

Poetyki
doświadczenia
przestrzennego

POETYKA I HORYZONTY TRADYCJI

10

Zespół redakcyjny serii

ELŻBIETA KONOŃCZUK (PRZEWODNICZĄCA),
EWA NOFIKOW-DOBRODUMOW, ELŻBIETA SIDORUK

Uniwersytet w Białymstoku

Kolegium Literaturoznawstwa

Zakład Teorii i Antropologii Literatury

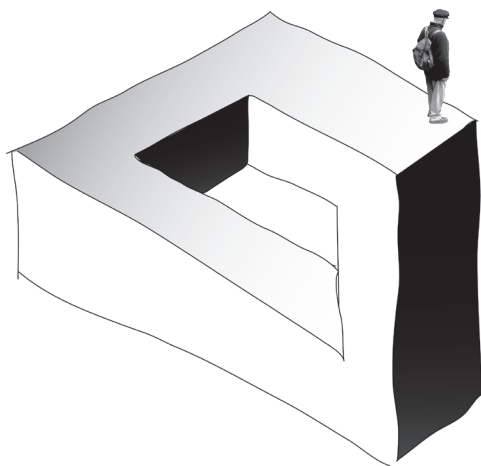


WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Poetyki doświadczenia przestrzennego

POD REDAKCJĄ

Elżbiety Konończuk i Elżbiety Sidoruk



MMXX

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Recenzenci

prof. dr hab. Anna Węgrzyniak
dr hab. Tomasz Cieślak, prof. UŁ

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2020

Projekt okładki i stron tytułowych
Krzysztof Tur

Redakcja
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska

Korekta
Anna Szerszunowicz

Redakcja techniczna i skład
Stanisław Żukowski

Tłumaczenie streszczeń
Anna Dziok-Łazarecka

Indeks nazwisk
Katarzyna Trusewicz

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20B
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>, e-mail: wydawnictwo@uwb.edu.pl

ISBN 978-83-7431-663-7

Druk i oprawa: volumina.pl Daniel Krzanowski

SPIS TREŚCI

Od Redakcji 7

Przestrzeń jako kategoria autobiograficzna

| | |
|--|----|
| Agnieszka Czyżak – To (jedyne) miejsce, tamte (najważniejsze) emocje – kilka uwag o twórczości Amosa Oza | 13 |
| Agnieszka Izdebska – <i>W ciemni</i> Susan Faludi – opowieść o wyprawie do „pomiędzy” | 33 |
| Elżbieta Sidoruk – „Jestem urodzonym wędrowcem”. O miejscach autobiograficznych Sławomira Mrożka | 55 |
| Wojciech Soliński – <i>Ateliery</i> i plenery w prozie Bohumila Hrabala . . | 83 |
| Mariusz Jochemczyk – Poeta (na) Akropolu. Przypadek Zbigniewa Herberta | 99 |

Poetyki zamieszkiwania miasta

| | |
|---|-----|
| Katarzyna Szalewska – Dzielnica jako miejsca afektywne – <i>Cwaniary</i> Sylwii Chutnik i <i>Królowa Salwatora</i> Emmy Popik | 115 |
| Elżbieta Konończuk – Poetyka Białegostoku Krzysztofa Gedroycia . . | 131 |

Przestrzeń i konwencje literackie

| | |
|--|-----|
| Maria Tarnogórska – „Kilogramowa łąza” i „nastrojowa kanapa”. Emocje w przestrzeni komicznej (Najmniejszego Teatru Świata) | 147 |
| Magda Nabiałek – Afekt i konwencja – budowanie przestrzeni widzenia | 167 |
| Ireneusz Gielata – Oko podróżnika – epizod wenecki <i>Podróży po Włoszech</i> Hipolita Taine’a | 191 |

| | |
|---|-----|
| Ilona Chylińska – „Na skarpie map i pism”. Kilka uwag na marginesie twórczości Michała Książka | 209 |
|---|-----|

Przestrzeń w perspektywie ekopoetyki

| | |
|--|-----|
| Magdalena Roszczyńska – Dendrofilia. Literatura wrażliwa na drzewa (o twórczości Michała Książka) | 231 |
| Maciej Dajnowski – Imagologia przestrzenna w ekofantastyce. Uwagi na marginesie prozy Paola Bacigalupiego | 267 |
| Katarzyna Trusewicz – <i>Herbstory/herstory</i> w wydaniu Simony Kossak | 293 |
| Nota bibliograficzna | 313 |
| Indeks nazwisk | 315 |

Od Redakcji

Poetyki doświadczenia przestrzennego są już piątą monografią zbiorową poświęconą kategorii przestrzeni wydaną w serii „Poetyka i Horyzonty Tradycji”. Zebrane w niniejszym tomie artykuły kontynuują i zarazem poszerzają problematykę podejmowaną we wcześniejszych: *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), będących pokłosiem cyklicznych konferencji „Przestrzeń jako kategoria poetyki” organizowanych corocznie od 10 lat przez Zakład Teorii i Antropologii Literatury na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku.

W prezentowanym zbiorze zgromadzone zostały artykuły wygłaszane podczas kilku ostatnich konferencji i mające swoje pierwodruki w półroczniku „Białostockie Studia Literaturoznawcze”. Uznaną za zasadne kontynuowanie cyklu monografii poświęconych problematyce przestrzennej, zdecydowałyśmy się na zebranie rozproszonych w różnych numerach pisma studiów, których zwornikiem jest kategoria nacechowanego emocjonalnie doświadczenia przestrzennego, artykułowanego w tekstach literackich przy użyciu różnych poetyk.

Na część *Przestrzeń jako kategoria autobiograficzna* złożyły się studia, których autorzy poddają analizie literackie reprezentacje konkretnych miejsc geograficznych. Agnieszka Czyżak w swojej interpretacji autobiograficznej *Opowieść o miłości i mroku* Amosa Oza pokazuje przemiany, jakim ulega ufundowany na sprzecznych emocjach stosunek pisarza do Izraela, stopniowo nawiązującego prawdziwe więzi z ojczystą ziemią. Agnieszka Izdebska, poddając analizie *W ciemni* Susan Faludi jako utwór wpisujący się w konwencję *filial narrative*, a zarazem w nurt literatury postpamięciowej, wskazuje na znaczenie geograficzno-historycznych kontekstów określających indywidualne wybory tożsamościowe. Elżbieta Sidoruk w rozważaniach o fenomenie wyobraźni topograficznej Sławomira Mrożka poszukuje odpowiedzi na pytanie, co zadecydowało o późnym zainteresowaniu pisarza konkretem geograficznym nieobecny w jego wcześniejszej twórczości. Mariusz Jochemczyk odtworza w swoim artykule indywidualną, „grecką” drogę Zbigniewa Herberta i dowodzi, że Akropol stał się dla poety zagadką trudną do rozwiązania, miejscem „prywatnej psychomachii”. Wojciech Soliński zaś koncentruje się na emocjonalnym wymiarze miejsc autobiograficznych w prozie Bohumila Hrabala.

Artykuły zamieszczone w części *Poetyki zamieszkiwania miasta* zostały poświęcone utworom literackim będącym zapisem doznań zmysłowych i emocjonalnych, towarzyszących różnym sposobom praktykowania przestrzeni miejskiej. Katarzyna Szalewska w analizie porównawczej *Cwaniar* Sylwii Chutnik i *Królowej Salwatora* Emmy Popik wydobywa afektywny charakter relacji pomiędzy bohaterami a zamieszkiwaną przez nich swoją przestrzenią, jaką jest dzielnica miasta. Z kolei Elżbieta Konończuk odczytuje *Listy z dolnego miasta* Krzysztofa Giedroycia jako próbę odnalezienia poetyckiego i emocjonalnego potencjału urbanistycznej przestrzeni Białegostoku.

W części *Przestrzeń w perspektywie ekopoetyki* znalazły się studia reprezentatywne zarówno dla nurtu ekohumanistyki, jak i zwrotu przestrzennego. Magdalena Roszczyńska proponuje ekokrytycz-

ną interpretację przyrodopisarstwa Michała Książka, czyniąc przedmiotem zainteresowania dendrofilie rozumianą jako twórcza koncentracja autora na drzewach. Maciej Dajnowski podejmuje rozważania na temat związku problematyki ekologicznej z formami prezentacji pejzażu i topografii w dystopijnej prozie amerykańskiego pisarza Paola Bacigalupiego. Katarzyna Trusewicz zaś, wprowadzając kategorię *herbstory*, wpisuje *Opowiadania o ziołach i zwierzętach* Simony Kossak w nurt humanistyki ekologicznej oraz projekt historii ratowniczej.

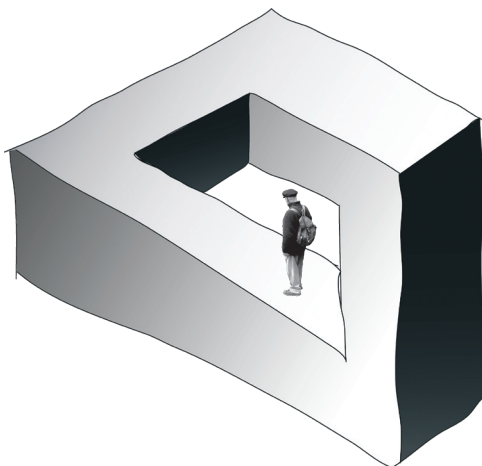
Artykuły zamieszczone w części *Przestrzeń i konwencje literackie* podejmują kwestie dotyczące sposobów reprezentowania przestrzeni oraz jej wymiaru afektywnego i emocjonalnego w ramach różnych gatunków i konwencji. Maria Tarnogórska w analizie *Teatryku Zielona Gęś* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego dowodzi, że poeta, prowadząc grę z „sentymentalnym romantyzmem”, jednocześnie przyczynił się do rozpowszechnienia i utrwalenia w wyobraźni czytelników pewnych stereotypowych obrazów nacechowanej emocjonalnie przestrzeni oraz wzorców odczuwania, utożsamianych dziś z poetyką emocjonalnego kiczu. Magda Nabiałek prezentuje charakterystyczne zarówno dla twórców odradzającej się we Włoszech komedii dell'arte, rosyjskiego bałaganu, jak i polskiej baśni dramatycznej zjawisko wykorzystywania zapomnianych, ale i silnie utrwalonych w pamięci kulturowej konwencji literackich w celu wywoływania u odbiorcy określonego rodzaju afektów. Ireneusz Gielata, odwołując się do epizodu weneckiego z *Podróży po Włoszech* Hipolita Taine'a, pokazuje jak wenecki krajobraz kształtuje „oko podróżnika” doświadczającego przestrzeni pod wpływem emocji, a Ilona Chylińska, koncentrując się na motywie mapy, wpisuje twórczość Michała Książka w nurt literatury tematyzującej problem reprezentacji przestrzeni geograficznej.

Niniejszy zbiór z jednej strony stanowi zatem kontynuację studiów literackich nad przestrzenią geo(bio)graficzną, z drugiej zaś zarysowuje nowe perspektywy badań nad problematyką prze-

strzenną nie tylko w ramach geopoetyki i ekopoetyki, ale też poetyki historycznej zorientowanej na analizę afektywnej funkcji przestrzeni w dziele literackim.

Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk

Przestrzeń jako kategoria autobiograficzna



Agnieszka Czyżak

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

To (jedyne) miejsce, tamte (najważniejsze) emocje – kilka uwag o twórczości Amosa Oza

W zakończeniu esejów wydanych przez Amosa Oza u kresu życia, a zatytułowanych *Do fanatyków*, pada wyznanie: „Kocham Izrael, nawet wtedy, gdy nie mogę go ścierpieć. Jeżeli jest mi sądzone upaść któregoś dnia na ulicy, chcę, by to się stało w Izraelu. Nie w Londynie, nie w Paryżu, Berlinie ani Nowym Jorku”¹. Śmierć – zbliżająca się i spodziewana – miałaby tym samym być zwieńczeniem życia związanego z jednym, wyjątkowym miejscem na ziemi. Ambiwalencja uczuć przezeń wywoływanych to w istocie nieustanne ścieranie się gwałtownych i biegunowo sprzecznych emocji. Oz dodaje:

Lękam się bardzo o przyszłość [...]. Boję się fanatyzmu i przemocy, które coraz bardziej się u nas panoszą, i również za nie mi wstyd. Ale dobrze mi być Izraelczykiem. Dobrze mi być obywatelem państwa, w którym żyje osiem i pół miliona premierów, osiem i pół miliona proroków, osiem i pół miliona mesjaszy².

¹ A. Oz, *Do fanatyków. Trzy refleksje*, przeł. L. Kwiatkowski, Poznań 2018, s. 133–134.

² Tamże, s. 134.

Wstyd, uznawany przez wielu badaczy za jeden z najsilniejszych afektów³, a wywoływany w świadomości twórcy przede wszystkim przez współczesne przemiany w politycznych i społecznych działaniach jego własnego kraju (państwa, społeczeństwa), nie jest mimo wszystko w stanie stłumić głęboko odczuwanej, rosnącej przez całe życie, a ponadto wielorako ujawnianej w tekstach, miłości do ojczyźnej ziemi.

Amos Oz, zmarły 28 grudnia 2018, nie otrzyma już nagrody Nobla, choć przez lata był wymieniany jako jeden z kandydatów do jej uzyskania⁴. Twórca, uznawany przez wielu za najwybitniejszego pisarza izraelskiego, bywa też określany pisarzem jednego tematu, poruszanego często wprost, ale i stanowiącego podskórną tkankę tekstów. Tematem tym jest właśnie powstawanie państwa Izrael, jego kształtowanie się i rozwój, zmienne koleje losu, a przede wszystkim rozgrywające się na tle wielkich dziejów historii ludzkie, zawsze organicznie z nimi powiązane. Autor, jego narratorzy i bohaterowie – w powieściach, powiastkach dydaktycznych czy esejach – odkrywają swą trudną i skomplikowaną więź ze skrawkiem ziemi, który uznają za własny.

Wielu pisarzy izraelskich odsłaniało rozliczne problemy istniejące (nieuchronnie) w sferze relacji jednostki i wspólnoty z przestrzenią „darowaną do życia”. Miriam Akavia, urodzona w Polsce

³ Zob. S. Ahmed, *Wstyd w obliczu innych*, przeł. J. Misun, „Teksty Drugie” 2016, nr 4. Badaczka stwierdza m.in.: „Udręka wstydu wzmagą się, gdy inni widzą ją właśnie jako wstyd. Sama fizyczność wstydu – jak wstyd działa na ciała i przez nie – oznacza również, że wstyd zakłada również de-formowanie i re-formowanie cielesnych i społecznych przestrzeni, ponieważ ciała «odwracają się» od innych, którzy są świadkami wstydu. [...] Zawstydzony wycofanie w siebie jest jednocześnie odwracaniem się od siebie. Być może ostatecznie nie ma gdzie się zwrócić” [tamże, s. 197]. W bolesnym, psychosomatycznym przeżywaniu wstydu niezwykle istotne okazują się zarówno podlegające deformacjom relacje z innymi, jak i konieczność ciągłego rekonstruowania rozpadającej się przestrzeni życiowej – takie doświadczenia często stają się udziałem bohaterów prozy Amosa Oza.

⁴ Amos Oz urodził się w Jerozolimie 4 maja 1939 roku.

pisarka, która tuż po wojnie, jako nastolatka zamieszkała w Izraelu, twierdziła na przykład z goryczą:

Większość narodów głosowała za prawem Żydów do własnego państwa, do małego kraju na zapomnianej, opuszczonej i zaniebanej ziemi, która jak tylko odżyła, stała się od razu miejscem starć i sporów. Nie mamy szczęścia⁵.

Miejsce подарowane przez innych, a zarazem uznawane od tysięcy lat za kolebkę wspólnotowego trwania, później obronione/wywalczone w kolejnych bojach, budzić musi silne, choć zazwyczaj ambiwalentne emocje. Patriotyzm natomiast pojmowany jako umiłowanie ojczystej ziemi – niedawno odzyskanej, wciąż oswajanej, nieraz odczuwanej jako specyficznie obca – staje się w takim przypadku szczególnie trudnym wyzwaniem, któremu należy sprostać, i zadaniem, które trzeba wciąż od nowa wypełniać.

Autobiograficzna opowieść Amosa Oza z roku 2002, zatytułowana *Opowieść o miłości i mroku*, to nie tyle zapis przebiegu życiorysowych doświadczeń, ile ich dokonana na starość interpretacja. Twórca w autotematycznych fragmentach wyrażał swoje najgłębsze przekonanie, że zbiór egzystencjalnych przeżyć pozostaje materia, którą można wielorako kształtować, dzielić, i ponownie łączyć, nasycać cudzymi wspomnieniami czy tworamii wyobraźni. Odbiorca z kolei, traktowany jako podmiot czujący, bywał nakłaniany, czy wręcz zmuszany, do emocjonalnego zaangażowania.

⁵ M. Akavia, *Moje powroty*, Kraków 2005, s. 169. W książce pisarka zamieściła więcej podobnych, pełnych emocji refleksji na temat przestrzennych uwarunkowań codziennego życia, postrzeganych jako szczególny rodzaj uwięzienia: „My, Izraelczycy, mamy kompleks ludzi, którzy długi czas pozbawieni byli wolności, a i teraz są jakby zamknięci. Na pewno dlatego tak bardzo lubimy podróżować. Lubimy wsiąść do samolotu (pociągami nie możemy wyjechać z naszego kraju) i wyfrunąć z naładowanego dynamitem rejonu w szeroki wolny świat. Lubimy odetchnąć innym powietrzem i odczuć wielkie przestrzenie. Na krótki czas zapomnieć o morzu nienawiści, które nas otacza. Być na równi z innymi, być jednymi z wielu” [tamże, s. 243–244].

To szczególna, choć w istocie dość często spotykana, próba poszerzenia spektrum oglądu historycznych wydarzeń poprzez nasylenie opowieści emocjonalnym przekazem. Jak podsumowywała Katarzyna Bojarska: „Afekty i emocje mają służyć przede wszystkim jako zapalnik głębokiego przeżycia i myśli ze względu na sposób, w jaki są w stanie nas pochwycić, zmusić do zaangażowania. Uczucie staje się katalizatorem dla wglądu krytycznego”⁶. Emocjonalny aspekt tekstów prowadzi do ostatecznie ku „poruszeniu” do myślenia, a tym samym afektywna rama interpretacyjna może okazywać się szczególnie silnym impulsem przekształcania wiedzy o świecie.

W jednym z wywiadów z 2005 roku, zatytułowanym *Kiedy wypłaczesz wszystkie łzy*, Amos Oz tak mówił o swojej *Opowieści*:

Było mi bardzo trudno zawrzeć pokój z moimi rodzicami i z resztą rodziny, z Jerozolimą, w której się urodziłem i gdzie dorastałem. Jednak zrobiłem to jeszcze zanim zabrałem się do pisania tej książki – gdy stałem się wystarczająco stary, żeby zobaczyć moich rodziców w moich dzieciach. Gdy zacząłem pisać moje córki były mniej więcej w tym wieku, w jakim byli moi rodzice w tragicznym roku 1951, kiedy moja matka popełniła samobójstwo, a ojciec wszedł w swoją smugę cienia⁷.

Dlatego właśnie pisarz mógł patrzeć na swoich przodków jak rodzic na dzieci – bez złości, lecz „ze współczuciem, humorem, empatią, a przede wszystkim ciekawością”⁸. Tym samym nie próbował ustalić, kto jest winny tragicznym wydarzeniom sprzed wielu lat, ale dociekać na różne sposoby, w jaki sposób przeszłość kształtuje tożsamość człowieka.

⁶ K. Bojarska, *Sztuka, która krzywdzi? Granice gestu krytycznego wobec bolesnej pamięci (a cenzura)*, „Konteksty. Antropologia Kultury. Etnografia. Sztuka” 2013, nr 3, s. 116.

⁷ A. Oz, *Kiedy wypłaczesz wszystkie łzy*, rozm. M. Jędrysik, „Gazeta Wyborcza”, 27.05.2005, wyborcza.pl/1,75410,2733645.html [dostęp 26.05.2018].

⁸ Tamże.

Pokój z minionym czasem i ze zmarłymi został zawarty – dzięki temu Oz mógł uruchomić w utworze dwie splecione ze sobą perspektywy oglądu: patrzenie na rzeczywistość oczyma dziecka, dorastającego młodzieńca, wchodzącego w samodzielne życie człowieka oraz równorzędne wobec nich spoglądanie na przeszłe wydarzenia z pozycji starego pisarza, świadomego bliskości własnego kresu. Stale ujawniane napięcie pomiędzy naiwną, ufną akceptacją świata tłumaczonego dziecku przez rodziców zderzana jest w utworze z wiedzą (a przede wszystkim samowiedzą) zbudowaną na wielu dekadach samodzielnego dążenia do poznania reguł rządzących jednostkowym i zbiorowym trwaniem na ziemi.

Kluczowa dla biografii Oza samobójcza śmierć matki, rozłamująca czas i niszcząca bezpowrotnie dzieciństwo – dokładnie opisana w zakończeniu – zamyka *Opowieść o miłości i mroku*. Nieobecny nie tylko przy tragicznym wydarzeniu, ale i na pogrzebie matki twórca napisał po upływie pół wieku, odtwarzając skłębione, silne emocje, wzajemnie się wykluczające, a zarazem dopełniające:

Gdybym był wtedy przy niej [...] w sobotni wieczór, z pewnością próbowałbym wszelkimi sposobami przekonać ją, że nie wolno jej tego robić. A gdyby mi się nie udało, zrobiłbym wszystko, aby wzbudzić w niej litość, aby zlitowała się nad swoim jedynym dzieckiem. Płakałbym i błagał bez cienia wstydu, objąłbym ją za nogi, a może nawet udawałbym, że mdleję, albo biłbym się i drapał do krwi, tak jak widziałem, że ona robiła w chwilach rozpacz. Albo rzuciłbym się na nią jak morderca, bez wahania chwyciłbym wazon i rozbił na jej głowie. Albo uderzyłbym ją żelazkiem, które stało na półce w kącie pokoju. Albo korzystając z jej słabości, rzuciłbym się na nią i związał jej ręce z tyłu, a potem porwałbym i zniszczył wszystkie jej pigułki, tabletki, pastylki, roztwory, ekstrakty i syropy. Ale nie było mi dane tam być⁹.

Emocje zrozpaczonego dziecka, pragnącego raczej skrzywdzić matkę, niż ją stracić, ujęte zostały w karby dojrzałej narracji, świadomej nieodwracalności strumienia czasu.

⁹ A. Oz, *Opowieść o miłości i mroku*, przeł. L. Kwiatkowski, Poznań 2016, s. 653. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem O.

Matka bohatera poruszana do głębi kolejnymi strasznymi wieściami, jakie przywozili ocalali z Zagłady, przede wszystkim zaś wiedzą o tym, co stało się w jej rodzinnym Równem i okolicach, zaczęła izolować się od codziennego życia i tracić kontakt z ukochanym i kochającym synem. Beata Przymuszała, w książce o emocjonalnych aspektach tekstów ofiar i ich dzieci, pisała: „Problem odbioru świadectw wskazuje na kwestię konieczności ich słuchania, ale także na niemożność przejścia przez to doświadczenie «bezkarnie», emocjonalne koszty bycia obok świadków bywają olbrzymie”¹⁰. Emocjonalna (a później faktyczna) nieobecność pośrednio dotkniętej traumą matki stała się ostatecznie bezpośrednią traumą dziecka. Specyficznie „dziedziczona” trauma drugiego pokolenia miała w tym przypadku wymiar zarazem najbardziej indywidualny, jak i ściśle zespolony z wspólnotowym życiem – dla przyszłego pisarza stała się punktem węzłowym biografii.

Istotą silnej więzi między bohaterem a matką (a po części też ojcem) było splątanie – tytułowych – miłości i mroku. Ciemność (niepokój, niepewność, lęk, brak wsparcia) istniała obok najszczerzych uczuć przywiązania, podziwu, potrzeby bliskości. Takie zawężenie emocji można uznać za specyficzną prefigurację sieci afektywnych połączeń z ojczyzną – oglądaną równocześnie z perspektywy budowanego przez lata dystansu oraz oczyma pełnego miłości i nadziei (naiwnego) dziecka. W oczach narratora Izrael jawić się może tym samym zarówno jako kraj wstrząsany wewnętrznymi konfliktami

¹⁰ B. Przymuszała, *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, Poznań 2016, s. 336. Badaczka, przywołując koncepcję „psychicznej reprezentacji emocji” (stworzonej analogicznie do poznawczej reprezentacji świata zewnętrznego), przypomina, iż do jej tworzenia „używamy różnych kodów (obrazowego, opartego na cielesnych reakcjach, werbalnego, dotyczącego etykiet językowych i abstrakcyjnego, pozwalającego na pogłębione działania poznawcze)” [tamże, s. 27–28]. Istotne wydaje się rozróżnienie między kodowaniem językowym i abstrakcyjnym, bowiem w ramach pierwszego używa się utrwalonego zaplecza kulturowego, a w ramach drugiego dochodzi do twórczego przekształcania przeżyć, ich rozwijania i kontrolowania.

oraz skazany na nieustanne zewnętrzne zagrożenia, jak i miejsce najbardziej własne, jedyne na świecie.

Skomplikowane relacje między chłopcem a rodzicami – wedle starego już twórcy – niedojrzałymi nie tylko do roli ojca i matki, czy męża i żony, ale i budowniczych nowego państwa, stały się medium, które pozwoliło ukazać różnice mentalności pomiędzy pokoleniem przybyszów z różnych zakątków Europy a pokoleniem ich dzieci nieznających innej rzeczywistości niż kraj osiedlenia. Jednak *Opowieść o miłości i mroku* to także historia specyficznej substancjalizacji terytorium Izraela, nabierania przez wymarzone w snach przodków ziemie konkretnego kształtu, kolorytu, a przede wszystkim znaczeń.

Dla przyjeżdżających zewsząd marzycieli – takich jak rodzice bohatera – ziemie te bywały rozczarowaniem, smutnym, jałowym miejscem, zupełnie niepodobnym do tego z rojeń i pragnień. Dla urodzonych w Izraelu stawały się zadaniem do wypełnienia, projektem, który domagał się konkretyzacji w twórczym działaniu. Jednym z kluczowych wydarzeń w tym procesie okazał się ukazany przez Oza – w sposób niezwykle, poruszający i zapadający na długo w sferę emocji, a zatem i w pamięć – dzień 29 listopada 1947 roku, kiedy to na posiedzeniu Zgromadzenia Narodowego w Lake Success miano zdecydować o dalszym losie terenów na Bliskim Wschodzie, znajdujących się wówczas pod protektoratem brytyjskim. Większość dwóch trzecich głosów była potrzebna do przyjęcia wniosku, by na obszarze ówczesnego mandatu brytyjskiego ustanowiono dwa suwerenne państwa, żydowskie i arabskie, do czego ostatecznie nie doszło i – jak spekulują niektórzy – większość późniejszych konfliktów dotyczących ten rejon świata wynikała z faktu, że na spornych terenach powstało tylko jedno państwo¹¹.

¹¹ Po II wojnie światowej Europa – zwłaszcza środkowa i wschodnia – stała się miejscem wielu brutalnych wysiedleń, a także dobrowolnych migracji. Późniejsze szczelne zamknięcie granic sprawiło, że dla przesiedleńców nie istniała szansa na

W czasie transmitowanego przez radio głosowania w Jerozolimie była już noc, a mimo to wszyscy Żydzi czekali na ogłoszenie wyników. Oz opisuje ciszę, jaka zapadła po odczytaniu wszystkich głosów: „Po tych słowach głos momentalnie zamilkł. Nastąpiła cisza jakby z innego świata i wszystko zamarło w bezruchu, przeraźliwa, złowroga cisza, milczenie wstrzymującego oddech tłumu, cisza, jakiej nie słyszałem nigdy w życiu, ani przed tamtą nocą, ani po niej” [O, s. 447]. Dławiące wszystkich, głuche milczenie najdobitniej świadczyło o sile targających zgromadzonymi afektów, wciąż jeszcze niemożliwych do przełożenia na język emocji.

Porażająca cisza trwała zresztą od początku zbiorowego oczekiwania na wyrok ONZ:

Jak w koszmarnym śnie wszyscy stali nieruchomo w żółtawym świetle latarni, stłoczeni i milczący, tworząc istny las cieni na naszym podwórku i u sąsiadów, na chodnikach, na jezdni, na balkonach, i w bladej poświacie wyglądali jak wielkie zgromadzenie duchów. Setki mężczyzn i kobiet stały w absolutnej ciszy: sąsiedzi, znajomi i obcy [O, s. 447].

Przybysze z różnych zakątków świata, pierwsi osadnicy i ocalali z Zagłady, niczym cienie, duchy – upiory przypominające o cywilizacyjnej katastrofie, która rozbiła podstawy znanego wcześniej świata – czekali na wyrok. Po słowach „propozycja przyjęta” głos spikera został zagłuszony przez wrzawę, która wybuchła nagle z całą mocą i połączyła odległe miejsca na dwóch kontynentach. Głos ten:

zatonął w dochodzącym z radia ryku żywiołowej radości, jaki wzbierał gwałtownie i niby lawa wylał się z galerii w Sali Zgromadzenia, a po kilku sekundach – kiedy wszyscy stali w osłupieniu

powrót w rodzinne strony. Jednak w świadomości ich potomków, po upływie lat od tragicznych wydarzeń, zatarta została pamięć o skomplikowanych procesach wykorzenienia i trudnej historii zamieszkiwanej przez nich ziemi – dla dzieci i wnuków migrantów stała się ich ziemią rodzinną, której dziejów z reguły nie mieli potrzeby weryfikować.

w jednej chwili również nasza spokojna ulica na obrzeżach północnej Jerozolimy rozbrzmiała przeraźliwym wrzaskiem, przenikającym ciemność, budynki i drzewa, wrzaskiem, który zagłuszał sam siebie [O, s. 447–448].

Nieartykułowany, „przeraźliwy wrzask” był wówczas jedyną możliwą reakcją na wieść o spełnieniu marzeń zarówno wspólnoty, dążącej do odnalezienia własnego miejsca na ziemi, jak i każdego z tam obecnych, z reguły obciążonych bagażem trudnych lub niemożliwych do wypowiedzenia doświadczeń.

Sięgający pamięcią do przeżyć dziecka z owego dnia, a zarazem świadomy wszelkich okoliczności tego zdarzenia pisarz, podkreślał metafizyczny, niezwykle wymiar owego wrzenia, pobrzmiewającego głosami także tych, którym nie dane było dotrzeć do Izraela:

nie był to okrzyk triumfalny – nie przypominał też wycia kibiców na stadionie czy świętującego tłumu – brzmiało to raczej jak okrzyk zgrozy i przerażenia, dramatyczny, kruszący skały i mrozący krew w żyłach krzyk, jak gdyby naraz wszyscy zmarli i ci, co dopiero zostaną zabici, zawołali przez niewidzialne okno, które otwarło się dla nich na mgnienie oka, by zaraz się zamknąć [O, s. 448].

Po chwili dopiero pojawiły się bardziej zwyczajne sposoby wyrażania radości – zabrzmiały oklaski i pieśni: *Tu w kraju przodków, Lud Izraela żyje* oraz hymn narodowy.

Pisarz wspominał też ówczesne zachowanie ojca, który wprawdzie nie umiał śpiewać, jednak nie stał w milczeniu, lecz krzyczał co sił, przeciągłe jedną samogłoskę „a” – aż do utraty tchu, a kiedy kończyło mu się powietrze, brał głęboki oddech, jak tonący i krzyczał dalej. Mężczyzna, który pragnął zostać wybitnym profesorem – na co zresztą zdaniem syna zasługiwał – był wtedy jednym wielkim krzykiem, wówczas bowiem, ów skromny, cichy, pogodzony (jakoby) z losem człowiek, po raz pierwszy i jedyny w życiu pozwolił sobie na uzewnętrznienie targających nim uczuć. Tak też został zapamiętany przez dziecko, chłonące wówczas emocje tłumu, nasycające się poczuciem jedności, wspólnoty, więzi ze współbraćmi.

Powszechna radość nie mogła, co prawda, powstrzymać żadnego z następujących wydarzeń, kiedy w ciągu kilku miesięcy co setny z wiwatującego tłumu musiał zginąć w walce, była natomiast symbolicznym początkiem:

rozochoceni uczestnicy tego karnawału wspinali się na brytyjskie wozy opancerzone i zatykali na nich flagi państwa, które wprawdzie jeszcze nie powstało, ale tej nocy tam, w Lake Success, zdecydowano, że wolno mu będzie powstać, co też miało nastąpić za sto sześćdziesiąt siedem dni i nocy [O, s. 450].

Emocje rozradowanego tłumu, burzące spokój owej nocy, zapadły w pamięć bohatera/autora i do końca stanowiły swoistą przeciwagę dla krytycznego oglądu kolejnych zwrotów w izraelskiej historii walki o utrzymanie państwowości¹².

W opowieści Oza w procesie substancjalizacji terytorium Izraela niezwykle ważny okazał się czynnik niematerialny, a jednak rudymenarny, czyli język. W specyficznej wielojęzycznej zbiorowości pionierów, uchodźców, uciekinierów, ocaleńców język nowohebrajski stał się niezwykle ważnym czynnikiem spajającym wspólnotę. W dodatku paradoksalnie dawał przewagę Synom nad Ojcami – jedna, wspólna dla wszystkich mowa zastąpiła podobne wieży Babel pomieszanie języków. Rodzice małego Amosa władający wspólnie kilkunastoma językami własnego syna uczyli tylko tego właśnie jednego języka. W esejach *Do fanatyków* Oz przyznał z autoironią:

W czasach dzieciństwa w Jerozolimie sam też byłem małym syjonistyczno-nacjonalistycznym fanatykiem – żarliwym, zadufanym, otumanionym. Byłem ślepy na wszelką argumentację wykraczającą choć trochę poza żydowsko-syjonistyczną opowieść, jaką kładł nam do głowy cały niemal świat dorosłych¹³.

¹² W tym miejscu należy przypomnieć, iż pisarz brał udział jako żołnierz w wojnie sześciodniowej w 1967 roku oraz w wojnie Jom Kipur w 1973 – obowiązek obrony granic był dla niego wówczas powinnością, którą należało spełnić bez wahania.

¹³ A. Oz, *Do fanatyków*, s. 15.

Wychowanie w duchu niekwestionowanego patriotyzmu, przerażającego się nieraz w nacjonalizm, wspierane bywało emocjonalnym szantażem, nakazującym jednoznaczne opowiadanie się po stronie własnego narodu i cudem (od)zyskanego państwa.

Po wielu latach, kiedy dystans wobec minionych wydarzeń został ukształtowany zarówno przez kolejne doświadczenia w życiu osobistym, jak i przemiany w funkcjonowaniu państwa oraz zamieszkującej je zbiorowości, pisarz zaczął przychylić się do wizji połowicznej, a więc kontrolowanej przynależności do wspólnoty. Stwierdzał jednoznacznie:

Wszyscy jesteśmy w połowie połączeni z kontynentem, którym jest rodzina, język, społeczeństwo, wierzenia i przekonania, państwo, naród [...]. Lepiej dla nas, żebyśmy pozostali półwyspami. To chyba dla nas odpowiednie. Są na świecie religie, ruchy ideologiczne i polityczne, które pchają każdego z nas, byśmy się bez reszty zatopili w zbiorowości, rezygnując z bycia półwyspem, stając się zaledwie drobnym ziarenkiem, molekułą w bryle narodu, wiary, ruchu¹⁴.

Wiara w wartość jednostkowego istnienia, połączonego z życiem wspólnoty, a jednak wobec niego odrębnego, doprowadziła Oza do jednoznacznego oporu wobec fanatyzmów wszelkiego rodzaju i proveniencji.

Podobnie rzecz się ma w filmowej adaptacji głównych wątków książki – powstała w roku 2015 ekranizacja *Opowieści o miłości i mroku* ukazuje niebezpieczeństwa tkwiące w zbytnim zawierzeniu wspólnotowym ufundowaniom egzystencji¹⁵. Nie wdając się w analizowanie słabości filmu czy braku doświadczenia debiutującej reżyserki, stwierdzić trzeba, że wybór języka hebrajskiego, w którym został zrealizowany wydaje się ze wszech miar słuszny – pozwala lepiej przybliżyć ówczesne jerozolimskie realia oraz

¹⁴ Tamże, s. 45.

¹⁵ *Opowieść o miłości i mroku*, reż. N. Portman, Izrael, 2015.

wejrzeć w głąb minionego czasu. Do historii tragicznego dzieciństwa splecionej z obrazami rodzącego się państwa, tak bardzo związanej z konkretnym miejscem i czasem, reżyserka Natalie Portman starała się dołączyć uniwersalny wymiar opowieści o narodzinach twórczej wrażliwości i wspólnotowej odpowiedzialności. A jednak film pozostaje przede wszystkim współczesną „translacją” biograficznych doświadczeń, głęboko osadzonych w izraelskich dziejach – podobnie jak w tekście, niezwykle ważnym wydarzeniem okazuje się dziecięca „bratobójcza” zbrodnia i wina. Mały Amos podczas urodzinowego przyjęcia, niechcący spowodował wypadek, w którym okaleczony został młodszy brat jego arabskiej towarzyszki zabaw. Z perspektywy późniejszych dziejów konfliktu, to jednak nie tragiczne konsekwencje owego wypadku, ale właśnie rezolucja z Lake Success ostatecznie uniemożliwiła wszelki kontakt z dziewczynką, z którą w innych okolicznościach historycznych i politycznych z pewnością mógłby się zaprzyjaźnić.

Dorośle życie bohatera ukazane zostało jedynie w kilku ujęciach w zakończeniu filmu – kiedy to młodemu człowiekowi mieszkającemu i pracującemu w kibucu, udało się (przynajmniej po części) zbliżyć się do ideału mężczyzny, patrioty i Żyda, ideału wyśnionego przez matkę w latach niepowodzeń i zwątpienia. Choć – jak twierdzi narrator autobiograficznych wynurzeń – przede wszystkim udało mu się stworzyć zewnętrzny jego pozór, łatwy do odkrycia przez „zdolniejszych” adeptów nowych idei.

Substancjalizacja terytorium państwa tworzonego z mozołem dokonywała się w dużej mierze dzięki kibucom i ich mieszkańcom, z poświęceniem przekształcającym pustynną i jałową przestrzeń w tereny uprawne, a jednocześnie poddającym się surowym regułom zbiorowego życia codziennego. Pisarz, ukazując wizję obranego wówczas modelu wspólnotowego trwania, nie wahał się przed piętnowaniem jego poszczególnych realizacji – i to na każdym etapie twórczości. Bohaterowie Oza przechodzili zazwyczaj trudną drogę, zanim mogli osiągnąć, choćby częściową, harmonię ze światem, w którym przyszło im żyć. W powieści *Spokój doskonały*

z roku 1982, tytułowy spokój bohater zyskał dopiero po kolejnych próbach ucieczki z trudnego do oswojenia miejsca. Kameralna historia małżeńska ukazuje zresztą problem w szerszym wymiarze – jak podkreślała Justyna Sobolewska:

opowiada również o konflikcie pokoleń, pionierów i ich dzieci, ale także o kraju zarażonym nienawiścią, w którym siłą napędową jest chęć wyrżnięcia wrogów. „To przepastne bagno, a nie państwo. Dżungla a nie kibuc. Śmierć a nie syjonizm” – mówi gorzko Azaria premierowi, który ich odwiedził¹⁶.

Słowa gniewnej krytyki systemu, wypowiedziane przez jednego z mieszkańców kibucu w obecności przedstawiciela rządzących, wyraziście ukazują rozdział między ideą a jej konkretnymi próbami wcielenia w życie.

Dla Amosa Oza niezwykle ważny okazywał się obowiązek (przymus?) rejestrowania różnic między abstrakcyjną wizją a dojmująco uciążliwą codziennością. A mimo to twórca pozostał nie tyle kronikarzem niedostatków, potknięć i trudności w dziejach tworzącego się nowego narodu, ile wizjonerem potrafiącym przeciwstawić się pokusie wyboru innych, prostszych, jednoznacznych ocen, a więc łatwiejszych, jak by się zdawało, podsumowań historii zbiorowej. Agata Bielik-Robson podkreślała: „Żaden inny pisarz żydowski – czy raczej izraelski – nie dokonał tak wiele, by zdekonstruować wszelkie przesady dotyczące wyższości diaspory”¹⁷. W jego ujęciu bowiem to właśnie nieustępliwe, choć często okupione bólem, trwanie na otrzymanym skrawku ziemi dowodzi rzeczywistej zdolności poświęcenia się w imię wspólnoty. Badaczka, próbując dociec istoty wyborów światopoglądowych Oza, przywołała też przeciwne im przeświadczenia, obecne między innymi w pismach

¹⁶ J. Sobolewska, *Spokój między wojnami*, „Polityka” 2010, nr 43, s. 94.

¹⁷ A. Bielik-Robson, *Amos Oz: w poszukiwaniu mocy*, Newsweek.pl, <http://www.newsweek.pl/europa/amos-oz-w-poszukiwaniu-mocy> [dostęp 15.12.2017].

Erica Hobsbawma¹⁸, wedle których Żydzi pozostający w diasporze przewyższają swoich przywiązanych do rodzimej ziemi pobratymców – są jednostkami wybierającymi oświecenie ponad tradycję, a jako nośnicy uniwersalnego rozumu stają się chętnie kosmopolitami, odważnie inwestującymi w postęp i racjonalizację społeczeństwa.

Dla Amosa Oza natomiast od samego początku niezwykle istotny stał się problem kształtowania i tworzenia nowej narodowej tożsamości – bardziej konstruowanej niż rekonstruowanej. Jego powieści, a w szczególności autobiograficzne *opus magnum*, stanowią nie tylko kompendium wiedzy na temat losów Izraela od czasów osadnictwa w Palestynie po dzień dzisiejszy, ale są przede wszystkim traktatem „na temat mentalności Żydów, którzy w tym eksperymencie państwowotwórczym uczestniczyli, częściowo korzystając ze swego doświadczenia diasporycznego, częściowo zaś się z niego wyzwalając”¹⁹. W końcu trudniej było wspólnie trwać w ciasnej, otoczonej wrogim sąsiedztwem przestrzeni, niż uznać za nadrzędną wartość jednostkową wolność wyboru własnego miejsca w świecie.

Pisarz opowiadał w istocie o pokonywaniu mentalności diasporę, koniecznym, by powstało państwo Izrael. Świadomość proizraelska, do której zawsze przyznawał się autor, oraz dojrzały bohater napisanej przez niego Bildungsroman, nie była jednak w żadnym stopniu nacjonalizmem, zamkniętym na uniwersalne

¹⁸ Eric Hobsbawm, urodzony w 1917 roku w rodzinie austriackich Żydów, po dojściu Hitlera do władzy wyjechał do Londynu, gdzie spędził resztę życia jako wykładowca na brytyjskich (później też na amerykańskich) uniwersytetach. Jego ostatnią pracą naukową z 2011 roku była rozprawa *Jak zmienić świat. Marks i marksizm 1840–2011*.

¹⁹ A. Bielik-Robson, *Amos Oz: w poszukiwaniu mocy*. Badaczka, przeciwstawiając sobie krytyczne wobec wielu działań Izraela postawy Hobsbawma i Oza, starała się pokazać, że pierwszy z nich, pisząc z pozycji diasporycznej, usuwał z pola widzenia perspektywę bytowania w ciągłym zagrożeniu, natomiast drugi, patrząc z wewnątrz, potrafił dostrzec realne (nieuchronne?) skutki takich warunków wspólnotowego życia.

wymiary jednostkowej i wspólnotowej egzystencji. Bielik-Robson przypominała:

To nie przypadek, że Michael Walzer w swojej *Interpretacji i krytyce społecznej* właśnie Amosa Oza wybrał na patrona krytyki lojalnej, a więc takiej, która choć nie szczędzi gorzkich słów swojej wspólnocie, robi to zawsze z jej wnętrza, nie podważając samych podstaw, na jakich się ona opiera. I to nie przypadek, że Marks i natchnieni przezeń krytycy w rodzaju Hobsbawma stanowią dla Walzera wzorzec krytyki nielojalnej; przeprowadzonej z zewnątrz²⁰.

Twórca, nieodmiennie czując się częścią wspólnoty, tworzył przede wszystkim dla niej. Pomimo tego, że wiele stron poświęcił grzechom syjonizmu, nadal pozostawał wierny samej idei, niepodważalnej, choć wypaczanej w kolejnych realizacjach, a ponadto nieustrudzenie wierzył w wartość jednostkowo uprawomocnianego poczucia zakorzenienia i przynależności.

Amos Oz mówił w przywołanym wcześniej wywiadzie o intymnym, swoście oczyszczającym charakterze aktu tworzenia:

To było jak zaproszenie zmarłych do domu, jak rozmowa przy obiedzie na tematy, o których nigdy nie mówiliśmy, kiedy byli żywi. Przedstawiłem ich sobie nawzajem – rodziców, moją żonę i dzieci, ale nie chciałem, żeby zmarli zamieszkali w moim domu. To była tylko wizyta. Nie chcę mieszkać wśród duchów²¹.

Rzecz bowiem nie w tym, by zaprzeczać istnieniu rodzinnych tragedii, lecz potrafić żyć bez ich destrukcyjnego wpływu. I podobnie: nie trzeba odrzucać trudnej pamięci o losach wielokulturowej diaspory, wystarczy być w stanie (choćby częściowo) wyzwolić się z jej ograniczeń.

²⁰ Tamże. Być może spory tego rodzaju mają też wymiar pokoleniowy – Michael Walzer, autor fundamentalnych dla omawianej problematyki rozpraw *O tolerancji* (1997) czy *Prawo, polityka i moralność w judaizmie* (2006) urodził się w roku 1935.

²¹ A. Oz, *Kiedy wypłaczesz wszystkie łzy*.

Wielu twórców żydowskich uznawało za swe główne zadanie dokumentowanie doświadczeń rozproszonego narodu. Tymczasem Oz postawił przed sobą inny cel. W swoim późnym zbiorze opowiadań z roku 2012, zatytułowanym znamienne *Wśród swoich*, znów powrócił do przeszłości, by pokazać jednostkowe drogi ku przekraczaniu nieuchronnie pojawiających się słabości, ku pokonywaniu nieodmiennie rodzących się wątpliwości, ku odrzucaniu oczywistych wahań czy chęci ucieczki. Kibuc pod koniec lat pięćdziesiątych ponownie stał się swoistą retortą, w której to, co pojedynczo (boleśnie) doświadczane zmieniało się w ufundowane wspólnotowo przekonanie o konieczności podejmowania zbiorowych wysiłków. Bohaterowie utworów wiedzą, że wybrana przez nich do życia, różnorako (a nawet nieznosnie) ograniczana przestrzeń dopiero za dziesięć, dwadzieścia lat stanie się spokojniejszym, własnym miejscem. Wiedzą także, że w rodzącej się społeczności „wszystkie sprężynki są napięte do granic, a cała maszyna jeszcze trzęsie się z wysiłku”²². Kibuc Jikhat – miejsce akcji wszystkich zebranych w tomie opowieści – ukazany po upływie półwiecza nadal jest przestrzenią, w której jednostkowe emocje trzeba tłumić w imię nadrzędnego celu – budowania nowej rzeczywistości. Można tylko podporządkować się obowiązującym regułom lub opuścić kibuc na zawsze²³.

Ukształtowani w innej rzeczywistości „seniorzy”, przybyli z różnych krajów świata, muszą z mozołem tłumaczyć sobie konieczność poddania się rygorom, które dla ich potomków staną się

²² A. Oz, *Wśród swoich*, przeł. L. Kwiatkowski, Poznań 2016, s. 120.

²³ Należy pamiętać, że w twórczości Oza ucieczka czy rezygnacja z udziału w „eksperymentach państwowotwórczym” nie jest klęską moralną. Umiejętność bycia „wśród swoich”, zdolność podporządkowania się zbiorowej wizji, uzależniona jest w każdym jednostkowym przypadku od wielu okoliczności zewnętrznych, od sumy życiowych doświadczeń oraz predyspozycji psychicznych. Niezbędna w takiej sytuacji specyficzna emocjonalna „równowaga” nie każdemu jest dana, a niewielu potrafi wypracować ją wbrew przeciwnościom losu i wewnętrznym uwarunkowaniom.

warunkami niejako „naturalnymi”. Ruta Pragier w tekście poświęconym twórczości Oza rekonstruowała ówczesne założenia wspólnotowych idei jako walkę między wizjami autoidentyfikacyjnymi. W takim ujęciu nowy naród kształtował się poprzez budowanie opozycji wobec tradycyjnych obrazów. Obywatel rodzącego się państwa musiał być przede wszystkim silny – należało bowiem na zawsze rozstać się z obrazem (czy raczej stereotypem) „europejskiego” Żyda, niesprawnego fizycznie, lękliwego słabeusza, godzącego się na poniżanie i pogardę. Hasło „Nasi synowie muszą być z żelaza” miało natomiast w magiczny niemal sposób zaklinać przyszłość²⁴.

Siła jednostek mogła zagwarantować pomyślne trwanie wspólnoty. Tymczasem bohatera jednego z opowiadań ze zbioru *Wśród swoich*, zdradzającego pewne podobieństwa z młodym wcieleniem narratora *Opowieści o miłości i mroku*, dręczyły zupełnie inne odczucia:

Nagle poczuł wstręt do samego siebie. Ten stan ducha ogarniał go często i z przeróżnych powodów. Potem nabrał obrzydzenia do tego wstrętu i w duchu drwił z siebie, używając słowa „pięknoduch”, tak jak przewodniczący określał czasami tych, których odstręcza konieczne okrucieństwo rewolucji²⁵.

W opowieściach Oza „synowie z żelaza”, bohaterowie z kibuców, żołnierze bez lęku stający twarzą w twarz z wrogiem pozostają w sferze marzenia, mitu, projektu – koniecznego dla państwowo-twórczej misji, lecz z założenia nieosiągalnego. Ważniejszy zatem za każdym razem okazuje się sygnowany jednostkowym, rzeczywistym zaangażowaniem, dobrowolny akces w zbiorowy wysiłek, którego sednem jest zdobywane z trudem (i niejako warunkowo) przeświadczenie o słuszności dokonywanych wyborów.

²⁴ Zob. R. Pragier, *Jest nowa saga!*, „Twórczość” 2006, nr 3.

²⁵ A. Oz, *Wśród swoich*, s. 57.

Wymóg zachowania ciągłej gotowości do poświęcania się dla wspólnoty prowadzić może również do wytworzenia wiary w słusność wszelkich podejmowanych w jej imieniu decyzji. W książkowym reportażu pokazującym losy osadników z Zachodniego Brzegu, zatytułowanym *Wnuki Jozuego*, Paweł Smoleński pisał o „etosie stuletniego konfliktu”, uznawanym przez wielu Izraelczyków za zbiór pewników (oczywistych jakoby tak jak definicje punktu i prostej), a zarazem niepodważalnych wskazań do działania:

Powstało (odrodziło się) państwo żydowskie, biedne, w dziwnych granicach, wystawione na arabskie ataki, ale jednak. Żydzi sami je wywalczyli. To był cud. Podobnie jak wszystko, co stało się później. Etos konfliktu podpowiada, że takie dziedzictwo zobowiązuje. Skoro umęczonym rolnikom i tym, którzy przetrwali obozy, a potem płynęli dziurawymi statkami do Hajfy i Tel Awiwu, udało się stworzyć państwo, należy to państwo rozszerzyć²⁶.

Tym samym sankcja metafizyczna umożliwiała odnajdywanie ufundowań dla terytorialnej ekspansji – skoro trzeba było bronić przed najeźdźcą ziemi darowanej przez Najwyższego, można było również (w odwecie) poszerzać jej granice. Taka postawa, choć daleka od przekonań głoszonych przez samego pisarza (niestrudzenie orędującego za kompromisem w relacjach między wszystkimi stronami konfliktów na Bliskim Wschodzie), jawi się w tekstach Oza jako jedna z nieuchronnych konsekwencji projektowania tożsamości w oparciu o przywiązanie do ojczyznej ziemi.

W zakończeniu *Opowieści o miłości i mroku* pojawia się wspomnienie ślubu pisarza w kibucu – wstąpił z żoną pod hupeę wspartą

²⁶ P. Smoleński, *Wnuki Jozuego*, Wołowiec 2019, s. 293. Autor tak określa istotę wspólnotowych przekonań, łączących wielu osadników: „Bóg dał tę ziemię, tysiące lat temu zrobił Żydom prezent z Judei i Samarii, i to jest koniec dyskusji. Gdyby Bóg nie dał, wojna sześciodniowa musiałaby skończyć się klęską. Tymczasem Żydzi są w Judei i w Samarii, tak jak za czasów Dawida. Przywiązanie do ziemi to dobry uczynek, micwa, posłuszeństwo Najwyższemu” [tamże, s. 293].

nie jak kazał tamtejszy zwyczaj na dwóch widłach i dwóch kabinach, lecz na czterech widłach. Tym samym próbował pozostać wiernym zarazem wobec tradycji przodków, zwyczajów kibucu oraz własnej wizji dążenia do pokojowych rozwiązań. Projektem nadrzędnym w twórczości Oza wydaje się właśnie odtwarzanie skomplikowanych uwarunkowań indywidualnego wysiłku, który towarzyszy odnajdywaniu siebie i własnego miejsca na ziemi. Nieustannego trudu, który okazuje się konieczny, by pogodzić zobowiązania wobec wspólnoty z najgłębiej własnymi przekonaniem o tym, co jest słuszne.

Dążenie do wewnętrznej harmonii, pozostającej celem niezwykle trudnym do osiągnięcia, może okazać się także wartością samą w sobie, jeśli wiąże się z otwarciem na inność i poszanowaniem prawa do dokonywania odmiennych wyborów. Pisarz stwierdził u kresu życia: „Nie jest tu nudno. Izrael bywa, co prawda, denerwujący, czasami rodzi frustrację i złość, ale nieraz fascynuje i porywa. Tego, co zobaczyłem tu w czasie swojego życia, jest i znacznie mniej, i znacznie więcej, niż śniło się moim rodzicom i dziadkom”²⁷. Skrajne emocje rodziły się zatem w miejscu, które, co prawda, nie stało się ucieleśnieniem marzeń przodków o mitycznym, idealnym rajem na ziemi, ale niezmiennie pozostawało dla twórcy substancjalnym, realnym krajem ojczystym – wbrew zwątpieniu, niepewności i przesyconemu fatalizmem oglądowi żydowskiego losu.

Bibliografia

- Ahmed Sara (2016), *Wstyd w obliczu innych*, przeł. J. Misun, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 194–212.
- Akavia Miriam (2005), *Moje powroty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bielik-Robson Agata (2005), *Amos Oz: w poszukiwaniu mocy*, Newsweek.pl, <http://www.newsweek.pl/europa/amos-oz-w-poszukiwaniu-mocy>.

²⁷ A. Oz, *Do fanatyków*, s. 134.

- Bojarska Katarzyna (2013), *Sztuka, która krzywdzi? Granice gestu krytycznego wobec bolesnej pamięci (a cenzura)*, „Konteksty. Antropologia Kultury. Etnografia. Sztuka” 2013, nr 3, s. 116–124.
- Oz Amos (2005), *Kiedy wypłaczesz wszystkie łzy*, rozm. M. Jędrysik, „Gazeta Wyborcza”, 27.05.2005, wyborcza.pl/1,75410,2733645.html.
- Oz Amos (2010), *Spokój doskonały*, przeł. M. Sommer, Warszawa: Świat Książki.
- Oz Amos (2016), *Opowieść o miłości i mroku*, przeł. L. Kwiatkowski, Poznań: Rebis.
- Oz Amos (2016), *Wśród swoich*, przeł. L. Kwiatkowski, Poznań: Rebis.
- Oz Amos (2018), *Do fanatyków. Trzy refleksje*, przeł. L. Kwiatkowski, Poznań: Rebis.
- Pragier Ruta (2006), *Jest nowa saga! „Twórczość”* nr 3, s. 131–134.
- Przymuszała Beata (2016), *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Smoleński Paweł (2019), *Wnuki Jozuego*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Sobolewska Justyna (2010), *Spokój między wojnami*, „Polityka” nr 43, s. 94.

This (One and Only) Place, Those (Most Important) Emotions: Remarks on the Works by Amos Oz

Summary

The article analyzes emotions in literature and their deep connection with the represented space. A good illustration of such interrelations is provided by the memoir of Amos Oz, *A Tale about Love and Darkness* (2002). The interpretation demonstrates that the relation between the personal experience (including family) and community values may shed light upon other questions such as the difficult past of the state of Israel, growing up into a wise patriotism and establishing real connections with the homeland.

Keywords: space, territory, emotions, homeland, family

Agnieszka Izdebska

Katedra Teorii Literatury

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

W ciemni Susan Faludi – opowieść o wyprawie do „pomiędzy”

W ciemni, wydaną w 2016 głośną książkę¹ Susan Faludi można bez wątpienia wpisać w ramy konwencji gatunkowej, którą G. Thomas Couser określa jako *filial narratives*. Autor definiuje to pojęcie bardzo szeroko jako wszelkie niefikcyjne opowieści dzieci o swoich rodzicach, najczęściej będące rekonstrukcją ich biografii². Couser w swojej książce próbuje, między innymi, odpowiedzieć na pytanie, dlaczego dużo częściej bohaterami tych tekstów są ojcowie, rzadziej matki. Dochodzi do wniosku, że w patriarchalnych rodzinach, których w większości te opowieści dotyczą, to właśnie ojcowie byli bardziej enigmatycznymi, mniej dostępnymi bądź nawet nieobecnymi rodzicami i stąd dążenie dzieci, by dowiedzieć się, kim, tak naprawdę, byli³. Nie bez powodu zatem opowieść Faludi otwiera zdanie:

¹ Książka zyskała prestiżową (i bardzo wysoką) nagrodę magazynu *Kirkus Reviews* w dziale literatury non-fiction i znalazła się na liście finalistów Nagrody Pulitzerza. Sama autorka została nią nagrodzona w 1991 roku.

² Zob. G.Th. Couser, *Memoir: An Introduction*, Oxford 2012, s. 154.

³ Tamże, s. 154–155. Nawiasem, Couser przywołuje wspomnienia córki J. D. Sa-

W lutym 2004 roku rozpoczęłam śledztwo, którego przedmiotem był ktoś, kogo ledwie znałam – mój ojciec. Projekt ten miał swoje źródło w urazie – urazie córki, której ojciec zniknął z jej życia. Byłam na tropie beztroskiego przestępcy, zręcznego oszusta, któremu udało się uciec od tak wielu rzeczy: zobowiązań, uczuć, winy, skruchy. Przygotowywałam akt oskarżenia, gromadząc materiał dowodowy do procesu. Niemniej w pewnym momencie oskarżycielka stała się świadkinią. Nie było jednak jasne, czego właściwie byłam świadkinią⁴.

Dociekania autorki zaczynają się od wiadomości mailowej, w której ojciec zawiadamia ją, że poddał się operacji zmiany płci – zatem ich przedmiotem będzie zarówno Steven Faludi, jak i Stefánie, a jak się potem okaże również István Friedman. Wszystkie te wcielenia zdają się trwać w płynnej, niepewnej relacji wobec siebie – choć Stefánie powie o nich twardo „To już nie jestem ja” [s. 75].

Od razu zatem zostaje dookreślony kontekst emocjonalny tej opowieści – uraza opuszczonego dziecka, niepewnego tego, kogo właściwie utraciło i kogo w związku z tym tropi. Autorka zamknie tę historię uwagą, że jej relacja z ojcem nie zaowocowała zawarciem pokoju, najwyżej kruchym rozejmem, który ponownie przerodził się w spór. W finale opowieści odnajdziemy jednak przede wszystkim współczucie obejmujące wszystkie wcielenia ojca Faludi. Tym samym, oczywiście, bohaterem *W ciemni* jest tyleż niesforny uciekinier, co i ściągająca go córka: to z jej perspektywy konstruowana jest ta opowieść i to jej emocjonalne relacje z ojcem bywają tu przedmiotem przedstawienia.

lingera, Margaret, *Dream Catcher*, wydane w 2000 roku. W tym wypadku bohater opowieści jest podwójnie tajemniczy ze względu na decyzję pisarza, by pędzić życie eremity. Salinger zerwał zresztą kontakty z córką, gdy dowiedział się, że zamierza opublikować książkę [s. 158].

⁴ S. Faludi, *W ciemni*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2017, s. 9. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym.

Metafora pogoni, podążania czyimś tropem („Obsadziłam się w roli jednoosobowej obławy, tropiącej liczne jaźnie mojego ojca w ich sekretnych kryjówkach” [s. 9]) będzie się przewijać przez całą historię budowaną przez Faludi. Ostatecznie, w pewien sposób domknie tę historię śmierć ojca, w inny – książka mu poświęcona. Steffi, jak będzie o sobie mówić dawny Steven Faludi, przeczytawszy ją, stwierdzi: „Cieszę się. Wiesz o moim życiu więcej niż ja”, a córka dopowie: „Ten jeden raz mój ojciec był zadowolony z tego, że został złapany, nawet jeśli tylko na papierze” [s. 10]. Zatem, jak się może wydawać, ostatecznie obława dopada zbiega. Ale kogo właściwie?

Steven Faludi był węgierskim Żydem, który dorastał w Budapeszcie, gdzie spędził wojnę. Tam też, w 1944 roku, przeżył falę deportacji do Auschwitz i Birkenau całej społeczności żydowskiej i udało mu się ocalić od wywózki własnych rodziców. Po 1945 wyjechał do Brazylii i Stanów Zjednoczonych, by ostatecznie, po transformacji lat 90. wrócić do swego rodzinnego miasta i tam dokonać życia jako Stefanie. Rodzic autorki – jak wypada go nazywać – był artystą, wielbicielem sztuki filmowej i fotografii, ale przede wszystkim mistrzowsko dokonywał retuszy. Tak córka opowiada o jego amerykańskich latach:

Pracował wtedy w ciemni w mieście, dojeżdżając do pozbawionej okien komnaty. [...] Spędzał dnie w akwaryjnym mroku [...] zaciemniając, rozświetlając i manipulując, sprawiając, że znikwały części ciała, budynki i całe krajobrazy. Osiągał w medium fotografii to, o czym sądził, że jest możliwe tylko w filmie: sprawiał, że historia miała taki kształt, jak chciał [s. 42].

Jego współpracownik, dyrektor działu produkcji artystycznej Conde Nast, powie o nim po latach: „To było niesamowite. Nigdy nie dało się odkryć, co zostało zmienione. Nie dało się odróżnić oryginału od kopii” [s. 43]. Zatem Faludi ściga manipulatora, kreatora, ale też kogoś, kto działa w ukryciu, z dala od światła, pozostaje w mroku. Nawet, jeśli się stamtąd wyłaniał, zdaniem córki pozosta-

wał postacią enigmatyczną – tak komentuje filmy, które ojciec kręcił utrwalając na taśmie sceny z ich życia rodzinnego i sam w nich uczestniczył:

Nigdy nie był bardziej nieobecny niż podczas tych krótkich chwil, gdy pojawiał się na ekranie, otoczony rekwizytami swojej amerykańskiej rodziny, odgrywając przed kamerą prywatną tożsamość, przekształcając się, klatka po klatce, w mężczyznę, którego historia została zastąpiona obrazem – obrazem przedstawiającym nikogo, kogokolwiek [s. 42].

Zjawisko intensywnej obecności ojca w życiu jego amerykańskiej rodziny, a jednocześnie swoista nieobecność, niejako wyretuszowanie się, bycie pustym miejscem po kimś, fascynuje zarówno córkę, jak i żonę:

Wydawał się bezustannie zakonspirowany, ukryty za wybudowanym przez siebie murem, obserwując przez umieszczone w nim lustro weneckie. [...] Mimo swej agresywnej dominacji pozostawał w jakiś sposób niewidzialny. „Jest tak, jakby go tu nigdy nie było”, powiedziała do mnie moja matka w dniu, który nastąpił po nocy, kiedy opuścił nasz dom na dobre, po dwudziestu latach ich małżeństwa [s. 16].

Córka dopowiada: „Wydawało mi się, że zawsze był właśnie taki: nieodgadniony i niestabilny, czarna skrzynka i detonator, na przemian odległy i natrętny” [s. 22].

Tytułowa metafora ciemni sugeruje, że część opowieści będzie dotyczyć owej przestrzeni, w której ukrywając się, Steven/Stefánie stwarza światy i samego/samą siebie. Jednocześnie nawiązuje do jednego z aspektów relacji między autorką a przedmiotem jej dociekań. Otóż ojciec daje jej kiedyś radę, by została – jak on – retuszerką fotografii. Faludi komentuje:

Była to dziwna rada dla córki, której obsesją od pierwszego dnia, gdy dołączyła do zespołu redakcyjnego gazetki wydawanej przez jej podstawówkę, było wydobywanie skaz i błędów na powierzchnię, a nie ich ukrywanie. Przez cały czas, gdy się do siebie nie odzywaliśmy, i tym bardziej czas, gdy znów zaczęliśmy rozmawiać, w samym

sercu łączących nas relacji tkwił konflikt między wymazywaniem i ujawnianiem, między pędzelkiem retuszera i notesem reporterki, między mistrzem maskowania i uczennicą, która chciała go zdemaskować [s. 43–44].

Ta kontrowersja, o której pisze Faludi, wynika też z fundamentalnych różnic między obojgiem protagonistów: „O ile ojciec fotograf wolał obraz, o tyle córka dziennikarka wolała słowo” [s. 25]. Najwyraźniej w jej mniemaniu obrazy w rękach genialnego retuszera – i jak się okaże mistrzyni Photoshopu – tracą swą moc świadectwa, stają się niewiarygodne jako dowód w śledztwie⁵.

Ów konflikt tkwiący u podstaw relacji z ojcem zdaje się czasami przeradzać w kampanię wojenną. To, że autorka tak postrzega ów proces widać na retorycznym poziomie opowieści. Gdy córka wita się z ojcem na lotnisku w Budapeszcie, widząc go po raz pierwszy po tranzycji, wymienia z nim uścisk i doświadcza niezwykłego doznania: „Jej piersi [...] zderzyły się z moimi. Twarde, sprawiały wrażenie nie tyle części ciała, co fortyfikacji” [s. 30]. Kiedy już w domu Stefanie usiłuje gwałtownie oswoić córkę ze swoim nowym ciałem, ta komentuje: „Jej pokazy zaczęły przypominać inwazję” [s. 68]. Nawiasem, w jednym z wywiadów, jakich udzieliła po wydaniu *W ciemni*, Faludi określa tożsamość jako pole

⁵ W tym kontekście interesująca jest kwestia decyzji Faludi, by nie włączać w tekst żadnych zdjęć. Jedną z recenzentek książki, Jane Summer komentuje ten fakt, uznając to za niefortunne pominięcie: „Strangely, the only picture I’ve seen of Stefanie, who died in May 2015 at 87, is on *The Guardian* website. Perhaps the author wanted her words to be the lens through which we view her enigmatic, complex though ultimately endearing father, but for a frustrated filmmaker, whose career was images, the lack of family photos seems an odd omission” [https://www.dallasnews.com/arts/books/2016/07/15/susan-faludis-darkroom-provides-stunning-look-complex-man-became-woman-also-father, dostęp 27.08.2019]. Co ciekawe, brytyjskie wydanie, z którego pochodzą cytaty w tym artykule, fotografie zawiera. Mają one najwyraźniej status ilustracji i – choć bez wątplenia ich pojawienie się wymagało decyzji autorki – to za ich dobór odpowiedzialne jest wydawnictwo. Tym samym, mamy tu właściwie do czynienia z dwoma różnymi tekstami. Różnice między nimi to zagadnienie wymagające poświęcenia mu osobnego artykułu.

bitwy⁶. W innej wypowiedzi, telefonicznej rozmowie z Marylynnę Pitz, mówi też, że przy pisaniu książki pomagała jej rola dziennikarki, która dawała jej złudzenie dystansu i w którą wchodziła dla obrony, by nie zostać trafiona „psychologicznymi szrapnelami” ciiskanymi w nią przez ojca⁷. W pewnym aspekcie zatem *W ciemni* jest sprawozdaniem z pola bitwy, nie tylko opowieścią o tropieniu niefrasobliwego zbiega. To również determinuje w pewnym stopniu kontekst emocjonalny, w jakim Faludi osadza swoją opowieść.

Mimo nalegań ojca, by pisała książkę o nim, Faludi wcale nie jest pewna, jakie są intencje ściganego. Gra w „wymazywanie i ujawnianie” toczy się intensywnie po przyjeździe do Budapesztu, gdy córka odwiedza go w nowym domu:

jednak w obrębie swoich murów ojciec usiłował z uporem czy wręcz desperacją wyjść z ukrycia. Albo przynajmniej pokazać jeden z aspektów swojego ja [...]. Przedstawiała mi się „Stefi”, jak siebie nazywała, ukazując dowody istnienia tego, co nazywała „swoją nową tożsamością”. Włącznie, a nawet szczególnie, z dowodami na istnienie nowego ciała. [...] Jej pokazy zaczęły przypominać inwazję. [...] w miarę, jak przedstawienie gromadziło się kolejnymi warstwami, moja nieufność rosła. Co znajdowało się za zasłoną tej nowej otwartości? [s. 68]

Gdy Stefi wpada w neglizu do pokoju córki, w tej budzi to irytację, ale przyznaje: „wyczuwałam, że nie jestem celem agresji; albo, jeśli tak było, występowałam tylko w roli lustra” [s. 77]. Ciągle jednak pozostają zagadkowe intencje rodzica:

⁶ <http://signsjournal.org/in-the-darkroom/> [dostęp 20.08.2019]; Marcie Bianco, autorka artykułu poświęconego książce Faludi, cytująca jej wypowiedzi z wywiadu, który z nią przeprowadziła dla pisma „Salut”, tytułuje swój tekst *Identity Is a Battlefield – And Always a Negotiation*.

⁷ „It allowed me to create the illusion of some distance. When things got really rocky, I could retreat to my dance as a reporter, asking questions and clutching my reporter’s notebook like a baby bottle. As a journalist, you are often in situations where people are really impossible or are annoying or won’t answer your questions or hostile. Going back into that guise allowed me not to take some of the psychological shrapnel my father was throwing at me” [<https://www.post-gazette.com/ae/books/2018/02/20/Susan-Faludi-Steven-Faludi-Stefanie-Faludi-In-the-Darkroom/stories/201802190009>, dostęp 19.08.2019].

Jak to możliwe, że ktoś zapięty pod szyję, chce, żeby go rozpinać? Jeśli rzeczywiście tego chciała... Wszystkie te demonstracje i odkrycia ślizgały się, dosłownie na powierzchni. Następne dni upływały równieź pod znakiem powierzchni i ulotności: nadal oglądałam sukienki w jej szafach, bieliznę w szufladach [...] wszystkie sekrety z jej licznych gabinetów osobliwości. Nie mogłam odgadnąć, czy myślała, że ujawnia sekrety, czy też odwraca moją uwagę od prawdziwych tajemnic. Patrz na mnie, ale nie patrz. Jako córka fotografa wiedziałam, że wpuszczenie światła do ciemni może ukazać materiał dowodowy albo go zniszczyć [...]. Mój ojciec i ja toczyliśmy bitwę o czas, przeszłość i przyszłość. Ona chciała, żebym podziwiała dekoracje na nowej wystawie Stefi. Ja chciałam poznać zawartość kolejnej zamkniętej komnaty [...] [s. 77].

Ta bitwa rozgrywa się w miejscach, w których – z czego Faludi zdaje sobie doskonale sprawę – István/Steven/Stefanie/ojciec/rodzic konstruuje siebie, swoją tożsamość, uznając je za „rodzime”, „własne”. A właściwie należało by dopowiedzieć, że tyleż w owych miejscach, co i poprzez nie. Zatem córka usiłuje podążać za tą kreacją, odnotowując role, jakie pełnią w niej kamper ojca, jego dom, Budapeszt – wreszcie Węgry. Poznanie owej przestrzeni ma być zatem etapem śledztwa:

W miarę jak wjeżdżaliśmy na wzgórze Budy, myślałam: jestem w mieście będącym kuźnią młodości mojego ojca, kowadłem, na którym wykuty został jego charakter. Obecnie stało się ono sceną jej niezwykłego powrotu. Bliskość tych dwóch rzeczy sprawiła, że dziwnie się czułam. Przez całe życie miałam do czynienia z mężczyzną pozbawionym kontekstu. Teraz poznałam kontekst – ale tego mężczyzny już nie było [s. 36].

Mimo to, Faludi zdaje się łudzić się, że poznanie tego przestrzennego kontekstu pozwoli jej poznać nowe wcielenie mężczyzny – Stefanie ufortyfikowaną własnym biustem.

Kiedy zatem odwiedza ją w rodzimej – cokolwiek to będzie znaczyło – przestrzeni, okazuje się, że jeździ ona po Budapeszcie ogromnym kamperem. Gdy córka widzi samochód po raz pierwszy, komentuje: „Wyglądał jak statek zacumowany na parkingu,

jak piramida na kołach” [s. 31]⁸. Pojazd jest tak duży, że trudno go gdziekolwiek zaparkować, z mozołem przeciska się przez wąskie uliczki Budy, nie mieści się w garażu. Kiedy ruszają spod lotniska, przy wycofywaniu się z miejsca parkingowego, nieomal wpadają na samochód z tyłu – projektanci ogromnego kampera zapomnieli bowiem o tylnej szybie – „malutkie okienko nad siedzeniem ukazywało tylko niebo” [s. 32]. W drodze do domu, gdy jadą po słynnym Moście Łańcuchowym, Stefanie wspomina, że gdy jeździła po nim jako mały chłopiec, niemieckie dzieci krzyczały za nią „Hej, ty śmierdzący Żydku!”. I dodaje „to była tylko taka głupota”. „«Nie brzmi, jakby to była...» zaczęłam. «Patrzę w przyszłość, nie przeszłość», powiedziała Stefanie. Pomyślałam, że to dobre hasło dla kierowcy pojazdu bez tylnej szyby” [s. 34]. Ten kuriozalny ziggurat na kołach to jeden z przejawów pewnej ostentacji, z jaką Stefanie objawia siebie światu – siebie nową, już teraz damę, której wolno więcej niż poprzedniemu wcieleniu, ciągle w kokonie męskiej roli. Jednocześnie to sygnał swoistego nieprzystawania Stefi do zewnętrznych porządków, lekceważenie realiów przy kreowaniu własnych iluzji.

Kolejnym miejscem, poprzez które Faludi postrzega Stefanie, jest jej dom. Jego opis to kolejny wyraz ambiwalentnego stosunku córki do sposobu, w jaki jej rodzic buduje swoje otoczenie:

Kamper z trudem pokonał ostatnie wzniesienie i ostry zakręt. Przed nami pojawił się dom, trzypiętrowa betonowa willa. [...] Teren otaczało ogrodzenie zabezpieczające, zaopatrzone w zamykaną bramę z alarmem. [...] Nie byłam pewna, czy ta forteca jest wyrazem nadmiernej czujności ojca, czy kultury, do której powrócił [s. 45].

Faludi przywołuje jako kontekst komentarz Colina Swatridge’a z czasów jego pobytu w Budapeszcie w latach 90. Zauważa on:

⁸ Wersja oryginalna brzmi: „It looked like a cruise ship beached in a parking lot, a ziggurat on wheels” [S. Faludi, *In the Darkroom*, London 2017, s. 24]. „Ziggurat” w stosunku do „piramidy” ma nieco inne, „mocniejsze” konotacje.

„To, co charakterystycznie węgierskie w owych podmiejskich domach, kiczowatych zamkach [...] jest właśnie połączenie ekshibicjonizmu z systemami ochrony” [s. 46]. Jak pisze dalej Faludi: „Dom ten okazał się katastrofalnym zbiorem partackich i nieukończonych rozwiązań budowlanych. [...] Potrzeba było niemal całego roku [...], by dom nadawał się do zamieszkania” [s. 52]. Zanim obie wejdą do wnętrza, Stefánie musi uruchomić i wyłączyć rozliczne alarmy i zabezpieczenia, wymagające respektowania skomplikowanego porządku, w którym gospodyni nieco się gubi.

Niebawem okaże się, że Stefánie nie jest skłonna wyruszyć z córką na zwiedzanie miasta, by pokazać jej miejsca, w których dorastała. Uważa, że to nudne, nadto dotyczy kogoś, kogo już nie ma. Faludi odnotowuje swoje narastające napięcie i postępującą klaustrofobię, frustrację odcięciem od świata na zewnątrz:

Zaczynałam się zastanawiać, czy zaawansowany system ochrony ma powstrzymać włamywacza przed wdarciem się do domu czy gości przed ucieczką. Brama była zamknięta z obu stron. Żeby wyjść z domu, musiałam ją prosić o klucz. Przebywanie w twierdzy Stefánie zaczęło przypominać uwięzienie w zamku Drakuli [...] [s. 67].

W zamkniętej przestrzeni domu córka nie tylko doznaje inwazji nowego wcielenia swojego ojca, w całej jego intensywnej, niedającej się wziąć w nawias kreacji. Zostaje też zaproszona do towarzyszenia Stefi w jej „elektronicznej stacji dowodzenia”, nowszej wersji nowojorskiej ciemni, gdzie Stefánie „trollowała w blogosferze, obrabiała swoje zdjęcia w Photoshopie, oglądała księżycowe krajobrazy i pilotowała wirtualne samoloty wojskowe” [s. 70]. Im dłużej Faludi tam przebywa, tym mocniej pragnie opuścić tę wirtualną przestrzeń i znaleźć się w mieście – jak ma nadzieję – miejscu realnym. Gdy wreszcie tam jadą, córka odczuwa i ulgę, i rozczarowanie zarazem. Tak komentuje wizytę w Zamku Królewskim:

Cieszyłam się. Nie tylko przekonałam ją, by opuściła własny zamek na wzgórzu, ale i sprawiłam, że oglądałyśmy pałac, gdzie zgromadzone zostały ślady jej przeszłości – a w każdym razie przeszło-

ści jej narodu. Albo przynajmniej przeszłości, którą ten naród chciał mieć, jako że jego historia była tak samo spowita woalem fantazji, jak przeszłość mojego ojca [s. 80].

Budapeszt okazuje się zatem sztuczną konstrukcją – tak Faludi postrzega słynne Wzgórze Zamkowe: „Obecnie jest to pretensjonalna pułapka na turystów [...]. Jest równie odległa od miasta, które chciałam zobaczyć, jak twierdza ojca” [s. 79].

Faludi wprost odnotowuje ścisły – jej zdaniem – związek metamorfozy własnego ojca i miejsc, w których się ona odbywa: „Transformacja miasta w dziwny sposób przypominała przemianę mojego ojca. Podobnie jak ona, próbowało narodzić się na nowo w zaawansowanym wieku” [s. 187]. Ta przemiana jest dokonywana kosztem wyrzeczenia się przeszłości realnej na rzecz skonstruowania innej, łatwiejszej do zaakceptowania, przyjemniejszej, ładniejszej. Tę nową wersję Faludi nazywa „wyczyszczoną i ocenzurowaną” [s. 189]. Jak zauważa:

Stefanie wydawała się apróbować tego rodzaju uniki i maskowanie. Budapeszt, który chciała mi pokazać, był tak samo wyczyszczony i wyretuszowany, pozbawiony rozdziału swojej historii, który pozostawił dziury po kulach na budynkach i jego charakterze. Często myślałam o komentarzu noblisty Imre Kertésza dotyczącym jego dawnego miasta: „Nic nie zostało przepracowane, wszystko zamalowano na jasne kolory. Budapeszt to miasto bez pamięci” [s. 188].

Zatem Faludi postrzega przemianę ojca poprzez przestrzeń, w której się ona dokonuje. Zarazem enigmatyczność tej metamorfozy, ciągła oscylacja między ujawnianiem i kamuflowaniem, odkrywaniem i maskowaniem, permanentny stan retuszu powoduje, że odbiera tę przestrzeń jako rodzaj nietrwałych dekoracji. Wrażenie braku ciągłości osoby, którą jest jej ojciec, kogoś ostentacyjnie pozbawiającego się przeszłości i będącego tworem labilnym, rzutuje z kolei na cały kontekst, w jakim ów nieokreślony proces się odbywa. Również Węgry przybierają w oczach Faludi kształt kraju nierzeczywistego. Wszechobecny lament nad posta-

nowieniami traktatu w Trianon, pozbawiającego Węgry 2/3 dawnego terytorium i pozostawiającego miliony Węgrów poza granicami nowego państwa, odbierającego mu „wszystkie porty, osiemdziesiąt procent lasów i wszystkie kopalnie węgla, soli i srebra” [s. 86] ma swoje dobitnie w plakatach, którymi obwieszony jest Budapeszt:

Mapa ta przedstawiała kraj jako okaleczony tors, otoczony czterema odciętymi kończynami. Obrońcy węgierskiego honoru nazywają Trianon „amputacją”. „Zniszczyła ojczyznę”, powiedziała Stefánie podniesionym głosem. „Pocięła jego ciało na kawałki!” „Jej”, poprawiłam” [s. 86].

Faludi jest przyzwyczajona do owego językowego pomieszania, kłopotów ojca z zaimkami: „Było nieodłączną cechą mojego dzieciństwa. «Powiedz swojej matce, że na niego czekam» [...] Węgrzy słyną z mylenia płci w języku angielskim. Język węgierski nie różnicuje zaimków zgodnie z rodzajem gramatycznym” [s. 46]. Częścią tego pomieszania, zdaniem autorki, są węgierskie kłopoty z rzeczywistością, skłonność do ulegania fantasmagoriom odcinającym dostęp do traumatycznej przeszłości odbieranej jako okaleczenie i amputacja. Faludi tak komentuje zwiedzanie Galerii Narodowej: „Wszystko, na co patrzyliśmy, wydawało się osobliwe, złowieszczco dekoracyjne – oblicze narodu jako montaż następujących po sobie fantazji” [s. 84]. Jednak absurdalnie wielki kamper, dom-forteca, budowany z fantazji Budapeszt i równie fantasmagoryczne oblicze Węgry to nie tylko miejsca, które opowiadają coś o metamorfozie Stefi. To one same stają się pochodną sposobu, w jaki autorka postrzega Stevena/Stefánie/ojca/rodzica. Nie jest pewna, co w niej autentyczne (cokolwiek by to miało znaczyć), a co jest dekoracją, fortyfikacją za którą, być może, tkwi ukryty ktoś, kto jest jej rodzicem.

Co oczywiste, *W ciemni* jest opowieścią o tożsamości – jej poszukiwaniu, maskowaniu, konstruowaniu, płynności i ostatecznie – enigmatyczności. Z całego zestawu możliwości w tym wzglę-

dzie Stefi jako pierwszą odrzuca żydowskość. Nic dziwnego zatem, że córka, zwiedzając rozmaite miejsca w Budapeszcie, świadectwa przeszłej wielkości Węgier, zadaje sobie pytanie: „Dlaczego nie odwiedziłyśmy żadnej synagogi?” [s. 83]. Stefánie zapytana o zmianę nazwiska z Friedman – bo zbyt żydowskie – na Faludi, odpowiada: „Zmieniłam je, bo byłam Węgierką». Poprawiła się. «Jestem Węgierką. W stu procentach»” [s. 65]. W innym miejscu mówi: „Jestem węgierską patriotką” [s. 113]. Córka zaś komentuje:

Miałam słabe pojęcie, co to znaczy być Żydówką, ale byłam absolutnie pewna, że nią jestem. Mojemu ojcu na każdym kroku przypomniano, że jest Żydem, a jednak był absolutnie pewny, że jego tożsamość polega na czymś innym [s. 65].

Taka identyfikacja i cała „kwestia żydowska” w opowieści Faludi wiąże się z najbardziej traumatycznym doświadczeniem w relacjach między ojcem a nastoletnią wtedy córką. Oto Susan, namówiona przez koleżankę, wybiera się na rozmowę z księdzem prowadzącym spotkania katolickiej młodzieży. Mówi o tym matce, która uznaje to za zabawne. Tego samego wieczoru do sypialni córki wpada ojciec:

„To ja cię stworzyłem”, wrzasnął, wywlekając mnie z łóżka. Złapał mnie za kark i zaczął walić moją głową o podłogę. Jego atak furii wydawał się dość bełkotliwy, ale jedno było jasne – nie chciał, żeby jego dziecko zostało katoliczką. „To ja cię stworzyłem”, powiedział, kiedy moja głowa uderzała o podłogę. „I ja mogę cię zniszczyć”. W ten sposób pewna córka dowiedziała się, że jej ojciec jest Żydem [s. 253].

