

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Ireneusz Gielata

Instytut Literaturoznawstwa

Uniwersytet Śląski

e-mail: ireneusz1@poczta.onet.pl

ORCID: 0000-0002-1097-9107

## Zobaczyć ranę – uwagi o geopoetyce unaocznienia (na przykładzie *Postępowania umorzonego* Claudio Magrisa)

### 1.

Przeczytajmy powieść Claudio Magrisa *Postępowanie umorzone* pytając o to, w jaki sposób jej fabuła odsłania ranę miejsca. Opowieść o Risierze, dawnej łuszcarni ryżu, przemienionej przez nazistów w krematorium, niewątpliwie unaocznia triesteńską ranę, która, jak zaznacza narrator,

zniknęła na lata; nikt o niej nigdy nie mówił, nawet antyfaszyści, nikt nic o niej nie wiedział, a przecież był tam jedyny piec krematoryjny we Włoszech i nikt naprawdę nic o nim nie wiedział, to jest właśnie tragiczne, że zdołano wymazać tamtą prawdę, tamtą rzeczywistość... nawet dwudziestego piątego kwietnia, podczas oficjalnych uroczystości, o tym nie mówiono<sup>1</sup>.

Główny bohater powieści Magrisa, bezimienny<sup>2</sup> kolekcjoner militariów, dążąc do stworzenia Muzeum Wojny, aby zapobiec ich wybuchom w przy-

---

<sup>1</sup> C. Magris, *Postępowanie umorzone*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2017, s. 365. Kolejne przytoczenia zaznaczam bezpośrednio w tekście, podając numery stron, z których pochodzi cytat.

<sup>2</sup> W posłowniu *Od autora* Magris wyznaje, że inspiracją dla „bezimiennego bohatera” stała się postać rzeczywista, a był nią „profesor Diego de Henríquez, genialny i niezłomny triesteńczyk o rozległej kulturze i wielkiej pasji, który poświęcił całe swoje życie (1909–1974) zbieraniu broni, wszelkiego rodzaju sprzętu wojennego mającego służyć na oryginalne i przebogate Muzeum Wojny, celem zaś tego ostatniego, za sprawą ekspozycji narzędzi śmierci, miało być przysłużenie się pokojowi. Poświęcił on całe życie swojemu dziełu i swojemu obsesyjnemu marzeniu [...], aż w końcu zginął w pożarze magazynu, gdzie spał wśród eksponatów swojego Muzeum,

szłości, od pewnego momentu swego życia zmagał się z pustką po Rieserze, z wielkim „nic” Historii, zamykającym teraźniejszość na niewiedzę o przeszłości. Znakiem owego „nic” stały się pokryte wapnem białe ściany: „Ściany te, i wypisane na nich hipotetyczne nazwiska, pokryto wapnem w czasach pokoju. Po wojnie nadchodzi pokój, który ma również biały kolor grobu i grobów pobielonych w sercu” [s. 22].

Biel, pokrywająca mury krematorium, nie jest zwykłą bielą. To biel, którą za Didi-Hubermanem możemy uznać za „symptom”, który niczym „połączenie bieli” na freskach Fra Angelico jest „raczej zdarzeniem”, a nie zwykłą, wybieloną przez wapno ścianą<sup>3</sup>. W taki sposób jawi się ona przed oczami bezimiennego bohatera – nabierając swoistej barwy grobu, staje się ewangeliczną bielą „grobów pobielanych”. Przypomnijmy słowa Chrystusa, które przytacza św. Mateusz:

Biada wam, uczeni w Piśmie i faryzeusze obłudnicy! Bo dbacie o czystość zewnętrzną strony kubka i misy, a wewnątrz pełne są zdzierstwa i niepowściągliwości. Faryzeuszu ślepy! Oczyszczyć wpierv wnętrze kubka, żeby i zewnętrzna jego strona stała się czysta. Biada wam, uczeni w Piśmie i faryzeusze obłudnicy! Bo podobni jesteście do grobów pobielanych, które z zewnątrz wyglądają pięknie, lecz wewnątrz pełne są kości trupich i wszelkiego plugastwa. Tak i wy z zewnątrz wydajecie się ludziom sprawiedliwi, lecz wewnątrz pełni jesteście obłudy i nieprawości<sup>4</sup>.

