

Od poetyki przestrzeni
do geopoetyki

POETYKA I HORYZONTY TRADYCJI

5

Zespół redakcyjny serii

ELŻBIETA KONOŃCZUK (PRZEWODNICZĄCA), MARIUSZ LEŚ,
EWA NOFIKOW, ELŻBIETA SIDORUK, VIOLETTA WEJS-MILEWSKA

Uniwersytet w Białymstoku

Instytut Filologii Polskiej
Zakład Teorii i Antropologii Literatury

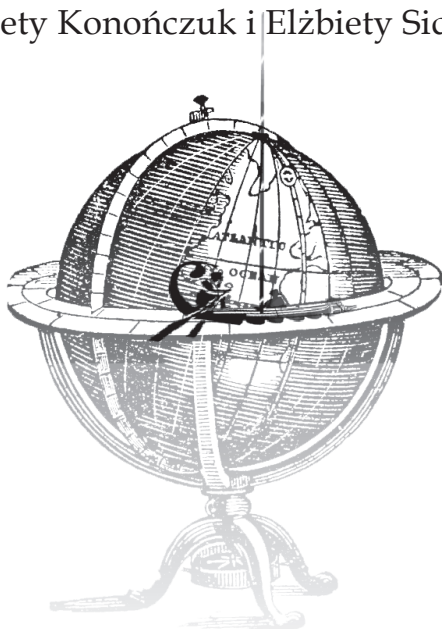


WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Od poetyki przestrzeni do geopoetyki

pod redakcją

Elżbiety Konończuk i Elżbiety Sidoruk



MMXII

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Recenzent
Bogumiła Kaniewska

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2012

Projekt okładki i stron tytułowych
Krzysztof Tur

Redakcja
Elżbieta Łagunionek

Korekta
Elżbieta Łagunionek

Redakcja techniczna i skład
Stanisław Żukowski

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

ISBN 978-83-7431-315-5

Druk i oprawa: „QUICK-DRUK” s.c., Łódź

SPIS TREŚCI

Od Redakcji.....	7
------------------	---

Literatura i geografia

Elżbieta Rybicka – Literatura, geografia: wspólne terytoria.....	11
Elżbieta Konończuk – Mapa jako metafora w „opowieściach przestrzennych” Andrzeja Stasiuka.....	27
Krystyna Latawiec – Dukla – <i>omfalos</i> i miejsce peryferyjne.....	49
Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz – Poetyka zagranicy	71
Tomasz Stępień – Przestrzeń w literaturze „górskiej”.....	87

Przestrzeń i metafora

Elżbieta Sidoruk – Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mrożka z tomu <i>Dwa listy</i>	105
Małgorzata Mikołajczak – „Szli na Zachód osadnicy...” Rola metaforyki przestrzennej w tworzeniu mitologii Ziemi Lubuskiej.....	135
Monika Kostaszuk-Romanowska – W laboratorium współczesności, czyli teatralne przestrzenie młodego polskiego dramatu.....	159
Katarzyna Sokołowska – Ciało jako przestrzeń. Tochmana relacje z Rwandy.....	177

Przestrzeń w prozie

Krystyna Jakowska – Przestrzenne porządki i nieporządki nowej prozy. Czytelnicze impresje.....	193
Anna Węgrzyniak – Przestrzeń w prozie Magdaleny Tulli.....	201

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska – Przestrzeń i miejsca w powieści <i>Niehalo</i> Ignacego Karpowicza	217
Radosław Sioma – „Pewien zakątek ziemi”. Geografia <i>Czarnego potoku</i> Leopolda Buczkowskiego – rekoniesans	229
Leszek Jawor – Przestrzeń doświadczana i przestrzeń imaginowana w <i>Głosach w ciemności</i> Juliana Strykowskiego	253

Poetyckie kreacje przestrzeni

Katarzyna Kościewicz – Kamień i krew. Obraz miasta – świadka historii w poezji polskiej drugiej połowy XIX wieku	271
Joanna Warońska – „Zagrożona, bajeczna, święta...” Sposoby konstruowania przestrzeni w twórczości Tadeusza Gajcego	293
Magdalena Paszkowska – W stole ukryty jest dom. Utwory Różewicza o tematyce partyzanckiej	317
Dawid Bujno – <i>Szerokość poetycka zero</i> . Przestrzeń w wierszach Andrzeja Sosnowskiego	341
Katarzyna Wądolny-Tatar – Granice własnego świata. O poezji Anny Janko	365
Indeks nazwisk	385

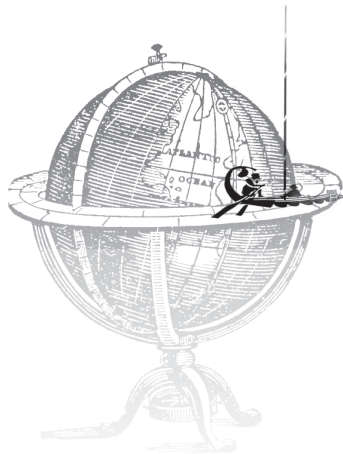
Od Redakcji

Zainteresowanie problematyką przestrzenną, od dawna obecną w literaturoznawstwie, odżywa ostatnio dzięki otwarciu się refleksji teoretycznoliterackiej na różne kulturowe konteksty, a w szczególności na dyskurs geograficzny w jego humanistycznym wariacie. Wobec tych nowych tendencji interdyscyplinarnych uznaliśmy za potrzebne podjęcie na nowo refleksji nad kategorią przestrzeni w obszarze poetyki historycznej i teorii literatury. Przekonani o aktualności rozpoznań dokonanych przez badaczy z nurtu strukturalno-semiotycznego, opisujących przestrzeń jako element kompozycyjno-fabularnej struktury dzieła oraz analizujących funkcje metaforyki przestrzennej, zaproponowaliśmy spojrzenie na tę problematykę przez pryzmat literatury rozumianej jako zapis doświadczenia przestrzeni geograficznej.

Artykuły zebrane w tomie *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* stanowią pokłosie konferencji zorganizowanej przez Zakład Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, która pod hasłem „Przestrzeń jako kategoria poetyki” odbyła się 19–20 maja 2011 roku w Białymstoku. Prezentowane na niej referaty nie tylko potwierdziły analityczno-interpreta-

cyjną efektywność sprawdzonego już języka opisu przestrzeni w literaturze, ale też ukazały funkcjonalność metodologii inspirowanej badaniami interdyscyplinarnymi, rozwijającymi się na styku teorii literatury i geografii, takimi jak geopoetyka i geokrytyka, a także geografia humanistyczna i kulturowa. Uczestnicy konferencji uznali ten kierunek rozważań za niezwykle atrakcyjny i wart kontynuowania, co skłoniło nas do zorganizowania kolejnego spotkania, poświęconego tym razem literackim reprezentacjom przestrzeni geograficznej. 17 i 18 maja 2012 roku w Białymstoku odbyła się konferencja „Geografia i metafora”, której efektem będzie opublikowana pod tym samym tytułem monografia.

Literatura i geografia



Elżbieta Rybicka

Uniwersytet Jagielloński

Literatura, geografia: wspólne terytoria¹

Poszukiwanie wspólnego terytorium między literaturą (i badaniami literackimi) a geografią wynika z trzech podstawowych powodów. Po pierwsze, ma ono swoje źródło w samej literaturze, a dokładniej w rozwoju i nobilitacji pisarstwa niefikcjonalnego, tzn. autobiograficznego, eseistycznego, reportażowego, podróżniczego, a także literatury regionalnej w ostatnich kilkudziesięciu już latach. Pisarstwo tego rodzaju wprowadziło z pełną siłą problem odniesienia do geograficznych lokalizacji, dowodząc przy okazji, iż wymaga ono jednak nieco innego języka opisu miejsc niż teoria przestrzeni i kategorie spacialne wypracowane na materiale literatury fikcjonalnej. Z drugiej strony fakt, iż ci sami twórcy (jak Miłosz, Iwaszkiewicz, Białoszewski, Zagajewski, Chwin, Liskowacki, Stasiuk i wielu innych) sytuują się zarówno w obiegu fikcyjnym, jak i niefikcyjnym, oraz że pomiędzy tymi dwoma modelami pisarstwa zachodzą interakcje i wielostronne zależności (dając

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich” finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

w konsekwencji efekt hybrydyzacji po obu stronach), pozwala podjąć próbę rozszerzenia rozważań także na literaturę fikcjonalną.

Po drugie, wzrost znaczenia współczynnika geograficznego we współczesnych praktykach literackich (i artystycznych) współbrzmi mocno i wyraźnie z aktualnymi teoriami z szeroko pojętej humanistyki, które kształtują nową wyobraźnię przestrzenną w antropologii, socjologii, filozofii, badaniach kulturowych oraz oczywiście geografii. Ta nowa wyobraźnia przestrzenna nastawiona jest na praktyki sytuowania i umiejscawiania, choć wychwytuje także dyslokacje. Co istotne, przestrzeń geograficzna nie jest w nich traktowana jako neutralne tło, ale aktywna siła warunkująca i kształtująca kulturę. W konsekwencji widać już wyraźnie z dzisiejszej perspektywy, iż wszelkie ruchy spod znaku *spatial turn* (bo to on stanowi kontekst przemian²) doprowadziły do przeformułowania bądź stworzenia nowych koncepcji podmiotu (np. *homo geographicus*³, podmiot nomadyczny⁴, *homo localis*⁵), języka, kultury, w których aspekt geograficzny odgrywa coraz większą rolę. Praktyki literackie i artystyczne korespondują zatem z teoriami, co warto jednak podkreślić, nie jest to relacja oparta na podrzędności, teksty literackie nie ilustrują bowiem nowych teorii miejsca czy przestrzeni, ale często są dla nich inspiracją czy legitymizacją.

Po trzecie, przyczyną są także procesy przekształcające współczesną kulturę, takie jak chociażby globalizacja, migracje, mobilność, rozwój turystyki, nowe media, które uwrażliwiają na to, co dzieje się z miejscami. Jak bowiem doskonale wiemy, procesy globalizacyjne nie doprowadziły do unifikacji lokalnych przestrzeni, lecz

² Zob. *The Spatial Turn*, ed. B. Warf, S. Arias, London, New York 2009. Tu zwłaszcza: B. Warf, S. Arias, *Introduction: the Reinsertion of Space into the Social Sciences and Humanities* oraz E. W. Soja, *Taking Spacepersonally*.

³ R. D. Sack, *Homo Geographicus*, Baltimore, London 1997.

⁴ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009.

⁵ M. Madurowicz, *Tożsamość homo localis w geografii człowieka*, w: *Człowiek w badaniach geograficznych*, red. W. Maik, K. Rembowska, A. Suliborski, Bydgoszcz 2006.

wręcz przeciwnie – dowiodły zróżnicowania terytorialnego. Jak obrazowo powiada Adam Nobis, analizujący wpływ globalizacji na lokalność: „Jeżeli pijemy, to zawsze coś i gdzieś, i dotyczy to także kawy, która smakuje inaczej nawet na niemieckich lotniskach w Monachium i Stuttgarcie, nie mówiąc już o różnicach między Lizboną, grecką Chanią na Krecie czy Krems w Dolnej Austrii”⁶. Wbrew zatem przedwczesnym pogłoskom o śmierci geografii w czasach globalizacji, okazuje się, iż lokalizacje i dyslokacje przestrzenne, ruchy de- i reterytorializacji kształtują mocno współczesny krajobraz kulturowy. A ponieważ literatura podlega tym samym przemieszczeniom, to i współczynnik geograficzny staje się niejako problemem praktyk literackich, w dodatku problemem tyleż „wewnętrznym” (jako temat), co „tranzytywnym”, to znaczy mówiącym także o jej funkcjonowaniu w świecie globalnych przepływów, w przestrzeniach transkulturowych, w hybrydycznych miastach⁷.

Poszukiwania wspólnego terytorium ograniczam w zasadzie do geografii kultury, a nawet do jej współczesnej odmiany zwanej nową geografią kultury. Jej krótka historia, datująca się od 1987 roku, wtedy bowiem ukazał się założycielski tekst Denisa Cosgrove’a i Petera Jacksona⁸, oznacza, jak dla wszystkich młodych dziedzin, niezwykle dynamiczną fazę rozwojową, połączoną z fermentem intelektualnym, licznymi próbami eksplikacji własnej pozycji oraz sporami dotyczącymi tak podstawowych kwestii, jak chociażby definiowanie kultury⁹. Sięgam po nową geografię kultury,

⁶ A. Nobis, *Przestrzeń, miejsca, kultura, globalizacja*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2008, nr 1, s. 80.

⁷ Wieloaspektowe wprowadzenie do problematyki zmian literatury we współczesnym świecie stanowi książka *Migrant Cartographies. New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*, ed. S. Ponzanesi, D. Merolla, Oxford 2005.

⁸ D. Cosgrove, P. Jackson, *New Directions in Cultural Geography*, „Area” 1987, vol. 19, nr 2. Zob. też K. Rembowska, *Kultura w tradycji i we współczesnych nurtach badań geograficznych*, Łódź 2002.

⁹ O dynamicie niech świadczy fakt, iż w tak krótkim okresie ukazało się już kilka podręczników (m.in. M. Crang, *Cultural Geography*, New York 1998, W. Norton, *Cultural Geography. Themes, Concepts, Analyses*, Oxford 2000), antologii (m.in. *The*

ponieważ ukonstytuowała się ona po zwrocie kulturowym i w ścisłym związku z brytyjskimi badaniami kulturowymi. Zawdzięcza im przede wszystkim kulturowe profilowanie, zainteresowanie problemami reprezentacji, władzy, ideologii, także włączenie w obszar badawczy szerokiego repertuaru zjawisk kulturowych, w tym także kultury popularnej. Jest dziedziną otwartą na inspiracje płynące z zewnątrz – właściwie z obszaru całej współczesnej humanistyki. Co istotne, źródła owych inspiracji nie dotyczą tylko teorii, ale w równym stopniu praktyk artystycznych, w tym także literackich oraz praktyk życia codziennego. Wynika to przede wszystkim z przyjęcia definicji kultury Raymonda Williama, a więc kultury nie tylko jako sztuki, literatury i teatru, ale też jako sposobu życia. Kolejną sprawą – istotną zwłaszcza dla paraleli z badaniami literackimi – jest wreszcie nacisk kładziony na praktyki interpretacyjne, „mapy znaczeń”, a więc procesy nadawania, tworzenia oraz interpretowania sensów. Dzięki temu nowa geografia kultury bliska jest współczesnej kulturowej orientacji w badaniach literackich.

Poszukiwania wspólnego terytorium nie mają na celu skatalogowania słownika wspólnych pojęć, ale raczej zarysowania pola możliwych inspiracji dla geopoetyki, otwarcie badań literackich na inne języki opisu przestrzeni. W tym wspólnym obszarze chciałabym wyróżnić przede wszystkim trzy zjawiska: krajobraz, geograficznie wyobrażoną oraz kategorię miejsca.

Krajobraz: estetyka, polityka, sensoryka

Krajobraz stał się z pewnością jednym z najważniejszych przedmiotów badań nowej geografii kultury, a przyczyny tego zainteresowania wydają się w pełni zrozumiałe. Kategoria krajobrazu –

Cultural Geography Reader, ed. T. Oakes, P. L. Price, New York 2008) oraz indywidualnych propozycji badawczych (m.in. P. Jackson, *Maps of Meaning. An Introduction to Cultural Geography*, London, New York 1989).

jak mało która – nadaje się do potwierdzenia kulturowych uwarunkowań postrzegania przestrzeni geograficznych. Od razu jednak należy zauważyć, iż problematyka kulturowego zapośredniczenia ma swoją dynamicznie rozwijającą się wykładnię w historii geografii. O ile dla Carla Sauera, twórcy geograficznej „szkoły z Berkeley” krajobraz jest wynikiem oddziaływania społeczności ludzkiej¹⁰, o tyle późniejsze koncepcje, wypracowane już w ramach nowej geografii kulturowej, kładą nacisk na odmienne kwestie. Zmiana widoczna jest już na poziomie języka i wyboru kluczowych metafor. Jak zauważają Stephen Daniels i Denis Cosgrove:

Kulturowy zwrot w geografii humanistycznej wprowadził metafory i analogie kładące większy nacisk na znaczenie niż na funkcję i konsekwentnie porzucił analogie cybernetyczne i biologiczne. Metafory systemu i organizmu ustąpiły miejsca metaforom spektaklu, teatru i tekstu¹¹.

Zmiana tych kluczowych metafor sugeruje, że głównym obiektem zainteresowania będzie nie tyle sam krajobraz, ile sposoby jego widzenia, z jednej strony kulturowe praktyki takie jak podróżowanie, tworzenie ogrodów, fotografowanie, a z drugiej – reprezentacje wizualne i literackie. Zmiana metafor dowodzi też przy okazji, iż język opisu nowej geografii kultury jest ściśle związany ze współczesną humanistyką – metafory krajobrazu jako tekstu, teatru czy spektaklu to przecież pojęcia ze słownika teorii ostatnich kilkudziesięciu lat, co świadczy o usytuowaniu także samej dziedziny.

W podejmowanej w ramach nowej geografii kulturowej refleksji nad krajobrazem można wyodrębnić kilka orientacji. Po pierwsze, są to badania nad krajobrazem koncentrujące się na „sposobach widzenia” i mechanizmach kulturowego wytwarzania krajobrazu,

¹⁰ Zob. K. Rembowska, *Kultura w tradycji i we współczesnych nurtach badań geograficznych*, s. 82–85.

¹¹ S. Daniels, D. Cosgrove, *Spectacle and text. Landscape metaphors in cultural geography*, w: *Place/Culture/Representation*, ed. J. Duncan, D. Ley, London, NY 1997.

ale z naciskiem położonym na różnorodne dziedziny sztuki oraz na ikonografię¹².

Drugą ważną orientacją jest badanie krajobrazu jako wytworu ideologicznego, który powstał pod wpływem określonych koncepcji narodowych i pamięci historycznej. Rozległość tych poszukiwań jest olbrzymia, ale też w dużym stopniu przewidywalna, bowiem współbrzmi wyraźnie z głównymi koniunkturami badawczymi – teoriami feministycznymi, genderowymi, badaniami postkolonialnymi, badaniami nad tożsamością narodową. Krajobraz w tym przypadku staje się bardziej polem walki o znaczenia i na znaczenia określonych grup narodowych, etnicznych i społecznych niż neutralnym, geograficznym obszarem.

I po trzecie, istotną dziedziną są badania nad zmysłowym postrzeganiem krajobrazu. Dominującą rolę odgrywa zmysł wzroku traktowany wszakże z coraz mocniej ujawnianym krytycznym nastawieniem, stąd podkreśla się jego znaczenie jako podstawy zachodniej epistemologii i metod naukowych, wagę szczególnych technologii wizualnych, takich jak fotografia, film i kartografia, rolę widzenia w odcieleśnianiu relacji z krajobrazem. Konkurencją dla dominującej władzy wzroku stanowią obecnie takie kategorie, jak *smellscape* czy *soundscape*, badania rozwijane nad krajobrazem dźwiękowym czy zapachowym, które zmieniły, albo przynajmniej zrelatywizowały, dawną hierarchię zmysłów. Co warto zaznaczyć, ludzkie *sensorium* traktowane jest tu w równym stopniu jako naturalne, biologiczne i kulturowe.

Czy te orientacje geograficzne spod znaku estetyki, polityki i sensoryki krajobrazu mogą dostarczyć nowych inspiracji dla literaturoznawstwa? Na początek wypada odnotować pewne oczywistości. Krajobraz i jego reprezentacje to niewątpliwie jeden z bardziej wyrazistych obszarów wspólnego zainteresowania geografii kultury i badań literackich. Obie dziedziny mówią w zasadzie dopeł-

¹² *The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, ed. D. Cosgrove, S. Daniels, Cambridge 1988.

niającym się dwugłosem. Jeśli Cosgrove powiada, iż aby odczytać krajobraz osiemnastowiecznego angielskiego parku konieczne jest zrozumienie jego werbalnych reprezentacji nie jako ilustracji, lecz obrazów konstytutywnych dla jego znaczenia¹³, to jego założenia nie są dalekie od historyków literatury. Ryszard Przybylski i Anna Nasiłowska interpretujący *Sofiówkę*, czy Marcin Cieński odczytujący „pejzaże oświeconych”, choć badają reprezentacje literackie, dochodzą do podobnych wniosków: „na pejzaż patrzono nie po to, by go zobaczyć, ale by widzieć to, co dyktowały wzorce osadzone w zbiorowej wyobraźni”¹⁴. I geografowie, i literaturoznawcy dostrzegają zatem nierozzerwalny spłot kultury i krajobrazu.

Polskie badania nad krajobrazem i pejzażem literackim rozwijają się od dawna, by wspomnieć tylko nazwiska Jacka Kolbuszewskiego, Tomasza Wójcika, Marcina Cieńskiego¹⁵. Badania te koncentrują się jednak na historii literackich ujęć krajobrazu w poszczególnych epokach lub w twórczości konkretnych autorów czy na specyficznych typach krajobrazu (jak góry czy morza). Jeżeli zwracam zatem uwagę na możliwe poszerzenie spektrum badawczego, to ze względu na odmienność pytań i zagadnień, które mogą się w tym obszarze pojawić. Większej uwagi z pewnością wymagałaby kwestia związków między krajobrazem a tożsamością narodową, regionalną, lokalną i próba rekonstrukcji procesu wytwarzania krajobrazu polskiego.

Innym polem mogą być relacje między słowem a obrazem, literacką topografią a wizualną reprezentacją, malarstwem pejzażo-

¹³ S. Daniels, D. Cosgrove, *Introduction: iconography and landscape*, w: *The iconography of landscape*, s. 1.

¹⁴ M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wrocław 2000, s. 12.

¹⁵ Książki Tomasza Wójcika (*Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Paramonografia liryki poety*, Warszawa 1993) oraz Marcina Cieńskiego (dz. cyt.) zawierają wszechstronne i syntetyczne wprowadzenie do problematyki pejzażu i krajobrazu w badaniach literackich. Nową intersemiotyczną propozycję stanowi książka Anny Rossy, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.

wym, filmem, fotografią. Obok tego kody sensualne, uruchamiane w zmysłowym postrzeganiu i opisach krajobrazu. Osobną, choć chyba najistotniejszą kwestią, byłoby zwrócenie uwagi na relację nie tyle powielania czy naśladowania, ile na fakt rozbijania kulturowych „tworzydeł”, klisz wizualnych, stereotypów wyobrażeniowych, konwencji widzenia krajobrazu w praktykach literackich.

Wyszczególnione tu kwestie nie muszą być zresztą rozważane osobno; przykładem niech będzie krótki, opublikowany z rękopisów w 2011 roku, tekst Jarosława Iwaszkiewicza *Pejzaż ukraiński a pejzaż mazowiecki*. Stanowi on modelową wręcz egzemplifikację procesów kulturowego postrzegania krajobrazu – pojawiają się w nim klisze malarskiego zapośredniczenia widzenia natury („Nie masz to jak mazowieckie drzewa. Podobne w rysunku do owianych wymyślnym preromantycznym sentymentem obrazów Claude’a Lorraina, zazwyczaj są źródłem rozkoszy dla oka”¹⁶, „...najbardziej czyni je podobnymi do Lotaryńczyka Klaudiusza obrazów, nakrywając wszystką perspektywę osobliwą mgiełką”¹⁷). Co ciekawe jednak, te malarskie konwencje dominujące w przypadku Mazowsza, znikają przy opisie pejzażu ukraińskiego, w tym przypadku uruchomiony zostaje kod naturalny. Co istotne wszakże, okazuje się, iż przy opisie Ukrainy wchodzimy w sferę niewyraźnego, percepcja wizualna staje się nieprzekładalna na słowa („Wszystkie słowa barwę wyrażające, gdybyśmy nawet chcieli użyć, jak to teraz moda, nazw pewnych farby tylko przez malarzy używanych – wszystkie owe słowa nie dałyby nam pojęcia o owych różach, cytrynach i oranżach, jakie zachód na niebie Ukrainy zapala”¹⁸). Sprawa to o tyle intrygująca, że język niewyraźności koresponduje z tematem ukraińskim w twórczości Iwaszkiewicza. Niezależnie bowiem od jego fascynacji, przywiązania, ciągłych po-

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Pejzaż ukraiński a pejzaż mazowiecki*, w: *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, pod red. R. Papińskiego, Podkowa Leśna 2011, s. 79.

¹⁷ Tamże, s. 80.

¹⁸ Tamże.

wrotów do rodzinnej krainy¹⁹, Ukraina w jego pisarstwie była – jak zauważył Aleksander Fiut – widziana jak za szybą, barwnym witrażem, na który składały się „przesady stanowe i kastowe nawyki [...], a także modernistyczna wrażliwość, z jej skłonnością do estetyzacji życia, przetwarzania atrybutów odmiennej kultury i obyczaju w przedmiot estetycznej kontemplacji”²⁰. I ten estetyczny filtr ujawni się na końcu, a koda szkicu warta jest przytoczenia w całości:

Jeżeli zechcemy znaleźć to coś, co łączy pejzaż mazowiecki z ukraińskim, musimy się od zewnętrznych oderwać przedmiotów. Zarówno w różnicowanym pejzażu Mazowsza, jak w tamtym scałkowanym mieszka pewna dusza, która się i stąd, i zowąd nieraz w pieśni, w melodii, w poezji wyrывa.

Dusza ta jest zarazem moją duszą. Nazywa się „melancholia”²¹.

Po pierwsze, mamy tutaj do czynienia z romantyczno-modernistyczną konwencją postrzegania krajobrazu jako stanu duszy, przechodzimy zatem od deskrypcji do ewokacji nastrojów i sentymentów. Ponadto następuje istotna zmiana w sferze *sensorium*. W opisie pejzaży dominował bowiem rejestr wzrokowy (oko ślizgające się po krajobrazie), natomiast w zakończeniu wraz z przejściem od pejzażu widzianego i wspomnianego do krajobrazu psychicznego, kod wizualny przechodzi w kod muzyczny, jawnie emocjonalny. Dzięki temu dokonuje się także podwójna interferencja; geograficzna, gdyż pejzaże Mazowsza i Ukrainy ujawniają swą wspólną cechę, tonację emocjonalną, oraz interferencja między podmiotem a krajobrazem, wewnętrznym i zewnętrznym, w której pomostem

¹⁹ O relacjach Iwaszkiewicza z Ukrainą zob.: D. Pawłytko, *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, w: *Miejsce Iwaszkiewicza*, Podkowa Leśna 1994; T. Wójcik, *Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Paramonografia liryki poety*, s. 42–44, 111–117; P. Drobnik, *Jedność w różnorodności. Europa w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Wrocław 2002, s. 83–105 oraz z oryginalnej krytycznej perspektywy A. Fiut, *Jak za szybą*, w: *Spotkania z Innym*, Kraków 2006, s. 55–82.

²⁰ A. Fiut, *Jak za szybą*, s. 79.

²¹ J. Iwaszkiewicz, *Pejzaż ukraiński a pejzaż mazowiecki*, s. 81.

jest także owa melancholijna tonacja. Zmienia się także perspektywa: wzrokocentryzm opisu pejzażu mazowieckiego wprowadzał dystans, oddalającą perspektywę, natomiast kod muzyczny ten dystans niweluje, zaciera granice między „ja” a krajobrazem. Dodam jeszcze, iż melancholia współgra tutaj z poetyką niewyraźności, ale współgra też z kodem kulturowym postrzegania stepu ukraińskiego jako przestrzeni pustki i straty²². Okazuje się zatem, iż próba uchwycenia *genius loci* krajobrazu Mazowsza i Ukrainy wiedzie poprzez kody estetyczne i sensoryczne.

Geografia wyobrażona i imagologie terytorialne

Innym wspólnym obszarem badawczym stała się geografia wyobrażona. I choć pojęcie to wprowadzone do obiegu przez Edwarda Saída²³ pochodzi z badań postkolonialnych, to okazało się już na tyle operacyjne, że weszło do słownika geograficznego. Sam Saíd wyprowadził je, o czym warto pamiętać, z koncepcji poetyki przestrzeni Gastona Bachelarda²⁴, by odróżnić geografę wyobrażoną, literacką i imaginacyjną od obiektywnej i empirycznej geografii naukowej. Geografia wyobrażona to przede wszystkim domena kultury obejmująca zarówno reprezentacje miejsc, ludzi, krajobrazów i natury, jak i sposoby, dzięki którym te kulturowe reprezentacje odbijają pragnienia, fantazje, przedsądy ich autorów, a także sieć relacji władzy i dominacji między tymi obrazami a przedmiotami reprezentacji²⁵. Z uwag Saída można jeszcze wprowadzić kilka do-

²² Zob. np. M. Bieńczyk, „Wszystko w świecie tracić” (O „Marii” Antoniego Malczewskiego), w: tenże, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.

²³ E. W. Saíd, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005 (zwłaszcza rozdział: *Kreacyjna geografia i jej przedstawienia: orientalizowanie ludzi Orientu*, s. 90–120).

²⁴ Zob. tamże, s. 97.

²⁵ *The Dictionary of Human Geography*, ed. R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt, M. Watts, Malden: Blackwell 2003, s. 372.

określeń. Po pierwsze, podkreśla on sytuacyjność wiedzy i pozytywność podmiotowego punktu widzenia, co prowadzi do wniosku, iż nie ma niewinnej, neutralnej reprezentacji przestrzeni. Po drugie, kładzie on nacisk na widzenie, oglądanie, patrzenie, obserwowanie, a zatem na kulturową konstrukcję spojrzenia na określone terytoria. Po trzecie, geografia wyobrażona działa niejako dwukierunkowo, tworzy obraz nie tylko przedmiotu, ale też podmiotu, nie tylko Orientu, ale i Zachodu, nie tylko „tam”, ale i „tu”. Po czwarte, reprezentacje w geografii wyobrażonej są fikcjami w etymologicznym znaczeniu tego słowa (*ingere* jako tworzyć, kształtować), ale ich „cytatowość” i powtarzalność sprawia, iż nabierają performatywnego charakteru²⁶.

Tak zakreślona geografia wyobrażona jak na razie znalazła zastosowanie głównie w badaniach postkolonialnych, ale wiele przemawia za rozszerzeniem jej aplikacji – zwłaszcza w dyskursie podróźniczym, narodowym, regionalnym. Jej przedmiotem mogą być zarówno kulturowe wyobrażenia Północy, Południa, Wschodu, Zachodu, rozległe terytoria Azji, Europy Środkowej, po mniejsze obszary regionalne Śląska, Mazur czy Pomorza. Badania nad tego rodzaju imagologiami terytorialnymi preferują śledzenie mechanizmów historycznego wytwarzania obrazów danych obszarów i najczęściej wskazują na ideologiczne zaplecze reprezentacji, niemniej, jak dowodzi przykład książki Marii Todorovej *Balkany wyobrażone*, pozwalają one lepiej zrozumieć, w jakim świecie żyjemy.

Odwołam się do przykładu. Mapa Europy Środkowej zawsze budziła spory i wątpliwości, zasięg jej terytorium Czesław Miłosz wyznaczał obecnością architektury średniowiecznej, renesansowej, barokowej²⁷, Milan Kundera specyficzną kulturą duchową²⁸, Josef

²⁶ Tamże.

²⁷ Cz. Miłosz, *Poszukiwanie ojczyzny*. Rozmowa z Krzysztofem Czyżewskim, w: *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006, s. 387.

²⁸ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. M. L., „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5.

Kroutvor zapachem kapusty i zwietrzałego piwa²⁹, Jurij Andruchowycz zapachem ruin³⁰, Andrzej Stasiuk zdegradowanym krajobrazem śmietnika³¹, a ostatnio Robert Makłowicz zasięgiem występowania knedli, gulaszu, strudla i pischingera³². Te rozmaite geografie wyobrażone dowodzą nie tylko tego, że kartografia literacka jest działaniem imaginacyjnym, ale też faktu, iż zawsze tworzona jest z określonego miejsca na mapie i określonej pozycji. Sama Europa Środkowa staje się w efekcie zwielokrotnionym konstruktem dyskursywnym, zbiorem rozmaitych imagologii terytorialnych tworzonych w relacji z innymi geografiami wyobrażonymi Wschodu i Zachodu. Co istotne, są to relacje hierarchiczne, oparte na stosunkach podrzędności lub wyższości wobec barbarzyństwa i cywilizacji, które to kategorie same nabierają charakteru terytorialnego. Interesująca wydaje się także dynamika zmian tej imagologii – przejście od kultury wysokiej, duchowej do kultury codzienności oraz doświadczenia cielesnego i zmysłowego.

Miejsce: doświadczenie, kultura, wyobraźnia

Historia kategorii miejsca we współczesnej geografii jest zbyt rozległa i wielowątkowa, by pozwolić sobie na wyczerpującą rekonstrukcję. Zasygnalizuję zatem tylko jedną kwestię, mianowicie tak zwany powrót miejsca. Z jednej strony dotyczy on wspomnianego już renesansu lokalności, nawet gdy jest to lokalność przemieszczona lub fantomatyczna, a z drugiej dotyka kwestii o znaczeniu

²⁹ J. Kroutvor, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, przeł. J. Stachowski, Izabelin 1998, s. 7.

³⁰ J. Andruchowycz, *Środkowowschodnie rewizje*, przeł. L. Stefanowska, w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2007, s. 7.

³¹ Zob. A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*; tenże, *Fado*, Wołowiec 2006.

³² R. Makłowicz, *Café Muzeum*, Wołowiec 2010, s. 36–37.

ogólniejszym. Otóż zauważono, iż nowożytny dyskurs filozoficzny zdominowany był przez kategorię przestrzeni, uniwersalną i abstrakcyjną, w relacji do której miejsce traktowano jako kategorię podrzędną, wtórną i pochodną. To uprzywilejowanie przestrzeni kosztem miejsca obecnie zanika wraz z naciskiem kładzionym na ludzkie doświadczenie³³.

A czym byłyoby miejsce w literackich topografiach? Otóż jest ono, by pozwolić sobie na roboczą hipotezę³⁴, konstelacją niezwykle gęstą i złożoną z osobistych doświadczeń egzystencjalnych, przeżyć, doznań zmysłowych oraz emocji nasycających prywatne krajobrazy, pamięci wraz z jej zawirowaniami, obok tego także sfery doświadczeń kulturowych (literackich czy wizualnych) oraz na koniec z wyobraźni, która przekształca i dowolnie przemieszcza wspomniane składniki. I te trzy ingrediencje – doświadczenie, archiwum kultury i wyobraźnia – składają się na dynamiczną konfigurację zwaną miejscem, nie tylko w literaturze i nie tylko w badaniach literackich. Każdy z nich może pełnić funkcję dominanty w zależności od tego, czy mamy do czynienia z dyskursem niefikcyjnym, autobiograficznym, podróżniczym, eseistycznym czy fikcyjnym. W tych pierwszych, rzecz jasna, dominować będzie doświadczenie, choć zwykle zapośredniczone w mniejszym lub większym stopniu kulturowo, w fikcyjnych natomiast dominantą staną się archiwum kultury lub wyobraźnia.

Sama kategoria doświadczenia niesie ze sobą, jak wiadomo, szereg problemów, by zatem spróbować dookreślić jej znaczenie odwołam się do ustaleń Ryszarda Nycza. Zwrócił on uwagę, iż w zasadzie można mówić o czterech co najmniej aspektach doświadczenia: po pierwsze, jako „poddawaniu próbie”, wystawianiu na „kontakt ze światem, który zawsze zawiera możliwość

³³ J. E. Malpas, *Place and Experience. A Philosophical Topography*, Cambridge 1999, s. 27–32.

³⁴ Pierwszą próbą wyprowadzenia tej hipotezy z twórczości Juliusza Słowackiego był mój szkic *Geografia, literatura, wyobraźnia: w stronę wspólnego słownika* zamieszczony w antropologicznych „Tematach z Szewskiej” 2011, nr 1.

spotkania z tym, co inne, nieprzewidywalne, niebezpieczne, dotkliwe (co «fizycznie» dotyka mnie, pozostawiając trwałe skutki)”. Po drugie, o doświadczeniu jako zmysłowym doznaniu, które wskazuje na fakt psychocieleśnej „rejestracji” efektu zetknięcia ze światem. Trzeci aspekt wskazuje na motyw podmiotowego poświadczenia sobą owego kontaktu z rzeczywistością, czwarty natomiast prowadzi w stronę doświadczenia jako świadczenia, dawania świadectwa³⁵.

Korzystając z tych sugestii, powiedziałabym, że te literackie topografie, w których dominantę stanowi doświadczenie miejsc, będą świadectwem spotkania z przestrzenią, znaną i nieznaną, świadectwem jej sensorycznego doznania, a wreszcie, choć nie zawsze wyrażanym wprost, poświadczeniem formowania samoświadomości i tożsamości przez terytorium (tak jak na przykład Iwaszkiewicz nazywał siebie człowiekiem równiny, ukształtowanym przez stępy ukraińskie³⁶, a Miłosz człowiekiem nadrzeczej, lesistej doliny³⁷). Artykulacja wszakże tak pojętego doświadczenia wymaga uruchomienia kulturowego archiwum, a więc zbioru już znanych reprezentacji, kodów kulturowych, wzorców ujmowania przestrzeni, norm gatunkowych. W konsekwencji miejsce staje się w literackich topografiach wypadkową subiektywnego doświadczenia i intersubiektywnej kultury.

Zakończenie

Wspomniane na wstępie trzy czynniki kształtujące współczesne relacje między literaturą a geografiami, to znaczy same praktyki literackie, nowe teorie oraz kontekst kulturowy prowokują do szuka-

³⁵ R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 12–15.

³⁶ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1957, s. 19.

³⁷ Cz. Miłosz, *Rodzina Europa*, Warszawa 1990, s. 19.

nia wspólnego terytorium o charakterze transdyscyplinarnym między badaniami literackimi i geografią. Inspiracje płynące z geografii kulturowej mogą bowiem otworzyć pole dyskusji nad kategoriami miejsca i przestrzeni, wzbogacając o perspektywy wcześniej rzadko uwzględniane. Kluczowa zmiana dotyczy jednak stawianych pytań; nie koncentrują się one na problemie *mimesis*, a więc adekwatności, wierności lub niewierności wobec geograficznych realiów, ale z drugiej strony nie ograniczają się do kwestii językowej organizacji przestrzeni w dziele literackim. Innymi słowy, w odróżnieniu od kategorii przestrzeni jako elementu morfologii tekstu, geopoetyka wychodzi poza metody wewnątrzliterackie. Nie oznacza to oczywiście rezygnacji z poetyki, ale uwzględnienie także jej wymiaru performatywnego, sprawczego, dzięki któremu można sformułować pytania o oddziaływanie praktyk literackich na rzeczywistość geograficzną i zarazem oddziaływanie owej rzeczywistości na literaturę. Inaczej mówiąc, jak literackie topografie, geografia wyobrażona i imagologie terytorialne zmieniają nasze widzenie miejsc i przestrzeni.

Literature, Geography: a Common Territory

Summary

The subject of the article is the problem of connection between literature and new cultural geography in the context of the spatial turn. In the common space of both disciplines are situated such categories as landscape, imaginative geography and place. Landscape is considered as, at the same time, cultural and geographical phenomenon. The second concept, imaginative geography, is a combination of cultural representations, imagination and ideological power. The third common category is the place, considered as a dynamic configuration of personal experience, sensual perception, cultural codes and imagination.

Elżbieta Konończuk

Uniwersytet w Białymstoku

Mapa jako metafora w „opowieściach przestrzennych” Andrzeja Stasiuka

Narrator jako kartograf

Posługuję się cyrklem jak dawni geografowie, odkrywcy i wodzowie starych kampanii: mierzę nim odległość. [...] Wbijam więc igłę w miejscu, gdzie teraz jestem, i wszystko wskazuje na to, że pozostanę. Drugie ramię ustawiam tam, gdzie się urodziłem i spędziłem większą część życia. To jest w końcu podstawowa wielkość, gdy próbujemy pogodzić własną biografię z przestrzenią. Między moim Wołowcem a Warszawą jest w linii prostej circa trzysta kilometrów. Oczywiście nie mogę oprzeć się pokusie i wykreślam wokół Wołowca trzystukilometrowy krąg, żeby określić swoją środkową Europę¹.

Obraz narratora pochylonego nad mapą Europy z cyrklem i wykreślającego na niej przestrzeń swojego życiowego doświadczenia przywodzi na myśl scenę z obrazu Jana Vermeera *Geograf*. Holenderski malarz przedstawił postać geografa schylonego nad mapą, trzymającego w ręku cyrkiel, którym zapewne przed chwilą mierzył odległość między punktami. Właśnie oderwał wzrok od

¹ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, w: J. Andruchowycz i A. Stasiuk, *Moja Europa*, Wołowiec 2007, s. 85–86.

karty i z zadziwieniem rysującym się na twarzy patrzy przez okno, w przestrzeń, jakby w ten sposób chciał zweryfikować odległość oznaczoną na mapie. Vermeerowski geograf, otoczony zwojami map, patrzy w dal, przez co sprawia wrażenie oddającego się marzeniom, zawieszonoego między lekturą geograficznych wykreśłów a zmysłowym doznaniem przestrzeni.

W przytoczonym wcześniej cytacie, otwierającym *Dziennik okrętowy*, Stasiuk wprowadza metaforę kartograficzną, opartą na wyobrażeniu mapy jako tekstu łączącego doświadczenie biograficzne z doświadczeniem przestrzeni. Obrazowanie takie można uznać za organizujące jego twórczość, a wynikające z przekonania, że geografia i wyobrażenia są – jak pisze – „powiązane ze sobą węzłem silniejszym niż szaleństwo i rozsądek razem wzięte”, gdyż „rojenie na jawie zawsze za swój przedmiot bierze przestrzeń”².

Stasiuk w swoich reportażach tematyzuje sytuację kontemplowania lub czytania mapy oraz konfrontuje ją z obrazem przestrzeni doświadczanej, to znaczy postrzeganej lub wspomnianej. W występujących często w twórczości Stasiuka scenach z mapą, pisarz – niczym Vermeerowski geograf – podnosi wzrok, aby zagłębić się we wspomnieniach miejsc poznanych w podróżach lub dać się ponieść marzeniom o miejscach jeszcze przez niego nieodkrytych. Mapa pełni zatem funkcję nie tylko przewodnika po nieznanym obszarach, ale jest także narzędziem mnemotechnicznym, przywołującym wspomnienia, a więc pomocnym w opowiadaniu o podróżach.

Wspomnienia odbytych podróży, jak też marzenia o przyszłych podróżach są w istocie wspomnieniem lub marzeniem o przestrzeni, a ujęte w fabularny porządek narracji przyjmują formę „opowieści przestrzennych”. Kategorię tę przyjmuję za Michélem de Certeau, który opowieści przestrzenne rozumie jako wszelkie formy opowiadania o doświadczeniu przestrzeni, czy tej pokonywanej w trakcie podróży, czy tej przemierzanej podczas spaceru po mieście. Zarówno czynność przemieszczania się, jak i opowiadanie

² Tamże, s. 85.

o niej de Certeau określa mianem praktykowania przestrzeni³. Opowieści podróżnicze Stasiuka stanowią ciekawy przykład tego typu praktyk, szczególnie wówczas, kiedy narrator tematyzuje związki między lekturą mapy a fizycznym byciem w przestrzeni.

Doświadczenie przestrzeni geograficznej pisarz przekazuje za pośrednictwem dwu różnych sytuacji narracyjnych. Pierwszą jest kontemplacja mapy przypominająca oglądanie ogromnych połaci ziemi z lotu ptaka, drugą – fizyczne doznanie przestrzeni przez wysiłek wędrowania z miejsca na miejsce, często po bezdrożach, w upale lub chłodzie. Pierwsza zaspokaja marzenie człowieka o poznaniu świata z boskiej perspektywy, marzenie o wiedzy i władzy nad światem. Druga natomiast oddaje perspektywę człowieka przytłoczonego bezmiarem otaczającej go przestrzeni. Lilipucią perspektywę wprowadza Stasiuk poprzez aluzję do powieści Jonathana Swifta, przywołując scenę odwiedzin Guliwera u królowej Brobdingnagu. W scenie tej liliput oddaje cześć władczyni, obejmując oburącz jej mały palec i całując jego koniuszek. Ona z kolei zapewnia mu bezpieczeństwo, dając schronienie w swojej dłoni. Obraz bohatera poruszającego się po ciele królowej stanowi sugestywny kontekst interpretacyjny dla Stasiukowych, alegorycznych wyobrażeń Europy:

Tak, Europo, twoje serce bije gdzieś między Dijon a Paryżem, a twoja głowa to Iberia w błękitnej pościeli wód. Twój nienasycony brzuch to Niemcy. A ja? To znaczy my? Byliśmy twoimi łędwiami? Dwadzieścia parę lat temu nie znałem nawet tego słowa i czułem się jak ryba w wodzie, jak Guliwer w odwiedzinach u królowej Brobdingnagu, gdy godzinami ślęczałem nad twoim wizerunkiem jak nad zakazanym zdjęciem. Prawe udo Ukrainy i lewe Skandynawii. Długie jesienne popołudnia nad szkolnym atlasem i wyszukiwanie twoich tętnic: Dunaj, Sekwana, Ren i Dniepr. Czułem ich puls pod zielono-żółtą skórą równin i wyżyn⁴.

³ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 115–129.

⁴ Tamże, s. 124–125.

Alegoryczne przedstawienie Europy jako kobiety jest formą erotyzacji przestrzeni, doznawanej w uniesieniu bliskim ekstazie. Taka wizualizacja wyraża potrzebę bezpośredniego, zmysłowego kontaktu z europejskimi przestrzeniami.

Ach, Europo [...] Dwadzieścia pięć lat temu oglądałem twoje portrety w szkolnym atlasie. [...] Wpatrywałem się w twoje wizerunki i wyobrażałem sobie, że błędzę gdzieś, maleńki i niewidzialny, po twoim ogromnym ciełe. To była bardzo erotyczna wizja. [...] Ktoś dobrze wymyślił, że kontynenty są rodzaju żeńskiego, gdybyś była mężczyzną, nie mógłbym myśleć o tobie z taką czułością. [...] Leżysz na wznak między błękitami wód, twoje lewe ramię to Wielka Brytania i dłoń Irlandii, a prawe to Włochy, twoja piękna głowa to Iberia, a serce bije gdzieś między Dijon a Paryżem...⁵

Obraz Europy jako kobiety spoczywającej w błękitnej pościeli odsyła nie tylko do obrazu Guliwera wędrującego po ciełe królowej, ale także przywodzi na myśl obraz Maxa Ernsta *Le Jardin de la France*, przedstawiający w zmysłowej estetyce ciało kobiety, które – spowite w krajobraz – opływają rzeki Loara i Indre. Zerotyzowane obrazowanie przestrzeni geograficznej oddaje intymność jej doświadczenia, poczucie bezpieczeństwa i rozkoszy, jaką ona niesie. Fabularyzowana wizualizacja geograficznej przestrzeni odsyła także do tradycji dyskursu kartograficznego dawnych epok, w których mapy były nie tylko graficzną reprezentacją świata, ale stanowiły barwną, metaforyczną opowieść o świecie⁶.

⁵ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, s. 118–119.

⁶ K. Schlögel tak opowiada o dawnych mapach: „W istocie, mapy i atlasy to pełne pompy inscenizacje. U Abrahama Orteliusa czy Jana Blatu nazywają się *Theatrum mundi et orbis terrarium*. Na tytułowych stronach wiszą kurtyny; wznosi się na nich podia i sceny, gdzie swój alegoryczny występ ma geograficzna historia świata, kontynenty, oceany, strefy klimatyczne, róża wiatrów. Wiele map posiada okazałe rozmiary; to nie obrazki, a istne panoramy. [...] Niektóre mapy bywają obramowane historiami obrazkowymi, historią w ruchomych obrazach, wczesna forma *cartoons* i *comics*”. Zob. K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, L. Musiał, Poznań 2009, s. 218, 220.

W cytowanym tu utworze Stasiuk opowiada przestrzeń geograficzną Europy, przyjmując za wzorzec narracyjny mapę. Mapa zresztą – jak można przypuszczać – stanowi źródło wyobraźni przestrzennej pisarza i organizuje proces poznawania otaczającego świata. Oto przykład postrzegania rzeczywistości na wzór czytania mapy:

Teoretycznie wiem, że moje spojrzenie biegnie mniej więcej wzdłuż 21 południka na wschód od Greenwich i wpada do Morza Jońskiego gdzieś koło Epitallo na Peloponezie, ale sił starcza mi tylko do Zborowa na Słowacji, dziesięć kilometrów⁷.

[...] nęka mnie obsesyjna wizja, w której siatka kartograficzna pokrywa się doskonale z siatkówką oka⁸.

Takie doświadczenie konkretnej przestrzeni geograficznej przez wpisanie jej w wyobrażoną siatkę kartograficzną daje poczucie ogarniania tej przestrzeni wzrokiem, zawłaszczania jej. Ta sytuacja przypomina jeszcze jedną scenę z powieści Swifta, w której bohater spaceruje po specjalnie dla niego sporządzonej mapie, umożliwiającej mu poznanie przestrzeni; z racji swojego wzrostu nie mógłby jej doświadczyć empirycznie⁹. Podobnie narrator *Dziennika okrętowego* doświadcza fizycznej przestrzeni poprzez jej kartograficzną reprezentację. Opowieści Stasiuka prowadzone są z perspektywy, którą można nazwać perspektywą geografę amatora, opisującego swoje usytuowanie w świecie w wyniku konfrontacji rzeczywistości postrzeganej z tekstami kartograficznymi. Poruszanie się

M. de Certeau pisze o XV–XVII-wiecznych mapach jako opowieściach posługujących się narracyjnymi wyobrażeniami statków, zwierząt, postaci, wizualizujących różne działania przestrzenne, jak podróże, wojny, handel. Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, s. 120.

⁷ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, s. 142.

⁸ Tamże, s. 157.

⁹ „[...] jak to sam wymierzyłem na sporządzonej z rozkazu króla mapie, rozłożonej na ziemi umyślnie dla mnie i rozpościerającej się na obszarze stu stóp. Przewędrowałem boso kilkakrotnie jej obwód i średnicę, a wziąwszy pod uwagę skalę, obliczenie moje musiało być dość dokładne”. Zob. J. Swift, *Podróże Guliwera*, przekł. Anonima z 1784 r., Warszawa 1987, s. 121.

w przestrzeni, w której – jak pisze – „porządek pejzażu przywodzi na myśl mapę plastyczną”¹⁰, staje się zatem czytaniem mapy, a zarazem tworzeniem mapy indywidualnych przestrzennych doświadczeń. Narrator opowieści Stasiuka, niczym geograf z obrazu Vermeera, przenosi spojrzenie to na realną przestrzeń, to na reprezentującą ją mapę, jakby w ten sposób chciał dotrzeć do prawdy ukrytej między rzeczywistością a jej kartograficznym planem.

Wyobraźnia przestrzenna pisarza, którą można nazwać wyobraźnią kartograficzną, została niewątpliwie ukształtowana dzięki fascynacji mapami. „Człowiek czytający mapy”¹¹ – jak mówi o sobie Stasiuk – postrzega otaczający świat z perspektywy kartografa, którego zadaniem jest graficzne przedstawienie geograficznej przestrzeni. Europa kontemplowana nad atlasem staje się tematem barwnych opisów składających się na metaforyczną kartografię Stasiuka. Pochylny nad czeskim atlasem świata, analizuje kształty granic państwowych:

Otóż ze wszystkich europejskich krajów moja Ojczyzna ma zarys zdecydowanie najpiękniejszy. Zbliży się bardzo do ideału, którym jest okrąg. [...] Hiszpania zbliży się nieco do wyśrubowanego przez moją Ojczyznę figuralnego wyniku [...]. O Anglii lepiej nie wspominać. Kulebka nowożytnej europejskiej cywilizacji – Francja – wygląda jak rozpostarta i sfatygowana koszula. Italia ze swym wysoce niepoważnym kształtem popada w tragiczną sprzeczność sama ze sobą jako fundamentem Europy jako takiej. Austriacki pieróg możemy pominąć [...]. Z podobnych względów pominiemy również Węgry. W ten sposób na placu boju pozostaje właściwie jedynie Rumunia. Ona jedna może mierzyć się z nami w tym pojedynku urody i harmonii¹².

Przestrzeń przedstawiona w atlasie geograficznym jest interpretowana jako graficzny zapis relacji między państwami, z których kształtu odczytuje ich naturę oraz łączące je stosunki współlistnienia

¹⁰ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, s. 112.

¹¹ Tamże, s. 90.

¹² Tamże, s. 92.

czy zależności. Czytanie mapy staje się zatem emocjonalną analizą geograficznych, historycznych, ekonomicznych i demograficznych warunków kształtowania się granic państwowych. To także pretekst do refleksji nad takimi podziałami geopolitycznymi – a trzeba dodać, także kategoriami geopoetyckimi – jakie zachodzą między Wschodem i Zachodem oraz między centrum i peryferiami.

Innym przykładem wyrysowanej przez Stasiuka mapy Europy jest jej obraz oparty na metaforze kulinarnej:

Mapa Europy przypomina talerz z jakimś nieudanym daniem. Niemiecki kotlet, fura rosyjskich ziemniaków, francuska sałata, włoski szparag, hiszpański deser i brytyjski kompot na popitkę. To tu, to tam wszystko równo upačkane plamami jakichś sosów. Sos węgierski, sos czeski, rumuńskie sadzone jajko, szwedzko-norweski śledź z dorszem na przystawkę, musztarda Benelksu, polski szpinak, nadgryziona i pokruszona grecka kromka – jednym słowem, niezły pasztet. Gdy patrzę na to z góry, jedyną rzeczą, która przychodzi mi do głowy, jest jakaś porządkująca interwencja albo po prostu wielkie sprzątnięcie, jak po hucznym i niechlujnym przyjęciu¹³.

Narrator-kartograf szkicuje metaforyczne mapy, aby poprzez nie opowiedzieć przestrzeń, oddając tym samym wielość sposobów jej doświadczania. Jednym z tych doświadczeń jest postrzeganie przestrzeni europejskiej jako przedmiotu erotycznej fantazji, w której podróżujący wtula się w krajobraz jak w ciało kobiety. Innym doświadczeniem jest wyobrażenie Europy jako witraża złożonego z różnobarwnych i różnokształtnych elementów, układających się w figury wiele mówiące o wzajemnych, zależnościowych relacjach między państwami. Z kolei mapa Europy wyobrażona na kształt talerza z mało apetycznym daniem odsyła do zmysłowego doświadczenia przestrzeni jako feerii smaków i zapachów.

Być „człowiekiem czytającym mapy” – jak określa siebie Stasiuk – znaczy korzystać z przyjemności doświadczania przestrzeni z boskiej perspektywy. Człowiek pochylony nad kartograficznym

¹³ Tamże, s. 99.

obrazem świata ma możliwość – przez objęcie wzrokiem całości – doznać wrażenia władania światem. Wrażenie to towarzyszy zarówno podróżnikowi zafascynowanemu przestrzenią geograficzną, planującemu trasę wędrówki, a po wyprawie wspominającemu jej przebieg, jak i historykowi, który dzięki starym mapom podróżuje w przeszłość, obserwując zmiany, jakim ulega obraz świata. Człowiek pochylony nad mapą, mierzący przestrzeń wzrokiem gospodarza – geografa, historyka, podróżnika – zawłaszcza świat z troską i niepokojem, ale także staje się odkrywcą nowych terytoriów.

Mapa jako metafora podróży

„Czy w ogóle istnieje lepsza metafora podróży niż zniszczona mapa?”¹⁴ – pisze Stasiuk w *Fado*. W jego opowieściach mapa rozumiana jest jako rzecz, która nosi na sobie ślady użytkowania (a więc podróżowania), stając się tym samym tekstem opowiadającym o podróży. Podróż, jak też opowieść o niej zawsze są nierozłączne, a obu tym doświadczeniom towarzyszy mapa.

Brian Harley, historyk i teoretyk kartografii, interpretator i kolekcjoner map, uprawiający geografii humanistyczną, porównuje mapy do domowej książki lub rodzinnego albumu fotograficznego¹⁵. Te mapy bowiem, które towarzyszą człowiekowi w jego zmaganiach z przestrzenią i które noszą ślady tych zmagani, stają się według badacza źródłem wspomnień i – niczym systemy mnemotechniczne – wspomagają pamięć w przywoływaniu krajobrazów, wydarzeń i towarzyszy wędrówek. Harley, traktując mapę jako unikalny dokument życia, nazywa ją „graficzną autobiografią”¹⁶, której

¹⁴ A. Stasiuk, *Mapa*, w: tenże, *Fado*, Wołowiec 2006, s. 39.

¹⁵ B. Harley, *Le carte en tant que biographie*, traduit Ph. de Lavergne, w: *Les pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, Paris 1995, s. 12.

¹⁶ Tamże, s. 18.

kontemplacja – ożywiająca przeszłość – staje się formą sentymentalnej podróży. Podobnie w przypadku Stasiuka, dla którego podróż jest formą bycia w świecie, mapa staje się ważnym dokumentem autobiograficznym, pomagającym snuć opowieść o wędrówkach dokonanych i zamierzonych.

Małgorzata Czermińska, dowodząc tezy, iż podróż jako doświadczenie życiowe jest szczególnie ważna w procesie kształtowania tożsamości człowieka, proponuje analizę narracji podróżniczych w perspektywie koncepcji dotyczącej narracyjnego sposobu pojmowania świata oraz narracyjnej struktury wiedzy o rzeczywistości¹⁷. Stasiuka relacje z podróży są doskonałym materiałem do tego typu analiz, stanowiąc z istoty swojej próbę unarracyjnienia podróży oraz scalenia przemierzanych przestrzeni w opisie, który człowiekowi będącemu w drodze pozwoli lepiej zrozumieć świat. Podróż oraz przestrzeń w tej podróży poznawana przedstawiane są przez Stasiuka z wykorzystaniem fabularno-kompozycyjnego schematu narracyjnego, który nazywam w tym przypadku kartograficznym. Zarówno podróż, jak i pisanie o podróży zaczynają się od kontemplacji mapy:

Pisanie jest wymienianiem nazw. Tak samo jak z podróżą, gdy koraliki geografii nawlekają się na nitkę życia. [...] Granice jak rozdziały, kraje jak gatunki literackie, epika tras, liryka odpoczynków, czerń asfaltu nocą w światłach auta przywodzą na myśl monotonną i hipnotyczną linię druku [...]¹⁸.

Przykładem opowieści przestrzennej, którą tu określam mianem narracji kartograficznej jest opis Dunaju, rozpoczynający się przywołaniem kolejnych jego imion – Donau, Dunaj, Duna, Dunav, Dunarea – nazywany od źródła do ujścia, często zmieniając, jak

¹⁷ M. Czermińska, *Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych*, w: *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, t. 2, Warszawa 2004, s. 128–129.

¹⁸ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, s. 111.

pisze Stasiuk, swoją narodowość. Pisarz konstruuje sytuację narracyjną z perspektywy czytającego mapę i w porywie fascynacji malowniczymi dopływami próbuje meandryczność Dunaju przedstawić w opisie. Rozwijając przytoczoną metaforę, można powiedzieć, że Stasiuk nawleka na nitkę Dunaju dziesiątki nazw jak „koraliki geografii”, wpisując tym samym swoją narrację w dyskurs kartograficzny:

[...] ponieważ literatura naśladuje tak samo historię jak geografię, i w tym wypadku musi składać się z fragmentów, z okruchów, ze spojrzeń przez samochodową szybę, bo tutaj, u nas, niemożliwe jest sklecenie długiej, sensownej narracji, która nie byłaby nudniejsza i mniej wiarygodna niż życie i świat. [...] Tak, Europo, [...]. Twoje ciało składa się z nazw, a miłość polega na tym, że słowa oznaczają więcej, niż znaczą w istocie¹⁹.

Geografia – jak wynika z rozważań Stasiuka – stanowi konkurencyjny wobec historii wzorzec opowiadania o świecie. Podczas gdy opowieści historyczne porządkują przebieg wydarzeń w czasie, opowieści geograficzne porządkują przestrzeń, nazywając i opisując miejsca.

Stasiuk nie tylko przedstawia geograficzną przestrzeń, ale także tematyzuje proces jej percepcji. Percepcja przestrzeni w podróży ma charakter chwytania wrażeń kątem oka i gromadzenia szybko mijających obrazów. Przemierzana przez pisarza środkowo-wschodnia Europa postrzegana jest zatem jako mozaika złożona, jak pisze:

Ze szczegółów, z drobiazgów, z parosekundowych zdarzeń, przypominających filmowe etiudy, z migotliwych skrawków, które wirują w mojej głowie jak liście na wietrze, i przez tę zawieję epizodów prześwieca mapa i prześwieca pejzaż²⁰.

¹⁹ Tamże, s. 125.

²⁰ Tamże, s. 134

Świat percypowany w podróży jawi się zawsze jako fragmentaryczny, tak też jest przechowywany w pamięci i na kształt puzzli odtwarzany we wspomnieniu i wyobraźni. Właśnie dlatego Stasiuk potrzebuje mapy jako wzoru porządkowania przestrzeni i scalania jej obrazu rozproszonego w procesie percepcji.

[...] podróż, tak jak opowieść, nie rozwija się linearnie, tylko podąża w poszukiwaniu jednego słowa albo zdania, które ciąg dalszy i to, co już napisane, uczyniłyby zbędnym²¹.

Każda opowieść jest opowieścią o podróży – jak pisze de Certeau – jest formą praktykowania przestrzeni, jej narracyjnym porządkowaniem. Każde przemieszczanie się w przestrzeni badacz nazywa swoistym aktem wypowiedzania²², tworzeniem tekstu, na którego znaczenie składają się miejsca mijane w trakcie wędrówki. Podróże Stasiuka po Europie Środkowo-Wschodniej są w istocie opowieściami, których tematem jest geografia, a ich fabuła rozwija się w rytm przemieszczania się pisarza z miejsca na miejsce. Oto przykład refleksji pisarza utożsamiającej wędrowanie z opowiadaniem:

Wyjeżdżam i wracam zawsze przez Konieczną, i to jest prawdziwy nomen omen. Zataczam kręgi, kluczę i błąkam się jak Szwejk w drodze do Czeskich Budziejowic i tak jak on nie potrafię trzymać się prostej, nie potrafię podążać linearną ścieżką opowiedzianej po bożemu historii²³.

Zafascynowany – jak twierdzi – trwaniem i nieruchomością przestrzeni, studiuje i kontempluje mapy, konfrontując przedstawiony na nich obraz z rzeczywistością. Chociaż – dodaje pisarz żartobliwie – są miejsca, takie jak Przełęcz Dujawa, których konfrontacja z mapą niesie doświadczenie „toponomastycznej fan-

²¹ Tamże, s. 112.

²² M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, s. 115–129.

²³ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, s. 157.

tazji”, kiedy przestrzeń wymyka się jej graficznemu przedstawieniu i próba dotarcia do wyznaczonego punktu może się okazać zataczaniem kręgów, a więc „niezgrabnym hołdem składanym wyidealizowanej geografii”²⁴.

Mapa jest zawsze używana w podróży, pomaga w wyznaczeniu jej kierunku i przebiegu. Towarzyszy też opowieściom o podróży, stanowiąc – dzięki funkcji mnemotechnicznej – topograficzną kanwę ich narracyjnego porządku. Podróże Stasiuka można nazwać właśnie praktykowaniem mapy, natomiast opowiadanie o tych podróżach zawsze poprzedzone jest lekturą mapy. Pochylny nad nią pisarz przypomina trasę swojej wędrówki i konstruuje podróżnicze fabuły.

Lektura mapy daje także możliwość podróży mentalnej do miejsc niedostępnych, jak będące przedmiotem tęsknoty kraje zachodnie. Takie doświadczenie opisuje Stasiuk, przypominając odkrywanie Europy podczas lekcji geografii. Wspomina wielką ścienną mapę, na której przedstawiona Europa wydawała mu się rozsypanym witrażem, zbiorem kolorowych, nieregularnych kształtów obrazujących poszczególne kraje. W swoich wyobraźniowych podróżach obraz Zachodu składał ze „skrawków, ścinków, podejrzeń, przeinaczeń i przesądów”²⁵, których źródłem były znaczki pocztowe, komiksy, filmy, historyjki z gum do żucia, okładki płyt, pudełka po papierosach. Młodzieńcze podróże po mapie przebiegały w dwu kierunkach: do wyobrażonych w marzeniach krajów zachodnich oraz do Moskwy, której świetlisty obraz rysowała nauczycielka geografii. Doświadczenie to rodziło poczucie życia między Wschodem i Zachodem, a więc – jak pisze – w miejscu, które przypomina pływającą wyspę:

Życ na tej wyspie, czy też okręcie znaczy tyle, co bez ustanku wypatrywać zmian pogody, przemierzając wyspę od brzegu do brzegu albo pokład od burty do burty. I tak jak w morskiej podróży, my-

²⁴ Tamże, s. 157.

²⁵ Tamże, s. 150.

śleć tylko o teraźniejszości i o przyszłości, ponieważ przeszłość dostarcza nam jedynie racjonalnych przestróg w rodzaju „lepiej było siedzieć w domu”²⁶.

W kontekście tego fragmentu metaforycznego znaczenia nabierają słowa pisarza: „Trzeba oglądać mapy i mierzyć odległości, żeby wiedzieć, gdzie w razie czego jest bliżej”²⁷.

Podstawą dyskursu geograficznego, którego przedmiot stanowi przestrzeń praktykowana na podstawie jej graficznego przedstawienia na mapie, jest problem granic, dzielących terytorium ze względu na prawa własności oraz odrębność kulturową i z tych właśnie powodów przekraczanych, czy to w wyprawach po cudzą własność, czy w podróżach motywowanych zainteresowaniem obcymi kulturami. Podróż zatem wiąże się z przekraczaniem granic, a w narracjach podróżniczych Stasiuka fakt ten ma szczególne znaczenie²⁸.

Mapa jako dokument historyczny

W utworze *Mapa* z tomu *Fado* Stasiuk opowiada podróż szczególną, którą odbył w wyobraźni, studiując stuletnią mapę komunikacyjną Austro-Węgier. Odczytywanie przez szkło powiększające zatartych na mapie nazw miejscowości staje się podróżą do przeszłości. Stuletnia mapa pozwala zatem pisarzowi doświadczyć przeszłości, gdyż odczytuje z niej już nieaktualny obraz przestrzeni ocalonej przez kartografa. Harley określa mapę jako „najszybszy” tekst historiograficzny, który w momencie przemian przekształca-

²⁶ Tamże, s. 153.

²⁷ Tamże, s. 95.

²⁸ O problemie granic stematyzowanych w twórczości Stasiuka zob. E. Konończuk, *Doświadczenie granicy po rozpadzie „wielkich narracji” (na przykładzie prozy Andrzeja Stasiuka i Jurija Andruchowycza)*, w: *Wizje kultury własnej, obcej i wspólnej w sytuacji kontaktu*, pod red. M. Kostaszk-Romanowskiej i A. Wieczorkiewicz, Białystok 2009.

jących obraz świata jest już gotowy i może pełnić funkcję źródła historycznego. Istotą mapy jest zatem ocalanie dawnego obrazu rzeczywistości, gdyż – jak mówi pisarz – „to w końcu mapa jest ostatnim słowem i śmiertelnym całunem zdarzeń”²⁹. Jest tak szczególnie w przypadku starej mapy, która – w przeciwieństwie do współczesnych, szybko zużywających się jednorazowych map samochodowych – paradoksalnie, dzięki solidnemu wykonaniu, ma szansę zdezaktualizować się, stając się dokumentem historycznym.

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. Ten kruchy, zetlały, rozpadający się w palcach papier przypomina ludzką pamięć, słabą, niedoskonałą, zagrożoną sklerozą i starczą demencją³⁰.

W *Słowackiej dwusetce* z tomu *Jadąc do Babadag* opisuje Stasiuk rozpadającą się mapę, postrzępioną na brzegach, popękaną na miejscach złożenia. Przedstawiony przez niego obraz mapy – przypominającej Borgesowską i jak ona budzącej refleksję nad kryzysem reprezentacji – odsyła do znaczeń metaforycznych, wynikających z jej zniszczonej tekstury. Wyobrażenie rozpadającej się mapy jest bowiem metaforą rozpadającego się świata, co najlepiej oddają słowa autora: „Miasta i wsie powoli przestają istnieć, zużywają się w miarę składania i rozkładania”³¹. Na zużytej mapie przestają być czytelne nazwy, co sprawia wrażenie znikania oznaczonych przez nie miejsc. Takie wrażenie towarzyszy Stasiukowi podczas podróży po Bałkanach, postrzeganych przez niego jako przestrzeń, która traci wyrazistość, blednie, ulega zniszczeniu. Ogromna płachta mapy niczym „wielka narracja” stanowi swoistą opowieść o minionym porządku świata. Rozpadająca się mapa odsyła natomiast do Lyotardowskiej metafory rozpadu wielkiej narra-

²⁹ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, s. 102–103.

³⁰ A. Stasiuk, *Mapa*, s. 38.

³¹ A. Stasiuk, *Słowacka dwusetka*, w: tenże, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 14.

cji na małe narracje, a więc do metafory oddającej nowy porządek polityczny Europy.

„Mapy są obrazem władzy” – jak pisze Karl Schlögel – analizując znane z historii sceny z udziałem przywódców, rozgrywające się przy stole z mapą³². Z kolei John Vernon łączy ideę mapy z potrzebą graficznego odwzorowania praw ekonomii, stosunków posiadania, wytyczania granic własności i szlaków transportowych³³, co oczywiście ma ścisły związek z charakterem władzy sprawowanej na odwzorowywanym terytorium. W prozie Stasiuka doświadczenie mapy łączy się właśnie z doświadczeniem granic, dzielących przestrzeń według praw własności politycznej i ekonomicznej na lepszą i gorszą, bogatszą i biedniejszą. Przemieszczanie się po terytorium środkowej Europy uświadamia Stasiukowi szczególnie silne na tym obszarze poczucie własności i posiadania, potwierdzone obecnością celników i pograniczników. Pisarz dla ilustracji tego zjawiska wspomina dwie sceny z podróży pociągiem – pierwszą, rozgrywającą się podczas przekraczania granicy między Szwajcarią i Francją oraz drugą, mającą miejsce na granicy ukraińsko-węgierskiej. W pierwszym przypadku pociąg mknie przez krajobraz zamglony, czysty, spokojny, przez przestrzeń monotonną, nudną, nieoznaczoną granicami, a w związku z tym – jak pisze – „pies z kulawą nogą nie zapyta o paszport”³⁴. Granica ukraińsko-węgierska natomiast utrwaliła się w pamięci pisarza dzięki banalnemu, acz znaczącemu obrazowi Cyganów zakarpackich podających celnikom gęsto ostemplowane dokumenty oraz dzięki obrazowi kobiety ściskającej w dłoni ukraiński paszport i obejmującej troskliwie ramieniem zakupioną za granicą dziesięciolitrową butlę oleju. Studiowana przez pisarza mapa Europy Środkowo-Wschodniej pełni zatem w jego podróżach funkcję szczególną. Oprócz tego, że „opo-

³² K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 247–257.

³³ J. Vernon, *Ogród i mapa*, przeł. M. Czermińska i K. Leszczyński, „Punkt” 1981, nr 14, s. 152–153.

³⁴ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, s. 132.

wiada” o historycznych przemianach, jakim uległa przedstawiona przez nią przestrzeń, informuje także o zmieniających się – szczególnie szybko na tym terenie – skomplikowanych stosunkach posiadania i własności, które jednocześnie generują potrzebę kontroli i legitymowania ludzi przekraczających granice.

Kartografowie towarzyszą nieodzownie pertraktującym stronom, które ustalają i zatwierdzają przebieg przyszłych granic. Do wszystkich traktatów pokojowych dołącza się mapy, z których można wyczytać nową sytuację i granice wpływów – metr po metrze, słupek graniczny po słupku granicznym. [...] Żaden układ pokojowy nie może obyć się bez szeroko zakrojonej akcji niszczenia map. Mapy, w których utrwalono dawny stan rzeczy, stare wizerunki mocarstw, za pomocą których wpajano pokoleniom uczniów czyimi są poddanyymi – w obliczu rewolucji nie ma dla nich innej drogi jak na stos, na śmietnik lub w najlepszym wypadku – do handlarza makulaturą lub antykwariusza³⁵.

Stare mapy – jak zauważa Schlögel – w nowej rzeczywistości politycznej, oddające nieaktualny porządek przestrzenno-polityczny, stają się nie tylko nieużyteczne, ale wręcz podejrzane, jako przechowujące wiedzę o nieakceptowanym, a nawet wrogim porządku. Koniec imperiów określa badacz czasem atlasów narodowych, powstających w wyniku konieczności wymierzenia i nazwania na nowo przestrzeni społecznej, politycznej, kulturalnej, aby ponownie utrwalić ją i zamknąć w kartograficznym wyobrażeniu. Schlögel czyta mapy jako zatrzymujące czas dokumenty historyczne, które opowiadają dramat pojawiania się i ponownego znikania miejsc w przestrzeni i krajobrazie³⁶.

W *Mapie* z tomu *Fado* Stasiuk daje wyraz takiemu doświadczeniu historyczności, jakie niosą ze sobą stare, zdezaktualizowane mapy. One bowiem postrzegane są przez pisarza jako ocalające czas, zatrzymujące obraz świata, który przeminął. Szczególnego

³⁵ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 82–83.

³⁶ Tamże, s. 83.

charakteru nabiera tym samym podróży ze starą mapą jako swobodnym źródłem historycznym, którego lektura staje się praktykowaniem przestrzeni w jej minionym kształcie.

Za kilka dni spakuję się, wsiądę do auta i wyruszę do Belgradu. Pojadę przez Słowację, Węgry i Rumunię. Po drodze będę rozmyślał o mojej austro-węgierskiej mapie, będę ją sobie wyobrażał i żałował, że jest tak krucha i zniszczona, że każda podróż byłaby dla niej śmiertelna. [...] No i oczywiście będę miał ze sobą całkiem współczesne mapy, mapy samochodowe, które starzejają się niezwykle szybko, mapy na dobrą sprawę jednorazowe³⁷.

Stuletnia mapa, która już nie jest pomocna w podróży, służy refleksji nad przeszłością. Autor pochyla się nad nią jak nad tekstem, który niesie informacje o historycznym obrazie przestrzeni, a więc daje przyjemność obcowania z przeszłością. Za pomocą szkła powiększającego odczytuje z pietyzmem nazwy nieistniejących już miejsc, które mapa ocala. Takie odczytywanie mapy staje się szczególnym aktem „odczytywania przeszłości”. Kiedy przekształceniu ulega polityczny obraz świata, przesuwane są granice, zmieniane nazwy miejsc, właśnie mapa przejmuje funkcję opowieści historycznej. Historia bowiem, jak zauważa pisarz, jest zbiorem migotliwych, krótkotrwałych zdarzeń, przypominających etiudy filmowe, lecz – jak pisze – zawsze przez „zawieję epizodów prześwieca mapa i prześwieca pejzaż”³⁸.

Mapa – rzecz

Mapa używana jest przez Stasiuka nie tylko jako tekst opowiadający o przestrzeni geograficznej i jej historii, nie tylko jako narzędzie pomocne w przemieszczaniu się w przestrzeni, ale jest

³⁷ A. Stasiuk, *Mapa*, s. 38–39.

³⁸ Tamże, s. 134.

ona także rzeczą o wartości antykwarycznej, estetycznej, emocjonalnej.

Mapa jest stuletnia i krucha. Bardzo rzadko ją rozkładam. Przez cztery lata nie więcej niż pięć razy. Więc kiedy już to zrobię, wpatruję się w nią godzinami. Oczywiście w końcu zaniósę ją do introligatora i poproszę, żeby ją nakleił na płótno, ale na razie medytuję nad jej kruchością³⁹.

[...] zabieram ją, ponieważ ciekawi mnie właśnie jej rozpad, jej zniszczenie. Przetarła się najpierw na złożeniach. Pęknięcia i załamania ułożyły się w nową siatkę, znacznie wyraźniejszą niż ta kartograficzna [...]⁴⁰.

Stara mapa rozpadająca się, postrzępiona na brzegach, popękana na załamaniach, „składana i rozkładana, upychana w zakamarkach auta albo plecaka” nosi ślady podróży, stając się tym samym świadectwem życia jej użytkownika. Mapa posiada także własną podróżniczą historię wpisaną w jej fizyczność, swoje społeczne życie, czy też – jak można by powiedzieć, przytaczając określenie Igora Kopytoff’a – swoją „kulturową biografię”⁴¹. Wyprodukowana zgodnie z obowiązującymi zasadami semiotyki i retoryki kartograficznej, używana przez podróżników, handlarzy, turystów, uczniów, zużywająca się, niszczona lub przechowywana, posiada mapa swoją biografię. Dopóki jest aktualna, stanowi ważne narzędzie pomocne w poruszaniu się w przestrzeni, zniszczona czy zdezaktualizowana staje się obiektem muzealnym, źródłem historycznym, natomiast oprawiona i powieszona na ścianie przyjmuje funkcję grafiki dekoracyjnej. Społeczne życie mapy może zatem przebiegać jako realizacja pełnionych przez nią różnych funkcji: geograficznej, historycznej i estetycznej. Najpierw bowiem informuje o przestrzeni geograficznej, następnie

³⁹ Tamże, s. 36.

⁴⁰ A. Stasiuk, *Słowacka dwusetka*, s. 14.

⁴¹ Zob. I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, przeł. E. Klekot, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, pod red. M. Kempnego, E. Nowickiej, Warszawa 2005.

jako przedmiot antykwaryczny informuje o historycznym wymiarze tej przestrzeni, aby w końcu stać się przedmiotem estetycznej kontemplacji.

Stuletnia mapa Stasiuka, zdezaktualizowana, zużyta i miejscami nieczytelna, krucha i delikatna, staje się wręcz przedmiotem szczególnej troski, jaką otacza się cenne przedmioty. Pisarz zachowuje się jak kolekcjonerzy map, których Schlögel otacza dużą estymą, a którzy zachwycają się dziełami kartografów nie tylko ze względu na ich potencjał informacyjny, ale też ich funkcję estetyczną i dekoracyjną. Należąca do kolekcji mapa przyjmuje ponadto symboliczne znaczenie *theatrum mundi*, jako rozpostarta przed widzem swoista geograficzna scena świata⁴², na której ogląda on projektowane przez siebie minione bądź przyszłe podróże, pokonując w wyobraźni ponownie przebyte trasy, odwiedza miejsca. Mapa staje się zatem teatrem podróży.

Tytułowe mapy – komunikacyjna Austro-Węgier sprzed stu lat i słowacka dwusetka – które Stasiuk czyni tematem swoich opowieści przestrzennych są przedmiotem fascynacji nie tylko ze względu na niesione przez nie informacje, ale także ze względu na ich fizyczność. Krucha stuletnia mapa nie towarzyszy autorowi w podróży, gdyż ta byłaby dla niej „śmiertelna”. Bierze jednak ze sobą w drogę słowacką dwusetkę, dużą i nieporęczną, podartą i postrzępioną, przetartą na złożeniach, dzięki którym – jak pisze Stasiuk – „pęknięcia i załamania ułożyły się w nową siatkę, znacznie wyraźniejszą niż ta kartograficzna”⁴³. Fascynuje go bowiem rozpad mapy, który nabiera symbolicznego znaczenia wraz ze znikaniem na jej załamaniach nazw miast i wsi, co obrazuje świat, który – jak rozważa – „zużyje się i wytrze jak stara mapa od nadmiaru spojrzeń”⁴⁴. Zabieranie mapy w podróż do dobrze znanych miejsc,

⁴² Por. przypis 6.