Steven Faludi, pieczołowicie obchodzący Boże Narodzenie, reaguje na potencjalną konwersję swego wychowywanego w areligijnej właściwie rodzinie dziecka z iście starotestamentową furią: to gniew proroka pewnego swoich racji. Po latach Stefánie powie do córki w synagodze w Budapeszcie, pamiętając zresztą zupełnie inaczej swoje ówczesne słowa: „Nie powinnam była się tak wście-

kać” [s. 384], a córka, ściskając jej nadgarstek odpowie: „W porządku” [s. 385].

Kiedy oboje Faludi odwiedzają Węgierskie Muzeum Narodowe, okazuje się, że w małym, położonym w podziemiach pokoju bez okien znajduje się wystawa poświęcona zagładzie węgierskich Żydów. Zagładzie najskuteczniejszej w Europie, bo obejmującej niemal całą populację, dokonanej w dużej mierze przy wsparciu rodaków, co jest w węgierskiej polityce historycznej skrzętnie wymazywane, przemilczane, nie przystaje bowiem do martyrologicznego wizerunku Węgier: ojczyzny o okaleczonym ciele. Stefánie jest wyraźnie poruszona tą ekspozycją. Gdy z niej wychodzą, nie może powstrzymać się od komentarza:

„Ale mieć wystawę w Muzeum Narodowym! Fantastyczne. To bardzo ważne”. Po kilkunastu metrach, jakby odpowiadając na własne słowa: „Nooo, ale jest w piwnicy”. Wydała pogardliwe chrząknięcie. „Gdyby mieli księgę gości, napisałabym w niej: «Bardzo dziękuję! Dziękuję za umieszczenie Żydów w piwnicy!»” [s. 395].

Ze strony Stefánie to tyleż pośrednia identyfikacja z „Żydami w piwnicy”, co jednoczesne przyznanie się do niezgody na wymazanie tego fragmentu przeszłości Węgier, uznanie granicy, poza którą retusz staje się czymś więcej niż korektą niedoskonałego obrazu. To też reakcja kogoś, kto wpadł w furję, gdy dowiedział się, że jego córka chce zgłosić akces do grona tych, którzy – w mniemaniu Stefánie – są odpowiedzialni za zniknięcie wspólnoty, z którą ostatecznie czuje powinowactwo. Może poprzez niezgodę na przemilczenie i wymazanie tej części przeszłości.

Jednym z miejsc, do których udaje się Steven Faludi, uciekając przed skutkami własnej historyczno-geograficznej identyfikacji, jest Brazylia. Z perspektywy czasu nie tylko jemu, ale i córce kraj ten wydaje się dawać nieskończone możliwości i wolność od dokonywania takich właśnie tożsamościowych wyborów. Jednak decyduje się wrócić do świata, z którego uciekł – jedzie do Stanów Zjednoczonych. Po latach córka usiłuje dociec, dlaczego się na to zdecydował:

Mnie narzuca się inne pytanie: dlaczego opuścił Brazylię? Umknął z miejsca, gdzie tożsamość oznaczała śmierć, do jednego z najbezpieczniejszych miejsc na Ziemi; ze świata wymuszanych, tragicznych podziałów rasowych do kraju, gdzie ich nie było. Jeśli tożsamość jest kwestią wyboru, a nie tym, przed czym nie da się uciec, przyjazd ojca do Rio zapoczątkował w jego życiu etap, gdy dostępne były dla niego wszelkie możliwe wybory zawodowe, religijne, rasowe i seksualne. Był wolny, nawet bardziej niż wolny. Mógł być w ciągłym ruchu [s. 299].

Okazuje się, że ojciec wraca dla kobiety, węgierskiej Żydówki, która ocalała z marszu śmierci. Faludi ma nadzieję, że wspólnie ułożą sobie życie. Twierdzi, że nie umiałby być z kimś wychowanym „w odmiennym kraju i środowisku” [s. 299]. Okazuje się, że jego wybranka ma już innego narzeczonego. Pośrednio zatem István/Steven/Stefanie przyznaje, że nie jest w stanie egzystować poza pewną wspólnotą oznaczającą przynajmniej częściowy akces do jakiegoś porządku identyfikacyjnego. Przyzna to bardzo wyraźnie w rozmowie z córką:

„Teraz jestem całkowicie jak kobieta”. Całkowicie kobietą, pomyślałam, czy całkowicie jak? „Trzeba się pozbyć starych nawyków. Jeśli się tego nie zrobi, będzie się całe życie obcym, będzie się tkwić w tym” – szukała właściwych słów – „tym lęku przed brakiem przynależności”. Powtórzyła: lęku przed brakiem przynależności. [...] „To byłby dobry tytuł dla twojej książki”, powiedziała. Wstała i zaczęła zbierać naczynia. „Z powrotem do kuchni!”, zawołała, wychodząc. „Tam jest miejsce kobiety” [s. 92].

Zatem ucieczka ojca, którą Faludi śledzi, jest tyleż chęcią uwolnienia się od pewnego usytuowania w świecie, co też wynikiem nieposkromionej potrzeby włączenia się w jakiś porządek, chęci odnalezienia miejsca wspólnego, możliwego do dzielenia z innymi. Owa przynależność może być okupiona koniecznością podporządkowania się stereotypom, wszak to one konstruuja przestrzeń społecznego bezpieczeństwa i pewności. Stefanie mówi o tym wprost:

„Tożsamość to” – zawahała się – „rola, w jakiej zaakceptuje cię społeczeństwo. Trzeba się zachować tak, żeby ludzie cię akceptowali, inaczej narobisz sobie wrogów. Ja to właśnie robię – i nie mam żadnych problemów” [s. 344].

W innym miejscu Stefi dopowiada: „Teraz, kiedy jestem damą, wszyscy są dla mnie bardzo mili” [s. 31]. Kiedy Faludi rozmawia z kilkoma transseksualnymi kobietami, jedna z nich wyznaje, że żałuje swojej decyzji. Wprawdzie zrealizowała swoje marzenia, ale „czas na powrót do rzeczywistości” [s. 138]. Straciła pracę, jest samotna, przeżywa kryzys. Pytana o swoją identyfikację, odpowiada:

Czuję, że jestem androgyniczny⁹, ale nie chcę taki być. [...] Ludzie nie mogą żyć bez kategorii. Nawet ludzie znajdujący się na marginesach potrzebują kategorii, żeby mogli mieć miejsce na tych marginesach. Trzeba mieć tożsamość [s. 139].

To kolejna odsłona lęku przed byciem pomiędzy, bez klarownego miejsca w wszechobecnym binarnym porządku.

Drogę Stefanie „ku” i zarazem „od” pewnych autoidentyfikacji kończy choroba – zapada na demencję, choć zdaje się w dalszym ciągu uciekać. Dopada ją nie tyle rozpad, co wszystkie konstrukcje, które były jej dane lub te, które stworzyła. Córka jest tego „świadkinią”, jak zaznaczyła na początku swojej opowieści:

Mówi się, że demencja to rozkład ja, powolne wyciekanie tożsamości. Kiedy tamtej zimy patrzyłam, jak ogarnia mojego ojca, uznałam, że jest raczej czymś przeciwnym: gwałtowną powodzią wszystkiego, czym była, czego doświadczyła i co czuła. [...] Jej umysł wydawał się podobny do piaskowca pod Wzgórzem Zamkowym: wydrążony przez to, co przez całe lata podmywało go od dołu. [...] Jeśli demencja jest tym, od czego nie sposób uciec, demencja Stefanie nadała jej tożsamości skoncentrowaną postać, nieubłaganą jak lawina [s. 403–404].

⁹ Polska tłumaczka, nieco niekonsekwentnie decyduje się tu na rodzaj męski. W oryginale zdanie to brzmi po prostu: „I feel I’m androgynous” [S. Faludi, *In the Darkroom*, s. 152].

Jednak najsilniejszy okaże się strach przed konsekwencjami rozpoznania w dwóch wcieleniach – Stefánie zdradza córce, po tym, jak jej krzyki sprowadziły do domu najpierw policję, potem pogotowie: „Teraz widzę, kim oni są: typowi strzałokrzyżowcy. Myślałam, że nie mam prawa być, kim jestem. Widzą mnie i myślą: «Żydówka»” [s. 404].

Ostatecznie ojciec Faludi umiera w szpitalu, który zdaniem córki wygląda jak „wiktoriański dom dla obłąkanych” [s. 406]. Gdy staje nad jego ciałem, uświadamia sobie, że w pewien sposób jej śledztwo dobiegło końca:

Spoglądałam w twarz mojego ojca, odwróconą teraz ode mnie, tak samo, jak często bywała za jej życia. Przez wszystkie dane jej lata próbowała odpowiedzieć sobie na pytanie, kim jest. Żydem czy chrześcijaninem? Węgrem czy Amerykaninem? Kobieta czy mężczyzną? Tak wiele przeciwieństw. Ale teraz, patrząc na jej martwe ciało, pomyślałam: jest tylko jeden prawdziwy podział, jedna rzeczywista dychotomia: życie i śmierć. Albo się żyje, albo nie. Wszystko inne jest płynne, plastyczne [s. 413].

Kiedy Faludi zaczyna swoje śledztwo, zdaje się oczekiwać, że przyniesie ono rezultat dający się klarownie opisać. Zadaje pytania i chce jasnych odpowiedzi. Oczekuje, że wyłoni się jakiś spójny obraz uciekiniera/uciekinierki. Nic takiego się nie zdarza i autorka wyraźnie się z tym godzi:

W zrekonstruowanej ciemni wszystko pozostało takie, jak jesienią 2004, gdy Stefánie pokazywała mi cały dom. [...] Znowu wezwałam ślusarza i poprosiłam go o zmianę zamków w drzwiach na poddaszu. Przez tak długi czas chciałam za wszelką cenę rozgryźć zagadkę, jaką był mój ojciec. Teraz uznałam, że należy uszanować jej nieodgadniość [s. 411–412].

Ostatecznie zatem uciekinier gubi ślady pogoni i nie zostaje przyłapany w piwnicy amerykańskiego domu, gdzie, jak pisze córka „projektował dekoracje, w których miało się rozgrywać życie naszej

rodziny” [s. 21], ani w ciemni, gdzie dokonywał swoich mistrzowskich retuszy. Umyka kamperem-zigguratem do domu, katastrofy architektonicznej na wzgórzach Budy, domu, w którym zrekonstruował replikę amerykańskiej ciemni, teraz z całym elektronicznym photoshopowym anturażem, w Budapeszcie, mieście – dekoracji, na Węgrzech, kraju – fantasmagorii.

Faludi na początku swojej książki umieszcza, jako motto – jedno z trzech zresztą – cytata z *Brzydkiego kaczątka* Hansa Christiana Andersena. W tekście zastanawia się potem, na czym właściwie polega przemiana będąca tematem baśni: „jeśli kaczątko staje się łąbędziem tylko dlatego, że rodzi się jako łąbędź, jeśli Mała Syrenka pozwala rozdziwić sobie ogon po to tylko, by powrócić do morza, jakie właściwie przemiany obiecują te opowieści?” [s. 49]. Dowodzi, że w gruncie rzeczy opowieść o Istvánie/Stevenie/Stefánie Faludi jest tylko historią pewnego przypadku na skali perypetii autoidentyfikacyjnych, na której może nie każdy z nas zajmuje tak skrajne miejsce, niemniej wszyscy na niej – w pewnym czasie, w pewnych okolicznościach geograficzno-historycznych – gdzieś się lokujemy.

Paradoksalnie, na pewnym poziomie *W ciemni* można uznać za wersję opowieści bio(geo)graficznej¹⁰. Budapeszt i Węgry, na mocy decyzji samego bohatera historii, którą rekonstruuje Faludi, stanowią przestrzenny kontekst dla możliwości interpretowania rozlicznych przemian jej ojca. Wspólny mianownik tej opowieści to nieustanny proces ujawniania i wymazywania, rekonstrukcji i dekonstrukcji. W przywoływanym zresztą przez Faludi tekście, Susan Stryker, transseksualna kobieta pisze, iż jej ciało, jak w przypadku wszystkich osób w podobnej sytuacji, jako produkt zabiegów medycznych jest nienaturalne w tym sensie, że nie w takiej postaci pojawiło się na świecie w chwili

¹⁰ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 107–111.

narodzin¹¹. Zatem i tożsamość Stiepána/Stevena/Stefanie zdaje się być patchworkowym tworem godnym Victora Frankensteina, a jest rekonstruowana i dekonstruowana zarazem w fantasmagoryczno-realnej przestrzeni Budapesztu i na wyobrażonych Węgrzech – kałużowych i okaleczonych.

Można szukać innych jeszcze porządków, w które wpisuje się niezwykła opowieść Faludi. A jest ona niezwykła z co najmniej dwóch powodów: dlatego, że historie tranzycji – przeciwnie niż ten tekst – przybierają najczęściej kształt autobiografii¹², z kolei zaś *filial narratives* raczej nie bywają próbami rekonstrukcji biografii ojców czy matek, którzy dokonali aż takiej metamorfozy, jak bohater *W ciemni*. Niemniej tekst Faludi bez wątpienia można również uznać za swoistą literaturę postpamięciową, aczkolwiek, jeśli przywołać Marianne Hirsch określającą postpamięć jako:

doświadczenia tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, których nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć¹³.

to należałoby uznać *W ciemni* za zapis obcowania właśnie z taką narracją szczątkową, ułomną, niemożliwą do wypowiedzenia opowieścią o traumie poprzedniego pokolenia. Faludi usiłuje zrekon-

¹¹ „The transsexual body, is an unnatural body. It is the product of medical science. It is a technological construction. It is flesh torn apart and sewn together again in a shape other than that in which it was born. In these circumstances, I find a deep affinity between myself as a transsexual woman and the monster in Mary Shelley’s *Frankenstein*” [S. Stryker, *My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage*, w: *The Transgender Studies Reader*, red. S. Stryker, S. Whittle, New York/London 2006, s. 245].

¹² Zob. na przykład B.L. Hausman, *Body, Technology, and Gender in Transsexual Autobiographies*, w: *The Transgender Studies Reader*. W Polsce najgłośniejszą opowieścią autobiograficzną o doświadczeniu transseksualności była książka Kingi Kosińskiej *Brudny róż. Zapiski z życia, którego nie było*, Warszawa 2015.

¹³ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, w: *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

struować przeszłość ojca i dziadków, choć Stefánie uparcie twierdzi, że to historia kogoś, kim ona już nie jest, a to, czym dzieli się z nią Steven, córka określa jako: „raczej migawki niż historie, pozbawione narracji wizualne szrapnele, które wstrząsnęły moją dziecięcą wyobraźnią” [s. 35]. W pewnym aspekcie mamy tu do czynienia z kategorią „pamięci podziurawionej” użytą przez Henri’ego Raczymowa, a opisywaną przez Annę Ciarkowską następująco:

to właśnie relacja między „przemilczanym” a „opowiedzianym” jest istotą koncepcji „pamięci podziurawionej”, szczególnie zaś sam proces zanikania opowieści, która zmienia się w milczenie – staje się pustką. To wokół niej rozbudowuje się struktura postpamięci; ona zmusza do zadania pytania: po czym jest ta pustka?¹⁴

W pewnym sensie *W ciemni* jest zatem próbą odpowiedzi na to pytanie, opowieścią o miejscu po Istvánie Friedmanie i Stevenie Faludi i zjawiającej się obok/zamiast historii Stefánie. To historia Stefi – damy, węgierskiej patriotki, dla której wszyscy są teraz mili. To też opowieść o miejscach, które te zniknięcia, metamorfozy, nieoczekiwane zjawianie się określają, współtworzą.

Kiedy w finale książki Susan Faludi pisze, iż zdecydowała się zamknąć na klucz budapeszteńską wersję nowojorskiej ciemni ojca, uznaje tym samym tajemnicę, jaką był za „nieodgadnioną”. To kończy naszą lekturę tekstu będącego fascynującym sprawozdaniem ze śledztwa, które autorka uważa za zwieńczone niepowodzeniem. Mogłoby się wydawać, że dzieje bohatera opowieści Faludi są wyjątkowo skomplikowane i uwikłane w najbardziej traumatyczne i tym samym ekstremalne doświadczenia historyczne i egzystencjalne, jakie mogły się przydarzyć człowiekowi w ostatnim stuleciu. Jednak to, iż *W ciemni* jest książką fascynującą nie wynika z owych skrajności wpisanych w losy obojga bohaterów (bo to przecież i o autorce opowieść). Bierze się to raczej z tego, że łatwo je

¹⁴ A. Ciarkowska, *Kto ma pamięć podziurawioną? O koncepcji postpamięci według Henriego Raczymowa*, „Politeja” 2015, nr 3, s. 191–192.

odebrać jako pewien punkt – może skrajny właśnie – ale na tej samej skali, na której dają się ulokować perypetie tożsamościowe każdego z nas, bez względu na łatwość, z jaką wchodzimy w role, w których się obsadzamy, lub też umieszczają nas w nich inni. Łatwo też potraktować ten tekst jako rekonstrukcję starań, by rozpoznać i oswoić obcość najbliższych nam ludzi. Bo choć istnieje jedyny niepodważalny binarny porządek – jesteśmy albo żywi albo martwi, póki należymy do tej pierwszej kategorii wszyscy egzystujemy w nieokreślonych powikłaniach tożsamościowego „pomiędzy”.

Bibliografia

- Bianco Marcie, *Identity Is a Battlefield – And Always a Negotiation*, <http://signsjournal.org/in-the-darkroom/#bianco>.
- Ciarkowska Anna (2015), *Kto ma pamięć podziurawioną? O koncepcji postpamięci według Henriego Raczymowa*, „Politeja” nr 3, s. 189–199.
- Couser G. Thomas (2012), *Memoir: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Faludi Susan (2017), *In the Darkroom*, Londyn: William Collins.
- Faludi Susan (2017), *W ciemni*, przeł. J. Bednarek, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Hausman Bernice L. (2006), *Body, Technology, and Gender in Transsexual Autobiographies*, w: *The Transgender Studies Reader*, red. S. Stryker, S. Whittle, New York/London: Routledge, s. 335–361.
- Hirsch Marianne (2010), *Żałoba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, w: *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 247–280.
- Pitz Marylynne (2018), *Susan Faludi discussed her book 'In the Darkroom' as part of Pittsburgh Arts & Lectures' Ten Evenings series*, <https://www.post-gazette.com/ae/books/2018/02/20/Susan-Faludi-Steven-Faludi-Stefanie-Faludi-In-the-Darkroom/stories/201802190009>.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.

- Stryker Susan (2006), *My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage*, w: *The Transgender Studies Reader*, red. S. Stryker, S. Whittle, New York/London: Routledge, s. 244–256.
- Sunmer Jane (2016), *Susan Faludi’s „In the Darkroom” provides a stunning look at a complex man who became a woman – and was also her father*, „The Dallas Morning News”, <https://www.dallasnews.com/arts/books/2016/07/15/susan-faludis-darkroom-provides-stunning-look-complex-man-became-woman-also-father>.

In the Darkroom by Susan Faludi as a Story about a Journey to “In-between”

Summary

The article analyzes *In the Darkroom* by Susan Faludi as representing *filial narratives* – biographies of a parent reconstructed and told by a son or a daughter, as well as post-memory literature – a reflection of the inherited trauma mediated by generational successors. The text demonstrates spatial entanglements in which the author’s father made his metamorphosis: from a Hungarian Jew, István Friedman, through an American photographer Steven Faludi, to a Hungarian woman, pensioner and patriot Stefánie Faludi. Thus, the paper reconstructs the threads present in this book – a combination of geographical and historical contexts determining the individual identity choices made by each of us.

Keywords: filial narratives, post-memory literature, biography, identity, transition

Elżbieta Sidoruk
Wydział Filologiczny
Uniwersytet w Białymstoku

„Jestem urodzonym wędrowcem”.
O miejscach autobiograficznych
Sławomira Mrożka

W *Dzienniku* pod datą 15 maja 1988 roku Sławomir Mrozek, zastanawiając się, dlaczego „potencjał kontemplacji” jest w nim zablokowany, a czas mija mu „na próbach unikania krajobrazu [...] i świata”, w którym żyje, zanotował:

Przez wszystkie te lata czekałem na jakieś wyjaśnienie, na coś, co koniecznie nadejdzie z zewnątrz i ujawni mi się, zmieniając moje życie i pokazując drogę. Czekanie samo się zużyło. Tymczasem uczucie podstawowego niespełnienia utrzymuje się. Innymi słowy: w wieku 58 lat nie jestem kimś, kto czuje, że osiągnął Coś, to Coś i teraz to kwestia kontynuacji, ukoronowanej ostatecznie końcowym zwieńczeniem.

Tak jak widzę resztę tego, co zostało – jestem gotów na ostatnią wspaniałą przygodę, ostatni wzlot, ostatni wyjazd, po którym spodziewam się, po którym mam nadzieję na finałowy etap długiej, ustalonej i ciągłej pracy w domu. Jeśli ta wizja się zrealizuje, będę uważał swoje życie za poprawne, swoje przeznaczenie za wypełnione.

Nigdy nie pasowałem do żadnej formy życia, która została mi przydzielona albo którą sam wybrałem. Zawsze było tak, jakby wszystko było tymczasowe, jedynie przygotowaniem do czegoś innego, po prostu stacją, ale nigdy celem podróży. [...] Zawsze było mi nieswojo, we wszystkich sytuacjach, ale akceptowałem ten dyskomfort jako przejściową i konieczną cenę procesu zbliżania się do czegoś,

o czym nigdy nie wiedziałem, czym mogłoby być. Teraz najwyraźniej również nie pasuję do sytuacji. [...] Jeśli sytuacja się nie zmieni – nic się nie zmieni¹.

„Ostatnią wspaniałą przygodą”, do której pisarz czuł się wówczas gotowy, miał być wyjazd do Meksyku. 30 listopada 1988 roku, podczas pobytu w Sztokholmie, Mrożek zapisał w *Dzienniku*: „Czas do Meksyku, ziemi mojej obiecanej. Tam usiąść naprzeciw czasu ostatniego, tam Komandor mój i tam mnie zaprasza”², a w grudniu następnego roku ostatecznie opuścił Paryż, w którym mieszkał przez 23 lata, i osiedlił się na Rancho La Epifania, położonym w pobliżu meksykańskiego miasteczka Tlahuapan. Nieco wcześniej, w sierpniu 1989 roku, informując Gunara Brandella, iż wyjeżdża wraz z żoną „na dobre do Meksyku”, powody swojej decyzji tłumaczył koniecznością zmiany dotychczasowych „warunków egzystencjalnych”:

Pod względem pisarstwa przeprowadzka do Meksyku oznacza prze-definiowanie moich warunków, całego wyobrażenia o tym, kim jest pisarz, co znaczy nim być, jak podchodzi on do rzeczywistości i jak ją chwytą. Dostatecznie się już naszwendałem, czas usiąść i zrelekcjonować swoją historię. Jeśli mi się nie uda, zyskam przynajmniej pewność, że próbowałem.

Żeby to wszystko zrobić, muszę całkowicie zrewidować moje warunki egzystencjalne. Nowemu wizerunkowi musi towarzyszyć nowa sytuacja życiowa, w przeciwnym razie byłyby to tylko sny na jawie. Gdybym tu [w Paryżu – dop. E.S.] został, przearanżowanie nie byłoby możliwe, ani z powodów subtelniejszej natury, ani z przyczyn materialnych³.

Już w kilka miesięcy po zamieszkaniu na Rancho La Epifania pisarz czuł się w nim zadowolony. W lipcu 1990 roku, po powrocie

¹ S. Mrożek, *Dziennik*, t. 3: 1980–1989, Kraków 2013, s. 752–753.

² Tamże, s. 789.

³ S. Mrożek, G. Brandell, *Listy 1959–1994*, Kraków 2013, s. 280.

do Meksyku z Festiwalu Mrożka w Krakowie, tak opisywał Brandellowi miejsce, w którym zdecydował się osiedlić na stałe:

W drodze powrotnej spędziliśmy dziesięć dni w Paryżu. Ani i się podobało, ani nie podobało, byłem ponad to. To wszystko już dla mnie skończone, Paryż i moje życie w nim, Paryż reprezentuje dla mnie Europę. Do domu wróciliśmy 16 lipca, nocą, po dwudziestogodzinnej podróży. Gdy mówię „dom”, mam na myśli „dom” pod każdym względem. Oczywiście mieszkam w Meksyku, ale Meksyk jest nierozzerwalnie związany z tym szczególnym zakątkiem w górach, który znalazłem i o który teraz się troszczę, dbam, który buduję i na którego rzecz pracuję jako na miejsce swojego ostatecznego przeznaczenia. Ta zmiana jest totalna: przez całe życie byłem tym, który wyjeżdża. Teraz stałem się tym, który przybywa. Nie przeprowadzę się już nigdy, bo znalazłem dom. O dziwo, ustatkowanie się, a więc to, czego nigdy nie cierpiałem, stało się źródłem głębokiej satysfakcji. Zamiast mnie dławić – jak byłoby wcześniej; tym razem nadeszła odpowiednia chwila i trafiły się odpowiednie okoliczności (łut szczęścia) – wyzwala we mnie nową energię⁴.

Jednak wbrew planom Mrożka La Epifania nie stała się miejscem jego „ostatecznego przeznaczenia”. Sytuacja polityczna w Meksyku zmusiła go do opuszczenia rancza i przeprowadzki do Krakowa. O tym, że rozstanie z miejscem, które stało się dla niego domem „pod każdym względem”, nie było łatwe, dowodnie świadczy *Dziennik powrotu* pisany po podjęciu decyzji o powrocie do kraju. W zapiskach prowadzonych z zamiarem publikowania ich na bieżąco pisarz – jak to ujęła Małgorzata Czermińska – „nieoczekiwanie daje szereg barwnych migawek dotyczących jego meksykańskiej posiadłości”⁵. Owe „barwne migawki” pojawiają się niejako mimochodem, na marginesie refleksji towarzyszących przygotowaniom do kolejnej przeprowadzki, która miała już nie nastąpić:

⁴ Tamże, s. 291.

⁵ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 190.

A już się zanosilo na to, że nareszcie mogę sobie pozwolić na zmęczenie. Bywało, że i po kilka miesięcy nie wychodziłem za bramę, ogród jest dostatecznie duży, żeby nie czuć się więźniem. Z okna, przy którym to piszę, widzę dolinę, za doliną góry, potem jeszcze góry, za którymi jest tylko Pacyfik i Chiny. Doszedłem na zachód najdalej, jak mogłem. Miałem tu zostać na zawsze i wcale mnie to nie przerażało. Tymczasem wracam do Krakowa.

No i dobrze, aby dojść najdalej, jak tylko można, to marzenie młodości i przywilej wieku dojrzałego. To mam już za sobą. Ale figurą geometryczną starości, jak się okazuje, jest koło. Idzie się, idzie i jeśli się idzie wystarczająco długo, dochodzi się do tego samego miejsca, z którego się wyszło...

No i też dobrze, jeśli takie prawo jest. Tylko to zmęczenie...

Może bym się już nie ruszył, gdybym był sam, może byłoby mi już wszystko jedno. Ale ruszę się, ruszę i zacznę wszystko od zera⁶.

Z założenia *Dziennik powrotu* miał służyć oswojeniu się z nową sytuacją, aby zaś tę funkcję spełnić, paradoksalnie musiał być pisany z myślą o czytelniku. „Te zapiski dobrze mi zrobią, ale pod warunkiem, że ktoś je przeczyta. Sam dla siebie od dawna już niczego nie zapisuję, bo to tylko nudzi i nie pomaga” [Dp, s. 8] – zanotował Mrozek na wstępie, a gdy po trzech miesiącach zaczął odczuwać znużenie ich prowadzeniem, stwierdził, że kontynuowanie dziennika mógłby usprawiedliwić jedynie w taki oto sposób: „już nie histeryzować na swój własny temat, ale zaciekawiać czytelnika egzotycznymi opowieściami o egzotycznym kraju” [Dp, s. 51]. Istotną przeszkodą okazał się jednak fakt, że jedynym źródłem wiedzy o Meksyku było dla niego Rancho La Epifania. Opisując kraj, który znał tylko poprzez własną posiadłość, nie mógłby więc „uniknąć zbyt częstego powtarzania «moje»” [Dp, s. 52]. W grę nie wchodziło również opowiadanie „o ludziach, poszczególnych charakterach, żywotach, zdarzeniach”, ponieważ wymagałoby zmiany gatunku literackiego i utratę sposobności, „żeby sobie czasem jęknąć,

⁶ S. Mrozek, *Dziennik powrotu*, Warszawa 2000, s. 18. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem Dp.

coś napisać o samym sobie” [Dp, s. 52], a to w dalszym ciągu było mu potrzebne.

Dziennik powrotu dokumentuje nie tylko niepokój powodowany stanem permanentnego zagrożenia, w jakim Mrozek i jego żona się wówczas znajdowali, ale też obawy o przyszłość miejsca, które mieli opuścić, zostawiając je pod opieką jednego z pracowników:

Mam nadzieję, że prędzej czy później Rancho się sprzeda. Mam nadzieję ze względów zrozumiałych, ale także z powodu następującego: wolałbym, żeby Rancho, choć dla mnie już stracone, nie zamieniło się w ruinę. Erasmo jest poczciwym chłopcem, ale takim jak wszyscy, przeciętnie nierozgarniętym, bliższym wegetacji roślinnej niż ludzkiej. Jego żona, też jak wszystkie, choć młodsza od niego, już stara – życie kobiety w Meksyku kończy się po ślubie. Zaniedbana, niechlujna, tak samo obciążona bezmyślnym fatalizmem i bezwładem jak całe życie tutaj. W tym życiu Rancho było cudem, wysepką inicjatywy, organizacji, nadziei. Nie chcę myśleć o tym, że tyle energii, woli, przedsiębiorczości i zapobiegliwości, tyle przywiązania i wreszcie miłości do tego miejsca pójdzie na marne i Rancho stanie się Atlantydą zatopioną w morzu gnijących alg. Z tym, że Rancho dla nas przemieniło, już się pogodziłem, ale żeby straszyla, gdy nas tu nie będzie, jako przydrożny pomnik rozpadu, rozkładu i klęski? Jak te krzyżyki przy Cesarskim Moście? Już bym wolał, żeby od razu zrównało się z ziemią i piękną trawą bez śladu zarosło [Dp, s. 49–50].

Być może z biegiem czasu La Epifania straciłaby swoją cudowną moc i pisarz, jako „urodzony wędrowiec”, znów zacząłby odczuwać potrzebę zmiany „warunków egzystencjalnych”. Trudno jednak nie upatrywać złośliwości losu w tym, że znalazłszy w końcu, jak mniemał, miejsce „ostatecznego przeznaczenia”, musiał Mrozek porzucić rancho na zawsze z pełną świadomością faktu, iż może ono stać się przydrożnym pomnikiem „rozpadu, rozkładu i klęski”.

Opisów *stricte* topograficznych nie ma w *Dzienniku* zbyt wiele. Funkcjonują one przede wszystkim jako tło przedstawianych sytuacji, a wyłaniający się z nich obraz posiadłości i okolicy jest dość szczytkowy. Jednak mimo swej migawkowości świadczy on o wy-

jątkowym przywiązaniu Mrożka do rancza. Zarówno z Chiavari, w którym spędził ponad 4 lata, jak i z Paryża, w którym mieszkał przez 23 lata, pisarz wyjeżdżał bez żalu, w poczuciu, że dalsze życie w tych miejscach byłoby jałowe. W grudniu 1967, tłumacząc Gunarowi Brandellowi powody, dla których postanowił przenieść się z Chiavari do Paryża, pisał:

Dłużej nie mogę tutaj trwać. To nie jest wina miejsca. Po prostu przesyłem je do cna i nic już nie zostało. To miejsce już mnie nie karmi. Zaczyna mnie pożerać. Cztery i pół roku w tym małym miasteczku na wybrzeżu, z dala od wszelkiego centrum, i tak uważam, że zdałem ten sprawdzian całkiem niezle⁷.

Z kolei w lutym 1989 roku, kiedy zaczęły się już krystalizować plany przeprowadzki do Meksyku, wróciwszy właśnie ze Sztokholmu zanotował w *Dzienniku*:

Zatrucie powietrza paryskiego, dosłownie i metafizycznie. Jesteśmy chorzy od chwili przyjazdu, prawie. Chorzy w sposób znany już, znany mi od lat.

[...]

Podczas dwóch i pół miesiąca w Sztokholmie nie zaznałem ani razu owego stanu, w jakim zawsze znajduję się, gdy w Paryżu. Ani jednej depresji. A przebyłem szpital, operację, ciężkie i burzliwe przygody w teatrze. Głos miałem dźwięczny, oko bystre, głowę mniej więcej na swoim miejscu.

Wydobycie się z Paryża nie będzie możliwe czy łatwe, jeśli nie ogłoszę stanu wyjątkowego. To musi być wojna, czyli albo on mnie, albo ja jego. Powszechna mobilizacja i środki wyjątkowe⁸.

Jak wynika z przywołanych powyżej wypowiedzi, Mroźek nie był bynajmniej obojętny na otaczającą go przestrzeń. W *Dzienniku powrotu*, obok opisów Rancho La Epifania, znajduje się fragment świadczący o tym, że związek z miejscami, w których przebywał,

⁷ S. Mroźek, G. Brandell, *Listy 1959–1994*, s. 161.

⁸ S. Mroźek, *Dziennik*, t. 3: 1980–1989, s. 814–815.

pisarz odczuwał nie tylko psychicznie, ale też somatycznie. Fragment ów, stanowiący relację z pierwszej po piętnastoletniej nieobecności wizyty w Polsce, a ściślej w Krakowie, jest zapisem doświadczenia przestrzeni, w której Mroźek był niegdyś zdomowiony. Doświadczenie to musiało wywrzeć na nim bardzo silne wrażenie, wspomina je już bowiem w życiorysie napisanym w 1988 roku (po angielsku) dla Gale Research (Contemporary Authors Autobiography Series)⁹. Co warte odnotowania, późniejsza o osiem lat wersja przedstawiona w *Dzienniku powrotu* jest znacznie bogatsza w topograficzne detale:

Przyjechałem do Krakowa wieczorem i zamieszkałem przy alei wówczas Marchlewskiego, obecnie znów Prażmowskiego, w pokoiku mojego ojca, którego akurat w Krakowie wtedy nie było, nie pamiętam już z jakich powodów. Więc przez chwilę mieszkałem sam.

Rankiem obudziło mnie dziwne uczucie, tak dziwne, że minęła chwila, zanim się zorientowałem, o co chodzi. Chodziło mianowicie o to, że na dziesiątym chyba podwórku, licząc od okna – pokoiik znajdował się od strony ogródków i podwórek – bawiły się dzieci i ja rozumiałem wszystko, co one mówią nawet w półśnie i nawet z tak wielkiej odległości.

[...]

Później wyszedłem na miasto. Przyjazd to był pełen emocji, nie samych przyjemnych, ale wtedy to nie z winy Krakowa. Wprawdzie przyjechałem z francuskim paszportem, ale to nie gwarantowało niczego.

Skręciłem z ulicy Tomasza w ulicę Jana, niegdyś Świętego Tomasza i Świętego Jana. Ulica Tomasza stała się ulicą Ludwika Solskiego, który świętym nie był. Jana nie ruszono, nie odebrano mu ulicy, choć odebrano mu Świętego. Na planie Krakowa, opublikowanym w roku 1976 przez Państwowe Przedsiębiorstwo Wydawnictw Kartograficznych w Warszawie, Jan figuruje znów jako Święty.

Skręciłem i doznałem uczucia jeszcze dziwniejszego niż o poranku. Tak dziwnego, że zawróciłem i skręciłem jeszcze raz, żeby się zorientować, o co chodzi tym razem.

⁹ S. Mroźek, *Mój życiorys*, w: tegoż, *Varia*, t. 1: *Życie i inne okoliczności*, Warszawa 2003, s. 65.

Tym razem chodziło o to, że skręciło mi się z taką płynnością, z jaką skręca się koło stołu we własnym mieszkaniu. Ten narożnik (po galicyjsku „winkiel”) i moje ciało to była jedność przestrzenna, dłoń w rękawiczce i rękawiczka w dłoni. Siedliskiem mojej przygody o poranku był tylko mózg, bo tam mieści się mowa; teraz całe ciało – stopy, tułów, błędnik w uchu środkowym – brało udział w tym skręcie, jakże znajomym. Nic więc dziwnego, że tę przygodę trudniej mi było zdefiniować niż poranną. Nigdy nie mogłem w ten sposób wziąć winkla z avenue des Camps-Elysées w rue Pierre Charron, choć mieszałem w Paryżu przez dwadzieścia dwa lata bez mała. Tu zaś winkiel przylegał do mnie, a ja do niego.

[...] Kiedyś ja tego winkla nie mogłem już znieść, i słusznie, źle by ze mną było, gdybym od niego nie odszedł daleko i na długo. Czy będzie dobrze, gdy do niego wrócę? Nie wiem, z czasem nauczyłem się nie wiedzieć [Dp, s. 28–31].

Zarówno szczegółowość opisu, jak i zastosowane w nim porównania, świadczą o tym, że Mroźek nie był pozbawiony ani wyobraźni topograficznej, ani zmysłowej wrażliwości na otaczającą go przestrzeń, co zresztą znalazło odbicie w jego twórczości literackiej, w której kategorii przestrzenne odgrywają istotną rolę¹⁰. Niemniej jednak przestrzeń przedstawiona w utworach Mroźka, mimo precyzyjnej niekiedy topografii, z zasady nie jest konkretną przestrzenią geograficzną. Jedyny bodajże wyjątek stanowi niejawnie autobiograficzne opowiadanie *Moniza Clavier*, którego akcja rozgrywa się w Wenecji¹¹. Chociaż Mroźek podróżował wiele, co teoretycznie mogłoby sprzyjać kreacji miejsc autobiograficznych, nie przejawiał skłonności do utrwalania geograficznego konkrety, który tylko w znikomym stopniu uobecnia się w *Dzienniku* i w korespondencji

¹⁰ Funkcje kategorii przestrzennych w opowiadaniach Mroźka analizuję w artykułach: *Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mroźka z tomu „Dwa listy”*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012 oraz *Być „w samym środku świata”*. *Metaforyka przestrzenna w „Monizie Clavier” Sławomira Mroźka*, w: *Geografia i metafora*, red. E. Konończuk, E. Nofikow i E. Sidoruk, Białystok 2014.

¹¹ Jako utwór autobiograficzny, będący rozliczeniem Mroźka z samym sobą, interpretuję *Monizę Clavier* w drugim z artykułów przywołanych w przyp. 16.

pisarza. Zapiski w *Dzienniku* ograniczają się najczęściej do odnotowania samego faktu wyjazdu bądź powrotu i związanego z tym stanu ducha. 31 stycznia 1965 Mroźek tak opisuje swój nastój przed wyjazdem do Paryża:

Nad Portofino unosi się ciemna chmura, całkiem rozmazana, cała tamta strona mglista jest, ołowiana, pełna deszczu i niepewności. O tyle symboliczne, że jutro mam zniknąć w tamtej stronie, między mną a Paryżem.

Wędrowniczek, podróżniczek, pielgrzymek, jak zawsze wyjeżdżam pełen strachu okropnego, niepewności i rozdarcia, tym bardziej, że Mara tutaj, czyli spokój, bezpieczeństwo, jasność i wiele innych spraw. [...] Tylko Paryż nie wiem, co ma znaczyć w tym wszystkim, w każdym razie czuję w tym coś patetycznego.

Dawniej Paryż oznaczałby Neapol księcia Myszkina, był nim w 1957 roku, mój pierwszy Paryż. Teraz jest to ciemna kupa wymagająca trudu selekcji, obojętny świat, neutralna straszność¹².

Kolejny zapisek w *Dzienniku* pojawia się 1 marca 1965. Miesięczny pobyt w Paryżu zostaje przez pisarza podsumowany następująco:

Tymczasem byłem już w Paryżu, we Francji przez miesiąc, wróciłem już i siedzę przy tym samym stole, co przed miesiącem. Nie wydaje mi się jednak, żeby powtarzalność miejsc, sytuacji i przedmiotów była istotna i dała się obalić, jako powtarzalność w ogóle, przez obalenie powtarzalności miejsc, sytuacji i przedmiotów i zastąpienie ich innymi miejscami, sytuacjami i przedmiotami. Wtedy i tak miałbym uczucie powtarzalności, chociaż bardziej zakamuflowane może¹³.

W porównaniu z innymi zapiskami dokumentującymi powroty z podróży przywołany powyżej można uznać za obszerny. Zazwyczaj Mroźek jest znacznie bardziej lakoniczny. Niemal miesięczny

¹² S. Mroźek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków 2010, s. 194.

¹³ Tamże, s. 195.

pobyt w Düsseldorfie w styczniu 1966 roku skwitowany został jedynym zdaniem: „Od powrotu z Niemiec nie odzyskałem stanu doczesności, żyję w stanie zawieszenia, znowu w poczekalni”¹⁴, zaś podróż do Austrii i Jugosławii w sierpniu i wrześniu tegoż roku pozostawiła w *Dzienniku* tylko taki ślad: „Austria, Jugosławia i z powrotem. I nic”¹⁵.

Temat podróży nie pojawia się też zbyt często w listach do przyjaciół. Właściwie tylko w korespondencji ze Stanisławem Lemem Mrozek poświęca tej kwestii nieco więcej uwagi. Z zasady jednak nie opisuje szczegółowo konkretnych miejsc dla nich samych, lecz traktuje opis jako pretekst do uogólniającej refleksji. Taki właśnie charakter ma wyjątkowo obszerna, bo kilkustronicowa, relacja z tygodniowej podróży po Austrii w sierpniu 1965 roku:

A właśnie byliśmy w Austrii. Tak więc, uwagę Twoją omamiwszy, niespodziewanie opisem podróży Cię chyłkiem podstąpię.

Krótko to trwało, bo kraj mały i możliwości też nieduże. W tydzień Austrię objechaliśmy, przez Villach, Wiedeń, Salzburg i Innsbruck, Brenner. Dwa tysiące sześćset kilometrów jednak. Wróciłem syty, całkiem nią znudzony, północności, galicyjskości, polskości. Bo chociaż nie duch sam oczywiście, to materia bardzo do polskości zbliżona, tyle że niby cywilizowana bardziej. Duch jest niemiecki, ale materia ta sama, którą zwłaszcza w Galicji dzieckiem byłem poczęstowany, jako tam urodzony. Chcę być dobrze zrozumiany: od Niemca jesteśmy jakże różni, ale kultura nasza materialna raczej od jego stron pochodzi, częściowo, bo z drugiej strony zmieszaliśmy ją z rosyjskością. Nie ma co się łudzić, poza pewnym specyficznym stylem warszawskim, bo zresztą każde większe miasto, a zwłaszcza każda stolica wytwarza swoją pewną odrębność, nie stworzyliśmy w materii stylu własnego, który by tylko naszym był. Nie nałożyliśmy naturze, na krajobraz naturalny, niczego, co gdzie indziej pełniej i konsekwentniej nałożono. Zresztą nawet krajobrazem niepowtarzalnie własnym nie zostaliśmy obdarzeni. I tak przez Austrię jadąc, w wielu powiatach wypisz, wymaluj albo strony Kazimierza nad Wisłą (obrzeża Dunaju w okolicy

¹⁴ Tamże, s. 318.

¹⁵ Tamże, s. 395.

Kermu), albo wsie nasze, te zamożniejsze, albo góry podobne odnajdywałem, tyle że przeważnie większe, czystsze w rodzaju, nie tak nieśmiałe, przygaszone. Najczęściej jednak nie były to zespoły całe, ale elementy przemieszane, które wciąż do oczu wskakiwały z całości, jako nasze. Nawet okolice Mauthausen żywo przypominają okolice Oświęcimia, co nasuwa myśli, że do tych celów jakby naumyślnie wybierano okolice parszywe, nijakie, piaseczkowo bagienkowate, cherlawe, sadkowato ogródkowate, z zabudową nędznąwą i nijakościową, dróżka jakaś, krzaczek i podwórko, bez dominanty żadnej, aby tym straszniejszy stał się kontrast między dramatycznością obozu a otoczeniem, światem zewnętrznym, a może żeby tym straszniejsza wyszła dramatyczność albo co może jeszcze straszniejsze i bardziej dramatyczne, właśnie niedramatyczność, tylko powszedniość i oczywistość obozu¹⁶.

Na zwiedzane miejsca Mrozek patrzy przez pryzmat tego, co znane, dostrzegając w austriackim krajobrazie przede wszystkim elementy swojskie. Fascynują go zaobserwowane podobieństwa Austrii do Polski, uwidaczniające się nie tylko w pejzażu, ale też w pewnych fenomenach kulturowych, które analizuje w ciętych, utrzymany w tonie satyrycznym, komentarzach:

Kuchnia, co ważne, bo upieram się, że pokaż mi, co jesz itd., nasza, tyle że jakaś przedwojenna i jakby bardziej do oryginału zbliżona, jakbym do ojczyzny kotleta schabowego przyjechał, gulaszu i kapusty, i wędlin. [...] Cała Austria przesiąknięta jest zapachem smażeniny i kapusty, a także kirszu i cygar, na tle piwka.

Ileż podobieństwa. Nie mówię o gmachach wiedeńskich, które są oryginałami kopii krakowskich. Ale weźmy na przykład zjawisko baby. Baba zaczyna się na północ i południe od Alp i ciągnie aż do Kamczatki. W Wiedniu już możesz zobaczyć, na ulicy pustawej, jakby na Długiej, babę, co stoi przed wystawą sklepową i na stopy wypiętrzone obuwia, a na każdej parze kartka z ceną, tępo się patrzy, chustkę nawet już może mieć, tyle że jakąś zurbanizowaną, a napis neonowy nad sklepem nowoczesny, ową specyficzną moderną, grafiką, panie święty, taką specjalną, której w innych krajach poza Niemcami i Austrią nie widziałem, a którą przejęło nasze MHD i inne

¹⁶ S. Lem, S. Mrozek, *Listy 1956–1978*, Kraków 2011, s. 449–450.

skrót. W krajach łańskich do stołu podaje ci kelner, może być nawet młody i z baczkami. Tutaj restauracje i kawiarnie to jest królestwo baby, baby tam usługują, rozliczne, mogą nawet być niestare, ale czujesz w nich babiość absolutną, baby jeszcze nie całkiem dojrzałe. [...] Baby też snują się po miastach, a ulice pustawe są i szare jakieś, do naszych zbliżone także przez to, torby niosą, nie, pani tam nie ma jako reguły, tylko jest baba, względnie jako jej forma wyemancypowana – paniusia¹⁷.

Oglądany krytycznym okiem Wiedeń, który widziany wiele lat wcześniej, wydawał się Mrożkowi na tle ówczesnego Krakowa pierwszym prawdziwym miastem, jakie w życiu zobaczył¹⁸, zostaje odczarowany. Przypomina „wielką szafę”, z której wyjęto „dawną garderobę”, pozostawiając na wieszakach tylko kilka sztuk:

Wszystko, co znajduje się tam w obrębie Plant, jeszcze łśni i zadaje szyku, chociaż tylko ktoś, kto po raz pierwszy wyjeżdża z Polski, daje się jeszcze nabrać na to udawanie Europy à la Paris, jak ja swego czasu. Ale cała reszta, te nieskończone szare ulice z czynszówkami, szczególnie wymowne w niedzielne popołudnie, te mnogiści Alej Jerolimskich, Krakowskiej, Długiej właśnie, do tego centrum nie przystają. W żadnym zresztą innym mieście, a jest ich tam niewiele i małe, nie czułem, że są to ludzie urodzeni z miasta i dla miasta. Wszystko to charakteryzuje się pewną powiatowością [...]¹⁹.

Tropiąc podobieństwa, Mrozek nie przeocza bynajmniej różnic. Na pierwszy rzut oka można odnieść wrażenie, że relacja z podróży po Austrii ma z założenia demystyfikatorski charakter i pisarz celowo koncentruje się na podobieństwach, a nie na tym, co niezwykle i odrębne, by pokazać, iż nie jest już owym turystą z Polski, który dał się kiedyś nabrać na „udawanie Europy à la Paris”. Mrozek dokonuje jednak korekty swoich wyobrażeń nie tylko *in minus*, ale także *in plus*. Upatrując źródła podobieństw Austrii do Polski

¹⁷ Tamże, s. 450–451.

¹⁸ Zob. S. Mrozek, *Baltazar. Autobiografia*, Warszawa 2006, s. 193.

¹⁹ S. Lem, S. Mrozek, *Listy 1956–1978*, s. 452.

i wschodnich stron w ogólności w swoistej chłopskości tego kraju, nie statystycznej, ale takiej, „która niewiele sobie robiąc z procesu urbanizacji jako faktu ekonomiczno-technicznego przenika do nowej formy materialnej i zwycięsko nadaje jej swojego ducha”²⁰, właśnie ową rdzenną chłopskość, tyrolskość, uznaje za „najsilniejszą stron[ę] austriacką”, dlatego, że „tylko to, co autentyczne, może być i piękne, i mocne”, a taki właśnie okazał się Tyrol:

Zawsze podśmiewałem się trochę z Tyrolu, bo wydawał mi się, nie wiem dlaczego, operetkowy, tylko jodłowanie mi się z nim kojarzyło. Tymczasem na odwrót, wszystko inne, z Wiedniem razem, to coś nie tak, a Tyrol jak skała. Bardzo mnie zajął i zastanowił, a szczególnie muzeum niezwykłej piękności w Innsbrucku, właśnie ludowo tyrolskie. [...]

Innsbruck to niby nasz Nowy Targ i jako położenie, i jako funkcja (ale jako nic więcej). I znów zadumałem się smutno nad porównaniem góralszczyzny z Tyrolem. Naszej góralszczyzny. [...] O, muzeum owe w Innsbrucku! Ile tam świadectw wyobraźni, potrzeb, a przede wszystkim wszystko to jakby oparte na jakiejś solidnej podstawie materialnej, wystarczy porównać te ogromne, kamiennie-drewniane jakby dwory, jakby farmy, piętrowe, zamki prawie wieśniacze tyrolskie z naszymi ubożuchnymi dwoma izbami z sienią i dachem spadzistym, którego wynalazek jeszcze w szkole mi przedstawiano jako dowód błyskotliwej inteligencji tego plemienia, że to się niby nie zawali, jakby śnieg spadł. Gdybym był etnografem, to bym lansował teorię, że potrzeba, możliwość i umiejętność budowania i mieszkania w piętrowych i skomplikowanych rozbudowanych pomieszczeniach kapitałnie na daną psychikę wpływa, względnie o niej świadczy²¹.

W całej relacji z podróży po Austrii natura jest prawie nieobecna. O pejzażach Mrozek pisze bardzo zdawkowo, napomyka o nich jedynie mimochodem i niemal natychmiast przechodzi do refleksji o charakterze kulturowym, gdyż – jak sam zauważa – widoki postrzegane przez szyby samochodu opisane dosłownie pozbawione byłyby jakiegokolwiek niezwykłości:

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 453.

Przejazd przez Brenner miał coś z patosu, nie tyle ze względu na pejzaże, które dalekie od jakichkolwiek przepaści czy perci, choć piękne ogromne i rozłożyste, ile przez ściśle kolumny samochodów zakosami idące i ginące w nieskończoność, a że jeszcze posuwały się krokiem piechura i ja wraz z nimi, co dawało takie wrażenie, jak pochód ludu zakosami przez śniegi i aż w horyzont, ukazany przez Eisensteina w I części *Iwana Groźnego*. Tylko zresztą przy pomocy takich kulturalnych refleksji można jakąś niezwykłość z tego wydobyć, bo jeżeli ograniczysz się do dosłowności, to nie ma różnicy między przebywaniem Brenneru a dajmy na to posuwaniem się w zatorze przez Borek Fałęcki koło Kabla [...]. To niwelujące działanie samochodu już nieraz zaobserwowałem²².

Wydaje się jednak, że unikanie dosłownych opisów pejzaży nie jest jedynie efektem „niwelującego działania samochodu”, ale wynika z pewnych właściwości umysłu Mrożka, któremu obca była postawa „widzę i opisuję”. W jednym z listów do Stanisława Lema tak oto wymiguje się od relacji z podróży do Jugosławii i Paryża:

Rzeczywiście, ani Jugosławii, ani ostatniego Paryża nie rozpracowałem tematycznie, ale są trudności, że tak powiem obiektywne, wiesz, że lubię pracować w sferze wniosków raczej niż opisu, które czasem krótkie i dosadne. Nie chciałbym razić Twoich uszu [...]²³.

Fakt, że Mrozek wolał pracować „w sferze wniosków raczej niż opisu”, że musiał podróż „rozpracować tematycznie”, aby ją zrelacjonować, zapewne nie sprzyjał utrwalaniu konkretnych miejsc, w których pisarz mieszkał oraz tych, które odwiedzał, nie stanowi jednak wystarczającego wytłumaczenia tak znikomej ich obecności w jego listach i *Dzienniku*. Rozmawiając z Małgorzatą Niemczyńską już po opublikowaniu tego ostatniego, na jej uwagę, że w *Dzienniku* bardzo skupia się na sobie, niewiele zaś pisze o otoczeniu, odpowiedział:

²² Tamże, s. 456.

²³ Tamże, s. 612.

Otoczenie było i jest cały czas, ale mnie to mniej interesowało. Szkoda na to czasu. Napiszę, kto gdzie był i kogo spotkałem, i co z tego? Pisałem o tym, co było ważne. Takie same byłyby te zapiski gdziekolwiek. Ja jestem dla mnie tak samo ważny jak otoczenie. Każdy człowiek tak ma²⁴.

Brak potrzeby opisywania konkretnej przestrzeni geograficznej pozostaje, moim zdaniem, w ścisłym związku z silnie odczuwanym przez Mrożka problemem własnej tożsamości. Z prowadzonego w latach 1962–1989 *Dziennika* wyłania się obraz człowieka zmagającego się z obsesją nieistnienia, żyjącego w poczuciu tymczasowości i niedopasowania do aktualnej sytuacji, nomady bez żalu opuszczającego miejsca, które już go nie „karmiły”, lecz zaczynały „pożerać”²⁵. Mroźek – jak sam stwierdził – żył przez cały czas w oczekiwaniu na zmianę, „tak, jakby wszystko było [...] jedynie przygotowaniem do czegoś innego, po prostu stacją, ale nigdy celem podróży”²⁶. Być może dlatego właśnie nie wspominał miejsc, z których uciekał, ani też nie odczuwał potrzeby opisywania tych, które były dlań tylko stacjami na drodze do nieokreślonego celu. Potrzeba taka pojawiła się dopiero wówczas, gdy pisarz był zmuszony opuścić Rancho La Epifania, które miało być miejsce jego „ostatecznego przeznaczenia”, a stało się miejscem utraconym.

Każdy ma swoją *the finest hour*, [...] każdy ma w swoim życiu tę pięknniejszą, najtrudniejszą, najwznioślejszą godzinę, która nie powtórzy się już nigdy.

Ci, którzy zaszli bardzo daleko i wrócili, nigdy nie umieli przystosować się w pełni do dawnego życia. Najprzeciętniejsi urzędnicy Imperium Brytyjskiego wysłani służbowo do Indii, gdy wracali do ojczyzny na emeryturę, nie wracali już tacy sami. Chcąc nie chcąc, byli już zarażeni przestrzenią i odmiennością.

²⁴ M.I. Niemczyńska, *Mroźek. Striptiz neurotyka*, Warszawa 2013, s. 262–263.

²⁵ 17 lipca 1986 roku Mroźek zanotował w *Dzienniku*: „Kiedyś nie wiedziałem, że jestem nomadą. Wydawało mi się, że jestem pielgrzymem. Zasadnicza to różnica”, S. Mroźek, *Dziennik*, t. 3, s. 635.

²⁶ Tamże, s. 752.

Co tam urzędnicy, ci ostatecznie mieli w Indiach życie lepsze niż w domu. Ale opowiadał mi Niemiec, były jeniec niewoli rosyjskiej, jeden z nielicznych, którzy wrócili... Otóż on i paru jego kolegów, którym też udało się wrócić, już starsi i zamożni obywatele Republiki Federalnej Niemiec, zbierali się czasem w swoim gronie i popiwszy, tylko między sobą, śpiewali. Co śpiewali? Rosyjskie tęskne pieśni, które słyszeli wieczorami, przed laty, spoza drutów. Śpiewali i wspominali rosyjski księżyc. A przecież wiadomo, jakie mieli życie w rosyjskim obozie.

Jestem pewien, że nieraz będę śpiewał meksykańskie pieśni na tle hejnału mariackiego. Tym bardziej, że – w odróżnieniu od Niemca w niewoli rosyjskiej – oprócz chwil, godzin i lat trudnych i strasznych miałem tu chwile, godziny i lata wspaniałe. *Miexico, my finest hor* [Dp, s. 36].

Z kolei miejsca z przeszłości odżyły we wspomnieniach Mrożka, kiedy po przebytych w maju 2002 roku udarze mózgu, musiał ponownie określić siebie i odzyskać orientację w świecie utraconą w wyniku choroby. Wróciwszy ze szpitala do domu, pisarz zdał sobie sprawę z faktu, iż nie jest w stanie wykonać najprostszych czynności:

Usiadłem na krześle i posiedziałem przez chwilę. Ale gdy wstałem, wszystko zawirowało. Nie wiedziałem jeszcze, że moja zdolność do percepcji otaczającego mnie świata, znajomość pojęć przeciwstawnych, takich jak na przykład góra i dół, prawo i lewo, oraz zdolność do określenia odległości czy czasu, uległy znacznemu ograniczeniu. Zrozumiałem, że od tej pory będę musiał mozolnie pracować, aby odzyskać to, co utraciłem. A oto bilans mojej kłęski.

Znałem kilka języków obcych. Po powrocie ze szpitala okazało się, że nie potrafię rozmawiać w żadnym z nich.

Język polski, będący moim ojczystym językiem, stał się nagle niezrozumiały. Nie potrafiłem ułożyć żadnego sensownego zdania.

Potrafiłem czytać, jednak nie rozumiałem tego, co przeczytałem.

Utraciłem umiejętność posługiwania się maszyną do pisania, komputerem, faksem i telefonem. Nie wiedziałem też, jak posługiwać się kartą kredytową.

Nie umiałem liczyć i nie mogłem odnaleźć się w kalendarzu.

Konieczność wyjścia na ulicę budziła we mnie zdecydowany sprzeciw. Panicznie bałem się spotkania z obcymi.

Jedyne, co mi pozostało, to umiejętność słuchania muzyki. Poczuję, że teraz rozumiem ją znacznie lepiej, zwłaszcza kiedy zamykam oczy²⁷.

Za namową lekarza Mroźek poddał się terapii logopedycznej, w efekcie której zaczął powoli odzyskiwać orientację w czasie i przestrzeni oraz zdolność komentowania tego, co się wokół niego działo. Odzyskawszy mowę, postanowił z kolei podjąć próbę powrotu do zawodu i zachęcony przez swoją terapeutkę przystąpił do pisania książki, zatytułowanej roboczo *Dziennik powrotu – ciąg dalszy*, która ostatecznie ukazała się w roku 2006 jako *Baltazar. Autobiografia*. Pisanie autobiografii, w trakcie którego pisarzowi stopniowo powracała pamięć, było więc terapią w dosłownym tego słowa znaczeniu. W jej wyniku we wrześniu 2005 roku, w momencie kończenia książki, Mroźek był „w stanie przypomnieć sobie znacznie więcej wydarzeń” [B, s. 9] i potrafił je zapisać, co pozwoliło mu uwierzyć, że z czasem będzie coraz sprawniej posługiwał się językiem i odzyska „zdolność pisania na tyle, na ile jest to możliwe po afazji” [B, s. 10].

Nadając swojej autobiografii tytuł *Baltazar*, Mroźek podkreślił fakt, że po przebytej chorobie nie był już tym samym człowiekiem, co wcześniej. Nowe nazwisko wyśnił sobie podczas pobytu w Paryżu w grudniu 2003 roku, a więc już po udarze. Zobaczył je wypisane na urzędowym druku w języku polskim. Z dokumentem tym miał się udać za granicę i przedstawić go tamtejszym władzom, które miały spełnić jego żądania pod warunkiem, że nigdy nie użyje już swojego prawdziwego imienia i nazwiska. Opisując ów sen w autobiografii, Mroźek skomentował go następująco:

Obudziłem się pod wrażeniem tego snu. Baltazar... Nigdy przedtem nie byłem entuzjastą mojego nazwiska. Towarzyszyło mi zawsze jako nudna konieczność. Później, kiedy zacząłem już pisać, było przy mnie przez wzgląd na mojego ojca. Aż do momentu, w którym zostałem dotknięty afazją [B, s. 241].

²⁷ S. Mroźek, *Baltazar. Autobiografia*, s. 244–245. Kolejne cytaty z *Baltazara* lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem B.

Afazja była dla Mrożka – jak to sam określił – katastrofą, ale paradoksalnie uwolniła go od frustracji związanej z uświadomieniem sobie faktu, że się starzeje i nie nadąża za otaczającym go światem:

Niespodziewanie „na pomoc” przysłała mi afazja. Podziałała na mnie jak samobójstwo, które się nie udało, ale pozostawiło nieznaczne ślady i nie można już ich usunąć. Ale ja, zmieniając nazwisko i podpisując się „Baltazar”, przyznaję się otwarcie do niedoskonałości. Odtąd nie można mnie chwalić ani ganić za nic, co napisałem przed afazją, ponieważ tamten człowiek nie istnieje [B, s. 248].

Utrata zdolności posługiwania się innym językiem niż polski zmieniła także stosunek pisarza do kraju ojczystego:

Druga sprawa to moja przynależność do Polski. Cokolwiek jeszcze napiszę, nie będzie wątpliwości, że przynależę do Polski. A jeszcze niedawno bywało różnie. Przyzwyczajony do swobody i będąc w pełni sił, nie mogłem się oswoić z myślą, że Polska jest moim przeznaczeniem. Ale teraz mogę mówić i pisać tylko po polsku i odczuwam ulgę jak ktoś, kto po długiej wędrówce zawitał do rodzinnego domu [B, s. 249].

Wprawdzie w 2008 roku Mroźek ponownie wyemigrował z Polski i osiedlił się w Nicei, jednak tym razem o wyjeździe zdecydowały, jak pisze Małgorzata Niemczyńska, względy zdrowotne – lekarz doradził mu zmianę klimatu. W rozmowie z Niemczyńską na pytanie o to, czy mógłby mieszkać gdziekolwiek, odpowiedział: „Teraz już nie. Teraz mieszkam w Nicei, przypuszczam, że tak pozostanie. Odpowiada mi tam klimat. Jest słonecznie i ciepło. Chodzę na spacerzy”²⁸. W związku z powyższym można by się oczywiście zastanawiać, czy zadeklarowane przez Mrożka pogodzenie się z przynależnością do Polski nie było chwilowe, wydaje się jednak, że fakt przeprowadzki do Nicei nie podważa autentyczności owej deklaracji. Pisana w ramach terapii autobiografia

²⁸ M.I. Niemczyńska, *Mroźek. Striptiz neurotyka*, s. 263.

dokumentuje nie tylko proces wychodzenia z afazji, ale też rekonstruowania tożsamości poprzez usytuowanie siebie w czasie i przestrzeni, przy czym zasadniczą część *Baltazara* poświęcił Mroźek czasom dzieciństwa i młodości, a więc temu okresowi życia, który spędził w Polsce. Odtwarzając swoją przeszłość, pisarz wspomina nie tylko ludzi i zdarzenia, ale też powraca pamięcią do miejsc, które odcisnęły swoje piętno na jego biografii: Borzęcina, Porąbki Uszewskiej, Kamienia w województwie rzeszowskim i oczywiście Krakowa.

Kraków, w którym Mroźek mieszkał od 3 do 29 roku życia i do którego powrócił po 33 latach emigracji, uobecnia się na kartach *Baltazara* najczęściej. Wyjaśnwszy na początku pokrótce okoliczności, w jakich zapadła decyzja o przeprowadzce z Meksyku do Europy i zamieszkaniu w Krakowie, w następujących po sobie rozdziałach pisarz ukazuje to miasto z dwóch odległych perspektyw czasowych. Jako pierwsze pojawia się wspomnienie przyjazdu do Krakowa we wrześniu 1996 roku:

Z mnogości wrażeń zostały mi w pamięci tylko topole. Ile razy przypominam sobie ten moment, pojawiają się ich sylwetki – wysmukłe i drżące, choćby przy najmniejszym wietrze. A Kraków dopiero w nieokreślonym tle.

Drogę do miasta odbyliśmy w deszczu. Jaki ten Kraków mały! Nigdy wcześniej mi się taki nie wydawał, a przecież byliśmy tu już wiele razy. Już Wola Justowska, hotel Cracovia i zaraz potem stanęliśmy przy Starym Teatrze [B, s. 16].

Aklimatyzacja w mieście, w którym pisarz dorastał, nie przebiegała łatwo. Od momentu wylądowania dręczyła Mroźka powracająca myśl: „Co ja właściwie tutaj robię?” [B, s. 16], a dodatkowo pobyt w Krakowie utrudniały mu „powracające widma”. Wspomnienia z przeszłości sprawiały, że spacerując ulicami miasta, doświadczał swoistego podwojenia czasu. W zbliżającym się z naprzeciwka młodym człowiekiem rozpoznawał nagle siebie sprzed pięćdziesięciu lat. Wprawdzie na pierwszy rzut oka Kraków zmienił

się dość znacznie, w istocie jednak pozostał tym samym miastem, jakim był wcześniej. Zachował swój specyficzny, irytujący z perspektywy kogoś, kto objechał kawał świata, charakter:

Zmiany, jakie zastałem, dotyczyły głównie sposobu, w jaki toczyło się codzienne życie krakowian. Zmienił się ubiór, pożywienie, a nawet ich mieszkania w nowych dzielnicach Krakowa. I, co najważniejsze, nie była to już „Polska Rzeczpospolita Ludowa”, tylko po prostu Polska. Nie ulega wątpliwości, że były to zmiany na lepsze. Ale pozostały inne przyzwyczajenia, jak choćby akcent krakowski, który poznałem, gdy tylko nauczyłem się mówić. Albo ta sama wyniosłość w traktowaniu przybyszów pochodzących z innych części Polski, czyli skłonność do uważania się za kogoś lepszego. Ten sam partykularyzm, te same „wianki” w lecie i te same bale w zimie. Kiedyś, kiedy byłem jeszcze częstką Krakowa, przystawałem na to z ochotą. Teraz, po objechaniu sporej części świata, wydawało mi się śmieszne [B, s. 23].

Na zasadzie kontrastu do obrazu Krakowa widzianego oczami przybysza z wielkiego świata ukazuje Mroźek w kolejnym rozdziale *Baltazara* swój „wczesny Kraków”:

Na początku Kraków nie był mały. [...] Do Krakowa zawitaliśmy, gdy miałem trzy lata. Zamieszkaliśmy w Prokocimiu. [...] Jakże niewielką liczbę mieszkańców miał wtedy Kraków. W porównaniu z dniem dzisiejszym – było pusto. Stąd miało się wrażenie wszechobecnej prowincji, choć prowincji było akurat tyle samo, ile i dzisiaj.

Kraków to było pierwsze miasto w moim życiu. Różnica między miastem a wsią była w tych czasach znacznie większa niż obecnie. Sam fakt stąpania po bruku czy po asfalcie, a nie po wiejskiej drodze, pozostał dla mnie odkryciem na zawsze zapamiętanym. Dodam także, że w czasach mojego dzieciństwa na wsi nie było światła elektrycznego.

W Prokocimiu domki rozsiane były rzadko i prawie wszystkie były parterowe. Droga była ziemna, jesienią i na wiosnę błotnista. Ale już o piętnaście minut drogi koleją był Kraków, a w nim pełnia życia, ruchu i ekscytujących przygód. Byłem mały i nie było potrzeby, abym jeździł do Krakowa. Ale obecność była wyczuwalna, nawet na przedmieściach [B, s. 29–30].

W samym Krakowie pisarz zamieszkał w roku 1935, kiedy to jego rodzina przeniosła się najpierw do mieszkania przy ul. Bاندurskiego, a następnie przy ul. Kieleckiej. Wspomnienia z tego okresu ze zrozumiałych względów nie zawierają zbyt wielu detali topograficznych. W pamięci Mrożka zapisały się przede wszystkim emocje związane z przeprowadzką do prawdziwego miasta oraz pewne wrażenia, takie jak na przykład „odkrycie nieba”, spowodowane najprawdopodobniej – jak sam zauważa – tym, że po raz pierwszy zamieszkał na „niebotycznej wysokości”, bo aż na czwartym piętrze. Szczegółowe opisy topograficzne pojawiają się dopiero we wspomnieniach dotyczących czasów późniejszych. Bardzo dokładnie odtwarza Mroźek drogę z ul. Kieleckiej do Podgórze, do którego jego rodzina musiała się przeprowadzić w listopadzie 1943 roku, a następnie z niezwykłą precyzją opisuje usytuowanie nowego mieszkania:

Wzdłuż Wisły, od Trzeciego Mostu do Rynku Podgórskiego, ciągały się drobne fabryczki i warsztaty. Tam znajdowało się nasze mieszkanie. Wchodziło się do domu przez sień i na lewo, po spiralnych schodkach, na płaski dach garażu. Po przejściu kilkunastu metrów szło się znowu po schodkach w górę, na prawo. Tu nagle kończyła się ściana zabezpieczona wąską poręczą. Przechylając się nad poręczą, w dół, przed garażem, można było zobaczyć bruk. Teraz należało wykonać półobrót w lewo i już staliśmy przed wąskimi drzwiami. Po otwarciu tych drzwi wchodziło się do bardzo małego pokoju z oknem. Idąc na wprost przez kolejne drzwi, można było przejść do równie małej kuchni. Przez okno było widać jednolity szary mur, oddalony o jakieś dwa metry od okna. W kuchni, przy dziennym świetle, było prawie ciemno. Kiedy chcieliśmy z niej skorzystać musieliśmy używać światła elektrycznego. Gdy wyglądałem przez okno kuchenne, mogłem zobaczyć dwupiętrową studnię zasłaną odpadkami niewiadomego pochodzenia [B, s. 85].

Przeprowadzka do Podgórze była dla Mrożka wielkim przeżyciem i dlatego przeżyta wówczas droga oraz sam moment wejścia do domu głęboko zapadły mu w pamięć, na co zresztą sam zwraca

uwagę, tłumacząc się ze szczegółowości opisu. Niewątpliwie jednak drobiazgowo odtworzenie lokalizacji nowego mieszkania nie byłoby możliwe, gdyby pierwsze wrażenie nie zostało dodatkowo wzmocnione. W Podgórzu Mroźek mieszkał wraz z rodzicami od listopada 1943 roku do końca czerwca 1944 i drogę do domu pokonywał codzienne, idąc do szkoły i z powrotem. Fakt ten przypuszczalnie w większym stopniu niż emocje towarzyszące przeprowadzce przyczynił się do tego, że zapamiętał to miejsce tak dokładnie.

Opisywany w *Baltazarze* Kraków to przede wszystkim domy, w których Mroźek mieszkał i ich najbliższe okolice. Obok już wymienionych pisarz wspomina również swoje lokum na strychu w domu Leszka Herdegena przy ul. Świerczewskiego i niewielki pokój w Domu Literatów przy ul. Krupniczej 22. Z oczywistych względów przestrzenie, by tak rzec, na co dzień praktykowane najtrwalej zapisały się w pamięci pisarza i mogły zostać z niezwykłą precyzją odtworzone. Niewątpliwie jednak również emocje miały istotny wpływ na trwałość i charakter niektórych wspomnień o miejscach, w których Mroźek przebywał w dzieciństwie i młodości. Widać to wyraźnie w opisach Borzęcina, z którego pochodziła matka pisarza i w którym przyszedł na świat, Porąbki Uszewskiej – rodzinnej wsi ojca oraz Kamienia, w którym mieszkał stryj Ludwik Kędzior.

We wspomnieniach Mroźka utrwalił się Borzęcin z okresu drugiej wojny światowej, na początku której cała rodzina ze strony matki zjechała do domu dziadka Jana Kędziora. Otoczony sporym ogrodem dom „był dziwnie mały” [B, s. 48]. Składał tylko z dwóch izb, a pod tym samym dachem znajdowała się również mleczarnia. Na niewielkiej przestrzeni musiało się pomieścić czternaście osób, z tym że dwanaście spośród nich miało do dyspozycji

jeden dwuokienny pokój, dwa łóżka i maleńką kuchnię. W kuchni rozkładano na noc poślanie, ale ciasnota była wielka. Dziadek i jego żona mieszkali osobno, w pokoju oddzielonym od naszej części werandą i drugimi drzwiami. Stosunki między nami były chłodne. Co

chwila drzwi od „tamtego” pokoju otwierały się i ukazywała się w nich „żona ojca”, a mojego dziadka. Przechodziła przez nasz pokój, wchodziła po trzech stopniach do kuchni, stała przy piecu coś gotując, a następnie wychodziła z powrotem i znikła za drzwiami. Gotowanie przy piecu było wspólne, choć niejednakowe dla nich i dla nas. Jadali w osobnym pokoju, do którego nikt z nas nie miał wstępu [B, s. 62].

Właściwie na tym opisie domu wyczerpują się „przestrzenne” wspomnienia Mrożka z Borzęcina, tak jakby doświadczenie ogromnej ciasnoty przesłoniło wszystko inne. Najbliższe otoczenie domu dziadka Kędziora wylania się jedynie z rozproszonych uwag, z których wynika, że w jego sąsiedztwie znajdował się dom wdowy po kierowniku szkoły, pani Rogoźowej, gdzie było mnóstwo książek. Tuż obok wznosił się również piętrowy budynek z salą teatralną zwany Domem Katolickim, gdzie ulokowała się żandarmeria niemiecka. Obraz ten dopełnia wzmianka o oddalonym o dwa kroki od domu dziadka cmentarzu, na którym pochowana została matka pisarza.

Bogatsze w szczegóły topograficzne są wspomnienia Mrożka z Porąbki Uszewskiej, rodzinnej wsi ojca, o czym zapewne w znacznej mierze zadecydowało usytuowanie zagrody dziadka Ignacego Mrożka sprzyjające ich zapamiętaniu. Opis Porąbki rozpoczyna pisarz w sposób typowy dla przewodników turystycznych od szerokiej panoramy okolicy, w jakiej się znajdował się dom dziadków:

Porąbka Uszevska leży na południe od linii kolejowej Kraków–Tarnów. Po przekroczeniu tej linii teren podnosi się i Porąbka leży już na pogórzu, w kierunku na Gorce. Wieś ułożona jest wzdłuż rzeki, pomiędzy dwoma sporymi i stromymi górami, zwanymi Bocheniec i Głodów. Zagroda dziadka znajdowała się na południe od Głodowa i patrząc z góry na kościół oraz na plebanię koło rzeki, po jej drugiej stronie widziało się każdy szczegół i figurki ludzi.

Zagroda nie była duża. Pod jednym dachem, krytym słomą, mieściła „komorę”, oborę dla obu krów, kuchnię, izbę – a po przejściu przez sień – izbę reprezentacyjną, tę z widokiem na kościół

w dole. Tylko izba i izba odświętna miały podłogę. W innych pomieszczeniach było klepisko. Z zewnątrz zagroda była malowana na bładniebieski kolor, przecinała ją polna droga, a w ogródku rosły kwiaty [B, s. 53].

Znaczący wpływ na utrwalenie się w pamięci Mroźka tego obrazu miał również jego emocjonalny stosunek do dziadków. W najwcześniejszych wspomnieniach z Porąbki nieodłącznie towarzyszy mu „mała, drobna, wiecznie zatroskana” [B, s. 53] babka, którą lubił i darzył zaufaniem, oraz cechujący się łagodnym usposobieniem dziadek, który jako kościelny musiał pracować podwójnie: „najpierw troszczył się o święte sprawy, a dopiero potem spełniał obowiązki cywilne” [B, s. 54], nigdy jednak nie uskarżał się na swój los i był zawsze pogodny.

O tym, że to właśnie ludzie i związana z nimi aura miejsca decydują o trwałości wspomnień, dowodnie świadczy bardzo obszerny i drobiazgowy opis znajdującej się w Kamieniu koło Rzeszowa posiadłości stryja Ludwika, bratanka dziadka Jana Kędziora. W przeciwieństwie do starego Kędziora, który „był skąpcem, młody miał szeroki gest” [B, s. 66], prowadził bujne życie towarzyskie i otaczał się „haremem” ładnych służących. „Nie truł, i nie moralizował, swoje sprawy zachowywał dla siebie, a jednocześnie dawał wszystkim szansę” [B, s. 35–36]. Niewątpliwie odmienność stryja Ludwika od innych wujków, sprawiała, że trzy pobyty w Kamieniu (latem 1939 roku, od jesieni 1940 do jesieni 1941 i podczas wakacji w roku 1949) oraz lokalizacja domostwa głęboko zapadły Mroźkowi w pamięć, choć nie bez znaczenia było również to, że jesienią 1940 roku Mroźkowie przybyli do Kamienia z Borzęcina, z którego wyjechali z powodu uciążliwej ciasnoty. Na tym tle posiadłość stryja Ludwika przedstawiała się szczególnie okazale:

Stryj Ludwik miał [...] trzy domy, a właściwie to dwa i pół. Pierwszy dom od ulicy, opatrzony masywną bramą, pochodził z dziewiętnastego wieku. Pokryty był strzechą, siwym wapnem i miał niewielkie okiennice. Ale w środku był wygodny. Wielka, bez porównania większa niż w Borzęcinie i dobrze wyposażona kuchnia była ośrodkiem,

w którym koncentrowało się życie domu. Tutaj przychodzili wszyscy, którzy mieli cokolwiek do załatwienia, i wielu z nich zasiadało do stołu, ponieważ stryj był smakoszem i lubił towarzystwo.

Dom był podzielony sienią. Kuchnia mieściła się z prawej strony, a z lewej – trzy pokoiki. Po drugiej stronie obejścia stał obszerny piętrowy tak zwany spichlerz, w którym przechowywano wszystko, tylko nie zboże. Szyny kolejki wąskotorowej zaczynały się tuż przy spichlerzu i biegły przez cały teren aż do stawów. Kolejka była potrzebna do transportu desek z tartaku i w ogóle do wszystkiego, czego nie opłacało się nosić, na przykład do przewożenia worków z mąką albo ziarnem.

Po drodze mijano się parterowy budynek przeznaczony na zapasowe części do motocykli. Dalej stał młyn. Był to budynek piętrowy, szerniały, z oknami zabezpieczonymi siatką. Obok rozciągał się obszerny majdan dla wozów i koni. Do młyna – tak że jego bok był częścią ściany – przylegał apartament stryja Ludwika.

Obchodząc dookoła, można było zajrzeć po drodze do potężnej maszyny parowej. Było to serce młyna i tartaku. W piecu paliło się trocinami, których zwały piętrzyły się w bezpiecznej odległości. W tartaku przerabiano pnie drzew na deski za pomocą piekielnej maszyny. Panował potworny hałas, przez który żaden głos się by się nie przebił, toteż po wyjściu można było odetchnąć z ulgą.

Na granicy posiadłości znajdował się staw, a na półwyspie jeszcze jeden dom. Nieraz starałem się wejść do domu przez werandę, ale drzwi były zamknięte na klucz. Gdy zbliżyło się twarz do okna, można było dostrzec łóżko i strome schody wiodące na piętro [B, s. 68].

W owym tajemniczym domku nad stawem zamieszkał Mrozek podczas wakacji w 1949 roku. Tym razem pobyt w Kamieniu był wytchnieniem od nieznośnej sytuacji w rodzinnym domu w Krakowie, w którym życie uprzykrzały mu częste awantury między ojcem i siostrą. Niekontrolowany przez nikogo mógł zwiedzać okolicę i cieszyć się niczym nieograniczoną swobodą:

Wieczorami po kolacji, która odbywała się w kuchni starego domu, żegnałem stryja Ludwika i szedłem rzekomo spać. Zresztą i tak nikt tego nie sprawdzał. Gdy zbliżałem się do domku nad stawem, zamiast skręcić w lewo, szedłem w prawo i przeskakiwałem

przez parkan. Po drugiej stronie nie było nikogo, puste pole, a potem zaczynał się las. Zapalały się gwiazdy na czystym niebie. Różne szelesty rozlegały się wokół. Zaczynałem biec lekko i bez wysiłku. Tak biegają dziewiętnastoletni i zdaje im się, że mogą tak biec bez końca. Czysta radość dodaje im skrzydeł, stopy nie dotykają ziemi, a serce pracuje w doskonałym rytmie. Kiedy dobiegałem do lasu, wschodził właśnie księżyc. Wtedy las się przemieniał i stawał się zaczarowany. Ja też się przemieniałem i stawałem się jednością z księżycem, lasem, nocą. Tak przynajmniej wydaje mi się dzisiaj, kiedy takie przygody są już dawno utracone [B, s. 125–126].

Z jednej strony szczególna aura miejsca, z drugiej okoliczności, w jakich Mrozek przebywał w posiadłości stryja Ludwika, sprawiły, że to właśnie Kamień, a nie Borzęcin czy Porąbka Uszewska, w których spędził więcej czasu, został przez niego tak dokładnie zapamiętany. Być może zadecydował o tym również fakt, że doświadczył tu swoistej przestrzenności, która zawsze kojarzyła mu się z wolnością.

Zawarte w *Baltazarze* opisy miejsc nie mają szczególnych walorów literackich, przypominają raczej szkolne ćwiczenia, bo właśnie jako ćwiczenia służące odzyskaniu zdolności pisania powstawały. Przywołane zostały tu tak obszernie ze względu na ich wartość dokumentacyjną. Zaskakująca dokładność tych opisów potwierdza wyrażony przeze mnie wcześniej pogląd, że Mrozek był pisarzem o rozwiniętej wyobraźni topograficznej, wrażliwym na otaczającą go przestrzeń i doświadczającym jej somatycznie. Nie przejawiał wprawdzie skłonności do utrwalania konkretnych miejsc, ale nie był też na nie obojętny. Po przebytej chorobie niektóre z nich stały się ważnymi punktami orientacyjnymi w czasie i przestrzeni umożliwiającymi pisarzowi zrekonstruowanie własnej tożsamości. Pamięć o miejscach, które go kształtowały, okazała się dla „urodzonego wędrowca” ocalająca.

Bibliografia

- Czermińska Małgorzata (2011), *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 193–200.
- Lem Stanisław, Mrożek Sławomir (2011), *Listy 1956–1978*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mrożek Sławomir (2000), *Dziennik powrotu*, Warszawa: Noir sur Blanc.
- Mrożek Sławomir (2003), *Varia*, t. 1: *Życie i inne okoliczności*, Warszawa: Noir sur Blanc.
- Mrożek Sławomir (2006), *Baltazar. Autobiografia*, Warszawa: Noir sur Blanc.
- Mrożek Sławomir (2010), *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mrożek Sławomir (2013), *Dziennik*, t. 3: 1980–1989, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mrożek Sławomir, Brandell Gunnar (2013), *Listy 1959–1994*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Niemczyńska Małgorzata I. (2013), *Mrożek. Striptiz neurotyka*, Warszawa: Agora SA.
- Sidoruk Elżbieta (2012), *Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mrożka z tomu „Dwa listy”*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo UwB, s. 105–133.
- Sidoruk Elżbieta (2014), *Być „w samym środku świata”. Metaforyka przestrzenna w „Monizie Clavier” Sławomira Mrożka*, w: *Geografia i metafora*, red. E. Konończuk, E. Nofikow i E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo UwB, s. 209–228.

“Jestem urodzonym wędrowcem”.

On Autobiographical Places of Sławomir Mrożek

Summary

The subject of reflections in this article is the phenomenon of topographic imagination of Sławomir Mrożek. Tracking traces of autobiographical places in the writer’s works, the author

attempts to explain the reasons for his little interest in the geographic concrete as a literary material as well as to answer the question what functions these places fulfill in *Dziennik powrotu* [A Journal of Return] and *Baltazar. Autobiografia* [Balthasar. Autobiography]. In her opinion, both the scarce presence of autobiographic places in the earlier works of Mrożek, as well as their appearance in the works referred to, remains in connection with the problem of the identity of the writer, who throughout most of his life struggled with the sense of non-existence, and after the stroke he had to redefine himself and his place in the world.