To, co wizualne, wapienna biel krematoryjnej ściany – jak powiedziałaby Didi-Huberman – „przemienia widzialność w «symptom»”<sup>5</sup>. Taka biel, ujawniając swą zewnętrżność, wskazuje na swoje wnętrze, na „coś”, co znajduje się pod jej powierzchnią, a co nieledwie przez nią się przedziera. „Nic” bieli unaocznia ponure i bolesne „coś” – „coś” o czym nikt „nic” nie wiedział i o czym „nic” nie mówiono, nawet podczas obchodów świąt państwowych. Ta białość obmywa i oczyszcza spojrzenie, uwalnia wzrok od „ślepoty faryzeusza”, ściągą „bielmo z oczu”. A to oznacza, że owa biel posiada sprawczą moc – pozwala zobaczyć „coś”, co warstwa wapna nałożona na ścianę miała

---

pożarze tajemniczym, który stał się powodem śledztwa zakończonego praktycznie niczym”; pisarz jednocześnie mocno zaznacza, że „[b]ez tego człowieka i bez jego maniackalnej pasji książka nigdy by nie powstała. Ale, jak zdarza się to w wypadku każdej fikcji literackiej, która przerabia na nowo to, co zaczerpnęła z rzeczywistości, historia i portret głównego bohatera są całkowicie zmyślane [...]” [zob. s. 438].

<sup>3</sup> Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 17–18.

<sup>4</sup> Mat, 23, 25–28.

<sup>5</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 18.

wy-bielić, wyprzeć ze zbiorowej świadomości; a może właściwiej należałoby powiedzieć: zupełnie przeżreć, wypalić, aby ostatecznie przekształcić „coś” w milczące „nic” i w pustce owego „nic” raz na zawsze zamknąć Historię tego triesteńskiego miejsca.

Biel, mieniać się białością „grobów pobielanych”, staje się „symptodem”, który umożliwia rozpoznanie obecności niezanikłych resztek po traumatycznej przeszłości, przywracając murom Risierzy zdarzeniową gęstość. To ślad nie-wy-palanej przez wapno rany, przemieniającej zwyczajną ścianę w traumatyczny ekran. To przed tego rodzaju białą ścianą Magris stawia swego bezimiennego bohatera, a zarazem (nieznanego mu z imienia) czytelnika *Postępowania umorzonego*. Owa biel, w której niedoszły twórca Muzeum Wojny dojrzał „słowa wyryte na ścianach cel i kibli przez więźniów mających zginać” [s. 22], przeobraża całkowicie jego życie – kolekcjoner militariów zostaje zbieraczem inskrypcji skrytych pod powłoką z wapna. Zapisywał je – jak zastrzega narrator – podobno w notatnikach, a te spłonęły wraz z nim w pożarze magazynu. Ale tuż przed śmiercią:

jednak, jak się zdaje, zdążył odczytać i skopiować te napisy, przynajmniej niektóre; a także nazwiska, szeptano, haniebne nazwiska wysoko postawionych kolaborantów albo w każdym razie dobrych przyjaciół kata, wypisane na brudnych ścianach latryn przez ofiary na progu śmierci, następnie zaś pobielone wapnem – białe, niewinne, palone wapno na żywe ciało – a potem być może unicestwione ponownie przez pożar w jego magazynie, przez niszczycielski ogień oczyszczający z wszelkiego brudu i przywracający pozorną niewinność najbardziej nikczemnej i brudnej hańbie, łotrom, których ocalało raz na zawsze zniknięcie ich nazwisk wypalonych wapnem i obróconych w proch, nieczytelnych dla ludzkich sędziów, na przykład dla prokuratora, który musiał zakończyć na niczym śledztwo dotyczące zbrodni w Risierze [s. 22–23].

