a Olgą Dauksztą. Andrzej Jaworski tak pisze: „[...] Julian Tuwim napisał do mnie (19 XI 1936) prosząc o udzielenie wiadomości: «kto jest pani Olga Daukszta, której utwory czytałem w nr 1 i 2 „Kameny” i czy drukowała już gdzie indziej swe wiersze»” [...] List zamykały uprzejmości: „Przy sposobności – słowa podziwu i tzw. «uznania» dla pisma, które pewno boryka się z nie lada trudnościami”. Podąłem Tuwimowi adres Daukszty i prosiłem go o przysłanie do „Kameny” jakiegoś wiersza. Po dziesięciu dniach otrzymałem przekład «W zaraniu życia» Puszkina [...]”. Natomiast na str. 423 tegoż pisma Julian Tuwim dziękuje Andrzejowi Jaworskiemu za otrzymany adres Olgi Daukszty: „[...] Szanowny Panie! Bardzo dziękuję za udzieloną informację (adres Olgi Daukszty). Chętnie spełniam prośbę Pana – i przesyłam przekład z Puszkina. – Julian Tuwim 29.XI 36”. Prawdopodobnie w archiwum Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza – istnieje korespondencja Juliana Tuwima do Olgi Daukszty, skoro Andrzej Jaworski o niej wspomina w swojej książce. Na talent poetycki Dauksztówny po raz pierwszy zwrócił uwagę Stefan Napierski, który w „Wiadomościach Literackich” 1938, nr 38, pisał z zachwytem „[...] Cóż za świeżość słownictwa i frazowania, jakąż samorodną oryginalność tematów!”. A. Jaworski nie był jedynym wpływowym, polskim krytykiem literackim, który interesował się twórczością Dauksztówny. Korespondowała ona również ze Stefanem Kołaczkowskim.

²¹ Tomik wierszy Olgi Daukszty *Walec Kierowy* to poemat miłosny, w którym pełna wdzięku kobieca ironia przechodzi w satyrę, a nawet sarkazm, jak pisała A. Durejko. U jednych krytyków poemat zyskał aprobatę np.: Anna Nieławicka

nie pozostawiając nikogo obojętnym. Olga Daukszta urodziła się 21 sierpnia 1893 roku w Kalkunes²² koło Rygi, gdzie spędziła pierwsze lata życia. Ochrzczona została w Rydze w polskim kościele p.w. M. B. Bolesnej²³. Nadano jej imię Aleksandra, chociaż dla najbliższych pozostała na zawsze Olgą. Naukę rozpoczęła w Rydze w 1905 roku w polskim gimnazjum prowadzonym przez Emilię Lichtarowicz, siostrę Władysława, prezesa Towarzystwa Polskiej Oświaty w Rydze. Świadectwo ukończenia szkoły otrzymała w 1912 roku wraz ze złotym medalem, wyróżnieniem za bardzo dobre wyniki w nauce²⁴. W następnym roku wyjechała do Dyneburga (obecnie Daugavpils), by podjąć naukę w klasie pedagogicznej gimnazjum polskiego. Po zdobyciu wykształcenia pedagogicznego wróciła do Rygi i rozpoczęła pracę

(ówczesna krytyczka literacka) stwierdzała, iż krytycy mężczyźni nie mogą pisać o nim ze stoickim spokojem. Podkreślała również, iż: „[...] Ton tego tomiku jest bardzo drażniący i zaczepny, zwłaszcza, że dotyczy analizy niszczycielskiej miłości poetki do młodzieńca” (w: A. Durejko, *Polskie życie kulturalne i literackie na Łotwie w XX w.*, Wrocław 2001, s. 206). Również A. Jaworski, redaktor „Kamenu” przystępując do wydania „kontrowersyjnego” tomiku, zapowiedział rewelację. Natomiast S. Czernik, w: „Nowościach Poetyckich” ostudził emocje, oceniając *Walecia Kierowego* następująco: „[...] Są to wiersze o miłości, dziwne tym, że przedstawiają okoliczności często spotykane w życiu, rzadko jednak wprowadzane do poezji. Jest to rozległa gama ekstaz i zwątpień starej panny”. W zakończeniu krytyk nieco łagodzi wcześniejszą wypowiedź, dodając: „[...] Arcyludzkie rozterki kobiece wyśpiewane zostały z niewątpliwym talentem i z przyciągającą szczerością” („Prosto z Mostu” 1938, nr 22).

²² Informacja o miejscu urodzenia widnieje w dowodzie osobistym poetki, wydanym dnia 28.04.1924 r. (Nr dowodu 1118), na s. 29. Wgląd do dowodu uzyskałam w Archiwum Państwowym w Rydze (Latvijas Valsts Vēsturesarhīvs, Rīga. Arhīva dok. Kopijas O. Daukste 1900–1950 gada, lp. 29).

²³ Świadectwo chrztu O. Daukszty (ur. 21 sierpnia 1893 r.): Kościół Katolicki pod wezwaniem *Matki Bożej Bolesnej* w Rydze: *Daykuma*, Nr 470, data chrztu 31 sierpnia, w: Latvijas Nacionalaisarhīvs, Rīga. Arhīva dok. kopijas O. Daukste 1800–1899 gada, s. 1–3.

²⁴ Świadectwa ukończenia *Gimnazjum Emilii Lichtarowicz* przez O. Dauksztę w: Latvijas Valsts Vēsturesarhīvs, Rīga. Arhīva dok. kopijas O. Daukste 1900–1950 gada, s. 2–9.

w polskiej szkole jako nauczycielka. Kariere zawodową przerwał wybuch Wielkiej Wojny. Dzięki Polonii²⁵ otrzymała pracę w polskiej szkole w Jarosławlu (na terenach obecnej Rosji). Tam też została ją rewolucja październikowa 1917 roku.

Kiedy zawierucha wojenna dobiegła końca, Olga Daukszta w nowej już rzeczywistości politycznej²⁶ ponownie rozpoczęła naukę. Odkryła w sobie zamiłowanie do sztuk pięknych i wyjechała do Moskwy, aby zapisać się do Wyższej Szkoły Malarstwa²⁷. Niestety po niespełna trzech latach Daukszta musiała opuścić Moskwę ze względu na chorobę płuc. Na Łotwę powróciła około 1921 roku. Osiedla w Daugavpils i tam rozpoczęła pracę dydaktyczną w polskich szkołach średnich²⁸. Nie porzuciła jednak pasji malarskiej i wiele jej obrazów prezentowanych było na różnych wystawach, na przykład w Studium Malarskim w Daugavpils w 1933 roku, a kilka płócien zdobiło klub „Harfa” należący do Związku Polaków na Łotwie oraz jej mieszkanie²⁹. Swoje

²⁵ Informacje o pracy O. Daukszty w polskiej szkole w Jarosławlu w: J. Stryjewski, *Polska Rada Wygnańcza w Jarosławlu, Zaświadczenie*, [oraz inne dokumenty z tego okresu O. Daukszta, *Do Polskiego Zarządu Oświatowego*], w: Latvijas Valsts Vēstures arhīvs, Rīga. Arhīva dok. kopijas O. Daukste 1900–1950 gada, s. 16, 33, 34, 37, 39, 59, 60, 61, 62.

²⁶ Rok 1918 przyniósł zasadnicze zmiany na arenie międzynarodowej. Granice Imperium Rosyjskiego rozpadły się. Z nowego układu politycznego wyłoniły się m.in. młode państwa bałtyckie: Litwa, Estonia i Łotwa (w granicach której znalazły się dawne Inflanty); upragnioną niepodległość odzyskała także Polska. Na ziemiach zaś, które pozostały przy Rosji, nadal trwały walki o nową rzeczywistość polityczną (rewolucja bolszewicka).

²⁷ С. Матвеев, *Государственные Свобод. Художественные Мастерские, Ярославль 1921, Удостворение*, w: Latvijas Valsts Vēstures arhīvs, Rīga. Arhīva dok. Kopijas O. Daukste 1900–1950 gada, s. 39, 40, 53.

²⁸ O. Daukszta, *Do Polskiego Zarządu Oświatowego*, w: Latvijas Valsts Vēstures arhīvs, Rīga. Arhīva dok. Kopijas O. Daukste 1900–1950 gada, s. 19, 20, 22, 25, 31, 32, 34, 36, 38, 43, 45, 54, 56.

²⁹ Część obrazów O. Daukszta sprzedała pod koniec życia, by móc się utrzymać, reszta natomiast zaginęła jeszcze w czasie wojny lub uległa zniszczeniu. Informacja została podana na podstawie wywiadów przeprowadzonych przez autorkę

zdolności plastyczne wykorzystywała także w pracy pedagogicznej³⁰ oraz w przesyconej kolorystyką twórczości poetyckiej, którą rozwinęła w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku.

W roku 1936 Daukszta podjęła studia na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, na Wydziale Literatury i Języków Słowiańskich³¹. Po wybuchu II wojny światowej wróciła w rodzinne strony, w Daugavpils przeżyła koszmar wojenny dwóch okupacji: hitlerowskiej i sowieckiej. Napisała wówczas poemat patriotyczny *Nike Polska*³², w którym chciała pokazać martyrologię narodu. Podczas kolejnych okupacji Daukszta pracowała jako nauczycielka w szkołach średnich i powszechnych, jednakże wiele szkół, w których uczyły się polskie dzieci, było likwidowanych. Ostatecznie, w roku 1948 została zwolniona³³ i pracy już nie podjęła. Zlikwidowano także ostatnią polską szkołę w Daugavpils. Poetka utrzymywała się z bardzo skromnej renty i ze składek

artykułu (26–28.05.2016 r. oraz 18–23.06.2016 r. w Dyneburgu) ze świadkami życia i działalności O. Daukszty (są nimi głównie uczennice poetki). Wspomina o tym również A. Durejko, badaczka polskiej twórczości literackiej z terenów byłych Inflant w: *Polskie wiersze znad Dźwiny*, Warszawa 1998, s. 10.