Keywords: geographical space, autobiographical places, topographic imagination, Sławomir Mrożek

Wojciech Soliński

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Wrocławski

*Ateliery i plenery w prozie Bohumila Hrabala**

Dla Ernsta Cassirera czas i przestrzeń to ramy zamykające w sobie całą rzeczywistość. Szczególnego charakteru nabierają one w doświadczeniu człowieka. Miejszem spotkania pomiędzy światem ludzkim a zwierzęcym jest domena określona przez – urodzonego w Breslau, szwedzkiego z wyboru – myśliciela mianem „przestrzeni symbolicznej”. Cassirer dodaje przy tym, że tylko człowiek dochodzi drogą mozolnego procesu myślowego do pojęcia „przestrzeni abstrakcyjnej”¹. Pisząc o procesie odtwarzania przestrzeni i stosunków przestrzennych, stwierdza, że:

Aby odtworzyć jakąś rzecz nie wystarczy umieć manipulować nią w właściwy sposób i w celach praktycznych. Ażeby odkryć związki jakiegoś przedmiotu z innymi przedmiotami, musimy mieć o nim pewne ogólne pojęcie i rozważać go z różnych punktów widzenia. Musimy go umiejscowić i określić jego położenie w ogólnym układzie².

* W tytule wyzyskuję specyfikę języka czeskiego, w którym słowo *atelier* występuje również w liczbie mnogiej.

¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 92–94.

² Tamże, s. 98.

Odnosząc się do myśli Heraklita i Leibniza, Cassirer przypomina o, towarzyszącym zawsze pojęciu przestrzeni, czasie. Czas przeszły, teraźniejszy i przyszły stanowią w egzystencji ludzkiej całość nierozszczepialną na poszczególne elementy. Elementem *sine qua non* rozważań na temat czasoprzestrzeni jest pamięć, *respective*, przypomnienie, rozumiane jednak nie jako „proste powtórzenie”, ale jako „ponowne narodziny wydarzeń przeszłych”, implikujące „proces twórczy i konstruktywny” niepolegający tylko na gromadzeniu pojedynczych danych „z naszych minionych doświadczeń”, które należy „zebrać ponownie [...] zorganizować, zsyntetyzować, uczynić je ośrodkiem naszej myśli”³.

Po tym filozoficznie symbolicznym, czy symbolicznie filozoficznym, wprowadzeniu przyjdzie wyjaśnić, jak zostaną tu potraktowane dwa tytułowe, chociaż wcale nie podstawowe dla tych rozważań, pojęcia: „atelier” i „plener”, które nie pochodzą przecież wprost z literaturoznawczego instrumentarium. Przenikają doń ze świata sztuk plastycznych (szczególnie malarstwa), a z czasem, coraz częściej, także ze sztuki filmowej. Może warto przypomnieć, że atelier to najczęściej pracownia artysty (malarza, rzeźbiarza, fotografika), odpowiednio oświetlona światłem naturalnym lub sztucznym, wyposażona stosownie do rodzaju twórczości; atelier rozumiane jako „wnętrze” stanowi często temat dzieł malarskich⁴. Od czasów powstawania sztuki filmowej istotną rolę zaczęło odgrywać atelier filmowe, zwykle aranżowane w wytwórni filmowej.

³ Tamże, s. 103–104, 106.

⁴ „Atelier” w tym rozumieniu pojawia się u Hrabala tekstach poświęconych jego wiernemu druhowi, grafikowi, malarzowi, wreszcie „czułem barbarzyńcy”, Władimirowi Boudnikowi. Najsłynniejsze atelier fikcjonalne w prozie Hrabala to pracownia fotograficzna wuja ukochanej bohaterki *Pociągów pod specjalnym nadzorem*, na zapleczu której przeżywa on swoją erotyczną kłeskę, gorzko-ironicznie zwieńczoną następującym po niej alianckim nalotem bombowym, po którym z całej pracowni pozostaje tylko deska z reklamowym napisem „W 5 minut gotowe!”.

Pojęciem „plener”, również francuskiego pochodzenia, określa się malowanie na wolnym powietrzu, bezpośrednio z natury. Za inicjatorów tego typu malarstwa uchodzą przedstawiciele tzw. szkoły angielskiej. Szeroko rozpowszechnili je na początku wieku XIX impresjoniści. Z czasem weszło do programu kształcenia artystów. Współcześnie mianem plenerów nazywa się pobyty grup artystów w określonym miejscu/miejscowości poświęcone pracy twórczej. Odpowiednio na gruncie sztuki filmowej pojawiły się sceny plenerowe, kręcone w przestrzeni naturalnej, zwykle jednak na różne sposoby filmowo „naturalizowanej”, zgodnie z wymaganiami scenariusza.

Oba pojęcia są tu, jak to wyraźnie widać, rozumiane bardzo szeroko, bez większej dbałości o terminologiczną precyzję. Odpowiednio „atelierem” jest każde wnętrze, a „plenerem” każda przestrzeń na tzw. wolnym powietrzu, w których rozgrywa się akcja poszczególnych dzieł prozatorskich czeskiego pisarza. Dlatego warto odwołać się także do kategorii miejsca⁵, zawsze wtedy, kiedy nie można posłużyć się pojęciami tytułowymi, które mają wskazywać także na „organiczne” związki prozy Hrabala z filmem fabularnym, polegające – najogólniej rzecz ujmując – nie tylko na tym, że jego literackie formy narracyjne (krótsze i dłuższe) są niemal natychmiast adaptowane na filmy fabularne (i to, z dwoma bodaj wyjątkami, realizowane następnie przez tego samego reżysera, przy udziale pisarza jako współautora scenariusza i nierzadko aktora epizodycznego). Ten związek ze sztuką filmową byłby niepełny bez wskazania na metodę twórczą pisarza, która kształtuje się w rezultacie tego, co, podążając za czeskim krytykiem, określiłem kiedyś jako myślenie obrazem filmowym i pisanie poetycką prozą. Jaroslav Kladiva ujmował to tak:

⁵ Por. Y-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987. Dla autora tej pracy każda zamknięta i uczłowieczona przestrzeń staje się miejscem, w którym inaczej niż w przestrzeni panuje spokój utrwalonych wartości. Człowiek potrzebuje zarówno miejsca, jak i przestrzeni. Życie ludzkie to rodzaj oscylacji między bezpiecznym azylem a przygodą, między przywiązaniem a wolnością.

Podczas swoich wędrówek [Hrabal] chłonie wszystko oczami malarza, reżysera filmowego i kamerzysty. Jednakże, kiedy pisze wówczas posługuje się metodami, które są mu – jako pisarzowi właściwe. W błędzie są ci, którzy sądzą, że Hrabal tworzy w zasadzie w podobnym stylu jak reżyser filmowy czy też plastyk. Często też pisano, że Hrabal jest mistrzem ujęć filmowych, iż potrafi naświetlić w zbliżeniu detal, podejść z dystansem do całości ujęcia [...]. Jednakże sama zdolność plastycznego ujęcia czy też filmowego widzenia nie determinuje jeszcze adekwatnych środków wyrazu. W specyficznej metodzie Hrabala mieszają się wizualne, imaginacyjne oraz (przede wszystkim) językowe elementy wrażliwości i fantazji, tworząc wzajemne napięcie o swoistym literackim charakterze⁶.

Reżyser niemal wszystkich adaptacji prozy Hrabala tę filmową właściwość charakteryzował następująco:

Przeczytajcie parę stron Hrabala, a zobaczycie film [...]. Hrabal ma w swoich tekstach ukryte gotowe obrazy. Ale trzeba nad nimi popracować [...]. To, co napisze, trzeba rozebrać na czynniki pierwsze i znowu złożyć⁷.

A należy też pamiętać, że Hrabal był zdeklarowanym kinomanem chodzącym do kina w jego złotych latach, znacznie wyprzedzających rozkwit czeskiej filmowej Nowej Fali, do której należą nie tylko arcydzieła, nagrodzone Oscarem, *Pociągi pod specjalnym nadzorem*⁸.

Organiczną, chce się rzec, biograficzność całej prozy Hrabala wolno, jak się zdaje, rozpatrywać w duchu autobiografii Goethego – *Dichtung und Wahrheit (Zmyślenie i prawda)*, czyli poprzez nadanie odosobnionym i rozproszonym faktom kształtu poetyckiego, to

⁶ J. Kladiva, *Język prozy Bohumila Hrabala*, przeł. J. Stachowski, „Literatura na Świecie” 1991, s. 310.

⁷ Cyt. za: M. Robert, *Perłki i skowronki. Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala*, Łódź 2014, s. 200–201.

⁸ Por. W. Soliński, *Film, kino i Hrabalowy „star system”*, w: tegoż, *Bohumila Hrabala sprawa polska (i inne sprawy)*, Wrocław 2013, s. 131–145.

znaczy symbolicznego. Analiza tej prozy prowadzi bowiem do konstatacji, że – jak to ujął Ibsen – „być poetą to znaczy być swoim własnym sędzią”. Hrabal staje się takim właśnie sędzią (nawet wtedy, a może przede wszystkim, wtedy), kiedy samoosądza się słowami swojej żony, którą czyni narratorką tryptyku *Wesela w domu, Vita nuova, Przerwy* [*Svatby v domě, Vita nuova, Proluky*]. W utworach tych znajdujemy raczej elementy samowiedzy i samokrytyki, nie zaś „nagany, usprawiedliwienia ani potępienia, ale nowe i głębsze zrozumienie, nową interpretację osobistego życia poety”⁹.

Problem przestrzeni artystycznej jawi się w myśli Jurija Łotmana w następstwie pojmowania dzieła sztuki jako w pewien sposób wyodrębnionej przestrzeni, która w swej skończoności obrazuje nieskończony obiekt – zewnętrzny w stosunku do dzieła świat¹⁰. W ten sposób „struktura przestrzeni tekstu artystycznego staje się modelem Wszechświata, a wewnętrzna syntagmatyka elementów wewnątrz tekstu – językiem modelowania przestrzennego”¹¹.

Taki model ma zawsze w strukturze tekstu artystycznego jakoś określone centrum, podobnie jak mapy kreślono zawsze z pewnego punktu widzenia. Tym miejscem centralnym jest w prozie Hrabala jego Europa Środkowa, o której będzie jeszcze mowa poniżej. A samo modelowanie odbywa się poprzez wykorzystywanie podstawowych środków rozumienia rzeczywistości np.: wysoki – niski, prawy – lewy, bliski – daleki, otwarty – zamknięty, które służą do budowy modeli kulturowych o zgoła nie przestrzennej treści, nadających sens otaczającemu światu, bo znaczących, np.: wartościowy – bezwartościowy, dobry – zły, swój – obcy, śmiertelny – nieśmiertelny itp.¹²

⁹ Cassirer precyzuje, że jego uwagi nie dotyczą jedynie poezji, ale możliwe są w każdym innym środku wyrazu artystycznego. Por. E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 106–107.

¹⁰ J. Lotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, w: tegoż, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 310.

¹¹ Tamże, s. 311.

¹² Tamże, s. 311–312.

Przy czym należy mieć na uwadze to, że Hrabalowe oscylacje między prawdą a zmyśleniem działają tak, że niemal wszystkie „ateliery” i plenery ciągle można zobaczyć, chociaż wszystkie one są już takie same, a jeden z najbardziej „twórczych” domów pisarza, ciemna klatka w podwórku kamienicy numer 24 przy ulicy Na Grobli, na plebejskiej, cygańskiej, praskiej Libni, istnieje już tylko w jego tekstach. Nie istnieje przecież nawet zatrzymany przez autora w czasie Nymburk, ani wyobrażony na podstawie lektur Schulzowy Drohobycz¹³.

1. *Ateliery* (domy i knajpy)

Jeśli uznać twórczość Hrabala za, modelowany przez niego samego, przekaz obrazujący drogę życiową człowieka od początku do końca, zgodnie z formułą Maryny Cwietajewej: „Żył jak człowiek i umarł jako poeta”, to można też przyjąć za Łotmanem, że początek i koniec drogi życiowej tego mistrza prozy odpowiadają modelowi poety¹⁴. Najdobitniej określa to stosunek emocjonalny Hrabala do licznych domów/mieszkań/pokojów, w jakich przyszło mu mieszkać. Najistotniejsze są te związane bezpośrednio, rzadziej pośrednio, z aktywnością twórczą (z pełnieniem funkcji pisarza) nawet jeśli czuł się on w nich, jak sam mawiał, „pisarzem w likwidacji”. Nie będzie wielkim ryzykiem uznanie za najważniejsze więcej niż skromnego mieszkania w podwórzu kamienicy przy ulicy Na Grobli 24 w praskiej dzielnicy Libeň. Gdyby pokusić się o listę „twórczych” domów Hrabala, to ostatnie na niej miejsce zajęłoby wyposażone we wszelkie wygody mieszkanie w bloku na

¹³ Nie ma żadnych dowodów pozwalających stwierdzić, czy pisarz mógł skonfrontować ten obraz z wyobrażeniem tego miasteczka, w którym czas się przecież również nie zatrzymał, w filmie Wojciecha Jerzego Hasa *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973).

¹⁴ Należy pamiętać, że Hrabal bodaj nigdy nie przestał „być poetą (przeklętym)” mimo tego, że to nie wiersze zapewniły mu literacki sukces.

praskich Sokolnikach. Chociaż, biorąc pod uwagę inne jego miejsca zamieszkania, można przypuszczać, że pewnie tylko we wczesnym dzieciństwie, w „rodzinnym” domu dziadków Kilianów, na stromej ulicy Balbina w Brnie-Židenicach, dopiero zaczynał być poetą. Gdyby emocjonalne nacechowanie domów Hrabala (dom dziadków; dom w Polnej; mieszkanie w nymburskim browarze; willa „Hrabalka”; ciemna klitka na Grobli „wieczności”; „chata” w kerskim lesie; wreszcie spółdzielcze mieszkanie w bloku na Sokolnikach) postarać się oddać za pomocą wykresu, byłby to garb, na którego szczycie znalazłyby się: ciemny pokój Na Grobli i chata w kerskich lasach.

Do twórczości Hrabala można bez ryzyka zastosować kategorie początku i końca zaproponowane przez Jurija Łotmana, kiedy to owe pojęcia przypisuje się przekazom opisującym drogę życiową człowieka¹⁵. W całej niemal prozie Hrabala, a najintensywniej w eseju *Kim jestem* [*Kdo jsem*], obecny jest motyw nieuchronnego samobójczego końca jako autodefestracji.

Żona pisarza, obsadzona przez niego w roli narratorki trylogii *Wesela w domu*, *Vita nuova* i *Przerwy*, opisuje życie swojego męża jako wieczną oscylację pomiędzy knajpą a domem. Przy czym piwna knajpa była dla Hrabala m.in. ważnym miejscem pracy twórczej, bo to właśnie tam gromadził materiał stanowiący podstawę jego – szczególnie wczesnych – utworów, które sam uważał za „zapisane”, nie zaś za „napisane”, uznawał się bowiem wtedy za „zapisywacza”, nie zaś za „pisarza”. Czym była dla niego, nie zawsze dobrze pachnąca, piwiarnia opisał w najpełniej w szkicu zatytułowanym *Czym jest knajpa* [*Co to je hospoda*], który zaczyna się tak:

Czym jest knajpa, knajpa w moim rozumieniu? To pomieszczenie, które wprawdzie ma pewne reguły, pewien rytuał, pewne zastygłe dogmaty, ale równocześnie jest pomieszczeniem, gdzie oprócz *game*

¹⁵ Por. J. Łotman, *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych. Tezy*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, wybór i opracowanie E. Janus i M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 349.

goście nie tylko cieszą się, ale pod wrażeniem chwili oddają się *play*, zabawie, zabawom dorosłych dzieci. Gospoda jest miejscem obrony przed stereotypem, a nawet takim miejscem, gdzie ci najzwyczajniejsi ludzie potrafią improwizować, potrafią poddać się rytmowi improwizacji, imaginacji...

a kończy w sposób następujący:

Czasem tchórzostwo jest największym męstwem, niewiara największą wiarą, ostrożność największą zadziornością. Zadowolenie się małym jest największą cnotą. Spalenie świata w rewolucji i przemocy jest zbrodnią nie przeciw ludzkości, lecz przeciw knajpcie, tej głupszej, najbanalniejszej knajpcie¹⁶.

Niewiele jest tekstów Hrabala, w których brakowałoby gospody, ale są przecież takie (jak np. *Święto przebiśniegu* [*Slavnosti sněženek*]), gdzie knajpa gra rolę pierwszoplanową. W dusznej atmosferze tak zwanej komunistycznej normalizacji po zduszeniu „praskiej wiosny” 1968 roku, to jedyne miejsce w miarę swobodnych kontaktów społecznych w klimacie wyjątkowej w swoim rodzaju przestrzeni sakralnej, jednoczącej wszystkich mieszkańców kerskiego lasu w zbiorowym rytuale uczyty. Dzieje się także dlatego, że ukryta w kerskich lasach restauracja „Leśna”¹⁷, to miejsce, w którym – jak pisał Caillois – „nie ma ani władzy, ani prawa”¹⁸.

Do knajpy z piwnicznego piekła *Zbyt głośnej samotności* (*Příliš hlučná samota*) ucieka bohater tego utworu Haňtia, by znaleźć się w przestrzeni granicznej między *sacrum* a *profanum*. To w takich miejscach, związanych z doczesnością i pospolitością codziennego życia, kultywuje się rodzaj *sacrum* zeświecczonego czy też kano-

¹⁶ B. Hrabal, *Czym jest knajpa*, w: tegoż, *Piękna rupieciarnia*, przeł. J. Stachowski, Wołowiec 2006, s. 143 i 152.

¹⁷ W dosłownym przekładzie na język polski powinna to być „Gajówka”.

¹⁸ Por. R. Caillois, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatariewicz, E. Burska, Warszawa 1995, s. 57.

nizowanego *profanum*, zawsze się owej codzienności i pospolitości życia w „racjonalnym” czasie i przestrzeni przeciwstawiającego¹⁹.

W tym miejscu trzeba koniecznie dodać, że Jiří Menzel w każdej adaptacji, a szczególnie w *Święcie przebiśniegu*, znaczenie i rytuały tego miejsca wspaniale uwydatnia.

2. Plenery (miasta i lasy)

Przestrzeń w prozie Hrabala, szczególnie tej składającej się na „tryptyk” *Městečko u vody* [*Miasteczko nad wodą*], czyli w *Postrzyżynach, Takiej pięknej żalobie, Skarbach świata całego* [*Postřižiny, Krasosmutnění, Harlekýnovy milióny*], ale też w *Miasteczku, w którym czas się zatrzymał* [*Městečko, kde se zastavil čas*] kształtowana jest nie bez wpływu *Sklepów cynamonowych* Schulza²⁰. Istotą tego „zapatrzenia się” czeskiego pisarza jest dziecięcy świat marzeń, fantazji i urojeń narratora-bohatera prozy autora z Drohobycza. Ale też poza Nymburkiem to zapewne właśnie Drohobycz, nigdy przez Hrabala nie zobaczony, ale wielokrotnie przez niego wyobrażany, zajmuje szczególne miejsce wśród ważnych dla niego miast jego Europy Środkowej. A to wspomniane wyżej zapatrzenie najdobitniej zdaje się potwierdzać swoiste motto do *Takiej pięknej żaloby*:

Myślę, że im dłużej idzie człowiek przez życie, tym bardziej odczuwa potrzebę powrotu do swojego dzieciństwa, tym większe odczuwa pragnienie powrotu w głąb wyobraźni chłopca, do jego postaci, by urzeczywistnić to, o czym jako dziecko myślał, o czym marzył. Zamykając krąg swoich cykli, zatrzymałem się przy tych kilku latach

¹⁹ M. Madurowicz, *Sfera sacrum w przestrzeni miejskiej Warszawy*, Warszawa 2002, s. 65.

²⁰ Fascynację prozą Schulza czeski autor podkreśla wielokrotnie. Tu odsyłam do rozdziału *Drohobycz Hrabala* w: W. Soliński, *Bohumila Hrabala sprawa polska (i inne sprawy)*, Wrocław 2013, s. 24–27.

szkoły powszechnej, kiedy umiałem latać nie znając zasad lotu, kiedy potrafiłem myśleć dokładniej niż później, kiedy nie rozstawałem się z książkami i wszystkim stawiałem na wykształcenie.

I tak oto w tych opowiadaniach zatrzymałem piękne obrazy, które nie starzeją się wraz ze mną; w książce tej pozostają niezmiennie chłopczykiem w marynarskim ubranku, z tornistrem pełnym książek i zeszytów na plecach, wciąż jednak pogrążonym w szczelnym dzwonie świadomej nieświadomości, wciąż wybiegającym naprzeciw tajemnicy i zdziwieniu wywołanemu osłupieniem tym, co się wokół niego dzieje.

I czując obumieranie ciała stwierdziłem, iż ten chłopiec we mnie jest nie tylko moim domowym korepetytorem, nie tylko światłem w gęstniejącym zmierzchu, lecz także miarą wszystkich owych rzeczy, których nie dotyczą ani umieranie, ani śmierć²¹.

Realizm prozy Hrabala, który on sam określał mianem realizmu totalnego, nie zawsze polega na wiernym odtwarzaniu rzeczywistego wyglądu rzeczy lub zjawisk, szczególnie wtedy, kiedy ma się do czynienia z powrotem do dzieciństwa, z próbą odzyskania utraconego raju, do którego przecież nie ma już wstępu. Język takiej prozy nie uznaje granic między jawą a snem; jest bogaty, dynamiczny i dramatyczny, co pozwala autorowi na oddanie nieustannej płynności i zmienności świata. Nymburk śniony jest miasteczkiem, w którym czas się zatrzymał, w którym biło serce jego Europy Środkowej, w którym pisarz szczególnie upodobał sobie ulice znajdujące się na krańcach:

takie domki, małe wille odgradzone od siebie ogródkami, secesyjne fasady, chodniki z ozdobnej kostki [...] w letnie dni, na ogół koło południa, w lipcu i sierpniu powietrze drżało i czułem się w Nymburku jak w Galicji [...]²².

Tylko w niewielu miejscach ten jego widzialny Nymburk, z podwórkami i ogródkami, „jakby je namalował malarz naiwny”, po-

²¹ B. Hrabal, *Taka piękna żaloba*, przeł. A. Czcibor-Piotrowski, Izabelin 1997, s. 5.

²² B. Hrabal, *Piękna rupiecarnia*, przeł. A. Kaczorowski, J. Stachowski, Wołowiec 2006, s. 89.

zostaje tym prawdziwym, chociaż już niewidzialnym, Nymburkiem, istniejącym tylko pod „zamkniętymi powiekami”. Ponieważ w Nymburku, chce się rzec, totalnie i boleśnie realistycznym, czas płynie nieubłagalnie, Hrabal pisze o nim tak:

Już go skreśliłem, ten Nymburk jaki jest teraz. Kiedy tam przyjeżdżam, mam wrażenie, jakby przed paroma dniami przejechała tamtędy walcząca armia i zostawiła za sobą zrujnowane place, ulice [...]. To boli [...]. Niech o tym Nymburku piszą młodzi, niech spróbują uchwycić istotę tego nowego Nymburka, ja już nie mam do niego klucza [...]²³.

Więcej jest powodów utraty klucza do miasteczka, gdzie stanął czas, ale tylko na chwilę, jak ten niemiecki czołg, który próbował zatrzymać siłą sugestii dziadek bohatera *Pociągów pod specjalnym nadzorem* [*Ostře sledované vlaky*]. Wejście do miasteczka oddziałów Armii Czerwonej zapoczątkowało ciąg wydarzeń, które wstrząsnęły do głębi Nymburkiem jako „starą rupieciarnią”²⁴. Z tych wydarzeń bodaj największe wrażenie robi „defenestracja drewnianych Chrystusów”, zgromadzonych na strychu miejskiego gimnazjum, dokonana przez gromadkę ludzi śpiewających *Międzynarodówkę*. Ten obraz to, zdaniem pisarza, obraz historii nie tylko tego miasteczka, ale i całego narodu, tego wszystkiego, co nazywało się Europą Środkową...

Nie pozostaje zatem nic innego, jak się z tym pogodzić, szczególnie kiedy się pamięta, że Hrabal ten świat wyłącznie opisuje, bez ambicji zmieniania go, więc cieszy się, że nauczył się patrzeć na rzeczy, „których nie tylko ja, ale każdy człowiek się boi”, bo w jego mniemaniu „istota nie tylko filozofii, ale i literatury, to umieć patrzeć obojętnie na rzeczy, przy których włosy stają dęba”²⁵.

²³ Tamże, s. 92–93.

²⁴ Tytuł *Piękna rupieciarnia* nadał polskiemu przekładowi A. Kaczorowski. W oryginale nosi on tytuł *Rozhovor sám se sebou* [*Rozmowa z samym sobą*].

²⁵ Por. B. Hrabal, *Piękna rupieciarnia*, s. 96–99.

3. Inne miejsca

Można zgodzić się ze zdaniem Seneki, wykorzystanym przez Monikę Zgustovą w tytule jednego z rozdziałów biografii Hrabala: *Cały świat jest moją ojczyzną*²⁶. Gdyby do pisarza przystosować słynną autolokalizację z okładki kajetu Stephena Dedalusa, to wyglądałaby ona jakoś tak: Nymburk, Kersko Praga, Morawy, Europa Środkowa, Świat. Chociaż ta sama Monika Zgustová podkreślała, o czym wielokrotnie mówił i pisał sam Hrabal, że, mimo licznych wyjazdów zagranicznych, w tym zaoceanicznych, za granicą czuł się obcy, i pewnie dlatego zawsze z tych podróży wracał. A może także z tej przyczyny, że ów świat był dla niego do szaleństwa piękny, nie dlatego, że taki jest, ale dlatego, że takim go postrzegał rzeczywisty, chociaż w znacznej mierze przez niego wykreowany, stryj Pepin²⁷.

Z wyżej wymienionego szeregu „miejsc innych” warto przez chwilę zadumać się nad Hrabalowskim konceptem Europy Środkowej, pamiętając przy tym, że wspomniany tu już wcześniej Drohobycz pisarza to jeden z ważniejszych punktów na jego mapie tego obszaru. Jego Europa Środkowa to najczęściej przestrzeń obejmująca Wiedeń, Budapeszt, Pragę, Brno, Kraków, czyli miasta, które w granicach monarchii austro-węgierskiej leżały blisko siebie. Pisał o nich jako o polikulturowych centrach, w których „wartością dodatkową” jest owa wielokulturowość. Ale miejsc takich znajdziemy na jego mapie więcej, bo był tam także Lwów, Przemyśl, Mikulov, Budziejowice oraz – a może przede wszystkim – właśnie Drohobycz, do którego zaprowadził go Bruno Schulz w *Skleпах cynamonowych*. Ten Drohobycz, w którym nigdy nie był, ale w którym chciałby mieszkać, do którego się przeprowadził – jak sam twierdził w *Rozmowie z samym sobą* – po pierwszej lekturze *Skle-*

²⁶ Por. M. Zgustová, *Bohumil Hrabal*, przeł. Z. Tarajło-Lipowska, Wrocław 2000, s. 157.

²⁷ Zapewne nie przypadkiem to zdanie polecił wydrukować na nekrologu stryja Pepina.

pów. Europa Środkowa Hrabala była także w znacznym stopniu taka, jaką oglądał ją podczas pierwszej wojny światowej dzielny wojak, stryj Pepin, stanowiący konglomerat żołnierza-samochwały z baronem Münchhausenem. Wszakże sercem Hrabalowej Europy Środkowej był jednak Nymburk, ale tylko ten, w którym czas się zatrzymał, w którym pisarz czuł się jak w już tu wspomianej Galicji, gdzie uliczki i rynki żydowskich miasteczek przypominały mu Drohobycz, znany z prozy Schulza. A pisał o tym między innymi tak:

kiedy podróżowałem po Węgrzech, przejeżdżałem przez takie właśnie miasteczka o identycznej strukturze jak te na Śląsku i Morawach, dlatego nie tylko na Węgrzech, ale i w Polsce już jako student czułem się swojsko, teraz także mam poczucie ogromnej bliskości z Węgrami i Polakami, i Żydami, chociaż z zewnątrz wszystko wygląda inaczej... Ale wystarczy przeczytać jedną trzecią nazwisk w książce telefonicznej, żeby spojrzeć na to w inny sposób...²⁸.

Pamiętając o losach miasteczka, gdzie czas się jednak nie zatrzymał, nietrudno odnieść to do końca Hrabalowej Europy Środkowej, która niezmieniona pozostała tylko w opowieściach stryja Pepina (zasadniczo w granicach c. k. Galicji), a której centrum stanowił Nymburk. Jej pełniejszy obraz jawił się w imaginacyjnych wyprawach pisarza do Drohobycza, tego najpiękniejszego miasta na świecie, „którego już nie ma, a więc chyba właśnie dlatego”, a do którego zaprowadził go Bruno Schulz *W sklepach cynamonowych*. Ten Bruno Schulz, „którego jakiś niemiecki żołnierz [...] zastrzelił na ulicy tylko dlatego, że był Żydem”²⁹.

I to do tak wyobrażonej, wzbogaconej o Drohobycz, Europy Środkowej przeprowadził się pisarz i mieszkał tam póki żył, chociaż nigdy w nim nie był, „ale co z tego? Fikcja bywa doskonalsza i prawdziwsza niż rzeczywistość”³⁰.

²⁸ B. Hrabal, *Piękna rupieciarnia*, s. 89–90.

²⁹ Tamże, s. 92.

³⁰ Tamże.

Tak oto w prozie czeskiego mistrza realizuje się przejście z przestrzeni symbolicznej, poprzez przestrzeń abstrakcyjną, do totalnie realistycznej przestrzeni artystycznej³¹.

Bibliografia

- Hrabal Bohumil (1997), *Taka piękna żałoba*, przeł. A. Czcibor-Piotrowski, Izabelin: Świat Literacki.
- Hrabal Bohumil (2006), *Piękna rupieciarnia*, przeł. A. Kaczorowski, J. Stachowski, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Caillois Roger (1995), *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Cassirer Ernst (1971), *Ludzki świat czasu i przestrzeni*, w: E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa: Czytelnik, s. 92–111.
- Kladiva Jaroslav (1991), *Język prozy Bohumila Hrabala*, przeł. J. Stachowski, „Literatura na Świecie”, nr 1, s. 308–319.
- Łotman Jurij (1977), *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych (Tezy)*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus i M. R. Mayenowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 344–349.
- Łotman Jurij (1984), *Problem przestrzeni artystycznej*, w: J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 310–329.
- Madurowicz Mikołaj (2002), *Sfera sacrum w przestrzeni miejskiej Warszawy*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Robert Maciej (2014), *Perelki i skowronki. Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Soliński Wojciech (2013), *Bohumila Hrabala sprawa polska (i inne sprawy)*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.

³¹ Pojęcie totalnego realizmu przejął Hrabal od Egona Bondy'iego [prawdziwe nazwisko Zbyněk Fišer], którego cykl poetycki, pod tym właśnie tytułem, wpłynął znacząco na jego prozę.

Tuan Yi-Fu (1987), *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Zgustová Monika (2000), *Bohumil Hrabal*, przeł. Z. Tarajło-Lipowska, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

*Ateliers and en plein-air*s in the Prose of Bohumil Hrabal

Summary

The article analyzes the emotional aspect of autobiographical places in the works of Bohumil Hrabal. Its author observes that both the short and the long prosaic forms by the Czech writer are often set in the space stretching between *ateliers* of pubs and *en plein-air*s of Nymburk on the Elbe River ("the town on water"), forests of Kersko, and the degraded smelter plant *Krásná Poldi* in Kladno. The list of Hrabal's locations does not end here and also includes the "borderland areas", such as the control room and platforms of the railway station in Kostomlaty nad Labem; the basement of the wastepaper warehouse in Spalona Street in Prague (and pubs nearby); the author's flat (which had neither windows nor a toilet) located at 24 Na Hrázi (*Věčnosti*) Street and many other streets leading directly to the *Svět* pub. Special attention is also given to a place that the author had never visited – Drohobych, but got to know through the prose of Bruno Schulz.

Keywords: *atelier, en plein-air*s, autobiographical locations, symbolic space, artistic space

Mariusz Jochemczyk
Instytut Literaturoznawstwa
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Poeta (na) Akropolu. Przypadek Zbigniewa Herberta

Ekspozycja

Co roku w wyobraźni odbywam podróż
do Grecji, aby przeżyć czystą radość i sięgnąć do źródeł¹.

Ujawnione w powyższym motcie prawidło, polegające na odbyciu cyklicznej (corocznej) podróży wyobraźniowej, czyni ze Zbigniewa Herberta człowieka organicznie uwikłanego w kulturę helleńską; stwarza artystę, który płynąc do źródeł cywilizacji śródziemnomorskiej – odzyskuje „czystą radość” życia. Oczywiście wspomniana przez poetę konieczność ponawiania uwewnętrznionej „podróży do Grecji” nie wyczerpuje ukrytych pragnień i faktycznych możliwości pisarza w zakresie podejmowanych eksploracji. Podróżuje on przecież także do „Grecji realnej” – najpierw w towarzystwie swych angielskich przyjaciół: Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich (pierwsza wyprawa trwała od 7 września do 6 paź-

¹ Z. Herbert, *Podziękowanie*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001, s. 546.

dziennika 1964 roku), później gest ten powtórzy wielokrotnie, już w trybie raczej samotnych² eskapad:

Z Grecją jest coś dziwnego. 1° Nie wiem dokładnie, ile razy byłem tam (5 czy 7 razy), 2° zawsze z dużym, przeciążonym programem, 3° bez własnego środka lokomocji, 4° pod koniec pobytu wyczerpany (ostatni raz wylądowałem we wiedeńskim szpitalu z objawami anemii, zapalenia ucha środkowego i coś z nerkami). Nic dziwnego, spałem źle, jadłem nędznie, byłem wyczerpany fizycznie i psychicznie. [...] A co najważniejsze, uczucie dość paraliżujące, że stykam się z moim ideałem, szczytem, paradygmatem – co odczuwam naprawdę, a co dałem sobie wmówić³.

Z oczywistych względów szkic niniejszy nie rości sobie prawa do monograficznego zdania relacji z odbywanych regularnie duchowych i geograficznych peregrynacji poety. Skupia się tylko na izolowanym wycinku czasowo-przestrzennym, tropi fragmenty pielgrzymkowych przystanków Herberta, „operującego w sercu” Hellady...

Prezentowane przez pisarza „greckie techniki patrzenia” ujawniają wysokiej próby konesera, głodnego geniuszu wędrowca, kogoś kto prześwietla swe człowieczeństwo „rentgenowskim promieniem” wyrafinowanej sztuki. Artykuł skupia uwagę, jako się rzekło, na ateńskim etapie wiele lat trwającej – i wiele krajów obejmującej⁴

² Wyjątkiem będzie rok 1973, kiedy to Herbert opływa w towarzystwie rodziny Czajkowskich Morze Jońskie, „zatrzymując się na wyspach Itaka, Paksos, Korfu”. Cyt. za: A. Franaszek, *Herbert. Biografia*, t. 2, Kraków 2018, s. 870.

³ M. Czajkowska, *O wyprawach do Grecji ze Zbigniewem Herbertem*, „Pamiętnik Literacki” (Londyn) 2008, nr 35, s. 27.

⁴ W opublikowanej osobno – nakładem Wydawnictwa „Fundacji Zeszytów Literackich” – edycji pism podróżnych Zbigniewa Herberta (*Barbarzyńca w podróży*, Warszawa 2014) znajdujemy zapis refleksji poczynionych przez pisarza w toku wielu europejskich wypraw (Grecja, Włochy, Holandia), obrazujących skalę „podróżnego przedsięwzięcia” pisarza. Jak czytamy w nocie edytorskiej: „książka prowadzi przez dolinę Wezery prosto do siedzib mitów i tragedii greckich w Mykenach, od braurionskich sanktuariów do Delf przez Mykonos, Delos, Ateny wielkim napowietrznym łukiem sięga Włoch, aby szlakiem św. Kolumbana znowu przekroczyć granicę Południa i klamrą spiąć je z zamgloną Północą”.

– marszruty artysty. Pokazuje, jak Herbert „nerwowo”, impulsywnie reaguje na „stawiający mu opór” (a niezwykle ważny w artystycznej drodze) architektoniczny „obiekt” – Akropol, jak nie radzi sobie z twórczym niedowładem w obliczu arcydzieła (które próbuje: zrozumieć, opisać, kontemplować).

Podróż

Rozpoczyna Herbert swój *Diariusz grecki*⁵ niecodziennym fragmentem. Wizyta w „muzeum na Akropolu” [DG, s. 21] skutkuje długim buchalteryjnym wyliczeniem. Ateńskie sanktuarium Tezeusza (błędnie identyfikowane niegdyś jako świątynia Hefajstosa⁶) ujmowane w ramy geometrycznych proporcji oraz algebraicznych równań, badających skalę zależności liczbowych – prowadzi Herberta do nieoczywistej, pitagorejskiej konkluzji:

Z Tezejonem ma się sprawa tak: jeśli za moduł przyjąć pół szerokości kolumny, to ateński Tezejon ma sześciokolumnową fasadę o dwudziestu siedmiu modułach: sześć kolumn obejmuje dwanaście modułów, trzy środkowe interkolumnia są po 3,2 modułu, dwa boczne po 2,7 – razem 27. Stosunek kolumny do środkowego interkolumnium jest jak 2:3,2, czyli 5:8. Tryglif ma szerokość jednego modułu, a metopa 1,6. Stosunek jest więc znów 5:8. Przypominam sobie, że w symbolice pitagorejskiej 5 oznacza własności ciał fizycznych, a 8 miłość [DG, s. 21].

Nietuzinkowe odkrycie korelacji „materialne – miłosne” nie wiedzie jednakowoż pisarza „o krok dalej”, „w głąb”: w stronę wykładni hermetycznej. Matematyczny model doskonałej symetrii

⁵ Z. Herbert, *Diariusz grecki*, w: tenże, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, opracowała, ułożyła i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008. W dalszej części szkicu odsyłając do niniejszej edycji korzystam ze skrótu DG i podaję numer strony.

⁶ Błędna identyfikacja obiektu powodowana była charakterystycznymi inkrustacjami: metopy świątynne obrazowały czyny i „przewagi” Tezeusza.

znajduje bowiem kontrapunktowe dopełnienie i „odbicie” w kuropeckim zestawieniu wydatków, w kreślonym starannie (przyziemnym) rejestrze „winien/ma”, obrazującym deficyty finansowe biednego turysty, przybywającego do Grecji zza „żelaznej kurtyny”: „Paczka papierosów – 10 drachm, śniadanie – 8, pocztówki i znaczki – około 15, wstęp do muzeum – 10, kolacja – 13, wino – 5, owoce – 3, brak 10 drachm” [DG, s. 21].

O czym zatem duma Herbert w swoim ateńskim pokoju „na najwyższym piętrze hotelu Amarylis” [DG, s. 21], nasyciwszy spojrzenie widokiem „uśmiechu greckich kor, wobec którego gasną wszystkie tajemnice Giocondy” [DG, s. 21]? Wydaje się, iż o trudnym, kłopotliwym splocie tego, co wzniosłe i trywialne, piękne i pospolite. Wszak zajmuje go kondycja melancholijnego podróżnika, który opuścił swój dom, by podziwiać architekturę innych kultur; rozmyśla o lichym statusie wygnańca, rekompensującego niedogodność oddalenia podziwem dla muzealnych rarytasów kolejnych miejsc postoju – o losie ubogiego włóczęgi, skazanego (bez mała!) na cierpki kontakt ze zmiennymi fazami obcego krajobrazu. Powie z niejaką rezygnacją: „turysta jest zawsze wygnańcem. Co mu pozostało? Akropole, grobowce” [DG, s. 21]. Nawet nocą, ciekawie poszukujący uchem odgłosów nowo nawiedzonej metropolii, poeta słyszy z hotelowego balkonu jedynie zgrzytliwy, zebrany w kakofoniczny zestrój ciąg dźwięków, na który składa się „jednostajny chór samochodów” i dwa rywalizujące ze sobą „głosy solistów” [DG, s. 21]. Warkot maszyny i szkolony głos śpiewaka: znów dialektyka przeciwieństw. Nawet ironiczna uwaga pisarza, zamykająca „wokalny obrazek”, słabo skrywa bezsilną niemoc wędrowca: „Męski groźny bas i piskliwy lament kobiety. Duet jest pełen pasji i słucham go jak opery w obcym języku. Wreszcie dźwięk tłuczonego szkła i cisza. Kawalek życia, którego nigdy nie dotknę” [DG, s. 21].

Wskazane „napięcie” rysuje się też w innym planie „greckiego czasu” poety. Niejako na marginesie uwagi o niemożności dotknięcia lokalnego „życia”. Zauważmy, iż najlepszym *anti-*

dotum na swoistą „infekcję estetyczną”, koniecznym lekarstwem łągodzącym skutki wycieńczającego ciało i umysł wyścigu z czasem („zmęczony całodzienna wędrówką w słońcu – był to maraton: Muzeum Archeologiczne, Olimpejon, Akropol, Keramejkos – nie mogę zasnąć” – DG, s. 21) – pozostaje cierpliwy znój pisarskiego rzemiosła, cicha praca ucznia „szkoły naturalistów”, który ratuje swój umęczony bogactwem wrażeń umysł ucieczką ku „pospolitej” rzeczywistości. Pisze, kolekcjonuje, bada detale i drobiazgi, szkicuje:

Pracuję jak dobry rzemieślnik ze szkoły naturalistów. Zaczerniam papier notatkami, robię dziesiątki rysunków, zapisuję ceny, nazwy restauracji i nazwy potraw. Zbieram bilety wstępu, bilety trolejbusowe i prospekty. Jeśli tak dalej pójdzie, będę grzebał w śmietniku. Pająk szczegóły. Szalony pomysł nachodzi mnie w małym kafejnie (stoły nakryte niebieską wilgotną ceratą). Tuż koło placu Omonia po wypiciu ćwiartki wina: opisać ulicę Veranzerou, która nie odznacza się niczym szczególnym, ot, zwykła sobie jedna z ateńskich ulic, ważna jednak właśnie z powodu swojej pospolitości. Jeśli będę wiedział o niej wszystko, będę wiedział coś niecoś o Atenach. Zacząłem od rogu, cierpliwie notując okna, wygląd fasad, szyldy, sklepy i to, co na wystawach, zapachy, kamienica po kamienicy, brama po bramie [DG, s. 22].

Ateny (osobliwie: Akropol) strzegą jednak swej tajemnicy. Nie pozwalają obcemu oku zbyt łatwo uchwycić zasady rządzącej tu tejszym *genius loci*. Przybysz – niczym bezradny Tezeusz – potrzebuje pomocy. Centrum kultury helleńskiej strzeże bowiem zazdrośnie swych tajemnic – równie dobrze i starannie, jak prowincjonalna, oddalona za horyzontem dowolna Wyspa Archipelagu. Stołeczny Akropol przypomina i upodabnia się zresztą do nieprzenikliwego labiryntu, odwzorowuje kreteński niegościnnie pałac króla Minosa: „Zatrzymałem się przy dziesiątym obiekcie z pustą głową, suchym gardłem, z garścią słów bez związku, z nicią Ariadny, która prowadzi donikąd” [DG, 22]. Zagubienie rodzi jałowe uczucie pustki:

Mój trzeci dzień w Atenach zaczął się źle. Wstałem późno, wsiałem do nieodpowiedniego trolejbusu. Wylądowałem wreszcie na Akropolu, spocząłem na stopniach Partenonu, polazłem spojrzeniem po znanych mi budowlach – i nic [DG, s. 22].

Albo wpędma w melancholijne nastrojenie, przechodzące w uporczywy spleen: „dzień trzeci w Atenach – dzień pod znakiem Saturna” [DG, s. 23]. Herbert pada ofiarą własnego perfekcjonizmu. Widoczne w jego działaniu pozostaje ciągle pragnienie starannego odtwarzania warunków minionych, wysiłek zmierzający do restytucji i rekonstrukcji (odnalezienia) „straconego czasu”. Postulat prymarny, jaki zgłasza: zbliżyć się maksymalnie blisko do *arche* miejsca, zetrzeć historyczne nawarstwienia i dziejowe pokłady kulturowego humusu⁷. To praktyka, która przez obcowanie z materialnym konkretem chce dotrzeć do kodu źródłowego i „dotknąć” przenicowanej, „wytartej”, podległej atrofii – dawnej rzeczywistości:

W epoce Peryklesa hektar ziemi dawał od 10 do 12 hektolitrow zboża raz na dwa lata. Bardzo lubię tego rodzaju informacje, uważam, najwnie zapewne, że zbliżają mnie one do odległej rzeczywistości [DG, s. 23]⁸.

⁷ Herbert doskonale zdaje sobie sprawę z palimpsestowego charakteru miejsca: „Zdawałoby się, że nie ma rzeczy lepiej zbadanej w archeologii niż topografia Akropolu. Taką sugestię narzucają przewodniki, które *grosso modo* podają rozmieszczenie głównych budynków w epoce Peryklesa. Nie należy jednak zapominać, że święte wzgórze zamieszkałe było od czasów neolitycznych. Znajdują się tu ślady pałacu z epoki mykeńskiej i szczątki cyklopowych murów, podobnych do tych, jakie widzimy w Argos i Mykenach. Wznosiły się tu zapewne świątynie drewniane, później świątynie z kamienia budowane przez tyranów. Grzebano tu pierwszych legendarnych królów ateńskich. Szukano schronienia przed najazdami wrogów. Ten podwójny charakter, twierdzy i miejsca kultu, miał Akropol w ciągu tysiącleci swej burzliwej historii” [Z. Herbert, *Akropol*, w: tegoż, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 102]. W kolejnych partiach eseju, gdy odsyłam do niniejszego tekstu Herberta, korzystam ze wskazanego wydania. Opatruję tekst skrótem A i numerem strony.

⁸ Gest ten tłumaczy też Artur Grabowski: „Patrząc na Akropol, będzie się zatem starał [Herbert – dop. M.J.] zakorzenić symbol w ludzkim doświadczeniu, jakby zależało mu, by zamiast zimnej alegorii dostrzec ślad żywej ręki, świadectwo czyjegoś zaangażowania” [A. Grabowski, *Hermes jako psychoanalitik. Herbert z Freudem na Akropolu*, „Znak” 2009, nr 644, s. 115].

Ponawiane uporczywie „naiwne” gesty nie mogą ziścić jednak niemożliwego. Nieudane próby „rezurekcji” miejsc (odsyłam do relacji z Koryntu) konstytuują grecką marszrutę pisarza. Także – a może: zwłaszcza! – Akropol nie objawi się jako sektor „widmowy”, nie stanie się punktem „duchowym”. Nie okaże się także czakramem wypełnionym energią, która „nawiedza człowieka w miejscach, gdzie naprawdę mieszkali bogowie” [DG, s. 28]. Znakiem tego szczególnego, pożądanego stanu był używany przez Greków termin *thambos* – „święty deszcz” [DG, s. 28]. Akropol do końca pozostanie dla pisarza kłopotem. Wyzwaniem (właściwie) ledwie możliwym do podjęcia, doświadczeniem jałowym i trudnym⁹ („kiedy pisałem szkic o Akropolu – [...] praca szła opornie”¹⁰). Dlaczego? Bo podróż do ojczyzny Homera była nie tylko ziszczeniem osobistego marzenia, ale także wypełnieniem prywatnej obietnicy dotarcia „do źródeł” oraz miernikiem maksymalizacji jednostkowego poczucia szczęścia. W myśl kategorycznej deklaracji, poprzedzającej moment pierwszego spotkania: „Nie ma na świecie budowli, która tak trwale okupowała moją wyobraźnię” [A, s. 95]. Imaginacyjna „okupacja” trwała jednak na tyle długo, iż zmieniła się w kłopotliwy, „chorobowy” przymus modelowania wytwarzanego wyobrażenia – uporczywego budowania makiety miejsca. Tak pisał Herbert o trwających latami, systematycznych studiach, odbywanych w zaciszu bibliotek i czytelnicy:

Zdjęcia, rysunki, opisy stanowiły pokarm wodnisty, pozbawiony zapachu, koloru i tła. Znałem niezłe topografie, wymiary i kontur głów-

⁹ Do sprawy będzie Herbert wracał często i przy różnych okazjach. Szkic o Akropolu – jak pisze w liście (29.01.1967) do Czesława Miłosza – traktuje jako tekst „wymęczony i bez rewelacji”. W korespondencji z żoną, Katarzyną Herbert, (15.10.1975) powie z niejaką rezygnacją, choć także pośrednio, o *Akropolu*: „widzę tu ślady depresji, niepokoju, pisania na siłę” [cyt. za: A. Franaszek, *Herbert. Biografia*, s. 75, 71].

¹⁰ Z. Herbert, *Duszyzka*, w: tegoż, *Labirynt nad morzem*, s. 85. Odsyłając do wskazanego tekstu Herberta, korzystam ze skrótu D, wskazując też odpowiednią paginację.

nych świątyń, ale cały ich zespół położony był nieodmiennie na płaszczynie, miał barwę gipsu, nie oddychał światłem, a niebo nad nim było z papieru [A, s. 95].

Symulacja zastąpiła realne, możliwość zaś weryfikacji pracy uważnego „scenografa”, doskonalącego latami kształt papierowej atrapy – zrodziła stres i pobudziła frustrację:

Kiedy jechałem tam, rósł we mnie strach, że konfrontacja zniszczy to, co przez wiele lat budowały cierpliwe domysły. I czy będę miał odwagę przyznać się (choćby przed samym sobą), jeśli święte wzgórze i ocalałe na nim resztki świątyń nie przemówią do mnie, jeśli okażą się jedną z wielu, a nie jedyną czy przynajmniej wyjątkową ruiną, pośród wielu rozsianych po świecie ruin? Czy wezmę udział w trwającym od wieków sprzysiężeniu zachwytu, które polega – wiemy to dobrze – nie tyle na wciąż odnawiającym się wzruszeniu, ile na sile wmówienia, na repetycji wiary [A, s. 95].

Narastający strach i rodzące się zwątpienie sprawiają, że pisarz przywołuje – niejako w chwili próby, oczekując niepewnie na „repetycję wiary” i erupcję „zachwytu” – dawne słowa sędziwego Sigmunda Freuda, wpisane w jego późny (1936) list-esej kierowany do Romain Rollanda¹¹. Dopiero wówczas, świadomy wagi problemu Herbert („poczucie winy w obliczu arcydzieł” [D, s. 90]) sam dokonuje swoistej autoanalizy. Dopiero wtedy – odkrywa prawdziwą etiologię zjawiska. Odważnie wskazuje drażliwe podglebie niepokoju, zakłócającego radość cichej kontemplacji świątynnego wzgórza:

na Akropolu przywoływałem dusze moich poległych kolegów, uzalałem się nad ich losem, już nawet nie nad śmiercią okrutną, ale współczułem, że odebrana im została niewyczerpana wspaniałość świata. Spałem ziarna maku na zapomniane groby [D, s. 90].

¹¹ Por. S. Freud, *List do Romain Rollanda (zaburzenie pamięci na Akropolu)*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 4, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 271–280.

Punktem kulminacyjnym tego, towarzyszącego mu w ateńskiej wędrówce (*in potentia*) deklaratywnego szkicu (pierwotnie tytułowanego: *Akropol i duszyczka*¹²), nie jest jednak pesymizm, żal czy skumulowane poczucie winy, zaprawione bezradnością – wynikłą z niemożności uobecnienia szczęścia (jak w przypadku Freuda, demaskującego rodzinne sekrety). Ale nastroszenie, które funduje wysiłek przekroczenia owego stanu „smutku w szczęściu”. Herbert ufa, że Akropol (mimo obiektywnych „przesłon” i osobistych „ograniczeń”¹³) może epifanijnie „powtórzyć się” w nim – a potem (dzięki sztuce słowa): objawić się „innym” [D, s. 90]. To oczywiście stara definicja praktyki hermeneutycznej – zwerbalizowane pragnienie bycia „pośrednikiem”: kimś, kto strzeże depozytu tradycji i potrafi ów depozyt „zaferować” (w formie atrakcyjnej opowieści) swojej współczesności:

Skoro zostałem wybrany [...] i to bez szczególnych zasług, wybrany w grze ślepego losu, to muszę temu wyborowi nadać sens, odebrać mu jego przypadkowość i dowolność. Co to znaczy? To oznaczy sprostać wyborowi i uczynić go wyborem moim. Wyobrazić sobie, że jestem delegatem czy posłem tych wszystkich, którym się nie udało. I jak przysłało na delegata czy posła, zapomnieć o sobie, wysilić całą swoją wrażliwość i zdolność rozumienia, aby Akropol, katedry, Mona Lisa powtórzyły się we mnie, na miarę oczywiście mego ograniczonego umysłu i serca [D, s. 90].

Jak się jednak wydaje ta szczególna (ateńska) „delegacja” piarska, czy mówiąc jeszcze inaczej: odbyta do stolicy Grecji swoista, obowiązkowa „podróż służbowa” – nie udała się. Bo udać się po prostu nie mogła. Zwłaszcza w zakresie hermeneutycznej

¹² Pierwodruk tekstu w „Więzi” (1973, nr 4). Dla potrzeb niniejszego artykułu korzystam – jak to już sygnalizowałem – z kosmetycznie poprawionej wersji eseju zatytułowanej *Duszyczka*.

¹³ Zawsze w zgodzie z deklaracją (ironiczną?) wyłożoną w wierszu *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*: „Akropol którego nigdy nie zrozumiałem do końca / cierpliwie odkrywał przede mną okaleczone ciało” [Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1998, s. 20].

translacji uobecnionego „tekstu” świętego: Partenonu, Erechtejonu, Propylejów i innych elementów „górnego miasta”. Choć greckie arcydzieło (jak przenikliwie zauważa Artur Grabowski) „prowokuje indywidualnie”, choć ostentacyjnie „wzywa podmiot na pojedynek ze wspólnotą” – pewne jest ostatecznie swego triumfu: „Akropolis – świątynia świątyni, wiecznie przebudowywana, świadczy o procesualnym, performatywnym, charakterze cywilizacji, która sama w sobie jest rytuałem powtórzeń jednostkowych wysiłków. Akropol jest niczyj [...]”¹⁴.

Wrażliwy podmiot przegrywa zatem „z góry” (a więc: *a priori*) „pojedynek ze wspólnotą” umarłych. „Boskie wzgórze”, jako kulturowy „performatyw”, element doskonały, choć eklektycznie niezborny, „powtórzony” w wielorakich przetworzeniach i korektach – pozostaje uparcie nieczytelnym hieroglifem (zagadką, szaradą). Jawi się jako własność samorodna (a więc: „niczyja”), wartość w najwyższym stopniu tautologiczna („równa samej sobie”). Okazuje się bytem nieprzekładalnym i nieprzenikliwym – tworem doskonałym, kompletnym: „Akropol był cudem rzeczywistym. Nie wodził zmysłów na pokuszenie, nie obiecywał, że będzie czymś więcej niż jest. Spełniał się cały, był równy samemu sobie” [A, s. 129].

Musiał więc Herbert skapitulować i „uszanować stan – to niezwykle trafnie spostrzeżenie Barbary Shallcross – wiecznej nieprzejrzystości prawdy, zazwyczaj nieosiągalnej lub, co najwyżej, ledwie przeczuwanej”¹⁵. Przyznawał finalnie, iż najbardziej pożądany i wysublimowany obiekt artystyczny („przedmiot naszych marzeń”) „będzie zawsze poza zasięgiem wzroku i dotyku” [A, s. 129]. Warunki zaś owej kapitulacji spisał autor *Tamaryszka* na blisko 40 stronach fenomenalnego eseju, czyniąc z tekstowej formy rodzaj szczegółowego protokołu-świadectwa: wiedzy i erudycji. Wpisana

¹⁴ A. Grabowski, *Hermes jako psychoanalityk*, s. 119.

¹⁵ B. Shallcross, *Zbigniewa Herberta podróż do zachwyty*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 61.

w zakończeniu szkicu *Akropol* konkluzja przynosi wszakoż dodatkowy element różnicujący. Odbwszy swe ateńskie, „duchowe” re-kolekcje pisarz zauważa:

uświadomiłem sobie, że istnieją we mnie dwa Akropole: dzienny i nocny. Pierwszy był analityczny, z głową w przewodniku. Sprawdzanie planu, badanie struktury całości, dotykanie kamieni, wyobrażanie sobie tego, co zginęło – trochę jak studium anatomii wykopaliskowego zwierza [A, s. 130].

Zauważmy, iż przyjęty przez Herberta jasny („dzienny”), racjonalny, kartezjański, precyzyjny sposób oglądu dzieła (budowanie modelu anatomicznego) nie przynosi właściwie żadnych pozytywnych efektów poznawczych. Nie przybliża obiektu, nie pozwala zrozumieć arcydzieła, nie prowadzi do iluminacji i pogłębionej świadomości. Tryb „dzienny” – niejako: „zaciemnia” obraz. I odwrotnie:

Drugi Akropol – nocny, zapalony na niebie, oddający się spojrzeniu jako całość. Siadywałem na Wzgórzu Muz, tuż koło pomnika Filopaposa. Z dołu, z ubogiej dzielnicy Plaka, dochodził gwar banalny i codzienny. Białe domy jarzyły się wapnem w ciemności. W powietrzu unosiła się woń baraniny, oliwy i czosnku. Akropol w wieńcu cebulowych zapachów. Na lewo, wśród drzew, odbywało się co wieczór widowisko *Son et Lumière*. Chóry Sofoklesa płakały na przemian po francusku i po angielsku. Światło wydobywało z nocy fragmenty świętego wzgórza. Rzucany z reflektorów blask imitował pożary [A, s. 130].

Akropol „przemówił” dopiero, jako dzieło „nocne”: nieoczywiste i problematyczne – jako twór wydobyty ze sterylnego laboratorium sztuki i rzucony na pastwę popkulturowej feerii barw i dźwięków, spazmatycznie rozedrgany, synestezyjnie rozmazany. Zmysłowa rzeczywistość wydarła obiekt z „planu estetycznego” [A, s. 131] i przesunęła go „na plan historii” [A, s. 131]. Zobaczony inaczej („zapalony na niebie”), uzupełniony o scenograficzny kontekst (groteskowe chóry, kierunkowe światło, czerwony blask reflektorów) oraz wypełniony mimowolnie smakami i zapachami

„ubogiej dzielnicy” Akropol zyskał walor transgresyjny (lub ostrożnie: osmotyczny, przechodni¹⁶). Objawił się „zarówno dziełem woli, ładu, jak i chaosu” [A, s. 131]. Pozostał intrygującym, eklektycznym, tworem „artystów i historii, Peryklesa i Morosiniego, Iktinosa i grabieżców” [A, s. 131]. Dodam od siebie: historyków sztuki i przypadkowych turystów, koneserów piękna i trywialnych poszukiwaczy wątpliwych atrakcji. Zaczął budzić „podziw zmieszany z litością” [A, s. 131]. Jednym słowem: ożył.

Bibliografia

- Czajkowska Magdalena (2008), *O wyprawach do Grecji ze Zbigniewem Herbertem*, „Pamiętnik Literacki” (Londyn) 2008, nr 35, s. 27–31.
- Drzewucki Janusz (2004), *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa: Wydawnictwo Tikkun.
- Franaszek Andrzej (2018), *Herbert. Biografia*, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Freud Sigmund (1997), *Dzieła*, t. 4, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Grabowski Artur (2009), *Hermes jako psychoanalityk. Herbert z Freudem na Akropolu*, „Znak” 2009, nr 644, s. 107–122.
- Herbert Zbigniew (1998), *Raport z obłązonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Herbert Zbigniew (2000), *Labirynt nad morzem*, Warszawa: Wydawnictwo „Fundacji Zeszytów Literackich”.
- Herbert Zbigniew (2001), *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa: Wydawnictwo: Biblioteka „Więzi”.

¹⁶ Odsyłam tu do trafnych uwag Janusza Drzewuckiego. Przytoczę jedynie krótką frazę, zamykającą szerszy wywód autora, a dotyczącą roli „cebulowych zapachów” oraz „woni baraniny, oliwy i czosnku” w jednaniu świata „ducha i materii”. Fragment brzmi tak: „Akropol w perspektywie Herberta jest [...] spełniającym się w każdej chwili «cudem rzeczywistości», cudem przemiany abstrakcji w konkret i oczywiście konkretny w abstrakcję” [por. J. Drzewucki, *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2004, s. 72].

- Herbert Zbigniew, (2008), „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, opracowała, ułożyła i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa: Wydawnictwo „Fundacji Zeszytów Literackich”.
- Herbert Zbigniew (2014), *Barbarzyńca w podróży*, Warszawa: Wydawnictwo „Fundacji Zeszytów Literackich”.
- Shallcross Bożena (2000), *Zbigniewa Herberta podróż do zachwyty*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 61–78.

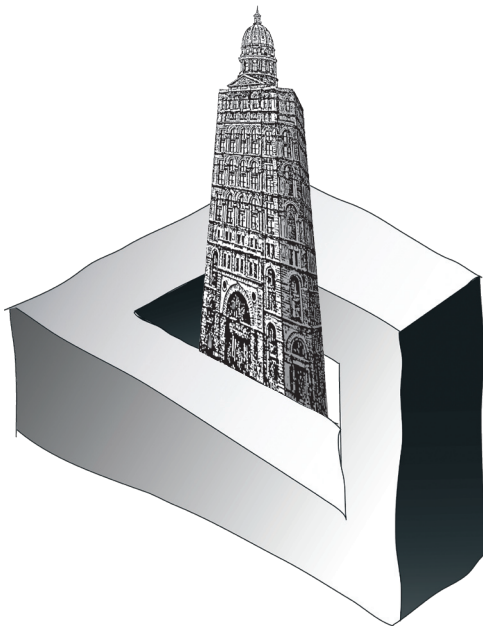
Poet on/of the Acropolis. The Case of Zbigniew Herbert

Summary

This article is devoted to the Greek journeys of Zbigniew Herbert – a restless traveller and the author of such essayistic sketches as *Diariusz grecki* [Greek diary] *Duszyzka* [Little soul] and *Akropol* [The Acropolis]. The hill of Athens became the arena of the writer’s emotional struggles with himself. The masterpiece, which was admired and studied in the library retreat, evoked the previously suppressed emotions – helplessness, impatience, anger, melancholy, frustration, discouragement. The Acropolis proved to be a mystery impossible for Herbert uncover, and finally, a strange place of his “private psychomachia”.

Keywords: geographical space, emotions, journey, Acropolis, Greece

Poetyki zamieszkiwania miasta



Katarzyna Szalewska

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Gdański

Dzielnica jako miejsca afektywne – *Cwaniary* Sylwii Chutnik i *Królowa Salvatora* Emmy Popik

Analizując problem przestrzeni publicznej jako formy reprezentacji lokalnych społeczności, Mariusz Czepczyński pisze:

Podsystem urbanistyczny zmienia się z reguły wolniej niż społeczny, „zostaje w tyle”, odzwierciedlając potrzeby społeczne formułowane wczoraj [...]. Żyjemy więc zazwyczaj we „wczorajszych przestrzeniach”, reprezentujących „wczorajsze” potrzeby i „wczorajszych” aktorów. Przestrzeń miejska, a zwłaszcza centra miast są specyficzną przestrzenią społeczną i urbanistyczną, którą można określić jako przestrzeń dialogowaną, tworzoną przez nieustanną interakcję między formami, funkcjami, ich znaczeniami oraz odbiorcami. [...]. Przestrzeń miast jest szczególnego rodzaju symbolem, częścią kultury zarazem i najbardziej chyba widocznym jej transmitterem, wyrażającym hierarchie wartości, sposoby myślenia i doświadczenia dominującej grupy społecznej¹.

Uznanie miasta za przestrzeń dialogu, miejsce negocjowania znaczeń między odbiorcami pozwala widzieć w *polis* swoisty papierek

¹ M. Czepczyński, *Przestrzeń publiczna jako forma reprezentacji społeczności lokalnych. Między hibernacją a animacją centrów małych miast woj. pomorskiego*, „Studia KZPK” 2012, nr 144, s. 8.

lakmusowy społecznych przemian, ewoluujących pragnień i potrzeb mieszkańców. Miasto jako „transmitter” kultury okazuje się również pewnego rodzaju ekranem, na który rzutowane są lokalne konflikty, ale też przestrzeń publiczną widzieć można jako scenę ich rozgrywania. W tym sensie okazuje się ona sferą zagospodarowywaną w sensie nie tylko symbolicznym (jako że wyraża społeczne „hierarchie wartości, sposoby myślenia i doświadczenia”), ale także emocjonalnym (emocje stanowią bowiem nieodłączny element konfliktu).

Miasto jako miejsce afektywne² ilustruje Sylwia Chutnik w powieści *Cwaniary*. Nie chcąc zbyt wiele miejsca poświęcać wielokrotnie już podejmowanym przez interpretatorów³ tego tekstu kwestiom „prawa do miasta” i oddolnych, iście rewolucyjnych, działań mieszkańców przeciw deweloperom, starczy tylko przywołać krótki zarys fabuły. Streścić ją można w formule awanturniczkiej historii o krzywdzie i zemście. Grupa młodych kobiet – tytułowych „cwaniar” – nie tylko wymierza sprawiedliwość społeczną na ulicy, stając się obrończyniami sprawiedliwości, mierzy się z problemami osobistymi, ale również przygotowuje miejską akcję przeciw burzącemu stare budynki biznesmenowi. Bohaterki Chutnik wypełniają emocje – od miłości po gniew, od ekstazy po rozpacz – a ich katalizatorem staje się Warszawa. *Cwaniary* nie tylko ingerują w przestrzeń publiczną, ale też czynią ją ekranem własnych afektów. Miasto przeistacza się u Chutnik w scenę rozgrywania emocji bohaterek, a tak silna psychizacja przestrzeni wiąże się również z połącze-

² czyli takie, „które w szczególny sposób wyzwała emocje, zaangażowania, postawy, mające charakter kulturowy, nieindywidualny” [M. Barbaruk, *Sensy błędzenia. La Mancha i jej peryferie*, Kraków–Nowy Sącz 2018, s. 8].

³ Zob. np. A. Hołubowicz, *Miasto jako przestrzeń zagrożona – refleksje na podstawie powieści „Cwaniary” Sylwii Chutnik*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2014, nr 1; D. Kozicka, *Sylwia Chutnik, czyli kobieta w mieście*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 1; E. Sidoruk, „Okolica znana, oswojona”. *Warszawa w „Cwaniarach” Sylwii Chutnik*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 13.

niem kwestii tożsamości podmiotu z zagadnieniem miejsca, jakie zamieszkuje i udomawia⁴.

Rewersem strategii pisarskiej Chutnik można by uznać wydaną w 2019 roku powieść Emmy Popik *Królowa Salwatora*. Choć także tu mamy do czynienia z grupą bohaterek, które z Petrą – „kierowniczką” dzielnicowego klubu na czele – walczą z nieuczciwymi deweloperami, to jednak w stylistyce i kreacji postaci Popik sytuuje się na przeciwległym biegunie wobec poetyki wybranej przez autorkę *Cwaniar*. Chutnik tworzy swoją powieść, sięgając do formuł popkulturowych, komiksowych i filmowych, do literatury łotrzykowskiej i tradycji „ludu” miejskiego. *Królowa Salwatora* z kolei jest sentymentalną opowieścią o walce dobra ze złem, społeczników i zmarginalizowanych biedaków z przebiegłymi deweloperami, ambitnymi karierowiczami i łowcami poniemieckich skarbów. Jeśli Chutnik realizuje Frye’owski model tragedii (choć okraszona sporą dawką humoru i groteski), to Popik kończy swoją powieść komediową sceną powszechnej zgody i prognozy przyszłej szczęśliwości. Różnice w konstruowaniu postaci i fabuły, ale także w stylistyce tekstu uwidacznia zestawienie opisu Petry z *Królowej Salwatora* z fragmentem *Cwaniar*.

Gdy znalazła się na ulicy, wyprostowała się i rozejrzała wokoło. Serce jej napełniało się czułością, gdy patrzyła na domy i stare bruki, po których przeszło już tyle pokoleń. Podniosła głowę szybkim szarpnięciem. Nie podda się, to tylko jedno niepowodzenie. Nagle wpadła na wyjście z sytuacji. Jeden jest sposób: wyprzedzić go, napisać projekt, zaangażować ludzi, zacząć konkretne działania. [...] Jakże kochała to miejsce, była zdolna do wszelkich poświęceń, by je ratować [wyróż. – K.S.]⁵.

⁴ Nie ma tu miejsca, by rozwijać tę znaną kwestię swojskości i zadomowienia jako sytuacji egzystencjalnych – zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

⁵ E. Popik, *Królowa Salwatora*, Gdańsk 2019, s. 157.

Już ten krótki passus pozwala widzieć powieść Popik jako manifest miłości do miasta. Słownictwa opisującego emocjonalny stan bohaterki jest zresztą w tym utworze dużo, co wynika zarówno z sentymentalnej konwencji całości, jak i z konstruowania motywacji działań postaci. Bohaterki, w tym przede wszystkim Petra, działają, gdyż pcha je ku temu uczucie do przestrzeni, poczucie odpowiedzialności i przynależności. Środkiem do walki stają się natomiast legalistyczne działania („napisać projekt, zaangażować ludzi, zacząć konkretne działania”) – *Królowa Salwatora* stanowi pochwałę oddolnych, obywatelskich akcji mieszkańców, aktywizacji i rewitalizacji biednych dzielnic Gdańska (takich jak właśnie opisana w powieści Biskupia Górka). W tej perspektywie cała fabuła jawi się jako nieco schematyczna ilustracja hasła „prawa do miasta” i oddolnych inicjatyw proobywatelskich.

Powyższy fragment *Królowej Salwatora* skontrastować można z cytatem z książki Chutnik: „Ale dziewczyny gadać, komentować chciały, a czemu nie. Oburzone, wściekłe wręcz, zaczęły dopytywać się o szczegóły. Kiedy spalenie, kiedy wysiedlenie i, przede wszystkim, imię i nazwisko kamienicznika złego”⁶ [wyróż. – K.S.]. O ile więc Popik proponuje legalne działania obejmujące pisanie projektów i zdobywanie funduszy, o tyle u Chutnik bohaterki widzą możliwość zmiany w anarchii i rewolucji. Są to nie tylko dwa modele miejskiego aktywizmu (spójne na poziomie tekstowym z przyjętą konwencją konstrukcji bohaterów i języka opisu), lecz również dwie formy kanalizowania afektów mieszkańców miasta – poprzez wspólne świętowanie (jak w końcowych scenach *Królowej Salwatora*) i solidarność oraz poprzez niezgodę i gniew. Mimo tych kontrastów obie powieści są świadectwami silnego przywiązania do miasta, miłości do warszawskiego Mokotowa (u Chutnik) i gdańskiej Biskupiej Górki (u Popik), ale też przykładami takiej konstrukcji literackiej przestrzeni, w której staje się ona „punktem odniesienia i celem narracyjnych zabiegów, a w konsekwencji

⁶ S. Chutnik, *Cwaniary*, il. M. Zabłocka, Warszawa 2012, s. 96.

– przestrzenią ideologicznych rozgrywek”⁷. Tym, co łączy najsilniej *Cwaniary* i *Królową Salwatora*, są więc – emocje projektowane na miasto i przeobrażenia przestrzeni publicznej, które powieści te dokumentują.

Podstawową emocją odczuwaną i werbalizowaną przez bohaterki obu książek jest miłość do miasta. W *Królowej Salwatora* czytamy:

Każdy dom, cegły, kamienie, widoki i zakręty, światło na szwach wzbudzały w niej miłość tak wielką, że nie mogła żyć poza tym miejscem. Oddałaby wszystko, wszystkie dni i działania, aby ocalić dzielnicę. Wewnątrz, w swoim sercu i psychice czuła wielkie emocje, gnały w różne strony i rozdzierały ją wewnątrz. Nie pokazywała niczego po sobie, była jak z kamienia: odpowiadała grzecznie i uprzejmie się uśmiechała, lecz zaciskała zęby i wbijała paznokcie we wnętrza dłoni [wyróż. – K.S.]⁸.

Miłość do miasta staje się motorem napędowym działań bohaterki, a tym samym – fabuły obu powieści. Namietność ta złączona jest równie silnie z gniewem – przetworzenie znanego schematu romansowego, w którym bohater musi w imię miłości ratować swą heroinę z rąk agresora, opiera się na utworzeniu „miłosego trójkąta”: mieszkaniowiec (a właściwie – co znamienne i do czego wypadnie jeszcze powrócić – mieszkanka) – miasto – oprawca (w obu wypadkach będzie to deweloper, co pozwala widzieć w tych powieściach echa aktualnej polityki miejskiej i wciąż narastających konfliktów między wykluczającymi się wizjami *polis*). U źródła tak silnego przywiązania do miasta (a właściwie własnej dzielnicy) widzieć można założenie o ścisłym związku między tożsamością jed-

⁷ D. Kozicka, *Sylvia Chutnik, czyli kobieta w mieście*, s. 136. O połączeniu przestrzeni publicznej z estetyką, ideologią i fokalizacją w twórczościach Chutnik pisze M. Roszczyńska, *Polityki/estetyki. Modele relacji z przestrzenią publiczną we współczesnej prozie artystycznej i publicystyce (na wybranych przykładach)*, w: *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2015.

⁸ E. Popik, *Królowa Salwatora*, s. 16.

nostki a przestrzenią – zadomowienie oznacza dla bohaterek przywoływanych utworów imperatyw etyczny – konieczność wzięcia odpowiedzialności za własny dom. Jak zauważa Elżbieta Sidoruk w swojej interpretacji powieści Chutnik:

Wchodząc w dialog z poprzednikami, autorka *Cwaniar* sytuuje swoje pisanie o Warszawie „gdzieś między upodleniem a adoracją” [...] i wypracowuje własne strategie wobec miasta, które – jak twierdzi – trzeba „oswoić”, by nie stać się jego ofiarą i móc w nim normalnie żyć: „Chcę oswajać, pogłaskać i przypodobać się niewielkim terenom, aby nie zostać pożartą przez metropolię z kłapiącą szczęką. Zaczynam od skali mikro, bazar, cmentarz, mała miejscowość podwarszawska. Szukam objawów swojskości w ograniczonej przestrzeni: kamienica, kilka ulic, jakiś sklep czy dancing. Potem przenoszę się do miasta równoległego. Nie tyle wymyślonego, ile nieodkrytego” [...]⁹.

„Między upodleniem a adoracją” uznać można za formułę analityczną do dialektyki miłości i nienawiści, jaka cechuje stosunek powieściowych bohaterów do miasta. Wszystkie one jednak dokonują oswojenia przestrzeni, odnajdując swojskość we własnym kawałku metropolii, za który należy wziąć odpowiedzialność i podjąć walkę – w imię ochrony tożsamości, poczucia bezpieczeństwa i owej swojskości właśnie. Walka rozgrywać się przy tym będzie w przestrzeni publicznej. Bohaterki obu powieści dokonują bowiem „umysłowej reprezentacji i emocjonalno-afektywnej oceny danego wycinka środowiska, które jednostka włącza do koncepcji samej siebie i postrzega jako część samej siebie”¹⁰. W tym sensie bitwa o miasto jest bitwą o siebie samych, zgodnie z twierdzeniem Davida Harveya, klasyka społecznej myśli miejskiej, że „pytanie o to, jakiego miasta chcemy, nie może być oddzielone od pytania o to, jakimi chcemy być ludźmi, jakiego rodzaju stosunków społecznych

⁹ E. Sidoruk, „Okolica znana, oswojona”. Warszawa w „Cwaniarach” Sylwii Chutnik, s. 136.

¹⁰ W. Łukowski, *Spoleczne tworzenie ojczyzn. Studium tożsamości mieszkańców Mazur*, Warszawa 2002, s. 82–83.

poszukujemy, jakie relacje z przyrodą sobie cenimy, jakiego stylu życia pragniemy i jakie wartości estetyczne pielęgnujemy”¹¹.

Przestrzeń urbanistyczna staje się w powieściach Chutnik i Popik areną ujawniania się konfliktów i ideologicznych rozgrywek. Jednak również jej ponowoczesne przemiany są przez autorki tematyzowane. Cytowany już Czepczyński dokonuje systematyzacji funkcji pełnionych przez miejską przestrzeń publiczną:

Centralny plac miasta może być utożsamiany z różnymi historycznymi pojęciami, wskazującymi na dominację określonej, historycznej funkcji centralnej czy miastotwórczej: – Agora, czyli przestrzeń politycznych dysput i manifestacji. – Piazza, pełniąca funkcję miejsca spotkań mieszkańców i przybyszy, wymiany informacji czy życia kulturalnego. – Rynek, będący tradycyjnym miejscem wymiany handlowej, targowisko i centrum handlu, będące dla większości miast podstawowym czynnikiem lokalizacji. – Ulica, zdominowana przez funkcje transportowe, ale także węzeł i komunikacyjne centrum miasta. – Salon, pełniący przede wszystkim funkcje reprezentacyjne: miejsce, gdzie lokalne społeczności wizualizują swoje wyobrażenia i potrzeby miejskości¹².

Wszystkie wymienione wyżej typy miejsc odnaleźć można w obu omawianych powieściach. Z tym, że zarówno Chutnik, jak i Popik ukazują proces przemiany tradycyjnych „centrów” i ich (po)nowoczesne, nierzadko problematyczne, inkarnacje. Szczególnie wyraźnie uwidacznia się to w figurze salonu. Tradycyjnie bywa on przecież kojarzony z miejską elitą (a więc z ośrodkami wiedzy/władzy). Wyróżnione miejsce staje się źródłem miejskiej kultury i wyrafinowanej dysputy. Tak rozumiany salon, podobnie zresztą jak wszystkie inne przywołane przez Czepczyńskiego przestrzenie, wiąże się silnie z pojęciem miejskiego centrum.

¹¹ D. Harvey, *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, przeł. A. Kowalczyk i in., Warszawa 2012, s. 22.

¹² M. Czepczyński, *Przestrzeń publiczna jako forma reprezentacji społeczności lokalnych*, s. 10.

To właśnie w degradacji tradycyjnej roli centrum, jaka cechuje ponowoczesne *polis*, upatrywać należy przyczyny wielu przemian przestrzeni publicznej. Niewydolność miastotwórczych funkcji centrum i deficyt jego symbolicznych znaczeń (związanych z utożsamieniem go z władzą, rozumem, bezpieczeństwem i społecznym konsensusem¹³) skutkuje także głębokimi przemianami w życiu społecznym mieszkańców oraz w ich codziennych praktykach przestrzennych.

W poststrukturalistycznej literaturze zajmującej się miastem, enklawy (dzielnice) rozumiane są jako lokalne węzły międzynarodowych struktur kapitałowych i kulturowych, ukrywające się pod maską lokalności: osiedla zamknięte, dzięki marketingowej magii, stają się jednostkami sąsiedzkimi, centra handlowe stają się nowymi targowiskami, a dzielnice turystyczne oferują symulakrę autentycznych miast, które właśnie zastępują¹⁴

– tę diagnozę znaleźć można w większości opracowań poświęconych problemom nowoczesnej przestrzeni publicznej. Wobec nieodmagania Centrum i jego porażki w swojej miastotwórczej i integrującej społeczność roli, zadanie to przejmują centra lokalne – dzielnicowe. A wobec przemian i kryzysów społecznego wymiaru życia miejskiego – potencjał do zmiany drzemie nie w magistracie, ale na peryferiach¹⁵.

¹³ Na temat tradycyjnej symboliki centrum zob. T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

¹⁴ D.R. Judd, *Visitors and the Spatial Ecology of the City*, w: *Cities and Visitors: Regulating Cities, Markets, and City Space*, red. L.M. Hoffman, S.S. Fainstein, D.R. Judd, Malden 2003, s. 23. Cyt. za: K. Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, przedmowa J. Staniszkis, Kraków 2008, s. 40.

¹⁵ Pisze o tym również w kontekście twórczości Chutnik Magdalena Roszczynialska: „chciałam zwrócić uwagę, że «uruchomienie», kinetyzacja przestrzeni urbanistycznej we wszystkich branżach przeze mnie pod uwagę tekstach łączy się z przemieszczeniem miasta w kierunku od centrum ku przedmieściom, ku sferom peryferyjnym. Chodzi także o przemieszczenie w znaczeniu ontologicznym lub epistemologicznym: o zanik centrum lub możliwości jego rozpoznania” [M. Roszczynialska, *Polityki / estetyki*, s. 212].

Stąd staje się jasne, że dziewiętnastowieczny z ducha miejski salon – wobec braku centrum – musi zostać zastąpiony formami odpowiadającymi przeobrażeniom społecznej struktury miasta. Jak pisze Aleksandra Hołubowicz o *Cwaniarach*:

widoczne jest zjawisko, które Rafał Drozdowski nazywa „upracticznianiem” przestrzeni publicznej, czyli jej oddolne przystosowywanie do potrzeb lokalnych mikrowspólnot. Przykładem zaczerpniętym z powieści Chutnik może być Romek, przedstawiciel lokalnego „marginesu”, który między kamienicami uprawia ziola w swoim ogródku, do którego prawo nabył raczej poprzez zawłaszczenie przestrzeni „niczyjej” niż akt notarialny. Drozdowski ów proces upracticzniania miejsc „niewidzialnego miasta” uznaje za wpisujący się w codzienność, a także docenia „potężny ładunek spontanicznej, oddolnej kreatywności i innowacyjności mieszkańców”. Innymi przykładami podobnych procesów z *Cwaniar* mogą być „podwórza dostosowane do suszenia prania, a przy okazji do sąsiedzkich spotkań, ogródki działkowe służące intensywnej uprawie warzyw i owoców, fragmenty placów budowy urządzone jako namiastki pomieszczeń socjalnych”. Miejsca tego typu Drozdowski określa mianem „agor” i „klubów” – czyli przestrzeni, z których wiele pełni funkcje „uwspólnotawiającą”¹⁶.

Podwórza, ogródki przejmują w powieści Chutnik nie tylko rolę salonu (miejsca wizualizacji wyobrażeń i potrzeb miejskości), ale także agory rozumianej jako przestrzeń politycznych dysput i manifestacji. To właśnie rozmowy na temat kształtu miasta i zagrożeń dla jego trwania wypełniają strony obu powieści. Jeszcze wyraźniej „upracticznianie” przestrzeni publicznej ilustruje Popik, tworząc przestrzennym, symbolicznym i ideologicznym centrum swojej powieści dzielnicowy klub. To właśnie w jego przestrzeni nie tylko dokonują się projekty zmian w dzielnicy, rekonstruowana jest przeszłość Biskupiej Górki i werbalizują się marzenia mieszkańców (funkcja salonu), odbywają się dysputy i rozgrywają konflikty

¹⁶ A. Hołubowicz, *Miasto jako przestrzeń zagrożona – refleksje na podstawie powieści „Cwaniary” Sylwii Chutnik*, s. 216.

(funkcja agory), ale również jest to miejsce wyrażania emocji. Znamienna w tym kontekście jest scena organizacji zarówno wieczoru wspomnień dzielnicowych seniorów, jak i warsztatów teatralnych dla kobiet. Obie te sceny to nie tylko przykłady „uprzątnienia” przestrzeni publicznej, ale również emocjonalnej spontaniczności, którą przejawiają mieszkańcy miasta w stosunku do własnej dzielnicy.

Co znamienne, w omawianych powieściach dzielnica jest silnie przeciwstawiona centrum miasta. To właśnie w lokalności drzemą emocje, które stają się potencjałem zmiany. Centrum przypomina skostniałe, dalekie od afektów, miejsce zarezerwowane dla władzy i biznesu. W *Cwaniarach* jedna z bohaterek, Halina, powracając na Mokotów z Bródna, „[p]rzecięła dziedziniec Zamku, omijając słalomem wycieczkę pstrykającą zdjęcia powietrzu, chmurom i temu dziwnemu zapachowi luksusowych hoteli położonych w centrum miasta”¹⁷. W całej „warszawskiej” powieści Chutnik centrum miasta pojawia się ledwie na kilku stronach. Jawi się przy tym jako przestrzeń obca dla bohaterki, zarezerwowana dla biznesu i turystów. Zostaje już kilka stron dalej skontrastowana ze swojskością dzielnicy:

Kiedy wchodzisz do miejsca znajomego, gdzie barmanka kiwa głową i bez słowa przynosi, co należy, to wiesz, że jesteś stąd. Można jeździć po świecie, czemu nie, wszak podróże kształcą, ale najważniejsze jest własne miejsce na stojaku rowerowym i własny stolik w knajpie¹⁸.

