

MIROSLAWA SZOTT

Uniwersytet Zielonogórski

Martwa natura jako transgraniczny krajobraz w twórczości Krzysztofa Fedorowicza

Mając Wschowę wciąż przed sobą, można odnieść wrażenie, że to miasto jest nie do przebycia: zdaje się, że kilometrów wcale nie ubywa, a wieże na horyzoncie są jak mur albo brama, za którą jeśli jest jakiś świat, to niedostępny... Jednak przejście na drugą stronę lustra odbywa się jakby mimochodem, niezauważalnie; oglądane z pewnej perspektywy, wschowskie zwierciadło jest może labiryntem, ale takim, przez który wędrowiec wiedziony jest bez świadomości czyhających niebezpieczeństw...¹

Tak zapewne mogłaby zaczynać się pięćdziesiąta szósta opowieść z *Niewidzialnych miast* Itala Calvina o niezwykłym miejscu w zachodniej Polsce. Ale zacytowany fragment pochodzi z eseistycznej książki *Imiona własne*. Jej autor, Krzysztof Fedorowicz², to pisarz, którego

¹ K. Fedorowicz, *Imiona własne*, Kraków 2000, s. 18.

² Urodził się w 1970 r. w Zielonej Górze. Z zawodu dziennikarz. Jest autorem książek: *Apokryfy i fragmenty* (1994), *Martwa natura* (1998), *Imiona własne* (2000), *podróż na zachód podróż na wschód* (2010), *Grünberg* (2012). Jest trzykrotnym laureatem Lubuskiego Wawrzynu Literackiego (1995, 2001, 2012), a także Promocyjnej Nagrody Literackiej im. Georga Trakla. Fedorowicz należy obok m.in. Małgorzaty Stachowiak-Schreyner, Agnieszki Leśniewskiej, Beaty Patrycji Klary, Jacka

twórczość związana jest z Zieloną Górą i jej okolicami. Szczególnym zainteresowaniem w jego wszechstronnym pod względem formy (poezja, proza, esej) dorobku literackim cieszą się tematy związane z pograniczem polsko-niemieckim, migracyjnością, powojenną historią Ziemi Lubuskiej, a także naturą i jej pozornie statycznym trwaniem. Poezja ta nie jest historiograficzna w tym sensie, że docieka obiektywnych wydarzeń z przeszłości i ubiera je w szatę poezji. Nie jest też abstrakcyjna, oderwana od konkretnego topograficznego. Fedorowicz wybiera określone, rzeczywiste miejsca i takie artefakty (np. szkło z napisem, fotografia, mapa), za pomocą których odkrywa ich indywidualne historie. Najbardziej interesuje go miejsce w swym naturalnym, środowiskowym uwarunkowaniu. Wydaje się, że autor *Martwej natury* na nowo odczytuje przestrzeń, spełniając w ten sposób postulat Kennetha White'a – aby pisać o przyrodzie, zgłębiać jej geologiczne warstwy, położenie na mapie czy toponomastykę. W utworze pt. *Uwielbienie* tak werbalizuje swój cel:

odwiedzanie miejsc
tak bardzo zamkniętych w sobie
i chodzenie drogami
po których ślad już tylko na mapie
powtarzanie nieistniejących imion³

Fedorowicz w pewnym sensie jest też terapeutą miejsca. Nazywa je po imieniu (tak jak w wierszu *Buchmühle*, który Piotr Matywiecki porównuje do litanijskich zaśpiewów⁴), przywraca pamięć, zmierza do jego otwarcia. Jakości temporalne i przestrzenne stanowią dlań nierozzerwalną jedność – czasoprzestrzeń. Podobnie historia i natura rozpatrywane są w tych wierszach na jednej płaszczyźnie jako uzupełniające się aspekty trwania (Rybicka określi tę sytuację mianem symbiozy natury i historii⁵). Już w latach 90. krytycy lubuscy zauważyli, że Fedorowicz jako jeden z niewielu lokalnych pisarzy dotyka w swoich tekstach aury tego miejsca, którą „zapełniają lasy, jeziora, senne wsie i miasteczka, jakby proszące się, by zmienić je w czystą metafizykę. (...)”