³⁰ O. Daukszta prowadząc teatryki dla dzieci i młodzieży wykorzystywała swoje zdolności plastyczne do tworzenia scenografii.

³¹ Dokumentacja dotycząca podjęcia studiów wyższych przez O. Dauksztę (Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie 1939 r.), w: Latvijas Valsts Vēstures arhīvs, Rīga. Arhīva dok. Kopijas O. Daukszte 1900–1950 gada, s. 5, 6, 6a, 7.

³² Rękopis poematu *Nike Polska* znajduje się w muzeum Literatury im. J. Czechowicza w Lublinie; strona internetowa muzeum: www.muzeumlubelskie.pl.

³³ Zwolnienie dyscyplinarne O. Daukszty z polskiej szkoły w Daugavpils: *Министерство просвещения ЛССР Даугавпилский ГОРОНО, Личные дела рабочих и служащих уволенных*, w: Latvijas nacionālais arhīvs, *Daugavpils zona lais valsts arhīvs*. Arhīva dok. Kopijas O. Daukszte 1951–1970 gada, s. 32. Olga Daukszta została zwolniona dyscyplinarnie za wypowiedź, która padła podczas prowadzenia zajęć z literatury rosyjskiej. Jeden z uczniów, którego ojciec pracował w służbach specjalnych, uznał wypowiedź nauczycielki za „niepoprawną politycznie”. Dauksztówna została określona [przez służby], jako osoba „niereformowalna politycznie”. Informację tę uzyskałam podczas wywiadu z uczennicą poetki – Jadwigą Arcymowicz (22.06.2016 r., Dyneburg).

organizowanych przez jej dawne uczennice³⁴. Zmarła w 1956 roku na raka gardła, osamotniona i pozbawiona środków do życia. Jej los literacki także zakończył się niepomyślnie, „przepadł w kulturze polskiej, jak całe Inflanty”³⁵. Fakt, iż w swoistej deklaracji narodowościowej³⁶ opowiedziała się za polskością, również nie wpłynął pozytywnie na jej sytuację w sowieckiej Łotwie. Zapomniano więc o niej, skazując na niebyt literacki. Po pół wieku na nowo „odkryto” Olgę Dauksztę, „najbardziej inflancką z polskich poetek”³⁷.

Poezja Daukszty na tle innych liryków inflanckich wyróżnia się przede wszystkim swoją niepowtarzalnością i oryginalnością. Autorka, okrzyknięta przez niektórych badaczy literatury „wieszczką Dźwiny i Inflant”³⁸, pozostaje nadal jedną z najciekawszych osobowości związanych z Inflantami. W swoich lirykach Daukszta przekazuje głęboką wrażliwość na szczegóły świata zewnętrznego. Artyzm jej poezji przejawia się w malarzkim sposobie przekazywania widzianej rzeczywistości. Płótnem malarki staje się czysta kartka, na której tworzy niepowtarzalne obrazy. Pędzel zastąpiła więc Daukszta piórem, a paletą barw uczyniła sugestywne słowo, którym „maluje” urokliwe pejzaże.

³⁴ Autorka niniejszego artykułu przeprowadzała wywiady (26–28.05.2016 r. oraz 18–23.06.2016 r. w Dyneburgu) ze świadkami życia, uczennicami Olgi Daukszty: J. Arcymowicz, B. Migła, H. Szakiel, W. Hryniewicz, G. Grawe.

³⁵ K. Zajas, *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*, Kraków 2008, s. 334–338.

³⁶ O. Daukszta, *Listy*, Archiwum Kameny [fragmenty], w: K. A. Jaworski, *W kręgu Kameny*, Lublin 1973, s. 130–134: „Nie jestem Rosjanką, ani prawosławną, jak niektórzy myślą. Jestem katoliczką ochrzczoną w Ryskim kościele [...] Nazwisko moje jest żmudzkie, a może tatarskie [...], myślę, że jestem w zgodzie ze swym imieniem i nazwiskiem, tylko mniej tu wikingów i Prusów, ale przeważają Żmudzini, Jadźwingowie, Tatarzy... Wszak i ja mam kose oczy, szerokie plecy, nieduży wzrost [...]. W rodzinie mojej nie brak przyzwoitych nazwisk polskich i niemieckich [...]. Piszę po polsku i lubię Polaków, bo byli zawsze dla mnie dobrzy, czego nie mogę powiedzieć o innych narodach, z którymi mnie życie zetknęło”.

³⁷ K. Zajas, *Olga Daukszta. Oczy dźwińskiego ładu*, w: K. Zajas, *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*, Kraków 2008, s. 338.

³⁸ A. Durejko, *Polskie wiersze znad Dźwiny*, s. 12.

Kompozycja obrazu poetyckiego Daukszty przebiega na dwóch równoległych płaszczyznach, świata realnego i fantastycznego. W pierwszej występuje obrazowanie realistyczne, wiernie oddające krajobraz Inflant: „[...] Inflanty – kraj sosen spalonych wśród piasków, [...] wrzosowisk i lasków, [...] kraj szary, siermiężny”³⁹. Opisuując rzekę, wymienia jej naturalne walory, wodę falującą, płynącą, mętną, zblękitniałą⁴⁰. Podobnie też kamyki nadbrzeżne, które są: „[...] chłodne, chropowate, nie lekkie, nie palą”⁴¹. Piasek nadrzeczny jest „żółty”⁴², a mielizna „zielono-popielata”⁴³. Natomiast ziemia jest: „[...] czarna, ludzkim pługiem krajana”⁴⁴.

Przedstawione wyżej przykłady odsłaniają użyte przez poetkę kolokwialne i potoczne określenia. Woda jest „zblękitniała”, ziemia „czarna”, piasek „żółty”, a kraj Inflant „szary”. Zdawkowość i prostota nie porywają czytelnika, jednakże pierwsza lektura okazuje się czasem pochopna i powierzchowna. Daukszta stopniowo wprowadza odbiorcę w wykreowany przez siebie świat wyobraźni, w którym rzeczywistość przybiera postać niemalże fantastyczną. Swoją świat Daukszta przedstawia za pomocą szlachetnych materiałów: złota, srebra, drogocennych kamieni. Dno rzeki Dźwiny utkane jest zatem: „[...] Z miękkiego aksamitu [...] i słodsza nad pocałunek płynna woda złota, chłodna jak florencki marmur, jej czerwona glina”⁴⁵. Rzeka obfita w bogactwa naturalne sypie nimi „jak z rękawa”: „[...] Otworzy szkarłatne zamki na dnie, sypnie z wody szczerozłote dukaty, ruble, talary, alche-

³⁹ O. Daukszta, *Inflanty*, w: *Dźwina o zmierzchu*, s. 22.

⁴⁰ O. Daukszta, *Dźwina*, w: tamże, s. 3.

⁴¹ O. Daukszta, *Kamiki*, w: tamże, s. 9.

⁴² O. Daukszta, *Ogniki nadbrzeżne*, w: tamże, s. 7.

⁴³ O. Daukszta, *Mielizna*, w: tamże, s. 6.

⁴⁴ O. Daukszta, *O, ziemio*, w: tamże, s. 23.

⁴⁵ O. Daukszta, *Dno Dźwiny*, w: tamże, s. 30.

miczne bryzgi złota, pluśnie srebrnymi rybami”⁴⁶. Jak niewiasta w dzień ślubu, ozdobiona naszyjnikami z pięknych koralu i pereł, uwodzi wdziękiem wybrańca, tak też rzeka – Dźwina, ozdobiona kamykami o różnej strukturze, kolorach i kształtach, uwodzi swoim urokiem: „[...] Chłodne, chropowate, nie lekkie [...] Turkusowe, opalowe, z kwarcu i miki, moje kamyki”⁴⁷.

Interesująco wprowadza poetka efekty świetlne, wykorzystując w sposób mistrzowski paletę barw. Tak na przykład przedstawiła refleksy zmierzchu nad wodą: „[...] Przed chwilą zmierzchu – na niebie purpurowe miasta, na wodach Dźwiny – granatowe, czerwone łabędzie”⁴⁸. Opisując natomiast refleksy nad miastem, porównuje je do rozsypanych płatków róż, dzięki którym zwykle, szare miasto oczarowuje: „[...] Od zorzy wieczornej refleksy, jak róży płatki pąsowe, rozsypane na ganku domu, na bruku nawet ulicy, na fabrycznym murze”⁴⁹. Za pomocą kolorów kreuje poetka rzeczywistość, nadając jej formy, kształty, ale też wyznacza czas, pory dnia, których strażnikiem od wieków jest słońce. Zasłonięty ciemnym woalem, nocny nieboskłon o poranku przebijają promienie wschodzącego słońca: „[...] Pod Dźwińskim, na polance, tuż za Pohulanką, bardzo rano, słońce strzałami wytryska”⁵⁰. Z zachodem słońca zamiera wszystko i gaśnie, nawet uczucia przechodzą w stan słodkiego, sennego upojenia: „[...] W pewien wieczór majowy miasto było liliowe od zmierzchu, zgaszonych uczuć i rozkwitłych bzów”⁵¹. Poezja Daukszty oddziałuje na wszystkie zmysły. Krajobraz jej wierszy nie tylko mieni się kolorami („sturkusowiał bruk”, „czerniały lipy na grobli”⁵²), ale

⁴⁶ O. Daukszta, *Dźwina*, w: tamże, s. 3.