Chutnik podkreśla opozycję centrum–peryferie, jednocześnie potwierdzając diagnozy badaczy ponowoczesnego miasta o upadku idei centrum (przemienionego w symulakrum historycznego miasta, produkt miastopodobny przeznaczony do konsumpcji przez turystów) i powstawaniu nowych form lokalności.

¹⁷ S. Chutnik, *Cwaniary*, s. 45.

¹⁸ Tamże, s. 55.

W *Królowej Salwatora* centrum Gdańska funkcjonuje jako synonim ośrodka władzy i funduszy. Znamienne są pojawiające się w powieści opisy tej przestrzeni, jak na przykład scena rozgrywająca się w Dworze Artusa:

Podchodziły kolejno osoby, padały słowa powitania, tu wszyscy się znali. Była to elita miasta. Rozmawiali ze sobą wykładowcy uniwersyteccy, dyrektorzy ważnych instytucji, urzędnicy miejscy wysokiego szczebla. Kręcili się wśród nich dziennikarze z gazet i portali internetowych, w końcu podjechał wóz telewizyjny i operatorzy weszli do środka. [...]. Na samym środku tuż przed gośćmi w krzesłach postawiono na parkiecie dwa gdańskie fotele, czarne, o rzeźbionych poręczach i szczytach, na których umieszczono herb, trzymany przez lwy¹⁹.

Centrum zamieszkane jest więc przez elitę (u Chutnik – finansową, u Popik – związaną z foucaultiańską wiedzą/władzą). Ludzie centrum skontrastowani są z bohaterami, których konstruują obie pisarki, jakby zgodnie ze słowami Krzysztofa Nawratka, stwierdzającego że:

Człowiek Centrum, właśnie dlatego, że jest w Centrum, ma znacznie większy obszar możliwości, w którym może funkcjonować. Pochodzenie z Centrum – przy minimalnym wysiłku – gwarantuje bezpieczeństwo, złudzenie posiadania wpływu na swoje życie i na otaczający świat. Bycie człowiekiem Peryferii i człowiekiem Centrum to dwie całkowicie różne sytuacje egzystencjalne i społeczne²⁰.

My (lokalni, dzielnicowi, pełni emocji, kobiecy) zostają skontrastowani wobec „nich” (centralnych, wyzbytych uczuć, męskich). Prawdziwe życie miejskie toczy się bowiem nie w ratuszu, ale na ulicy. Klubik miejski w *Królowej Salwatora* przejmuje rolę i tradycyjnego salonu, i agory. Z kolei dzielnicowe ulice zastępują niewydolną piazza i zamieniony na centra handlowe rynek. W obu

¹⁹ E. Popik, *Królowa Salwatora*, s. 267.

²⁰ K. Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, s. 105.

powieściach lokalne, „oswojone” zakątki nie zostają sprowadzone tylko do funkcji transportowych, ale stają się miejscami spotkań mieszkańców i przybyszy, życia kulturalnego, wymiany handlowej, wymiany informacji, ale także prezentacji emocji (bójek, festynów, zbiegowisk). Tak zredefiniowana przestrzeń publiczna wymaga też odmiennego typu bohatera miejskiego. W *Cwaniarach* są nim dbające o porządek chuliganki, ale też:

Najlepszymi znawcami śmietnikowych skarbów są nurkowie, którzy buszują codziennie w kontenerach, korzystając z tego, że jedni są bogaci, a drudzy biedni. Że jedni nie potrzebują, a znów drugim się przyda. Reakcje łączone, łańcuchy wzajemnych zależności, podtrzymują tkankę miejską w należytych porządku²¹.

Inaczej konstruuje ten podział Popik. Z jednej strony jej powieść można odczytać jako apel o zachowanie gdańskich tradycji dzielnicowych i oryginalnej tkanki miejskiej Biskupiej Górki. Z drugiej strony końcowe zwycięstwo mieszkańców nie jest możliwe bez pomocy „elity”. Bierni i ubodzy bohaterowie *Królowej Salwatora* zyskują obrońców w osobach kierowniczkich dzielnicowego klubu, nauczycieli miejscowej szkoły oraz zamożnego i wpływowego darczyńcy. Wprowadza to do powieści pewną dwuznaczność, a powielenie społecznego schematu nie pozwala widzieć w tekście Popik manifestu „prawa do miasta”. Schematyzm ten ułatwia jednak lekturę *Królowej Salwatora* jako świadectwa głęboko zakorzenionych miejskich wyobrażeń przestrzenno-symbolicznych. Gdański Dwór Artusa to przecież nie tylko miejsce właściwe dla spotkań elity, skupisko atrybutów *polis* (wspomniane gdańskie fotele i herb z lwami), ale też miejsce oddzielone niewidoczną granicą. Scena jej przekraczania wydaje się ważna także ze względu na emocje, jakie przeżywa bohaterka – aspirująca do roli przewodniczki miejskiej Baśka:

Baśka zatrzymała się przed budynkiem Nowego Ratusza. Miała przed sobą ważne zadanie. Bała się, czy zdoła przeprowadzić swój

²¹ S. Chutnik, *Cwaniary*, s. 94.

zamiar. [...]. Podeszła do solidnych kamiennych schodów. Zwalniała kroku, dopiero teraz uświadomiła sobie, na jak szalony i śmiały ruch zamierza się poważyć. Miała w sobie wiele odwagi, co wynikało z jej porywczego charakteru. Działania jej wystrzeliwały z podświadomości, nie przekładały się na słowa. Jeden gest, krzyk i po wszystkim [wyróż. – K.S.]²².

Przejsie od peryferii do centrum (w sensie symbolicznym, nie topograficznym, gdyż Biskupia Górka jest fragmentem gdańskiej dzielnicy Śródmieście) oznacza konfrontację z przestrzenią rozumu, słowa, władzy – w przeciwieństwie do lokalności jako ostoji podświadomości, gestu i emocji. Wiąże się z niepewnością, strachem, a nawet wstydem (szczególnie zwraca uwagę fragment, kiedy Baśka zostaje przez zamożnych turystów wzięta za żebraczkę ze względu na swój ubogi ubiór). Jak pisze Marta Smagacz-Poziemska:

miasto postrzegane jest jako struktura społeczno-przestrzenna, która reprodukowana jest w toku codziennych praktyk społecznych [...], przestrzeń miasta współtworzona jest przez reprezentacje przestrzeni [...], na odtwarzanie przestrzeni i przekształcanie przestrzeni miejskiej wpływ mają również emocje czy – jak określa to Löw – struktury emotywnie, zarówno wytwarzane przez praktyki społeczne, jak i kształtowane przez reprezentacje przestrzeni²³.

Posługując się zacytowaną terminologią, można stwierdzić, że „struktury emotywnie”, które odtworzyły w swoich powieściach Chutnik i Popik, kreowane są przez społeczne stratyfikacje i wyrażane w podejmowanych przez ich bohaterki praktykach przestrzennych. Te zaś wpływają na kształt przestrzeni publicznej – problem jej przemian zostaje w *Cwaniarach* i *Królowej Salwatora* statematyzowany, ale też konstrukcja fabularno-przestrzenna pozwala

²² E. Popik, *Królowa Salwatora*, s. 302.

²³ M. Smagacz-Poziemska, *Czy miasto jest niepotrzebne? (Nowe) przestrzenie życiowe młodych mieszkańców miasta*, Warszawa 2015, s. 35–36.

widzieć w mieście ekran konfliktów i emocji, jakie przeżywają postacie. Są to gniew, wstyd, niezgoda na marginalizację, ale też miłość i marzenie o zmianie. Uczucia znajdują dla siebie ujście w praktykach spacialnych podejmowanych codziennie w mieście (jakby zgodnie z myślą Michela de Certeau, że indywidualne akty chodzenia są niezgodą wobec narzuconego systemu urbanistycznego²⁴), ale ostatecznym *katharsis* okazuje się, co ciekawe, społeczny rytuał – u Popik festyn i rekonstrukcja historyczna, u Chutnik – odwołująca się do mitu walczącej Warszawy akcja „partyzancka”. W obu wypadkach rytuał znajduje legitymizację w przeszłości miasta (zabytkowy zegar na budynku schroniska w *Królowej Salwatora*, figura kanałów w *Cwaniarach*), co pozwala mówić o jeszcze innej emocji silnie oddziałującej na motywację i zachowania bohaterek. Byłaby nią nostalgia za dawnym miastem i wrażenie niewydolności współczesnej tkanki miejskiej.

Omawiane powieści są też świadectwami redefinicji klasycznej wartościującej opozycji centrum–peryferie. Metaforycznie ujmuje to poniższy fragment tekstu Popik:

Gudman pochylił się nad mapą. Leżała na politurowanym blacie stołu. Była tak duża, że brzegami niemal dotykała krawędzi. Pokazywała dzielnicę. Pagórki, na których stały domy przy krętych ulicach, narysowano w gęstszych rzędach jako równoległe półkola. Niebieska rzeka obejmująca je u podstawy, wyglądała jak wstążka, wyjęta z włosów dziewczynki i kunsztownie ułożona. [...]. Linie ulic przecinały się na samym środku pod kątem prostym. Jedna biegła z dołu do góry, druga, poprzeczna, z lewej strony na prawą. Wyznaczały punkt centralny²⁵.

We fragmencie tym pobrzmiewa i wspomniana już nostalgia za dawną świetnością miasta, i utopijne marzenie o miejscu idealnym, i – wreszcie – konstatacja relokacji Centrum, które znajduje

²⁴ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

²⁵ E. Popik, *Królowa Salwatora*, s. 68.

się tam, gdzie agora, salon i ulica, czyli w oswojonej, lokalnej przestrzeni dzielnicy, „w której splatają się społeczne więzi, konstruują znaczenia, a napięcia i konflikty nabierają wymiaru kulturowego”²⁶.

Bibliografia

- Barbaruk Magdalena (2018), *Sensy błędzenia. La Mancha i jej peryferie*, Kraków–Nowy Sącz: Wydawnictwo Pasaże.
- Buczyńska-Garewicz Hanna (2006), *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków: Universitas.
- Certeau de Michel (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Chutnik Sylwia (2012), *Cwaniary*, Warszawa: Świat Książki.
- Czepczyński Mariusz (2012), *Przestrzeń publiczna jako forma reprezentacji społeczności lokalnych. Między hibernacją a animacją centrów małych miast woj. pomorskiego*, „*Studia KZPK*”, nr 144, s. 7–19.
- Harvey David (2012), *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, przeł. A. Kowalczyk i in., Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Hołubowicz Aleksandra (2014), *Miasto jako przestrzeń zagrożona – refleksje na podstawie powieści „Cwaniary” Sylwii Chutnik*, „*Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne*”, nr 1, s. 213–229.
- Judd Dennis R. (2003), *Visitors and the Spatial Ecology of the City*, w: *Cities and Visitors: Regulating Cities, Markets, and City Space*, red. L.M. Hoffman, S.S. Fainstein, D.R. Judd, Malden–Oxford–Carlton: Blackwell Publishing Ltd., s. 23–38.
- Kozicka Dorota (2015), *Sylwia Chutnik, czyli kobieta w mieście*, „*Śląskie Studia Polonistyczne*” 2015, nr 1, s. 131–142.
- Łukowski Wojciech (2002), *Spoleczne tworzenie ojczyzn. Studium tożsamości mieszkańców Mazur*, Warszawa: Scholar.
- Maćków Weronika, Zimpel Jadwiga (2014), *Rewitalizacja dzielnicy*, w: *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. E. Rewers, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

²⁶ W. Maćków, J. Zimpel, *Rewitalizacja dzielnicy*, w: *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. E. Rewers, Warszawa 2014, s. 458.

- Nawratek Krzysztof (2008), *Miasto jako idea polityczna*, przedmowa J. Staniżkis, Kraków: Korporacja Ha!art.
- Popik Emma (2019), *Królowa Salwatora*, Gdańsk: Marpress.
- Roszczyńska Magdalena (2015), *Polityki/estetyki. Modele relacji z przestrzenią publiczną we współczesnej prozie artystycznej i publicystyce (na wybranych przykładach)*, w: *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Roszczyńska, K. Wądolny-Tatar, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, s. 206–227.
- Sławek Tadeusz (1997), *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, s. 11–40.
- Sidoruk Elżbieta (2018), „Okolica znana, oswojona”. *Warszawa w „Cwaniarach” Sylwii Chutnik*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 13, s. 133–148.
- Smagacz-Poziemska Marta (2015), *Czy miasto jest niepotrzebne? (Nowe) przestrzenie życiowe młodych mieszkańców miasta*, Warszawa: Scholar.

District as Affective Place: *Cwaniary* by Sylwia Chutnik and *Królowa Salwatora* by Emma Popik

Summary

The article analyzes two urban novels *Cwaniary* by Sylwia Chutnik and *Królowa Salwatora* by Emma Popik. Both present the vision of city as an affective place. Their strongest similarity is in the way they project emotions upon the city and the transformations of public space which they document. The author of the article proposes to concentrate on a number of questions. These include the affective experience of urban space, *polis* as the space of ideological tensions, relationship between the centre and periphery, postmodern understanding of locality, and finally, the status of a district as the site of settling in, which allows one to claim “the right to the city”.

Keywords: urban fiction, city studies, urban space, locality, post-modernity

Elżbieta Konończuk

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

Poetyka Białegostoku Krzysztofa Gedroycia

Listy z dolnego miasta Krzysztofa Gedroycia stanowią zapis doświadczenie Białegostoku, miasta, przedstawionego z jednej strony jako tekst, jako swoista wypowiedź, którą można analizować poznawszy jej poetykę, z drugiej zaś jako swoisty spektakl, w którym mieszkańcy przyjmują rolę i aktorów, i widzów. Te dwie metafory – miasta-tekstu (pisanego i czytanego) oraz miasta-spektaklu – odnoszą się do różnych kategorii poetologicznych, za pośrednictwem których można opisywać i analizować miejską przestrzeń. Rozumienie miasta, jako tekstu i jako spektaklu, pozwala zatem mówić o różnorodnych poetykach miejskich.

Utwór Gedroycia skłania do postrzegania przestrzeni miejskiej jako swoistej wypowiedzi artystycznej, tworzonej przez zespół miejsc, które można nazwać wyrażeniami przestrzennymi, posiadającymi potencjał znaczeniowy i estetyczny, dzięki czemu pełnią funkcję figur semantycznych. Za sprawą metaforycznej siły miejsc – nazywanych tu wyrażeniami przestrzennymi – przestrzeń miejska nabiera wymiaru estetycznego. *Listy z dolnego miasta* stanowią ciekawą propozycję lektury Białegostoku, a nawet propozycję ustanowienia modelu rozumienia mowy przestrzennej miasta, czyli „sensu miasta”.

Swoją refleksję metodologiczną, poprzedzającą interpretację utworu, opieram na niezwykle inspirujących, chociaż przeciwstawnych koncepcjach dotyczących miejskiej przestrzeni. Jest to z jednej strony koncepcja Algirdasa J. Greimasa, który w ramy semiotyki topologicznej wpisuje semiotykę miejską, traktując miasto jako tekst przestrzenny, do analizy którego buduje gramatykę¹. Z drugiej strony warto zwrócić uwagę na koncepcję fenomenologiczną Pierre'a Sansota, stanowiącą – w przeciwieństwie do pierwszej – propozycję badania fenomenu konkretnego miasta, wyłożoną w książce *Poétique de la ville*. Obie koncepcje łączy aspekt metodologiczny, jakim jest potrzeba wypracowania poetologicznych narzędzi opisu i analizy miasta jako tekstu przestrzennego. Greimasa interesują reguły manifestowania się miasta-tekstu w mowie przestrzennej, czyli powstawanie przestrzennego *signifiant* jako nośnika kulturowego *signifié*. Celem semiotyki miejskiej jest lektura miasta, mająca na celu zrozumienie relacji i interakcji między przestrzenią a ludźmi w niej funkcjonującymi, zrozumienie miasta jako komunikatu wypowiedzanego przez nadawcę (urbanistę, architekta, artystę) i odbieranego przez użytkownika. Ciekawym aspektem tekstualnej gramatyki miasta w ujęciu Greimasa jest „lektura jakości zmysłowych”², a więc recepcja sensoryczna, którą badacz łączy z kategoriami euforii i dysforii, charakteryzującymi relacje człowieka z przestrzenią miejską, a właściwie opisują sposoby „użycia przestrzeni” w praktykach społecznych.

Sansot natomiast rozumie poetykę miasta jako zbiór reguł systematyzujących zjawiska w przestrzeni miejskiej. Systematyzację poprzedza jednak doświadczenie miasta, którego artykulacją jest opis fenomenologiczny ukazujący, jak zjawiska przestrzenne jawią się w naocznym wyglądzie. Czysty opis zatem, prawie pozbawiony refleksyjnej analizy, stanowi narzędzie poetyki Sansota, wyłożonej

¹ A. J. Greimas, *Ku semiotyce topologicznej*, przeł. A. Grzegorzczuk, E. Umińska-Pliśenko, w: E. Leach, A. J. Greimas, *Rytuał i narracja*, Warszawa 1989, s. 168–189.

² Tamże, s. 177.

w książce *Poétique de la ville*. Badacz – przekonany o tym, że można mówić o miłości do miasta, które przyciąga i oczarowuje swoim potencjałem poetyckim – podejmuje się dotarcia do istoty zjawisk, nazwanych przez niego „momentami poetyckimi”, rozumianymi jako szczególny typ relacji emocjonalnych między miastem a doświadczającym je człowiekiem. Chcąc w swojej książce zrozumieć poetykę Paryża, proponuje zbiór fenomenologicznych opisów miejsc i zjawisk w przestrzeni miejskiej, które mają siłę emocjonalnego oddziaływania na użytkowników miasta. Sansot wychodzi bowiem z założenia, że zarówno człowiek wytwarza miasto, jak i miasto wytwarza człowieka, a zatem człowiek obecny jest w obrazie miasta, a miasto w obrazie człowieka „zbudowane przez niego, naznaczone we wszystkich miejscach przez jego pracę, cierpienie i radość, a więc wszystko to, co obecność ludzka powierzyła kamieniom”³. Sansot poprzez penetrujący opis miejsc w przestrzeni Paryża, próbuje się do nich zbliżyć jak to tylko możliwe, zapatrzeć się w przedmiot, aby zakotwiczyć się w nim. Tak rozumie metodę fenomenologiczną Maurice Merleau-Ponty, zauważając, że rzeczywistość poprzedza każdą analizę i dlatego ta rzeczywistość musi być najpierw opisana. Pozbawiony założeń opis fenomenologiczny umożliwia właśnie dotarcie do istoty zjawisk. Merleau-Ponty określa fenomenologię jako metodę „odsłanianie świata”⁴, a więc propozycję metodologiczną Sansota można nazwać właśnie odsłanianiem miejskich fenomenów. Sansot zatrzymuje spojrzenie na miejscach i zjawiskach, które postrzega jako „momenty poetyckie” miasta, wyzwalające w człowieku potencjał poetycki. Takie miejsca jak dworzec, ulica, trolejbus, metro, skrzyżowanie, bulwar, skwer, most, bistro posiadają swój własny kod semiotyczny, a trajektorie ruchu ludzi i pojazdów oplatają te miejsca niczym osnową i wątkiem, wytworząc wokół nich swoiste wypowiedzi przestrzenne, opowie-

³ P. Sansot, *Poétique de la ville*, Paris 2009, s. 13 [przeł. E. K.].

⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 18.

ści miejskie. Przedstawione przez Sansota „momenty poetyckie”, oddziałujące na emocje mieszkańca miasta czy turysty, wprowadzają go w stan wzburzenia bądź zadowolenia, a tym samym inspirują jego myśli, pobudzając do czynów. Autor książki *Poétique de la ville* poddaje refleksji takie praktyki miejskie, które wpisują się w kontekst dyskursu, określanego mianem „geografii emocjonalnej dzielnicy”.

Przedmiotem interpretacji są *Listy z dolnego miasta* Gedroycia, a więc zbiór esejów, w których pisarz odsłania reguły organizacji wypowiedzi artystycznej, jaką jest miasto. Tadeusz Sławek podejmując próbę zrozumienia fenomenu miasta powołuje się na koncept białostockiego pisarza, aby mówić o swoistym, archetypowym modelu doświadczania przestrzeni podzielonej na „dolne” i „górne” miasto. „Dolne” miasto to – jak pisze Sławek – „siedlisko spraw ludzkich, złożony architektoniczno-urbanistyczny tekst porządkujący rzeczywistość”⁵. Miasto „górne” natomiast to w pewnym sensie przestrzeń fantomowa, w której życie zmarłych i żywych przenika się, w której – dzięki pamięci jednostki i zbiorowości – trwa to, co minione. Utwory Gedroycia mają formę listów pisanych z miasta „dolnego” do „górnego”, a więc z miasta szarego, w którym – jak zauważa narrator – nie spełniają się pragnienia do tego idealnego, bytującego równolegle, przechowującego pamięć przeszłości. Podczas wędrówek po mieście narrator zauważa tajemne miejsca-przejścia, swoiste pasáže, prowadzące do tajemnic przeszłości:

Przy okazji odkryłem, że w dolnym mieście są tajemne przejścia, zarośnięte furtki, drewniane schody, niepozorne resztki zrujnowanych bram, wieloznaczne perspektywy ulic, niewyraźne przy pierwszym spojrzeniu, poprzez które – przypuszczałem – można przebić się do miasta górnego⁶.

⁵ T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 24.

⁶ K. Gedroyć, *Listy z dolnego miasta*, Kielce 2003, s. 10.

W tej dwoistej naturze, właściwej każdemu miastu, to, co widzialne wskazuje na niewidzialne, jawne na ukryte, oczywiste na zagadkowe, współczesne na historyczne, dane w bezpośrednim oglądzie natomiast odsyła do tego, co pamiętane lub wyobrażane. Takie przejścia z „dolnego” do „górnego” miasta odbywają się zazwyczaj za sprawą miejsc, w których pobrzmiewa przeszłość lub miejsc przyciągających swoją tajemniczością.

W pewnej wąskiej i ubogiej uliczce dolnego miasta jest okno w ścianie opuszczonej hali fabrycznej. W górnej części ma siatkę – jakby chciało się obronić przed złodziejami (co tu można ukraść?). Obok okna sterczy żelazny uchwyt w kształcie leżącej na boku litery U. [...] Patrzę na szary mur i wiem, że żelazna litera i ślepe okno za siatką są aktorami w niekończącej się sztuce o przemianie i przemijaniu⁷.

Te miejsca przejścia od teraźniejszości miasta do jego przeszłości i pamięci pełnią w przestrzeni miejskiej funkcję „momentów poetyckich”, czyli – jak zdefiniował ten fenomen Sansot – miejsc, które mają moc wywoływania szczególnych relacji emocjonalnych między miastem a doświadczającym je człowiekiem.

W literaturze zawsze był podkreślany zmysłowy charakter doświadczenia miejskiej przestrzeni, dlatego można mówić – jak czyni to Elżbieta Rybicka – o sensorycznej geografii literackiej, badającej artykułowane w literaturze krajobrazy wizualne, zapachowe czy dźwiękowe. Zmysłowe doświadczenie miejskiej przestrzeni staje się przedmiotem interdyscyplinarnych badań w zakresie geopoetyki, geografii sensualnej i antropologii zmysłów⁸. Interesującą perspektywę badań otwiera Małgorzata Nieszczerzewska, która opisuje sensoryczną intensywność miejskiego życia, przywołując za Benem Singerem kategorie „przemocy sensorycznej” i „sensorycznych wstrząsów”. Ulica – swoista scena miejskiego spektaklu – może

⁷ Tamże, s. 12–13.

⁸ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 247–266.

nieść bowiem doświadczenia pozytywne i negatywne, może wywoływać zarówno zachwyt, jak i przerażenie. Badaczka podkreśla, że przemieszczanie się w przestrzeni miejskiej kształtuje „wyobrażenie ciała”, będącą reakcją na docierające do człowieka strumienie wrażeń wzrokowych, słuchowych, węchowych, dotykowych⁹.

Zmysłowe doświadczenie miasta leży także u podstaw praktyk sytuacionistycznych, w efekcie których powstała koncepcja psycho geografii miasta, przynosząca rozumienia miasta nie jako tekstu czytanego czy spektaklu odgrywanego, ale jako przestrzeni doznawanej wszystkimi zmysłami. Paola Bernstein-Jacques mówi zatem o zindywidualizowanych „korpografiach miasta”¹⁰, czyli takich artykulacjach miejskich doświadczeń, w których ciało urbanistyczne spotyka się lub wchodzi w starcie z ludzkim ciałem. Interesuje ją na przykład sytuacja, w której miasto jest dotykane – nie tylko wzrokiem, jak w koncepcjach miasta-widowiska – lecz dosłownie, jak czyni to niewidomy. W doznaniu zmysłowym bowiem miasto – kuszące bądź odstręczające dźwiękami, zapachami, smakami – może ujawnić swój potencjał poetycki, o którym często zapominają urbaniści. Takie formy doświadczania miasta oraz artykułowania tego doświadczenia wpisują się w praktyki, które nazywam psycho geograficznymi poetykami miejskimi¹¹.

Narzędzia opisu i interpretacji tekstów tematyzujących miejską przestrzeń, a wpisujących się w nurt psycho geografii, wypracowane zostały w ramach somatopoetyki, którą Anna Łebkowska definiuje jako:

⁹ M. Nieszczerszewska, *Stymulacja autentyczna i inscenizowana. Dwa rodzaje sensorycznej intensywności miejskiego życia*, w: *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 262–263.

¹⁰ P. Bernstein-Jacques, *Éloqe des errants. L'art d'habiter la ville*, w: *L'habiter dans sa poétique premiè. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, red. A. Berque, A. de Biase, Ph. Bonnin, Paris 2008, s. 39.

¹¹ E. Konończuk, *Psycho geograficzne poetyki miejskie*, w: *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Roszczyńska i K. Wądolny-Tatar, Kraków 2015.

zasady i sposoby uobecniania się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych i zarazem w literaturze, jako relacje między językiem i ciałem, między ciałem i literaturą. Literatura szuka sposobów wyrażania ciała, szuka ich też nauka o literaturze. Tak więc ciało funkcjonuje tu jako kategoria interpretacyjna i jako – by tak rzec – narzędzie badawcze¹².

W sytuacji, kiedy kategoria cielesności uobecnia się utworach artykułujących doświadczenie miasta, można mówić o somatopoetyce miasta. *Listy z dolnego miasta* Gedroycia – utrzymane w poetyce percepcyjnej, tłumaczonej ideą przechadzkowości – stanowią zapis doznań zmysłowych, reakcji mieszkańca na miejskie *sensorium*. Oto przykład refleksji, która dobrze oddaje ideę „geografii emocjonalnej dzielnic”, ale też wskazuje na moment poetycki, jakim jest zapach stanowiący zarówno niepowtarzalną cechę przestrzeni miejskiej, jak i pełniący funkcję mnemotechniczną:

Każda dzielnica dolnego miasta ma swój zapach. Inaczej pachną drewniane domy otoczone drzewami, inaczej domy murowane pozabawione ogrodów, inaczej te, w których trzyma się zwierzęta w chlewach, inaczej te, w których po deszczu długo stoją kałuże. [...] Pamięć zapachów dolnego miasta towarzyszy mi podczas podróży, przypomina, że zapachy obce są rzeczywiście obce, nie posiadają tego szczególnego, najlepszego składnika – swojskości¹³.

Postrzeganie miasta jako „bukietu zapachów” dowodzi intymnej więzi podmiotu doświadczającego z przestrzenią miejską. Wpisuje się też w zakres geografii zapachów¹⁴ jako subdyscypliny w ramach geografii kulturowej, szczególnie zainteresowanej *sensorium* miejskim. Gedroyć w *Listach z dolnego miasta* krajobraz sensoryczny

¹² A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas i R. Nycz, Kraków 2012, s. 103.

¹³ K. Gedroyć, *Listy z dolnego miasta*, s. 55.

¹⁴ Zob. *Géographie des odeurs*, red. R. Dulau, J.-R. Pitte, Paryż 1998 (w serii „Fondements de la géographie culturelle”); E. Konończuk, *Geografia zapachów wobec dyskursów humanistycznych*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4.

miasta traktuje jako konkret lokalny i pokazuje, jak miejsca w tym krajobrazie nabierają siły metaforycznego oddziaływania. Słucha, co miejsca opowiadają o ludziach, aby w ten sposób obudzić drzemiącego w nich *genius loci*. Przykładem jest opowieść o dzielnicach drewnianych domów, z trudem opierających się betonowym wieżowcom i nowoczesnym projektem urbanistycznym. Tak oto przywołuje pisarz doświadczenie aury drewnianych dzielnic:

Dawność dolnego miasta żyje w drewnie, w materiale łączącym ludzi i przyrodę. Drewno przecież jest drzewem, które po ścięciu stało się belką stropową, okiennicą, deską w podłodze. [...] Na podwórzach drewnianych domów rosną drzewa, krzewy, trawy. W pobliżu domów stoją szopy, składziki, kurniki, chlewiki. [...] Zdarzają się drewniane piętrowe posesje z bogatą snycerką, ze sterczynami ponad szczytem, z balkonami i podcieniami, w otoczeniu rozległych sadów.

Ludzie z drewnianych domów są żyłaści [...]. Smagłe i czerstwe oblicza, których dostają na starość, przypominają korę. Ich ręce niczym gałęzie, palce jakby liście lub igły drzew. Wiekowi, żyjący w przycupnięciu, schodzący ze świata przy pomocy lasek, sękatych kijaszek.

Podobni do drewnianych lalek, kukielek, zabawek, skuleni pośród drzew i krzewów, na przyzbach drewnianych domów¹⁵.

Ważnym elementem semiotyki Białegostoku, uruchamiającym kod lokalności – istotny z perspektywy budowania potencjału kulturowego tego miasta – jest zmetaforyzowanie sceny teatru kukielkowego. Gedroyć estetyzuje miejsce jako „słynące ze sztuki lalkowej” i szkoły „sposobiącej aktorów do poruszania lalkami”.

Dolne miasto jest sceną, na której poruszają się kukielki. Chodzą, przytulają się, siadają, wymachują rękami, kręcą głowami, mrugają oczami. Widzę na scenie siebie-kukielkę i moje kukielki najbliższe, bezkochane i nieprzejednane, bez których nie umiem żyć.

Jesteśmy wystrugani, pomalowani, przebrani, niektórzy mają do głów, rąk, nóg przyczepione nitki, inni są nadziani na palec operatora¹⁶.

¹⁵ K. Gedroyć, *Listy z dolnego miasta*, s. 99–100.

¹⁶ Tamże, s. 101.

Spostrzeżenie, iż „dolne miasto jest sceną, na której poruszają się kukielki” ma swoje uniwersalne odniesienia kulturowe, filozoficzne, egzystencjalne. Jednakże przywołana metafora kukielek – poruszanych za nitki i podążających gromadnie po zaplanowanych przez autora widowiska trasach, do pracy, sklepów, kościołów – służy oddaniu natury mieszkańców dolnego miasta, wśród których także narrator „nie umie uwolnić się od kukły w sobie”. Metafora miasta-sceny kukielkowej z jednej strony odbiera mieszkańcom potencjał sprawczy i możliwość kierowania własnym losem, z drugiej zaś pozwala postrzegać ich jako ludzi skromnych, przyjmujących swój los z pokorą:

Kukielki zaś nie mają gwiazdorskich pragnień, nie upajają się urojoną dumą. Są zwyczajnie nieludzkie, imitujące, na niby, bez pretensji – stworzenia pośrednie pomiędzy naturą a kulturą, pomiędzy czarną magią a jasną świętością. Istoty poślednie, żyją tylko podczas spektaklu, krótko¹⁷.

W tę lokalną semiotykę przestrzeni wpisuje się także metafora szarości, kojarzonej z bezbarwnością, nijakością oraz wszechogarniającym smutkiem. Pisarz czyni szarówkę – „niesprecyzowaną porę dnia, zmierzch wymienny ze świtaniem” – herbem dolnego miasta, którego prawdziwe oblicze jawi się wczesnym świtem, podczas przejścia wieczoru w noc. Narrator słyszy szarość w akustyce pustych ulic i w krokach samotnych przechodniów, którzy „wystukują obcasami tempo szarej godziny”:

Nawet w słoneczne dni pełnego lata szarość – a nie zdecydowany cień – czyha w zakamarkach ulic, w bramach, na schodach.

[...] Szarość osadza się w grudkach ziemi, na kamieniach, przyczepia do butów, ubrań, tynków, pni drzew, liści. Wspina się na wyższe piętra życia, sięga do serc i umysłów.

[...] Szarość nie jest przecież gorsza, a tylko szara. [...] Jest cechą elementów i zasadą kompozycji – tak świata, jak i człowieka.

¹⁷ Tamże, s. 102.

[...] Dolne miasto jako republika szarości świadczy o wysokiej randze nostalgii, smutku, niezdecydowania, o wadze rzeczy niedokończonych, nierozwiniętych, załączkowych.

Szarość posiada szczególną siłę tworzenia. [...] W zgodzie ze swoją naturą nie jest skierowana na rozbłysk, na wybryk, na oryginalność. [...] Za to cieszy się sobą na swój szary sposób i podejrzliwie spogląda na konkurencję kolorów, którym ma za złe, że rywalizują ze sobą i zakłócają stare, sprawdzone życie i obyczaje.

To prawda, że szarość jest skrywana i wstydliva, ale w zamian gotowa chwycić rzeczy małe a ważne w ich prawdziwym rozmiarze, bez powiększania, rozdmuchiwania, upubliczniania¹⁸.

Narrator opisuje także próbę ucieczki z szarości miasta – „mgielnego, niedramatycznego, zaspanego” – w kolorowy świat, w którym ludzie, odważni i pewni siebie, cieszą się radością życia. Szarość oddająca poczucie przynależności do „zaspanego” miejsca o niższej randze, którego „niedramatyczna” atmosfera wpływa na poczucie „życia na ogonie”. Miasto zmarginalizowane przez położenie geograficzne, żyje – jak zauważa narrator – pielęgnując swojskość i tutejszość w rozdarciu pomiędzy „niewygoda tutaj a tęsknota za wyobrażonym, lepszym tam”¹⁹. Być może dlatego mieszkańców miasta dopada „fabularna choroba”, w wyniku której zamiast żyć, zamieniają się w opowieść. „Republika szarości” utkana jest zatem z narracji snutyh w szarej godzinie, a opowiadających o tożsamości kształtującej się także przez doświadczenie wykluczenia.

Gedroyć prowadzi czytelnika przez dolne miasto, zwracając jego uwagę na sytuacje poetyckie czyli takie, które pozwalają doświadczyć miejskiej przestrzeni jako oddziałującej na emocje. Proponuje zatem szczególny rodzaj praktyk przestrzennych, stanowiących formę interpretacji miejskiego pejzażu i potwierdzających jego poetycki potencjał. Praktyki takie – potwierdzające oddziaływanie środowiska geograficznego, szczególnie miasta, na emo-

¹⁸ Tamże, s. 95–96.

¹⁹ Tamże, s. 70.

cjonalne zachowania jednostki – Guy Debord nazywał psycho-geograficznymi²⁰. W wyniku takich praktyk dzielił miasto na liczne strefy klimatów psychicznych, odpowiedzialnych za różne nastroje wśród mieszkańców i turystów. Poddawał rozważaniom fenomen miejsc wywołujących negatywne czy pozytywne reakcje, jak też tych wytwarzających sytuacje poetyckie.

Sansot, autor *Poétique de la ville*, rozwija swoją opowieść o mieście przekonany, że posiada ono siłę sprawczą i może oddziaływać na człowieka, wpływając nie tylko na jego nastrój, ale i zachowania. W swojej książce gromadzi szereg fenomenologicznych opisów miejsc, oddających specyfikę przestrzeni Paryża oraz związanych z tymi miejscami sytuacji poetyckich. Podobnie doświadczenie miasta – o nieporównywalnie mniejszym potencjale poetycko-afektywnym niż Paryż – oddaje Gedroyć, poszukując momentów poetyckich w przestrzeni Białegostoku. Takim miejscem jest na przykład dworzec kolejowy, którego opis – o cechach opisu fenomenologicznego – można potraktować jako zapis takiego doświadczenia, w wyniku którego miejsce urasta do rangi momentu poetyckiego. Poetyckość miejsca odsłaniana jest poprzez opis misternej architektury świetnej niegdyś budowli na szlaku Kolei Warszawsko-Petersburskiej, stanowiący wstęp do refleksji nad przemijaniem świetności dworca, dewaluacją funkcji kolei oraz *ethosu* podróżnika. Innym przykładem momentu poetyckiego jest wieża kościoła Świętego Rocha, wznosząca się nad miastem i kusząca możliwością obejrzenia go z lotu ptaka.

Wieża białego kościoła wyciąga się jak obelisk, ogromny zatemperowany ołówek zapisujący nasze dolne historie na przesuwających się chmurach. [...] To ona – wieża – pokazuje się z oddali, gdy wjeżdżamy do miasta od zachodu lub północy – latarnia, maszty²¹.

Widok z wieży budzi pyszałkowate poczucie oderwania się od banalnej codzienności i objęcia spojrzeniem nieograniczonych

²⁰ Zob. E. Konończuk, *Psychogeograficzne poetyki miejskie*, s. 20–27.

²¹ K. Gedroyć, *Listy z dolnego miasta*, s. 74.

przestrzeni. Szerszym opisem narrator oddaje honor pałacowi Branickich, ujawniając w ten sposób jego splendor, uzyskany dzięki współpracy sztuki architektonicznej i ogrodniczej „dopełniających park wielokrotną przestrzenią ducha”²². Opis utrzymany jest w konwencji łagodnej parodii przewodnika turystycznego, którego retoryki autor *Listów z dolnego miasta* skrzętnie się wystrzega. Przykładem innych momentów poetyckich – które można objąć także metaforą szczeliny, odsłaniającej przed uważnym i dociekliwym widzem fragment przeszłości – są wymienione już tajemne przejścia, zarośnięte furtki, drewniane schody, resztki zrujnowanych bram czy „wdzięczące się” detale architektoniczne. Takie miejsca narrator nazywa pretekstami, gdyż z jednej strony zatrzymują przechodnia i stają się powodem do refleksji, wspomnień, marzeń, z drugiej zaś stanowią zapowiedź jakiejś opowieści, którą miasto trzyma w zanadrzu, a która może się ujawnić dociekliwemu przechodniowi. „Domy mają moc wytwarzania nastroju”²³, zauważa narrator i rozwijając tę myśl dochodzi do wniosku, że aura miejsca ma także moc wywoływania zdarzeń. Ta refleksja nad sprawczym potencjałem miasta bliska jest koncepcji „poetyki miasta” Sansota, który rozumie *poiesis* jako cechę miasta, praktykującego na człowieku swą poetycką moc, wpływającego na niego i wyrażającego się poprzez niego.

Eseje Gedroycia stanowią szczególną propozycję artykułowania doświadczenia miejskiej przestrzeni, doświadczenia poetyki tej przestrzeni. Autor uważnie przygląda się miejscom, które szkicuje w opisie docierającym do aury tych miejsc, sygnalizując ich wielowarstwowość i wielogłosowość. Odsłania tym samym gramatykę miasta (jak powiedzieliby strukturaliści, pojmujący je jako tekst urbanistyczno-architektoniczny) czy raczej poetykę miejskiej przestrzeni, nie tyle czytanej, ile doświadczanej w codziennych praktykach mieszkańców.

²² Tamże, s. 29–30.

²³ Tamże, s. 12.

Bibliografia

- Bernstein-Jacques Paola (2008), *Éloqe des errants. L'art d'habiter la ville, w : L'habiter dans sa poétique premiè. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, red. A. Berque, A. de Biase, Ph. Bonnin, Paris: éditions donner lieu, s. 29–45.
- Dulau Robert, Pitte Jean-Robert [red.] (1998), *Géographie des odeurs*, Paryż: Éditions L'Harmattan.
- Gedroyć Krzysztof (2003), *Listy z dolnego miasta*, Kielce: Charaktery.
- Greimas Algirdas Julien (1989), *Ku semiotyce topologicznej*, przeł. A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko, w: E. Leach, A. J. Greimas, *Rytuał i naracja*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 133–167.
- Konończuk Elżbieta (2013), *Geografia zapachów wobec dyskursów humanistyki*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 4, 53–61.
- Konończuk Elżbieta (2015), *Psychogeograficzne poetyki miejskie*, w: *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Roszczynialska i K. Wądołny-Tatar, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, s. 20–27.
- Łebkowska Anna (2012), *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas i R. Nycz, Kraków: Universitas, s. 101–136.
- Merleau-Ponty Maurice (2001), *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Nieszczerczewska Małgorzata (2010), *Stymulacja autentyczna i inscenizowana. Dwa rodzaje sensorycznej intensywności miejskiego życia*, w: *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa: IFiS PAN, s. 261–277.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Sansot Pierre (2009), *Poétique de la ville*, Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Sławek Tadeusz (2010), *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków: Universitas, s. 17–69.

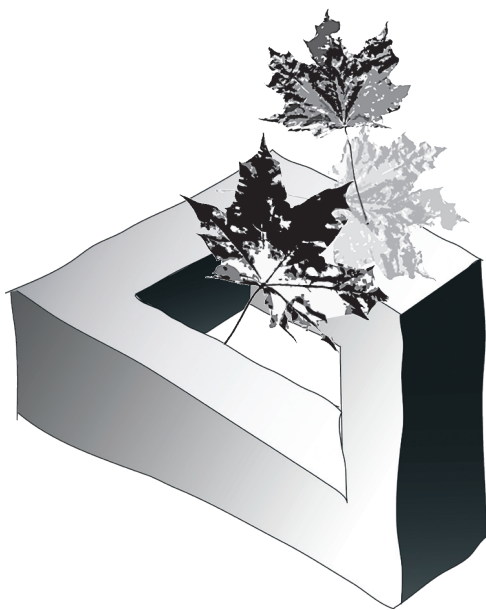
Poetics of Białystok by Krzysztof Gedroyć

Summary

The article interprets the essays *Listy z dolnego miasta* by Krzysztof Gedroyć. Here experiencing the city is constructed through metaphors such as city-text (written and read) and city-spectacle (performed and beheld). This further allows us to investigate the artistic expression of urban space and to propose poetry analysis.

Keywords: urban space, city-text, city-spectacle, poetics, Krzysztof Gedroyć, Białystok

Przestrzeń i konwencje literackie



Maria Tarnogórska

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Wrocławski

„Kilogramowa łza” i „nastrojowa kanapa”.
Emocje w przestrzeni komicznej
(Najmniejszego Teatru Świata)

Zarówno zagadnienie przestrzeni komicznej, jak i poddanego komicznym deformacjom świata emocji należą bez wątpienia do najmniej rozpoznanych obszarów współczesnej refleksji humorologicznej. O ile zatem nietypowy wygląd postaci oraz odbiegający od normy styl jej zachowań traktowane są jako jedne z najbardziej podstawowych źródeł śmieszności, o tyle wykazujący podobne cechy kod przestrzenny, niejednokrotnie w równym stopniu eksponujący gatunkowe cechy przedstawienia, czyli – w tym wypadku – jego komediowy charakter, nie zyskał rangi odrębnego przedmiotu badań, mimo wyraźnych w ostatnich latach postępów poetyki „spacjalnej”¹. Tak zatem dostępna w katalogu bibliotecznym pod obiecującym tytułem *Przestrzeń komiczna publi-*

¹ O popularności tej perspektywy badawczej świadczy cały szereg wydanych w ostatnich latach publikacji, podejmujących różne aspekty przestrzennej organizacji ludzkiego (w tym – artystycznego) doświadczenia. Zob. np. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014; *Przestrzenne kody tekstów i narracyjne kody przestrzenne*, red. B. Zieliński, Poznań 2013; M. Hendrykowski, *Proksemika. Studia z semiotyki i antropologii kultury*, Poznań 2016, by wymienić tylko niektóre, reprezentujące odmienne języki opisu, tytuły.

kacja Karola Ferstera (pseud. Charlie)² to jedynie zbiór rysunkowych dowcipów, eksploatujących różne miejsca znamionujące realistyczną wyobraźnię autora: „Jest tu ulica i sklep, mieszkanie prywatne i biuro, żona i mąż, szef i jego podwładny”³. Nawet jako materiał badań pozycja ta nie otwiera więc szerszych perspektyw, pozwalających uwzględnić mniej konwencjonalne formy humoru. Jak pisze autor wstępu, tom „obejmuje tematycznie satyrę obyczajową oraz dowcip sytuacyjny [...] Charlie większość swych tematów czerpie z bezpośredniej obserwacji życia, w najszerszym tego słowa znaczeniu”⁴. Bardziej ekscentryczny rodzaj humoru, posługującego się nieprzystającą do potocznego obrazu rzeczywistości estetyką, wymagał będzie z pewnością uwzględnienia skomplikowanych reguł poetyki, odkształcających oswojone, zbudowane na analogii „z życiem” i naturą, modele postrzegania (jak w słynnej dylogii Lewisa Carrolla, w której ciągle ulegają zmianie zasady proporcji czy przestrzennej perspektywy). Skłania to do rewizji poglądu dość rozpowszechnionego wśród teoretyków komizmu, iż „nigdy nie będzie śmieszna otaczająca nas przyroda”⁵. Jeśli uznać, iż „Komiczność jest to śmieszność w sztuce”, jak trafnie rozpoznawał niemal sto lat temu awangardowy poeta Tadeusz Peiper⁶, „sztuczność” owa zmienia reguły postrzegania oraz, para-

² K. Ferster (pseud. Charlie), *Przestrzeń komiczna*, Warszawa 1960. Mimo iż publikacja ta nie pozostaje w żadnym związku z wyznawanym przez Gałczyńskiego typem humoru, warto wspomnieć o dwóch faktach, wyznaczających pewne „miejsca wspólne”: 1. Ferster, podobnie jak Gałczyński, był przed wojną współpracownikiem satyryczno-humorystycznego pisma „Wróble na dachu”, 2. Charlie „Jest jednym z ojców znanej »przekrojowej« postaci – Augusta Bęc-Walskiego” [J. Waśniewski, wstęp, s. XI], która wspomniana jest również w tekście *Zielonej Gęsi*.

³ Tamże, s. XII.

⁴ Tamże, s. XI–XII.

⁵ W. Propp, *O komizmie i śmiechu*, przeł. P.M.E. Knyż, Kraków 2016. Autor odwołuje się nie tylko do sądu wyrażonego w słynnej pracy Bergsona *Śmiech. Esej o komizmie*, lecz wskazuje także na podobne, wcześniejsze ustalenia Nikołaja Czerszewskiego [zob. s. 31].

⁶ T. Peiper, *Komizm ekranowy*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1972, s. 234 (pierwodruk: „Zwrotnica” 1923, czerwiec).

doksalnie, ożywia to, co wydaje się częścią materii, pozbawionej jakiegokolwiek znaczeniowej intencji (czyste wytwory natury, rzeczy „same w sobie”). Za niezwykle inspirujący uznać można w tym kontekście zarysowany przez autora *Komizmu ekranowego* projekt badań nad „meblem komicznym”, uwolnionym w ten sposób od funkcji biernej, nieuczestniczącej w przebiegu zdarzeń i niewpływającej na nie dekoracji. Zgodnie z przedstawioną w cytowanym już artykule koncepcją, „meblem komicznym będzie zawsze mebel złośliwy, lub lepiej: złoczynny, mebel powodujący lub mający powodować przykrości i katastrofy”⁷ (jak choćby „ludożerczy sekretarz” w jednym ze skeczy Monty Pythona). Przekształcenie tła i wypełniającego przestrzeń rekwizytu w aktywny dramaturgicznie składnik utworu komediowego wiąże się przy tym, co szczególnie istotne z punktu widzenia podjętego tu tematu, z wyposażeniem ich w zdolność odczuwania, generującą świat osobliwie demonstrowanych, burzących wszelkie schematy, emocji. Odwracając tę relację rzecz by można, iż emocje, wykorzystywane dla celów komediowych, unaoczniać się mogą za pomocą przestrzennego, fizycznie dostępnego „nośnika”, w stosownym przerysowaniu oddając opisany przez Catherine A. Lutz paradoks:

Pojęcie emocji niesie ze sobą nieco paradoksalny związek z fizycznością. Wpisując się w pierwszej kolejności w przenikającą myśl zachodnią dychotomię umysł–ciało, emocje są utożsamiane z fizycznym odczuciem, a ciało przeciwstawiane myśli, która postrzegana jest jako czysto mentalna. To wyobrażenie kulturowe jest dobrze widoczne w przewadze fizycznych obrazów używanych przy okazji mówienia o emocjach (zołądek podszedł mu do gardła, zzieleniała z zazdrości, miał nogi jak z waty, pieniała się ze złości)...⁸.

Bohater komiczny jako człowiek „zewnątrzny”⁹ (istniejący „na zewnątrz”, zatem pozbawiony duchowego wnętrza) w naturalny

⁷ Tamże, s. 235.

⁸ C.A. Lutz, *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa*, przeł. J. Straczuk, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar i J. Straczuk, Warszawa 2012, s. 38.

⁹ Kwestię tę podejmuje w swoich pracach Michaił Bachtin. Zob. M. Bachtin, *Este-*

zatem sposób wydaje się predestynowany do manifestowania fizycznych przejawów emocji. Potwierdza to zresztą uwaga Leona Dumonta, iż śmieszność należy do „najbardziej powierzchownych jakości przedmiotów”¹⁰. Świat komizmu zyskuje tym samym atrakcyjne terytorium, które zdaje się być przesłonięte często powtarzaną przez badaczy tezą o nieemocjonalnym charakterze przedstawień komicznych¹¹. Oba wyróżnione tu aspekty przestrzenno-emocjonalnych relacji występują w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, stanowiąc niezwykle istotny wyznacznik tzw. niekonwencjonalnej odmiany humoru. Jej programową realizacją miał być Najmniejszy Teatr Świata, w którym pada znamienna deklaracja:

GZEGŻÓŁKA

„Zielona Gęś” – rzecz nowa,
podług nowych wzorów,
życzę więc Wam – nowego
poczucia humoru.

[Cały zespół w uroczystej chwili składania
świętecznych życzeń czytelnikom *Przekroju*, s. 99]¹²

Rozwijana przez Gałczyńskiego nowa kultura śmiechu w dużej mierze wyrastała z potrzeby przewyciężenia uświęconych tradycją romantyczną narodowych kanonów sztuki, utrwalających krępujące wyobraźnię stereotypowe obrazy oraz emocjonalne „natrę-

tyka twórczości słownej, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 73 (rozdz. *Bohater w przestrzeni*) lub M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 465: „Człowiek Rabelais’go jest cały na zewnątrz” (rozdz. *Czasoprzestrzeń Rabelais’go*).

¹⁰ L. Dumont, *Przyczyny śmiechu*, przeł. M. Bokinię, w: B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, antologię oprac. M. Bokinię, Gdańsk 2011, s. 400.

¹¹ Najbardziej znanym głosicielem tej tezy jest Henri Bergson, autor powiedzenia, iż „[n]ajwiększym [...] wrogiem śmiechu jest wzruszenie” [zob. tegoż. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 48].

¹² Wszystkie cytaty z *Zielonej Gęsi* podaję za: K.I. Gałczyński, *Zielona Gęś. Najmniejszy Teatr Świata*, Warszawa 2015. Kursywą, zgodnie z oryginałem, wyróżnione są partie tekstu należące do didaskaliów.

twą”¹³. Dobitnie intencję tę wyrażał jeden z „zielonogęsiowych” tytułów: *Precz z sentymentalnym romantyzmem!*

Demontaż konwencji: pejzaż niesentymentalny

Obecność zbanalizowanych rekwizytów, wywodzących się z sentymentalno-romantycznego imaginarium, potwierdza niewątpliwie intertekstualne nastawienie prezentowanego w Teatryku humoru. Słowik i księżyc – atrybuty sentymentalnego pejzażu, budującego nastrój sprzyjający czułości i łagodnej melancholii – pojawiają się w tekście Gałczyńskiego w wersji ironicznej, wskazującej na komiczną manipulację. Słowik zatem *robi swoje* [*Wieczór sentymentalny*, s. 92] i *melodią służy z krzaku róży* [*Rekord Gzęgźółki*, s. 394], księżyc zaś *rozmarza* [*Wieczór sentymentalny*, s. 93], a także przybiera rodzimą, „staropolską” postać [*Wesele na Kurpiach*, s. 71]. Zabawa literacką konwencją nie ogranicza się jednak do użycia ironicznego cudzysłowu. Humorystyczny demontaż konwencji odbywa się również za pomocą chwytu uzwyczajnienia, który pozbawia emocjonalnie sfunkcjonalizowane elementy sentymentalnego pejzażu symbolicznych znaczeń. „Uzwyczajniony” i pozbawiony swej nastrojotwórczej mocy księżyc *odgarnia obłoki z czoła i uśmiecha się* [*Serenada Gzęgźółki*, s. 395], ale także potraktowany zostaje jak zwykły sprzęt oświetleniowy, którego Gzęgźółka używa niczym lampy nafkowej i „podkręca” [*Rekord Gzęgźółki*, s. 394]. W przypadku słowika podobnie działa widok „tzw. kompletu”, czyli *krzaku róży z dwudziestoma śpiewającymi słowikami* [tamże]. Efekt zwielokrotnienia ośmieszca poetyckie konotacje: ptasi chór zapowiada raczej hałaśliwy tumult niż służący wywołaniu wzruszenia koncert sentymentalnego śpiewaka. Nieprzypadkowo też jedna z *Zielonych Gęsi* w całości

¹³ Określenia „uczuciowe natręctwo” używa Elżbieta Rybicka, wiążąc je z „nostalgicznym przymusem”, odnoszącym się do „rodzimego «miejsca»” [E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 272].

stanowi parodię wzorcowego utworu polskiego sentymentalizmu – *Laury i Filona* Franciszka Karpińskiego¹⁴. W łatwej do zidentyfikowania scenerii pierwowzoru („umówiony jawor”, bór, za którym „coś klaszcze”) rozgrywa się zgoła odmienny od wersji sielankowej dramat uczuć. Złowrogi nastrój narasta za sprawą upodmiotowionego i odgrywającego rolę *dramatis personae* CZEGOŚ TAM, które klaszcze za *borem*: najpierw *coraz energiczniej*, potem *w sposób jak najbardziej nieprzyzwoity*, wreszcie – *jak cholera*. Trywialne rozwiązanie zagadki przynosi komentarz DOBRZE POINFORMOWANEGO FACETA:

Lauro, daremnie patrzysz na zegar.
 Filon nie przyjdzie. Idź dalej.
 A to klaskanie, co się rozlega,
 To żona go w gębę wali.

[*Filon i Laura i dobrze poinformowany facet*, s. 288]

Sentymentalna konwencja przestaje działać: zerwane zostają więzi między płaszczyzną znaków i towarzyszących im pierwotnie emocji¹⁵. Zamiast niej pojawia się nowy język przestrzeni, ostentacyjnie niesymboliczny, dosłowny i konkretny, niepozwalający zakorzenić się wyobraźni w sferze pozacielesnych odczuć. Taki właśnie charakter wydają się mieć prowokacyjnie pisane wielką literą „Sala Dobrze Ogrzana”, „Sala Cytrynowa” czy „Specjalna-Sala-do-Kichania”. Opisy scenerii rozgrywających się wydarzeń również nie zawierają cech charakterystycznych dla „pejzażu emocjonalnego”¹⁶. Ich właściwością jest wspomniana wcześniej trywialność,

¹⁴ Jak pisze A. Kowalczykowa: „Doskonałym przykładem pejzażu sentymentalnego jest twórczość Franciszka Karpińskiego [...]” [A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Warszawa 1982, s. 25].

¹⁵ Jak twierdzi William M. Reddy: „Emocje są prawdziwymi kotwicami świata znaków”, czyli „każdemu znakowi towarzyszy uczucie” [W.M. Reddy, *Przeciw konstruktywizmowi. Etnografia historyczna emocji*, w: *Emocje w kulturze*, s. 112].

¹⁶ Określenie to pojawia się w cytowanej już pracy Aliny Kowalczykowej *Pejzaż romantyczny*, s. 26.

niezdolna stać się fundamentem emocjonalnych uniesień: *Odpust w Gogolinie. Kielbasy kołyszają się na wietrze* [Trzy niewidome myszy, s. 64], *Scena: przedstawia mieszkanie z centralnym ogrzewaniem* [Potęga słów, czyli Ostrożnie z przekleństwami, s. 300], *Scena przedstawia letnią rezydencję prof. Bączyńskiego z wodociągiem* [...] *Woda w wodociągu: letnia* [Opinia prof. Bączyńskiego o kobietach, s. 458], *Scena: przedstawia patelnię z pierożkami na tle ubogiej izdebki* [Oszczędny tatuś, czyli Pierożki z mięsem, s. 272]. Trywialność wchodzi również w komiczny konflikt z bliską romantyzmowi konwencją wzniosłości, wyrażającą najwyższy diapazon wzruszenia. Tak jest w przypadku „rapsodycznej chustki do nosa” czy „szaty rapsodycznej”, którą „wdziewa” Franciszek, kiedy nie znajduje czystej piżamy [Franciszek, czyli W szponach meteorologii, s. 121], dzwonów obwieszających zwykle wielką chwilę dziejową, które w „zielonogęsiowym” wydaniu brzmią mało dostojnie („DZWONY Bum – buum tedeum!”) wprawione w ruch przez pijany Chór Polaków z radości wywołanej naprawą dymiącego piecyka [Dymiący piecyk, s. 95] czy podniosłej idei metempsychozy, obecnej choćby w *Genesis z Ducha Słowackiego*¹⁷, która w ujęciu Gałczyńskiego sprowadza się do tego, iż zgodnie z konwencją „sztuki eschatologiczno-gastronomicznej” *Gzegzółka wciela się w wieprza, wskakuje na rozżarzoną patelnię i, biorąc pod uwagę uroczysty Dzień Urodzin Teatru, rozprowadza się wśród Publiczności w postaci wybornych, urodzinowych kotletów*, zaś *Hermenegilda Kociubińska wciela się bez trudu w kwaszoną kapustę i rozkłada się na talerzach z kotletami* [Metempsychoza, s. 345].

Osobną kategorię w świecie przedstawionym *Zielonej Gęsi* tworzą pejzażowe „cytaty” pochodzące z romantycznego repertuaru motywów patriotycznych. Pełne takich nawiązań są *Jodły na gór szczycie*, które nie tylko odwołują się do uchodzącej za wyraz polskiej wrażliwości twórczości Moniuszki (słynna aria Jontka z *Halki*), lecz dodatkowo przywołują skojarzenia z mistycznym

¹⁷ Zob. M. Tatar, hasło *Metempsychoza*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1991, s. 542.

malarstwem pejzażowym Caspara Dawida Friedricha, autora obrazu *Krzyż w górach*, zawierającego wymienione w tytule Teatrzyku składniki krajobrazu, uwikłane w symbolikę religijną¹⁸. Komiczna logika utworu Gałczyńskiego burzy jednak patos, którym naznaczone były podobne przedstawienia romantycznej ikonografii. Jodły, niczym „złoczyste” meble w przywołanych wcześniej rozważaniach Peipera, *szumią jak na złość*, denerwując Gzęgźólkę oraz zmuszając go ostatecznie do wdrapania się na szczyt gór i ich ścięcia. Patos związany z uczuciami patriotycznymi ulatnia się jeszcze bardziej, kiedy w sukurs świątym jodłom przychodzi portret Moniuszki w dębowych ramach, który, spadając ze ściany, karze śmiertelnie śmiałka Gzęgźólkę [*Jodły na gór szczycie*, s. 43–44]. Nieprzyjazny, choć „narodowy” krajobraz stanowi zatem zaprzeczenie emocjonalnych schematów, ustanowionych przez romantyczny paradygmat. Bunt nieożywionej materii, rezonującej dotąd jedynie ludzkie uczucia, prowadzi do komediowego odwrócenia ról oraz dekonstrukcji uświęconego tradycją stereotypu.

Przestrzeń uwolniona od literackiej i narodowej symboliki staje się dla Gałczyńskiego przedmiotem humorystycznej deformacji, prowadzącej do ekscentrycznych, bliskich poetyce nonsensu efektów. Tak więc, wbrew potocznym wyobrażeniom „spacjalnym”, respektującym zasady proporcji, ograniczonej rozciągliwości czy odległości, na znajdującej się na scenie szafie *stoją, milcząc: Ciepły Maciej, Sufler, Dziewczyzna i Chór Starców* [*Ciepły Maciej*, s. 171], na niedomykającej się walizce Gzęgźółki *siadają Tysiące Różnych Postaci*, które „wytelefonowuje” uczynny Alojzy [*Walizka*, s. 378], *przez ulicę Zielonogęsiową przejeżdża Rower-Gigant-na-Dwa-Tysiące-Dzieci*, *skonstruowany przez zacnego prof. Bączyńskiego* [*Rower-Gigant*, s. 390], Chór, komentujący m.in. niezrozumiałstwo poezji, *śpiewa na dachu samolotu* [*Komunikatywny młodzieniec, czyli Nie wszystko, co rozumiałe, to dobre*, s. 242], zaś „przez wszechświat” *maszeruje pochód Klubu Niedoprasowanych Spodni. Na czele orkiestra dęta* [*Niedo-*

¹⁸ Zob. A. Kowalczykowska, *Pejzaż romantyczny*, s. 48–53.

prasowane spodnie, s. 311]. Niezwykłość przestrzeni (w uzyskiwaniu tego efektu uwzględnić również należy rolę humorystycznej onomastyki, której przykładem mogą być takie nazwy, jak Oberża „Pod Złotym Żołądkiem i Trzema Strusiami” czy Oberża „Pod Wyskubanymi Brwiami”), narzucająca konwencję komediową, wpływa również na charakter towarzyszącego mu „emocjonalnego pejzażu”, który służyć ma wzmocnieniu komicznej niespodzianki. „Nastrojowa” okazuje się zatem na przykład kanapa Hermenegildy [*Tragedia erotomana*, s. 460], zaś niezawodnie działającym i niezwykle czułym barometrem uczuć staje się „słynna kurtyna” Najmniejszego Teatru Świata. To ona właśnie obdarzona zostaje zdolnością przeżywania „po ludzku”, z czego wywiązuje się nader gorliwie, zapadając „złowieszczo”, „majestatycznie”, „z uśmiechem”, „uroczyście”, „dyskretnie”, „w ekstazę”, opadając „wstydliwie”, „z jękiem”, „bez bólu”, spadając „optymistycznie”, „ironicznie”, „w żalobnych ramkach”, „litośnie” czy „pogodnie jak wigilijny wieczór”. Gadająca (zdarza się, że wierszem) i igrająca z kodem zachowań emocjonalnych Kurtyna w istotny sposób wzmaga poczucie dziwności przestrzeni Najmniejszego Teatru Świata. Zielonogęsiowe „nowe poczucie humoru” najwyraźniej więc wymagało ofiary z emocjonalnego pejzażu, tworzącego scenierię „polskiej, narodowej emocjologii”¹⁹.

Romantyczne kody emocji i strategie komicznej deziluzji

Równie atrakcyjnym obiektem intertekstualnych żartów Gałczyńskiego stała się romantyczna „szkoła uczuć”, stanowiąca niewątpliwe źródło określających rodzimą „emocjologię”²⁰ stereo-

¹⁹ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 272.

²⁰ W odróżnieniu od indywidualnego doświadczenia emocji, „emocjologia” skupia się na opisie „standardów emocjonalnych” przyjętych w pewnej społeczno-

typów. Jej filary zdają się tworzyć dwie przede wszystkim, ściśle do siebie przystające, jakości: poetyczność oraz patos powiązany z wzniosłością. Zwalczany przez autora *Zielonej Gęsi* „sentymen- talny romantyzm” w nich głównie znajdował oparcie, jednocześnie – właśnie za ich sprawą – wystawiając się na realne ryzyko bana- lizacji oraz degradacji do poziomu emocjonalnego kiczu. Będące następstwem tych procesów obniżenie powagi w naturalny więc sposób otwierało drogę przedstawieniom komicznym, z istoty swej burzącym wszelką iluzję wzniosłości oraz sztuczność poetyckiej konwencji. Nieprzypadkowo jedna z głównych postaci Najmniej- szego Teatru, Hermenegilda Kociubińska, to wiecznie mdlejąca poetka „hermetyczno-sympatyczna”, „przedstawicielka polskiego »doloryzmu«,” który, jak sugeruje nazwa, hołduje pełnym smutku i tęsknoty wzruszeniom. Modelowy przykład „dolorystycznych” praktyk zawiera „programowy” Teatrzyk *Precz z sentymentalnym romantyzmem!*:

HERMENEGILDA

(*ukazuje się w okienku w charakterze „panienki z okienka”*)

To ty, Karakuliambro? Niestety, zejść do ciebie nie mogę, bo muszę być smutna i marząca.

KARAKULIAMBRO

(*basem*)

To fatalne. Bo ja również nie mogę pójść do ciebie, bo przewrócił mnie upojny wiosenny wiatr i leżę na jezdni. Możemy więc tylko tęsknić. (*tęsknią*)

[*Precz z sentymentalnym romantyzmem!*, s. 249–250; podkr. M.T.]

Wydumany, narzucony przez sentymentalną konwencję kod emocjonalnych zachowań zostaje tu sparodiowany, ukazany w całej śmieszności tkwiącej u jego podstaw uczuciowej „umowy”. Her- menegilda powołuje się wszakże na „nakaz” smutku, a obopólna

ści, wyznającej określone normy i wartości. Zob. P.N. Stearns, C. Zisowitz Stearns, *Emcjonologia: objaśnienie historii emocji i standardów emocjonalnych*, przeł. J. Straczuk i M. Rajtar w: *Emocje w kulturze*, s. 143–179.

tęsknota zastępuje realny kontakt mających się ku sobie bohaterów. Zamiast liryzmu pojawia się komizm, będący, jak chce Bergson, wrogiem wszelkich wzruszeń. Podobnie potraktowany zostaje typowo romantyczny wątek niezwyklej natury aktu poetyckiego, wymagającego udziału natchnienia oraz wewnętrznego zaangażowania twórcy. Improwizująca wzorem romantycznych poetów Hermenegilda tak bowiem ujmuje tajemnicę swojej poezji:

Spółceństwo jak bazyliisek
patrzy na mnie, mówię to tu wam,
a ja po prostu z kiskek
moje wiersze wypruwam.

[50-ty spektakl, s. 132]

Duchowe wnętrze zastąpione zostaje wnętrzościami, materia przejmuje władzę nad ponadzmysłowym wymiarem, tworząc idealne warunki dla wystąpienia efektu komicznego. Jak twierdzi bowiem Bergson, konfrontując doświadczenie komizmu ze światem tragedii:

poeta tragiczny unika starannie wszystkiego, co mogłoby ściągnąć naszą uwagę na materialne rysy jego bohaterów. Gdy tylko dojdą troski cielesne do głosu, zaraz można się obawiać komicznych tonów. To też bohaterowie tragedii nie jedzą, nie piją, nie grzeją się przy ogniu. A nawet, jeśli to możliwe, nie siadają. Usiąść pośrodku tyrady, toż byłoby to przypomnieniem, że się ma ciało! Napoleon, który czasem bywał dobrym psychologiem, zauważył, że od samego siadania tragedia przemienia się w komedię²¹.

Świadomość tej zasady zdaje się zresztą stanowić podstawę obrazowania stanów emocjonalnych w Najmniejszym Teatrze Świata. Wyeksponowanie symbolicznych atrybutów sentymentalno-romantycznego przeżycia oraz nadanie im odrębnego, autonomicznego, a zatem właściwego przedmiotom statusu, staje się załącznikiem wielu komicznych sytuacji oraz przejawem specyficznego

²¹ H. Bergson, *Śmiech*, s. 93.

humoru Gałczyńskiego. Przykładem mogą być charakterystyczne dla wyobraźni romantycznej i równocześnie szczególnie uprzywielejewane w języku emocjonalnego kiczu łzy i serce²². „Łzawość”, stanowiąca szczególny znak rozpoznawczy sentymentalnej kultury uczuć²³, przybiera w wariacie komicznym postać materialną, wolną od jakichkolwiek konwencjonalnych odniesień. Symbolizujący przywiązaną do romantycznej formacji światopoglądowej generację Przedwojenny Pułkownik roni zatem „kilogramową łzę”, którą ociera Osiołek Porfirion [*Przedwojenny pułkownik*, s. 166], zaś łzy Starego Kretyna, uzyskując samodzielny status występującej w Teatryku postaci, *zaczynają się kręcić z taką szybkością, że dalsze wygłaszanie monologu [przez Starego Kretyna – dop. M.T.] okazuje się niemożliwe* [*Gawęda starego kretyna*, s. 352]. W euforycznej wersji, prezentowanej przez samą Zieloną Gęś, manifestacja wzruszenia zamienia się w popis ekwilibrystyczny, uwydatniony dodatkowo przez prawdziwie „cyrkową” metaforę, kiedy tytułowa bohaterka *uciera łzy radości nogą zachwyty* [*Bal u prof. Bączyńskiego*, s. 283]. Za komiczną profanację popularnego romantycznego motywu mogą natomiast uchodzić „łzy czyste” precedzane przez durszlak [*Cztery piosenki o przedmiotach codziennego użytku*, s. 356], podobne w swej obrazoburczej funkcji do „płaczliwego” portretu Słowackiego, który *szlocha w koronkową chustkę za pomocą smutnych oczu* [*Skarga Julka*, s. 327], co do złudzenia przypomina opis działania wprowadzonego w ruch mechanizmu²⁴. Romantyczne „królestwo płaczu”, stanowiące domenę egzaltowanej wyobraźni, traci więc na scenie Teatryku swą powagę, stając się jedynie rezerwuarem dla humorystycznych konceptów. „Łez rzeczka” wylewana przez

²² Jak pisze Václav Černý, „królestwem króla wszystkich kiczów jest królestwo płaczu”, *Tvorba a osobnost II*, Praha, 1993, s. 331. Cyt. za: T. Kulka, *Sztuka a kicz*, przeł. K. Dudzic i A. Wanik, Wrocław 2013, s. 94.

²³ Zob. J. Zawadzka, hasło *Sentymentalizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 876–878.

²⁴ Zdaniem Bergsona „mechaniczność przenikająca życie” to jeden z najczęstszych sposobów wywoływania śmieszności [H. Bergson, *Śmiech*, s. 115].

Hermenegildę Kociubińską w trakcie dzielenia się wielkanocnym jajkiem z prof. Bączyńskim [*Wesoły bankiet wielkanocny*, s. 432], Ak-
tor, który *powinien z roli płakać, ale kaszle* – z powodu *nieoperatywnego*
działania kaloryferów [*Kaloryfery*, s. 445] czy Lew, który pod wpły-
wem muzyki Orfeusza *placze i do tego stopnia przeobraża się moral-*
nie, że zamiast pożerać niewinne stworzenia, opanowuje błyskawicznie
piękną sztukę krawiecką i szyje Orfeuszowi zimowe palto [*Skutki gry*
Orfeusza, s. 380] to przykłady wskazujące na różnorodność i in-
tensywność komicznych nawiązań do kodu emocjonalnego, będą-
cego jednym z głównych wyznaczników usankcjonowanej przez
poetów postawy romantycznej, wyśmiewanej przez Gałczyńskiego
w ramach jego „wojny z łatwym liryzmem”²⁵. Inny, równie istotny
front owej wojny tworzyły żarty odwołujące się do motywu „czu-
łego serca”, stale obecnego w romantycznym repertuarze. Rów-
nież w tym przypadku humorystyczny efekt przynosi stylizacja
na kicz, której przykładem może być pieśń wykonana przez Fry-
deryka Ucho, „miejsowego Chopina”:

UCHO

(skromnie)

Muzyka własna. Słowa szwagra.

(*gra rękami, pedałuje nogą i śpiewa basem*)

Mam serce i nogę.

W sercu smutki i sny.

Nogą pedał naciskać mogę.

Moje serce nacisnął ty-y-y.

[*Koncert w Częstochowie*, s. 401]

Połączenie sentymentalnych emocjonalnych stereotypów („smutne serce”) z tandetną, toporną metaforą, sprowadzającą mi-
łosny afekt do poziomu prostej technicznej czynności nie tylko
wywołuje wrażenie niespójności, tkwiące u podstaw przedstawień

²⁵ Autorem tego jakże trafnego określenia jest Andrzej Drawicz. Zob. tegoż, *Kon-*
stanty Ildefons Gałczyński, Warszawa 1972, s. 206.

komicznych²⁶, lecz również prezentuje typowe dla kiczu niedopasowanie²⁷. Oparta na podobnej zasadzie romantyczna idea „pisanie sercem” (udusłowniona przywodzi na myśl długopis w kiczowatej wersji walentynkowej) staje się natomiast tematem „wszechświatowego przeboju” Mysikrólika, śpiewającego *sentymentalnie na melodię tanga* „Gdzie twoje serce i gdzie miłość twa...”:

Serce poety,
ono pisze jak Mok.*,
ale niestety
czasem pisze ad hoc.

Życie przemija,
od pisania boli szyja.
Serce poety
Jest jak stary szlaf rok.

* Mok – skrót od nazwiska Mokinandotrybołowicza, niesłychanie płodnego pisarza XVIII w. (*Uw. autora*)

[*Mysikrólik*, s. 180–181]

Zastosowane w ostatnim wersie obrazowanie nie przystaje do romantycznego mitu poety. Spoza egzaltowanych formułek wyziera banał, ośmieszający sentymentalne teorie twórczości. W teatryku *Fatalny koniec złej sztuki* strategia ta widoczna jest w sposobie przedstawienia Hermenegildy Kociubińskiej, która *wczołguje się na proscenium z lirą w ręku, ze sztuczną palmą we włosach, z pustą głową, z gorącym sercem...* [s. 313; podkr. M.T.]. Sztuka, jak zapowiada tytuł, kończy się „fatalnie” – muza Hermenegildy nie znajduje zrozumienia wśród publiczności, która wiesza przepętnioną bliżej nieokreślonym uczuciem poetkę. Serce jako atrybut

²⁶ Zob. N. Carroll, *Humor*, przeł. J. Halbersztat, Łódź 2018, szczególnie rozdz. *Nowe spojrzenie na teorię niespójności*, s. 58–63.

²⁷ O „zasadzie niedostosowania”, wiążącej się z zastępowaniem tego „co czyste, przez heterogeniczne” pisze Abraham Moles w klasycznej pracy *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa 1978, s. 76.

romantycznego poety okazuje się więc tylko konwencjonalnym gadżetem, a związany z nim kod emocjonalny traci swą dawną powagę, stając się przedmiotem semiotycznego demontażu. Podniosły, uświęcony tradycją literacką symbol zasila świadomie przywoływaną przez Gałczyńskiego poetykę kiczu, tym razem eksponującą „zasadę synestezyjnej percepcji”²⁸ czy też naruszającą reguły logiki i dobrego smaku, pretensjonalną metaforykę. W sercu Gzegzółki gra zatem Moniuszko [*Zamyślony kelner*, s. 156], zaś serce Dyrektora teatryku „łka i łka” [*Lament twórcy*, s. 298]; wzrok może przeszyć serce [*Zaręczyny Gzegzółki*, s. 54], serce natomiast „śnić i ufać” [*Das ewig Weibliche*, s. 442]. Ostatecznie też w warunkach demokratycznego umasowienia to, co było przywilejem romantycznego poety rozprzestrzenia się, wprowadzając efekt komicznej przesady (Serca Ludzkie w *Zamarzającym chłopczyku* występują jako gigantyczny podmiot zbiorowy i *masowo roztkliwiają się* [s. 296]), bądź też okazuje się niezbędnym elementem nawet tak prozaicznej czynności, jak picie kawy, co uznać można za strywializowaną wersję myśli zawartej w słynnym romantycznym cytacie „Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy”²⁹ (bohater teatryku *W szponach kofeiny, czyli Straszne skutki niedozwolonej operacji* każe usunąć sobie serce, by móc, nie narażając zdrowia, oddawać się nałogowi picia kawy; niestety, usunięcie organu powoduje, że kawa traci smak, bo „we wszystko trzeba wkładać serce” [s. 27]). Oba przykłady dowodzą, iż komediowa dramaturgia potrafi stworzyć szersze ramy dla zaistnienia zużytego motywu, ożywiając go poprzez przeniesienie w wymiar fabularny, w którym zyskuje on zaskakującą, działającą wbrew wszelkim stereotypom postać.

Komiczna emocjonologia Gałczyńskiego, przewrotnie odwołująca się do romantycznych kodów emocji, nie mogła również pominąć zalegających w rodzimej kulturze pokładów patosu, sprzężonego na ogół z narodowym, patriotycznym obowiązkiem.

²⁸ Zob. tamże, s. 79.

²⁹ Początek *Ody do młodości* Mickiewicza.

W „zielonogęsiowym” ujęciu pojawiają się zatem typowe dla tej formacji emocjonalnej „skrypty”, w dużej mierze odwołujące się do wzorców literackich – także w późniejszej, neoromantycznej wersji: *Hymn. Defilada. Chopin [Dwóch Polaków z firmy „Serwantes”, s. 174]*, *Napięcie, patologia i wyspiańszczyzna [Zabawa w duchy, s. 260]*, *Muzyka Chopina [Franciszek, czyli W szponach meteorologii, s. 121]*, „Oto patos. Oto chwila dziejowa” [*Trzy gwiazdki na niebie, s. 28*], „koturn, patos, rapsod, chór” [*Trzy metry rury, czyli Rapsod w Barbakanie, s. 176*]. W humorystycznym *entourage’u* Najmniejszego Teatru Świata podniosły nastrój bywa jednak zakłócany na wiele sposobów pochodzących z bogatego repertuaru chwytów komicyjnych, „rozbrajających” powagę za pomocą mechanizmu niespójności. Niespójność ta przejawia się na różnych poziomach – od językowego po płaszczyznę intertekstualnych odniesień do narodowego kanonu, najsilniej utrwalającego emocjonalne stereotypy. Tak więc w ramach ekspiacji za spóźnienie Spóźnialscy odprawiają mistyczno-patriotyczny rytuał: *Quovadisiński kładzie się na kanapie, recytuje mistyczne utwory Towiańskiego i oddaje się z piskiem martyrologii, Wszyscy Spóźnialscy zaś recytują mistyczne utwory Towiańskiego, oddają się masowej martyrologii i boleśnie tańczą [Straszny koniec Spóźnialskich, s. 331, 332]*, ulegając presji emocjonalnego obowiązku; *Dymiący Piecyk* utyskuje, że kiedy „dymem natrętnym” dymi „Polacy modlą się i grają Chopina” [*Dymiący piecyk, s. 94*]; prof. *Bączyński śpiewa polifonicznie „Bogurodzicę”, mdleje i przeziębiam się ostatecznie [Prof. Bączyński na Wyspach Brytyjskich, s. 179]*, a wzniosła myśl z Mickiewiczowskich *Dziadów* cz. IV sparodiowana zostaje przez *Chór Zegarmistrzów*: „Kto na ziemi nie miał ściennego zegara, / ten go również nie będzie miał w niebie” [*Dziwny krawiec, s. 325*]. Komiczny dysonans burzy podniosły nastrój, powodując konsternację patriotycznie usposobionej publiczności, jak w przypadku *Człowieka z Głową Jak Ogórek*, który mógłby uchodzić za groteskową alegorię patronującej „nowemu poczuciu humoru” *Dziwności*: „A sumienie, proszę państwa, czyli psychologia wewnętrzna, dręczy mnie, proszę państwa, dniem i nocą, bo ileż to, ileż popsuł

patetycznych napięć mój groteskowy wygląd moim patetycznym rodakom!” [Człowiek z głową jak ogórek, s. 274]. Człowiek-ogórek postanawia ostatecznie złożyć się w ofierze, by ratować naród przed niszczycielskim działaniem śmiechu: *w najbliższej restauracji otrzymuje głęboki talerz i przemienia się w mizerię* [s. 274]. Patetyczny gest poświęcenia w imię wzniosłych wartości, należący do rekwizytorni polskich patriotycznych zachowań, przekracza więc cienką granicę oddzielającą go od śmieszności: forma i okoliczności poniesionej ofiary kompromitują wpisana w mitologię narodową ideę wielkości (znakomicie ilustruje ją fragment monologu prof. Bączyńskiego: „Bo na co nam krawcy? / (kicha) / Nam chodzi o wielkość” / (kicha) – Prof. Bączyński na Wyspach Brytyjskich [s. 179]).

Dodać trzeba, iż także istniejące poza sferą narodowej mitologii sytuacje emocjonalne poddane są w „zielonogęsiowym” świecie nieprzewidywalnej logice, budzącej skojarzenia z poetyką nonsensu. Morderstwa popełniane z nudy [Potworny wujaszek], śmierć „z głodu intelektualnego” [Poezja drożeje], spadanie z drabinki ze wzruszenia [Piekielny Piotruś w niebie], śmierć z tęsknoty, w czasie gdy ukochana udaje się do sklepu po parówki [On nie doczekał się] to klasyczne przykłady charakterystycznej dla nonsensu zasady *non sequitur*, naruszającej konwencjonalne relacje skutku i przyczyny. Nonsens rodzi się także z udosłownienia określających emocje wyrażenń idiomatycznych, czyli przeniesienia niedosłownego, nieuchwytnego drogą „obrazowania” sensu w wymiar materialnej, widzialnej rzeczywistości³⁰: prof. Bączyński *rozdziera szaty, ale ceruje je natychmiast* [Hamlet, s. 182], Gzęgźółka wyznaje ukochanej miłość do grobowej deski, po czym *Pracownik sceny wnosi grobową deskę i wielkie czerwone serce* [Zaręczyny Gzęgźółki, s. 56], Hrabina Hermenegilda „daje usta” prof. Bączyńskiemu, który *inkasuje usta i wsadza je do stoja ze spirytusem* [Imieniny prof. Bączyńskiego, s. 90], Osiołek Porfirion zaś *w dowód uznania i podziwu dla* [...]

³⁰ Jak pisze Bergson: „Komiczne staje się wyrażenie myśli z chwilą, gdy nasza uwaga skupia się na materialnym sensie przenośni” [H. Bergson, *Śmiech*, s. 151].

przedstawienia „Zielonej Gęsi” pada plackiem, który nb. zostaje natychmiast zjedzony przez wędrujących za chlebem Anglików i Francuzów [Metamorfoza biskupa Krasickiego, s. 252]. „Uprzeźrzenie” emocji to niewątpliwie kolejny, podany w atrakcyjnej, komicznej formie przejaw zmagania Gałczyńskiego z terrorem rodzimej kultury symbolicznej, ukształtowanej na romantycznych sentymentach. Najwyraźniej zdając sobie sprawę, iż, jak słusznie twierdzi Elżbieta Rybicka, „Język afektu w literaturze jest przecież najczęściej retoryką kiczu emocjonalnego”³¹, do czego w największym stopniu przyczyniły się właśnie romantyczne wzorce odczuwania³², przewrotnie doprowadził go do granicy nonsensu, który okazał się fundamentem anonsowanego na scenie Najmniejszego Teatru Świata „nowego poczucia humoru”³³.

Bibliografia

- Bachtin Michaił (1982), *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa: Czytelnik.
- Bachtin Michaił (1986), *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bergson Henri (1977), *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Broch Hermann (1998), *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa: Czytelnik.
- Carroll Noël (2018), *Humor*, przeł. J. Halbersztat, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

³¹ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 274.

³² Zależność tę silnie akcentował Hermann Broch w swoim eseju o kiczu, twierdząc, iż „wywodzi się [on] w przeważającej mierze z tej postawy duchowej, którą uznajemy za romantyczną” [H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 107].

³³ O związkach *Zielonej Gęsi* z tradycją literackiego nonsensu piszę w artykule *Gałczyński i Monty Python? O nową interpretację „Zielonej Gęsi”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 4.

- Drawicz Andrzej (1973), *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Dumont Leon (2011), *Przyczyny śmiechu*, przeł. M. Bokiniec, w: B. Dziemi-dok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Antologię oprac. M. Boki-niec, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, s. 395–411.
- Ferster Karol, ps. Charlie (1960), *Przestrzeń komiczna*, przedm. J. Waśniew-ski, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa”.
- Gałczyński Konstanty Ildefons (2015), *Zielona Gęś. Najmniejszy Teatr Świata*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Hendrykowski Marek (2016), *Proksemika. Studia z semiotyki i antropologii kultury*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Kowalczykowska Alina (1982), *Pejzaż romantyczny*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Kulka Tomáš (2013), *Sztuka a kicz*, przeł. K. Dudzic i A. Wanik, Wrocław: Galeria Miejska.
- Lutz Catherine A. (2012), *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako katego-ria kulturowa*, przeł. J. Straczuk, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 27–56.
- Moles Abraham (1978), *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Peiper Tadeusz (1972), *Komizm ekranowy*, w: T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 234–238.
- Propp Władimir (2016), *O komizmie i śmiechu*, przeł. P.M.E. Knyż, Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Reddy William M. (2012), *Przeciw konstruktywizmowi. Etnografia historyczna emocji*, przeł. M. Rajtar, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar i J. Stra-czuk, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 101–140.
- Przestrzenne kody tekstów i narracyjne kody przestrzenne* (2013), red. B. Zie-liński, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Stearns Peter N., Stearns Zisowitz Carol (2012), *Emocjonologia: objaśnienie historii emocji i standardów emocjonalnych*, przeł. J. Straczuk i M. Rajtar, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 143–179.