⁴³ A. Stasiuk, *Słowacka dwusetka*, s. 14.

⁴⁴ Tamże, s. 19.

a więc mapy zbędnej, nieporęcznej i coraz bardziej rozpadającej się przy każdym rozłożeniu, traktuje pisarz jak gest magiczny. Mapa trzymana w ręku daje bowiem człowiekowi – co podkreśla Schlögel – poczucie zawłaszczania świata⁴⁵.

W nurcie określanym mianem „zwrotu ku rzeczom” ważny kierunek wyznacza refleksja nad „sprawczością” rzeczy⁴⁶. W tym kontekście szczególnie interesująco sytuują się rozważania Stasiuka nad mapą, której sprawczy udział w doświadczaniu przestrzeni nie budzi wątpliwości. Mapa używana w różnych kontekstach społecznych, w różnych sytuacjach określających relacje człowieka w stosunku do przestrzeni – innych w przypadku geografa, historyka, podróżnika, turysty, geodety czy ucznia – na różne sposoby współuczestniczy w wydarzeniu, jakim zawsze jest przemieszczanie się w tej przestrzeni. Człowiek orientuje się w niej właśnie dzięki mapie, która go „prowadzi” lub – jeśli nieaktualna – myli drogi. Obraz człowieka trzymającego przed sobą rozłożoną mapę pozwala sądzić, że szuka on na niej punktów orientacyjnych, pozwalających odnaleźć się w otaczającej rzeczywistości, bądź pyta o drogę i – według graficznej reprezentacji przestrzeni, w której się znajduje – obiera właściwy kierunek.

Mapa w sposób szczególny pełni zatem funkcję podręcznego przedmiotu, narzędzia pomocnego w rozumieniu przestrzeni geograficznej, przekazując wiedzę o niej i ułatwiając poruszanie się w niej. Jest zatem przedmiotem używanym podczas szeroko pojmowanej przestrzennej aktywności, a więc różnych form praktykowania przestrzeni, omawianych w różnych dyskursach przestrzennych⁴⁷.

⁴⁵ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 222.

⁴⁶ Przegląd stanowisk w obrębie tego dyskursu przedstawia E. Domańska w książce *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 104–127.

⁴⁷ E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

Pomocna człowiekowi w ustalaniu właściwej drogi, w rozpoznawaniu miejsca jego pobytu, mapa bierze udział w konstytuowaniu jego tożsamości⁴⁸, której nieodłącznym aspektem jest bycie w przestrzeni. W konstytuowaniu tożsamości uczestniczy ona także jako mnemotechniczne narzędzie utrwalające pamięć minionych doświadczeń przestrzennych. Mapa, szczególnie w rękach geografa czy podróżnika, staje się ważnym odniesieniem w procesie opisywania przez nich własnego życia, nadawania mu znaczenia.

Sposób literackiego tematyzowania mapy przez Stasiuka wpisuje się w ponowoczesny dyskurs kartograficzny, wyraźnie i interesująco realizowany we współczesnej literaturze⁴⁹. Najważniejszą cechą tego dyskursu (wchodzącego w dialog z dyskursem postkolonialnym, geografiami humanistyczną, topocentryczną historią i historią literatury) jest – według Harleya – dekonstrukcja mapy. U podstaw dekonstruującej ją interpretacji leży z jednej strony „dekonstrukcja” realnej przestrzeni, czyli rozpad starego porządku geopolitycznego, z drugiej zaś wpływ najnowszych teorii tekstu. Harley, stosując dekonstrukcjonistyczne strategie lektury, proponuje praktyki „innego” czytania mapy jako tekstu, który posiada treści ukryte „między wersami”, „na marginesach”⁵⁰. Badacz poszukuje w ten sposób informacji, o których mapa milczy lub mówi nie wprost, a które dotyczą rozbieżności między rzeczywistą przestrzenią a jej kartograficzną reprezentacją.

⁴⁸ Ewa Domańska propozycję rozumienia rzeczy jako współtwórcy ludzkiej tożsamości wywodzi z refleksji Latoura nad sprawczością rzeczy. Zob. E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3.

⁴⁹ Wprowadzenie motywu mapy do literatury wiąże się zapewne z wyraźną i wpływową obecnością w obszarze nauk humanistycznych geografii humanistycznej i kulturowej. Ciekawe tematyzacje mapy przynoszą na przykład francuskie powieści: Michela Houellebecqa, *Mapa i terytorium* (Warszawa 2011) oraz Guillaume’a Jana, *Le cartographe* (Paris 2011).

⁵⁰ B. Harley, *Le carte en tant que biographie*, s. 65.

The Map as a Metaphor
in "Spatial Stories" by Andrzej Stasiuk

Summary

The article analyses the thematising of the map in Stasiuk's works. The subject of interpretation is the topos of the map which, in the novel analysed here, unites existential experience with the experience of space. To describe such narrative practices the author introduces the category of "cartographic narration".

Krystyna Latawiec

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Dukla – *omfalos* i miejsce peryferyjne

Nazwa miejscowa Dukla jest dość odosobniona, więc nie za często można ją znaleźć wśród terminów topograficznych. Prócz tej, o której będzie tu mowa, czyli Dukli podkarpackiej, położonej przy drodze na Słowację, odnotuję jeszcze przysiółek w powiecie ropczyckim Dukla i Duklany w Kieleckiem. Ta druga nazwa może być pochodną pierwszej i określać rodowód mieszkańców jako przybyśców z Dukli. Jest jeszcze serbska Duklja. Pospolite znaczenie słowa już w języku prasłowiańskim wskazywało na wgłębienie, otwór. Obecnie takie użycie wyrazu jest raczej rzadkie, choć *Słownik języka polskiego* je podaje, precyzując, że chodzi o szybik wykonany w celu poszukiwania złoża¹. To górnicze znaczenie przypomina Andrzej Stasiuk w *Dukli*, utożsamiając prymitywny sposób zagłębiania się pod powierzchnię z metodą pisarską:

Mój sposób jest prymitywny. Przypomina drażnienie na oślepie. Właściwie można by je podjąć w dowolnym miejscu. I tak nie miałoby to specjalnego znaczenia, skoro świat jest kulisty. Podobnie jak pamięć,

¹ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1983, s. 467.

która zaczyna się od punktu, od kropki, a potem mota się warstwami i zatacza coraz większe kręgi, by nas pochłonąć i na koniec zgubić w guzik potrzebnej obfitości [...]².

Podążając za autorską deklaracją, można pokusić się o interpretację jego dzieła w kategoriach tropu, w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Ryszard Nycz³. Dukla nie jest dana narratorowi bezpośrednio, domaga się wysiłku zagłębienia w warstwową strukturę rzeczywistości, jak też deskrypcji powołującej do istnienia choćby tylko jej ślady odcisnięte w przedmiotach i miejscach. Następnie zapisania ich w języku zorientowanym na uobecnienie tego, co realne w przestrzeni topograficznej, jak i w sferze mentalnej podmiotu. Za sprawą słowa ściśle związanego z doświadczanym fizycznie miejscem możliwe jest wnikięcie, nawet jeśli tylko momentalne, w podskórne złogi materii i pamięci. Miasto jest wtedy pre-tekstem do ćwiczeń z percepcji zmysłowej i z retoryki obecności⁴.

Zapisywanie pustej przestrzeni

Zanim pisarz zacznie mierzyć się z samym miastem, opiszę drogę po Pogórze przed świtem, gdy słońce pozostaje jeszcze głęboko pod powierzchnią ziemi i drąży inny świat. Szosa wznosi się i opada na okolicznych wzgórzach, co w widmowej ciemności

² A. Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 2008, s. 42. Wszystkie cytaty z tego utworu podaję za wydaniem z 2008 roku. W tekście głównym będę je zaznaczać w nawiasie skrótem D i numerem strony.

³ Badacz ten w procesie tropologicznej reprezentacji wyróżnił dwie fazy: 1. tropu-ślada, czyli tekstualizacji realnego i wpisania tegoż w tekst; 2. tropu-figury, czyli „retorycznej reprezentacji owego stekstualizowanego realnego jako nie tylko sensownego, ale i niezależnie, jak też uprzednio w stosunku do literatury istniejącego przedmiotu”. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 12–13.

⁴ R. Nycz pisze: „teksty literackie w akcie tropologicznej reprezentacji «wynajdują» swoje pre-teksty i równocześnie je «naturalizują» jako pozaliterackie, obiektywne postaci rzeczywistości”. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 13.

daje wrażenie spiralnej wieży. Nieco dalej przytacza Stasiuk motyw akwaticzny dla nazwania falującego ruchu w górę i w dół: „na dno martwego morza, gdzie domy otrząsają się z mroku jak pies z wody, bieleją jak czaszki w czarnych połyskliwych okularach” [D, s. 6]. Dopiero brzask świtu przywróci mieszkańców domostw do istnienia, co prawda tylko chwilowego, bo ograniczonego ramą narodzin i śmierci, więc można już układać litanię do świętych, złożoną z ich imion. Ślady znaczone przemijaniem odciskają się w zmetaforyzowanym języku, mającym jednak pozaliteracki punkt odniesienia w postaci konkretnego miejsca geograficznego z jego popalowanym terenem, wijącą się drogą, rozrzuconymi domami. Motyw wanitatywny (bielejące czaszki) stanowi naturalne dopełnienie opisu, tym bardziej że „czaszki” noszą „połyskliwe okulary”, jakże współczesny atrybut letniego wyglądu, a litania imion składa się na warstwy kolejnych pokoleń zamieszkujących to miejsce.

W przytoczonej wyżej introdukcji do opowieści o Dukli zasugerował Stasiuk dominantę kinetyczną utworu, mianowicie przemieszczanie się między rozpadliną czasu minionego a powierzchnią terażniejszości. Dodać trzeba, że „teraz” jest dość umowne, skompresowane z kilku przyjazdów do Dukli i odjazdów z Dukli. Ponadto najłatwiej ulega rozproszeniu, jest ontologicznie najślabsze, podczas gdy cebulaste warstwy miasta, odłożone w ciełe i w głowie [D, s. 15], zatem doświadczone fizycznie i intelektualnie, zostaną unaocznione w literackiej reprezentacji. Jednak nie wyobrażenia posłuży za przewodniczkę po powierzchni materii i w głąb szybu czasu, ale repetycja postrzeżeń zmysłowych, ich zapis w formie spiralnego zbliżania i oddalania względem granic: życia i śmierci, światła i nocy, bytu i niebytu. Powtarzanie rzeczy widzianych i słyszanych pozwala odczuć fizyczny wymiar świata, zapełnić konkretem „płynne szkło” przestrzeni [D, s. 8]. Z ruchu w poziomie i pionie, z drażenia czasu wyłoni się obraz miejsca naznaczonego retoryczną sygnaturą autora, a jednocześnie trwającego poza literaturą w swej obojętnej na walor stylistyczny inercji.

Dla skonkretyzowania przestrzeni niezbędne są określenia unaoczniające, takie jak: bezludny pejzaż, dekoracja dla wydarzeń, pustka spłowieła od blasku, zwęglona na popiół, spoza którego prześwitują przypomnienia jak „amfilada pokoi we śnie” [D, s. 15]. Przebłyski pamięci nie dają się uporządkować przez związanie ich ze stabilnymi miejscami, raczej przebijają mgliście spoza utwardzonej powierzchni czasu minionego. Pamięć stanowi tylko ramę egzystencji jak przestrzeń ramę bytu, jedna i druga trudno uchwytna ze względu na ich pojęciową arbitralność, choć możliwe do wypełnienia przez postrzeżenia zmysłowe. Dlatego narrator *Dukli* tak bardzo ceni fizyczne doświadczanie miasta, gdyż tylko w bezpośrednim zbliżeniu potrafi odczuć jego realność, wydobyć je z szybu przeszłości, jak też uwewnętrznić w doznaniu ontologicznej próżni, która stale pochłania byt, jeśli tylko nasza uwaga nie dość jest skupiona na przedmiocie. Za punkt wyjścia dla topograficznego pisania *Dukli* wybiera rozpadające się schody byłego miejskiego szaletu, schodzące w dół, ku ciemności, podczas gdy na zewnątrz jasny dzień. Pisarz posłużył się tu enumeracją: „Kurz, pajęczyny, podarte gazety, potłuczone szkło, rude, rozkładające się żelazo, gruz i zaschnięte gówno” [D, s. 48]. Zarejestrował to, co postrzega oko, aby zaraz skojarzyć widziane z emocją (strach), co więcej, z metafizycznym drżeniem (zimny dotyk lęku). Rozpadająca się materia uświadomiła mu siłę przemijania i wtedy postanowił, jak mówi, „to wszystko opisać” [D, s. 48], żeby zajrzeć w szczeliny czasu, doświadczyć namacalnie poszczególnych jego punktów, wyodrębnionych z nieskończonego kontinuum. Ten swoisty puentylizm pozwala wydobyć się spod władzy niepojętego, choć tak realnie działającego czasu. Czyni też z pojedynczej chwili koncentrycznie zakreślone centrum, do którego trzeba się zbliżyć i oddalać, ostrożnie poruszać po jego krawędziach w nikłej nadziei, że za którymś razem uchwyci się istotę rzeczy.

W narracji, której metaforą mogłaby być wspomniana już spiralna wieża, krąży wokół tych samych miejsc i tematów, ukazując je z różnych punktów widzenia. I tak Cergowa raz przypo-

mina Sorakte z obrazów Lorraina, obie bowiem współtworzą kompozycję pejzażu, jedna namalowanego, druga zmysłowo postrzeżanego. Innym razem góra jak zwierzę wita przybysza. Dukielskie kamieniczki od strony Rynku są gładkie i pastelowe jak wyroby cukierników, podczas gdy do ich tylnych ścian przylegają komórki i ogródki, małe przestrzenie ludzkiej żywotności. Ogłędana w różnych porach roku pozostaje Dukla ta sama i zarazem różna, bo inaczej układają się grupy ludzi na przystankach, w knajpie czy przy kościele. Zmienne konfiguracje nie naruszają w sposób istotny stabilności opisywanego miejsca, które trwa niezależnie od podejmowanych przez narratora prób jego deskrypcji. Te jednak przydają mu wartości, jeśli już nie estetycznej, to przynajmniej potwierdzającej jego istnienie w retoryce powrotów i powtórzeń. Wypowiedziany wprost cel tak licznych przyjazdów do miasta: „obejrzeć wszystko dokładnie”, „dopaść ducha miejsca”, „pochwycić woń” – wydaje się pełnić rolę stylistycznego tropu z mocnym akcentem na aktywność percepcyjną (czasowniki) jako akt poznawczy. Po drodze wędrowiec rejestruje wrażenia, chwytą ślady materii, zapisuje postrzeżenia w enumeracjach, które według krytyka są „poetyckim sposobem sugerowania statyki bytu”⁵. Można by tu dodać, że jest to też zapełnianie rzeczami zimnej jego pustki, wyraz dążenia, aby przynajmniej w języku zatrzymać to, co podlega rozpadowi, nieustannie osuwając się w dół. Skłonność do powtarzania zwrotów, fraz czy wątków sytuacyjnych wydaje się stylistycznym odpowiednikiem zagęszczenia materii, przynajmniej w opisie, skoro nie jest to możliwe w rzeczywistości.

O ile geografię okolicznych wzgórz i plan miejskich ulic można uchwycić w słowach, o tyle mentalną dziurę w duszy znacznie trudniej wywieść na powierzchnię materii. A taki zamiar, jak się wydaje, przyświeca narratorowi, gdy szuka sensualistycznych odpowiedników dla pojęć z zakresu filozofii, gdy próbuje ująć czas

⁵ P. Czapliński, *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 1, s. 147.

w językowych ekwiwalentach światła⁶. Równie mało podatna na opis okazuje się psychologia. I to nawet nie ze względu na stały rozdźwięk między emocjami a ich słownym odpowiednikiem, ale z powodu obawy przed melancholijnym czy też sentymentalnym rozrzewnieniem. Spróchniała przeszłość Dukli skłania do tego rodzaju uczuć, gdyż miejsce to jest najczęściej charakteryzowane jako marginalne na mapie historii. Czasy jego świetności wiążą się z dziejami rodziny Mniszchów (XVIII wiek), gdy Jerzy i Amalia, przegrani w walce o władzę po śmierci Augusta III, lecz ciągle jeszcze bardzo bogaci, osiedlili się w Dukli i sprawili, że ta prowincjonalna miejscina przepychem architektury, ogrodów i dworskich obyczajów dorównała Puławom Czartoryskich i Arkadii Radziwiłłów. Rozbudowano wówczas pałac, wzniesiono teatr, założono park, ustanowiono też liczny dwór, kapelę, a nawet gwardię przyboczną.

Dziś to już martwa przeszłość, po której pozostała „otchłań pałacowego parku” i pustka samego pałacu, ogołoconego z Lorraina, zapełnionego w zamian militariami. Sporo uwagi poświęca Stasiuk tej kolekcji, odnotowując rodzaje broni, fakturę materiału, kształty rękojęści, chochoły mundurów żołnierskich, stopy hełmów, granaty czy „zielone szafy radiostacji z białymi ślepiami wskaźników” [D, s. 18]. Opis puentuje metaforą grobowca, w którym spoczywają wysłużone już rzeczy, zastygłe w bezruchu, a przede wszystkim ciche, co mocno kontrastuje ze zgiełkiem bitewnych działań, w których niegdyś uczestniczyły. Można by z tego wyprowadzić dalej idący wniosek – to, co pozostaje po historii politycznej, mieści się po dwustu z okładem latach w półmroku kilku muzealnych sal. Wówczas refleksja wiedzie ku nostalgii, a pisanie staje się rodzajem literackiej archiwistyki. Aby tego uniknąć, pisarz używa kilku stylistycznych chwytów na opisanie Dukli ta-

⁶ Jako poemat o świetle czyta tekst Stasiuka Przemysław Czapliński. Zob. przypis 5; także P. Czapliński, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 88–94.

kiej, jaką poznaje w bezpośrednim doświadczeniu, nie pomijając przy tym trywialnej strony małomiasteczkowego życia (pijackie pogwarki, *disco polo*).

Jedną z takich stylistycznych gier jest waloryzowanie wypowiedzi w duchu dawnej polszczyzny, kiedy okno w barze daje wgląd w niedzielną nudę na Rynku dukielskim, ale równocześnie staje się okiem skierowanym w przeszłość. Wyłania się z niej dwór, opisany z rzetelnością sumiennego kronikarza, dbałego o szczegóły przestrzennego rozplanowania domu. Stylizacja widoczna jest tu w słownictwie (izba, komnata, sień, wrota), w zapisie wyrazów „tey” czy „stajnia” przez y zamiast joty, w szeregu zdań pojedynczych lub współrzędnie złożonych. Daje to wrażenie inwentaryzacji, spisu rzeczy i możliwości „po najgłębsze dno, a dna i tak nie będzie, bo zaraz otworzy się następne i następne” [D, s. 31]. Jak czas dzieli się na coraz mniejsze drobiny chwil, tak pamięć miejsca mnoży schowki, skrzynie, kredensy, wypełniając pustkę po minionym atrybutami przestrzeni zorganizowanej. Warto dodać, że okno w ujęciu antropologicznym pełni funkcję pośrednika między zewnętrzem a wnętrzem, a jego prawozorem jest oko ludzkie⁷. Narrator w stylizowanym na staropolszczyznę fragmencie, dla którego impulsem jest spojrzenie przez okno w knajpie dukielskiej, ustanawia choćby chwilowo więź z przeszłością, nie tracąc przy tym poczucia teraźniejszości. Jeśli historia jest czymś zewnętrznym wobec podmiotu, to zaprojektowany oczyma wyobraźni dwór staje się na czas jego stylistycznej rekonstrukcji fenomenem uwewnętrznionym. Wywiedziony z zasobów języka obraz został dzięki temu opisowi oswojony i jednocześnie ujęty w nawias stylizatorskiego dystansu.

Inny sposób neutralizowania nostalgii to sekwencje autoironicznych porównań. Medytację nad czasem sprowadza pisarz do siedzenia na Rynku niczym „wiejski głupek”, „czereśniacki budysta”, „żołędny dupek wyrzucony z talii i kontekstu”, „pijaczyna

⁷ Zob. S. Symotiuł, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 45–62.

przed knajpianą szybą” [D, s. 66]. Nie są to sytuacje z wysokiego rejestru doznań, przeciwnie, trywializują możliwą, choć powściąganą w zarodku postawę kontemplacyjną. Zamiast niej narrator wybiera ponawiany wielokrotnie ruch, fizyczny lub mentalny, intencjonalnie nakierowany na rzeczy, zjawiska czy ich cienie. Jak ciało porusza się po miejskiej materii, tak umysł drąży to coś, co przebija spod spodu: „opalizuje, mieni się i wabi jak diabelska sztuczka, błędny ognik, pokusa, której nie ma końca” [D, s. 50]. Czego by się nie tknąć, okazuje się podszyte ukrytym obrazem czy dźwiękiem. Dla oddania tego powinowactwa Stasiuk posłużył się metaforą starego domu, w którym nawet ciche stąpanie spowoduje dzwonięcie szkła dwa pokoje dalej. I choć ceni rzeczy w ich zmysłowo odczuwanej fakturze, to niejednokrotnie sugeruje, że mają one też sensory ukryte, tyle że przydane im przez ludzki wysiłek porządkowania w całość rozproszonych czy niezbornych znaczeń. Ta „podszewka świata” materialnego nie wydaje się mieć odniesień metafizycznych, jak to było u Czesława Miłosza, który chętnie tego określenia używał. U Stasiuka jest to swego rodzaju system analogii – nałożony na rzeczy przez ich obserwatora – powinowactw wynikających ze spojrzenia w szczelinę czasu, z której wyłaniają się znaki dawności, przetykane impresjami jak najbardziej teraźniejszymi.

Jest też spotkanie z kiczem, choć pisarz tak tego nie nazywa, mianowicie z wykonaną przez miejscowego mistrza masarskiego miniaturą Dukli. Za materiał posłużyła kolorowa włóczka, skrawki materiału, wypalane deseczki, słomiane wyklejanki, gęste oleje. A wszystko po to, aby oddać piękno ziemi dukielskiej w pastelowych, prześwietlonych słońcem barwach. Obrazy Lorraina z ich ukośnym światłem zostały zastąpione przez samodzielne szaleństwo, wykonane co prawda z czułością, ale i jednoznaczne w swym naiwnym mimetyzmie. Znikła tajemnica przejrzystego powietrza, tak charakterystyczna dla francuskiego pejzażysty, którego obrazy znajdowały się niegdyś w dukielskim pałacu. Teraz można tu zobaczyć kolorową imitację Dukli, przyciągającą uwagę mocnym konturem obrysowującym kamieniczki, kościoły, cerkiewki. Wykonane

„z natury” dziełko przenosi w sferę estetycznej utopii z jej wyobrażeniem piękna jako całości skomponowanej i stabilnej. Tymczasem czas i jego odpowiednik – światło – nie dają się pochwycić w żadną formę, można jedynie rejestrować ich rozproszone ślady, tropić znaki dawnej historii, jak ta zapisana w dziejach rodu Mniszców. Ambicja polityczna jako silna emocja ociera się tu o granicę szaleństwa, tyle że z górnego rejestru ludzkiej aktywności, podczas gdy włóczkowa miniatura Dukli nosi cechy „wyobraźni wyzwolonej” w wydaniu spontaniczno-ludowym.

W stronę Amalii

Miejscem wielokrotnie odwiedzanym przez narratora *Dukli* jest nagrobek jednej z najbardziej wpływowych kobiet XVIII wieku, mianowicie Amalii (Amelii) Mniszchowej. Rzeźbiona postać w rokokowej ornamentyce wabi zmysły gładkością marmuru i sfalowaną suknią, starannie udrapowaną na ciele arystokratki. Odpoczywa po życiu aktywnym, pełnym politycznych pasji. Stasiuk przypomina krótko historię rodziny Mniszców, którzy przybyli do Dukli z Moraw przed czterystoma laty. Maryna Mniszchówna zasłynęła tym, że wyszła za cara Dymitra Samozwańca, ale to nie z nią ustanawia narrator osobistą więź ponad czasem. W bocznej kaplicy parafialnego kościoła Marii Magdaleny znajduje się grobowiec dłuta Jana Obrockiego ze Lwowa, ufundowany przez Jerzego Mniszcha w rok po śmierci żony, w 1773 roku⁸. Była córką ministra Augusta III Henryka Brühla, urodzoną w Dreźnie, starannie wykształconą pod okiem Marii Józefy Habsburżanki, często wysyłaną na wiedeński dwór Marii Teresy. Wpro-

⁸ Warto też wspomnieć o inskrypcjach poświęconych pamięci Amalii Mniszchowej. Miałam okazję trafić na trzy, mianowicie przy wejściu do kościoła Bernardynów w Dukli, na zamku w Krasieczynie i w kościele św. Anny biekich franciszkanów.

wadzona przez ojca w arkana rządzenia, myślała o tronie polskim, jeśli już nie dla siebie, to dla córki. Z tej przyczyny stała się jedną z negatywnych postaci intrygi polityczno-matrymonialnej. Prawdopodobnie uczestniczyła w planowaniu porwania Gertrudy Komorowskiej (1771), poślubionej potajemnie przez Szczęsnego Potockiego. Uprowadzenie skończyło się śmiercią skromnej szlachcianki, choć może nie było to intencją organizatorów zdarzenia. Za magnata Potockiego zamierzyła bowiem Mniszchowa wydać swą jedyną córkę Józefinę. Para ta miała w przyszłości objąć tron polski⁹. W rok później Amalia zmarła, a jej śmierć obrosła tajemnicą. Według wersji oficjalnej przyczyną była gruźlica, według nieoficjalnej samobójstwo spowodowane wyrzutami sumienia bądź obawą o proces, gdyż wkrótce Dukłę mieli zająć Austriacy (14 maja 1772 roku). Niewątpliwie zdążyła jednak przysłużyć się wraz z mężem miastu, sprowadzając doń artystów, przydając świetności pałacowi i jego otoczeniu. Sama wykazywała zdolności plastyczne (autorka miniatur) i zainteresowanie teatrem. Pociągała ją filozofia i literatura. Jej barwna postać zainspirowała Miirona Białoszewskiego, Jerzego Harasymowicza, Janusza Szubera i Andrzeja Stasiuka do napisania komentarzy do dukielskiego nagrobka hrabiny.

Białoszewski datuje *Dukłę Amaliową* na lata 1952–1975, wiersz Harasymowicza *Dukla* pochodzi z tomiku *Wesele rusątek* z 1982. Szuber dodaje swój komentarz do „braci mlecznych w poezji” – Miirona i Jerzego – co „zamieniają stiuki czułe na słowa” w wierszu *Dukla*, zamieszczonym w tomie *Glina, ogień, popiół* (2004)¹⁰. Wnę-

⁹ Zamiar nie został urzeczywistniony, a małżeństwo nie należało do udanych. Spośród jedenaściorga dzieci tylko troje przypisuje się Szczęsnemu. Józefina uchodziła za kobietę rozwiązłą, również z powodu braku zainteresowania ze strony męża. Ten po spotkaniu Zofii Wittowej („pięknej Bitynki”) postanowił się z Józefiną rozwieść, co też się stało w roku jej śmierci.

¹⁰ W niniejszym szkicu będę cytować wymienione wiersze za wydaniem: M. Białoszewski, *Wiersze. Wybór*, Warszawa 2003; J. Harasymowicz, *Wesele rusątek*, Warszawa 1982; J. Szuber, *Glina, ogień, popiół*, Berlin–Toronto 2004.

trze kościoła Marii Magdaleny, utrzymane w złocistej i łososiowej kolorystyce, tak mocno działa na zmysł wzroku, że trudno oprzeć się zachwytowi, którego ekspresja przybiera różne formy – od eksclamacji po spokojną kontemplację. Tutaj przestrzeń jest całością estetyczną, gotowym dziełem sztuki w jego złożonej kompozycji, jak też w starannie wykonanych detalach.

Każdy z poetów zauważa lustra, gdyż jest to element raczej pałacowego niż kościelnego wystroju. U Białoszewskiego emanują „krzykiem”, „palą się” w wierszu Harasymowicza, tworzą kształt „muszli” u Szubera. Najbardziej rozwija ten motyw Jerzy Harasymowicz, wzmacniając efekt migotania przez obraz zapalonego „tysiąca świczek”. Płoną niczym nagrobne lampki wokół rzeźby hrabiny, która w pozie przywodzącej na myśl damę w osiemnastowiecznym buduarze:

Czyta romanse
I parle france
Rozkopana
W marmurach
I marmurowy
Piesek się wspina
Do nóg

„Konfiturowe” lustra i „złociste duby” cherubów dopełniają wizerunku „płonącej Dukli” – rozświetlonej blaskiem bijącym od Jasnej Pani. Kościół Marii Magdaleny to zwierciadło mentalne epoki, dla Harasymowicza dość oczywiste, jak stwierdził w inicjalnej sekwencji wiersza: „Z Dukli/ Z kościoła/ Z rokoka/ to wiem –”. Nie będzie zatem estetycznej kontemplacji, ale dekompozycja kanonu. Lustra opatrzy zatem kulinarnym epitetem „konfiturowe”, a hrabinę umieści w skonwencjonalizowanej ramie rokokowej damy z nieodzownymi dlań atrybutami (romanse, francuszczyzna, marmury). Później te spiętrzenia pofałdowanych marmurów nazwie pierzyną, wzmacniając efekt ludyczny. Do starannie skomponowanej bombonierki wpuszcza niesformą zgrają:

Nas w lustrach tyle
Zgraje profilów
Profil na profilu

Trzech na jednego
I jeszcze z kąta
Sześciu
I dwunastu w zakryścię

Wyrafinowane wewnątrz zmienia się w plebejski bazar, gdy poeta zakłóca swą inwencją ustabilizowane piękno epoki. Zwielokrotni liczbę aktorów (statystów), wyróżni majuskułą zapisany „Ruch”, czym zdaje się skłaniać nas do bardziej swobodnego odbierania dzieła sztuki, bez przesadnej uwagi, z jaką zwykło się traktować estetyczny kanon. Samo patrzenie ma walor dynamiczny, gdyż nie jest tylko kontemplacją tekstu kultury, ale wywołuje ciąg skojarzeniowy, w którym elementy rejestru wysokiego i niskiego sąsiadują ze sobą bezkolizyjnie. Poeta rozwija temat w stylistyczną wariację:

I się zrobiły
Dwie hrabiny
Same i kiedy
Nikt nie wie
Spod pierzyny
Z nudów chyba
I jeszcze dochodzą
Z tej i tamtej
Strony łoża
Włokąc treny
Lśnienie

Sztuczność rokokowej estetyki prowokuje do gestu wywrotowego, który przeobrazi chłodne piękno w bardziej ludzką emocję, a nudę zimnego nagrobka przemieni w udramatyzowaną scenę wtargnięcia w sferę *sacrum* zgrai profili – profanów (zbieżność brzmienia semantycznie różnych wyrazów, czyli pozorna figura

etymologiczna). Zresztą granica między *sacrum* i *profanum* w przypadku rokokowego zdobnictwa jest trudna do wykreślenia. I tak spoczywająca niby w grobie hrabina wykazuje powinowactwo z elegancją światowej damy, o czym była już mowa wyżej. Ruchliwe putta, u Harasymowicza „trąbiące cheruby”, mogłyby też wzywać na polowanie na grubego zwierza, tracąc wówczas walor dziecięcej łagodności. Podszyty parodią koncept, a mówiąc precyzyjniej antykoncept polega na tym, że w statyczne wnętrze kościoła przenika element anarchizujący, który narusza jego starannie skomponowany ład. Nie traci przy tym poeta z pola widzenia poloru odbić i lśnień. Cytuje wyrafinowaną estetykę, aby ją artystycznie „sprofanować”¹¹.

Zaktywizowana przez rokokowy ornament wyobraźnia mnoży analogie i szuka materialnych ekwiwalentów dla odczuć tak różnych jak nuda i ekscytacja. W finałowej scenie „się zrobiły/ Dwie hrabiny”, samoistnie, choć w następstwie symetrycznego uporządkowania niesfornej wcześniej zgrai profanów. Rokokowa asymetria została przełamana przez porządek zrobiony na szkolną modłę. Żywioł ruchu przeistoczył się w uroczystą powagę niczym akademia „ku czci”. Podwojona postać hrabiny utworzyła kontinuum z korowodem par, wzmocnione przez „treny lśnień” z tej i tamtej strony łoża – tren miłości i tren żałoby. Olśnienie polega na jednoczesnym ich uchwyceniu w niegasnących lustrach, które palą się noc i dzień. Poeta przekracza racjonalny ład, gdy w ustabilizowaną estetycznie przestrzeń wpisuje swoją emocję, mianowicie znużenie konwencją i zarazem ekscytację możliwością jej przenicowania.

Kaplica z sarkofagiem Amelii to „boski salon” w ujęciu Białośzewskiego, a u Stasiuka buduar ze wzburzoną pościelą. Salon w dawnej literaturze stwarzał pozory „wielkiego świata”, buduar, równie wykwintny pokój, wskazywał na aktywność bardziej

¹¹ Na temat krytycznego stosunku Jerzego Harasymowicza do kultury oficjalnej, w tym barokowej, zob. A. Kaliszewski, *Księżę z Kraju Łagodności*, Kraków 1988.

zindywidualizowaną¹². Białoszewski w *Dukli Amaliowej* akcentuje polityczną stronę działań Mniszchowej, która niczym szafarka pałacowych dóbr i rokokowych przyjemności kroczy na koturnach spowita w bukoliczne pachnidła. Kreśli plany długie jak aleje z akacji, projekty rozpięte między Dreznem i Wiedniem od zachodu, a na wschodzie sięgające Krystynopola i Czerwonej Rusi. Poeta syntetycznie zarysował przestrzeń wpływów Amalii: najpierw w Dreźnie, gdzie ojciec, saski minister Brühl wprowadzał ją w politykę, na dworze wiedeńskim zabiegała o zainteresowanie dla polskiej sprawy, a gdy stronnictwo jej i męża Jerzego Mniszcha przegrało walkę o władzę po śmierci Augusta III, skierowała wzrok ku kresowemu magnatowi Szczęsnemu Potockiemu. To najbardziej dramatyczny moment w jej życiu:

Żenienie żonatego.
 Namowy:
 jedynaczka narzeczoną,
 Co zrobić z żoną?
 Jechała muzyka cygańska.
 Liściki. Spisek pański.
 Mniszchowie – Potoccy
 [...]
 Szczęsnego
 Szykowali na króla polskiego,
 Pochowany w mundurze oficera rosyjskiego.

Buduar natomiast, w którego ramie widzi postać hrabiny narrator Stasiuka, skłania do refleksji nad ciałem poddanym transformacji w minerały. Poza sferą wielkiej polityki hrabina wykuta w marmurze wydaje się emanować ciepłem, jej obraz składa się z żywych gestów i z zatrzymanego ruchu. Tak jest przynajmniej na powierzchni, bo gdy myśl zejdzie niżej, trafi na pudło ze skondensowaną śmiercią. Dla opisania pustki nie ma jednak języka, gdyż nicość, kurz, pył nie dają się plastycznie unaocznic. Wracając

¹² Zob. H. Michalski, *Przestrzeń przedstawiona. Szkice z poetyki mimesis w powieści XIX-wiecznej*, Warszawa 1999, s. 47–48.

kilkakrotnie do zastygłego w rzeźbie ciała, Stasiuk poszerza opis, zachowując zarazem jego jądro, jakim jest sensualistycznie doświadczana nieobecność życia w marmurze. Można temu zaradzić słowem zwróconym ku temu, co pod spodem, a wtedy: „Amalia nie była duchem ani upiorem. Była skondensowana obecnością tego, co zawsze było nieobecne. Była obrazem, który cofa się w stronę pierwowzoru, by go przewyższyć” [D, s. 91]. I tu następuje poetyckie wskrzeszenie jej cielesności, tak że można poczuć jej zapach i oddech. W postaci hrabiny koncentruje się osobiste przeżycie Dukli przez narratora, bezpośrednio, ale i przefiltrowane przez pamięć, za sprawą której możliwe okazuje się ciała zmartwychwstanie, choćby tylko na użytek literatury.

W wierszu Białoszewskiego akcent pada na splendor życia Amalii ściśle związany z jej pozycją wpływowej arystokratki. Odnotowuje poeta ówczesne plotki: „mówili na ludowo/ Że z biednej rodziny”. To aluzja do skromnego pochodzenia jej ojca, który wprawdzie osiągnął wysoką pozycję finansową i polityczną, jednak pozostawił córce w spadku również zachłanność na pieniądze i władzę. Poeta umieścił bohaterkę we wspaniałej wówczas scenarii dukielskiej: ogrodowej, teatralnej i rokokowej, jak też w centrum stołecznych intryg, skąd trzy damy (Mniszchowa, Czartoryska, Potocka) wyjechały, nie osiągnąwszy politycznych celów. W efekcie powstały Dukla, Puławy i Arkadia. Tak rzecz ujął poeta po latach w autokomentarzu do *Dukli Amaliowej*¹³. I choć są w nim nieścisłości z historycznego punktu widzenia¹⁴, to jednak starannie skom-

¹³ M. Białoszewski napisał notatkę historyczną pomyślaną jako objaśnienie do *Dukli Amaliowej*. Wymienia w niej nazwiska „trzech dam”, jak też przypomina kontekst historyczny działalności Amalii Mniszchowej. Tekst opublikował i skomentował S. Barańczak, *Nieznany autokomentarz Białoszewskiego*, w: *Miron – wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.

¹⁴ Jak dowodzi A. Szwaśt, nie można tego niby-wstępu Białoszewskiego brać literalnie, gdyż są w nim nieścisłości. Zob. A. Szwaśt, *Historyczno-filologiczna refleksja wokół „Wstępu do Dukli Amaliowej” Mirona Białoszewskiego*, w: „Szare eminencje zachwyty”. 80. rocznica urodzin Mirona Białoszewskiego (1922–1983), red. J. Szuber, J. Tulik, Sanok 2002.

ponowany wiersz przybliży smak epoki. Przedmioty wpisane zostały w ówczesny styl bycia: „dzwon krynolin”, „koronki szeptu”, „uśmiech z alabastru” – to kwintesencja wykwintnej formy. Archaiczne już dziś słownictwo: menuet, palmety, szpinet, manszet – bierze w stylizatorski nawias tamtą kulturę. Sprawia, że odbieramy ją jak narrację typu baśniowego (z życia „wyższych sfer”), choć jej osnowa jest jak najbardziej historyczna. Egzotyczny posmak ma też francuszczyzna, wszak nagrobna rzeźba hrabiny to „Sól smaku i elegancji/ Dukielskie zwierciadło Francji”.

W rytmie rokokowym utrzymany jest fragment imitujący wdzięk drobnych form:

Opustoszałe komnaty
Z lustrem przy lustrze
Szepczą sobie w muszle
Złożone anegdotki
Porcelanowe plotki
Komódkowe tajemnice

Czytany głośno tekst daje efekt poszeptu, pogłosu plotek, które stale towarzyszyły życiu hrabiny i przetrwały jej śmierć. W tak kunsztownej oprawie nawet złośliwości nabierają poloru estetycznego. Za Janem Białostockim warto tu powtórzyć, że „uczucia rokoko przechowywało w porcelanowych puszkach, nad wzniosłość przekładało wdzięk upudrowanej pasterki i przyćmione światło buduaru; naturę podporządkowało rytmom ornamentu”¹⁵. Od najważniejszego ze zdobień, wręcz obsesyjnego motywu drugiej tercji XVIII stulecia – od muszli, czyli „rocaille” – pochodzi nazwa stylu ceniącego francuski smak i elegancję. Tak też było w Dukli – „zwierciadle Francji”.

Obok luster, muszli i ozdób ważną metaforą organizującą przestrzeń jest teatr z jego towarzyskim ceremoniałem właściwym

¹⁵ J. Białostocki, cyt. za: T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1979, s. 435.

dla XVIII-wiecznej arystokracji, jak też z nagłymi zwrotami akcji w dziedzinie politycznych intryg. Białoszewski wzmacnia ten efekt przez dramatyzm dwu śmierci w nurtach wody – młodej żony Potockiego (Gertrudy Komorowskiej) i samej Princessy, która w poetyckiej wersji autora *Dukli Amaliowej* rzuciła się do stawu¹⁶. Złożona potem w salonie rokokowej świątyni biblijnej Magdaleny, której wizerunek znajduje się w teatrum ołtarza, tworzy z jawno-grzesznicą całość estetyczną i etyczną. Obie zostały wkomponowane w „rondo oszalałe” zdobniczej przesady, obie noszą piętno grzechu. Poeta kończy wiersz apostrofą do Marii Magdaleny:

I cóż
Magdaleno
Z teatrum ołtarza
Fioletów i różu jawno-grzesznico
Módl się w girlandach ukłonu
Do rokokowego tronu
Za topielicą

W boskim salonie spoczywają dwie Magdaleny – z Magdali i z Dukli, przy czym ta druga niejako sama zaaranżowała scenę otoczenia, w którym znalazła się po śmierci. Urządziła kolejny teatr, tyle że *post mortem*, będący przedłużeniem teatru życia światowego. O ile zatem intrygi polityczne nie przyniosły oczekiwanych rezultatów, o tyle mecenat artystyczny małżeństwa Mniszchów zaowocował w Dukli trwałym dziełem sztuki.

Do portretu Mniszchowej, utrwalonego w rzeźbie dukielskiego nagrobka, dorzuca komentarz Janusz Szuber. Kobięca postać strojna w falbany z marmuru lekko unosi głowę w półśnie, półrozmarzeniu. Wspierała się o poduszkę, książka wypadła jej z ręki, co skłania poetę do snucia przypuszczenia, że może oddaje się erotycznej fantazji, czemu sprzyja dookolna ornamentyka:

¹⁶ Poeta nawiązuje tu do plotek o samobójczej śmierci Amalii Mniszchowej przez utonięcie (w innej wersji po zażyciu trucizny), wzmocnionych tym, że Jerzy Mniszech ufundował statuy św. Nepomucena, utopionego w Pradze (jedna z nich znajduje się przed plebanią kościoła parafialnego w Dukli).

muszla z luster rokokowa bombonierka
w czepku z książką w atlasowych pantofelkach
tak umierać na oczach gawiedzi¹⁷

Prowokacyjna poza Amalii wywołuje zdziwienie, zaznaczone antykadencyjnym zawieszeniem głosu w końcowym wersie poprowadzonym tak, żeby sugerował pytanie: „tak umierać na oczach gawiedzi”. Jest bowiem w tej sytuacji pewna dwuznaczność – marmurowa Amalia emanuje erotyzmem zamiast kontemplować własną *vanitas*. A że czyni to od przeszło dwu stuleci i to na widoku publicznym, nadto w bocznej co prawda, ale jednak kaplicy kościoła, więc łagodna ironia wydaje się w pełni uzasadniona. Jest ona wyrazem niewypowiedzianego wprost porozumienia między oglądającym a osiemnastowieczną arystokratką. Nawet po śmierci kokietuje, zmysłowa i wytworna w marmurowej rzeźbie. Szuber nawiązuje tu do rozpowszechnionego wśród osiemnastowiecznych elit hedonizmu, tyle że tamta ekshibicja była dyskretna, przykryta politurą dwornych obyczajów i konwenansów. Trzeba ją dopiero rozpoznać, przydając rzeczy oglądanej znamion percepcji indywidualnej.

Postać hrabiny znajduje się w centrum dukielskich narracji za pośrednictwem w znakach kultury materialnej, której ślady pozostały w peryferyjnym już dziś miasteczku. Nie jest przypadkiem, że każdy z wymienionych w tym szkicu pisarzy eksploruje właśnie prowincję¹⁸, choć dziś poprawniej byłoby powiedzieć lokalność i jej „miejsca pamięci”. Ich rola nie sprowadza się do manifestowania historii w chłodnym pięknie architektury czy ornamentyki. Wzbudzają „przez samą swą obecność poczucie dawności, trwania i przemijania, mogą stymulować jednocześnie emocje wynikające z poczucia więzi z tymi, którzy żyli tu kiedyś, którzy chodzili po

¹⁷ J. Szuber, *Dukla*, w: tegoż, *Glina, ogień, popiół*, Berlin–Toronto 2004, s. 14.

¹⁸ Nie musi to być nazwa wartościująca negatywnie. Jeden z tomików J. Szubera nosi nazwę *Gorzkie prowincje*, Sanok 1996.

tych samych brukach, dotykali tych samych klamek i drzwi, czytali te same napisy, z ludźmi, których dawno już nie ma i o których nic więcej nie wiemy”¹⁹. Autentyczne *loci*, przeżywane osobiście, mogą skłaniać do gestu sprzeciwu – podziwu, jak to jest u Jerzego Harasymowicza; do refleksji nad polityką aranżowaną przez kobiety (Miron Białoszewski), do aforystycznego podsumowania ambiwalencji rokokowej estetyki (erotyki) u Janusza Szubera. I choć miejsce jest jak najbardziej konkretne, to w literackiej interpretacji nabiera znaczeń symbolicznych przez odniesienie do kultury XVIII wieku, kiedy Dukla była ośrodkiem władzy magnackiej i artystycznych przedsięwzięć pod mecenatem Mniszchów. W podejściu do tematu historycznego ciekawe jest to, że każdy z poetów pisze o czymś, co sam zobaczył, osobiście przeżył, na co zareagował z emocjonalnym impetem (Harasymowicz), balladową narracją unaoczniającą teatr etykiety i polityki (Białoszewski), z lekka ironiczną frazą (Szuber).

Najdalej w łączeniu własnego doświadczenia z miejscem pamięci idzie Stasiuk, który zamyka opowieść o Dukli sceną przy sarkofagu Amalii w czerwcową noc po liturgii z udziałem Jana Pawła II. Poprzedza ją motyw żałobny, mianowicie przypomnienie śmierci babki, jak też opis gęstniejącej przestrzeni, wypełnionej przez ciała pielgrzymów przybyłych na uroczystość religijną. Nie jest to przypadkowe powiązanie, gdyż przodkowie narratora mogliby się w tej wspólnocie znaleźć. Ich forma religijności była podobna do tej, którą manifestują wierni przybyli na spotkanie z papieżem. Ponadto fizyczna obecność zgromadzenia, jego skoncentrowana gęstość może nieco osłabić dojmujące poczucie pustki, stale towarzyszące byciu „w drodze”. Aby zmaterializować religijną ideę zmartwychwstania, Stasiuk dokonuje „wskrzeszenia” zamienionej w proch i garść pierwiastków, pochowanej w dukielskim kościele kobiety: „Jej magnetyczny szkielet przyciągał z prze-

¹⁹ A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 18–19.

strzeni elementarne cząstki i odtwarzał dawne ciało” [D, s. 90]. W akcie pisania próbował odwrócić proces rozkładu, jak to się dzieje na cofanej taśmie filmowej, aby nadać temu symbolicznemu zmartwychwstaniu zmysłowy walor „kamienia ułożonego w łuki ramion, bioder i ud” [D, s. 91]. Skondensowana pamięć, choć jest tylko „bękartem czasu”, obejmuje zarówno historię, jak i rodzinne wspomnienie, które przebija momentalnie przez szczeliny w powłoce codzienności. Odsuwa śmierć, a budzi pragnienie sensualnego kontaktu z tym, co właśnie oglądane jest jako nagrobna rzeźba. Kilkakrotne przybliżanie się do miejsca, krążenie wokół sensów w nim zapisanych nie stanowi trwałej ochrony przeciw melancholii przemijania, ale pozwala choćby na chwilę zapełnić abstrakt pustki, z jaką zmagą się świadomość nowoczesnego pisarza²⁰.

Oglądana z kilku perspektyw Dukla Stasiuka jest miejscem krzyżowania się wielu wzorów postrzegania przestrzeni. To mityczne *omfalos* – kamień, tyle że nie w świątyni Apollina w Delfach z Parnasem w tle, a w zagłębieniu beskidzkim z mocno i dostojnie zarysowaną w górskim paśmie Cergową. Nagrobek Mniszchowej to w przypadku Dukli kamienne centrum, które skłania do refleksji w duchu *memento animae*, *memento mori*, ale i prowokuje do przesunięcia znaczeń w stronę *vitae*. Inny archetyp miejsca to Ultima Thule, wyspa na peryferiach, skąd nie ma już do kąd pojechać, można tylko po niej krążyć, odsłaniać cebulaste warstwy świetnej i pańskiej historii, poprzetykane zwykłymi przejawami współczesnej ludzkiej aktywności. Są wśród nich meble kalwaryjskie czy różowe pisma erotyczne w kiosku naprzeciw kościoła Marii Magdaleny, też różowego w wystroju wewnętrznym.

²⁰ Jako prozę nowoczesną traktuje *Duklę* A. Stasiuka K. Uniłowski, wskazując na stabilne centrum nadawcze oraz estetyzm (skazę artystowską). Zob. K. Uniłowski, *Na zachód od Dukli*, „Twórczość” 1998, nr 6, s. 95–98. Przywoływany wcześniej P. Czaplński mówi, że ciekawszy w *Dukli* jest aspekt poznawczy niż ontologiczny, co również wskazuje na kod modernistyczny. Zob. P. Czaplński, *Gnostycki traktat opisowy*.

Zabalsamowane miasto podlega spowolnionej metamorfozie jak każda materialna rzeczywistość, jedyna dostępna poznawczym władzom zmysłów i umysłu. Gdyby ustała ich praca, Dukla mogłaby osunąć się „w jakąś szczelinę między wymiarami albo miejsce, gdzie pięć ludzkich zmysłów traci władzę i zostaje tylko przeczucie, że plastyczny, głęboki i codzienny pejzaż może odwrócić się na lewą stronę” [D, s. 16]. Z punktu widzenia fizyki to pewnie naiwna konceptualizacja czasoprzestrzeni, jednak gdy wziąć pod uwagę aspekt psychologiczny, wówczas lęk przed nieistnieniem przekłada się na metaforę zapadnięcia w ciemną otchłań. Stan między materią bytu a jego pustką oddaje Stasiuk przez zieleń. Jej blask (ciemnozielony park), połysk (zielonkawa woda), zróżnicowane odcienie (pistacjowa, oliwkowa) tworzą pośrednią strefę egzystencji, umocowanej wprawdzie w przestrzeni, ale i wydanej działaniu czasu. Zieleń jest raczej pochodną światła niż znakiem harmonii człowieka z naturą. I śladem odciskanym przez czas na przedmiotach, których status ontologiczny wciąż domaga się potwierdzenia, czy to w zmysłowym z nimi kontakcie, czy też w słownym ich urzeczywistnieniu.

Każda z omawianych tu literackich reprezentacji miejsca została wyprowadzona z tego, co realne, choć stekstualizowane za sprawą historii, estetyki, religii. Pusta przestrzeń to kosmos, nieobjęty kategoriami wypracowanymi na planie kultury. Topograficzny konkret natomiast zapełniają ludzie swoją obecnością, codzienną krzątaniem, tym, co robią. I nie muszą to być koniecznie dzieła sztuki. Jeśli jednak już nimi są, jak kościół Marii Magdaleny, to warto je uczynić pretekstem do osobistego spotkania z przeszłością, do swobodnego potraktowania dziedzictwa, bez powagi przynależnej epitetowi „narodowe”. Wówczas odsłania ono swój wdzięk, w tym przypadku rokokowy, skłania do potraktowania go w sposób niekonwencjonalny, co nie znaczy deprecjonujący. Przeciwnie, można zaryzykować wniosek, że w przytaczanych tutaj utworach anegdota historyczna rozbłysła dzięki autorskiej interpretacji tych, którzy o Dukli pisali. Z niepamięci wychyłała na powierzchnię,

aby przypomnieć o ludziach oddalonych od nas w czasie, ale nie tak znów innych w swoich ambicjach, namiętnościach i próżności. I nie chodzi mi tu o lekcję moralistyki, ale o odczucie wspólnoty na płaszczyźnie egzystencji.

Dukla – *Omphalos* and Periphery

Summary

The Subcarpathian town of Dukla is the subject of poetic works by Miron Białoszewski, Jerzy Harasymowicz, and Janusz Szuber, as well as a tome of prose by Andrzej Stasiuk. Literary representations of this place are distinguished by topographic realities and textualised by means of quotations from the chronicles of politics and culture of the “Duklaite imitation of France”. In the author’s descriptions, the town functions as a centre (*omphalos*) or a periphery of a lordly past. It is a pretext for a personal encounter with the sacral, palace, and park architecture. It does not, however, constitute a closed *universum* of signs, but opens an existential perspective onto the actors on the historical scene.

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Poetyka zagranicy

Granica i jej styl

Tuż za polską granicą, w Niemczech, i nieco dalej w Austrii i Szwajcarii¹, z roku na rok rozrasta się zbiór tzw. literatury migracyjnej (niem. *Migrationsliteratur*)², tworzonej przez pisarki i pisarzy związanych przez pochodzenie (własne lub rodziców czy dziadków) z innym krajem niż ten, w którym aktualnie żyją i tworzą. Nic dziwnego, że temu fenomenowi towarzyszą również rozmaite, często ponadnarodowe idee badawcze³ i takie, które ten stan rzeczy popularyzują. I tak, czytając tę najnowszą „różnonarodowościową” prozę powstającą w Niemczech, natrafiłam na interesujący projekt – z grupy tzw. translokalnych, ale i transdyscyplinarnych

¹ Chodzi tu oczywiście o tzw. kraje niemieckojęzyczne i, odpowiednio, powstającą tam literaturę (niem. *deutschsprachige Literatur*).

² Na ten temat zob. m.in.: *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Hrsg. von K. Schenk, A. Todorov, M. Tvrđík, Tübingen, Basel 2004; K. Hoff, *Literatur der Migration – Migration der Literatur. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik*, t. 57, Frankfurt a. M. 2008.

³ Np. *Transitraum Deutsch. Literatur und Kultur im transnationalen Zeitalter*, red. J. Adam, H.-J. Hahn, L. Puchalski, I. Światłowska, Wrocław–Dresden 2007.

– o nośnej, trzeba przyznać, nazwie – „Die Poetik der Grenze”⁴ (poetyka granicy). Kategoria granicy, jak wiadomo, niezwykle popularna i eksploatowana w humanistyce ostatnich lat, doczekała się już wielu ujęć (od pograniczy przez nadgraniczność do ograniczeń), które jednak ten problemat tyleż pogłębiają, co i rozmywiają, rozciągając ostre przeciwieństwa w punkcie wyjścia ramy granicy jako linii oddzielającej określone obszary na bardzo rozległe pola badań kulturowych; z ich ustaleń z kolei tak chętnie korzysta dziś literaturoznawstwo.

Zdaje się, że i pomysłodawców wspomnianego projektu zachęciła interdyscyplinarna pojemność granicy jako narzędzia do interpretacji kultury. W tekście Dževada Karahasana⁵, otwierającym antologię, która stanowiła podsumowanie projektu, czytamy:

Oglądana z wielu perspektyw granica daje się traktować jako kulturowy fenomen: granica i region graniczny między językami, granica i pogranicze między koncepcjami sztuki i formami wyrazu, między paradygmatami kultury, granica w obrębie jakiejś formy... Taka poetyka winna być traktowana przede wszystkim, i bardziej niż inne zjawiska, jako zachęta do rozmowy [...]⁶, [tłumacz. własne – M.Z.-W.].

Jednak oprócz badawczego potencjału i „rozmachu” granicy jako kategorii wykorzystywanej do analizy literatury, w dyskursie

⁴ Realizowano go na przełomie XX i XXI wieku w Austrii, w Grazu, siłami miejscowego urzędu kultury (w 2003 roku miasto było europejską stolicą kultury) i niemieckiego czasopisma literacko-literaturoznawczego „Lichtungen”. Z bliżej znanych osób, które do projektu zaproszono, można wspomnieć Hertę Müller czy Krzysztofa Czyżewskiego. Autorzy przyglądali się granicom w takich obszarach, jak język, ciało, społeczeństwo i in.

⁵ Żyjącego w Austrii emigranta z Bałkanów, znanego u nas dzięki wydaniu jego *Sanjewskej sevdalinki* (Sejny 1995).

⁶ „In vielerlei Hinsicht wäre Grenze als kulturelles Phänomen zu artikulieren: Grenze und Grenzbereich zwischen den Sprachen: Grenze und Grenzbereich zwischen den Künsten und Ausdruckformen, zwischen den Kulturparadigmen, Grenze innerhalb einer Form... So eine Poetik sollte vor allem und mehr als alles als Anregung zum Gespräch betrachtet werden [...]”. *Poetik der Grenze. Über die Grenzen sprechen – Literarische Brücken für Europa*, Hrsg. von Dž. Karahasan, M. Jaroschka, Graz 2003, s. 14.

(o) granicy – niejako u podstaw – leży przecież takie spojrzenie na graniczność, które wydobywa jej podstawowe sensy (granica między państwami, kulturami, wieloznaczne przekraczanie granicy itp.), na podstawie których można potem budować i literackie, i interpretacyjne przestrzenie granic – ich form i sensów.

I właśnie w najnowszej prozie polskiej jest grupa pisarzy, w których twórczości obcuje się z tak „zwyczajnie” widzianą granicą właśnie; to geograficzno-kulturowe podłoże graniczenia wydobywają autorzy żyjący i tworzący w Niemczech. A oto „naprowadzający” przykład:

Wsiadłem do samochodu, z tymi śmieciami, i ruszyłem. [...] Zaczęły śmierdzieć te śmieci. [...] Granica! Zaraz polska granica! Gdzieś zajechał? *Die Entfernungen schrumpfen wie Biligklamoten nach dem Waschen*. Stałem do kolejki, szła szybko, każdy samochód był *wie die Glieder einer Fahrradkette, die sich dreht*. Polski celnik zapytał mnie, co wwożę do Polski. Powiedziałem, że śmieci⁷.

To fragment *Męki kartoflanej* Janusza Rudnickiego, autora prozy, którą zaliczam do polskiego zbioru zagranicznego, w interesującym mnie przypadku – okoloniemieckiego. U Rudnickiego oraz w twórczości Krzysztofa Niewrzędy, Brygidy Helbig czy Krzysztofa Marii Załuskiego poetyka granicy, a zatem styl pisania o tym wszystkim, co zwykło się z granicą między krajami kojarzyć, przyjmuje bardzo wyraźne określone kształty, dające się w lekturze łatwo prześledzić, czy wręcz wypunktować (pisarze pokazują, jak bohaterowie do polsko-niemieckiej granicy zmierzają, jak ją przekraczają itd.) – co zresztą wcale nie wpływa ujemnie na znaczeniowo-twórczy potencjał tej literatury:

Obudziłem się i szukać zacząłem paszportu, ale wcale nie dojechałem do granicy. Stałem pod Warszawą, wiatr mnie zniósł. [...] Stałem w korku przy drodze Warszawa–Malbork, drogą szły wojska polsko-litewskie pod wodzą Jagiełły⁸.

⁷ J. Rudnicki, *Męka kartoflana*, w tegoż: *Męka kartoflana. Opowiadania*, Wrocław 2000, s. 231–232.

⁸ Tamże, s. 244.

Jak w powyższym, „rudnickim” wyimku, sposoby opowiadania wymienionych autorów (o) granicy nie dają się przegapić, poetyka jest tu i sposobem podejścia do tematu, i wręcz zespołem formalnych środków, z pomocą których można charakteryzować twórczość danego pisarza. Jak widać, u Rudnickiego bohater-narrator „zaprzęga” granicę do swoich absurdalno-ironicznych objazdów po kraju, gdy tymczasem Załuski odmiennym w stylu obrazowaniem „na temat granic” chce pokazać, co jego bohaterom ciąży. I tak na przykład odprawa paszportowa urasta u niego wręcz do rangi specyficznej praktyki pamięci:

Stałem na końcu kolejki, takiej jak wszystkie te kolejki, które znałem. A jednak ta była inna i to się czuło. [...] Obok, przez oddzielną bramkę, przechodzili Niemcy, Włosi, Holendrzy, Irlandczycy. My posuwaliśmy się noga za nogą, jak juczne bydło, z plecakami wypchanymi polską wódką i polskimi kryształami [...]⁹.

Z kolei o opowiadaniach Helbig i Niewrzędy, autorów „zawieszonych” między Szczecinem, z którego pochodzą, a Berlinem, gdzie zamieszkali, gdy odnieść je do rozrysowanych właśnie biegunów *buffo* i *serio*, można chyba powiedzieć, że sytuują się gdzieś pomiędzy. Bohaterowie ich tekstów „nie szarpiają” się tak z granicą, choć gdy wspominają swoje i swych postaci emigracyjne początki, nastrój przygnębienia rzeczywiście może się czytelnikowi udzielić.

Wymienieni pisarze mieszkają, pracują, tworzą poza krajem, czyli „technicznie” rzecz ujmując, poza granicami Polski. Niezależnie od tego (żeby nie wchodzić na inny, bardziej złożony problem badawczy) czy przyjmujemy wobec tej prozy podejście emigracyjne, czy też postemigracyjne, okaże się, że w prozie Polaków piszących w Niemczech, a może należałoby powiedzieć „między Polską a Niemcami” – odnajdujemy bezpośrednio, wprost czytelne czynniki zorganizowane wokół emigracyjności, wokół takich literackich faktów, które w wyobrażeniu nawet przeciętnie czytanego

⁹ K. M. Załuski, *Szpital Polonia*, Poznań 1999, s. 73–74.

odbiorcy nierozzerwalnie wiążą się z emigracją, przyjmują charakter samorzutnej projekcji (opuszczenie kraju, odrysowywanie egzystencji w nowym miejscu: szukanie pracy, nauka języka, wreszcie wrastanie w nowe realia itp.). Są to oczywiście określone związki tematyczne, w masie których granica zajmuje ważne miejsce – jako nawracający element kompozycyjny (wyjazdy–przejazdy–powroty), ale nie tylko. Dość wspomnieć, iż granica, graniczenie, *sensu largo*, to w kontekście tej twórczości w ogóle słowo-wytrych. Ta proza nie jest, by tak rzec, literacko autonomiczna, w równym stopniu składa się z literatury (fikcjonalność), co i z autorskiego doświadczenia. Tzw. status emigrancki pisarzy i pisarek – z charakterystycznym pierwiastkiem biograficznym i geograficznym – powoduje, iż polska proza zagraniczna łączy przeżycie i jego artystyczne przetworzenia. To wszystko powoduje zaś, że granica – to miejsce tranzytu – przeobraża się w literaturę, a może sama w sobie już nią jest? Pisanie o niej przyjmuje kształt przestrzeni doświadczenia egzystencjalnego – kulturowo-literackiego i, co jasne, spacjalnego. Tak jakby autorom towarzyszyło „przekonanie, że literatura performatywnie powołuje, kreuje i nadaje znaczenia przestrzeni”¹⁰.

Jak już wspomniałam, w tomach prozy omawianych autorów (Rudnickiego, m.in.: *Męka kartoflana*, *Chodźcie, idziemy*¹¹, Brygidy Helbig: *Pałowa*¹², *Anioły i świnię. W Berlinie!*¹³, Niewrzędy: *Poszukiwanie całości*¹⁴, *Czas przeprowadzki*¹⁵ i Załuskiego: *Tryptyk bodeński*¹⁶, *Szpital Polonia*¹⁷, *Wypędzeni do rajy*¹⁸) powracają narracje (o) prze-

¹⁰ E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 33.

¹¹ J. Rudnicki, *Chodźcie, idziemy*, Warszawa 2007.

¹² B. Helbig, *Pałowa*, Gdańsk 2000.

¹³ B. Helbig, *Anioły i świnię. W Berlinie!*, Szczecin 2005.

¹⁴ K. Niewrzęda, *Poszukiwanie całości*, Bydgoszcz 1999.

¹⁵ K. Niewrzęda, *Czas przeprowadzki*, Szczecin 2005.

¹⁶ K. M. Załuski, *Tryptyk bodeński*, Sopot 1996.

¹⁷ K. M. Załuski, *Szpital Polonia*, Poznań 1999.

¹⁸ K. M. Załuski, *Wypędzeni do rajy. (Aussiedlerblues)*, Gdańsk 2010.

strzeni oglądanej/opisywanej zawsze z uwzględnieniem typowych spacialnych kategorii, które wiążą się z: (1) opuszczaniem kraju, domu, rodziny, miasta, regionu; (2) przekraczaniem granic, miejscami „tranzytu”: dworce, lotniska; (3) eksplorowaniem terenów przygranicznych (w kolejce na przejściu, w kontakcie z pogranicznikami, w obozach dla przesiedleńców¹⁹); (4) wszelkimi związanymi z emigracją aktywnościami i okolicznościami towarzyszącymi wyjazdowi – bywa, że poznajemy motywy emigracji, przygotowania do niej itp.:

- (1) W dwa tygodnie po ślubie, z dużą walizką i średniej wielkości torbą, staliśmy na dworcu. Bardziej jak chłopak z dziewczyną na szkolnej wycieczce, niż mąż z żoną. I powiedzmy, że od tego się zaczęło, że wcześniej nie było nic. A nawet jeśli było i tak wszystko wskazywało na to, iż dopiero teraz rozpocznie się coś naprawdę²⁰.

Wywioził ją na zawsze ten obłądny Ost-West, Ost-West-, Ost-West-Express²¹.

- (2) A pociąg rytmicznie wystukiwał każdy metr pokonywanej drogi, dojeżdżając wreszcie do celu, gdzie przywitała nas...

lepka mieszanina zapachów
kawy i anyżu
nagrzanego do nieprzytomności
powietrza
spalin
ciastek
perfum
wypalanych papierosów [...]²²

¹⁹ Temu wątkowi pisarze poświęcają całe utwory, poszczególne rozdziały lub znaczące ich części. Życia w obozie przesiedleńczym dotyczy np. ostatnia książka Załuskiego – *Wypędzeni do rajy*. Ten sam wątek odnajdziemy u innych polskich autorów związanych biograficznie z Niemcami: D. Muszer, *Wolność pachnie wanilią*, Szczecin 2008; K. Mik, *Kołysanka dla spóźnionych*, Katowice 1998. O „obozowym” etapie emigranckiej biografii pisze też B. Helbig (*Anioły i świnię. W Berlinie!*, rozdział: *Anrath bei Krefeld*) i K. Niewrzęda (rozdział *Obóz w Poszukiwaniu całości*).

²⁰ K. Niewrzęda, *Poszukiwanie całości*, s. 7.

²¹ B. Helbig, *Pałowa*, s. 116.

²² K. Niewrzęda, *Poszukiwanie całości*, s. 8–9.

- (3) Potoczyli się wolno wzdłuż kontenerowych skrzyń. Blaszane budy pełniły role kantorów wymiany walut, biur celnych, sklepów, toalet i barów. Ktoś wymalował na nich krzykliwe szyldy i sprawyły teraz wrażenie dekoracji do taniego westernu. Po parkingu biegały dzieci z kubłami wody i szczotkami do mycia szyb. Na maszcie powiewała czerwono-biała flaga. Zmięta i brudna, jak twarze sprzedawców papierosów, którzy stali wzdłuż drogi w niekończącym się szeregu²³.

Przed granicą Canossy stała Polska: dzinsowa, szara i smutna. Odwykłem od tych twarzy szerokich i prostych; od tych wąsatych szatynów i niskich, szerokopiennych blondynek, tam wulgarnych, rozkrzyczanych, tu cichych, zastraszonych, malutkich. Patrzyliśmy na tych ludzi, jak ustawiają się w kolejce „po dary”; i jak potem walczą o torbę z bielizną albo o mydło [...]²⁴.

- (4) Na początku lat osiemdziesiątych Republika Federalna importowała z Polski kilka pociągów młodych, żądnych przygody i dobrobytu ludzi. Wywieziono ich do małej miejscowości Anrath w okolicy Krefeld, aby tam uczynić ich użytecznymi dla znużonego dobrobytem i monotonią, łaknącego świeżych wrażeń niemieckiego społeczeństwa²⁵.

Zrazu granica majaczy w tych opisach najczęściej jako punkt dojścia, za którym ma być inaczej, w domyśle: lepiej, by potem, w kolejnych odstonach migranckiego egzystowania – również z wiadomych politycznych względów – zniknąć, ustępując miejsca temu, co po drugiej stronie granicy, ale już dalej, w głębi nowego, zagranicznego właśnie kraju. Zatem pewien ustalony, powtarzalny w polskiej literaturze przez dziesięciolecia obraz przestrzeni emigrowania zmienia się w analizowanej przez mnie prozie o tyle, że w coraz większym stopniu uwzględnia ona perspektywę imigracyjną. Do rozbudowanej wokół imigracyjności sfery wydarzeń i topiki dochodzą nowe ujęcia, wspomnę tu o chociaż jednej „prawidłowości” – ilekroć bohaterom przyjdzie potem do Pol-

²³ K. M. Załuski, *Wszyscy jesteśmy obcy, prawie wszyscy*, w: tegoż, *Tryptyk bodeński*, s. 109.

²⁴ K. M. Załuski, *Szpital Polonia*, s. 124.

²⁵ B. Helbig, *Anioły i świnię. W Berlinie!*, s. 12.

ski reemigrować, czy też po zniesieniu szlabanów – podróżować, będą granicę oglądać najpierw ze strony niemieckiej, imigracyjnej właśnie. Np. narrator mało znanego opowiadania Załuskiego jedzie do Polski z południa Niemiec:

Rottweil, Vilingen-Schweningen, Bad Dürkheim, Geisingen... Niebieskie zygzaki tablic z nazwami miejscowości błyskają w czarnej monotonii drogi niby odłamki innej rzeczywistości. Spoglądam na wskaźnik stanu paliwa. Upewniam się, czy starczy; starczy – przynajmniej do granicy powinno starczyć²⁶.

I jakby w konsekwencji, nieco później, bo proporcjonalnie do czasu pobytu autorów i bohaterów za granicą, ujawnia się w tej prozie perspektywa migracyjna. Uwzględniwszy chyba tę właśnie, Rudnicki zastosuje do opisu swojego położenia sportową metaforę szpagatu²⁷ i łańcucha rowerowego, który się kręci, jakby na pusto, bo nie ma już granic²⁸. Warto dodać, że ta perspektywa jest też bliska niemieckim badaczom polskiej prozy tam powstającej, w stanie badań pojawiają się takie określenia statusu pisarzy i ich protagonistów, jak *Grenzgänger*, *Pendler*, kursacz czy wahadłowiec²⁹.

Ale trzymajmy się naszej marszruty. Skoro już pisarz-bohater z kraju wyjechał, co opisywał bardzo obrazowo, to przestrzenne oddalenie autorów nadal musi skutkować i często skutkuje w ich utworach podtrzymywaniem topograficznej metody na obrazowanie. Na tę „okołograniczną” całość składa się więc następnie:

²⁶ K. M. Załuski, *Segolène*, „Twórczość” 2000, nr 12, s. 45.

²⁷ Bycie w „szpagacie między Polską i Niemcami” skutkuje tym, jak powiada Rudnicki, że granicę ma on w „okolicach krocza”. Zob.: ...*jestem głuchy na pozaziemskie tam-tamy*. Z Januszem Rudnickim rozmawia Krzysztof Niewrzęda, w: *Piastów 75*, red. J. Eysymont, P. Krupiński, K. Niewrzęda, Szczecin 2005, s. 83.

²⁸ J. Rudnicki, *Der Zug, ich, der Friseur und die Anderen*, przeł. H. Bereska, w: *Zwischen den Linien. Eine polnische Anthologie*, Hrsg. von S. Geist, Hannover 1996, s. 129 (J. Rudnicki, *Pociąg, ja, lebski fryzjer i inni*, w: tegoż, *Cholerny świat. Listy z Hamburga*, Wrocław 1994, s. 173–188).

²⁹ H.-Ch. Trepte, *Alternatywa – Niemcy? Polscy pisarze w Niemczech przed i po roku 1989*, w: *Po(st)mosty. Polacy i Niemcy w nowej Europie*, red. G. Matuszek, Kraków 2006, s. 126.

opisywanie miejsc, do których ci pisarze trafiają, które poznają i w których żyją oraz analizowanie problemu umiejscawiania siebie w określonej, fizyczno-symbolicznej przestrzeni. Bohaterka *Aniołów i świń...* mieszka bowiem zrazu w blokowisku w centrum „świeżo posklejanego Berlina, gdzie spotkało ją wiele zadziwiających i zatrważających przeżyć”³⁰. Podobny los (znów osiedle, tyle że w Hamburgu) jest udziałem „rudnickiego” narratora-pisarza w opowiadaniu *Trzecia w prawo i druga w lewo od księżycy*³¹. Uciążliwi, choć barwni, sąsiedzi, z którymi w relacje protagoniści wchodzi bez zwłoki, pojawiają się w tych narracjach raz po raz³².

Doświadczanie przestrzeni „nałożone” na bohatera literackiego z umiejscowionym w niej zbiorem międzyludzkich wydarzeń powoduje więc, że w tekstach opisujących nowe miejsca w nowych realiach możemy tropić ciekawe rodzaje przestrzennych odniesień, jak np. oglądanie swojego miasta przez pryzmat miasta zrazu obcego (które może tym samym stać się z czasem bardziej swoim?), konfrontowanie krajów, regionów. Jednak ta obcość niemieckich miast nie narzuca się wszystkim postaciom komentowanych tu opowiadań. Dziwnie i obco jest bohaterowi Rudnickiego w Hamburgu, podobnie z postaciami Helbig w Anrath koło Krefeld. Ale już inaczej ma się rzecz w prozie Niewrzędy, gdzie autor-narrator pochodzący ze Szczecina porównuje z nim Berlin, odnajduje wspólne dla obu miast „momenty”. W swojej metodzie jest sprawiedliwy i oprócz Szczecina opisuje Berlinem też Bremę, zimne, portowe miasto, w którym przeżył pierwsze lata na emigracji, i gdzie jednak, jak przystało na emigracyjne początki, nie czuł się najlepiej. W *Czasie przeprowadzki*, do Berlina – gdzie pisze, jak twierdzi, swoją mitologię, wwozi to, co zapamiętał/zabrał z Polski, ale i z Niemiec. Co ciekawe, u Niewrzędy i Helbig wyraźnie do głosu dochodzi też-

³⁰ B. Helbig, *Anioły i świni. W Berlinie!*, s. 48.

³¹ J. Rudnicki, *Trzecia w prawo i druga w lewo od księżycy*, w: tegoż, *Można żyć*, Wrocław 1992, s. 114–165.

³² Zob. też opowiadanie Iwony Mickiewicz, innej związanej z Berlinem autorki: *Miniatury berlińskie*, w: *Po(st)mosty. Polacy i Niemcy w nowej Europie*, s. 415–431.

samościowa moc stolicy Niemiec, wobec której trzeba się określać, czasem skleając z typowo emigracyjnych fragmentów (jak niepowodzenia, stawianie im czoła itp. przez Gisele Stopę w *Aniołach i świniach...*), a czasem wypracowując swoją nową (wielko)miejską tożsamość.

Zauważmy, że nasuwająca się z tych przesłanek refleksja o tożsamości bohatera literackiego „przebywającego za granicą” integruje w sobie narrację jako strukturę relacyjną, którą charakteryzują wyżej wymienione odniesienia przestrzenne, ale też układ czasowy. „Łączenie przestrzenności z temporalnością”³³ wymusza na tej prozie niejako sama jej emigrancka kondycja, przyjmuje to postać obrazów, których się zasadniczo po tej prozie spodziewamy.

Wszyscy protagoniści mają za sobą dłuższą emigracyjną przeszłość, pobyty w różnych miastach: Brema, Bochum, Singen, Brunszwik, czy, jak w tekstach Załuskiego, krajach: Anglia, Szwajcaria, wreszcie Niemcy. Granice się mnożą, jest ich więcej niż tylko ta „zwyczajowa” polsko-niemiecka na Odrze. Integrowaniu doświadczeń czasowo-przestrzennych sprzyja z kolei śledzenie w tych utworach tożsamości narracyjnej³⁴ zarówno w odniesieniu do postaci literackich, jak i samych autorów. Istotę tak widzianej tożsamości stanowi przeciw jej procesualność, etapowość, w którym to pisaniu narracji pobyt poza domem (jakkolwiek go sobie wyobrazimy – dom *sensu largo*), a więc poza określonymi granicami odgrywa rolę niebagatelną.

Ponieważ budowanie własnej tożsamości w warunkach emigranckich polega w badanych przeze mnie utworach – generalnie rzecz ujmując – na przechodzeniu, na planie fabuły, od wielkich wydarzeń (z czym mieliśmy do czynienia w „starej” prozie emigracyjnej) do ich odpowiedników jednostkowych, konstruując swoją tożsamościową narrację postać staje przed koniecznością

³³ E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*.

³⁴ Por. m.in. H. Mamzer, *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*, Poznań 2003 oraz *W poszukiwaniu tożsamości. Humanistyczne rozważania interdyscyplinarne*, red. H. Mamzer, Poznań 2007.

ustosunkowania się zarówno wobec swych prywatnych doświadczeń, jak i wobec kontekstu społeczno-historycznego kraju pochodzenia. Wszystko odbywa się w zmienionej scenerii, zatem opisy nowych, obcych miejsc i sposobów ich osvajania bywają metodą na wypełnienie tych nagle pustych planów w literaturze, które zarezerwowane były na rozprawianie o roli artysty i jego twórczości oraz wykorzystanie pisarskich możliwości, jakie niegdyś „wyemigrowanemu” autorowi dawała „zdystansowana bliskość” wobec rodaków i ojczyzny.

Opowiedzieć zagranicę

Od poetyki granicy zaczynamy więc przesuwac się w stronę poetyki zagranicy, bo przez ten pryzmat warto, jak sądzę, patrzeć na utwory powstające współcześnie poza krajem. Podtrzymując uwagi, od których wyszłam, na temat „granicznej” perspektywy literatury i pisarzy, którzy jakąś część swojego artystycznego życia spędzili poza krajem, proponuję jednak dodać do przywołanej dotąd i po wielokroć już wykorzystanej „granicznej” – przedrostek „za”. „Za” oznaczałoby tu przede wszystkim miejsce usytuowane po przeciwnej stronie (z naszej perspektywy) i w tym sensie służyłoby uwypukleniu wszystkiego, co z owej przeciwnej strony prozaik obserwuje. Taki ogląd ma charakter integrujący, służy – jak wiadomo – percepcji tego, co nowe i zastane, ale w równym stopniu spraw, właściwości kultury pozostawionej, i w tym sensie „starej”, które wyczytujemy z utworów emigranckich.