To, co widzialne – pobielona ściana, przyzywa to, co zaniknęło. „Nic” wapiennej bieli, zmienia status ceglanego muru, nadając mu wymiar „symp-tomu” utraty. Pustka bieli ukazuje rzeczywistą pustkę, jaką wytworzył krematoryjny piec. A więc to biel – „zdarzenie”, biel, która dotyka i w jednej chwili całkowicie odmienia bezimiennego bohatera:

Nagle, niespodziewanie, Szaweł spada z konia, jakieś światło zapala się w nim i dla niego. Porzuca grzebanie w śmieciach, wraca nagle do Triestu i przez długi czas można go było wiedzieć w Risierze albo w jej pobliżu [s. 370].

Magrisowski Szaweł, natknąwszy się na wy-bieloną ścianę, przeobraża się w Pawła, tj. w kogoś, kto swoje życie przekształcił w dochodzenie, zajmując się uporczywie poszukiwaniem śladów „prawdziwej zbiorowej traumy

miasta" [s. 367]<sup>6</sup>. Po tej przemianie „nie był już kolekcjonerem, poszukiwał prawdy, cierpienia, hańby" [s. 370–371], szukając, jak mówi narrator nie bez dotkliwej ironii, „nazwisk skazanych na śmierć, zmarłych, katów" [s. 370–371] – „nazwisk wymazanych, a zatem zasługujących na wieczną cześć" [s. 23]<sup>7</sup>. „Pośród powszechnego milczenia" zaczął więc głosić prawdę o wy-bielonych imionach, stając się kimś, kto wedle narratora uległ „furi proroaka zagniewanego na swój nikczemny lud i pragnącego ujawnić jego nikczemność" [s. 23].

Zaznaczmy jeszcze, że *Postępowanie umorzone* opowiada historię, która toczy się po tajemniczej śmierci bezimiennego bohatera, kiedy to kontynuacją jego dzieła zajęła się Luisa Brooks, córka Żydówki i amerykańskiego, czarnoskórego żołnierza. To ona, podobnie zresztą jak jej matka Sara, odziedziczyła ranę po Risierze, podlegając procesowi wtórnej traumatyzacji:

Może słuszne jest [...], że się nie mówi, nie chce mówić o śmierci, o dymie unoszącym się co jakiś czas z komina Risiery, o którym czegoś się dowiedziała, bo jeśli się nie przestaje o nim mówić, jest tak, jakby się nim ciągle oddychało, w końcu oddycha się już tylko dymem, nawet niepostrzeżenie, i umiera się od tego, przynajmniej w środku, jak kiedy zdarza się, że ktoś zatrul się wyziewami z piecyka.

Również Lusie wydawało się, że czuje od czasu do czasu tamten zapach, który był obsesją jej matki, falę odoru, docierającą nie wiadomo skąd [...]. Niekiedy miała wrażenie, że ów znikający szybko odór wydobywa się z jej wnętrza, cuchnący oddech serca [s. 69].

Los obu kobiet odbija los triesteńskiego miejsca. Dym z krematorium, który już dawno ulotnił się domykając Historię, nadal zatrzuwa ich serca, skazując na życie w niezabliźnionej ranie – ranie, wyzierającej spod wy-bielonych ścian Risiery. Powieść Magrisa, próbując uchwycić to doświadczenie, mówi w jednym z ustępów, że:

[n]ie,[?] nie ma żadnego „po" Risierze, nikt, kto wyszedłby cało z arki, nie kołysze się lekko po potopie na znów spokojnym morzu i nie przybija do jakiegoś zachwycającego brzegu. Nikt nie przeżył potopu, cokolwiek by nam opowiadano, ponieważ potop nigdy nie ustał i morze jest wciąż wzburzone. Tylko ryby się uratowały, obojętne na wezbrane wody [s. 114].

<sup>6</sup> Cytat częściowo zmieniony.

<sup>7</sup> Cytat częściowo zmieniony.