- Tarnogórska Maria (2016), *Gałczyński i Monty Python? O nową interpretację „Zielonej Gęsi”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 4, s. 99–108.
- Tatara Marian (1991), hasło *Metempsychoza*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, s. 540–543.
- Zawadzka Joanna (1991), hasło *Sentymentalizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, s. 876–878.

“A One-kilo Tear” and “a Mood Sofa”:
Emotions in the Comic Space
(of The Smallest Theater in the World)

Summary

This article focuses on some typically Polish literary contexts fundamental for the intertextual humour of *Zielona Gęś* (*The Green Goose*, also known as *The Smallest Theater in the World*) by K.I. Gałczyński, a writer who helped create a new culture of laughter in post-war Poland. Gałczyński plays with the “sentimental romanticism” which perpetuated in native readers’ imaginations certain characteristic, emotionally marked spatial images, such as a landscape with a nightingale and the moon, as well as related standards of feeling nowadays regarded as emotional kitsch, seen in, for instance, banal lyricism represented by motifs of tears and tender hearts.

Keywords: intertextual humour, comic space, emotional kitsch, nonsense

Magda Nabiałek

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

Afekt i konwencja – budowanie przestrzeni widzenia

Badania nad afektywnością literatury skupiają się w dużej mierze na analizie stanów emocjonalnych utrwalonych w dziele sztuki¹. Rozważania tego typu siłą rzeczy koncentrują się więc na badaniu literatury XX i XXI stanowiącej w dużej mierze zapis przeżyć i doświadczeń jednostki lub grup społecznych związanych m.in. z Holocaustem, które odciskają niezatarte piętno na kształcie twórczości, nie tylko zresztą literackiej. Co jednak z twórczością wcześniejszą, do której badacze afektywności zdają się sięgać dużo rzadziej?

Rebecca Schneider w swoim studium *Performing Remains* podjęła dość istotne zagadnienie współlistnienia performansu i archiwum. Badaczka, podążając za dotychczasowymi rozpoznaniem, podkreślającymi opozycyjność tych dwóch fundamentalnych dla kultury Zachodu XX wieku pojęć, zwraca uwagę na to, że „tylko to, co może być rozpoznane jako resztki, co może zostać udokumen-

¹ R. Braidotti, *Affirmation, Pain and Empowerment*, „Asian Journal of Women Studies” 2018, Vol. 14, No 3; B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6; E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham – London 2003.

towane lub stać się dokumentem, ma zapewnione miejsce w archiwum”². „Resztki”, które znajdują się w naszym kulturowym archiwum, okazują się jednak mieć ogromną siłę oddziaływania. To właśnie owe „resztki” mogą posłużyć dziełu literackiemu do budowania afektywnej więzi z odbiorcą w performansie (jeśli trzymać się terminologii przyjętej przez Schneider) lub szerzej – różnego rodzaju utworach dramatycznych (najczęściej pisanych jednak z myślą o wystawieniu).

Jeśli uznać performans za sposób podtrzymania żywej pamięci³, niejednokrotnie związany z praktykami obnażania hegemonii wzroku, ale i budowania afektywnej relacji z odbiorcami, uznać trzeba, że występowanie tego zjawiska nie ogranicza się do XX wieku. Godnym uwagi poprzednikiem dzisiejszych praktyk performatywnych (zgodnie z myśleniem Schneider opierających się na akcie pozostawiania, przywoływania, ponownego pojawienia się i uczestnictwa), są utwory teatralne z przełomu XIX i XX wieku. Tak często krytykowana konwencjonalność tych dzieł, analizowana jako narzędzie wywołujące u czytelników/widzów określonego typu afekty i służąca do budowania określonego modelu odbioru kreowanej na scenie rzeczywistości, nabiera zupełnie innego charakteru. Okazuje się bowiem, że tylko z pozoru afekt i konwencja to zjawiska się wykluczające. Afekt opiera się przecież w dużej mierze właśnie na sile pamięci, a formą, w której zostaje ona utrwalona, może być m.in. konwencja. Wydaje się, że to właśnie twórcy z II połowy XIX wieku i początku wieku XX w absolutnie zaskakujący sposób nauczyli się wykorzystywać potencjał tkwiący w konwencjach teatralnych.

² R. Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London–New York 2013, s. 23.

³ Tamże, s. 27. W przeciwieństwie do archiwum, które traktuje się jako tryb działania władzy wymierzony przeciwko pamięci. Zob. A.L. Stoller, *Colonial archives and the arts of governance*, „Archival Science” 2002, No 2.

Charakterystyczne dla sztuki tego okresu dążenie do przywrócenia scenom teatralnym komedii dell'arte, związanej z nią improwizacji, dramy czarodziejskiej, szopki i wielu podobnych im form dramatycznych nie jest jedynie, jak chciałaby część badaczy, wyrazem tęsknoty za zapomnianą tradycją literacką. Warto bowiem zwrócić uwagę, że wszystkie przywołane tutaj formy wyróżnia „nażywość”⁴. Zasadnym więc zdaje się twierdzenie, że szczególnie na przełomie XIX i XX wieku mamy do czynienia z renesansem silnie utrwalonych w tradycji konwencji dramatycznych, które mają w sobie jednak bardzo duży potencjał do budowania afektywnej relacji z odbiorcą właśnie poprzez ową ukrytą w ich formie „nażywość”.

W związku z ograniczoną formą tego artykułu zdecydowałam się na wskazanie trzech, najbardziej moim zdaniem wyrazistych form dramatyczno-teatralnych, czyli odrodzonej w połowie XIX wieku we Włoszech komedii dell'arte, rosyjskiego bałaganu, z którego czerpał zarówno rosyjski symbolizm, jak i awangarda, a także polskiej baśni dramatycznej, której badacze dotychczas nie poświęcili wiele miejsca. Oczywiście w tym kontekście należałoby wspomnieć także o tradycji szopki, kabaretu, o związku dramatu i teatru z kulturą cyrku. Związki wszystkich tych form z afektywną mocą konwencji to jednak temat na osobną rozprawę.

Wskazane przeze mnie trzy formy dramatyczne stanowią jednak w pewnym sensie archiwum afektywnej, zbiorowej, kolektywnej pamięci kulturowej. Składają się na nią utwory zbudowane ze znanych i rozpoznawalnych przez XIX- i XX-wieczną widownię kulturowych scenariuszy. Jednocześnie zaś każda z tych form nawiązuje do sztuki „na żywo”. Wydaje się, że to właśnie w połączeniu tych dwóch elementów – konwencjonalności i „nażywości” – kryje się siła afektywnego oddziaływania tych sztuk na współczesną im widownię.

⁴ M. Sugiera, *Nażywość*, w: *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2017.

Komedia dell'arte – „nażywość” i lokalność

Komedia dell'arte to znak rozpoznawczy włoskiej sztuki teatralnej. Po okresie ogromnego rozkwitu w XVI i XVII wieku została ona jednak stopniowo zepchnięta na margines. Zamiast niej zaczęto w największych włoskich teatrach grać sztuki klasyczne, przeróbki dramatów francuskich, a sama komedia dell'arte przesunięta została w stronę teatru dialektalnego, który wielu intelektualistów bardzo silnie atakowało, postrzegając go jako wyraz plebejskości i nieprzyzwoitości lokalnej sztuki. To właśnie jednak w teatrze lokalnym komedia dell'arte znalazła schronienie. Jej kontynuację stanowi jednak teatr *all'antica italiana* oraz *capocomico*. Był to teatr lokalny, który wyraźnie jednak opierał się obcym wzorcom. Konwencja sięgająca do tradycji komedii dell'arte okazała się tutaj formą obrony przed tym co obce, sztucznie przeniesione z innej kultury i nieprzystające do potrzeb ówczesnej publiczności.

Siła afektu uruchomionego przez konwencjonalność sztuk powstających w II połowie XIX wieku była ogromna. Świadczy o tym choćby popularność sztuk Antonia Petito⁵, który przerabiał dramaty mieszczańskie, klasyczne, promowane przez ówczesną włoską arystokrację oraz mieszczaństwo, właśnie z wykorzystaniem kanw i kulturowych scenariuszy tak dobrze znanych włoskiemu społeczeństwu z komedii dell'arte. Najlepszym przykładem takiej strategii jest jego przeróbka *Franceski da Rimini* (1860)⁶, w której to w roli tytułowej bohaterki obsadził on włoskiego Pulcinellę. Ten pierwszy gest uruchomił całą lawinę rozwiązań fabularnych, które sprawiły, że stworzony w sztuce świat balansował na granicy utoż-

⁵ Wywodził się z rodziny prowadzącej lokalny teatr. Przez wiele lat jego ojciec nosił maskę Pulcinelli, którą przejął później jego syn, podobnie jak kierowanie teatrem San Carlino. Petito zmarł na scenie w 1876 roku podczas spektaklu *Donna bianca*.

⁶ Sztuka powstała na podstawie tragedii Silvio Pellico, *Francesca da Rimini*, z 1815 roku.

samienia się bohaterów z rolą i wychodzenia z niej⁷. Petito na swój sposób oswoił kulturowy kanon. Jego sztuki to przede wszystkim twórczość rozrywkowa, przyciągająca do prowincjonalnego teatru spragnionych emocji widzów. O ile *Franceskę* można uznać jeszcze za parodię, o tyle późniejszy *Don Faust* (1865) bardzo bliski jest już formie pastiszu. Wykorzystanie zepchniętej na boczny tor literatury improwizacyjnej tradycji teatralnej pozwoliło obnażyć nieprzystawalność obcego wzorca kulturowego do warunków lokalnej twórczości. Niepotrzebny był tutaj rezonerski głos autora, ponieważ wykorzystywane w sztuce konwencje były na tyle wyraziste i uruchamiały w pamięci widzów gotowe, doskonale im znane scenariusze.

Konfrontacja obcej sztuki z rozwiązaniami narzuconymi jej przez określoną praktykę sceniczną, jakiej znakiem były konwencje zaczerpnięte z komedii dell'arte, pozwalała na projektowanie określonej relacji z publicznością. Dramat okazał się nie tylko tworzeniem konstrukcji słownych uruchamiających określone zespoły przedstawię, lecz także formą kształtowania pewnej rzeczywistości teatralnej⁸ i prowokowania afektywnej reakcji ze strony publiczności.

W latach 30. XX wieku bardzo podobny sposób budowania rzeczywistości teatralnej zaprezentuje między innymi współpracownik Luigię Pirandello, a później samodzielny twórca – Eduardo de Filippo, który korzystając z tradycji ludowej rozrywki, jeszcze silniej niż Petito (a także autor *Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*) będzie balansował na granicy serio i buffo. Wiele rozwiązań formalno-tekstowych będzie przypominało te, którymi jeszcze w XIX wieku posługiwał się twórca teatru San Carlino. Bardzo wy-

⁷ Zmiany te zaznaczone zostały także w strukturze wersyfikacyjnej utworu: rozpadała się ona na metaforyczne, bardzo rozbudowane pod względem stylistycznym fragmenty zapisane trzynastogłoskowcem oraz krótkie, wyraziste, niejednokrotnie kolokwialne wypowiedzi w postaci ośmioletkowca.

⁸ Podejście to omawiał Juliusz Kleiner w swoim artykule *Istota utworu dramatycznego*. Zob. J. Kleiner, *Istota utworu dramatycznego*, „Listy z Teatru” 1948, nr 24. Przedruk w: tegoż, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956.

razistym przykładem tego sposobu projektowania rzeczywistości dramatycznej jest utwór *Natale in casa Cupiello* (1931–1934), który wykorzystuje motyw szopki bożonarodzeniowej (notabene niezwykle popularny również w Polsce lat 20. i 30.). Konwencjonalna nie jest tutaj jednak akcja nawiązująca do narodzin Chrystusa, lecz sytuacja rodziny głównego bohatera, który zajmuje się sklejanem szopki z różnego rodzaju odpadków gromadzonych skrupulatnie przez cały rok i nie widzi rozgrywającego się obok niego, ponieważ „konwencjonalnego” dramatu: syn dopuszcza się kradzieży, małżeństwo córki przeżywa kryzys, żona natomiast udaje, że wszystko jest w najlepszym porządku. Teoretycznie można by więc uznać, że jest to typowy dramat mieszczański, przypominający momentami bardziej modernistyczny dramat wnętrza. Taką kwalifikację uniemożliwiają jednak różnego rodzaju tricki, za pomocą których wprowadzane na scenę są kolejne stereotypowe postaci. Nie brakuje tutaj wodewilowych *qui pro quo*, teatralnych *coup de théâtre* oraz kabaretowych skeczów. Dzięki nim ujawnia się cała seria konfliktów między bohaterami. Najbardziej zaskakujące jest jednak wykorzystanie tradycyjnego błogosławieństwa, którego główny bohater udziela pozostałym członkom rodziny na łożu śmierci, sankcjonując tym samym całkowicie odwrócony porządek społeczny. W wyniku tego (jakże zresztą teatralnego) gestu powstaje nowy model dramatu, który garściami czerpie z komedii dell’arte, tradycyjnego teatru dialektalnego. Kanwy, scenariusze teatralne, zakorzenione we włoskiej tradycji teatralnej postaci pomagają twórcom budować afektywną relację z publicznością, która była warunkiem utrzymania świata zawieszzonego między prawdą i pozorem, życiem i grą.

Rosyjski *batagan* i teatr Pietruszki

Wskazanie tradycji teatralnej, której odnowienie postulowałyby twórcy tacy jak Aleksandr Błok, później Nikołaj Jewrieinow czy Jurij Wachtanow jest znacznie trudniejszym zadaniem. Rosja-

nie mieli oczywiście swoją tradycję twórczości ludowej, natomiast w XIX wieku połączyła się ona w nierozzerwalny węzeł z wpływami komedii dell'arte. Warto bowiem przypomnieć, że wygnani z Italii komicy zawędrowali z czasem także do carskiej Rosji, gdzie ich sztuka spotkała się z bardzo dużym zainteresowaniem⁹. Jej improwizacyjny charakter stawiał ją obok innych „nazywych” form takich jak cyrk, kult clowna (*ryzhii*) czy teatru ulicznego. Ten ostatni, czyli rosyjski *bałagan* przejął bardzo wiele elementów włoskiej sztuki teatralnej i w ten sposób powstał słynny teatr Pietruszki¹⁰. Jednocześnie obok jarmarcznej budy, komedii dell'arte¹¹ coraz silniej obecnej w twórczości autorów szukających drogi do odnowienia rosyjskiego dramatu i teatru pojawiało się misterium¹² (połączeniem tych ludowych i religijnych form teatralnych będzie np. *Misterium buffo* Włodzimierza Majakowskiego z 1918 roku). Oprócz

⁹ Więcej o „transferach kulturowych” związanych z komedią dell'arte zob. w: *Teatr dell'arte*, red. D. Sosnowska, Warszawa 2016 oraz E. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017.

¹⁰ Szczegółowe omówienie tego zjawiska znaleźć można w monografii: J.D. Clayton, *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Montreal–Kingston–London–Buffalo 1993; C. Kelly, *Petrushka: The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge 2009.

¹¹ Już Lo Gatto podkreślał związki łączące włoskie arlekinady z rdzennie rosyjską formą budy jarmarcznej. Zetknięcie to mogło nastąpić już w XVIII wieku, kiedy pierwsze trupy włoskie zawędrowały do Rosji. W 1733 r. do Petersburga przybyła trupa Tommasa Ristoriego. Mniej więcej w tym samym czasie w Rosji pojawił się jeszcze jeden słynny Arlekin, czyli Antonio Vulcano. W XVIII wieku powstał także pokaźny zestaw scenariuszy opartych na formule komedii dell'arte napisanych w języku rosyjskim. Zob. E. Lo Gatto, *La Commedia dell'arte in Russia*, „Rivista di studi teatrali” 1954, nr 9–10.

¹² Nie można zapominać, że arlekinada rozumiana jako maskarada łączy się nie tylko z tradycją XVI-wiecznej włoskiej komedii dell'arte, lecz także ze światem misteriów dionizyjskich, jak również średniowiecznym i nowożytnym obrzędem maskaradowym, w tym z tzw. „świętem wiosny” noszącym znamiona ludowej maskarady. Warto przypomnieć, że tym ostatnim korowodom u ludów archaicznych przewodził najpierw szaman w masce, potem satyr, w średniowieczu zaś diabeł. Na szatana jako protoplastę postaci Arlekina wskazywał również A. Wiesiołowski *Alichino e Aredolesa*, „Giornale storico della Letteratura italiana” 1898, XI.

najczęściej przywoływanego w tym kontekście utworu A. Błoka (*Buda jarmarczna*), warto wskazać na dramat Władimira Sołowiewa (*Arlekin swatem*, 1911) oraz utwory Leonida Andriejewa (*Czarne maski*, 1908 i *Ten, którego biją po twarzy*, 1915).

Przyglądając się dramatom zarówno z pierwszego dziesięciolecia XX wieku, jak i okresu nieco późniejszego, nie sposób nie zwrócić uwagi na zastanawiającą (szczególnie w przypadku autorów deklaratywnie poszukujących nowych form wyrazu) konwencjonalność wykorzystanych przez nich form dramatycznych. Warto jednak podkreślić jednocześnie charakterystyczną dla tych utworów rywalizację między konkurencyjnymi konwencjami, formami i wyrastającymi z nich stylami wypowiedzi, która dokonuje się w obrębie jednego utworu. To wzajemne nicowanie się konwencji, doskonale znanych przecież ówczesnej publiczności, gwarantuje nawiązanie z nią afektywnej, niejednokrotnie bardzo gwałtowej relacji. Konwencje mają bowiem na celu uruchomienie afektywnej pamięci widzów, przywołanie określonych, zepchniętych z czasem do kulturowego archiwum wzorców i formuł teatralnych oraz – co najważniejsze – związanych z nimi sposobów konceptualizacji świata¹³. To konwencja uruchamiająca afektywną relację z odbiorcą służy twórcom do przekształcania zastanego przez nich pola produkcji literackiej, mówiąc językiem Pierre’a Bourdieu. Komedia dell’arte, jej twórcze przekształcenie w postaci teatru Pietruszki i rosyjskiego bałaganu, staje się jednym z ważniejszych narzędzi przemiany sztuki rosyjskiej na początku XX wieku (Catriona Kelly twierdzić wręcz będzie, że pojawienie się komedii dell’arte w Rosji traktować także należy jako zjawisko z porządku socjologicznego¹⁴).

¹³ Wydaje się, że nie bez powodu Meyerhold w swoim programie nauczania uwzględniał wiedzę m.in. o teatrze komedii dell’arte, o czym przypomina Katarzyna Osieńska w swojej pracy *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji: kontynuacje, zerwania, transformacje*, Gdańsk 2009.

¹⁴ C. Kelly, *Petrushka: The Russian Carnival Puppet Theatre*.

Sztukę włoską z II połowy XIX wieku i tę powstającą na początku nowego wieku w Rosji łączyć zdają się podstawowe założenia programowe. Zdaniem Johna Douglasa Claytona to między innymi tradycja komedii dell'arte umożliwiała odnowienie relacji między teatrem a publicznością, aktorem a widownią¹⁵. „Nażywość”, improwizacja, sięganie do twórczości rozrywkowej – wszystkie te cechy ówczesnej produkcji dramatycznej wyraźnie świadczą o potrzebie budowy relacji z odbiorcą na nowych zupełnie zasadach. Konwencja nie służy już do konceptualizacji świata przedstawionego, wyraźnego zaznaczenia ram jego funkcjonowania, a przez to opisanie i wytłumaczenie rzeczywistości otaczającej widzów. Przywołanie określonych konwencji, doprowadzenie do ich starcia, ma wzbudzać emocje, ma przekształcać sposób widzenia świata przez widza bez dawania mu gotowych odpowiedzi na dręczące go pytania. Odtwarzano więc ów uliczny teatr włoski w najczystszej możliwej formie, posługiwano się jedynie scenariuszem (kanwą) i sztuką improwizacji. W twórczości Błoka czy Jewrieinowa pełno postaci zamkniętych w serii karykaturalnych gestów i zdarzeń, nowoczesnych odpowiedników XVI- i XVII-wiecznych *lazzi*, bohaterów prezentujących groteskowy obraz siebie i otaczającego ich świata. Wszystko to służyło przywołaniu pamięci widzów, uruchomieniu określonych afektów i przeformułowaniu wizji świata dramatycznego.

Najbardziej wyrazistym przykładem wprowadzenia tego typu rozwiązań do sztuki przełomu XIX i XX wieku jest oczywiście *Buda jarmarczna* Błoka. Przestrzeń dramatu zbudowana jest z dwóch, konwencjonalnych, doskonale utrwalonych w tradycji teatralnej miejsc. Jednym jest typowy „pokój teatralny z trzema ścia-

¹⁵ „The goal of the theatrical revolution signified by the insertion of the commedia dell'arte element into the theatrical performance was a new theatre that would provoke and challenge both actor and audience, and force both to see afresh the nature of the relationship between them that is the essence of the theatrical experience” [J. D. Clayton, *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, s. 6].

nami, oknem i drzwiami” (znak, a właściwie karykatura tradycyjnego, skompromitowanego już w tym okresie XIX-wiecznego dramatu), drugi z kolei stanowi przestrzeń ludowego bałaganu (rosyjski *Балаган* był symbolem tradycyjnego teatru ludowego, związanego ściśle z improwizacją)¹⁶. Odsłonięcie kulis pozwala na zastąpienie pierwszej, sztucznej przestrzeni, przestrzenią zamieszkaną m.in. przez Pierrota, Kolombinę i Arlekina. Przestrzeń wprost komunikująca swoją sztuczność, karykaturalność, szablonowość okazuje się być bardziej „rzeczywista” od świata, w którym Trzej Mistycy oczekują nadejścia Bladej Przyjaciółki. Te dwie konwencje – improwizacyjna oraz realistyczno-mistyczna podważają się jednak nawzajem. „Teatr w teatrze” Błoka nie działa tak, jak można byłoby się tego spodziewać. Nie wyróżnia go prosta budowa szkatułkowa, ale konstrukcja sygnalizująca potrzebę stworzenia prawdziwego świata teatru, który możliwy jest tylko dzięki aktywnemu uczestnictwu publiczności. Warunkiem podjęcia przez publiczność owej wyznaczonej jej przez artystę roli jest afekt, którego regulatorem okazuje się konwencja uruchamiająca pamięć kulturową.

W dramacie rosyjskim Srebrnego Wieku doszło jednak do szczególnego zjawiska – narzędziem odnowy teatru stała się forma z jednej strony *stricte* artystyczna (czyli XVI-wieczna komedia dell'arte), z drugiej – forma najbardziej ludowa i pierwotna dla rosyjskiego teatru, czyli rosyjski *bałagan*, jednocześnie nierozzerwal-

¹⁶ Historia rosyjskiego bałaganu i jego związki z ludowym rosyjskim teatrem sąsługują na szersze omówienie. Pierwszych ważnych rozpoznań dokonał w tym zakresie przede wszystkim John Douglas Clayton, który powiązał tradycję teatru Pietruszki z obecnością w Rosji wędrownych teatrów włoskich. Co ważne, obecność tradycji ludowej w dramaturgii rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku dostrzegano nie tylko w twórczości Błoka. M.in. Helena Kotow zwracała uwagę, że: „Dramaturgia Fiodora Sołoguba jest jakby rosyjską wersją realizacji głoszonego na zachodzie Europy hasła teatralizacji teatru umowności, stylizacji scenicznej, reinterpretacji mitów greckich, średniowiecznych legend i podań ludowych” [H. Kotow, *Tradycje teatru ludowo-jarmarcznego w dramacie Fiodora Sołoguba „Wańka klucznik i jego paż Jean”*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia Rosyjska”, 1982, t. 10, s. 35].

nie z tą pierwszą związany. Plac, tak bardzo charakterystyczny dla rosyjskiego teatru ludowego, stanie się podstawowym miejscem akcji dramatów twórców takich, jak Jewrieinow i Tairow¹⁷. To uruchomienie afektywnej pamięci o rodzimej tradycji ludowej będzie ogromnie istotne także podczas „reformatorskich” (przede wszystkim jednak na polu społeczno-politycznym, aniżeli teatralnym) działań Włodzimierza Majakowskiego. Warto zwrócić uwagę na charakterystyczny splot tradycji formy buffo, komedii dell’arte, improwizacji i tradycji misterium, jaki ma miejsce w *Misterium buffo*. Pozorną sprzeczność tych dwóch gatunków (tak przecież konwencjonalnych) łączy „nażywość” obydwu form¹⁸. Siła afektu rodzi się właśnie z połączenia „nażywości” i konwencjonalności. Rosjanie zdawali się to na początku XX wieku rozumieć lepiej niż ktokolwiek inny. Być może dlatego osiągnięcia Wielkiej Reformy Teatralnej we Francji, w tym koncepcja wielkiej marionety Craiga nie spotkała się z tak dużym zainteresowaniem z ich strony.

Baśń dramatyczna a rozwój polskiego dramatu

Baśń dramatyczna pozostaje formą (uznanie jej bowiem za gatunek jako taki budzić może bowiem spore wątpliwości) słabo obecną zarówno w badaniach dramatologicznych, jak i teatralnych, choć w przypadku tych drugich więcej uwagi poświęca się zjawiskom kontekstowym dla baśni dramatycznej, czyli wystawianym namiętnie w XIX wieku w Polsce dramom czarodziejskim, kasper-

¹⁷ Zob. A. Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, przeł. J. Ludawska, Warszawa 1979.

¹⁸ Mimo utrwalonego powszechnie przekonania o szablonowości i hermetyczności formy misterium, warto podkreślić bezpośredniość akcji tego typu utworów, nawiązywanie relacji z widownią, dostosowywanie się do lokalnych warunków, w których dochodziło do przedstawienia. Na wszystkie te elementy w odniesieniu do najstarszych zachowanych utworów angielskich zwracał uwagę Mirosław Kocur w swojej pracy *Teatr bez teatru*.

liadom i podobnym im utworom¹⁹. Nic więc dziwnego, że próba ustalenia genologicznego charakteru baśni dramatycznej z góry właściwie skazana jest na porażkę, na co zwracali uwagę jedyni do tej pory zajmujący się bliżej tą formą badacze – Ryszard Waksmund²⁰ i Anna Czabanowska-Wróbel²¹ (choć trzeba zaznaczyć, że robili to raczej przy okazji innych, szerszej zakrojonych badań). Niemniej przypomnieć trzeba, że baśń dramatyczna była formą bardzo popularną w okresie Młodej Polski. Sięgali po nią zapomniani dzisiaj twórcy tacy jak Zygmunt Sarnecki, Aleksander Niemojewski, Artur Oppman, ale i ci, którzy w historii literatury polskiej zapisali się na stałe – Lucjan Rydel, Leopold Staff czy Bolesław Leśmian. Poszczególni twórcy opatrywali swoje dzieła bardzo różnymi podtytułami: powieść sceniczna, fantazja, poemat dramatyczny, baśń, baśń sceniczna, baśń mimiczna. W okresie 1890–1918 powstało bardzo wiele utworów dramatycznych, które można byłoby zakwalifikować jako baśnie dramatyczne, większość ich jednak doczekała się wyłącznie jednego wydania, a następnie zniknęła zupełnie ze świadomości odbiorców literatury, nie ma również sensu szukać informacji o nich w kompendiach poświęconych literaturze tego okresu.

Dlaczego więc dzisiaj warto zajmować się baśnią dramatyczną? Skłania do tego przede wszystkim spojrzenie na nią z perspektywy nieco późniejszych dokonań w dramaturgii polskiej i eksperymentów, które pojawiły się w dwudziestolecu międzywojennym. Zastanawiająca jest siatka przedstawieniowa baśni dramatycznej stworzona z połączenia komedii dell'arte, kasperliad, baśni czarodziejskich oraz *contes de fées*. Tej siatki przecinających się niejednokrotnie linii transferów kulturowych, inspiracji i konwergencji

¹⁹ Zob. E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.

²⁰ R. Waksmund, *Młodopolska baśń dramatyczna. Od bajki ludowej do impresji scenicznej (z zagadnień struktury gatunku)*, w: *Baśnie nasze współczesne*, red. J. Ługowska, Wrocław 2005.

²¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

nie sposób wytłumaczyć niearcydzielnością większości przywołanych w kontekście baśni dramatycznej utworów i charakterystycznym dla nich wynajdywaniem zapomnianych tradycji. Pytanie o baśń dramatyczną to pytanie o przepływ, sposób osadzenia elementów poszczególnych tradycji teatralnych na polskim gruncie kulturowym, a przede wszystkim pytanie o celowość tego zabiegu.

Bliższa analiza utworów określanych mianem baśni dramatycznej każe dostrzec związki łączące je z utworami Ewy Szelburg-Zarębiny (*Ecco homo, Syngaly*), Witolda Wandurskiego (*Śmierć na gruszy*) czy Józefa Jaremy (*Lajkonik w szopce*). Dramaty dwudziestolecia międzywojennego bazowały na bardzo silnej, afektywnej relacji z odbiorcą (czemu sprzyjał zarówno klimat kabaretu, w którym osadzony były Cricot I²² czy rodzący się w Łodzi teatr proletariacki Wandurskiego²³). Żeby jednak zrozumieć, z czego brała się owa szczególna siła (dla ówczesnej publiczności, przyznać bowiem trzeba, że wszystkie wymienione przeze mnie utwory są obecnie mało znane) tych tekstów i realizowanych na ich podstawie przedstawień, trzeba sięgnąć właśnie do tradycji baśni dramatycznej, która wyróżniała się na tle innych podobnych jej utworów szczególnym połączeniem baśniowości z misterium (oczywiście nie we wszystkich przypadkach, natomiast jest to rys silnie obecny w *Skrzypku opętanym* Bolesława Leśmiana, *Arfie* Macieja Szukiewicza, *Zaczarowanym kole* Lucjana Rydla).

Na te dwie linie rozwoju dramatu polskiego przełomu XIX i XX wieku bardzo wyraźnie zwracała uwagę Elżbieta Rzewuska²⁴, wielokrotnie próbując jednak rozdzielić misterium/moralitet

²² Zob. K. Czerna, *Teatr Cricot – suma przybliżeń*, „Didaskalia” 2019, nr 153; J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Kraków 2008.

²³ Zob. L. Dorak-Wojakowska, *Dramaturg jako archiwista. O stylu montażu dokumentalnego Witolda Wandurskiego i sceny robotniczej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2019, nr 2.

²⁴ *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin 1988; E. Rzewuska, *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 287–328.

i baśń lub traktując tę drugą jako dodatkowy rys charakterystyczny dla niektórych utworów zanurzonych w kontekście religijnym. Wydaje się jednak, że w przypadku polskiej baśni dramatycznej, dla której oczywisty wręcz kontekst stanowi komedia dell'arte Carla Gozziego, *Sen nocy letniej* Williama Szekspira, niemieckie *Zauberpose*, kasperliady Franza Pozziego, *contes de fées*, satyry Ludwicka Tiecka czy *Balladyna* Juliusza Słowackiego, neoromantyczne baśni sceniczne Gerharta Hauptmanna i Maurice'a Maeterlincka, mówić trzeba o silnym misteryjno-baśniowym splocie, który jeszcze w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku pozwala uzyskać możliwe spójny świat przedstawiony. W drugim i trzecim dziesięcioleciu dwa elementy tego rizomatycznego projektu zaczną się jednak wzajemnie nicować.

Baśń dramatyczną można więc w tym momencie postrzegać jako zapowiedź oryginalnych dramatów dwudziestolecia, które pełnymi garściami czerpać będą z cyrku, szopki, kabaretu i misterium. Baśń dramatyczna natomiast jako produkt określonego momentu historycznego (utwory te powstawały właściwie jedynie w okresie 1890–1918), tworzy przestrzeń, w której dochodzi do niezwykle interesującego połączenia wątków, motywów, fabuł, rozwiązań strukturalnych z zupełnie odmiennych rejestrów literatury. Korzystając z bogatego repertuaru kulturowych scenariuszy²⁵, uruchamia afektywną pamięć (mimo trudnego często do zidentyfikowania archiwum²⁶) swoich odbiorców, jednocześnie doprowadzając do modyfikacji, przekształcenia i twórczego przekroczenia określonych wzorców dramaturgicznych. Stąd też wielokrotnie pojawiające się zarzuty dotyczące niespójności świata tych utworów, mimo widocznego dążenia twórców do zamknięcia rzeczywisto-

²⁵ Pojęciem tym posługuję się za Dianą Taylor. Por. D. Taylor, *The Archive and the Repertoire*, Durham–London 2003. Fragment książki został przetłumaczony na język polski: D. Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 120.

²⁶ Pojęciem archiwum posługuję się również za Dianą Taylor. Zob. D. Taylor, *The Archive and the Repertoire*.

ści w określonych ramach. Trudno Niemojewskiego, Sarneckiego, Oppmana czy nawet Rydla postrzegać jako wielkich reformatorów polskiego dramatu. Wydaje się jednak, że zainicjowane przez nich eksperymenty stanowiły cenne źródło inspiracji dla następców w postaci Szelburg-Zarębiny, Wandurskiego, Zegadłowicza czy Jaremy. Szczególnie ten ostatni miał, jak sądzę, świadomość afektu ukrytego w wykorzystywanych przez niego konwencjach. Zresztą w kręgu Criocot nie był raczej w tym myśleniu osamotniony. Wystarczy przypomnieć, że oprócz Jaremy jedną z ważniejszych postaci teatru na Łobzowskiej w Krakowie był Adam Polewka, autor *Igrców na barbakanie* i tłumacz wystawionego przez Criocot *Mistrza Pathelina*.

O braku baśni dramatycznej w refleksji nad rozwojem polskiego dramatu i teatru w dwudziestoleciu międzywojennym zdecydowało przekonanie, że pojawienie się tych utworów pod koniec XIX wieku było „prostą konsekwencją rozwoju literatury europejskiej, która w wieku XIX w większym niż dawniej zakresie otwarła się na folklor i niewyczerpane zasoby topiki ludowej”²⁷. Trzeba jednak wyraźnie pokreślić, że twórcy młodopolscy oczywiście sięgali w jakimś stopniu do form folklorystycznych, natomiast były to w dużej mierze utwory zakorzenione w tradycji form improwizacyjnych, widowiskowych. Młodopolanie w dużym stopniu odwoływali się do konwencji, gatunków stanowiących przeciwagę dla wzorca dramatu mieszczańskiego.

Nie ulega wątpliwości, że szereg pojawiających się w baśniach dramatycznych rozwiązań to nawiązania do typowo polskich i słowiańskich fabuł, baśniowych postaci i figur. Oczywiście jest jednak, że baśń dramatyczna to „konstrukt stricte literacki, artystowski, ukształtowany na gruncie literatury pisanej i jako taki nieposiadający swego genotypu folklorystycznego”²⁸. Konstrukt zanurzony

²⁷ R. Waksmund, *Młodopolska baśń dramatyczna. Od bajki ludowej do impresji scenicznej (z zagadnień struktury gatunku)*, s. 13.

²⁸ Tamże, s. 11.

między innymi w tradycji dramy czarodziejskiej, która właściwie przez cały XIX wiek²⁹, a szczególnie w jego pierwszej połowie cieszyła się ogromnym powodzeniem³⁰, ostatecznie jednak jako forma wyeksploatowana dokonała żywota w teatrach ludowych i amatorskich³¹. Tam najprawdopodobniej „odkryli ją” polscy dramaturdzy poszukujący „teatru ludowego”³², który przecież w Polsce wtedy jeszcze nie istniał³³. To twórcy tacy jak Jerzy Żuławski (*Eros i Psyche*), Lucjan Rydel (jeden z twórców „teatru ludowego”³⁴) i Bolesław Leśmian sprawili, że forma ta odżyła raz jeszcze. Jej siła, która pozwoliła tego typu utworom naprawdę długo opierać się rosnącej popularności *pièce bien faite*, komedii mieszczańskiej, jak i dramatu historycznego, kryła się nie tylko w „cudowności”, „omamieniu”, ale i wyjątkowo przejrzystych, schematycznych, a przy tym dających dużo możliwości improwizacyjnych konwencjach.

²⁹ *Syrena Dniestru*, czyli przeróbka niemieckiego *Donauweibchen* u schyłku lat 30. miała już ponad 40 wystawień, co na warunki ówczesnej produkcji teatralnej w Polsce było wynikiem zdumiewającym. W Warszawie sztuki takie jak *Chłop milionowy* Raimunda cieszyły się ogromną popularnością, mimo że budziły rozczarowanie krytyków. Podobnie zresztą było w Lwowie [zob. B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, Warszawa 1967, s. 117]. Ciekawych danych dostarcza również praca Anny Wypych-Gawrońskiej, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.

³⁰ E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, s. 34.

³¹ Trzeba jednocześnie zaznaczyć, że drama czarodziejska powróciła na scenę w latach 90. XIX wieku. Na scenie krakowskiej w 1889 roku wystawiony zostaje *Chłop milionowy*, w 1900 i 1901 roku natomiast *Marnotrawca* Raimunda. W tym samym wręcz momencie powstają baśnie dramatyczne.

³² Sztuki Nestroya i Räedera, ich polskie przeróbki i imitacje trafiają do teatrów amatorskich i ludowych, gdzie obecność tych dzieł jest notowana aż po dwudziestolecie międzywojenne. Zob. A. Chętnik, *Dla teatrów amatorskich przegląd 125 sztuk teatralnych*, Warszawa 1926; M. Wosiek, *Historia teatrów ludowych. Polskie zespoły zawodowe 1898–1914*, Wrocław 1975; M. Piotrowska, *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832–1875)*, Poznań–Kalisz 2000.

³³ Zob. *Teatry dla masowej publiczności*, red. P. Olkusz, M. Wąsik, Łódź 2017.

³⁴ A. Kowalska, *Lucjan Rydel i teatr*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2019, nr 19.

Nadużyciem byłoby stwierdzenie, że drama czarodziejska była dla polskich twórców formą analogiczną w swojej funkcji do komedii dell'arte we Włoszech albo też bałaganu w Rosji. Trudno bowiem mówić o typowym rodzimym teatrze ludowym, na podstawach którego wyrosnąć mogłaby baśń dramatyczna. Sama baśń była zaś nieco mniej wyrazistą formą od eksperymentów Petito czy Błoka. Trzeba natomiast zwrócić uwagę, że jej pojawienie się w Młodej Polsce było wyrazem pierwszych prób poszukiwania nowych dróg dla polskiego dramatu. Sięgano więc do archiwum form obumarłych i porzuconych na poboczu głównych traktów sztuki i estetyki. O ile formę tę niejednokrotnie wypełniano fabułami zaczerpniętymi z polskiej tradycji ludowej, o tyle sama dramatyczno-teatralna struktura wyłaniała się w wyniku swoistej dla tamtego okresu stylizacji łączącej wybrane formy folklorystyczne, misteryjne, dramę czarodziejską i komedię dell'arte. W ten sposób doszło do zadziwiającego połączenia fabuł zaczerpniętych z ludowych baśni lub mitów z formą widowiskową, w pewnym sensie improwizacyjną i wodewilową. Można bowiem podejrzewać, że spora część baśni dramatycznych to rodzaj stylizacji w obszarze konstrukcji świata przedstawionego³⁵ nawiązującej zarówno do określonych form tak sztuki ludowej, jak i widowiskowej dramy czarodziejskiej. Formy konceptualizacji przestrzeni dramatycznej to z jednej strony zapis sposobu widzenia pewnej tradycji i wzorców myślenia w niej zakodowanych, z drugiej – to przestrzeń oglądania tych wzorców ubrana w formę improwizacji, „nażywności”, gry i – mówiąc językiem współczesnej teatrologii – performansu.

Trudno oczywiście uznać, że polskie baśnie dramatyczne pełnią w linii rozwoju polskiego dramatu porównywalną funkcję do eksperymentów Błoka, Jewreinowa, Wachtanowa, de Fillippo

³⁵ Na fundamentalne znaczenie tego typu stylizacji w postrzeganiu procesów historycznoliterackich zwracała uwagę Stefania Skwarczyńska. Zob. S. Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*, w: *Stylistyka polska*, red. E. Miodońska-Brooks, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1973.

czy Pirandella. Natomiast można już dostrzec pewne pokrewieństwo między tym, jaką rolę odegrała komedia dell'arte w połowie XIX wieku dla rozwoju dramatu włoskiego a miejscem, jakie w polskiej literaturze zajęła baśń dramatyczna. Problem jednak w tym, że o ile Włosi bardzo uważnie przyjrzeni się twórczości dialektalnej poprzedzającej wielką metateatralną formę utworów Pirandella, o tyle nad polskimi badaniami nad baśnią dramatyczną nadal ciąży przekonanie o tym, że ta literatura drugiego a nawet trzeciego rzędu nie odegrała żadnej większej roli w rozwoju dramatu. Nie chodzi jednak o to, by na siłę dowartościowywać te utwory, przypisywać im nowatorstwo, którego w nich nie ma albo pojawia się w niewielkim stopniu (oprócz wyjątków takich jak *Skrzypek opętany* Bolesława Leśmiana). Warto jednak spojrzeć na baśń dramatyczną jako konieczny element rozwoju polskiego dramatu. Formę, która mimo silnej konwencjonalności stanowiła próbę poszukania nowego języka i sposobu mówienia o rzeczywistości, a przede wszystkim była sposobem dotarcia do prawdy o świecie. Dzieła Niemojewskiego, Sarneckiego, Rydla, Oppmana i wielu innych wydają się jednak efektem specyficznego dla okresu przełomu XIX i XX wieku poszukiwania formy odnowienia tradycji teatralnej, przełamania dominującego w teatrze modelu dramatu mieszczańskiego i *pièce bien faite*, który z dzisiejszej perspektywy raz i z pewnością schematycznością i konwencjonalnością. W momencie pisania i wystawiania tych dzieł to właśnie one stanowiły o ogromnej sile tych utworów. Wystarczy choćby przypomnieć, jak dużą popularnością cieszył się *Eros i Psyche* Jerzego Żuławskiego i opera Ludomira Różyckiego powstała na podstawie tego utworu. Siła afektu tkwiąca w konwencjach, z jakich całymi garściami czerpała baśń dramatyczna³⁶, stanowiła nie tylko o popularności tych utworów wśród publiczności mieszczańskiej początków XX wieku.

³⁶ Jak udowadniają badania Moniki Surmy-Gawłowskiej, również sama komedia dell'arte w Polsce występowała w ograniczonym zakresie, choć warto wspomnieć o obecności trup włoskich na dworze Władysława IV, Jana III Sobieskiego, a także o oświeceniowych utworach Franciszka Bohomolca (*Arlekin na świat urażony*) i Fran-

Siła ta okazała się również niezwykle inspirująca dla twórców dwudziestolecia, którzy czerpiąc z owego misteryjno-baśniowego repozytorium form, modeli i sposobów przedstawienia rzeczywistości, wywracali świat przedstawiony na opak, jeszcze silniej oddziałując na czytelników i widzów.

Wątpliwości nie ulega natomiast, że koniec XIX wieku to czas gwałtownego przyrostu nowych idei i propozycji światopoglądowych, które swój wyraz znalazły w dużej mierze właśnie w tekstach dramatycznych. Te ostatnie funkcjonowały więc zarazem jako środek przekazu wyrazistych idei i koncepcji czy programów, jak i medium treści dopiero kiełkujących, nieostrych, ulotnych. Można oczywiście korzystać z tradycji baśni dramatycznej traktować jak ariergardę, można jednak dostrzec siłę, jaka tkwi w tym skansenie tradycyjnych obrazów świata i związanej z nimi estetyce. Warto więc być może docenić to kolejne (zapomniane) źródło przemian artystycznych polskiej (często nie mniej zapomnianej) dramatyczno-teatralnej awangardy. Aby uświadomić sobie, jak ważne mogłoby być dla polskiej tradycji szopki i kabaretu, dramatu Mrożka i Różewicza docenienie baśni dramatycznej, wystarczy zestawzić ze sobą *Betlejem polskie* Lucjana Rydla, *Ecce homo* Ewy Szelburg-Zarębiny, *Jasełka moderne* Ireneusza Iredyńskiego i *Biwak pod gołym niebem* Mariana Pankowskiego.

Baśń dramatyczna – niejednoznaczna forma dramatyczno-teatralna czerpiąca z komedii dell'arte, dramy czarodziejskiej, wodewilu czy *impromptu* funkcjonowała jako swoisty, afektywny „wehikuł treści” łączący aktualne tendencje estetyczne ze zjawiskami nieoczywistymi, często niezrozumiałymi, a jednak zapowiadającymi w pewien sposób możliwości tkwiące w formie dramatycznej. Z możliwości tych skorzystali najwięksi reformatorzy dramatu i teatru.

ciszka Zabłockiego (*Arlekin Mahomet*). Zob. M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Warszawa 2015, s. 71–78; B. Korzeniewski, *Komedia dell'arte w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, nr 3/4.

Bibliografia

- Angelini Franca (2003), *Rasoi. Teatri napoletani del '900*, Roma: Bulzoni.
- Bal Ewa (2007), *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Barsotti Anna (2007), *Eduardo, Fo e l'attore-autre del Novecento*, Roma: Bulzoni.
- Braidotti Rosi (2018), *Afirmation, Pain and Empowerment*, „Asian Journal of Women Studies”, Vol. 14, No 3, s. 7–36.
- Briusow Walery (1993), *Niepotrzebna prawda*, przeł. B. Stempczyńska, w: *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza*, red. E. Udalska, Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej, s. 414–418.
- Chętnik Adam (1926), *Dla teatrów amatorskich przegląd 125 sztuk teatralnych*, Warszawa: Księgarnia Polska.
- Clayton John Douglas (1993), *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Montreal–Kingston–London–Buffalo: Cambridge University Press.
- Czabanowska-Wróbel Anna (1996), *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków: Universitas.
- Czerska Katarzyna (2019), *Teatr Cricot – suma przybliżeń*, „Didaskalia”, nr 153, s. 46–54.
- Dorak-Wojakowska Lilianna (2019), *Dramaturg jako archiwista. O stylu montażu dokumentalnego Witolda Wandurskiego i sceny robotniczej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura”, nr 2, s. 20–35.
- Gmys Marcin (2012), *„Eros i Psyche”: od powieści scenicznej Jerzego Żuławskiego do opery Ludomira Różyckiego*, Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Got Jerzy, Orzechowski Emil (1974), *Repertuar teatru krakowskiego 1845–1865. Cz. 1: Teatr polski*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Gracla Jadwiga (2001), *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Grot Zdzisław (1950), *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu 1782–1869*, Poznań: Nakładem Prezydium Miejskiej Rady Narodowej.
- Kelly Catriona (2006), *Petrushka: The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Kleiner Juliusz (1948), *Istota utworu dramatycznego*, „Listy z Teatru”, nr 24, s. 1–3.
- Korzeniewski Bohdan (1954), *Komedia dell’arte w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 3–4, s. 29–56.
- Kosofsky Sedgwick Eve (2003), *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham – London: Duke University Press Books.
- Kotow Helena (1982), *Tradycje teatru ludowo-jarmarcznego w dramacie Fiodora Sologuba „Wańka klucznik i jego paż Jean”*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia Rosyjska”, t. 10, s. 31–41.
- Kowska Agnieszka (2019), *Lucjan Rydel i teatr*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria”, nr 19, s. 21–34.
- Lasocka Barbara (1967), *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lo Gatto Ettore (1954), *La Commedia dell’arte in Russia*. „Rivista di studi teatrali”, nr 9–10, s. 176–186.
- Madej Izabella (2002), *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Marszałek Agnieszka (1992), *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1875–1881*, Kraków: Instytut Sztuki PAN.
- Massumi Brian (2013), *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 112–135.
- Mazur-Fedak Jolanta (2008), *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Kraków: Universitas.
- Nicoll Allardyce (1967), *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell’arte*, przeł. A. Dębnicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nowicka Elżbieta (2003), *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Olkusz Piotr, Wąsik Monika [red.] (2017), *Teatry dla masowej publiczności*, Łódź: Wydawnictwo Przypis.
- Osińska Katarzyna (2013), *Metamorfozy „Budy jarmarcznej”: Aleksandr Blok – Wsiełowod Meyerhold – Tadeusz Kantor*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 6, s. 103–114.

- Piotrowska Magdalena (2000), *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832–1875)*, Poznań–Kalisz: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Półczyńska Edyta, Załubska Cecylia (1995), *Bibliografia przekładów z literatury niemieckiej na język polski 1800–1990*, t. 1: 1800–1918, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Roach Joseph (2014), *Wprowadzenie: historia, pamięć i performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia”, nr 121–122, s. 22–36.
- Rzewuska Elżbieta (1988), *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin: Uniwersytet Marii Skłodowskiej-Curie.
- Rzewuska Elżbieta (1991), *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin: TN KUL, s. 287–328.
- Schneider Rebecca (2011), *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London–New York: Routledge.
- Secomska Henryka (1971), *Repertuar warszawskich teatrów rządowych 1863–1890*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Skwarczyńska Stefania (1973), *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*, w: *Stylistyka polska*, red. E. Miodońska-Brooks, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 227–248.
- Sobieska Anna (2015), *Wokół Aleksandra Błoka. Z dziejów polskiej fascynacji kulturą i literaturą rosyjską*, Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna.
- Sosnowska Dorota [red.] (2016), *Teatr dell'arte*, Warszawa: Wydawnictwa UW.
- Stoller Ann Lauea (2002), *Colonial archives and the arts of governance*, „Archival Science”, No 2, s. 87–109.
- Sugiera Małgorzata (2017), *Nażywość*, w: *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Surma-Gawłowska Małgorzata (2015), *Komedia dell'arte*, Kraków: Universitas.
- Świetlicka Halina (1968), *Repertuar teatrów w Warszawie 1832–1862*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Tairow Aleksandr (1979), *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, przeł. J. Ludawska, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Taylor Diana (2003), *The Archive and the Repertoire*, Durham–London: Duke University Press Books.

- Taylor Diana (2014), *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia”, nr 120, s. 22–38.
- Waksmund Ryszard (2005), *Młodopolska baśń dramatyczna. Od bajki ludowej do impresji scenicznej (z zagadnień struktury gatunku)*, w: *Baśnie nasze współczesne*, red. J. Ługowska, Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, s. 11–41.
- Wosiek Maria (1975), *Historia teatrów ludowych. Polskie zespoły zawodowe 1898–1914*, Wrocław: Instytut Sztuki PAN.
- Wypych-Gawrońska Anna (1999), *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków: Universitas.

Affect and Convention: Creating the Space of Seeing

Summary

The article discusses the coexistence of two phenomena in the drama of the second half of the 19th century and the early 20th century. By combining affect and convention, the author seeks to point out the dramatic use of the forgotten plot schemes, characters, and construction solutions, which still remain strongly preserved in the cultural memory of the viewers. These were highly characteristic of the comedy *dell'arte*, the Russian *balagan*, which was at the time regaining its popularity in Italy, as well as of the Polish fairy tale. The authors used them in order to evoke in the viewer a certain kind of affectation. This, in turn, allowed them to build ties with the audience based on completely new rules of participation, which gave rise to the theatrical phenomena characteristic of the second half of the 20th century.

Keywords: drama, comedy *dell'arte*, affect, convention, space

Ireneusz Gielata

Instytut Literaturoznawstwa

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Oko podróżnika – epizod wenecki *Podróży po Włoszech* Hipolita Taine'a

1.

Być może każdy, kto wyrusza w podróż, najpierw przebywa w „sanktuarium imion”. Tak widział to, rojąc o podróżach do Parmy czy Florencji, narrator powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*: „to, do czego dążyła moja wyobraźnia i co moje zmysły odczuwały na razie niepełno i bez przyjemności, to zamknąłem w sanktuarium imion; jak ja skupiłem w nich swoje marzenie, tak one teraz magnesowały moje tęsknoty”¹. Nieprzypadkowo Elżbieta Rybicka uzna Marcela Prousta za prawodawcę toponimiki literackiej:

Proustowskie ewokacje Florencji czy Parmy, wywiedzione z nazwy własnej, tworzą bowiem geografie imaginacyjną tych miejsc, dzięki której można uchwycić interakcję pomiędzy *poiesis* i wyobraźnią przefiltrowaną przez kulturowe imaginarium a realnymi miejscami².

¹ M. Proust, *W stronę Swanna. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2013, s. 439.

² E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 200.

Imię własne to swoisty magnes, który sprawia, że człowiek żyje w stanie tęsknoty za tym, co jeszcze nie nadeszło, za przyszłością nienaznaczoną poczuciem straty i otwartą na niczym niezmaczoną możliwość. To pragnienie, zogniskowane wokół konkretnego miejsca znanego jedynie z nazwy, stymuluje pracę wyobraźni, która przeobraża imiona miast w wyimaginowane obrazy uobecniające to, co nieobecne. Nazwa własna – powiada dalej Proustowski narrator – wytwarza „realną atmosferę”; to właśnie w niej „zanurza się” podmiot tęskniący za podróżą, który, nie widząc tego, co znajduje się wokół niego, zaznaje „życia nieprzeżytego jeszcze, życia nietkniętego i czystego”³. Magnetyczny czar toponimów wywołuje uczucie tęsknoty skierowanej na przyszłość, a emocjonalna siła tego uczucia tkwi w tym, że rodzi ona obrazy „miast nadprzyrodzonych”, które zaspakajają „żądę oglądania i dotykania organami zmysłów czegoś wypracowanego marzeniem, niepochwytne dla zmysłów”⁴. Dlatego nazwy własne Proust uzna za „fantazyjnych rysowników”:

Bez wątpienia nazwiska, nazwy to są fantazyjni rysownicy kreślący nam szkice ludzi i krajów tak mało podobne, że często jesteśmy zdumieni, kiedy ujrzymy przed sobą zamiast świata wyrojonego świat widzialny (który zresztą nie jest światem rzeczywistym, bo zmysły nasze posiadają nie o wiele więcej daru chwytania podobieństw niż wyobraźnia, tak iż rysunki możliwie zbliżone do rzeczywistości są co najmniej równie odmiennie od widzialnego świata, ile ten był odległy od świata urojonego)⁵.

³ Zob. M. Proust, *W stronę Swanna*, s. 440. Ten stan widzącego niewidzenia najlepiej oddają słowa: „Oto co – mimo iż będąc w Paryżu – widziałem, nie zaś to, co było dokoła mnie. Nawet z punktu widzenia prostego realizmu upragnione przez nas krainy zajmują w każdej chwili w naszym prawdziwym życiu o wiele więcej miejsca niż kraj, gdzie znajdujemy się istotnie” [tamże, s. 440].

⁴ Tamże, s. 339–441.

⁵ M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 2, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2014, s. 134–135.

Istota podróżowania zasadza się więc niejako na podwójnym gęście – otwarcia nazwy własnej, a zarazem wykroczenia poza nią i wszelkie jej ewokacyjne przedstawienia, zrodzone z mocy tęsknoty za tym, co ma dopiero nadejść w czasie przemierzania konkretnego terytorium. „Z chwilą gdy się tam znalazł – mówi Proustowski narrator o momencie wkroczenia w miejską przestrzeń – to było tak, jak gdybym był otworzył imię, które trzeba było trzymać hermetycznie zamknięte”⁶. Dlaczego? Gest zerwania przez podróżnika pieczęci imienia nieuchronnie wiąże się z „wypędzeniem wszystkich obrazów żyjących tam dotąd”⁷. Oznacza więc zatrącenie, choć nigdy zupełną, obrazów powstałych z uczucia tęsknoty. Konkretna rzeczywistość wdziera się do tego, co zawierały w sobie „sylaby imion”, zabarwiając czyste pragnienie życia pośród miejsc znanych dotychczas jedynie z nazw własnych nowymi emocjami, rozpiętymi na całej szerokości skali uczuć: od euforii i radosnego uniesienia do smutku lub przygnębienia, a nierzadko też do dojmującego rozczarowania. Właśnie tak objawia się uchwycona przez Prousta emocjonalna sprawczość sfery *geo*.

2.

Nieco inaczej na ową rzecz zapatrywał się Johann Wolfgang Goethe. Podobnie jak Proust, również on zwrócił uwagę na istnienie związku podróżowania z toponimami. Nie bez znaczenia jest to, że porusza tę kwestię w chwili, gdy przybywa do Wenecji, miasta wyjątkowo obrosłego w słowa, które, jak zaznacza dziś Marek Bieńczyk, wytworzyły nad jej fizycznym siedliskiem „ponad-Wenecję, nadmiasto”⁸:

⁶ Tamże, s. 256.

⁷ Tamże.

⁸ Taka formuła pojawia się w jego eseju, który rozpoczyna się od konstatacji, że „melancholijne miasto jest kliszą”, o czym zdaje się świadczyć przede wszystkim

Widocznie było mi pisane w księdze przeznaczenia, że dwudziestego ósmego września 1786 roku, wieczorem, o piątej naszego czasu, zobaczę po raz pierwszy Wenecję, wpływając na laguny z Brenty, i natychmiast potem wkroczę do owego pięknego miasta-wyspy, by odwiedzić tę republikę bobrów. Tak oto, Bogu dzięki, Wenecja przestała być dla mnie czczym słowem, pustą nazwą, a to właśnie mnie, śmiertelnego wroga słów bez pokrycia, często dręczyło⁹.

Moment wkroczenia do Wenecji otwiera możliwość wypełnienia obrazami czegoś, co do tej pory pozostawało jedynie „czczym słowem”. Fizyczność miejsca, znanego dotychczas wyłącznie z nazwy własnej, pozwala zastąpić słowną pustkę zmysłową naocznością. Dla Goethego podróż nie oznacza więc wypierania przez rzeczywistość narosłych wokół imion, zrodzonych z imaginacji obrazów. Wręcz przeciwnie, krajobraz wenecki, zresztą jak i każdy inny, poprzez swoją namacalną materialność ukonkretnia nazwy, niejako wypełniając je realnymi kształtami. Goethe, „śmiertelny wróg słów bez pokrycia”, organizuje więc swoje widzenie tak, aby ukierunkować spojrzenie na rzeczy, uwalniając własne oko – na ile się to tylko udaje – od pośrednictwa uczuć i tego wszystkiego, co wyobraźni podsuwa Proustowskie „sanktuarium słów”. „Dlatego też – zapisuje w dzienniku z włoskich wędrówek – zawsze staram się patrzeć na krajobraz okiem geologa i kartografa, trzymając w ryzach wyobraźnię i uczucia, zachowując spojrzenia jasne i wolne od uprze-

kim Wenecja, to „najbardziej melancholijne w dziejach kultury miasto [...]. Znamy je z wypisów, z tekstów, które zdążyły wytworzyć ponad-Wenecję, nadmiasto – melancholijny destylat, likier zmierzchu. W tłumie cytatów (i w tłumie turystów) wenecka melancholia zamienia się w przezroczysty obiekt, który muskamy ledwie nie wiadomo własną czy niewłasną myślą; jest ona bardziej zadaniem tematem dla melancholijnego ćwiczenia niż samorzutnym siedliskiem smętku” [M. Bieńczyk, *Nie dla manie sznur samochodów*, w: tegoż, *Książka twarzy*, Warszawa 2012, s. 83–84]. Już sam Goethe ma świadomość istnienia tekstowej „ponad-Wenecji”: „Tyleż już o Wenecji mówiono i pisano – zapisuje w *Podróży włoskiej* – że oszczędzę sobie rozwlekłych opisów. Ograniczę się do pierwszych wrażeń” [J.W. Goethe, *Podróż włoska*, przekład, przypisy i posłowie H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 60].

⁹ J.W. Goethe, *Podróż włoska*, s. 57.

dzeń”¹⁰. A zarazem wie doskonale, że nigdy w pełni nie uda mu się uwolnić własnego oka od niezapośredniczonego oglądu, oczyszczonego z emocji czy z kulturowych lub osobistych wyobrażeń. Tę prawdę, która wprawia go w chwilowe zdumienie, ujawnia przed nim malarstwo Paola Veronesa:

Od dawna zwykłem patrzeć na świat oczami tego malarza, którego obrazy mam na świeżo w pamięci, i oto ta właściwość mojej natury naprowadziła mnie na osobliwą myśl: nie ulega wątpliwości, że oko kształci się na przedmiotach, które ogląda się od młodości, nic więc dziwnego, że malarz wenecki widzi wszystko w jaśniejszych kolorach niż inni ludzie. My, skazani na brudne błoto lub kurz, na ziemię, która gasi wszelki blask, zamknięci w ciasnych murach, nie jesteśmy w stanie wykształcić w sobie takiego radosnego widzenia świata¹¹.

Oko podróżnika, które w zamiarze miało stać się bezstronnym okiem geologa i kartografa, w istocie jest (i na zawsze pozostanie) okiem uwikłanym w indywidualany *bios* i to taki, który w sposób zasadniczy określa sprawczość miejsca¹². Wenecjanin postrzega rzeczywistość inaczej niż poeta, jego oko przesyca radość widzenia, bo żyje pośród rozchodzącego się zewsząd blasku. Natomiast spojrzenie człowieka Północy kształtuje rozmołka i brudna ziemia, która wszystko zaciemnia, tłumiąc przede wszystkim dopływ świetlistości. A więc przestrzeń życia wytycza ramy spojrzenia. „Osobliwa myśl”, która naszła poetę w weneckiej galerii, podpowiada mu, że w przeważającej części są to ramy

¹⁰ Tamże, s. 108.

¹¹ Tamże, s. 77.

¹² To spostrzeżenie Goethego wpisuje się w obszar zagadnień, które Elżbieta Rybicka określiła za pomocą operacyjnego pojęcia „auto/bio/geo/grafii”; w tym ujęciu „kluczową kwestią nie będzie jednak pytanie o samo »gdzie«, a więc zaznaczanie miejsc na trajektorii życia, ale o pytanie o to, co zmienia w myśleniu o autobiografii lub biografii wprowadzenie współczynnika geograficznego” [E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 286].

określone przez emocje. Albowiem miejsce rodzinne stygmatyzuje oko, ogranicza uczuciowy ogląd, zamyka spojrzenie w nieprzekraczalnych perspektywach, a to prowadzi poetę do wniosku, że wszyscy ci, którzy przez urodzenie zostali „skazani na brudne błoto lub kurz”, nie potrafią „wykształcić w sobie radosnego widzenia”. „Cudowne” obrazy Paola Veronesa, oparte na „pomysłowym rozkładzie światła, cieni i kolorów lokalnych”¹³, pozwoliły Goethemu zrozumieć, że miejsce objawia swą moc również poprzez to, że więzi spojrzenie.

3.

Goethe ujrzał obraz, który zrodził w nim „osobliwą myśl” o związku oka z geograficznym *bios* jednostkowego życia w 1786 roku, dokładnie siedemdziesiąt osiem lat później, w kwietniu 1864 roku, Hipolit Taine stanął przed dziełem Paola Veronesa – *Triumfem Wenecji*:

Staje się i zamyka się oczy, potem, po upływie kwadransa, wybiera się; dziś widziałem dobrze jeden tylko obraz: *Triumf Wenecji* Veronesa. Ten, to nie tylko uczta, ale nadto i biesiada dla oczu. Pośrodku wielkiej budowli z balkonów i kolumn pokrętnych, jasnowiąsa Wenecja siedzi na tronie, kwitnąca pięknnością, z tą płcią świeżą, różową, właściwą dziewczynom klimatu wilgotnego, a jej suknia jedwabna rozpościera się pod opończą jedwabną. Dokoła niej krąg młodych kobiet, przechylających się z uśmiechem rozkosznym, a jednak dumnym, z dziwnym powabem weneckim [...] ciała ich żywe, plecy, ramiona, nasiąkają światłem, lub pływają w półcieniu, i miękka kolistość nagości wtóruje ucieście spokojnej postaw ich i twarzy [II, s. 256–257]¹⁴.

¹³ Zob. J.W. Goethe, *Podróż włoska*, s. 77.

¹⁴ Wszystkie cytaty z Taine’a podaję za wydaniem H. Taine, *Podróż po Włoszech*, t. 1: *Neapol i Rzym*, t. 2: *Florencja i Wenecja*, przeł. i przedmowa A. Sygietyński, Warszawa 1908; częściowo cytaty zmieniłem, dostosowując przekład do zasad dzisiejszej pisowni i fleksji.

Nietrudno odnaleźć w ekfrazie Taine'a tropy toponomastyczne¹⁵. Widzimy, że na weneckość malarskiego przedstawienia, poza samym jego tytułem, wskazują dwa użyte przez pisarza sformułowania: jedno dotyczy uśmiechu młodych kobiet, którego rozkosz przenika duma zaprawiona „dziwnym powabem weneckim”, a drugie: samej alegorii miasta, tj. „kwitnącej pięknnością” Wenecji o znamionach „dziewcząt z klimatu wilgotnego”. W odmalowanych na obrazie postaciach Taine doszukał się więc odbicia charakterystycznych dla tego miejsca właściwości fizycznych i emocjonalnych. Jego zdaniem *Triumf Wenecji* wręcz obrazuje wpływ, jaki środowisko wywiera na człowieka. Podkreśla zatem, że tak doskonale uchwycona przez Paola Veronese, nieomal haptyczna wilgotność ciał kobiecych, odzwierciedla mgielną, połyskującą w świetle wodnistość weneckiego miejsca, zaś aura radosnego uniesienia, która przebija się przez ich uśmiechy, to nic innego, jak efekt oddziaływania wszechobecnej jasności. Od opisu płótna weneckiego malarza Taine przechodzi do refleksji nad samą sztuką pisaną ekfraz:

Cóż za nędzne narzędzie słowo! Jakiś ton ciała jedwabistego, jakiś cień świetlny na ramieniu nagim, jakieś drganie jaśni na jedwabiu miecionym, pociągają, zatrzymują, przyzywają oczy przez kwadrans, a na wyrażenie ich ma się jeno, frazes ogólnikowy. Czym pokazać harmonię draperii niebieskiej na sukni żółtej, lub ramienia, którego jedna połowa jest w cieniu a druga w słońcu? A jednak prawie cała potęga malarstwa polega na tym, na efekcie tonu obok tonu, jak w muzyce, na efekcie dźwięku na dźwięku; oko rozkoszuje się cieleśnie, jak ucho, a pismo, które dochodzi do umysłu, nie sięga wcale nerwów [II, s. 257].

¹⁵ Odwołuję się do ustaleń Elżbiety Rybickiej; tropy toponomastyczne – jak dowodzi – pozwalają „uchwycić podwójną rolę” toponimów literackich: „Autentyczne nazwy własne w literaturze funkcjonują bowiem jako tropy toponomastyczne, mają charakter językowy, stanowią integralną część wypowiedzi, współtworzą jej semantykę, a zarazem tę integralność naruszają, odsyłając do zewnętrznego pola odniesienia” [E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 191–192].

Taine uważa, że malarskie przedstawienie ucieleśnia ogląd, niczym muzyka wykracza poza pismo i poszerza spojrzenie o to, co pozostaje niechwytnie dla umysłu. Obraz wprowadza bowiem w proces widzenia zmysłowość oraz całą sferę uczuć, a poprzez to wzmacnia poczucie materialności. Innymi słowy, malarskie kształty i powierzchnie, zachowując fakturalną gęstość, niejako dotykalnie upajają ludzkie oko. *Triumf Wenecji* Paola Veronese pozwala mu zatem określić, czym jest ogląd rzeczy. W tej wykładni oko chcące doświadczać „rozkoszy cielesnej” odrzuca prymat litery, gdyż ta dociera jedynie do umysłu, ale nigdy do samych nerwów. Taine, pomimo tego, że wypowiada się z pozycji filozofa sztuki, nie chce zredukować swojego spojrzenia do oglądu estetyka. Pragnie obejmować to, co go otacza okiem naturalisty, a uszczegółowiając – okiem „przyrodnika wolnym od uprzedzeń i zobowiązań, zajęтым obserwacją budowli i uczuć ludzkich, jakbym uczynił to z popędami, mieszkaniem i obyczajami pszczoł lub mrówek” [I, s. 371–372]¹⁶.

Elżbieta Rybicka zauważa, że „oko geografa żyjącego w XIX wieku „było [...] jeszcze cielesne, subiektywne, niejako zanurzone w opisywany obszar, że spojrzeniu towarzyszyły inne zmysły, a zmysłom emocje”¹⁷. Można te słowa odnieść i do Taine’a. A świadczą o tym jego zapiski z podróży po Włoszech, które z założenia są „osobistym dziennikiem”:

Niechaj niebo strzeże nas od prawodawców w rzeczy piękna, przyjemności i wzruszeń! To, co każdy czuje, jest mu właściwe i odrębne, jak natura jego; to, czego doznam, zależeć będzie od tego, czym jestem [I, s. 4].

Taine wyruszył w podróż, aby doznawać uczuć i wzruszeń, założywszy jednak od razu, że nigdy nie wyzwoli się od tego, co jednostkowe, a w swej jednostkowości osobne i wyjątkowe. Ma-

¹⁶ Dla uściślenia, Taine tak siebie określa, kiedy opisuje stosunki polityczne, jakie nastąpiły we Włoszech wskutek zjednoczenia.

¹⁷ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 257.

jąc świadomość własnej odmienności, chciał otworzyć się na georóżnorodność, aby za pomocą wzroku, niemal namacalnie, jakby to powiedział Juhani Pallasmaa, „oczami skóry”¹⁸, ujrzeć specyficzne właściwości włoskich regionów, a zarazem – zgodnie ze swym filozoficznym *credo* – rozpoznać związki łączące poszczególne ludy (rasy) z krajobrazem, związki, które odbijają dzieje sztuki. Już Neapol, do którego udał się zaraz po pobycie w Rzymie, utwierdził go w przyświadczeniu, że „im więcej się patrzy, tym więcej się czuje, iż smak i umysł danego ludu nabierają formy krajobrazu i klimatu” [I, s. 33]. Wkrótce, o czym wszyscy wiemy, spostrzeżenie to przekuje w estetyczny dogmat, publikując w 1865 roku *Filozofię sztuki*. Ale to dopiero wędrówki po Wenecji, gdzie „wszystkie nawyki oka są wywrócone” [II, s. 254], w pełni pozwoliły mu doświadczyć oddziaływania mocy przestrzeni.

4.

Autor *Podróży po Włoszech* odkrywa sprawczość weneckiego miejsca w dwojaki sposób: poprzez ogląd jego „tu i teraz” oraz historyczny namysł nad przemianami, które zachodziły w toku jego dziejów. Zaczniemy od tego drugiego. Taine wielokrotnie powtarzał, że „celem sztuki jest ujawnienie jakiejś cechy głównej, jakiejś właściwości, wydatnej i znacznej ważnego punktu widzenia, zasadniczej podstawy istnienia przedmiotu”¹⁹. Takim samym celem kierował się, gdy z perspektywy miejsca przyglądał się dziejom jego mieszkańców, próbując uchwycić cechę, która w sposób szczególny uwydatnia się w ich historii. Innymi słowy, nie poszukiwał

¹⁸ To określenie pojawia się w tytule jego książki, w której szczegółowo nakreślił ideę haptycznego oka – zob. J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012.

¹⁹ H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, przedmowa J. Bodzińska, Gdańsk 2010, s. 28.

niczego innego, jak weneckiego *genius loci*, swoistego ducha miejsca, jak zawsze dążąc do tego, aby odkryć istnienie związku pomiędzy nim a fizycznym środowiskiem. Dziennik Taine'a udziela jednoznacznej odpowiedzi: los Wenecji i jej mieszkańców objawia ducha wolności:

Co stanowi właściwość i odrębność Wenecji, co czyni ją miastem jedynym, to to, iż ona jedna w Europie, po upadku cesarstwa rzymskiego, pozostała społecznością wolną i przechowała w dalszym ciągu rząd, obyczaje, ducha rzeczypospolitych dawnych [II, s. 264].

Przy czym ów duch wolności wypływa z męstwa, politycznego sprytu i specyficznej rzeźby terenu:

Pomiędzy cezarami złożonymi z Bizancjum a cezarami opancerzonymi z Akwizgranu, przeciwko wielkim okrętom Greków zwyrodniałych i ciężkiej jeździe germańskiej, bagna jej, zręczność i waleczność utrzymują ją wolną i łacińską [II, s. 265].

Wedle notatek Taine'a owo błotniste terytorium stanowiło naturalną zapórę przed rozlicznymi „wylewami nieokrzesanych feudalnych”, pozwalając zachować kolejnym pokoleniom wolność [zob. II, s. 265]. Natura sprzymierzyła się więc w Wenecji z polityką, jak lakonicznie pisze dalej: „Laguny jej i sojusze bronią jej od Cesarza” [II, s. 328]. Widzimy zatem, że oko Taine'a, uzbrojone w wiedzę o dziejach Wenecji, w błotnych i ruchomych widokach lagun odkrywa swoistość miejsca, jego *genius loci*, a jednocześnie prawdę o nierozzerwalnym splocie ludzkiej historii z geografią.

Od samego początku przestrzeń Wenecji „otwiera” oczy podróżnika, ciągle przeobrażając jego spojrzenie. Ruch przemieszczania się Taine'a po mieście, który często był zgodny z ruchem unoszącej się na wodach gondoli, niejako wprowadzał w ruch samo widzenie. Mówią o tym liczne fragmenty jego dziennika: „Cały dzień w gondoli; trzeba naprzód błąkać się i wiedzieć całość”,

„dość tylko otworzyć oczy, nie potrzeba się ruszać; gondola po-
myka nieznacznie; leży się, płynie się wszystkim, duszą i ciałem”
[II, s. 250]. Przy czym wszystko to, co obserwował, wręcz dotyka
go cieleśnie:

Powietrze wilgotne i łagodne dotyka policzków. Widzi się falu-
jące na szerokim zwierciadle kanału kształty różowe lub białawe pa-
łaców, drzemiących w chłodzie i ciszy świtu; zapomina się o wszyst-
kim, o zawodzie swym, o zamiarach, o sobie samym; patrzy się,
zbiera się, smakuje, jak gdyby nagle, stawszy się wyzwolonym z ży-
cia, powietrznym, bujało się ponad przedmiotami, w świetle i błękitie
[II, s. 250–251].

Taine, niesiony przez gondolę, uwalniał własne oko od wszel-
kich osobistych i jednostkowych uwarunkowań, jakby weneckie wi-
doki, przesiąknięte swoistą wilgocią, przemywały jego oczy. W ten
sposób doświadcza sprawczości „ruchomego gruntu” błotnistych
lagun i położonego na ich terenie miasta, utwierdzając się jedno-
cześnie w przekonaniu, że konkretne miejsce posiada haptyczną
siłę nicującą spojrzenie.

Dziedzina i nawyk oka są przekształcone i odnowione. Zmysł
wzroku spotyka się z innym światem. Zamiast silnych, wyraźnych,
suchych barw gruntu stałego, ma się migotliwość, miękkość, blask
nieustanny barw stopionych, stanowiących drugie niebo, równie
świetlne, lecz bardziej urozmaicone, zmienne, bujniejsze, bardziej
natężone, niż tamto, utworzone z tonów nawarstwionych, których
połączenie stanowi harmonię. Można by spędzić godziny całe na
przypatrywaniu się tym stopniowaniom, tym odcieniom, tej świet-
ności [II, s. 249].

A zatem podróżnik z „ziemi, która gasi blask” (Goethe) po-
śród weneckich lagun, doświadczył życia w lśnieniu „nieustannego
blasku”, tworzącego coś w rodzaju „drugiego nieba” – życia zro-
dzonego z obserwacji tego, co postrzega wokół siebie oko, wstrzą-
śnięte przez swoistość miejsca, którego zmysłowo dotyka, a doty-
kając wprowadza w osobliwy stan „widzącego uniesienia”.

5.

Wenecki krajobraz, przeobrażając i odnawiając oko Taine'a, kształtuje zarazem jego emocje. Wszzechobecna świetlistość „drugiego nieba” wytwarza w nim nastrój niemal pełnego szczęścia, który ogarnia całą jego istotę. Jak odnotowuje w dzienniku, to, co można zobaczyć w chwilach „bujania ponad przedmiotami, w świetle i błękicie”, „uwielbia się nie tylko umysłem, lecz sercem, zmysłami, całą osobą. Czuje się, że jest się bliskim zostania szczęśliwym; powtarza się, iż życie jest piękne i dobre” [II, s. 250]. To uczucie powstaje z przemienionego przez weneckie miejsce spojrzenia, które wyzwala Taine'a od siebie samego, od pamięci o własnym powołaniu, życiowych dążeniach, pragnieniach i od tego wszystkiego, co według Goethego ukształtowała w mieszkańcach Północy „ziemia, która gasi blask”. I właśnie to uczucie, bliskie pełni szczęścia, otwiera oko Taine'a na emocje, jakimi zdaje się promieniować okoliczne światło – „czas pokrył barwą swą szarawą i stopioną wszystkie te stare kształty, a światło poranne śmieje się rozkosznie na wielkiej wodzie rozlanej” [II, s. 251]. Pod wpływem tego światła Taine – filozof sztuki odkrywa jej ograniczenia:

Zwraca się oczy ku morzu i nie chce się już widzieć nic innego; widziało się je na obrazach Canaletiego; lecz widziało się tylko poprzez zasłonę. Światło malowane nie jest zgoła światłem rzeczywistym [II, s. 253].

Weneckie światło wprawia go zatem w stan wzrokowego upojenia – „Nie chcę dziś nic opisywać, chcę tylko zażywać rozkoszy” [II, s. 253]. Odrębność weneckich lagun przyciąga oko Taine'a, wywołując w nim rozkosz obcowania, niezapośredniczoną przez żaden obraz malarski czy literacki, ze światłością, która wzmaga tylko jedno pragnienie:

i tam, w cieniu, przyczyniającym ochłody, przypatrywałoby się cudownym wylewom słońca, morzu, świetniejszemu jeszcze, niż niebo, długim wałom, które płyną posobnie, niosąc na grzbietach swych błyskawice niezliczone i ciche, małym falom, wirom, trzepoczącym się

łuskami złotymi, dalej kościołom, domom czerwonym, wznoszącym się, jak gdyby pośród zwierciadła gładkiego, i temu nieustannemu perleniu światła, wydającym się pięknym uśmiechem [II, s. 296–297].

A ten „piękny uśmiech” wywołuje rozmarzenie, które jest zupełnie odmienne od zwyczajnych rojeń umysłu:

Nie można tu nic robić, chyba marzyć; lecz marzyć to wyraz fałszywy, gdyż oznacza proste majaczenie mózgu, kołowrotność pojęć mglistych: jeśli marzy się w Wenecji, to uczuciami, nie zaś pojęciami. Po raz setny dziś, o zachodzie słońca, zauważyłem na morzu barwę osobliwą... [II, s. 306].

Rozmarzony podróżnik marzy więc osobliwymi barwami, które swoją jasnością wnikają do jego uczuć. Taine, dotknięty uśmiechem weneckiego światła, czerpie radość z samego patrzenia. Wenecja, którą zobaczył, była daleka od jej wyobrażeń jako miasta żalobnego, miasta – wedle formuły Fernanda Braudela – „tkającego całun” niczym Penelopa²⁰. Nie zapada się więc w typową „wenecką melancholię”; zawstydzają go nawet to, że nosi „smutne czarne ubranie” [II, s. 255].

Dziennik podróżny Taine'a zaprzecza optyce spod znaku „geologa i kartografa”, o którą upominał się przed nim Goethe. Autor *Filozofii sztuki* nie dążył do tego, aby utrzymać „w ryzach wyobraźni i uczucia, zachowując spojrzenie jasne i wolne od uprzedzeń”, jego oko nie wystrzega się emocji, wręcz przeciwnie, chce z całą mocą doświadczać rozkoszy patrzenia, całkowicie zatracając się w weneckiej świetlistości:

Zaszłoby się aż do ogrodów publicznych, dla zobaczenia wysp opodalnych, ławic piasku niewyraźnych, morza rozpościerającego się wszcz. Wszystko jest spłazą aż po pod widnokrąg, spłazą lśniącą i rojącą się iskrami, zielonawo-błękitną, jak turkus ciemny. Czy byłyby wciąż dziewiczo czułe na to wrażenie. Nie nasyciłyby się nigdy patrzaniem... [II, s. 297].

²⁰ Zob. F. Braudel, *Wenecja*, w: F. Braudel i in., *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, B. Kuchta, A. Szymański, Warszawa 1994, s. 224.

6.

Ale *Podróż po Włoszech* ujawnia sprawczość miejsca jeszcze w inny sposób. Przyszły autor *Filozofii sztuki* nader często spogląda na Wenecję, zwłaszcza na jej budowle, rzeźby, nagrobki czy zgromadzone w muzeach i galeriach obrazy, okiem teoretyka sztuki. Nic o tym bardziej nie świadczy, niż początkowy *passus* dziennika poświęcony weneckiemu malarstwu. Podróżnik relację zaczyna od uwagi, że wobec tych malowideł traci się ochotę na jakiegokolwiek rozumowanie, a chce się jedynie zaznawać przyjemności patrzenia – „Oczy rozkoszują się i na tym koniec; rozkoszują się, jak oczy Wenecjan z wieku szesnastego” [II, s. 313]. Po tej deklaracji wykonuje znaczący gest zamknięcia oczu, jednakże nie chodzi w nim, jak to ma miejsce w innych sytuacjach, o oczyszczenie spojrzenia od nadmiaru obrazów, lecz o uciszenie emocji: „Dla wytlumaczenia sobie tego, trzeba stanąć w pewnym oddaleniu, zamknąć oczy, czekać, aby czucia się przytępiły; wtenczas umysł czyni zadość powinności swojej” [II, s. 313]. Tajne odwołuje się do instancji umysłu, aby jego oko mogło wytworzyć „trzy czy cztery pojęcia rozpoznawcze”, które pozwalałyby przeniknąć dzieła weneckich mistrzów, określić ich charakter i odmienność, wydobyć wyjątkowość na tle innych twórców, a tym samym przekształcić doświadczenie wzrokowe w filozoficzny namysł, a dziennik „doznań tego, czym się jest” w estetyczny traktat. I nie tylko. Dzisiaj można go też uznać za wykład o sprawczości miejsca. Zobaczymy:

Wenecja jest nie tylko grodem odrębnym, różniącym się od wszystkich innych we Włoszech, wolnym od początku swego i poprzez ciąg trzystu lat, ale nadto jest krajem odrębnym, różniącym się od wszystkich innych we Włoszech, mającym grunt, niebo, klimat, atmosferę sobie właściwe. W porównaniu w Florencją, będącą innym ogniskiem, jest to świat wodny obok świata lądowego [II, s. 313].

I to właśnie ta odrębność przestrzeni wywiera największy wpływ na ludzkie oko, a przez to i na samą sztukę malarską, która rodzi się ze spojrzenia.

Pole widzenia nie jest to samo dla człowieka. Zamiast konturów wyraźnych, tonów powściągliwych, planów nieruchomych, z czym oko spotyka się bezustannie, jest to naprzód powierzchnia mielona i śliniaca, wytrysk światła różnorodnego i nieustannego, mieszanina rozkoszna tonów żyłkowatych i stopionych, przechodzących w tony sąsiednie bez określonej granicy; nadto, jest to gaza pary miękkiej, którą parowanie bezustanne wydobywa z wody, by otaczać nią kształty, zabłąkitniać oddalenia i rozwijać na niebie wielkie obłoki; jest to też przeciwieństwo, wywołane wszędzie zastawieniem natężonej, twardej i połyskującej barwy wody z przyćmioną, kamienną barwą budowli, przez nią oblanych [II, s. 313–314].