Przedrostek „za” może mieć również znaczenie temporalne, wynikające z aspektu dokonanośc, jaki mu towarzyszy. W tym nieco przewrotnym i metaforycznym sensie³⁵ można traktować utwory wykorzystujące do budowy świata przedstawionego po-

³⁵ Świadomie posługuję się tu kategorią aspektu przynależną czasownikowi w odniesieniu do rzeczownika.

etykę zagranicy jako pewien dowód podejmowania prób w zakresie zmiany paradygmatu literatury emigracyjnej. Na taki stan rzeczy składałaby się również aktualna, polityczno-społeczna sytuacja naszej części Europy, w której to sytuacji znalazłszy się, skwapliwie wykorzystaliśmy stworzone przez nią szanse myślenia o człowieku wolnym i od teraz jakoby w pełni decydującym o swym adresie zamieszkania. Możliwość tę stworzył upadek muru berlińskiego, a następnie szybko postępujące procesy globalizacji, w których orbicie w mniejszym lub większym stopniu *de facto* od razu się znaleźliśmy. Sytuacja otwarcia granic, a obecnie znacznego ich przesunięcia (w pewnym sensie zniesienia) w ramach unijnej, ponadnarodowej wspólnoty wraz z towarzyszącą jej globalizacją „pozwala na niczym nieskrępowane przemieszczanie się i poznanie, doświadczanie innych kultur. [...] Świadomość dostępności świata na wyciągnięcie ręki pozwala na łatwiejsze podejmowanie decyzji o wyjeździe” [i powrocie – M.Z.-W.]³⁶.

W takim rozumieniu proponowanej tu kategorii, jaką jest styl zagranicy, może się również znaleźć miejsce na Ricoeurowskie: „przestrzeń doświadczenia” oraz „horyzont oczekiwania”. Wyróżniony przedrostek „za” (częstka niosąca znaczenie tyleż temporalne, co spacialne) narzuca się jako formalne świadectwo kryjącej się za „przestrzenią doświadczenia” przeszłości człowieka, jego już zdobytej wiedzy, „wszystkiego, co minęło, a pozostaje jednak w pamięci”³⁷. Z drugiej zaś strony „za” występujące w roli prefiksu, który określa „aspekt dokonany”, koresponduje z „horyzontem oczekiwania”, może być czytane jako wyzwanie rzucane przyszłości, która jest już blisko, bo jej projekt powstaje w tej chwili,

³⁶ H. Mamzer, *Tożsamość w podróży*, s. 146.

³⁷ Tamże, s. 145. O dialektyce „przestrzeni doświadczenia” i „horyzontu oczekiwania” pisze P. Ricoeur w *Pamięć – zapomnienie – historia*, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. E.-W. Böckenförde, przedm. K. Michalski, przekł. S. Amsterdamski, Kraków 1996, s. 23, opierając się na uwagach R. Kosellecka zawartych w: *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1995, s. 349–375.

dziś, słowem – w terażniejszości, jest projektowaniem stanu pożądanego. W tym sensie zagranica jawi się jako problemat, który z wolna odchodzi w przeszłość, ustępując stanowi otwartości, swobodnego przemieszczania się, kontaktów z niegdyś zagranicznym, a obecnie bliższym, bardziej swojskim światem. Chociaż w tej prozie granica i jej statyczne upolitycznienie, jako specyficznie pojmowane miejsce pamięci, pobrzmiewa i nadal jest pod tym kątem eksplorowana (szlabanów nie ma, ale każdy współczesny migrujący bohater literacki bezbłędnie rozpoznaje otoczenie, w jakie rzuca go również migrujący autor), coraz częściej przyjmuje też postać dużo bardziej hybrydyczną, dynamiczną.

Na potwierdzenie zaprezentowanych tu rozważań, które sytuują świat przedstawiony utworów powstających fizycznie poza Polską w kontekście towarzyszących nam i literaturze wielkich zmian społecznych, warto przywołać ustalenia Włodzimierza Boleckiego, obserwującego literaturę lat 1976–1989 z dwóch perspektyw: z punktu widzenia końca i kontynuacji³⁸. Proponowane tu sposoby odczytywania poetyki zagranicy jako oglądu tyleż samych tekstów literackich, co w równym stopniu stosunku jednostki do zmieniającego się świata, korespondują z obserwacją badacza, który w samym fakcie podjęcia przez kolejne pokolenie pisarzy żyjących poza krajem wątków swojego statusu i kondycji widzi znak wspomnianej kontynuacji.

Niejako w kontekście nowych wymogów umieściłabym ów koncept poetyki zagranicy, mogący posłużyć za dowód przedefiniowywania lub redefiniowania nadal występujących, „kontynuowanych” przecież kwestii obrazowania w utworze literackim, powstającym wprawdzie w nowych realiach, ale traktującym o problemach obecnych w literaturze polskiej – można mieć wrażenie – od zawsze.

³⁸ W. Bolecki, *O literaturze polskiej w latach osiemdziesiątych*, w: tegoż, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999.

Styl zagranicy mieści w sobie wszelkie prozatorskie opisy wrastania w otwartą społeczność europejską (światową), którą to pisarze, będący z natury jednostkami o ogromnym potencjale przyswajania „nowej normalności” i reagowania na nią, dokumentują w materiale literackim. Do głosu dochodzi tu tzw. Zachód i jego realia: społeczne, polityczne, kulturowe. W tej prozie zaznajamia się nas z innymi grupami imigrantów, pozwala zajrzeć w sfery życia społecznego, które w Niemczech nie budzą zdziwienia, obserwować obyczajowość, posłuchać języka.

Ponieważ jednak każdy przełom polega na transformacji uwydatniającej jego procesualność, notuje przesilenia, kroki stawiane (w przód i w tył) na drodze ku rzeczywiście nowemu, w polskiej prozie tworzonej za granicą również panuje różnorodność, jeśli idzie o zakres odchodzenia od tradycyjnych ujęć wątku biograficznego i geograficznego przebywania poza Polską. Obok utworów z klucza *stricte* emigranckiego, jak choćby proza Janusza Rudnickiego czy Krzysztofa Marii Załuskiego, pojawiają się teksty ciągnące ku zupełnie innemu wykorzystaniu aktualnego adresu zamieszkania, jak ma to miejsce np. w twórczości Nataszy Goerke czy Artura Beckera. W kontekście prozy tych ostatnich autorów poetyka zagranicy może być wreszcie czytana jako świadectwo zmiany form wyrazu towarzyszących przeobrażeniom wzoru kultury, które dokonują się w miejscach przebywania polskich prozaików w ostatnim trzydziestoleciu, już nie – jak chce wielu uczestników dyskusji o życiu po roku 1989 – na emigracji, ale właśnie za granicą.

The Poetics of the Abroad

Summary

The term "poetics of the abroad", reformulating the category of borderland, is a collection of tools with which to describe the conventions in the newest Polish emigrational prose. Treating the concept of an "abroad" as a dimension of post-modernity allows a new analysis of the identity of the personas represented in those works, and their migratory openness to experiencing "foreignness". It highlights also the transformation in the existing perception of emigration and of what constitutes emigrant condition.

Tomasz Stępień

Akademia Techniczno-Humanistyczna
w Bielsku-Białej

Przestrzeń w literaturze „górskiej”

Literatura „górska” swój byt zawdzięcza górom, jest konstytuowana przez tę specyficzną przestrzeń¹; góry – czyli „obszary o dużych różnicach wysokości, wznoszące się ponad otaczającym je terenem, od których różnią się najczęściej także budową geologiczną oraz roślinnością i fauną”² decydują o jej statusie ontycznym.

Współcześnie przestrzeń gór (zwłaszcza europejskich) jest wyraźnie podzielona, a jej graniczne sektory to z jednej strony obszar z rozbudowaną infrastrukturą turystyczno-rekreacyjno-sportową (pensjonaty, kolejki linowe, wyciągi i trasy narciarskie), z drugiej – ściśle rezerwaty przyrody. Najpiękniejsze pasma górskie są na ogół parkami narodowymi (krajobrazowymi), a ruch turystyczny

¹ Mój horyzont teoretyczny wyznaczają dwa podstawowe teksty: J. Sławińskiego, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 9–22 oraz J. Lotmana, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, przekł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977, s. 213–225.

² *Wielka encyklopedia gór i alpinizmu*, t. 1: *Wprowadzenie*, red. M. i J. Kiełkowscy, Katowice 2003, s. 149.

ogranicza się do wyznaczonych, odpowiednio znakowanych szlaków, czasami reglamentowana jest również pora dnia (w Tatrach polskich nie wolno wędrować nocą) i roku (na Słowacji – wyższe partie Tatr wyłączone są z ruchu turystycznego od listopada do połowy czerwca). Poza ogólnie dostępnymi szlakami mogą pojawiać się ludzie uprawiający tzw. sporty górskie (wspinaczkę, skialpinizm, speleologię). Jednak również alpinści (to najbardziej rozpowszechnione określenie osób uprawiających sporty górskie) mają wyznaczone obszary dopuszczone do wspinaczki, a w górach naprawdę wysokich (Karakorum, Himalaje) pozwolenia na zdobywanie szczytów wydają każdorazowo (za odpowiednią opłatą) instytucje państwowe.

Terminu „literatura górska” nie znajdziemy w polskich słownikach terminów literackich, nie ma go również w kompendiach dotyczących genologii. Jednocześnie w księgarniach i w antykwariatkach spotkać możemy książki wchodzące w skład specjalistycznych serii wydawniczych, takich jak „Literatura tatrzańska” (Wydawnictwo Literackie), „Seria z Trójkątem” (wydawnictwo AT Hudowski & Marcisz), „Literatura górska na świecie” (STAPIS). Spotkać możemy również wydawnictwa o charakterystycznych nazwach – Wydawnictwo Górskie (Poronin), Góry Books (Kraków), Annapurna (Warszawa). Tak określaną literaturę oferują również internetowe księgarnie afiliowane przy serwisach alpinistycznych i wspinaczkowych (np.wspinanie.pl). Co zatem oznacza, funkcjonujący wśród wydawców i czytelników, termin „literatura górska”?

Najszerze pojęcie „literatury górskiej” obejmowałoby piśmiennictwo dotyczące różnych aspektów przestrzeni górskiej, zróżnicowane funkcjonalnie (literatura naukowa, popularnonaukowa, piękna, wspomnieniowa, poradnikowo-przewodnikowa), problemowo (geologia, botanika, zoologia, folklorystyka, historia i teoria alpinizmu) i geograficznie (Tatry, Alpy, Kaukaz, Andy, Himalaje itd.).

U progu nowoczesności autorem tego rodzaju literatury jest najpierw uczonego (jak Jędrzej Śniadecki, autor rozprawy *O ziemio-*

rództwie Karpatów i innych gór i równin Polski – 1815), później miłośnik dzikiego, górskiego piękna, często poeta lub artysta jak Seweryn Goszczyński, twórca *Dziennika podróży do Tatrów* (1832) czy Stanisław Witkiewicz, autor kanonicznego tekstu polskiej literatury tatrzańskiej *Na przełęczy* (1889), wreszcie taternik (alpinista), który też często bywa pisarzem lub artystą.

Wycieczka – jak się o niej nie pisze Ferdynanda Goetla opublikowana w 1912 roku w polskim czasopiśmie alpinistycznym „Taternik” to, mimo swoich skromnych rozmiarów, tekst szczególnie znaczący. Autor w kolejnych fragmentach utworu neglizuje różne sposoby literackiego konstruowania górskiej przestrzeni i wpisano w nią przeżycia bohatera-narratora:

A my szliśmy od Ciemnosmreczyn z zamiarem dokończenia grani Grubego. Drogę od Kuźnic do Zaworów opisałem w górnych i mistrzowskich zwrotach – i byłbym ten opis niewątpliwie tutaj zamieścił, gdyby nie głupi zbieg okoliczności. Opisałem tam zgrozę i potęgę zbliżającej się i przechodzącej burzy i przeczytałem go jednemu z towarzyszy wycieczki celem usłyszenia pochwały. Miasto odpowiedzi wyciągnął zeszyt i przeczytał mi identyczny ustęp, opiewający bezobłoczne niebo i góry słońcem zalane. Dotknięty tym delikatnym zarzutem, zwróciłem się do trzeciego członka wyprawy z prośbą o opinię. Przesłał artykuł rozwodzący się nad ponurą melancholią gór niewątpliwą mgłą spowitych. [...] Doszliśmy tedy, w dowolnych dla fantazji czytelnika warunkach atmosferycznych i podporządkowanych im pejzaży, do Ciemnosmreczyn i zjadłszy zwykłym trybem rzeczy kolację, położyliśmy się naturalnie spać, przeklinając tajemniczy szmer strumyka i „odwieczną baśń” szumiącą po lesie³.

W cytowanym wyżej fragmencie pojawia się drwina z konwencji opisu gór ukształtowanej w pierwszym okresie estetycznej eksploracji Tatr wieku XIX (romantyczno-pozytywistyczna – zasada „widoku” i „nastroju”).

³ F. Goetel, *Wycieczka – jak się o niej nie pisze*, w: *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939*, wybór, oprac. i przedmowa J. Kolbuszewski, Kraków 1974, s. 103–104.

Szczyt! Widok – odczuwanie. – Znałem taterników, co zjadłszy nie odczuwali – ale nie znałem takich, co by nie zjadłszy odczuwali. [...] Obok tej zasady konieczna chęć odczuwania, świadomość, że się odczuwa, oraz дума, że się odczuwa lepiej i głębiej od sąsiada. Należy także oznaczyć chwilę, w której odczuwanie ma dojść do maksimum, w chwili tej wskazane jest wstrzymać na kilka sekund oddech i zamknąć oczy. Kto spełni wszystkie te warunki, dozna wspaniałego uczucia wtopienia się w przyrodę, pełnego pogardy dla ludzi i tej świata – po czym może śmiało napisać artykuł. Ze wszystkich tych warunków spełniłem wówczas tylko jeden – zjadłem – nic też dziwnego, że nic dzisiaj nie pamiętam ze szczytowych chwil⁴.

Szczyt to miejsce szczególnie znaczące i w górskiej wędrowce (wspinaczce) i relacji o niej. W cytowanym wyżej fragmencie Goetel wyśmiewa popularną w dobie modernizmu konwencję tworzenia „przestrzeni emocjonalnej” – opis maksymalizacji odczuwania, roztopiania się we wszechbycie, szczytowej nirwany.

Z kolei w poniższym cytacie pojawia się kpina z profesjonalnej literatury „taternickiej”, opisującej przestrzeń górska niedostępnymi dla profanów pojęciami i terminami.

Zaczęła się wędrowka granią. Chcąc zabawić czytelnika nie będę jej tutaj opisywał – natomiast pozostawię tę przyjemność jemu. A to w sposób bardzo prosty. Niech weźmie rzeczowniki: trawers, kominek, chwyt, koń, powietrzność, trawka, ekspozycja, płyta, rozkosz, дума, asekuracja itp. i układa je w coraz to innym porządku – wsadzając co pewien czas słowo: zjazd. Któraś z wariacji na pewno odpowie prawdzie⁵.

Jacek Kolbuszewski, literaturoznawca i taternik, autor monografii dotyczącej tematyki tatrzańskiej w literaturze polskiej⁶ oraz edytor i redaktor antologii polskiej prozy taternickiej (skąd pochodzi cytowany tekst) wskazuje na fakt wyodrębniania się w okresie

⁴ Tamże, s. 107.

⁵ Tamże, s. 107–108.

⁶ J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej. Część I (1805–1888); Część II (1889–1939)*, Kraków 1982.

Młodej Polski „literatury turystycznej, coraz wyraźniej przybierającej postać literatury taternickiej, jako specyficznego wytworu kultury środowiskowej taterników”⁷. Tekst Goetla można potraktować jako skrócony zapis przekształcania się literatury tatrzańskiej (wpisującej w polską kulturę symboliczną obraz Tatr i folkloru Podhala) w profesjonalną literaturę taternicką.

W kolejnych okresach rozwoju literatury „górskiej” – góry są nie tyle tłem i scenerią przedstawianych wydarzeń, co głównym tematem i bohaterem narracji zarazem. W pierwszym (do romantyzmu) okresie traktowane i opisywane są przede wszystkim jako przestrzeń eksploracji poznawczej i naukowej; później stają się obiektem estetycznym (z naddawanymi sensami symbolicznymi), przestrzenią „hartowania ciał i ducha” (orędownikiem takiego traktowania gór jest Mariusz Zaruski, pionier narciarstwa i twórca TOPR-u), wreszcie obszarem coraz bardziej masowej turystyki i miejscem uprawiania specyficznego sportu.

Sport bowiem, jako całość, dzieli się właściwie na trzy kategorie, wartościami nadzwyczaj różne. Do pierwszej kategorii należą gry sportowe w ścisłym tego słowa znaczeniu, w których wyjście poza arenę, bieżnię, boisko jest niemożliwe (klasyczny przykład: tenis, klasyczna cecha: drobiazgowe przepisy i tłum widzów) – do drugiej kategorii sporty tego typu co hippika lub wioślarstwo; mogą się one zacieśniać do gry uwarunkowanej przepisami i i widownią, ale mogą też wyjść poza start i metę, w formie np. rajdów narciarskich. Do tej kategorii należy także „czysty” sport wspinaczy, który czas byłoby już odróżnić od alpinizmu jako całości, wchodzącego w kategorię trzecią, tzw. sportu przestrzeni, czyli sportu walczącego wyłącznie z przeciwnościami przyrody. Jak żeglarstwo walczy z elementem wody, jak lotnictwo z żywiołem powietrza, tak alpinizm walczy z żywiołem skały. Źródła takiego sportu leżą już w dążeniu do poznania. Jest on jakby nadsportem” (wyróżnienie moje – T.S.)⁸.

⁷ J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej*, s. 452.

⁸ J. A. Szczepański, *Siedem kręgów wtajemniczenia*, Warszawa 1959, s. 31.

W zarysowanej perspektywie literatura „górska” to literatura „sportu przestrzeni”, z racji specyficznego „boiska” (Tatry, Alpy, Kaukaz, Andy, Hindukusz, Karakorum, Himalaje) powiązana z równie „przestrzenną” literaturą podróżniczą.

Jan Alfred Szczepański (1902–1991, pseudonim Jaszcz), którego słowa wcześniej cytowałem, literaturoznawcom znany przede wszystkim jako krytyk teatralny i felietonista, jest również autorem różnych odmian literatury „górskiej”. Odmiany te wyznaczane są przez kolejne „kręgi wtajemniczenia” – zgodnie z zasadą: coraz wyższe góry, coraz trudniejsze drogi. Szczepański wędruje po Beskidach, ukraińskich Karpatach, górach Riła i Prin w Bułgarii; wspina się w polskich i słowackich Tatrach, robi nowe drogi w Alpach Zachodnich; uczestniczy w wyprawach alpinistycznych w góry Wysokiego Atlasu i Kordyliery. I pisze o górach, o tym, co w tej przestrzeni (co z tą przestrzenią) może robić człowiek. W latach 1931–1936 był redaktorem naczelnym „Taternika”, jako publicysta formułował na jego łamach „ideologię” taternictwa i alpinizmu. Obok publicystyki „górskiej” i opisów przejść dróg tatrzańskich publikowanych w „Taterniku” Szczepański jest autorem opracowań z zakresu historii taternictwa oraz „książek wyprawowych”: *W śniegach i słońcu Afryki* (1935) i *Wyprawa do księżycowej ziemi* (1954, 1957). Z kolei tom opowiadań *Przygody ze skałą, dziewczyną i śmiercią* (1956) to przykład beletrystyki, gdzie góry są scenerią i jednym z głównych bohaterów, zaś *Siedem kręgów wtajemniczenia* – od których wyszedłem – to pisane z odległej perspektywy, bogate w autocytaty, wspomnienia górskie. Można zatem powiedzieć, że formy uprawiane przez J. A. Szczepańskiego są reprezentatywne dla nowoczesnej literatury „górskiej”, a jej stan obecny jest kontynuacją kształtu zarysowanego już w dwudziestoleciu międzywojennym.

Przestrzeń górska i wpisane w nią „teksty” wspinaczki definiują ontologicznie literackie relacje, fabulacje i konfabulacje. W punkcie wyjścia jest realna przestrzeń góry (ściany) i prowadzona w jej obrębie sportowa droga wspinaczkowa – później po-

jawia się werbalny (lub ikoniczny – topo) opis – swoista partytura umożliwiająca powtórzenie drogi. Opis konstytuujący przestrzeń w tekście ma tu ściśle przylegać do realnej przestrzeni orograficznej, operuje specyficznym językiem lub znakami ikonicznymi zrozumiałymi wyłącznie dla wtajemniczonych:

Start z małej klamki na lewą rękę, lewa noga na pipant, na ósmą od tej klamy. Ciągniesz i przyblokujesz, prawa noga na żółte, poprawiasz na dziurce na jeden palec i sięgasz do okularków. Bierzesz je na ścisk. Przeważenie na prawo, prawa noga na tarcie. Lewa ręka na brzytwkę pod oczkiem (przelot). Wychodzisz na tarcie i wyrzucasz lewą nogę na brzytwkę koło lewej ręki. Dociągasz się i prostujesz z lewej nogi. Na następnej listewce nad okularkami wychodzisz na równowagę i szpanujesz się do wymycia; zapalasz i poprawiasz się (dalej się zagina). Prawa ręka na podchwyt w wymyciu – zaczyna pracować po wyprostowaniu. Nogi cały czas na orzeszkach z prawej. Błąd rąk z sięgnięciem do żółtej klameczki (z prawej zagina się). Lewa noga do dziupli, a prawa na duży ząb pod klameczką. Przeważenie. W tym miejscu bardzo wypycha, musisz szybko zastartować z listewki na prawą rękę i strzelić do wyjaśniającej klamy [Betamax „Bularz” 1991, s. 72].

To skrajny (i ludyczny) przykład tekstu-partytury, przywołany opis krok po kroku (czy raczej chwyt po chwycie) rekonstruuje przestrzeń drogi wspinaczkowej. Innym wariantem tekstu przylegającego do realnej przestrzeni, którą trzeba pokonać jest graficzny (lub fotograficzny) schemat drogi – topo.

Wspomniane wyżej formy zapisu (opisu) konstytuują „specjalistyczną” przestrzeń, przestrzeń drogi wspinaczkowej realizowanej w wybranych formacjach skałkowych lub górskich. To obszar tekstów krążących w swoistej przestrzeni społecznej – w kręgu subkultury wspinaczkowej. W jej ramach funkcjonują instytucje i zrzeszenia, praktyki kulturowe i „górskie” (wspinaczkowe) teksty kultury: piśmiennictwo (literatura) przekazywane przez czasopisma i książki; fotografia i film, serwisy i portale społecznościowe w sieci.

Współczesna literatura „górska” obejmuje zatem sektor tekstów, którego bohaterem zbiorowym a zarazem podstawowym au-

dytorium i grupą docelową jest polskie i międzynarodowe środowisko alpinistyczne oraz szeroki krąg jego sympatyków. To poezja (stosunkowo rzadko) i proza pisana zarówno przez „zawodowych” literatów, jak i samych „ludzi gór” (turystów, taterników, ratowników górskich) – ci drudzy preferują fabułę opartą na faktach bądź różne formy literatury dokumentarnej. Tak więc wiersze, opowiadania i powieści operujące fikcją literacką, tematycznie związane z górami i wspinaczką – to jeden obszar literatury „górskiej”, a drugi to różne formy literatury dokumentarnej (relacje z konkretnych wypraw, biografie, autobiografie i wspomnienia „ludzi gór”). Trzeci obszar piśmiennictwa górskiego – to literatura specjalistyczna, czyli przewodniki turystyczne i wspinaczkowe oraz poradniki i podręczniki uczące technik stosowanych w turystyce wysokogórskiej, służące do nauki wspinaczki skalnej, różnych odmian alpinizmu, speleologii, turystyki narciarskiej i narciarstwa wysokogórskiego (skialpinizmu). Czwarty obszar tego piśmiennictwa – to literatura popularnonaukowa i naukowa związana z turystyką i sportami górskimi (wydawnictwa encyklopedyczne, prace z zakresu historii alpinizmu, opracowania dotyczące medycyny górskiej). Osobnymi rodzajami wydawnictw (fotografia górską) są albumy przedstawiające góry w różnych częściach świata oraz katalogi i foldery reklamowe (odzież, ekwipunek i sprzęt).

Wśród wymienionych – *nomen omen* – obszarów literatury (piśmiennictwa) „górskiej” literaturoznawcę najbardziej interesować będą teksty o charakterze fabularnym – narracje mieszczące się między dokumentem a fikcją (czyli „górska” literatura faktu i dokumentu osobistego oraz „górska” literatura piękna).

Dlaczego napisałem *Alpinistów*? Bo jestem jednym z nich. Postrzępiony horyzont towarzyszył mi od dzieciństwa. polubiłem go i tak zostało. Przeżywałem burze, śnieżycę i wichury w granitowych uroczyskach Tatr, paliło mnie alpejskie słońce, łamały się pode mną mosty śnieżne na lodowych zerwach,

kondor przelatywał tuż obok mnie na andyjskiej grani, zaznałem mrozów gór subarktycznych i dławiącego chwytu największych wysokości” (wyróżnienie moje – T.S.)⁹.

W cytowanym tu wstępie do książki Adama Bilczewskiego, stanowiącej zbiór opowiadań przedstawiających ekstremalne sytuacje w górach, możemy wyodrębnić słowa i zwroty frazeologiczne, które wyznaczają różne rodzaje przestrzeni konstruowanych w literaturze „górskiej”.

Pierwszym z nich będzie, co oczywiste, przestrzeń geograficzna: miejsce akcji kolejnych opowiadań to Tatry (*Wołanie o zmroku*), Alpy (*Sznurowadła, Eiger*), Hindukusz w Afganistanie/Pakistanie (*Kostka cukru, Na ratunek*), McKinley – najwyższy szczyt Ameryki Północnej (*Huragan*), Himalaje (*Powrót Szerpy, Ocalić zwycięstwo, Obóz czwarty nie odpowiada*). Górom najwyższym poświęcono tu najwięcej miejsca, a fabuły opowiadań prowadzą nas od swojskiej przestrzeni Tatr poprzez stosunkowo bliskie Alpy i znacznie bardziej odległy Denali (McKinley) do gór egzotycznych – w afgańsko-pakistański Hindukusz i Himalaje. Przestrzeń geograficzna wyznacza genologię i kompozycję tekstów literatury „górskiej”. I tak można wyodrębniać osobno grupy tekstów poświęcone Tatom (lub innym lokalnym, „narodowym” górom – Pirenejom, Dolomitom) oraz górom „uniwersalnym”: Alpom, górom Kaukazu, Hindukuszowi, Andom, wreszcie górom najwyższym – Karakorum i Himalajom. Dwie podstawowe formy gatunkowe w obrębie literatury „górskiej” również wyznaczone są przez rodzaj przestrzeni geograficznej – zapis tatarnicki (alpinistyczny) to niezbyt obszerny tekst (współcześnie często w formie blogu), który zawiera opis drogi wspinaczkowej „zrobionej” w skałach lub górach średniowysokich (Tatry, Alpy); książka wyprawowa – to relacja z alpinistycznej wyprawy w góry wysokie (powyżej 4 tysięcy metrów n.p.m.) i odległe (chodzi nie tylko o odległość od Europy,

⁹ A. Bilczewski, *Alpiniści*, Katowice 1987, s. 5. W dalszej części tekstu nie sygnuję już cytatów osobnymi przypisami.

ale konieczność długiego dojścia przez bezludne tereny do samego pasma górskiego). Kompozycja wielu tekstów literatury „górskiej” o charakterze biograficznym wyznaczana jest poszerzaniem przestrzeni geograficznej – pierwsze rozdziały dotyczą Tatr (ewentualnie „lekcji” wspinaczki w skałkach Jury Krakowsko-Częstochowskiej), kolejne Alp i Kaukazu (Pamiru), następne na ogół Himalajów i Karakorum. Tak zbudowany jest na przykład cykl książek Anny Czerwińskiej – *Górfanka. Moje ABC w górach i skale (Tatry, Alpy, Gasherbrumy 75)*; *Górfanka. Na szczytach Himalajów (Mt. Everest, Lhotse, Makalu)*; *Górfanka. Karakorum (Rakaposhi, Broad Peak, K 2)*. Czerwińska jest również „autorką” Korony Ziemi (czyli wejść na najwyższe szczyty wszystkich kontynentów i relacji z tych wejść). Zdobywanie Korony Ziemi (i relacja z tego osiągnięcia) jest współcześnie dostępne nie tylko dla doświadczonych alpinistów – organizowane są komercyjne wyprawy na najwyższe (co nie znaczy najtrudniejsze) szczyty górskie. Wyczynem alpinistycznym pozostaje jednak nadal zdobycie Korony Himalajów (czyli 14 szczytów przekraczających 8 tysięcy metrów n.p.m.) – a relacje z tego wyczynu stanowią swoisty gatunek (czy też odmianę gatunkową) literatury „górskiej”; kompozycję wyznacza kolejność zdobywania wierzchołków ośmiotysięczników. *Mój pionowy świat* Jerzego Kukuczki i *Korona Himalajów, 14×800* Krzysztofa Wielickiego – to dwie różne realizacje tej „odmiany gatunkowej” (notabene Kukuczka razem z Messnerem może być potraktowany jako twórca prototypu gatunku). O ile książka Kukuczki zawiera rozbudowaną opowieść (opowieści) o wyprawach na kolejne himalajskie szczyty, to książka Wielickiego ma charakter faktograficzno-encyklopedyczny. Kolejne części – noszące w tytułach nazwy zdobywanych przez Wielickiego ośmiotysięczników – zawierają informacje o geograficznym usytuowaniu góry i historii jej zdobywania oraz (pisane kursywą) krótkie relacje z wejść autora. Integralną część książki stanowi obszerny materiał fotograficzny i ikonograficzny (mapy z zaznaczoną drogą wejść), nadający jej charakter albumowy. Ta narastająca wizualizacja (będąca pochodną procesu wizualizacji całej komunikacji kulturowej)

stanowi o specyfice wydawanych współcześnie książek „górskich”. (O ile wiem – trzeci polski zdobywca Korony Himalajów – Piotr Pustelnik, nie wydał jeszcze swojej relacji).

Kolejny typ przestrzeni, sygnalizowany w przywołanym wcześniej tekście Bilczewskiego, np. zwrotami „mosty śnieżne na lodowych zerwach”, „grań” – to przestrzeń geomorficzna. Obejmuje ona różne sposoby ukształtowania formacji skalnych i górskich. Określenia składające się na opis konstytuujący tę przestrzeń mają charakter specjalistycznych terminów geomorfologii lub/i wchodzą w skład profesjonalnego subkodu wspinaczkowo-alpinistycznego (skrajny przykład takiego slangu podawałem wcześniej). Perć, wanta, grań, żebro, grzęda, ściana, zachód, płyta, rysa, zacięcie, kuluar, komin, załupa, koń śnieżny (skalny)... Te terminy – dla „normalnego” czytelnika egzotyczne – można mnożyć (w wielu tekstach literatury górskiej objaśniane są w przypisach lub w słowniczku zamieszczonym na końcu książki). Wspólnie z terminami określającymi alpinistyczny sprzęt i „czynności” konstruują teren drogi alpinistycznej (przejście ściany, grani, zdobycie szczytu):

Trawers w prawo i otwarta ścianka, nad którą wywiesza się mały kominek [...] Jeszcze dwa wyciągi i teren złagodniał.

[*Wołanie o zmroku*, s. 12–13]

Teraz grzbietem małego żeberka skośnie grzbietem w dół. Przy haku małe stopieńki wielkości orzeszków. [...] Zacisnął zęby i szybko wpiął osemkę w linę za hakiem.

[*Ból*, s. 135]

Trawerssem przez zbocze lodowe z Denali i z powrotem do grani [...] Granią do przełączki, a potem kuluarem do plateau.

[*Huragan*, s. 79]

Droga na szczyt lub grań stanowi całość (styl alpejski) lub – w wypadku wypraw w odległe góry – część przestrzeni alpinistycznej (styl obłęzniczy, stosowany w Himalajach). Składają się na nią również tworzone przez alpinistów graniczne

miejsca, pozwalające na odpoczynek: baza (ewentualnie jeszcze tzw. baza wysunięta) oraz kolejne obozy pośrednie (na ogół cztery), zbliżające do szczytu i umożliwiające końcowy atak. Centrum obozu jest miejsce dające względny azyl, surogat domu, przestrzeń własna – namiot:

Ostatnie cztery metry przed obozem trzecim. Lina poręczowa nikt nie gdzieś w grzbiecie konia śnieżnego. Zawsze najtrudniej jest tuż przed namiotem. Jeszcze krok – odpoczynek, znowu krok – odpoczynek. Ramiona bolą niemilosiernie od plecaka z piętnastokilogramowym ładunkiem. [...] Wreszcie grzbiet konia, wybita półka i kochany pomarańczowy namiocik.

A w nim:

Śpiworów było zatrzęsienie – aż trzy! Dwa rozciągnął na karimacie. Dolny będzie stanowił dodatkową izolację, górny posłuży za sypialnię. Wsunął do niego najpierw zdjęte buty, potem siebie. Sięgnął na zewnątrz po lód [...] Już po chwili niebieski płomyk butanu tlił się pod menażką. Wciągnął do śpiwora zapasowy kartusz, żeby butan chciał się rano palić. Jeszcze szproty i wołowina do środka. To będzie na tyle z żarcia [...] Teraz jeszcze rękawiczki do wysuszenia i dość sublokatorów w śpiworze.

[*Ból*, s. 130]

Jak już wspomniałem, czytelnicza konkretyzacja przestrzeni drogi alpinistycznej dość często wymaga pewnych specjalistycznych kompetencji – znajomości nazw i odpowiadających im kształtów skalnych (lodowych, śnieżnych) formacji, sensu terminów określających sprzęt i działania wspinaczkowe. Wiedzy takiej nie wymagają opisy konstruujące przestrzeń krajobrazową, opisy mniej lub bardziej zmetaforyzowane i „obrazowe” (oczywiście o bardzo różnej oryginalności i sile sugestii wizualnej). W cytowanym tekście wstępu sygnalizują ten typ przestrzeni poetyzmy – „postrzępiony horyzont”, „granitowe uroczyiska”. W wersji bardziej rozbudowanej może to wyglądać następująco (cytuję kolejny fragment tekstu; warto zwrócić uwagę, że geograficzne nazwy himalajskich szczytów mają tu wymiar „poetyzujący”):

Tymczasem słońce dotknęło już horyzontu. Skały na grani chłonęły ostatnie promienie i rozpalały się na czerwono. Góry na południu stały się bliskie i plastyczne. Lhotse i Everest ogromnymi, ciemnymi bryłami rysowały się na zachodzie. Słońce schodziło w dół szeroką bramą pomiędzy granią zbiegającą Nuptse a Baruntse, leżącymi znacznie bliżej i z lewej strony. Jeszcze chwila i czerwona tarcza zapadła w dalekie lodowce. Przez jakiś czas czerwieniły się nadal skały grani – wysoko nad namiotem, na ośmiotysięcznych wysokościach. Potem ściemniały, tylko niebo płonęło jeszcze godzinę, przybierając coraz to nowe kolory. Tam gdzie zniknęło słońce, przebiegał pomarańczowy, przechodząc na boki w seledyn. Na północy królował ciemny granat. Pomarańczowa łuna zajmowała coraz większą część nieba. Barwa stawała się intensywniejsza... [...] Pożar Himalajów nad Everestem, pomyślał. Szkoda, że musi zgasnąć.

[*Ból*, s. 130–131]

Teksty relacjonujące zdobycie szczytu w Himalajach lub w innych górach wysokich nieuchronnie popadają w schematyczność. „Przestrzeń” fabularno-kompozycyjna jest tu dość ograniczona. *Veni, vidi, vici* – lub w bardziej rozbudowanej formie:

Rozdział I: *Narodziny Wyprawy* (inne wersje: *Przygotowania do Wyprawy*; *Jak Było na Początku*, etc.); Rozdział II: *Przez Dwa Kontynenty* (*Z Kamerą po... i tutaj wymienione, po czym*; *Po Drodze*, *Jelczem* albo: *Żukiem*, *Starem*, *Dużym Fiatem przez...* podane przez co, itd.); Rozdział III: *Karawana*; Rozdział IV: *Baza* (*Baza Główna*; *W Główniej Bazie*, itp.); Rozdział V: *Atak* (*Szturm*; *Walka o Górę*, itd.); Rozdział VI: *Powrót* (*Jeszcze Tylko Wrócić*; *Teraz Już tylko W Dół*); Rozdział VII: *Powrót w Górach Najwyższych*¹⁰.

Alpiniści Bilczewskiego, wokół których krążą moje uwagi, nie są dokumentarną relacją z jednej konkretnej wyprawy, eksponują dramatyzm opisywanych epizodów różnych eskapad i wypraw alpinistycznych, dramatyzm poświadczony własnymi przeżyciami: „Dochodziłem do krawędzi życia i walczyłem o zejście z niej na naszą, ludzką stronę”.

¹⁰ Z. Tumidajewicz, *...o polskiej literaturze alpinistycznej*, „Bularz” 1991, s. 106.

Kolejne opowiadania dotyczą sytuacji coraz bardziej ekstremalnych; pierwsze opowiada o zrobieniu w ekspresowym tempie bardzo trudnej drogi taternickiej, w finale – zamiast odpoczywać, taternicy muszą ratować zagubionych turystów; kolejne opowiadają o niespodziewanej śnieżycy w Alpach, odcinającej wspinaczom odwrót; lawinie w Himalajach, huraganie w górach Alaski, akcji ratunkowej w Hindukuszu, śmierci po zdobyciu Mont Everestu. Dramat i śmierć we współczesnej komunikacji kulturowej sprzedają się lepiej niż sukces i zwycięstwo. Dotyczy to również literatury „górskiej” – nieprzypadkowo szczególnym powodzeniem (którego wyznacznikiem są ekranizacje) cieszą się publikacje relacjonujące dramaty i tragedie alpinistyczne (np. książki Joe Simpsona, Jona Krakauera, Arona Ralstona). „Miałem wspaniałych towarzyszy. Gdy któremuś z nas zabrakło sił, inni potrafili go wesprzeć i przytrzymać wśród żywych, mimo że ich siły też były już wyczerpane” – pisze dalej Bilczewski, sugerując wyodrębnienie kolejnej, metaforycznej już przestrzeni, przestrzeni wspólnoty alpinistów.

Do końca XIX wieku granica między turystą wysokogórskim i taternikiem (alpinistą) jest płynna – obowiązuje hierarchiczny (i komercyjny) model – zarówno na łatwych, jak i trudnych drogach górskich „zdobywcom” z wyższych sfer społecznych towarzyszy opłacany przewodnik-góral. U progu XX wieku uwolnieni już od opieki przewodników alpiniści wchodzą na zdobyte wcześniej szczyty drogami możliwie najtrudniejszymi, wspinają się po niedostępnych dla „normalnego” turysty ścianach skalnych, zaczyna się również eksploracja egzotycznych gór. Ten sposób aktywności górskiej wymaga odpowiedniego sprzętu (symboliczna lina) i przede wszystkim odpowiednich umiejętności, które można nabyć wyłącznie przez praktykę pod kierunkiem osoby doświadczonej. To decydowało o inicjacyjnym charakterze wspólnoty alpinistycznej (relacja mistrz – uczeń). Skały Jury Krakowsko-Częstochowskiej, Tatry latem, później zimą – to przestrzenie kolejnych etapów edukacji polskiego alpinisty(ki). Potem – dla najlepszych –

Alpy, Kaukaz, Hindukusz, wreszcie Karakorum i Himalaje. W trakcie tej dość długiej edukacji poznawało się język, obyczaje, hierarchię ważności osób i działań; podstawowe normy składające się na kodeks wspinaczkowy. Rozwój wspinaczki sportowej, szeroka popularność sztucznych ścian wspinaczkowych (panel) to symptom zmian w klasycznym modelu alpinizmu. Do wspinaczki przestały już być potrzebne góry wysokie, a nawet skały – w pełni bezpieczna wspinaczka panelowa staje się alternatywą dla siłowni czy klubów fitness. Jednocześnie coraz dalej posunięta specjalizacja i ekstremalizacja czyni z najlepszych alpinistów zawodowców i gwiazdy popkultury. Powstają zespoły wspinaczy sportowych i alpinistów, będących zbiorową twarzą firm produkujących sprzęt sportowy i turystyczny, a sponsor płaci i wymaga spektakularnych osiągnięć, rozgłosu w mediach. Profesjonalizacji towarzyszy komercjalizacja – mnożą się szkoły wspinania i agencje wyprawowe oferujące bogatym amatorom zdobywanie nawet himalajskich szczytów.

Wspinaczkowa inicjacja, stopniowe wchodzenie w kolejne obszary hermetycznego i elitarnego środowiska, zdobywanie kolejnych stopni wtajemniczenia odchodzą powoli w przeszłość. W przeszłość odchodzi „braterstwo liny” – w górach najwyższych alpinista może liczyć tylko na siebie, a w drodze na szczyt obojętnie mija się ciała tych, którym się nie powiodło.

Jednak niezależnie od erozji klasycznego modelu alpinizmu, profesjonalizacji i komercjalizacji – dla każdego alpinisty (i alpinistki) problemem pozostaje (i ujawnia się w sposób mniej lub bardziej wyraźny w literaturze alpinistycznej) podział na tu i tam, wymiennie – przestrzeń gór i przestrzeń „nizin” (bliscy, rodzina, praca). Warto więc zwrócić szczególną uwagę na ostatnio wydaną książkę Olgi Morawskiej (żony Piotra Morawskiego, jednego z najlepszych alpinistów polskich początku XXI wieku, który zginął w 2009 roku na Dhaulagiri). *Góry na opak, czyli rozmowy o czekaniu* to rozmowy autorki z bohaterami drugiego planu – rodzinami i bliskimi alpinistów. Tych, którzy zostali w górach

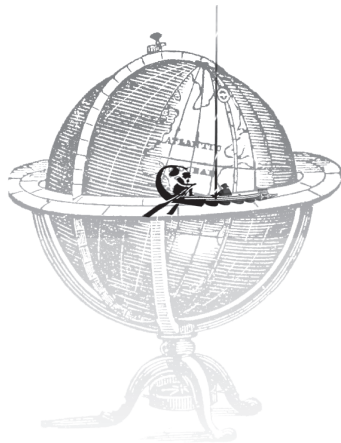
na zawsze i tych, którzy ciągle w góry wyjeżdżają. Obok książki Anny Milewskiej *Moje życie z Zawadą* wprowadza ona nową perspektywę w polskiej literaturze „górskiej” – przedstawiając przestrzeń „intymną” alpinizmu – światy rodzin i bliskich, tych, którzy na alpinistów i alpinistki czekają.

Space in “Mountain” Literature

Summary

The text delineates the category of space within the sector of the texts described as “mountain” literature (documentary and fictional descriptions of mountain adventures). Space is a constitutive element which defines this type of literature. The various types of space described in the essay define the genology and the poetics of the text of “mountain” literature.

Przestrzeń i metafora



Elżbieta Sidoruk

Uniwersytet w Białymstoku

Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mrożka z tomu *Dwa listy*

Metafory przestrzenne, będące stałym składnikiem potocznego mówienia, cechują się szczególną uniwersalnością. Buduje się z nich „wypowiedzi o prawie powszechnym zasięgu, pozwalające mówić o wszystkim, o literaturze, polityce, muzyce”¹. „Zadomowienie” w języku potocznym oraz funkcjonalność w ewokowaniu różnorodnej problematyki decydują niewątpliwie o tym, że występują one obficie w mowie poetyckiej, czy szerzej w języku artystycznym, gdzie poddawane są często różnym przekształceniom. Jak zauważa Michał Głowiński:

Metafory przestrzenne wydają się szczególnie interesującym przedmiotem obserwacji wówczas, gdy chce się pokazać stosunek metafory potocznej, zakrzepłej, zleksykalizowanej do tego, co Ricoeur

¹ G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 228. Na istotną rolę metafor przestrzennych jako systemu pojęć, nadającego strukturę innym systemom pojęciowym, wskazują również George Lakoff i Mark Johnson, określając tego typu metafory mianem „orientacyjnych” i wywodząc je zarówno z doświadczenia fizycznego, jak i kulturowego. Zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 41–49.

nazwał metaforą żywą [...]. Właśnie w sferze wyobrażeń przestrzennych ujawnia się z niezwykłą dobitnością, jak często owe metafory żywe odwołują się do metafor gotowych i zakrzepłych².

Doskonałego materiału do analizy zakorzenienia wyobrażeń przestrzennych w metaforach zleksykalizowanych dostarczają opowiadania Sławomira Mrożka z tomu *Dwa listy*. Zebrane tu utwory, powstałe pod koniec lat sześćdziesiątych, kiedy to pisarz od kilku już lat przebywał za granicą, są świadectwem przemian, jakie zaszły w tym okresie w jego twórczości, określonych przez Jana Błońskiego jako „wsiebiewstąpienie”³, a polegających na zwrocie ku problematyce egzystencjalnej, skupieniu się na czystej świadomości, jednostce, sobie samym i „owej tajemnicy, co nas otacza i może nawet nami rządzi”⁴. Zmienia się nie tylko tematyka, ale też forma opowiadań, które w wyższym stopniu niż wcześniejsze utwory prozatorskie nasycone są wieloznacznością, co wiąże się ściśle z tym, że parabolizacja sensu zasadza się w nich na współdziałaniu wielu elementów strukturalnych. Wyznaczniki paraboli są tu obecne nie tylko na poziomie konstrukcji fabularnej, ale „przynależą także do porządku narracji, który wytwarzając zarys pewnej historii, każe zarazem odczytywać jej sens na wyższym, bardziej uogólnionym piętrze”⁵. Ważnym czynnikiem decydującym o ukonstytuowaniu się znaczeń parabolicznych jest też sposób ukształtowania przestrzeni przedstawionej. Używając terminologii Janusza Sławińskiego, można powiedzieć, że w opowiadaniach tych wyrażnie zarysowuje się płaszczyzna „sensów naddanych”, a to w znacznej mierze za sprawą metafor przestrzennych, występujących na poziomie narracji.

² M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 253–254.

³ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, w: tegoż, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995, s. 141–176.

⁴ Tamże, s. 158.

⁵ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, pod red. T. Bujnickiego, Wrocław 1978, s. 102.

Na istotną funkcję „przestrzeni mówiącej” w ewokowaniu alegoryczno-symbolicznego obrazu świata w prozie Mrożka zwrócił uwagę Jerzy Speina, pokazując na przykładzie sześciu opowiadań pochodzących z trzech różnych tomów, co w „aspekcie przestrzennym [tych utworów] zachęca do tropienia alegorii”⁶. Analizy Speiny przekonująco dowodzą, że kategoria przestrzeni „może być bardzo obiecująca” dla badań nad twórczością autora *Słonia* i tym samym zachęcają do kontynuowania zarysowanej przez badacza problematyki.

W niniejszym szkicu chciałabym bliżej przyjrzeć się powiązaniom między ukształtowaniem przestrzeni a parabolicznością w opowiadaniach z tomu *Dwa listy*, podejmujących, jak już wspomniałam, kwestie tożsamości człowieka, jego miejsca w świecie oraz sensu istnienia. Przedmiotem analizy będą cztery utwory: *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie, Ci, co mnie niosą, Błazen* i *Ten, który spada*, stanowiące interesujący materiał do obserwacji, w jaki sposób do artykulacji tej problematyki Mroźek wyzyskuje zleksykalizowane metafory przestrzenne, nadbudowując nad nimi własną symbolikę.

Dwa pierwsze opowiadania są rozbudowanymi parabolami, w których w opozycji do tradycyjnego rozumienia tego gatunku paraboliczność „współgra ze złożoną strukturą narracyjną”⁷, dwa kolejne zaś mają charakter alegorycznych konceptów⁸. Wspólna dla wszystkich jest natomiast perspektywa narracyjna. Przestrzeń przedstawiona ukazywana jest tu z punktu widzenia pierwszoosobowego narratora, który określa siebie, tematyzując relację między przestrzenią i tożsamością.

* * *

⁶ J. Speina, *Przestrzeń świata przedstawionego w opowiadaniach Mrożka*, „Ruch Literacki” 2000, z. 6, s. 644.

⁷ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, s. 106.

⁸ Tamże.

We młynie, we młynie, mój Dobry Panie jest pierwszym utworem prozatorskim zrodzonym z nowej sytuacji, w jakiej Mroźek znalazł się po wyjeździe z Polski⁹. Opowiadanie powstało w 1967 roku w Chiavari, niewielkim miasteczku na Riwierze Włoskiej, gdzie pisarz mieszkał już wówczas od czterech lat. Jak można wnosić z *Dziennika* z lat 1962–1969 i korespondencji z Janem Błońskim¹⁰, który w przywoływanym już artykule uznał *We młynie* za „najbardziej zagadkowe z opowiadań Mroźka”¹¹, utwór ten jest efektem zwrotu ku sobie samemu i eksploracji „ja” w poszukiwaniu nowego obszaru dla twórczości. Reorientacji tej sprzyjało niewątpliwie doświadczenie zamieszkiwania w miejscu ustronnym, o czym świadczy zarówno fabuła opowiadania, jak i wykreowana w nim przestrzeń, stanowiąca istotny wykładnik zobrazowanej w utworze, nieustannie powracającej na kartach *Dziennika*, problematyki płynnej tożsamości oraz związanego z ową płynnością poczucia nieistnienia, „czekania na samego siebie” i lęku przed staniem się „trupem, który czeka na innego trupa”¹².

W życiu patrzyłem na śmierć wielu tych, którzy dotąd żyją i są całkiem zdrowi. [...] Nie umiem powiedzieć, w jakim stopniu ja też już jestem umarły. Mam nadzieję, że zachowuję przynajmniej świadomość tego i cierpienie z tego powodu. Jeżeli człowiek boi się śmierci, to nie tylko śmierci biologicznej, chociaż wielu nie uświadamia sobie tego strachu, nawet jeżeli go odczuwa. Na ogół może to być tylko głuche przeczucie, że coś jest nie w porządku.

⁹ Chociaż *Moniza Clavier*, wchodząca w skład tomu *Dwa listy*, została napisana za granicą, w opinii samego pisarza była jeszcze „polskim pomysłem”. W *Dzienniku* pod datą 19 października 1965 roku Mroźek, który przebywał stale poza Polską od 3 czerwca 1963 roku, zanotował: „Jest niepokojącym faktem, że *Tango* i *Moniza Clavier* to pomysły jeszcze polskie, jeszcze polskie natchnienia, a tylko wykonanie już zagraniczne” (S. Mroźek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków 2010, s. 245). Pierwsza wzmianka o opowiadaniu *We młynie, we młynie mój Dobry Panie* pojawia się dopiero w zapiskach z 16 marca 1967 roku (tamże, s. 459).

¹⁰ J. Błoński, S. Mroźek, *Listy 1963–1996*, Kraków 2004.

¹¹ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, s. 142.

¹² S. Mroźek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, s. 319.

Bo trudno jest sprawić, żeby świat nie umierał razem z człowiekiem. Przed zamknięciem życia w kategorii broni młodego człowieka sama konstytucja, [...] czyli to, że jest zespołem możliwości. [...] Im dalej w wiek, tym wyraźniej widzi człowiek, że był tylko tym, czym był, czyli że było tylko tak, a więc mogło być tylko tak. [...] I człowiek jednocześnie wyraźniej, ale także przy okazji odcina się od świata, umiera dla niego i wzajemnie. Mało kto umie żyć podwójnie, jako zanikająca możliwość, która kiedyś skurczy się tylko do możliwości wyciągnięcia albo niewyciągnięcia ręki po szklanekę stojącą przy śmiertelnym węzłowi [...], ale także jako świadomość, że to jeszcze nie wszystko. [...] Nieraz już wydawało mi się, że większość żyje tylko z grubsza. Ci umierają najwcześniej¹³.

W opowiadaniu *We młynie* „wrażliwość na martwe życie”, wyznaczająca według Mrożka zakres jego osamotnienia¹⁴, wyraża się w formie dziwacznej fabuły opartej na realizacji skontaminowanych metafor „rzeka życia” i „rzeka pamięci” oraz udosłownieniu metafory „umarły za życia”. Bohaterem-narratorem jest tu były parobek młynarza, który spokojną, lecz coraz mniej rzeczywistą egzystencję w ustronnym młynie zamienia na żywot flisaka spławiającego rzeką własnego trupa. Oto bowiem młyn zapewniający mu „posadę, ciepły kąć i bezpieczne schronienie”¹⁵ przestał być centrum świata i gwarantem trwałości. Młynarz, pogrążony niemal bez przerwy we śnie, nie przejawiał zbytniego zainteresowania pracą, „mąka, która wysypywała się spod jego żaren, nie była całkiem rzeczywista” [s. 199] i młyn utracił funkcję, jaką pełniły inne młyny:

Tamte młyny to były młyny prawdziwe. Nawet nocą dygotały od rzetelnej młyńskości. Kojący widok – taki młyn. Krąg światła w okolicy ciemnej, której nawet psie naszczekiwanie nie były w stanie zszyc w jakąś rozsądną całość, ujawniały tylko jej rozpadanie się w coraz to dalszą zaprzestrzennność i zaprzyszłość (w niej gdzieś cicho żeglował nasz młyn). [...]

¹³ Tamże, s. 384–385.

¹⁴ Tamże, s. 386.

¹⁵ S. Mroźek, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Opowiadania 1974–1979*, Warszawa 1997, s. 204. Wszystkie cytaty opowiadań Mrożka pochodzą z tego wydania i są lokalizowane w tekście głównym.

W zimne noce październikowe chłopci ściąkali do takiego młyna jak do prawdy. Ich wozy skrzypiały wokół takiego młyna promienieście, [...] ich podniecenie wywołane ciepłem wspólnoty, alkoholem i wyjątkowością nocnego spotkania oparte było ufnie o ujarzmiony ruch wewnątrz młyna, rozpędzonego, a przecież trwałego, o ruch bezpieczny i nieruchomy jak skała [s. 199].

Odkąd ludzie zaczęli mleć mąkę gdzie indziej, mieszkańcy młyna, egzystując na uboczu i poza czasem, wiedli życie jakby nie w pełni realne. Wszystko, co działo się we młynie, „było i nie było” zarazem, nawet romans parobka z młynarową. Tak się bowiem ze sobą „umawiali nie umawiając”, jakby nic nigdy między nimi nie zaszło. Z tego stanu istnienia–nieistnienia wytraściło bohatera zaskakujące zdarzenie. Pewnego dnia rzeka przyniosła topielca, który okazał się trupem właściciela młyna. Ponieważ młynarz zdecydowanie zdystansował się wobec problemu, parobek sam musiał podjąć stosowne kroki. W obawie przed utratą „bezpiecznego schronienia”, postanowił dokonać pochówku „cichaczem”, uznając za nikomu niepotrzebną prawdę o tym, „co się tam stało w górze rzeki”, zwłaszcza że trup „włodarza” ciążył „łagodnie, ale nieustępliwie w dół” i niejako sam wskazywał „kierunek właściwy wszystkiemu, kiedy już upłynie pewien czas” [s. 204]. Nocą parobek zaniósł ciało na własnych plecach na szczyt wzgórza, wykopał dół i bez żadnych ceremonii pochował w nim właściciela młyna. Od tej pory co jakiś czas musiał się wciełać w rolę grabarza, gdyż rzeką zaczęły regularnie spływać kolejne trupy.

Opowiadając swoją historię z odległej perspektywy czasowej, bohater próbuje odślonić sens przeszłych zdarzeń. Wiele uwagi poświęca rytuałowi pogrzebowemu, który przez pewien czas uatrakcyjniał nudną egzystencję mieszkańców młyna. Kolejnemu topielcowi – koledze z wojska, jako że był jego przyjacielem – parobek wyprawia „pogrzeb z ceremonią, nie nocą i nie do dołu, ale za dnia i do grobu”, pragnąc zadośćuczynić narzuconemu sobie obowiązкови:

Zrobiłem, co mogłem. Wykopałem grób. Nie dół – grób, powtarzam. Nie miałem desek na trumnę, ale posadziłem kolegę na taczkach, ładnie przystrojonych girlandą. [...] Kolega dobrze wyglądał, ręce złożyłem mu na brzuchu, wplatając w nie łodygę wodnej lilii [...]. Pięty sterczały mu w niebo, a głowa zwieszała się do tyłu. Patrzył więc prosto w niebo i wydawało się, że zaraz tam wskoczy. Cz yli do dołu (grobu), ale jednak do góry. Oto mi przecież chodziło. Wiozłem go też pod górę [s. 206–207].

Szczegółowy opis ceremoniału oparty jest na grze opozycyjnymi kategoriami przestrzennymi góra – dół, wskazującej wyraźnie na ich sens metaforyczny. Usytuowanie miejsca pochówku, które z czasem rozrasta się w cmentarzyk, na wzgórzu, sposób ułożenia ciała zmarłego na tacze, podkreślanie różnicy między „dołem” a „grobem”, wszystkie te zabiegi mają na celu przewyciężenie opozycji góra – dół, w ramach której pierwszy, waloryzowany pozytywnie, człon łączy się z wyobrażeniem „nieba” jak sfery życia wiecznego, drugi zaś, nacechowany negatywnie, wskazuje na ograniczoność ludzkiej egzystencji do jej wymiaru cielesnego. Z czasem jednak bohater zdaje sobie sprawę z jałowości swoich wysiłków, czemu daje wyraz, ujmując problem w kategorjach przestrzennych:

Zresztą powoli traciłem wyrzuty sumienia. Jeszcze przy trzecim męczyło mnie ono i ta potrzeba, żeby to jakoś inaczej, lepiej rozwiązać. Ale czego chciałem? Żeby dostawali skrzydeł i latali wysoko? Bo jeśli nie w dół, to gdzie – w górę? Obok? Czasem napadało mnie przykre, co tam – straszne przypuszczenie, że trupy należałoby po prostu zjadać, by mieć je w środku [s. 207].

Stopniowo także rodzina młynarza zaczyna aktywnie uczestniczyć w pogrzebach, a parobek z pasją rozbudowując oprawę tych uroczystości, osiąga stan, „który zna każdy artysta, kiedy uwieździony sztuką, zapomni o sobie” [s. 209]. Pustkę tego rytuału uświadamia sobie dopiero wtedy, gdy wyławia z rzeki ciało kobiety, z którą w przeszłości łączyła go swoista zażyłość. Wówczas dociera do niego, że chował swoich zmarłych „nie na żadną przyszłość, nie na żadne życie ani wieczne, ani przedłużone, ale z przeszłości na przeszłość” i dlatego odprawiane przez niego ceremonie

były „tak rozpaczliwie puste, puste, mimo ich wymyślności, bo niczemu nie służyły” [s. 210]. Niejako na przekór temu faktowi, dokłada szczególnych starań w przygotowanie pogrzebu (wspomnianego później jako jeden z najpiękniejszych) i czyni wszystko, aby nieboszczka wyglądała jak żywa, dostrzegając w tych usiłowaniach paradoksalne dążenie do wzmożenia poczucia utraty.

Rytuał pogrzebów, mimo swojej jałowości, nadawał życiu mieszkańców młyna pewien rytm. Gdy zostaje on zakłócony, niejakość ich egzystencji staje się znów wyraźnie odczuwalna. Ponieważ rzeka przez jakiś czas nie przynosi nowych topielców, parobek skupia się na pielęgnacji cmentarzyka. Poprawia rozmywane przez deszcz groby i próbuje odnawiać wspomnienia, z miernym jednak skutkiem, gdyż woda niszczy wszystko, co starał się ocalić. Wreszcie zaprzestaje chodzenia na cmentarz i oddaje się oczekiwaniu na coś nieokreślonego. W jego odczuciu wszystko „wróciło do miejsca, w którym znajdowało się przedtem, na początku”, chociaż nie potrafi określić ani „na początku czego”, ani czy w ogóle gdzieś „był jakiś początek”, a jeśli tak, to czy znajdował się w górze rzeki, czy przy śluzie, z której wyławiał ciała, czy też na wzgórzu, gdzie je składał do grobu. Niezrozumiały dla niego pozostaje również sens wyławiania topielców. Skoro bowiem musieli utonąć, aby ich odnalazł, to i tak niewiele z tego odnajdywania wynikało. Nagrobki rozmywała woda, w jego pamięci powoli zacierała się kolejność i okoliczności, w jakich przybywali, a on sam znów zaczął tracić poczucie rzeczywistości:

[...] znowu leżałem sam, wpatrując się w sufit i całe to lato, w którym niby coś się zaczęło dziać, w którym to wyławianie i pogrzeby zdawały się zapowiadać jakąś odmienność, sensację – choćby tę, że czekając na nich na brzegu, sam zdawałem się płynąć pod prąd, jakby brzeg i ziemia, i wzgórze, i lasy, i młyn płynęły w górę nieruchomej rzeki – teraz odchodziło jeszcze gdzieś indziej, już nawet nie w dół rzeki ani w górę, rozpadało się we wszystkich kierunkach, rozrzedzając się, zostawiając mnie w coraz bardziej puściejącej pustce, w oku nieruchomości, w której nie było już kierunku, ani góry, ani dołu, ani prawej ręki, ani lewej [s. 212].

Stan zagubienia, w jakim znalazł się wówczas bohater, ponownie opisywany jest w kategoriach przestrzennych. Dezorientacja wyraża się tu przez doznanie rozpadu przestrzeni, zanikania kierunków i stron świata, a w konsekwencji znieruchomienia. Właśnie wtedy, gdy bohater zapada się „w coraz bardziej puścicjącej pustce”, rzeka przynosi topielca, którego w przeciwieństwie do poprzednich pogrzebać nie może, gdyż jest to jego własny trup. Obawiając się, iż mógłby zostać posądzony przez rodzinę młynarza o to, że zawsze był nieżywy, ukrywa ciało w zaroślach, aby nocą przemyć je do swojej izdebki. Kiedy jednak dociera z trupem na plecach do młyna, okazuje się, że drzwi jak zwykle zostały na noc zamknięte i chociaż nie było w tym fakcie nic nadzwyczajnego, parobek zaczyna podejrzewać, że uczyniono to naumyślnie, że mieszkańcy młyna, coś podejrzewając, „już bronili się przed trupożywym” [s. 216]. Swoją odmienność postrzega w kategoriach przestrzennych, zdając sobie sprawę z tego, że paradoksalny status „żywotrupa” wyklucza go niejako z przestrzeni typowo ludzkiej, jaką jest dom i skazuje na bytowanie „na zewnątrz”, w „zaprzestrzeni”. Zarazem jednak przeciwko owemu skazaniu na „niewymierność” zdecydowanie się buntuje:

Dla niego (dla mnie) miejsce stosowniejsze tu raczej wśród nocy, [...] w tej zaprzestrzeni – na zewnątrz czterech ścian, tu raczej, a nie tam, w czterech ścianach, już nieodpowiednich dla wszechwymiary mojego śmiertelnego towarzysza. A byliśmy przecież jak dwójca święta, jeden w drugim, i ta arytmetyczna mniejszość wcale nie znaczyła, że nasza tajemnica była mniejsza od tajemnicy Świętej Trójcy. Z drugiej strony – skąd u nich ta pycha, u tych, co teraz leżą w łózkach, skuleni czy rozwarci, obejmujący swoje własne kolana czy przytuleni policzkami do swoich własnych ramion, w ciepłym obcowaniu ze swoimi ciałami, skąd ta pewność, że mają prawo już się odgradzać ode mnie, który swojego trupa niesie na plecach? A sprawiali takie wrażenie, jakby mieli prawo, niezaprzeczone, dane im od Boga samego (który trupa też chyba stworzył), nie wpuszczać mnie do domu, skazywać mnie na tę niewymierność, nie-ścienneść i nie-proże, nie-izbność i nie-kątność, na to wszystko, co nie było domem w jego wnętrzu. Bluźnią – czy może ja bluźnię? Bo przecież

Pan Bóg nie wypowiedział się jeszcze wyraźnie, po czyjej stronie racja, tylko pozwolił, żebym ja stał tutaj, z nim na plecach, a oni tam żeby pozamykali się w domu [s. 217].

Lękając się „zaprzestrzenności”, parobek spędza noc w „miejscu pośrednim”, „nie wśród ludzi wprawdzie, ale też nie w polu”, zaniósł bowiem swojego trupa do obory, gdzie krowy zapewniały „poczucie czyjejs obecności, a przy tym nie było obawy, że zaczną [...] stawiać jakieś pytania”. Rankiem zaś przemycą go do izdebki i odtąd żyje z własnym trupem, co wraz z upływem czasu staje się coraz trudniejsze, gdyż oznacza pozbawione celu czekanie, któremu towarzyszy strach, że w końcu prawda wyjdzie na jaw. Wreszcie sam niejako prowokuje sytuację, która zmusza go do podjęcia zdecydowanych działań. Udawszy się w Dzień Zaduszny na cmentarzyk, zaniechany z powodu zaabsorbowania własnym trupem, zapomina zamknąć swój pokój. Po powrocie zastaje uchylone drzwi, przez które widzi żonę młynarza trzymającą trupa „za rękę jak zwykle, z taką ekstazą”, jakby trup był naprawdę nim. W ten sposób nieboszczyk odbiera mu „jedyną chwilę, która w tym młynie liczyła się bardziej niż życie”. Skoro bowiem młynarzowa nie odczuwa żadnej różnicy między parobkiem żywym i nieżywym, to znaczy, że „przedtem jak i teraz zawsze była samotna” [s. 222]. W tej sytuacji parobkowi nie pozostaje nic innego jak wycofać się i opuścić przytulny młyn, wykorzystując potencjał rzeki, która trupa przyniosła i teraz może ponieść go dalej.

On pozostanie nieruchomy – to było istota jego natury – ale też nigdy w jednym miejscu, zanurzę go w płynności, do której sam się przyłączę i ona nas pogodzi. On popłynie z prądem, a ja będę szedł wzdłuż rzeki nie tracąc go nigdy z oczu. Bo rzeka przecież płynie i nie kończy się tutaj, przy młynie. Nie wiem, gdzie jest jej ujście, ale też nie wiem, gdzie jest jej początek, a mimo to tu jestem. Więc mogę być i tam. Idąc za rzeką, która poniesie moje ciało, nie będę już wprost zależny od mojego ciała, bo on, więc i ja, my dwoje, będziemy jednakowo zależni od rzeki. Więc ona nam będzie Arką Przymierza. I ja dokądś dojdę, i ono dokądś dopłynie [s. 223].

Tak rozpoczyna się wspólna wędrówka parobka i jego trupa w „dół” rzeki w tempie wyznaczonym przez nurt, który niekiedy przyspieszał, innym razem zaś zwalniał, dając podążającemu brzegiem możliwość odpoczynku i zdobycia nowych umiejętności, pozwalających lepiej zarabiać podczas dalszej podróży. Bohater nauczył się również kierować za pomocą bosaka ruchem trupa i w końcu tak się z nim zżył, że gdy pewnego razu omal się nie zgubili, postanowił, iż go już nigdy więcej nie opuści. Kiedy więc po wielu latach przypadkowo ujrzał na jarmarku rodzinę młynarza, nie odpowiedział na wołanie młynarzowej, lecz pobiegł nad rzekę (na której saperzy wysadzali lód), aby „odnaleźć siebie” (w znaczeniu dosłownym) i gdy ruszą kry, a wraz z nimi zanurzony w rzece trup, dalej podążać wzdłuż brzegu.

Z powodu złożonej struktury narracyjnej o rozbudowanej fabule i szczegółowo ukazanej scenerii, swoisty dla paraboli sens ogólny nie narzuca się w opowiadaniu Mrożka w sposób ewidentny, lecz wyłania się stopniowo. Nie ulega kwestii, że kluczowymi wyznacznikami paraboliczności są tu groteskowa fabuła, wywiedziona z udosłownionych metafor, oraz zbudowana z elementów nacechowanych metaforycznością (ustronie, rzeka, młyn) przestrzeń przedstawiona. Niemniej istotną funkcję w generowaniu właściwego dla paraboli sensu ogólnego pełni również płaszczyzna narracji, a w szczególności fakt, iż bohater-narrator nieustannie poddaje swoją sytuację interpretacji w kategoriach przestrzennych. Jak wynika z przywołanych fragmentów opowiadania, zleksykalizowane metafory przestrzenne są stale obecne w języku bohatera, przez co stają się wyraźną dyrektywą do odbioru *We młynie* jako fikcji parabolicznej w rozumieniu zaproponowanym przez Michała Głowińskiego, tj. takiej, która naprowadza „na pewne znaczenia znajdujące się ponad nią”, nie przesądzając z góry o charakterze dystansu, jaki może zachowywać wobec niej odbiorca¹⁶.

¹⁶ M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, s. 212–213.

Wydaje się, że obok aktywności interpretacyjnej to właśnie konwencjonalność, a tym samym czytelność metafor występujących w mowie bohatera kieruje uwagę odbiorcy na sens ogólny opowiadanej przez niego historii. Równocześnie, w efekcie gry językowej destabilizującej utarte znaczenia tych metafor, cechujących się – co trzeba podkreślić – szczególną uniwersalnością, utwór Mrożka staje się parabolą o wysokim stopniu wieloznaczności. W konsekwencji historię bohatera *We młynie* można czytać na różnych płaszczyznach. Czy to, zgodnie z sugestią samego pisarza, jako opowieść o kimś, „kto utracił [kontakt] z Witkiewiczowską «tajemnicą» i wyrusza w podróż, w nadziei [jej] odnalezienia”¹⁷, czy też jako „przypowieść o czasie ludzkim”, w której kluczowy symbol rzeki przypomina „palimpsest” wywołujący skojarzenia i z Heraklitejskim *panta rei*, i z mitologiczną Lete¹⁸, czy wreszcie jako parabolę „o ponownych narodzinach pisarza”, który w doświadczeniu śmierci odkrywa odrębność i autonomiczność „ja”¹⁹. Można również, jak sądzę, odczytując to opowiadanie w kontekście refleksji Zygmunta Baumana, widzieć w nim niezwykle oryginalny artystycznie zapis doświadczenia tożsamości znamiennej dla „płynnej nowoczesności”²⁰.

* * *

Parabolą o rozbudowanej strukturze narracyjnej jest również opowiadanie *Ci, co mnie niosą*, które spotkało się z większym zainteresowaniem badaczy niż *We młynie*. Inspirujące spostrzeżenia zawierają, obok interpretacji Błońskiego²¹, gruntowne analizy

¹⁷ J. Błoński, S. Mrozek, *Listy 1963–1996*, s. 452.

¹⁸ W. Lięża, *Parabole Mrożka*, s. 106.

¹⁹ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, s. 154.

²⁰ Warto odnotować fakt, iż Bauman, pisząc o wymiennej tożsamości jako zjawisku charakterystycznym dla płynnej fazy nowoczesności, przywołuje obserwacje Mrożka z *Małych listów*. Zob. Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 42.

²¹ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, s. 155–160.

Mariana Płacheckiego, ukazującego powiązania między „kręgami przestrzennymi” i fabułą²², i Wojciecha Ligęzy, który skupia się na wyznacznikach paraboliczności²³. Poniższe uwagi wiele wszystkim tym pracom zawdzięczają.

W *Tych, co mnie niosą*, podobnie jak w *We młynie*, symboliczny język Mrożka nadbudowuje się nad uniwersalnymi metaforami przestrzennymi, takimi jak: „górze”, „dół”, „wnętrze”, „zewnątrze”, „centrum”, których potencjał semantyczny ujawnia się zarówno w konstrukcji świata przedstawionego, jak i na płaszczyźnie narracyjnej.

O ile parobek z opowiadania *We młynie*, zrozumiałwszy, że ruch w „górze” rzeki jest tylko pozorem, w poszukiwaniu siebie i sensu istnienia podąża w „dół” rzeki, o tyle bohater opowiadania *Ci, co mnie niosą* jest zdecydowanie zorientowany ku „górze”. Za wszelką cenę pragnie osiągnąć stan, w jakim znalazł się niespodziewanie pewnego dnia, gdy zrezygnowany położył się na kanapie, na nic już nie czekając. Wówczas został nagle „wyniesiony” w dosłownym tego słowa znaczeniu. Przez jakiś czas płynął nad ziemią, leżąc na kanapie „na wznak, twarzą do nieba” i doświadczając przyjemności, wynikającej z owego szczególnego stanu bycia niesionym, kiedy to człowiek przemieszcza się, nie przebiegając „nogami w miejscu”, jak to się dzieje wówczas, gdy porusza się o własnych siłach:

Teraz nie wiem, gdzie jestem ani gdzie będę za chwilę, nie troszcę się więc o to, czy znajduję się tam, czy gdzie indziej. Moje życie przestaje być tylko ciągłym dosuwaniem nogi do nogi, wiecznym maruderstwem, dożywną strażą tylną za sobą samym. Wolę być bezwiednym jeźdźcem niż przewidującym wierzchowcem [s. 230–231].

²² M. Płachecki, „*Ci, co mnie niosą*” Sławomira Mrożka, w: *Nowela – opowiadanie – gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, wyd. 2 poszerz., red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1979, s. 467–491.

²³ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, s. 103–106.

Stan „bycia niesionym” okazuje się jednak nietrwały. Bohater zostaje porzucony wraz z kanapą w nieznaną mu wiejskiej okolicy, przy rowie biegnącym wzdłuż wiejskiej drogi. Konkretność tej okolicy wydaje mu się bardziej bezsensowna niż jego „nieuzasadniona przecież – przygoda”, która została „przerwana chwilowo tylko” [s. 232].

W otaczającej przestrzeni dostrzega elementy znane „dobrze skądinąd, tyle tylko, że w innych konfiguracjach”, a świat przedstawia mu się jako pudło z układanką, „którą można kombinować wciąż na nowo, ale zawsze z tych samych klocków” [s. 232]. Zniesmaczony i znudzony tym widokiem postanawia czekać, aż ci, którzy go porzucili, wrócą i znów go poniosą. W biernym oczekiwaniu przeszkadza mu jednak zbliżający się na wozie chłop, którego zjawienie się uprzytamnia bohaterowi, że w przeciwieństwie do nadjeżdżającego jest w tej okolicy kimś obcym. O ile chłop jawi mu się jako ktoś, w kim „wszystko [...] tłumaczyło się doskonale jedno drugim”, „w swoim obrębie cały był w pełnym świetle zacnej i zdrowej tożsamości” [s. 233], o tyle siebie postrzega jako heterogenicznego i pozbawionego elementu scalającego i umożliwiającego identyfikację (choćby munduru żołnierza czy kolejarza), a tym samym jako kogoś nie do opisanie. By jakoś wytłumaczyć swoją obecność, pyta woźnicę o drogę do szkoły, do której w efekcie jedzie przymuszony niejako propozycją podwiezienia. W szkole spotyka nauczycielkę, z którą *ad hoc* nawiązuje romans, znajdując w ten sposób uzasadnienie do pozostawania w pobliżu miejsca, gdzie został porzucony. Zamieszkuje w zrujnowanym dworze i kontynuuje czekanie. Aktualną sytuację postrzega przy tym jako tymczasową, „jako przypadkowe tło do [...] nieprzypadkowego [własnego] sensu” [s. 241], koncentrując się jedynie na tych momentach, które kojarzą mu się z „niesieniem”.

Skupiony na sobie samym bohater-narrator wszystkie sytuacje interpretuje w kontekście swojego „związku z przestrzenią i wysokością” [s. 239]. Gdy znajduje na strychu lektkę, do której wsiada

w nadziei na ponowne „poniesienie”, staje się na moment centrum wszechświata:

Siedziałem jak w kufrze, opakowany ciemnością. Wyobraziłem sobie, że we mnie, wewnątrz mojego ciała, jest jeszcze ciemniej. Poczuję się jądrem ciemności otoczonym różnymi warstwami. Pierwsza – to błękit na dworze, rozchwane czubki drzew, śpiewające ptaki. Druga – półmrok strychowy, zakurzony, stęchły. Trzecia – zagęszczona ciemność w szczelnie zamkniętej lektyce, pleśń i mysie łajno. A w samym środku ja, sama substancja ciemności. Ale pomyślałem sobie, że ta cała cebula mroku, choć z wierzchu rozjaśniona, otoczona jest doskonalszą jeszcze czarnością kosmosu. Doskonalszą czy też równą tej, która siedziała we mnie? Wolalbym, żeby równą, czułbym się wtedy spokrewniony z antyświatłem wszechświata, zrobiony z tej samej co ono materii [s. 243].

Podszyty ironią, sygnalizowaną przez elementy dysonansowe, opis stanu świadomości bohatera zasadza się na opozycji wewnętrzne – zewnętrzne, którą w swoim wyobrażeniu bohater próbuje niejako przezwyciężyć, dopatrując się pokrewieństwa między „substancją ciemności” swojego „ja” a „antyświatłem wszechświata”. Doznaniu temu towarzyszy chwilowa utrata tożsamości związana z doświadczeniem obcości własnego imienia, którym przyzywa go narzeczona. Uświadomiwszy sobie, że utożsamiał się z nim z biernością i przyzwyczajenia, obserwuje „w chłodnym olśnieniu” jego obcość, nie odpowiadając na coraz bardziej niecierpliwie nawoływania dziewczyny w poczuciu, iż nie ma nic wspólnego z tym, którego ona wzywa.

Usilne pragnienie powrotu do stanu „bycia niesionym” skłania bohatera do podjęcia działań przyspieszających jego realizację. Zaopatrzony w butelkę wódki, udaje się na cmentarz, by zasięgnąć języka u grabarza, który z synem „przyniósł” do szkoły półki. Konwersując z grabarzem, kontempluje rozległy widok rozciągający się ze wzgórza:

Z cmentarza, położonego na łagodnym wzniesieniu, widać było białe pasemko drogi, obok park [...], wieś z białym budynkiem szkoły,

a najbliżzej kościół [...]. W bok od kościoła plebania, czysta i porządna, z kwadracikami ciemno pomalowanych okiennic.

Przyjemnie było widzieć tak wszystko jednocześnie, ogarniać wzrokiem całą okolicę, samemu nic nie robiąc, wyszukiwać maleńkie punkciki krzątające się gdzieniegdzie po polach [...] [s. 246].

Przyjemność odczuwana podczas spoglądania z „góry” na „całą okolicę” jest namiastką tej, jakiej bohater doświadczył, gdy był niesiony na kanapie. Na tym chwilowym doznaniu kończy się jednak próba odnalezienia tych, którzy go nieśli. Wbrew jego oczekiwaniom życie traktowane jako „tymczasowe, trwało i okazywało się, jak dotąd, jedyną rzeczywistością” [s. 251].

Możliwość ponownego „poniesienia” zarysowuje się podczas wizyty u proboszcza, w trakcie której bohater dowiaduje się o procesji z figurą św. Bonifacego. Konwencjonalna rozmowa, w intencji księdza mająca przede wszystkim na celu wybadanie zamiarów przybyścia względem kierowniczkii szkoły, przeradza się stopniowo w dysputę światopoglądową, podczas której bohater, sprowokowany pobłażliwością proboszcza tłumaczącego mu, że życie „nie jest zbawieniem, ale środkiem do zbawienia”, nie tylko potwierdza, iż – jak to ujął indagujący go ksiądz – „chce żywcem do nieba”, ale też wyznaje, że już raz tam był. Z dezaprobatą odrzuca radę skonstruowanego proboszcza, by poświęcił się karierze, oświadczając, iż takie zastępcze formy „wyniesienia”, podobnie jak zapewnienia o nieśmiertelności duszy, która „pójdzie do nieba”, nie satysfakcjonują go, ponieważ on interesuje się „sobą niepodzielnie, w całości”.