Uglika i Krzysztofa Koziółka do pokolenia lubuskich pisarzy urodzonych w latach 70., a debiutujących w latach 90. lub na początku XXI wieku. Jego twórczość jest znana i ceniona od momentu wejścia na literacką scenę. Za debiut poetycki z 1994 r. (tomik *Apokryfy i fragmenty*), *Imiona własne* oraz *Grünberg* został uhonorowany Lubuskim Wawrzynem Literackim.

³ K. Fedorowicz, *Uwielbienie*, [w:] tegoż, *podróż na zachód podróż na wschód*, Świebodzin 2010, s. 23.

⁴ P. Matywiecki, *Posłowie*, [w:] K. Fedorowicz, *podróż na zachód...*, s. 49.

⁵ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 358.

Jakby wszystko tu żyło, by być martwą naturą⁶. Jeżeli tak, co wyraża tak ujęty krajobraz? Czy martwa natura – niezmienna i statyczna – może być metaforą transgranicznego miejsca?

Matywiecki określa tę poezję mianem „opisowej”, ale zaraz tłumaczy, że nie chodzi mu o takie jej wyznaczniki jak obiektywizm, dystans, chłód obserwacji⁷, ponieważ – jak zauważa – „opis jest najczulszym wnikiem w samą istotę pejzażu, tam, gdzie ziemia pośród której się żyje, staje się własnym ciałem”⁸. Zatem jest to typ opisu zaangażowanego, refleksyjnego i fizycznego (materialnego, cielesnego). Podmiot Fedorowicza nie jest odgradzony od pejzażu, ale jest jego integralną częścią.

Wydaje się, że nie bez powodu autor *Imion własnych* jako metaforę lokalnej przestrzeni wybrał martwą naturę (nadając taki tytuł jednemu z tomików), czyli – w znaczeniu potocznym – kompozycję złożoną z nieruchomych, zazwyczaj nieożywionych elementów, które zostały ze sobą zestawione ze względów estetycznych lub symbolicznych. Będą to np. owoce, naczynia, liście ustawione odpowiednio na stole. Ustawione, czyli w sposób przemyślany zorganizowane w przestrzeni przez artystę. Tego typu literacki opis dzieła sztuki zwykle się nazywać ekfrazą (z gr. *ék-phrazeîn* – wy-powiadać)⁹. Theon definiował ekfrazę bardzo ogólnie jako „retoryczny opis, żywo stawiający przed oczy omawiany przedmiot”¹⁰. Wiesław Juszczak przypuszcza, że pierwotnie mogła ona oznaczać sztukę udzielania głosu rzeczom w celu pobudzenia u odbiorcy postrzegania¹¹. Dopiero później stała się figurą służącą deskrypcji różnych dzieł sztuki.

Wiele ujęć literackiej ekfrazy (przeciwstawiających sztuki plastyczne i literaturę) wynika w dużej mierze z podziału sztuk Gottholda Ephraima Lessinga na sztuki przestrzenne (plastyczne) i czasowe (literatura)¹². Takiemu ostremu wytyczaniu granic przeciwstawia się jednak William John Thomas Mitchell, który uważa, że wszelkie dzieła

⁶ J. Kurowicki, *Martwa natura – żywy konkret*, [w:] tegoż, *Naczynia osobności*, Zielona Góra 1998, s. 14.

⁷ P. Matywiecki, dz. cyt., s. 48.

⁸ Tamże.

⁹ Ekfaza – pojawiła się ona już w eposach Homera (były to często opisy dzieł nieistniejących, np. słynny opis tarczy Achillesa), ale jej teoretyczne podstawy stworzono około II wieku naszej ery na gruncie retoryki w kręgach tzw. sofistyki drugiej (jej przedstawicielami byli: Theon z Aleksandrii, Hermogenes z Tarsu, Athonios). Zob. W. Juszczak, *Ekfaza poetycka w antycznej Grecji (przykłady wybrane)*, Warszawa 2012.

¹⁰ Filostrat Starszy, *Obrazy*, tłum., wstęp, komentarz i przypisy R. Popowski, Warszawa 2004, s. 34.

¹¹ Zob. W. Juszczak, dz. cyt., s. 10–11.