⁴⁷ O. Daukszta, *Kamyki*, w: tamże, s. 9.

⁴⁸ O. Daukszta, *Refleksy zmierzchu*, w: tamże, s. 24.

⁴⁹ O. Daukszta, *Zorza na ustach, Dźwina o zmierzchu*, s. 25.

⁵⁰ O. Daukszta, *Pojedynek w Pohulance*, w: tamże, s. 38.

⁵¹ O. Daukszta, *Rybałt wędrowny w Dźwińsku*, w: tamże, s. 36.

⁵² O. Daukszta, *W piątek wieczorem*, w: tamże, s. 37.

też nasycony jest zapachami („deszcz pachnący grzotem burzy”⁵³, „pachnące wiatrem sosny”⁵⁴, „ziemia parująca smolną je-dliną”⁵⁵). W jej wierszach słysząc muzykę natury, która szczególnie wiosną odzywa się wielotonowym dźwiękiem, porywa i zachwyca harmonią, przywołuje konotacje sakralne: „[...] Wiosną o zielonym szumie, drzewa rozśpiewane, jak organy w tu-mie jutrznią”⁵⁶. Nie tylko zresztą drzewa, kołysząc się na wie-trze, uczestniczą w wiosennej symfonii. Każdy element natury pełni ważną rolę, charakteryzując się niepowtarzalnym dźwię-kiem. Deszcz oczyszczający z kurzu bruk, staje się na chwilę ar-tystą, który strugami, jak smukłymi palcami uderza w fortepian – „sturkusowiały bruk”, wydobywając z niego najszlachetniejszą melodię: „[...] Deszcz dzwonił jak dzety, brylanty czarne, sypane z planet na brukową drogę ręką władczą i hebanową maga – astrologa”⁵⁷.

Olga Dauksza niezwykle poetycko ukazuje pejzaż inflancki z organizującą go Dźwiną, i miastami – starymi, średniowiecznymi oraz tymi prowincjonalnymi, w których mieszkał „lud po-bożny: litewski, żydowski, łotewski”⁵⁸. Dźwina, niemy świadek historii pokoleń⁵⁹, zachowuje swoją tożsamość, ale też generuje wieloznaczne metafory. Kolejne odsłony w sposób najprostszy przywołują następstwo pór roku, dnia i nocy. Zimą „[...] rzeka w krach zbita”⁶⁰, wiosną natomiast: „Białe, z lodu niedźwie-dzie spłynęły po Dźwinie, rzeka się rozbłękitniła, jak odświętna

⁵³ Tamże.

⁵⁴ O. Dauksza, *Rycerz w niszy*, w: tamże, s. 34.

⁵⁵ O. Dauksza, *W Kaiserwaldzie*, w: tamże, s. 43.

⁵⁶ O. Dauksza, *Rycerz w niszy*, w: tamże, s. 34.

⁵⁷ O. Dauksza, *W piątek wieczorem*, w: tamże, s. 37.

⁵⁸ O. Dauksza, *W miasteczku Suboczu*, w: tamże, s. 57.

⁵⁹ O. Dauksza, *Inflanty*, w: *Dźwina o zmiernych*, s. 22.

⁶⁰ O. Dauksza, *O tem pisali poeci*, w: tamże, s. 98.

wstążka [...]”⁶¹ i stała się „hojna, łaskawa”⁶². Poetka bardzo często przypisuje rzecze cechy ludzkie, a więc rzeka się „rozmarza”, „stroji”, „pieści”, „szemrze”, „tuli i całuje”, a nawet „wstydzi się”. Personifikacja powtarza się w wielu lirykach. Oto przykład:

W nocy się rozmarza tajemniczo modra jej toń,
a suknię swą w poświatach stroi ognikami,
pieści łodzi przy brzegu, szemrze z pająkami [...]
Nocna Dźwina to wszystko tuli i całuje...
A nad ranem się zrywa w wściekłych fal podskoku
i gniewa się na swą słabość, zżyma się, kotłuje,
wstydzi się zapomnień, złudnej nocy mroku,
i śmieje się gorzko z siebie w białej pianie cała,
wśród żółtych brzegów piasku od gniewu zsiniała⁶³.

Daukszta stwierdza, że Dźwina: „[...] nie jest rzeką wierną, lecz zmienną, zazdrosną”⁶⁴, a nawet niebezpieczną – stanowi to oryginalny rys jej poetyckiej kreacji. Nad brzegami jednak powstały ludne miasta, warsztaty i fabryki, dlatego: „[...] ciężko oddycha rzeka fabrykami nad wodą, w szmaragdzie węzów – traw”⁶⁵. W wierszu *Raj cyprysowy* ze szczegółami opisuje nowoczesną metropolię: „Jest w mieście rozpęd życia, dynamika bytu: parlament, akademie, stadiony, kultura [...]”, jest też „[...] kunszt białych kamienic” oraz „[...] las kominów i wieże [które] hejnałem iglastym wystrzelają ku niebu hardo i pionowo”. W fabrykach „grzmocą parowe młoty mocno i wytrwale, dyszą hutnicze piece krwawymi żużłami”.

Utwory Olgi Daukszty są źródłem wiedzy o krainie naddźwięńskiej, o dawnych zwyczajach, kulturze i życiu codziennym tam-

⁶¹ O. Daukszta, *Wiosna nad Dźwiną*, w: tamże, s. 56.

⁶² O. Daukszta, *Wiosna nad Dźwiną*, w: tamże, s. 56.

⁶³ O. Daukszta, *W nocy*, w: tamże, s. 19.

⁶⁴ O. Daukszta, *Dźwina*, w: tamże, s. 3.

⁶⁵ O. Daukszta, *Walka*, w: tamże, s. 6.

tejszych mieszkańców. W swoich wierszach, przesyconych kresowym, „tutejszym” nastrojem, odmalowuje autentyczne postaci, wspomina znane sobie nazwy miast i ulic, uwzględniając liczne szczegóły, przez co poezja jej nabiera częściowo charakteru dokumentu. W wierszu zatytułowanym *W słońcu* Daukszta przedstawia przewoźnika znad Dźwiny – Antoszkę, którego rzeczywistość znała⁶⁶: „(...) siwowłosa teraz, z pomarszczoną twarzą, przewoźnikiem służy Żydom gospodarzom”⁶⁷. Z kolei w wierszu *Na promie* opisuje autentyczny obrazek, jaki zapewne nieraz widziała, podróżując promem przez Dźwinę. Realistycznie brzmią jej słowa: „[...] Na promie skrzypią wozy, ryczą krowy, pieją kogutki w koszach, kłócą się przekupki i klną pijani przewoźnicy na twarzy purpurowi”⁶⁸.

Niekiedy krajobraz inflancki wydaje się być nieco monotony, porośnięty sosnowym lasem na piaszczystej ziemi:

Był kiedyś poza Grzywą las suchy, sosnowy,
koralowe poziomki rosły w nim na wzgórzu,
pełnym szyszek z żywicą, a cząbry liliowe
słały się wianuszkami u sosen podnóża⁶⁹.

Natomiast zróżnicowane, bogate życie toczy się i rozgrywa w osiedlach ludzkich: „[...] Pędzą auta, cykliści, motylami fruwią na rowerach spódniczki. Pachnie pyłem i lipcem [...] [a] w dole, w zorzy gasnącej wąskie, miejskie uliczki”⁷⁰. W twórczości Olgi Daukszty przestrzeń geograficzna odgrywa znaczącą rolę w doświadczeniu różnych miejsc, w emocjonalnym z nimi związku.

⁶⁶ Informacja została uzyskana z wywiadu przeprowadzonego przez autorkę artykułu z uczennicą Olgi Daukszty – Jadwigą Arcymowicz, która odbyła się dnia 22.06.2016 r.

⁶⁷ O. Daukszta, *W słońcu*, w: *Dźwina o zmierzchu*, s. 16.

⁶⁸ O. Daukszta, *Na promie*, w: tamże, s. 29.

⁶⁹ O. Daukszta, *Las grzywowski*, w: tamże, s. 20.

⁷⁰ O. Daukszta, *Kareta kasztelanowej na szosie*, w: tamże, s. 39.

Opisane miasta, takie jak Ryga, Dźwińsk, Szenberg, czy Subocz są niczym pocztówka z przeszłości⁷¹. Przedstawiają znajome zakątki, których dzisiaj najczęściej już nie ma:

W miasteczku Suboczu, leżącym na uboczu
wielkich miast, ludzi, idei i czynów,
jest kościół, synagoga i pod górę droga
nad jeziorem biegnąca, obrosła wikliną⁷².

W opisie miast, wsi, zwyczajów widać kresowy charakter poezji Olgi Daukszty. W wierszu *Biją zegary* ukazała prawdziwy charakter małych, prowincjonalnych miasteczek na Wschodzie. Zdaje się, że słyhać jeszcze gwar ulic, hałas żydowskiej dzielnicy, bicie zegarów na wieży:

Miasto w prowincji, – żydowskie, brudne.
Domy – pudełka. Urzędy, szkoły
niższe i średnie. Są i kościoły
o paru wieżach. Miasteczko ludne.
Cyt! Gdzieś na basztach biją zegary...
Dzwonią hejnały... Akord miarowy...
Harmonia wieków... Las wież!... Bez liku...
Przedemną miasto... cudo-gotyku!...⁷³

Wiele tekstów poetki może dziś służyć czytelnikom i badaczom jako źródło wiedzy o zakątku niegdyś polskim, w którym mieszały się, jak w tyglu, różne kultury: polska, łotewska, rosyjska, niemiecka, a także żydowska. Dziś już nostalgicznie brzmią słowa: „[...] nad Dźwiną, wśród sklepów żydowskich i staro-wierskich domków o zielonych oknach, przed którymi jarzębiny wiosną w deszczu mokną [...]”⁷⁴. W swoich wierszach poetka

⁷¹ Za A. Durejko, *Życie literackie na Łotwie w XX*, Wrocław 2001, s. 213.