Zmiany zachodzące w świadomości bohatera podczas wizyty na plebanii znajdują odbicie w sposobie postrzegania rzeczywistości. Początkowo wszystko jawi mu się jako uporządkowane, a otwarte widoki roztaczające się z ganku, na którym wraz z księdzem spożywa podwieczorek, pozwalają „spoglądać w dal bez uchybienia grzeczności” i unikając wzroku gospodarza, prowadzić konwencjonalną konwersację. Pod koniec rozmowy przestrzeń otaczająca bohatera ulega dezintegracji, korespondującej z odczuwanym przez niego stanem zagubienia.

Byłem już bardzo zmęczony. Wszystko przedstawiało mi się teraz we fragmentach. [...] Zmierzch już zapadł, żadna strona świata nie była jaśniejsza od drugiej, ogród plebański, wzgórze, wieża, wszystko powleczone tym samym cieniem, wycięczone ze światła jak po zadanej ranie. Nieboskłon oddzielił się od ziemi, nie miał już z nią nic wspólnego, odkrojony horyzontem – garbatym, gdzie przedtem było wzgórze – wyciętym w ząbki, gdzie przedtem były drzewa – równym jak linijka, gdzie przedtem było pole. Nieboskłon miał jeszcze światło, ale tylko na swoje potrzeby, oświetlające samo siebie. Ziemia nie miała już żadnych zasobów [s. 261–262].

Owo doznanie zerwania łączności między „ziemią” i „niebem”, dysponującym światłem „tylko na swoje potrzeby”, nie powstrzymuje jednak bohatera od dalszych działań. Pożegnawszy się popieszczeniście z proboszczem, udaje się do kościoła, gdzie znajduje się rzeźba św. Bonifacego, którą zamierza zastąpić podczas procesji. W realizacji tego planu przeszkadza jednak sam proboszcz, który wchodzi do kościoła w momencie, gdy bohater, wdrapawszy się na postument, rozbiera figurę z szat. Kiedy ksiądz, początkowo łagodnie namawiający do rozwagi, traci cierpliwość i nakazuje doprowadzenie figury do porządku, bohater „bez intencji” popycha świętego. Posąg spada na posadzkę, uśmiercając przy okazji proboszcza. Obudziwszy się następnego dnia rano, bohater szuka w otaczającej go przestrzeni refleksu zdarzenia z poprzedniego wieczoru i ze zdziwieniem odkrywa, że ani w jego pokoju, ani na zewnątrz nic nie uległo zmianie:

Albo nic nie zmieniło się rzeczywiście, albo udawało po mistrzowsku. Jednakże mimo dokładnych oględzin, nie zdołałem stwierdzić żadnych zmian. Rzeczy i przedmioty były te same.

Wyszedłem na dwór. Również tam panowały dosłowność i tożsamość. Nie mówię już o tym, że ani jedno drzewo nie rosło gdzie indziej niż wczoraj. Ale po zwierzętach też nic nie dało się poznać. Przyroda ożywiona naśladowała nieożywioną w niezmaconej kontynuacji. Te same kury idiotki grzebały w piasku albo spoglądały w dal, przekręcały głowy ruchami podobnymi do drgawek, połączenie nerwowości z tępotą. Ich zamyślenie kończyło się dziobnięciem

znieńcka w słomkę albo w coś, co tylko przypomina ziarno. Ta sama komedia [s. 268].

To doszukiwanie się zmian w otoczeniu pozostaje w ścisłym związku z wyobrażeniem siebie jako „jądra ciemności”. Ich brak odzwierciedla stan świadomości bohatera, dla którego fakt śmierci księdza pozostawał niepojęty, „wyrastał poza panikę, przechodził gdzieś jej granice, rozprzestrzeniał się poza nią, w niepojęty obszar, w obojętność” [s. 268].

Śmierć proboszcza uniemożliwia zastąpienie figury św. Bonifacego podczas procesji, stwarza jednak okazję do ponownego „poniesienia”. Tym razem bohater postanawia zastąpić zmarłego i skorzystać z jego trumny. Pozbywa się ciała księdza, które pod osłoną nocy przemycza do parku i topi w stawie, a trumnę przysposabia tak, by móc się z niej później, po złożeniu do grobowca, wydościć. Gdy, wioząc ciało na taczce, przemierza okolicę targaną silnym wiatrem, wprawiającym wszystko w ruch, czuje się jak na pełnym morzu:

Coraz przejaśniało się i na chwilę okolica występowała w twardej blasku. Chmury szły szybko i nisko, ostro odrysowane od odległego szafiru, najjaśniejszego wokół księżycy. Gdyby nie nieregularność przeblysków, byłoby to podobne do latarni morskiej, to gasnącej, to zapalanej, tym bardziej że wysokie już zboże kotłowało się niezgorzej od fal. Wtedy widziałem ciemną wyspę – park, nad którym dach świecił barwą cynowego żołnierzyka, nowego jeszcze i nie używanego – garb wzgórza po lewej, a kiedy się oglądałem za siebie – białą wieżę kościoła. Dalej i dookoła, w srebrzystych odległościach, nie znane mi już pola i zagajniki. Zateśniłem za przestrzenią mojego początku. Ach, gdyby mnie jutro ponieśli tam właśnie zamiast na cmentarz. Ale nie wypadało utyskiwać [s. 277].

Po raz kolejny w opisie przestrzeni otaczającej bohatera pojawiają się elementy wskazujące na jego zainteresowanie tym, co usytuowane „w górze”: księżyc, rzucający światło niczym latarnia morska, świecący dach zrujnowanego dworu, garb cmentarnego wzgórza, biała wieża kościoła. Stanowią one punkty orientacyjne

na otaczającym go rozległym obszarze, którego bezmiar przypomina o „przestrzeni początku”. Niestety, wbrew oczekiwaniom bohatera jego tęsknota nie zostaje zaspokojona nawet w tak minimalnym stopniu, jaki mogłoby mu zapewnić poniesienie na cmentarz, trumna okazuje się bowiem za krótka.

Po trzeciej porażce bohater rezygnuje z dalszych wysiłków, by osiągnąć pożądaną stan bycia niesionym. Bierze jeszcze udział w pogrzebie proboszcza i wraz z orszakiem pogrzebowym wspina się „pod górę po niedrożnym zboczcu” na cmentarz, gdzie staje się świadkiem pustego rytuału.

Tłum otoczył grobowiec pierścieniem – zwartym od wewnątrz, rozrzedzonym na obwodzie. Trącano mnie nieustannie i popychano, aż odwróciłem się i również nacierając, ale w przeciwnym kierunku wydostałem się z okrążenia [s. 280].

Wydostawszy się z „okrążenia”, bohater czeka aż przy grobowcu pozostanie tylko grabarz, by zapytać, co jego zdaniem jest „w środku”. Usłyszawszy w odpowiedzi: „Jakże, ksiądz proboszcz...”, chce obwieścić urażonemu pytaniem grabarzowi, iż „nie ma”, przypomina sobie jednak swoje wcześniejsze spostrzeżenie, „że jak nie ma tu, to jest gdzie indziej” [s. 281] i wraca do domu.

Rezygnacji z dalszych prób dostania się „żywcem do nieba” nie towarzyszy bynajmniej rozpacz czy głębokie rozczarowanie. Bohater, dotychczas z desperacją dążący do tego, by go znowu ponieśli, wraca – jak gdyby nigdy nic – do domu. Fakt, iż jego wysiłki kończą się niepowodzeniem, dopuszcza odczytanie *Tych, co mnie niosą*, zgodnie z sugestią Wojciecha Ligęzy, jako przypowieści o niemożliwej transcendencji²⁴. Trzeba jednak pamiętać, że zanim bohater został wyniesiony z domu na swojej kanapie, znajdował się w stanie rezygnacji – donikąd iść nie zamierzał, nie chciał już szukać szczęścia i na nic nie czekał. Powrót do domu jest więc niejako powrotem

²⁴ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, s. 104.

do stanu początkowego. Dlatego też wydaje mi się, że opowiadanie *Ci, co mnie niosą* traktuje nie tyle o „niemożliwej transcendencji”, ile o powracaniu i zanikaniu potrzeby kontaktu z transcendencją, o nieustannym balansowaniu na granicy między istnieniem a nieistnieniem. Możliwość takiej interpretacji podsuwa następujący zapis z *Dziennika* Mrożka, wskazujący na związek między stanem bycia niesionym a poczuciem tożsamości:

Chciałbym sprawdzić, czy moja obojętność jest tym samym co obojętność Pereca (stąd moje zainteresowanie, może on coś wie lepiej), a obie czy podobne do dystansu Gombrowicza. Prawdopodobnie najlepiej mieć dystans do obojętności.

Spróbuję napisać opowiadanie o tych, co mnie nieśli, ale upuścili. Bo upuścili na pewno. Bo czy ja sobie to niesienie wymyśliłem, czy chciałem być niesiony i dlatego mnie nieśli? Nie, na pewno też nie. Jedynie podejrzenie, że chciałem, żeby mnie upuścili. Ale czy na pewno? Gdybym to wiedział. Może jeszcze coś mi się na ten temat wyjaśni.

Nieśli mnie, czyli byłem, czyli przynajmniej przez jakiś czas byłem, ten „ja”. To było piękne. Jak piękne²⁵.

Nie ulega jednak kwestii, że proponowane przeze mnie odczytanie nie wyczerpuje potencjału semantycznego *Tych, co mnie niosą*. Opowiadanie – jak trafnie zauważa Ligęza – jest parabolą pozbawioną doktrynalnych odniesień, której wieloznaczność zasadza się na skłóceniu rozmaitych „języków, symboli, wierzeń, znaków kulturowych”²⁶. Mamy tu do czynienia z poszukiwaniem znaczeń, polegającym na ich konstrukcji i destrukcji, z zadawaniem pytań, a nie stawianiem diagnoz²⁷. Co szczególnie warto podkreślić, kluczową rolę w tym procesie odgrywa metaforyka przestrzenna.

* * *

²⁵ S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1, s. 484.

²⁶ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, s. 106.

²⁷ Tamże.

Paraboliczność *Błazna* zarysowuje się bardzo wyraźnie już na początku opowiadania. Fabuła jest tu zdecydowanie bardziej konwencjonalna niż w analizowanych wcześniej utworach. Podobnie jak protagoniści *We młynie* i *Ci, co mnie niosą*, bohater *Błazna* wyrusza w podróż. Odbywa ją jednak w tradycyjny sposób, płynąc do San Juan wspnianiałym okrętem o nazwie „Salomon”, który w samo południe w dzień Wniebowstąpienia nieoczekiwanie zawija do niewielkiego portu. W drogę ku nowemu życiu bohater wypływa uszczęśliwiony faktem, iż udało mu się uniknąć wyprawy zaledwie jednomasztowym „antycznym korabem zjedzonym przez czerwie”, szybko jednak zaczyna odczuwać, że świat, dotąd niezmierny, „skurczył się do rozmiarów «Salomona»”.

Okazało się, że okręt widziany z daleka jest znacznie większy niż ten sam okręt, kiedy się do nas zbliży. Jeszcze mniejszy, kiedy wstąpimy na jego pokład, i maleje w dalszym ciągu, w miarę jak spędzamy na nim czas.

Niewiele czasu minęło, jak zapoznałem się z tym ograniczonym światem, dotarłem do jego granic i dalsza eksploracja mogła zwrócić się tylko ku ludziom, którzy go zamieszkiwali. Tylko my, mieszkańcy „Salomona”, żywiliśmy teraz i podtrzymywali wzajemną ciekawość. Poza oceanem, na którym gubił się nasz wzrok, tylko nasze żywoty, nasze zajęcia, troski i nadzieje były nieskończone. Reszta, to materialne naczynie, małe i skończone, została wnet poznana.

Ale ocean, choć nieskończony, był pusty. Nie odpowiadał ani naszym słowom, ani naszym myślom. Pozostawaliśmy więc tylko my sami sobie, my pasażerowie „Salomona” [s. 287].

Obcując ze współpasażerami, bohater zauważa, iż bezczynność podczas morskiej podróży najsilniej daje się we znaki tym, „którzy na lądzie wykonywali solidne zawody”, natomiast „ci, którzy na ziemi uprawiali nie tak przyziemne zajęcia, mniej byli zagubieni na wodzie”. Pierwsi, aby „nie tracić kontenansu, opowiadali o tym, co robili na lądzie i co będą robić, kiedy wysiądą na ląd”, drudzy, reprezentowani przez duchownego, artystę malarza i szulera, „starali się działać w dalszym ciągu, ale jedni i drudzy robili, co mogli, żeby nie tracić swoich tożsamości, z którymi

wsiedli na okręt” [s. 287–288]. Wyjątek od reguły stanowił tylko jeden z pasażerów, wyróżniający się spośród pozostałych osobliwą twarzą:

[...] twarz tego człowieka była jak oberża, przez którą przewijały się różne postacie, nigdy w niej nie zamieszkując. I jak oberża była to twarz ruchliwa bez żadnego porządku, chyba, że czasami świeciła pustką. Wtedy sprawiała nienaturalne i przykre wrażenie, takie właśnie, jakie sprawia opuszczona oberża.

Jego profesja nie wiązała go z ziemią. Był to zawodowy komik, trefniś i błazen. Ale gdyby nam o tym nie powiedział, nigdy byśmy się nie domyślili. Trzymał się na uboczu i nawet nie próbował nas zabawiać [s. 288].

Skupieni na ograniczonej przestrzeni pasażerowie większość czasu spędzają „na pokładzie, w powietrzu i blasku”, a więc „na górze”, gdzie mogą obcować „z żywiołami powietrza i wody oraz towarzyszami” [s. 288]. „Do wnętrza okrętu” zstępują „tylko na sen i posiłek”. Gdy jednak trzydziestego dnia podróży wiatr ustał i „nieruchomość złączyła niebo z morzem w jednakową martwość, ciszę i obojętność”, zapowiadając burzę, wszyscy muszą zejść „na dół”, pod pokład, gdzie przebywają w mroku, nieco tylko rozpraszany przez światło latarni zwisającej z belki:

Pokątny mrok nabrał znaczenia, zdawał się być wysłannikiem ciemności panujących w oceanie, szpiegiem i zdrajcą w murach twierdzy. Nieprzyjemnie odczuwaliśmy jego obecność po tej stronie ściany, dzielącej nas od czarnych przepaści [s. 289].

Kiedy burza w końcu nadeszła, lampa okazała się „jedynym stałym punktem na całym oceanie. Ciążąc niezmiennie ku środkowi ziemi, wskazywała samo jej centrum”, natomiast:

Wszystkie inne przedmioty ożyły i zerwały się w drogę. [...] Zapanowała ogólna wola rozpadu. Wszystko chciało zerwać spółkę ze wszystkim, unicestwić wszelkie związki i rozerwać wszelkie więzy. Nie tylko okręt jako całość, także jego zespoły zostały ogarnięte buntem przeciwko swej własnej istocie. Żądzą rozkładu, odśrodkowym

parciem, szaleństwem nieznannej antytezy. Z wyjątkiem lampy, która korespondując bezpośrednio ze środkiem planety i bardziej do niego należąc niż do okrętu, nie wychylała się ze swojego miejsca [s. 290].

Podczas burzy zaciera się granica między niebem i morzem, a tym samym zniesiona zostaje hierarchia oparta na opozycji góra – dół. Pasażerowie, zorientowani do tej pory wertrykalnie, poddani działaniu destrukcyjnej siły ośrodkowej, skupiają się wokół lampy korespondującej „ze środkiem planety”. Przeciwwstawiając się „odśrodkowemu parciu”, chwytają się jeden drugiego i zbijają w gigantyczny rój, który wytacza się na pokład, wpada do morza, a następnie wpełza na tratwę. Z tej perspektywy bohater – wczepiony w ów ludzki rój – widzi kadłub okrętu, z wyraźnie zarysowaną na tle nieba głową króla Salomona, oraz maleńką postać błazna.

Na najwyższym wzniesieniu ujrzałem błazna. Domino w czarne i białe romby czyniło go doskonale widocznym. Wiatr szarpał za ten błazeński strój, ciągnął za trzy rogi błazeńskiego kaptura zakończone dzwoneczkami. Wapienna twarz odbijała zimną poświatę. Trzymając się oburącz koła sterowego zdawał się wykonywać jakieś pocieszne podskoki. [...] Czy oszalał i już sobie nie zdawał sprawy z rzeczywistości? Czy przeciwnie, uznawszy, że wszystko przepadło, postanowił wystąpić po raz ostatni. Ale w takim razie przed kim i dla kogo? On, który nam nigdy nie pokazywał swojego błazeństwa, teraz pokazywał je burzy. Czy więc po stokroć był błaznem, czy też będąc błaznem więcej niż należało, wcale nim nie był? [s. 291]

Błazen, od początku trzymający się na uboczu, jako jedyny spośród pasażerów „Salomona” nie szuka ratunku, lecz samotnie stawia czoła burzy. Stając „na najwyższym wzniesieniu”, za sterem okrętu skazanego na zatonięcie, nie wiadomo „przed kim i dla kogo”, a więc najprawdopodobniej tylko przed sobą i dla siebie, odgrywa błazeński spektakl. W końcu „Salomon” wraz z błaznem znika w odmętach, a bohatera i pozostałych rozbitków ratuje ów „antyczny korab”, którym wzgardził na początku swej podróży.

Sięgając po konwencjonalną metaforę okrętu tonącego podczas burzy, obrazującą życie ludzkie jako niebezpieczną podróż po bezmiernym morzu, Mroźek wyzyskuje tę metaforę do artykulacji problemu tożsamości, której związek z przestrzenią jest w *Błaźnie* nie tylko ukazywany, ale również wyraźnie tematyzowany przez bohatera-narratora. Jego aktywność interpretacyjna ukierunkowuje odbiorcę, który już na początku opowiadania napotyka czytelne sygnały zachęcające do tropienia znaczeń alegorycznych.

Wszyscy pasażerowie „Salomona” znajdują się w stanie zawieszenia między dawnym a nowym życiem, płyną bowiem na wyspę zarządzaną przez gubernatora formującego „sobie dwór na wzór królewskiego” [s. 288], z nadzieją dołączenia do jego świty. Odczuwając niepewność co do własnej tożsamości, robią co mogą – jak to ujął bohater – by jej nie stracić. Burza, zaskakująca ich w drodze ku nowemu życiu, jest momentem, w którym poczucie tożsamości, i tak już mocno nadwątlone, zanika wyparte przez instynkt przetrwania. Podczas gdy w obliczu śmierci niemal wszyscy pasażerowie tracą tożsamość, zbijając się niczym pszczoły w potężny rój, błąden właśnie wtedy swoją tożsamość, wyznaczaną przez uprawiany zawód, odzyskuje.

Pytania o sens błażeńskiego występu, które stawia sobie obserwujący ów spektakl bohater, skłaniają do kontynuowania zainicjowanej przez niego pracy interpretacyjnej. Podobnie jak w przypadku analizowanych wcześniej opowiadań Mroźka praca ta polega nie tyle na odsłanianiu znaczenia dającego się wyrazić w klarownej formule, ile na mnożeniu pytań. Zważywszy na fakt, iż błąden jest typem artysty, mogą to być pytania o sens uprawiania sztuki z perspektywy doświadczenia nicości. Do zadawania tego rodzaju pytań niewątpliwie zachęcają dziennikowe zapiski pisarza, a także korespondencja z Błońskim, który, będąc bezpośrednim świadkiem twórczych dylematów Mroźka, odczytuje *Błazna* właśnie w takim kontekście. Niewątpliwie jednak owe dylematy pisarza wynikały z sytuacji egzystencjalnej, w jakiej się wówczas znajdował, opisywanej na kartach *Dziennika* w taki oto sposób:

Życie moje w Chiavari coraz wyraźniej przypomina mi życie pasażera na transatlantyku. Ta sama beztroska, ten sam zdradliwy bieżniak czasu, to samo, tym dokuczliwsze, mijanie. Żłuda koncentracji, która nie jest właściwie koncentracją, bo koncentracja, jak wszystko, jest pojęciem dialektycznym, przeciwstawnym, a tu brakuje jej drugiego skrzydła. I powoli okazuje się, że nie ma czego koncentrować. I tak samo jak na transatlantyku, jedzenie, posiłki są najważniejszymi wydarzeniami²⁸.

W tym kontekście *Błazen* może być czytany nie tylko jako parabola o miejscu sztuki w życiu, ale też, bardziej ogólnie, jako przypowieść o nietrwałej naturze ludzkiej tożsamości.

* * *

W porównaniu z trzema poprzednimi opowiadanie *Ten, który spada* jest parabolą, w której sens ogólny wydaje się najbardziej czytelny. Koncept alegoryczny zasadza się tu na realizacji udosłownionej metafory obrazującej ludzką egzystencję jako spadanie. Metaforyczny sens spadania sugeruje już właściwie tytuł opowiadania, ponieważ gramatyczna forma czasownika „spadać”, użytego tu w czasie teraźniejszym, wskazuje na procesualność aktu spadania, który trwa, jak można wnosić na podstawie kilku pierwszych akapitów, dosyć długo. Bohater dopiero po pewnym czasie uświadamia sobie, że spada, a prowadzona przez niego narracja odzwierciedla stopniowe rozpoznawanie sytuacji, w jakiej się znajduje.

Na początku doznałem wielkiej konfuzji i nie wiedziałem, że spadam. [...] Nie wiedząc, że spadam, nie bałem się spadania. Odczuwałem tylko mdłości na skutek chaosu.

Potem przyzwyczałem się. Przyzwyczajenie spowodowało nudę. Nudząc się, szukałem przyczyny nudy i stwierdziłem, że nudzę się, bo się przyzwyczałem. Ale do czego się przyzwyczałem?

²⁸ S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1, s. 383.

Do chaosu, oczywiście. Ale chaos skąd? Okazało się, że się obracam dookoła własnego środka ciężkości, czyli koziółkę. [...] Manewrując kończynami zdołałem się wreszcie ustawić wertykalnie. To znaczy tak, że mchy, porosty i małe krzewy na skalnych półkach miały mnie nadbiegając spod moich stóp i znikając nad moją głową. Wtedy dopiero pojąłem, że spadam i zacząłem się bać.

Bałem się, rzecz jasna, nie tyle samego spadania, ile jego skutku. Spadanie, samo w sobie nieszkodliwe, nie mogło trwać wiecznie. Bałem się jednak już sporą chwilę, a koniec nie następował. Przyzwyczaiałem się więc i do strachu, na tyle przynajmniej, żeby móc rozejrzeć się w sytuacji.

Spadałem obok ściany, wszędzie gdzie indziej był przestwór bez odległości [s. 293].

Zorientowawszy się nieco w sytuacji, bohater próbuje powstrzymać spadanie, chwytając się roślinności porastającej ścianę skalną i niechący zyskuje współtowarzysza, który podobnie jak on złapał się gałęzi mijanego drzewa. Obecność przyspieszającego lot w „dół” „pyknicznego ekstrawertyka”, początkowo irytująca, okazuje się zbawienna. Dzięki współtowarzyszowi bohater orientuje się, że otaczający go „przestwór pełen jest spadających postaci”, których przedtem nie dostrzegął, „zbyt zajęty swoim własnym losem i obserwacją ściany” [s. 295]. Rozglądając się „na boki i za siebie”, zauważa ludzi spadających na dwa różne sposoby: „jedni czepiali się czegokolwiek, drudzy zaś, zrezygnowawszy z czepiania, spadali swobodnie” [s. 295]. Wśród tych drugich niektórzy, wykazując szczególną dbałość o styl, „spadali jak prawdziwi dandy”, inni zaś czynili to „byle jak, gestykułując albo po prostu nie panując nad ruchami, jak kupa luźnych części” [s. 295]. Jedni reagowali na spadanie agresją, inni wmawiali sobie, że lecą „do góry”, tylko nieliczni spadali w sposób wzbudzający zazdrość – objęci ramionami, patrząc sobie w oczy, pozostawali na spadanie najzupełniej obojętni. Ale byli też i tacy, którzy uciekając przed świadomością spadania, woleli wtopić się w niezindywidualizowaną masę o ogromnej sile przyciągania.

Przyzwyczajony, że spada się pojedynczo, nie od razu zrozumiałem, że ta ciemna, bura masa składa się z ludzi. Też spadali, ale jak spadali! Tworzyli zwartą kulę o średnicy chyba kilometra i byli szczepieni ze sobą w ten sposób, że żaden z nich nie zwracał się twarzą na zewnątrz, lecz do środka. Nie widać więc było żadnej twarzy, same tylko wypięte tyły i grzbiety. Whaczeni w siebie nawzajem, wprasowani i wbici jeden w drugiego, tworzyli wspólnie stwór jednolity, o regularnym kształcie, kuli właśnie. Rodzaj małej planety. Kula wydzielała silny odór [s. 289].

W przeciwieństwie do swojego bardziej doświadczonego towarzysza, „zafascynowany gigantycznym widowiskiem” bohater nie od razu zdaje sobie sprawę z zagrożenia, jakie stanowi kula uformowana z ludzi pozostających w stanie półprzytomności, spowodowanej wytwarzaniem przez nich samych jednostajnym buczeniem, ogłuszającym i uspokajającym zarazem. Tylko dzięki przypadkowi obaj znajdują się poza zasięgiem przyciągania „planety”. Wreszcie ich wspólny, monotony lot w „dół” zaczyna zbliżać się do końca. Bohater i jego towarzysz wpadają w strefę coraz bardziej gęstniejącej mgły, tracąc powoli siebie z pola widzenia:

Teraz mówiły tylko jego ręce, bo rozwiązał się nawet kontur twarzy. W miejscu gdzie była przed chwilą, stała szara pustka, jak wszędzie. Więc nawet trudno powiedzieć, gdzie to miejsce było.

Czworo rąk, dwie moje obok jego dwóch – na gałęzi. Widoczne tylko od nadgarstka, jakby ucięte. A sama gałąź – uwiędła, jak zielisko tamtej kiedyś przygodnie spotkanej kobiety, która tuliła do siebie pamiętki. Kiedy to się stało?

Dwie ręce opuściły gałąź, jedna moja, druga jego. Ucisnęły się w przestrzeni. Potem gdzieś się podziały. Na gałęzi jeszcze dwie.

Nie ma już i ich. Tylko gałąź. Jeszcze.

Jeszcze chw... chw... chw... [s. 301]

Powyższy obraz, w którym bohater stopniowo znika we mgle zalegającej na dnie przepaści, wyłania się w efekcie realizacji metafory opartej na porównaniu życia do spadania. Pełniąc funkcję dominanty kompozycyjnej organizującej fabułę opowiadania,

metafora ta aktywizuje znaczenia przenośne kategorii przestrzennych występujących na poziomie narracji. W rezultacie czytelnik śledzący przebieg zdarzeń ma do czynienia z nieustanną oscylacją znaczeń dosłownych i metaforycznych. Na przykład, gdy bohater analizując fizyczny aspekt spadania, zauważa: „W próżni wszystkie ciała spadają z jednakową prędkością, ale my nie spadaliśmy w próżni, czy co...”, użyte przez niego słowo „próżnia” ma zarówno sens dosłowny, jak i przenośny. Analogicznie funkcjonują kategorie „góra” i „dół”, które wskazują naturalny kierunek spadania, a jednocześnie oznaczają odpowiednio „początek” życia i jego „kres”.

Życie w *Tym, który spada* jest zorientowane wyłącznie ku „dołowi”. Ruch „w górę”, niemożliwy tu niejako z założenia, pozostaje jedynie iluzją („Lecę do góry, lecę do góry! Alleluja! – wołał tamten i poleciał w dół” [s. 297]), a śmierć, sugerowana przez stopniowe zanikanie bohatera, tracącego zdolność komunikowania swoich doznań, nie daje się wyrazić w słowach.

* * *

Przeprowadzone analizy potwierdzają trafność przywołanego na początku artykułu rozpoznania Genetta, wskazującego na uniwersalny charakter metafor przestrzennych. Dowodzą również, jak sądzę, że metafory te są istotnym wyznacznikiem paraboliczności nie tylko wówczas, gdy pełnią funkcję dominanty kompozycyjnej organizującej fabułę i/bądź przestrzeń przedstawioną, która staje się w ten sposób przestrzenią „mówiącą”, ale też wtedy, gdy występują na poziomie narracji. Ich rola jako sygnałów paraboliczności jest szczególnie istotna w przypadku opowiadań o złożonej strukturze narracyjnej, jakimi są: *We młynie, we młynie mój Dobry Panie* i *Ci, co mnie niosą*. Niemniej także w *Błaźnie* i w *Tym, który spada* – utworach o czytelnej konstrukcji alegorycznej – metafory przestrzenne występujące w mowie bohatera-narratora pełnią znaczącą funkcję w generowaniu sensu ogólnego. Co istotne, uniwersalność wykorzystywanych przez Mrożka metafor uwydatnia paraboliczny

charakter jego opowiadań, a jednocześnie potęguje ich wieloznaczność. Warto jednak odnotować fakt, że te cechujące się wysokim stopniem ogólności parabole zrodziły się z doświadczenia konkretnej przestrzeni geograficznej – Chiavari, małego miasteczka na Riwierze Włoskiej.

Space Metaphors and Parabolicalism
in Sławomir Mrożek's Novels
from the Collection *Dwa listy*

Summary

The article analyzes the function of space metaphors in four stories by Sławomir Mrożek from the collection entitled *Dwa listy* (*We młynie, we młynie mój Dobry Panie, Ci, co mnie niosą, Błazen, Ten, który spada*), which constitute parables of differing degrees of narrative structure complexity. The author proves that these metaphors are a significant indicator of parabolicalism, not only when they serve the function of a compositional dominant which organizes the plot and/or the represented space, making it into a "speaking" space but, also, when they appear on the novels' narrative level.

Małgorzata Mikołajczak

Uniwersytet Zielonogórski

„Szli na Zachód osadnicy...”
Rola metaforyki przestrzennej w tworzeniu
mitologii Ziemi Lubuskiej

Wiele ludzi jest dzisiaj odseparowanych od swej tradycji [...], nie mają mitów pełniących rolę przewodnika.

Rollo May

Ziemia Lubuska. Ciepło, miękko brzmią te dwa słowa.

Eugeniusz Paukszta

Piosenka, z której pochodzą słowa przytoczone w tytule tego artykułu, zdobywała popularność w 2. połowie lat siedemdziesiątych, tj. w okresie, kiedy „karabiny i rusznice”, podobnie jak instytucje legitymizujące ład pojałtańskiej Europy (Ministerstwo Ziem Odzyskanych, Towarzystwo Rozwoju Ziem Zachodnich itp.) nie były już potrzebne, a powojenny etap przesiedleńczy na Ziemi Lubuskiej mógł zacząć przeobrażać się w lokalną legendę. Tymczasem legenda lubuska już była – jej ścieżki biegły równoległe do ścieżek historii. Adaptowaniu zachodnich terenów od początku towarzyszyło programowanie wyobraźni i zawłaszczanie pamięci; naprzeciw prywatnych mikrohistorii (przeciw-historii, jak nazywa je Ewa Domańska¹) stanęła opowieść o „pionierskich”, „romantycznych”

¹ Por. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 13.

czasach, której podwaliną był mit. „Mit twardy”. To określenie, pojawiające się w powieści *Romansoid* Zygmunta Trziszki, wydanej na rok przedtem, zanim ukazało się polskie tłumaczenie książki *Mit i znak* Rolanda Barthesa, niesie znaczenie podobne do tego, jakie mitowi nadał francuski semiolog.

Na gwałt potrzebny nam był jakiś mit twardy [podkr. – M.M.] o Kłodzie. Gdyby dało się zauroczyć legendą o tej wsi, przemalować ją do niepoznaki na rodziną²

– marzy narrator Trziszki. A chodzi tu przecież nie tyle (i nie tylko) o powstrzymanie procesu społecznej migracji (w powieści mowa o ucieczce ze wsi do miasta młodych ludzi), co o ideę, która przyświecała całej prozie pisarza, a wyrastała z przekonania o sile legendy malowanej słowem. Jej celem było związać z miejscem i – posłużyć się jednym z ulubionych słów Trziszki – „zauroczyć”.

We wczesnych powojennych latach to nastawienie patronowało twórczości także innych piszących o Ziemi Lubuskiej autorów. Mitotwórcza siła słowa sprzęgała się wówczas z socjalistyczną wizją literatury, w ramach której przedwojenna „myśl zachodnia” znajdowała nowe, „lubuskie” wcielenie.

Dzisiaj, gdy na Zachód drogami kroczymy,
gdy z brzegiem Bałtyku oddech polski rośnie,
nowe tętnią rytmy, nowe huczą rymy,
nowe, niespodziane rodzą się przenośnie

– ogłaszał w wierszu *Zachód* Franciszek Fenikowski³. I choć „rytmy”, „rymy” i „przenośnie” nowe nie były, bazowały na wcze-

² Por. Z. Trziszka, *Romansoid*, Warszawa 1969, s. 119. Twórczość Zygmunta Trziszki, która posłuży tu jako często przywoływany materiał egzemplifikacyjny, oznaczać będą skrótami: R – *Romansoid*; WŚ – *Wielkie świniobicie*, Warszawa 1965; ŻRO – *Żyłasta ręka ojca*, Poznań 1967; DO – *Dom nadodrzański*, Łódź 1968; DSN – *Dopala się noc*, Warszawa 1971; DD – *Dać drapaką*, Poznań 1983; PMI – *Podróże do mojej Itaki*, Warszawa 1980, podając tytuł opowiadania (bądź rozdziału) i numer strony.

³ F. Fenikowski, *Zachód*, w: *Odzyskane gniazda. Proza i poezja o Ziemi Lubuskiej*, wybór tekstów E. Paukszta, Poznań 1963, s. 339. Pozostałe cytowane z tej książki utwory oznaczać będą skrótem OG wraz numerem strony.

śniejszej, wielowiekowej tradycji, eksploatując głównie trzy źródła: 1) mit piastowski rozszerzony o słowiańskie i prasłowiańskie dzieje, na który nakładała się romantyczna tradycja gniazda, kolebki, korzeni, 2) Biblię i mitologię (tu produktywny był zwłaszcza motyw raju, ziemi obiecanej, arkadii, *locus amoenus* oraz motywy genezyjskie), 3) wyobraźnię archetypową, zakorzenioną w ludowej tradycji i eksponującą związki człowieka z naturą (topos Matki-Ziemi, motyw pierwotności/początku) – „nowa” zdawała się dynamika i intensywność procesu, który miał ostatecznie znieść, rozsadzić istniejący do niedawna polityczno-historyczny porządek, przemieszczeniem semantycznym niejako utwierdzić przesunięcie granic.

W poniższych rozważaniach spróbuję przyjrzeć się tej „polityce miejsca”⁴, odnosząc ją do zarysowanej w innym miejscu „topografii tropów”⁵. Interesować mnie będzie szeroko rozumiana metafora, a ściślej rzecz biorąc – szereg metafor konstytuujących lubuski mit założycielski, z różnych względów odrębny na tle tych, które konstruowane były po roku 1945 na potrzeby innych nowo utworzonych regionów⁶. W obszarze moich obserwacji pozostawać będzie literatura lubuska, powstająca od końca wojny do połowy lat 70. (cezurę wyznaczają debiuty urodzonych już po wojnie pisarzy), uprawiana przez osiedlających się na tym terenie autorów, ale nie tylko. Lubuskie środowisko literackie kielkowało bowiem długo i niesamodzielnie, a impuls do uprawiania twórczości regionalnej dali pisarze działacze „oddelegowani” do pracy „w terenie”

⁴ Określeniem „polityka miejsca” posiłkuję się w znaczeniu, jakie nadaje mu Elżbieta Rybicka (*Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 21–37).

⁵ Na temat „topografii tropów” pisałam w artykule *Tropy topografii. Związki między regionalizmem i miejscem w twórczości lubuskiej*, „Ruch Literacki” 2010, z. 1, s. 93–106.

⁶ W wypadku Ziemi Lubuskiej mit fundacyjny musiał powstawać od podstaw, tereny te bowiem nie miały wcześniejszych tradycji (nie tworzyły w przeszłości jednego regionu), nie charakteryzowały się też jakimiś szczególnymi cechami topografii, na których można by oprzeć legendę regionu. Specyfika miejsca sprowadzała się tu do... braku specyfiki.

(przede wszystkim zasłużony dla ziem zachodnich Eugeniusz Paukszta, ale też tacy pisarze, jak Franciszek Fenikowski, Maciej J. Kononowicz czy Wilhelm Szewczyk) oraz debiutujący przed wojną i działający na rzecz polskości autorzy (np. Lech Malbork, Maria Zientara-Malewska). Spod ich pióra wyszły wzorce, podejmowane potem przez rodzimych literatów. I mimo że po roku 1956 trudno już było pisać utwory z silnym ideologicznym przesłaniem, w stylu *Na zachodzie jest ziemia* Edmunda Osmańczyka⁷, to zaprojektowane wzorce osvajania przestrzeni powracały potem w reportażach, pamiętnikach, w opowiadaniach i wierszach autorów lubuskich.

Tę zróżnicowaną pod względem formalnym (gatunkowym, kompozycyjnym, językowym) i artystycznym literaturę określać będą mianem „osadniczej”, mając na uwadze nie tylko okoliczności jej powstawania, tj. okres zasiedlania zachodnich terenów, ale też produktywność motywów i metafor przestrzennych, pojawiających się na kartach tej literatury i sfunkcjonalizowanych w tworzeniu lokalnej mitologii – „mitologii drugiego stopnia”, tworzonej z pobudek propagandowych i ze świadomością mitotwórczej siły słowa, a zarazem odpowiadającej na duchowe potrzeby osób przesiedlonych, które próbowały odnaleźć się w nowej sytuacji. Między innymi dlatego jednym z wyróżników „literatury osadniczej” było powiązanie metaforyki fundującej lokalną geografii mityczną z typem przestrzennej aktywności podmiotu, skupionej wokół kilku charakterystycznych figur, m.in. syna/wnuka/dziedzica (1); wracającego do domu tułacza, wędrowca (w tym syna marnotrawnego i Odyseusza) (2); archeologa, uprawiającego geologię pamięci (3); wygnańca, szukającego Ziemi Obiecanej (4), a w wersji awanturniczej – konkwistadora/argonauty/zdobywcy, wyruszającego w życiową przygodę (5), wreszcie kreatora, którego związek z miejscem objawia się w akcie *creatio ex nihilo* (6).

⁷ Oto charakterystyczny fragment tego ideologicznie nacechowanego utworu: „Tam rola u bezrodnych. Tu rodni bez roli. / Tam im ziemia ciężarem. Tu brak w trzewiach boli! Dość chodziłim na Saksy. Na orkę bez sławy! / Tego ziemia, kto orze, kogo nędza dławi” (E. Osmańczyk, *Na zachodzie jest ziemia*, OG, s. 259).

W wyobrażeniu podmiotu zmierzającego do celu kierunek wyznaczała głównie trajektoria powrotu, która uzasadniała rewindykacyjną formułę „ziemie odzyskane” i pozwalała traktować region lubuski jako „ziemię ojców”. Komplementarne wobec niej było wyobrażenie „ziemi nowej” (to określenie spopularyzowane zostało w tytule powieści osadniczej Paukszty, *Trud ziemi nowej*), obcej i nieznannej, którą trzeba było nie tyle odpomnieć, co zdobyć i oswoić. Przykłady, które przytoczę, dotyczyć będą właśnie tych dwóch ujęć.

„Wracamy”. Ziemia Lubuska jako ziemia ojców

Tu wracamy – zrozumcie: wracamy, by zostać!
Tu rośniemy – zrozumcie: rośniemy z korzeni!
Tu nas fala krwi polskiej z powrotem wyniosła –
Tu się Polska odrodzi – nikt tego nie zmieni.

[Maciej J. Kononowicz, *Wracamy*, OG, s. 277]

Zacytowany wyżej, utrzymany w poetyce agitacyjnej manifest z drugiej połowy lat 40. współbrzmi z hasłem, które do dziś spotkać można na pomnikach stawianych w centrum lubuskich miasteczek, a które głosi „Byliśmy, jesteście, będziemy” – bez uwzględnienia chronologii przerwy, tj. siedmiu wieków, które dzielą pierwszy i drugi człon tego dobitnie wyrażonego *continuum*. Historyczną lukę wypełnić miała przestrzeń, geograficznie zakreślone „tu”, któremu w ramach mitu piastowskiego przypadła rola swoistej kroniki: czasy Mieszka I i Bolesława Chrobrego oraz poprzedzające je legendarne dzieje Słowian i ich walk z naporem germańskim uobecniać się bowiem miały w krajobrazie („teraz”), tworząc podwaliny powojennej mitologii Kresów Zachodnich⁸. W ten sposób

⁸ Halina Tumolska, która w książce zatytułowanej *Mitologia Kresów Zachodnich w pamiętnikarstwie i beletrystyce polskiej (1945–2000)*. *Szkice do dziejów kultury pogranicza*, Toruń 2007 omawia historyczno-polityczne uwarunkowania mitu piastowskiego, zwraca uwagę, że „wyobrażenia zbiorowa w swoich mitach powstających

przestrzeń stawała się reprezentacją zapamiętanej przeszłości – instrukcją dla wspomnień, „ramą pamięci”, „modelem dla czegoś”, jak za Cliffordem Geertzem nazywa ten sposób projektowania przestrzeni Sławomir Kaprański⁹. Literatura stawała się natomiast rodzajem atlasu – tworzyła mapy mentalne, „krajobrazy pamięci”, które pełniły funkcję przewodnika. W jednym z takich przewodników (w instruktażowym wstępie Paukszty do książki *Odzyskane gniazda*) czytamy:

Wśród urozmaiconego krajobrazu lesistych wzgórz i rozległych łąk, w zaciszach dawnych rzecznych pradolin, u zbiegu nurtów wodnych, nad przełazami przez trzęsawiska, na przesmykach jeziornych wyrastają dziesiątkami grodziska, pierwszy znak, że historia Ziemi Lubuskiej nigdy sielankowa nie była. Cóż dopiero, gdy w głąb tych wyniesień grodowych sięgnie łopata archeologa i odgrzebując zamierzchlą słowiańską przeszłość ziemi – wśród znalezisk zliczy setkami miecze, szyszaki, cały orężny rynsztunek. Swój i obcy [OG, s. 7].

Podobną lekcję historii, która mówi znakami przestrzeni, daje w wierszu *Posłuchaj* [OG, s. 41] Bolesław Soliński:

Posłuchaj co mówią kamienie
posłuchaj co mówią cegły –
z kamienia był Światowid
słowiański, niepodległy.

Z palonej gliny zamek,
dębem obrosłe wały –
posłuchaj co wiatr mówi
kronikarz zagorzały.

Najlepszym kronikarzem była jednak natura – lasy i drzewa, zwłaszcza stare, które pamiętać mogły czasy dawnych Słowian. To

nie bez udziału utworów literackich i dzieł kronikarskich, powracała często do początków, do prehistorii: do narodzin państwa i narodu, ale także do mitów i podań bajecznych, o charakterze genotypicznym, nawiązujących do czasów prasłowiańszczyzny, poprzedzających powstanie państwa polskiego”, s. 41.

⁹ Por. S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, w: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010, s. 11.

wśród nich rozgrywały się wydarzenia, o których mówią lubuskie baśnie i legendy.

Dla słowiańskich mieszkańców Ziemi Lubuskiej las był azy-lem i miejscem schronienia przed niemieckim wrogiem: w puszczy chroni się przed najeźdźcą Mścibój, syn Sulecha, a zioła rosnące w lesie przywracają mu życie, czyniąc zeń olbrzyma (*Sulechowski olbrzym*); tytułowemu bohaterowi *Złotej dzidy Bolesława* i grupie jego rycerzy las daje wytchnienie; „w niedostępnych kniejach, wśród bagien i trzęsawisk” ukrywają się też mieszkańcy Głogowa (*Gród wśród głogów*). Las był ponadto miejscem świętym, terenem odprawiania słowiańskiego obrządku. To w sulechowskiej puszczy mieszka Światopełk, stuletni kapłan Światowida (*Sulechowski olbrzym*), a w dębowym zagajniku Dobiesław, bohater legendy zatytułowanej *Skąd się wzięła nazwa Lubiatów*, spotyka słowiańskiego boga¹⁰. Nieprzypadkowo Wojciech E. Czerniawski w tomiku *Za las* nazywa las „pogańską świątynią”¹¹. W tym samym miejscu poeta powie o „igliwiu żywicznym”. Żywica konotowała pierwotność lubuskiego lasu, ale nie tylko dlatego stała się jednym z jego znaków charakterystycznych („o b a r w n y m [podkr. – M.M.] zapachu żywicy”, cechującym Ziemię Lubuską, pisze w wierszu *Panorama lubuska* Zenon Czarnecki¹²). Jeden z bohaterów Trziszki, próbując uatrakcyjnić nowe miejsce, przekonuje: „tam żywicą las pachnie, jej zapach po płucach przechodzi. Przyjedziesz, sama zobaczysz, zmęczone płuca orzeźwisz, to ją pokochasz” (*Uszanka* [DO, s. 35]). Zapach lasu ma tu zadanie podwójne: uzdrowia, a zarazem działa niczym afrodyzjak, budując miłosną relację wobec ziemi.

Wyobrażenie „pachnącego żywicą lasu”, które nawiązywało do historycznych powieści piastowskich, konotowało obfitość dóbr naturalnych i odgrywało ważną rolę w adaptacji nowego terenu. Oto

¹⁰ Wymienione przykłady zaczerpnięte zostały ze zbioru *Złota dzida Bolesława. Podania, legendy i baśnie Ziemi Lubuskiej*, wybór J. Koniusz, Poznań 1970.

¹¹ Por. W. E. Czerniawski, *Las*, w: tegoż, *Za las*, Zielona Góra 1965, s. 7.

¹² Z. Czarnecki, *Panorama lubuska*, w: *Poszukując słowa*, red. Z. Bieńkowski, Poznań 1968, s. 23.

jak prezentuje Trziszka pierwsze spotkanie przybyszów z nową ziemią: „Tabor wjechał do starego lasu; tych drzew nie powstydziłaby się nawet bukowina. Drzewa dały zdrożnym ludziom trochę ochłody” [DSN, s. 11]. Ważna była przy tym nie tylko uroda, ale i nienaruszalna, niezależna od uwarunkowań historii i polityki trwałość leśnej przestrzeni, bo „las jest tym miejscem, gdzie nic się nie zmienia: [...] las jest więc miejscem, gdzie można pozostać”¹³. Dlatego ci, którzy wyrwani zostali z rodzinnego domu, tak np. jak inżynier Kuba, bohater Trziszki, o którym mówi niżej przytoczony fragment, w trwałości lasu zakorzeniec mogli swoje trwanie:

Las miał mu przywrócić wiarę w sens egzystencji i co najważniejsze – w człowieka. Był las. Tu białonogie pannice brzozy wbiegają między dostojną zieleń sosen, tu las przegląda się w jeziorach. Inżynier Kuba powiada, że nie zna piękniejszej ziemi.

[*Drzewo posadził*, PMI, s. 30]

Nic dziwnego, że las stał się elementem konstytutywnym lubuskiego pejzażu, niejako atrybutem lokalnej przestrzeni.

Znaki przestrzeni, będące świadkami historii, sfunkcjonalizowane zostały w tworzeniu genealogii regionu według „instrukcji obsługi” mitu piastowskiego, którą znaleźć można w powstających po wojnie pracach na temat lubuskiego regionu. Tak np. w przedmowie do albumu *Ziemia Lubuska*, wydanego rok przed obchodami Tysiąclecia Polski, czytamy o germańskiej polityce podboju narodów słowiańskich, o uniezależnieniu się od zachłannych sąsiadów i słupach granicznych nad Odrą, wbijanych przez rycerzy Chrobrego, które miały stworzyć zaporę przeciw germańskiej agresji¹⁴. Ta wizja wraz z zaczerpniętym z *Kroniki* Galla Anonima wyobrażeniem Ziemi Lubuskiej jako „klucza królestwa polskiego” przenikała do licznie wydawanych opowieści i legend, ale też lubuskich opowieści historycznych i reportaży, utrwalając stereotypy: złego

¹³ Tenże, *Las*, w: tegoż, *Za las*, s. 7.

¹⁴ Por. W. Sauter, [przedmowa do:] *Ziemia Lubuska*, Poznań 1965, s. 6–7.

Niemca i dobrego Polaka; ekspansywnego, pełnego agresji narodu germańskiego i łagodnego, szlachetnego plemienia Słowian. Oddziaływała też na sposób obrazowania i ujmowania przestrzeni. Tak np. Fenikowski porównuje brzozy do słowiańskich księżnych rozpaczających „po zdradzieckiej uczcie margrafa Gerona” (*Zachód* [OG, s. 339]); Wilhelm Szewczyk, antropomorfizując rzekę, pisze o „ogniu gwiazd niemieckich”, które gaszą jej szum i „miastach u ramion wiszących twardych, całych w zbroi” (*Pozdrowienie Odry* [OG, s. 281]). W tej perspektywie lubuskie miasta stawały się emblematami krwawych dziejów:

Od mrocznych wieków ojcowie moi
Dzierżą pograniczne szlaki.
Gdzie Bytów, Złotów i Babimost stoi,
Tam krwi i potu są znaki

– oznajmiał Lech Malbork, zakreślając (w utworze *Babimojskie, Międzyrzeckie, Krajna, Kaszuby* [OG, s. 189]) przestrzenne granice narodowej tożsamości.

W obrębie mitu piastowskiego jednym z wyrazistych motywów partycypujących w konstytuowaniu tożsamości lokalnej był cmentarz – spoczywające na nim kości miały namacalnie potwierdzać polskość „odzyskanego” po wojnie terenu: „stąpali po cmentarzyskach przodków. Byli u siebie. Orły piastowskie na wieżach, choć w gotyku, jednak po polsku ryte nagrobne napisy świadczyły, kto tą ziemią władał. [...] mimo dziejowego karczunku, mimo tępienia słowiańszczyzny, w dniach wyzwolenia nowe pędy szumiały naszą mową”¹⁵ – pisze Wojciech Żukrowski w przedmowie do książki *Kartki z Ziemi Lubuskiej*. W tym wypadku nadrzędną ideą było dziedzictwo. Tak właśnie (*Dziedzictwo*) nazwany został tomik jednego z ważniejszych poetów lubuskich, Andrzeja K. Waśkiewicza. W tytułowym poemacie przestrzeń naznaczona jest obecnością

¹⁵ W. Żukrowski, *Przedmowa* [do:] E. Paukszta, *Kartki z Ziemi Lubuskiej*, wstęp i oprac. tekstu W. Żukrowski, Warszawa 1954, s. 4.

wcześniejszych pokoleń, a znaki historii rozsiane w krajobrazie legitymizują prawo do tego obszaru: „nam – którzy po nich – dane to dziedzictwo” – oznajmia poeta¹⁶. Takie przesłanie patronowało zresztą powstałej w roku 1946 *Pieśni o Ziemi Lubuskiej*, mówiącej o „ziemi praojców” i „Piastów słowiańskich prastarym rodzie”¹⁷. Taką retoryką i dykcją (dla uwiarygodnienia posiłkującą się archaiczną stylizacją) posłuży się też parę lat wcześniej Lech Malbork, który w cytowanym już utworze *Babimojskie, Międzyrzeckie, Krajna, Kaszuby* obwieszcza: „A ojce nasi to Piasta synowie, / To lud od sochy i pola” [OG, s. 189].

W sankcjonowanie prawa do „odzyskanego” terenu zaangażowana była obok literatury pięknej także narracja historyczna i literatura faktu. Autorzy powojennych reportaży – Henryk Ankiewicz, Alicja Zatrzybówna, Irena Kubicka poszukują polskich korzeni w średniowiecznych osadach, położonych na Ziemi Lubuskiej, Krzysztof Kąkolewski tropi ślady polskości na płytach nagrobkowych znajdujących się na zielonogórskim cmentarzu¹⁸, a zbiór opowiadań historycznych o Ziemi Lubuskiej zatytułowany *Dymy wyższe nad dęby* poprzedza motto, w którym wersalikami wyróżniono słowa archeologa:

Archeolog nachylił się raz jeszcze nad rozkopaną ziemią i krusząc rdzę na małym przedmiocie zawołał ze studni odkrywki w górę, ku słońcu: BYLIŚMY TU JUŻ NA POCZATKU UBIEGŁEGO TYSIĄCLECIA NASZEJ ERY, WCZEŚNIEJ ZANIM HUNOWIE WYOSTRZYLI PRZECIWI NAM MIECZE¹⁹.

¹⁶ Por. A. K. Waśkiewicz, *Dziedzictwo*, Warszawa 1966, s. 43.

¹⁷ Por. P. Kłuciński, *Pieśń o Ziemi Lubuskiej*, cyt. za: H. Ankiewicz, *Przechadzki zielonogórskie*, Zielona Góra 1977, s. 119.

¹⁸ Por. H. Ankiewicz, *Mały poczet wielkich ludzi (Dzień pierwszy, dzień drugi... Antologia reportaży o Ziemi Lubuskiej*, pod red. J. Kołodzieja, Zielona Góra 1974, s. 23–37); A. Zatrzybówna, *Powrót i początek (Dzień pierwszy, dzień drugi..., s. 9–21)*; I. Kubicka, *Zaledwie ziarno piasku dźwignąć (Dni następne. Reportaże o Ziemi Lubuskiej*, red. J. Kołodziej, J. Koniusz, Zielona Góra 1975, s. 9–21); K. Kąkolewski, *Kamienne kartki (Dzień pierwszy, dzień drugi..., s. 39–46)*.

¹⁹ T. Jasiński, *Dymy wyższe nad dęby. Opowiadania z dziejów Ziemi Lubuskiej*, Zielona Góra 1964, s. 7.

Dokumentując dziedzictwo, sięgano po romantyczne toposy: gniazda, kołyski, korzeni. Szczególnie nośny w metaforyzacji lubuskiego *loci* był obraz gniazda, utrwalony jako symbol domu i ojczyzny, a w tym wypadku wzmocniony symboliką orła białego, który „przyfrunął” do herbu państwowego z piastowskiego godła. I tak np. cytowany tu zbiór utworów poświęconych Ziemi Lubuskiej opatrzonej został tytułem *Odzyskane gniazda. Proza i poezja o Ziemi Lubuskiej*. Obok tradycyjnego ujęcia motywu spotkać przy tym można realizacje bardziej oryginalne, kontaminujące ważne w PRL-u polityczne symbole: „już strząsnęliśmy ze swych skrzydeł popiół / i gwiazdą orła kreślimy krajobraz”²⁰.

W tym kręgu semantycznym mieścił się też motyw ziemi kolebki, kołyski. Oto fragment lekcji historii udzielanej przez dziadka wnukowi na kartach jednego z opowiadań Trziszki:

Jak do szkoły pójdziesz, to powiedzą o Popiele i Rzepisze, to się mówi, że tam była kolebka. Rozumiesz, do prawdziwej kołyski wracasz, a te cośmy tam zostawili, to już spróchniała, nie ma czego żałować.

[Uszanka, DO, s. 35]

A w innym miejscu ta sama myśl skwitowana zostaje słowami: „Po mojemu jest tak: tu się kiedyś Polska urodziła, choć my rodziłyśmy się gdzie indziej” (*Dom pod białą skarpą* [DD, s. 48]).

Motyw ziemi-kolebki dawał się też odnosić do sfery prywatnej, asymilować w osobistej historii podmiotu. Oto np. Szewczyk w wierszu zatytułowanym *Pozdrowienie Odrze* [OG, s. 281] pisze o kolebce syna. Epitet przeniesiony (mowa tu bowiem o „syna pierwszej wolnej kołysce”) konotuje początek, który stał się jednym ze słów-kluczy literatury osadniczej i odzwierciedlał pragnienie rozpoczynania od nowa (życia, pracy) na nowej ziemi. „Ciągłe w rozmowie powtarzały się te słowa: pierwszy siew, pierwszy zbiór, pierwszy chleb z własnej mąki” – notuje w *Podróżach do mojej Itaki* Trziszka (*Tryptyk lubuski* [PMI, s. 21]). Do początku nawiązywały tytuły antologii lubuskich reportaży (*Dzień pierwszy, Dzień*

²⁰ W. E. Czerniawski, *Ziemia*, w: *Za las*, s. 9.

drugi..., *Dni następne, Nauka chodzenia*), a jego wyobrażenie odnośzone było do narodzin człowieka (osadnicy, którzy przybyli na „ziemie odzyskane”, „poculi w sobie radość nowo narodzonych” (*Plecami do Wielkiej Wody* [WŚ, s. 5]), „poczęty w tobie / do ciebie wracam” – pisał w *Tryptyku lubuskim* Bolesław Soliński) i do świata przyrody („rośnięcia z korzeni”, odradzania się po zimie, „wrastania”), do mitycznego wzorca cyklicznych powtórzeń („Powracamy jak woda, powietrze i ogień, / Powracamy jak zieleń, śnieg, słońce i deszcze” – Maciej J. Kononowicz, *Wracamy* [OG, s. 277]) i do momentu powstawania świata, zarówno w wersji naukowej, jak i mitologicznej. Początek wiązał się również z wysiłkiem podmiotu, który dzięki ciężkiej pracy stwarza nową ziemię (o takim wysiłku, zapowiadającym socrealistyczny kult pracy, pisze Pauksza we wspomnianej już powieści *Trud ziemi nowej*), a projektowany na sposób obrazowania przestrzeni konotował istnienie pierwotnej pustki i chaosu. „wydaje się, że ziemi tej bardzo blisko do czasów, kiedy powstawał świat; znacznie bliżej jej tam niż innym ziemiom” – pisał Trziszka (*Podróże do mojej Itaki* [PML, s. 7]).

W wymiarze wspólnotowym motyw początku sięgał poza historię, czynił regionalną przestrzeń kroniką dziejów ziemi – tych także, których nie utrwały świadectwa człowieka. Tak np. Czerniawski pisze o „człowieku kamienia” i „szkielecie prąptaka zastygłym w bursztynie”, a w poemacie *Ziemia* odwołuje się do momentu powstawania świata: mowa tam o ziemi „zrodzonej w twórczym niepokoju słońca” i dolinie „wysłanej czułym wapnem mitologii”²¹. Zenon Czarnecki natomiast tak oto kreśli lubuską panoramę:

Wyrasta ponad brzegi horyzontu
piersiami moren
o barwnym zapachu żywicy²²

²¹ Por. E. W. Czerniawski, *Ziemia*, w: *Za las*, s. 9. Dwa wcześniejsze cytaty pochodzą z utworów znajdujących się w tym samym tomiku („człowiek kamienia...”, s. 6; „szkielet prąptaka...”, s. 10).

²² Z. Czarnecki, *Panorama lubuska*, s. 23.

Obok tych obrazów pojawiały się wyobrażenia początku nawiązujące do Biblii oraz mitologii. Wśród tych pierwszych produktywny był zwłaszcza motyw wieży Babel, obrazujący etniczny tygiel kulturowy na Ziemi Lubuskiej (modelową realizację tego motywu znajdujemy w opowiadaniach oraz reportażach Trziszki²³) oraz – równie popularny – motyw rajskiego ogrodu, Edenu, przenikający się z obrazem arkadii.

Tu jest początek i nim weszliśmy
w tężowe schody Midas grał z Dionizosem
w kości. Ogród mi potem złotem otworzył...

– napisze Czesław M. Czyż w tomiku o znaczącym tytule *Okolica do zapamiętania*²⁴, a przywołany w powyższym fragmencie motyw ziemi ogrodu pojawia się także w reportażach mówiących o Ziemi Lubuskiej²⁵.

Z mitologii wywodził się też motyw odysei, będący jednym z bardziej popularnych w literaturze lubuskiej wariantów motywu exodusu. „Každy z nas jest Odysem, / Co wraca do swej Itaki”²⁶, twierdził Leopold Staff i choć pisarze lubuscy, inaczej niż autor *Pierwszej przechadzki*, nie mogli nawet marzyć o zamieszkaniu „znowu” „w swoim własnym domu, stąpaniu „znowu” po swych własnych schodach”, po wątek Odyseusza sięgali nader chętnie. W szaty Odysa ubrany zostaje bohater reportażu o góralach czadeczkich zatytułowanego *Góralaska odyseja*²⁷, jego postać spotkać można w wierszach lubuskich poetów (Waśkiewicza, Koniusza, Czyży).

²³ Por. *Podróże do mojej Itaki* [PMI, s. 9], *Mój ociec lekarzem butów* [DSN, s. 100], *Wschodzący dzień* [ZRO, s. 99].

²⁴ Czesław M. Czyż, „*Tu jest początek...*”, w: *Okolica do zapamiętania*, Zielona Góra 1965, s. 12.

²⁵ Por. np. H. Doboszowa, *Polska świebodzińska*, w: *Dzień pierwszy, dzień drugi...*, s. 215.

²⁶ L. Staff, *Odys*, w: *Byłem raz sobie*, wybór E. Borkowska, Warszawa 2004, s. 22.

²⁷ Por. D. Piekarska, *Góralaska odyseja*, w: *Nauka chodzenia. Reportaże z Nadodrza*, wybór J. Koniusz, Zielona Góra 1984, s. 37–45.

Najsilniej jednak motyw odysei uobecniony zostaje w reportażach *Podróże do mojej Itaki* Trziszki. Rolę tytułowej Itaki odgrywają tu okolice położone nad Notecią: „Moje podróże dokądkolwiek zawsze zaprowadzą mnie do mojej Itaki [...] nasza Itaka jest też naszą siłą. Żyjemy sprawami pierwszej większej ojcowizny. Tu poznaliśmy miarę, według której obliczamy stan świata” [PMI, s. 10]. Należy jednak zastrzec, że w tym wariacie mitu nie chodzi (tylko) o ideę powrotu, wszak Odyseusz Staffa też nie powraca do domu, a zresztą nie ma wcale takiego zamiaru:

O to chodzi jedynie,
By naprzód wciąż iść śmiało,
Bo zawsze się dochodzi
Gdzie indziej, niż się chciało²⁸.

I właśnie owo „gdzie indziej” dookreśla Itakę, o której mówi proza Trziszki. Mitologiczny motyw ma podkreślić odwagę tych, którzy wyruszyli w nieznaną, i nadać czasom, ale i miejscu (nowej Itace) wymiar wyjątkowy. Niebezpiecznie powojenne lata na ziemiach zachodnich nazywano wówczas, nawiązując do czasów zdobywania Dzikiego Zachodu, okresem pionierskim. W tym sensie zaludniający ziemie zachodnie powtarzali los amerykańskich osadników, a zarazem – odnosząc go do pierwotnej matrycy kulturowej – mitologicznych herosów. „I chociaż wiele jest patosu w porównaniu z herosami greckimi, to przecież należy się z tym zgodzić, że były to czasy heroiczne, mimo że tak bardzo zwyczajne” (*Tryptyk lubuski* [PMI, s. 23]) – twierdzi Trziszka, który transponuje nie tylko mitologiczną opowieść o Odyseuszu, ale też o zdobywcach złotego runa na współczesność, a opowiadając historię osadników zasiedlających okolice Głogowa i ich „drogę po miedź”, pisze: „Powtórzyła się historia z mitu greckiego o zdobywcach skarbu – złotego runa strzeżonego przez króla Kolchidy Ajetesa” (*Tryptyk lubuski* [PMI, s. 19]). Ów mit implikuje już jednak inne wyobrażenie Ziemi Lubuskiej – jako ziemi nowej, nieodkrytej, nieznaney.

²⁸ L. Staff, *Odys*.

„Przemaalujmy ją do niepoznaki”. Ziemia Lubuska – nowa i znajoma

O ile idea powrotu i związana z nią wizja Ziemi Lubuskiej jako ziemi ojców czerpała z metaforyki, bazującej na historii, wyobrażenie „ziemi nowej” kreowane było na takich zakorzenionych w kulturze europejskiej toposach, jak arkadia, raj, ziemia obiecana i *locus amoenus*. Celem mitotwórczych działań było wyidealizowanie obrazu nowo zasiedlanych obszarów przez (1) upodobnienie (do miejsc, z których przybyli osadnicy), (2) sakralizację przestrzeni oraz (3) estetyzację.

(1) „Ziemio, tyś inna – choć jesteś tą samą” (*Nowa Sól* [OG, s. 334]), pisał o Nowej Soli Henryk Szyłkin, a spójnik „choć” zaświadczał, że ani brak w Odrze „łokajskich ajerów”, ani „pozostawienie rodziny w Wilnie” nie stanowiło przeszkody, by nową ziemię traktować jak swoją. Tą samą, choć inną. Inną, choć tą samą. Celem literackich zabiegów stało się zniesienie kontradycji zawartej w tych sformułowaniach. Tak np. Czerniawski, który dzieciństwo spędził w Grzybowie koło Kołobrzegu, projektuje nadmorskie krajobrazy na obraz Szprotawy, dokąd przyjechał w roku 1945:

to miasto – kamień wygładzony solą –
jest moim morzem o sercu z bursztynu

Na wydmach miasta bursztynowe ptaki
wieczorem tańczą w suchej mgle neonów

– pisze w wierszu zatytułowanym *Moje miasto*²⁹. W innym miejscu, posługując się mechanizmem metafory konfrontacyjnej, powie o swoim dzieciństwie: „twoje bursztyny słoneczne tak bardzo / o fresk rzucony na tynk mego czasu”³⁰.

²⁹ W. E. Czerniawski, *Moje miasto*, w: *Za las*, s. 14.

³⁰ Tenże, *Dzieciństwo*, w: *Za las*, s. 15.

Metafora malarska trafnie tematyzuje dokonujący się na kartach lubuskiej literatury proces konstruowania, „przemalowywania” literackiej przestrzeni („przemalujmy ją do niepoznaki na rodzimą” [R, s. 119]). Zazwyczaj jednak nie był to fresk, ale raczej landszaft, sentymentalny obrazek, z którego wyłaniała się „ziemia znajoma”. Nie tylko w opowiadaniu o tym właśnie tytule (*Ziemia znajoma*), ale też w wielu innych Trziszka eksponuje kompensacyjną funkcję lubuskich krajobrazów, zwracając uwagę na podobne ukształtowanie terenu czy typ roślinności. Utożsamienie znajduje wyraz w metaforach eksponujących zaimek dzierżawczy (np. „moje nadnoteckie oczerety”, „swoja Wierchowyna”), a dotyczy to również aneksji symboli (np. „moja gorzowska Itaka”). Tworzy przy tym u podstaw lokalnego mitu założycielskiego mit inny – oparty na wyimaginowanym planie zasiedlania na zasadzie analogii krajobrazów: aktualnego i opuszczonego. *Tertium comparationis* określał typ roślinności, ukształtowanie terenu. Funkcją opisów było odnajdywanie w nowym krajobrazie elementów znanego. Takiej dominancie poddane zostały opisy Cigac w opowiadaniu *Plecami do Wielkiej Wody* Trziszki, w którym na elemencie podobieństwa oparta została motywacja działań bohaterów. I tak mieszkańcy Polesia trafili – na ziemię „co im ta ziemia w smaku przypominała poleszuckie błota...”, a sprowadzający ich w to miejsce Seczuk, jeden z pierwszych przybyłych do Cigac Poleszucków, już w drodze do Berlina upatrzył sobie bliską sercu, bo podobną do rodzinnej, okolicę: „Zaraz za tą rzeką spostrzegł wysmukłą sośninę, tak bardzo podobną do poleszuckiej. I już wtedy powiedział sobie, że to będzie jego wieś” (*Plecami do Wielkiej Wody* [WŚ, s. 8]).

Na tej samej zasadzie nie zaaklimatyzował się na Ziemi Lubuskiej „naród znad Prutu i Czeremoszu” i dlatego osadnicy wywodzący się ze wschodnich górzystych terenów trafili w Sudety:

Zaniosło Hucułów pod Śnieżkę, każdy znajdzie tu dla siebie splechę wierzchowiny, może i w świerkowej puszczy zamieszkuje Lisna – piękna dziewczica leśna [...] I chyba przez to mówią, że pod

Śnieżką znalazła huculska dusza swoją wierchowinę – „Werchowyno, maty moja”.

[*Plecami do Wielkiej Wody*, WŚ, s. 36]

Rodzimość nowej ziemi sankcjonuje obecność bóstw opiekuńczych, o literackim jednak rodowodzie, takich jak Lisna czy wspomniany w tym samym opowiadaniu (*Plecami do Wielkiej Wody*) święty Martyn. O jej swojskości natomiast zaświadczają zmysły. Poleszuki, pisze Trziszka, „poczuł się swojsko w torfowym zapachu” [*Jedna rodzina*, WŚ, s. 117], „ta ziemia w smaku przypomniała [im – dop. M.M.] poleszuckie błota ciekące, lepkie – mieszaniną iłu, torfu i mułu” [*Plecami do Wielkiej Wody*, WŚ, s. 6]. Także wybór miejsca motywowany jest kryterium odwołującym się do zmysłów: „Seczuk wybrał rodakom Poleszukom wieś, która zachwyci ich oko. [...] Wiedział, że ta wieś może zasmakować jego ludziom” (*Plecami do Wielkiej Wody* [WŚ, s. 8]).

Nowe miejsce jest więc nie tylko oglądane, ale też smakowane, wąchane, wchłaniane wszystkimi zmysłami. W ten sposób rodzi się sensualistyczna, cielesna więź z ziemią – dającą i hojną, upersonifikowaną jako ziemia matka i ziemia kochanka. Spośród żeńskich ról przypisywanych Ziemi Lubuskiej (a oprócz wyżej wymienionych produktywna była też rola córki³¹), najczęściej eksploatowano motyw ziemi kochanki. Przywołuje go już w tytule opartym na paronomazji (*Lubuska luba* [OG, s. 309]) Jan Bolesław Ożóg. Bardziej zmysłową, erotyczną wersję motywu spotkać można natomiast w prozie Trziszki – oto w opowiadaniu *Wilcze kły* pojawia się fatalistyczne (motywowane miłosną relacją do ziemi) uzasadnienie zabójstwa. Ofiarą mordu, dokonanego przez ukrywającą się w lesie ponemiecką bandę, padł chłop, który wczesną wiosną zaczął porządkować obejście:

³¹ Taką rolę (córki powracającej, która „pada na pierś matki”) przypisuje jej Franciszek Fenikowski w wierszu *Ziemia Lubuska* [OG, s. 5].

Co mu w głowę przyszło, żeby w porę podwiosny – bo jeszcze nawet nie przedwiosnia – podłechtować ziemię, podłazić do niej z szachrowaną miłością. Czasem można usłyszeć, że chłop sam sobie zaszkodził. Za wcześniej zaczął ją podmacywać w najczulsze miejsce, już chciał łapami miętosić, kiedy jeszcze obca i nierozbudzona – czekała na głaskanie, a Dubeń już ją miętosił. Dała mu po pazurach. [...] Rozwścieczone wilki musiały do reszty rozżłościć się widokiem chłopca, który zabrał się za naprawianie płotu.

[*Wilcze kły*, DO, s. 195]

Wolno przypuszczać, że w tym wypadku rolę hipotekstu spełnił sposób ujęcia ziemi zawarty w powieści *Trud ziemi nowej*. Ta „nowa ziemia”, o której pisze w pierwszej powieści osadniczej Paukszta, chce „kochania chłopskiego”: „Co jak ogarnie swą mocą, jak ścieśnie ramionami, a rozmiłuje, to wszystek świat przesłoni”³². I takiego „kochania chłopskiego” oczekuje też ziemia, na którą przybywają osadnicy Trziszki. Oto pierwsze wrażenie ze spotkania z nowym miejscem, zapisane w opowiadaniu *Dom pod białą skarpgą* [DD, s. 52]:

Wtedy zobaczyliśmy tablicę CHRISTOPHSWALDE i wjechaliśmy w parów. Z lewej strony wznosiła się skarpa białego piasku, jakby ziemia bezwstydnie pokazywała swój goły brzuch, a z prawej, od głębokiej fosy zaczynało się czarne wybebeszenie. Pomyślałem sobie, że ziemia leży tutaj do góry brzuchem.

Ów opis konotuje obraz ziemi kochanki, ale też ziemi obiecującej odpoczynek (próżnowanie) strudzonym przybyszom. Ukazuje miejsce, które rekompensować ma trudy wędrówki, w którym natura współdziała z człowiekiem. Nowa ziemia miała być bowiem wcieleniem arkadii, ziemskim rajem.

(2) Rangę nowego miejsca podnieść miała topika sakralizująca, sięgająca po pogańskie i – znacznie częściej – chrześcijańskie wyobrażenia kultowe. Tak np. Czerniawski nazywa las, o czym była już

³² E. Paukszta, *Trud ziemi nowej*, Warszawa 1948, s. 484.

mowa, „pogańską świątynią”, dla Zdzisława Morawskiego schody usytuowane w centrum Gorzowa są „miasta największym ołtarzem”³³, Szewczyk natomiast zwraca się do rzeki, parafrazując słowa modlitwy: „Orędowniczko nasza na brzegu szczecińskim”, „Wiarą miast jak kolumnami wsparty / strumieniu” (*Pozdrowienie Odrze*, [OG, s. 281]).

Sakralizacja lubuskiego krajobrazu najpełniej dokonała się jednak w ludowym nurcie prozy Trziszki, podejmującym pogańskie wyobrażenie ziemi bóstwa, które żąda od człowieka okrutnej ofiary. W opowiadaniu *Plecami do Wielkiej Wody* ofiarą jest życie syna głównego bohatera. Gdy ów ginie, rozerwany przez minę, Seczuk podpala okoliczne łąki. W ten sposób dokonuje się „tajemnicze katharsis nowej ziemi” [WŚ, s. 29], a bohater wadzi się z nią niczym z groźnym bogiem:

Chyba wiedział, że ziemia jest niezniszczalna, może święta, na pewno święta swoją trwałością, wiecznością. Zobaczył ją wtedy w płomieniach, podpaloną własnymi rękami, i na chwilę wydało mu się, że potrafi ją ukarać, zniweczyć jej wieczność. W tym momencie podmokła gleba przechodziła swoje wyzwolenie od ohydztwa wojny, zwalczała jednym płomiennym oddechem przebrzydłą plenność rozjuszonych chwastów, tamtej chwili ogień i ziemia zwarły się w zmaganiu z chwastami zasianymi przez Boga i ludzi.

[*Plecami do Wielkiej Wody*, WŚ, s. 30]

W prozie autora *Dobrej nowiny* religijność ludowa sprzęga się z wyobrażeniami zaczerpniętymi z chrześcijaństwa, głównie z Biblii. Na obraz ziemi wybawicielki („ta ziemia nas wszystkich karmi, odziewa, żywi, ona jest dla nas wszystkim” (*Ziemia znajoma* [WŚ, s. 54]) – mówi jeden z bohaterów) nakłada się wyobrażenie „ziemi prawdziwej”, „szczęśliwej”, czyli Ziemi Obiecanej, jak w tym samym miejscu nazywa ją Trziszka. I choć określenie to ma nacechowanie ambiwalentne, gdyż pisarz – odnotowując zderzenie oczekiwań i realiów – pokazuje rozczarowanie tych, którzy „nie

³³ Z. Morawski, *Wzgórze miasta*, w: *Strofy o dzierzawie*, Gorzów 1982, s. 21.

zaznali tu obiecane szczęścia” (*Wschodzący dzień* [ŻRO, s. 175]), to zdaje się jednym z głównych składników mitu fundacyjnego, który konstruowany jest na kartach jego opowiadań. Wyobrażeniu Ziemi Obiecanej towarzyszy rozbudowana topika biblijna, w jej ramach powracają figury wędrowca, tułacza, pątnika. Jak się zdaje, biblijny *exodus* stał się podstawowym wzorcem dla opowieści o przesiedleniu, konstruowanej jako parafraza (a w cytacie zamieszczonym poniżej jako parodia) Księgi Wyjścia:

Dwaj pątnicy piszący swoim marszem nową Księgę Wejścia szli objuczeni zwykłymi plecakami [...] a jeść trzeba nawet wówczas, gdy idzie się do ziemi odzyskanej, nawet gdy szlak tej wędrówki zostanie ujęty w nową księgę ludzkiego zwyczajstwa nad śmiercią. Tu manna nikomu nie osładzała życia. [...] Taka już konkwistadorska dola. Opłacic wejście okrwawionymi stopami. Na szczęście w Skąpem jedno zabudowanie – jak wyspa ocalenia – było już zamieszkane przez Polaków. Przez trzy dni gospodyni kurowała ich manną, a gospodarz gorzałką.

[*Drzewo posadził*, PMI, s. 31]

(3) Ziemia Lubuska, bogata w lasy i jeziora, a dodatkowo w ponemieckie dobra, bardziej może niżeli inne zachodnie tereny predestynowana była do przyjęcia roli powojennej arkadii, „krajny mlekiem i bimbrem płynącej”, jak – powtarzając popularne w powojennych czasach określenie – nazywa ją Trziszka (*Ziemia znajoma* [WŚ, s. 39]). Przy czym topos arkadyjski zazwyczaj realizował się w wyższym stylistycznie rejestrze. W poemacie opisowym Bolesława Solińskiego wpisywał się np. w formułę pochwalnego hymnu. Afirmacji krajobrazu służyła tu metaforyka odwołująca się do artefaktów kultury wysokiej i jej atrybutów, takich jak sonet, poemat, heksametr i oda:

jak sonet Petrarcki
 ścian potoczysty poemat
 okien wieczorny heksametr
 i wieża co jak oda³⁴

³⁴ B. Soliński, *Tryptyk lubuski*, Poznań 1979.

– powie o swoim regionie poeta, a w innym miejscu (pisząc o Odrze) nawiąże do klasycznej muzyki:

o tobie można nieskończenie
bo sama jesteś bez końca
w kantatach
odach
tych co cię sławią muzycznie
albo w gorących
słowach.

Ujęcie przestrzeni odtwarzało wzorzec kulturowy, a metaforyka muzyczna i malarska podporządkowana była estetyzacji przestrzeni i zarazem estetyzacji przeżycia lirycznego (podmiot *Tryptyku lubuskiego* samookreśla się za pomocą poetyzmów „komiwojażer pamięci”, „kolekcjoner pamięci”, „kustosz marzeń”, „archeolog uroków”, „nie istniejący dorożkarz”). Podobny zabieg spotkać można w poetyckich ujęciach miasta: o „szarym koncercie schodów” w odniesieniu do gorzowskich „schodów donikąd” pisze Zdzisław Morawski (w utworze *Wzgórze miasta*³⁵), Irena Dowgiewicz w *Rzeczy o mieście Gorzowie* uwzniośli miejski krajobraz zestawieniem Gorzowa z Rzymem, pępkiem świata i aluzją do pieśni (*Prząśniczka*) Stanisława Moniuszki³⁶.

Także deklaracja wyboru miejsca motywowana była estetycznie. Oto główny bohater opowiadania *Plecami do Wielkiej Wody* „wybrał rodakom Poleszukom wieś, która zachwyci ich oko” [WŚ, s. 8], czego potwierdzeniem są zawarte w tym opowiadaniu opisy nad-rzecznej przyrody. W technice opisu widoczne są wpływy obrazowania impresjonistycznego, a pojawiające się ujęcia krajobrazów zdają się ekfrazą młodopolskich malarskich przedstawień polskiej złotej jesieni:

³⁵ Por. Z. Morawski, *Wzgórze miasta*.