## 2.

„«W Trieście widzę na każdej ulicy dym, którego nie chciano widzieć»” [s. 390]. Są to słowa, których autorstwo narrator powieści Magrisa przypisał bezimiennemu bohaterowi. Nietrudno nie odnieść ich i do samego pisarza. W dołączonym do *Postępowania umorzonego* odautorskim komentarzu Magris wskazał na ścisły związek łączący twórczą inwencję z rzeczywistością:

Pisarze – wiedzieli już o tym Grecy – opowiadają wiele kłamstw, czyli wymyślają. Etymologia wskazuje jednak, że inwencja wiąże się ściśle ze znajdowaniem – *inventio, invenire* – czegoś (jakiejś historii, postaci, szczegółu) realnego, prawdziwego. Wszelka inwencja, wybitna lub skromna, żywi się faktami, które wydarzyły się naprawdę i postaciami realnie istniejącymi, które życie – zawsze straszliwie oryginalne, jak pisał Svevo – nierozważnie podrzuciło pisarzowi. Inwencja, *fiction*, karmi się nieuchronnie, raz więcej, raz mniej, ową prawdą, którą Mark Twain określał jako bardziej dziwaczną, bardziej fantastyczną niż jakikolwiek wymysł [s. 437].

Literacka fikcja, „karmiąc się rzeczywistością”, potrafi uzyskać swoistą sprawczość; na przykład – jak w *Postępowaniu umorzonym* – unaocznic kłębiące się warstwy dymu, których nikt nie chciał widzieć. Ale jak?... Uściślijmy to pytanie: jaki sposób udaje się unaocznic coś, co trwa zaledwie przez chwilę, po czym bezpowrotnie zanika? I to w dodatku za pomocą słowa<sup>8</sup>? Zadając to pytanie powieści Magrisa, w istocie pytamy o możliwość tworzenia fikcji literackiej, owej „inwencji, *fiction*”, której przypisujemy moc realizacji geopoetyki unaocznienia. A zachęca nas do postawienia tego pytania sztuce słowa chociażby Karl Schlögel, który w *Czytaniu miast* stwierdza, że:

---

<sup>8</sup> To pytanie prowadzi do kolejnego, i to zasadniczego, pytania: o możliwość unaocznienia tego, co *niepojęte*; kwestię tę szczegółowo omawia Didi-Huberman w książce *Obrazy mimo wszystko*, gdzie, odwołując się do myśli Hannah Arendt i krytyki Primo Leviego, zaprzecza idei *niewypowiedzianego* Auschwitz: „Wydarzenia z Auschwitz określono jako *niepojęte*. Hannah Arendt wyraźnie jednak wykazała, że tam, gdzie myśl nie potrafi podołać, tam właśnie musimy trwać w myśli, a raczej nadać jej nowy kierunek. Auschwitz wykracza poza wszelką istniejącą myśl prawną, wszelkie pojęcie winy i sprawiedliwości? Trzeba więc na nowo wymyślić całą naukę polityczną i prawo [...]. Auschwitz wykracza poza wszelką istniejącą myśl polityczną, poza wszelką antropologię? Trzeba więc na nowo wymyślić wszystko aż do samych korzeni nauk o człowieku [...]. W tym zadaniu rola historyka jest oczywiście zasadnicza. Nie może, nie wolno mu «przyjąć, że pozbywamy się problemu ludobójstwa Żydów, odsyłając go do sfery *niepojętego*. [Ludobójstwo] zostało pomyślane, czyli dało się je pojąć» [...]. W tym kierunku idą również krytyki Primo Leviego pod adresem spekulacji na temat «niewyraźności» obozowego świadectwa [...]. Samo istnienie takiego świadectwa i możliwość jego przekazania, jego *wypowiedzenie mimo wszystko*, obalają tę piękną ideę, ściśle zamkniętą w sobie ideę *niewypowiedzianego* Auschwitz” [G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 32–33].