⁷² O. Daukszta, *W miasteczku Suboczu*, w: *Dźwina o zmierzchu*, s. 57.

⁷³ O. Daukszta, *Biją zegary*, w: tamże, s. 46.

⁷⁴ O. Daukszta, *Sen nad ranem*, w: tamże, s. 26.

ocala od zapomnienia ten specyficzny kresowy pejzaż, uwzględniając przy tym liczne szczegóły (nazwy ulic), kolory, a przede wszystkim eksponując przywiązanie do rodzinnych, znajomych stron. Widać to m.in. w wierszu *Rybałt wędrowny w Dźwińsku*:

W pewien wieczór majowy miasto było liliowe
Od zmierzchu, zgaszonych uczuć i rozkwitłych bzów.
Przez ulice dźwińskie: Rajnisa, Waldemara i Ryską
I przez inne, szmerem kryształowych słów,
Szeptem wstydlivych wyznań, bolących jak blizny
Raptem otwarte, przeszedł wędrowny poeta Maj⁷⁵.

Olę Dauksztę cechowała fenomenalna, wręcz fotograficzna pamięć. Potrafiła zapamiętać nie tylko nazwy ulic, wydarzenia, czy postacie, które znała z autopsji lub opowieści. W swoich wierszach utrwalała także ulotne chwile i zjawiska często niedostrzegane. Anna Nieławicka określiła twórczość Olgi Daukszty jako „pełną nieoczekiwanych przeobrażeń i potencjalnych możliwości”⁷⁶. Natomiast Stefan Napierski pisał:

[...] Jeśli gdzie w poezji polskiej, to w tych wierszach jest koloryt północy, siwy i żółty, błękitny i stalowy, atmosfera tak przejrzysto-jasna [...] – powietrze Skandynawii, bogactwo przeżyć wewnętrznych, siła wyrazu, artyzm stylistyczny, brawurowa rytmika, wybuchowa wizyjność pozwalają Dauksztównie tworzyć ballady, które mogą się mierzyć z najlepszymi w tym rodzaju utworami poetki niemieckiej, Agnes Miegel⁷⁷.

⁷⁵ O. Daukszta, *Rybałt wędrowny*, w: tamże, s. 36.

⁷⁶ A. Nieławicka, *Olga Daukszta – poetka bałtyckich wybrzeży*, „Życie Kulturalne”, Kowno 1939, nr 9, s. 5.

⁷⁷ S. Napierski, *U poetek*, „Wiadomości Literackie” nr 38, 1932 r., s. 3.

Wojciech Jan Cymbalisty

Uniwersytet w Białymstoku

Przestrzeń wyobrażona,
przestrzeń wspomniana w albumach
Zapamiętane. Historie z gminy Dobrzyniewo Duże
i *Słowo historii. Fotoeseje*

Doświadczenie głęboko transformowanej w czasie przestrzeni, jej odczuwanie, przeżywanie, związek historii i przyrody uobecnia się w sposób interesujący w wydawnictwach albumowych. Stanowią one szczególnie obiekt badań, gdyż zamieszczone w nich reprodukcje są opatrzone tekstami artykułującymi doświadczenie przestrzenne. Przedmiotem rozważań będą dwa albumy: *Zapamiętane. Historie z gminy Dobrzyniewo Duże* (2013), zawierający fotografie Mirosława Miniszewskiego, a opracowany przez Karola Smacznego oraz *Słowo historii. Fotoeseje* (2015).

„Miejsca – małe ojczyzny giną, a my jesteśmy bardzo słabo przygotowani do ich obrony” – zaznaczał Kenneth White¹. Doświadczenie zaniku miejsc zdaje się rosnać wraz z tempem przemian i nie zawsze jest ono wyraźnie wyartykułowane. Niemniej pragnienie poznania już niedostępnej przestrzeni, zaprzęsłej wobec doświadczenia młodszych, przejawia się w tęsknocie za opo-

¹ K. White, *Poeta Kosmograf*, tłum. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 18.

wieściami o przeszłości i za starymi fotografiami. One umożliwiają wyimaginowaną wędrówkę po znanym-nieznanym, widzianym-niedostrzeżanym i zasłyszonym-niedosłuchanym.

Jakże bliska temu zestawowi wyzwań jest definicja fotografii, jaką stworzyła Susan Sontag:

Fotografie są, rzecz jasna, sztucznymi tworam. Ale ich atrakcyjność polega na tym, że w świecie pełnym relikwów zdjęciowych wydają się czymś odnalezionym – nieskomplikowanym kawałkiem świata. A więc opierają swój urok jednocześnie na prestiżu sztuki i na magii rzeczywistości. Stanowią chmury wyobraźni i ładunki informacji².

W swoich rozważaniach o „chmurach wyobraźni i ładunkach informacji” posłużyć się przykładami wspomnianych albumów. Pierwszy z nich *Zapamiętane. Historie z gminy Dobrzyniewo Duże* został wydany przez Gminne Centrum Kultury w Dobrzyniewie Dużym pod honorowym patronatem Narodowego Centrum Kultury. We wstępie Krzysztof Jan Stawnicki, ówczesny dyrektor GCK, określił cele projektu „Sieć Wiejskich Pracowni Edukacji Kulturalnej w Dobrzyniewie Dużym”, w ramach którego przeprowadzono warsztaty historii i kultury lokalnej „mały świat – Duża Kultura”, zwieńczone wydaniem albumu *Zapamiętane...*:

Publikacja *Zapamiętane* ma ocalić od zapomnienia historie najstarszych mieszkańców naszej małej ojczyzny. Jest to także próba przybliżenia odbiorcy nie tak odległych, lecz zapomnianych przez najmłodsze pokolenie czasów. Gmina Dobrzyniewo Duże bogata jest w liczne podania oraz opowieści przekazywane dotąd wyłącznie drogą ustną³.

Stawnicki określa również przyczyny zwrócenia się ku ustnym przekazom, tak charakterystycznym dla kultury ludowej:

² S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Gdańsk, 1986, s. 66.

³ *Zapamiętane. Historie z gminy Dobrzyniewo Duże*, [teksty zebr. i oprac. K. Sma-czny], Dobrzyniewo Duże 2013, s. 7.

Tożsamość tych terenów najdobitniej wyrażana jest w kulturze ludowej, która za pomocą swojego języka, obrazu, ruchu i słowa odzwierciedla w finezyjny sposób życie oraz mentalność mieszkańców danej społeczności. Na obraz widzianego świata w dużym stopniu wpływa położenie i ukształtowanie terenu. Podlasie jest regionem rolniczym i taki sposób życia powodował bliski kontakt z naturą⁴.

Na zbiór *Zapamiętane* składa się dwadzieścia tekstów, miniatur od kilku zdań do niespełna dwóch stron o niewielkim formacie, z których tylko jeden – *Historia naszego źródelka w Krynicach* – jest podpisany przez autora, Mieczysława Zalewskiego z Krynic. Inne teksty, jak podkreślił Karol Smaczny w czasie promocji albumu 18 XI 2013 w kawiarni Fama w Białostockim Ośrodku Kultury, są zapisem nagranych rozmów z mieszkańcami gminy Dobrzyniewo Duże.

Dobrzyniewo Duże jest wsią rozrzuconą wokół kilku ulic bez wyraźnego centralnego punktu, jakim w mieście jest rynek. Każda z dobrzyniewskich ulic ma wiele odnóg przekształcających się w polne dukty. Jeden z nich przecięty zelektryfikowaną linią kolejową został uwieczniony przez Miniszewskiego i otwiera zbiór zdjęć opublikowanych w omawianym albumie⁵. Zdjęcie to, na którym widoczne są wierzby, topola, łąka, pola, las i dom utrzymane jest, jak wszystkie pozostałe, w tonacji szarości. Wszechotaczająca natura – tu oczywiście napiętnowana przez człowieka sztuczną formą linii prostej, w tym przypadku kolei – tworzy znakomitą część przedstawionego krajobrazu. Działalność ludzka przejawia się na zdjęciu poprzez zaledwie kilka prostych linii – koleiny żwirowej drogi, słupki, znaki, tory, druty i linia dachu. Poza tym fotografia przedstawia przyrodę, obłe kształty drzew, krzewów.

Rozkład ludzkich śladów obecności w przestrzeni, nieuniknione niszczenie efektów pracy człowieka przez naturę i czas,

⁴ Tamże, s. 7.