Według Taine'a rozlewisko wód weneckich swoiście przemienia widzenie, to, co w nich uderza w oczy, to nie „linie”, jak w suchych krainach, lecz „wilgotne plamy”, które zacierają kontury przedmiotów; zaś przesiąknięte „gęstą i zmienną parą” powietrze wprawia wszystko w rozdygotany ruch, jakby ustanawiając dla oglądu impresjonistyczną perspektywę [II, s. 314]. Taine, zgodnie z teorią, którą rozwinie w *Filozofii sztuki*, dowodzi, że z takiego właśnie spojrzenia rodzi się sztuka Carpaccia, Belliniego czy Tycjana, która swą odrębność zawdzięcza specyfice miejsca oraz klimatowi, a więc temu, co w sposób zasadniczy wpływa na zmianę „temperamentu i popędów człowieka” [II, s. 314]. Oko estetyka, to, które stroni od emocji, odkrywa taką samą prawdę, co oko, które doświadcza patrzenia w afekcie. I nie może być inaczej, albowiem zdaniem Taine'a sztuka rządzi się regułą „ujawniania” tego, co „wydatne”, a wszystko to, co „wydatne” kształtuje w znacznym stopniu przestrzeń danego miejsca. Stworzona przez niego filozofia sztuki wynika z myśli o sprawczości różnorodnych siedlisk; to ona przewija się przez całą narrację włoskiego dziennika, dowodząc tego, że ostatecznie nic tak jej nie

uwidacznia, jak podróżowanie: „Fizjologowie dotknęli tylko tej prawdy; lecz jest ona widoczną dla każdego, kto podróżował” [II, s. 314]²¹.

Bibliografia

- Bieńczyk Marek (2012), *Nie dla mnie sznur samochodów*, w: M. Bieńczyk, *Książka twarzy*, Warszawa: Świat Książki.
- Braudel Fernand (1994), *Wenecja*, w: F. Braudel i in., *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, B. Kuchta, A. Szymański, Warszawa: Volumen.
- Goethe Johann Wolfgang (1980), *Podróż włoska*, przekład, przypisy i posłowie H. Krzeczkowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pallasmaa Juhani (2012), *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Chopiatiany, Kraków: Instytut Architektury.
- Proust Marcel (2013), *W stronę Swanna. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa: Wydawnictwo MG.
- Proust Marcel (2014), *W cieniu zakwitających dziewcząt. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 2, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa: Wydawnictwo MG.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.

²¹ To fizjologowie pozwolili Taine’owi sformułować chyba najbardziej zadziwiający argument, oparty na założeniu, że ciało jest materią zgęszczonego gazu: „Ciało żyjące jest gazem zgęszczonym, zorganizowanym, pogrążonym w atmosferze, w drodze stopniowego zanikania i naprawy ciągłej, tak, iż człowiek jest cząstką swego środowiska nieustannie odnawianą przez swoje środowisko. Stosownie do tego, czy maszyna całkowita pochłania i wydaje mniej lub więcej szybko czy mierzliwie, natężenie jej i działalność są różne; czynności mózgowie, jak inne, zależą od chyżości i swobody prądu, którego, jak i inne, są falą. Człowiek Północy, na przykład, pochłania i wyparowuje dwa lub trzy razy więcej, niż człowiek Południa, i w zamian za to wrażliwość jego, tj. nagłość i gwałtowność wzruszeń, jest dwa lub trzy razy mniejszą” [II, s. 315]. Jednak w dalszej części Taine przyznaje, że ówczesna wiedza fizjologiczna, choć próbuje wskazać na prawa oddziaływania poszczególnych środowisk na człowieka, nie pozwala jeszcze ich w pełni rozpoznać.

Taine Hippolyte A. (2010), *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, przedmowa J. Bodzińska, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.

Taine Hippolyte A. (1908), *Podróż po Włoszech*, t. 1: *Neapol i Rzym*, t. 2: *Florencja i Wenecja*, przeł. A. Sygietyński, Warszawa: Księgarnia Powszechna.

Traveller's Eye:

Hippolyte Taine's Venetian Episode in *Voyage en Italie*

Summary

The article discusses the impact of place on the traveller's eye. The author uses Hippolyte Taine's Venetian episode in *Voyage en Italie* [Journey to Italy] to illustrate how Venice's landscape transforms and rejuvenates Taine's eye, modeling his emotions. It turns out that the traveller sees affectively. This way of seeing is no different from the aesthetic eye which, according to Taine's theory, "uncovers" what is "conspicuous". The Italian sketches demonstrate as a result that his "philosophy of art" is permeated by geopoetic thinking about the place agency.

Keywords: geographical space, place, emotions, geopoetics, aesthetic

Ilona Chylińska

Instytut Literaturoznawstwa

Uniwersytet Śląski w Katowicach

„Na skarpie map i pism”.
Kilka uwag na marginesie twórczości
Michała Książka

Mapy są zawsze początkiem¹, kuszą swoich czytelników tajemnicą, obiecując im „gotowe miejsce akcji”², w którym to „graficzne rzeczowniki [...] nabierają dynamiki, stają się czynnościami”³. Góra, rzeka, las – jedno z wielu statycznych symboli na mapie – w rzeczywistości prowokują ruch, dynamikę, stając się przeszkodami, do pokonania których potrzebny jest wysiłek. Mogą również oznaczać miejsce chwilowego odpoczynku, pozwalającego na inny ogląd świata (rzeczywistego, jak i tekstowego). Realny przedmiot (zadrukowana karta papieru) i nierzeczywistą opowieść konstituuje swoisty ruch palcem po mapie. I jak zauważa Zbigniew Kałużek:

¹ Należy mieć jednak na uwadze, zwłaszcza w dalszej części niniejszego szkicu, że samo pojęcie „mapy”, na co już inni zwrócili uwagę, jest wyrażeniem nieostrym, zwłaszcza wtedy, gdy uwzględnimy w swym namyśle takie pojęcia jak: mapa myśli, mapa mentalna, mapa nieba czy też mapa genetyczna itd. Zob. A. Niewiadomski, *Mapa. Prolegomena*, Lublin 2012; E. Rybicka, *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, w: tejże, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 142–168.

² M. Książek, *Kiedy rzeka mówi: wypij mnie*, „Książki” 2018, nr 6, s. 48.

³ Tamże.

To, co się dzieje z palcem wskazującym, dotykającym mapę [...] wpływa na wyobraźnię, nie pozostając obojętnym na sprawy ontologii. Musi się dotknąć kolorowych i zmysłowych plam na mapie lub czerwonej blizny. Nie tylko oczami, lecz także ręką. Żeby zbadać miejsce, żeby odczuć je somatycznie, zmysłowo⁴.

Ten wędrujący po barwnej karcie palec łączy tym samym ruch pozornie statycznej mapy⁵ i ruch myśli w kierunku opowieści, wszak każda opowieść przenosi nas w inne, często nieznanne nam wcześniej miejsca, a czasami stwarza je na nowo – nadpisując lub kreując zupełnie nowe „łądy niebyłe”⁶. Wystarczy jedno spojrzenie na mapę, by zorientować się, że i nasza opowieść będzie miała miejsce: „za siedmioma górami, za siedmioma lasami...”. Tym samym mapa staje się synonimem i przedmiotem zdrady. Jej wyciągnięcie i rozłożenie jest nieodwracalnym gestem, mówiącym: „nie jestem stąd”, a więc przyznaniem się i zarazem przyjęciem na siebie etykiety obcego, kogoś spoza, kto potrzebuje „przewodnika”, by poznać przestrzeń, która jawi się jako obca, tajemnicza, niezrozumiała⁷. W sposób analogiczny mapa dokonuje zdrady względem terytorium, bowiem odsłania i ukazuje je w „pełnej okazałości” przed oczami przybysza, czyniąc go być może nawet lepiej zorientowanym w topografii obcej przestrzeni. Jak ma to miejsce choćby w dialogu poniższym:

Pytam o Niagarę.

– A tak, zobaczysz ją, zobaczysz, ona tu jest blisko.

– A jezioro?

⁴ Z. Kadłubek, *Mapa, czyli świat na wynos*, „Znak” 2018, nr 758–759, s. 11.

⁵ A. Niewiadomski, *Mapa...*, s. 8–9.

⁶ Dotyczy to m.in. mitycznych krain zdających się mieć swoje miejsce na mapie, ale też wszelkich kartograficznych zmyśleń (swoistych „znaków wodnych” świadczących o autorstwie) i pomyłek. Zob. E. Brooke-Hitching, *Atlas łądów niebytych. Największe mity, zmyślenia i pomyłki kartografów*, przeł. J. Szczepański, Poznań 2017.

⁷ Przy czym warto pamiętać, że: „doświadczenie obcości wykazuje zasadnicze podobieństwo do struktury doświadczenia i przeżycia *sacrum*. Stosunek do tego, co obce ma charakter ambiwalentny; jest połączeniem grozy, niechęci i fascynacji” [Z. Benedyktowicz, *Portrety obcego. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000, s. 192].

Oluta dziwi się.

– Jezioro?

– No, zanim tu przyjechałem do Ameryki, to oglądałem wasze miasto na mapie i myślałem, że ono jest nad jeziorem.

– Tak? – dziwi się Oluta.

Na to odwraca się od biurka Elek.

– No jak to? Nie wiesz, że mieszkamy nad jeziorem?

– Tak? Buffalo jest nad jeziorem? Nie wiedziałam.

– Jak to nie wiedziałaś? Mieszkamy tu dwanaście lat.

– No, nie zauważyłam jeziora⁸.

W tym miejscu warto odnieść się do danych geograficznych, by wykazać „wielkość zdrady”, jaką uczyniła w tym wypadku mapa. Powierzchnia przeoczonego jeziora wynosi niecałe 26 tys. km², a ono samo należy do kompleksu Wielkich Jezior Ameryki Północnej⁹. To oczywiście rodzi szereg pytań dotyczących m.in. samego zamieszkiwania. O co innego tu jednak chodzi, a mianowicie o pokazanie, że sama długoletnia obecność nie stwarza pozorów ogarniania (choćby wzrokiem) całego terytorium, do czego prawo rości sobie mapa. Gdy wpadnie ona w niepowołane ręce może stwarzać pozór górowania nad terytorium, a także „władania nim”, skoro przestrzeń zostaje pozbawiona tajemnic, pozornie nam ulega¹⁰.

Przywoływany tu wcześniej gest wodzenia palcem po mapie czy też swoistego „objeżdżania mapy”¹¹ jest ruchem poprzedzającym wskazanie konkretnego miejsca, potęgującym *reisefieber*¹²,

⁸ M. Białoszewski, *Obmapywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, s. 85.

⁹ United States Environmental Protection Agency, *The Great Lakes*, <https://www.epa.gov/greatlakes> [dostęp 27.09.2019].

¹⁰ Por. „Mapy są obrazem władzy. Wiedza na temat map sama jest władzą. Kto posiada mapy, ten lepiej orientuje się w organizacji przestrzeni. [...] Mapy gwarantują spojrzenie całościowe, którego brak nam w zgiełku codzienności” [K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 247].

¹¹ M. Białoszewski, *Obmapywanie...*, s. 22.

¹² W najprostszym tłumaczeniu przywoływanym przez *Słownik języka polskiego*

towarzyszącym niemalże każdej podróży do czasu zatrzymania palca wskazującego na jakimś punkcie barwnej karty¹³. Trafia on jednak czasem na „białą plamę”, jak w przypadku jednego z opowiadań Brunona Schulza, w którym bohater, patrząc na „starą i piękną mapę naszego miasta”¹⁴, zauważa, że:

Na tym planie, wykonanym w stylu barokowych prospektów, okolica ulicy Krokodylej świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy niezbadane i niepewnej egzystencji¹⁵.

Tak bliska, bo w końcu „mapa naszego miasta”, a nie innego, obcego, odkrywa przed jej czytelnikiem niezbadany obszar „niepewnej egzystencji”, potęgowany przez sam fakt, że mapa jest „stara”. Być może to właśnie upływ czasu spowodował, że „pusta biel” to w istocie ślady wytarcia fragmentu mapy, a co za tym idzie, bohater nadpisuje „wytarty obszar” swoją opowieścią, w której „rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność”¹⁶. Białym terytorium może jednak stać się każdy obszar nieutekstwowiony, nieposiadający licznych reprezentacji tekstowych, będący tym samym terenem słabo opisanym i słabo rozpoznanym¹⁷. Takie obszary „przyciągają zdobywców, podrozni-

PWN [online] to „stan zdenerwowania przed podróżą”. W tłumaczeniu dosłownym „gorączka podróży”. Zob. *Reisefieber*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, www.sjp.pwn.pl [dostęp 10.10.2019].

¹³ „Karta” czy też „karta geograficzna” to jedno z wielu określeń mapy funkcjonujących w dawnej polszczyźnie, których będę używać w tekście zamiennie, podobnie jak „pejzaż”, czy też „krajobraz”. Por. D. Zawadzka, *Krajobraz, mapa, pejzaż – powinowactwa romantyczne*, w: *Geografia i metafora*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, E. Sidoruk, Białystok 2014.

¹⁴ B. Schulz, *Ulica krokodyli*, w: tegoż, *Sklepy cynamonowe*, Kraków – Wrocław 1984, s. 73.

¹⁵ Tamże, s. 72.

¹⁶ Tamże, s. 77.

¹⁷ E. Konończuk, *Utekstawianie miejsc jako forma praktykowania historii ratowniczej. Przykład Podlasia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 6, s. 47.

ków, turystów. Ci natomiast spisują swoje spostrzeżenia w przekonaniu, że ich słowa wypełnią białe terytorium [...]”¹⁸.

Tropicielem „białych plam” bez wątpienia staje się Michał Książek¹⁹, którego opowieści stanowią swoiste „spotkanie na skarpie map i pism”²⁰. Co ważniejsze, jego twórczość wpisuje się w ogólne „rozumienie mapy nie tylko jako graficznej reprezentacji przestrzeni, ale także jako tekstu czytanego z perspektywy doświadczenia historycznego, egzystencjalnego czy estetycznego”²¹. Dzieje się tak za sprawą postrzegania mapy jako kłacza, dzięki czemu zyskuje ona swego rodzaju otwartość i zdolność do stałych modyfikacji²². Nie sposób zatem pisać o mapie inaczej niż w poetyce fragmentu, bowiem każde jej otwarcie dostarcza nowych zagięć i śladów, nad którymi warto się pochylić.

* * *

Twierdzenie, że mapa stanowi zawsze początek, wydaje się bliskie Michałowi Książkowi, w którego twórczości zajmuje ona miejsce szczególne²³. Stając się w ten sposób początkiem i końcem,

¹⁸ Tamże.

¹⁹ W odwołaniu do twórczości autora stosuję następujące skróty: D816 – M. Książek, *Droga 816*, Białystok 2015; J – M. Książek, *Jakuck*, Wołowiec 2013; NoP – M. Książek, *Nauka o ptakach*, Białystok 2014; PW – M. Książek, *Północny wschód*, Białystok 2018.

²⁰ A. Niewiadomski, *Mapa...*, s. 169.

²¹ E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 256.

²² „Mapa jest otwarta, daje się połączyć we wszystkich swych wymiarach, daje się zdemontować, odwrócić, podatna jest na stałe modyfikacje. Może zostać rozdarta, odwrócona, może zostać przystosowana do montażu każdego typu. Może być wzięta na warsztat przez jednostkę, grupę, formację społeczną. Można ją narysować na murze, uważać za dzieło sztuki, konstruować jako działanie polityczne albo medytację” [G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 227].

²³ Odnajdujemy ją w zasadzie na każdym kroku. Począwszy od okładek, a skończywszy na treści. W *Drodze 816* stanowi ona część nieboskłonu, a także została niejako „wdrukowana” w drogę, co na pierwszy rzut oka przypomina liczne pęknięcia w asfalcie, charakterystyczne dla starych dróg. To skojarzenie nie jest zresztą

a częstokroć i osią narracji, wszak jak mówi sam autor: „mapa przemawia do mnie bardziej niż rzeczywistość” [D816, s. 13]. To stwierdzenie prowadzi bezpośrednio do pytania, czy mapa w twórczości Książka wyrasta z rzeczywistości (stając się próbą jej odwzorowania/naśladowania), czy też to właśnie karta staje się kreatorem widzianego? A co za tym idzie, swoistym przekładem mapy na literaturę? Dokuczliwe zgrzyty między „znakiem a rzeczywistością” [D816, s. 12], tkwienie pomiędzy „mapą a terytorium” [D816, s. 16] stają się podstawą osi narracji *Drogi 816* i *Jakucka*. To właśnie tam m.in. czytamy:

droga [...] biegła w lewo albo w prawo, z mapy zaś wynikało, że powinna iść prosto [...]. Aż pojąłem, że to autor mapy uprościł odwzorowywanie terenu, bo wystarczyło parę kroków w prawo, by znaleźć wspaniałe asfaltowe kontinuum, ciąg dalszy, a nawet *futurum*, przyszłość [D816, s. 13].

Szybko mijam zabudowany nowymi blokami i sowieckimi dieriewiaszkami odcinek od Lermontowa do przecznicy Oruńskiego, bo nie ma go na starych mapach, powstał zaledwie po wojnie [J, s. 40].

Nabrzeżem można iść stąd na północ, czyli w prawo, w stronę byłego monasteru Zbawiciela, można i na południe, znaczy w lewo, w kierunku Załogu. Warto jednak chwilę postać, bo tu znajduje się początek, a może i środek *Jakucka*. Cerkiew wznosi się pomiędzy

bezasadne, bowiem sama droga w twórczości Książka to m.in. „śląd” zapisany na mapie. Trafności temu skojarzeniu dodaje fakt, że w wielu językach, o czym świadczy ich etymologia, ‘droga’ zrównuje się ze ‘śladem’ w pierwotnym znaczeniu [zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927; A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 2000]. Zarys mapy odnajdujemy również po wewnętrznych stronach książki zarówno *Drogi 816* jak i *Jakucka*. A przede wszystkim odnajdujemy ją w treści – od fragmentów tekstu i rozważań wokół niej, po całe rozdziały poświęcone czytaniu mapy jako swoistej literatury. Ponadto w rozmowie z Piotrem Brysaczem określi Książek mistyczny Wschód jako miejsce „bardziej na prawo na mapie”, co umacnia tezę, że to właśnie ona jest ważnym elementem jego pisarstwa, a także samego doświadczania przestrzeni [zob. M. Książek, *Bardziej na prawo na mapie*, rozm. P. Brysacz, w: P. Brysacz, *Patrząc na wschód. Przestrzeń, człowiek, mistycyzm*, Białystok 2013, s. 154].

uliczkami Kirowa i Ammosowa, biegnącymi w głąb miasta, gdzie wraz z arteriami Lenina i Jarosławskiego wycinają z przestrzeni kwadrat placu Lenina [...]. Jakuck jakiś taki wystraszony chowa się za nim [pięciobokiem Krużała – dop. I. Ch.]. Na mapie wygląda dużo pewniej [J, s. 23].

Rzeka nie zmieściła się na mapie. Stałem na mostku, rzeka coś chciała powiedzieć, tłumaczyła, perorowała. Cały dzień musiała udawać linię na papierze [PW, s. 27].

Przytoczone powyżej fragmenty świadczą o nieustannej konfrontacji, której dokonuje autor pomiędzy rzeczywistością i jej reprezentacją w postaci mapy. W dodatku kierunki geograficzne zostają zrównane z kierunkami przestrzennymi (północ, czyli prawo; południe, czyli lewo), co może dowodzić co najmniej nakładania się obu tych płaszczyzn (sztuki czytania mapy oraz poruszania się w terenie), o ile nie ich jedności, wszak uważa się, że mapa „*tworzy rzeczywistość, jak i ją reprezentuje*”²⁴. W końcu w drugiej części tryptyku *Dzika gęś* poeta prosi, by wskazać mu północ:

Bym wiedział gdzie jest góra i dół na mapie
I wszystkie inne *tam* niewidziane.

[PW, s. 7]

Warto już w tym momencie zasygnalizować, że w przypadku twórczości Książka niektóre opisy rzeczywistości wywodzą się wprost z mapy, a nie realnego doświadczenia przestrzeni. Nie powinno zatem dziwić, że kierunek północny raz jest utożsamiany z „prawą stroną”, a innym razem z „górami” na mapie.

Ufający bardziej mapie niż rzeczywistości autor pomija w swojej wędrówce te fragmenty, których „nie ma na starych mapach”, uznając przy tym mapę za samą metaforę widoku [J, s. 31]. Każda niezgodność jest wynikiem „uproszczenia odwzorowywania

²⁴ E. Rybicka, *Geo-poetyka...*, s. 148.

terenu", które powoduje chwilowy brak ciągłości narracji – zarówno jej „kontinuum” jak i „*futurum*”, przy czym należy pamiętać, że uproszczenie, a tym samym zakłócenie narracji, przypisane zostanie autorowi mapy. Jednak niedokładność mapy nie jest tym samym, co ludzka niedokładność, a ponadto obie te niedokładności nie oddziałują na siebie²⁵.

* * *

Czy istnieje jednak mapa doskonała? Sytuację powstania takiej karty ilustruje w swoim krótkim opowiadaniu Jorge Luis Borges:

W owym Cesarstwie Sztuka Kartografii osiągnęła taką doskonałość, że Mapa jednej tylko Prowincji zajmowała całe Miasto, a Mapa Cesarstwa całą prowincję [...]. Mniej Oddane Studiom Kartografii Następne Pokolenia doszły do wniosku, że ta obszerna Mapa jest Nieużyteczna i nie bez Bezbożności oddały ją na Pastwę Słońca i Zim. Na Pustyniach Zachodu zachowały się rozczłonkowane Ruiny Mapy²⁶.

Doskonała mapa, będąca tworem doskonałych kartografów, dość szybko staje się „Nieużyteczna”, choć w parze za jej doskonałością szła i dokładność. Doskonali kartografowie tworzą doskonałe mapy, które nie spełniają jednak swej podstawowej funkcji, którą jest pragmatyzm. Dodatkowo wykonana wiernie w skali 1:1 zawłaszcza terytorium, unicestwia istnienie cesarstwa jako takiego²⁷. Zagospodarowana w ten sposób przestrzeń nie zostawia pola dla czytelnika i jego doświadczeń, miejsce to zostaje wypełnione dopiero pomiędzy „Ruinami Mapy”, pomiędzy jej szcze-

²⁵ Zob. „Nigdy nie podejrzewałem, że ludzie mogliby być właściwymi twórcami map, to raczej mapy tworzą ludzi, a ludzka niedoskonałość i niedokładność mapy wcale nie przekładają się na niedoskonałość map” [A. Niewiadomski, *Mapa...*, s. 27].

²⁶ J. L. Borges, *O ścisłości w nauce*, w: tegoż, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. A. Zembrzusi, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1982, s. 87.

²⁷ U. Eco, *O tym, że nie da się sporządzić mapy cesarstwa w skali 1:1*, w: tegoż, *Diariusz niewielki*, przeł. A. Szymanowski, Kraków 1995, s. 83–88.

linami. Nie bez powodu zatem Książek będzie „przyglądał się mapom prawie jak Stwórca” [NoP, s. 55], będąc przy tym „trochę wszechmogący, trochę wszechobecny, / jakiś taki transcendentálny” [NoP, s. 55]. To pozwala na „przyjęcie punktu widzenia Boga współuczestniczącego u boku człowieka w (re)konstrukcji świata”²⁸. Każde rozpostarcie mapy jest już ingerencją w jej strukturę, a także próbą rekonstrukcji świata, zaś w przypadku Książka dodatkowo przekładem mapy na literaturę, tym samym trzeba pamiętać, że:

Od tej pory to mapa poprzedza terytorium – *precesja symulakrów* – to ona tworzy terytorium i, by odwołać się ponownie do opowieści Borgesa, dziś to strzępy terytorium gniją powoli na płaszczyźnie mapy. To szczątki rzeczywistości, a nie mapy, przetrwały tu i tam²⁹.

* * *

Wspominana wszędobylskość/wszechobecność przypisywana Stwórcy mapy, współbudującemu przestrzeń, odsyła do ostatniego wiersza Wisławy Szymborskiej zatytułowanego *Mapa*, w którym miniaturowy świat przedstawiony na zadrukowanej karcie zdaje się być „na wyciągnięcie ręki” oraz bezpieczny, wszak:

Wszystko tu małe, dostępne i bliskie.
Mogę końcem paznokcia przyciskać wulkany,
bieguny głaskać bez grubych rękawic,
mogę jednym spojrzeniem
ogarnąć każdą pustynię
razem z obecną tuż tuż obok rzeką³⁰.

²⁸ K. Schlögel, *W przestrzeni...*, s. 72.

²⁹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 6.

³⁰ W. Szymborska, *Mapa*, w: *tejże, Wystarczy*, Kraków 2012, s. 21.

W całkiem podobny sposób mapowy świat będzie jawił się Michałowi Książkowi:

Mapy zawsze pokazują miejsca
niezwykle bezpieczne.

W ich rzekach nie można utonąć,
nie grozi od nich powódź.

Na drogach nie można zabłądzić,
zawsze są puste i proste,

a spinki mostów krzepko łączą
kolejne fragmenty rzeczywistości.

Na mapach nigdy nie wieje,
toteż drzewa i trawy rozsiewają papierową woń
spokoju.

Nie pada deszcz,
bo przecież świat mógłby rozmoknąć.

Panuje tam cisza
jak drobnym makiem zasiał.

Czasami myślę, że dobrze byłoby ją zakłócić
i w odpowiedniej skali
stać się postacią jednej z legend.

[NoP, s. 51]

W obu tych przypadkach mapa staje się synonimem – dostępności, bliskości i bezpieczeństwa. Można rzec, że cały świat jest na wyciągnięcie ręki tego, kto po niego sięga. Wszakże w podróz „palcem po mapie” nie zostaje wpisany strach, bowiem ruch ten nie tworzy ryzyka zatonięcia w oceanie, gdy tylko palec nieco się obsunie, wyjdzie poza kontur oznaczonego lądu³¹. Tym bardziej

³¹ W tym miejscu można by się zastanowić nad znaczeniem rzeki dla mapy, która zdaje się być jednym z koniecznych elementów, aby mapa jako taka w ogóle mogła zaistnieć, wszak: „Zespół elementów treści na różnych mapach nie jest jednokowy [...]. Jednak jeden element, a mianowicie wody (linie brzegowe mórz i jezior, sieć rzeczna), jest potrzebny na każdej mapie; jest on ważny dla lokalizacji pozosta-

intrygująca staje się część ostatnia, w której poeta wyraża chęć zakłócenia przestrzeni, czy też właściwie „porządku” mapy, chcąc się w nią wpisać, zostać w niej uwzględniony – stać się legendą, dodajmy, „w odpowiedniej skali”. Trzeba przyznać, że odważne to marzenie i zarazem niedorzeczne, pełne pychy. Nietrudno zgodzić się w tym miejscu z Andrzejem Niewiadomskim, uważającym, że:

bardziej niedorzeczne jest szukanie „ja” w świecie mapy. Wielokrotnie, oglądając mapy, widziałem tam przedziwne rzeczy, ale nigdy nie doszukiwałem się ani „ja zmniejszonego”, ani „ja innego”. „Ja” w ogóle nie mieści się ani w największej, ani najmniejszej skali. Tak jak nie mieści się pchła na psie, i nie chodzi tu o niedokładność, idzie o zupełnie inny typ relacji. Perspektywa personalna prowadzi ku niezasadnionej pysze, a wszystkie próby włączenia ludzi w mapę w taki sposób, by byli widoczni, kończą się klęską³².

Potwierdzeniem poniesionej klęski jest cytowane wcześniej opowiadanie Borgesa. Brak ludzkiej obecności, swoista pustka (biała plama) na mapie stanowić będzie granicę między tym, co realne a wyobrażone. Gdy autor zaczyna czytać mapę jako rzeczywistość³³, powstaje oczywiste napięcie, wspomniany tu nie-

łych elementów jej treści” [cyt. za A. Niewiadomski, *Mapa...*, s. 68]. Nie pozostaje to bez znaczenia i dla samego Książka, którego wędrówka tytułową drogą 816 odbywa się wzdłuż rzeki, stanowiącej jedną z granic mentalnych, ale też i tych zapisanych na mapie, tworzących granice państwowe. W przypadku *Jakucka* przetok „wyznacza wątlą granicę pomiędzy miejscem a pustką” [J, s. 21], ale też sama obecność wody staje się dopełnieniem krajobrazu, wszak: „Miasto zyskało na parę dni odbicie w wodzie i w końcu jego widok jest kompletny. Jak na starych kozackich mapach” (J, s. 54). W innym fragmencie rzeka staje się alegorią czasu, ale też wspomnianym wcześniej punktem orientacyjnym, gdyż: „zabłądzić tu trudno, bo gdziekolwiek pójść, trafi się na Lenę albo wysoki zachodni kraniec doliny, skąd widać świat jak na mapie” [J, s. 191]. Nietrudno więc powtórzyć za Andrzejem Niewiadomskim, że „większym sojusznikiem mapy niż przewodnik jest locja” [zob. A. Niewiadomski, *Mapa...*, s. 68].

³² A. Niewiadomski, *Mapa...*, s. 25.

³³ To lektura mapy, o której Elżbieta Konończuk napisze, że: „ma na celu dotarcie do treści, o których ona [mapa – przyp. I. Ch.] milczy, bądź odnoszących się do indywidualnych doświadczeń jej posiadacza” [E. Konończuk, *Mapy w interdyscyplinarnym...*, s. 257].

jednokrotnie zgrzyt: „Horodło było puste, jak na mapie” [D816, s. 19]. W celu egzemplifikacji wspomnianego wcześniej „przekładu” mapy na literaturę, warto przywołać jeden z rozdziałów *Drogi 816*, zatytułowany właśnie *Mapa*, w którym czytamy:

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 nazwali. I tuż przed zaśnieciem przypomniałem sobie, że to było na mapie. Na mapie z napisem JANÓW PODLASKI, w skali 1:100 000, czyli centymetr na papierze, kilometr w terenie [D816, s. 86].

W powyższym fragmencie widoczne staje się to oscylowanie między „znakiem a rzeczywistością”, na które niejednokrotnie w swojej twórczości zwróci jeszcze uwagę Książek. W rozmowie z Piotrem Brysaczem przyznaje:

pochłaniam je [mapy – dop. I. Ch.] jak książki. Patrząc na topografię w skali kilometra potrafię zobaczyć widok w terenie. Prawie jak na zdjęciu. No i wystarczy jedno spojrzenie i jestem wszędzie – i w dolinie, na stoku, na szczycie, a za chwilę w ujściu rzeki. Terytorium, mapa, przestrzeń i widok³⁴.

W powyższych fragmentach autor zdradza umiejętność nadpisywania obszarów, czy też właściwie ich utekstawiania i kreowania widoków na podstawie samej mapy. Wędrownka autora i co za tym idzie – czytelnika, nie zawsze odbywa się w terenie, w przestrzeni. Czasami zostaje ograniczona przez krawędzie mapy, poza które autor nie wychodzi, i których nie docieka.

* * *

³⁴ P. Brysacz: *Patrząc na...*, s. 169.

Oddając się uważnej lekturze *Drogi 816*, czytelnik niejednokrotnie natknie się na fragmenty, w których wspomniana wcześniej mapa i przestrzeń zdają się być sobie „nie po drodze”, a także „nie w czasie”, powodując rozdzźwięk, czy też właściwie „zdziwienie na granicy protestu” [D816, s. 12]. To poczucie „bycia nie na miejscu” będzie towarzyszyć poecie za każdym razem, gdy spróbuje on skonfrontować swoje położenie z mapą. Jak na przykład podczas spoglądania na mapy Jakucji:

Dziwić się,
Że mnie na nich nie ma
Przeglądam znane mi drogi,
lustruję wzgórze, badam rzeki.
Na koniec sprawdzam w legendzie:
Nie ma mnie.

[NoT, s. 39]

W następnych strofach utworu autor wymienia kolejno „zaślugi”, które powinny wpisać go w legendę, czy też właściwie uczynić go legendą (a w szerszej perspektywie – człowiekiem legendą; por. np. poszukiwanie okruchów neolitu nad Leną). Sama jego obecność pomiędzy wsią Płatków a Starą Gacią powinna być „wystarczająca” do „wpisania się w topografię”, wszak mowa tu o miejscu, które (jak notuje w *Jakucku*):

Z północy na południe ma dwa tysiące kilometrów, a ze wschodu na zachód trzeba dodać jeszcze trzysta, [...] więcej tu zwierząt niż ludzi. A na wschodzie ma zaledwie dwie drogi. Nie dość, że donikąd, to jeszcze nie zawsze przejezdne [J, s. 13–14].

Mapa Jakucji staje się zatem bardziej barwną kartą niż starannie opracowanym rysem topograficznym „zamkniętym” na kartce papieru, która w tym przypadku mogłaby jeszcze wiele pomieścić³⁵. Ostatecznie jednak uznana zostaje „wielkość mapy”, nie-

³⁵ Portret miasta skreślony przez autora aż domaga się utekstowienia, nadania mu

słokość do mieszania porządków – jak to ujmuję Szymborska – „świata / nie z tego świata”³⁶. Michał Książek uzna, że:

Mapy noszą tylko ślady wędrówek,
ślady śniadania, wiersza,
licznych przetarć i zagieć.

[NoI, s. 39]

I jeżeli coś je łączy, jeśli coś spaja znak z rzeczywistością to fakt, że mapa obdarzona licznymi przetarciami i zgięciami, czasem zagina te porządki, a zwłaszcza wtedy, gdy w jednym z przetarć spojrzenie zostaje na dłużej, „jak stopa / w dziurawym moście” [Not, s. 39]. Trafnie zatem zauważa Andrzej Niewiadomski, „mapa zarysowuje granice, ale sama ich nie przestrzega”³⁷. Powyższe przykłady korespondują z tezą Briana Harleya, którego zdaniem „mapy noszące ślady podróży odbywanych z ich pomocą są źródłem wspomnień, a nawet szczególną, w swojej graficznej postaci, opowieścią o podróżach, o pejzażach, które zachwycały podczas tych podróży, o wydarzeniach, które miały w nich miejsce, oraz o towarzyszach wędrówek”³⁸. W tym ujęciu mapa staje się nie tyle przewodnikiem, co rzeczą/miejscem, w którym zachowane zostaje indywidualne doświadczenie przestrzenne.

* * *

wyraźnych kształtów, konturów, wszak: „kiedy mgła nieco zrzędzie, widać, że miasto wygląda jak niedbale skreślony szkic albo stary sztych, na którym tło zajmuje pierwszy plan. Linie niedokończone, prostokąty niedomknięte. Rządzi wszechobecna niedoskonałość, niedosyt geometrii i światła. Słońce niby świeci, ale jak z zaświatów, właściwie to skąpa poświata, a nie światło. A bez światła – etymologicznie rzecz biorąc – świata nie ma” [J, s. 116]. Oraz „Jakuck zawinięty jest w biel jak w papier. Omotany horyzontem jak mocnym sznurkiem” [J, s. 117].

³⁶ W. Szymborska, *Mapa*, s. 21.

³⁷ A. Niewiadomski, *Mapa...*, s. 12.

³⁸ Tezę tę przytaczam za: E. Konończuk, *Mapy w interdyscyplinarnym...*, s. 256.

Swoisty „przekład mapy na literaturę”, wspomniany tu już niejednokrotnie, znajdzie swoje rozwinięcie w ostatnim z trzech „mawowych” wierszy Michała Książka, w którym to pisarz stwierdzi:

Mapy to jednak literatura.
Czwarty rodzaj
po epice, liryce i dramacie.

[NoI, s. 55]

Stwierdzenie to zestawione z fragmentem rozdziału rozpoczynającego *Jakuck*, zatytułowanego *Mapa*, ukazuje, że to właśnie ona, podobnie zresztą jak u Andrzeja Niewiadomskiego, jest zawsze początkiem, a także „wdziera się niedostrzegalnie do świata literatury”³⁹. Wspomniany fragment to swoiście zobrazowany akt przekładu mapy na język literatury, czytamy w nim bowiem:

Centralna Jakucja, czyli międzyrzecze Wiluja, Leny i Ałdanu, wgląda na mapie jak manowce na końcu świata. Od północy i wschodu zamyka ją klamra szczytów Gór Wierchojańskich, Gór Rzeki Głębokiej i Wielkiej Przeszkody [...]. Rzeki jakuckich manowców przypominały zesłanemu tu Wacławowi Sieroszewskiemu bujną koronę drzewa, które pniem Leny uchodzi na północ, póki korzeniami delty nie wrośnie w Ocean Lodowaty [...]. Gałęzie drzewa – idąc za spojrzeniem pisarza – okalają łańcuchy górskie, pod których naporem konary rzeki wpadają do Leny [...]. Ja zaś widzę w jej zlewni poroże starego renifera, co ma łeb wielki jak Morze Łaptiewów i wieńcem zaplątał się w zwojach poziomnic [...]. Dalej szeroka szyja i kłęb rozciągają się jak Morze Wschodniosyberyjskie aż po ujście Kołymy i Czukotkę. Byk tratuje północne niebo, galopując do góry nogami, i zabiera się do pożarcia Tajmyru. Żeby jednak zobaczyć go na mapie Jakucji, trzeba parę razy samemu obudzić się z reniferową tyką między żebrami albo mieć mapę sięgającą siedemdziesiątego drugiego stopnia szerokości północnej [J, s. 9–10].

Za punkt wspólny mapy i literatury można uznać przekłamanie rzeczywistości, jakim obie ulegają. Przypomnijmy, że w kon-

³⁹ A. Niewiadomski, *Mapa...*, s. 169.

tekście mapy nie powinno się mówić o nieudolnym naśladowaniu, a zwłaszcza wtedy, gdy, powtórzmy: „zarysowuje granice, ale sama ich nie przestrzega”⁴⁰. Mapa bowiem zawsze jest wyimkiem jakiegoś obrazu rzeczywistości, niebędącym nigdy „wersją ostateczną”. Dlaczego jednak mapa staje się w ujęciu Książka literaturą? Mówi on:

W żadnej powieści, pieśni czy komedii
przezeń nie została tak dobrze uchwycona,
jak na mapie.

Nigdzie indziej nie schwymano czasu
na gorącym uczynku,
jak tylko na planie miasta, którego już nie ma.

[NoI, s. 55]

Mapa zatem staje się literaturą, jeśli uznamy, że do głównych jej zdań należy – ocalenie – zachowanie stanu obecnego i pamięci po dawnym porządku⁴¹. Jeśli jej czasem jest przeszłość i teraźniejszość. W tym kontekście to wpisanie się w mapę, do którego dążył we wcześniej cytowanych utworach poeta, zyska inną wymowę. Michał Książek zdaje się mówić, że przyszłość nie przechowa „pomnika trwalszego niż ze spiżu”, jeśli ślad po poecie nie zostanie wpisany – paradoksalnie – w podatną na przetarcia i zniszczenie mapę, a więc i topografie miast(a). Poeta przygląda się:

⁴⁰ Tamże, s. 12.

⁴¹ Całkiem podobną wizję zadań mapy odnajdziemy w twórczości Andrzeja Stasiuka, dla którego „Rozkład jazdy na liniach autobusowych, okrętowych, kolejowych i lotniczych» był próbą odwzorowania świata w skali 1:1, próbą stworzenia go na nowo. Moja mapa natomiast, jak zresztą każda stara mapa, ocala świat, a jednocześnie pokazuje jego rozpad, jego przemijanie. Patrząc na nią, spoglądam w nicość, którą moja wyobraźnia chce za wszelką cenę wypełnić” [A. Stasiuk, *Fado*, Wołowiec 2006, s. 38]. Takich paraleli można by wskazać więcej, a nawet wykażać, że Książek niejako czerpie z twórczości Stasiuka, który jako pierwszy pisał o drodze 816 w kontekście literackim: „Ilekcroć słyszę biadolenie o braku polskiej powieści na miarę czasów oraz możliwości, przychodzi mi do głowy droga numer 816” [A. Stasiuk, *Droga 816*, w: tegoż, *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec 2013]. Co też później znalazło rozwinięcie w twórczości tego drugiego.

[...] mapom prawie jak Stwórca –
trochę wszechmogący, trochę wszechobecny.
Jakiś taki transcendentalny.

[NoT, s. 55]

Przypomina zatem – na swój sposób – „Stwórcę map”. Przekształcając ich strukturę w tekst, w obraz literacki, niejako „mówiąc ich ustami”, stoi w punkcie styku literatury i mapy, przeciągając tę drugą na obszar tej pierwszej. Autor, odczuwający „dokuczliwy zgrzyt między znakiem a rzeczywistością” [D816, s. 12], pozostaje w przygranicznej strefie, bo tylko w niej możliwe jest uchwycenie mapy przenikającej do narracji o doświadczeniu rzeczywistości. Jak zauważa cytowany już wcześniej badacz:

Trzeba przebywać w przygranicznej strefie, choćby na sfalszowanych papierach. Nie na wariackich. W strefie pozwalającej przynajmniej zbliżyć się do punktu rychło przechodzącego w teksturę mapy. By zadeklarować: „Oto, będąc przy zdrowych zmysłach, wiem o mapie tyle, że mogę stać się choćby przez moment jej ustami; jest jednak wiele rzeczy, których ona powiedzieć mi nie pozwoli”⁴².

W swojej twórczości zarówno reporterskiej, jak i poetyckiej⁴³ Książek nieustannie balansuje między światem mapy oraz światem rzeczywistym, łącząc je w narracji o swoich podróżach i obserwacjach. Daje temu wyraz również w poniższym fragmencie:

Znów tkwiłem między mapą a terytorium, niby wiadomo gdzie to jest, ale nie wszystko wydawało się jasne. Towarzyszyło temu uczucie

⁴² A. Niewiadomski, *Mapa...*, s. 46.

⁴³ W twórczości autora często odnaleźć można pokrewne fragmenty zapisane przy użyciu różnych rodzajów literackich, co umożliwia czynione m.in. w tym szkicu bezpośrednie zestawienia utworów poetyckich z reportażami. Zresztą sam autor komentując swoją twórczość w rozmowie z Adamem Robińskim, przyznaje: „Wiesz czy reportaż... Jeśli mam wejść do środka, do sedna, to jaka różnica drzwiami czy też oknem?” [M. Książek, *Zmysły wypasam na łąkach. Z Michałem Książkiem rozmawia Adam Robiński*, „Tygodnik Powszechny”, 9 kwietnia 2016, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zmysly-wypasam-na-lakach-33214> [dostęp 01.06.2020].

pokrewne schizofrenii, rozdwojenia jaźni, jakby istniało dwóch idących. Takie trwanie w rozkroku, niezdecydowanie między światami. Dysonans poznawczy czy coś [...]. Mapa stanowiła doskonałą ideę świata wokół i, koniec końców, pozwalała się odnaleźć. Nie inaczej, między mapą a terytorium [D816, s. 16].

I to właśnie stanie „pomiędzy”⁴⁴, swoiste zaklinowanie się między realnym a wyobrażonym, staje się pretekstem do snucia nadbużańskich opowieści w *Drodze 816*, m.in. o „dziku wielkim jak fiat 125p” [D816, s. 53] czy też „bobrze, który zagryzł wędkacza” [D816, s. 53]. To wszystko dzieje się na drodze, jeśli wierzyć mapie, z Hrubieszowa do Białowieży, jeśli znów tekstowi, z Lublina do Białowieży. Z kolei w *Jakucku* sporządzane mapy, z którymi „w ciągu kilku minut” autor był „już na wzgórzu”, unaoczniają wzajemne przenikanie się mapy i terytorium, wszak „dystans między słowem a światem znikł zupełnie, a spojrzenie znalazło obraz” [J, s. 198]. W ten sposób wpisany (czy też nie) w legendę mapy, w topografię miejsca, Michał Książek pozostanie piewcą mapy⁴⁵, która przemawia do niego „bardziej niż rzeczywistość”. A przy tym należy pamiętać, że w gruncie rzeczy:

Nie chodzi tu już jednak o mapę, ani terytorium. Coś zniknęło, a tym czymś jest istotna różnica między jednym i drugim, która stanowiła o uroku abstrakcji. Gdyż to różnica stanowi o poezji mapy i uroku terytorium, o magii pojęcia i powabie rzeczywistości⁴⁶.

⁴⁴ Na ostatnich stronach *Jakucka* autor zanotuje: „Początek i koniec płaczą się, tworząc miejsca” [J, s. 232]. Strefa „pomiędzy” staje się niczym innym jak pomieszaniem zarówno porządków świata rzeczywistego, jak i świata mapy wraz z początkiem i końcem samej wyprawy, narracji o niej, czy też towarzyszących jej licznym emocjom.

⁴⁵ Autor poświęca również jeden ze swoich wierszy książkom, wśród których to właśnie „mapy mają się [...] dobrze”, ponadto „wędruje po grzbietach książek. // Co półka, to horyzont: / Jakucja, Syberia, / Mandżuria, Chiny / i kurz jak na drodze. // Ich geometria i geografia / to jedyny porządek / w rzeczywistości [...]” [M. Książek, *Nauka o...*, s. 38].

⁴⁶ J. Baudrillard, *Symulakry...*, s. 6.

Bibliografia

- Bańkowski Andrzej (2000), *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Baudrillard Jean (2005), *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa: Sic!.
- Benedyktowicz Zbigniew (2000), *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Białoszewski Miron (1988), *Obmapywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Borges Jorge Louis (1982), *Powszechna historia nikczemności*, wyd. 2, przeł. S. Zembrzusi, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brooke-Hitching Edward (2017), *Atlas lądów niebytych. Największe mity, zmyślenia i pomyłki kartografów*, przeł. J. Szczepański, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Brückner Aleksander (1927), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- Brysacz Piotr (2013), *Patrząc na wschód. Przestrzeń, człowiek, mistycyzm*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (1988), *Kłucze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia”, nr 1–3, s. 221–238.
- Eco Umberto (1995), *Diariusz najmniejszy*, przeł. A. Szymanowski, Kraków: Znak.
- Geografia i metafora* (2014), red. E. Konończuk, E. Nofikow, E. Sidoruk, Białystok 2014, s. 11–29.
- Kadłubek Zbigniew (2018), *Mapa, czyli świat na wynos*, „Znak”, nr 758–759, s. 6–11.
- Konończuk Elżbieta (2011), *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 255–264.
- Konończuk Elżbieta (2016), *Utekstawianie miejsc jako forma praktykowania historii ratowniczej. Przykład Podlasia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 8, s. 33–49.
- Książek Michał (2013), *Jakuck*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Książek Michał (2014), *Nauka o ptakach*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Książek Michał (2015), *Droga 816*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.

- Książek Michał (2016), *Zmysły wypasam na łąkach*. Z Michałem Książkiem rozmawia Adam Robiński, „Tygodnik Powszechny”, 9 kwietnia, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zmysly-wypasam-na-lakach-33214> [dostęp 01.06.2020].
- Książek Michał (2018), *Kiedy rzeka mówi: wypij mnie*, „Książki”, nr 6, s. 48–49.
- Książek Michał (2018), *Północny wschód*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Niewiadomski Andrzej (2012), *Mapa. Prolegomena*, Lublin: Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Schlögel Karl (2009), *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Schulz Bruno (1984), *Sklepy cynamonowe*, Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Stasiuk Andrzej (2006), *Fado*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Stasiuk Andrzej (2013), *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Szyborska Wisława (2012), *Wystarczy*, Kraków: Wydawnictwo a5.

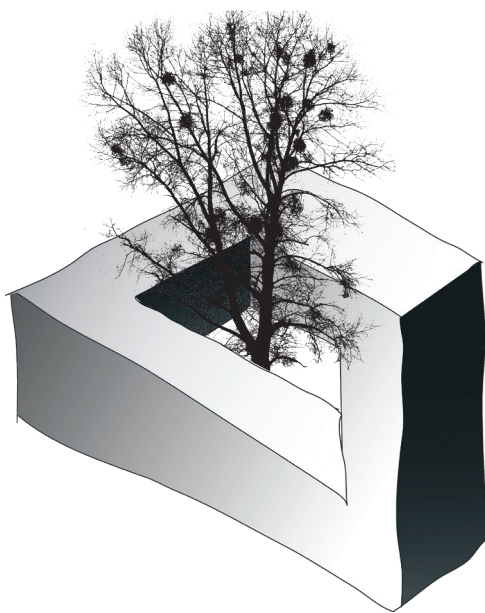
“On the Escarpment of Maps and Writings”:
A Few Remarks on the Margin of Michał Książek’s Works

Summary

The article discusses the functions of the map in the journalism and poetry of Michał Książek (*Droga 816, Jakuck, Nauka o ptakach, Północny wschód*). The author asserts that the map creates multiple tensions between the sign and reality and releases the emotions which accompany the journey, both in space and time. Książek constantly seeks correspondence between the world of the map and reality, which he merges in his travel narratives and observations.

Keywords: map, space, place, representation, emotions

Przestrzeń w perspektywie ekopoetyki



Magdalena Roszczynialska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Dendrofilia. Literatura wrażliwa na drzewa (o twórczości Michała Książka)

Dendrophilia, or Love of Trees: Is It Always Sexual?

(z internetu)

W dobie ekopoetyckiej i ekokrytycznej koniunktury, a w Polsce – walki o Puszcę Białowieską, społeczne dendrofobie ścierają się z artystycznymi dendrofiliami, drzewa i lasy wzbudzają literackie emocje, stają się tematami bestsellerów (Peter Whoelleben, *Sekretne życie drzew*) i nagradzanych powieści (Richard Powers, *The Overstory*, zdobywca nagrody Pulitzera w 2019 roku). W Polsce kształtuje się obecnie nurt „drzewopisarstwa”, będący sub-odmianą przyrodopisarstwa, współtworzony przez bohatera niniejszego szkicu, Michała Książka.

Tytułowa dendrofilia spowinowacona jest pojęciowo z topofilią i biofilią. Pierwszy z terminów, topofilia, jest już mocno – *nomen omen* – zakorzeniony w interdyscyplinarnej humanistyce, a spopularyzowany przez Yi-Fu Tuana w pracy (1974) *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*¹, choć właściwie to pojęcie o literaturoznawczej proveniencji (w literackiej krytyce

¹ Y.-F. Tuan, *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New Jersey 1974.

i teorii²). Najprościej ujmując, topofilia oznacza afektywną więź (człowieka) z miejscem³. Z kolei biofilia, o której pisał w książce pod tym tytułem Edward O. Wilson (1984)⁴, jest genetycznie uwarunkowaną (ludzką) potrzebą stałego kontaktu z naturą, w tym – z innymi formami życia, z którymi łączy nas wszak pokrewieństwo molekularne. Jesteśmy pochodną natury i stąd poczucie jedności z przyrodą. Ważne w tym afektywnym słowniku są słowa nazywające więź, łączność, sieć powiązań, oznaczające reorientację z myślenia hierarchicznego w kierunku sieciowego⁵ i zwracające uwagę na współzależności. Będą one rezonowały w przyrodopisarstwie. Najszerzą perspektywą teoretyczną, w horyzoncie której można by umieścić ten sposób niwelacji dychotomii natura – kultura, jest nowy animizm – wspomina o nim Ewa Domańska w kontekście swoich rozważań nad alternatywnymi systemami wiedzy⁶. Wydaje się, że dobrze koresponduje on z doświadczeniem wyniesionym przez Książka z kontaktu z syberyjską wiedzą indygeniczną. Osią tego sposobu myślenia (a zarazem odczuwania i działania) jest partycypacyjne ujęcie związków między ludźmi i nie-ludźmi, a wynika z tych wzajemnych kontaktów potencjał biosemiotyczny oraz wspólnota interesów.

Zarówno afekt miejsca, jak i przyrody (niekiedy tożsame), mogą stać się przesłanką twórczej aktywności, geo- i ekopoetyki. Przyrodopisarstwo, jak ujmuje to jego monografistka Joanna Durczak, może wyrażać się w rozmaitych rejestrach i modusach literackich, jako proza „z pogranicza autobiografii eseistyki i popularyza-

² Por. np. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 357–379.

³ Tuan pisał o środowisku materialnym, ale miejsce zawiera w sobie także komponent kulturowy. O różnych rozumieniach i wymiarach tej więzi por. M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012.

⁴ Dokładniej rzecz biorąc jest to hipoteza biofilii. E.O. Wilson, *Biophilia: The Human Bond With Other Species*, Harvard University Press, 1984 (biofilia: „innate tendency to focus on life and lifelike processes”).

⁵ Z odniesieniem do teorii aktora-sieci Bruno Latoura.

⁶ E. Domańska, *Nekros. Wstęp do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, s. 54–57.

torstwa przyrodniczego⁷ lub przybierając formę (geo)poezji⁸. Niezależnie od formy wypowiedzi cechuje je intensywność „porównywalna z intensywnością powieści czy poezji⁹”. Pojemnym terminem obejmującym całokształt nasyconej odniesieniami do przyrody twórczości jest ekopoetyka¹⁰.

Zróżnicowane formy przyrodopisarstwa, jak reportaż, felieton, esej, słownik, raptularz, szkic poetycki, itinerarium, mapa narracyjna, liryk, cykl poetycki, manifest itp., uprawia inżynier leśnik Michał Książek, do tej pory autor rozproszonych felietonów i esejów oraz czterech tomów literackich (dwu prozatorskich: *Jakuck. Słownik miejsca* oraz *Droga 816*, dwu poetyckich: *Nauka o ptakach* oraz *Północny wschód*), z których wszystkie zyskały szerszy czytelnicy oddźwięk i uznanie krytyki¹¹.

⁷ J. Durczak, *Rozmowy z ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*, Lublin 2010, s. 9.

⁸ O genologicznym pejzażu „zielonego pisania” por. A. Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.

⁹ J. Durczak, *Rozmowy z ziemią*, s. 9. O polskim przyrodopisarstwie zaangażowanym por. K. Trusewicz, *Przyrodopisarstwo zaangażowane. Bohdan Dyakowski – Simona Kossak – Adam Wajrak*, w: *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, red. P. Czaplinski, J.B. Bednarek, D. Gostyński, Warszawa 2019, s. 141–157.

¹⁰ *Ekopoetyka*, hasło w: *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, red. P. Czaplinski, J.B. Bednarek, D. Gostyński, Poznań 2017, s. 186–187 oraz J. Fiedorczuk, *Ekopoetyka*, w: *tejże, Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 124–138.

¹¹ Omawiam następujące utwory zwarte Michała Książka: *Jakuck. Słownik miejsca*, Wołowiec 2013; *Nauka o ptakach*, Białystok 2014; *Droga 816*, Białystok 2015; *Północny wschód*, Białystok 2017. W cytatach i odwołaniach w tekście stosuję zapis skrócony: *Jakuck. Słownik miejsca* – J, *Nauka o ptakach* – NP, *Droga 816* – D, *Północny wschód* – PW, z numerem strony (w przypadku PW również stron okładki, zapisanych cyfrą rzymską). *Jakuck. Słownik miejsca* był nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia; *Nauka o ptakach* – zdobyła główną nagrodę we Wrocławskiej Nagrodzie Poetyckiej Silesius w kategorii debiut, nominację do Nagrody Literackiej Nike i Ogólnopolskiego Konkursu Literackiego Złoty Środek Poezji; *Droga 816* uzyskała Nagrodę Literacką Gdynia w kategorii esej, nagrodę za najlepszą książkę 2015 roku w konkursie Nagrody Literackiej Prezydenta Miasta Białegostoku im. Wiesława Kazaneckiego, była też nominowana do Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego, Nagrody im. Beaty Pawlak oraz Nagrody Literackiej m. st. Warszawy.

Zdaniem Joanny Durczak cechą ekopisarstwa jest filtrowanie doświadczenia przyrody przez „wrażliwość, wyobraźnię i intelekt pojedynczego człowieka”¹², a co za tym idzie – rys autobiograficzny. Sam Książek upatruje w autobiografii metody samorozumienia i od początku swojej drogi twórczej ceni sobie tę formę pisarstwa¹³. Jego twórczość jest też niezwykle „świadoma siebie” – dość powiedzieć, że jeden ze szkiców zatytułował *Drzewolubność*¹⁴, wykładając w nim swój życiowy i literacki dendrofilny program, co może być powodem (oczywiście niejedynym), dla których opiera się krytycznym interpretacjom.

Słownikowo za dendrofilę uznaje się rodzaj parafilii, nienormatywnej preferencji seksualnej, co, jak się okazuje, nie jest całkiem bez znaczenia. Praktyka „huggingu”, czyli przytulania się do drzew, może mieć przecież zarówno wymiar erotyczny, jak – najczęściej – terapeutyczny, a w przypadku osób aktywnie przeciwstawiających się wycinkom drzew przyjmować formę uzasadnionego silnym uczuciem miłości do przyrody dosłownie „przywiązania”: przykucia się łańcuchem, przypięcia liną itp. do bronionego drzewa, wejścia z nim w relację intymnej bliskości.

W niniejszym szkicu skupię się jednak na dendrofilii rozważanej na płaszczyźnie ekokrytyki, a więc jako motywowanej biocentryczną postawą podmiotu twórczej koncentracji na drzewach.

Literatura polska jest na wskroś zadrzewiona: od lipy Kochanowskiego po lipy Tokarczuk¹⁵, od puszczy Hussowczyka po współczesną „sagę puszczy Białowieskiej” (wyrażaną tak w gawędzie Simony Kossak, jak w głosach sprzeciwu wobec aktualnie

¹² J. Durczak, *Rozmowy z ziemią*, s. 9.

¹³ M. Książek, [wywiad], rozm. K. Cieślak, Xiegarnia.pl, <https://www.youtube.com/watch?v=uK8DdenUmU8>, [dostęp 13.03.2020].

¹⁴ M. Książek, *Drzewolubność*, „Przekrój” 2019, nr 3564, <https://przekroj.pl/kultura/drzewolubnosc-michal-ksiazek> [dostęp 13.03.2020].

¹⁵ O. Tokarczuk, *Osiem lip*, w: *Drzewa*, [pr. zb.], Seria: *Architektura jest najważniejsza*, t. 4, Kraków 2018, s. 25–28.

trwającego niszczenia puszczańskiego dziedzictwa). Mitologiczne, topiczne i symboliczne znaczenia drzew w liczbie pojedynczej i mnogiej: jabłoni i cedrów, drzewek bobkowych, lip, rozdartych sosen, gajów, mateczników i brzezin od romantyzmu były uzupełniane świadectwami codzienności – obrazami „siedzących” na między grusz, wspomnieniami „domowych drzew” puszczańskich: dębów, jodeł, jarzębin, leszczyny.

Drzewa literackie początkowo pełniły w świecie przedstawionym rolę podobną, jak w tym rzeczywistym: użytkową, np. topiczną lub znaków w „księdze natury”. W *Encyklopedii staropolskiej* Zygmunt Gloger¹⁶ pisze o naturze urządzonej: ogrodach, sadach, gdzie spotykało się „morele, brzoskwinie, czereśnie i orzechy”, i bardziej „naturalnych” gajkach, w których obok „posadzonych lip, brzośców i klonów” było miejsce dla „dziko rosnących olch, dębów, brzoś lub sosen”. Podobną funkcję użytkową matecznika zwierzyny łownej i zasobu dóbr natury miały zbiorowiska drzew (czy jak się dzisiaj raczej mówi: zbiorowe organizmy drzew, lasy¹⁷). Następnie wykształcił się polski narodowy topos leśnych mogił (i zarazem – „leśnych” ludzi), konstytuujący krajobraz ideologiczny ojczyzny¹⁸, w którym las jest przetrwalnikiem utajonej polskości. Drzewa i lasy stanowiły w literaturze także ekwiwalent ludzkich przeżyć emocjonalnych i mentalnych¹⁹. Rzadziej – uzyskiwały autonomię²⁰. Polska literatura XXI wieku korzysta z motywu dendrycz-

¹⁶ Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Ogrody_i_sady [dostęp 13.03.2020].

¹⁷ P. Wohlleben, *Sekretne życie drzew*, przeł. E. Kochanowska, Kraków 2016.

¹⁸ E. Rybicka, *Kilka uwag do genealogii krajobrazu narodowego na przykładzie „Krajobrazu Polski” Jerzego Smoleńskiego oraz „Ziemi polskiej w pieśni” zredagowanej przez Jana Lorentowicza*, „Prace i Studia Geograficzne” 2019, t. 64.4, s. 111–122.

¹⁹ T. Komendant, *Domowe drzewa (las w literaturze)*, w: *W głąb lasu. Las w polskiej literaturze i sztuce*, red. E. Bernadzki i in., Warszawa 1985, s. 153–154.

²⁰ Wczesnym przykładem utworu oddającego narrację drzewom jest według Anny Barcz nowela *Gloria victis* Elizy Orzeszkowej [por. A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, s. 195–205]. Odrębne „leśne” opowiadania odnajdujemy w tomie z cyklu *W puszczy* Juliana

nego w narracjach pamięci, tam, gdzie drzewo staje się bodźcem wywołującym wspomnienie, tak jak w afektywnych topografiach Michała Cichego i Olgi Tokarczuk, albo w nurcie ekoliterackim, gdzie jest katalizatorem zmiany punktu widzenia – np. w „nadrzewnych” pracach Cecylii Malik oraz botanicznych mikrologiach Urszuli Zajączkowskiej, lub też uznaje autonomię przyrody – jak bywa w twórczości Adama Wajraka czy Michała Książka właśnie.

Chciałabym pokazać istniejące w twórczości tego ostatniego artysty sposoby pisania o drzewach (ich pochodnych i im pokrewnych), co można uznać także za próbę ustalenia, jakimi dysponuje on wizjami przyrody²¹. Drzewa stanowią bowiem (coraz bardziej) istotny komponent jego twórczości.

*

W poetycko zapisanej biografii autora-leśnika drzewa pełnią kluczową poznawczo funkcję miejsca iluminacji: „Kiedy już usiadłem pod klonem [...] pojąłem nagle // wszystko, co sprawia, / że nie jestem jaskółką” [NP, s. 53]. Drzewo, jako kulturowo utrwalone miejsce kultu (figowiec Buddy, druidyczny dąb), symbolizuje komunikację z sacrum²². Oświecenie, którego doznaje Książek przysiadłszy pod klonem, przynosi wiedzę o ludzkim udziale w profanum, o „gravitacji”, kuszącej: „wejdz do Ziemi. / W geologię i geosferę, / w ten gleboznawczy głąb” [jw.]. Drzewa, zarośla, lasy i drewno, jeśli są obiektem kultu, to świeckiego, czyli – pozbawionego pierwiastka transcendencji – uznania dla biologicznych pod-

Ejsmonda, pt. *Żywoty drzew* (1929). O wizjach przyrody w poezji polskiej pisze J. Tabaszewska w książce *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji*, Kraków 2010.

²¹ W przekonaniu o alternatywnych modelach przyrody odwołuję się do koncepcji wyrażonej w pracy: Ph. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005.

²² „Nigdy samo drzewo nie było przedmiotem czci, ale zawsze tylko to, co się przez to drzewo «objawiało»” [M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 265–266].

walin życia. Klon nazwany zostaje w wierszu, na zasadzie gry językowej z nomenklaturą botaniczną, „klonem nadzwyczajnym” nie tylko z powodu rangi wydarzenia zachodzącego z jego udziałem, ale przede wszystkim dlatego, że to „zwyczajna” przyroda (łąki, pobocza szos itp.) okazuje się w literackim ujęciu pisarza niezwykła, tj. godna uwagi (czy raczej uważności/*awareness*) i szacunku. Literackie realizacje tematu drzewnego w twórczości Książka ewoluują – szczególnie wyraziście zarysowuje się przejście od drzew pojedynczych do lasu jako całościowego, włączającego elementy antropiczne i kulturowe, układu powiązań. W toku wywodu nie śledzę przemian tej twórczości w porządku chronologicznym publikacji kolejnych tekstów, a raczej staram się wyeksponować różne ujęcia drzew i formacji drzewnych, ich ewolucję lub przesunięcia akcentów w obrębie tych ujęć. Od porządku temporalnego nie da się jednak uciec, tym bardziej, że dendrografie Książka warunkowane są kolejno nabywanym życiowym doświadczeniem: przewodnictwa, rodzicielstwa, aktywizmu i obywatelskiego nieposłuszeństwa. Nade wszystko zaś – profesjonalnego leśnego wykształcenia.

*

Co oczywiste, nie zdumiewa zainteresowanie drzewami przejawiane przez leśnika²³. Podejście utylitarne, jakie znamionuje leśnictwo, z koronnym przedmiotem studiów: hodowla lasu, nie jest Książkowi obce. Rozróżnia on lasy gospodarcze – rosnące w nich drzewa pełnią funkcję służebną wobec człowieka – oraz lasy naturalne²⁴, czy raczej dzikie, gospodarczo mniej lub bezwartościowe

²³ Książek jest absolwentem leśnictwa warszawskiej SGGW oraz podyplomowego Studium Europy Wschodniej i Azji Środkowej na UW; odbywał staże na UJ oraz Uniwersytecie Państwowym w Jakucku. Rewizja utylitarnej wizji przyrody na rzecz wspólnotowej miała miejsce także w przypadku innego leśnika, prekursora amerykańskiego *nature writing*, Aldo Leopolda, por. J. Durczak, *Rozmowy z ziemią*, s. 110–147.

²⁴ M. Książek, „*Północny wschód jest dla mnie geografiją metafizyczną*”, rozm. A. Bajguz, <https://www.youtube.com/watch?v=D9wIBRTVud8> [dostęp 13.03.2020].

(łatwo tu o pomyłkę definicyjną, bowiem las naturalny, jak wyjaśnia monografistka leśnej ideologii, Agata A. Konczal, w nomenklaturze leśników oznacza właśnie utowarowiony zasób²⁵, czyli las gospodarczy).

Użytkowa funkcja drzew polega zwłaszcza na przekształceniu ich w drewno jako najbardziej przyjazny człowiekowi – jak uważa poeta²⁶ – materiał budowlany. Drewniana zabudowa, która wyznacza jedną z warstw mapy Jakucka oraz historii kulturowej nadbużańskich kresów (w *Drodze 816*), jest synonimem przeszłości (drewniany to „kruchy i zmurszały” [J, s. 126]) i zarazem bardziej uczciwego stosunku człowieka do natury. Chodzi o epokę ludzi, którzy „żyli w drewnie, budowali w drewnie, drewnem się grzali i w drewnie pisali” [D, s. 82]. Drewno wyznacza jakby stan pośredni pomiędzy naturą i kulturą, a przez to niweluje ich dychotomię, mieści się w obszarze nazywanym przez Ewę Domańską naturo-kulturą²⁷. Przede wszystkim chodzi o drewniane budowle stawiane na dalekiej Północy (syberyjskie i jakuckie *dieriewiaszki*), które, posadowione na wiecznej zmarzlinie, cyklicznie razem z jej odmarzającą wierzchnią warstwą zapadają się i uwypuklają, pozostając w wyznaczonym cyklami natury ruchu. Metaforą natury jest w wyobraźni tubylczej linia krzywa [J, s. 92], falująca, w przeciwieństwie do „betonowej”, obcej linii prostej²⁸.

Przekroczenie dychotomicznego podziału na naturę i kulturę dokonuje się także za sprawą poszerzenia zbioru, by tak rzec, „interesariuszy” drewna. Drewniany Jakuck, nie mniej niż z kupieckimi rodami, związany był z pokoleniami ksylofagów, drew-

²⁵ A.A. Konczal, *Antropologia lasu. Leśnicy a percepcja i kształtowanie wizerunków przyrody w Polsce*, Warszawa 2017, s. 187.

²⁶ M. Książek, „Północny wschód jest dla mnie geografiją metafizyczną”.

²⁷ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 15.

²⁸ Trzeba jeszcze dodać, że idea zabudowy stałej jest dla rodzimych kultur nomadycznych obca i wiąże się z rosyjską kolonizacją tych terenów. Jurty bywały pokrywane poszyciem z kory brzoźowej (nie skórą – są rodzajem mobilnego domu z drewna).

niane ściany wychowały „pokolenia owadów: żerdzianek, kołatków i spuszczeni” [J, s. 92]. Wykorzystanie drzew jako materiału produkcji drewna budulcowego można zatem z punktu widzenia etyki środowiskowej zaakceptować, ponieważ kreuje ono wspólnotową przestrzeń natury rozumianej jako całość, wielogatunkowej ekumeny.

Miarą opisującą wykorzystanie zasobów naturalnych w tradycyjnych kulturach – za które uważa Książek zarówno kultury pasterzy reniferów dalekiej Północy, jak i peryferyjnej nadbużańskiej Polski – jest umiar. Umiarkowany styl bycia człowieka, jego zdaniem, polega na respektowaniu podmiotowości przyrody, uznaniu jej autonomii. Stosunek do drzewa winien być taki sam, jak do drugiej osoby²⁹.

Dodatkowo, żywy i martwy stan substancji drzewnej jednoczy przestrzeń nekrotyczna, cmentarz lub miejsce zagłady (ludzi). Sosny lasu Sobiborskiego wiązały węgiel ze spalania ciał w obozie zagłady [D, s. 63], dzięki czemu zwiększały swą siłę wzrostu. Przyrodoznawca Książek powątpiewa w ich wyróżnianą z punktu widzenia historycznego i antropologicznego wyjątkowość: przecież cyrkulacja nekro-witalistyczna jest typowa dla świata przyrody³⁰. Podstawę ludzkiego i całego organicznego cyklu życia stanowi humus, materia rozkładu, życiodajne szczątki (pryzma). Takie ujęcie drzew i produktów ich rozpadu, a zarazem budowy kulminuje w literackim obrazie olsowego lasu zatytułowanym *Rozmnażanie*, gdzie na równi z roślinami w „pełni przypisywanych im kształtów” [D, s. 128] występują tkanki miękiszowe, mitochondria, a „w powietrzu hucz[ę] od podziału komórek i syntezy białek” [D, s. 128]. Drzewa mogą w twórczości profesjonalnego przyrodznawcy jawić się nie jako fenotypowe okazy, ale w płaszczyźnie molekularnej,

²⁹ M. Książek, „*Północny wschód jest dla mnie geografiją metafizyczną*”. Słowa te, padając w kontekście agresywnych postaw wobec przyrody i człowieka, rzecz jasną są prawdziwe także w przypadku tych pozytywnych, postulowanych przez Książka.

³⁰ E. Domańska, *Nekros*, s. 11.

komórkowej, tkankowej, bądź procesualnie, jako sekwencje przemian biochemicznych (morfogeneza, fotosynteza itp.).

Reasumując, w wymiarze materialnym utylitarna (budulcowa) funkcja drzew, w postaci żywego drzewa i martwego drewna, oznacza dla Książka bądź to naturalny sposób zamieszkania, bądź to naturalne chemiczne podwaliny życia jako takiego. Z perspektywy fenomenologicznej (postrzegania) z kolei można utożsamić budowle – dzieła ludzkich rąk – z tworamii natury: „Gniazda ptaków cieszą nie mniej niż drewniane domy ludzi. To ewidentnie ten sam nurt w architekturze. Fakt, że człowiek korzysta z roślin drzewiastych, a ptaki z zielnych, nie wydaje się istotną różnicą” [D, s. 47]. Da się tu zauważyć cechujące poetę nie-antropocentryczne podejście, bowiem budowanie z materii organicznej bynajmniej nie wyróżnia człowieka ze świata natury. I zresztą również przeciwnie – inne zwierzęta włączają w swoje zachowania wytwory ludzkiej cywilizacji, np. ptaki wyplatają gniazda z folii i sznurka [D, s. 64], zależność jest zatem dwukierunkowa, co świadczy na rzecz tezy o jedności natury i kultury (natura-kultury)³¹.

*

Odruchem wykształconego leśnika jest wydzielenie krain przyrodniczo-leśnych na podstawie zasięgu określonych gatunków drzew – bór, ols, tajga różnią się składem fitocenotycznym. Granica Polesia i Podlasia jest postrzegana przez leśnika jako granica występowania wierzby i olchy [D, s. 92]. Tajgowe lasy (o składzie: modrzew, brzoza, sosna) ze względu na rozległość oraz monochromatyzm są dla okcydentalnego oka, przyzwyczajonego do szybkiego rytmu pejzażu, synonimem pustki, współkształtując topikę Syberii jako krajobrazu depriwacji. Dzięki lokalnemu usytuowaniu punktu widzenia Książek, syberyjski przewodnik i znawca

³¹ O tym wątku zob.: J. Durczak, *Ekohistoria w literaturze: trop amerykański i trop polski*, w: *Historie i narracje. Od historii lokalnej do opowieści postantropocentrycznej*, red. R. Makarska, Kraków 2019, s. 164–165.

lasu, nawiązuje zbliżoną do tubylczej relację z przyrodą. W debiutanckim *Jakucku. Słowniku miejsca*, jak sugeruje podtytuł, drzewa spełniają funkcję punktów orientujących w przestrzeni³² (niekiedy także w czasie, oznaczając porę roku). Podobnie, jak dla myśliwych i przewodników, stanowią drogowskazy, przekształcając się w „słówka wędrowne” [J, s. 237]. Subtelna różnica między rodzimym a jednak eksregionalnym doznaniem przyrody polega na tym, że lokalny tropiciel zwyczajnie wykorzystuje pewne korzyści, jakie daje mu środowisko (percypuje afordantnie³³), natomiast nad doświadczeniem kulturoznawcy ciąży tradycja – by też odwołać się do M. de Certeau – „retoryki przechadzki”³⁴, tekstualizacji tegoż doświadczenia, którą dopiero trzeba odrzucić lub zniwelować.

Ze względu na fakt, że język jakucki nie zna określeń zbiorowisk drzew, z wyjątkiem brzeźniaka (brzoza uważana jest za najbardziej lokalny gatunek³⁵), opisy przyrody w tutejszych surowych warunkach wymagają, jak powtarza Książek za swoim mistrzem, Wacławem Sieroszewskim, „nie lada literackiego snycerstwa” [J, s. 67], tj. słownikowo: umiejętności artystycznego rzeźbienia w drewnie. Autor reportażu z Jakucka potrafi tworzyć malarzkie opisy jesiennego (gdy modrzewie złocą się barwą lipowego miodu) i zimowego (gdy na tle bieli goreją pędy wierzby) lasu.

Dendryczne wrażenia wizualne najczęściej jednak ustępują w twórczości Książka doznaniom audialnym, co wynika z zaznaczonej wyżej potrzeby desymbolizacji przyrody oraz zapewne z ornitologicznych zainteresowań poety, który nie tyle podgląda ptaki,

³² O takiej orientacyjnej funkcji drzew pisze E.M. Zaraś-Januszkiewicz, *Drzewo w krajobrazie kulturowym*, Warszawa 2016.

³³ D.G. Dotov, L. Nie, M.M. de Wit, *Zrozumieć afordancje: przegląd badań nad główną tezę Jamesa J. Gibsona*, przeł. D. Lubiszewski, N. Strehlau, „Avant” 2012, Vol. 8, No 2, s. 284.

³⁴ O słowach wędrownych, retoryce przechadzki, pieszych aktach wypowiedzania por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

³⁵ Choć jedyną wyróżnioną w nazwie miesiący jest sosna (oznacza czerwiec).

ile je podsłuchuje. Las postrzegany jest przez pisarza jako siedlisko ornitofauny [J, s. 22]. Dźwięki wydawane przez ptaki pozwalają je tropić i rozpoznawać, są podstawą umożliwionego biosemiotycznie kontaktu. Metonimią widoku staje się pejzaż dźwiękowy, poeta mówi o „słuchaniu widoku”³⁶. W środowisku drewnianym (zabudowania) i drzewiastym (las, tajga) rozbrzmiewa „fonetyka modrzewiowa” (sosnowa, brzoza, jodłowa), trzaski, skrzypienie, szum igieł lub wycie wiatru w koronach drzew [J, s. 98]. O więźniach Kołomy pisze autor, że „słuchali modrzewia” [J, s. 99], a odgłos ten w sytuacji odizolowania był dla nich sygnałem rozpoznawczym terenu zsyłki, pozwalał zlokalizować się w przestrzeni (już abstrahując od pejzażu dźwiękowego – na podobnej zasadzie lokalizatora w czasie czerwiec w języku jakuckim nosi nazwę miesiąca sosny). Tego rodzaju audiotopografie odsyłają, jako oznaki określonej formacji przyrodniczej lub wskazówki orientujące w terenie, do realnej przestrzeni, w której powstały. Możliwości porozumiewania się pomiędzy człowiekiem a innymi zwierzętami³⁷, zwłaszcza niektórymi ssakami i ptakami, opisują biosemiotyka i nauka o biokomunikacji, w przypadku roślin i ludzi odległość ich systemów (bio)semiotycznych uniemożliwia (?) podobną komunikację. Takie niesymboliczne ujęcie, w którym drzewa być może „mówią” do ludzi, a na pewno mówią za siebie, ekokrytyka – w ujęciu Anny Barcz – określa mianem realizmu ekologicznego. Jest on wyrazem, rzecz jasna kompromisowego, jeśli chodzi o możliwość wysłowienia się, wyemancypowania (się) przyrody spod władztwa dyskursu.

*

³⁶ M. Książek, *Słuchanie widoku*, „Herito” 2015, nr 2, s. 148–160.

³⁷ I. Chylińska, *Zarys ludzko-zwierzęcych doświadczeń w twórczości Michała Książka*, w: *Zazwierzęcenie. O zwierzętach w literaturze i kulturze*, red. M. Pranke, Toruń 2018, s. 250–272. Przed sformulowaniem tezy niniejszego artykułu nie udało mi się niestety dotrzeć do pracy: A. Jarzyna, *Przekładając z ornitologicznego. O twórczości Michała Książka*, w: *Ekokrytyka*, red. K. Wojciechowski, Poznań 2018, s. 37–64.

Dopiero poddana antropopresji przyroda włącza „toponimie i semiotykę” [J, s. 157]. Książek pracował w terenie, jaki, ze względu na monotonię pejzażu, stanowi izolowane, więc dogodne warunki śledzenia przejawów owej antropopresji: „Miejscowości tutaj nierzadko tworzą tylko nazwa i samotny krzyż albo *serge* [konowiaż]” [J, s. 127]. Początkowo zarówno toponimy, jak i nazwy wykonanych z drewna przedmiotów miały funkcję użytkową (identyfikowały daną osadę na szlaku, nazywały będące w użyciu rzeczy). Obecnie pełnią rolę semioforów, przedmiotów już co prawda pozbawionych użyteczności, ale obdarzonych znaczeniem. Podobną ewolucję przeszły w modernizującej się kulturze jakuckiej drzewa jako składnik obrzędów religijnych. W kulturach wernakularnych drzewa otaczano autentyczną czcią, jako faktyczne zworniki sfer podziemnej, ziemskiej i niebiańskiej³⁸. W tradycyjnych jakuckich pieśniach (*olongcho*) mityczny pradawny modrzew – jako *arbor mundi* – wyznaczał *axis mundi*, centrum i oś kosmiczną (*columna universalis*), a na jego konarach, jak na tronie, zasiadało najwyższe bóstwo Ūrūng Ajyy Tojon [J, s. 86]. Tymczasem w świecie „odczarowanym” drzewo przekształcono w symbol – pał, pod którym *kamla* szaman [J, s. 174–175].

*

Książek obserwował podczas pobytów w Jakucji powrót tamtejszej społeczności do szamanizmu i religii przyrody³⁹. Najprawdopodobniej ten czynnik zainspirował (a może tylko utrwalił) w jego pisarstwie semantykę drzewa jako stabilizatora⁴⁰. Sosna – pierwsza

³⁸ O kulturowo utrwalonej lokalizacji drzewa w centrum, w odwołaniu do prac Mircei Eliadego, pisze M. Marczevska, *Drzewa w języku i w kulturze*, Kielce 2002, s. 49.

³⁹ Religia przyrody: połączenie animizmu, szamanizmu oraz ochrony przyrody.

⁴⁰ Marzena Marczevska wyróżnia w tym kontekście – za tradycją kultury ludowej – funkcję drzewa jako lokalizatora. Por. M. Marczevska, *Drzewa w języku i w kulturze*, s. 57 i nast. Ja rozróżniam jeszcze w obrębie lokalizacji: funkcję orientującą i funkcję stabilizującą (lokalizator orientuje i/lub „przyszpila” w miejscu, stabilizuje).

z bohaterek *Drzewolubności* – „inicjuje przestrzeń [...] uzmysławia całość i jej oś”⁴¹, pełni rolę archaicznego kosmicznego drzewa, z tym, że ograniczonego tym razem w swych funkcjach do organizacji przestrzeni materialnej, którą przekształca w miejsce. Można przy okazji zadać pytanie o autonomię owego miejsca – przekształcenie neutralnej przestrzeni w miejsce uznaje się, według klasycznej definicji Tuana, za rezultat jej ucłowieczenia. Tymczasem drzewa, jak fenomenologicznie postrzega je Książek, kierują co prawda percepcją przestrzenną człowieka (np. wyznaczając na zasadzie landmarków oś widokową), ale równocześnie tworzą miejsce samoistne, dla siebie. Czytamy w wierszu *Aleja* „Przy drodze dwa stare klony tworzą miejsce. Zanim tam wejdiesz / wspomnij wszystkie architektoniczne style. / Żaden z nich nie dorówna fototropizmom / jaworu [...]” [PW, s. 22]. Heteronomiczne ujęcie drzew stanowi kolejny wariant zacierania dychotomicznego podziału natury i kultury, logikę wykluczenia/alternatywy (to lub to) zastępuje poeta logiką koniunkcji (i to i to). Nie odbierając zatem przyrodzie autonomicznej wartości, można przypisywać jej funkcje symboliczne. Uniwersalność kulturowej symboliki dendrycznej związana jest po prostu z faktem, że – jak mówi w jednym z wywiadów Książek – przyroda to nie hobby, lecz miejsce do życia i część układu, w którym funkcjonujemy⁴². Stanowisko to, uzasadnione w ustach przyrodoznawcy, zbliża się do wyrażanego na gruncie nauk społecznych przekonania Bruna Latoura, że ontologicznie uwikłani jesteśmy w ludzko-nie-ludzkie relacje (układy), nacechowane permanentną niestabilnością (dynamiczne). Omawiający myśl socjologa Krzysztof Abriszewski przywołuje jedno z alternatywnych określeń przedmiotu jego refleksji: „ontologia aktanta-*rhizomu*” (przyjęło się „aktor-sieć”)⁴³. Jak sądzę ono właśnie, korespondując z tematem

⁴¹ M. Książek, *Drzewolubność*.

⁴² M. Książek, „*Północny wschód jest dla mnie geografiją metafizyczną*”.

⁴³ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2012, s. 11.

dendrycznym, dobrze oddaje intuicyjne przeświadczenie Książka o powszechnej relacyjności, ukształtowane na podstawie doświadczenia Syberii, z jednej strony intensywnie eksploatowanej przez człowieka, z drugiej – podporządkowanej wielkoskalowym procesom klimatycznym. W takich złożonych, kłączowatych strukturach coraz to inni aktanci przemienne i z różnym natężeniem uzyskują sprawczość, niejako wyłaniają się z nich. Aktorami wysuwającym się na plan pierwszy w pisarstwie autora *Nauki o ptakach* są reprezentanci poszczególnych taksonów fauny i flory. Zwraca uwagę bogate „zazwierzęcenie”⁴⁴ oraz „zadrzewienie” tej twórczości, choć akcenty nie są tu równomiernie rozłożone.

*

Przedstawiciele fauny, najczęściej ptaki, właściwie bez wyjątku traktowani są przez poetę jak członkowie poszerzonej ludzkiej rodziny (ten wątek jeszcze rozwinę). Być może zdecydowały o tym podobieństwa behawioralne, jak wychowanie potomstwa, mobilność oraz możliwości intra-, jak i transgatunkowego komunikowania. Nazwy taksonów zwierzęcych – notabene pojawiające się w dwu różnych konwencjach nomenklaturowych, rzadziej nazw potocznych, częściej zaś binominalnych polskich i łacińskich terminów fachowych – w swojej funkcji przypominają imiona, których zadaniem jest identyfikacja i dyferencjacja poszczególnych osób. Oczywiście faktycznie nie jest to możliwe w przypadku kontaktu z dziko żyjącymi zwierzętami, z którymi przeważnie człowiek obcuje jako z reprezentantami taksonu, a nie zindywidualizowanymi egzemplarzami gatunku. Nominacja zwierząt jest domeną tych udomowionych, szczególnie zaś tzw. pokojowych⁴⁵. Z punktu

⁴⁴ Tylko korzystam z tytułu książki *Zazwierzęcenie*.

⁴⁵ M. Światała-Cheda, *Zoonimy w świetle aktu onimicznego*, „Systojanie i problemi na bylgarskata onomastika” [„Състояние и проблеми на българската ономастика. Сборник”] 2017, t. 14, s. 424–436, <http://e-onomastics.blogspot.com/2017/10/14.html> [dostęp 13.03.2020].

widzenia językowego ukształtowania nazwa gatunku wykorzystana do zapisu fenomenu jednostkowego doświadczenia jest synekdochą (na zasadzie *totum pro parte*). Rośliny, zapewne dlatego, że częściej występują w skupiskach (zbiorowościach), a nie jako solitery, nie stwarzają w obrębie nazewnictwa takiego dysonansu afektywnego (nazwa gatunku jest nazwą fitocenotycznej zbiorowości). Natomiast w twórczości Książka w przypadku taksonów roślinnych można mówić o bardziej (niż synekdocha) rozbudowanych przekształceniach znaczeniowych.