Plany miast, które uchwyciły wyjęte z dziejów epoki i wymazane przestrzenie, owe mapy scen europejskich katastrof, staną się w rękach potomnych medium przywoławczym. Są materiałami pomocniczymi, dzięki którym możemy mimo wszystko odnaleźć się w świecie, który został wyrwany z zawiasów, w którym nie pozostał niemal żaden kamień na kamieniu. Stają się one biletami wstępu do wirtualnych przestrzeni, które wymazano, do dzienników okrętowych, gdzie poszukujemy śladów, które niemal wszystkie zginęły, ale z których jednak coś pozostało. Prowadzą nas one do wymaginowanych, niewidzialnych miast. Praca historyczna polega w nich na wysiłku unaocznienia. Udzielając swojego głosu umarłym, którzy już nie mogą przemówić, budzi na chwilę zmarłych do życia, z miasta umarłych czyni na moment historyczne miejsca wydarzeń, miejsca żywej historii<sup>9</sup>.

Nie inaczej postępuje Magris. Powieść o Risierze, która wyrasta z gestu postawienia bezimiennego bohatera przed wybieloną ścianą, gestu, który wraz z nim ponawia jej czytelnik, przywraca miejscu jego temporalną gęstość. Jak podpowiada pisarz w *Podróży bez końca*:

miejsce jest zgęstniałym czasem, czasem mnogim. Nie tylko swoją terażniejszością, lecz także labiryntem różnych czasów i epok splatających się w pejzażu i tworzących go, podobnie jak zmarszczki, utrwalony wyraz szczęścia lub melancholii, nie tylko znaczą twarz, ale są twarzą wybranej osoby; jest ona nie tylko w określonym wieku i stanie ducha w obecnej chwili, lecz wszystkimi latami i stanami ducha swojego życia<sup>10</sup>.

Biel-symptom otwiera miejsce na swoistą dla niego czasowość; okazuje się, że jest bielą skondensowaną, złożoną z wielu nawarstwień – bielą, która wybiela, bielą grobu po-bielonego, uzyskując status bieli-ekranu, przez którą prześwituje to, co minione. Ściany murów Risiery ukazują swą czasową mnogość, w jej białawych nawarstwieniach „tu i teraz” przenika się z „byłością”. Zwróćmy uwagę jeszcze na to, że biel jako „symptom” śladów niknięcia, stanowi swoisty opór, albowiem nie pozwala zerwać związków miejsca

---

<sup>9</sup> K. Schlögel, *Czytanie miast, plany miast*, w: tegoż, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, posł. H. Orłowski, Poznań 2009, s. 309.

<sup>10</sup> C. Magris, *Podróż bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2009, s. 16–17. Dla Magrisa Triest, jak trafnie ujęła to w jednym z podtytułów *Triestu przepisano* Natalia Chwaja, to „schowek czasu”; autorka, omawiając zjawisko śledzenia przez pisarza śladów habsburskiej przeszłości stwierdza, że „tekstowa natura Triestu przejawia się bowiem również w palimpsestowym nawarstwieniu rozmaitych pozostałości i śladów historycznych, redukującym terażniejszość miasta do jednego z wielu równorzędnych «porozrzucanych świadectw czasu»” [N. Chwaja, *Miasto jako „schowek czasu”*, w: tejeż, *Triest przepisano. Miasto w prozie Claudia Magrisa*, Kraków 2018, s. 194].

z czasem. Ale nie tylko. Biel-symptom przeciwstawia się zarazem samemu czasowi, albo, mówiąc inaczej, a pozostając w zgodzie z powieścią Magrisa, sprzeciwia się „furią zanikania”.

### 3.

Rüdiger Safranski przypomina, że „czas świata jest, jak wyraża to piękny termin Hegla, «furią zanikania»”<sup>11</sup>. Po tę samą formułę sięga narrator *Postępowania umorzonego*, zwięźle mówiąc – „Wojna, furia zanikania” [s. 104]<sup>12</sup>. Ale samo określenie „furia” pojawia się w powieści jeszcze w innych ustępach. W otwierającym książkę akapicie, o pasji kolekcjonowania broni przez bezimiennego bohatera, narrator powiada, że „uległ dawnym Furiom i usiłował również kupić – nie wiadomo za jakie pieniądze, ale w każdym razie kupić – łodzie podwodne, Panzery albo detonatory min” [s. 9]. Przypomnijmy, iż podobnie wypowie się o „manii poszukiwania” napisów na murach Risiery:

O tamtej grozie, tamtej starej triesteńskiej łuszczarni ryżu, gdzie naziści zabili albo wysłali na śmierć kilka tysięcy osób, pośród powszechnego milczenia, jakie trwało także po wojnie, zaczynało się wreszcie mówić ku niezadowoleniu wielu triesteńczyków. I po części było to zasługą uporu tego szczególnego człowieka, jego maniakałnych poszukiwań, furii proroka zagniewanego na swój nikczemny lud i pragnącego ujawnić jego nikczemność [s. 23].

Bohater Magrisa nie zachowuje się normalnie, lecz działa w jakimś porwywie, w szaleńczym zapale, czyniąc ze śledztwa proroczą furię, traktując każdy z zebranych dowodów triesteńskiej Zagłady za „dowód rzeczowy na

<sup>11</sup> R. Safranski, *Czas. Co czyni z nami i co my czynimy z niego*, przeł. B. Baran, Warszawa 2017, s. 115.

<sup>12</sup> Zarówno Safranski, jak i Magris przywołują ową formułę poza kontekstem, który uruchamia myśl Hegla. W *Fenomenologii ducha* pojawia się ona przy okazji rozważań o absolutnej wolności: „Ogólna wolność nie może więc zrodzić żadnego pozytywnego dzieła ani czynu; pozostaje jej tylko *działanie negatywne*; jest ona tylko *furią* rozplywania się w nicłość [*Verschwindens*]” [G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 379], natomiast w *Zasadach filozofii prawa*, gdy Hegel porusza zagadnienie woli: „Dlatego też to, czego ona [wola – I.G.] w swym mniemaniu pragnie, może już dla samego siebie być tylko abstrakcyjnym wyobrażeniem, a urzeczywistnienie tego wyobrażenia – tylko furią niszczenia” [G.W.F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Warszawa 1969, s. 35]. Dodajmy ponadto, że Magris swoiście przetwarza ową formułę, gdyż omawiając powieść Josepha Rotha *Tarabas Gość na tej ziemi*, używa określenia „furia pogromu” [zob. C. Magris, *Daleko, ale od czego? Joseph Roth i tradycja Żydów wschodnioeuropejskich*, przeł. E. Jogała, Kraków – Budapeszt 2015, s. 444].

Dzień Sądu” [s. 394], niejako przygotowując się do roli surowego sędziego, który w chwili nastania apokalipsy ogłosi swe oskarżycielskie *Dies irae*. Nie trudno uznać go więc za kogoś, kto chciał przeciwstawić się Hegłowskiej furii nicestwienia. W przypadku historii Triestu oznaką owej furii stał się dym z pieca krematoryjnego:

Owej nocy między dwudziestym dziewiątym a trzydziestym kwietnia inny zatem dym wzbił się z Risiery, przepędzając ten poprzedni, a potem również zniknął, a wraz z nim – wystarczy, by powiała trochę bora, by rozproszył się i został zapomniany – zniknęło zniknięcie licznych więźniów, torturowanych, mordowanych, zagazowanych, deportowanych, palonych. „To tego dymu szukam, tych spopielenych nazwisk. Nie walczę z zapomnieniem, lecz z zapomnieniem zapomnienia, z pełną winy nieświadomością, że się zapomniało, że pragnęło się zapomnieć, że nie chciało się i nie potrafiło wiedzieć, że istnieje groza, którą się chciało – musiało? – zapomnieć. W Trieście widzę na każdej ulicy dym, którego nie chciano widzieć” [s. 390].

Szukając dymu – tego dymu, jego dławiącego zapachu przesiąkniętego Cyklonem B, dymu znad Risiery, dymu, który zapiera dech i stawia każdego wobec tego, co zdawać by się mogło jest nie-do-wyobrażenia (a jednak...!) – bezimienny bohater nie walczy z samym zapomnieniem, lecz „z zapomnieniem zapomnienia”.