⁵ Tamże, s. 5.

są wyróżnikami zdjęć Miniszewskiego. Kiedy fotograf na zdjęciu otwierającym cykl miniatur uwiecznia klucze⁶, to oczywiście muszą być one stare, a sportretowany traktor⁷ – bardzo wiekowy. Na okładce przedstawiony został ganek, solidnie nadgryziony przez czas, ze ścianą wyraźnie chylącą się ku ziemi. Tematem kolejnego zdjęcia jest starość, wspólna sportretowanemu mężczyźnie, szopie, w której przebywa oraz sprzętom, zmagazynowanym na jej ścianach⁸. Starością „promieniuje” również piec na kolejnej fotografii⁹. Oczywiście konsekwentnie utrzymywana w całym zbiorze tonacja szarości ma za zadanie utrwalać wrażenie zaawansowanego wieku fotografii, chociaż żadne ze zdjęć nie jest archiwalne. Na próżno szukać w albumie fotografii z postrzępionymi obrzeżami czy wykonanych w technice sepji. Współczesność nie daje się zakamuflować pod szarością zdjęć. Na fotografii ukazującej widok Dobrzyniewa Dużego z płonącymi kartofliskami obok tradycyjnych cech wiejskiego krajobrazu (pola, obsadzone drzewami linie dróg, budynki gospodarcze) na pierwszym planie doskonale widać bardzo współczesny dom, z szopą nieudolnie naśladowującą domek ogrodnika. Zdjęcie wywołuje dysonans, ponieważ dom pomimo, że znajduje się w krajobrazie rolniczym, pozbawiony jest atrybutów gospodarstwa rolnego. Budynek zdaje się być enklawą pośród pól, czymś niepasującym do polnych zagonów¹⁰. Sfotografowana scena wyplatania wieńca dożynkowego – o ile dobrze rozpoznaję przestrzeń, rzecz dzieje się w dobrzyniewskim Centrum Kultury – również ujawnia epokę. Znakiem rozpoznawczym są foliowe reklamówki, leżące u stóp osób tworzących dożynkowe dzieło. W prawym rogu zdjęcia widnieją dwa komputery, po-

⁶ Tamże, s. 8.

⁷ Tamże, s. 11.

⁸ Tamże, s. 8.

⁹ Tamże, s. 33.

¹⁰ Tamże, s. 12–13.

mieszczanie wyposażone jest w uchylne okna, a na suficie zamontowane są niewielkie plafony, popularne na przełomie wieków XX i XXI¹¹. Takich pęknięć w narracji fotografa jest więcej. Zanim omówię ich funkcję, chciałbym szczegółowo przyjrzeć się narracjom literackim.

Na zbiór *Zapamiętane* składają się różnorodne miniatury, które jednak można przyporządkować pięciu dominującym w albumie zagadnieniom. Miniatury, których tematem jest nostalgiczna refleksja nad sensem życia to: *Pamięć*, *Trzy razy śmierć przeżyłem*, *Praca w polu*, *Co się stało z ludźmi?*. Ta tematyka zasługuje na wyróżnienie, gdyż teksty są zapisem mówionych historii seniorów dobrzyniewskiej społeczności. Osobną grupę stanowią teksty wspomnieniowo-dokumentacyjne, do których zaliczam miniatury *Len*, *Orzeł*, *Tego smaku nie zapomnę*, *Ogóreczki*. Opowiadają o ginącej sztuce wyrobu tradycyjnych przedmiotów charakterystycznych dla wiejskiej wspólnoty. Równie liczną reprezentację ma tematyka związana ze zwyczajami lokalnego społeczeństwa: *Plon*, *Na zielone święta*, *Zabawa u Kowalów*, *Przed Bożym Narodzeniem*. Wagę tragicznego doświadczenia II wojny światowej ukazuje odrębna grupa tekstów, na którą składają się miniatury *Chabor*, *Krawiec*, *Ostatnie chwile wojny* oraz *Partyzanci*. Doświadczenie funkcjonowania małej społeczności w czasie globalnego konfliktu odróżnia te cztery teksty od pozostałych. Najmniejszą grupę miniatur stanowią podejmujące refleksję metafizyczną i mówiące o doświadczeniu religijnego zadziwienia: *Kapliczka*, *Zielnej* i *Wujenka Walerkowa*.

Układ każdej z miniaturek, język i różnorodność wypowiedzi wskazuje, że teksty zostały rzeczywiście spisane z całym szacunkiem dla indywidualnego stylu każdej z wypowiadających się osób. Stanowi to niewątpliwą wartość publikacji *Zapamiętane...*, a niektórych fraz bogatych w regionalizmy i humor z pewnością

¹¹ Tamże, s. 24–25.

Edward Redliński by się nie powstydził. Spisane i opublikowane przez Smaczneho wypowiedzi pozostają jednak anonimowe. Być może warunki nagrywania nie pozwoliły na identyfikację osób. Zdjęcia także są pozbawione podpisów.

Tak skonstruowany album nie jest próbą naukowego udokumentowania oralnych opowieści, lecz ich artystycznym przekształceniem, dzięki wprowadzeniu anonimowości wypowiadających się osób. Smaczny i Miniszewski, w mojej opinii, starali się wywołać u odbiorcy – czytelnika i widza – określone emocje, wspomnienia i nostalgię (u starszych) oraz pobudzić wyobraźnię i zaciekawienie (u młodszych).

Cykl otwiera miniatura *Pamięć* zakończona zdaniem „Jeszcze parę lat temu, żeby pan przyjechał, to ja miałem pamięć inną, ale już nie teraz...”¹² i opatrzona zdjęciem dwu par rąk trzymających klucze. Jedna z nich jest wyraźnie pokryta bruzdami i wysuszona, a więc należy do osoby wiekowej. Druga para rąk należy do osoby o kilkadziesiąt lat młodszej. Zbiór otwiera nostalgiczne pytanie o możliwości trwania pamięci oraz przekazywania jej kolejnym pokoleniom. Pęk kluczy na omawianym zdjęciu ma informować nie tylko o wielości wrót do otwarcia, ale symbolizuje również pamięć. Tytułowe „zapamiętane” odnosi się zatem do opowieści o przeszłości, którą dzięki narracjom możemy poznać.

Ciekawym aspektem pytań stawianych w albumie *Zapamiętane...* jest przestrzeń. Smaczny na swoich fotografiach uwidocznił nie tylko krajobraz korespondujący ze wspomnieniami, ale i – poprzez wtęty współczesności – kontrastujący z nimi. Wieś wydaje się być wyludniona, gdyż ludzie tkwią pozamykani w krytych blachodachówką domach. A jednak jest nadal zależna od rytmu przyrody. Z jedną różnicą: rytm pracy człowieka został przyspieszony przez maszyny, o czym przypomina wypowiadający się w tekście kończącym cykl:

¹² *Zapamiętane...*, s. 9.

Tej pracy dzisiejszej i dawniejszej to nie porównasz. Ja zaczynałem od sierpa, potem kosa, dalej to kosiarką konną żęło zboże (...). Potem przyszedł ciągnik, kosiarki rotacyjne, grabiarki. Teraz siano traktorem się przewraca i potem grabi, kiedyś to wszystko było ręcznie¹³.

Wspominający nie kryjąc rozgoryczenia, zaznacza:

Kiedyś, jak kto nie pracował, to ścigany był, nie było bezrobocia jak dziś. [...] Teraz to nie są dobre czasy. Żle jest między ludźmi, nie ma zjednoczenia – i nieco dalej – Postęp wchodził stopniowo, trwało to trochę i teraz wszystko jest, tylko ludziom czegoś brakuje¹⁴.

Tekst zatytułowany *Co się stało z ludźmi?*¹⁵ opatrzony został zdjęciem mężczyzny z pochyloną głową, który idzie poboczem szosy Białystok–Ełk, przecinającej gminę Dobrzyniewo Duże¹⁶. Wokół nie widać innych piechurów, poniżej wzniesienia, w głębi zdjęcia mającą we mgle światła dwóch samochodów. Po obu stronach drogi z prawie nagim poboczem ciągną się rzędy drzew. W oddali, aż po horyzont widać kępy i większe skupiska leśne. W kontekście miniatury cytowanej powyżej możemy odczytać to zdjęcie jako symboliczne, gdyż przedstawiające człowieka wędrującego w osamotnieniu między przyrodą a cywilizacją, między wiejskim krajobrazem a szosą ełcką. Na popularnej podlaskiej szosie, na początku dwudziestego pierwszego wieku pieszy jest outsiderem – podróżuje w inny sposób niż większość, porusza się wielokrotnie wolniej od wszystkich pojazdów, ale może pełniej doświadczać kontaktu z przyrodą. Idącego otacza inny niż jadącego samochodem zapach powietrza, doświadcza on bardziej ciepła na słońcu, chłodu w cieniu czy podmuchów wiatru.

¹³ Tamże, s. 58.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 59.

Oprócz cezury postępu technologicznego, który dokonał się w czasie życia jednego pokolenia, *Zapamiętane...* przekazuje doświadczenie jeszcze jednej granicy. Druga wojna światowa wkroczyła do wsi obecnie stanowiących gminę Dobrzyniewo Duże i odcisnęła piętno tak na mieszkańcach, jak na przyrodzie. Z miniatury *Chabora*:

Z wojny to pamiętam, jak tu samoloty nadlecieli pierwsze, to najpierw w tory bili; to nie bili po torach, tylko w pola, odrzutu było do pół kilometra [...], a oni bomba za bombą, na moim polu – tu, od razu za kolejną – to i dziś jeszcze jamy od tej bomby są¹⁷.

Skutkiem ataku na ludzi stała się agresja na przyrodę, na krajobraz. Ucierpiały pola, obszar symbiotycznego, wielopokoleniowego współtrwania chłopów i przyrody. Pole żywiło i utrzymywało liczne istnienia, a przez to wymagało szacunku, którego przejawem było nawożenie, pozwalające podtrzymać zdolność rodzenia plonów. Po zebraniu zboża dzieci przygotowywały „przepióreczkę” czy „plon” [nazwy zwyczajów wspomniane w miniaturach – przyp. W.J.C.], pole zasilano nawozem od zwierząt z gospodarstwa, a do zasiewu dodawano poświęconych w równiance ziaren. Ziemia, a szczególnie rola, były objęte sacrum, dlatego każdą czynność należało wykonać w usankcjonowany zwyczajem sposób i w odpowiednim terminie.