¹² A.E. Mrozewicz, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Poznań 2010, s. 37.

należy postrzegać jako struktury w czasoprzestrzeni¹³. Język literacki to medium nieprzezroczyste, pole konfrontacji i dialektyki. Zmierza do unaocznienia obrazu i jednocześnie go zastępuje¹⁴. Jeden z bardziej wyrazistych przykładów opisu martwej natury na gruncie polskim przynosi esej Zbigniewa Herberta *Martwa natura z wędzidłem*, który jest efektem fascynacji obrazem Torrentiusa:

Obraz zapisał się w pamięci na długie lata – wyraźny, natarczywy – a przecież nie był to wizerunek twarzy o pałającym spojrzeniu ani też żadna dramatyczna scena, lecz spokojna, statyczna, martwa natura¹⁵.

Małgorzata Mikołajczak zauważa, że również wiersz *Kwiaty* Herberta, choć nie jest deskrypcją dzieła sztuki, posiada poprzez wyeksponowanie tła (poeta zmierza „od szczegółu do krajobrazu”¹⁶) wyraźny związek z przedstawieniami malarskimi:

Martwa natura przechodzi w wyciszony, rozmyty pejzaż, a obszar znaczeń otwiera się na dom, pola i wodę, ewokowaną „odpływającymi statkami”. Wyjście poza kwiatową kompozycję buduje szerokie tło malarskiej perspektywy¹⁷.

Badaczka wskazuje przez to na bliski związek medium werbalnego i wizualnego na poziomie technicznym. Ekfrazy Fedorowicza koncentrują się na określonym wycinku przedstawianej rzeczywistości – martwej naturze, ale nie są deskrypcjami dzieła malarskiego. Inspiracją pisarza jest krajobraz, który poprzez swoją stabilność, zostaje ujęty w ramy obrazu, ulega przez to zatrzymaniu.

W opisie przytoczonym na początku poeta ukazuje możliwość przejścia na drugą stronę lustra rzeczywistości. Aby odczytać zamysł, posłużmy się chińską opowieścią przywołaną przez Wolfganga Welscha w książce *Estetyka poza estetyką*. Jej bohaterem jest malarz, który przez całe życie pracował nad swoim dziełem przedstawiającym krajobraz – pola, drogę, wzgórze, chatkę. Gdy je ukończył, zaprosił kilkoro ludzi. Przyjaciele przyszli, przyglądali się dziełu, a kiedy chcieli

¹³ Tamże, s. 49.

¹⁴ Tamże, s. 52.

¹⁵ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, [w:] tegoż, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 75.

¹⁶ M. Mikołajczak, *Dialogi martwej natury (Kwiaty)*, [w:] tejże, „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 234.

¹⁷ Tamże, s. 233.

podzielić się z nim swoimi przemyśleniami, zauważyli, że mężczyzna zniknął. Po chwili spostrzegli go na obrazie jak macha ręką i zamyka drzwi chatki¹⁸. Welsch komentuje to następująco:

Dla zachodniego myśliciela naturalne byłoby założenie, że opowieść ilustruje topos artysty odnajdującego się w swym dziele i ostatecznie żyjącemu przez nie. Jednak w kontekście Wschodu przesłanie jest inne. Opowieść dotyczy przejścia od opozycyjnego stosunku do świata do stosunku przynależności. Zgodnie z wymową opowieści, ten drugi stanowi wyższą, właściwą drogę¹⁹.

Tę anegdotę można odnieść do sposobu kreacji krajobrazu w twórczości Fedorowicza. Poeta ujmuje go w kategoriach dzieła malarskiego i na jego podstawie tworzy swoistą lubuską ekfrazę. Bywa, że miejsce stanowi dla niego lustro, przez które można wejść w siebie. Fedorowicz, podobnie jak malarz, przekracza granicę świat zewnętrzny – dzieło sztuki, stając się elementem ich obu. Dla poety krajobraz nie jest tylko „podkładem”, tłem dla utworu. Stanowi on istotę kompozycji, jest jej bohaterem.

Wyróżnikiem sposobu przedstawiania martwej natury w utworach poety jest przede wszystkim statyczność krajobrazu (to, co monumentalne, sprawia wrażenie nieruchomego), ale można też wskazać inne: martwość (śmierć miejsca w wymiarze niemieckim) oraz powtarzalność (odradzanie się z tego, co nieżywe, nawiązanie do mitu wiecznego powrotu). W swoim artykule skoncentruję się na omówieniu pierwszego z wymienionych wyróżników.