³⁶ Por. I. Dowgiewicz, *Rzecz o mieście Gorzowie*, w: *Tutaj mieszkam*, Warszawa 1973, s. 43–47.

Akurat nad Cigacami szła miodowa jesień, zaraz od rzeki pas mokradeł przechodził w plażowy piasek, na nim gnieździła się sosnica, tylko gdzieniegdzie przetykana jesienno-miodnymi liśćmi brzeziny, klonów. Wśród lesistych skrzydeł jakby tokowiska rozciągały się bodliwe zagony kartoflisk. O tej porze nad Prypecią płoną ogniska, krowy chodzą samopas, dzieciarnia przysmała się przy ogniskach.

[*Plecami do Wielkiej Wody, WŚ, s. 7*]

I nieprzypadkowo w *Podróży do mojej Itaki* znaleźć można wyznaczenie: „Moje noteczki oczerety zauroczyły mnie tak dokumentnie, że z książki na książkę próbuję uchwycić jakiś zgoła nieludzki urok tej krainy” [PMI, s. 7].

Malowniczymi opisami Ziemi Lubuskiej zasilane były także prace zbiorowe i publikacje albumowe, które miały ukazywać region jako miejsce o wyjątkowej urodzie. Oto przykładowe podpisy pod fotografiami w albumie zatytułowanym *Ziemia Lubuska*: „Piękny to kraj. Miał rację zacytowany Długosz, gdy oczy za nim wypląkiwał.” Albo: „Jak malownicze cacko, na pół realna wizja, wygląda z góry Nowe Miasteczko, potwierdzające świadectwo o urodzie lubuskich miasteczek”³⁷. Autor tych komentarzy, Paukszta, wypracował wiele tego typu formuł estetycznych, sfunkcjonalizowanych w opisie regionu i kreujących wyobrażenie pięknej, przyjemnej przestrzeni. „Ziemia Lubuska. Ciepło, miękko brzmią te dwa słowa” – pisał we wstępie do książki *Odzyskane gniazda*, a egzemplifikacją tej tezy są wymienione w dalszej części: „poszum wiatru napływającego z lasów bukowych”, „ciemnoniebieskie tafle łagowskich jezior”, „napita zielenią melancholia rozlewisk odrzańskich”, „harmonia ciągów świerkowych, modrzewiowych, dębowych i sosnowych” [OG, s. 7].

* * *

³⁷ *Ziemia Lubuska*, przedmowa W. Sauter, Poznań 1965, s. 108 i 166. Autorem obu podpisów jest E. Paukszta.

„Czym byłaby Ziemia Lubuska, gdyby jej zabrać tę ciszę, lasy i jeziora?”³⁸ – pyta Zbigniew Ryndak w książce *Góry i doliny*, a pytanie to dotyczy tożsamości regionu fundowanej na krajobrazie uchwytnym w perspektywie „tu” i „teraz”. Brak historycznej ciągłości i wcześniejszej tradycji sprawiał, że Ziemia Lubuska niczym czysta karta wymagała stworzenia od podstaw legendy miejsca i legenda taka rodziła się m.in. na bazie mitotwórczej i kompensacyjnej funkcji literackiej przestrzeni. Mówiąc najkrócej, należało przemienić: ziemię nieznaną w znajomą, nową w starą, obcą w swojską, cudzą w odzyskaną.

Na zakończenie warto zapytać: czy mitologia, zrodzona na potrzeby historycznej chwili, przetrwała i czy zarysowane wyżej wzorce oddziałują na współczesną literaturę regionu? To pytanie wymaga przyjrzenia się nieuwzględnionym tutaj, tj. piśmianym po roku 1975 utworom. Niemniej jednak już wstępny rekonesans przynosi negatywną odpowiedź – raczej nie, mit piastowski wyczerpał się i mało kto sięga dziś po wywodzące się zeń przestrzenne motywy. Niektóre scharakteryzowane tu wyobrażenia spacje, jak na przykład cmentarz, ewoluowały – w nowszej poezji pojawiają się nie piastowskie, ale poniemieckie groby. Inne, na przykład obraz ziemi obiecanej, zanikły, ich miejsce zajął obraz utraconego kresowego raj. Pisarze, którzy urodzili się już na Ziemi Lubuskiej, opisują Laski Odrzańskie, Wilkanowo, Zawadę, Droniki – uciekając od wielkiej mitologii regionu w małą mitologię swych prywatnych ojczyzn. Nie zdezaktualizowała się jedynie metaforyka arkadyjska („cisza, lasy i jeziora”), która dziś – w pozaliterackim kanale komunikacyjnym i w ramach nowej „polityki miejsca” – służy promocji regionu.

³⁸ Z. Ryndak, *Góry i doliny*, Warszawa 1966, s. 55.

“Szli na Zachód osadnicy...”

The Role of Spatial Metaphorics in Constructing the Mythology of the Lubusz Land

Summary

Spatial metaphorics present in the Lubusz settler literature had a mythogenic function and was linked to the post-war politics of place, serving the adaptation of the areas annexed by Poland. This metaphorics focused on a few figures of the subject's spatial activity in relation to two basic representations of the Lubusz Land: as the “land of the fathers” (1) and as the “new land”, i.e. a strange and unknown land (2). The first of these representations was carried out under the creed of “return”, the second – of “conquest” and “domestication” of the new area. The examples presented come from the works written between the year 1945 and mid-70ties, and concern themselves with metaphors and spatial motifs which are effective in relation to both the above approaches.

Monika Kostaszuk-Romanowska

Uniwersytet w Białymstoku

W laboratorium współczesności, czyli teatralne przestrzenie młodego polskiego dramatu

W drugiej połowie ubiegłego wieku wiele się mówiło o tzw. teatrze postdramatycznym – wieszczono, a właściwie konstatowano porzucenie dramatu przez teatr. Wydana w 1999 roku w Niemczech praca Hansa-Thiesa Lehmana *Postdramatisches Theater* (jej polskie tłumaczenie ukazało się pięć lat później¹) precyzyjnie rozpoznawała symptomy tego zjawiska. Dowodem na odejście od teatru dramatycznego był, według autora, prawdziwy wysyp form inscenizacyjnych, które stworzyły w miarę spójny nurt nie tylko dlatego i nie przede wszystkim dlatego, że w większości odbywały się bez literackiego tworzywa. Ich wspólne cechy można już dziś względnie czytelnie uporządkować. Należy do nich przede wszystkim rezygnacja z ukonstytuowanej w dramacie wizji świata, odtwarzającej ją fabuły i działających w niej bohaterów. Miejsce tych tradycyjnych kategorii opisujących spektakl – bardziej lub mniej wiernie realizujący wizję dramaturga – zajęły wartości jakościowo odmienne. I tak dramaturgicznie uspołniony mikrokosmos zastępowała real-

¹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

ność stwarzana *ad hoc* wprost na scenie. Klasyczny przyczynowo-skutkowy układ zdarzeń eliminowała afabularna zdarzeniowość, energia scenicznego „dziania się”. A psychologicznie ukształtowanego bohatera wypierał quasi-bohater, czasem sam aktor uprawniony jedynie faktem swej fizycznej obecności w planie gry.

W nowym teatrze opisywanym przez Lehmana zmianie ulegał także status słowa, co dla badacza postdramatycznych losów dramatu może być szczególnie interesujące. Jego monologowo-dialogowa faktura, zawsze tak silnie powiązana z postacią, została ostatecznie unieważniona na rzecz szczególnej, specyficznie wyrazistej „rzeczywistości językowej”². Iluzję rozmowy – bohatera z samym sobą i z innymi bohaterami – zastąpił niepretendujący do jakiegokolwiek formy iluzji autonomiczny żywioł języka. Żywioł ów objawiał swoją heterogeniczność, wielostylowość, często brak semantycznej koordynanty i dyscypliny. Dotychczasowy dysponent werbalnej (i nie tylko werbalnej) warstwy spektaklu – dramat jako gatunek jednak literacki – w sposób jawny zaczął tracić na znaczeniu.

Do jego całkowitego wyrugowania z teatru opisany proces jednak nie doprowadził – problem nowej obecności dramatu w teatrze okazał się bardziej złożony. Przede wszystkim, jak przekonuje Lehmann, nie można identyfikować pojęcia „teatr postdramatyczny” jako kategorii opisującej teatr całkowicie rezygnujący z tekstu. Chodzi tu raczej o formułę, która zakłada zasadniczą renegotjację statusu dramatu w przestrzeni scenicznej. Postdramatyczność – twierdzi autor – „sygnalizuje wciąż istniejący związek i nadal zachodzącą wymianę pomiędzy teatrem a tekstem”³. Tyle że dramat nie ma już w tej wymianie pozycji dominującej. Pozostaje potencjalnie ważnym elementem struktury spektaklu, lecz właśnie jako jej element, podporządkowanym „dyskursowi teatru”. Teatru, dodajmy, który ma już za sobą istotne samorozpoznanie, polegające na od-

² Tamże, s. 10.

³ Tamże, s. 9.

kryciu takich środków ekspresji, które wobec tekstu są całkowicie niezależne⁴.

Zastrzeżenie Lehmana, nie da się ukryć, rodzi pewne problemy terminologiczne. Skoro teatr postdramatyczny nie jest po prostu teatrem bez dramatu, a jedynie teatrem detronizującym teatr dramatyczny („literacki”), jak nazwać teksty, po które sięga, a ściślej teksty, które wciąż się dla niego pisze? Niemiecki badacz proponuje niezbyt precyzyjne określenie „niedramatyczny tekst teatralny”:

Jednocześnie nowy tekst teatralny, który również nieustannie czyni przedmiotem refleksji własną strukturę jako tekst językowy, stanowi „już niedramatyczny” tekst teatralny⁵.

Rozstrzygnięcia terminologiczne nie są wbrew pozorom kwestią drugorzędną. Nie mogą być, bo identyfikują istotny dział współczesnych praktyk dramaturgicznych. Jednoznacznie wskazują one na fakt, że dzisiejszy teatr nie jest już jedynie miejscem inscenizowania dramatów przez nadawanie im autorskiej oprawy scenicznej. To raczej przestrzeń współpracy, a czasem też konfrontacji, dramaturga i reżysera, w której wyraźną przewagę ma jednak inscenizator, bo to do niego należy inicjatywa i ostatecznie, artystyczne słowo. Niejednokrotnie to właśnie on (a właściwie teatr, w którym wystawia) zamawia sztukę – czasem jest to zamówienie nieprzypadkowo precyzyjne, podporządkowane pomysłowi już nie literackiemu, lecz inscenizacyjnemu.

Co ciekawe, temu pomysłowi nierzadko muszą się poddać nie tylko autorzy dziś piszący dla teatru, ale także twórcy dzieł klasycznych. Znakiem nowych realiów funkcjonowania tekstu w teatrze staje się wygodna formuła „według” (zapowiadająca na przykład *Hamleta* „według” Szekspira) stosowana przez wielu młodych i „jeszcze młodszych” polskich reżyserów. Równie chętnie wykorzystują oni przeróbkę właściwego tytułu dramatu. W przypadku

⁴ Tamże, s. 66.

⁵ Tamże, s. 9.

takich inscenizacji, jak *H. czy Fanta\$y* Jana Klaty, 2007: *Macbeth* Grzegorza Jarzyny, *Mickiewicz. Dziady. Performance* Pawła Wodźńskiego, dekonstrukcja oryginalnego tytułu jest nie tylko jawną deklaracją dokonanej aktualizacji, ale też sygnałem bardzo swobodnego przetworzenia wyjściowego tekstu. Dziś prawa do niej mogą odmawiać reżyserowi jedynie najbardziej konserwatywnie nastawieni krytycy.

Prymat inscenizatora to we współczesnym polskim teatrze zjawisko, jak się wydaje, trwałe, a jednocześnie obiecująco wielowymiarowe. Jak zauważa Jacek Kopciński, „teatr zmienia się szybciej” niż projekty teatralne wpisywane w dramaty⁶, co oznacza, że tworzone dziś dla teatru teksty nie tyle dyktują mu własną wizję sceniczną, ile tę wizję w różny sposób i na różnych warunkach z teatrem „uzgadniają”. Ów nowy paradygmat „korporacyjnej” współpracy dramatu i teatru, autora i reżysera ciekawie charakteryzuje Jacek Sieradzki:

[...] mamy najbardziej cieszące się powodzeniem i chyba dysponujące największą siłą sceniczną przedstawienia, których scenariusze powstały w ramach roboty teatralnej albo w ścisłym związku dramatopisarza z teatrem, gdzie pisarz służy czasami wręcz teatrowi nie tylko jako autor, ale i jako researcher, czyli ktoś, kto znajduje materiały i włącza je do wspólnej pracy⁷.

Cytowane tu wypowiedzi pochodzą z dyskusji przeprowadzonej w warszawskim Instytucie Teatralnym w listopadzie 2011 roku. Miesięcznik „Dialog” opublikował ją pod znamienym tytułem *Umarł dramat, niech żyje dramat*. Choć w tej dyskusji padały różne, czasem skrajnie przeciwne głosy, jej przebieg dowodzi zasadności zarówno pierwszej, jak i drugiej postawionej w tytule tezy. Jeśli przyjąć za słuszne rozpoznanie mówiące o „hegemo-

⁶ Głos w dyskusji przeprowadzonej w warszawskim Instytucie Teatralnym 3 listopada 2011 roku. Zob. *Umarł dramat, niech żyje dramat*, „Dialog” 2012, nr 2, s. 7.

⁷ Tamże, s. 6.

nii reżysera”⁸, należy pogodzić się z faktem obumarcia nie tyle dramatu jako gatunku, lecz tych jego form, które w komunikacji sceny i widowni dziś już się nie sprawdzają; według Pawła Sztabrowskiego należy do nich na przykład klasyczna konwersacja prowadzona przy użyciu okrągłych, wypielegnowanych zdań⁹. Szansę natomiast mają te odmiany gatunkowe, które są teatralnie atrakcyjne, to znaczy korespondują z estetyką uprawianego obecnie teatru i mieszczą się w horyzoncie oczekiwań współczesnego widza. Nie bez powodu Jacek Sieradzki wspomina o usługowej roli dramaturga-researchera, który nie pracuje już niezależnie (od repertuarowych potrzeb teatru) i nie tworzy pod wpływem boskiego natchnienia, ale w bliskim kontakcie z rzeczywistością podsuwającą mu tematy i problemy zdolne zainteresować publiczność tu i teraz.

O ile nazywanie tych nowych postaci dramatu „tekstami dramatopodobnymi”¹⁰ czy „teatropisaniem na zamówienie”¹¹ wydaje się nieco przesadne i niesprawiedliwe, o tyle zawarte w cytowanych określeniach rozpoznanie trzeba uznać za słuszne. Teatr może obywać się bez dramatu, a dramat jako gatunek literacki może funkcjonować bez teatru, jednak to właśnie dzieła usytuowane w przestrzeni wspólnej obu sztuk stanowią dziś szczególnie ciekawy i najbardziej wdzięczny obiekt obserwacji. Faktu, że tekstów przykrojonych na potrzeby współczesnej sceny wciąż przybywa, nie należy interpretować w kategoriach „śmierci gatunku”. To raczej znak nowego otwarcia, a przy tym szansa zarówno dla autora, nawet jeśli tworzy pod presją narzuconego przez „rynek” teatralnej oferty zamówienia, jak i dla inscenizatora, który ma luksus pracy na materiale odpowiadającym jego artystycznej intuicji.

⁸ Określenie Kaliny Zalewskiej; tamże, s. 13.

⁹ Tamże, s. 9.

¹⁰ Pojęcie użyte przez Jacka Kopcińskiego; tamże, s. 8.

¹¹ Określenie przywołane przez Annę Kuligowską-Korzeniewską; tamże, s. 12.

O tym nowym otwarciu świadczą dwa przedstawienia (i dwa dramaty), do których chciałabym się odwołać. *Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię* to spektakl Przemysława Wojcieszka zrealizowany w październiku 2005 roku w TR Warszawa. W tym przypadku mamy do czynienia z sytuacją szczególną, gdyż reżyser jest też autorem tekstu sztuki. Wojcieszek zyskał uznanie dzięki przedstawieniu *Made in Poland* wystawionemu w legnickim Teatrze im. Modrzejewskiej w 2004 roku. Inscenizując historię zbuntowanego blokersa, już wówczas wystąpił w podwójnej roli – autora i reżysera. A tytuł jego tekstu stał się tytułem kultowej antologii najnowszego dramatu polskiego wydanej w 2006 roku¹². *Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię* to niezrealizowany scenariusz filmowy, zmieniony i przerebiony na dramat, a właściwie na gotowy scenopis. Autorka drugiej przywoływanej tu sztuki – Dorota Masłowska – jako dramaturg zadebiutowała w 2006 roku napisanym na zamówienie TR Warszawa tekstem *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*. Dramat *Między nami dobrze jest* z 2008 roku również został zamówiony przez TR Warszawa i berlińską Schaubühne am Lehniner Platz. Zespół TR wystawił go w Berlinie w marcu 2009 roku w reżyserii Grzegorza Jarzyny.

Co łączy te dramaty? Fascynacja współczesnością, potrzeba sportretowania życia ludzi, o których zwykło się teraz mówić „wykluczeni”. Bolesną, brutalnie konkretną wiwisekcję polskiej rzeczywistości obaj reżyserzy umieszczają w chłodnej, ascetycznej, celowo odrealnionej przestrzeni. Sztuka Wojcieszka to opowieść o trudnym związku dwóch dziewczyn – Magdy i Sugar. Ich życie, które próbują sobie wspólnie ułożyć, rozpisane zostaje na cztery przestrzenie: „zmywak” w obskurnej smażalni kurczaków (gdzie się poznały i razem pracują), „salon” w skromnym domu Sugar, mieszkanie jej kolegi Mikołaja i mieszkanie Zapaśnika (gospodarza imprezy, na którą przychodzą dziewczyny), wreszcie nocny klub z poetycko-

¹² *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski. Antologia dramatu w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006.

-rockowymi slamami – miejsce ucieczki od ponurej codzienności. W warszawskim przedstawieniu wszystkie cztery wymiary prozaicznej egzystencji bohaterów obsługuje jeden oszczędnie rozrysowany plan gry. Stanowi go ograniczona, zamknięta przestrzeń, ciasno otoczona z trzech stron widownią maksymalnie przybliżoną do aktorów. Centralne miejsce zajmuje stół – symboliczny, wielofunkcyjny mebel. Jego prosty, quasi-laboratoryjny blat wielokrotnie zmienia swoje przeznaczenie – jest zlewozmywakiem w smażalni, rodzinnym stołem, wreszcie barem w slammerskim klubie.

Ten najważniejszy element scenograficzny przedstawienia służy przede wszystkim do przestrzennego zorientowania sceny. Jego symbolikę zaprojektowano w sposób bardzo uproszczony, a przez to wyrazisty i maksymalnie czytelny. Monotonna, fatalnie opłacana praca w smażalni (4,50 złotych za godzinę) polega na nieustannym myciu talerzy w zlewie umieszczonym pod blatem stołu; Magda (Sugar raczej nie kwapi się do pomocy) wykonuje ją niemal mechanicznie. Święteczny obiad w domu Sugar, przygotowany z okazji powrotu brata dziewczyny Piotra z wojny w Iraku, nie będzie początkiem wspólnego rodzinnego szczęścia. Piotr, zdeklarowany katolik i przeciwnik związków homoseksualnych, nie zgodzi się na wspólne zamieszkanie dziewczyn. A w trakcie ostrej awantury talerze z pierogami, ustawione na stole przez matkę, wylądują na podłodze. Na stole Sugar zdradzi Magdę z Mikołajem w jego mieszkaniu, ewentualne frustracje odreaguje w psychodelicznym tańcu wokół stołu-baru w nocnym klubie.

Wojcieszek narzucił swej teatralnej opowieści bardzo szybkie tempo, stymulowane niemal filmowym montażem. Znakiem przejścia od jednej przestrzeni do drugiej, a także sygnałem zmiany sekwencji fabularnych jest światło i barwa. W scenach zlokalizowanych w smażalni dominuje ostre, białe oświetlenie – jego źródłem są świetlówki wiszące nad zlewem. Rodzinny dom Sugar wydobywa z ciemności ciepła, żółta barwa światła – dodatkowo daje ono na podłodze efekt kolistych wzorów tworzących coś w rodzaju dywanu. Erotycznie nasycone sceny w mieszkaniu Mikołaja

i Zapaśnika rozgrywają się w ognisto-czerwonej poświacie, a moment bójk Sugar z Zapaśnikiem, który próbuje zgwałcić Magdę, dramatyzuje emisja laserowych impulsów. W sekwencjach slamerskich pojedynków, gdy bohaterowie recytują swoje wiersze, scenę zalewa światło zielone. Wyraźnie odcina się od niego niebieskie oświetlenie miejsca, w którym znajduje się zespół Pustki grający na żywo muzykę towarzyszącą recytacjom.

Symbolika mocnych barw – na przemian zimnych i ciepłych – układa się w niezbyt skomplikowaną opowieść o pozbawionej perspektyw – już na wstępie przegranej – egzystencji dwóch głównych bohaterek. Opisana światłem i kolorem, duszna, niemal klaustrofobiczna przestrzeń – jakby na przekór scenograficznej ascezie – buduje swój własny wewnętrzny realizm, zapewne wyraziście czytelny dla młodej publiczności szczerze zapewnijającej widownię TR na każdym kolejnym przedstawieniu. Zaskakująco realistyczny efekt uzyskuje Wojcieszek za pomocą muzyki, ruchu scenicznego i – co ciekawe – również słowa. W nieproporcjonalnie długich sekwencjach „slamerskich” reżyser przynosi widza wprost na koncert. „Grający na żywo zespół Pustki – zauważa Piotr Gruszczyński – dodatkowo rozprzega sztywne ramy teatru, zamieniając wieczór w spotkanie o nie do końca określonym charakterze”¹³. Faktycznie, występy niszowych Pustek trudno potraktować jako zabieg mający na celu jedynie pozyskanie muzycznego tła dla spektaklu. To niemal autonomiczne fragmenty przedstawienia sytuujące widza dosłownie wewnątrz świata doświadczanego przez bohaterów. W scenach tych nie tylko głośna, „energetyczna” muzyka organizuje przestrzeń, ale też szalony, wyzwalający taniec aktorów.

W podobny sposób wykorzystuje reżyser motyw slamu. Slamy, czyli popularne wśród młodzieży poetyckie pojedynki, w trakcie których uczestnicy prezentują publiczności swoje wiersze, a ona wybiera zwyciężcę, przywędrowały do Polski z Ameryki (pierw-

¹³ P. Gruszczyński, *Radykalizacja*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 7.

szy slam odbył się w Polsce w 2003 roku w warszawskim teatrze Stara Prochocznia). W spektaklu Wojcieszka widzowie występują zatem w podwójnej roli – jako widownia spektaklu, a jednocześnie jako widownia poetyckich zawodów (z Sugar w roli głównej). Triumfator, co prawda, za sprawą scenariusza jest już ustalony, ale nie zakłóca to iluzji zaprojektowanej przez reżysera – widzowie śledzą poetyckie pojedynki Sugar, Mikołaja i Leszka (w tej roli wystąpił autor recytowanych wierszy – Marcin Cecko). Przestrzeń spektaklu wypełnia się więc tekstem – niekiedy mocnym i brutalnym, nasyconym potocznościami i wulgaryzmami, czasem z powodu głośnej muzyki, niestety, słabo słyszalnym, a mimo to dominującym i w jakimś sensie dla teatru odzyskanym. Kulminacją tego efektu przynosi scena ostatnia, w której debiutująca slamerka Magda recytuje swój pierwszy wiersz. Jest nim nieco chropawe, na pozór mało poetyckie, a jednak przejmujące wyznanie miłości do Sugar:

Oto mój wiersz / chociaż nie jestem poetką / i nie wiem, czy kiedykolwiek nią będę, i czy jest mi to do czegośkolwiek potrzebne / wiem tylko, że jesteś obok i że wszystko, co robię, robię dla ciebie / jak śpiewał Bryan Adams / więc skoro jest tak dobrze, to postarajmy się tego nie spieprzyć¹⁴.

W teatralnym praktykowaniu przestrzeni u Wojcieszka finałowy monolog Magdy ma szczególne znaczenie. Tempo akcji ulega wyraźnemu spowolnieniu, wręcz zatrzymaniu, wycisza się muzyka, ustają szalencze tańce na scenie. Wszystkie te elementy, dotąd tak intensywnie wykorzystywane do dopowiedzenia charakterystyki miejsca, oswojenia ascetycznego planu gry ostatecznie ustępują na rzecz słowa. Tekst, nawet niewypowiedziany przez dziewczynę, ale dosyć monotonna, niewprawnie odczytany z trzech, wy-

¹⁴ P. Wojcieszek, *Cokolwiek się zdarzy, kocham cię*, w: *TR/PL: Bajer / Kochan / Maśłowska / Sala / Wojcieszek. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. A. Tuszyńska, Warszawa 2006, s. 287.

ciągniętych z kieszeni spodni, pogniecionych kartek, nadaje przestrzeni spektaklu nowy wymiar. W finale dopisuje jej porządek, który za Ewą Wąchocką można nazwać „sceną wewnętrzną”¹⁵. Na krótki moment, a dokładnie na ostatnie pięć minut spektaklu, reżyser przenosi widzów w świat uczuć, skrywanych lęków i pragnień bohaterki, a może też jakiejś części jej pokolenia. To jedynie kontrapunkt, ale – nie da się ukryć – nieprzypadkowo wyrazisty. Słowa, z którymi Wojcieszek pozostawia publiczność tak komentuje Jacek Cieślak:

Wzruszający jest monolog Magdy. Mówi o trudnej homoseksualnej miłości, ale wyraża tęsknoty wielu rówieśników, dla których ukochana osoba ważniejsza jest od narodu, seks od patriotycznych pomników, przyszłość od historii¹⁶.

Zadanie, przed którym stanął twórca drugiego przedstawienia, Grzegorz Jarzyna, wydawało się o wiele trudniejsze. Sztuka Masłowskiej to opowieść o trzech kobietach – matce, córce i babci. Ponure mieszkanie, w jakim upływa ich życie autorka sportretowała następująco:

Stary wielokondygnacyjny budynek ludzki w Warszawie. Mieszkanie jednopokojowe. Dwie pary drzwi – jedne wychodzą na podwórko z pojemnikami na odpady wtórne, zza drugich dochodzi cały czas toaletowy szum, wodne bełkoty, ciurkanie rur. Okno, za którym przetacza się cały czas w bezpośredniej bliskości dzika, wszystkożerna karuzela wielkiego miasta ze swoimi tramwajami, samochodami, klaksonami i przelatującymi po niskim niebie samolotami, od których drży w barku butelka ze zwietrzałym ciociosanem, drżą misterne piramidy obitych i oblepionych resztkami żywności garnków i garnuszków na kuchence, trzęsie się obraz w wiecznie włączonym telewizorze i syczy i spina się żarówka w żyrandolu¹⁷.

¹⁵ E. Wąchocka, *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz i E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 27.

¹⁶ J. Cieślak, *Miłość na pomnikach historii*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 252.

¹⁷ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2009, s. 7.

Widz, który zna tekst sztuki, na spektaklu TR Warszawa musi przeżyć spore zaskoczenie. Przestrzeń u Masłowskiej to spotęgowana wersja ohydy zapuszczonego mieszkania w przygnębiającym blokowisku – jest tandetna i brudna, a w dodatku wydziela nieprzyjemny zapach wydostający się z garnków stojących na prymitywnej kuchence. To, co publiczność zobaczy u Jarzyny stanowi jaskrawe jej zaprzeczenie. Geometrycznie rozrysowany plan sceny przypomina sterylną klatkę. Umieszczono w niej, co prawda, stolik z kuchenką, obszarpany fotel, plastikowy stołek i telewizor w wersji pamiętającej początki publicznej telewizji w Polsce, jednak samo wnętrze pokoju zbudowano z gładkich, lśniących tafli, czyli podłogi i trzech ścian. Wrażenie – podobnie, a jednak inaczej niż u Wojcieszka – robi przede wszystkim ich stale zmieniająca się, mocna, nasycona barwa: od niebieskiej, przez różową, aż po zieloną i żółtą.

Minimalistyczna, czysta scenografia¹⁸ jeszcze silniej niż w poprzednim przedstawieniu odrealnia tę przestrzeń. Wrażenie odrealnienia wspomagają graficzne animacje. Ściany w tym dziwnym mieszkaniu są bowiem ekranami – komputerowe projekcje wyświetlają na nich elementy skromnego wyposażenia: kopię rzeczywistego telewizora, kopię fotela i stolika, żyrandol, a w pewnym momencie nawet spuszczonego się po swej nici pająka. Córka – tu występująca jako Mała Metalowa Dziewczynka – objężdżając pokój na kółkach, którymi podbite są jej adidas, „rysuje” na ekranach linię staroświeckiej lamperii. Za chwilę linia ta posłuży do realizacji, zaprojektowanego przez Masłowską, niemal surrealistycznego efektu towarzyszącego wizycie sąsiadki Bożeny. Gdy kobieta, sama siebie z racji tuszy nazywająca Grubą Świnia, siada na stołku, poziom wspomnianej lamperii – niczym w gigantycznym akwarium – automatycznie się podnosi, a gdy wstaje, obniża się.

Abstrakcyjna przestrzeń mieszkania bohaterek nie została jednak całkowicie wyczyszczona z przynależnych jej obskurnych realiów. Fizycznie – w postaci rekwizytów i pomysłowych animacji

¹⁸ Jej autorką, podobnie jak w spektaklu Wojcieszka, jest Magdalena Maciejewska.

– wprowadzono na scenę tylko kilka z nich. Pozostałe, już w nielimitowanej liczbie, uruchamia w wyobraźni widza słowo, czyli niezwykle plastyczne monologi Małej Metalowej Dziewczynki, która jako narrator z detalami opisuje „wystrój” pokoju:

[...] udało się tu zmieścić cały oryginalny komplet mebli z lat siedemdziesiątych (płyta pilśniowa). Ich powierzchnie udało się przez lata zmatowić, porysować i szczelnie pokryć dziecięcymi maziajami, a misz-masz produktów spożywczych, napoi wysokowych, i wydzielin fizjologicznych tworzy na komplecie „Mieszko” stylizowany na zwykły brud niezwykle palimpsest. Tapety na brzegach lekko zmoczone i naddarto, grzyba na ścianie, który przykryty został kilimem, w ogóle nie ma. Pudełko po chałwie, ładnie oprawione wieczko bombonierki „Solidarność”, plastikowa wstążka wpięta w doniczkę z filodendronem, pałętające się tu i ówdzie obierki jarzyn, kostki od kurczaka, rozkoszne, puszyste koty kurzu [...]¹⁹

Reżyserowi zależało prawdopodobnie na uzyskaniu efektu silnego kontrastu: chłodna, ascetyczna scenografia pozostaje w opozycji do szczegółowych, naturalistycznych opisów. Jednak skondensowany, pulsujący ironią, językowy żywioł, tak charakterystyczny dla pisarstwa Masłowskiej, w zdumiewający sposób oswaja widza ze specyficznym klimatem miejsca wykreowanego w dramacie. Odczucie niespójności obrazu i słowa paradoksalnie potęguje wrażenie, że oto obcujemy z realiami – mimo karykaturalnej prezentacji i symbolicznej scenerii – rozpoznawalnymi i czytelnymi. O tym, że przestronna, sterylna przestrzeń sceny jest tak naprawdę teatralnym znakiem dusznego, ciasnego mieszkania przypomina jeszcze jeden wyrazisty, przewijający się przez tekst całej sztuki, słowny trop – motyw niebytu, braku. W chwilach irytacji matka odsyła Małą Dziewczynkę do... „jej braku pokoju”. „Jestem w swoim braku pokoju!”²⁰ – informuje publiczność Dziewczynka.

¹⁹ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, s. 21.

²⁰ Tamże.

Lokum bohaterek to nie jedyny wymiar przestrzenny widowiska. Świat Polski B jest w nim skonfrontowany ze światem wszechobecnej kultury masowej, który zamieszkują tak zwani celebryci. W sztuce Masłowskiej należą do nich: niespełniony reżyser snujący opowieść o swym niezrealizowanym projekcie „zaangażowanego” filmu pt. *Koń który jeździł konno*, jego wystylizowana fotoshopem bohaterka Monika, aktor-narkoman, egzaltowana Edyta i Prezentka – silikonowa specjalistka od wywiadów z gwiazdami.

Znakiem przejścia do tej innej, a jednak za sprawą mediów tak dobrze znanej rzeczywistości jest szybka zmiana dekoracji – ze sceny wyjeżdżają skromne sprzęty bohaterek, wjeżdża natomiast designerska sofa obita białym pluszem i obrotowe krzesła. Świat celebrytów nie stanowi jednak realności autonomicznej, osobnej. Zostaje otoczony ramą – na zewnątrz niej, w cieniu, na obrzeżach sceny usadowią się matka, córka i sąsiadka, które wytrwale, z przejęciem będą śledzić i na bieżąco komentować niekończący się medialny show wypełniony doskonale beztreściową papką z gatunku „wynurzenia gwiazd”. Zabieg zastosowany przez Jarzynę stanowi przetworzenie klasycznego chwytu „teatr w teatrze”. Ta jego nowa, zaktualizowana wersja zdecydowanie różni się od modelu historycznego („szekspirowskiego”). Przestrzeń wewnętrznego spektaklu to przestrzeń zmediatyzowanego, zapośredniczonego doświadczenia, interaktywnej projekcji. Jej granice pozostają płynne, nieostateczne. Bohaterowie, jak się okazuje, wcale nie są uwięzieni w swoich „strefach”, mogą się między nimi swobodnie przemieszczać. Kobiety ostatecznie opuszczają więc punkt obserwacyjny „na stronie” i wkraczają do plastikowego świata celebrytów (zasiadają wspólnie z nimi na pluszowej sofie).

Zachodzenie na siebie obu porządków ma swoje dramaturgiczne uzasadnienie. Sama Masłowska w wywiadzie przeprowadzonym przez Cieślaka po berlińskiej premierze stwierdziła:

Mam wrażenie, że w „Między nami” ten syntetyk, ta estetyka sofy i laptopa obróciła się przeciwko sobie i powiedziała do siebie coś ważnego. Że Grzegorz Jarzyna bardzo dobrze wyczuł, że nie da

się o tych wszystkich potach, garnkach i wydzielinach opowiadać inaczej niż przez pleksę i lateksy²¹.

Sceniczne przenikanie się dwu światów można odczytać jako metaforyczny obraz charakterystycznej dla kultury masowej koegzystencji bohaterów medialnych przekazów i ich wiernych fanów. Wzajemnie satysfakcjonującej symbiozy tych, którzy muszą być w telewizyjnych programach i kolorowych gazetkach oraz tych, którzy są od owych programów i gazetek uzależnieni, bo tylko one są w stanie unieważnić codzienną monotonię i prozę ich życia. Na styku blichtru i szarości rodzi się jeszcze jedna, niekoniecznie specjalnie odkrywczą refleksja – oba te światy wbrew pozorom sporo łączy, oba naznaczone są kompleksami i obsesjami, oba nie potrafią uwolnić się od stereotypów.

W kreowaniu niejednorodnej przestrzeni spektaklu *Między nami dobrze jest* istotną rolę, jak już wspomniano, odgrywają tak popularne we współczesnym teatrze projekcje. I nie chodzi tu wyłącznie o opisane wcześniej płaskie animacje graficzne, ale dwukrotnie użyte projekcje filmowe. Obie pokazują Warszawę z lotu ptaka. W pierwszej widać budujący się apartamentowiec – babcia rozpoznaje na filmie ulicę, ale kojarzy ją wyłącznie ze wspomnieniami, na których zatrzymała się jej pamięć, czyli z II wojną światową. To jedynie zapowiedź projekcji finałowej. Końcowa sekwencja będzie szczególnie wymowna. Na pustej scenie stoją, trzymając się za ręce, babcia i wnuczka (ubrane w identyczne, staromodne sukienki). Nad nimi rozpętuje się piekło wojennego bombardowania Warszawy. Zdjęcia ze starych kronik filmowych przedstawiają nadlatujące samoloty, potem wybuchy, wreszcie walące się domy. Przez ekrany ścian przepływają (w formie grafiki nałożonej na emitowany obraz) „zmięcione” wybuchami znajome sprzęty: garnek, telewizor, radio.

²¹ J. Cieślak, *Masłowska. Jedna z miliona*, „Rzeczpospolita” 2009, nr 97.

Za sprawą techniki filmowej dokonuje się multiplikacja planu gry. Scena zyskuje głębię nie tylko wizualną. Dodatkowe medium, jak określa to Izabella Pluta-Kiziak, „tworzy nadwarstwę semiotyczną spektaklu”²². Ów jawnie naddany poziom świata przedstawionego wyraźnie odcina się swoją estetyką i swoją fakturą od tych elementów scenicznej rzeczywistości, które rama spektaklu już uzgodniła i uspołniła. Jest dzięki temu bardziej „widoczny”, staje się sygnałem jakiejś innej narracyjnej możliwości, a jednocześnie projektuje odbiór, który taką możliwość zakłada.

Widz nie odbiera komplementarnej struktury spektaklu – uważa Pluta-Kiziak – ale jej wariantowość. Styka się ze specyficzną wizją rozłączną, doświadcza scenicznych światów, selekcjonuje je i buduje własną, indywidualną semiotykę przedstawienia²³.

Co widzowie mogą odczytać z finałowej sceny *Między nami dobrze jest*? Oto niezrozumiałe dla pokolenia Małej Metalowej Dziewczynki natrętnie opowieści o wojnie babci, czyli Osowiałej Staruszki, zmieniają swój status – okazują się być prawdą. Prawdziwy jest z pewnością dokumentalny zapis bombardowania Warszawy. Jeśli babcia naprawdę w nim ginie – w ostatniej scenie łagodnie opada na kolana wnuczki – to oznacza, że matka Metalowej Dziewczynki nigdy się nie urodzi (lub nie urodziła), a ona „nie dość, że jest sierotą, to jeszcze sama nawet też nie istnieje ani nigdy nie istniała i tak jest lepiej dla nich wszystkich”²⁴. Zaskakujący zwrot w finale spektaklu można oczywiście zinterpretować metaforycznie – nie jako sygnał niebytu bohaterów, lecz jako wyraz ich problemów ze zbiorową (polską) autoidentyfikacją. „Wniosek płynący z drugiej sztuki Doroty Masłowskiej [...] – stwierdza w swej recenzji Aneta Kyzioł

²² I. Pluta-Kiziak, *Heretycy na scenie. Ekrany w teatrze nowych technologii*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widziana*, red. A. Gwóźdź i P. Zamojski, Kraków 2002, s. 197.

²³ Tamże, s. 203.

²⁴ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, s. 52.

– nie jest specjalnie budujący: my, Polacy, nie istniejemy”²⁵. Sceniczna przestrzeń opowieści o współczesnej Polsce pozostaje więc znakiem miejsca, którego tożsamość właściwie nie jest oczywista, nie jest też w sposób skończony rozpoznana.

O estetyce przestrzeni właściwej nowemu, postliterackiemu teatrowi Lehmann pisał następująco:

W postdramatycznym teatrze przestrzeń zostaje wprowadziona jako teatralna oznaczona, ale zarazem pozostaje nadal częścią realnego świata. Jest tyleż za pomocą czasoprzestrzennej ramy wyodrębnionym fragmentem, ile stanowi kontynuację i w tym sensie część rzeczywistości codziennego życia²⁶.

Oba przywołane tu spektakle nie do końca przystają do tej charakterystyki. Wykreowana w nich przestrzeń wyczerpuje raczej cechy tradycyjnego modelu „metaforyczno-symbolicznego”, którego istotą jest, według Lehmana, umowna reprezentacja jakiegoś fikcyjnego świata, a nie – jak w modelu „metonimicznym” (czyli postdramatycznym) – ukazanie jedynie faktycznego działania zlokalizowanego w realnym miejscu. Plan gry, zarówno u Wojcieszka, jak i u Jarzyny, stanowi efekt kadrowania współczesnej polskiej rzeczywistości. Eksperymentuje się tu na próbie tej rzeczywistości, a przestrzeń, w jaką się ją przenosi staje się swoistym narzędziem interpretacji. Właśnie dlatego musi ona zachować swą umowność – całkowitą w przypadku *Między nami* i niemal całkowitą w *Cokolwiek się zdarzy* (tu faktycznie pojawiają się elementy, jak to określa Lehmann, metonimiczne – slammerski pojedynek i zagrany na żywo koncert). Wykładnikiem tej umowności jest w obu spektaklach powściągliwa, ascetyczna scenografia. Właśnie dzięki niej wszystkie pojawiające się w planie gry środki teatralnej ekspresji są tak wyraziste i tak wymowne.

²⁵ A. Kyzioł, *W Polsce, której nie ma*, „Polityka” 2009, nr 16.

²⁶ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 248.

Laboratorium to chłodna, sterylna przestrzeń badań i eksperymentów rozpoznających rzeczywistość. Laboratorium współczesnej polskiej rzeczywistości oglądanej w scenicznych realizacjach Wojcieszka i Jarzyny, jak się wydaje, nie ma w sobie nic z tego chłodu – pulsuje głośną muzyką, zalewającym scenę kolorowym światłem, słowną żonglerką. A jednak wieje od niego smutkiem, którego nie zagłusza nawet śmiech rozbawionej publiczności.

Autorka składa podziękowania TR Warszawa za udostępnienie materiałów wykorzystanych podczas przygotowania tekstu.

In the Laboratory of the Present Day or, Theatric Spaces of Young Polish Drama

Summary

The article refers to the discussion on the so-called post-dramatic theatre and the new status of the literary text in the theatre. It deals with a choice of theatric drama production by young authors interested in studying the present day. An interesting artistic genre used in the adaptations of these dramas is the style which can contractually be called "laboratory". The notion of "laboratory" as used here has a twofold meaning. It describes a painful, brutally concrete vivisection of Polish realities, which takes place in a cool, purposefully dream-like, ascetic space. The said space is constructed mainly with the use of light, colour, music, but also interestingly stylized verbal creation.

Katarzyna Sokołowska

Uniwersytet w Białymstoku

Ciało jako przestrzeń. Tochmana relacje z Rwandy

Masakra w Rwandzie z 1994 roku jest opisywana między innymi w *Efekcie Lucyfera* przez Philipa Zimbardo. Autor wydobywa jej bezprecedensowość:

Systematyczna rzeź Tutsi, dokonywana przez ich dawnych sąsiadów Hutu, rozprzestrzeniła się po całym kraju w ciągu kilku miesięcy wiosną 1994, kiedy to szwadrony śmierci zabiły tysiące niewinnych mężczyzn, kobiet i dzieci za pomocą maczet oraz pałek nabitych gwoździami. Raport sporządzony przez ONZ szacuje, że w ciągu trzech miesięcy zamordowanych zostało od około 800 tysięcy do miliona Rwandyjczyków, co czyni tę masakrę najkrwawszą z udokumentowanych w historii. Trzy czwarte całej populacji Tutsi zostało eksterminowane. Sąsiedzi (Hutu) na rozkaz mordowali byłych przyjaciół i najbliższych sąsiadów¹.

Mówiąc o zbrodni dokonanej na plemieniu Tutsi, Wojciech Tochman w *Dzisiaj narysujemy śmierć* wydobywa kategorię czasu.

¹ P. Zimbardo, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, przeł. A. Cybulko i inni, red. M. Materska, Warszawa 2008, s. 35.

Powiada: w ciągu minuty ścinano 7 osób przez sto dni². Prawie milionowa liczba ofiar nie porusza tak, jak jego zestawienie³. Podobny kierunek obiera reporter za każdym razem: odchodzi od abstrakcji, czyli wielkiej liczby, do konkretnego; od statystyki do jednostkowego doświadczenia.

Współczesna Rwanda została pokazana przez Tochmana także przez jego własne przeżycia. *Dzisiaj narysujemy śmierć* to wyjątkowy dokument, gdyż dotychczas pozycja autora nie była aż tak akcentowana w samej materii tekstu. Reportaż z 2010 roku staje się po części świadectwem.

Interesująca nas przestrzeń przedstawiana jest przez Polaka między innymi jako niemożliwie bliska. Porównuje on: „Ciasno, jak na rogu Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej [...]” [Dz, s. 19]. Dla Tochmana niekomfortowym doświadczeniem jest na przykład jazda zapełnionym do granic autobusem. Notuje:

W ciągu dwóch dni ulice miasta [Kigali] pokryły się setkami ciał. Było ciepło, trupy gnęły, jadły je psy.

A dzisiaj, piętnaście lat po tamtym, w autobusie można położyć głowę na ramieniu obcego człowieka i spokojnie drzemać. Nikt nie protestuje, nikt się nie dziwi. Bliskość po rwandyjsku: kto wie, czy morderca nie kładzie głowy na ramieniu ofiary, przez przypadek niezarżniętej. Wiele razy o tym myślę [...] Na dworzec w Kigali co chwila przyjeżdża jakiś autobus, z którego wysypuje się kilkadziesiąt osób. I co chwila jakiś odjeżdża. Dworzec jak pszczeli ul. To porównanie jest uprawnione nie tylko z powodu liczby (czy raczej niepoliczalnej ilości) pasażerów, ale także z powodu wąskich krótkich uliczek, które wbijają się między jednopiętrowe budynki z nędznymi sklepami na dole [Dz, s. 27–28; uzupełnienie – K. S.].

² W. Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Wołowiec 2010, s. 14. Kolejne cytaty będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym przez skrót: Dz i odpowiedni numer strony według tego wydania.

³ Być może dlatego, że nasza wyobraźnia gorzej radzi sobie z wielkimi liczbami. Zob. W. Szymborska, *Wielka liczba*, w: tejsze, *Wielka liczba*, Warszawa 1976.

Obrazowe skojarzenie dworca staje się wkładem reportera w opowieść, przedstawianą nie tylko z perspektywy obu stron konfliktu, którego skutki wciąż są odczuwalne. Świeże doznania „obcego”, oglądającego przestrzeń Rwandy, przeżywającego silne emocje, wnoszą dodatkowy, uwiarygodniający punkt widzenia. W przypadku tej publikacji wyraźnie nie ma zastosowania kierowana pod adresem Tochmana uwaga o „bezstronności, obiektywności” jego reportaży. Autor został zaznaczony nie tylko jako ten, który stał się medium, pośrednikiem swego rozmówcy, co niektórzy czytelnicy traktowali jako dążenie do niestronniczości właśnie. Na przykładzie asocjacji dworca z pszczelim ulem widać, że tym razem Tochmanowi potrzebne było zaakcentowanie aktywnego udziału reportera.

[...] Poszczególne podwórka pełnią funkcje peronów, choć do peronów w żaden sposób nie można ich porównać. [...] Mówiąc uczciwie – a spędzam w tutejszych autobusach wiele godzin – raz na dwa kursy ktoś zwraca, co zjadł. I zawsze, kiedy czuję kwaśny zapach ludzkiego wnętrza, myślę o bliskości ofiary i mordercy. [...] Wyjścia nie ma. Wszyscy są blisko, wszyscy w permanentnym uścisku, ciało przy ciele, w jakimś kazirodczym uścisku, związani na wieczność, jedno nasienie, jedna krew, jedno rzygi. Bliskość ofiar i katów to bliskość śmierci [Dz, s. 28–29].

Ten rodzaj bliskości wywołuje kolejne skojarzenie z „kazirodczym uściskiem”, zakazanym, budzącym odrazę. Przypomina także o obecności śmierci. W przywoływanym fragmencie to przede wszystkim doznanie reportera, któremu doświadczenie przestrzeni jako nadmiernie zagęszczonej przywodzi na myśl asocjację sugerującą „wykluczenie”. W innym miejscu książki czytamy: kat i ofiara mogą spać w jednym łóżku. Dotyczy to rwandyjskich studentów, młodych ludzi, często sierot, które w 1994 roku znalazły się po obu stronach konfliktu. Dziś, nie wiedząc o sobie wiele, żyją blisko siebie z różnego rodzaju traumą.

Ciało ujęte w narracji w konkretnych przestrzennych relacjach sygnalizuje rodzaj „pamięci historycznej” jednostki. Doświadczenie

atakujących wyobraźnię skojarzeń – zatłoczonego ula, kazirodczego uścisku – sugeruje właśnie pewien typ pamięci jednostkowej, która różni się od historii społecznej, tradycyjnie pojmowanej.

Historia pisana wielką literą wydaje się dziś trudna do ustalenia, a jej miejsce zajęła historia stająca się w pierwszej kolejności czyjąś opowieścią, narracją, mikrohistorią⁴, mającą dla kogoś znaczenie. Zwłaszcza dla nowych pokoleń tak zwana historiografia obiektywna, z jej faktami dziejącymi się liniowo i postrzeganymi jako uporządkowany proces, coraz częściej zdaje się grać rolę drugorzędną. Od lat siedemdziesiątych badacze dziejów poddają krytyce obiektywizm w historiografii. Dostrzec to można w toczących się dyskusjach historyków narratywistów. Podobnie ocenia ten czas Michel Foucault w kanonicznym z dzisiejszego punktu widzenia eseju *Inne przestrzenie*:

Znajdujemy się w czasach symultaniczności, w epoce zestawiania, w epoce rzeczy bliskich i dalekich [...] rozproszenia. Znajdujemy się w momencie, kiedy [...] świat wydaje się nie tyle długą historią rozwijającą się w czasie, co siecią łączącą punkty i przecinającą własne poplątane odnogi⁵.

W ten sposób widać również, że dzieje istnieją na sposób psychologiczny, o czym przypomina James Hillman w szkicu opublikowanym w 1967 roku, w którym swój wykład miał również Foucault.

Już Mircea Eliade pokazał nam – powiada Hillman – że wydarzenia historyczne, te akumulacje nieodwracalnego czasu, nie są podstawowymi faktami istnienia. Fakty historyczne mają rolę drugorzędną; są niekompletnymi i niedoskonałymi działaniami domagającymi się jakiegoś „potem” i jakiegoś „przed”. [...] Historia to w pierwszej kolejności opowieść, a dopiero w drugiej fakty. [...] Tylko te wydarzenia

⁴ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2 uzupełnione i uaktualnione, Poznań 2005.

⁵ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96), s. 117.

stały się częścią historii, które jako fakty mają znaczenie dla czyjejś opowieści⁶.

Wkładem Tochmana w pamięć o tragedii w małym afrykańskim państwie staje się psychologizacja historii, rejestracja samego znaczenia, które okazuje się istotne dopiero dla jednostki⁷.

Jedna ze skrzywdzonych kobiet Tutsi przedstawia własną historię przez wyobrażenia przestrzenne, a także doświadczenie somatyczne:

Siadaj. No siadaj, białasie, nie ubrudzisz się – mówi do reportera. I tak wszyscy jesteście ubrudzeni. Naszą krwią. Patrzę na ciebie i widzę tamtych zdrajców. Tchorze. Porzucili nas. Czego ode mnie chcesz, człowieku? Słuchać historii, która jest we mnie? Noszę ją chyba w żołądku. Nie trawi jej już tyle lat. Dlatego ciągle boli. Cięży. Kamień w brzuchu [Dz, s. 39].

Książka Tochmana ma niepowtarzalną cechę zamykania doświadczonej historii w obrazie, który zmierza ku wnętrzu osoby. W ostatnim przykładzie jest to kamień noszony w żołądku, niestrawiony, ciężący. Czasoprzestrzeń doświadczana, historia wciąż trwa w świadku, staje się doświadczeniem, które trzeba pokazać przestrzennie. Czy dlatego, by jakoś wydzielić ją z siebie, oddalić od siebie w sensie psychologicznym, by móc znaleźć dystans do tego czegoś? By pokazać obce, „niezintegrowane”, gdyż wciąż jakoś zagrażające, traumatyczne doświadczenie?

W sukurs Tochmanowi przychodzi zwykle „wizualizacje”, używane od początku jego drogi reporterskiej. W *Dzisiaj narysujemy śmierć* „technika rysunku” nosi znamiona indywidualnej terapii, wydobywającej z pamięci świadka sceny, od których nie umie on uwolnić się (wydaje się, że na podobnej zasadzie funkcjonuje sam tytuł książki).

⁶ Zob. J. Hillman, „*Senex i puer*”. *Aspekt terażniejszości historycznej i psychologicznej*, przeł. A. Szykowska, G. Czemieli, „Kronos” 2007, nr 3, s. 40.

⁷ Zob. tamże.

Jeden z relacjonujących tragedię, Jerzy Mączka, wojskowy z Polski, przywołuje zapamiętane sceny, między innymi z dwoma konającymi kobietami Tutsi:

[...] przy wejściu do zakrystii, na posadzce, półżywe młode kobiety. W lepkich czerwonych kałużach. Zaraz skonąją. Ale zanim to się stanie, jedna unosi się lekko i resztkami sił próbuje wtoczyć się na ciało drugiej. Jakby ją chciała osłonić. Albo być blisko niej w chwili ostatniego tchnienia. Może to siostry, może przyjaciółki? Kobieta słabnie. Nic z tego. Ciało obok jest wielką górą, już nie do zdobycia. Ale ona wciąż nie rezygnuje, jeszcze walczy, jeszcze próbuje się wdrapać. Na to ta druga swoim ostatnim w życiu ruchem prosi, by tego nie robiła. By dała jej spokojnie odejść [Dz, s. 103–104].

Topografia w sytuacjach ekstremalnych, tak jak tu opisywane, nie bywa neutralna. W granicznych przypadkach, kiedy nie można już użyć słów, świadczy na przykład gest „rozgrywający się” w przestrzeni. Okazuje się również, iż ciało w opowieści bywa ustanowione jako miejsce i przestrzennie postrzegane. Umierająca kobieta jest jak „wielka góra, już nie do zdobycia”. Wykonane ostatkiem sił ruchy wyrażają pragnienia. Znaczą bliskość i oddanie, a potem – potrzebę konania w spokoju.

* * *

Przy technice, jaką zastosował reporter, opisy ciał będą „mówiące”. Ciała stają się także topografią zbrodni. Przez przedstawienie ich Tochman wprowadza nas w obserwację, osłupiającą, ale prawdziwą aż do swego rodzaju bólu somatycznego odczuwanego przez czytającego, jakby sam był oglądającym graniczne w swych przypadkach przykłady okrucieństwa. Równocześnie reporter zaznacza bezradność relacjonującego świadka wydarzenia. Oto jeszcze kilka przykładów pochodzących z tego samego źródła, od Jerzego Mączki:

– Stąd widziałem, jak rozpalają ogień na jej zgwałconym pałą ciele
– relacjonuje wojskowy.

- Na tej, która wciąż żyła?
- Patrzyła na mnie naga. Nic nie zrobiłem. Piękna. Nie pomogłem. Bogini bez skóry. Nie miałem broni. Różowa. Koło niej wszędzie trupy.
- Tutaj?
- I tutaj, i tu, i tam. Dzieci zastygnięte, zamrożone kurczaki.
- Tu jest grób.
- Tu znośliśmy ciała. Przez cały dzień. Ślizgałem się na mózgach. Bezczeciłem te zwłoki. Rzygałem na nie. Nie było wyjścia. [...] Jeszcze za dnia zobaczyłem jelito. Choć na początku nie byłem pewny.
- I?
- Rozwinięte, długie na dwadzieścia metrów.
- Na dwadzieścia metrów?
- Tędy się ciągnęło. Aż do salki katechetycznej. Tutaj leżał jego właściciel.
- Martwy?
- Żywy. Zastanawialiśmy się z Ryśkiem, co zrobić. Zwinąć mu to jelito?
- I?
- Któryś z nas powiedział, że to niezbyt higieniczne takie brudne jelito z ziemi wkładać komuś do środka [Dz, s. 108–109].

Tochman w początkowych partiach książki pyta: czy to, co przedstawia, nie jest już epatowaniem okrucieństwem? Liczba porażających scen w jego reportażu zdaje się większa niż w dwu innych publikacjach, które czytałam równocześnie z *Dzisiaj narysujemy śmierć*. Ale to właśnie autor *Jakbyś kamień jadła* nie pozwolił mi wyjść z osłupienia, stosując obrazowanie, które było bardziej uniwersalne i więcej mówiące niż próby szukania analogii ludobójstwa w Rwandzie z europejskimi totalitaryzmami minionego wieku, jakie przedstawiają znany francuski reporter Jean Hatzfeld i bezpośredni nastoletni wówczas świadek, którego potwornie okaleczono, ale na jego prośbę nie chciano dobić, Révérien Rurangwa⁸. Ostatni z nich przyznaje:

⁸ Zob. J. Hatzfeld, *Strategia antylopy*, przeł. J. Giszczak, wstęp O. Stanisławska, Wołowiec 2009; R. Rurangwa, *Ocalony. Ludobójstwo w Rwandzie*, tłum. M. Deckert, Radom 2009.

Muszę o tym opowiedzieć, żeby nie umrzeć. Tylko tak mogę walczyć z tym, co niechybnie stałoby się przyczyną mojej klęski: z nienawiścią i milczeniem. [...] Nie jestem jedynym ocalałym z masakry. Mój zabójca także przeżył. Po odbyciu symbolicznej kary więzienia odzyskał wolność i mieszka obecnie w mojej rodzinnej wiosce Mubina. Ja natomiast dzień po dniu, minuta po minucie próbuję odpędzać od siebie żądę zemsty, tę mroczną bestię, która draży serce i której jad powoli zatruwa całą osobę, aż w końcu powoduje paraliż⁹.

Jest kilka przyczyn, dla których nie można powrócić do sytuacji sprzed wydarzeń z 1994 roku w Rwandzie. Ten rodzaj wojny nie przypomina opisywanego przez Cailloisa czasu, gdy zawieszają się zasady funkcjonujące w czasie pokoju, by po wszystkim mogły znów zapanować niepodzielnie prawa sprzed konfliktu¹⁰. Nawet z perspektywy kilkunastu lat widać, że napięcia między Rwan-dyjczykami nie zmniejszyły się. Oficjalnie do pamięci o zmarłych mają prawo tylko Tutsi, co boli grupę ofiar Hutu¹¹. Z drugiej strony część Hutu winnych masakry do dziś nie została ukarana. Często wiedzie im się dużo lepiej niż ofiarom Tutsi, czemu sprzyja także kościół, jak pokazuje materiał zebrany przez Tochmana. Problemy nasila sytuacja zagęszczonej przestrzeni, bliskość ofiar i ich prze-

⁹ R. Rurangwa, *Ocalony. Ludobójstwo w Rwandzie*, s. 10–15.

¹⁰ R. Caillois, *Wojna i „sacrum”*, w: tegoż, *Żywioł i ład*, wybór A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, przedm. M. Porębski, Warszawa 1973, s. 160–183.

¹¹ Dariusz Rosiak w książce *Żar* pisze: „Represje wobec Hutu na północy nasiliły się wraz z postępem ofensywy Kagame. Z danych raportu ONZ z końca 1994 roku wynika, że w masakrach odwetowych dokonywanych już po ludobójstwie zginęło co najmniej 30 tysięcy Hutu.

– To jest dla nas bardzo bolesne – zwierza się Catherine, księgowa pracująca w Ruhengeri, największym mieście na północy Rwandy. W wojnie straciłam czterech braci i dwie siostry. – Nikt z nas, Hutu, nie może mówić publicznie o cierpieniu, które doznaliśmy z rąk Tutsi w tamtym czasie. [...] Z drugiej strony możemy też przeczytać słowa przedstawicielki rządu Rwandy: „Fatuma Ndingiza z Narodowej Komisji Jedności i Pojednania tłumaczy mi cierpliwie [...]

– Nie, nie było żadnych masakr Hutu na północy w 1993 roku. Nie, nie było rzezi odwetowych w 1995 roku, raporty ONZ w tych sprawach są zmyślone”. Zob. D. Rosiak, *Żar. Oddech Afryki*, Kraków 2010, s. 149, 152.

śladowców. Oni niemal co dzień patrzą sobie w twarz. Ci, którzy mordowali całe rodziny, teraz już są, na mocy amnestii, zwolnieni z więzień i mieszkają obok, często niemal za miedzą:

Zgwałcili mnie, jak tylko mogli. Tutaj, w domu. Ale zwlokłam się i wyszłam przed drzwi, żeby zobaczyć, co z dziećmi. Pierwszy miał dwadzieścia lat, drugi dziewięć, córka sześć. Starszemu dali grubą kij w rękę i kazali bić młodszego. Córce kazali patrzeć i ja patrzyłam. Syn nie podniósł kija na brata, spuścił głowę, dostał motyką w kark. Upadł na młodszego. Mój drugi synek dostał motyką w czoło. Nie płakałam. Nie bałam się. Nie wiedziałam, czy dzień jest, czy noc. Nie wiedziałam, co z córką. Byłam jak drewno. [...] Morderca moich synów wyszedł już z więzienia. Mieszka trzy domy dalej. Wita mnie co dzień: *amakuru* – jak się masz? [Dz, s. 46].

Widok kata w nieunikniony sposób „aktualizuje” traumę od-twarzaną przez różnego rodzaju doświadczenia zmysłowe, skojarzone z dramatycznym doświadczeniem, jak dowodzą psychiatrzy. Traumatyczny moment wdziera się spontanicznie do świadomości ofiary. Judith Lewis Herman tłumaczy, że nawet „drobne, pozornie nieistotne bodźce również mogą wywołać takie wspomnienie, a towarzyszące mu emocje często dorównują przeżyciom podczas stresującego wydarzenia”¹². Wyobraźmy sobie przestrzeń życia bez ucieczki od podtrzymującego traumę widoku kojarzonego z silnym bólem. Czy przy tym codziennym dla Rwandyjczyków doświadczeniu można bez urazu budować własne „dziś”?

W szczególności kobiety, ofiary masowych gwałtów z tamtego czasu, po jednej traumie zmuszone są zmagać się z jeszcze inną. Zarażone wirusem HIV cierpią z powodu kolejnej stygmatyzacji. Reakcje wielu kobiet z plemienia Tutsi pokazują, że z ich perspektywy społeczeństwo Rwandy wciąż je potępia, ale i one nie mogą zgodzić się na siebie.

¹² J. L. Herman, *Przemoc. Uraz psychiczny i powrót do równowagi*, przeł. A i M. Kacmajor, Gdańsk 1998, s. 48.

Mieszkałam tutaj. Teraz stoi tu nowy dom. Tamtego już nie ma. Nic już nie ma z tamtego czasu. Byłam krawcową. Chodziłam do zielonoświątkowców. Chciałam założyć rodzinę. Mieć męża, dzieci. Jak każda dziewczyna. Nie ma tamtej dziewczyny. Nie mam żadnych praw. Nie jestem już nastolatką. Nie jestem żoną. Ani wdową. Popatrz na mnie. Sucha skóra. I kości. Samej siebie nie mogę znieść. Nie ma mnie. Nic nie ma. Tylko on jest. On jest cały czas. O, przyniósł nam fantę, pij. [...] Nie kocham tego chłopaka. Patrzę na niego i widzę tamtych. Nie ma ulgi. Bo on tu ciągle jest. Jak zadra jakaś. Hutu w moim domu. Wszyscy mi zarzucają jego istnienie, zarzucają, że go urodziłam. Wszyscy widzą ten podpis morderców [Dz, s. 40].

Przeszłość, marzenia obróciły się w popiół; w to miejsce jest wyrwa w świecie, który okazuje się wciąż wrogi ofierze. Podstawowe odczucie podpowiada bohaterce reportażu: „Nie ma mnie. Nic nie ma”. Nie może być mowy o jej poczuciu ciągłości siebie w czasie, choć często wierzy się, iż opowieść o traumie i sama już pamięć zdarzeń osobistych staje się rodzajem terapii i ułatwia adaptację do nowych warunków¹³.

Chora na AIDS nie znosi siebie, ale także nie potrafi kochać swego dziecka urodzonego z gwałtu. Mówi, iż życzy mu śmierci [por. Dz, s. 41], gdyż widzi w nim „podpis morderców”. W przypadku zgwałconych kobiet, zarażonych pustoszącym je wirusem, doświadczenie własnego ciała jako obcego jest potęgowane przez zewnętrzne reakcje na ich osoby, przez społeczne praktyki utożsamiania chorej z nieczystością, którą się gardzi, a samej choroby

¹³ Zob. A. Majewska-Kafarowska, *Narracje biograficzne a poczucie tożsamości kobiet*, Katowice 2010, s. 81: „Jednym z kryteriów tożsamości jest poczucie ciągłości w czasie. Kryterium to może być spełnione dzięki pamięci autobiograficznej, czyli pamięci zdarzeń i faktów autobiograficznych. [...] Pamięć zdarzeń osobistych ułatwia nam adaptację do nowych warunków, sytuacji”. Porównaj także: „Sytuacja może zostać w pełni zasymilowana jedynie w wypadku [...], gdy udało nam się zareagować na nią nie tylko zewnętrznie, poprzez działanie, lecz i wewnętrznie, za pomocą słów, które kierujemy do samych siebie, a także przez opracowanie relacji o wydarzeniu, które przedstawiamy innym i sobie, oraz przez wstawienie tej relacji na właściwe miejsce, aby stanowiła jeden z rozdziałów naszej osobistej historii”. P. Janet, *Psychological Healing*, t. 1, transl. E. Paul i C. Paul, New York 1925, s. 661–663, cytując za: J. L. Herman, *Przemoc. Uraz psychiczny i powrót do równowagi*, s. 48–49.

z winą¹⁴. Lekarka ginekolog tłumaczy, że część ze zgwałconych wiosną 1994 roku kobiet nie chce zrobić testu na obecność wirusa HIV, by nie usłyszeć, że „morderca wciąż jest w ich ciele” [Dz, s. 49].

Socjolodzy zajmujący się trajektoriami granicznego cierpienia przypominają o trudnościach w identyfikacji siebie, utożsamiania się z własnym cierpiącym ciałem¹⁵. Doświadczenie obcości wobec siebie potwierdzają w reportażu słowa chorującej na AIDS Rwandyjki:

Miałam dwadzieścia lat. Przyszli. Było ich dużo, nie umiałam policzyć. Wojskowi. Najpierw wzięli siostrę. Zrobili, co chcieli. Bili ją. Kopali. Ciężkimi butami.

Przyszli inni. Wzięli mnie i w zamian dali chorobę.

Szkoda, że nie zabili. [...] Rozkładałam się, cuchnę. Prawie nie mam już ud, pośladków. Gniją. I dobrze, nienawidzę ich. [...] Wczoraj po twoim wyjściu jakiś ból rozdzierał mi trzewia. Jakby coś żarło moje ciało. Od środka. Ciało moje nie jest moje. Tylko ból jest mój. Tak chyba boli żal za życiem, jak myślisz, biały człowieku? [Dz, s. 48–49].

Ofiary wydarzeń w Rwandzie w 1994 roku, osoby cierpiące na Nabyty Zespół Utraty Odporności, w relacjach zaznaczają dystans do siebie, a zwłaszcza do swego wciąż chorującego ciała. Nie potrafią czuć jedności; tożsamości z własną *somą*. Doświadczają bólu, z którym się identyfikują, ale równocześnie traktują swe ciało jako wrogą im rzecz, co zrozumiałe, gdy zwizualizujemy opisywane przez nich zmiany fizyczne¹⁶. Stwarzają one w narracji rodzaj relacji z tym, co obce, a to przez rodzaj materializacji, uosobienia

¹⁴ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 112, 135.

¹⁵ Zob. G. Reimann, F. Schültze, „Trajektorium” jako podstawowa kategoria teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych, „Kultura i Społeczeństwo” 1992, nr 2.

¹⁶ Por.: „Całe nasze pojęcie osoby, godności, opiera się na rozróżnieniu pomiędzy twarzą a ciałem, na założeniu, że twarz może zostać wyłączona, bądź też może wyłączyć się sama, z tego, co dzieje się z ciałem. Bez względu na swą śmiertelność choroby takie jak atak serca czy grypa, które nie niszczą i nie deformują twarzy, nigdy nie wywołują naszego najgłębszego lęku”. S. Sontag, *Choroba jako metafora*, s. 127.

czy inaczej: porównania bądź metaforyzacji tego czegoś wydzielonego „z” i równocześnie „od” nich samych. Może to być historia przeżyta, która staje się kamieniem ciężącym w brzuchu, czy na innym planie – ciało zżerane przez coś od środka.

Z tym, co zagraża jednostkowemu trwaniu, poczuciu własnej ciągłości, trudno się utożsamiać. Widać to również na przykładzie drugiej ze stron konfliktu. Kobieta skazana na więzienie po masakrze w Rwandzie obserwuje „niezrozumiałe” reakcje w obrębie swojego ciała:

Co się wydarzyło w Rutondo? Zginęli ludzie, znałam ich, sąsiedzi przecież. Ale ja żadnych ciał nie widziałam. Naprawdę nie wiem, dlaczego tak się podziało. Czy to władza zdecydowała, czy Bóg? Co ja mogę wiedzieć? Co ja rozumiem? Nic nie mogę zrozumieć. Wiem tylko, że władza kazała ludziom ludzi zabijać. Jak władza ci każe coś zrobić, to robisz. Choć tego nie rozumiesz.

A potem cię władza zamyka.

[...] Praca nie jest ciężka. Kiedy inni wychodzą robić na zewnątrz, ja zostaję, zamiatam koło namiotów. Ale nie mam siły, bo nocą źle śpię. Nocą płonie mi głowa. Poszłam do lekarza, coś mi przepisał, nie pomogło. Co noc polewam głowę wodą. Głowa mi się gotuje. To idzie od ramion do góry i na czubku czaszki parzy, gorące. Jakiś wąż mi się wślizgnął do głowy. Zwierzę mi się w ciele zaległo [Dz, s. 70–71].

Po sposobie przedstawienia problemu możemy przyjąć, że mamy tu do czynienia z przykładem psychicznego procesu oddalania od siebie tego, co przydarzyło się kobiecie Hutu oraz niekonfrontowania się z przyczyną bóleczki, niedoszłą próbą zetknięcia się *psyche* z trudnymi do zaakceptowania sytuacjami z przeszłości. W to miejsce może pojawić się obserwacja własnego ciała, które, w niejasny do wytłumaczenia sposób, reaguje chorobowo, gdy *psyche* nie może się uporać z jakimś problemem¹⁷. W reportażu Tochmana mieszkanka Afryki nadaje cierpiącemu ciału cielesne zmiany, które przybierają postać samodzielnego bytu. Wąż, który wślizgnął

¹⁷ O analogicznej sytuacji chorującego ciała po traumie psychicznej pisze Hanna Krall w reportażu *Pola* z tomu *Tam już nie ma żadnej rzeki*.

się do głowy, załęgający się w ciele, to obraz analogiczny do jednego z podań ludowych Rwandy¹⁸. W mitach afrykańskich umieścił go w ciele dziecka wróg plemienia. Na podobnej zasadzie kobieta tłumaczy „obce” – parzące jej czaszkę. Tutaj proces projekcji, uosobienia „złego”, przekształcenia uczynkowego zła w wyabstrahowane i oddalone od nas, wydaje się pojawiać w miejsce blokowanych, niechcianych wspomnień¹⁹. Podobną sytuację sugeruje próba szukania winnych w Bogu czy we „władzy”. Bohaterka reportażu powtarza uparczywie, że nie widziała ciał ofiar. Tłumaczy również, że to przymus, czyli rozkaz władzy powodował, iż mężczyźni Hutu zabijali na wzgórzu swych sąsiadów Tutsi. Ona jest „czysta”, niewinna, nawet nie zetknęła się z pomordowanymi, nie widziała zmasakrowanych ciał. Jej ciało cierpi jednak coraz większe bóle. Samo stało się miejscem udręczenia. Najprościej byłoby pomyśleć, że przyczyną jest mentalne oddalenie kwestii współwiny i że ciało w jakiś sposób „płaci cenę” za to, że kobieta Hutu nie jest do końca szczerą sama ze sobą i że ukrywa przed swą świadomością pewne fakty. A *soma* staje się terenem walki o prawdę. Tyle że prawdziwego powodu cierpienia nie poznamy. Za moim wyobrażeniem stoi raczej ujawniający się w nas okrutnik, domagający się zemsty w imię „sprawiedliwości”, podczas gdy prawda o winnych w walkach w Rwandzie wydaje się dużo bardziej skomplikowana, a raczej trudne do rozdzielenia, jak pokazuje chociażby reportaż Dariusza Rosiaka²⁰.

¹⁸ E. Rzewuski, *Opowieść o wybawcach Rwandy*, w: tegoż, *Azania zamani. Mity, legendy, tradycje ludów Afryki Wschodniej*, Warszawa 1978, s. 144–161.

¹⁹ „Współcześni badacze [...] udowadniają, że w ludzkich mózгах funkcjonuje mechanizm represji odpowiedzialny za blokowanie niechcianych wspomnień. [...] Zapominanie dotyczy działań, które powinny być wykonane, a nie zostały – ze strachu, z niewiedzy czy z zaniechania. Gdy potem okazuje się, że skutki tego zaniechania były groźne, pojawia się silna trauma wstydu i wyparcie tego zaniechania z pamięci”. M. Golka, *Spoleczna niepamięć. Pomiedzy zapominaniem a zamazywaniem*, w: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprali, Warszawa 2010, s. 59–60.

²⁰ D. Rosiak podaje przykład kobiety Tutsi, która mściła się za swe nieszczęście na Hutu, składając nieprawdziwe zeznania. Zob. rozdział *Rwanda: życie po śmierci*, w: tegoż, *Żar. Oddech Afryki*, 137–164.

Obrazowanie, jakie w *Dzisiaj narysujemy śmierć* wydobył Tochman z poszczególnych perspektyw swych bohaterów, czyni jego opowieść niepowtarzalną wśród książek o Rwandzie. Jednocześnie przywołane porównania i brak wyraźnego wydzielenia w tekście partii kolejnych rozmówców uniwersalizują na tyle doświadczenie cierpiącej osoby, by czytający mógł zbliżyć się do jej sytuacji emocjonalnej. W ten sposób pobudzenie empatii staje się jednym z celów reportera.

The Body as Space. Tochman's Accounts from Rwanda

Summary

In *Dzisiaj narysujemy śmierć* by Wojciech Tochman, a narrative whose subject is the tragedy of the 1994 Rwanda, the body is perceived as a type of an individual's "historical memory". History itself undergoes a psychologization in the sense of a registering of meaning, which is revealed to be relevant to each individual by him/herself. In Tochman's report the body constitutes a topography of crime, being, at times, separated from the narrator him/herself, the victim or the victimizer, who, in this way, evidence the impossibility of integrating traumatic experiences.

Przestrzeń w prozie



Krystyna Jakowska
Uniwersytet w Białymstoku

Przestrzenne porządki i nieporządki nowej prozy. Czytelnicze impresje

Czy rzeczywiście przestrzeń jest najważniejsza w naszym rozumieniu świata? Czy to przeświadczenie niektórych współczesnych antropologów i krytyków kultury¹ potwierdzałyby wygląd polskiej prozy przełomu wieków? Czy – inaczej mówiąc – najszerzej rozumiany podmiot we współczesnych opowieściach rozumie siebie jako wytwór upływającego czasu – czy właśnie siebie nie rozumie w wiecznym „teraz” obcych sobie przestrzeni? Czy przeżywa przestrzeń? Czy ją kreuje? Do czego mu to potrzebne? Kim wreszcie jest; w jakiej mierze przestrzeń go stwarza?

Żeby uzyskać odpowiedź na te pytania, należałoby napisać książkę i przeczytać o wiele więcej, niż tych około dwudziestu tekstów, które stały się podstawą artykułu. A zatem – tylko kilka obserwacji – wyrwykowych, przypadkowych i z konieczności powierzchniowych – i parę zrodzonych z nich pytań.

Na początek – krąg zagadnień związanych z przestrzenią byłej (dawnej) sakralności, czyli obrazy mitycznego nieba. Przestrzeń

¹ O tym E. Rewers w książce *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996, zwłaszcza s. 46–53.

często w opowieściach odtwarzana – w samym tylko roku 2010 powstały trzy takie realizacje: Katarzyny Miszuk *Ja, diablica*, Mariana Pankowskiego *Tratwa nas czeka* (mityczna historia świata od stworzenia po apokalipsę) i Ignacego Karpowicza *Balladyny i romanse*. O tej ostatniej parę słów. Jest to rozpisany na powieść żart z tego, co w naszym kręgu kulturowym nazywamy niebem, a co dawniej i gdzie indziej nazywało się inaczej, lecz zawsze było miejscem zamieszkania Boga lub bogów. Żart w stylu *Końca mitologii* Herberta, gdzie, jak pamiętamy, antyczni bogowie muszą zejść z Olimpu i zająć się interesami. Tu trochę inaczej: interesami zajmują się już na górze; Nike od dawna prowadzi firmę obuwniczą. Tyle, że teraz i ona bankrutuje. Wszyscy bogowie muszą emigrować na ziemię. U Karpowicza ponadto, inaczej niż u Herberta, niebiańskie „miasto miast” zaludniają Bóstwa wszystkich religii – obok Zeusa jest Budda, Mahomet oraz (trzej!) „bogowie chrześcijańscy”, a na dodatek Balladyna z Aliną. Ten dodatek – jakby mało było Nielitościwej antropomorfizacji wszystkich bogów – jest sygnałem, że mieszkańcy „miasta miast” są traktowani jako wytwór zbiorowej lub indywidualnej wyobraźni. Bardzo ciekawe, że obrazy postaci i przestrzeni pozostają werystyczne. Trudno się zresztą dziwić, skoro w powieści transcendencja z zaświatów wyparowała. Świat od zaświatów różni jedynie lokalizacja, „bogów” od ludzi nie różni nic. Karpowicz sięga tutaj chyba do wyobraźni dziecka, dla którego wszystko musi być namacalne. Stąd konstrukcja podwójnej – ziemskiej i niebieskiej – przestrzeni obfituje w ujęcia świetne, bo prześmieszne, jak chociażby ten obraz krańca niebios, do którego zbliżają się bogowie, żeby z góry popatrzeć na śmiertelników: „Sam skraj skraju, sama krawędź krawędzi, na której można przysiąść jak na ławce, spuścić nogi, ogon, skrzydło, czy co tam się posiada, jest obita miękkim, zielonym pluszem. Siedzi się bardzo wygodnie”².

² I. Karpowicz, *Balladyny i romanse*, Kraków 2010, s. 228.

Jest to bardzo urodziwy przykład umieszczania obok siebie nieprzystających do siebie przestrzeni³ – umożliwiony przez odebranie jednej z nich jej duchowego charakteru. Z podobnym, choć mniej efektownym przykładem spotykać się można w powieści tegoż Karpowicza *Cud*, gdzie z kolei ludzie wędrują raz po ziemi, a raz po różowych obłoczkach. W *Cudzie* przestrzenie ziemi i nieba pomnaża jeszcze kosmos, którego kończący powieść obraz – rzecz istotna – został potraktowany serio w przeciwieństwie do obrazu niebo. Miejscem transcendencji są różowe obłoczki. Miejscem powagi realnej – pustka kosmosu. Warto przeanalizować aksjologię przestrzeni, wyrażającą się w języku zakończenia tej powieści.