Wojna w bezprzykładnych aktach agresji wobec ludzi i otaczającej ich przyrody totalnie zniszczyła normy funkcjonowania w łączności z naturą. Konflikt militarny niósł śmierć i zniszczenie. Przyroda, potraktowana równie bezwzględnie jak ludzie, została poddana bezprawiu gwałtu, przemocy i deformacji.

Wojna w narracji *Ostatnich chwil wojny* to czas kształtowania, a raczej brutalnego transformowania, otoczenia wszelkimi sposobami:

¹⁷ Tamże, s. 37.

Za kilka dni przyleciały trzy kukuruźniki. Wylądowały, wysiedli, kazali zabrać krowy. Zaczęli budować lotnisko. [...] Setki albo tysiące ludzi tu pracowało. Rosły tam stare drzewa owocowe, iglaste. To wszystko wysadzali w powietrze, równali teren. Zostawili tylko kępę lasu, gdzie zrobili magazyn na bomby¹⁸.

Koniec wojny nie oznaczał końca destrukcji przyrody. Chłopi długo jeszcze cierpieli z powodu licznych sankcji, nakładanych najpierw przez Niemców, a następnie przez Sowieców. Stałą dominantą miniatur opowiadających o doświadczaniu drugiej wojny światowej jest symbioza ze zmasakrowaną przez wojnę przyrodą. „Siedzieliśmy w piwnicach. Mieliśmy w nich cały majątek, a największym była żywność”¹⁹ – mówi narrator *Ostatnich chwil wojny*. Koresponduje z tym wspomnienie zawarte w *Chaborze*: „po wojnie to koń na zdechnięciu, krowa, cielak i biedy po same uszy. Bieda była, ale była i życzliwość”²⁰.

Uczucie łączności z przyrodą towarzyszy wspominającym traumy wojenne. Miniatura *Ostatnie chwile wojny* kończy się uzasadnieniem roli pamięci jako troski o kolejne pokolenia: „Takie to były czasy proszę pana. Bardzo trudne. Lepiej jednak to pamiętać. Dobrze, że pan to spisuje, niech młodzi poczytają, może nie będą chcieli znowu takich głupstw, jak ta wojna robić”²¹. Intencją miniatur jest ocalające wspomnianie, które powinno nieść mądrość i chronić przed całkowitą utratą tego, co zostało już w znacznym stopniu utracone, jak choćby zwyczaj sporządzania „przepiórki”. Właśnie proces wspomniania rozumiany jest w albumie *Zapomniane...* jako warunek trwania zwyczaju czy historii.

Omawiany album nie tylko ocala od zapomnienia, ale też ma w sobie ładunek „niepamięci”. Brak archiwalnych zdjęć odczytują jako świadomy zamiar artystyczny, dzięki któremu przyto-

¹⁸ Tamże, s. 43.

¹⁹ Tamże, s. 42.

²⁰ Tamże, s. 37.

²¹ Tamże, s. 43.

czone skrawki opowieści pobudzają wyobraźnię odbiorcy. Fotografie natomiast stanowią swoistą kolekcję, której celem jest próba zebrania kawałków świata. Warto tu przywołać uwagę Sontag:

Fotografie działając wedle zasad surrealistycznej wrażliwości sugerują, że daremne jest nawet silenie się na zrozumienie świata i zamiast tego proponują, byśmy świat kolekcjonowali²².

Inna forma artykulacji przestrzeni funkcjonuje w albumie *Słowo historii. Fotoeseje*, w którym wyobraźnię czytelnika poruszają „prawie nieme” fotografie sprzed wieku. Album powstał w 2015 roku jako owoc projektu Marcina Kozińskiego z białostockiego Muzeum Wojska i Muzeum Pamięci Sybiru. Przedsięwzięcie to, podobnie jak *Zapamiętane...*, zostało wsparte grantem z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W przypadku publikacji *Słowo historii...* pierwowzorem był cykl fotografii umieszczonych w albumie, o którym przekazująca go do muzeum Pani Anna niewiele wiedziała:

Znalazłam w piwnicy stary album fotograficzny. Nie wiem do kogo należał, kto jest autorem tych zdjęć... Trudno mi nawet powiedzieć ile czasu przeleżał, ale na pewno kilkadziesiąt lat, skoro moim jedynym związanym z nim wspomnieniem są słowa ojca: „A, to jeszcze jak Polacy z Rosji wracali. Zostaw... Może wam się do czegoś przyda?”²³

Daniel Boćkowski oszacował czas powstania zbioru trzydziestu zdjęć na połowę 1922 roku, kiedy do Polski przybywało nawet po kilka pociągów z repatriantami dziennie. O zdjęciach, ich bohaterach, i przestrzeniach, jakże fragmentarycznie przedstawionych, napisali nie historycy, ale zaproszeni pisarze: Wojciech Nowicki, Ilona Wiśniewska, Filip Springer, Daniel Odija, Piotr Nesterowicz i Michał Olszewski. Zasady wyboru zdjęć i cel projektu określił Marcin Koziński:

²² S. Sontag, *O fotografii*, s. 78.

²³ M. Koziński, *Słowo historii. Fotoeseje*, w: *Słowo historii. Fotoeseje*, Białystok 2015, k. 3 [brak numeracji stron – przyp. W.J.C.].

Pomyślałem, że chciałbym przeczytać krótkie opowiadania do wybranych zdjęć, napisane przez polskich pisarzy. [...] Autorzy wybiorą po dwie fotografie z albumu, które ich w sposób szczególnie inspirują i przygotowują krótkie historie. [...] W ten sposób powstanie kilkanaście opowiadań, z których w październiku zorganizuję wystawę czasową i towarzyszący jej katalog – reprint albumu, wzbogacony esejami²⁴.

W piątek 2 października 2015 r. na Placu im. Jana Pawła II przed białostocką katedrą stanęła wystawa plenerowa. Bartek Tryzna przygotował dwudziestominutowy film na temat prezentowanych fotografii i opowiadających o nich pisarzach²⁵. 30 października 2015 r. w białostockiej restauracji Kawelin odbyło się spotkanie z autorami, prowadzone przez Marka Kochanowskiego. Zdjęcia, podobnie jak w oryginale, zostały pojedynczo naklejone na karton, aby imitować pierwowzór. Bibułę zastąpił poliestrowy papier o mlecznej barwie i dużej transparentności, co tłumaczy we wstępie Marcin Koziński:

Ułożone w fotoreportaż poszczególne kadry to doskonale źródło historyczne, które daje pewien obraz przeszłości i pomaga ją zrozumieć. Wielką przygodą było przekonanie się, że mogą być one również fantastycznym źródłem literackich inspiracji, impulsem, za którym podążą ceniący polscy pisarze i reportażyści²⁶.

Wśród zdjęć zdecydowaną większość stanowią portrety zbiorowe i panoramy peronu wypełnionego migrantami. Wojciech Nowicki charakteryzuje przedstawioną na fotografiach przestrzeń jako strefę niewyobrażalnej nędzy:

Druty kolczaste, baraki. Nalewanie zupy z wiadra albo z kotła. Ubrania, których dziś nie odesłano by nawet do second handu, nawet

²⁴ Tamże, k. 3.

²⁵ Film B. Tryzny, *Słowo historii. Fotoeseje* zob. <https://www.youtube.com/watch?v=Ykmp7z54k0> [dostęp: 19.11.2016].

²⁶ M. Koziński, *Słowo historii*, k. 3.

w najnędnieszej części świata; zostałyby od razu spalone ze strachu przed zarazą. Przyroda też się dopasowuje: w najlepszym razie nijaka, wyświechtana²⁷.

Niemniej jednak nawet zmarginalizowana przestrzeń, zdaniem Nowickiego, uczestniczy jako niemy świadek w wieczystej wędrówce – w historii świata. Ucieczka dobrowolna czy wywózka przymusowa zawsze wiązały się z dramatycznym doświadczeniem przestrzeni.

Filip Springer poświęcił esej *Prawda stóp* bosemu człowiekowi, dostrzegając w bosych stopach niewinność i oskarżenie, gdyż – jak pisze – „bosy jest zawsze uboższy i słabszy od obutego”²⁸. Natomiast w opowiadaniu *Buty* Piotra Nesterowicza został wyrażony specyficzny pogląd – zarazem dramatyczny i humorystyczny. Staszek, bo takim imieniem obdarowuje Nesterowicz bohatera opowiadania, uznaje kościół i szkołę za miejsca, do których należy wchodzić obutym. Trzecim miejscem – przestrzenią, gdzie według młodego repatrianta nie uchodzi być bosym, stanowi pociąg, którym chłopiec wraca do Polski²⁹.

Rosyjska ziemia, miejsce uciezki, obiecujące bezpieczne schronienie bieżącym, w rzeczywistości boleśnie ich doświadczyła. Zapowiadany przez carską propagandę dobrobyt okazał się ubóstwem. Ubóstwo jest tematem opowiadania Michała Olszewskiego *Łachmany i twarze* oraz Ilony Wiśniewskiej *Łachy*. Bohater Wiśniewskiej w czasie powrotu pociągiem do Polski traci ojca, grzebie go w lesie w nieznannej okolicy, w płytkim piaszczystym grobie³⁰. Wobec niepowetowanej straty łachy, w które ubrany jest bohater, stają się formą manifestacji osierocenia. Narracja Olszewskiego natomiast ukazuje moment metamorfozy ludzi, którzy po

²⁷ W. Nowicki, *Thum (1)*, *Słowo historii*, k. 10.