Wszystkie te aspekty przejawiania się krajobrazu składają się na przedstawienie miejsca, którego opis wykracza poza granice (nie tylko państwa, ale także tego, co widzialne, słyszalne, odczuwalne). Jak zauważa Rybicka:

krajobrazy pogranicza (...) nie są dla Fedorowicza polem bitwy na wpływy narodowe, czy źródłem egzaltacji tym, co ponemieckie, ponieważ sięga on często po tradycję przednowoczesną, tradycję Europy średniowiecznej²⁰.

¹⁸ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Gučalska, Kraków 2005, s. 161–165.

¹⁹ Tamże, s. 162.

²⁰ E. Rybicka, dz. cyt., s. 358.

Wierszem niejako programowym autora *podróży na zachód po-
dróży na wschód*, pokazującym złożoność problemu, jest utwór *Miejsce*,
który przytoczę w całości:

Miejsce, którego nie było, bo nie ma
czy miejsce, którego nie ma choć było?

Czy wierzyć starym mapom, czy własnym zmysłom,
czy miejsce ma cechy „transcendentne”?

Czy zagnieźdża się pośród lasu, na polanie albo
[w szczerym polu
a potem usycha jak trawa lub drzewo, wysycha
[jak kałuża?

Czy miejsce jest nieśmiertelne i żyje wiecznie
[jak bogowie
choćby już tylko w drobnej czcionce na starej mapie
[ukrytej w archiwum?²¹

Mapa to jeden z ulubionych poetyckich rekwizytów Fedorowicza. Poeta nie posługuje się nią w celach turystycznych czy geopolitycznych. Eksploruje kartograficzne źródło nie po to, aby zweryfikować swoje aktualne położenie w czasoprzestrzeni, ale by sproblematyzować możliwości reprezentacji przestrzeni geograficznej²². I co istotne – jak zauważa Marika Sobczak – „odwołuje się do starego układu kartograficznego miejsca, które przybrało nową tożsamość”²³. Poeta porównuje niewspółmierne światy. Można się domyślać, że jedyną funkcją tego zestawienia nie jest uzyskanie efektu kontrastu czy dysonansu. Nie chodzi też tylko o historyczne fascynacje i rekonstrukcje przestrzeni z XIX-wiecznych źródeł²⁴. Poezja Fedorowicza konsekwentnie pyta o złożoność miejsca, tworząc w ten sposób jego legendę. Karl Schlögel stwierdził, że „stare mapy stają się w nowych warunkach nie tylko nieużyteczne, lecz nawet podejrzané”²⁵, bo przechowują wiedzę o nieakceptowanym porządku. Stąd często znajdują swoje miejsce na stosach, w śmietnikach lub w głębinach archiwalnych. Fedorowicz

²¹ K. Fedorowicz, *Miejsce*, [w:] tegoż, *podróż na zachód...*, s. 22.

²² E. Rybicka wskazuje, że jest to znamienna cecha współczesnej refleksji nad mapą. Zob. E. Rybicka, dz. cyt., s. 142.

²³ M. Sobczak, *Poetycka topografia Krzysztofa Fedorowicza*, „Pro Libris” 2013, nr 2 (43), s. 83.

²⁴ Fedorowicz wyjaśnia, że korzysta z *Mapy przeglądowej osnów geodezyjnych zachodniej Polski* (arkusz 48/15, Archiwum Państwowe w Zielonej Górze, oddział w Wilkowie). Zob. K. Fedorowicz, *Imiona własne...*, s. 39.

²⁵ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, tłum. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 83.

dociera do takich map i podejmuje próbę rozszyfrowania dawnych układów kartograficznych.

Ważne okazuje się dla niego pytanie podejmujące kwestie transcendentności miejsca. Samo pojęcie „transcendentny” (łac. *transcendere*) oznacza – biorąc pod uwagę etymologię tego słowa – „wychodzenie poza granice”. Jest więc związane z przekraczaniem czegoś i mogłoby być traktowane jako szerszy i pojemniejszy synonim „transgraniczności”. Czy miejsce ma cechy transcendentne? – można zapytać za poetą. Twórczość Fedorowicza przedstawia miejsce jako coś, co wykracza poza mapę, pamięć, historię, a także teraźniejszość. Martwa natura umożliwia uruchomienie takiej optyki. Krajobraz może wówczas funkcjonować jako miejsce, które dzieje się niezależnie od przebiegu granic, ruchu historii.