We wszystkich tekstach, o których powyżej była mowa, przestrzeni pozaziemskie, z wielu religii naraz wzięte, potraktowane są groteskowo. Ich sakralność została zdegradowana. O czym obecność takiego obrazu zaświatów świadczy? Prawdopodobnie o tym, że w świadomości odbiorców owe zaświaty jeszcze żyją – bo inaczej nie byłoby po co do nich się odwoływać, ale że wiodą tam żywot podobny do baśni – jeśli ich desakralizacja ma sprawiać przyjemność. Erozja chrześcijaństwa postąpiłaby w tym przypadku dalej, niż to miało miejsce choćby w lirykach Sebyły czy – współcześnie – Herberta, który ironicznie traktując obraz Boga-Ojca, sakralności nie odmówił ludzkiemu cierpieniu Chrystusa.

Jeśli nie w przestrzeni nieba, to gdzie jest we współczesnej prozie przestrzeń transcendencji?

Przeniosła się do fizycznego świata? Tu można by analizować rolę szczegółu w obrazach natury. W powieści Kai Malanowskiej *Drobne szaleństwa dnia codziennego* (2010) przyrodniczy detal o ja-

³ „Znajdujemy się w epoce symultaniczności: żyjemy w czasie umieszczania wielu rzeczy obok siebie, czasie bliskości i oddalenia, jednego obok drugiego, rozproszenia. Znajdujemy się w momencie, jak sądzę, kiedy nasze doświadczenie świata jest w mniejszym stopniu tym doświadczeniem, które rozwija się w czasie, w trakcie długiego życia, w większym stopniu natomiast doświadczeniem sieci, która łączy punkty i przecina, tworząc własną płataninę” – pisał w 1967 roku M. Foucault w słynnym artykule *Inne przestrzenie*. Cyt. za E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, s. 46.

pońskiej wyrazistości pokazany jest na tle czy raczej we współbrzmieniu z pustką duchową bohaterki i staje się ucieleśnieniem, symbolem urody świata, tym okrutniejszym, że skonfrontowanym z rozpaczą patrzącej.

Może też należy jej szukać w nostalgicznej przestrzeni pamięci? W mitycznej sakralizacji niezwykle licznych (wymienił je ostatnio Przemysław Czapliński w książce *Polska do wymiany*) tekstów prozatorskich traktujących o małych ojczyznach. Ich wysyp jest imponujący – już mało chyba pozostało miast, których wspomnienie nie poruszyłoby repertuaru mitologizujących zabiegów pisarzy. Ten stały motyw nostalgicznej przestrzeni pamięci jest być może rezultatem potrzeby znalezienia jakiegoś mitycznego lepszycza dla tożsamości wspominającego. Pełniłoby rolę integrującą lub reintegrującą podmiot? To pozostanie pytaniem. Może warto próbować na nie odpowiedzieć, skoro motyw jest współcześnie tak istotny.

Miejscem pojawiania się sakralności bywa też przestrzeń kreowana, nakładana na odtwarzaną. Jak choćby ocalająca podmiot symboliczna przestrzeń w *Murach Hebronu* Andrzeja Stasiuka. Ten dość dawny zresztą (1992) cykl opowiadań stanowi drastyczny zapis scen więziennego okrucieństwa. Miejscem tych wydarzeń jest niewielka cela, w której jedyną możliwość ruchu stanowi zakreślanie przez więźnia ósemki. Ta klaustrofobiczna przestrzeń otwiera się w opowiadaniu ostatnim: więzień wędruje po dalekich obszarach, a napotkana staruszka podaje mu kubek wody. Takie obszary wykreowanej przez więźnia wolności to przestrzeń kompensacyjna, symboliczna dzięki owej wodzie, która zdolna jest zmyć wszystko – również to, co dzieje się „pod celą”. Z podobną symboliką przestrzenną mamy do czynienia w *Opowieściach galicyjskich* (1995), w których sakralność przypisana jest śladowi po zmiecionej z powierzchni ziemi cerkiewce. Tu panuje niemal schulzowskie „sacroprofanum”⁴, bo to, co w owym śladzie sakralne, współ-

⁴ Określenie A. Telwikasa z niepublikowanej pracy doktorskiej.

istnieje z brzydotą i nędzą popegeerowskiej wioski. Jak widać, bywa, że symbolika przestrzenna współkonstruuje aksjologię całości i może pełnić rolę jakby religijnego pocieszenia.

Naddana, kreowana przestrzeń zapewnia także głębię temu, co bez znaczenia. W opowiadaniu *Numery* Olgi Tokarczuk⁵ przestrzeń fizyczna to hotel, który trzeba codziennie posprzątać; ta bezpieczna przestrzeń zmienia się w labirynt, w którym można się już tylko zgubić. Ta druga przestrzeń, „przestrzeń mówiąca”, jest symboliczną przestrzenią egzystencjalną. W sumie zatem hotelowe przestrzenie składają się na metaforę całości ludzkiego życia z jego biegunami – trywialnością i głębią.

Symbolika kreowanych przestrzeni nie zawsze ma taki budujący – również w znaczeniu dosłownym, bo budujący podmiot – charakter. Współczesna proza przynosi także obraz przestrzeni zagrażających. Czy raczej ambiwalentnych, bo będących dla podmiotu fascynacją i zarazem niebezpieczeństwem. Słynne opowiadanie *Katedra* Jacka Dukaja (2003) zdominowane jest przez przestrzeń tej zawieszanej w kosmosie świątyni. To ona, „rozkwitła w próżni i ciemności”, nie tylko „sprawiająca wrażenie żywej”, ale w jakiś sposób żywa naprawdę, z inspiracji Gaudim architektonicznie szalona, tak dalece fascynuje, że pociąga aż dwóch bohaterów (w tym narratora) w niechybną śmierć – nie mogą bowiem się tej przestrzeni oprzeć i wrócić na ziemię. Mówiący odkrywa w sobie materiał, z którego zrobiona jest katedra: „żywokryst”, upodabnia się do niej i ginie. To, co w tej obcej przestrzeni człowieka fascynuje, w tym samym stopniu mu zagraża. Odbija się to przeświadczenie w obrazach katedry. Jak wiadomo z książki Małgorzaty Czerwińskiej o topice opisu katedry⁶, animizacje – zarówno roślinne, jak i zwierzęce – przestrzeni katedr należą do środków używanych tradycyjnie. Z podanych przykładów widać, że nie ewokują one nastroju grozy. Inaczej u Dukaja: „Widać Kate-

⁵ Z tomu tej autorki *Szafa* (1995).

⁶ M. Czerwińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2006.

drę [...] Zamykam i otwieram oczy i spada na mnie drapieźnym ptakiem, chuda szyja, rozłożone szeroko skrzydła wież, kościste szpony, szkielet korpusu”⁷.

Ciekawszą jeszcze realizację zyskała przestrzeń zagrażająca w znanym opowiadaniu Olgi Tokarczuk *Szafa*. Tu też przestrzeń tego mebla, niebezpieczna i antropomorfizowana, pociąga bohaterkę już zupełnie bez motywacji religijnej (narrator *Katedry* jest księdzem) czy estetycznej. To właśnie w szafie znajduje bohaterka swoją własną przestrzeń. Przestrzeń ta stanowi od początku nie tylko zagrożenie (niezbyt wygodnie żyje się w szafie), ale przede wszystkim obietnicę. Istota tej obietnicy pozostaje do końca niewyjaśniona, w każdym razie narratorka daje się jej całkowicie owołać. Te fascynacje obcymi przestrzeniami prowadzą do zatraty podmiotu – ale i może do zachowania czegoś istotnego? – autorka opracowania *Szafy* widzi tu „samopoznanie przez separację”⁸. Bardzo dobre rezultaty estetyczne daje przy tym karkołomnym zamierzeniu weryzm obrazowania i wyłączna codzienność elementów świata przedstawionego. To właśnie porusza i zaskakuje.

Zetknięcie się podmiotu z tajemnicą obcych przestrzeni odtwarza wyrażaną obecnie wielorako potrzebę nowej religijności. Lęk i fascynacja nie chcą mieć teraz źródła nazbyt konkretnego; ponieważ nie mogą się zamknąć w żadnej ortodoksji, stwarzają obrazy przestrzeni zdolnych odmienić życie, ale całkiem niepojętych. (Byłaby w tej potrzebie szansa dla ożywienia na powrót ortodoksyjności – przez dostrzeżenie w niej tajemnicy).

Wśród powyższych reprezentacji przestrzeni aż ciężkich od symbolicznych znaczeń wyróżniają się swoją lekkością konfiguracje przestrzenne w prozie Nataszy Goerke. W jej powieści *47 na odlew* bohater porusza się po wielu przestrzeniach naraz – przynajmniej czytelnik ma takie wrażenie, konstatując przestrzeń absolut-

⁷ J. Dukaj, T. Bagiński, *Katedra*, Kraków 2003, s. 8; por. również s. 72; obrazy te otwierają i zamykają opowiadanie.

⁸ E. Dutka, *O przestrzeni „mówiącej” w tomie opowiadań Olgi Tokarczuk „Szafa”*, w: *Przestrzeń w języku i kulturze*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s. 102.

nie niekonsekwentną, zmieniającą się bez żadnych uzasadnień co zdanie, zestawianą z niespójnych elementów w sposób urągający wszelkiemu prawdopodobieństwu. Oto przykład: „czapeczkę nasunąłem na oczy i wyruszyłem na spacer. Szedłem ni powoli ni szybko, bardziej płynąłem niż szedłem. Mijałem drzewa i ławki, mijałem alejki i klomby, mijałem setki parków, w których kobiety, spacerując z psami, spoglądały w przeszłość nienaturalnie okrągłymi oczami. Na mym nosie przysiadła mucha, a ja, krążąc ponad miastem poczułem się jak samolot. Było kwadrans po jedenastej i ze zdumieniem stwierdziłem, że mieszkanie pełne jest gości i że wielu z nich, mimo moich rozpaczliwych sugestii, pali papierosy”⁹. W jednym akapicie zderzyły się ze sobą co najmniej cztery różne przestrzenie. W podmiocie jednak zdają się łączyć harmonijnie, nie dekonstruują w żaden sposób jego tożsamości. Są, jak we śnie, oczywiste. Ich współwystępowanie tłumaczy się zresztą poetyką groteski, konsekwentnie uprawianej przez autorkę w całej jej znakomitej twórczości.

Inną możliwość zaobserwowania zderzania ze sobą obcych sobie przestrzeni, tym razem niezwiązaną już z budową świata przedstawionego, stwarza spojrzenie na powieściowy dyskurs. Także i tu dzieją się bowiem rzeczy interesujące, a związane z tym, co niekiedy bywa nazywane „rozproszeniem podmiotu”. Otóż poszukiwanie „głosu” podmiotu stało się anachroniczne¹⁰, nastąpiły bowiem czasy nie monologu, lecz „polilogu”. Istotnie, w niektórych tekstach dałoby się stwierdzić poszerzenie przestrzeni, polegające na otwarciu dyskursu dla wielu różnych podmiotów. Nie zawsze łatwych do identyfikacji, jak w *Almie* Izabeli Filipiak, gdzie autorka wpadła na pomysł użycia dla wypowiedzi każdego podmiotu innej czcionki (naliczyłam pięć jej rodzajów). Bliższa analiza mogłaby pewnie wykazać, że i w *Pawiu królowej* Masłowskiej dokonało się

⁹ N. Goerke, *47 na odlew*, Warszawa 2002, s. 58–59.

¹⁰ O tym m.in. E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, s. 149.

podobne otwarcie przestrzeni dyskursu – w tych tekstach bowiem narratorka nie jest bynajmniej uprzywilejowana, choć u Masłowskiej podporządkowanie całości tekstu jednolitej stylizacji mogłoby stwarzać takie – mylne – wrażenie jedności narratorskiej tożsamości. Polilog taki różni się zasadniczo od mowy pozornie zależnej, w której zachowana jest hierarchia mówiących podmiotów. To raczej zabieg, spotykany dotąd w prozie polskiej w nielicznych reprezentacjach, choćby we wczesnych powieściach Buczkowskiego i w prozie Kuśniewicza, gdzie obcujemy z wieloma podmiotami utrzymanymi na tym samym poziomie ważności. Skąd wraca to u współczesnych autorek? Ciekawe byłoby ustalenie rzeczywistego źródła tej formy – jakiejś istotnej potrzeby ona odpowiada, pozostaje jednak dotychczas nierozpoznana.

Spatial Orders and Disorders of the New Prose. Readerly Impressions

Summary

The article gathers readers' experiences of reading contemporary prose (Ignacy Karpowicz, Kaja Malanowska, Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, Jacek Dukaj, Natasza Goerke etc.) to present how spatial configurations build – and destruct – the subject of contemporary prose.

Anna Węgrzyniak

Akademia Techniczno-Humanistyczna
w Bielsku-Białej

Przestrzeń w prozie Magdaleny Tulli

Twórczość Magdaleny Tulli, której powieści konsekwentnie demonstrowują literackość, krytycy lokują w nieepickim/poetyckim modelu prozy. Kreując powieściowe światy, pisarka unika iluzji rzeczywistości, jawnie pokazuje, że fabuła jest zbudowana ze słów – wszystko dzieje się w słowach, między słowami (trochę jak w poezji lingwistycznej). Jej metafory generują „historyjki”, które dzieją się w świecie powieściowym, nie mającym odpowiednika w świecie realnym. Fasadowość fabuły, iluzoryczność świata, nietrwałe deklaracje narratora – to wszystko podkreśla umowność kreowanej rzeczywistości.

Z odniesieniem czy bez odniesienia do świata realnego, powieściowe kreacje quasi-rzeczywistości mają jednak charakter czasoprzestrzenny, co więcej – we wszystkich czterech powieściach (*Sny i kamienie*, *W czerwieni*, *Tryby*, *Skaza*) zauważa się przywiązanie autorki do metafor przestrzennych. Śledząc wątki fabularne – ułamkowe, porwane, raczej schematy fabuł – trudno nie zauważyć, że miejscem wszystkich zdarzeń jest miasto. Miasto utrzymane w różnych konwencjach: np. w *Snach i kamieniach* mamy konwencję realistyczną i mitograficzną. Konstruując powieściowe przestrzenie,

Tulli zazwyczaj stosuje paraboliczną poetykę prezentacji miasta¹, a ponieważ są to miasta nienazwane, pozbawione wyraźnej lokalizacji czasowej i geograficznej, odbiorca przesuwa uwagę z przestrzeni konkretnej na symboliczną lub alegoryczną.

Miasto (wcześniej *polis*) organizuje przestrzeń ludzkiej egzystencji; w tej przestrzeni formowała się europejska myśl filozoficzna. Już Platon i Arystoteles „czytając” miasto, „odczytywali” świat, w którym przyszło im żyć², i dzisiaj jest podobnie – humanistyczna refleksja nowoczesna (czy ponowoczesna) żywi się obserwacją naszej cywilizacji wielkomijskiej.

W prozie Tulli bezimienne miasta zawsze symbolizują miasto-świat, a jego dzieje – w telegraficznym skrócie – są metaforą losów ludzkości. Jeśli nawet mają jakieś imię (np. W-A czy Ściegi) i można w nich odnaleźć aluzje do konkretnych miast, to przecież trudno pominąć autorskie podkreślanie umowności świata i częste sygnały, że ta historia mogła się wydarzyć w innym (każdym) mieście. Po prostu w mieście, czyli w naszym świecie. Tę przestrzeń odbiorca (w zależności od potrzeb, od własnego kontekstu interpretacyjnego) może skojarzyć ze swoim, konkretnym miastem, ale nie musi, np. w *Snach i kamieniach* będzie to Warszawa z czasów PRL-u (W-A), choć pojawią się też nazwy innych miast.

Sny i kamienie

W *Snach i kamieniach* narrator opowiada o mieście, którego nie nazywa, co stwarza pozór uniwersalności, o jaki autorka zabiega, tworząc kosmogonię przestrzeni. Funkcję prawzoru świata pełni tu mit kosmogoniczny. Świat wyłania się z nicości – podobnie jak dzieje się to w mitach kosmogonicznych:

¹ Zob. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta*, Kraków 2003, s. 186.

² Zob. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 304.

Z zawieruszonej pestki zaczęło coś kiełkować [...] Świat wyłaniający się dopiero z pierwotnego zamętu, znalazł się od razu przed nawalem pracy zakrojonej na siły olbrzymów, ogromnej jak on sam, mizolnej jak nawlekanie igły, przed dziełem, którego bezmiar wchłaniał bez śladu pierwsze grudy gliny wykopanej pod fundamenty przyszłych fabryk [SiK, s. 9]³.

Narrator opowiada, że mieszkańcy miasta spierają się o to, do czego ich miasto jest podobne – do maszyny czy też do drzewa?⁴ Miasto-drzewo rośnie, ulice pączkują, wypuszczają odnogi, okrywają się zielenią – przestrzeń urbanistyczną obsługuje metaforyka roślinna, bo motywem organizującym tę opowieść jest drzewo-kosmos: „miasta, które dojrzewają na drzewie świata, są zamknięte w swoim kształcie jak jabłka” [SiK, s. 6]⁵. Elementem, który nadaje przestrzeni charakter mityczny jest również szczególny sposób ujmowania relacji między całością i detalem. Przyszłe miasto musi zawierać w sobie „wszystkie naraz możliwości i cały plan świata” [SiK, s. 6]. Chcąc wykluczyć przypadkowość, projektanci miasta tak je zaplanowali, by jego struktura była harmonijna, logiczna, a przede wszystkim – nieskomplikowana i jednoznaczna:

Układ ulic był tak pomyślany, by udaremniał przypadkowe wydarzenia i zapobiegał pokrętnym myślom [...] Szukali zasady budowania określającej kształt miasta definitywnie i wszechstronnie, mogącej na zawsze uchronić życie przed wieloznacznością” [SiK, s. 14].

Przygotowując plan miasta, budowniczo wie założyli, że będzie ono podobne do maszyny, albowiem „nie siła kiełkujących

³ Utwory Magdaleny Tulli przytaczam według następujących wydań: *Sny i kamienie*, Warszawa 2004 (skrót SiK); *W czerwieni*, Warszawa 1999 (skrót WCz); *Tryby*, Warszawa 2003 (skrót T); *Skaza*, Warszawa 2006 (skrót S). Paginacja wszystkich cytatów w tekście głównym po symbolu oznaczającym tytuł.

⁴ Kreacja miasta idealnego korzysta z dwu toposów urbanistycznych: kosmologiczne miasto-drzewo i awangardowe miasto-maszyna. Zob. co pisze na ten temat P. Bukowski, *Klucz do przestrzeni*. „Dekada Literacka” 1995, nr 4, s. 12.

⁵ W mieście rosnącym jak drzewo niektórzy krytycy widzą parodię mitu kosmologicznego.

nasion i nie ciśnienie soków krążących między korzeniem i korona daje światu życie, tylko wprawiają go w ruch motory, przekładnie i koła zębate. Inaczej mówiąc, miasta gwieździste i prostokątne są lepsze od miasta meandra pod warunkiem, że świat jest maszyną" [SiK, s. 16].

Ponieważ światem rządzi prawo względności, miasto ma być uporządkowaną konstrukcją urbanistyczną – opartą na wyraźnym praktycznym założeniu. Za główną zasadą można przyjąć kąt prosty, meander lub gwiazdę.

Miasto z kątów prostych okazało się „wyzute z natchnienia i rozmachu”, pedantyczne, więc powierzchowne i obojętne. Zasadę meandra odrzucono w obawie przed chaotycznym labiryntem ulic. Po drugie, jak w takim mieście – gdzie wszystko wydaje się względne – wyznaczyć sprawiedliwość? To, co niejednoznaczne, kręte i tajemnicze – wyeliminowano. Tym samym z aktu budowy usunięto ostatni pierwiastek „naturalny”, roślinny, którego najważniejszym elementem było pierwotne drzewo stworzenia⁶.

Mieszkańcy zdecydowali się zatem połączyć kąty proste z gwiazdą i dzięki temu plan miasta pokazywał symetrycznie rozmieszczone kwadraty, tworzące centralną rozetę. Oto jego walory:

Mieszkańcy miasta zbudowanego na planie gwiazdy nigdy nie są nękani koniecznością wyboru. Mogą poruszać się jedynie po liniach prostych, lecz, w pewnym sensie wszystkie proste są tam równoległe. W każdym miejscu otwiera się tylko jedna droga [...] Główne ulice zmierają tam promieniście do najważniejszego punktu wyznaczonego prawdziwy środek [...] Stamtąd całe miasto widać jak na dłoni, można je w mgnieniu oka przejrzeć na wylot razem z jego wnętrzami, a nawet studzienkami telefonicznymi, kanałami burzowymi, ciągami piwnic" [SiK, s. 14–15].

⁶ Zob. M. Kopczyk, *Mityzacja przestrzeni miasta w utworze Magdaleny Tulli „Sny i kamienie”*, w: *Przestrzeń w języku i kulturze. Analiza tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, pod red. J. Adamowskiego, Lublin 2005, s. 115. Zob. także: L. Bugajski, *Myślenie o Warszawie*; U. Glensk, *Miasto i przeciwmiasto*, w: *też*, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Kraków 2002; P. Gruszczynski, *Metropolis*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 10.

Miasto będące tworem suchej kalkulacji miało być jasne i praktyczne, wzniesione wokół wyraźnego centrum. W punkcie wyznaczającym prawdziwy środek ulokowano „serce miasta”, czyli – jak się domyślamy – Pałac Kultury. Miasto tak pomyślane miało być tworem doskonałym (więc utopią), w przeciwieństwie do meandry, w którym zaburzenie harmonijnego układu ulic

[wywołuje] niezliczoną ilość nakładających się na siebie i przenikających się figur rozmaitego kształtu, z których każda może okazać się częścią większej całości. Miasto podporządkowane zasadzie meandry okaże się pełne kuszących lub przestraszających możliwości, smakowitych lub obrzydliwych resztek, pociągających lub odpychających zapachów, pomieszanych dźwięków: szyld na szyldzie, riksza za rikszą, bez jednego centymetra wolnej przestrzeni. Z każdego placu na sąsiedni prowadzi rozmaitość dróg, od której mieszkańcom kręci się w głowach i od której mają rozbiegane oczy, a umysły zaśmieczone nieustannym rozważaniem alternatyw [SiK, s. 13–14].

Recenzent powieści pisał:

Zdobyczą *Snów i kamieni* jest odwaga i nieskrępowanie, jeśli idzie o przykładanie symbolicznej (i archetypowej) matrycy do zdarzeń i rzeczy z Warszawą związanych. Oglądany od tej strony Pałac Kultury odbija się w zwierciadłach-kliszach mitycznych wyobrażeń: to góra święta, to świątynia i ciało-dom stolicy, to wieża Babel i szklana góra, wreszcie monstrum i labirynt z dziesięcioma tysiącami par drzwi, a klucze od drzwi od razu się pomieszały i pogubiły⁷.

Początkowo z tego pałacu czerpano życiodajne siły (tu było serce miasta), jednak z czasem, gdy miasto zaczęło niszczyć, pojawiły się głosy łączące upadek z pałacem: „Podobno był za wysoki i jego iglica zrobiła pierwszą rysę na niebie” [SiK, s. 115]. Dzisiaj, po awanturach i debatach o wartość tej budowli (co zrobić z symbolem PRL-u – zostawić czy zburzyć?), metaforyczny sens „rysy na niebie” nie wymaga komentarza. „Iglicą zahaczył o niebo” i odtąd – od siebie dodam – pruje niebieską przestrzeń.

⁷ D. Nowacki, *Jest takie miasto*. „Twórczość” 1995, s. 45.

W tym, co powiedziałam do tej pory – nic oryginalnego, bo Tulli posługuje się kliszami. Choć trudno pominąć polskie realia, miasto ze *Snów i kamieni* ma cechy typowe dla innych miast⁸. Co więcej, jeśli pominąć aluzje czytelne dla polskiego odbiorcy, historię tego miasta można odczytać (podobnie jak *W czerwieni*) jako opowieść o świecie, którego nie można zaprojektować. Tym bardziej, że w naszej nowoczesności „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”⁹. Poddane procesom uprzemysłowienia, technicyzacji i automatyzacji – miasto „utkane ze zmian” stale niszczy, wciąż jest w ruchu. W stałej przebudowie (destrukcja/konstrukcja) zmienia się plątanina dróg-ulic, których wcześniej nie planowano i trudno dostrzec w tym świecie stabilność.

Przedmioty i budynki krążą bez ładu i składu i mieszają się ze sobą. Pamięć musi porządkować je nieustannie, ponieważ trwały porządek nie jest tam możliwy. Miasta nie można ani opisać, ani narysować, rzeczywistość kwartałów ulic nie poddaje się rzutowi prostokątnemu” [SiK, s. 50–51].

Erozja dotyka jednocześnie systemu urbanistycznego i społecznego – gdy degradacji ulega przestrzeń, w której ludzie bytują, rozpadają się relacje międzyludzkie, wali się porządek moralny. Niszczenie miasta podkopuje wiarę mieszkańców w sensowny porządek świata. Planujemy, budujemy, formujemy – w nadziei, że świat stanie się nam podległy i będzie zaspokajał nasze potrzeby, ale w mieście-świecie ze *Snów i kamieni* moloch zaczyna pożerać czło-

⁸ Na to zwraca uwagę np. cytat: „Podobno w Montewideo jest drugi plac Konstytucji [...] Mediolan też ma Dworzec Centralny” [SiK, s. 57] i wypowiedź autorki: „Akcja tej książki dzieje się w Warszawie, ale widać, że nie jest to Warszawa prawdziwa. Opisy pozorują zgodność z doświadczeniem i niepostrzeżenie wciągną nas w poetykę bredni. W ten sposób powstała przestrzeń, w której do każdego namaszczonego stwierdzenia należałoby dopisać «i na odwrót» [...] Życie jest podsyte pustką w każdym miejscu jakie widziałam, bez wyjątku”. *Za plecami narratora*. Z Magdaleną Tulli rozmawia Marek Zaleski. „Res Publica Nowa” 1999, nr 5–6, s. 81.

⁹ Zob. M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006.

wieka i teraz człowiek musi zaspokajać potrzeby molocha. Z czasem materia zaczyna się buntować, przypominać o swojej niedoskonałości i nietrwałości. Miasto zmienia się w swoje przeciwieństwo, w przeciw miasto; drzewo – w przeciwdrzewo. W świecie przedstawionym tej poetyckiej prozy można wyróżnić kilka modeli miasta (organiczny, mechaniczny, oniryczny, nominalny, miejski), wszystkie one

są w pełni uporządkowane czy przynajmniej dążą do porządku, ale równocześnie – zgodnie z prawem symetrii – odpowiadają im przeciwmodele, poddawane prawom destrukcji, dążące ku chaosowi. Porządek i chaos, dobro i zło, miasto i przeciwmiaasto, Warszawa i przeciw-Warszawa¹⁰.

W *Snach i kamieniach* trudno pominąć miasto ze snów, czyli ten – bardzo istotny – wymiar istnienia miasta w przestrzeni onirycznej. Zdaniem narratora, miasta nie można ani zrozumieć, ani zapisać, ale można o nim śnić, marzyć:

Kłębowisko snów, nigdy nietknięte sekatorem, wypełnia cały świat i można nawet powiedzieć, że właśnie ono jest światem i że mieszkańcy tego miasta – wraz z domami [...] ze wspomnieniami [...] – potrzebni są tylko do tego, by sny się śniły [SiK, s. 98].

Recenzenci słusznie sugerowali powinowactwa z prozą Brunona Schulza i fantastyczną „urbanistyką” Italo Calvino (*Niewidzialne miasta*). Miasta snów są nietrwałe, zależne od marzeń i tęsknoty, nieustannie skażone brakiem. A właśnie BRAK, przeciw-miaasto, SKAZA braku – motywuje pisarkę do „stwarzania światów”¹¹.

Wreszcie miasto, będące bohaterem tej opowieści, jest utkane z aluzji: literackich, filmowych, architektonicznych... – powstaje zatem w przestrzeni intertekstualnej.

¹⁰ J. Łukasiewicz, *Proza to całkowicie afabularna*. „Odra” 1995, nr 5, s. 113.

¹¹ Zob. pierwsze zdanie powieści *Tryby*.

W czerwieni

Akcja tej powieści – „grubymi nićmi szytej”¹² – dzieje się w Ściegach, mieście, które znajduje się „na zamarznętym na kamień pustkowiu, gdzie wyły tylko wiatry z czterech stron świata” [WCz, s. 6]. Jest ono centrum wielkiej wojny (I wojny światowej), wielkiego krachu finansowego i wielkiej rewolucji. W miarę potrzeb fabularnych Ściegi są dużym miastem portowym, do którego przybija transatlantyk albo zanurzoną w wiecznych ciemnościach małą garnizonową miasteczką, do której można dostać się tylko koleją. „Ulice Gwardyjska i Fabryczna uciekały od siebie w przeciwnie strony świata” [WCz, s. 7]. Idąc pierwszą, mijało się zabudowania garnizonowe. „Kasyno oficerskie, stajnie, maneż, prochownia oraz plac ćwiczeń pokryty śniegiem ubitym i wyslizganym [...] wylaniały się zza kolejnych zakrętów, niespodziewane jak nagłe odmiany losu. Ulica Gwardyjska brała bowiem kształt od krętej melodii capstrzyku, granej co wieczór na trąbce” [WCZ, s. 6]. Po drugiej stronie rynku zaczynała się dzielnica ruder, za nią zakłady przemysłowe: fabryka porcelany, fabryka płyt gramofonowych, a na przecięciu głównych ulic – siedziba kupieckiej firmy Loom i Syn. Od dworca kolejowego zabudowania ciągnęły się wzdłuż ulicy Węglowej, a przedmieście, zamieszkałe przez górników, przecinała wiodąca do kopalni ulica Solna, na którą wychodziło się z bramy portu. „Fasady, licowane szarym piaskowcem, zdobne w grawerowane srebrzyste szyldy, obiecywały fachowość i solidność o dwustuletniej tradycji [...] Na widok szacownych budynków podróżny zacierał ręce z zadowolenia [...] i kazał się wieźć do hotelu Angleterre” [WCz, s. 56].

Przed rozpoczęciem opowieści o losach mieszkańców Ściegów, narrator – z wyraźnym upodobaniem do topografii – zarysowuje przestrzeń miasta. Opowiada, że wraz z wybuchem wojny zacho-

¹² Zob. J. Orska, *Grubymi nićmi szyte...*, „Arkusze” 1995, nr 3, s. 7. Lekceważąc wątek metaliteracki, recenzentka wytyka autorce niezborną i „łataninę konstrukcyjną”.

dzą zmiany, np. z myślą o zasypiających w zaspach grenadierach buduje się linię tramwajową („równoboczny trójkąt między dworcem, domem publicznym i koszarami”, WCz, s. 37), powstają zakłady zbrojeniowe – w Ściegach panuje ożywienie kończące się katastrofą, która obejmuje wszystkie zakłady, teatr i całe miasto staje w płomieniach. Z pożaru ocaleje wprawdzie historia Ściegów („Opowieści są niezniszczalne”, WCz, s. 157), ale – czytamy w zakończeniu – sklecona byle jak, pozszywana „grubymi nićmi” i zależna od schematów, bo pamięć „poddaje się szablonom wykroju” [WCz, s. 157].

W tej dziwnej powieści – zbudowanej z ogranych wątków i schematów XIX-wiecznej literatury mieszczańskiej, powieści naturalistycznej i historycznej, a także baśni i realizmu magicznego¹³ – realistyczne obrazowanie miast ze szczegółową topografią, zawierającą nazwy ulic i charakterystykę architektoniczną budynków, wyraźnie przeciwstawia się niejasnemu osadzeniu czasoprzestrzennemu. Choć „papierowa” historia Ściegów dzieje się tylko w tej opowieści, można ją odczytywać jako rzecz o stale powtarzającej się zagładzie, a także jako „skróć dziejów miasta-świata poddanego «przyspieszeniu», które nakreśla wojna, zdobywanie łupów, agresja i destrukcja. Im szybszy ruch, tym szybciej pracują «tryby czasu», a szybko przemijająca postać świata odbiera znaczenie temu, co nas otacza”¹⁴.

Tryby

Bohater-narrator tej powieści mieszka i pracuje w hotelu Uniwersum. Jego pokój znajduje się w najstarszym skrzydle hotelu, oddanym do użytku stałym rezydentom. Po piętrach hotelu porusza się poziomo i pionowo (windą), ma klucze, które otwierają drzwi

¹³ Zob. co pisze K. Uniłowski, *Fastrygi i ściegi*, „FA-art” 1998, nr 4.

¹⁴ A. Węgrzyniak, *W trybach Magdaleny Tulli*, „FA-art” 2006, nr 1–2, s. 10.

prowadzące w inną przestrzeń (np. do domu w ogrodzie, gdzie dawno temu rozstali się małżonkowie Fochtmajer). Gdy przypadkiem bohatera rani kula oficera Wehrmachtu, winda przewozi go głęboko – pod fundamentami kamienicy – do punktu pomocy medycznej. Potem winda rusza w górę i – wbrew woli narratora – nie zatrzymuje się na parterze, by mu oszczędzić widoku zdarzeń po powstaniu warszawskim. Winda samoczynnie prowadzi bohatera-narratora przez piekło XX wieku. Jego swoboda poruszania się jest ograniczona – nie wszystkie klucze pasują do zamków, a winda zatrzymuje się tam, gdzie sama chce: „wybierając piętro, winda reguluje ruch okoliczników, one zaś krótko przycinają wątki” [T, s. 137]. Ma opowiedzieć romans, ale nie wie

kto naprawdę sprawuje władzę w tej przestrzeni, kto umieszcza w niej postacie, kto nadaje bieg zdarzeniom. Być może główne kwestie rozstrzygają się w trybach gramatyki, w niepojętych maszyneriach wind [T, s. 127–128].

W tekstowym świecie, gdzie ruch windy wyznaczają tryby języka (gramatyki), doprawdy trudno oddzielić przestrzeń świata przedstawionego od poziomu narracji i metanarracji. Bohater-narrator, który po piętrach hotelu Uniwersum chodzi śladami postaci swojej opowieści – bohaterów banalnych, bliźniaczo do siebie podobnych „historyjek” dwu trójkątów (w każdym jacyś Państwo F... i kochanek artysta) – jest zagubiony, nieporadny, niesamodzielny. Błąka się w przestrzeni labiryntowej, przemierzając korytarze i piwnice hotelu, gubi drogę, staje w miejscach bez wyjścia lub w takich, których nie może opuścić, bo zgubił klucze. Nic tutaj pewnego. Nagle znikają schody lub okazuje się, że winda znajduje się niżej niż zakładał, że kolejne drzwi prowadzą w kolejne pułapki labiryntu, z którego „nie ma ucieczki, i może trzeba będzie aż do odwołania poruszać się wśród rozstawionych zawczasu dekoracji, między którymi nie sposób dopatrzeć się najmniejszej szczeliny. Gdziekolwiek spojrzeć – ściany, posadzki, sufity, niebo i ziemia” [T, s. 38].

„Ciąg miejsc, z których nie ma żadnego wyjścia, a do których otwarta przestrzeń także należy, wypełnia się po brzegi mieszaniną

żału i pragnień [...] jeśli narrator twierdzi, że utknął w piwnicy, nie całkiem minie się z prawdą, choć w istocie to nie w niej utknął, tylko w czymś znacznie większym i także zamkniętym na głucho bez żadnej nadziei” [T, s. 84].

„Historyjka” się nie klei, bo klucze nie pasują, środki lokomocji zawodzą, droga nie prowadzi do celu. Bezkształtna przestrzeń labiryntu sprawia, że w tym świecie – hotelu Uniwersum – wszystko jest przypadkowe, bezwiedne, przygodne. I pozbawione sensu. Winda czy pociąg rusza, „a na pytanie, czemu nie jedzie w przeciwną stronę, należałoby odpowiedzieć, że ta i przeciwna strona są akurat siebie warte, więc wszystko jedno” [T, s. 91].

Przestrzeń labiryntową lubią postmoderniści, bo bezcelowe błędzenie wyklucza potrzebę programu, mapy, autorytetu. W takiej przestrzeni mieszkaniec hotelu Uniwersum zadowala się samą sytuacją błędzenia – obserwuje swoje „historyjki” jak przedstawienie, w którym sam bierze udział. Z jednej strony Tulli stale podkreśla umowność kreowanej przestrzeni, z drugiej – nawet narrator (był funkcjonalny) cieleśniej¹⁵. To rzeczywistość nierzeczywista – jak w prozie Kafki, z tą jednak różnicą, że iluzję rzeczywistości podważają stałe kwestie metaliterackie, które prowadzą do pytań filozoficznych (o relacje: rzeczywiste–nierzeczywiste, rzeczywistość–fikcja, świat realny–literatura). W labiryntowej przestrzeni hotelu Uniwersum można poruszać się tylko windą, za której drzwiami „otwierają się czeluście nigdy do końca nie zbadanych możliwości” [T, s. 138]. Kiedy narrator-bohater znajduje się na piętrach górnych, wcale nie ma pewności, czy dolne jeszcze istnieją; kluczem otwiera drzwi do realistycznych snów (przykładem wizja cyrku – T, s. 142 i dalsze), a kiedy z hotelu przenosi się do cyrku (to metafora naszej kultury), następuje potrójny finał: cyrkowy (gasną

¹⁵ Umiejscowienie narratora w świecie przedstawionym (gdzie jest on bohaterem) to, oczywiście, prowokacja, gra z nawykami odbiorcy, ale – z drugiej strony – trudno pominąć manifestację cielesności (załatwia potrzeby fizjologiczne, przegląda się w lustrze).

reflektory, milkną instrumenty), literacki (koniec fabuły i opowieści) i ostateczny. Oto ostatnie zdanie powieści: „Cisza jest jak bezkresny ocean, w którym toną światy. Z ciemnością i bezwładem jeszcze nikt nie wygrał” [T, s. 148].

Tulli stale podkreśla umowność kreowanej przestrzeni, ale bohater-narrator jest podglądaczem (czy obserwatorem) zdarzeń i sytuacji przedstawionych w konwencji realistycznej (np. mieszkanie Fochtmajerów), jest tu postacią fikcyjną, która podgląda tekstowy świat. Zmęczony bezwładem fabuły, odbiorca tej prozy albo ją odłoży, albo zwróci uwagę na odautorskie pytania o sens tej gry czy też „zabawy” w iluzję prawdziwości.

Narrator mógłby zapewnić, że widział na własne oczy zdarzenia rozgrywające się w pokoju hotelowym [...] Lecz jak to było z wnętrzem owego pokoju na którymś tam piętrze? Pytanie istotne przy założeniu, że świat naprawdę istnieje [...] A czy narrator mógłby wypić swoje piwo, gdyby świat nie istniał? Ależ nie wypił go wcale. Patrzył tylko, jak piana osiada w szklance” [T, s. 21].

Co to kogo obchodzi, czy świat istnieje! Niech wygląda tak, jakby istniał. Łudzące wrażenie realności, oto czego oczekuje od narratora ten, kto mu płaci [T, s. 116].

Nie miejsce tutaj na filozoficzne dywagacje, które *Tryby* prowokują (czy i jak istnieje świat?). Przywołane cytaty mają wspierać moją tezę o zawieszeniu (autora, narratora i odbiorcy) w przestrzeni „pomiędzy” nierzeczywistością/pustką/nicością a narracyjną fikcją, sprawiającą „łudzące wrażenie realności”.

Skaza

W *Skazie* świat iluzji (pozoru) składa się ze starych dekoracji, rażących bylejakością. Już na wstępie czytamy, że narrator wprowadza w ruch „teatrzyk świata”, że „głębia jest czystą iluzją, farbą i dyktą” [S, s. 127–128]. Zamykające przestrzeń „arkusze dykty otwierają ją zarazem i łudzą głębią, która ma sięgać

aż po niewidoczne przedmieścia” [S, s. 59]. W tym „teatryku” uwagę odbiorcy przykuwa jakaś spokojna dzielnica wielkiego miasta, w której centrum znajduje się plac z brukowym, okrągłym rynkiem (a takich placów w mieście wiele) – okolony dwunastoma pięknymi kamienicami. Plac „z klombem pośrodku, okrągły jak tarcza zegara” to przestrzeń prawie arkadyjska: na klombie rosną żółte kwiatki, nad dachami żółte słońce, które „przemieszcza się niespiesznie” [S, s. 12]. Czas płynie wolno i rytmicznie, a rytm placu wyznacza kolisty (bądź eliptydalny) ruch tramwajowy. Wokół placu jeździ tramwaj linii zero, który ma tylko dwa przystanki. Epizodyczną fabułę „nakręca” ruch kołowy, bo zdarzenia są umiejscowione na okrągłym placu, wokół którego po pętli krąży tramwaj (ta pętla – w sensie metaforycznym – się zaciska). Kręci się tramwaj, toczy się „historyjka”.

Przesuwanie się od numeru 1 do 12 – w kółko tak samo – przypomina ruch zegarowej wskazówki. „Niech kształt zera, obwożonego niespiesznie dookoła, podkreśli wyjątkowe właściwości okręgu, figury doskonale zamkniętej, której linia ciągła ogranie całość, niczego nie uroni” [S, s. 13].

Ironiczny komentarz narratora (jak zawsze w tej prozie) kpi z całości i figur zamkniętych. Architektura dzielnicy – bogatej i spokojnej – sprzyja izolacji od reszty świata. Tramwaj stale okrąża plac, pasażerowie wysiadają i kierują się ku bramom, ale tego, co dzieje się poza placem, nie widać. Plac to przestrzeń bezpieczna, ograniczona kołem; w sensie ontycznym – figurą doskonałą (boską), w sensie poznawczym – figurą horyzontu. Okrąg zamyka – dając poczucie bezpieczeństwa, a zarazem ogranicza i więzi. Z perspektywy obserwatora stojącego na placu „nie można wyobrazić sobie prawdziwej topografii terenu” [S, s. 59], zresztą po co komu taka wiedza – „Lepiej żyć spokojnie, choć po omacku, i nie mieć pojęcia, w czym się uczestniczy” [S, s. 59].

Również w *Skazie*, mimo ograniczenia przestrzeni do niezbędnych detali, zarysowuje się plan dzielnicy (od placu promieniście rozchodzą się ulice) i chociaż słabnie dbałość pisarki o każdy szcze-

gół, to nadal umiejscawia ona postacie w konkretnych (quasi-realistycznych) przestrzeniach:

Pod ósemką w suterenie gnieździ się praczka, z balią, w której zawsze moczy się w mydlinach cudza bielizna. Pod dwójką mieści się piekarnia, pod czwórka kino, ale nieczynne, w likwidacji, budynek przeznaczony do przebudowy, zapasowy komplet kluczy tymczasem leży po sąsiedzku u fotografa pod trójką, w szufladzie, pod stertą zdjęć, których nikt nie odebrał” [S, s. 31].

Jak w teatralnej czy filmowej scenografii, przestrzeń zostaje ograniczona do niezbędnych elementów umożliwiających pojawienie się fabuły:

Na każdej z kilku ulic, które odchodzą od placu, bruk tuż za rogiem się urywa. Kto nazbyt ufnie zawierzy solidnemu wyglądowi bazaltowej kostki i zechce się oddalić, od razu utknie w piaszczystych koleinach, między ślepyimi ścianami kamienic, pod oknami narysowanymi kredą wprost na tynku [S, s. 12/13].

W rynku rozgrywają się główne sceny powieściowych zdarzeń, a zamykają tę przestrzeń – jak w teatrze – pozorujący głębię miejski pejzaż malowany na kartonach z dykty i szmaciane niebo („z taniego materiału”). Po katastrofie, kiedy stare dekoracje ulegną zniszczeniu, trzeba będzie nową konstrukcją podpierać malowane tła, uzupełniać braki bruku i muru, zatykać ubytki „kawałami grubej tektury” [S, s. 61], dodać flagi, wypełnić pustkę nowymi rekwizytami.

Z narracji wyłania się świat, który „oglądamy” jak na scenie, między zdarzeniami brak związków przyczynowo-skutkowych, bo przyczyny są albo nieznanne, albo poza zasięgiem widzenia (poza granicą horyzontu). Postacie wychodzą z nicości i wpadają w nicność. Uchodźcy tworzą anonimowy tłum, zaś inni bohaterowie to typy (role), nie charaktery – słowem, i w tej powieści wszystko jest umowne. O przeszłości narrator opowiada, używając trybu warunkowego, a bohaterów lokuje w przestrzeni, którą ustawia na oczach odbiorcy.

Takie operowanie „przestrzenią” staje się komentarzem do opowiadanych „historyjek”, którym zazwyczaj brak ciągłości. W ogromnym uproszczeniu fabułę *Skazy* można streścić tak: życie mieszkańców miasta komplikuje „katastrofalny wstrząs”, którego nikt się nie spodziewał, bo „miał on miejsce poza obręczą torów [...], na zewnątrz koła, jaki oko może zatoczyć” [S, s. 52]. Wielki kryzys finansowy ma reperkusje polityczne (zdymisjonowanie rządu), więc chwije się porządek miasta-świata. A kiedy przybywają uchodźcy, pojawia się nowy problem: co zrobić z tłumem głodnych, bezdomnych ludzi (z tobołami) w centrum miasta, na środku placu? Ich „śmierdząca” obecność staje się „obrazą dla przyzwoitości, zakałą schludnej i przyzwoitej wspólnoty mieszkańców kamienic” [S, s. 119]. Nie wiadomo skąd przyszli, nie wiadomo kim są, oni sami też tracą poczucie ciągłości (rzeczywistości):

Niespodziewane zerwanie wątków historyjki przez nich zamieszkiwanej wiele zmieniło. Od tego momentu zabrakło ciągłości w ich życiu, tym bardziej, że i czas okazał się względny i miejsce zapadło się nagle. Cóż to za podróż, o której można powiedzieć, że ma tylko początek i koniec. Początek w jakimś przedpokoju zawalonym bagażami, koniec na przystanku tramwajowym, a w środku nic, zupełnie nic, tylko pustka, jaka rozpościera się między jedną a drugą opowieścią. [...]

Tak samo jak przestrzeń, sekwencje zdarzeń noszą tu ślady daleko idącego skrótu. I jak zwykle w takich przypadkach chodzi o pieniądze. To z oszczędności wynika skrócona perspektywa przestrzeni i czasu. [...] Przestrzeń nie jest tania, ale czas kosztuje najwięcej [S, s. 79–80].

Stosowane przez autorkę „chwyty teatralne” (plac jako scena, na której toczy się akcja, postacie-typy określone przez kostium) pełnią tu różne funkcje. Po pierwsze – są znakiem zawieszenia w pustce (zerwanej ciągłości między domem i placem), po drugie – wspomagają ironiczną kalkulację (oszczędną przestrzeń wymusza ekonomia), po trzecie – w aspekcie metaliterackim – podkreślają umowność i schematyczność (czasoprzestrzeni, postaci, zdarzeń).

W opowiadanej tu historii zagłady (z wyraźnymi aluzjami do Zagłady) wszystkie postacie są skazane na odgrywanie ról, które określa kostium (notariusz, służąca, milicjant, generał...). Zdarzenia dzieją się na dwu planach, nie są to jednak niezależne „historyjki”, ponieważ to, co dzieje się na scenie, jest konsekwencją tego, co rozegrało się poza tekturową scenografią i niebem z materiału. Rzecz w tym, że poza horyzont (okrąg) oko mieszkańca miasta-świata nie sięga.

Również w *Skazie* rozpoznajemy jakieś miasto w Europie Środkowej. Warto powtórzyć, że w prozie Tulli opowiadane historie zawsze dzieją się w przestrzeni miejskiej, bo miasto – będące dla współczesnych naturalną przestrzenią (czy środowiskiem) bytowania człowieka – jest tutaj projektem świata. Nad przestrzenią miejską zawsze jednak nadbudowuje się inna: teatralna, oniryczna, kosmiczna.

W każdym z czterech omawianych tekstów pisarka tematyzuje przestrzeń i zawsze kojarzy obrazowanie quasi-realistyczne z metaforą (gwiazda, meander, hotel Uniwersum, koło-pętla). Narracyjny komentarz do epizodów prowadzi w obszar zagadnień wyznaczanych pytaniami: Jak żyjemy – z planem, czy bez planu? Jeśli z planem – kto planuje? Kto jest kreatorem świata? O jaki świat chodzi (makro czy mikro) – o kosmos, rzeczywistość społeczną czy fantazmat (pamięć, wyobraźnia, sztuka)?

Space in Magdalena Tulli's Prose

Summary

The subject of observation are four novels by Magdalena Tulli. Each one is a story about a nameless town, which symbolizes a city-world. The author “plays” with space – connects quasi-realistic imagery with metaphor (a star, a meander, a circle, a labyrinth). In her novelistic creations appear various types of space: quasi-real, hallucinatory, and intertextual.

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska

Uniwersytet w Białymstoku

Przestrzeń i miejsca w powieści *Niehalo* Ignacego Karpowicza

Bohaterem debiutanckiej powieści Ignacego Karpowicza *Niehalo*¹ jest Maciek, dwudziestoczteroletni magistrant polonistyki, dziennikarz fikcyjnych „Wiadomości Podlasia”. Miejsce akcji, bardzo konkretne i bardzo specyficzne, którego nazwa własna pada już we wstępnych partiach książki – to Białystok. Co ważne, od początku pojawia się jako lokacja silnie nacechowana, z wartościującym, subiektywnym dookreśleniem, istotna nie sama w sobie, tylko w odniesieniu do bohatera²: „Musiałem zostać w Białymstoku. Mieście tak niszowym, że prawie go nie widać na mapie. Skazanym

¹ I. Karpowicz, *Niehalo*, Wołowiec 2006. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numer strony podaję w nawiasie bezpośrednio po cytacie.

² W wywiadzie z 2008 roku Ignacy Karpowicz mówi, że „*Niehalo* opowiada o rozchwianym bohaterze, rozchwianym świecie”, zaś na pytanie, czy to powieść z kluczem („topografia miasta się zgadza, a reszta?”), odpowiada: „Niektórzy rzeczywiście traktują *Niehalo* jako powieść z kluczem. Cóż, ja nie zauważam nie tylko klucza, ale i drzwi, które dałoby się nim otworzyć. Mam nadzieję, że niezbyt wesoły obraz miasta Białystok odbiega od rzeczywistości”. I. Karpowicz, *O „Niehalo”, podróżach, styku religii i języka*, z I. Karpowiczem rozmawia M. Duda, „Odra” 2008, nr 2, s. 51. Tym samym pisarz potwierdza podrzędność obrazu miasta wobec konstrukcji bohatera i ogólnej diagnozy współczesnej rzeczywistości.

na wymarcie. Polska be, czyli fuj” [s. 14]. Celem tego artykułu jest pokazanie, w jaki sposób i do jakich celów Karpowicz „używa” w swojej książce Białegostoku, jak kształtuje jego przestrzeń i jakie miejsca zostały w niej wyróżnione.

Wymaga to kilku uściśleń i teoretycznych założeń. Białystok chcę traktować jako przestrzeń w rozumieniu Yi-Fu Tuana, czyli „[...] ogólną ramę, której centrum jest poruszająca się, rozumna istota”³. Co więcej, przestrzeń – już na poziomie opisu – „mityczną”, czy – zgodnie z terminologią Władimira Toporowa – „mitopoetycką”⁴, a więc (za Hanną Buczyńską-Garewicz) zabarwioną emocjonalnie i wartościującą, obdarzoną znaczeniem⁵. Ważne wydaje się, że dzięki jej „lokalizacji faktycznej”⁶, czyli wziętej z rzeczywistości, nabiera ona znaczeń w podwójnym sensie – z jednej strony przez, jak wspomniałam, ukazanie jej z perspektywy bohatera, z drugiej – świadome odwołanie się do wiedzy czytelnika, który nazwę „Białystok” dopełnia swoim wyobrażeniem tego miasta. Karpowiczowi zdaje się zależeć na tym, aby był to wizerunek bazujący na stereotypie. Paradoksalnie „Białystok” w tej

³ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 24.

⁴ W. N. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003.

⁵ „Przestrzeń doświadczona ma zawsze charakter jakościowy, wyznaczają ją określone treści i znaczenia. To system znaczeń, a nie relacji formalnych”. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 20. Dalej czytamy, że „Przestrzeń mityczna różni się zasadniczo zarówno od przestrzeni teoretycznej, jak i od przestrzeni zmysłowo-naocnej, przede wszystkim należącym do niej nieodłącznym zabarwieniem emocjonalnym i wartościującym”. Tamże, s. 79.

⁶ Według Hansa Meyera „lokalizacja faktyczna”, czyli umieszczenie w utworze rzeczywistych nazw geograficznych (miejscowości, ulic, placów itp.) i „przestrzeń” zdeterminowana przez sensy tekstu wchodzi ze sobą w różnego rodzaju relacje. Jednym z zadań „lokalizacji faktycznej” – jako weryfikowalnej – może być uprawdopodobnienie zdarzeń, innym – w narracjach awangardowych – eksponowanie suwerenności wyobraźni, której nie determinują nawet rzeczywiste, realne uwarunkowania. Wydaje się, że w swojej powieści Karpowicz wykorzystuje „lokalizację faktyczną” dla obu tych celów. Zob. H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 251–273.

książce, choć staje się przestrzenią działań kreacyjnej wyobraźni bohatera, nasyconą wydarzeniami fantastycznymi, jest w dużej mierze tworem „gotowym”, zmontowanym z utartych zwrotów językowych i obyczajowych obrazków, podpatrzonych na ulicy. Karpowicz intensyfikuje je i wyjaskrawia, bawi się etymologią i brzmieniem wyrazów, uruchamia dosłowne sensy metafor na tyle skutecznie, że czytelnik traci poczucie ich genezy. Będzie to zatem przestrzeń, zgodnie z rozróżnieniem Gérarda Genette’a, „mówiona” – opowiadana, przedstawiana, kreowana, oraz „mówiąca”, wykorzystana jako element charakterystyki bohatera i zawartej w powieści wizji współczesnego świata⁷. Będzie również, w myśl teorii m.in. Michaiła Bachtina⁸, ściśle skorelowana z czasem.

W przestrzeni Białegostoku pojawią się „miejsca”. Zgodnie z koncepcjami Tuana i Buczyńskiej-Garewicz traktuję to pojęcie jako „jedną z głównych kategorii języka przestrzeni”⁹, określaną przez treść i jakość. Miejsce to „pauza w ruchu”¹⁰, ośrodek i konkretyzacja wartości; „staje się” dzięki zaistnieniu w nim danej rzeczy, z nią jest zidentyfikowane, przez nią znaczy¹¹.

Bazując na tych ustaleniach, chcę pokazać, w jaki sposób Ignacemu Karpowiczowi udaje się wykorzystać „lokalizację faktyczną” (konkretną, weryfikowalną) dla wzmocnienia mitycznej, uniwersalnej wymowy *Niehalo*. Po drugie – jak zmitologizowana przestrzeń i znaczące miejsca Białegostoku służą wykreowaniu postaci Maćka jako antybohatera, reprezentanta pokolenia lat 70.

Bardzo użyteczną operacyjnie kategorią wydaje się w tym momencie opisany przez Rolanda Barthesa schemat mitu współcze-

⁷ G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

⁸ Zob. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4. W tekście pojawia się kategoria „chronotopu”, czyli czasoprzestrzeni rozumianej jako formalnotreściowa kategoria literacka.

⁹ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*, s. 21.

¹⁰ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsca*, s. 16.

¹¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*, s. 99.

snego, przedstawionego jako wtórny system semiologiczny. Odwołując się do teorii znaku Ferdinanda de Saussure'a, Barthes wyróżnia w micie element znaczący, czyli jego formę, znaczone – pojęcie, jakie ma ucieleśnić, oraz znaczenie¹². Ważne jest, że „formą” pojawia się w roli składowej mitu już obdarzona sensem, co więcej, odbiorca mitu ma tego świadomość. Taką „formą” we współczesnym micie Karpowicza jest właśnie przestrzeń Białegostoku. Zaangażowanie w antybohaterską opowieść o rozpadzie świata jedynie odsuwa jej zastane i kreowane znaczenia, umieszcza w nowym kontekście, ale ich nie niweluje. Białystok, przez to jak jest opisany, przez swą wiarygodność uprawomocnia przedstawioną wizję rzeczywistości i taki, a nie inny wizerunek bohatera, staje się ich rękojmią. Pamiętajmy jednak, że to nie Maciek jest zdeterminowany przestrzenią, tylko ona jego postrzeganiem. Można powiedzieć, że Karpowicz „bierze” Białystok z całym jego anturazem „miasta be, miasta fuj”, by uczynić z niego mitoprzestrzeń z negatywną epifanią w jej centrum. Jej eksploratorem, mitycznym wędrowcem, rewelatorem tajemnicy będzie Maciek.

Opowieść o nim zaczyna się od miejsca najważniejszego w biografii każdego człowieka – domu. Jak zauważa Tuan, „Dom dostarcza obrazu przeszłości. Co więcej, w sensie idealnym dom leży pośrodku ludzkiego życia, a środek [...] oznacza punkt wyjścia i początek”¹³. Według Gastona Bachelarda stanowi odzwierciedlenie struktury naszej jaźni i treści podświadomych. W mitoprzestrzeni Toporowa może występować w funkcji punktu początkowego, miejsca naturalnego dla bohatera, w którym rozpoczyna się droga¹⁴. Dom Maćka to mieszkanie na którymś z pięter wieżowca na jednym z białostockich blokowisk. Jego lokalizacja nie została dookreślona – wiemy jedynie, że do centrum jedzie się stamtąd

¹² Zob. R. Barthes, *Mit dzisiaj*, przeł. W. Błońska, w: tegoż, *Mit i znak. Eseje*, wybór J. Błoński, Warszawa 1970, s. 15–61.

¹³ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 164.

¹⁴ Zob. W. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, s. 58.

autobusem. Ten brak ścisłości potęguje wrażenie braku zakorzenienia, obcości. To nie jest miejsce, z którym nasz bohater chciałby się utożsamiać, nie ewokuje, wpisane go w obraz domu, poczucia bezpieczeństwa. Przeciwnie, „dom” to nośnik genetycznej skazy: „jestem niespójny, niehalo, jak moja babcia [...]. Cóż, ten sam niemodny garnitur genetyczny” [s. 35]. Nie wybiera się go, tak samo jak nie został wybrany, jako życiowa przestrzeń, Białystok. Skorelowane, stają się symbolem losu Maćka.

Narrator-bohater oddaje charakter swego domu (a wraz z nim rodziny i przeszłości) przez opis porannego rozgardiaszu i szamotaniny mieszkańców. Biegający na czworakach za porwanymi przez jamnika kluczykami do samochodu ojciec, babcia, która „obraca oczami, od prawej ściany do lewej, jakby tymi oczami tłuła o te ściany” [s. 16], krzyki, wzajemna agresja – wszystko to sprawia wrażenie ciasnoty, braku przestrzeni, w materialnym i duchowym sensie. „A ojciec na czworaka, a ja się czuję jak w czworakach” [s. 18]. Opisane w nieco farsowej konwencji codzienne czynności, zamiast budować miejsce (taka powtarzalność, znane na pamięć gesty czy położenie przedmiotów czynią z nas, według Tuana, mieszkańców¹⁵), wywołują poczucie osaczenia. Dom, a w nim ojciec, stają się symbolem wartości, od których Maciek za wszelką cenę chciałby się odciąć – rozpoznanie w sobie rysów ojca napawa go przerażeniem i odrazą. Jednocześnie towarzyszy mu świadomość nieuchronności tego podobieństwa. Dom to też miejsce naznaczone brakiem, traumą. Początkowo zapowiada ją jedynie tryb przypuszczający, w którym sformułowane są wypowiedzi i czynności matki: wrzasnęłaby, trzasnęłaby drzwiami. Dopiero później dowiadujemy się, że matka nie żyje (nie poznamy nigdy okoliczności jej śmierci, wiemy tylko, że Maciek nie potrafi w związku z nią wybaczyć ojcu) oraz że po jej odejściu samobójstwo popełnił brat Maćka.

¹⁵ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 227 i nast.

Z tego, jakże znaczącego, punktu w przestrzeni bohater wyrusza do miasta, w kierunku centrum. Początkowo cel jego wędrówki jest ściśle określony – jedzie autobusem do pracy i w tym czasie przywołuje obraz uczelni (Uniwersytet w Białymstoku). Oba te miejsca, podobnie zresztą jak opisany wyżej dom, wydają mu się, zgodnie z tytułem powieści, „niehalo”, są prowizoryczne, pozorne. Redakcja, w której pracownicy, z Maćkiem włącznie, symulują, że tworzą gazetę z prawdziwego zdarzenia, dawny dom partii podszywający się pod uniwersytet. Na razie pozostają znaczącą, ale jednak tylko scenerią działań bohatera, skupionego na celu swoich poczynań. Sytuacja zmienia się, gdy nie udaje mu się, z powodu zamieszania w sklepie, kupić mleka, po które wysłała go jedna z dziennikarek; na domiar złego na jego trasie pojawia się promotorka, której oferuje zanieśnięcie ciężkiej torby na uniwersytet. Tym samym Karpowicz subtelnie wprowadził element typowy dla schematu drogi w przestrzeni mitopoetyckiej: nawet jeśli jest ona dobrze znana, tak jak w tym przypadku – Maciek poruszający się po centrum rodzinnego miasta – musi być trudna, nasycona niespodziewanymi przeszkodami i wyzwaniem.

Po opuszczeniu uniwersytetu Maciek z czasoprzestrzeni codziennej rutyny, przewidywalnych zachowań i słów, wkracza w obszar czasoprzestrzenny, w którym funkcjonuje *flâner*. Spóźniony do pracy uznaje, że czas przestał mieć znaczenie, stąd pozwala sobie na dowolne nim dysponowanie. Kiedy już się nie spieszy, może dać sobą pokierować przestrzeni miasta: „Jak skręcę w lewo, na cerkiew, to wrócę do pracy. Jak skręcę w prawo, w stronę parku i Teatru Lalek, a potem znowu w prawo, to natknę się na moją szkołę średnią [...]” [s. 59]. W tym momencie, na prawach dygresji, pojawia się krótkie wspomnienie szkoły. Rodzinne miasto jest bowiem dla samotnego spacerowicza (zgodnie z koncepcją Waltera Benjamina, zawartą w *Pasażach*) mnemotechnicznym wsparciem, wędrówka po nim wprowadza go w miniony czas. Jak powie Maciek: „przeglądałam topografię Białegostoku, zabawnie przemieszana z puzzlami mego mózgu” [s. 178]. Na razie idzie „trochę w stronę

Lalek. Tak niechcąco. Bez powodu" [s. 60], później „zanieś go na Rynek Kościuszki" (172). Obie te nazwy oraz wiele innych, pojawiających się w powieści – Pałac Branickich, ulica Lipowa, Suraska, nazwy lokali gastronomicznych – znane są mieszkańcom Białegostoku, którzy bez trudu mogliby wykreślić mapę marszruty Maćka. A jednak są istotne nie ze względu na powszechną konkretność, jakiej ślad stanowią (historyczną, społeczną, kulturową; według Tadeusza Sławka „architektura jest instytucją, która upamiętnia mity miasta¹⁶”), tylko jako punkty, między którymi porusza się bohater. Dzięki temu, że wymienia je z nazwy, dowiadujemy się choćby tego, że w swojej inicjacyjnej wędrówce krążył w kółko. Samo pojawienie się nazwy własnej w powieści nie oznacza jeszcze zatem ukonstytuowania się miejsca. Warto też zwrócić uwagę na opisy przestrzeni pomiędzy nimi. Maciek ma tu „swoje ścieżki między blokami dla omijania band szalikowców”, o ulicy Lipowej mówi: „najbardziej reprezentacyjna arteria Białegostoku. Arteria. Raczej cienka żyłka w zaawansowanej miażdżycy. Skrzep przy kościele Rocha, skrzep przy pałacu Branickich” [s. 35]. Jak widać, Karpowicz uruchamia organiczną metaforykę nie po to, by ukazać miasto jako żywy organizm, ale by ewokować wrażenie jego martwoty. Funeralny, trupi charakter Białegostoku zostaje ujęty wprost: „Suraska, Ratusz, Rynek Kościuszki, pomnik Piłsudskiego, kościół farny. Same trupy, jak spacer cmentarną aleją” [s. 118]. Nasuwa się pytanie: czy ta wypełniona upiorami przeszłości przestrzeń może generować brzemienne sensem miejsca?

Na razie, na tym etapie wędrówki bohatera, ewentualnym „miejscem”, znaczącą pauzą, która mogłaby wywołać poczucie zamieszkania, zadomowienia, bliskości, jest drugi człowiek – przyjaciółka z liceum, Aneta. Pojawia się na drodze Maćka przypadkiem, choć jakby wywołana z przeszłości, gdyż na wspomnienie szkoły średniej. Spotkanie, które mogłoby się przerodzić w więź, gdyby

¹⁶ T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 20.

Maciek był kimś innym, sprowadza się do seksu, niweczącego przyjaźń. Potencjalnie „znakowy”, epifaniczny wymiar tej relacji z drugim człowiekiem dostrzega sam bohater:

[...] na ciele Anety zauważam jakieś świecące się symbole. Bładoniebieskie. Sięgam ręką. Dotykam jej ramienia. Szorstka skóra, a te wydłużone malowidła, bladoniebieskie pismo, to przecież jej żyły, jej prywatne litery, których nigdy nie będę umiał złożyć w znaczenia: literka po literce, żyła po żyłe [s. 89–90].

Po odbytym stosunku (choć nie sam akt seksualny jest tego przyczyną) obraz kobiety widziany oczyma Maćka ulega zmianie:

Widzę kogoś skrzywdzonego, kogoś niepełnego, dwuwymiarowego. Jakby ta Aneta była tylko cieniem, brudkiem, plamką na ścianie, rzucaną przez kogoś z krwi i kości, kogoś prawdziwego, kogoś o trzech wymiarach [s. 96].

W podobny sposób – jako jednowymiarowi, niepełni – opisywani są inni ważni dla niego ludzie: matka („wydaje mi się przezroczysta, jak dekoracja, kostium”), ojciec. Tak, jakby defektem świata Maćka był właśnie brak przestrzenności, rozumianej jako obszar wolności, wyboru, strefa niezbędna do powstawania znaczeń.

W mieszkaniu Anety kończy się też, w pewnym sensie, droga bohatera. Na podstawie rozsianych w tekście lakonicznych informacji („idę do łazienki. Skąd w zasadzie już nie wracam”, „boli mnie nadgarstki”, „faktura podestu uwiera mnie niby żeliwo wanny”, „mówię, nie potrafiąc przemóc osobliwego wrażenia, że moje ciało dogasa w wannie”) możemy przypuszczać, że Maciek podciął sobie żyły. To jednak nie koniec jego wędrówki. Na wzór romantycznych biografii zdaje się być jednocześnie żywy i umarły, wykazuje też niezwykłą, jak na potencjalnie konającego, aktywność. Wątpliwości nie rozwiewają nawet ostatnie strony powieści – trudno rozstrzygnąć, czy finalne zdanie książki: „Dzisiaj zaczyna się nowy świat!” (a więc nowy czas i nowa przestrzeń) jest konstatacją człowieka, który umiera, czy osoby uratowanej. Więcej tekstowych danych przemawia za pierwszym rozwiązaniem. Prawdopodobnie zatem

znaczna – i wielce znacząca – partia wędrowki bohatera ma miejsce w jego wyobraźni, stanowi wytwór stopniowo gasnącego umysłu. Zgodnie – znowu – z romantycznym schematem (oczywiście raczej nie należy tego traktować jako świadomej kontynuacji XIX-wiecznej tradycji) jest to stan jaźni, w którym przed człowiekiem odsłania się istota rzeczywistości. Zaburzenia świadomości Maćka, oprócz starannie kamuflowanej w narracji agonii, mają też inne, tym razem przedstawione eksplicytnie, źródło: chłopak wychodzi z mieszkania Anety do apteki, by kupić i zażyć mieszankę leków mających wprowadzić go w lepszy nastrój. Właśnie wtedy zaczynają się dziać z nim i wokół niego niezwykle rzeczy: tajemniczy Ormianin wręcza mu kryształowe jajo wraz z poleceniem: „zanieś do vipa, oddaj Olbrzymce, wszystko rozumiesz”, uaktywniają się, znane z mitycznych wędrowek, osoby „pomocników” – Piłsudskiego i Popiełuszki. W przestrzeni miasta funkcjonują w postaci pomników, stanowiąc (potencjalnie) kolejne miejsca materializujących się wartości. W zbliżającym się do nich Maćku wywołują jednak tylko wypracowane w dzieciństwie odruchy i myślowe schematy, krystalizujące się w zniechęcony „bogoojczyźniany ethos”. Gdy pomniki ożyją, okaże się, że jest on obcy także jego głównym bohaterem. Partie powieści przedstawiające wędrowkę Maćka w asyście Marszałka i księdza, wspólne polowanie na hipopotamice uczestniczące w zawodach poławiania krzyża (w ten sposób wyobraźnia Karpowicza zmaterializowała tzw. katopolki) nasycone są elementami groteski, ironii i gorzkiego humoru. W tym fantastycznym, karnawałowym świecie wyobraźnia nie napotyka na żadne granice. Ukonkretniona – znów za sprawą nazw własnych – przestrzeń staje się scenerią walk obozu „wszechpolaków” ze zwolennikami integracji europejskiej, w której biorą udział smoki, centaury i oddział płaczków. To szaleństwo wyobraźni Maćka – bo to on wciąż pozostaje narratorem i dysponentem opowieści – zdaje się mieć źródło w centralnym, inicjacyjnym doświadczeniu jego wędrowki. Otóż na jego prośbę marszałek Piłsudski odsłonił przed nim tajemnicę rzeczywistości, która okazała się brakiem jakiegokolwiek tajemnicy:

Proszę mi pokazać, co ukrywa się za tym wszystkim [...]. Za tymi budynkami, za tymi ludźmi, za tym wszystkim normalnie. [...] Zatrzymuję się gdzieś przy Ratuszu, niedaleko przystanku, od strony ulicy Lipowej. [...] Wnerwia mnie już chodzenie, tutaj proszę mi pokazać [s. 134].

Jak widać, Karpowiczowi zależy na wywołaniu wrażenia, że centralny moment wędrówki pokrywa się z centrum miasta przypadkowo. Piłsudski zaczyna zwiijać obraz Ratusza niczym papier:

[...] skręcał rulon zewnętrznego świata, tapety, tła. [...] Spojrzałem w to miejsce, które się odsłoniło, w którym nie było kawałka ściany, refleksów światła, cieni przechadzających się ludzi.

Spojrzałem.

I nic nie zobaczyłem.

Nic [s. 136–138].

Groteskowa konwencja scen towarzyszących tej negatywnej epifanii zdaje się nieco osłabiać jej moc, wydaje się jednak, że nie powinniśmy ulec tym bagatelizującym ją zabiegom. Bohater powieści Karpowicza – człowiek XXI wieku, staje wobec tragicznego wyboru: albo kaleka, powierzchowna, wyzuta z sensu rzeczywistość, albo nic. Maciek, przez swój samobójczy gest, zdecydował się na drugie. Wizja pod Ratuszem była zresztą nie tyle objawieniem jakiejś nowej prawdy, co utwierdzeniem jej rewelatora w towarzyszącym mu od początku przekonaniu. Już opisując dom, mówił o nim jako o atrapie, nieudanym modelu. Symptomatyczne było też jego hobby – sklejanie modeli właśnie. Pozornie te słowa odnoszą się do nich, podczas gdy tak naprawdę stanowią diagnozę rzeczywistości:

Coraz większa skala, coraz mniejsze modele, coraz trudniej uzyskać złudzenie redukcyjnej realności albo chociaż poprawności, w ogólnych zarysach, całej tej plastikowej makiety [s. 11].

Białystok jest zatem pustą, upiorną przestrzenią bez miejsc nie z powodu jego specyfiki, jako miasta be i fuj, ale dlatego, że taki jest stan współczesnej rzeczywistości.

Wyróżnione w niej przestrzeń i miejsca, z ich niestabilnością i złudnością – trudno mówić o przestrzeni, gdy wszystko ma jeden

wymiar, i o miejscach, gdy nie mają ustalonych sensów – dookreślają bohatera. Dokonuje się ich wzajemna, destrukcyjna i dekonstrukcyjna wymiana. Warunkiem uobecnienia się jakiegokolwiek miejsca, choćby w negatywnym sensie, jest przecież jego interio-ryzacja. Co ciekawe, o dezintegracji swojej osobowości i jej pożądanym, a trudno osiągalnym stanie, Maciek mówi, używając przestrzennej metaforyki:

[...] jak widzę, że są tacy, co mają mniej niż ja [...] to łatwiej idzie mi znieść to wszystko. Łapię pion. Albo poziom [s. 36].

[...] kiedy się nabąbiam [upijam – K. S.-M.] jest znakomicie, bo prosto. Świat pręży linie, a przez wszystkie problemy prowadzi ciemna nitka dobrze oświetlonej drogi [s. 68].

[...] lewa strona osobno, prawa strona osobno, osobno podłoga i osobno powietrze, to jest: niebo, sufit. No i ja. Jak najbardziej osobno [s. 78].

Uporządkowanie przestrzeni zgodnie ze schematem, który jeszcze niedawno wydawał się ludziom niezbywalny, wpisany w językowy obraz świata, czyli według kategorii góra – dół, lewa – prawa, pion – poziom, okazuje się dla Maćka niemożliwe. Pamiętajmy, że uporządkowanie to miało także immanentny wymiar aksjologiczny.

Ratunku przed dowolnością i rozpadem nie można zatem, jak widać, szukać także w języku, który okazuje się niekompatybilny z podmiotem i światem. Maciek przyznaje, że zwykle mówi co innego, niż by chciał. Zabawy Karpowicza słowem, liczne neologizmy, igranie znaczeniem, brzmieniem, etymologią wyrazów, związkami frazeologicznymi, oprócz tego, że świadczą o niezwykłych kompetencjach językowych autora, stają się diagnozą kryzysu. Maciek mówi w pewnym momencie:

[...] mówiąc, co chcę, przestałem być kompatybilny z rzeczywistością, nagiętą już do sytuacji, w której słowa nie odpowiadają w żaden sposób faktom, a każda próba przywrócenia... sam nie wiem... mitycznej odpowiedniości owocuje rozchwianiem otoczenia? Albo sprawy? [s. 133]

Być może właśnie taką próbą jest *Niehalo*. Maciek deklaruje na ostatniej stronie powieści: „Próbowałem za pomocą kłamstwa odkłamać świat”. Według Rolanda Barthesa, każdy mit to alibi: jego element znaczący „ma dwa oblicza, by zawsze dysponował jednym z nich: sens jest zawsze obecny, aby przedstawiać formę; forma zawsze jest obecna, aby oddalać sens. Nigdy nie ma sprzeczności, konfliktu między sensem a formą: nigdy nie znajdują się w tym samym punkcie”¹⁷. W powieści Karpowicza można rozpoznać tę regułę. Wydaje się, że autor skorzystał z pewnych historii – Białystok, mitoprzestrzeń wędrówki, schemat fabularny opowieści o dojrzewaniu – by uczynić z nich formę opowiedzenia o czymś innym. Tak powstał współczesny mit o językowym rozpadzie podmiotu i jego świata.

Space and Place in *Niehalo* by Ignacy Karpowicz

Summary

The article deals with the creation of space (as a general framework of events) and place (as its landmarks) in Ignacy Karpowicz's novel *Niehalo*. Their analysis leads to the conclusion that the main idea of the text is to diagnose the linguistic breakdown of the subject's identity and of the image of contemporary world.

¹⁷ R. Barthes, *Mit dzisiaj*, s. 42.

Radosław Sioma

Uniwersytet Mikołaja Kopernika
w Toruniu

„Pewien zakątek ziemi”.
Geografia *Czarnego potoku* Leopolda Buczkowskiego
– rekonesans

Czego nie wiemy o *Czarnym potoku*?

Pierwotnie celem tego artykułu było zinterpretowanie szeroko rozumianej przestrzeni we wczesnej prozie Leopolda Buczkowskiego, a przede wszystkim ukazanie, jak za pomocą nazw geograficznych i określeń topograficznych tworzy pisarz w swych wczesnych powieściach – *Wertepach*, *Czarnym potoku* i *Doryckim krużganku* – swoistą „topografię obcości/swojskości (zadomowienia)”. Jednak w wyniku zorientowania się w realiach geograficznych samego *Czarnego potoku* nastąpiła znaczna dezorientacja w przestrzennej relacyjności świata przedstawionego tej powieści, poznawczy chaos, w efekcie którego pierwotny zamysł rozpadł się na dwie części – geograficzną i interpretacyjną. Oczywiście, zarys geografii *Czarnego potoku* nie jest możliwy bez czynności interpretacyjnych, w znacznej mierze pomija on jednak inne aspekty przestrzenności – realne (np. topografię) czy metaforyczne (np. figuratywne znaczenia nocy lub domu). Niniejsze studium, ze względu na liczne wątpliwości, jest jedynie pierwszym etapem wyznaczania granic „podolskiego Yoknapatawpha” Leopolda Buczkowskiego.

Dezorientacja w przypadku powieści Buczkowskiego, nawet tych wcześniejszych, zapewne nikogo nie dziwi. Niespójność, paradoksalność czy chaotyczność jego prozy, różnie rozumiana i wartościowana zresztą, należy do najczęściej wskazywanych przez krytyków i badaczy cech i doczekała się już podsumowującego studium Arkadiusza Kalina pt. *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*. Wedle Kalina kwestia spójności pisarstwa Buczkowskiego stała się „*crux interpretum* zarówno pierwszych reakcji czytelniczych, jak i późniejszych interpretacji literaturoznawczych. Spójność tekstu (a właściwie jej brak) jest tu pseudonimowana zazwyczaj przez pojęcie chaosu – słowo-klucz interpretatorów tej prozy”¹. Kalin wyróżnił i opisał zarazem pięć „teorii” (koncepcji, strategii), tłumaczących niekoherencję utworów autora *Młodego poety w zamku*. Są to: 1) koncepcja („teoria”) mimetyczna, wedle której chaos kompozycyjny jest odwzorowaniem rzeczywistości („chaosu świata”²); 2) psychologiczna – chaos literatury jest warunkowany „mechanizmami percepcji i ekspresji oraz koncepcjami «ja» poznającego (chaos podmiotowości)”³; 3) „formalna” – odwołująca się do kategorii eksperymentu artystycznego („dzieła jako ambiwalencji konstrukcji/destrukcji”⁴); 4) dokumentarna – odmawiająca tekstom Buczkowskiego statusu dzieł literackich i, w pewnym sensie przynajmniej, traktująca ją jako świadectwo (dokument); 5) odbiorcza – sytuująca chaos po stronie czytelnika⁵.

Zarazem „poprzez konwencję spójności – czytelną dzięki badaniu recepcji” ukazuje Kalin cechy twórczości Buczkowskiego, które „odpowiadają przełomowym tendencjom w literaturze moderni-

¹ A. Kalin, *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, w: „...zimną się bywa pisarzem...” *O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Kraków 2008, s. 27.