*

Tropologia drzewna wywołuje zróżnicowane konotacje. Drzewa⁴⁶ mają na naszych szerokościach geograficznych stałe miejsce w krajobrazie (ludzkiego) życia, zatem kojarzą się ze swojskością i bezpieczeństwem. Dlatego w hipotetycznym dialogu polskich wojennych wygnańców, jaki snuje pisarz na tle nieistniejącej przeprawy mostowej we Włodawie, na pełne niepokoju pytania „Co z nami będzie? Mamo, tato – co to będzie?” padają, uspokajające i wskazujące na udział drzew w stabilizacji psycho-emocjonalnej człowieka, odpowiedzi: „Jak to co? Jak to co? Klon zwyczajny, dąb bezszypułkowy i lipa. Tarnina, głóg i karagana. I jakaś wierzba [...]” [D, s. 62]. Drzewa osławiają zatem obcość. Konotują również długowieczność (łączą tę funkcję z kamieniem⁴⁷). Najstarsze wciąż rosące, zależnie od metodologii datowania, mają od miliona do dziesięciu tysięcy lat. Człowiek i jego kultura przemijają, drzewo trwa, jak w przypadku nieistniejącego już jakuckiego domu Sieroszewskiego, z którego „zachował się tylko modrzewiowo-brzozowy widok [...] z dwu okien” [J, s. 241]. Ze względu na swoją długowieczność, przekraczanie miary ludzkiego życia, drzewa pozwalają uruchomić wyobraźnię i wywołać ducha prze-

⁴⁶ Notabene drzewo nie jest taksonem.

⁴⁷ Por. *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, red. M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, t. 1–2, Kraków 2013.

szłości – mają status widm, za sprawą których to, co minione, może nawiedzać teraźniejszość.

Drzewa pełnią rolę metonimii wobec szerszej kategorii merytorycznej: pamięci miejsca, są mnemotopiczne, także dlatego, że stanowią ślady siedlisk ludzkich i szerzej – ludzkiego życia, jako świadkowie historii. W ten sposób tworzą miejsca i je „pamiętają”. Wyróżnioną przez poetę formacją jest szpaler drzew, aleja zachowująca pamięć, tym razem zainicjowanego ludzkim działaniem, krajobrazu (niewykluczone są tu wpływy ukształtowania krajobrazowego Polski północno-wschodniej, do którego należały właśnie szpalery drzew wzdłuż szos; stały się one w ostatnich latach ofiarą masowych wycinek w imię podnoszenia bezpieczeństwa komunikacyjnego). Przekształcenie naturalnych drzew w nośnik (nie)pamięci wymaga uprzedniego przeniesienia ich do kategorii artefaktów architektonicznych, jak w eseju *Sto brzóz*⁴⁸, w którym czytamy: „Alei się nie wycina, aleję się burzy. Kiedy drzewa już leżą zwalone, przypominają ruiny”. Kompozycja krajobrazu antropogenicznego petryfikuje go (w obu znaczeniach, utrwalenia i skamienienia), dekompozycja – przenosi w stan bezreferencjalności (ruina, funkcjonalny odpowiednik alegorii, oznacza wyłącznie brak, nieistnienie)⁴⁹, choć nie pozbawia negatywnego w tej sytuacji znaczenia (poczucia utraty, melancholii, temporalności). W przypadku dekompozycji naturalnej zmienia się wyłącznie forma materii organicznej, krążącej w odwiecznym cyklu życia: „[...] na gorącym uczynku przyłapałem śmierć: sóweczka, sowa mniejsza niż dłoń, taszczyła do dziupli coś, co jeszcze żyło, pień dębu huknął pod moim ciężarem, wpadłem po pępek, a z wnętrza olbrzyma wybuchło próchno i pył, rozniósł się smród zgnilizny, bagna i rozkładu” [D, s. 171]. W ogóle powrót od semiotycznego do biotycz-

⁴⁸ M. Książek, *Sto brzóz*, „Przekrój” 2018, nr 3562, <https://przekroj.pl/nauka/sto-brzoz-michal-ksiazek> [dostęp 13.03.2020].

⁴⁹ K. Szalewska, *Temporalna symbolika kamienia jako atrybutu melancholii miejskiej, w: Kamień w literaturze, języku i kulturze*, s. 355–368.

nego jest możliwy tylko na poziomie poniżej lub powyżej jednostek i jednostek systematycznych, tj. na poziomie protomaterii (nekróbiontu) lub złożonych organizmów mnogich (holobiontu, sympojezy⁵⁰). W przypadku poety powrót do form prymarnych może przyjąć także postać regresu ku momentowi narodzin lub nawet ku fazie prenatalnej: nocowanie w lesie przyrównano do cofnięcia do fazy sprzed narodzin, „wpełźnięcia do macicy lasu”, co oznacza nieoddzielność od przyrody: „Ziemia mnie poznała” – twierdzi Książek⁵¹.

*

Trwałość ukształtowania przestrzennego dotyczy zatem (choć w inny sposób) obu form krajobrazowych: krajobrazu antropogenicznego i naturalnego. W tym drugim przypadku „drzewo to miejsce, gdzie upadło nasiono”⁵², krajobraz uformowany kontyngentnie. Ponownie można mówić tu o wskazanej już heteronomiczności ujęcia drzewa, z jednej strony wpisanego w naturalny cykl rozwojowy, z drugiej – pełniącego w rozumianej po Bachelardowsku wyobraźni poetyckiej Książka trwałą funkcję archetypicznej osi świata⁵³. Dwie pozostałe, obok biologicznej, sfery „spajane” ową osią obejmują twórczość oraz domenę memoryczną; w ten sposób oś wyznacza i łączy świat symboliczny (twórczość), materialny (materia organiczna, jej układy) oraz miniony (przeszłość historyczna, jej upamiętnianie), jest podłożem obrazów „obsługujących” te trzy zakresy.

Drzewa i lasy jako formy długowieczne dobrze spełniały kulturową funkcję nagrobka, a zarazem konstant ludzkiego *milieu*: „umarli leżą pod tymi samymi gatunkami drzew, pod którymi

⁵⁰ A. Derra, „*Twórzmy relacje, a nie dzieci*”. *Wspólne życie na zniszczonej planecie w chłuilucenie Donny Haraway*, „*Avant*” 2017, Vol. 8, No. 3, s. 215–228.

⁵¹ M. Książek, *Drzewolubność*.

⁵² Tamże.

⁵³ Wyróżnione i nasycone znaczeniami wyobrażenie drzewa jest prawdopodobnie dziedzictwem studiów w zakresie leśnictwa i kulturoznawstwa.

się rodzili: pod lipami, kasztanowcami i dębami” [D, s. 55]. Nottabene współcześnie obserwuje się powrót do nekropolizacji lasu (casus lasów cementarnych⁵⁴), a jedną z atrakcyjnych form „nekrotycznej metamorfozy” wydaje się dendryfikacja⁵⁵. Natomiast twórczym impulsem w biografii Książka stały się fascynacje, a zarazem prace nad katalogowaniem fitocenozy Wschodu⁵⁶. Ważnym wymiarem jego ekopoetyki jest geneza literatury z profesjonalnego, acz nie pozbawionego epifanijnego zachwytu i empatii, podejścia do przyrody, czego wyraz stanowi choćby wspomniane już włączanie przezeń do języka poetyckiego binominalnego nazewnictwa gatunków, a więc profesjolekt przyrodoznawczy (a nie etnobiologiczny⁵⁷). Redefinicja dotyczy zresztą nie tylko języka poetyckiego, ale raczej całokształtu „eko-filozoficznej” postawy proponowanej przez Książka, na gruncie której człowieczeństwo jest uwikłane w kontekst „natury i kosmosu”⁵⁸, z nich czerpiąc porządku, miary i geometrię („żyłkowanie liści jako naczelną zasadą ukrytą w przyrodzie”⁵⁹).

Transformacji przyrodoznawstwa w przyrodopisarstwo niewątpliwie sprzyjała fenomenologiczna („wypatrywanie”, słuchanie) postawa podmiotu, jego wrażliwość i estetyczne, w znaczeniu pierwotnym tego słowa, podejście do postrzeganej rzeczywistości⁶⁰. W efekcie spowodowały one przekształcenie zmysłowego doznania drzewa w doświadczenie drzewa jako inicjującego twórczość *punctum*. Proces tej przemiany mogła wspierać wynie-

⁵⁴ Por. E. Domańska, *Biourny: grobowy kult drzew*, w: tejże, *Nekros*, s. 232–251.

⁵⁵ E. Domańska, *Nekros*, s. 11.

⁵⁶ M. Książek, wywiad dla *Xięgarnia.pl*.

⁵⁷ Por. M. Marczevska, *Drzewa w języku i w kulturze*, s. 32.

⁵⁸ H. Skolimowski, *Filozofia żyjąca, Eko-filozofia jako drzewo życia*, przeł. J. Wojciechowski, Warszawa 1993, s. 79.

⁵⁹ M. Książek, *Drzewolubność*.

⁶⁰ Liczne utwory realizują poetykę bliską haiku, np. w wierszu *Trznadel (Emberiza citrinella)* [NP], „cisza – przerwany śpiew trznadla”. Swoją oszczędną formę sam poeta nazywa litofanią (w wierszu *Mysz /zimq / , NP*).

siona z kontaktu z językiem jakuckim konceptualizacja początku jako zakorzenia (skrzyżowanie ścieżek w tajdze – „początek drogi», suol tördö. Drugi człon tej nazwy można przetłumaczyć jako «korzeń», «podstawa», ale także «miejsce urodzenia», czyli miejsce, w którym rodzi się droga i zaczyna podróż” [J, s. 233]). Rolę źródłowego doświadczenia (początku) mogą pełnić rozmaite „punktualne” formy: szpica neolitycznego ostrza, pierwszy dzień nowiu, czerwona szata gila lub właśnie „czubek igły modrzewia”, gdzie Książek chętnie lokowałby „początek opowieści” [J, s. 30]. Tak, jak początek drogi tożsamy jest z początkiem opowieści, tak przyrodopisanie wiąże się z roślinną morfogenezą (nasieniem, korzeniem, pnem, szpilką⁶¹).

Podsumowując tę część rozważań, konkretne lub uogólnione egzemplarze taksonów dendrycznych w twórczości Książka mogą pełnić funkcję kulturowo uwarunkowanych symboli, metonimii, synekdoch, alegorii, archetypów, toposów. W wymiarze symbolicznym drzewo, tak jak w kulturach tradycyjnych, stanowi znak centrum, początku oraz pamięci (*axis mundi*), matrycę konceptualizacji świata jako ustrukturuwanego. Cechą szczególną przyrodopisarstwa jest jednak desymbolizacja przyrody. Dlatego też obok ujęć symbolicznych w twórczości pisarza częste są ujęcia oznakowe (drzewa i zadrzewienia jako środowisko życia; poetyka realizmu ekologicznego) oraz ikoniczne, wyrażające się w użyciu onomatopei lub innych zapisów fenomenalnego doświadczenia drzew.

*

Asymboliczne ujęcie świata przyrody wynika z rezygnacji przez Książka z postawy antropocentrycznej. Transgresja podziału ludzkie – nie-ludzkie, uznanie ich równoprawności, oznacza zarazem porzucenie spacjalnej wyobraźni porządkującej (ze słowami-kluczami: oś, widok, struktura) na rzecz wyobraźni procesualnej,

⁶¹ Z oczywistym prymatem nasienia (semen) jako sensotwórczego (sem).

akcentującej głębię czasową oraz cykliczność. W *Nauce o ptakach* czytamy: „Ptaki trzydzieści sześć razy przylatywały / i trzydzieści sześć razy odlatywały. // To lepsza miara czasu / niż te greckie, rzymskie” [NP, s. 21], właściwą miarą biograficzną staje się rytm cyklicznych migracji ornitofauny. Ludzkie życie okazuje się być uwikłane w przyrodę („Działo się obok, więc byłem przekonany, / że poza mną, tymczasem //okazałem się w środku / pokaźnej biografii” [jw.]). Podkreślanie wzajemnej więzi ludzkich i nie-ludzkich aktorów będzie domeną wspomnianego tomu, skupionego – jak głosi jego tytuł – na relacji: ludzie-ptaki.

Obserwacja zachowań ptaków, które ze względu na ich rozwinięty zmysł wzroku i słuchu, uważa poeta za – przynajmniej jeśli chodzi o orientację w środowisku – podobne człowiekowi, prowadzona jest przez Książka w szczególnym dla niego, a jeszcze mocniej wiążącym go z ptasim behawiorem, momencie egzystencjalnym. Tym wspólnym punktem w przebiegu ludzkiego i zwierzęcego życia jest rodzicielstwo. Autodeskryptywna notka osobowa na czwartej stronie okładki tomiku hierarchizuje role społeczne, jakie pełni autor: „tata, obserwator ptaków i dróg”. Na pierwszy plan wysuwa się funkcja rodzica, niwelująca dystans obserwatora do pozycji zaangażowanego ojca, współdzielącego geny z potomstwem. Liczne wiersze przekazują izolowane, fenomenologicznie ujęte „ptasie” doświadczenie. Jednak tym, co zwraca uwagę najbardziej, jest postrzeganie ptasich jestestw w kontekście środowiskowym, pośród innych bioform i w obrębie siedlisk. Okazuje się, że troska o potomstwo przekracza gatunkowe delimitacje („Dzierzba gąsiorek, kopciuszek i ja / od rana karminy nasze dzieci” [NP, s. 10]), a także uczula na współdzieloną przestrzeń i zasoby („Mieszkam w ich terytorium lęgowym” [jw.]) – są to odczucia biocentryczne. Lejtmotywnym całego tomu okazuje się literacko uobecnianie przeświadczenie o jedności przyrody (biofilia). Zrównanie to ma miejsce na płaszczyźnie morfologicznej („wszyscy jesteśmy eukariota” [NP, s. 18]), afektywnej („Mysi niepokój jest równie dojmujący / co ludzki. / A strach paraliżuje zarówno

odnóza / jak i nogi” [jw.] oraz ekonomicznej („Śniadanie [...] Nie odmawiam komarom, jętkom / i łasemu żukowi z rodziny *Geotrupinae*. // Chodźcie, chodźcie. Zawołajcie też innych. / Podzielimy się po równo” [NP, s. 42]). Zwraca uwagę gramatyka pierwszej osoby liczby mnogiej, która nie stanowi konwencjonalnego użycia inkluzywnego „my”, ale wyraz uznania sprawczości nie-ludzkich aktorów; sprawczości, będącej warunkiem równoprawnej partycypacji w dotychczas zarezerwowanych dla człowieka obszarach moralności (tam lokuje się zasada sprawiedliwości, tj. równego podziału). Z perspektywy nieantropocentrycznej antropologii, zwanej etnografią wielogatunkową⁶², sprawczość to kompetencja nie tylko ludzka, dzięki czemu, po Latourowsku, „życie jest wiązką relacji”. Relacyjność i procesualność życia stają się kolejnymi przesłankami unieważnienia dychotomii natura – kultura. Poeta sięga po obrazy ją niwelujące, tj. prezentujące zdarzenia na ich styku (jak śniadanie na trawie, a dokładniej na mchach: *Politrichum formosum*, / *Ptilium crista-castrensis* / i *Pleurozium shreberi*) jako procesy kształtujące formy metamorficzne: „Chleb wyrósł przede mną / niczym leśny grzyb” [NP, s. 41], szczególnie te połączone cyklicznością życia (chleb – pokarm, życie) i umierania (grzyb – destruent). Sprawiedliwość jednocząca świat przyrody oznacza bowiem także równość wobec śmierci, fizycznej i chemicznej dekompozycji. Rodzicielstwo często łączy się z odczuciem własnej śmiertelności, przemijalności. Refleksja o tej prawidłowości pojawia się także w pisarstwie Książka. Można przypuszczać, że dokonują się w poecie na tym etapie dwa procesy: mentalnego zbudowania przez podmiot rodziny poszerzonej o zwierzęcych członków tego samego siedliska (od komarów i ślimaków po dzierzby, potrzaszce i myszy) oraz uznania dla czasowości istnienia bioform, okresowo wyłaniających się z organicznej materii. Połączenie perspektyw skali eko/geologicznej z historyczną, transfokalizacja pomiędzy tym, co na niezmiernie długi czas konfiguruje określone

⁶² A.A. Konczal, *Antropologia lasu*, s. 401.

układy przyrody (jak klimat, ekosystem, siedlisko) a tym, co historycznie zmienne (czyli śmiertelne), będzie stałym komponentem twórczości Książka. „Nekrotyczny” ton pisarza oscyluje pomiędzy symboliką śmierci (melancholia, żal) a jej uznaniem i uwzględnieniem w porządku życia. W hymniczno-litanijnym wierszu *Przemijanie* [NP, s. 25] po szeregu apostrof skierowanych do przyrastających tkanek roślinnych drzewa („merystemy wierzchołkowe [...] tkanki korkowe [...] ogonki liściowe”) poeta deklaruje: „Wyrażam zgodę. / Wyrażam pisemną zgodę / na przemijanie”. Przemijanie rozumiane jest jako wzrost, któremu, zgodnie z prawidłami biologicznymi, nieuchronnie musi towarzyszyć ruch ukierunkowany entropijnie, siły rozpadu, dlatego też swój główny przedmiot zainteresowania – ornitologię – Książek jest skłonny nawet utożsamiać z tanatologią: „niezupełnie wiadomo, / czy ornitologia bada ptaki, / czy raczej zajmuje się śmiercią” [NP, s. 20]. Prawdopodobnie najtrafniejszą metaforą owego cyklu eko-nekro, a zarazem metaforą wspólnoty ludzkich i nie-ludzkich losów jest dziupla („esencja lasu” wskazana w eseju *Drzewolubność*): produkt destrukcyjnych procesów mechanicznych lub organicznych, jednocześnie rozsądnik bioróżnorodności jak też schronienie – analogon domu⁶³. Drzewa nie są – o czym informuje już tytuł – bohaterami tomu *Nauka o ptakach*, na jego kartach dokonuje się jednak znamienne zrównanie losów ludzkich i nie-ludzkich aktorów przez połączenie ich w wielogatunkową rodzinę, poszerzenie biowspólnoty, ewoluujące później poczucie jedności z leśnym organizmem. Dwa najważniejsze wspólne człowiekowi i reszcie przyrody punkty stanowią narodziny (rodzicielstwo) i śmierć (doświadczenie przemijalności).

*

⁶³ Według Książka niewiele miejsc ma „tak archaiczny i niejasny charakter jak dziupla”. W intymności dorównują jej „pochwa albo gniazdo, może kieszeń” [D, s. 172].

Wraz z motywem przemijania i kresu do twórczości Książka, do tej pory często korzystającej z chwytu *epoché* wiążącego się z wyłączeniem z porządku dziejowego („zawieszenie” jako wypreparowanie z kontekstów i procesów, olśnienie, zadziwienie), wkraça historyczność – najpełniej w zbiorze mikroreportaży zawartych w tomie *Droga 816*. Zagadnieniu temu poświęciła swoje rozważania Joanna Durczak, odnotowując, że w omawianej książce „perspektywa historyczna zostaje pogłębiona i poszerzona”⁶⁴ w kierunku ekohistorii (tak zresztą brzmi tytuł szkicu). Pogłębienie oznacza operowanie skalą geo-czasu, a poszerzenie – „redefinicję podmiotów historii: stają się nimi obok ludzi, a nawet bardziej niż ludzie, drzewa, ptaki, rzeka Bug i ślimaki”⁶⁵ oraz lokalny krajobraz (w obu swoich, niekiedy nierozdzielnych, wymiarach: antropogenicznym/kulturowym i naturalnym). Rośliny w tym ujęciu pełnią rolę świadków ludzkich dziejów, ale też przeżywają swoją własną historię pojedynczego reprezentanta taksonu lub gatunkową – np. migracja rdestu ptasiego, są jej podmiotami. Drzewne (jabłonie, grusze, kasztanowce, klony, graby, wiązy) siedlisko awifauny stanowi porządek starszy i trwalszy od kulturowego [D, s. 123], co rusz zmienianego przez wydarzenia historyczne. Jak konstatuje lubelska badaczka, głównym tematem *Drogi 816* jest „wszechobecność, a jednocześnie iluzoryczność granic”⁶⁶. Transgresja ta wyraża się na różnych planach: geograficznym (Bug, który wyznacza granicę – dzieli i zarazem wytycza drogę – łączy; Książek pisze też o jedności krajobrazu przyrodniczego na terytorium od Pacyfiku po Nadbuże), geologicznym („kenozoik brzmiał lepiej niż lipiec” [D, s. 139]), historycznym (sedymentacja warstw historyczno-kulturowych Nadbuża), kulturowym (pogranicze kulturowe), przyrodniczym (opisując olsy Puszczy Białowieskiej wprowadza ekologiczną kategorię ekotonu – „jednej wielkiej granicy wielu środowisk”

⁶⁴ J. Durczak, *Ekohistoria w literaturze*, s. 163.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże, s. 162.

przyrodniczych). Zamazaniu ulega granica kultury i natury, z tego też powodu mogą współdzielić los. Książek, podróżnik do świętej góry Grabarki, gdzie „drzewa i krzyże żyją razem” [D, s. 147] i pełni podobną, religijną funkcję, odświeża banalną metaforę „rósł las krzyży”, wydobywając wspólną, „drzewną” podstawę zarówno artefaktu kulturowego, jak i faktu naturalnego. Wspólnota na poziomie molekularnym zachodzi – o czym już wspominałam – także tam, gdzie drzewa absorbowały szczątki ludzkie (sobiborskie sny, drzewa cementarne). Widmowa aura przeszłości, generowana przez długowieczne drzewa, umożliwia z kolei przekroczenie granicy między ludzką terażniejszością a tym, co minione, dodatkowo przeskalowując według kryterium nieantropocentrycznego miarę czasu. Wywołuje to efekt spłaszczenia, a raczej mikronizacji historii człowieka w obrębie geohistorii. Podsumowując: z perspektywy ekohistorycznej drzewa pełnią różnorakie funkcje – świadków, upamiętnień (mnemotopiczną), śladów i widmontologicznych uobecnień przeszłości, materialnych (organicznych, tkankowych, molekularnych) jej nośników, a także samoistnych podmiotów swoich własnych dziejów.

*

Efekty skali i zmiany perspektywy, wyżej charakteryzowane w odniesieniu do temporalności, tym razem w postaci łączenia optyki nano- i makro, są jednym z najczęstszych zabiegów artystycznych stosowanych przez poetę (i nie tylko jego, dość przypomnieć tomik Urszuli Zajączkowskiej *minimum*), uzasadnionych przyrodoznawczą, ekologiczną wiedzą, postawą i wrażliwością. I tak, będący w świadomości potocznej zbiorowiskiem drzew las, jawi się Książkowi jako zbiorowy organizm drzew i innych gatunków roślin i zwierząt, powiązanych siecią współzależności, hylocenoza⁶⁷: „W lasach [...] mały kornik [...] w wygryzionych

⁶⁷ Por. <https://www.encyklopedialesna.pl/haslo/hylocenoza/>.

w drewnie chodnikach hoduje grzyby, którymi żywi się on i jego liczna rodzina” [D, s. 126]. To, co z punktu widzenia ludzkiego utylitaryzmu znamionuje utratę wartości drzewostanu – gradacja kornika drukarza, z perspektywy leśnej fito-, zoo- i mikrobiocenozy stanowi zasób, którym jest zarówno materia żywa, jak i obumarłe szczątki. Punktem dojścia w wędrówce autora, przemierzającego w kierunku północno-wschodnim drogę 816 jest Puszcza Białowieska, wręcz symbol biodziedziectwa oraz archetyp i (po części) relikwitu lasu naturalnego, w którym obserwować można w całej jego obfitości „życie na gorącym uczynku” [D, s. 171], nekro-witalistyczny cykl zjadania i rozmnażania. Ze względu na odmienne w różnych grupach interesu ujęcia funkcji lasu, produkcyjną (utowarowioną), użytkową (społecznie) i samoistną, Puszcza Białowieska stała się w ostatnich latach poligonem biopolityki⁶⁸, wzmocnionej dodatkowo czynnikami ideologicznymi oraz cywilizacyjnymi wyzwaniem doby antropocenu. Dokonywana w Puszczy wycinka chorych drzew oznacza przerwanie cyklu życia, „nieprawidłowe” przekształcenie materii żywej w obumarłą i naruszenie tym samym równowagi ekosystemu. W sensie ontologicznym parcelacja („ułożą widok w stopy” [PW, s. 20]) holobiontu tożsama jest z utratą jego istoty – poeta pisze o „ostatnim lesie” dzikim, wkrótce być może lesie byłym. Jednym z ocalających gestów staje się zapisywanie nazw obszarów puszczańskich, jak Obręb Hwoźna lub rezerwat ścisły Orłówka [PW, s. 11, 16]. Pamięć toponomastyczna wpisuje się w praktyki historii ratowniczej⁶⁹, ściśle wiążącej się z procesami biologicznymi i ukierunkowanej w przyszłość⁷⁰. Konflikt o Puszcę ma wymiar „katastrofy afektywnej” (o czym, za Lauren Berlant, pisała Justyna Tabaszewska), co oznacza, że „zaburza nieodwracalnie dotychczasowy

⁶⁸ Wstęp: *Więcej niż las*, w: *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, s. 7–21.

⁶⁹ E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12–26.

⁷⁰ Tamże, s. 13.

porządek”⁷¹, a tym samym wymusza jego rewizję. Autorzy poświęconej różnym wymiarom konfliktu o Puszcę Białowieską monografii *O jeden las za daleko* dowodzą, że spór ten jest odsłoną szerszego zjawiska kryzysu ekologicznego, który to tylko uwydatnił problem ustanowienia na nowo i na innych zasadach relacji człowiek – pozostała natura.

Pozycja Michała Książka w świecie przyrody – jak wykazywałam wyżej – jest równorzędna, a nie tradycyjnie antropocentryczna. Wraz z zaangażowaniem w ruch aktywistów ekologicznych w obronie Puszczy Białowieskiej zmienia się jego twórcze *emploi*. Używając kategorii Ewy Bińczyk można uznać, że poeta przeszedł z pozycji humanistki środowiskowej na pozycję polityki natury (i hipotezy Gai)⁷².

Postaram się w podsumowaniu wyprofilować relacje łączące pisarza z naturą ze względu na jego stosunek do drzew, i tym samym wyliczyć „posunięcia” prowadzące w konsekwencji do zajęcia przez niego określonego stanowiska w sytuacji kryzysu ekologicznego.

Po pierwsze znawca przyrody ma kompetencje, by anonimowe byty przyrodnicze wyłonić z, by tak rzec, „biomasy”. Taksony zwierzęce i roślinne uzyskują podmiotowość za sprawą wyodrębniania nazewnictwem gatunkowym, a w przypadku drzew można nawet mówić o ich zindywidualizowaniu. Praktyka wyróżniania poszczególnych drzew z ogółu najczęściej dotyczyła drzew pomnikowych i wiązała się z włączaniem w zasoby narodowej kultury symbolicznej⁷³. Według Michała Książka odrębność drzew wynika z ich wartości w różnych planach, np. biografii pisarza, ukształtowania

⁷¹ J. Tabaszewska, *Katastrofy afektywne. Kategoria katastrofy w dyskursie ekokrytycznym i afektywnym – wstępne rozpoznania*, w: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa 2019, s. 24.

⁷² E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018, s. 185–192.

⁷³ A. Barcz, *Drzewa i zakorzeniecie polskości*, w: *O jeden las za daleko*, s. 186 i nast.

krajobrazu, źródła zasady przyrodniczej lub metafory poznawczej⁷⁴ oraz szczególnie – w planie samoistnej ekologicznej wartości drzew jako organizmów biocenotycznych, czyli tych, które przysparzają bioróżnorodności. Zatem jednostkowość w świecie przyrody jest, jak się okazuje, pozorna, gdyż istotą jest relacyjność, współzależności. Drzewa biocenotyczne, żywe lub martwe, rzeczywiście wyróżniają się spośród innych, np. nietypowym pokrojem, dziuplastością itp. Jednak z punktu widzenia interesów całej przyrody nie ich forma jest istotna, ale funkcja siedliska lub żerowiska innych organizmów, a więc rola w zapewnianiu trwałości lasu. W następnej kolejności, upodmiotowienie lasu prowadzi do testowania możliwości artykulacji języka przyrody, „tekstu leśnego”, „lotu oznajmującego” [PW, s. 13], a więc dalszego ugruntowania jej autonomii i sprawczości.

Po drugie, znanstwo przyrody autora *Nauki o ptakach* zasadza się na uczestniczeniu w jej świecie i na empatii, nie zaś na prowadzonej z zewnątrz obserwacji⁷⁵. Literackim wyrazem partycypacji w przyrodzie jest w twórczości Książka rezygnacja z estetyki malowniczości lub panoptyzmu w przedstawieniach przyrody na rzecz krajobrazu uczestniczącego⁷⁶. Dlatego też dominantą kompozycyjną licznych utworów staje się droga, ruch, przemieszczanie, co dotyczy nie tylko ludzkiego podmiotu, bowiem także drzewo definiuje poeta jako „ruch przyłapany na gorącym uczynku”⁷⁷.

⁷⁴ Wymienione funkcje znajdują potwierdzenie np. w cytacie z kluczowego dla Książka eseju *Drzewolubność*: „Jedne z bardziej przejmujących rozstajów na Podlasiu znajdują się w lasach między Lewkowem a Eliaszkami. Gruba krecha drogi rozszczepia się tam o pień starej wierzby na dwie mniejsze. [...] Wydaje się to jakąś naczelną zasadą ukrytą w przyrodzie, ta dychotomia”.

⁷⁵ M. Roszczyńska, *Poetyka aktywnej wrażliwości Michała Książka (w dobie antropocenu)*, w: *Twórczość Wiesława Kazaneckiego i laureatów nagrody literackiej jego imienia*, red. M. Kochanowski, K. Sawicka-Mierzyńska, Białystok 2020 [w druku]. Tam też pojawiają się niektóre zasygnalizowane niżej wątki.

⁷⁶ B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.

⁷⁷ M. Książek, *Drzewolubność*.

Na poziomie stylistyki następuje uzupełnienie słownictwa związanego z doświadczeniem wizualnym, leksyką audialną, widoków się słucha („słuchanie widoku”⁷⁸), a nie je ogląda, więc zamiast krajobrazu otrzymujemy „krajogłos” (a dokładniej „eufonię krajogłosu”⁷⁹, co świadczy o podejmowanej przez Książka próbie przekroczenia racjonalno-analitycznego ujęcia rzeczywistości, wydzielającego i nominującego poszczególne doznania, na rzecz bliższego doświadczeniu ujęcia całościowego i przedkognitywnego: „prawie słysząc / fotosyntezę i pęknięcie kory” [PW, s. 17]). O drzewnych audiotopografiach syberyjskich już wspominałam. Z kolei użycie ekwiwalentyzujących naturę onomatopei pozwala na autonomizację ptasiego języka. Zmysł słuchu bierze ponadto udział w ludzkiej, międzygatunkowej komunikacji z ornitofauną. Zmysły bliskiego zasięgu – węch, smak, dotyk i propriocepcja – przybliżają możliwość biokomunikacji z organizmami o innym stopniu złożoności i odmiennym od ludzkiego aparacie percepcyjnym, jak owady, robaki, rośliny (przydrożne), grzyby. Biosemiotyka ułatwia poczucie wspólnoty z drzewem, jak w wierszu *Wobec dębu*, gdzie czytamy: „To jest tak silne [...] jakbym znał mapę korzeni / Od larw grzybów i dżdżownic”. Nieprzypadkowo Książek odwołuje się do organizmów koproalitycznych i destruentów/reducentów (grzybów i bakterii korzeniowych), rozkładających martwą materię do związków mineralnych – budulców życia. Dzięki zejściu w doświadczeniu rzeczywistości na poziom molekularny możliwe staje się poczucie biowspólnoty, jako pokrewieństwa człowieka i innych organizmów, za sprawą współdzielenia i wymiany przez nie tej samej materii budulcowej – w omawianym utworze wyznaje: „prawie pamiętam / Jak byłeś ziemią próchnicą / a ja tuż obok w atomach związany [...]”. Solidarność z Puszcą Białowieską jest ugruntowana właśnie w owym pierwotnym doświadczeniu życia jako

⁷⁸ M. Książek, *Słuchanie widoku*.

⁷⁹ M. Książek, *Zaśnij w wierzchołku świerka*, „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 17–18 (dodatek specjalny *Natura włóczykija*).

całości złożonej z tych samych pierwiastków i podlegającej tym samym procesom wzrostu i rozkładu. Tadeusz Sławek, charakteryzując doświadczenie lasu w eseju *Życie wśród drzew*, wskazuje na ostatni etap procesu partycypacji człowieka w organizmie hyloce-notycznym jako „nowy rodzaj bycia [...] chlorofilowego”⁸⁰. Nie jest to bynajmniej metafora, ale właśnie zwrócenie uwagi na fakt, że z punktu widzenia obiegu materii jesteśmy jednym.

Po trzecie, w okresie konfliktu o Puszcę Białowieską Michał Książek wskazywał Obóz dla Puszczy w Teremiskach jako miejsce zamieszkania⁸¹. Faktycznie było to obozowisko sprzeciwiających się polityce Lasów Państwowych i ministerstwa środowiska aktywistów, w którym w owym czasie (okresowo) przebywał. Ale sądzę, że chodzi także o współdzielenie siedliska i wspólnotę doświadczenia z innymi nie-ludzkimi organizmami. Wspominałam już o rodzicielstwie, jako o międzygatunkowej płaszczyźnie doświadczenia, wspieranej potencjałem biosemiotyki. Wyczula ono także na konieczność rozsądnego gospodarowania kurczącymi się zasobami naturalnymi, wody i pokarmu, z uwagi na dobrostan pokoleń potomnych. W takim wypadku: „oddzielna biologia, tak jak behavior / czy wygląd, nie istniała // Pożądaliśmy tego samego: / picia, światła i odrobiny jedzenia” [PW, s. 29]. Zwierzęta, zwłaszcza ptaki i owady, zostają włączone do wspólnoty stołu i szerzej – przestrzeni domowej, a dokładniej, wektor ten nie biegnie od człowieka do zwierząt, ale w obu kierunkach (np. człowiek potrafi naruszać „mir domowy sóweczki” [PW, s. III]).

Państwowa polityka instrumentalizacji lasu względem człowieka musi zostać w tej sytuacji odebrana jako zagrożenie bio-

⁸⁰ T. Sławek, *Życie wśród drzew. Doświadczenie lasu*, w: *O jeden las za daleko*, s. 228. Piszę o tym w innym miejscu (*Poetyka aktywnej wrażliwości...*), tu tylko wspomnę, że pisarstwo Książki jest modelowym wypełnieniem recepty na życie wśród drzew, poczynszysy od ich „nasłuchiwanie”, przez fenomenologię przyrody, syntonie, aż po biowspólnotę.

⁸¹ Biogram w internetowym serwisie Instytutu Książki: <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,indeks-autorow,26,michal-ksiazek,853.html?filter=K> [dostęp 28.10.2019].

logicznej (materialnej i siedliskowej) podstawy życia własnego, najbliższej rodziny i przyjaciół, przy czym są to rodzina i przyjaciele nie-ludzy: dzięcioł, sóweczka, ziola, mchy, drzewa, grzyby, uprzednio włączeni do biowspólnoty. Tak ujmuje Książek grupę własną w, zamykającym ostatni jak do tej pory jego tomik poetycki, przejmującym utworze *Blokada w oddziale* 338 ze słowami „Mieszkam na skraju lasu, w którym pracuje harwester / Chodźcie, mówię do przyjaciół, powstrzymamy go” [PW, s. III]. Interpretowałam wyżej gramatykę pierwszej osoby liczby mnogiej jako wyraz równoprawności w podziale dóbr [NP, s. 42], w późniejszych utworach oznacza ona jednak wspólnotę oporu wobec agresora („Nigdzie stąd nie pójdziemy” [PW, jw.]). Sojusznikami biernego oporu są przedstawiciele tych gatunków, które mają z natury rzeczy niewielkie możliwości tropizmu, ale za to rozbudowane sieci (bio)komunikacji – korzenie czy plechę, stanowią organizmy zbiorowe (las, grzybnia).

Ponieważ alternatywne wizje przyrody wchodzą ze sobą w niezgadnialny konflikt, język i tonacja wypowiedzi poety zmieniają się – pojawia się leksyka militarna („blokada” [PW, s. III], „bitwa o Wilczy Tryb”⁸²) oraz afektywny język agresji i przemocy, szczególnie uwyraźniony, niestety, w zorientowanym na własne dzieci cyklu wierszy *Ciąg dalszy*. Język afektów podstawowych odzwierciedla autentyczne doświadczenie poety wyniesione z interwencji w obszarach wycinek. Naruszone zostaje jego bezpieczeństwo emocjonalne, narasta poczucie zagrożenia biologicznego, groźby utraty integralności własnego ciała i życia, a tym samym – bytu potomstwa. Pamiętamy jednak, że wcześniej doszło do uznania podmiotowości zwierząt i roślin, zatem uznania równości ludzkich i nie-ludzkich aktorów. Skoro tak, to równie demokratyczne wydaje się zagrożenie, jest ono wymienne: „zabić” drzewo jak zamordować człowieka. Doszło także do poszerzenia rodziny do formy wielogatunkowej wspólnoty leśnej. W efekcie przeciwstawianie się nisz-

⁸² M. Książek, *Bitwa o Wilczy Tryb*, w: *O jeden las za daleko*, s. 131–139.

czeniu Puszczy jest po prostu atawistycznym odruchem w obronie członków własnej rodziny, szczególnie tych, od których zależy jej dalsze trwanie: potomstwa w przypadku człowieka i drzew biocenotycznych w przypadku lasu. W tym znaczeniu oczywiście *love of trees is always sexual*, ponieważ aktem tym staje się w obronie zachowania możliwości reprodukcji biologicznej na Ziemi. Podobnie – głębokie poczucie molekularnej jedności z przyrodą (biofilia), odczuwane przez Książka – skłania do zaangażowania po jej stronie, pojmowanej jako własna.

Bibliografia

- Abriszewski Krzysztof (2012), *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków: Universitas.
- Bachelard Gaston (1975), *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa: PIW.
- Barcz Anna (2016), *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- Barcz Anna (2019), *Drzewa i zakorzenie polskości*, w: *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, red. P. Czapliński, J.B. Bednarek, D. Gostyński, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, s. 175–189.
- Bińczyk Ewa (2018), *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa: PWN.
- Certeau Michel de (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Chylińska Ilona (2018), *Zarys ludzko-zwierzęcych doświadczeń w twórczości Michała Książka*, w: *Zazwierzęcenie. O zwierzętach w literaturze i kulturze*, red. M. Pranke, Toruń, s. 250–272.
- Czapliński Przemysław, Bednarek Joanna, Gostyński Dawid [red.] (2017), *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli szkół średnich*, Poznań: Wydawnictwo Rys.
- Derra Aleksandra (2017), „*Twórzmy relacje, a nie dzieci*”. *Wspólne życie na zniszczonej planecie w chthulucenie Donny Haraway*, „Avant”, Vol. 8, No. 3, s. 215–228.

- Domańska Ewa (2013), *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 13–32.
- Domańska Ewa (2014), *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 12–26.
- Domańska Ewa (2017), *Nekros. Wstęp do ontologii martwego ciała*, Warszawa: PWN.
- Dotov Dobromir G., Nie Lin, Wit Matthieu M. de (2012), *Zrozumieć aforandacje: przegląd badań nad główną tezą Jamesa J. Gibsona*, przeł. D. Lubiszewski, N. Strehlau, „Avant”, Vol. 8, No 2, s. 282–295.
- Durczak Joanna (2010), *Rozmowy z ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Durczak Joanna (2019), *Ekohistoria w literaturze: trop amerykański i trop polski, w: Historie i narracje. Od historii lokalnej do opowieści postantropocentrycznej*, red. R. Makarska, Kraków: Universitas, s. 151–170.
- Eliade Mircea (1966), *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Fiedorczuk Julia (2015), *Ekopoetyka*, w: J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, s. 124–138.
- Frydryczak Beata (2013), *Krajobraz. Od estetyki picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Jarzyna Anita (2018), *Przekładając z ornitologicznego. O twórczości Michała Książka*, w: *Ekokrytyka*, red. K. Wojciechowski, Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, s. 37–64.
- Komendant Tadeusz (1985), *Domowe drzewa (las w literaturze)*, w: *W głąb lasu. Las w polskiej literaturze i sztuce*, red. E. Bernadźki i in., Warszawa: Wydawnictwo Sport i Turystyka, s. 153–154.
- Konczal Agata Agnieszka (2017), *Antropologia lasu. Leśnicy a percepcja i kształtowanie wizerunków przyrody w Polsce*, Warszawa: IBL PAN.
- Kronenberg Anna (2014), *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Książek Michał (2013), *Jakuck. Słownik miejsca*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Książek Michał (2014), *Nauka o ptakach*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Książek Michał (2015), *Droga 816*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Książek Michał (2015), *Słuchanie widoku*, „Herito”, nr 2, s. 148–160.

- Książek Michał (2017), *Północny wschód*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Książek Michał (2018), *Sto brzoź*, „Przekrój”, nr 3562, <https://przekroj.pl/nauka/stobrzoz-michal-ksiazek> [dostęp 13.03.2020].
- Książek Michał (2019), *Bitwa o Wilczy Tryb*, w: *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, red. P. Czaplński, J.B. Bednarek, D. Gostyński, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, s. 131–139.
- Książek Michał (2019), *Drzewolubność*, „Przekrój”, nr 3564, <https://przekroj.pl/kultura/drzewolubnosc-michal-ksiazek> [dostęp 13.03.2020].
- Książek Michał (2019), *Zaśnij w wierzchołku świerka*, „Tygodnik Powszechny”, nr 17–18, (dodatek specjalny „Natura wrocławska”).
- Książek Michał, *„Północny wschód jest dla mnie geografią metafizyczną”*, rozm. A. Bajguz, <https://www.youtube.com/watch?v=D9wIBRTVud8> [dostęp 13.03.2020].
- Książek Michał, Wywiad dla Xięgarnia.pl, rozm. K. Cieślik, <https://www.youtube.com/watch?v=uK8DdenUmU8> [dostęp 13.03.2020].
- Lewicka Maria (2012), *Psychologia miejsca*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Macnaghten Phil, Urry John (2005), *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Marczewska Marzena (2002), *Drzewa w języku i w kulturze*, Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej.
- Roszczynialska Magdalena, Wądolny-Tatar Katarzyna [red.] (2013), *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 1–2, Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP.
- Rybicka Elżbieta (2019), *Kilka uwag do genealogii krajobrazu narodowego na przykładzie „Krajobrazu Polski” Jerzego Smoleńskiego oraz „Ziemii polskiej w pieśni” zredagowanej przez Jana Lorentowicza*, „Prace i Studia Geograficzne”, t. 64, z. 4, s. 111–122.
- Skolimowski Henryk (1993), *Filozofia żyjąca, Eko-filozofia jako drzewo życia*, przeł. J. Wojciechowski, Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok.
- Sławek Tadeusz (2019), *Życie wśród drzew. Doświadczenie lasu*, w: *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, red. P. Czaplński, J.B. Bednarek, D. Gostyński, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, s. 221–243.

- Szalewska Katarzyna (2013), *Temporalna symbolika kamienia jako atrybutu melancholii miejskiej*, w: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, red. M. Roszczynialska, K. Wądolny-Tatar, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, s. 355–368.
- Światała-Cheda Mirosława (2017), *Zoonimy w świetle aktu onimicznego*, „*Systojanie i problemi na bylgarska onomastika*”, t. 14, s. 424–436.
- Tabaszewska Justyna (2010), *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji*, Kraków: Universitas.
- Tabaszewska Justyna (2019), *Katastrofy afektywne. Kategoria katastrofy w dyskursie ekokrytycznym i afektywnym – wstępne rozpoznania*, w: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Parthyka, E. Kuliś, Warszawa: IBL PAN, s. 23–40.
- Tokarczuk Olga (2018), *Osiem lip*, w: B. Bartkowicz i in., *Drzewa*, seria: *Architektura jest najważniejsza*, t. 4, Kraków: Wydawnictwo EMG, s. 25–28.
- Trusewicz Katarzyna (2019), *Przyrodopisarstwo zaangażowane. Bohdan Dyakowski – Simona Kossak – Adam Wajrak*, w: *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, red. P. Czaplinski, J.B. Bednarek, D. Gostyński, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, s. 141–157.
- Tuan Yi-Fu (1974), *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New Jersey.
- Wilson Edward O. (1984), *Biophilia: The Human Bond With Other Species*, Harvard University Press.
- Wohlleben Peter (2016), *Sekretne życie drzew*, przeł. E. Kochanowska, Kraków: Wydawnictwo Otwarte.
- Zaraś-Januszkiewicz Ewa M. (2016), *Drzewo w krajobrazie kulturowym*, Warszawa: Wydawnictwo SGGW.

Love of Woodlands: Literary Sensitivity to Trees (About the Works of Michał Książek)

Summary

The article offers an ecocritical reading of Michał Książek's nature writing. It concentrates primarily on the creative dendrophilous attachment and discusses trees as Książek's representative visions of nature. The author of the article considers such

concepts as the site of illumination, timber (also in its molecular sense), landmark, symbol, locator – cosmic tree, autonomous tree, storage medium, necrobiont – biocentric tree, forest as a holobiont – family (multispecies family), biotic foundation and condition of life. The article also demonstrates Książek's evolving interest from environmental humanities and nature writing towards the literary politics of nature.

Keywords: nature writing, biophilia, dendrography, ecocriticism, Białowieża Forest

Maciej Dajnowski

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Gdański

Imagologia przestrzenna w ekofantastyce. Uwagi na marginesie prozy Paola Bacigalupiego

Współczesna fantastyka – w tym tak zwana fantastyka naukowa¹ – rozpatrywana jest często jako retoryczny poligon: starcie językowych modeli, analogii, tropów i dyskursów mogących inspirować deskrypcję rzeczywistości pozatekstowej i refleksję o niej toczoną w trybie serio (to znaczy przy izolacji pierwiastków jawnego zmyślenia, w porządkach mimetycznych czy dyskursywnych).

¹ Także w szeroko rozumianej fantastyce mamy współcześnie do czynienia z sytuacją, którą najcelniej opisuje ukuta przez Stanisława Balbusa metafora „zagłady gatunków” [por. S. Balbus, „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6]. Tendencja do amalgamacji charakterystyk genologicznych w obszarze kultury fantastycznej (celowo mówię tu nie tylko o literaturze) jest udokumentowana zarówno statystyką, jak i strategiami twórczymi autorów najbardziej znaczących, że – nieoryginalnie – wskażę tu Jacka Dukaja. W artykule będę się jednak posługiwał klasycznymi kategoriami „fantastyki naukowej”, „*fantasy*” czy „fantastyki grozy” (resp. „horroru”), traktując je jednak nie jako „twarde predykaty” klasyfikacyjne, a raczej jako rodzaj Balbusowskich indeksów genologicznych, wskazujących na pokrewieństwo pewnych cech analizowanych tekstów z wzorcami utrwalonymi w „genologicznym polu odniesienia” czy też po prostu w hermeneutycznej przestrzeni wspólnej uczestników kultury fantastycznej. Podobnie umownie stosować będę terminy mniej ogólne w rodzaju „cyberpunku” czy „prozy postapokaliptycznej”. *Last but not least* – to samo zastrzeżenie uczynić muszę dla proponowanej tutaj nazwy „ekofantastyka”.

W odróżnieniu od prozy wprost wiodącej swój rodowód od naukowego romansu Jules'a Verne'a i Herberta George'a Wellsa, tym bardziej zaś – od tej reprodukującej model Gernsbacka-Campbella², dominujący w amerykańskiej „Złotej Erze” *science fiction* – fantastyce tak ujmowanej przysługuje wolność od „idei regulatywnej” bycia zgodną ze współczesnym stanem wiedzy (w szczególności zaś nauk ścisłych) tak w zakresie osobowego i przedmiotowego uposażenia jej światów przedstawionych, jak i motywacji fabularnych rządzących zdarzeniami. Podobnie niezobowiązująco traktowana może być tu kategoria prawdopodobieństwa (kluczowa na przykład dla prób ujmowania fantastyki zgodnie z teorią światów możliwych³), choć na ogół zachowywane jest prawdopodobieństwo „życiowe” czy „psychologiczne” (a więc zgodność ze społecznie skonstruowanym obrazem standardowych i przewidywalnych zachowań bohaterów)⁴.

² Sformułowanie zapożyczam od Chiny Miéville'a [por. Ch. Miéville, *Weird Fiction*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould i in., London 2009, s. 510]. Mający wielki wpływ na kształtowanie się konwencji w Stanach Zjednoczonych wydawca *Amazing Stories*, Hugo Gernsback, uważał, że na idealną opowieść *science fiction* składa się siedemdziesiąt pięć procent materii literackiej i dwadzieścia pięć – faktów naukowych [por. J. Gunn, *Alternate Worlds. The Illustrated History of Science Fiction*, 3rd Ed., Jefferson NC 2018, s. 127]. Podobną fascynację współczesną nauką i techniką wykazywał John W. Campbell, wydawca *Astounding Science Fiction*, który po Gernsbacku przejął pałeczkę redaktora-prawodawcy gatunku w latach 30. XX w. Isaack Asimov w swojej wczesnej wizji rozwoju fantastyki naukowej nazwiska obu uhonorował przyporządkowując im kolejne okresy w dokonanej przez siebie periodyzacji: na lata 1926–38 przypadała „era Gernsbacka”, na lata 1938–45 – „era Campbella” [por. *Droga do science fiction*, wyb. i oprac. J. Gunn, t. 3: *Od Heinleina do dzisiaj*, cz. 1, Warszawa 1987, s. 145].

³ Por. np. A. Martuszevska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992; tejsze, *Światy (nie)możliwe powieści*, Gdańsk 2001; M.M. Leś, *Stanisław Lem wobec utopii*, Białystok 1998; M. Kraska, *Czy fantastyka może być realistyczna albo co teoretycy literatury widzą po drugiej stronie lustra?*, „Literatura i Kultura Popularna” 2003, nr 11.

⁴ Mnogość i zróżnicowanie zjawisk w obszarze fantastyki utrudnia, rzecz jasna, dokonanie jakichkolwiek wiążących uogólnień i w zasadzie uniemożliwia stosowanie wielkich kwantyfikatorów: w zbliżających się do czystej, anarchicznej groteski, a przy tym otwarciu intertekstualnych formułach typu prozy *bizarro*, mówienie o „prawdopodobieństwie” zdaje się tracić wszelki sens. Por. *Bizarro Fiction 101: Not*

Ujęcie fantastyki jako retorycznej gry jest konsekwencją zarówno rozmaitych poststrukturalistycznych zwrotów w kulturze i humanistycznej refleksji o niej, jak i burzliwej dysputy, która już trzy dekady temu przetoczyła się przez gremia anglosaskich badaczy, krytyków i miłośników „gatunku”⁵. Niewielką przy tym rolę odgrywa w nim to, czy dyskursy konfrontowane, zderzane, hybrydowane czy też poddawane jakiejś innej formie amalgamacji w karmiącej się nimi fikcji fantastycznej, w swym pierwotnym użyciu, w pragmatycznym kontekście swego funkcjonowania „serio”, miały charakter naukowych paradygmatów (współczesnych bądź już zdezaktualizowanych), czysto hipotetycznych spekulacji, projektów eutopijnych (lub ich dystopijnych antytez⁶), kulturowych mitów (czy będą to strzępy folkloru, treści [para]religijne czy wulgarny bełkot pseudonaukowy), przechodnich bądź wręcz „franczyzowanych” modeli świata rodem z kultury popularnej i masowej⁷, dyskursów mimetycznych czy postmodernistycznych sekwencji jawnych cytatów. Dowolny charakter językowo-kulturowego substratu, z którego w alchemicznym piecu fantastyki wyta-

Just Weird for Weird's Sake [wywiad Randy'ego Hendersona z Rose O'Keefe], „Fantasy” 2010, nr 4, <http://www.fantasy-magazine.com/non-fiction/bizarro-fiction-101-not-just-weird-for-weirds-sake/> [dostęp 8.07.2018]; por. też stronę wyspecjalizowanego w *bizarro fiction* wydawnictwa Eraserhead Press: <https://eraserheadpress.com/about/> [dostęp 8.07.2018].

⁵ Szczegółowo i kompetentnie zagadnienie to omawia Mariusz Leś w: M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008, szczególnie w rozdziale *Fantastyka socjologiczna. Horyzonty tradycji*. Ważkie głosy w tej dyskusji (Istvana Csicsery-Ronaya, Jeana Baudrillarda, J.G. Ballarda, N. Katherine Hayles, Rogera Luckhursta i in.) zostały opublikowane na łamach „Science Fiction Studies” 1991, Vol. 18, nr 3 (jest to numer monograficzny o związkach fantastyki naukowej i postmodernizmu). Istotnej części sporu poświęcono inny monograficzny numer, zogniskowany wokół debaty o formułę „Hard SF” („Science Fiction Studies” 1993, Vol. 20, nr 2), gdzie głos zabrali m.in. David N. Samuelson, Gary Westfahl, Gregory Benford.

⁶ Ścisłe dychotomiczne ujęcie stosuję inspirując się przywołanymi już rozważaniami Lesia: M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna*, s. 11–16.

⁷ Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

pia się nową tekstualną jakością, wskazuje na radykalną zmianę, jaka zaszła na przełomie tysiącleci w obrębie pola literackiego (kulturowego), określającego *a priori* ogólną charakterystykę fantastycznego „mainstreamu”. Jeszcze nie tak dawno za jego dominantę uważana była twórczość typu *hard science fiction*, z jej ambicjami mimetycznymi i poznawczymi, w międzyczasie jednak aktorzy fantastycznego pola (pisarze, wydawcy, krytycy, rzesza czytelników) utracili wiele z zaufania do uniwersalistycznych uroszczeń poznawczych nauk ścisłych, za czym z jednej strony stoi bez wątplenia umasowanie kultury i jego konsekwencja w postaci upadku autorytetu nauki jako takiej, z drugiej zaś – epistemologiczny kryzys w obrębie jej samej, którego emblematycznymi przykładami są studia tak Thomasa Kuhna, jak i Michela Foucault.

W konsekwencji opisanych zjawisk na dalszy plan schodzą nie tylko spory genologiczne o podziały gatunkowe w obrębie fantastyki jako kategorii nadrzędnej w stosunku do wielu poetyk niemimetycznych, ale – przede wszystkim – istotne w dawnych, „twardych” definicjach fantastyki naukowej zagadnienia mimetyczności, realizmu, referencji oraz racjonalno-empirycznej motywacji zdarzeń. Sprzężenie zwrotne między kulturą współczesnego piśmiennictwa Zachodu wziętą jako całość, refleksją nad statusem fantastyki w obliczu ponowoczesnych przełomów i samej praktyki pisarskiej, spowodowało swoistą proliferację „fantastycznych” form literackich ani niemieszczących się w dawnych podziałach „gatunkowych”, ani łatwych do sklasyfikowania jako hybrydy, ba! – trudnych nawet do analitycznego rozbioru na czynniki prostsze, zapożyczone z dobrze rozpoznanej schedy fantastyki okresów uprzednich. Bez wątplenia owo – charakterystyczne na równi dla twórców, odbiorców i krytyki – przyzwolenie na jawną „tekstualizację” tekstu fantastycznego pozostaje w bezpośrednim związku z rozluźnieniem zobowiązań mimetycznych literatury fantastycznej.

Gwoli porządku trzeba przecież przypomnieć, że większość wybitnych analityków *science fiction* (wśród nich pisarze, jak Stanisław Lem, krytycy, jak Darko Suvin czy Christine Brooke-Rose, i fi-

lozofowie, jak Fredric Jameson) przynajmniej do lat 80. XX wieku silnie akcentowała zobowiązania poznawcze, wychowawcze, predykcyjne czy wreszcie ideologiczne (np. tworzenia utopii, możliwych modeli transgresji porządku społecznego etc.) tej ostatniej. Bardzo wielu z nich równocześnie wypowiadało się lekceważąco na temat *fantasy* jako formy niemimetycznej, eskapistycznej, konserwatywnej ideologicznie i artystycznie⁸. Na marginesie głównego wywodu trzeba stwierdzić, że porażająca większość polskiej twórczości *fantasy* dobrze do tego opisu pasuje. „Zmiana paradygmatu” w obrębie rozumienia fantastyki na Zachodzie zaowocowała tymczasem pojawieniem się startujących pod szyldem *fantasy* pisarzy pokroju Chiny Miéville’a – operującego skrajnie czasem antymimetycznymi środkami, jednocześnie nasycającego swoje powieści lewicowo-rewolucyjną metaforiką, względnie łatwą do deszyfracji i odniesienia do problemów społeczno-ekonomicznych Zachodu w dobie przełomu tysiącleci⁹. Twórczość tego ostatniego dla badacza imagologii przestrzennej i geograficznej mogłaby być znakomitym materiałem do refleksji na temat możliwych wariacji w obrazowaniu współczesnej/futurystycznej metropolii, tutaj jednak zajmę się innym znaczącym fantastą ostatniej dekady – Paolem Bacigalupim.

Bacigalupi jest autorem ośmiu powieści SF i tzw. *young adult fiction* (*alias* YA), to jest awanturniczo-fantastycznych utworów dla młodzieży, a także sporej garści opowiadań. Na polski przetłuma-

⁸ Por. np. S. Lem, *Literatura a poznanie*, w: tegoż, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. 2, Kraków 1988, s. 94–182; D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Heaven 1979, s. 8 (lub D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 307); D. Suvin, *O poetyce gatunku „science fiction”*, przeł. K.M. Maj, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2: „Science fiction. Źródła i kontynuacje”, szczególnie s. 6, 15; Ch. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge 1981, s. 73; F. Jameson, *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London–New York 2005, s. 66.

⁹ Piszę o tym więcej w: M. Dajnowski, *Kilka uwag o subwersywnym potencjale nowej fantastyki*. „Czerwony” Miéville i „New Weird”, „Jednak Książki” 2017, nr 8: „Jak czytać (pop)literaturę?”.

czono dwie z jego powieści „dla dorosłych” (*Nakręcaną dziewczynę* oraz *Wodny nóż*)¹⁰, dwie dystopie dla młodzieży (*Złomiarz* i *Zatopione miasta*, tę ostatnią wydało Wydawnictwo Literackie)¹¹, wreszcie względnie obfity wybór krótszych form narracyjnych¹². Kilka powieści czeka jeszcze na przekład¹³.

¹⁰ P. Bacigalupi, *The Windup Girl*, San Francisco 2009 (wyd. pol. *Nakręcana dziewczyna*, w: P. Bacigalupi, *Nakręcana dziewczyna. Pompa numer sześć*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2011; tegoż, *The Water Knife*, New York 2015 (wyd. pol. *Wodny nóż*, przeł. M. Jakuszewski, Warszawa 2015).

¹¹ P. Bacigalupi, *Ship Breaker*, New York 2010 (wyd. pol. *Złomiarz*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2013); tegoż, *The Drowned Cities*, New York 2012 (wyd. pol. *Zatopione miasta*, przeł. Ł. Małecki, Kraków 2012).

¹² Przede wszystkim zbiór opowiadań *Pompa numer sześć* wydanych we wspólnym tomie z *Nakręcaną dziewczyną*, ale także rozproszone pojedyncze utwory: P. Bacigalupi, *The Calorie Man*, „Asimov’s Science Fiction” 2005, October–November – doczekał się aż dwóch polskich tłumaczeń, jako *Kaloryk* (przeł. M. Marczak, M. Warmińska-Biszczad, „Fantasy & Science Fiction” 2010, nr 2) oraz jako *Kaloriarz* (przeł. W.M. Próchniewicz, w: *Nakręcana dziewczyna...*); podobnie tegoż, *The People of Sand and Slug*, „The Magazine of Fantasy & Science Fiction” 2004, February (wyd. pol. *Ludzie piasku i popiołu*, przeł. M. Plisenko, w: *Kroki w nieznanne*, wyb. M. Obarski, Stawiguda 2009 oraz *Ludzie piasku i popiołu*, przeł. W.M. Próchniewicz, w: *Nakręcana dziewczyna...*); nie inaczej tegoż, *Yellow Card Man*, „Asimov’s Science Fiction” 2006, December (wyd. pol. *Człowiek z żółtą kartą*, przeł. A. Kamińska, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 8 oraz *Człowiek z żółtą kartą*, przeł. W.M. Próchniewicz, w: *Nakręcana dziewczyna...*). Dwukrotnie tłumaczony był też utwór *The Alchemist* (Subterranean Press, Burton, 2014) – jako *Alchemik*, przeł. P. Bieliński, „Fantastyka. Wydanie Specjalne” 2011, nr 4 oraz *Alchemik*, przeł. J. Moderski, w: *Epopcja. Legendy fantasy*, wyb. J.J. Adams, przeł. J. Moderski i in., Poznań 2015. Pojedyncze przekłady miały natomiast: P. Bacigalupi, *The Gambler*, w: *Fast Forward 2*, wyb. L. Anders, Pyr, New Jersey 2008 (wyd. pol. *Hazardzista*, przeł. G. Komerski, „Nowa Fantastyka” 2009, nr 7); tegoż, *Shooting the Apocalypse*, w: *The End is Nigh: The Apocalypse Triptych*, wyb. H. Howey, J.J. Adams, b.m., 2014 (wyd. pol. *Kadry Apokalipsy*, przeł. G. Komerski, „Nowa Fantastyka” 2014, nr 7 – w istocie jest to fragment *Wodnego noża in statu nascendi*); tegoż, *Moriabe’s Children*, w: *Monstrous Affections: An Anthology of Beastly Tales*, wyb. K. Link, Candlewick Press, Sommerville 2014 (wyd. pl. *Dzieci Moriabe*, przeł. G. Komerski, „Nowa Fantastyka” 2015, nr 6).

¹³ Należą do nich: powieści „młodzieżowe” („*young adult fiction*”) *Zombie Baseball Beatdown* (2013), *The Doubt Factory* (2014) i trzecia część trylogii *Złomiarza* – *Tool of War* (2017) oraz napisana wspólnie z Tobiasem S. Buckellem – powieść *fantasy* *The Tangled Lands* (2018).

Twórczość pisarza właściwie od momentu debiutu przyciągnęła uwagę krytyków, w tym także akademickich, czego przykładem mogą być entuzjastyczne wypowiedzi Toma Shippeya, brytyjskiego mediewisty i badacza fantastyki zarazem¹⁴. Ma też autor *Nakręcanej dziewczyny* na swoim koncie prestiżowe nagrody literackie i więcej jeszcze nominacji¹⁵.

Jakby na przekór temu, co napisałem wcześniej, Amerykanin uprawia fantastykę nie najgorzej odnajdującą się w tradycyjnym wzorcu *science fiction*. Pomijając niektóre opowiadania (na przy-

¹⁴ „Spośród ostatnio powstałych wizji apokaliptycznych ta autorstwa Bacigalupiego jest najsilniej prowokującą do myślenia. Lektura bardzo na czasie dla politycznych decydentów, podobnie jak dla wszystkich zamieszkujących zagrożony amerykański Zachód” – pisał Shippey w „The Wall Street Journal” [T. Shippey, *Science Fiction: Liquidity Crisis* [recenzja *Wodnego noża*], „The Wall Street Journal” 2015, May 29, <https://www.wsj.com/articles/science-fiction-liquidity-crisis-1432932086>, dostęp 28.07.2019]. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszelkie przekłady mojego autorstwa – M.D.

¹⁵ Nominacje do Nagrody Hugo w kategorii krótkich opowiadań („nolette”): *Ludzie piasku i popiołu* (2005), *Kaloriarz* (2006), *Człowiek z żółtą kartą* (2007), *Hazardzista* (2009). Nominacje do Nagrody Nebula w kategorii krótkich opowiadań: *Ludzie piasku i popiołu* (2005), *Hazardzista* (2009); w kategorii opowiadań: *Alchemik* (2010). Nominacja do *Andre Norton Award for Young Adult Science Fiction and Fantasy* za *Złomiarza* (2010); do *British SF Association Awards* za *Nakręcaną dziewczynę* (2011); do *John W. Campbell Memorial Award* za *Wodny nóż* (2016); do *Theodore Sturgeon Memorial Award* za krótkie opowiadania *Fletka* (2004), *Człowiek z żółtą kartą* (2007), *Hazardzista* (2009); do *World Fantasy Awards* za *The Tangled Lands* (2019). Nagroda Hugo w kategorii najlepszej powieści – *Nakręcana dziewczyna ex aequo* z *Miastem i miastem* Chiny Miéville’a (2010). Nagroda Nebula dla *Nakręcanej dziewczyny* (2010). Nagroda *Theodore’a Sturgeona* za *Kaloriarza* (2006). Nagroda Johna W. Campbella za *Nakręcaną dziewczynę* (2010). Nagrody Locus za: krótkie opowiadanie *Pompa numer sześć* oraz za zbiór pod analogicznym tytułem (2009), za debiut powieściowy – *Nakręcaną dziewczynę* (2010), za powieść dla młodzieży – *Złomiarza* (2011). W 2009 roku „Time” umieścił *Nakręcaną dziewczynę* na 9. miejscu dziesięciu najlepszych powieści roku. Nominacja do *National Book Award* za rok 2010 za *Złomiarza* przypieczętowanie sukcesu pisarski Bacigalupiego także poza środowiskiem miłośników fantastyki. Por. <http://www.thehugoawards.org/?s=bacigalupi> [dostęp 28.07.2019]; <https://nebulas.sfga.org/nominees/paolo-bacigalupi/> [dostęp 28.07.2019]; https://www.sfdb.com/Paolo_Bacigalupi [dostęp 28.07.2019]; http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1945379_1943868_1943887,00.html [dostęp 28.07.2019]; <https://www.nationalbook.org/people/paolo-bacigalupi/#fullBio> [dostęp 28.07.2019].

kład *Fletkę* czy *Alchemika*) – czytelne jako alegorie o współczesnym odniesieniu – sztafażem przypominające *fantasy*, utwory Bacigalupiego spełniają ostre rygory stawiane fantastyce naukowej przez badaczy pokroju Darko Suvina, który w klasycznym eseju pisał swego czasu: „*Science fiction* byłoby zatem takim gatunkiem literackim, za którego konieczne i swoiste wykładniki uznać należałoby obecność i wzajemne powiązanie wyobcowania oraz poznania, towarzyszących wytwarzaniu alternatywnego pola odniesienia względem empirycznego środowiska autora”¹⁶.

Warto tu zauważyć, że w gruncie rzeczy, model zaprezentowany przez autora (nadal wznawianych) *Metamorphoses of Science Fiction*¹⁷, mimo współczesnego przesunięcia akcentów refleksji teoretycznej nad fikcją fantastyczną nie utracił aktualności. Wydaje się, że pozostaje w zgodzie z „poststrukturalistycznymi” wariantami definicji gatunkowych, o ile zgodzimy się, że świat naszego codziennego doświadczenia – nie inaczej niż wirtualne światy powieściowe – jest rzeczywistością zorganizowaną językowo w wymiarze poznawczym, retoryczno-performatywnym, aksjologiczno-ideologicznym... Wystarczy „empiryczne środowisko autora” z definicji typu suvinowskiego zastąpić „środowiskiem ideologicznym”, by klasyczna koncepcja bez trudu wchłonęła zjawiska znacznie wykraczające poza „twardą” odmianę fantastyki naukowej czy fantastykę socjologiczną. Nie jest to jednak tutaj przedmiotem mojego zainteresowania. Jest nim natomiast literacka technika modelowania możliwych wariantów rozwoju losów cywilizacji ludzkiej, technika, którą w przypadku Bacigalupiego dobrze uchwycić można za pomocą zaproponowanej przez Suvina pary pojęciowej „wyobcowania i poznania”. Przejdźmy zatem do kwestii poetyki powieści autora *Nakręcanej dziewczyny*.

¹⁶ D. Suvin, *O poetyce gatunku „science fiction”*, s. 14.

¹⁷ Por. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* (ostatnie znane mi wznowienie: Frankfurt 2016).

Charakterystyczną cechą znakomitej większości prozy Bacigalupiego jest umiejscowienie akcji w niezbyt odległej przyszłości, popularna ostatnio tematyka postapokaliptyczna i – przede wszystkim – zogniskowanie problematyki na kwestiach związanych z zagrożeniami ekologicznymi. Fabuły utworów powieściowych (i niektórych przynajmniej opowiadań) mają na ogół charakter sensacyjny, strategie narracyjne związane są natomiast z symultanicznym prowadzeniem opowieści ze zmieniającej się perspektywy związanej z kilkoma postaciami powiązаныmi fabularnie. Przedmiotem niniejszych rozważań jest jednak przede wszystkim sposób uformowania świata przedstawionego.

Wymieńmy kilka powtarzających się cech tego powieściopisarstwa związanych bezpośrednio z imagologią geograficzną.

Wbrew dotychczasemu twórczości *SF* stereotypowi, umacnianemu przez królującą w fantastyce filmowej stylistykę *space opery*, zdradziecko podszywającej się pod fantastykę naukową¹⁸, w umiejscowieniu akcji utworów Bacigalupiego przestrzeń kosmiczna nie odgrywa żadnej roli. Interesujące mnie fabuły rozgrywają się w nieodległej przyszłości Ziemi, której oblicze odmieniły różnorakie klęski ekologiczne, spowodowane ekspansją przemysłu, rabunkowym pozyskiwaniem surowców energetycznych etc. Skutki kryzysów energetycznych wstrząsające Ziemią przyszłości w wystarczającym stopniu uzasadniają brak wątków ekspansji kosmicznej w tak uformowanych światach. Z tradycjami *science fiction* łączy za to „przyszłościowy” charakter fabuł – mamy tu do czynienia z cechą, którą Umberto Eco nazywa metachronią, postrzegając ją wręcz w kategoriach dla fantastyki naukowej definicyjnych¹⁹. Porządek problemowy także pozostaje w gruncie rzeczy

¹⁸ Por. Następujące uwagi Darko Suvina: „*science fiction* cofająca się do formy baśniowej w *space operze* (z całym jej trójkątem bohatera, księżniczki i potwora w astronautycznym sztafażu) popelnia kreatywne samobójstwo” [D. Suvin, *O poetyce gatunku „science fiction”*, s. 14].

¹⁹ Por. U. Eco, *Nauka i fantastyka*, przeł. R. Kłós, w: *Spór o SF. Antologia szkiców*

tradycyjny, jeśli przyjąć, że myślenie utopijne²⁰ ma swój udział zarówno w genezie fantastyki naukowej²¹, jak i wciąż – na ogół pod postacią dystopii – określa szeroki zakres podejmowanych przez nią tematów. Powieści i opowiadania Bacigalupiego to dystopie *par excellence*.

Utworki, o których tu będzie mowa, układają się w cykle i umiejscowione są w dwóch lub trzech formalnie odrębnych, lecz w pewien sposób pokrewnych rzeczywistościach. Dotyczy to *Nakręcanej dziewczyny* oraz opowiadań pozostających z nią w bezpośrednim związku fabularnym (*Człowiek z żółtą kartą*) lub „światotwórczym” (*Kaloriarz*). Dotyczy „Trylogii Złomiarza” (*Złomiarz*, *Zatopione miasta*, nietłumaczona powieść *Tool of War*). Dotyczy wreszcie *Wodnego noża*, który z pozoru jest całością autonomiczną (jeżeli pominąć *Kadry Apokalipsy*: te są w zasadzie prepublikowanym rozdziałem powieści), ale wyraźnie łączy się z osobno wydanym opowiadaniem *Łowca tamaryszków*, osadzonym w bodaj tej samej fikcyjnej czasoprzestrzeni.

Mimo różnic gatunkowych (zbiór ten obejmuje powieści i opowiadania, a w nomenklaturze anglosaskiej *novels*, *novellas*, *noveletts* i *short stories*), a także odmian fikcji (fantastyka naukowa, fantastyka młodzieżowa) wskazany korpus tekstów podlega prawidło-

i esejów o science fiction, wyb. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 172–173. Por. też następujący cytat: „Z science fiction jako autonomicznym gatunkiem literackim mamy do czynienia wtedy, gdy spekulacja nierzeczywista, dotycząca świata strukturalnie możliwego, przeprowadzona jest przez ekstrapolację z tendencji rozwojowych świata realnego czystej możliwości świata przyszłości. Słowem, fantastyka naukowa przyjmuje kształt wyprzedzenia, a wyprzedzenie przyjmuje kształt przypuszczenia sformułowanego na podstawie tendencji rozwojowych świata realnego” [tamże, s. 174].

²⁰ Por. M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna...*, s. 11–16.

²¹ Por. np. A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980; tegoż, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Gdańsk 1999; tegoż, *Born of the Fantastic*, Gdańsk 2004. Por. także D. Suvin, *O poetyce gatunku „science fiction”*; F. Jameson, *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*.

wości, którą chcę w tym miejscu zasygnalizować. Chodzi mianowicie o tezę, że mimo powierzchownych różnic, wszystkie omawiane tu utwory Bacigalupiego dzieją się w dość jednolitym uniwersum określonym w zasadzie tymi samymi parametrami czasoprzestrzenno-socjo-ekologicznymi, co uprawomocnia potraktowanie ich charakterystyki w sposób zbiorczo-syntetyczny²².

Preferowany przez Bacigalupiego czas akcji to hipotetyczna przyszłość, stosunkowo nieodległa (od 100 do 300 lat). Ścisłych jej granic nie sposób określić: choć rzeczywistość przedstawiona wydaje się wywiedziona wprost z aktualnego stanu rozwoju społecznego i technicznego naszej cywilizacji, trudne do określenia jest tempo zmian, które do powstania światów autora *Zatopionych miast* doprowadziły.

Trudności nie nastęrcza natomiast charakterystyka przestrzeni. Lokalizacja omawianych utworów to bądź tereny Stanów Zjednoczonych bądź Azji Południowo-Wschodniej, znacząco jednak odmienione skutkiem działania rozmaitych kataklizmów. Spośród licznych twórców podejmujących tematykę globalnych katastrof autora *Złomiarza* wyróżnia talent do kreowania modeli złożonych, wieloczynnikowych, w których rozmaite możliwe (a nawet wysoce prawdopodobne) przypadki naruszenia ziemskiego ekosystemu występują w koniunkcji, a skutki ich eskalują za sprawą „synergicznego” nakładania się na siebie ich poszczególnych efektów. Mapa świata przedstawionego w utworach pisarza za kontekst ma, oczywiście, aktualny kształt topograficzny Ziemi. Pozostaje on jednak jedynie częścią czytelniczej „encyklopedii”, zakładanego przez

²² Tym także (choć nie wyłącznie) uzasadniam całkowite pominięcie w swoich wywodach faktu przynależności „Trylogii Złomiarza” do *young adult fiction*, akcentowanego mocno na przykład przez polskiego recenzenta *Wodnego noża* [por. D. Drabik, *Sicario*, „Creatio Fantastica” 2015, nr 4]. Prócz wyróżnionego bohatera dziecięco-młodzieżowego utwory te w wymiarze poetyki od „dorosłej” fantastyki Bacigalupiego właściwie się nie różnią, przy czym w *Wodnym nożu* młodzi bohaterowie występują chwilami na równych prawach z pozostałymi.

pisarza apriorycznego uposażenia odbiorcy²³. To, co przedstawione w powieściach, od tego obrazu odbiega częstokroć drastycznie.

Geografia ziemiska w omawianych cyklach przekształcona zostaje na skutek: (1) efektu cieplarnianego i podniesienia się poziomu oceanów, które całkowicie zmieniły linię brzegową kontynentów, oraz zalania znanych nam ze współczesnej geografii miast nadmorskich (Nowy Orlean, Bombaj, Hong Kong – Kowloon, Rangun) lub ich zmiany w enklawy bronione przed nieustannym naporem morza gigantycznymi falochronami (Bangkok, Nowy Jork, prawdopodobnie Boston), ewentualnie wyspy (Szanghaj, Pekin); (2) huraganów i fal tsunami o niespotykanej dotąd skali, dewastujących z trudem wciąż od nowa dźwigające się metropolie (Nowy Orlean); (3) katastrofalnych susz na terenach periowych i półpustynnych, doprowadzających do degradacji lub całkowitego wyludnienia i zniszczenia miast pozbawionych dostępu do wody (cały Teksas, Carson City w Nevadzie, Phoenix w Arizonie); (4) wyczerpania zasobów paliw kopalnych i końca epoki transportu zasadzającego się na ich wykorzystaniu; (5) przeludnienia i głodu oraz katastrof genetycznych związanych z ingerencją korporacji produkujących żywność w jadalne gatunki uprawne, co doprowadza do całkowitego wyginięcia wielu z nich, genetycznego skażenia innych (są źródłem mutagennych, na ogół gwałtownych i śmiertelnych zmian w organizmach ludzi, którzy je spożywają).

W powieściach Bacigalupiego nie chodzi wszakże jedynie o igranie *imago* współczesnego świata. Wszystkie wymienione zmiany o charakterze ekologiczno-klimatycznym prowadzą do wyrazistego przekształcenia portretowanych społeczności w wymiarze ekonomicznym, społecznym, politycznym.

Modyfikacje geopolityczne obejmują znaczące przesunięcia biegunów polityczno-gospodarczych świata. Potęgą światową są kraje, w których tradycja współpracy (częstokroć po prostu – do-

²³ Mam tu na myśli, rzecz jasna, *la propria enciclopedia*, Umberta Eco, por. tegoż, *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

minacji zbiorowości nad jednostką) pozwala przeorganizować egzystencję całych społeczeństw: Chiny oraz Nippon (pod tą nazwą Japonia występuje u Bacigalupiego regularnie). Znaczną dozę samodzielności względem gospodarczych hegemonii o zasięgu globalnym zachowują kraje, w których swoiście nacjonalistyczne, autorytarne ustroje i polityka izolacjonistyczna pozwoliły zachować dostęp do własnych źródeł żywności (Królestwo Tajlandii). Stany Zjednoczone ulegają różnym wariantom dekompozycji – albo (1) podziałowi na względnie przyzwoicie funkcjonującą Północ, odgradzoną szczelnym antyimigracyjnym kordonem od dziczejącego Południa, nękaną domowymi wojnami Zatopionych Miast, albo (2) zachowując formalną jedność stają się zbiorem autonomicznych stanów, z których Wschodnie Wybrzeże funkcjonuje względnie normalnie, natomiast stany Zachodniego Wybrzeża i Wyżyn Śródgórskich toczą ze sobą regularne wojny o dostęp do zasobów rzeki Kolorado. Państwa słabe ulegają całkowitemu pochłonięciu przez odśrodkowe siły chaotyczne – Meksyk zmienia się w „państwa kartelowe”.

Przekształcenia znanej nam mapy świata w powieściach Bacigalupiego obejmują nie tylko przemiany polityczne, ale w pierwszym rzędzie gospodarcze, ściślej mówiąc, zmiany polityczne są pochodną tych pierwszych. Obok katastrof klimatycznych, ekonomia braku i jej konsekwencje jest głównym zagadnieniem powieści Bacigalupiego. Dotyczy ona (1) braku kopalin i/lub (2) niedostatków żywnościowych spowodowanych seriami katastrof genetycznych; (3) wyczerpania się zapasów wody.

Brak paliw i surowców kopalnych niesie w konsekwencji potężne zmiany ekonomiczne: zasadniczy wpływ na gospodarkę światową ma odzysk surowców, a społeczności ludzkie dzielą się na upiornie bogatych przedstawicieli korporacji handlowych oraz transportowych i złomiarzy pozyskujących odpady surowcowe w niehumanitarnych warunkach, żyjących we wspólnotach przypominających plemienne i kierujących się zasadami bezdusznej konkurencji (model dobrze znany z filmowej sagi „Mad Maxa”).

Jednocześnie zasadniczym zmianom ulega światowy system transportu – prawie całkowity brak lotnictwa (ograniczonego do sterowców) i transportu samochodowego sprawiają, że uprzywilejowaną pozycję uzyskuje transport wodny, przede wszystkim żaglowy, a rzeki i morza stają się głównymi arteriami przepływu dóbr i kapitału. Hegemoniczną pozycję zachowuje Japonia (Nippon) jako producent niezwykle wyrafinowanych technicznie klimatyzatorów. Źródłem energii są panele solarne i/lub siła mięśni i napędzane nią wysokowydajne sprężyny. Ubodzy nieustannie nakręcają te ostatnie w zamian za miskę stawy.

Brak wody na pustynniejących obszarach Starego Zachodu prowadzi do wyniszczających wojen (potyczek zarówno sądowych, jak i zbrojnych) w obronie istniejących źródeł (na przykład, jak już wspomniałem, prawa do eksploatacji zlewiska rzeki Kolorado). Miarą statusu jest dostęp do wody – nędzarzom-imigrantom z Teksasu brakuje jej nie tylko dla potrzeb higieny, ale także do picia, bogaci Kalifornijczycy korzystają ze zmonopolizowanych ujęć do woli, podczas gdy pozostająca „pomiędzy” Arizona toczy bój o przetrwanie w obliczu zanikania źródeł (lub zagarniania ich przez kalifornijskie i pochodzące z Nevady korporacje) oraz nasilających się burz piaskowych, efektu konsekwentnego stepowienia i pustynnienia regionu. „Bezwodni” cisną się w gettach, odzyskując wodę z własnych odchodów, „nawodniedni” zamieszkują luksusowe „arkologie” – samowystarczalne recyklingowo kompleksy mieszkalne, w których woda leje się strumieniami. Gospodarka niedoboru powołuje do życia nowe zawody – niektórzy nędzarze w Utah, Kolorado i Arizonie utrzymują się z karczowania pustynnych tamaryszków, których system korzeniowy pochłania zbyt wiele wody, czyniąc je gatunkiem konkurencyjnym dla człowieka. Wymieraniu jednych gatunków towarzyszy migracyjna ekspansja innych – w pustynniejących stanach Wyżyn Śródgórskich wierzchowcem staje się wielbłąd.

Katastrofy związane z przypadkowymi lub celowo rozpętywanymi przez firmy żywnościowe („kaloryczne”) epidemiami

mutacji prowadzą do przemian geospołecznych w jeszcze innym wymiarze. Uprzywilejowaną pozycję zachowują te kraje, którym udało się stworzyć i ochronić przed dywersją banki genetyczne (Tajlandia), warunkujące dostęp do niezmodyfikowanych gatunków roślinnych umożliwiających rekultywację rolnictwa. Te nacje, którym się to nie powiodło, skazane są na praktyki monopolistyczne północnoamerykańskich firm produkujących żywność (zboża, ryż). Niektóre państwa (Indie, Birma, Wietnam) klęski głodu i genetyczne pandemie praktycznie zmiotły z powierzchni ziemi. Z Chin (w jednym z wariantów) i Unii Europejskiej pozostały jedynie destrukty. Indywidualne rolnictwo/ogrodnictwo praktycznie nie istnieje z racji nieustannego zagrożenia plagami (lub aktami terroru ze strony „kaloriarzy” i ich „genhackerów” – hackerów genetycznych). Mutacje – na równi będące efektem zdarzeń losowych i wywoływane celowo – doprowadzają do zmiany w szacie roślinnej wielkich obszarów świata. Masowe wymieranie nie omija także zwierząt – w *Nakręcanej dziewczynie* mamy do czynienia z motywem całkowitego braku ptaków: zostały odłowione przez „cheshire’y”, koty, które skutkiem mutacji genetycznych mogą stawać się niewidzialne, tym samym nie dając żadnych szans swoim, ewolucyjnie nieprzystosowanym do tej zmiany, ofiarom.