Czy zatem obszar ten można nazwać transgranicznym? Grzegorz Babiński wskazuje, że termin „transgraniczność” jest niejednoznaczny, niedookreślony i stosowany zamiennie z terminem „pogranicze”. Badacz twierdzi, że pogranicze jest wytworem historii, które niezbyt szybko ulega przemianom, natomiast transgraniczność ukazuje jako proces, strumień zjawisk, które się aktualnie dzieją. Zauważa, że pierwszy z terminów stosowany jest głównie do analizy zjawisk wokół wschodniej granicy, a drugi – do opisu zjawisk przy zachodniej granicy²⁶. Leszek Gołdyka z kolei proponuje, żeby pojęcie transgraniczności wiązać z

zespołem zjawisk czy procesów wynikających z sąsiedowania odmiennych kulturowo, gospodarczo i cywilizacyjnie społeczeństw czy społeczności, z zespołem zjawisk czy procesów zachodzących mimo granic, ponad granicami lub dzięki granicom, historycznie wyznaczonym i mającym przestrzenne oraz kulturowe odniesienie²⁷.

W przytoczonych ujęciach na pierwszy plan wysuwana jest dynamika przemian, które dzieją się na transgraniczach. Tymczasem z tekstów Fedorowicza wyłania się zupełnie inny obraz miejsca transgranicznego. Jego główną cechą byłaby tu – dająca efekt oksymoroniczny – niezmiennność.

²⁶ G. Babiński, *Pogranicza i transgraniczności. Wokół zagmatwania pojęć i zjawisk społecznych*, [w:] *Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Pogranicza i centra współczesnej Europy*, red. M. Zielińska, B. Trzop, Zielona Góra 2014, s. 79–80.

²⁷ L. Gołdyka, *Wprowadzenie*, [w:] *Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Kontynuacje*, red. L. Gołdyka, Zielona Góra 1999, s. 10–11.

Kendall L. Walton, zastanawiając się nad tym, co sprawia, że fotografia szczytu Mont Geryon obrazuje sytuację niezmienną się, stwierdza, że po ukazaniu obiektu nie spodziewamy się zmian²⁸. A przecież każda minuta przynosi choćby zmianę oświetlenia (dzień – noc) czy nasilenia barwy (wiosna – lato – jesień – zima). Krajobraz nie jest jednak w położeniu „niewygodnym” tak jak baletnica stojąca na palcach czy skoczek narciarski po wyjściu z progu. Grawitacja jest dla martwej natury siłą, która umacnia aktualny jej stan. Nie chodzi więc o to, że elementy kompozycji nie ulegają jakimkolwiek metamorfozom, ale o sposób tego przekształcania. Statyczność krajobrazu przejawia się zgoła inaczej niż bezruch martwej natury. Wrażenie statyczności ewokuje jego monumentalność i naturalność ustawienia.

W powieści *Grünberg* Fedorowicz, opisując przestrzeń, koncentruje się na winnicach. To one są osią pejzażu oraz punktem widokowym. Czas fabularny książki nie jest linearny, obejmuje różne lata XX wieku. Akcję rozpoczyna koniec drugiej wojny światowej. Niemcy dbają jeszcze o cenne dla nich gatunki winorośli. Zdają sobie jednak sprawę z tego, że „gdy obcy zniszczą ten świat, tak czy inaczej, wcześniej czy później, będą musieli odkryć go na nowo, wygrzebać z ruin i zgłiszczy, przywrócić. Za sto lat odrodzą się winnice i dadzą taki owoc, jaki dają teraz i jaki dawały tysiące lat wcześniej”²⁹. Fedorowicz dokonuje deskrypcji miejsca z różnych perspektyw historycznych (akcja dzieje się raz na początku XX wieku, innym razem w XXI wieku). Ukazuje przez to niezmienną oraz powtarzalność elementów pejzażu (wyselekcjonowany klon traminera odradza się). Tak oto przedstawia okolicę z Rodelandu na początku XX wieku:

Ziemia oglądana z Rodelandu jest naga, pozbawiona ludzi niby obca planeta, oczywista i nietajemnicza. Nie kryje w sobie czegoś, co na dłuższą chwilę przyciągałoby uwagę. Nudna, monotonna, gdzie z każdym krokiem człowiek wyzbywa się złudzeń i skąd nie ma powrotu, i każdy krok implikuje następny; gdzie łatwo zapędzić się bezmyślnie, choćby teraz, bo pusty krajobraz prowokuje, by wejść, zbłądzić, zostać na wieczność, i może chodzi o to, by już będąc tam, wyobrazić sobie z perspektywy wzgórza, co jest jak nad przepaścią, by zobaczyć siebie w niebycie, albo inaczej: by nie zobaczyć włas-

²⁸ Zob. K.L. Walton, *Krajobraz i martwa natura: statyczne reprezentacje nieruchomych scen*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzu natury*, red. S. Walden, tłum. I. Zwiech, Kraków 2013, s. 282.