² Tamże, s. 31.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Określenia „dokumentarna” i „odbiorcza” pochodzą ode mnie [R. S.].

stycznej negującym możliwość spójnego przedstawienia: świata, przeżywającego go podmiotu, formy ekspresji”⁶. Ten sposób wpiśnięcia pisarstwa Buczkowskiego w szeroko rozumiany modernizm wydaje się o tyle oczywisty, że to, co chaotyczne, zdaje się wymykać spójnemu opisowi literaturoznawczemu.

Nasuwa się zatem pytanie: w jakim stopniu mówienie o chaotyczności powieści Buczkowskiego jest zasłoną dla faktu, że krytycznoliterackie i literaturoznawcze opinie, komentarze i uogólnienia dokonywane były bez uaktualnienia – wydawałoby się, koniecznych dla zrozumienia niełatwych wszak utworów Buczkowskiego – kontekstów: geograficznego, historycznego, językowego, kulturowego? Problem nie polega jednak, jak można by początkowo sądzić, na niekompetencji krytyka czy badacza. Chodziłoby raczej o to, że spójność, tym razem krytycznej czy badawczej narracji, staje się możliwa wskutek nieujawnienia miejsc trudnych, problematycznych, pominięcia istotnych aspektów tekstów Buczkowskiego, jeśli już uaktualnianych, to jedynie w postaci ogólnej wzmianki, pozbawionej badawczego zaplecza.

Dla przykładu – Maria Indyk tak kończy rozdział swojej książki *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego, poświęcony Czarnemu potokowi (Szkatułkowy cyt. Struktura narracji w czarnym potoku)*:

Wydaje się, że dzięki zastosowaniu analizowanej tutaj techniki narracyjnej tworzącej iluzję opowiadania naocznych świadków wydarzeń, i to opowiadania występującego bezpośrednio po wydarzeniach, bez dużego dystansu czasowego, który by mógł osłabić i zniekształcić znaczenie opowiadanych wydarzeń, oraz dzięki zastosowaniu na niezwykle szeroką skalę elipsy, możliwej dlatego, że fikcyjnymi odbiorcami relacji są ludzie, jeżeli nie bezpośrednio z wydarzeniami związani, to przynajmniej żyjący w podobnych warunkach, znający je z własnych doświadczeń, otrzymujemy (mimo fragmentaryczności, a nawet poprzez nią) niezwykle pełny i sugestywny obraz zagłady,

⁶ A. Kalin, *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, s. 58.

który ze względu na przypadkowość opowiadanych wydarzeń i występujących osób przestaje być tylko obrazem zagłady określonego miejsca, stając się obrazem zagłady w ogóle⁷.

Trudno pozbyć się wrażenia, że widzenie w *Czarnym potoku* uogólnionego obrazu zagłady wynika z nieznamomości realiów historycznych i geograficznych. Zdaniem Marii Indyk spójność narracji gwarantowana jest w tym utworze „strukturą «szkatułkowego cytatu»”⁸. Przyjęcie takiej tezy jest zarazem możliwe za sprawą nieuzasadnionego w tekście autorki założenia, że „każdy rozdział czy fragment napisany za pomocą narracji trzecioosobowej to utajona mowa pozornie zależna”. Dziwić jednak musi, że „logika” opowieści rekonstruowana jest bez uwzględnienia okoliczności temporalnych i spacialnych, zarówno samego opowiadania, jak i tego, o czym jest mowa. Uspójnienie narracji byłoby znacznie trudniejsze, jeśli nie niemożliwe, gdyby wziąć pod uwagę czas i przestrzeń⁹. Pozwoliłoby to jednocześnie dostrzec (pokazać) specyfikę kreacji świata przedstawionego i, szerzej, literackiego obrazu zagłady w *Czarnym potoku*. Dociekania na temat tych elementów kompozycji stają się zresztą podstawowe również z innego punktu widzenia – chodzi mianowicie o postrzeganie dzieł Buczkowskiego – a zachęcał do tego sam pisarz – jako dokumentów.

Musi się oczywiście w tym miejscu pojawić wątpliwość, w jakim stopniu powierzchowność czy ogólność rozważań jest uzasadniona takimi względami, jak wstępność rozpoznania, utrudnienia

⁷ M. Indyk, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław 1987, rozdz. *Szkatułkowy cyt. Struktura narracji w „Czarnym potoku”*, s. 43.

⁸ Tamże, s. 28.

⁹ O paradoksach narracji w *Czarnym potoku* pisałem w: R. Sioma, *Narracja w „Czarnym potoku” Leopolda Buczkowskiego. Wątpliwości i hipotezy*, w: *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Speinie*, pod red. M. Kalinowskiej, E. Owczarż, J. Skuczyńskiego, M. Wołka, Toruń 2006, s. 245–253. Tam też uzasadniam, że przyjęcie struktury szkatułkowego cytatu jako zasady organizującej narrację tej powieści nie jest możliwe.

w dostępie do wiedzy z określonych dziedzin, czy wreszcie niemożność mówienia o pewnych sprawach z powodów politycznych. Przychodzi tu jednak na myśl dość oczywista refleksja na temat ograniczeń percepcyjnych badacza, ujawniających się nawet przy lekturze tekstu znacznie krótszego i prostszego niż „najprostsza” z powieści Buczkowskiego, mianowicie *Wertepy*.

Nie sposób jednak zaprzeczyć, że literaturoznawcy nie interesowali się zbyt kulturowo-historycznym aspektem powieści Buczkowskiego. Jeden z nielicznych, właściwie jedyny artykuł na ten temat – *W podolskim świecie Leopolda Buczkowskiego* Tadeusza Hadaczka, właściwie całkowicie pozbawiony jest aparatu krytycznego. Podstawę do prezentacji kulturowej różnorodności terenów z powieści Buczkowskiego, ale i ich geografii, folkloru, krajobrazu, stanowią... same powieści. Dla przykładu, Hadaczek stwierdza:

Wydarzenia rozgrywają się zazwyczaj w miasteczkach, we wsiach i przysiółkach kresowych, jak Dolinoszczęсна, Zaserecie, Szabasowa, Sasów, Beżec. W przestrzeni geograficznie autentycznej, że można by na podstawie utworów pisarza zrekonstruować administracyjną i fizyczną mapę jego rodzinnych stron, np. Bołdurki, Huciska, Trójnóg, Ługaszewska Mogiła, Horynka, Supiłki, Hrynianka, Krasnopuszczka, Poczajów, Sokołówka, Pańkówka, Olejowo, Sawarynka, Lipki, Tałesnia, Sapiska, Pasieki, Panalicha, Trzemeszna, Szpaki, Gołębica, Bekiesza, Szmulki¹⁰.

Hadaczek jest bodajże jedynym autorem, który w bardziej szczegółowy sposób przygląda się geografii Buczkowskiego, ale widoczny w jego tekście trud ogranicza się w tym przypadku do wynotowania nazw miejscowych z kilku powieści Buczkowskiego, niektórych zresztą błędnie (nie „Panalicha”, ale „Pantali-

¹⁰ T. Hadaczek, *W podolskim świecie Leopolda Buczkowskiego*, „Miesięcznik Literacki”, nr 7, s. 57. Przedruk w: tenże, *Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*, Szczecin 1993, s. 134–142.

cha”; nie „Olejowo”, ale „Olejów”)¹¹. Nie ma poza tym takich miejscowości, jak Dolinoszczęśna, Szabasowa, Tałęśnia, Supiłki, Huciska, Horynka/Hrynianka, Krasnopuszcz, najprawdopodobniej również Szmulek i Bekieszy. Nie ma – poza powieściami Buczkowskiego. A dokładniej mówiąc – niektórym z tych nazw bez wątpienia odpowiadają miejsca realne, możliwe do odnalezienia na mapie, co do niektórych natomiast nie wiadomo na razie, czy mają swoje geograficzne odpowiedniki, czy też są kreacją autora.

Powracając do rozważań Kalina, warto zwrócić uwagę, że do drugiej z powieści Buczkowskiego, *Czarnego potoku*, można by zastosować przynajmniej trzy z wyróżnionych przez niego koncepcji. W przypadku dwóch pozostałych „teorii” niespójności tej prozy również wchodziłaby w grę taka możliwość, o ile czwarta (dokumentarność) nie wiązałaby się z wykluczeniem literackości (fikcyjności), a w przypadku trzeciej konieczność poszukiwania oryginalnych rozwiązań formalnych – nie sposób im wszak zaprzeczyć – potraktowana zostałaby jako pochodna wyjątkowego doświadczenia, niesprowadzalnego do standardowych formuł poznawczych¹². Trzeba też zastrzec, że *Czarny potok* wydawał się zazwyczaj najmniej problematycznym z powojennych dzieł Leopolda Buczkowskiego, a coraz częstsze utyskiwania na niezrozumiałość jego utworów rozpoczęły się wraz z ukazaniem się *Pierwszej świetności*. Wydaje się jednak, że świadomość niespójności czy chaotyczności prozy Buczkowskiego nie powinna przesłaniać potrzeby szczegółowych

¹¹ Podobnie jak błędnie podano rok narodzin pisarza. Nie 1906, ale 1905. Tamże. Zob.: T. Hadaczek, *Kresy w literaturze polskiej XX wieku*, s. 135. W wersji książkowej poprawiono „Panalicę” na „Pantalichę”, a wyliczenie nazw miejscowych zostało skrócone o „Bełżec”, „Olejowo”, „Sapiska”, „Pasiaki”, „Trzemeszną”, „Szpaki”, „Gołębicę”, w nieco innej formie powtórzono jednak stwierdzenie, że „wydarzenia rozgrywają się [...] w przestrzeni geograficznie autentycznej” (*Kresy w literaturze polskiej XX wieku*, s. 135).

¹² Ta strategia odnoszona jest zresztą zazwyczaj do późniejszych utworów Buczkowskiego, nie obejmuje trzech pierwszych powieści – *Wertepów*, *Czarnego potoku* i *Doryckiego krużganka*. Wyjątek stanowi tu tekst Ryszarda Chodźki *Awangardowa harmonia chaosu?* (Kresy 2001, nr 1/2). Zob. A. Kalin, *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, s. 51.

badań nad jej poszczególnymi aspektami. Trudno się bowiem pozbyć wrażenia, że niespójność tych dzieł jest zarazem w jakiś – niełatwy do opisanía sposób – bardzo konsekwentna. Nie należy zakładać, że wszystkie zagadki zostaną rozwiązane, wskazana jest tu raczej poznawcza ostrożność. Jak zauważył swego czasu Bartosz Zaczykiewicz:

Tok narracyjny [*Czarnego potoku*] jest na pierwszy rzut oka szalenie porwany. Wydaje się, że w obrębie poszczególnych rozdziałów-etiud tworzy jakiś niewyobrażalnie splątany węzeł wątków, nieprawdopodobne równanie z tyloma niewiadomymi i niedopowiedzeniami, których możemy się jedynie domyślać bez cienia wątpliwości, że nawet bardzo dokładna i sumienna analiza czytelnicza może przynieść rozwiązanie¹³.

Wież, której nie ma, albo geografia na pierwszy rzut oka całkiem realna¹⁴

Według piątej z wyróżnionych przez Kalina „koncepcji” chaos prozy Leopolda Buczkowskiego „byłby fenomenem odbioru”¹⁵. Jak pisał Andrzej Kijowski: „Jest tak, jak gdyby autor uwalniając swe dzieło od obowiązujących kanonów i każąc czytelnikowi przedziierać się przez chaos niespodzianek, niedomówień i zagadek, przewidział, że dopiero w tym właśnie wysiłku zrodzi się wspólne życie książki i czytelnika”¹⁶.

¹³ B. Zaczykiewicz, *Nad pięknym modrym Dunajem. O „Czarnym potoku” Leopolda Buczkowskiego*, „*Twórczość*” 1994, nr 1, s. 82.

¹⁴ W artykule zastosowane zostały następujące skróty: CP – L. Buczkowski, *Czarny potok*, [wyd. 8], Warszawa 1994; W – L. Buczkowski, *Wertepy*, Warszawa 1947; DK – L. Buczkowski, *Dorycki krużganek*, wyd. 3, Kraków 1977; SG – *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, pod red. B. Chlebowskiego (t. 1–15), J. Krzywickiego (t. 14–15), F. Sulimierskiego (t. 1–6), W. Walewskiego (t. 1–11), Warszawa 1880–1902. Cyfra arabska obok tego skrótu oznacza numer tomu. Skróót WIG odnosi się do map Wojskowego Instytutu Geograficznego.

¹⁵ A. Kalin, *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, s. 53.

¹⁶ A. Kijowski, *Czas trwogi*, „*Przegląd Kulturalny*” 1959, nr 41, s. 5; A. Kalin, *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, s. 52.

W przypadku *Czarnego potoku* poczucie niespójności dotyczy przede wszystkim świata przedstawionego – chronologii zdarzeń, wiedzy bohaterów (i czytelnika) na ich temat (m.in. losów bliskich i towarzyszy broni) czy przestrzeni, w której się rozgrywają¹⁷. Wydaje się, że stopień orientacji w realiach geo- i topograficznych jest w tym przypadku jedną z kluczowych spraw. Prawie każda strona powieści zawiera liczne zwroty, lokalizujące zdarzenia i ludzi. Duża częstotliwość tego typu określeń nie skutkuje orientacją czytelnika w geo- i topografii powieści. W przeciwieństwie do wielu postaci, nie ma on wiedzy, która pozwoliłaby mu choć w przybliżeniu opisać jej geografię¹⁸. Jest w stanie wyróżnić kilka istotnych dla bohaterów miejsc, takich jak: gajówka, góra Trójnoga, Pasiaki, Huciska Zalaski czy Szabasowa. Zdaje sobie też sprawę, że przemieszczają się oni pomiędzy tymi kilkoma punktami, bardzo trudno byłoby mu jednak usytuować je względem siebie.

Nie chodzi jednak tylko o diametralnie różne kompetencje postaci i narratora oraz odbiorcy. Sposób konstrukcji przestrzeni, także w pierwszej powieści Buczkowskiego, *Wertepach*, skutkuje jej dwoistym wyobrażeniem: z jednej bowiem strony poszczególne miejsca, opisywane w powieści, wydają się konkretne, realne, Buczkowski (jego tekst) stawia je jakby przed oczyma czytelnika; z drugiej natomiast można mówić o swoistym osłabieniu poczucia realności już nie tylko przestrzeni, ale całego świata przedstawionego. Można wręcz użyć określenia „efekt obcości świata”, w tym świata przedstawionego. Niemożność uporządkowania przestrzeni (ale i czasu) powieści jest bowiem pochodną swoistego perspektywizmu, częstego stosowania narracji z punktu widzenia postaci, i staje się jednym z literackich ekwiwalentów

¹⁷ Cytowany już Bartosz Zaczykiewicz zwracał uwagę na swoistą ciągłość *Czarnego potoku*: „nie liniowa czy chronologiczna, lecz ciągłość przypominająca ciągłość snu, jednoczącą w sobie nieprzerwaną obrazu z urywaniem tokiem narracji”. B. Zaczykiewicz, *Nad pięknym modrym Dunajem*, s. 84.

¹⁸ M. Indyk, *Granice spójności narracji*, s. 43: „uczestnicy rozmowy są doskonale zorientowani w sytuacji, stąd nie ma potrzeby wyjaśniania rzeczy oczywistych”.

trudności, jakie bohaterowie powieści mają w zadomowieniu się w rzeczywistości (*Wertepy*) lub ich totalnego z niej wyalienowania (*Czarny potok*).

Jeśli spojrzysz się na tę problematykę z punktu widzenia komunikacji między nadawcą i odbiorcą, można powiedzieć, że Buczkowski jakby chciał i nie chciał zarazem o czymś poinformować. Jakby z jednej strony zamierzał w jak najbardziej plastyczny sposób ukazać poszczególne fragmenty przestrzeni, z drugiej zaś znacznie osłabić, jeśli nie uniemożliwić orientację w przestrzennej relacyjności. Próba dokładniejszego zorientowania się, gdzie toczy się akcja utworu, ze względu na specyficzny sposób używania przez Buczkowskiego nazw miejscowych narażona jest na liczne trudności. Wstępnie można chyba stwierdzić, że przestrzeń *Czarnego potoku* rozciąga się pomiędzy Brodami¹⁹, Ponikowicą (około 9 km na południowy zachód od Brodów), Podkamieniem (20 km na południowy wschód) i, jak się zdaje, Pieniakami (22 kilometry na południe) lub położoną w ich pobliżu Hutą Pieniacką, ale, co bardzo ważne, żadna z tych nazw ani razu w powieści nie pada²⁰. Nieco dokładniejsze określenie przestrzeni geograficznej staje się możliwe dzięki innym toponimom, cały teren natomiast nazwany zostaje „pewnym zakątkiem ziemi” [CP, s. 73], raz mówi się również o „rewirze Trójnoga” [CP, s. 102]²¹.

¹⁹ Brody – dziś miasto w zachodniej Ukrainie, w obwodzie lwowskim; przed wojną w granicach Rzeczypospolitej Polskiej, wchodziło w skład województwa tarnopolskiego. Jego nazwa pojawia się w *Doryckim krużganku*, w którym nie występuje już „Szabasowa” [DK, s. 63].

²⁰ Niekiedy przywoływane są miejsca położone poza tym terenem, z okolic Załoziec (ok. 40 km na południowy wschód od Brodów; SG 14, [hasło:] „Założce”, s. 354), Podhorców (ok. 17 km na południowy zachód od Brodów; SG 8, [hasło:] „Podhorce”, s. 392) lub też z północnych okolic Brodów. Z wyjątkiem tych ostatnich okolic jest to teren zachodniej części Woroniaków, pasma zalesionych wzniesień na Wyżynie Podolskiej. Zob. G. Rąkowski, *Ziemia Lwowska*, Pruszków 2007, s. 288.

²¹ Jak się wydaje, nie są to określenia równorzędne, „rewir Trójnoga” stanowi raczej część „pewnego zakątka ziemi”, ale na pierwszej karcie rękopiśmiennej wersji *Czarnego potoku* (pozostałe są maszynowe) znajduje się m.in. uwaga: „Z REJONU ZŁÓCZÓW”. Muzeum Literatury, sygn. 4219.

Wielokrotnie pojawiające się nazwy własne, opisy ukształtowania terenu lub pejzażu współtworzą silne poczucie konkretności, realności opisywanych miejsc. Na tym poziomie lektury czytelnik jeszcze nie musi się specjalnie interesować geografią. Lokalizacja zdarzeń w określonym miejscu i czasie jest bowiem związana z antropologią znamioną dla wczesnych powieści Buczkowskiego. Opowiada się w nich o zmierzchu kultury osiadłej południowo-wschodnich Kresów, ich niedużego skrawka, rodzinnych stron pisarza: *Wertepy* przedstawiają wariant wiejski, agrarny tej kultury, zdegradowanej przez kilka wojen – pierwszą światową, polsko-bolszewicką, polsko-ukraińską; *Czarny potok* i *Dorycki krużganek* z kolei zagładę, między innymi, „galicyjskiej Jeruzolimy”, Brodów, czy dokładniej mówiąc, żydowskiej wspólnoty z tego miasta oraz Żydów z okolic²², zgromadzonych w brodzkim getcie. W swoich pierwszych utworach Buczkowski jest pisarzem-etnografem, dokumentującym kulturową różnorodność Kresów i jej dwudziestowieczną unifikację, a wreszcie zagładę, co pozostaje w związku z intencją realistyczną, z tą jednak różnicą, że auktorialna wszechwiedza w znacznym stopniu ustępuje miejsca technice punktów widzenia, wspomaganą mową pozornie zależną lub silnym zdialogizowaniem powieści. (Można ten realizm określić mianem „epistemicznego” albo „realizmu doświadczenia”, albowiem pomimo honorowania percepcji zmysłowej i zdroworozsądkowej przyczynowości, już od początku jest w niego wpisany sceptycyzm wobec właściwego powieści XIX-wiecznej obiektywizmu).

Jak już wspomniano, Buczkowski nie używa niektórych nazw miejscowych, natomiast zastosowane w *Czarnym potoku*²³ można wstępnie podzielić na dwie grupy; nazwy realne i fikcyjne (quasi-toponimy), które mogą odpowiadać jednak, do pewnego stopnia

²² Z pobliskich wsi i miast, takich jak: Podkamień, Dubie, Ponikwa, Suchodoły, Jasionów, Wołochy, Toporów, Sokołówka, Szczurowice, Podhorce, Łopatyń, Olesko, Radziechów. Zob. N. M. Gelber, *The Jewish Settlement of Brody*. <http://www.jewishgen.org/yizkor/brody/broe019.html>.

²³ Jest ich około 60., w tym około 40. nazw miejscowości.

przynajmniej, rzeczywistym miejscowościom, możliwym do zlokalizowania na mapie. Trudno zarazem, przynajmniej obecnie, dokonać jednoznacznego podziału na te dwie grupy. Jeżeli chodzi o nazwy realne (toponimy właściwe), to jak na razie udało się zlokalizować część z nich, niektóre dzięki monumentalnemu, 15-tomowemu *Słownikowi geograficznemu Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. Są to: Folwarki, Gontowa, Sewerynka, Smólno, Styr²⁴, Bołdurka, Zalesie. Problemów nie nastręczają Folwarki i Smólno, wsie położone w okolicy Brodów, pierwsza z ich północnej strony²⁵, druga z południowo-zachodniej²⁶. Zalesie to najprawdopodobniej przysiółek wsi Czernica²⁷. Gontowa z kolei to wioska położona około 14 km na południe od Załoziec²⁸, oddalonych 40 km na południowy wschód od Brodów²⁹. Sewarynka jest częścią Oleska, miasta położonego około 20 km na południowy wschód od Brodów. Spół sposób użycia tych nazw wydaje się jednak niestandardowy.

Za pomocą nazwy „Sewerynka”, występującej zresztą pod obocznymi postaciami „Sewarynka” i „Sawarynka”³⁰, Buczkowski oznacza kierunek na Podhorce i dalej na Złoczów, gdyż w obydwu przypadkach bohaterowie znajdują się w Szabasowej (Brodach) lub jej pobliżu. Za pierwszym razem świadczy o tym „fakt”, że chłopcy, Dudi Tykies i Miś Kunda, biegną najpierw na Smólno [CP, s. 124], za drugim – akcja całego rozdziału powieści toczy się w Szabasowej i już na jego początku wymienione zostają niektóre nazwy jej ulic: Kolejowej, Złotej i Zamkowej [CP, s. 29], występujących również później jako ulice Szabasowej, rozpoznawalnej dzięki innym

²⁴ Styr, który w okolicach Brodów ma swoje źródło, jest jedyną rzeką wymienioną w powieści z nazwy.

²⁵ SG 2, [hasło:] „Folwarki”, s. 397.

²⁶ SG 10, [hasło] „Smólno”, s. 912.

²⁷ SG 14, [hasło:] „Zalesie”, s. 340.

²⁸ SG 2, [hasło:] „Gontowa”, s. 683.

²⁹ SG 14, [hasło:] „Założce”, s. 354.

³⁰ „Sewerynka” (CP, 54), „Sewarynka” (124), „Sawarynka” (29). SG odnotowuje jedynie Sewerynkę (10, 461). Poza tym w Podkamieniu znajdował się młyn Sawaryn. SG 10, [hasło:] „Sawaryn”, s. 342.

toponimom. Lokalizując w mniejszym lub większym przybliżeniu bohaterów w przestrzeni geograficznej, Buczkowski czyni to więc w taki sposób, aby pozostawała ona w znacznym stopniu utajona, należy jednak brać pod uwagę fikcyjność niektórych jej fragmentów³¹.

Co do „Bołdurki” natomiast, to jest to nazwa potoku przepływającego przez Bołdury, wieś oddaloną około 15 km na północ od Brodów; Buczkowski używa jej jednak na określenie wsi, nie jest do końca jasne, czy na pewno Bołdur³². Dwa użycia tej nazwy nie pozwalają wykluczyć takiej możliwości: „Pociąg nie nadchodził. Z Szabasowej leciał szum przejeżdżających taborów, daleko w lasach Bołdurki stukał karabin maszynowy” [CP, s. 51]; „Widać było, jak daleko, za torem, wysypały się iskierki ku północy, a z lasu bukowieckiego zielona tasiemka pocisków szła z maszynki na szlaban Bołdurki” [CP, s. 110]. W obydwu przypadkach akcja toczy się blisko Szabasowej i za każdym razem nie mówi się o samej wsi, ale o czymś z nią związanym: o lasach Bołdurki lub o szlabanie Bołdurki. Są to określenia na tyle niejednoznaczne, że mogą oznaczać różne, dość odległe od siebie miejsca. Niejednoznaczność pierwszego z nich dotyczy zasięgu – nie wiadomo, o której części lasów Bołdurki się tutaj mówi, więc nie można wykluczyć, że o położonej dość blisko Szabasowej (Brodów), co umożliwiłoby

³¹ Choć nie wiadomo, czy w jakiś sposób nie chodzi również o Semerynkę – osadę leśną (?) położoną na północ od Ponikwy (a 14 km na południe od Brodów), być może stanowiącą część tej wsi. WIG [P[as] 49, S[łup] 40], „Złoczów”, [typ mapy IV], skala 1 : 100 000, Warszawa 1931. Za: http://www.mapywig.org/m/WIG100_300DPI/P49_S40_ZLOCZOW_1939_300dpi.jpg, data dostępu w przypadku wszystkich podawanych w tym artykule stron – 24 marca 2012 r. Zob. też: <http://www.kami.net.pl/kresy/>, woj. tarnopolskie, pow. brodzki, gm. Jasionów, Semerynka. W podobny sposób jak „Sewerynka” zdaje się funkcjonować „Gontowa”, zbyt oddalona od „rewiru Trójnoga”. Miejscowość ta pojawia się zresztą już w pierwszej powieści Buczkowskiego i chyba w podobny sposób: „Z Ługaszewskiej Mogiły armaty były na Gontową” [W, s. 101]. Ługaszewską Mogiłę (w Nakwaszy) dzieli bowiem od Gontowej około 35 km.

³² Niedaleko Brodów znajduje się też folwark Balwirka (inaczej – na Balwirce). Zob. <http://www.kami.net.pl/kresy/>, woj. tarnopolskie, pow. brodzki, gm. Jasionów, Balwirka.

usłyszenie karabinu maszynowego; co do drugiego natomiast, to nie wiadomo dokładnie, co ono oznacza – szlaban w Bołdurce, czy szlaban od strony Bołdurki?³³ Trzecie użycie nazwy „Bołdurka” nastrocza jednak znacznie więcej kłopotów: „Kunda znalazł zabitego wnuka Buchsbauma pod Bołdurkami za stawem i opowiadał, że do figury Pana Jezusa w lesie ktoś strzelał z dum-dum, a trochę dalej na ścieżce do Hucisk leżała laska i tefilim i on to przyniósł do domu” [CP, s. 7]. Wiele okoliczności w powieści wskazuje, że Huciska – miejscowość, której notabene nie odnotowuje *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* i której nie udało się odnaleźć na kilku mapach – leżą (podkreślmy, że w powieści Buczkowskiego) z drugiej, południowej strony Brodów, w odległości mnie więcej 20 km, nie wydaje się zatem możliwe, aby nazwa „Bołdurka” odnosiła się w tym ostatnim przypadku do realnego położenia Bołdur³⁴. Chyba że geografia *Czarnego potoku* łączy (podobnie zresztą, jak pierwsza powieść Buczkowskiego) to, co realne, i to, co fikcyjne.

Niekiedy jakaś miejscowość przywołana zostaje nie wprost, jak w określeniach „zrąb maleniski”³⁵, „las podhorecki” [CP, s. 16],

³³ Na WIG-owskiej mapie z 1924 roku w okolicach Bołdur znajdują się dwie linie kolejki wąskotorowej – jedna na północ i wschód od Bołdur, w odległości około 2 km, wiedzie przez lasy położone na północnym zachodzie i na zachodzie Brodów („lasy Bołdurki?”), przecina linię kolejową Złoczów – Brody na zachód od tych ostatnich i znajduje swój koniec na brodzkim dworcu kolejowym lub w jego okolicy (czyli w okolicy południowej części miasta), druga zaś ma swój początek jakieś 2 km na południowy wschód od Bołdur i kończy się w tym samym miejscu, wiedzie jednak przez Brody. WIG [P 48, S 40], „Brody”, [typ III], 1: 100 000, Warszawa 1924, http://www.mapywig.org/m/WIG_100_300DPI/P48_S40_BRODY_300dpi.jpg.

³⁴ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* odnotowuje również Mogiłę, wzgórze w Nakwaszy. „Na lewo i prawo od Szabasowej rozciągnięty był fiolet na niebie i widać było wyraźnie na horyzoncie podjazd koło Stocka. Na zasłonce z fioletu pobłyskiwała pożarem chałupa Szeruckiego. Dopalała się ostatnia na Podcmentarnej, dym leciał prosto i bardzo wysoko. Poszli miedzą w dół, na Mogiłę” [CP, s. 131]. SG 6, [hasło:] „Mogiła”, s. 591.

³⁵ Maleniska (Maliniska) – przysiółek na południowym wschodzie wsi Litowisko (Litowiska), 18 km na południowy wschód od Brodów. SG 5, [hasło:] „Litowisko”, s. 329; SG 6, [hasło:] „Maleniska”, s. 10.

„zbocza miodoborskie” [CP, s. 157]³⁶, „sasowski obóz” [CP, s. 126], „kamieniołomy sasowskie” [CP, s. 10, 11, 105, 131]. Z kolei inne nazwy miejscowe, odnotowane przez *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, trudno odnieść do konkretnych miejsc na mapie. Czy na przykład Wiliny [CP, s. 165, 202] to Welin³⁷ – część Ponikowicy³⁸, albo też grupa domów w Rażniowie³⁹? A może chodzi o „Na Wyliniu”⁴⁰ – niwy na wschód od północnej części Nakwaszy?⁴¹ Do czego odnosi się nazwa „Stawki”? Do części Ponikowicy⁴², wsi położonej na południowy zachód, czy lasu na południe od Podhorców, pomiędzy Huciskiem Oleskim i Hutą Werhobudzką⁴³?

Na podstawie innych źródeł udało się natomiast zlokalizować Helenkę (najprawdopodobniej przysiółek Huty Pieniackiej)⁴⁴; Halerczyn, polską kolonię wsi Wysocko⁴⁵, położoną 12 km na południowy zachód od Brodów⁴⁶; dzielnicę Podkamienia Seńkę⁴⁷; Deberki – wzniesienie (?) koło Podhorców⁴⁸; Trójnóg – górę położoną

³⁶ Miodobory (Towtry) – pasmo wzgórz wapiennych, biorące swój początek w okolicach Podkamienia i Załoziec. SG 6, [hasło:] „Miodobory”, s. 483–484.

³⁷ SG 13, [hasło:] „Welin”, s. 198.

³⁸ SG 8, [hasło:] „Ponikowica”, s. 775.

³⁹ WIG [P48 S 40], „Brody”, [typ III], 1 : 100 000. SG 9, [hasło: „Rażniów”], s. 573.

⁴⁰ *Spezialkarte der österreichisch-ungarischen Monarchie* [6 XXXIII (alt. 4075) „Załoścce”], 1 : 75 000, http://www.mapywig.org/m/K.u.K./75K_400dpi//ZONE_6_COL_XXXIII_ZALOSCE_1879_400dpi.jpg. Zob. też SG 6, [hasło:] „Na Wyliniu”, s. 943.

⁴¹ „Chutor na Wiliniu” pojawia się w *Wertepach* [s. 29].

⁴² SG 11, [hasło:] „Stawki”, s. 303.

⁴³ WIG [P 49, S 40], „Złoczów”, [typ mapy IV], skala 1 : 100 000.

⁴⁴ H. Komański i S. Siekierka, *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na Polakach w województwie tarnopolskim 1939–1946*, Wrocław 2006, s. 67, 592.

⁴⁵ SG 14, [hasło:], „Wysocko”, s. 119.

⁴⁶ Nazywaną tak od 1936 roku. G. Rąkowski, *Ziemia Lwowska*, s. 238.

⁴⁷ http://www.podkamien.pl/viewpage.php?page_id=246; Z. Ogarek, *Podkamień k. Brodów. Krótki szkic historii kościoła i klasztoru dominikańskiego*, Lwów 1939. Podają za: http://www.milno.pl/readarticle.php?article_id=124; zob. też <http://www.podkamien.pl/images/plan.jpg> (tu pod nazwą „Sińka”); oraz H. Komański i S. Siekierka, *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na Polakach w województwie tarnopolskim 1939–1946*, s. 604 (tu „Syńka”).

⁴⁸ WIG [P 49, S 40], „Złoczów”, [typ mapy IV], skala 1 : 100 000.

niecały kilometr na wschód od wsi Hucisko Brodzkie⁴⁹. Wydaje się natomiast, że „białe miasteczko”, które raz zostaje wspomniane w powieści⁵⁰, to Poczajów.

Niektórych pojawiających się w *Czarnym potoku* nazw miejscowości *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* jednak albo nie odnotowuje, albo odnoszą się one do miejscowości na zupełnie innych terenach; są to: Sapiska, Stock, Semperka, Przepastna, Zalaski, Szabasowa, Tafeśnia, Lipki⁵¹, przysiółek Pasieki, Huciska, Podlaski czy „wierzchołek Tatar”. Jest to o tyle zaskakujące, że część z nich to główne miejsca powieściowej akcji, a ich nazwy występują w utworze najczęściej. Najmniej problemów nastręcza tu Szabasowa – jak już zostało powiedziane, są to Brody. Powieściowa, fikcyjna nazwa pochodzi od Szabasowej Doliny (pojawiającej się notabene w *Wertepach*), czyli folwarku i karczmy na terenie rodzinnej wsi pisarza, Nakwaszy⁵². Rozpoznawalne jest to zarówno dzięki nazwom okolicznych wsi (Smólno, Folwarki), nazwom ulic, z których część udało się odnaleźć na mapach tego miasta⁵³, ale i takim lokaliza-

⁴⁹ G. Rąkowski, *Ziemia Lwowska*, s. 336.

⁵⁰ W rozmowie dzieci znajdujących się w Brodach pada następująca kwestia: „Gdybyś się podniosła na palcach, tobyś widziała zaraz za murem bardzo duże pola, słupy telegraficzne i drogę, która idzie gdzieś daleko, daleko. W pogodny dzień widać tam na wzgórzu białe miasteczko, tam się urodził mój tatuś” [CP, s. 86].

⁵¹ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* odnotowuje Lipki jako część Łopatynia, miasta położonego wprawdzie w powiecie brodzkim, ale o 30 km na północ od Brodów (SG 5, [hasło:] „Lipki”, s. 268; [hasło:] „Łopatyn”, s. 720). Wydaje się jednak, że chodzi o Lipki położone w Podkamieniu lub w jego okolicy: „Kilka dni po rzezi Polaków w Podkamieniu, Kazimierz Olender zaprzągnął konie i wraz z kilkoma sąsiadami, wywoził trupy pomordowanych Polaków na miejscowy cmentarz, który był oddalony o dwa kilometry od miasta i usytuowany tuż przy drodze polnej na «Lipkach»”. H. Komański i S. Siekierka, *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na Polakach w województwie tarnopolskim 1939–1946*, s. 605.

⁵² SG 11, [hasło:] „Szabasowa Dolina”, s. 752.

⁵³ Blacharska, Kolejowa, Korzeniowskiego, Jurydyka, Nowa, Świętojańska, Zamkowa (zob. mapę w: Z. Kościów, *Brody. Przypomnienie kresowego miasta*, Opole 1993, oraz na stronie <http://www.jewishgen.org/yizkor/brody/images/bro900a.jpg>), Złota (zob. „Brody dawniej i... dziś”, s. 56, 57). Inne nazwy ulic: Kowalska, Mały Rynek, Meiselsa, Murarska, Podcmentarna, Rybia, Stolarska, Złota. Ponadto w po-

cjom, jak: tartak Foresta, apteka Kallira⁵⁴, u Kocjana⁵⁵, Rojkówka⁵⁶. Trudno z kolei rozstrzygnąć, co skrywa nazwa „Tałęśnia”. Pożar Tałęśni widać z Zalesia, więc jeśli założyć, że mowa jest o przysiółku Czernicy, to Tałęśnia może być Podkamieniem⁵⁷. Z kolei w innym miejscu matka Heindla, głównego narratora, mówi o Tałęśni, do której chce pójść: „może tam jest wychodek publiczny” [CP, s. 198], co mogłoby wskazywać, że mowa jest o mieście.

Wśród nazw niesprawiających problemów, odnotowanych przez *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, jest również Cisna, problem polega jednak na tym, że leży ona w... Bieszczadach. Wspomniany słownik nie wymienia bowiem innej Cisnej poza bieszczadzka, nie udało się też takiej miejscowości odnaleźć na

wieści mówi się o następujących miejscach: Wielka Brama, Grand Hotel, u Brandona, restauracja Kanta, (u?) Heszeselesa („biegli do Heszeselesa”, CP, s. 60), Zawodzie, grobowiec Bałabana.

⁵⁴ Wiedeński „Zeitschrift des Allgemeinen Österreichischen Apotheker-Verein” z roku 1895 [s. 141] informuje, że aptekę „Pod złotym orłem” w Brodach nabył Leo Kallir. <http://rzbl04.biblio.etc.tu-bs.de/dfg-files/00039088/DWL/00000183.pdf>. W Brodach znajdowała się też ulica Kallira. Najprawdopodobniej chodzi o zmarłego w 1875 r. Meira Kallira, fundatora licznych instytucji społecznych, w tym także opiekuńczych, od roku 1834 członka Rady Miejskiej Brodów, reprezentanta Brodów w pierwszym Sejmie Krajowym Galicji. http://galut-brody.com/?page_id=49.

⁵⁵ Władysław Kocjan – właściciel kilku sklepów w Brodach z artykułami papierniczymi, przyborami szkolnymi, gazetami. Działalność w Brodach rozpoczął jeszcze przed I wojną światową. Wydawca pocztówek przedstawiających przedwojenne Brody. Zob. W Strilczuk, [komentarz do], [pocztówka:] *Brody Ul. J. Korzeniowskiego*, Kraków 1925, <http://www.lvivcenter.org/pl/uid/picture/?pictureid=2878>. Na tej pocztówce znajduje się sklep W. Kocjana. W „Brody dawniej i... dziś”, s. 60 (<http://www.brodzianie.one.pl/brodymiasto.pdf>) mowa jest o księgarni Kocjana.

⁵⁶ Park na rynku w Brodach. <http://www.lvivcenter.org/pl/uid/picture/?pictureid=2878> (tu: Rajkówka); zob. też „Brody dawniej i... dziś”, s. 57 (dwa zdjęcia; tu: „Rejkówka”).

⁵⁷ „Co nocy był pożar. Lada zmierzch i czarne niebo szczerlnie zatkało ziemię – nad Szabasową i nad Tałęśnią zakwitały czerwone łuny. Często do białego dnia wisiały rude chmury, a pod nimi dym. Często daleki pożar wydawał się wschodem księżycy lub świtem. Często wybuchał tak blisko, że ściany chat Zalesia wśród jesieniąjących drzew były jakby siną krwią zbrzyżane” [CP, s. 115]. W Podkamieniu znajdował się „warsztat wyrobu srebrnych haftów na tałesy”. SG 8, [hasło:] „Podkamień”, s. 403.

mapach okolic Brodów. Na pierwszy rzut oka pojawienie się w *Czarnym potoku* nazwy miejscowej „Cisna” wydaje się zaskakujące. W zakończeniu pierwszego rozdziału stwierdzone zostaje, że Aron Tykies „robił trumny dla rozstrzelanych Polaków z Cisnej” [CP, s. 12]. Czy byłoby w ogóle możliwe, aby żydowski stolarz spod Brodów, około 100 kilometrów na wschód od Lwowa, który sam musiał się ukrywać, sporządzał trumny dla Polaków zamordowanych w Cisnej? Jeżeli to jest Cisna bieszczadzka, tzn. jeżeli nie ma wsi czy może jedynie jakiejś kolonii lub przysiółka o takiej nazwie w okolicach, w których toczy się akcja *Czarnego potoku*, to co znaczy wzmianka o tej miejscowości, i to prawie na samym początku powieści? Wątpliwości budzi zresztą nie tylko geografia. O Cisnej mogło być głośno w powojennej Polsce ze względu na napady UPA na tę wioskę, przeprowadzone w 1945 roku. Zdarzenia przedstawione w *Czarnym potoku* nie wykraczają jednak poza zimę roku 1944. Aron Tykies już wtedy nie żyje.

To, oczywiście, może być pomyłka. Może gdzieś w okolicach Brodów lub Podkamienia znajduje się jakiś przysiółek lub osada o nazwie „Cisna”. Ale może jest to jakiś specjalny znak dla czytelnika, próba dania mu czegoś do zrozumienia. Wśród miejscowości, które na pewno występują na omawianym terenie, a których nazwa nie pojawia się w powieści ani razu, znajduje się wszak Huta Pieniacka, wyludniona dziś wieś, spacyfikowana 28 lutego 1944 roku przez stacjonujących w Brodach żołnierzy SS-Galizien i cywilów narodowości ukraińskiej⁵⁸. Jest to o tyle zaskakujące, że w powieści mowa jest o spaleniu Małeckich, Podlasków i Hallerczyzna „za żydokomunę” [CP, s. 102], o pogromie czy pogorzeliisku Hucisk [CP, s. 95, 100, 106], podpaleniu Podlasków [CP, s. 103], porzuceniu Bołdurki [CP, s. 108], pogromie Podlasków [CP, s. 106],

⁵⁸ B. Marcinkowska, *Ustalenia wynikające ze śledztwa w sprawie zbrodni ludobójstwa funkcjonariuszy SS Galizien i nacjonalistów ukraińskich na Polakach w Hucie Pieniackiej 28 lutego 1944 roku*, „Biuletyn IPN” 2001, nr 1, wersja on-line: <http://www.ipn.gov.pl/portal.php?serwis=pl&dzial=24&id=1304&poz=4&update=1>.

pogorzelisku Zalasków [CP, s. 186], spalonych Podlaskach, Zalesiu i Huciskach [CP, s. 153]. To zresztą tylko część wzmianek na ten temat. Od czasu do czasu można natrafić na taki na przykład fragment: „Coraz ciasniej robiło się w polu i lesie. Pacyfikacyjne oddziały niemieckie i ukraińskich hilfspolicajów tropiły ludzi w rewirze Trójnoga. Spaliły Małeckich, Podlaski i Hallerczyn za żydokomunę. Luna za luną chwiała się na niebie” [CP, s. 102]. Albo na taki:

Arbuzowska... Musiałem zmrużyć oczy, podszedłem bliżej. Musiałem podejść bliżej. Coś leżało pod wypaloną ścianą.

– Arbuzowska – powiada Szerucki, pokazał ręką.

Leżało tam serce i wątroba Arbuzowskiej. Dłuższy czas patrzyłem na to. A Szerucki powiada: – Ty pierwszy raz to widzisz? Prosta rzecz, człowieku. – Potem, jakby przypomniał sobie coś ważnego, poszedł na pogorzelisko stodoły. Na toku spalonego spichlerza leżały kupy tłącego się żyta. Rozgartywaliśmy je, chcąc dostać się do spodu. Była nikła nadzieja, że coś może ocalało, z czego można by było ukręcić jakiś placek na zamach. Wśród czarnych głowni leżały popieczzone prosięta. Na podwórzu rozwleczone losze, kury i kaczki spaliły się doszczętnie, został z nich tylko popiół. Orłowska leżała zastrzelona koło studni. Córka jej miała poodrąbywane dłonie, była bez palców. Ocalał z całej gospodarki tylko kot. Siedział nieruchomo koło zabitej, spuściwszy pysk do śniegu. Nic go nie interesowało, co my robimy na podwórzu [CP, s. 128–129]⁵⁹.

⁵⁹ „I ci Ukraińcy uzbrojeni, i dzieci zmoknięte, które czekają na śmierć, i ta pogoda – wszystko to się przedstawiało nieludzko i strasznie” [CP, s. 21]; „Szerucką pobili na rynku, bo się wstawiła za dzieckiem żydowskim: / – Wiadomo, żeś to ty, babo, zrobiła z dobrego serca. Ot i dostałaś – mówił policjant ukraiński. / A dziecko zostało na bruku nie dostrzelone. Dwie martwe nóżki leżały na papie i szeroko otwarte oczy na ciepłą letnią noc, przecinaną krzykiem gwałconych dziewcząt” [s. 28]; „Z tego zabitego banderowca ściągnęli płaszcz i buty” [s. 110]; „Przecież to dopiero początek. Pomyśl, co zrobili z Rózią. Jak ją rozciągali do gwałcenia – ona mówiła: «Błagam was, dajcie mi spokój» – toś ty akurat przebiegał po moich plecach. Niech ci to stoi w pamięci: Rózia dławiła się dwoma palcami maziernicy i nie mogła oddychać” [s. 8–9]; „– Przyszli maziernicy zabierać krowę. Była noc. Arbuzowski nasłuchiwał” [s. 11]; „A za kobietą gonią zdrowi parobcy w maziernicach. Przystają i spod pachy plują kulami w plecy. Błysk strzału i kobieta

Buczkowski mówi zarówno o polowaniach na Żydów, urządzanych przez ukraińską policję pomocniczą czy zabijaniu żydowskich dzieci, jak i pacyfikacjach polskich wiosek w okolicy Podkamienia. Z wyjątkiem Bołdur, przywołanych nazwą „Bołdurka”⁶⁰, nie ma w *Czarnym potoku* mowy, przynajmniej wprost, o miejscowościach, w których UPA i SS-Galizien dokonywały napadów i pacyfikacji, takich jak Wysocko, Palikrowy, Podkamień⁶¹ czy nieistniejących dziś – Huta Pieniacka, Hucisko Pieniackie, Huta Werhobudzka, Majdan

pada z dziećmi na zaskrudloną ziemię” [s. 146]; „Kiedy żandarmi i mazepińcy ze spokojem wielkich żołnierzy powiedli dzieci żydowskiego sierocińca ku Wielkiej Bramie, aż dudniło po bruku” [s. 239]; „Na skraj lasu wyszedł mazepiniec z hilfspolicji” [s. 265]; „Powieszę ciębie któregoś dnia bojowcy z galicyjskiej dywizji [...]” [s. 153]; „Ludzie z hilfspolicji przetrząsali sklepy, szli za dziecięcymi skomleniami do kryjówek i rzucali granaty w krzyk” [s. 57]; „W ciągu całego dnia żandarmi i policjanci kręcili się po naszej wsi, szukając ukrytych żydów” [s. 136]; „A Chunya zaczął opowiadać, co ta dziewczyna przeżyła strasznego z tymi bandytami z hilfspolicji” [s. 263]; „– Kto to robi obławę? – spytał Chunya Wąskopyskiego. / – Hilfspolicja, a tych dwóch to żandarmi” [s. 263]. Zob. też: CP, s. 19, 26, 96, 170, 177, 182, 189, 251, 256.

⁶⁰ W okolicach Bołdur, a dokładnie – w okolicach leżących niedaleko Bołdur Bor-dulak, pomiędzy przysiółkiem tej wsi, Kopaniami, a biegnącą nieco na wschód linią kolejki wąskotorowej miała znajdować się „baza leśna” zbiegłych m.in. z getta w Brodach Żydów (około 80 osób), którą dowodził Samuel Linkner (wcześniej przywódca podziemnej organizacji w brodzkim getcie). 16 maja 1943 r. doszło do starcia z niemiecką strażą leśną, dzień później obóz został rozbity przez policję i dwie kompanie Wehrmachtu. Garstka ocalałych założyła nowy obóz i przetrwała okupację. P. Lisiewicz, *Największa wyspa podziemia żydowskiego we Lwowie*, „Życie Literackie” 1983, nr 51–52, s. 52. Podaję za: Z. Kościów, *Motywy brodzkie. Wspomnienia, przyczynki historyczne, szkice biograficzne*, Opole 1995, s. 49–51. Jak podaje Paweł Lisiewicz, o pomoc w zorganizowaniu bazy leśnej zwrócił się do komendanta lwowskiego okręgu GL Horowitz, który miał zresztą zginąć wraz z Linknerem 17 maja 1943 r. Wprawdzie nie było lwowskiego okręgu GL, jednakże w *Doryckim kręganek* Leopolda Buczkowskiego już na pierwszej stronie zjawia się „agent z grupy Horowitza” [DK, s. 7].

⁶¹ W Podkamieniu zginęło dwóch braci Leopolda Buczkowskiego, Tadeusz i Zygmunt. „Podczas rzezi ludności polskiej giną z rąk ukraińskich nacjonalistów dwaj młodszy bracia pisarza: Tadeusz i Zygmunt. On sam ratuje się ucieczką do Warszawy («To cud, że ja ocalałem»)". *Krótkie kalendarium życia i twórczości Leopolda Buczkowskiego*, w: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. J. Tomkowski, Ossa 2005, s. 260.

Pieniacki i Hucisko Brodzkie⁶². Nie wprost natomiast wskazane zostają przynajmniej trzy miejscowości: Wysocko, którego kolonią był Hallerczyn, Huta Pieniacka – przez swoją kolonię Helenkę, oraz w jakimś stopniu – podobnie jak Huta Brodzka, Hucisko Pieniackie, Huta Werhobudzka, Hucisko Brodzkie – przez quasi-toponim „Huciska”. Nasuwa się pytanie: czy „Huciska” to fikcyjna nazwa odnosząca się do kilku miejscowości, czy też skrywa się za nią jedynie któraś z nich?⁶³ I jakie wsie lub przysiółki oznaczone zostały przez nazwy „Pasieki” i „Zalaski”? Być może Huciska to pseudonim dwóch znajdujących się „w rewirze Trójnoga” Hucisk – Litowskiego (przysiółek Litowisk) i Brodzkiego?

Huciska są jednym z najważniejszych miejsc w *Czarnym potoku*. Na to, że jest to Huta Pieniacka, mógłby wskazywać przysiółek Helenka, gdyby Buczkowski powiedział wprost, że jest on częścią Hucisk. Są bez wątpienia gdzieś blisko siebie: „Od wczesnego świtu za sianożęciem Hucisk i po przysiółku Helenki buszowali żandarmi, łapali chłopców do baudienstu. Znalazł się tam ktoś uzbrojony i wygarnął do żandarma z automatu” [CP, s. 128].

⁶² Ataki na wspomniane miejscowości miały miejsce: Bołdury – 2 stycznia 1944 r., przysiółek Czernicy Zalesie – 17 stycznia, Hucisko Brodzkie – 13 lutego 1944, Huta Pieniacka – 23, 28 lutego, Maleniska – 13 marca 1944, Palikrowy – 12 marca 1944, Pańkowce – 12 marca 1944, Ruda Brodzka – 27 stycznia, 20 lutego; z Huciska Pieniackiego (położonej w lesie kolonii Pieniak) na początku roku 1944 wszyscy mieszkańcy przenieśli się do Huty Pieniackiej. Zob. H. Komański i S. Siekierka, *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na Polakach w województwie tarnopolskim 1939–1946*, rozdz. 3: *Ludobójstwo w powiecie Brody*.

⁶³ „Huta” to bardzo popularna nazwa miejscowa. Zob. SG 3, [hasło:] „Huta”, s. 229–237; o wiele bardziej niż „Hucisko” (SG 3, [hasło:] „Hucisko”, s. 201–202; tom 15, cz. 1, s. 598). Pomiędzy Złoczowem a Podkamieniem znajdują się też Huta Werhobudzka, Huta Oleska, Huta Pieniacka, Huta Szklana. W prozie zatytułowanej *Rafał Bajc. Śmierć Antoniny* (Muzeum Literatury), będącej częściowo dziennikiem, częściowo – zwłaszcza – szkicem scenariusza lub notatkami do powieści, mowa jest o rewirze Hutników. Niektóre pomysły, postaci i motywy z *Rafała Bajca* pojawiają się potem w *Czarnym potoku*. Między innymi postać Bańczyckiego, tu jeszcze nie księdza, którego żona chodzi nocować do zamężnej córki, do Pasiiek. Hutniki to najprawdopodobniej grupa domów w Gajach Smoleńskich, przysiółku Smólna. SG 2, s. 441; WIG [P 48 S 40], „Brody”, [typ III], 1:100 000.

„Dobrodziejem z Hucisk” [s. 147] nazywa księdza Bańczyckiego Gail, członek kripo, który zostaje zabity przez Chuny Szaję i Wąskopyskiego. Ksiądz jednakże nazywa wieś, w której znajduje się jego plebania, „Zalaskami”, a droga na plebanię wiedzie koło Hucisk⁶⁴. To w tej wsi Szerucki ukrywa dziecko Bernsteina, do Hucisk wiezie Klara Wasicińska Chaima.

Pierwowzorem tego ostatniego (podobnie jak Medyka z *Doryckiego krążanka*) miał być podkamieniecki lekarz, serdeczny przyjaciel Leopolda Buczkowskiego, Chaim Goldberg⁶⁵. W książce Henryka Komańskiego i Szczepana Siekierki *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na Polakach w województwie tarnopolskim 1939–1946*, na liście pomordowanych w Hucie Pieniackiej znajduje się między innymi 20 Żydów ukrywanych przez Polaków, w tym rodzina Goldenbergów z Podkamina: lekarz, jego żona oraz dwoje dzieci: dziesięcioletni syn oraz czteroletnia córka⁶⁶.

⁶⁴ „Szli w stronę plebanii, na wschód Huciska [...]” [CP, s. 167]. Tu, notabene, pojawia się nazwa „Hucisko”, a nie „Huciska”. W innym miejscu czytamy o „drodze wiodącej z Hucisk do Tatarów” [CP, s. 160]. Może chodzić o jedną z „3 okazałych piramidalnych gór, «Malkutra» nazwanych”, znajdujących się w okolicy Nakwaszy. Na „jednej z nich obozował niegdyś chan Tatarów, rozsyłając dzieć na rabunek”. SG 1, [hasło:] „Brody”, s. 375. Na interesującym nas terenie znajdują się jednak dwie Makutry, każda o trzech wierzchołkach. Z każdą z nich łączy się też podobna legenda. Druga znajduje się przy Hucisku Brodzkim, od północnej strony (na południowy zachód od Nakwaszy) i na niej Tatarzy „rozłożyli się koszem, po lewej stronie gościńca z Brodów do Podkamina, naprzeciw Suchowoli” [SG 8, s. 778]. Zob. też: „Minęliśmy las Trójnoga i znowu do góry rozmokłą na klajster ścieżyną zapychamy wśród nie domarzędziej paproci na wierzchołek Tatarów. [...] Droga, którą wybrał Szerucki, była ciężka, zbocza miodoborskie rozkisłe do dna zimową martwością. Przez most koło młyna czołgamy się na kłęczkach” [CP, s. 157]. Ostatni cytat wskazywałby, że mowa jest o Tatarze przy Hucisku Brodzkim.

⁶⁵ Tamże, s. 70. Tu też podaje się nazwisko „Goledenberg”.

⁶⁶ W *Czarnym potoku* o Chaimie pisze się m.in.: „Chaim wzruszał się głęboko. Dziś jest już inny, zdobył broń. Tej wiosny, jak przebiegałem z nim przez palącą się Zamkową, to już był inny. Miał czym i kogo bronić. Skulone dzieci przysiadły i biegły za nim, zwoływał je, bo one, jak tylko zakwitał pożar, rozbiegały się, dopadały drewnitni, zarywały się w ciemniejsze kąty. Pochrapywanie nie dobytch nie mąciło mu planu w robocie.

Innego zdania była Klara Wasicińska. Opowiadała mi, że Chaim całymi dniami

We wsi znajdowała się silna samoobrona, wzmocniona przez grupę partyzantów z Wołynia⁶⁷. Pod koniec roku 1943 do Huty przybył też oddział partyzantki sowieckiej. Jednym z pretekstów do spalenia tej wsi i wymordowania większości jej mieszkańców, wraz z przybyszami z innych okolicznych wiosek i Wołynia, było właśnie ukrywanie rosyjskich partyzantów i Żydów⁶⁸.

Wiele pytań dotyczących geografii *Czarnego potoku* może pozostać bez odpowiedzi, choć wstępne rozważania wskazują, że warto przyjrzeć się dokładniej także innym aspektom, i to nie tylko tej powieści Leopolda Buczkowskiego. O tym, że geo- i topograficzny konkret był dla Buczkowskiego nie bez znaczenia, zdają się świadczyć dwa rysunki, wykonane przez pisarza na kartach pierwszego rękopisu *Czarnego potoku* (rys. 1 i 2)⁶⁹. Na razie wydaje się, że sposób posługiwania się toponimami skrywa precyzyjną metodę kreowania przestrzeni, która jednocześnie coś ujawnia i coś skrywa, że *Czarny potok* to, w pewnym sensie przynajmniej, powieść z kluczem. Choć, rozwijając tę metaforę, trzeba się chyba liczyć i z taką możliwością, którą opisuje narrator w trzecim rozdziale, gdy po

leżał na słomie pod plebańską szopą i tylko w nocy dźwigał się, prostując krzyż, przechadzał się w sadzie, a lada prychnięcie konia ogarniało go strachem. [...] Trzeba pamiętać o tym, że Chaim po pierwszym pogromie na Lwowskiej wytrzymał śmierć teścia i matki, przesiedział całą noc w piwnicy nad umierającą żoną, a dopiero nad ranem stwierdziwszy, że żona jego już naprawdę nie żyje, nakrył ją siennikiem, zabrał puszkę chirurga, butelkę rivanolu, wyskoczył z piwnicy i zaraz począł biec na oślep po rozwaliskach" [s. 21–22].

Z kolei w *Prozie żywej* czytamy: „Ojcowizna, kiedy trzeba było ją opuszczać. To było tragiczne. Mazepińcy otoczyli dom. Chaim skrył się w takim piecu, wskoczył do głównego przewodu kominowego, ale spalił się razem z domem.

Krajobraz morderstwa. Śnieg. W śniegu leżeli ludzie i zwierzęta. Niedopalone owce biegały rozpaczliwie z zapaloną wełną, płonęły jak pochodnia, bo wełna tak się pali". L. Buczkowski, *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986, s. 102.

⁶⁷ H. Komański i S. Siekierka, *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na Polakach w województwie tarnopolskim 1939–1946*, s. 560.

⁶⁸ Tamże, s. 556. W powieści Żydów ukrywają Orłowscy i Skwarczyński, mieszkający właśnie na Helence.

⁶⁹ Zob. Muzeum Literatury, sygn. 4219.

domu – w tym przypadku: „pewnym zakątku ziemi” czy „tonącym świecie Brodów”⁷⁰ – pozostał już jedynie klucz – „najdroższa pamiątka” [CP, s. 25]⁷¹.

“Pewien zakątek ziemi”.

Geography of *Czarny potok* by Leopold Buczkowski
– a reconnaissance

Summary

The article presents the geographical realities of Leopold Buczkowski's *Czarny potok* and the ways the author of the novel uses toponyms. Their analysis allows the claim that Buczkowski recounts not merely the destruction of Jewish community from the neighbourhood of Brody (in the novel, Szabasowa), but also the de-polonisation of south-eastern Borderlands by the Ukrainians in the beginning of the year 1944. The geographical realities of *Czarny potok* raise numerous doubts, but the plot of the novel is set between Brody, Huta Pieniacka and Podkamień, in which in March 1944 two of the writer's brothers lost their lives at the hands of the Ukrainians.

⁷⁰ J. Stempowski, *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego*, w: tenże, *Szkice literackie*, t. 2: *Klimat życia, klimat literatury*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 2001, s. 147.

⁷¹ „Barbarzyńskim niszczycielom, podpalaczom i mordercom autor przeciwstawia potęgę pamięci wierności domowi, z którego pozostał tylko klucz. Wątlą pajęczyną majaczeń i słów usiłuje spętać potwora”. J. Stempowski, *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie*, s. 155.

Leszek Jawor

Białystok

Przestrzeń doświadczana i przestrzeń imaginowana w *Głosach w ciemności* Juliana Strykowskiego

Na okładce książki Juliana Strykowskiego *Głosy w ciemności*, wydanej w 1986 roku, redakcja „Czytelnika” umieściła taki oto fragment tekstu Zbigniewa Bieńkowskiego: „Perspektywy moralne i filozoficzne książki Strykowskiego są tak olbrzymie, że żadna interpretacja im nie sprostą”¹.

Rozpocznę od anegdoty, aby w kontekście tego, co pisał Bieńkowski, opowiedzieć sytuację, w jakiej się znalazłem. Oto krótki fragment z tekstu Abrahama Joshuy Heschla, będący historią pewnego żydowskiego ucznia:

W hebrajskich elementarzach znajdowała się opowieść o uczniu, który był w wielkim strapieniu każdego ranka, nie pamiętając, gdzie położył swoje ubranie i książki przed pójściem do łóżka. Pewnego wieczora znalazł rozwiązanie tego problemu. Na kartce papieru napisał: „ubranie leży na krześle, kapelusz jest w szafce, książki są na biurku, buty – pod krzesłem, a ja jestem w łóżku”. Rankiem uczeń zaczął zbierać swoje rzeczy. Wszystko było na swoim miejscu. Kiedy

¹ Wszystkie fragmenty powieści J. Strykowskiego *Głosy w ciemności* pochodzą z wydania: Julian Strykowski, *Głosy w ciemności*, Warszawa 1986.

jednak doszedł do ostatniej pozycji na liście, zaczął szukać samego siebie w łóżku, ale jego poszukiwania były nadaremne².

Podstawowy problem interpretatora twórczości Juliana Strykowskiego polega właśnie na tym, aby odnaleźć właściwy klucz do jego dzieła. Każda kolejna lektura *Głosów w ciemności* sprawia, że badacz zaczyna się czuć tak, jak bohater powyższej anegdoty. Twórczość Strykowskiego bowiem dla każdego, kto chce w jakiś racjonalny sposób odtworzyć i uporządkować zawarte w niej sensory, ma jeszcze coś dodatkowego, przyporządkowanego jedynie literaturze wybitnej. Tym czymś jest magia słowa, która krok po kroku wciąga odbiorcę w swój wewnętrzny równie magiczny świat. Prowadzi go w świat żydowski, w którym padają fundamentalne pytania zarówno o sens życia, jak i o sens tworzenia, ważne bez względu na czasy, w których się żyje. Władysław Panas ujmuje to tak: „Julian Strykowski wyznaje, że pisząc na tematy żydowskie mówi: *Jestem. Bo jest się – przyznając się do siebie*”³.

Po takim początku nie wypada mi nic innego, jak z nadzieją, że się nie pogubię, przejść do właściwego tematu mojego artykułu.

Głosy w ciemności Juliana Strykowskiego to jedna z części tzw. „trylogii galicyjskiej”, w skład której wchodzi jeszcze dwie powieści – *Austeria* i *Sen Azrila*. Problem, który stoi przede mną w sytuacji próby opisu przestrzeni w powieści Strykowskiego jest zarazem naiwny, ale też bardzo poważny. Naiwny, bo odnosi się do wszystkiego, czym jest dzieło sztuki, a tu – dzieło literackie. Poważny, ponieważ dotyczy świata, który domaga się powagi ze względu na jego niczym nieusprawiedliwioną zagładę.

² A. J. Heschel, *Pańska jest ziemia*, w: *Judaizm*, wybór tekstów W. Jaworski, A. Komorowski, pod red. M. Dziwisza, Kraków 1990, s. 133.

³ W. Panas, *Zagłada od zagłady*, w: *Pismo i rana, szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 116.

Pytanie brzmi: Jaki jest fundamentalny sens literackich konkretyzacji wyobrażeń przestrzennych, z jakimi mamy do czynienia w *Głosach w ciemności* Strykowskiego?

Na początek przywołałam sądy Strykowskiego, zdając sobie sprawę z tego, że wypowiedzi pisarzy na temat własnych utworów zawsze w jakiejś mierze są rodzajem autokreacji, czy wręcz próbą zaciemnienia obrazu. W rozmowie z Piotrem Szewcem Strykowski mówi: „Chciałem utrwalić świat żydowski, który zginął, postawić mu nagrobek. Macewę. Moim celem było miasteczko”⁴.

I drugi fragment tej rozmowy: „Będę pisał o tym, co znam. Postawię nagrobek narodowi na miarę swoich sił. Sięgnę pamięcią do najbardziej oddalonej przeszłości mego życia, mego dzieciństwa [...]. Odkrywałem ślad po śladzie utracony, zdawało się, świat dzieciństwa. Wynurzały się postaci, tony słów, melodia powiedzeń, sceny z życia domu, Placu, ulic, sacrum i profanum małego miasteczka”⁵.

Powyższe słowa pisarza będą starał się poddać weryfikacji zarówno za pomocą narzędzi wyodrębnionych przez badaczy, którzy opisują przestrzeń jako element szeroko rozumianej poetyki, jak również tych, którzy odnoszą się do topiki judajskiej. W trakcie tej analizy będę sięgać przede wszystkim do badań poczynionych przez Michała Głowińskiego, Małgorzatę Czermińską i Władysława Panasa.

Michał Głowiński mówi o przestrzeni ogarniającej, inaczej fizycznej, w której człowiek żyje i porusza się oraz o przestrzeni ogarnianej, którą wprowadza w pewien porządek myślowy, nadaje jej różne sensory, dostrzega jako coś więcej niż układ elementów ściśle wymierzalnych. Analizując te dwa typy przestrzeni w sferze jaką jest język, badacz powiada: „Utrwalone w danym języku wyobrażenia przestrzenne wraz z różnymi znaczeniami jakimi nasiąkły,

⁴ *Ocalony na Wschodzie*. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc, Les Editions Noir sur Blanc, 1147 Montricher (Suisse) 1991, s. 244.

⁵ Tamże, s. 171.

a więc z wszystkimi sensami naddanymi, będę nazywać tematami przestrzennymi”⁶.

Małgorzata Czermińska pisze o przestrzeni, która zarówno w autobiografii, jak i w powieści autobiograficznej o dzieciństwie jest swoiście uporządkowana. Wyróżnia w niej cztery koncentrycznie ułożone obszary: dom, obejście gospodarskie z ogrodem, sadem albo parkiem, najbliższą okolicę i przestrzeń nieprzedstawioną, czyli wielki, nieznaną świat, otaczający krainę dzieciństwa⁷.

Z kolei Władysław Panas wyróżnia w obrębie szeroko rozumianej topiki żydowskiej toposy, które ewokują skojarzenia przestrzenne. Wśród nich szczególnie ważne będą dwa: topos miasteczka – symbolicznego Szagalewa i topos Erec Izrael. Panas pisze:

W [...] powojennych dziejach toposu „miasteczka” zwraca uwagę m.in. świadomość właśnie topicznego, literackiego, szerzej – artystycznego, charakteru tego motywu. Miasteczko – symboliczne Szagalewo – występuje już jako artystyczne loci communes: literackie, malarskie (Chagall), nawet music-hallowe (por. Skrzypek na dachu)⁸.

Zaś topos Erec Izrael według badacza to:

[...] topos bezpośrednio wywołany przez sytuację rozproszenia i stanowi wyraz pragnień zlikwidowania tej sytuacji. Skupia marzenia o odzyskaniu utraconej ojczyzny, o powrocie do niej, o odtworzeniu narodu, państwa i centrum religijnego. Łączy w sobie akcenty religijne, zwłaszcza mesjanistyczne, jak i narodowe, polityczne⁹.

W mojej próbie opisu przestrzeni w powieści *Głosy w ciemności* Strykowskiego wprowadzam – jako element porządkujący – dwie kategorie przestrzeni: „przestrzeń doświadczaną” i „przestrzeń imaginowaną”. Obie są przestrzeniami znaczącymi. Inter-

⁶ M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 83.

⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 295–326.

⁸ W. Panas, *Topika judajska*, w: *Pismo i rana*, s. 135.

⁹ Tamże, s. 131.

pretacja niesionych przez nie znaczeń to cel, w który wpisuję odpowiedź na pytanie postawione we wstępie, a dotyczące znaczenia elementów przestrzennych dla interpretacji postaw bohaterów *Głosów w ciemności*.

Świat przedstawiony całej „trylogii galicyjskiej” jest wiernym obrazem świata, kultury, religii, obyczajów galicyjskiego sztetl. W powieści dominuje perspektywa bohatera. Narrator właśnie przez pryzmat bohatera dokładnie rysuje nie tylko wygląd, kształt topograficzny miasteczka, ale także wskazuje na typowe elementy dzielnicy żydowskiej. Właśnie w tych fragmentach narracji oraz w dialogach bohaterów pojawi się to, co nazywam przestrzenią doświadczaną. Znajdziemy tutaj oprócz motywów typowo żydowskich także inne, nieżydowskie, będące zarówno przedmiotem fascynacji bohaterów, jak i obaw, czy wręcz nienawiści.

Równocześnie ten personalny narrator-dziecko, Aronek – opowiada o miasteczku na wskroś rzeczywistym, które pod wpływem zauroczenia dziecka, fascynacji, mitologizowania ulega przemianie w twór pełen baśniowości, magii i tajemniczego uroku. I tak widziany świat będę nazywać przestrzenią imaginowaną.

Przestrzeń doświadczana przez bohaterów powieści to przede wszystkim: Plac Bożniczy, Cheder, dom rabina z Głogowa, kamienica, w której mieszka rodzina reb Tojwiego, synagoga, plac targowy, ogród szpitalny. Oprócz tych typowych żydowskich elementów przestrzeni istnieją nieżydowskie: cerkiew greckokatolicka, sad księdza, koszary wojskowe, ślizgawka, dworzec kolejowy. Dodatkową przestrzeń doświadczaną stanowią ulice, np.: Bolechowska, Garbarska, Drohobycka, miasta: Stanisławów, Lwów, Kraków, Wiedeń, Paryż, Jerozolima i miasteczka: Monasterce, Roźniatów, Worochta oraz Drohobycz.

Szczególnie ważną rolę w życiu bohaterów odgrywa ulica Drohobycka. To na niej toczy się akcja ostatniej sceny powieści. Reb Tojwie, zmuszony przez społeczność, opuszcza miasteczko i udaje się do Monasterc. Aronek, wracając długą, ciemną ulicą do domu, przeżywa usłyszane przy pożegnaniu z ojcem słowa. Zastana-

wia się, w jaki sposób jego metryka trafi do szkoły Kassarabowej. Reb Tojwie – policjant Pana Boga – pozwala Aronkowi na przekroczenie żydowskich opłotków, na rozpoczęcie nauki w nieżydowskiej szkole.

Ciekawą funkcję w topografii przestrzennej pełni sam Drohobycz. Mały Aronek przygląda się scenie, w której młoda dziewczyna Szlomcia nuci żydowską piosenkę o „Chawałe, którą zabił Loewenstein ze swoją komandą”, a Psachie piekarczyk krzyczy: „Tak, tak. Ja wtedy byłem w Drohobyczu. Ja też krzychałem: *Precz z fabrykantami! Niech przestaną pić naszą krew!*” [s. 49] i po chwili przyłącza się do śpiewu. Narrator tak komentuje uczucia bohatera: „Aronek nie rozumie, dlaczego Loewenstein z komandą zabił biedną Chawałe. Nie wiedział, co to jest Drohobycz. Ale melodia była tak piękna. Inna niż modlitwy w bożnicy. Piękniejsza. Piękniejsza nawet niż śpiew w cerkwi” [s. 49].

Drohobycz w tej scenie dla piekarczyka stanowi przestrzeń znaną, doświadczaną, a dla Aronka to nieznaną świat. Czermińska taki element krainy dzieciństwa nazywa przestrzenią nieprzedstawioną¹⁰. Zalicza do niej ów wielki, nieznaną świat, otaczający krainę dzieciństwa, który mimo swego realnego statusu staje się najczęściej przestrzenią imaginowaną – marzoną, mitologizowaną. W powieści Strykowskiego przestrzeń nieprzedstawioną, która podlega procesowi mitologizacji, ewokują nazwy wymienionych powyżej miasteczek i miast oraz państw, o których słyszy Aronek – Węgry, dokąd udał się brat Aronka – Modche, Palestyna – marzenie powieściowych syjonistów, Ameryka jako miejsce szczęśliwe w wyobrażeniu Żydówki Ester.

¹⁰ Czermińska w swojej koncepcji krainy dzieciństwa w utworach autobiograficznych zwraca uwagę na jej swoiste uporządkowanie. Wśród czterech koncentrycznie ułożonych obszarów wyróżnia m.in. przestrzeń nieprzedstawioną, czyli wielki, nieznaną świat, otaczający krainę dzieciństwa. Jest ona także otwarta i nieoswojona. Stanowi teren podróży zazwyczaj dorosłego już bohatera z domu lub do domu, wyjazdu i powrotu. Dom zawsze zaś stanowi centrum, raj utracony. Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*, s. 308–316.

W *Głosach w ciemności* przestrzeń jest wyraźnie podzielona na tę żydowską i nieżydowską. Niezwykłość tej powieści, a właściwie całej „trylogii galicyjskiej” włącznie z napisaną wiele lat po ukazaniu się *Głosów w ciemności* książki zatytułowanej *Echo*, polega na tym, że są to światy silnie zdialogizowane. Zanim omówię istotę ich wzajemnego oddziaływania, skupię się teraz na krótkiej analizie metafor budujących przestrzeń doświadczaną (żydowską i nieżydowską) i imaginowaną (najczęściej nieżydowską) w powieści.

W tym miejscu przypomnę główną ideę pisarstwa Strykowskiego, a jest nią upamiętnienie w formie „macewy” najważniejszych elementów przestrzeni kresowego, żydowskiego miasteczka. Macewa dla Żydów to trwałe pomniki postawione nie tylko tym, którzy odeszli, ale także tym, którzy pozostali. Widać wyraźnie, że w słowie macewa kryje się przede wszystkim kategoria pamięci. Francuski kulturoznawca i filozof – Pierre Nora – nazywa to, co dzieje się w kulturze XX wieku po drugiej wojnie światowej, czasem pamięci¹¹. Rdzeniem żydowskiej pamięci, a tym samym żydowskiej tożsamości, jest religia. Stąd taką wagę w narracji i w dialogach mają kwestie związane z przestrzenią religijną czy religią w ogóle. Najważniejsze wydarzenia w życiu mieszkańców Strykowskiego sztetl dzieją się albo na Bożniczym Placu, albo w jego okolicach. Fraza z „Bożniczym Placem” jak refren powtarza się w narracji i w dialogach powieści. Oto kilka przykładów:

Na Placu Bożniczym leżała sobotnia cisza [s. 14]; Zima była uporczywa. Przez okno wychodzące na Plac Bożniczy widać nieskazitelną biel [s. 42]; To już znaczyło, że wiosna dotarła wreszcie na Plac Bożniczy [s. 116]; Jak przyszedł od teścia Karola ten list, ja go nie czytałam, ale czytał go cały Plac Bożniczy [s. 218]; Na Placu Bożniczym było gorąco i pusto. Aronek stał przed domem i myślał [s. 245]; Plac Bożniczy zalało niebieskawe światło [s. 274].

¹¹ P. Nora, *Czas pamięci*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37–43.

Jak widać, Plac Bożniczy to nie tylko centralny punkt na mapie miasteczka, ale przede wszystkim swoiste lustro, w którym odbijają się obrazy stanowiące projekcję żydowskich imaginacji, mitów, obrzędów czy wiary. Plac Bożniczy to także droga do i z bożnicy – miejsca modlitw i prawodawstwa, czyli duchowe centrum społeczności. To centrum wyznacza wektory żydowskiego życia, stanowi swoisty odpowiednik greckiej agory. Tutaj świat jest oswojony. Wejść do niego można po przekroczeniu granicy wyznaczonej przez potok. Narrator wyraźnie zwraca na to uwagę we fragmencie: „Potok oddzielał zarówno ogród szpitalny, jak i księży sad od Placu Bożniczego. Można go było przejść jedynie drewnianym mostkiem” [s. 122].

Plac Bożniczy staje się czymś, co nazwać by można wyraźnie zarysowanym centrum żydowskiej dzielnicy, gdzie trzeba żyć zgodnie z zasadami Tory i Talmudu – tak jak matka Aronka, albo skąd trzeba wyjechać – jak siostra Chamariem w poszukiwaniu miłości, lub zostać wypędzonym poza jej obręb, czego doświadczył „policjant Pana Boga – ojciec Aronka – reb Tojwie”.

Przestrzeń imaginowana w *Głosach w ciemności* pojawia się wtedy, gdy bohaterowie próbują za pomocą wyobraźni przekraczać ramy żydowskiego świata.

Jako przykład przytoczę następujący fragment:

Aronek wolał bawić się. Wejść do kuchni, aby nikt nie widział, sięść okrakiem na krzesło lub poręczy bambetli jak na koniu, uderzać się po bokach patykiem i jechać przez zielone łągi, rzadko zarośnięte olchami, nad brzegiem rzeki pokrytym wysokimi wiklinami. Gdy świeci słońce, bierze ze sobą Fajgele, przepływają rzekę i są w Ameryce. [...] W Ameryce powie, że już przestał chodzić do chederu, że Fańcia była w sobotę z synem ruskiego księdza na ślizgawce. Potem obetnie sobie pejsy [...] i poprosi siostrę Chamariem, żeby zapisała go do polskiej szkoły [s. 37–38].

Ameryka w wyobraźni pięcioletniego dziecka, które z jednej strony jest zanurzone w przestrzeni sztetł, a z drugiej strony zafascynowane i jednocześnie przerażone przestrzenią nieżydowską,

stanowi imaginowaną krainę arkadyjskiego szczęścia, w której zniesione są podziały na to, co żydowskie – czego znakiem są: cheder, pejsy i nieżydowskie – symbolizowane przez: ślizgawkę, polską szkołę. Aronek w swej wyobraźni dokonuje swoistej transgresji tak dalekiej, że marzy nawet o tym, żeby chodzić do polskiej szkoły, a nie do chederu.

W świecie marzeń dorosłych bohaterów, zbudowanym w realnej przestrzeni, pojawiają się jeszcze dwa szczególne miejsca: Jerozolima i Palestyna. Uosabiają tęsknotę wielu pokoleń Żydów za odzyskaniem utraconej ojczyzny, za odtworzeniem narodu. To właśnie tę przestrzeń, istniejącą w marzeniach żydowskich bohaterów, możemy nazwać, posługując się terminem Panasa, o czym już wcześniej pisałem, toposem Erec Izrael¹².

Ideowym podłożem marzenia o wskrzeszonej Ziemi Izraela stał się rodzący w Europie w XIX wieku syjonizm. Pisząc o powieści Strykowskiego, Panas stwierdza: „Dla ortodoksyjnie nastawionych Żydów syjonizm jawił się jako doktryna pseudomesjańska, nawiązująca do sabataizmu”¹³.

To przestrzeń, która rozpościera się między judaizmem talmudycznym, chasydyzmem, a tym, co narodziło się z haskali – żydowskiego oświecenia, tj. syjonizmem¹⁴.

W *Głosach w ciemności* owo rozdarcie ideowe reprezentuje z jednej strony talmudysta – reb Tojwie, a z drugiej strony – syjonista

¹² Zob. W. Panas, *Topika judajska*, w: *Pismo i rana*, s. 131.

¹³ Tamże, s. 132.

¹⁴ Bardzo ważną dla rozumienia znaczenia terminu haskala wypowiedź odnajdziemy w tekście W. Panasa *Sacer: święty – przeklęty*. Według badacza haskala była ruchem oświeceniowym zmierzającym do reformy społeczeństwa żydowskiego, trwającym od końca XVIII wieku. Radykalnym wariantem tego ruchu były procesy asymilacyjne.