Safranski podkreśla, że tym, co wyróżnia człowieka, jest „zdolność do widzenia znikania jako znikania”<sup>13</sup>. Oznacza to, że w przeciwieństwie do innych żywych istot, człowiek wie, iż nie jest w stanie uchronić się przed „furią rozplywania się w nicość [*Verschwindens*]”<sup>14</sup>. I to właśnie tę zdolność chce uruchomić Magris, dążąc poprzez „inwencję, *fiction*” do unaocznienia triesteńskiej rany. „Piec krematoryjny jest doskonałą chirurgią zapomnienia” [s. 389] – stwierdza pisarz w *Postępowaniu umorzonym* i dodaje, pytając:

otchłań po trzęsieniu ziemi, dziura po bombie w murze, są widoczne, są; śmierć nie kryje swojej nieobecnej twarzy, jest tam, pusta rama rzucająca się w oczy. Któż zauważy natomiast rozproszony dym, niewidzialny, wędrujący nie wiadomo dokąd, odór spalonego ciała, który się ulotnił? [s. 389].

Na to pytanie odpowiada sama powieść Magrisa, która konfrontując czytelnika z pustką białej ściany, unaocznia czasową gęstość murów Riseiry. Po jednej stronie mamy więc piec krematoryjny, najokrutniejsze z narzędzi furii

<sup>13</sup> R. Safranski, *Czas*, s. 155.

<sup>14</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, s. 379.



nienawiści, a po drugiej – słowo prozatorskie, wskazujące na zanik znikania, słowo, które pomimo swojej słabości stawia opór „*furii* zanikania”. Magris w eseju *Sekrety i nie* zapisał:

Pisarstwo jest zawsze dążeniem w poszukiwaniu czegoś, co się ujawnia – kiedy i jeśli się ujawnia – jedynie w trakcie tego poszukiwania i co, skoro jest nieznanne, stanowi sekret. Na tym polega prawda literatury, lecz także jej niszczyielski potencjał, ponieważ zmusza ona do tego, żeby się dowiedzieć. Pisarz jest szpiegiem samego siebie i innych, a po jego donosie życie ulega zmianie<sup>15</sup>.

### *Postscriptum*

Tadeusz Sławek w *U-chodzić* dzieli się taką oto uwagą:

Kto podróżuje, zostaje niejako wciągnięty w grę fasad, obiecujących i urokliwych, toteż łatwo przychodzi mu zapomnieć o nieszczęściach, jakie przez stulecia dokonywały się za malowniczo nachylonymi przez wieki ścianami<sup>16</sup>.

Nowoczesny podróżnik/turysta – na ogół – nie dostrzega w przestrzeni „miejsc żywej historii” (Karl Schlögel). Nie widzi ich dlatego, że być może – jak podpowiada nam w *Mikrokosmosach* Magris – „mnogość zgęstniałego czasu”, która nabrzmiewa wokół konkretnych miejsc, przysyłania turystyczny folder: „Foldery polecają wypad na Goli Otok, «wyspę spokoju, otoczoną nadzwyczajnie czystym morzem, nieskażone środowisko tonące w ciszy, wyspę całkowitej wolności»”<sup>17</sup>. Tymczasem Goli Otok to „Naga Wyspa, w pobliżu Arbe, [która – dop. I.G.] stała się przystanią tragicznej odysei wyrzutków Historii”<sup>18</sup>, ale dzisiaj

---

<sup>15</sup> C. Magris, *Sekrety i nie*, w: tegoż, *O demokracji, pamięci i Europie Środkowej*, wybór i przeł. J. Ugniewska, Kraków 2019, s. 179.

<sup>16</sup> T. Sławek, *U-chodzić*, Katowice 2015, s. 10.

<sup>17</sup> Zob. C. Magris, *Mikrokosmosy*, przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2002, s. 161.