²⁹ K. Fedorowicz, *Grünberg*, Kraków 2012, s. 20.

nego ja w ogóle, i być o tyle, o ile można być częścią bezludnej planety, niczym więcej³⁰.

Krajobraz jest wyludniony, obcy jak nieznana planeta. Pustka kieruje uwagę do środka, do wnętrza osoby, która zaczyna postrzegać siebie jako część przestrzeni. Wszystko jest tu odkryte jak na dłoni, jawne. Także w wierszu *Martwa natura* poeta podkreśla, że przestrzeń nie ma nic do ukrycia ani do pokazania: „drzewa nie ukrywają i nie zasłaniają nieobecnych/ [domów]³¹. Fedorowicz wyraźnie posługuje się tymi długoletnimi roślinami do zakreslenia „pola widzenia”.

(...)
drogi nie ubywa i nie przybywa
droga rzeczywiście jest jak drzewo
drzewa stoją same
nie pilnują parku i odwróconych domów
jak staw pusta droga
te same i nie te same aleje
łabędzie nie odlatują na zimę³²

Warto zwrócić uwagę, że wiersz przedstawia absolutny bezruch natury. *Constans* przypieczętowany jest obecnością łabędzi. Ich pozostanie jest tylko z pozoru nienaturalnym zahamowaniem instynktu, bo ptaki te zazwyczaj nie odlatują z Polski do innych krajów na zimę, są przywłaszczone przez tutejszy krajobraz. Deskrypcja Fedorowicza jest jakby wyjęta z teorii ruchu Zenona z Elei. Nie ma ruchu, bo krajobraz przypomina statyczną strzałę w locie, której grot wyznaczałby upływ czasu: „ruch towarzyszy tylko wskazówkom zegara/ czas przestępuje z nogi na nogę³³. Fedorowicz, przywołując przypadek Gross Kirschbaum (Trześniówek, wioska niedaleko Łagowa, która niknęła z mapy i została zamieniona na poligon), skupia uwagę na piwnicy i na tym, co się w niej znajduje:

w piwnicy rośnie potężny dąb
jest szabla dzika stalowy klucz potłuczony talerz
[i kieliszek
bezpiecznik i wieczko od słoika
martwa natura jak na płótnie Holendra³⁴

³⁰ Tamże, s. 100.

³¹ K. Fedorowicz, *Martwa natura*, [w:] tegoż, *Martwa natura*, Kraków 1998, s. 58–59.

³² Tamże.

³³ K. Fedorowicz, *Kolejka*, [w:] tegoż, *Apokryfy i fragmenty...*, s. 26.

³⁴ Tenże, *Gross Kirschbaum*, [w:] tegoż, *podróż na zachód...*, s. 21.

Tak jak w znanym śnie Carla Gustava Junga najniższe kondygnacje domu były pozostałościami kultury pierwotnej, tak w poezji Fedorowicza piwnica przechowuje pozostałości poprzedniej kultury. Przedmioty są artystycznie usytuowane w przestrzeni, mimo że zapewne nikt ich z tą myślą nie ustawiał. Drzewo, które wyrosło na ruinach, cały czas czerpie soki z ziemi. Współtworzy martwą naturę i ją jednocześnie przekracza.

Można wskazać jeszcze inny aspekt przywoływanej tu kategorii martwej natury. Dla Fedorowicza, kiedy zieleni się wzgórze czy las, to tym samym „ich ciała się zielenią”³⁵. Ich, czyli poprzednich mieszkańców – poecie chodzi o „pochowane Żydówki, Niemki z Neu Lagow”³⁶. Za współczesny krajobraz odpowiadają też szczątki ludzi, dlatego jest to krajobraz *post mortem*, wizja tragiczna („jest krew, gdy ręce włożyć pod liście”³⁷), ale być może najtrafniej obrazująca określenie „martwej natury”. Przyroda bowiem ciągle buduje z tego, co obumarło. Jest ona niekończącym się wskrzeszaniem zwłok. Wiąże się z tym aspekt powtarzania, mit wiecznego powrotu. W ten sposób smak wina może przybliżyć to, co minęło. Milena, bohaterka *Grünbergu*, kiedy po latach odwiedza tytułowe miasto, pyta Ernesta: „Chcesz powiedzieć, że można wrócić do przeszłości? Że wino pozwoli na podróż w czasie?”³⁸. Mężczyzna odpowiada:

Nie masz czasem wrażenia, że to, co jest, już było? Mam tak ostatnio, jakbyśmy przed laty zakładali tę winnicę, a teraz robimy to od nowa. (...) I to nie jest *dévà vu*, bo *dévà vu* to niejasne, niepokojące przeczucie. Tutaj zaś wiem, jest pewność i pamięć³⁹.

Narrator powieści opisuje też zaistniałe zmiany:

I chociaż Grünberg in Schlesien tylko na mapach oraz sztyldach pod opadającym tynkiem, to wciąż miasto permanentnej jesieni. To dalej Grünberg. Bo w terenie, w rzeczywistości, przeszłość wytacza się, rodzi jak kamień w polu⁴⁰.

³⁵ Tenże, *Tęcza*, [w:] tegoż, *podróż na zachód...*, s. 10 oraz tenże, *Kościół w Miłsku*, [w:] tegoż, *podróż na zachód...*, s. 24.

³⁶ Tenże, *Tęcza...*, s. 10.

³⁷ Tamże.

³⁸ K. Fedorowicz, *Grünberg...*, s. 133.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 136.

Zielona Góra jest ciągle Grünbergiem. Nie oznacza to, że czas się zatrzymał, bo miasto dzieje się nadal od prawie ośmiuset lat⁴¹. Nie oznacza to też, że uliczki z początku XX wieku zostały zachowane w niezmienionej postaci. Jak twierdzi Walton, można powiedzieć o obrazie, że jest nieruchomy wtedy, gdy „jego charakterystyka temporalna nie ma znaczenia przedstawieniowego” oraz „jeżeli to, co się obrazowi przydarza bądź nie przydarza w miarę upływu czasu, nie ma żadnego wpływu na zawartość przedstawieniową”⁴². Krajobraz Ziemi Lubuskiej uległ przeobrażeniom pod wpływem czasu, ale *genius loci* pozostał niezmieniony.

Literacko przekształcony motyw martwej natury może wyrażać też śmiertelne unieruchomienie miejsca (przymiotnik „martwa/martwy” określa takie elementy przyrody: pole, igłę sosny, korzenie drzew, żurawia) lub tzw. akinezę – zastygnięcie, odrętwienie, które jest reakcją (np. zwierzęcia) na zagrożenie („Pole martwe/ Albo gotowe na śmierć”⁴³). Trzeba podkreślić, że Fedorowicz, pisząc o martwym krajobrazie, najpierw animizuje jego elementy, aby później je z powrotem unieruchomić (de-animizować).

Transgraniczność, która wyłania się z twórczości Fedorowicza, odbiega od definicji podręcznikowych. Jej podstawową cechą nie jest dynamizm, cyrkulacja, ruch. Lubuskie miejsca, które pojawiają się w tej twórczości, można scharakteryzować, biorąc pod uwagę trzy aspekty martwej natury (figury transgraniczności): statyczność, martwość i powtarzalność. Te możliwości deskrypcji stawiają pod znakiem zapytania zarówno teraźniejszy, jak i przeszły model trwania tego obszaru. Znoszą podział na polsko-niemieckie terytoria oraz na to, co widzialne i niewidzialne. Mapa oraz inne przedmioty, które zaświadczały o minionym porządku, są gwarantem łączności z dawnymi bukami, Grünbergiem czy Buchmühle; ukazują złożoną tożsamość tych miejsc. Twórczość Fedorowicza pokazuje, że lubuskie *genius loci* jest ze swej natury transgraniczne, czyli w tym przypadku paradoksalnie niezmiennie.

⁴¹ Niemieccy kronikarze wymieniają rok 1222 jako datę założenia miasta. Zob. T. Czyżniewski, *Zielona Góra przełomu wieków XIX/XX*, Łódź 2010, s. 9.

⁴² K.L. Walton, dz. cyt., s. 282.

⁴³ K. Fedorowicz, *Niemieckie requiem, Węgrzynice*, [w:] tegoż, *Martwa natura...*, s. 17.