Wstrząsy ekonomiczne, które zaciążyły na obrazie świata, są wreszcie źródłem przemian struktury społecznej i redystrybucji władzy sprawowanej w obrębie poszczególnych społeczeństw. I tak – w wysuszonej (i podtapianej przez Atlantycką Amerykę *Wodnego noża* i „Trylogii Złomiarza” – władza w skali makrospołecznej spoczywa w rękach kilku grup, które wyewoluowały z dzisiejszego *establishmentu*: (1) prawników i menadżerów zarządzających prawami do ujęć, pozostających na ich usługach architektów i różnych formacji ochraniarskich – od sprywatyzowanych w praktyce oddziałów Gwardii Narodowej i policji, po importowanych z Meksyku *sicarios*, skrytobójczymi metodami rozwiązujących spory prawno-ekonomiczne; (2) właścicieli potężnych trustów handlowych, mo-

nopolizujących transport i pośrednictwo w handlu surowcami i paliwami z odzysku; (3) wobec paraliżu prawno-administracyjnego zaistniałego skutkiem maxi-procesów „wododziałowych” władza federalna praktycznie nie istnieje, zachowując jedynie formalne zwierzchnictwo nad chaosem partykularyzmów; (4) na dziczejących obszarach na poły zatopionego Południa Stanów Zjednoczonych realne rządy sprawują fanatyczne armie złożone z dzieci (jak to ma miejsce współcześnie w niektórych regionach Afryki); (5) wszelki wpływ na rzeczywistość tracą w gruncie rzeczy dziennikarze, którzy wobec rewolucji technologicznej – o ile zachowują chęć opisywania zdarzeń doniosłych społecznie – skazani są na wegetowanie na prywatnych blogach, podczas gdy dominujący dyskurs medialny charakteryzuje zogniskowanie na treściach tabloidowych²⁴.

Struktura społeczna zaprezentowana w cyklu *Nakręcanej dziewczyny* nieco różni się co do szczegółów, niemniej zachowuje ogólne rysy tego obrazu: dominują tu głębokie podziały ekonomiczne, których podstawą jest dostęp do podstawowych dóbr, w tym przypadku odpornej na mutacje żywności. Społeczna dominacja w świecie głodu i genetycznych pandemii przypada w udziale (1) na ogół skorumpowanym urzędnikom państwa sprawującego „w imię narodu” kontrolę nad dystrybucją żywności, przede wszystkim jego aparatowi represji; (2) mafiom zapewniającym wtórną redystrybucję dóbr w sytuacji masowego niedożywienia, tworzącym, konieczne skądinąd, państwo szarej strefy w państwie autokratycznym; (3) reprezentantom międzynarodowych korporacji żywnościowych („kaloriarzom”, „genhackerom”, agentom wpływu, szpiegom i dywersantom genetycznym), pozostającym w nieformalnych i na ogół niebezpiecznych układach interesów z obiema wymienionymi grupami; (4) wielkim przedsię-

²⁴ Kwestii tej (ważnej dla fabuły *Wodnego noża*) poświęcone jest także niebędące tu głównym przedmiotem rozważań opowiadanie: P. Bacigalupi, *Hazardzista*, przeł. G. Komerski, „Nowa Fantastyka” 2009, nr 7, s. 17–29.

biorstwom przemysłowo-handlowym, monopolizującym transport morski (klijpy) i powietrzny (sterowce).

Nieuchronnie nadchodzi pora formułowania konkluzji, podsumujmy zatem. (1) Problematykę dominującą w twórczości Paola Bacigalupiego określa troska o szeroko rozumianą ekologię naszej planety. (2) Modele rozwoju, które prezentuje on w swoich utworach, ekstrapolowane są z dzisiejszego kształtu rzeczywistości (przy czym pisarz nie ogranicza się jedynie do świata euroamerykańskiego Zachodu, kreśląc zmiany w bardziej ogólnej perspektywie globalizującej się wspólnoty ludzkiej). (3) Zasadniczymi parametrami wzmiankowanej ekstrapolacji są hipotetyczne konsekwencje procesów bynajmniej nie fikcyjnych (tym bardziej – nie fantastycznych), z którymi mamy do czynienia już dzisiaj. Należą do nich (a) w wymiarze „geofizycznym” – ocieplenie klimatu, podnoszenie się poziomu oceanów, opadanie wód gruntowych; w ich konsekwencji – zmiany linii brzegowej kontynentów, stepowienie i pustynnienie jednych obszarów, przekształcenie innych w słone moczary etc., zatrucie i/lub zapylenie powietrza, zanieczyszczenie wód; (b) w wymiarze „biologicznym” – wymieranie, migracja, mutowanie gatunków roślinnych i zwierzęcych, w konsekwencji – katastrofalne zmiany w łańcuchach pokarmowych, których ostatnim ogniwem jest człowiek; (c) w wymiarze „socio-politycznym”: redukcja relacji między-ludzkich, zarówno w skali mikrospołeczności, jak i w skali makro, obejmującej stosunki między narodami, państwami i korelatywnymi wspólnotami, a także strukturami ponadpaństwowymi w rodzaju globalnych korporacji, do poziomu zbliżonego do opisanej w kategoriach darwinowskich bezwzględnej walki o przetrwanie; (d) w wymiarze „antropologicznym” czy „etycznym” – daleko idące przewartościowanie obrazu człowieka i jego moralnej konstytucji (przy czym wydaje się, że kategoriami etycznymi, które ulegają najsilniejszemu zdestruowaniu w prozie Bacigalupiego, są współczucie i solidarność). (4) W konsekwencji istotę prozy autora *Wodnego noża* można określić jako próby zobrazowania, w jaki sposób – lekceważone dziś – procesy

cywilizacyjnego odkształcania środowiska naturalnego prowadzą do rychłego zdegradowania nie tylko pozycji człowieka w jego relacji ze światem „natury”, ale także jako istoty postrzegającej siebie w kategoriach „korony istnienia”, prócz „czynienia sobie Ziemi poddaną” kultywującej wzniosłe ideały etyczne i aktywnie budującej swoje społeczeństwa oparte na zasadach współpracy i równości praw.

Wszystkie te – wcześniej już sygnalizowane – obserwacje wymieniam tu nie bez pewnej intencji, a jest nią właśnie wykazanie ich związku z kategorią imagologii geograficznej, która w omawianym przypadku stanowi *vehiculum* omawianych treści ideowych. Przynajmniej trzy pierwsze z wyliczonych wyżej przemian obrazu świata mogą być opisane w kategoriach zmiany kształtu map fundujących w pewnej przynajmniej mierze nasze „encyklopedyczne” (w rozumieniu Eco) wyobrażenie o świecie. Zacznę od końca, jako że przemiany mapy politycznej świata nie wydają się współczesnemu czytelnikowi niczym szczególnym – na przełomie wieków XX i XXI byliśmy świadkami daleko idących zmian w przebiegu granic także w stabilnej z pozoru Europie (od rozpadu ZSRR, poprzez zjednoczenie Niemiec, „rozwód” Czech i Słowacji, rozpad Jugosławii, aż po agresję Rosji na Osetię Południową i Krym). Tym, co świat obrazowany przez Bacigalupiego wyróżnia, jest jednak skala przemian wyrażonych w całkowitym przesunięciu biegunów mocarstwowości, porównywalna z destrukcją porządków geopolitycznych po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Z map Bacigalupiego znika nie tylko Rosja, ale w praktyce także Stany Zjednoczone i Chiny, a także mniejsi gracze (jak Unia Europejska). Centrum aktywności politycznej świata wyraźnie też przesuwa się w obszar basenu Pacyfiku, podczas gdy z „map przedstawionych” praktycznie znika most pomiędzy Ameryką i Europą – Atlantyk (zredukowany do roli li tylko żywiołu). Skala, o której mowa, wnosi przynajmniej jedną „nadwyżkę znaczeniową” do kapitału interpretacyjnego tej prozy – przepowiadane wstrząsy będą ogromne, porównywalne z obiema wojnami światowymi czy też z kataklizmem

atomowym (skądinąd ulubionym straszakiem postapokaliptycznej prozy zimnowojennej).

Przynajmniej dwa zdania należą się również hipotetycznym zmianom map reprezentujących układ szaty roślinnej i zasięgu występowania gatunków zwierzęcych w skali świata. Choć Bacigalupi nie poświęca im w swoich narracjach osobnej uwagi, niemniej modyfikacje w tym zakresie są w nich wzmiankowane nieustannie i stanowią poniekąd podglebie całej powiązanej licznymi relacjami motywiki pejzażowej i społeczno-politycznej, mają też wpływ na przebieg podstawowych szeregów fabularnych (choćby w *Łowcy tamaryszków*). Nie wchodząc ponownie w szczegóły, trzeba zaznaczyć, że dominującym fenomenem jest w tym wymiarze dewastacyjny wpływ na nie gospodarki ludzkiej, rabunkowa eksploatacja kopalni, nadprodukcja toksycznych odpadów, marnotrawienie zasobów wody pitnej, *last but not least* – genetyczne ingerencje w gatunki roślinne i zwierzęce. Trudno w przypadku utworów Bacigalupiego mówić o „naturze” – jej obrazy ukazują środowisko całkowicie przekształcone przez działalność człowieka: nie występują tam w zasadzie „dzikie” rośliny, w najlepszym razie mamy do czynienia z gatunkami ruderalnymi bądź wtórną „dzikością” puszcz porastających betonowe pustkowia zalanych i wydłubionych miast.

I wreszcie fenomen poniekąd podstawowy – nowy kształt fizycznej mapy świata, który, jak sądzę, jest jednym z podstawowych narzędzi, tak mocno akcentowanego, przez analityków *science fiction* pokolenia Darka Suvina, „wyobcowania”, charakteryzującego omawianą prozę.

Szeroko rozumiana fantastyka swoje mapy i pejzaże kształtować może dowolnie – w *fantasy* już za sprawą J.R.R. Tolkiena przyjęło się traktować modelowanie całych zmyślonych krain jako omalże warunek *sine qua non* tożsamości gatunkowej; pracownicy kreślone mapy rozmaitych fikcyjnych „śródziemi” czy „ziemiomórz” stały się właściwie standardowym paratekstem, dopełniającym światotwórcze wysiłki autorów tego rodzaju sag. Klasyczna

science fiction poświęcona podbojom kosmosu lub przyszłości pozostającej poza zasięgiem czytelniczej weryfikacji także ma w tej mierze całkowicie wolną rękę, podobnie zresztą jak klasyczna utopia (warto tu wspomnieć odpowiadające im Ekiańskie kategorie teoretyczne *utopii* i *uchronii*²⁵).

Interesujący wyjątek stanowią natomiast korpusy tekstów nowoczesnych klasyków fantastyki grozy. Zarówno H.P. Lovecraft, jak i Stephen King (przy znaczących różnicach charakteryzujących ich temperamentu pisarskiego i preferowanych modeli poetyki) lokalizują swe niesamowite opowieści w przestrzeniach będących lekko zmodyfikowanymi wariantami stanu Massachusetts i jego najbliższego nowoangielskiego sąsiedztwa (Lovecraft) oraz Maine (King). Jeżeli przyjąć za Rogerem Caillois, że istotą fantastyki grozy jest sugestia błędnego rozpoznania naszej pozycji w świecie – jego racjonalny, oswojony porządek rozpada się pod wpływem ingerencji czynnika obcego, irracjonalnego, kontempirycznego, w ładzie tym nie do przyjęcia, co powoduje skruszenie tyleż zakładanej ontologii naszej rzeczywistości, ile wiary pokładanej w naszym modelu epistemologicznym²⁶ – przyjąć można, że literackie mapy Lovecrafta i Kinga doskonale ucieleśniają tę cechę. Z pozoru oswojone przestrzenie najstarszych stanów USA, kolebka amerykańskiej tożsamości, ujawniają się jako nie w pełni rozpoznane, a powszechnie akceptowane mapy ich terytoriów okazują się zawierać białe plamy. Innsmouth czy Dunwich Lovecrafta, Jerusalem's Lot czy Castle Rock Kinga są plamami jakiejś metafizycznej pleśni na dobrze rozpoznanych wyobrażeniach kartograficznych realnych terytoriów i zdradzają ich swoistą anizotropowość: mieszczą one w sobie więcej, niżli by się z pozoru zdawało²⁷. Tym samym, w porządku

²⁵ Por. U. Eco, *Nauka i fantastyka*, s. 171–172.

²⁶ Por. R. Caillois, *Od baśni do „science-fiction”*, przeł. J. Lisowski, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, Warszawa 1967.

²⁷ Por. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red.

świata przedstawionego horroru „mapa” (czyli jego uporządkowanie przestrzenne) pełni rolę analogiczną jak – powiedzmy – wampir w porządku personologicznym: burzy zastany ład i wprowadza do niego elementy groźne, wyobcowujące, atakujące dusznym niepokojem.

Ekskurs powyższy pozostaje w bliskim związku z intrygującym mnie tu zagadnieniem. Sądzę mianowicie, że swoiście alienacyjny wymiar powieściowych „map” powołanych do życia przez Bacigalupiego ma wiele wspólnego z poetyką powieści grozy. Mechanizm tekstowy jest tu, oczywiście, nieco inny. Wymienieni twórcy horroru realne wyobrażenie przestrzennego porządku realnych terytoriów modyfikują wzbogacając je o dodatkowe enklawy grozy, „upchnięte” niejako pomiędzy miejsca dobrze nam znane i oswojone. Bacigalupi dokonuje mutacji mapy – zmieniając ekologiczne warunki wyjściowe, przeobraża całkowicie jej kształt, zachowując przy tym bez większych zmian zasób toponomastyczny, którym operuje. W konsekwencji, czytając o dobrze zadomowionych w naszej odbiorczej „encyklopedii” miejscach (powiedzmy: miastach) obcujemy jednak z tworamizlokalizowanymi gdzie indziej (Nowy Orlean) lub całkowicie inaczej uformowanymi (Bangkok). Na poziomie sterowania czytelniczym afektem konsekwencje jednak są te same w horrorze i postapokaliptycznej dystopii: ziemia usuwa się odbiorcy spod nóg. Ścisłej zaś: literackie odwzorowanie kartograficznej reprezentacji przestrzeni (którą to reprezentację zwykliśmy przyjmować za daną i niezmienną) staje się źródłem tyleż rozpoznania w fikcyjnym świecie naszej rzeczywistości, ile właśnie pogubienia w nim, dezorientacji, poczucia wyalieno-

G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 22–23. Wprowadzonej w tym studium kategorii anizotropowości przestrzeni „nawiedzonej” używam tu, oczywiście, z pewną dozą samowoli i interpretacyjnej dowolności, starając się jednak zachować istotną jej cechę znaczeniową, mianowicie kontrast pomiędzy fenomenem przestrzennym postrzeganym „z zewnątrz” (fasada nawiedzonego dworu, mapa nawiedzonego terytorium) a tą samą przestrzenią eksplorowaną bezpośrednio (wnętrze domu, „w którym straszysz”, obszar „białej plamy” nieujętej w atlasach).

wania. Mniejsza w tym momencie o horror – to, co postrzegam tu jako istotne, to zdolność Bacigalupiańskiej dystopii do zarządzania niepokojem, którego przesłanki pozostają nie tylko całkiem racjonalne, ale w kategoriach empirycznych wysoce wręcz prawdopodobne. Wyimaginowana, fantastyczna geografia jego światów jest w gruncie rzeczy emblematem rosnącego przekonania o możliwości nie tylko utraty całości naszego dorobku cywilizacyjnego, ale także – być może jeszcze nie prawdopodobnej, ale już możliwej – zagłady człowieka jako gatunku. Dwa lata temu, podejmując się pierwszych przymiarek do przedstawionych tu analiz, byłem przekonany, że operuję na bezpiecznym gruncie interpretacji tekstów fantastycznonaukowych. Kończąc – w dobie akcji protestacyjnych podejmowanych przez Młodzieżowy Strajk Klimatyczny czy Extinction Rebellion, gdy „depresję klimatyczną” uznano za jednostkę chorobową, kandydatura Greta Thunberg do pokojowego Nobla za rok 2019 była przedmiotem powszechnych spekulacji, a globalna degradacja klimatu została stopizowana nawet w telewizyjnych reklamach kont bankowych (ING Bak Śląski czy BNP Paribas) – nabieram przekonania, że być może pora na oswojenie się z faktem, że także geograficzne imago naszego świata padnie wkrótce ofiarą działalności cywilizacyjnej, a amerykański fantasta daje nam po prostu lekcję krytycznego realizmu w konsekwentnym przemyśliwaniu do końca skutków naszego postępowania.

Bibliografia

Aguirre Manuel (2002), *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków: Universitas, s. 15–30.

Bacigalupi Paolo (2009), *The Windup Girl*, San Francisco: Night Shade Books.

- Bacigalupi Paolo (2010), *Ship Breaker*, New York: Little, Brown and Company.
- Bacigalupi Paolo (2011), *Nakręcana dziewczyna. Pompa numer sześć*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- Bacigalupi Paolo (2012), *The Drowned Cities*, New York: Little, Brown and Company.
- Bacigalupi Paolo (2012), *Zatopione miasta*, przeł. Ł. Małecki, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bacigalupi Paolo (2013), *Złomiarz*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- Bacigalupi Paolo (2015), *The Water Knife*, New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Bacigalupi Paolo (2015), *Wodny nóż*, przeł. M. Jakuszewski, Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- Balbus Stanisław (1999), „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 25–39.
- Brooke-Rose Christine (1981), *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Caillois Roger (1967), *Od baśni do „science-fiction”*, przeł. J. Lisowski, w: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 29–65.
- Dajnowski Maciej (2017), *Kilka uwag o subwersywnym potencjale nowej fantastyki. „Czerwony” Miéville i „New Weird”*, „Jednak Książki”, nr 8, s. 117–136.
- Drabik Damian, *Sicario*, „Creatio Fantastica” 2015, nr 4, <https://creatiofantastica.files.wordpress.com/2019/09/rec-damian-drabik-sicario.pdf>.
- Eco Umberto (1989), *Nauka i fantastyka*, przeł. R. Kłos, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 170–178.
- Eco Umberto (1994), *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gunn James [red.] (1987), *Droga do science fiction, t. 3: Od Heinleina do dzisiaj*, Warszawa: Alfa.

- Gunn James (2018), *Alternate Worlds. The Illustrated History of Science Fiction*, 3rd Ed., Jefferson NC: McFarland.
- Jameson Fredric (2005), *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London–New York: Verso.
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Kraska Mariusz (2003), *Czy fantastyka może być realistyczna albo co teoretycy literatury widzą po drugiej stronie lustra?*, „Literatura i Kultura Popularna”, nr 11, s. 5–14.
- Lem Stanisław (1988), *Literatura a poznanie*, w: S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 94–182.
- Leś Mariusz M. (1998), *Stanisław Lem wobec utopii*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Leś Mariusz M. (2008), *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Martuszevska Anna (1992), *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków: Universitas.
- Martuszevska Anna (2001), *Światy (nie)możliwe powieści*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Miéville China (2009), *Weird Fiction*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould i in., London: Routledge, s. 510–516.
- Suvin Darko (1979), *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Heaven: Yale University Press.
- Suvin Darko (1989), *Poetyka science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczyk, B. Okólska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 303–312.
- Suvin Darko (2018), *O poetyce gatunku „science fiction”*, przeł. K.M. Maj, „Creatio Fantastica”, nr 2, s. 9–24.
- Zgorzelski Andrzej (1980), *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Zgorzelski Andrzej (1999), *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Gdańsk: Wydawnictwo Gdańskie.
- Zgorzelski Andrzej (2004), *Born of the Fantastic*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Space Imagery in Ecofiction: Remarks on the Prose of Paolo Bacigalupi

Summary

The article analyzes the connections between the questions of ecology and the formal presentations of landscape and topography in the dystopian prose of Paolo Bacigalupi. He models his literary world – the Earth in no so distant future – along the following framework. Today's toponomastics refers to the places which have been transformed by eco-climatic disasters and devastated by modern economy on many platforms: geographical, political and biological. The shift of the widely recognizable world maps (geographical, physical, economic) underlies Bacigalupi's literary constructs. On the one hand, it corresponds with the authorial analyses of socio-political-economic and civilization-ethical transformations around which his stories revolve. On the other, this change evokes in the reader the sense of alienation and, consequently, threat.

Keywords: fantastic literature, poetics, geography, topography, ecology

Katarzyna Trusewicz

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

Herbstory/herstory w wydaniu Simony Kossak

„To odtwarzanie starych miejsc – zagród, dworów jest możliwe dzięki roślinom, które w przeciwieństwie do ludzi nie porzuciły obejścia. [...] Rośliny, te związane z człowiekiem albo wysiane jego ręką, są jak resztki obecności dawnych właścicieli i gospodarzy”¹.

Simona Kossak, jako profesor nauk leśnych i biolog, publikowała nie tylko artykuły naukowe, również działalność popularyzatorska stanowiła ważny element jej pracy. *Opowiadania o ziołach i zwierzętach. Zgodnie z naturą swojego gatunku*², wydane po raz pierwszy w 1995 roku, stanowią próbę przekazania wiedzy przyrodniczej w formie wypowiedzi sytuującej się na granicy dyskursów naukowego i literackiego. Książka ta otworzyła nowy etap w życiu Simony Kossak, która po kilku latach opublikowała *Sagę Puszczy Białowieskiej*³, rozpoczęła kilkuletni proces nagrywania ga-

¹ M. Książek, *Droga 816*, Białystok 2015, s. 127.

² S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach. Zgodnie z naturą swojego gatunku*, Warszawa 1995.

³ S. Kossak, *Saga Puszczy Białowieskiej*, Warszawa 2001. W tym samym roku oraz nakładem tego samego wydawnictwa Muza ukazało się tłumaczenie książki Simony Kossak na język angielski, *The Białowieża Forest saga*.

wędy dla Polskiego Radia Białystok⁴ oraz zajęła się realizacją filmów przyrodniczych, docenionych na festiwalach filmowych⁵. W swoich opowiadaniach badaczka opisuje rośliny i zwierzęta zarówno pod względem ich budowy, właściwości, miejsca występowania, jak również zwraca uwagę na ich obecność w procesach historycznych i kulturowych. Tym samym istotnym elementem *Opowiadań o ziołach i zwierzętach* jest refleksja nad sprawczością „braci mniejszych”, która stanowi istotny element badań z zakresu humanistyki ekologicznej⁶.

Opowiadania o ziołach i zwierzętach Simony Kossak, charakteryzujące osiemdziesiąt dwa gatunki zwierząt i roślin, zostały wznowione w roku 2017 przez Wydawnictwo Marginesy (seria EKO⁷), które zmieniło nie tylko szatę graficzną, ale również tytuł książki, na: *O ziołach i zwierzętach*⁸.

Zaproponowany przeze mnie neologizm „herbstory” powstał jako analogia do terminu „herstory” – „jej historia”. Dyskusja nad kobietą perspektywą historyczną rozpoczęła się w okresie drugiej

⁴ O gawędach Simony Kossak zob. K. Trusewicz, *Ekogawędy Simony Kossak*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 9, s. 95–105.

⁵ Film *Życie żaby* [2000], Nagroda Specjalna dla Najlepszego Filmu Amatorskiego Międzynarodowego Festiwalu Filmów Przyrodniczych im. Braci Wagów oraz Grand Prix na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Amatorskich w Belchatowie. Zrealizowała również filmy *Kamasutra* [2002], *Opiekun* [2003] oraz *Motyle* [2005].

⁶ Zob. E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–32.

⁷ W serii EKO ukazały się również Simony Kossak *Saga Puszczy Białowieskiej* [2016 oraz w 2018 w twardej oprawie] a w roku 2019 opublikowano *Serce i pazur. Opowieści o uczuciach zwierząt*. Warto zwrócić uwagę na niezwykłą popularność książek Simony Kossak, które wydawane są również przez białostocką Fundację Sąsiedzi: *Opowieści*, Białystok 2016 oraz *Opowieści z Dziedzinki*, Białystok 2017.

⁸ S. Kossak, *O ziołach i zwierzętach*, Warszawa 2017. Wydawnictwo nie odpowiedziało na moją prośbę o uzasadnienie zmiany tytułu. Z perspektywy refleksji nad deklaratywną przez autorkę formą wypowiedzi, jaką są opowiadania, kwestia jest interesująca.

fali feminizmu w Stanach Zjednoczonych. W 1970 roku w książce Robin Morgan *Sisterhood is Powerful*⁹ po raz pierwszy użyto określenia „herstory” rozumianego jako forma sprzeciwu wobec wykluczania kobiet, ich życia, czynów i wkładu w dzieje ludzkości, w przekazach historycznych¹⁰. Proponując pojęcie herbstory przyjmuję, za Kossak, że w historii świata i ludzkości przeoczony został wątek historii roślin, w tym interesujących mnie ziół, podobnie jak przez całe wieki wypierano z oficjalnych narracji kobiecą perspektywę. Przyczyną tego jest oczywiście fakt, że rośliny nie formułują komunikatów werbalnych, chociaż, co stwierdzone, komunikują się oraz pozostawiają ślady w przestrzeni przyrodniczo-geograficznej. Niewątpliwie botanikę można uznać za naukę traktującą o historii roślin. Ewa Domańska, pisząc o rozwoju współczesnej humanistyki, zwraca uwagę na zmiany w postrzeganiu zwierząt, roślin i rzeczy:

Rośliny – jak udowadnia szybko rozwijająca się neurobiologia roślin (i aktywności ruchu na rzecz obrony godności roślin) – mogą wybierać między różnymi sposobami zachowania się, reagują na stres (np. brak wody) [...], umieją odróżnić siebie od innych, są autonomicznymi bytami (zwróćmy uwagę, że pojęcie autonomii stosowane było jedynie w stosunku do człowieka), a ich życie ma samoistną wartość¹¹.

Warto zauważyć, że w najnowszej myśli humanistycznej badania z zakresu nauk ścisłych, takich jak neurobiologia czy biologia syntetyczna, okazują się nie tylko cennym źródłem informacji,

⁹ Zob. E. Kania, *Polska zdekolizowana? „Pamięć o kobietach” i jej wymiary*, „Refleksje” 2011, nr 4, s. 51.

¹⁰ Eliza Kania zwraca uwagę, że pojęcie „herstory” cieszyło się największą popularnością w latach 70. i 80. XX wieku. Christina Hoff Sommers w książce *Kto ukradł feminizm? Jak kobiety zdradziły kobiety* z 1994 roku próby skoncentrowania narracji historycznej na perspektywie kobiecej uznała za sztuczne i hamujące postęp. Por. tamże.

¹¹ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, s. 29.

ale przede wszystkim są poddawane refleksji. Wnioski z prowadzonych przez naukowców badań nad roślinami, wskazujących na ich ściśle podobieństwo do człowieka, uzmysławiają nieuzasadnioną nadrzędność antropocentryzmu i szowinizmu gatunkowego. W naukach humanistycznych pojawiła się refleksja nad sprawczością nie-ludzkich podmiotów mających wpływ na procesy historyczne. Problem ten porusza Ewa Domańska w książce *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, w której redefiniuje koncepcję sprawczości, proponując relacyjne jej rozumienie. Pojmuje sprawcę jako „powodującego zdarzenia w otaczającym środowisku” i, jak dodaje, „ważny jest nie tyle sprawca/aktor i jego status, ile jego miejsce w sieci relacji”¹². W takim rozumieniu sprawstwo staje się działaniem wielu aktorów, a więc czynników ludzkich i nie-ludzkich. Roślinę-sprawcę można zatem potraktować jako aktora w sieci relacji, mającego wpływ na otoczenie. Istotnym elementem prowadzonych przez Kossak opowieści jest kwestia wpływu roślin na życie i śmierć człowieka w dziejach historii. Badaczka zauważa, że relacja między ludźmi i roślinami (ich obecność w sieci) może mieć zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki. Relacje między ludźmi i roślinami, które można nazwać sprawczymi relacjami między aktorami w sieci, są w istocie przedmiotem jej zainteresowania. Przykładem tego jest opowieść o *Borówce czarnej*:

Pewien chłop syberyjski – zielarz ludowy o nazwisku Rasputin, swą mroczną karierę rozpoczął od wyleczenia carewicza Aleksego, syna cara Mikołaja II, z czerwonki, z którą nie mogli sobie poradzić dworscy lekarze. [...] Rasputin podał carewiczowi odwar z owoców borówki czarnej zmieszanych z pięciornikiem¹³.

¹² E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, s. 63.

¹³ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 18.

W *Opowiadaniach* Kossak można znaleźć inne przykłady bezpośredniego wpływu roślin na losy człowieka, a nawet całej ludzkości. W ostatnich latach pojawiło się bardzo wiele książek poruszających to zagadnienie¹⁴. Publikacją szczególnie wartą przywołania jest praca Billa Lawsa *50 roślin, które zmieniły bieg historii*¹⁵.

Simona Kossak, w celu przybliżenia interesujących ją gatunków, posługuje się taką formułą narracji, którą sama określa opowiadaniem. Wszystkie proponowane przez nią opowieści o ziołach zbudowane są w podobny sposób. Autorka przedstawia budowę anatomiczną poszczególnych gatunków, następnie podaje miejsce ich występowania, właściwości lecznicze i magiczne oraz możliwości wykorzystania przez człowieka. Istotną rolę przypisuje wyjaśnieniu imienia danego gatunku oraz przywołaniu związanych z nim legend.

Bogdan Owczarek w tekście *Od poetyki do antropologii opowiadania* proponuje rozróżnić opowiadanie jako po pierwsze „[...] czynność przekazywania informacji, integrująca nadawcę i odbiorcę, włączając je tym samym w rytm komunikacji społecznej”, a po drugie jako „[...] historię, czyli opowieść o zdarzeniach, przypominając znane od czasów Arystotelesa pojęcie fabuły jako celowego układu zdarzeń”¹⁶. Antropologia opowiadania wyrasta według badacza z założenia:

¹⁴ Prace o takiej tematyce często mają charakter popularnonaukowy czy quasi naukowy: M. Borovich, *Rośliny nas ocalą: 15 roślin leczniczych, zdolnych puścić z torbami koncerny farmaceutyczne*, przeł. K. Mojkowska, Warszawa 2017; A. Nowakowska, *Rośliny nas ulecą: dieta na superodporność i długie życie*, Opypy 2018; C. Harrison, L. Gardiner, *Zdumiewające zdolności roślin*, przeł. A. Kowalska, A. Jankowski, Warszawa 2018; A. Stewart, *Zbrodnie roślin: chwast, który zabił matkę Abrahama Lincolna i inne botaniczne okropieństwa*, przeł. D. Wójtowicz, Warszawa 2011; S. Mancuso, *Rewolucyjny geniusz roślin. Jak i dlaczego rośliny zmienią naszą przyszłość*, przeł. A. Wziątek, Wrocław 2018.

¹⁵ B. Laws, *50 roślin, które zmieniły bieg historii*, przeł. J.J. Malinowski, Warszawa 2016.

¹⁶ B. Owczarek, *Od poetyki do antropologii opowiadania*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001, s. 11–12.

iz kultura w ogólności w wielu swoich fragmentach ma charakter narracyjny, że w różnych jej dziedzinach i na różnych jej poziomach można odkryć struktury narracyjne, które dotąd byliśmy skłonni przypisywać literaturze czy mitologii. W takim sensie antropologia opowiadania byłaby narratologią różnych praktyk kulturowych¹⁷.

Antropologia opowiadania rozróżnia zatem opowiadanie na mowę i opowieść, mówienie i działanie, komunikację i prezentację¹⁸. Fakt ten pozwala ująć *Opowiadania o ziołach i zwierzętach* Simony Kossak jako praktykę narratologiczną, w której istotną rolę odgrywa czynność przekazywania przez autorkę informacji. W tym sensie omawiane opowiadania rozpatruję nie w kontekście teorii gatunków literackich, lecz jako formę komunikacji społecznej, której celem jest narracja przyrodnicza o ziołach.

Opowiadania o ziołach i zwierzętach Simony Kossak, które określiam mianem narracji przyrodniczych, wyróżnia postawa narratora zaangażowanego oraz empatycznego wobec opisywanych gatunków. Badaczka często zastanawia się nad powodami, dla których człowiek przestał szanować takie rośliny, jakimi są zioła. Przykład stanowi opisywana przez nią Werbena¹⁹, która w starożytności „była zarówno lekiem, jak i świętością”²⁰, a w Rzymie „należała do «wybranych roślin na ziemi», otaczana była czcią i uważana za świętą”²¹. Również w średniowieczu darzono ją szacunkiem, a „[...] magia uprawiana w Niemczech przypisywała jej czarodziejską siłę i posiłkowała się nią w swych mrocznych prakty-

¹⁷ Tamże, s. 18.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Zapis nazw/imion ziół dużą literą stosuję w konsekwencji rozumienia ich sprawczości za pośrednictwem bycia w sieci relacji. Simona Kossak pisze nie o nazwie gatunku, lecz o imieniu, co również ma charakter upodmiotowienia roślin i zwierząt, choć sama autorka w *Opowiadaniach o ziołach i zwierzętach* zapisuje imiona ziół małą literą.

²⁰ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 343.

²¹ Tamże.

kach. Następne wieki o niej zapomnieli²². Zakończenie każdego opowiadania ma bardzo subiektywny charakter, gdyż Kossak wyraża w nim własne niezadowolenie ze współczesnego stosunku człowieka do ziół. W przypadku opisu Werbeny daje czytelnikowi jasno do zrozumienia, że nie zgadza się z naukowym podejściem do zioła: „Analizy chemiczne wykazały, że zawiera substancje działające leczniczo w przypadkach migreny i anemii. Jest to zbyt skromna ocena w porównaniu ze sławą «żelaznego, świętego ziele», jakim zasłużenie cieszyła się w starożytności²³. W podobny sposób pisze o Rumianku, chcąc przywrócić jego znaczenie lecznicze i magiczne:

Dziś ten symbol dobroci i słońca, wierny towarzysz rolników, obdarzony mianem „chwastu” ginie w wolnej przyrodzie wraz z innymi dzikimi ziołami, którym mroczna bogini rodem z krainy śmierci Hel – Agrochemia odmawia prawa do życia²⁴.

Do podobnych komentarzy autorka ucieka się w książce wielokrotnie, wskazując na nieuzasadnione, według niej, odrzucenie ziół przez człowieka i sprowadzenie ich do roli chwastów. Badaczka próbuje za pomocą swoich opowiadań uzmysłwić czytelnikowi wyjątkowość otaczających go ziół. Każde z nich zawiera szereg interesujących faktów zaczerpniętych z różnych źródeł.

Autorka w omawianych opowiadaniach odwołuje się do wiedzy z zakresu botaniki, wyjaśniając budowę i właściwości roślin. Równorzędnie do botaniki traktuje wiedzę ludową, stanowiącą według niej cenne źródło wiarygodnych informacji. Wzbogaca swoją narrację, przywołując także teksty kultury, zarówno literaturę wysoką, jak i ludową, tematyzującą różne gatunki ziół. Opisując Szałwię lekarską cytuje na przykład fragment utworu *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*: „nie pomogą i szalwije, wszystko śmierć bez

²² Tamże, s. 344.

²³ Tamże, s. 345.

²⁴ Tamże, s. 269.

ługu zmyje”²⁵, Podagrycznik przedstawia jako *signatura rerum*, symbol wiary, ponieważ układ jego liści przypomina znak krzyża²⁶, a w opisie Paproci powołuje się na legendę nocy świętojańskiej, cytując zaklęcie rzucane przez panny zbierające Nasieźrzał, czyli paproć wypuszczającą rocznie tylko jeden liść:

Nasieźrzele, rwę cię śmieie
Pięcią palcy, szóstą dłonią,
Niech się chłopcy za mną gonią!²⁷.

W opowiadaniu *Osika* przywołuje poemat *Kalewala* Eliasa Lönnrota, w *Olszy czarnej* cytuje *Króla Olch* Johanna W. Goethego a w *Lebiodce pospolitej* posługuje się fragmentem *Eneidy* Wergiliusza. Zabieg ten ma na celu podkreślenie współbycia człowieka i ziół w jednej, wspólnej przestrzeni historyczno-kulturowej. Tym samym sztywny podział na naturę i kulturę, jak zauważa Anna Barcz, jest nieuzasadniony²⁸. Współistnienie, a przede wszystkim współdziałanie człowieka i roślin jest istotnym problemem humanistyki ekologicznej, zainteresowanej „współbycie[m], współ-życie[m] naturo-kultury, człowieka i środowiska, bytów i istot ludzkich i nie-ludzkich”²⁹. Bohdan Dyakowski³⁰ – żyjący na przełomie XIX i XX wieku naukowiec i popularyzator wiedzy przyrodniczej – interpretując relację między człowiekiem a roślinami i zwierzętami, także sięga do źródeł literackich, w celu podkreślenia ścisłej relacji człowieka oraz roślin i zwierząt. Dyakowski był autorem licznych książek skierowanych zarówno do dorosłych, jak i do dzieci, takich jak

²⁵ Tamże, s. 305.

²⁶ Zob. Tamże, s. 241.

²⁷ Tamże, s. 239.

²⁸ Zob. A. Barcz, *Zagadnienia i problemy badawcze ekokrytyki*, w: tejsze, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, s. 19–51.

²⁹ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, s. 15.

³⁰ Analizę biografii oraz twórczości autora przeprowadza Pola Kuleczka w monografii *Bohdan Dyakowski. Monografia literackiej twórczości popularyzatora wiedzy o przyrodzie*, Kraków 2000.

Z *puszczy Białowieskiej*³¹, *Wąż Władka: opowiadanie*³² czy, wznowione w ostatnich latach, *Z naszej przyrody: obrazy z życia roślin i zwierząt krajowych*³³ oraz *Nasz las i jego mieszkańcy*³⁴. Większą część dorosłego życia Dyakowski spędził w Krakowie, gdzie zmarł trzy lata przed narodzinami w tym samym mieście Simony Kossak. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy twórczość Dyakowskiego była znana autorce opisującej Puszcę Białowieską. Niezwykle popularna książka *Nasz las i jego mieszkańcy* Dyakowskiego mogła być także lekturą zainteresowanej od najmłodszych lat przyrodą Kossak³⁵.

Pamięć/miejsce

Aleksandra Żelazińska w artykule *Litenatura* stwierdza, że bohaterką książek o drzewach czy innych roślinach jest „[...] przyroda w swej ożywionej postaci. Zawsze obowiązkowo «sekretna», nie dość rozpoznana, nieokiełznana”³⁶. *Opowiadaniom o ziołach i zwierzętach* Simony Kossak towarzyszy natomiast refleksja związana z problemem pamięci i zapominania. Zioła, według Kossak, nie tyle ukrywają przed człowiekiem pilnie strzeżone tajemnice, lecz to człowiek sam odrzucił wiedzę przekazaną mu przez rośliny. Badaczka zauważa, że „uczeni opisali wzorami chemicznymi to, co lud znał od niepamiętnych czasów”³⁷, zastępując wiedzę ludową

³¹ B. Dyakowski, *Z puszczy Białowieskiej*, Warszawa 1908.

³² B. Dyakowski, *Wąż Władka: opowiadanie*, Warszawa 1928.

³³ B. Dyakowski, *Z naszej przyrody: obrazy z życia roślin i zwierząt krajowych*, Warszawa 1903, wznowienie Warszawa 2017.

³⁴ B. Dyakowski, *Nasz las i jego mieszkańcy: dla młodzieży*, Warszawa 1898. W kolejnych latach książka cieszyła się ogromną popularnością i była wielokrotnie wznawiana. Ostatnio w 2016 roku, pierwszy raz od roku 1951.

³⁵ W niektórych gawędach Simony Kossak pojawiają się motywy i przykłady, które można również znaleźć w twórczości Dyakowskiego. Jest to jednak temat wymagający dalszych badań.

³⁶ A. Żelazińska, *Litenatura*, „Polityka” 2017, nr 10, s. 85.

³⁷ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 18.

wiedzą laboratoryjną. Ewa Domańska podkreśla, że jedną z cech humanistyki ekologicznej

jest krytyka nauki jako uprzywilejowanego sposobu poznania. Nauka jest w końcu jednym z wielu sposobów zdobywania i organizacji wiedzy i jak się wskazuje – wcale nie najlepszym. [...]. Na fali tej krytyki coraz większe zainteresowanie wzbudzają niektóre wiedze tubylcze, uznawane już nie tyle za przedmiot badań antropologicznych, ile za platformy dla budowania alternatywnego rozumienia podmiotu, wspólnoty, sacrum, czasu, przestrzeni, relacji z nie-ludźmi³⁸.

Kossak wprawdzie przywołuje informacje o chemicznym składzie roślin, ustalonym na podstawie specjalistycznych badań laboratoryjnych, robi to jednak bardzo lakonicznie, często dodając, że o właściwościach roślin „odkrytych” przez naukowców medycyna ludowa wie już od bardzo dawna.

Simona Kossak odwołuje się także do publikacji z zakresu botaniki, jak *Dykcyonarz roślinny* Jana Krzysztofa Kluka z XVIII wieku czy książki Piera Mattioli, który w 1944 roku wydał komentarz do zielnika Dioskoridesa, pochodzącego z I wieku. Robi to ze świadomością, że tego typu publikacje przekazywały przez wieki ogromną wiedzę na temat sposobu użytkowania ziół oraz ich magicznych właściwości. Lekturze książki Kossak towarzyszy przeświadczenie, że autorka, podejmując próbę utrwalenia wiedzy o otaczających nas roślinach, w istocie podejmuje próbę przeniesienia tej wiedzy z obszaru pamięci komunikacyjnej (międzypokoleniowej) w obszar pamięci kulturowej. W taki na przykład sposób pisze o Leszczynie:

Rozwidlona gałązka leszczyny, wieszczą różga – *virga divinatoria* – w dawnych czasach umożliwiała odkrycie skarbów, a do dziś służy w poszukiwaniu podziemnych cieków wodnych. Najcenniejszą zaletą leszczyny jest jednak to, że jemiola, która na niej wyrosła, umiejętnie użyta, leczy wszystkie choroby. Szkoda, że i o tym zapomniano³⁹.

³⁸ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, s. 23.

³⁹ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 182.

Erozja pamięci o roślinach skłoniła Kossak do napisania książki, stanowiącej swego rodzaju roślinne archiwum z wiedzą o ich historycznym wykorzystywaniu przez człowieka. Tym samym jej książka wpisuje się w projekt historii ratowniczej, której istotnym założeniem jest ratowanie przyszłości. Kossak opisuje bowiem rośliny nie tylko w celu przedstawienia ich historii, ale również aby ocalić je na przyszłość. Jednym z podstawowych założeń historii ratowniczej jest wynajdowanie zapomnianych, pominiętych śladów przeszłości, które nie zostały ujęte w wielkiej historii. Z perspektywy tak rozumianej historii ważna jest interpretacja historii lokalnej, przeprowadzana najczęściej przez przewodników turystycznych, pasjonatów historii czy ludność miejscową⁴⁰.

Historia lokalna odgrywa istotną rolę w *Opowiadaniach o ziołach i zwierzętach* Simony Kossak, dla której centrum świata, a zarazem punktem odniesienia, była Puszcza Białowieska. Refleksja nad pamięcią lokalną łączy się zawsze z kategorią miejsca i właśnie autorka pokazuje, w jaki sposób rośliny mogą stanowić miejsca pamięci: „Skupiska bżów spotykane w lasach środkowych Niemiec dziś jeszcze wskazują miejsca osiedli Słowian Połabskich – osiedli nieistniejących od wielu stuleci”⁴¹. Tym, co pozostało po grupie Słowian, są rośliny, które dla czujnego obserwatora przestrzeni stanowią znak historycznej działalności człowieka. Podobną refleksję znajdujemy w reportażu poetyckim Michała Książka *Droga 816*. Tytułowa droga 816, potocznie nazywana Nadbużanką, ciągnie się wzdłuż granicy polsko-białoruskiej oraz polsko-ukraińskiej, którą stanowi rzeka Bug. Książek, z wykształcenia kulturoznawca i ornitolog, w trakcie swojej podróży również zauważa ślady dawnej obecności człowieka w opuszczonych miejscach, czego świadectwem jest charakterystyczna roślinność, nieodpowiadająca charakterowi krajobrazu. Są to tak zwane rośliny synantropijne, czyli:

⁴⁰ Zob. E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12–26.

⁴¹ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 11.

rośliny towarzyszące człowiekowi. Wyrastają w pobliżu ludzkich osiedli i budowli, na poboczach dróg, śmietniskach i terenach silnie zdegradowanych (czyli na siedliskach ruderalnych). Rosną na terenach o charakterze antropogenicznym tj. o charakterze nadanym w znacznym stopniu przez człowieka – np. na terenach uprawnych. Wkraczają też na tereny poddane mniejszemu lub większemu (niekoniecznie świadomemu) oddziaływaniu człowieka – czyli poddane antropopresji⁴².

O takich roślinach pisze również Kossak: „Tę pospolitą szarozieloną roślinę [Cykoria podróżnik – dop. K.T.], jakby przykurzoną pyłem dróg w pobliżu których rośnie, można napotkać też na nasytach i stacjach kolejowych, na ugorach i miedzach, przy płotach, śmietnikach i na gruzowiskach”⁴³. Do takiej grupy roślin należy także Brzoza, której „lekkie nasiona przenoszone przez wiatr przyjmują się na najgorszych siedliskach – piaskach, nieużytkach, odłogach i zrębach”⁴⁴. Kossak przedstawia również rośliny towarzyszące człowiekowi: Pokrzywa „jest więc wierną towarzyszką człowieka”⁴⁵, a Szałwia lekarska wykazuje się „pocziwością w służeniu człowiekowi”⁴⁶. W przeciwieństwie do zwierząt towarzyszących, „czyli takich, które są dla danej osoby obiektem znaczącym i z którym łączy go bliska więź”⁴⁷, rośliny towarzyszące, według Kossak, zostały w pewnym momencie odrzucone przez człowieka. Przykład stanowi Babka wąskolistna, która „w nagrodę za tak wierną służbę doczekała się miana chwastu i chemicznego tępienia. I znów, jak trzy tysiące lat temu, znalazła się w dostojnym towarzystwie –

⁴² Zob. Hasło „rośliny synantropijne”, <http://www.atlas-roslin.pl/rosliny-synantropijne.htm> [dostęp 16.01.2017].

⁴³ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 57. Zob. również: *Kompendium wiedzy o ekologii*, red. J. Strzałko, T. Mossor-Pietraszewska, Warszawa–Poznań 2001, s. 292–310.

⁴⁴ Tamże, s. 25.

⁴⁵ Tamże, s. 244.

⁴⁶ Tamże, s. 303.

⁴⁷ B. Mirucka, U. Bielecka, *Intrapsychiczne i interpersonalne funkcje relacji człowieka ze zwierzęciem towarzyszącym*, „Psychologia Społeczna” 2014, t. 9, nr 3, s. 338.

dziś do chwastów zaliczono większość najcudowniejszych ziół⁴⁸. Michał Książek, komentując interesujące Kossak miejsca występowania roślin, dochodzi do wniosku, że w opowiadaniach badaczki „chodzi o podróż do tutaj, jeszcze nie do zupełnego «tam», o podróż w bliź: nasyp kolejowy, pole za oknem, skwer z drzewem, jeśli jeszcze nie wycięli”⁴⁹. Istotnym elementem *Opowiadań o ziołach i zwierzętach* jest fakt, że wyrastają one z konkretnego miejsca, Puszczy Białowieskiej. „Bory białowieskie – ciemne, pachnące igliwem, a na ich dnie niepozorna krzewinka tworząca rozległe łąny”⁵⁰; „Potężny Król Jagiełło [dąb – dop. K.T.] z Puszczy Białowieskiej padł obalony jesienną wichurą w 1974 roku”⁵¹; „Największe skupiska okazałych jesionów zachowały się w [...] Somerset w Anglii, a na kontynencie w Maklemburgii, w Rosji i u nas w Puszczy Białowieskiej”⁵². Puszcza Białowieska jest środowiskiem większości opisanych przez Kossak roślin, z czego wynika, że wybrała je nieprzypadkowo i wiąże się one z doświadczeniem najbliższej dla niej, lokalnej przyrody.

Imię

O stosunku człowieka do roślin często świadczą nadawane im nazwy. Kossak konsekwentnie mówi jednak nie o nazwach, lecz o „imionach”. „Są rośliny obdarzone tylko jednym imieniem. Są i takie, które noszą wiele różnych nazw. Tatarak, tatarczuch, kalmus, łącz, szczwarz, tatarskie ziele, łabudź i pochodzące wprost z Azji – ajer. Ktoś też, nie wiedząc czemu, obraził tę piękną, wy-

⁴⁸ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 10.

⁴⁹ M. Książek, *Podróż do tutaj*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7071-podroz-do-tutaj.html> [dostęp 16.01.2017].

⁵⁰ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 17.

⁵¹ Tamże, s. 65.

⁵² Tamże, s. 129.

niosłą i pożyteczną bylinę, zwąc ją wielkim gałganem”⁵³. Halina Pelcowa w artykule *Nazwy roślin w świadomości językowej ludności wiejskiej* stwierdza:

mechanizmy funkcjonowania nazw w gwarach i skojarzenia towarzyszące nominacjom roślin na co dzień, zawarte [są – K.T.] w potocznym [...] obrazie świata, uwarunkowane przy tym kulturowo, religijnie, społecznie, geograficznie [...]. W opowiadaniach o roślinach przejawia się zarówno obyczajowość ludowa, kulturotwórcza funkcja świata roślinnego, jak i postrzeganie nazw roślin jako sposobu wartościowania świata dawnego i współczesnego⁵⁴.

Simona Kossak w *Opowiadaniach o ziołach i zwierzętach* często przywołuje źródłosłów roślinnych nazw. Skrzyp polny, jak zauważa, zawdzięcza swoje imię dźwiękom wydawanym przez niego w trakcie pocierania w dłoni. Z kolei Szałwia lekarska otrzymała imię dzięki właściwościom leczniczym: „Jej imię *Salvia* jedni wywodzą od *salvus* – zdrowy, inni od *salvoere* – ratować, leczyć”⁵⁵. Bywa jednak, że nazwa rośliny nie odnosi się do jej historii czy właściwości: „Pochopnie twierdzi się, że tatarak został zawleczony przez Tatarów – czego ma dowodzić jego nazwa. Jest w tym tylko część prawdy”⁵⁶. Michał Książek zauważa:

gatunek, nazwa gatunkowa, to także sposób na przestrzeń. Na jej anonimowość. Wiemy przecie, że siedmiopalecznika błotnego spodziewać się trzeba na błotach. Turzycy brzegowej na brzegach. Jasiieńca piaskowego na piaskach. Świerzbownicy polnej. Skrzypu łąkowego. Czyścica leśnego. Okrężnicy bagiennej. Pieprzycznika przydrożnego⁵⁷.

⁵³ Tamże, s. 320.

⁵⁴ H. Pelcowa, *Nazwy roślin w świadomości językowej ludności wiejskiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2001, nr 2282, „Język a kultura”, t. 16, *Świat roślin w języku i kulturze*, s. 99.

⁵⁵ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 303.

⁵⁶ Tamże, s. 323.

⁵⁷ M. Książek, *Podróż do tutaj*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7071-podroz-do-tutaj.html> [dostęp 16.01.2017].

Nazwy roślin świadczyć mogą bądź o miejscu ich występowania, bądź o magicznych właściwościach. Warto jednak raz jeszcze podkreślić, że Simona Kossak w odniesieniu do roślin konsekwentnie mówi o imieniu, nie nazwie, przez co w pewnym sensie upodmiotawia je.

Opowiadania o ziołach i zwierzętach Simony Kossak warto poddać refleksji ekokrytycznej, która podczas kilkadziesiątu lat swojego rozwoju wypracowała narzędzia do badania tekstów literackich. Przykładem jest propozycja rozważenia dzieła literackiego jako *environmental text*, tekst środowiskowy. Termin zaproponowany został przez jednego z czołowych badaczy pierwszej fali ekokrytyki, Lawrence'a Buella⁵⁸. Aleksandra Ubertowska w artykule „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego* analizuje propozycję, prezentując w ośmiu punktach podstawowe wyznaczniki tekstu środowiskowego⁵⁹. Według założeń takiego tekstu natura nie może być tłem, lecz centrum wypowiedzi. Istotną rolę odgrywa również świadomość autora, przekonanego o fakcie, że ludzka historia generowana jest przez historię naturalną oraz jego poczucie odpowiedzialności za stan środowiska naturalnego. Kolejnym wymogiem tekstu środowiskowego jest kreacja oryginalnego, całościowego świata, w którym związek człowieka z przestrzenią może być określany mianem bioregionalizmu. Autor tekstu środowiskowego zawsze aktualizuje jakiś chronotop, na przykład rytm pór roku. W tego typu narracji redefinicji podlega idea podmiotu, który staje się jednym z elementów sieci zależności. Ubertowska zauważa, że w przypadku omawianego przez nią *environmental text* następuje widoczne odejście od jednych gatunków literackich na rzecz drugich. Istotniejszą rolę odgrywają te, w których występuje zainteresowanie i odpowiedzialność za strefę przedmio-

⁵⁸ Zob. L. Buell, *The environmental Imagination. Thoreau, Nature, Writing, and the Formation of American Culture*, London 1995.

⁵⁹ Zob. A. Ubertowska, „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 17–39.

ową opisu. Powieść psychologiczna czy literatura ego-centriczna nie stanowi w tym wypadku obiektu zainteresowania ekokrytyki. Sposób prowadzenia narracji również odgrywa istotną rolę, uprzywilejowując teksty, które próbują oddać nielinearność życia za pośrednictwem nielinearnych narracji, co faworyzuje mikroeseje, nieciągłe sekwencje czy kontemplacje natury. *Opowiadania o ziołach i zwierzętach* Simony Kossak w większym lub mniejszym stopniu realizują podstawowe założenia tak rozumianego tekstu środowiskowego. Pomimo, że chronotop nie odgrywa w przypadku omawianego tu zbioru narracji przyrodniczych dużej roli, to jednak w innych tekstach Kossak pełni niezwykle istotną funkcję. Przykład stanowią gawędy rejestrowane w naturalnych plenerach Puszczy Białowieskiej, we wszystkich porach roku. Gawędy te zostały opublikowane w kilku tomach już po śmierci autorki, a każdy zbiór nosi nazwę związaną z konkretnymi przestrzeniami występowania roślin i zwierząt: *Powietrze, Woda, Ziemia*⁶⁰.

Opowiadania o ziołach i zwierzętach. Zgodnie z naturą swojego gatunku wpisują się również w założenia projektu historii ratowniczej, o której Ewa Domańska pisze:

ten rodzaj historii zaangażowanej ma także często charakter transformujący podmiotowość – wpływa na „podnoszenie świadomości” i zmienia stosunek ludzi do ludzi, natury, zwierząt, roślin, a także rzeczy. Zachęca ponadto, by widzieć procesy zachodzące w świecie nie tylko w kategoriach cykliw ekonomicznych, społecznych czy politycznych, lecz także biologicznych; by mówić o systemach społecznych, ale też o ekosystemach. Historia ratownicza staje się przez to elementem humanistyki restytutywnej – humanistyki odbudowy; humanistyki regeneracyjnej, wspierającej, afirmatywnej⁶¹.

Simona Kossak swoją działalnością popularyzatorską przyczyniła się do uwrażliwiania odbiorców na przyrodę oraz zaszcze-

⁶⁰ S. Kossak, *Powietrze*, Białystok 2011; S. Kossak, *Woda*, Białystok 2011; S. Kossak, *Ziemia*, Białystok 2011.

⁶¹ E. Domańska, *Historia ratownicza*, s. 13.

pienia w nich idei jej ochrony. Walczyła w sprawie ochrony roślin i zwierząt w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych oraz na początku XXI wieku, kiedy organizacje ekologiczne w Polsce dopiero zaczynały się formować, lecz nie miały jeszcze dużego zrozumienia w społeczeństwie. Uważam, że działalność piśmiennicza Simony Kossak to próba napisania herbstory, której założenia są zbieżne z założeniami historii ratowniczej, zorientowanej na ratowanie przyszłości. Simona Kossak w 1995 roku poruszyła temat, który ówczesnej Polsce był obcy, a na zachodzie dopiero zaczął się kształtować. Chodzi o kwestię podmiotowości roślin, ich sprawczość i bezpośredni wpływ na historię. Badaczka-pisarka postanowiła oddać głos tym podmiotom, które dotychczas były wykluczone z oficjalnej narracji. Poświęciła uwagę zarówno roślinom, takim jak Dąb czy Lipa, które w skali hierarchii wartości stoją wyżej niż na przykład Cykoria podróżnik, Dziurawiec czy Krwawnik. Jednak to tym ostatnim autorka przygląda się z ogromną dozą empatii, a za pośrednictwem swoich opowiadań chce przywrócić właśnie ziołom i ich historiom należne im miejsce.

Bibliografia

- Barcz Anna (2016), *Zagadnienia i problemy badawcze ekokrytyki*, w: A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, s. 19–51.
- Borovich Miriam (2017), *Rośliny nas ocalą: 15 roślin leczniczych, zdolnych puścić z torbami koncerty farmaceutyczne*, przeł. K. Mojkowska, Warszawa: Muza.
- Buell Lawrence (1995), *The environmental Imagination. Thoreau, Nature, Writing, and the Formation of American Culture*, London: The Belknap Press.
- Domańska Ewa (2014), *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 12–26.
- Domańska Ewa (2013), *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 13–32.
- Domańska Ewa (2017), *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Dyakowski Bohdan (1898), *Nasz las i jego mieszkańcy: dla młodzieży*, Warszawa: M. Arct.
- Dyakowski Bohdan (1928), *Wąż Władka: opowiadanie*, Warszawa: M. Arct.
- Dyakowski Bohdan (1903), *Z naszej przyrody: obrazy z życia roślin i zwierząt krajowych*, Warszawa: M. Arct.
- Dyakowski Bohdan (1908), *Z puszczy Białowieskiej*, Warszawa: Redakcja „Przyjaciela Dzieci”.
- Harrison Christina, Gardiner Lauren (2018), *Zdumiewające zdolności roślin*, przeł. A. Kowalska, A. Jankowski, Warszawa: Amber.
- Kania Eliza (2011), *Polska zdekolonizowana? „Pamięć o kobietach” i jej wymiary*, „Refleksje”, nr 4, s. 51–61.
- Kossak Simona (2017), *O ziołach i zwierzętach*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Kossak Simona (1995), *Opowiadania o ziołach i zwierzętach. Zgodnie z naturą swojego gatunku*, Warszawa: Wydawnictwo Alfa.
- Kossak Simona (2017), *Opowieści z Dziedzinki*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Kossak Simona (2011), *Powietrze*, Białystok: Regionalna Dyrekcja Ochrony Środowiska w Białymstoku.
- Kossak Simona (2001), *Saga Puszczy Białowieskiej*, Warszawa: Muza.
- Kossak Simona (2016), *Saga Puszczy Białowieskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Kossak Simona (2016), *Opowieści*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Kossak Simona (2011), *Woda*, Białystok: Regionalna Dyrekcja Ochrony Środowiska w Białymstoku.
- Kossak Simona (2011), *Ziemia*, Białystok: Regionalna Dyrekcja Ochrony Środowiska w Białymstoku.
- Książek Michał (2015), *Droga 816*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Książek Michał (2017), *Podróż do tutaj*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7071-podroz-do-tutaj.html>.
- Kuleczka Pola (2000), *Bohdan Dyakowski. Monografia literackiej twórczości popularyzatora wiedzy o przyrodzie*, Kraków: „Secesja”.
- Laws Bill (2016), *50 roślin, które zmieniły bieg historii*, przeł. J.J. Malinowski, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Alma-Press.
- Mancuso Stefano (2018), *Rewolucyjny geniusz roślin. Jak i dlaczego rośliny zmieniają naszą przyszłość*, przeł. A. Wziątek, Wrocław: Bukowy Las.

- Mirucka Beata, Bielecka Urszula (2014), *Intrapsychiczne i interpersonalne funkcje relacji człowieka ze zwierzęciem towarzyszącym*, „Psychologia Społeczna”, t. 9, nr 3, s. 338–346.
- Nowakowska Aleksandra (2018), *Rośliny nas uleczą: dieta na superodporność i długie życie*, Opyty: „Edycja” Anna Magdziarz.
- Owczarek Bogdan (2001), *Od poetyki do antropologii opowiadania*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków: Universitas, s. 11–21.
- Pelcowa Halina (2001), *Nazwy roślin w świadomości językowej ludności wiejskiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2001, nr 2282, „Język a kultura”, t. 16, *Świat roślin w języku i kulturze*, s. 99–116.
- Stewart Amy (2011), *Zbrodnie roślin: chwast, który zabił matkę Abrahama Lincoln*, *i inne botaniczne okropieństwa*, przeł. D. Wójtowicz, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Strzałko Jan, Mossor-Pietraszewska Teresa [red.] (2001), *Kompendium wiedzy o ekologii*, Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Trusewicz Katarzyna (2016), *Ekogawędy Simony Kossak*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 9, s. 95–105.
- Ubertowska Aleksandra (2018), *„Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 17–39.
- Żelazińska Aleksandra (2017), *Litenatura*, „Polityka”, nr 10, s. 84–86.

Herbstory/Herstory: Simony Kossak's Way

Summary

Drawing from the analogous “herstory”, the article uses the term ‘herbstory’ to read Simona Kossak’s book of herbs *Opowiadania o ziołach i zwierzętach. Zgodnie z naturą swojego gatunku*. The nature narratives are analyzed as examples of “rescue history” and environmental writing.

Keywords: ecology, ecocriticism, herbs, nature, environmental text

Nota bibliograficzna

Pierwodruki zebranych w tomie artykułów ukazały się w następujących numerach „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”:

- Agnieszka Czyżak, *To (jedyne) miejsce, tamte (najważniejsze) emocje – kilka uwag o twórczości Amosa Oza*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 45–59.
- Agnieszka Izdebska, *„W ciemni” Susan Faludi – opowieść o wyprawie do „pomiędzy”*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 61–76.
- Elżbieta Sidoruk, *„Jestem urodzonym wędrowcem”. O miejscach autobiograficznych Sławomira Mrożka*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 173–193.
- Wojciech Soliński, *„Ateliery” i plenery w prozie Bohumila Hrabala*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 33–44.
- Mariusz Jochemczyk, *Poeta (na) Akropolu. Przypadek Zbigniewa Herberta*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 23–32.
- Katarzyna Szalewska, *Dzielnica jako miejsca afektywne – „Cwaniary” Sylwii Chutnik i „Królowa Salwatora” Emmy Popik*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 16, s. 51–63.

- Elżbieta Konończuk, *Poetyka Białegostoku Krzysztofa Gedroycia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 7, s. 157–166.
- Maria Tarnogórska, „Kilogramowa łąka” i „nastrojowa kanapa”. *Emocje w przestrzeni komicznej (Najmniejszego Teatru Świata)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 7–22.
- Magda Nabiałek, *Afekt i konwencja – budowanie przestrzeni widzenia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 16, s. 65–82.
- Ireneusz Gielata, *Oko podróżnika – epizod wenecki Podróży po Włoszech Hipolita Taine’a*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 97–109.
- Ilona Chylińska, „Na skarpie map i pism”. *Kilka uwag na marginesie twórczości Michała Książka*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 16, s. 35–50.
- Magdalena Roszczynialska, *Dendrofilia. Literatura wrażliwa na drzewa (o twórczości Michała Książka)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 16, s. 7–33.
- Maciej Dajnowski, *Imagologia przestrzenna w ekofantastyce. Uwagi na marginesie prozy Paola Bacigalupiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 77–95.
- Katarzyna Trusewicz, *Herbstory/herstory w wydaniu Simony Kossak*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 12, s. 251–265.

Indeks nazwisk

A

Abriszewski Krzysztof 244, 262
Adams John J. 272
Aguirre Manuel 286, 288
Ahmed Sara 14, 31
Akavia Miriam 14–15, 31
Anders Lou 272
Andersen Hans Ch. 49
Andriejew Leonid 174
Angelini Franca 186
Arystoteles 297
Asimov Isaack 268

B

Bachelard Gaston 232, 262
Bachórz Józef 153, 166
Bachtin Michaił 149–150, 164
Bacigalupi Paolo 267, 271–279, 282–285,
287–289
Bajguz Andrzej 237, 264
Bal Ewa 169, 173, 186, 188
Balbus Stanisław 267, 289
Ballard J.G., właśc. James Graham 269
Banasiak Bogdan 213, 227
Bańkowski Andrzej 214, 227

Baran Bogdan 236, 264
Barbaruk Magdalena 116, 129
Barcz Anna 235, 242, 257, 300
Barsotti Anna 186
Baudrillard Jean 219, 226, 262, 269, 309
Bednarek Joanna 34, 52
Bednarek Joanna B. 233, 262, 264–265
Bellini Giovanni 205
Benedyktowicz Zbigniew 210, 227
Benford Gregory 269
Bergson Henri 148, 150, 157–158, 163–
164
Berlant Lauren 256
Bernadzi Eugeniusz 235, 263
Bernatowicz Małgorzata 269, 290
Bernstein-Jacques Paola 136, 143
Berque Augustin 136, 143
Białoszewski Miron 211, 227
Bianco Marie 38, 52
Biase Alessia de 136, 143
Bielecka Urszula 304, 311
Bielik-Robson Agata 25–27, 31
Bieliński Przemysław 272
Bieńczyk Marek 194, 206
Bińczyk Ewa 257, 262

- Błok Aleksandr 172, 174–176, 183
Boduszyńska-Borowikowa Maria 203, 206
Bodzińska Jadwiga 199, 207
Bohomolec Franciszek 184
Bojarska Katarzyna 16, 32, 50, 52
Bokiniec Monika 150, 165
Bondy Egon, właśc. Zbyněk Fišer 96
Bonnin Philippe 136, 143
Borges Jorge L. 216–217, 219, 227
Borkowska Danuta 164
Borovich Miriam 297, 309
Borowski Mateusz 180, 188
Boudník Vladimír 84
Bould Mark 268, 290
Bourdieu Pierre 174
Braidotti Rosi 167, 186
Brandell Gunnar 56–57, 60, 81
Braudel Fernand 203, 206
Briusow Walery 186
Broch Hermann 164
Brooke-Hitching Edward 210, 227
Brooke-Rose Christine 270–271, 289
Brückner Aleksander 214, 227
Brysacz Piotr 214, 220
Buckell Tobias S. 272
Buczyńska-Garewicz Hanna 117, 129
Buell Lawrence 307, 309
Burska Ewa 90, 96
- C**
Caillois Roger 90, 96, 286, 289
Campbell John W. 268, 273
Carpaccio Vittore 205
Carroll Lewis 148
Carroll Noël 160, 164
Cassirer Ernst 83–84, 87, 96
Černý Václav 158
Certeau Michel de 128–129, 241, 262
Chętnik Adam 182–186
Choptiany Michał 199, 206
Chudak Henryk 232, 262
Chutnik Sylwia 115–130
Chylińska Ilona 242, 262
Ciarkowska Anna 51–52
Cichowicz Stanisław 150, 164
Cichy Michał 236
Cieślik Krzysztof 234, 264
Citko Henryk 101, 111
Clayton John D. 173, 175–176, 186
Couser G. Thomas 33, 52
Craig Gordon 177
Csicsery-Ronay Istvan 269
Cwietajewa Marina Iwanowna 88
Czabanowska-Wróbel Anna 178, 186
Czajkowska Magdalena 99–100, 110
Czajkowski Zbigniew 99–100
Czapliński Przemysław 233, 262, 264–265
Czycibor-Piotrowski Andrzej 92, 96
Czepczyński Mariusz 115, 121, 129
Czermińska Małgorzata 57, 81
Czernyszewski Nikolaï 148
Czerska Katarzyna 179, 186
- D**
Dajnowski Maciej 271, 289
Debord Guy 141
Deleuze Galler 213, 227
Derra Aleksandra 248, 262
Dębnicki Antoni 187
Dioskorides 302
Domańska Ewa 50, 52, 232, 238–239, 249, 256, 263, 294–296, 300, 302–303, 308–309
Dorak-Wojakowska Lilianna 179, 186
Dotov Dobromir G. 241, 263
Drabik Damian 277, 289
Drawicz Andrzej 159, 165
Drozdowska Izabela 211, 228
Drozdowski Rafał 123
Drzewucki Janusz 110
Dudzić Katarzyna 158, 165
Dukaj Jacek 267
Dulau Robert 137, 143
Dumont Leon 150, 165
Durczak Joanna 232–234, 237, 240, 254, 263
Dyakowski Bohdan 300–301, 310
Dziemidok Bohdan 150, 165

E

Eco Umberto 216, 227, 275, 278, 284,
286, 289
Eisenstein Siergiej 68
Ejsmond Julian 236
Eliade Mircea 236, 243, 263

F

Fainstein Susan S. 122, 129
Faludi Steven (również Faludi Stefánie
i Friedman István) 34–51
Faludi Susan 33–52
Faryno Jerzy 89, 96
Ferster Karol, pseud. Charlie 148, 165
Fiedorczuk Julia 233, 263
Filiciak Mirosław 269, 290
Filippo Eduardo de 171
Foucault Michel 270
Fraszek Andrzej 100, 105, 110
Freud Sigmund 106–107, 110
Friedrich Caspar D. 154
Frydryczak Beata 258, 263
Frye Northrop 117

G

Gałczyński Konstanty I. 148, 150–151,
153–154, 158–159, 161, 164–165
Gardiner Lauren 297, 310
Garewicz Jan 164
Gazda Grzegorz 287–288
Gedroyć Krzysztof 131, 134, 137–138,
140–143
Gernsback Hugo 268
Gloger Zygmunt 235
Gmys Marcin 186
Goethe Johann W. 86, 193–196, 201–203,
206, 300
Gostyński Dawid 233, 262, 265–265
Got Jerzy 186
Gozzi Carl 180
Grabowski Artur 104, 108, 110
Gracla Jadwiga 186
Grajewski Wincenty 150, 164, 297, 311
Greimas Algirdas J. 132, 143
Grot Zdzisław 186

Grzegorzycy Anna 132, 143
Guattari Félix 213, 227
Gunn James 268, 289, 290

H

Halbersztat Jan 160, 164
Handke Ryszard 271, 276, 289, 290
Harley John B. 222
Harrison Christina 297, 310
Harvey David 120–121, 129
Has Wojciech J. 88
Hauptmann Gerhart 180
Hausman Bernice L. 50, 52
Hayles N. Katherine 269
Henderson Randy 269
Hendrykowski Marek 147, 165
Heraklit z Efezu 84
Herbert Katarzyna 105
Herbert Zbigniew 99–102, 104–111
Herdegen Leszek 76
Hirsch Marianne 50, 52
Hobsbawm Eric 26–27
Hoffman Lily M. 122, 129
Hołubowicz Aleksandra 116, 123, 129
Homer 105
Howey Hugh 272
Hrabal Bohumil 83–96
Hussowczyk Mikołaj 234

I

Ibsen Henrik J. 87
Iktinos 110
Iredyński Ireneusz 185
Izdebska Agnieszka 286–288

J

Jakuszewski Michał 272, 289
Jameson Fredric 271, 276, 290
Jankowski Andrzej 297, 310
Janus Elżbieta 89, 96
Jarzyna Anita 242, 263
Jaworski Stanisław 148, 165
Jenkins Henry 269, 290
Jerema Józef 179
Jewrieinow Nikołaj 172, 175, 177

Jęczmyk Lech 271, 276, 289, 290
Jędrysik Miłada 16, 32
Judd Dennis R. 122, 129

K

Kaczmarek Wojciech 178, 188
Kaczorowski Aleksander 92–93
Kadłubek Zbigniew 209–210, 227
Kamińska Anna 272
Kania Eliza 295, 310
Karpiński Franciszek 152
Kelly Catriona 173–174, 186
Kertész Imre 42
Kędzior Jan 76, 78
Kędzior Ludwik 76, 78–80
King Stephen 286
Kladiva Jaroslav 85–86, 96
Kleiner Juliusz 171, 187
Kluk Jan K. 302
Kłós Radosław 275, 289
Knyż Paulina M.E. 148, 165
Kochanowska Ewa 235, 265
Kochanowski Jan 234
Kochanowski Marek 258
Kocur Mirosław 177
Komendant Tadeusz 235, 263
Komerski Grzegorz 272, 282
Konczal Agata A. 238, 252, 263
Konończuk Elżbieta 62, 81, 136–137,
141, 143, 212–213, 219, 222, 227
Korczyńska-Partyka Dobrosława 257,
265
Korzeniewski Bohdan 185, 187
Kosińska Kinga 50
Kosiński Dariusz 169, 188
Kossak Simona 234, 293–299, 301–310
Kostaszuk-Romanowska Monika 136,
143
Kotow Helena 176, 187
Kowalczyk Agnieszka 121, 129
Kowalczykowa Alina 152–154, 165–166,
310
Kowalska Agnieszka 182, 187, 297
Kowalska Małgorzata 133, 143
Kozicka Dorota 116, 129

Kraska Mariusz 268, 290
Kronenberg Anna 233, 263
Królak Sławomir 217, 227
Krzeczowski Henryk 194, 206
Książek Michał 209, 213–215, 217, 219–
220, 222–228, 231–234, 236–250,
253–255, 257–264, 293–294, 297, 303,
305–306, 310
Kuchta Barbara 203, 206
Kuhn Thomas 270
Kulawik Adam 183, 188
Kuleczka Pola 300, 310
Kuliś Ewa 257, 265
Kulka Tomáš 158, 165
Kwiatkowski Leszek 13, 17, 28, 32

L

Lasocka Barbara 182, 187
Latour Bruno 232, 244
Laws Bill 297, 310
Leach Edmund 132, 143
Leibniz, właśc. Gottfried W. Leibniz 84
Lem Stanisław 64–66, 81
Leopold Aldo 237
Leś Mariusz M. 268–269, 276
Leśmian Bolesław 178–179, 182, 184
Lewicka Maria 232, 264
Link Kelly 272
Lipszyc Adam 167, 187
Lisowski Jerzy 286, 289
Lo Gatto Ettore 173, 187
Lönnrot Elias 300
Lovecraft H.P., właśc. Howard Phillips
286
Lubiszewski Dawid 241, 263
Luckhurst Roger 269
Ludawska Janina 177
Lutz Catherine A. 149, 165

Ł

Ł
Łebkowska Anna 136–137
Łotman Jurij M. 87–89, 96
Ługowska Jolanta 178, 188
Łukowski Wojciech 120, 129

M

Macnaghten Phil 236, 264
Maćków Weronika 129
Madej Izabella 187
Madurowicz Mikołaj 91, 96
Maeterlinck Maurice 180
Maj Krzysztof M. 271, 274, 290
Majakowski Włodzimierz 173, 177
Makarska Renata 240, 263
Malik Cecylia 236
Malinowski Jerzy J. 297, 310
Małecki Łukasz 272, 289
Mancuso Stefano 297, 310
Marczak Marek 272
Marczewska Marzena 243, 249, 264
Marks Karol 27
Marszałek Agnieszka 187
Martuszevska Anna 268, 290
Massumi Brian 167, 187
Mattioli Pier A. 302
Mayenowa Maria R. 89, 96
Mazur-Fedak Jolanta 179, 187
Menzel Jiří 91
Merleau-Ponty Maurice 133, 143
Mickiewicz Adam 161
Miéville China 268, 271, 273, 290
Migasiński Jacek 133, 143
Miłosz Czesław 105
Miodońska-Brookes Ewa 183, 188
Mirucka Beata 304, 311
Misun Jakub 14, 31
Mitosek Zofia 297, 311
Moderski Jerzy 272
Mojkowska Katarzyna 297, 309
Moles Abraham 160, 165
Moniuszko Stanisław 153–154, 161
Morawińska Agnieszka 85, 97
Morgan Robin 295
Morosini Francesco 110
Mossor-Pietraszewska Teresa 304, 311
Mrożek Ignacy 77
Mrożek Sławomir 55–82
Musiał Łukasz 211, 228

N

Nawrotek Krzysztof 122, 125, 130
Nestroy Johann N. 182
Nicoll Allardyce 187
Nie Lin 241, 263
Niemczyńska Małgorzata I. 68–69, 72, 81
Niemojewski Aleksander 178, 181, 184
Nieszczerczewska Małgorzata 135–136, 143
Niewiadomski Andrzej 209–210, 213, 216, 219, 222–223, 225, 228
Nofikow Ewa 62, 81, 212, 227
Nowakowska Aleksandra 297, 311
Nowicka Elżbieta 178, 182, 187
Nycz Ryszard 137

O

O'Keefe Rose 269
Obarski Mirek 272
Okólska Barbara 271, 276, 289, 290
Olkusz Piotr 182, 187
Oppman Artur 178, 181, 184
Orzechowski Emil 186
Orzeszkowa Eliza 235
Osińska Katarzyna 174, 187
Owczarek Bogdan 297, 311
Oz Amos, właśc. Amos Klausner 13–17, 19–20, 22–32

P

Pallasmaa Juhani 199, 206
Pankowski Marian 185
Peiper Tadeusz 148, 154, 165
Pelcowa Halina 306, 311
Pellico Silvio 170
Perykles 104, 110
Petito Antonio 170–171, 183
Piotrowska Magdalena 182, 188
Pirandello Luigi 171, 184
Pitte Jean-Robert 137, 143
Pitz Marylynne 38, 52
Pliszenko Martyna 272
Płuciennik Jarosław 287–288

Polewka Adam 181
Połczyńska Edyta 188
Popik Emma 117–119, 121, 123, 125–
128, 130
Portman Natalie 23–24
Powers Richard 231
Pozzi Franz 180
Pragier Ruta 29, 32
Pranke Michał 242, 262
Propp Władimir J. 148, 165
Proust Marcel 191–194, 206
Próchniewicz Wojciech M. 272, 289
Przymuszała Beata 18, 32

R

Raczynow Henri 51
Räeder 182
Raimund Ferdinand 182
Rajtar Małgorzata 149, 156, 165
Rasputin Grigorij J. 296
Reddy William M. 152, 165
Reszke Robert 106, 110
Rewers Ewa 129, 134, 143
Ristorie Tommas 173
Roach Joseph 188
Robert Maciej 86, 96
Robiński Adam 225, 228
Rolland Romain 106
Romanow Mikołaj II 296
Roszczynialska Magdalena 119, 122,
130, 136, 143, 246, 258, 264–265
Różewicz Tadeusz 185
Różycki Ludomił 184
Rybacka Elżbieta 49, 52, 135, 143, 147,
151, 155, 164–165, 191, 195, 197–198,
206, 209, 215, 228, 235, 264
Rydel Lucjan 178–179, 181–182, 184–185
Rzewuska Elżbieta 179, 188

S

Salinger J.D., właśc. Jerome David 34
Salinger Margaret 34
Salwa Piotr 278, 289
Samuelson David N. 269

Sansot Pierre 132–135, 141–143
Sarnecki Zygmunt 178, 181, 184
Sawicka-Mierzyńska Katarzyna 258
Schlögel Karl 211, 217, 228
Schneider Rebecca 167–168, 188
Schulz Bruno 91, 94–95, 212, 228
Secomska Henryka 188
Sedgwick Kosofsky Eve 167, 187
Seneka 94
Shallcross Barbara 108, 111
Shippey Tom 273
Sidoruk Elżbieta 62, 81, 116, 120, 130,
212, 227
Sieroszewski Waclaw 223, 241, 246
Singer Ben 135
Skolimowski Henryk 249, 264
Skwarczyńska Stefania 183, 188
Sławek Tadeusz 122, 130, 134, 143, 260,
264
Sławińska Irena 179, 188
Słowacki Juliusz 153, 158, 180
Smagacz-Poziemska Marta 127, 130
Smoleński Paweł 30, 32
Sobieska Anna 188
Sobieski Jan III 184
Sobolewska Justyna 25, 32
Sobol-Jurczykowski Andrzej 216, 227
Sofokles 109
Soliński Wojciech 86, 91, 96
Sołowiew Władimir 174
Sommers Christina H. 295
Sosnowska Dorota 173, 188
Stachowski Jan 86, 90, 96
Staff Leopold 178
Staniewska Anna 83, 87, 96
Staniszis Jadwiga 122, 130
Stasiuk Andrzej 224, 228
Stearns Carol Zisowitz 156, 165
Stearns Peter N. 156, 165
Stempczyńska Barbara 186
Stewart Amy 297, 311
Stoller Anna L. 168, 188
Straczuk Justyna 149, 156, 165
Strehlau Nelly 241, 263

Stryker Susan 49–50, 52–53
Strzałko Jan 304, 311
Sugiera Małgorzata 169, 180, 188
Sunmer Jane 37, 53
Surma-Gawłowska Małgorzata 184–
185, 188
Suvín Darko 270–271, 274–276, 285, 290
Swatridge Colin 40
Sygietyński Antoni 196, 199, 207
Szalewska Katarzyna 247, 265
Szczepańska Anita 160, 165
Szczepański Janusz 210, 227
Szekspir William 180
Szelburg-Zarebina Ewa 179, 181, 185
Szukiewicz Maciej 179
Szymanowski Adam 216, 227
Szymański Adam 203, 206
Szyborska Wisława 217, 222, 228

Ś

Świetlicka Halina 188
Światała-Cheda Mirosława 245, 265

T

Tabaszewska Justyna 236, 256–257, 265
Taine Hippolyte A. 191, 196–207
Tajrow Aleksandr J. 177, 188
Tanalska Anna 87, 96
Tarajło-Lipowska Zofia 94, 97
Tarnogórska Maria 166
Tatara Marian 153, 166, 183, 188
Tatarkiewicz Anna 232, 262
Taylor Diana 180, 188, 189
Thiel-Jańczuk Katarzyna 128–129, 241,
262
Thunberg Greta 288
Tieck Ludwig 180
Tokarczuk Olga 234, 236, 265
Tolkien John R.R. 285
Toruńczyk Barbara 101, 111
Trusewicz Katarzyna 233, 265, 294, 311
Tuan Yi-Fu 85, 97, 231–232, 244, 265
Turczyn Ryszard 164
Tycjan 205

U

Ubertowska Aleksandra 257, 265, 307,
311
Udalska Eleonora 186
Ulicka Danuta 150, 164
Umińska-Plisenko Ewa 132, 143
Urry John 236, 264

V

Verne Jules 268
Veronese Paolo 197–198
Vulcano Antonio 173

W

Wachtanow Jurij 172, 183
Wajrak Adam 236
Waksmund Ryszard 178, 181, 189
Walas Teresa 137
Walzer Michael 27
Wandurski Witold 179, 181
Wanik Anna 158, 165
Warmińska-Biszczałd Małgorzata 272
Waśniewski Jerzy 165
Waza Władysław IV 184
Wądołny-Tarat Katarzyna 143, 246, 264–
265
Wąsik Monika 182, 187
Wells Herbert G. 268
Wende Ewa 160, 165
Wergiliusz 300
Westfahl Gary 269
Whittle Stephen 50, 52–53
Wieczorkiewicz Anna 136, 143
Wierusz-Kowalski Jan 236, 263
Wilson Edward O. 232, 265
Wit Matthieu M. de 241, 263
Wohlleben Peter 235, 265
Wojciechowski Jerzy 249, 264
Wojciechowski Krzysztof 242, 263
Wosiek Maria 182, 189
Wójtowicz Dariusz 297, 311
Wypych-Gawrońska Anna 182, 189
Wziątek Anna 297, 310

Z

Zabłocka Marta 118
Zabłocki Franciszek 185
Zajączkowska Urszula 236, 255
Załubska Cecylia 188
Zaraś-Januskiewicz Ewa M. 241, 265
Zawadzka Danuta 212
Zawadzka Joanna 158, 166
Zegadłowicz Emil 181
Zeidler-Janiszewska Anna 122, 130
Zembrzuski Stanisław 216, 227

Zgorzelski Andrzej 276, 290
Zgustová Monika 94, 97
Zieliński Bogusław 147, 165
Zimpel Jadwiga 129

Ż

Żelazińska Aleksandra 301, 311
Żeleński Tadeusz, pseud. Boy 191–192,
206
Żuławski Jerzy 182, 184
Żurowski Maciej 286, 289

POETYKA I HORYZONTY TRADYCJI

Seria redagowana na Wydziale Filologicznym
Uniwersytetu w Białymstoku

1. Elżbieta Sidoruk. *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*. Białystok 2004.
2. *Obecność. Maria Renata Mayenowa (1908–1988)*. Red. Bożena Chodźko, Elżbieta Feliksiak, Marek Olesiewicz. Białystok 2006.
3. Stefania Skwarczyńska. *Teoria listu*. Wydanie na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz M. Leś. Białystok 2006.
4. Mariusz M. Leś. *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*. Białystok 2008.
5. *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*. Red. Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk. Białystok 2012.
6. *Geografia i metafora*. Red. Elżbieta Konończuk, Ewa Nofikow i Elżbieta Sidoruk. Białystok 2014.
7. *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*. Red. Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk. Białystok 2015.
8. *Geograficzne przestrzenie utekstowione*. Red. Bożena Karwowska, Elżbieta Konończuk, Elżbieta Sidoruk i Ewa Wampuszyc. Białystok 2017.
9. Elżbieta Sidoruk. *Granice satyry*. Białystok 2018.