²⁸ F. Springer, *Prawda stóp*, *Słowo historii*, k. 14–15.

²⁹ P. Nesterowicz, *Buty*, *Słowo historii*, k. 18.

³⁰ I. Wiśniewska, *Łachy*, *Słowo historii*, k. 36.

przyjeździe do Polski zamieniają łąchmany na schludne ubrania. Pisarza intryguje niezmienny wyraz twarzy mężczyzn, których strój został kompletnie zmieniony. Zmianę ubrania w punkcie pomocowym dla repatriantów można interpretować jako formę inicjacji do życia w kraju odradzającym się po ponad wieku niewoli. Daniel Odija w opowiadaniu *Skarb* opisuje los dwóch braci skazanych przez bolszewików za udział w Dywizji Syberyjskiej pod dowództwem pułk. Rumszy na pracę w kopalni w Krasnojarsku. Starszy z braci przewozi dwa worki złotych łupków, jest przekonany, że ziemia na wschodzie jest „cenniejsza od polskiej o jego przekleństwa”³¹.

Pisarze uczestniczący w projekcie nie mogli uniknąć stereotypizacji, gdyż niemożność usytuowania niepodpisanych zdjęć w konkretnym czasie i rozpoznania przedstawionego na nim zdarzenia skłaniała pisarzy do sięgnięcia po klisze.

Przypuszczam, że w omawianym zbiorze trzydziestu zdjęć, największe zdumienie budzi strój mężczyzny, składający się właściwie z samych łąt. Lichy krajobraz w tle zdaje się korespondować z postacią porażającą swoją niecodziennością. Daniel Odija, próbując uzasadnić tę brzydotę w wymiarze symbolicznym, przypisuje ubranemu w łąchmany mężczyźnie zjedzenie bociana, pomimo, że Drugi z bohaterów przypomina o ludowej tradycji ochrony bociana³². Świadomość tabu nie przeszkodziła jednak w zaspokojeniu głodu. Ubiór bohatera oddaje jego stosunek do przyrody.

Oba albumy – *Zapamiętane... i Słowo historii. Fotoeseje* – przedstawiają skrajnie różne modele przedstawienia przeszłości w oparciu o fotografię. W albumie *Zapamiętane...* przeszłość zostaje zilustrowana współcześnie wykonanymi zdjęciami, próbującymi imitować wieś sprzed lat. *Słowo historii. Fotoeseje* to opowieść o przeszłości opowiedzianej na podstawie archiwalnych zdjęć.

³¹ D. Odija, *Skarb, Słowo historii*, k. 20.

³² D. Odija, *Bocian, Słowo historii*, k. 51.

Zanalizowany powyżej sposób prezentacji drobin historycznych dowodzi, że publikowanie materiałów szczątkowych, nieopisanych zdjęć czy rzadkich przeżyć ma sporą wartość. Albumy nie stanowią wyłącznie atrakcyjnej formy prezentacji dokonań badawczych instytucji samorządowych czy regionalnych muzeów, przyciągającej czytelników często unikalnym wydaniem.

Fragmentaryczność, choć może utrudniać czytelnikowi odbiór, nie jest jednak wadą. Warto przywołać monumentalne i wzorcowe dzieło dążące do wyczerpującej opowieści, jak księga Doro-teusza Fionika *Bieżeństwo. Droga i powroty. 1915–1922* wydana przez Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach, a zawierająca na 226 stronach formatu A4 setki fotografii archiwalnych, reprodukcji dokumentów, wspomnień i analiz historycznych. Książka ta jest wzbogacona płytą z nagraniami relacji świadków, rejestrowanymi przez czterdzieści lat. Niemniej nawet tak obszerna publikacja łącząca archiwalne wypowiedzi z opisanymi fotografiami sprzed stu lat, mogąca śmiało stanowić wzorzec wydawnictwa albumowego, jest zaledwie częścią opowieści, która szczęśliwie dla czytelników i słuchaczy została spisana, nagrana i opublikowana.

Indeks osób

A

Aleksander I (Romanow, car Rosji) 209
Androsiuk Michał 145, 155–157, 159–161,
165
Andruchowycz Jurij 71, 73, 75–86
Arcymowicz Jadwiga 254–255, 260
Arystoteles 19
Assmann Jan 74
Augé Marc 91
Augustyn, św. 62

B

Babel Isaak 90
Bach Jan Sebastian 148
Bachelard Gaston 9, 13–17, 20, 57
Bachtin Michaił 139
Bajguz Andrzej 168
Bałdin Andriej 36
Bańka Augustyn 97, 100
Bargielska Justyna 46
Bartkowiak Przemysław 137
Bataille Georges 52, 63–64, 66–68, 70
Bator Joanna 193–203
Bauman Zygmunt 108
Beauvois Daniel 110
Benisławska Konstancja z Ryków 248
Bereza Henryk 90, 96, 101

Białoszewski Miron 47–48, 115
Bielas Katarzyna 99, 101
Bieńczyk Marek 145, 150
Bieńkowski Zbigniew 50
Blanchot Maurice 11, 52
Błoński Jan 133
Boćkowski Daniel 272
Bohr Niels 207–208
Bonaparte Napoleon 208
Bonda Katarzyna 179, 181–185, 187–192
Borch Michał 248, 250
Bowie David 84
Braidotti Rosi 88
Brajerski Tadeusz 248
Brakoniecki Kazimierz 21, 38, 133, 263
Branicka Eliza 227
Brown Roger 58
Bryczas Piotr 31, 43
Brzękowski Jan 47, 49
Bujnowska Anna 237
Bukowiecki Łukasz 98
Burdziej Bogdan 212
Byron George Gordon 210, 219

C

Certeau Michel de 21, 98, 118, 171–172
Chądzyńska-Fiszzerowa Czesława 249

- Chlebnikow Wielimir 36
Chmielewski Jacek 107
Chmielowski Benedykt 106, 109, 121,
126, 128
Chudak Henryk 57
Chudy Tadeusz 205
Cieplińska Halina 10
Cieśla Michał 147
Collot Michel 19–22
Connerton Paul 88
Cysewski Kazimierz 243
Czapliński Przemysław 31, 71, 185
Czartoryski Adam Jerzy 225
Czechow Anton 90
Czczot Jan 238
Czempka-Wewióra Maria 93
Czermińska Małgorzata 111, 193, 206,
214, 230
Czernik Stanisław 252
Czycz Stanisław 47–48, 52
Czyżak Agnieszka 195, 202
Czyżewski Krzysztof 110, 116, 118
- D**
Dajnowski Maciej 42–43
Dauksza Olga 247, 249–262
Davies Norman 72, 83
Dąbrowicz Elżbieta 207
Dąbrowski Andrzej 117
Dąbrowski Mieczysław 31, 108
Deguy Michel 21–22
Deleuze Gilles 11
Dobijanka Olga 220
Domańska Ewa 147, 150, 152–153,
179–182, 184–185, 189–190
Doroszewski Witold 27
Dostojewski Fiodor 76, 90
Drozdowska Izabela 41, 117
Drozdowski Bohdan 47–48, 50
Drużbacka Elżbieta 105–106, 111–112,
126
Duijzings Ger 98
Durejko Agnieszka 248–252, 254–255,
261
Dziadek Adam 91
- Dżugaszwili Józef (Stalin) 158–159
- E**
Eberhardt Piotr 146
Eisenstein Siergiej 79
Ette Ottmar 35
- F**
Faryno Jerzy 139
Fazan Jarosław 145, 147, 179
Fedorowicz Krzysztof 131–143
Fiałkowski Tomasz 24
Fiecko Jerzy 225
Fionik Doroteusz 276
Flaszen Ludwik 48, 50
Foucault Michel 11
Frank Jakub 108–111, 115–117, 124,
126, 129
- G**
Gaszyński Konstanty 209
Gauguin Paul 36
Genette Gérard 151–152
Gieba Kamila 136
Głowacki Janusz 87–103
Głowiński Michał 50, 202
Gołaszewska Maria 223
Gołowanow Wasilij 36
Gombrowicz Witold 82
Gosk Hanna 195
Goszczyński Seweryn 221
Grabowski Janusz 61
Grawe Gertruda 255
Grochowiak Stanisław 48, 52
Grochowski Grzegorz 120
Grzybowski Jacek 23
Gwizdalanka Danuta 87
- H**
Habington Wiliam 11
Hadaczek Bolesław 247
Halkiewicz-Sojak Grażyna 212
Halkowski Henryk 109
Harasymowicz Jerzy 47–48, 51–52
Harley Brian 173