<sup>18</sup> C. Magris, *Mikrokosmosy*, s. 161. Zaznaczmy, że nie zaślania „ciemnej historii” tego miejsca notka w Wikipedii: „Goli otok (dosł. „goła wyspa”, „naga wyspa”) – wyspa o powierzchni około 4,7 km<sup>2</sup>, znajdująca się w zachodniej części Chorwacji, na wschód od półwyspu Istria w Kanale Welebickim, pomiędzy wyspami Rab, Sveti Grgur i Prvić. Zbudowana jest ze skał wapiennych. Wyspa do XX wieku była niezamieszkała, ale w trakcie I wojny światowej umieszczono na niej obóz jeniecki, do którego zsyłano rosyjskich jeńców z frontu wschodniego. Po II wojnie światowej reżim Tity zdecydował o stworzeniu od 1949 roku obozu dla więźniów politycznych. Wśród osadzonych znajdował się wysoki procent niegdysiejszych bohaterów narodowych i przedwojennych komunistów. Ostatni więzień polityczny opuścił wyspę w 1956 roku.

nikt nie wznosi już okrzyków: „Tito-Partija!”; za to jakiś urlopowany uczestnik wojny w Sławonii lub Bośni opowiada o dużo straszliwych okrucieństwach niż tamte z Golego Otoku, turystyczne foldery zaś wciąż zasłaniają powierzchnię świata jak przyklejone na rany plastry<sup>19</sup>.

Sprawczość literatury polega na tym, że potrafi stawiać czytelnika przed wybieloną/pobieloną ścianą (taką lub inną) i w ten sposób odsłaniać to, co dziś zasłaniają „turystyczne plastry” – traumatyczną gęstość jakiegoś miejsca.

## Bibliografia

- Chwaja Natalia (2018), *Triest przepisany. Miasto w prozie Claudia Magrisa*, Kraków: Universitas.
- Didi-Huberman Georges (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków: Universitas.
- Didi-Huberman Georges (2011), *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- Hegel Georg W. F. (1969), *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hegel Georg W. F. (2002), *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Magris Claudio (2002), *Mikrokosmosy*, przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, Warszawa: Czytelnik.
- Magris Claudio (2009), *Podróż bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Magris Claudio (2015), *Daleko, ale od czego? Joseph Roth i tradycja Żydów wschodnioeuropejskich*, przeł. E. Jogała, Kraków–Budapeszt: Wydawnictwo Austeria – Klezmerhojs.
- Magris Claudio (2017), *Postępowanie umorzone*, przeł. J. Ugniewska, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Magris Claudio (2019), *Sekrety i nie*, w: C. Magris, *O demokracji, pamięci i Europie Środkowej*, wybór i przeł. J. Ugniewska, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Safranski Rüdiger (2017), *Czas. Co czyni z nami i co my czynimy z niego*, przeł. B. Baran, Warszawa: Czytelnik.
- Schlögel Karl (2019), *Czytanie miast, plany miast*, w: K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, postł. H. Orłowski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Sławek Tadeusz (2015), *U-chodzić*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

---

Później na wyspie umieszczano kryminalistów. Ostatecznie Goli otok przestała pełnić funkcję więzienia w 1988 roku. Od tego czasu jest atrakcją turystyczną” – [https://pl.wikipedia.org/wiki/Goli\\_otok](https://pl.wikipedia.org/wiki/Goli_otok).

<sup>19</sup> C. Magris, *Mikrokosmosy*, s. 165.

---

Seeing the Wound:  
Remarks on the Geopoetics of Visualization  
(Using the Example of Claudio Magris's *Blameless*)

Abstract

The article analyzes Claudio Magris's novel *Blameless*, which confronts its anonymous protagonist (and also its reader) with the emptiness of the whitewashed walls of Risiera, Trieste crematorium. This whiteness becomes a "symptom" (Didi Huberman), i.e. a whitened trace of, as the narrator puts it, "the real collective trauma of the city". Magris's novel confronts the reader with this whiteness – a "symptom" that points to the "Trieste wound", in this way, demonstrating the temporal thickness of place. According to Magris, tourist brochures still cover the surface of the world like sticking plasters on wounds – this metaphor summarizes the way in which literature can unveil the traumatic past of a place.

**Keywords:** Trieste crematorium, place, trauma, whiteness, symptom, unveiling