- Hedemann Oskar 67
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 61–62
 Heidegger Martin 20, 38, 96
 Heisenberg Werner 207
 Heraklit 20
 Herbert Zbigniew 47, 113–114
 Hertz Paweł 213
 Heschel Abraham J. 109
 Hitler Adolf 195
 Hnatiuk Ola 83
 Hölderlin Friedrich 22
 Holoubek Gustaw 96, 101
 Holyńska Tatiana 75
 Honet Roman 45–46, 52–70
 Horacy 56
 Hryniewicz Wanda 255
 Hugo Victor 210
 Humboldt Alexander von 14
 Husserl Edmund 18
- I**
 Iłakowiczówna Kazimiera 249–250
 Ingold Tim 131–132, 144
- J**
 Janion Maria 29, 35, 115, 205, 210–212, 217, 224, 237
 Jarosz Łukasz 45
 Jaworski Andrzej 251–252, 255
 Jay Martin 62–63
 Jeżowski Józef 234
 Jurzysta Marcin 62
- K**
 Kalicka Joanna 91
 Kalinowski Daniel 19
 Kallenbach Józef 212
 Kamionka-Straszak Janina 134
 Kant Immanuel 76
 Kapuściński Ryszard 34
 Kartezjusz (Descartes Rene) 62
 Kieniewicz Jan 187
 Kleiner Juliusz 212
 Klossowski Pierre 52
 Kochanowski Marek 273
 Kocot Monika 53
 Kolanowski Antoni 248–249
 Kołaczkowski Stefan 251
 Kołłątaj Hugo 225
 Konończuk Elżbieta 21, 41, 111, 118, 122–123, 138, 142, 170, 173–174, 230
 Konwicki Tadeusz 96
 Korecka Jadwiga 249
 Korkorewicz Onufry 248
 Korzeniewski Bartosz 93
 Kosiński Jerzy 92
 Kossakowska Katarzyna 111, 125
 Kossakowski Antoni 112–113, 119
 Kostaszuk-Romanowska Monika 122
 Kotlarek Dawid 137
 Kowalski Piotr 160
 Koziński Marcin 272–273
 Krasieński Jan 208
 Krasieński Wincenty 208–209, 213
 Krasieński Zygmunt 115, 205–206, 208–227
 Kraskowa Ewa 195
 Kronenberg Anna 29, 41
 Król Zofia 129
 Królik Janusz 208–209
 Królikiewicz Grażyna 57
 Krukowska Halina 221
 Kruman Antoni 249–250
 Kruszelnicki Michał 67, 69
 Kryczyńska-Pham Anna 74
 Krzyżanowski Julian 244
 Książek Michał 145, 161–165, 167–178
 Kuik-Kalinowska Adela 19
 Kulik James 58
 Kuroń Jacek 84
 Kurska Anna 206, 220
 Kwiatkowski Jerzy 47–50, 52
- L**
 Labuda Aleksander Wit 151
 Landman Adam 61
 Latour Bruno 190
 Lech Joanna 46
 Lelewel Joachim 210

Leonenko Olena 90
Lessing Gotthold Ephraim 55–56
Lévi-Strauss Claude 18
Lewis Matthew Gregory 223
Lichaczow Dmitrij 35
Lichtarowicz Emilia 252
Losiak Robert 127
Lul Marcin 207
Lynch Kevin 100

Ł

Łapicki Andrzej 96, 101
Łebkowska Anna 120, 167, 172
Łempicki Zygmunt 220
Łukasiewicz Artur 133, 139
Łukasiewicz Małgorzata 87, 99
Łukasieńska Dana 145, 147–149, 155, 161, 165

M

Maciąg Włodzimierz 50
Maciejko Paweł 107
Madejski Jerzy 53–54, 59
Magala Sławomir 264
Majzel Bartłomiej 46
Malczewski Antoni 221
Maliszewski Karol 53
Mandelbaum Alan 24
Manteuffel-Szoegge Jerzy 248
Manteufflowa Jadwiga z Benisławskich 248
Marecki Piotr 52
Marszałek Magdalena 31–32, 34–36
Matuszewski Krzysztof 67
Mazur Daria 131
Mencfel Michał 55
Mickiewicz Adam 35, 82, 115, 229–245
Miegel Agnes 262
Mierzejewski Rafał 96
Migła Barbara 255
Mikołajczak Małgorzata 19, 33, 151
Mincer Weronika 108
Miniszewski Mirosław 263, 265–266, 268
Morawińska Agnieszka 110, 207
Moretti Franco 9–10, 20

Morzyńska-Wrzosek Beata 131
Mróz Piotr 223
Musiał Łukasz 41, 117

N

Nagłowski Felicjan 119
Napierski Stefan 251, 262
Napiórkowski Marcin 88
Nesterowicz Piotr 272, 274
Nieclawska Hanna 249
Nieławicka Anna 251, 262
Niemcewicz Julian Ursyn 225
Nieszczerewska Małgorzata 122
Nietzsche Friedrich 20
Nogaś Michał 97, 106, 110–111, 116
Nora Pierre 93, 214
Nowacki Dariusz 31, 133
Nowak Tadeusz 48, 52
Nowakowski Radosław 12
Nowicki Wojciech 272–274
Nycz Ryszard 62, 120, 167, 172

O

Odija Daniel 272, 275
Oldenburg Ray 94
Olszewski Michał 272, 274
Orliński Marcin 45–46
Osadczy Włodzimierz 106
Ostaszewski Robert 135

P

Pargsen Masza 24
Pasolini Pier Paolo 141
Perse Saint-John 36
Pietrzyk Bartłomiej 72
Pigoń Stanisław 227
Pawińska Marta 145, 219
Pawowski Marek 96
Platon 62, 135
Plucińska Dorota 212
Pol Wincenty 248, 250
Poprzęcka Maria 57
Proust Marcel 141
Próchnicki Włodzimierz 145, 149, 152, 186

Przeźmiński Jarosław 62
Przyboś Julian 48, 50
Puszkין Aleksander 251

R

Rachmatulin Rustam 36
Redliński Edward 268
Rejniak-Majewska Agnieszka 63
Rembowska-Płuciennik Magdalena 120
Rimbaud Arthur 20
Roncato Christophe 13, 15, 18
Roszczynialska Magdalena 137, 160
Rujkówna Zofia 249
Runia Eelco 96
Rybicka Elżbieta 10, 31, 34, 37, 41, 73, 88, 110, 114–115, 120, 132, 135, 141, 143, 151, 167, 169, 207, 215–216, 218, 232–234, 239

S

Saint-Exupéry Antoine de 36
Sanjek Roger 98
Sawicka-Mierzyńska Katarzyna 207
Sayrusz-Wolska Magdalena 74, 91, 131
Schafer R. Murray 87
Schlögel Karl 41, 117–118
Schulz Bruno 80
Scott Walter 210, 219, 222
Serwatka Barbara 160
Shusterman Richard 121
Sidoruk Elżbieta 111
Sienkiewicz Henryk 106
Sierakowski Sławomir 106, 114
Sierszyński Marcin 58
Simmel Georg 87, 99
Siwicka Dorota 207
Skwarczyńska Stefania 56
Sławek Tadeusz 27
Sławkowa Ewa 25
Słomińska Emilia 72
Słonimski Antoni 96
Słoński Edward 249–250
Smaczny Karol 263–265, 268

Sobczak Marika 138
Sobieska Anna 33
Sobolewska Justyna 106, 110–111, 116
Sombart Nicolaus 41
Sommer Piotr 11
Sontag Susan 264, 272
Sosnowski Andrzej 46
Sośnicki Dariusz 58
Springer Filip 272, 274
Staël pani de (Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein) 113
Stala Marian 52–53, 59, 63
Stankowska Agata 48–50
Starnawski Jerzy 248
Staszak Jean-François 123
Stawnicki Krzysztof Jan 264
Stefanowska Zofia 229, 235, 243–244
Stoliszewski Igor 52
Suchodolski Bogdan 220
Sudolski Zbigniew 209, 221
Szakiel Halina 255
Szałamow Warłam 40
Szargot Barbara 212
Szargot Maciej 212
Szcerba Jacek 99, 101
Szczuka Kazimiera 115
Szekspir William 207
Szewczenko Taras 76
Szpotański Janusz 95
Szymanowska Celina 115

T

Tańczuk Renata 127
Tarasewicz Leon 149
Tatarkiewicz Anna 9, 57
Thiel-Jańczuk Katarzyna 21, 98, 118, 172
Thoreau Henry David 10–12, 17, 20
Tokarczuk Olga 105–107, 110–111, 114–129
Tolman Edward C. 100
Tomanek Przemysław 75, 83
Tonkiss Fran 99
Traba Robert 74, 91, 131
Tryzna Bartosz 273

Tuan Yi-Fu 110, 120, 207
Tuszyńska Justyna 191
Tuwim Julian 251

U

Urbaniak Rafał 234

V

Villon François 20

W

Walas Teresa 120, 167, 172
Walzel Oskar 56
Walaśzewski Zbigniew 212, 224
Wantowska Maria 244
Wądolny-Tatar Katarzyna 137
Weretiuk Oksana 73
Weyssenhoff Józef 248
White Kenneth 9–21, 26–30, 36–38, 133,
263
Whitman Walt 9
Wieczorkiewicz Anna 122
Wiegant Ewa 179
Wilczyńska Elżbieta 96
Wilk Mariusz 23–44
Wilkoszewska Krystyna 63, 121

Winiarski Jacek 58
Wiślicz Tomasz 185
Wiśniewska Ilona 272, 274
Witkowska Alina 115
Witkowski Michał 52
Wojciechowski Ryszard 244
Wołosz Artur K. F. 209
Wyka Kazimierz 50–51
Wysłouch Seweryna 53, 55

Z

Zabłocki Tadeusz Łada 249–250
Zajas Krzysztof 145, 147, 179, 255
Zalewski Mieczysław 265
Zamiatin Dima 36
Zan Tomasz 236
Zawadzka Danuta 19, 151, 207
Zeidler-Janiszewska Anna 63
Zgorzelski Czesław 244
Zielińska Marta 207
Ziółkowska Anna M. 58
Zymon-Dębicki Henryk 55

Ż

Żbikowski Piotr 225
Żmijewska Monika 124