W wyniku tych przemian powstały dwie grupy – żydowska burżuazja i inteligencja. Zob. W. Panas, *Sacer: święty – przeklęty*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, praca zbior. pod red. S. Fity, Lublin 1993, s. 179.

Martin Heiber. Heiber, opowiadając reb Tojwiemu o twórcy syjonizmu Teodorze Herzlu, ma nadzieję, że jego słuchacz zgodzi się zostać swego rodzaju przywódcą syjonistycznym. Ale reb Tojwie, którego żona nazywa policjantem Pana Boga, na tę ideologiczną propozycję odpowiada odmową, przywołując postać fałszywego mesjasza Sabataja Cwi¹⁵.

W utworze Strykowskiego zarówno w przestrzeni doświadczanej, jak i w przestrzeni imaginowanej słychać tytułowe „głosy w ciemności”, wyrażające fundamentalny dla społeczności żydowskiej spór ideowy i religijny, o którym w tym miejscu jedynie sygnalizuję. Warto podkreślić, że gdy bohaterowie powieści mówią o sprawach ideowych czy religijnych, to używają właśnie metafor przestrzennych. Oto przykłady:

Jeśli taki religijny Żyd jak reb Tojwie uważa czysto religijne ramy za niewystarczające i szuka rozwiązań filozoficznych, jest to dowód, że źle się dzieje z żydostwem [Selig, s. 346]; Gdzie jest ta skała, na której może się oprzeć syn Adama? [...] Czy błędem mym było, że chciałem jeszcze bardziej ścieńczyć granice twych opłotków? [reb Tojwie, s. 337]; Ot, taki prosty Żyd, jak mój brat – Karol ściszył głos – reb Tojwie, jeszcze jako tako może wytrzymać. Jemu życie między łaźnią i bożnicą wydaje się normalne [Karol – stryj Aronka, s. 65].

Życie między łaźnią a bożnicą, religijne ramy, opłotki – te metafory przestrzenne opisują sposób, w jaki ojciec Aronka, mełamed Gemury, pojmuje swój żydowski los. Życie między łaźnią a bożnicą w kontekście metafor: ram i opłotków, to przecież nic innego jak wierne trzymanie się przestrzeni wyznaczonej przez Torę i Talmud. W perspektywie nieżydowskiej, a uniwersalnej, oznacza życie czyste, notliwe i prawe.

¹⁵ Gershom Scholem w książce *Mistycyzm żydowski* opowiada historię Sabataja Cwi jako samozwańczego Mesjasza, który w drugiej połowie XVII wieku po nieudanej próbie zostania przywódcą ruchu mistycznego zwanego od imienia ruchem sabataistycznym przeszedł na islam. Dla Żydów jest on postacią przeklętą. Zob. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski*, przeł. I. Kania, Warszawa 1997, s. 352–394.

Strykowski tak wyjaśnia istotę żydowskiego losu: „Religia i narodowość to jedno, obwarowane owymi 613. nakazami i zakazami. Ażeby zachować tę warownię [...] dodawano przez wieki nowe ogrodzenia, gdejrot (opłotki w języku hebrajskim) – nowe opłotki”¹⁶.

Plac Bożniczy to nie tylko metafora przestrzenna żydowskiego tu i teraz galicyjskiego miasteczka z początku XX wieku, ale także metafora życia w przestrzeni *sacrum*. Sakralny wymiar przestrzeni subtelnie zostaje wprowadzony przez motyw soboty. Najpierw parę cytatów:

Na Placu Bożniczym leżała sobotnia cisza [s. 14]; Szmił i Azyk odjeżdżali na sobotę na wieś do domu, a do piątku byli na utrzymaniu cici [s. 23]; Prawdziwa sobota zaczyna się od pierwszej gwiazdy [s. 28]; Inaczej wygląda nazajutrz w sobotę przed wieczorem, kiedy z każdą chwilą zbliża się dzień powszedni. Niech sobota będzie [...] najdłuższa wśród żydów [s. 29]; Cerkiew jest blisko bożnicy. A niedziela tak blisko soboty [s. 30]; Zielone święta to były jakby dwie soboty razem [s. 153].

W języku narracji i w języku bohaterów *Głosów w ciemności* sobota występuje z jednej strony jako zwykły dzień tygodnia, a z drugiej – jako dzień święty, który ogniskuje w sobie to, co najważniejsze w żydowskim rozumieniu *sacrum*. Religijny charakter tego dnia zostaje przez Juliana Strykowskiego uwypuklony właśnie za pomocą metafor przestrzennych i personifikacji. Sobota sprawia, że życie wszystkich mieszkańców miasteczka, w tym Aronka i jego rodziny, nabiera właściwego sensu. W powieści czytamy: „Było cicho i świętecznie. Wśród drzew stanęła sobota i nie chciała odejść” [s. 127]. Ukazana w tym fragmencie imaginowana przestrzeń otwiera odbiorców *Głosów w ciemności* na tajemnicę szabatu – najważniejszego dla wszystkich Żydów wszystkich odmian judaizmu miejsca w czasie i przestrzeni.

¹⁶ *Ocalony na Wschodzie*. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc, s. 71.

Abraham Joshua Heschel tak interpretuje znaczenie soboty – szabatu dla wyznawców judaizmu:

Judaizm jest religią czasu, dążącą do uświęcenia czasu [...] judaizm uczy nas przywiązania do świętości w czasie, do świętych wydarzeń, uczy uświęcenia tych sanktuariów, które wynurzają się ze strumienia roku. Szabaty to nasze największe katedry. [...] Rytuał żydowski można scharakteryzować jako sztukę znaczących form w czasie, jako architekturę czasu. Większość jego obrzędów – Szabat zależy od określonych godzin dnia lub pór roku¹⁷.

Strykowski, jakby powiedział Heschel, kreśli w swej powieści „architekturę czasu”, czego wynikiem są piękne personifikacje i przestrzenne metafory: „Na Placu Bożniczym leżała sobotnia cisza”, „Wśród drzew stanęła sobota i nie chciała odejść”. W *Głosach w ciemności* nie mówi się o szabacie, tylko o sobocie. Strykowski konsekwentnie od początku do końca tej książki, która miała być literacką macewą, nie używa słowa szabat. Dlaczego?

Odpowiedzią może być koncepcja chiazmu. Według Panasa chiazm to nie tylko „[...] figura literacka, rodzaj paralelizmu, polegającego na odwróconej symetrii członów składniowych – człon drugi powtarza w odwrotnej kolejności porządek syntaktyczny członu pierwszego”¹⁸, ale także:

grecki wyraz *chiasmus* oznacza skrzyżowanie. [...] Ale nie o retorykę tu chodzi. W formie chiazmu obecne są przecież sensory wyższe niż efekty estetyczne. W chiazmie spotykają się dwie przeciwstawne rzeczywistości, dwa paralelne, lecz nabrzmiałe własnym znaczeniem światy. Zwrócone do siebie krawędziami, a pomiędzy nimi rozpadlina. Właśnie w chiazmie dwa różne światy są jak brzegi przepaści. I wcale tych brzegów nie łączy dialektyczny most. [...] Chiazm odsłania perspektywę, zaiste metafizyczną. [...] Wydaje się, że jest to uniwersalna

¹⁷ A. J. Heschel, *Szabat i jego znaczenie dla współczesnego człowieka*, przeł. Henryk Hałkowski, Kraków 2009, s. 31–32.

¹⁸ W. Panas, *Zamach pióra*, w: *Pismo i rana*, s. 76.

formuła spotkania z Innym. Odsłania się więc także i perspektywa egzystencjalna chiazmu. Formuła świata pogranicza, świata pomiędzy światami, spotkania rzeczywistości równoległych. Estetyczne, egzystencjalne i metafizyczne ich korespondencje¹⁹.

Świadomy wybór przez Stryjowskiego języka polskiego dla ocalenia świata kultury żydowskiej, która ma swój własny język – jidysz jest rodzajem spotkania na pograniczu kultury żydowsko-polskiej. Parafrazując Panasa, z jednej strony książka o żydowskim sztetl, a z drugiej – oczywiście napisana w' języku polskim²⁰.

Konsekwencje takiej postawy pisarskiej odnajdujemy w sakralnej metaforze przestrzennej. Gdy narrator powieści informuje: „Cerkiew jest blisko bożnicy. A niedziela tak blisko soboty” [s. 30], wiemy już, że religijne przestrzenie – chrześcijańska i żydowska – istnieją obok siebie. Przestrzeń Placu Bożniczego, przestrzeń soboty, podobnie jak przestrzeń cerkwi i księżego sadu mogą się wzajemnie przyciągać i jednocześnie odpychać. Nigdy nie są wobec bohaterów książki czymś obojętnym.

W świecie nazwanym przez Panasa „światem pogranicza, światem pomiędzy światami” żyje Aronek. Dziecko przeżywa lęk i fascynację tym, co chrześcijańskie i tym, co żydowskie. Owocem zaistniałej sytuacji dialogowej jest rodzące się na oczach odbiorcy rozumienie *sacrum* przez Aronka, w które wpisuje się konieczność dokonania transgresji. Przekłada się to na jeszcze jedną formę przestrzeni jaką jest przestrzeń języka. Mały Aronek żyje i wychowuje się w świecie jidysz. Jego starsza siostra Maria przekroczyła już wiele „opłotków”, a jednym z nich jest znajomość języka polskiego i polskiej literatury. Aronek najszczęśliwszy bywa wtedy, gdy Maria opowiada mu bajki w języku polskim. Zetknięcie się małego dziecka z przestrzenią języka polskiego to kolejny po księżym sadzie moment, w którym Aronek ma szansę uciec w przestrzeń imaginowaną. Oto fragment:

¹⁹ Tamże, s. 76–77.

²⁰ Tamże, s. 78–79.

Z rodzicami i Modche siostra mówiła po żydowsku, z Aronkiem po polsku [...] czy rozumiał? O tak! [...] było tam wszystko co znał i niebieska rzeka z dwoma wiszącymi między niebem i wodą mostami i koń z długą szyją, że mógł jadać liście z drzew i grube zwierzę ze zwisającym po kolana nosem i wielka kura z ogonem jak miotła – „struś, struś” – mówiła siostra i Aronkowi wydawało się, że to stróż Prejmycz z miotłą. Na zielonym obrazie w wielkiej synagodze (był tam jeden tylko raz) były namalowane takie zwierzęta wchodzące parami do arki Noego. A krokodyl? Kro-ko-dyl? powtarzał Aronek i widział bijący w górę słup srebrzystej wody w księżym sadzie [s. 237–238].

Jest w tym dziele rozdział niezwykle, zatytułowany *Księży sad*. Czermińska pisze, że w przestrzeni dzieciństwa ważną rolę odgrywa obszar położony w pobliżu domu – sad albo park²¹. W powieści Strykowskiego również pojawia się motyw sadu, ale nie jest to sad Aronka, ale grekokatolickiego księdza. Aronek, zaglądając do niego przez dziurę w płocie, uczy się czytania przestrzeni obcej. Oswaja ją, wykorzystując swoją naiwną, dziecienną wyobraźnię. Podczas gdy razem ze swoim starszym kolegą Kiwe Łoszakiem obserwują, wydawałoby się, zwyczajną przestrzeń sadu, świat naokoło Aronka przeobraża się w obrazy, które można odnaleźć w malarstwie Marca Chagalla lub w opowiadaniach Brunona Schulza.

Powiał silniejszy wiatr. W sadzie zawirowało. Naprzód powoli, a potem coraz gwałtowniej. Drzewa potrząsnęły białymi i różowymi koronami. Zakręciła się śnieżno-różowa zamieć. To były kolorowe płatki, motyle, anioły. Dygotały w słońcu, falowały. Dziewczynka, woda, biało-różowa zamieć leciała ku niebu. Sad leciał ku niebu, a na lśniącej trawę, na czerwone dróżki, na płacyk spadały różowe i białe płatki [s. 128].

Ten imaginowany obraz, ta imaginowna przestrzeń ma swoje dodatkowe znaczenia. Aronek, widząc zwyczajny sad, nakłada na

²¹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, s. 299–300.

tę dziecięcą wyobraźnię swoje marzenia o charakterze religijnym i rodzinnym. Pierwsze z nich to marzenie o „wiecznej sobocie”, czyli czymś, co z perspektywy nieżydowskiej nazwałbym arkadią. Ale tu właśnie chodzi o Sobotę, pisaną wielką literą. To tu padają także przestrzenne i piękne słowa:

Wśród drzew stanęła sobota i nie chciała odejść. Jakby rozwieszono ze wszystkich stron lustra. Odbijało się wśród nich srebrzyste światło i przenikało konary [...]. Drzewa cicho szemrały pod kołysaniem wiatru. Odmawiały niemą modlitwę „Osiemnastu błogosławieństw”. Tu było pięknie! [s. 127].

Aronek zachwycony pięknem sadu dołącza do swojej imaginacji marzenie o szczęśliwej rodzinie:

Żeby teraz stali obok niego wszyscy, żeby trzymała go za rękę siostra Maria i mała Fajgele. Sad ulatuje nad nimi. Sad ulatuje nad nimi. Wznoszą się razem z aniołami do srebrnego miasta, widzianego przez szkiełko, gdzie nie ma ani bożnic, ani chederu [...], gdzie nie umiera się, gdzie się jada słodki śnieg, rodzynki i migdały [...] [s. 128].

Podobne motywy i podobną wyobraźnię odnajdujemy w malarstwie Marca Chagalla. Kwitnące wiosenne drzewa, latające w górze anioły, a na dole dachy domów miasteczka. Czy to przypadek? Strykowski w rozmowie z Piotrem Szewcem daje odpowiedź: „Garstka ocalałych mogła się spodziewać, że *Głosy w ciemności* pomyślane przez autora jako nagrobek odmówią kadysz, rozwieszą nad przeszłością mgłę sentymentalizmu i chagallowskich kolorów”²².

Pisząc o malarstwie Chagalla, Józef Czapski tak charakteryzuje najważniejsze cechy jego twórczości:

Chagall w pierwszym okresie swego życia dał nam poezję wioski i przedmieść rosyjskich, chat, domków żydowskich, żydowskich świąt, świętych lichtarzy, czułych wspomnień miłosnych, rodzinnych,

²² *Ocalony na Wschodzie*. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc, s. 69.

księżycy, krów i kóz. Chagall wyraził to wszystko w uroczym lirycznym kształcie, w bogatej, mocno walorowej i nieoczekiwanej gamie kolorów²³.

W *Głosach w ciemności* Strykowski opowiadając o tym, jak mały Aronek tworzy wyimaginowaną przestrzeń z widoków księżego sadu, w sposób literacki, niczym Chagall w malarstwie, przenosi odbiorcę do krainy pełnej radości, baśniowości.

Na początku postawiłem pytanie: jaki jest fundamentalny sens literackich konkretyzacji wyobrażeń przestrzennych, z jakimi mamy do czynienia w *Głosach w ciemności* Juliana Strykowskiego?

Wszystko o czym mówiłem na temat przestrzeni to tylko zasygnalizowanie kierunku badań nad przestrzenią w *Głosach w ciemności*. Ale już w tym momencie mogę zaryzykować stwierdzenie, że wyróżnione przeze mnie przestrzenie – doświadczana i imaginowana przestrzeń – nawzajem się przenikają, wchodząc ze sobą w dialog. W centrum tego niezwykłego, dialogowego przenikania znajdują się bohaterowie, którzy muszą nieustannie dokonywać transgresji. Reb Tojwie robi to w obronie żydowskich opłotków, Aronek ucieka od żydostwa. Tragiczny los miasteczka – owego „Szagalewa” – to tragiczny los reb Tojwiego, kozła ofiarnego swojej społeczności.

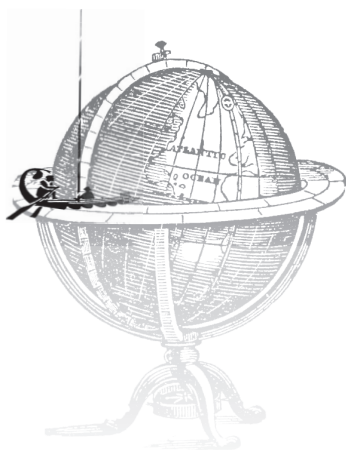
A Space Experienced and a Space Imagined in *Głosy w ciemności* by Julian Strykowski

Summary

The article deals with the various ways of presenting actual and imagined space in Strykowski's novel. The author analyses spatial metaphors implied by the topography of a Jewish town which are typical for the writer. He puts forth a thesis about the connections between spatial representations of the novel's child-hero and representations created by Chagall.

²³ J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 1990, s. 222.

Poetyckie kreacje przestrzeni



Katarzyna Kościewicz

Uniwersytet w Białymstoku

Kamień i krew.

Obraz miasta – świadka historii w poezji polskiej drugiej połowy XIX wieku

W artykule poświęconym triadzie miejsca, pamięci i literatury Elżbieta Rybicka zwraca uwagę na różnicę zachodzącą między pamięcią kulturową/zbiorową a krótkotrwałą pamięcią komunikacyjną. Rolą tej pierwszej jest utrwalanie i stabilizowanie wyobrażeń grupy, przede wszystkim odnoszących się do niej samej. Charakterystyczne dla pamięci kulturowej będzie więc zjawisko petryfikacji, dość szybkiego przetworzenia w obraz lub rytuał poszczególnych elementów życia społecznego oraz, co jest istotne dla tych rozważań, związaną z miejscem¹. Przy okazji omawiania zagadnień dotyczących styku literatury, polityki i wyobraźni zbiorowej Prokop nazywa to zjawisko zmarmurzeniem historii w uniwersum symboli. Na skali czasu i świadomości społecznej aktualne wydarzenia są według niego w nowożytnej kulturze polskiej przesuwane niezwykle szybko w stronę przeszłości i mitu². Rybicka w przywo-

¹ E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 22–26.

² J. Prokop, *Uniwersum polskie. Literatura – wyobrażenia zbiorowa – mity polityczne*, Kraków 1993, s. 15.

łanym wcześniej szkicu posługuje się kategorią „miejsc pamięci” stworzoną przez francuskiego historyka Pierre’a Nora, wyodrębniając z niej m.in. także tę najbardziej oczywistą, jak miejsca topograficzne z ustalonymi tradycjami deskrypcyjnymi. „Pamięć i wyobrażenia – jak zauważa badaczka – potrzebują bowiem materialnego śladu przeszłości”³.

Miasto napiętnowane historią to zatem miasto konkretne, wymienione z nazwy, opisane topograficznie. W poezji okresu pozytywizmu, a nawet szerzej – w dziewiętnastowiecznej poezji polskiej – będzie to jednak bardzo rzadko miasto zobaczone, doświadczone w podmiotowej relacji, zdecydowanie częściej będziemy mieli do czynienia z opisem miasta odwołującym się do instrumentarium symboli czy alegorii, głęboko osadzonym w kulturze narodowej. Powiązanie urbanizmu z historią sprzyja więc budowaniu określonych schematów deskrypcyjnych miast rzeczywistych. Takimi miastami utrwalonymi w poezji drugiej połowy XIX wieku, wokół których ogniskuje się pamięć zbiorowa Polaków, będzie Warszawa i Kraków.

Twórcy poetyckich obrazów miasta naznaczonego historią, powstających po powstaniu styczniowym, wiele zawdzięczają swoim poprzednikom. W pierwszej połowie dziewiętnastego stulecia miasto jako przestrzeń poetycka stosunkowo rzadko pojawia się bowiem w parze z inną niż historyczna problematyką. Można więc zaryzykować tezę, że pierwsze pokolenie romantyków interesuje przede wszystkim miasto naznaczone historią. Miasto, tak od strony estetycznej, jak i semantycznej, świeci więc w polskiej poezji lat 30. i 40. XIX wieku światłem odbitym. To wieloletnie praktykowanie urbanizmu w obrębie problematyki historycznej doprowadza ostatecznie do znaczącego wzmocnienia tego nurtu tematycznego. Temat historyczny wpisany w miejską przestrzeń znacząco ją uwzniośla, realizując tym samym podstawowe założenia estetyki romantycznej. Kolejna korzyść, jaką urbanizm wynosi

³ E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura*, s. 22–26.

z mariażu z historią w poezji romantycznej, wiąże się z wartościowaniem przestrzeni miejskiej. Miasto, pojawiając się jako znaczące tło bohaterskich czynów i patriotycznych postaw, jest po raz pierwszy w rodzimej twórczości lirycznej na taką skalę pozytywnie wartościowane.

Niektóre powstające w romantyzmie poetyckie obrazy miast, będące eksplikacją historycznych idei i wydarzeń, zdobywają wśród kolejnego pokolenia poetów status kanonicznych. Dotyczy to przede wszystkim wierszy Słowackiego, które stanowią w drugiej połowie wieku XIX niezwykle istotny i stały punkt literackich odniesień. W poezji tego okresu, która łączy problematykę miejską z historyczną, dość powszechną zasadą będzie zatem ciągłość motywów. W odniesieniu do większości tekstów możemy mówić o twórczym, ale jednak powielaniu tradycji, znacznie rzadziej natomiast o ideowym i artystycznym rewelatorstwie. Zaslugą poetów tworzących po powstaniu styczniowym było z pewnością utrwalenie narodowej symboliki w świadomości społecznej Polaków. Poezja okresu pozytywizmu ustaliła tym samym cały zestaw schematów deskrypcyjnych dotyczących historii narodowej i związała je z historią miast. Poetycką ikoną polskość stało się w drugiej połowie XIX wieku uświęcone duchem walki i krwią poległych warszawskie Stare Miasto oraz pejzaż krakowski naznaczony mogiłami królów, przywódców narodowych, poetów i mitycznych bohaterów.

Gloria victis, czyli opowieść o Warszawie

Niekwestionowanym symbolem miasta heroicznego w polskiej poezji dziewiętnastowiecznej jest z pewnością Warszawa. Jej patriotyczną legendę budowali najwięksi spośród poetów tego stulecia, a więc Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid, Teofil Lenartowicz, Wiktor Gomulicki czy Maria Konopnicka, oraz liczne grono pomniejszych, jak Apollo Korzeniowski, Włady-

sław Ludwik Anczyc i Jadwiga Łuszczewska⁴. Heroizm ten konstruowany jest na dwóch postawach: walki i męczeństwa. Stanowią one dość czytelną linię podziału między poezją romantyczną i pozytywistyczną.

Uwaga poetów tworzących w 2. połowie wieku XIX skupia się głównie wokół wydarzeń związanych z powstaniem styczniowym. Za jego istotnego komentatora uznać należy Cypriana Norwida⁵. Wydarzenia 1863 roku znalazły swoje odzwierciedlenie w *Fortepianie Szopena, Improwizacji: na zapytanie o wieści z Warszawy i Dedykacji z Tyrteja*. W najważniejszym z nich – *Fortepianie Szopena* – Norwid odwołuje się do topografii miasta znanej już wcześniej z poezji Słowackiego. Przywołuje mianowicie tak charakterystyczne elementy warszawskiego krajobrazu, jak Stare Miasto i kolumnę Zygmunta⁶:

Oto – patrz, Fryderyku!... to – Warszawa:
 Pod rozplómienną gwiazdą
 Dziwnie jaskrawa – –
 Patrz, organy u Fary; patrz! Twoje gniazdo:
 Owdzie – patrycjalne domy stare
 Jak **Pospolita-rzecz**,
 Bruki placów głuche i szare,
 I Zygmunowski w chmurze miecz⁷.

Warszawa jest w nim przedstawiona jako miasto doświadczone przez historię, przestrzeń, w której każdy kamień naznaczony jest krwią walczących o wolność. Warszawski bruk staje się w poezji

⁴ J. W. Gomulicki, *Cztery wieki poezji o Warszawie. Antologia*, Warszawa 1974.

⁵ W. Weintraub, *Norwid wobec powstania styczniowego*, „*Studia Norwidiana*”, 1994/1995, R. 12/13, s. 3–17.

⁶ Charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznej poezji polskiej wizerunek Warszawy utrwalił Juliusz Słowacki m.in. w wierszach *Ofiarowanie* i *Uspokojenie*. Utwory te powielają według Aliny Kowalczykowej zawarty już w *Kordianie* „symboliczny obraz miasta z dominantą Zamku, katedry i kolumny Zygmunta”. A. Kowalczykowa, *Historia*, w: *teje, Słowacki*, Warszawa 1994, s. 90.

⁷ C. K. Norwid, *Fortepian Szopena*, w: *tegoż, Pisma wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, cz. 2, s. 146.

Norwida symbolem klęski. Zamiast opisu bohaterskiej postawy obrońców wolności ojczyzny, zostaje nakreślony obraz funeralny, w którym sprzęty domowe porównane są do trumien, a bruk, o który się roztrzaskują, ujęty jest symbolicznie jako przestrzeń śmierci⁸. Podobną figurę odnajdziemy również w *Dedykacji*. Poeta obrazuje tragiczną historię miasta przez metonimicznie przywołany w wierszu zakrwawiony kamień. Marian Śliwiński w szkicu *Kamień jako słowo-klucz do problematyki kultury w twórczości Norwida* wskazuje na jeszcze jeden wiersz, w którym kamień powiązany jest z historią walczącej stolicy. Przywołuje mianowicie pieśń *Do wroga* z obrazem bruku warszawskiego jako ofiarnego ołtarza Polaków⁹. W wierszach Norwida poświęconych powstańczej Warszawie „kamień” i „bruk” wprowadzają kilka powtarzających się konotacji: męczeństwo, krew, ofiara, śmierć, zniszczenie i wreszcie Stare Miasto¹⁰.

Z Norwidowskim obrazowaniem koresponduje późny wiersz Wiktora Gomulickiego zatytułowany *Krwawe ślady* (1914), nawią-

⁸ M. Adamiec, *Warszawa Norwida*, w: *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993, s. 50–51.

⁹ M. Śliwiński, *Kamień jako słowo-klucz do problematyki kultury w twórczości Norwida*, w: tegoż, *Norwid wobec antyčno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*, Słupsk 1992, s. 115.

¹⁰ Sakralizacja Starego Miasta w okresie postyczeniowym jest zjawiskiem charakterystycznym nie tylko dla poezji. Z apoteozą tego „centrum polskość” będziemy mieli do czynienia równie często także w powieści. Zdaniem Tomasza Sobieraja, analizującego wątki staromiejskie w powieści polskiej przełomu XIX i XX wieku, na uwagę zasługują trzej pisarze. Szczególnie znacząca dla utrwalania symboliki patriotycznej Starego Miasta okaże się twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego z lat 60. XIX wieku, podejmująca temat powstania styczniowego (*Dziecię Starego Miasta, Szpieg, Moskal*). W parze z tą samą problematyką najstarsza dzielnica Warszawy pojawi się także w powieści innego pozytywisty Klemensa Junoszy pt. *Nieruchomość 000* (1891) oraz dwie dekady później w *Starym Mieście* (1913) Bolesława Biernackiego. Zob. Tomasz Sobieraj, *Wizje wielkiego miasta*, w: tegoż, *Fabuly i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004, s. 219–220. O dewaloryzacji przestrzeni Starego Miasta w powieści polskiej drugiej połowy XIX wieku pisze Ewa Paczoska, „*Lalka*”, *czyli rozpad świata*, Białystok 1995, s. 12–16.

zujący zresztą do tych samych wydarzeń – krwawo stłumionej manifestacji z 8 kwietnia 1861 roku – które Norwid opisał w *Żydach polskich*¹¹. Z uwagi na datę powstania wiersz Gomulickiego możemy traktować jako ideowe i stylistyczne zamknięcie charakterystycznego dla XIX wieku toposu Warszawy. Gomulicki w widoczny sposób inspirował się *Dedykacją* Norwida, czyniąc z warszawskiego bruku rodzaj relikwii. Kamienie uliczne Starego Miasta zostały uświęcone krwią „polskiego, dobrego ludu”. Sakralizacja przestrzeni zaznaczona została w *Krwawych śladach* m.in. przez porównanie śmierci manifestantów do męki Chrystusa oraz przywołanie jego ofiary i idei zmartwychwstania w postaci symbolu makowych kwiatów. Stare Miasto urasta w poetyckiej interpretacji Gomulickiego do rangi polskiej Golgoty:

[...] Leż ostatni naprzeciw tej bramy –
A przy wszystkich wielkie krwawe plamy.

Pół tysiąca płonęło tych znaków,
Rzekłbyś: ognie gorejących krzaków...
Plac, tym śmierci potrząśniony wianem,
Purpurowych maków zdał się łanem,
Równać go też nęciła pokusa
Do królewskiej purpury Chrystusa... [...] ¹²

W nurcie historycznym poezji polskiej doby postyczniowej popularne staje się mówienie o Warszawie za pomocą alegorii kobiety. Figura ta ma romantyczny rodowód, chociaż wtedy najczęściej wykorzystywano ją nie do przedstawień miasta, lecz ojczyzny¹³. Jednym z wariantów tej alegorii, znanym m.in. z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza, jest Matka-Polka, stylizowana na wzór Matki Boskiej, będąca uosobieniem cierpienia oraz niezłomności.

¹¹ J. W. Gomulicki, *Objaśnienia*, do: W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny. Poezje warszawskie 1872–1918*, Warszawa 1980, s. 179.

¹² W. Gomulicki, *Krwawe ślady*, w: tegoż, *Pod znakiem Syreny*, s. 136.

¹³ M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 48.

Literacki wizerunek Warszawy-kobiety uwikłanej w historię odnajdziemy już w *Ofiarowaniu* Słowackiego. Umęczone listopadowymi wydarzeniami miasto nazwane w nim zostało Matką-Wdową. Na początku lat 60. XIX wieku obraz stolicy-kobiety jako symbolu patriotycznych postaw i narodowego ducha walki zdecydowanie się utrwała. Doprowadza to, przynajmniej w ramach omawianej alegorii, do utożsamienia Polski z Warszawą i przejścia przez nią charakterystycznego schematu opisu ojczyzny o romantycznej proveniencji. Tego typu personifikacja walczącej i pokonanej Warszawy pojawia się w *Dedykacji* Norwida:

Dlatego Tobie, o Warszawo!
Niosę dziś księgę mniej złoconą,
Dotknij jej swoją ręką krwawą,
Nie dziewczeczko, Ty – nie! – Matrono!
– Syrena herbem twym zwodnicza,
Lecz ja zmierzyłem oceany,
A pamiętałam Cię z oblicza,
Jak Ty, samotny! – zapomniany...¹⁴

W poetyckich świadectwach powstania styczniowego alegorię tę odnajdziemy jeszcze u co najmniej kilku innych, mniej wybitnych autorów. Manifestacje poprzedzające zryw narodowy opisał Apollo Nałęcz Korzeniowski w wierszu *Warszawie na dzień 29 listopada 1860 r.* Miasto, spowite w biel całunu i czerń żałobną, jest w nim utożsamione z wdową, sierotą, Niobe, Madonną, Królową Polski. W wierszu *Do Warszawy...* Karola Balińskiego stolica charakteryzowana jest przez figurę męczennicy i świętej:

[...] Ujrzałem Cię, męczennico! [...]
Pośród rzezi – niestrwożoną,
Pośród pokus – nieskuszoną,
Pośród trwogi – niezachwianą
Pośród piekła – nieskałaną [...]¹⁵

¹⁴ C. K. Norwid, *Dedykacja*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 1, cz. 2, s. 227.

¹⁵ J. W. Gomułicki, *Cztery wieki poezji o Warszawie*, s. 142.

Z kolei w utworze *Wstęp do pieśni pokutnych* Władysława Ludwika Anczyca Warszawa odsłania swoje dwie twarze. Miasto przed powstaniem ukazane zostało jako rozpustne. W trakcie powstania wyzwala w sobie jednak ducha walki i męczeństwem odkupuje wcześniejsze grzechy. To drugie wcielenie opisane zostało na podstawie hagiograficznych wzorców. Jak zauważa Janina Kulczycka-Saloni, mimo wyraźnego nawiązania do Mickiewiczowskiej *Reduty Ordona* wiersz ten pokazuje glorię nie walczącego, lecz cierpiącego miasta¹⁶.

W porównaniu do *Ofiarowania* Słowackiego w przywołanych wierszach można zauważyć interesujące przesunięcia. Warszawa powstania listopadowego portretowana jest jako miasto umęczone walką, lecz niezłomne, ogarnięte tyrtejskim duchem. W wierszach inspirowanych styczniową rewoltą akcentowany jest, tak jak u Korzeniowskiego, przede wszystkim bezmiar cierpienia i męczeńska postawa:

Warszawo, Wdowo, Sieroto, Niobo!
 Takie dni długie, tak okropne lata
 Dławiona nogą siepaczy i kata
 I żyjesz jeszcze?!... Warszawo, Bóg z tobą!¹⁷

Maria Janion widzi w tej zmianie akcentów istotną różnicę między wczesnym i późnym romantyzmem. Według badaczki, porównującej pieśni popularne w powstaniu listopadowym i styczniowym, za znaczącą należy uznać rozgłos *Warszawianki* w dobie powstania listopadowego i popularność hymnu *Boże! coś Polskę* podczas manifestacji patriotycznych z lat 1860–1861. *Warszawianka* jest pieśnią bojową, natomiast *Boże! coś Polskę* błagalną modlitwą. Pierwszy utwór ewokuje postawę aktywną, bezkompromisową, drugi bierną i wyrażającą pokorę wobec wyroków

¹⁶ J. Kulczycka-Saloni, *Poezja powstania styczniowego*, w: *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, red. J. Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, S. Frybes, Warszawa 1964, s. 44–45.

¹⁷ J. W. Gomulicki, *Cztery wieki poezji o Warszawie*, s. 138–139.

Opatrzności¹⁸. Utworem równie chętnie jak *Boże! coś Polskę* śpiewanym podczas warszawskich manifestacji patriotycznych z początku lat 60. był *Chorał* Kornela Ujejskiego. Naród polski przedstawiany został w nim w koronie cierniowej na skroni i otoczony nimbem męczeństwa¹⁹.

Zespół cech i postaw obecny w dwóch najpopularniejszych podczas wydarzeń styczniowych pieśniach odnajdziemy również w wierszach przedstawiających powstańczą Warszawę za pomocą alegorii kobiety. Co więcej, stolica doświadczająca niczym kobieta śmierci swoich najbliższych – dzieci, rodziców, męża – staje się najbardziej charakterystycznym dla wydarzeń styczniowych uosobieniem heroizmu, cierpienia. Łącząc w sobie wdowieństwo i sieroctwo, stawała się czytelnym znakiem zbiorowej żałoby, w której po powstaniu pogrążyło się społeczeństwo polskie. Poezja patriotyczna doby postyczniowej, wykorzystująca alegorię Warszawy-kobiety, propaguje więc w ogromnym stopniu postawy, które są *de facto* późnym rozwinięciem romantycznego mesjanizmu. W jego ramach – według Janiny Kulczyckiej-Saloni – dawny Chrystus Narodów „sprowadzony został do wymiarów męczennika, który pozwala bez protestu znęcać się nad sobą siepaczom, przekonany, że Bóg zbyt długo nie pozwoli mu cierpieć”²⁰.

Kategoria żałoby i pamięci narodowej stanowi klucz do kolejnego schematu deskrypcyjnego charakterystycznego dla poezji historycznej drugiej połowy XIX wieku. Jest nim dychotomiczny rysunek Warszawy. Z jednej strony mamy w nim do czynienia z obrazem Warszawy powstańczej, zanurzonej w historii i w życiu narodowym, z drugiej z hedonistycznym wizerunkiem miasta, byciem tu i teraz, bez oglądania się na przeszłość. Po stronie powstania są

¹⁸ M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, s. 15.

¹⁹ J. Kulczycka-Saloni, *Poezja powstania styczniowego*, s. 24–29.

²⁰ J. Kulczycka-Saloni, *Poezja powstania styczniowego*, s. 65. Badaczka stwierdza, że martyrologia była najsilniej pobrzmiewającą nutą w poezji powstania styczniowego. Tamże, s. 40–42.

trupy, ulice zalane krwią manifestantów, wywózki na Sybir. Walcząca stolica przedstawiana jest jako wielki narodowy cmentarz. Czasom pokoju odpowiada zgoła inny zestaw obrazów, w którym naczelne miejsce zajmują bale i beztrudne życie. Zarysowujące się różnice stają się miarą patriotyzmu lub jego braku.

Historię tego motywu należy zacząć od przywołania warszawskiego salonu z III części *Dziadów*. W prowadzonych w nim rozmowach przeplatają się dwie kwestie: plotki na temat ostatniego balu oraz losów uwięzionych uczestników powstania listopadowego. Ponad dekadę później po ten sam motyw zabawy z widmem martwej Polski w tle sięgnie w utworze *Noworoczny bal warszawski* anonimowy poeta²¹. W poezji drugiej połowy XIX wieku motyw ten będzie przeżywał swoisty renesans. W roku 1858 pojawi się on w wierszach dwóch poetów pochodzących spoza Warszawy: u Władysława Syrokomli (fragment poematu *Wrażenia pielgrzyma po swojej ziemi*, wyd. 1860) i u Ernesta Buławy (*Listy z Warszawy (Do I.) (Roku 1858)*, wyd. 1865). Niestosowność zachowań warszawiaków oddaje Syrokomla, zestawiając je z żalobnym nastrojem panującym wśród mieszkańców Wilna. W wierszu krakowskiego poety pojawia się charakterystyczna dla omawianego toposu poetyka, a mianowicie kontrast zarysowujący się w postawach warszawiaków niegdyś walczących w powstaniach a obecnie owładniętych szalem zabawy. Hedonizm ten wywodzi Buława z rozpacz i wierzy, że w momencie próby społeczeństwo wykaże się odwagą. W podobnym duchu, lecz z perspektywy *ex post*, dwie tak różne postawy warszawiaków podda poetyckiej interpretacji Władysław Ludwik Anczyc w przywoływanym już wcześniej wierszu *Do Warszawy*.

Po powstaniu styczniowym do tej samej tradycji deskrypcyjnej sięgnie Maria Konopnicka. W utworze *Zapustnej Warszawie* po-

²¹ O motywie balu w czasie żałoby piszą: M. Janion i M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 334–335. Patrz także wybór wierszy w antologii J. W. Gomułickiego, *Cztery wieki poezji o Warszawie*, s. 118–119.

etka pokaże miasto jako bezwstydnicę, niepomną, że bawi się skuta łańcuchem na grobach swoich dzieci. Historię tego toposu zamykają *Krwawe ślady* (1914) i *Gołębie na Kanonii* (około 1914) Wiktora Gomulickiego. W obu utworach mamy do czynienia z podobnym obrazem – po tragicznych zająściach poprzedzających wybuch powstania styczniowego na Starym Mieście nie pozostał ani materialny, ani duchowy ślad. Z warszawskich ulic i z pamięci warszawiaków zniósł go życie płynące swoim naturalnym torem. Ten akt wyparcia uosabia w wierszach symboliczny w swojej wymowie gest roznoszenia krwi narodowych męczenników na podszwach butów.

W wierszach przywołujących warszawskie realia z powstania styczniowego przestrzeń miasta jest przede wszystkim naznaczona śmiercią. Z takim rodzajem obrazowania mamy do czynienia w *Fortepianie Szopena* Norwida. Przypomnijmy, że tytułowy instrument porównany jest w wierszu do trumny. Akt barbarzyństwa, jakiego dopuszczają się rosyjscy żołnierze, czyli roztrzaskanie fortepianu o granitowy bruk ulicy, nasuwa oczywiste skojarzenia ze składaniem ciała do grobu. Asocjację tę wzmacnia dodatkowo asysta „ożałobionych wdów”. Te statystki społecznego i narodowego pogrzebu staną się w licznych przywoływanych już wcześniej utworach uosobieniem samej Warszawy, która po klęsce powstania opłakuje mężów, dzieci, rodziców. Swoistego rodzaju porażenie śmiercią odnajdziemy w wierszach, w których stolica postrzegana jest jako cmentarz. Z tego rodzaju obrazowaniem mamy do czynienia w *Krwawych śladach* i *Gołębiach na Kanonii* Gomulickiego; poeta daje w nich świadectwo kaźni na ulicach Warszawy uczestników manifestacji patriotycznych roku 1861. Stare Miasto pokazane zostaje jako zbiorowa mogiła narodu polskiego, a czasy postyczniowe jako niekończący się dzień zaduszny. W dwóch innych wierszach Gomulickiego *Modlitwie do cudownego Chrystusa w katedrze* i zachowanym we fragmencie *Był rok* Warszawę porównuje się do trupa. Z kolei w przepięknym wierszu *Obrazek ze Starego Miasta* odnajdziemy paralełę między kaźnią Chrystusa a śmiercią

zaangażowanych w powstanie Polaków. Stare Miasto pojawia się w nim jako przestrzeń pamięci i kultu, wyrażanych codzienną modlitwą za zmarłych.

Przedstawianie stolicy jako polskiej Golgoty, narodowego cmentarzyska jest częścią większej struktury wyobrazeniowej, a mianowicie wywodzi się z romantycznego utożsamienia Polski z przestrzenią grobów. Znamienna dla znacznej liczby utworów z okresu międzypowstaniowego, które Maria Janion objęła wspólną nazwą *Grób kolebką*²², jest fraza pochodząca z wiersza Edmunda Wasilewskiego *Pielgrzymi*: „Bo smętarz a Polska to jedno!”²³. Ten typ obrazowania został dodatkowo wzmocniony w poezji powstania styczniowego. Śmierć powstańcza, pobojuwisko i mogiła uznane zostały przez Marię Janion i Marię Żmigrodzką za słowa-klucze w literaturze poświęconej powstaniu styczniowemu²⁴. Trafność tego wniosku potwierdza chociażby wczesna twórczość Adama Asnyka ze *Snem grobów* na czele, która według Zofii Mocarskiej-Tycowej „nosi znamiona poezji cmentarnej, ma charakter elegijny i epita-fijny”²⁵. Do tego samego nurtu należy także wiersz Felicjana Faleńskiego *Zaplata po pracy* pochodzący z nieopublikowanego za życia poety cyklu *Melodie z domu niewoli*²⁶. Znacząca jest data powstania utworu. Został on napisany w dniu publicznej egzekucji członków Rządu Narodowego, wykonanej na stokach Cytadeli Warszawskiej. Ciało pięciu powieszonych władze carskie pozostawiły ku przestrodze na kilka dni na szubienicach, grzebiąc je następnie w tajemnicy w jednej z fos²⁷. W utworze Faleńskiego zamiast realiów warszawskich pojawia się symboliczny krajobraz, którego najbar-

²² Rozdział *Grób kolebką* jest częścią antologii opracowanej przez Marię Janion. Patrz: M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, s. 387–412.

²³ Tamże, s. 403.

²⁴ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, s. 564.

²⁵ Z. Mocarska-Tycowa, *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swojej epoki*, Toruń 1990, s. 18.

²⁶ Patrz: U. Kowalczyk, *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Warszawa 2002, s. 24.

²⁷ S. Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, Warszawa 1983, s. 733–740.

dziej dystynktywną cechą są sięgające po horyzont kości umarłych i rzeka krwi.

Śmierć, grób i cmentarz stanowią także popularne motywy twórczości lirycznej Marii Konopnickiej²⁸. Odnajdziemy je m.in. w tych utworach, w których miejska topografia powiązana została z treściami patriotycznymi. W *Warszawie* poetka używa charakterystycznego porównania kości i krwi do ziarna, które zasiane na bruku warszawskim, po okresie wegetacji zakiełkuje i wyda obfity plon:

Przeorał bój, przeorał znój
Każdą piędź twojej ziemi,
A my na siew dawali krew,
Kośćmi ją siali swemi.

Rodzajne ziarna przysnuł pył
W serdecznej twojej glebie,
Aż wszędzie z tajnych twoich żył
Skroś ciebie i dla ciebie²⁹.

Mit eleuzyjski stopiony z wiarą w odrodzenie ojczyzny pojawia się także w tych wierszach Konopnickiej, w których ideowy horyzont obejmuje nie tylko Warszawę, ale cały polski organizm. W wierszach z cyklu *Pieśni i piosenki* (przede wszystkim cz. IV i X) z tomu *Damnata* wydanego we Lwowie w 1900 roku esencję narodowego krajobrazu stanowią kości, krew i łyżo³⁰. Tego typu obrazowanie jest typowe dla refleksji Konopnickiej o śmierci. Poetka mówi o niej, jak zauważa Tadeusz Budrewicz, „językiem natury, buduje metafory przyrodniczne, wegetatywne, dzięki czemu łatwiej przyjmuje się tę oczywistą prawdę, iż jest ona jak pory roku nieuchronna

²⁸ O motywach funeralnych w twórczości Konopnickiej pisze: T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*, w: tegoż, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 89–90.

²⁹ M. Konopnicka, *Warszawie*, w: tejeż, *Poezye*, oprac. J. Czubek, Warszawa 1925, t. 8, s. 40–41. Druk z autografu.

³⁰ M. Konopnicka, *Pieśni i piosenki*, w: *Poezye*, t. 3, s. 9–10.

i konieczna”³¹. W przywołanych utworach Konopnickiej śmierć nie ma ostatecznego apokaliptycznego wymiaru. Jej rozumienie buduje poetka, odwołując się do dwóch tradycji: chrześcijańskiej z postaciami zmartwychwstałego Łazarza i Chrystusa oraz greckiej z mitem eleuzyjskim, który stanowi także fundament światopoglądu ludowego tak przecież bliskiego Konopnickiej. Naznaczony mogiłami patriotów narodowy krajobraz, w tym także urbanistyczny, kryje w sobie życiodajną siłę³².

Konopnicka, sięgając po tego rodzaju metaforę, nawiązywała w sposób oczywisty do romantycznego nurtu poezji rewolucyjno-mesjanistycznej. To w jej ramach rozwinęła się symbolika spróchniałych kości i popiołów, które niczym ziarna zasiane w urodzajnej ziemi, odradzają się na wiosnę³³. Ten rodzaj figuratywnego języka odnajdziemy także w poezji powstania styczniowego, np. w wierszu Teofila Lenartowicza *Śpiew na cześć 25 lutego 1861 r. w Warszawie*. Poeta reinterpretuje w nim biblijną opowieść o Łazarzu, odnosząc ją do manifestacji patriotycznych na warszawskim Starym Mieście³⁴. Konopnicka nie zaciera tych inspiracji. Budowanie topiki patriotycznych wierszy opartych na czytelnych kontekstach, utrwalone w literackim obiegu aluzje i symbole są strategią podejmowaną przez nią świadomie. Interesująco zagadnienie to naświetla Tadeusz Budrewicz, pisząc o znakowym charakterze jej liryki krajobrazowej i odwoływaniu się do wspólnej dla autora i odbiorcy

³¹ T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*, s. 90.

³² Cmentarz pojawia się także w cyklu *Na Alyscamps* z tomu *Drobiazgi z podróźnej teki* z 1903 roku. Umieszczone w nim wiersze mają jednak, w przeciwieństwie do tych z tomu *Damnata*, uniwersalną wymowę. M. Konopnicka, *Poezje*, t. 5, s. 213–222.

³³ M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, s. 504. Badaczka omawia metaforę eleuzyjską przetworzoną na potrzeby liryki patriotycznej na przykładzie wiersza Romana Zmorskiego *Modlitwa*. Patrz również: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, s. 68. Z kolei Tadeusz Budrewicz wiąże ten typ obrazowania w poezji Konopnickiej także z twórczością Słowackiego. Patrz: T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*, s. 90.

³⁴ T. Lenartowicz, *Śpiew na cześć 25 lutego 1861 r. w Warszawie*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1972, s. 201–204.

kulturowej matrycy³⁵. Podobne wnioski w odniesieniu do Konopnickiej i Gomulickiego stawia Barbara Bobrowska. Badaczka uznaje ich twórczość liryczną „za świadectwo [...] celowego artystycznie i uzasadnionego ideowo w warunkach niewoli narodowej, komponowania elementów różnych – uświęconych tradycją i nowszych poetyk [...]”³⁶. Zarówno w jednym i drugim przypadku przejście czytelnego w ramach kultury i literatury narodowej systemu znaków/obrazów wydaje się przemyślaną strategią komunikacyjną, wynikającą w dużym stopniu z ograniczenia wolności słowa. W odniesieniu do wierszy patriotycznych, także tych, w których zawarte są wątki urbanistyczne, należałoby więc mówić o świadomie wprowadzanej intertekstualności jako swoistego rodzaju szyfru, co zawiesza w jakimś stopniu zasadność stosowania do tego rodzaju twórczości kategorii epigonizmu.

Kraków – miasto mauzoleum

Charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznej kultury polskiej kult grobów znalazł swoje odzwierciedlenie także w poezji poświęconej Krakowowi. Literacką topografię tego miasta wyznaczają groby królewskie na Wawelu i trzy kopce wpisane w miejską przestrzeń. Symbolikę tych ostatnich tłumaczy romantyczny poeta Paweł Czajkowski w wierszu *Trzy mogiły*. Potęgę państwa polskiego uosabia kopiec Krakusa, poświęcenie dla ojczyzny – kopiec Wandy, a ideę narodowego odrodzenia – kopiec Kościuszki³⁷. Podobne zna-

³⁵ Patrz: T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*, s. 82.

³⁶ Patrz: B. Bobrowska, *Wiktor Gomulicki – poeta utraconej arkadii, czyli o postycyniowych „nawróceniach na idyllę”*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 1999, s. 67; też: *Elementy naturalizmu w „Obrazkach” Marii Konopnickiej*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria III, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1984, *passim*.

³⁷ Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1848*, Kraków 1971, s. 307.

czenie, jak mogile Kościuszki, inny romantyczny autor Edmund Wasilewski nadał grobowcom królewskim w wierszach *Krakowiacy* i *Katedra na Wawelu*³⁸. Istotny wpływ na kształtowanie się topograficznej symboliki Krakowa miał Wincenty Pol, autor *Pieśni o Krakusowym grodzie* (napisanej w latach 1834–1835)³⁹ i *Szajne katarynek*⁴⁰. W obu utworach pojawia się kopiec Kościuszki i Wawel. Kraków w *Pieśni* przedstawiony został jako miejsce patriotycznej pielgrzymki chłopa, który nad grobem Naczelnika odbywa narodowe rekolekcje. Wiarę w przyszłe wyzwolenie i heroizm zaszczepia w nim duch polski. Podobną życiodajną moc mają w sobie królewskie prochy spoczywające na wawelskim wzgórzu. Pol wyznacza miastu rolę sanktuarium z cennymi relikwiami, w których drzemie moc budzenia narodowych sumień. Ta tradycja deskrypcyjna dotycząca Krakowa okaże się najpopularniejsza w poezji drugiej połowy XIX wieku. Nie podejmowano natomiast innego międzypowstaniowego tropu, w ramach którego kopiec Kościuszki wykorzystywano do obnażania braku narodowej solidarności⁴¹. Być może z powodu tego rodzaju odczytań w kreowanej przez poetów postyczniowych topografii Krakowa dominować będzie Wawel zamiast grobu przywódcy powstania z 1794 roku⁴².

Dla tych spośród nich, którzy przybywali z za rosyjskiego kordonu, Kraków był miejscem świętym, narodowym mauzoleum, do którego pielgrzymowano na tej samej zasadzie, jak do miejsc kultu

³⁸ Tamże, s. 219–222, 328.

³⁹ M. Janion, *Wstęp* do: W. Pol, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1963, s. XLII.

⁴⁰ Druk fragmentów na łamach czasopisma „Orędownik Naukowy” w 1841 roku. Wydanie książkowe 34 obrazków miało miejsce w 1863 r. (*Pieśni Janusza*, Lwów 1863). Patrz: W. Pol, *Wybór poezji*, s. 80.

⁴¹ Historię takich odczytań tworzą m.in. wiersze Ryszarda Brewińskiego (*Mogła Kościuszki*) i Seweryna Goszczyńskiego (*Muzyka wieczorna w Krakowie*). Piszą o tym: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, s. 269; Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa*, s. 307.

⁴² Topos ten odnajdziemy w tryptyku Władysława Bełzy zatytułowanym *Trzy mogiły*, w: tegoż, *Poezje*, Lipsk 1874, s. 3–9.

religijnego. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że stał się on dość mocno spetryfikowanym symbolem, gdyż nie wprowadzał nowych idei związanych z toczącymi się na bieżąco dyskusjami, takich na przykład jak idea demokratyzmu w okresie międzypowstaniowym. Kanoniczny dla 2. połowy XIX wieku portret Krakowa, sprowadzający się *de facto* do prezentacji królewskich grobów na zamkowym wzgórzu jako symbolu polskości i patriotyzmu, tworzą takie wiersze, jak: *Różaniec (wiersz poświęcony Matce Polce)* Ernesta Buławy⁴³, *Gdzie ona!* Aleksandra Kraushara⁴⁴, *Polskiemu pacholęciu. IV* Władysława Bełzy⁴⁵ czy *Kraków* Marii Konopnickiej⁴⁶.

Z pewnością do najciekawszych pod względem artystycznym wierszy poświęconych Krakowowi w okresie postyczniowym należy utwór Władysława Szancera (pseud. Ordon) *Ci, co przychodzisz...* Szancer rozwija w nim temat krakowski zgodnie z tradycją literacką, robi to jednak w sposób oryginalny, przywołując nietypowe dla nurtu poezji patriotycznej motywy religijne i mitologiczne. Poeta przedstawia Kraków jako narodowe sanktuarium. Ma on dar przywracania do życia tych, którzy przybywają z Królestwa Polskiego. Czyniąc z miasta przestrzeń wolności, odwołuje się poeta do jego politycznego statusu w wieku XIX, z którego wynikała przynajmniej częściowa niezależność. Z perspektywy 1869 roku, bo wtedy wiersz został opublikowany, szczególnie istotna wydaje się autonomia, którą Galicja, a więc także Kraków, uzyskała w 1867 roku.

Dominującym w wierszu zagadnieniem jest pytanie: czy „miasto wolne” sprostą oczekiwaniom Polaków, czy stanie się ideowym i militarnym zapleczem dla wolnościowych dążeń?

⁴³ W. Tarnowski [Ernest Buława], *Poezje studenta*, Lipsk 1865, t. 3, s. 376–378.

⁴⁴ A. Kraushar, *Gdzie ona!*, w: tegoż, *Strofy*, Kraków 1886, s. 25.

⁴⁵ W. Bełza, *Polskiemu pacholęciu. IV*, w: tegoż, *Poezje*, Lipsk 1874, s. 83–85.

⁴⁶ M. Konopnicka, *Kraków*, w: tejże, *Damnata*, Lwów 1900. Za: M. Konopnicka, *Poezje*, t. 3, s. 14–15.

O, spojrzij na nich! Wargi ochryplęmi
 Łapiąc dech, biegną niewstrzymani niczem
 Wierząc, że kiedy dotkną się tej ziemi,
 Siła w nich znowu rozpali się zniczem,
 Że jak Anteusz przez tę ziemię drogą
 W nieprzełamane barki się rozmogą!
 I nowe pulki matce swej urodzą
 Ci, co przychodzą⁴⁷.

Kreśląc charakterystykę dwóch polskich przestrzeni o różnym statusie politycznym, sięga poeta po interesujące konteksty. Przywołuje mianowicie postać Anteusza, syna Gai, który dotykając ziemi, a więc swojej matki, odzyskuje utracone siły. Uznając ziemię krakowską z grobami królów spoczywających na Wawelu za polską macierz, poeta chciałby w niej odnaleźć cudowną moc przywracającą niepodległościową energię.

Oprócz mitologii greckiej Ordon nawiązuje do Dziejów Apostolskich i cudownego uwolnienia z jerozolimskiego więzienia św. Pawła. Boską intrwencję, czyli zesłanie anioła zrywającego kajdany, sprowokować miały modlitwy chrześcijan wypowiedane w tej intencji. Scena ta przywołana jest w wierszu z charakterystycznym dla niej atrybutem – światłością towarzyszącą pojawieniu się boskiego posłańca:

O miasto wolne! Maszże ty u siebie
 Słońce zaćmione tam na naszym niebie?
 Abyśmy w jego blaskach wykąpani,
 Do braci naszych znów zesli otchłani
 Jak Anioł Zbawca do turmy Piotrowej.

Najważniejszy ideowy i stylistyczny dialog podejmuje Ordon z *Boską komedią* Dantego Alighieri. Już na początku zwraca uwagę tytuł wiersza i zarazem jego stały refreniczny motyw „Ci, co przychodzą”, będący parafrazą napisu znajdującego się na wrotach piekieł z III pieśni poematu Dantego. Zawarta w *Boskiej komedii* wizja

⁴⁷ W. Ordon, *Ci, co przychodzą*, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1869, s. 47–49.

piekła i czyścica jest szczególnie bliska dokonanej przez Ordon charakterystyce zaboru rosyjskiego jako przestrzeni zniewolenia i narodowej męki. W wierszu pojawia się tak znamienne dla włoskiego tekstu odarcie z nadziei i opis cierpienia:

Ci, co przychodzą, idą z tej krainy,
Gdzie mrok ucisku zgasił wszystkie blaski,
Gdzie łyż krwawymi pocą się ruiny,
Kędy jęk każdy chłoną triumfu wrzaski.

Przeciwwagę dla krainy męki i utrapienia chciałby podmiot liryczny widzieć w Krakowie, przestrzeni ziszczających się nadziei. Drzemiąca w nim życiodajna siła, której materialnym przejawem staje się w wierszu Wawel, wraz z odbywaną pokutą na mazowieckich polach mają w przyszłości swoją mocą odmienić los Polaków. W wizji tej pojawia się istotny dla niepodległościowego toposu miasta artefakt – rozpostarta nad wzgórzem zamkowym korona Chrobrego, symbol narodowej suwerenności. Polską drogę do wolności wpisuje poeta w ramy znane nam z *Boskiej komedii*, a więc wędrowkę przez miasto utrapienia do Epireum – siedziby boga, czyniąc z tej podróży klucz do odczytania narodowych losów.

Krakowska królewska rezydencja w sposób interesujący została przedstawiona także w liryku Konopnickiej *Na Wawelu*⁴⁸. Jest ona jednocześnie kolebką i trumną królów, przez co staje się w poetyckiej interpretacji narodowym sanktuarium, miejscem, w którym spotyka się w sposób symboliczny początek i koniec narodowej historii. W wyznaniu podmiotu lirycznego pojawia się sugestia, że świętą dla Polaków ziemię i pochowane w niej relikwie należy odgrodzić od współczesnego losu narodu, by zachować jej czystość. Tragiczną w swojej wymowie postawą pozwalającą pogodzić z jednej strony rozpacz niewolnika, a z drugiej dumę po-

⁴⁸ M. Konopnicka, *Na Wawelu*, w: *tejsze, Poezye*, t. 1, s. 25. Druk z autografu. Konopnicka napisała również wiersz *Kraków* opublikowany w tomie *Damnata* (Lwów 1900).

tomka bohaterów jest milczenie. Ma ono również dodatkowe, pozatekstowe znaczenie z powodu historii wiersza, który przez swoją niecenzuralność za życia Konopnickiej nie został opublikowany⁴⁹.

* * *

Związki miasta z historią w poezji polskiej XIX wieku są, jak starałam się to wykazać, budowane przede wszystkim na zagadnieniach politycznych. W czasie odheroizowanym, za który poeci uznali narzucony siłą przez zaborców okres pokoju po powstaniu styczniowym, kultem obdarza się przeszłość, a mówiąc dokładniej, tę jej część, która dotyczy walki o wolność narodową. Można zażytkować tezę, że mamy do czynienia wręcz z kultem przeszłości i aktu pamiętania o niej jako sposobu zachowania narodowej tożsamości. W czasach zniewolenia, które dotykało także języka i publicznego dyskursu, pamięć stawała się alternatywnym sposobem dystrybucji i utrwalania wiedzy na temat polskiej historii. Zbiorowa świadomość, której zapis odnajdziemy w literaturze tego okresu, była czymś w rodzaju bezdebitowej księgi rozpowszechnianej w obiegu trudnym do uchwycenia przez aparat kontroli. W poezji krajowej śmiało podejmowanie tematów historycznych wchodziło w grę tylko na ziemiach polskich pozostających poza rosyjską jurysdykcją. Poeci żyjący w Królestwie Polskim zmuszeni byli ogłaszać niecenzuralne utwory poza kordonem lub decydowali się na pisanie do tzw. szuflady. Innym, chętnie stosowanym rozwiązaniem, było sięganie po alegorię, za którą krył się komentarz do aktualnych wydarzeń politycznych.

Aspekt polityczny w lirycznych narracjach dotyczących historii miast został zdecydowanie przełamany dopiero pod koniec stulecia przez Wiktora Gomulickiego. Sam autor, którego debiut przypada na lata 60. XIX wieku, dojrzywał do podjęcia w poezji problematyki historycznej dotyczącej życia społecznego i kultury materialnej przez dwadzieścia lat pracy twórczej. Gomulickiemu w staro-

⁴⁹ Tamże, s. 240.

warszawskich wierszach nie udało się uciec od aktualnych treści politycznych. Jednak już samo sięgnięcie po problematykę społeczną i egalitarnych bohaterów pozwala mówić o ich rewelatorstwie.

Blood and Stone.
The Image of the City as Witness of History
in Positivist Poetry

Summary

The article presents several poems of the Polish positivist era which raise both urban and historical issues. Such a focus allows the analysis to point out descriptive patterns ascribed to particular cities and to describe the dominant topics chosen (the motif of death, mourning, martyrdom, slavery) which comprise them, as well as the repository of symbols, allegories and literary allusions used to construct them.

Joanna Warońska
Akademia im. Jana Długosza
w Częstochowie

„Zagrożona, bajeczna, święta...” Sposoby konstruowania przestrzeni w twórczości Tadeusza Gajcego

Jak istnieje przestrzeń? Obiektywnie czy subiektywnie? Czy są to tylko kierunki świata, horyzont, odległości między przedmiotami, barwy i kształty? A może także historia i tradycje narodów oraz emocje poszczególnych ludzi, ich wartości i światopoglądy? Przestrzeń definiowana jest rozmaicie – jako dekoracje wydarzeń, miejsce, schemat, ale także jako element budujący narracyjną i biograficzną tożsamość. W swoim artykule zrekonstruuję to pojęcie na podstawie twórczości Tadeusza Gajcego, jednego z najbardziej znanych poetów pokolenia 1920. Kreowane przez niego obrazy poprzez uaktywnienie społecznej retoryki¹ (wykorzystującej rozmaite tradycje kulturowe) ujawniają tęsknoty oraz wybory młodego twórcy. Wielość przywoływanych porządków powoduje niejednoznaczność i migotliwość świata oraz dowodzi potrzeby uchwycenia jego złożoności choćby w poetyckim słowie.

Przestrzeń w utworach Gajcego jest dynamiczna (przedtem – potem), a w jej kształtowaniu dużą rolę odegrały wspomnienia

¹ O społecznej retoryce przestrzeni zob. G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 229.

(dom i ogród²) oraz dawne opowieści, przede wszystkim baśnie, ballady, legendy. Poeta wyodrębnia „tutaj” i „tam”, zazwyczaj położone powyżej naszego świata (podział góra – dół, granica wertykalna, wywodząca się z tradycji chrześcijańskiej³) albo w oddaleniu. „Tam” jest bowiem przestrzenią dominującą, określa zasady, według których toczy się życie. W świecie ukształtowanym na wzór baśni bohater wyrusza (ruch wertykalny lub horyzontalny) na poszukiwanie jakiegoś magicznego przedmiotu lub tłumaczącej reguły⁴. Destrukcja „tutaj” okazuje się konsekwencją wybuchu wojny, ale także kryzysu rozgrywającego się „tam” (zaśnięcie Boga gdzieś za kosmiczną bramą (*Widma*) lub naznaczenie przestrzeni baśniowej śmiercią (*Bajka druga*)). Katastrofę zapowiada niebo schodzące na ziemię, burząc naturalny podział świata, a nadzieję przynoszą wiersze do potomnego, gdy niebo ponownie staje się „gwiazdiste i proste” (*Do potomnego*).

Wybuch II wojny wyznacza wyraźną cezurę w pojmowaniu przestrzeni przez Gajcego. Wczesne wiersze podejmują typowe motywy – przezwyciężana słabość, człowiek przypominający zwierzę w klatce (jak *Pantera* R. M. Rilkego), pożądanie dionizyjskości. Świat, według poety, podzielony jest na Ziemię (zmysłowość, użycie, radość) i Niebo (prawda, ale także wyrzeczenie, ograniczenie, cierpienie). Między dwiema sferami pośredniczą aniołowie i ogłaszają wyroki Stwórcy (*Wizja*), natomiast życie człowieka jest ciągłym wyborem między prawdą zmysłów a poszukiwaniem rozwiązania zagadki bytu. Wiersze *Pytanie* i *Rebus* eksponują zagadnienia:

² Pisze o tym W. P. Szymański, *Przerwana młodość (Poezja Tadeusza Gajcego)*, w: tegoż, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998, s. 350–355.

³ Plan boski określający moralno-religijny wymiar bytu i plan ziemski rozróżniał w swoich podręcznikach m.in. Ignacy Chrzanowski; pisze o tym: B. Truchlińska, *Romantyczne fascynacje a edukacja narodu. Ignacy Chrzanowski*, w: tejże, *Filozofia polska. Twórcy – idee – wartości. Wybrane zagadnienia z dziejów myśli polskiej*, Kielce 2001, s. 129; por. J. M. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 215–216.

⁴ Zob. na temat przestrzeni baśniowej: P. Grochowski, *Przestrzeń i czas jako elementy baśniowej wizji świata*, „Literatura Ludowa” 1999, nr 1, s. 3–13.

kim jestem i po co jestem? oraz proponują poszukiwanie znaczeń swojej egzystencji. Fundamentalny problem: kto ja? – unieważnia codzienność i wtrąca bohatera w „labirynt zdań”, „piasek liter”, „pył definicji” i „wir słów”. Przestrzenią groźną, zwodniczą staje się tutaj słowo zdialogizowane, pozostające w obiegu społecznym. To ono potęguje niebezpieczeństwo, ale jak w ruchu wirowym szamana jest to jedyny sposób osiągnięcia prawdy. Bohater oczekuje swego rodzaju iluminacji, która wyzwoliłaby go od świata i dręczących myśli, dlatego tytułowe pytanie ma charakter ambiwalentny (przynosi udrękę, ale jednocześnie daje możliwość zdobycia wiedzy o sobie):

Kto ja? Kto ja?

Kusi myśl: zgódź się, zgódź się, że jesteś, abyś był. Przyjmij życie jako barwę, ton i uczucie.

Żyj!

Przeszywa mnie wówczas słodka świadomość, że jestem, że czuję, patrzę, słucham.

Porywam kielich radości i piję jednym haustem,

A przecież...

Jutro spojrzę w niebo błękitne i spytam, by dręczyć się dalej:

Kto ja?

[Pytanie, s. 3–4]⁵

Podobny nastrój znajdziemy także w utworze z 1938 roku *Zwierzę ludzkie*, gdy życie zostaje zdefiniowane jako klatka przesądów, pojęć, paragrafów. Dominują w nim elementy ograniczające ruch człowieka w przestrzeni, a przez to uniemożliwiające prawdziwe poznanie: kraty, granice myślowe, ciasne drożynki dociekań, tafla urojeń i błysków, która nie zapewnia wiernego odbicia świata. Zniechęcona współczesną kulturą jednostka mogłaby uciec tylko wzwyż jak romantyczny bohater *Ody do młodości*, ale do tego brakuje jej pewności siebie, a zwłaszcza wiary w swoje posłannictwo.

⁵ Wszystkie cytaty przywołuję za wydaniem: T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, oprac. S. Bereś, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992.

Wierszem przełomowym jest *Ziemia* (1939–1941). Bohater wciąż znajduje się między niebem i ziemią, snem a jawą⁶ i następuje tu swoista apoteoza tego stanu. Ziemia nie jest już postrzegana jako przeszkoda w osiągnięciu ideału, stanu pełni, nie stanowi alternatywy nieba (tutaj nazwanego „portem Nieznanych”), ale raczej przystań, której nie można ominąć w swojej wędrówce. Ta dwuczęściowa modlitwa, składająca się odpowiednio z 12 i 14 tetrastychów pisanych niemal regularnym 13-zgłoskowcem (7+6), definiuje życie za pomocą tradycyjnego motywu żeglugi. Zantropomorfizowana Ziemia staje się niemal sobowtorem osoby mówiącej, przenika do jego krwiobiegu, co podkreślają zastosowane przerzutnie i powtórzenia czasownikowe:

Całuję czarną ziemię dotknięciami stopy,
oczami ją pokrapiam – cudownym hyzopem
i sercem porwany w górne podobłocze
pojony jej oddechem nieczłowieczy kroczę.

Pulsują złote łany. Krew pulsuje w żyłach;
jak lepkie krople soku w poranionych drzewach
ściekają moje słowa. I dojrzewa siła
wraz z pieśnią, która w ustach soczyście dojrzewa.

[*Ziemia*, s. 6]

W porównaniu z wczesnymi wierszami obserwujemy dowartościowanie pejzażu, który przestaje być wyłącznie scenografią dla działań i życia postaci, a przekształca się w element jednostkowej biografii. Osoba mówiąca zaczyna akceptować poznanie zmysłowe. Podczas gdy w *Pytaniu* występowały tylko dwa kolory: błękit (niebo) i szarość (życie), tutaj ziemską sferę określa szereg pozytywnych przymiotników: łany są złote, droga ludzka, rozświetniona, a pola łaskawe. Bohater, doceniając urodę świata, ostrzega jednak przed zbytnią afirmacją, która mogłaby zatrzymać go w drodze.

⁶ Zob. np. W. P. Szymański, *Przerwana młodość (Poezja Tadeusza Gajcego)*, s. 345, 357.

W pierwszej części modlitwy, zgodnie z chrześcijańską religią, Ziemia ma być tylko przystanią, etapem. Świadomość przemijalności świata każe poszukiwać wartości trwalszych:

A daj obwisnąć pięściom, sercu się zaśłuchać
I duszę przeobrażać w niebo, wodę, błonie –
Ominiesz dom, swych braci, gdy wzrok cię oszuka
I ginąc będziesz smutny, że na ziemi toniesz.

[*Ziemia*, s. 6]

Część druga modlitwy jest natomiast obrazoburczym wyborem Ziemi przeciwko „twardym, zaświatowym bramom” [s. 9]. To ona okazuje się czułą matką i piękną kochanką. Tym samym poeta opowiada się za prawdą i doświadczeniem swojego ciała⁷, „ja zmysłowe” przedkłada nad „ja rozumowe”, a wyznanie wiary zostaje zaznaczone strofą otwartą (jedyną w utworze):

Już śmierci się nie boję. Z cichym rozrzewnieniem
opiewam jej litosne, zimnem tchnące ręce.
Lecz przedtem... zanim serce przywałą kamieniem,
lecz przedtem... zanim ciało zastygnie w bezmęce,
niech wargi się nasycą, serce się napoi
i usta niech zapłoną w pieśni jak pochodnia,
ramiona uweselą w żądzy niepokoju
i oczy niech się cieszą co nocy i co dnia.

[*Ziemia*, s. 8]

Bohater nie odrzuca wymagań nieba i drogowskazów gwiazd, ale zaczyna doceniać swoje istnienie „tu i teraz” (dwukrotnie pojawia się zaimek wskazujący „tu”), kwestionuje wartość snów (rozumianych jako oczekiwania społeczne wynikające z historii i tradycji narodu), które od tej pory staną się synonimem świata ułudy, rezygnuje z przywoływanej postaci anioła (część pierwsza) i prooka (początek części drugiej), by dowartościować doświadczenie

⁷ Zob. A. Nasilowska, *Historia modernistycznego podmiotu*, w: tejże, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 42–46.

cielesności. Teraz już ziemską wędrówka odbywa się nie tylko ze względu na cel, ale staje się także możliwością doświadczenia zapachów, smaków, barw i dźwięków, które kształtują jego emocje i uczucia⁸. Powietrze przestaje być tylko dolną warstwą pożądanego nieba, staje się gęste i ciężkie, dlatego podmiot porównuje się do okrętu pokonującego fale. „Ja” liryczne coraz chętniej mówi o sobie i swoim ciele: ustach, oczach, czole, ramionach, sercu, piersiach, nogach, a w swoim zachwycie światem doświadcza uczucia prawie mistycznego. Ziemskie piękno zaspokaja jej poczucie estetyki oraz pozwala osiągnąć stan pełni:

Swym ciałem prężnomłodym przedzieram się w przestrzeń
otwartymi ustami chłonąc oddech świata.
Zostawiam sny grożące bezwładem złowieszczym
i sercem jak rakieta w zachwycie ulatam.

Niczego już nie żądam, nie pragnę nic więcej,
muzycznie zda się płynę, bezszelestnie niosę,
dźwigając w dziękczynieniu rozmodlone ręce
pochwalam czar młodości: 19 wiosen.

[*Ziemia*, s. 9]

Od tej chwili bohater wierszy Gajcego docenia ruch horyzontalny. Ziemia jest dla niego miejscem życia, ale także przyszłego powrotu, projektowanego według wzoru romantycznych duchów. W przeciwieństwie do nich od napotkanych ludzi nie oczekuje jednak pomocy w przedostaniu się do nieba, ale wybiera sferę „pomiędzy”. Odkrywa bowiem, że jako twórca staje się elementem tradycji dla przyszłego pokolenia (Horacjańskie *Non omnis moriar...*), co zapisuje w wierszach *Przystań* czy *Na progu*:

ten sam głos mnie na progu powita
i powietrze rozchyli jak bramę
i ta sama otworzy kobieta
pismo moje jak trudny ornament. [...]

⁸ Przypomina mi się tutaj piękna bajka Brunona Winawera *Mądry i głupi*.

Każde imię odczytam z powietrza,
każdą rzecz oczom podam jak niebo,
więc już złudę i sen ucieleśniam
w ciemnym żalu pytając – dlaczego.

[Przystań, s. 162]

Taka postawa wywołuje chęć utrwalenia swojego życia, a nad retorykę poeta przedkłada doświadczane barwy, dźwięki i smaki. Przestrzeń może być gorzka (*Czas, Do potomnego*), kraj cierpki (*Przystań*), a powietrze słone (*Z listu*). Każde z tych określeń przywołuje rozmaite skojarzenia – łązy, spaleniznę i pożar, obowiązki wobec zagrożonej ojczyzny albo odrętwienie łączone z cierpieniem czy cierpiętnictwem. Żadne jednak nie ma charakteru pejoratywnego, ale ujawnia raczej niejednoznaczność koniecznych wyborów:

[...] krajem cierpkim, gdzie krzyże jak brzozy
i gdzie ludzie jak czarny różaniec
ziemię wiją pod niebem nucąc,
deski smutne radośnie zbijają
zapatrzeni w wysokość jak Chrystus.

Ten sam dzięcioł zastuka mi w konar
i wiewiórka jak ręka smukła
przemknie dołem, gdzie ciężko na modrej
dłoni liścia – leniwy skorupiak, [...]

[Przystań, s. 162]

W cytowanym fragmencie zadziwia kontrast między terażniejszym zachowaniem ludzi i przyszlą aktywnością zwierząt. Oba obrazy są przepełnione dźwiękiem, kolorem, ale także metaforami ujawniającymi emocje bohatera. Część poświęcona ludziom zawiera w sobie emocje sprzeczne – ludzie radośnie zbijają smutne deski (prawdopodobnie na krzyż), co ujawnia ich dobrowolne poświęcenie.

Wybór sfery „pomiędzy”, naznaczonej wybuchem II wojny, powoduje także przyjęcie niejednoznaczności świata, w którym

można się zagubić – niebo schodzi w dół, ziemia ulatuje w powietrze – a niezwykle metafory, często piętrowe, o czym pisał Jerzy Kwiatkowski, ujawniają chaos wojennej rzeczywistości i nieadekwatność języka przedwojennego, np.:

Nieśmiałej trawy lazur
 jutro mnie chłodem określi,
 ku niebu przegnie małemu
 i złamie mój głos doczesny, [...]

[*Po raz pierwszy modlitwa*, s. 167]

O niejednoznaczności metafory „trawy lazur” zastosowanej w tym fragmencie pisał już Stanisław Bereś⁹, ale warto podkreślić, że pojawia się ona tuż obok sformułowania „małe niebo” oraz zapowiedzi ogołacania człowieka z doczesności zamiast oczekiwanego ubogacania wiecznością. Również w innych wierszach niebo istnieje przede wszystkim jako kraina cieni, czym autor nawiązuje do obrazowania starożytnych twórców („Błyskawicy srebrnej koronka/ cień mój toczy wysmukłym niebem”, *Oczyszczenie*) i aktualizuje motyw wanitatywny. Tym samym niebo okazuje się synonimem śmierci, grobu, więc alternatywa wyżej – niżej traci sens. Życie istnieje tylko na Ziemi:

Zejdę niżej – a kamień i próchno
 nowe niebo utworzą, by zasnąć.
 Chłodne niebo i smutne. Gdy w górę
 pójdę – obszar bez granic mnie wchłonie
 i stanie nagle się światłość
 mała jak okna płomień.
 Chłodny płomień i smutny.

[*Oczyszczenie*, s. 143]

⁹ S. Bereś, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, Warszawa 1992, s. 177.

Tym samym „cień” nabiera rozmaitych znaczeń – to motyw wanitatywny, przypisany przestrzeni ziemskiej, ale także sposób ujawniania się rzeczywistości metafizycznej¹⁰, fatum, które każe zastanowić się nad znaczeniem działań człowieka. Argument taki umieścił Gajcy w artykule *O wawrzyn*, by dowartościować poezję żagarystów. To oni „w ładzie nieba, w porządku spraw ziemskich dostrzegli cień przeznaczenia nieuchronny i groźny”¹¹. Wiersze autora *Misterium niedzielnego* ujawniały więc wątpliwości, czy w czasie wojny należy wypatrywać znaków proroczych i oczekiwać wybawienia, czy też aktywnie działać zgodnie z własną wolą. W ten sposób kształtowała się alternatywa: bierność – działanie.

Bohater Gajcego bezpiecznie czuje się w domu (określanym za pomocą przymiotnika: jasny (***) [*Jestem tutaj, ot, niedbały...*]), zbudowanym niemal z chwil ahistorycznych, pozbawionych projekcji czasu przyszłego, przeszłego i wojennej rzeczywistości (dom wojenny przypomina szafot lub krzyż, *Przesłanie*), kojarzonym także z ludzkim ciałem¹². Ważnym elementem jest więc próg, wyznaczający granicę świata człowieka. Pojawia się on w poemacie *Wczorajszemu*, w wierszach: *Na progu* oraz (***) [*Jestem tutaj, ot, niedbały...*]), często aktywnie wpływa na postępowanie jednostki, próbując ją zatrzymać (rzymskim bogiem był Janus, a otwarcie drzwi jego świątyni wyznaczało wojnę). Tym samym bezpieczna przystań może okazać się stanem izolacji, niegodnym człowieka. Jego obowiązkiem, co wielokrotnie podkreśla poeta, jest bowiem wędrówka przez świat (ruch i motyw drogi pojawia się w tytułach wielu wierszy) wbrew niebezpieczeństwu czyhającemu za oknem (*Czarne okna*), które staje się „krawędzią dwu odmiennych światów” (*Czas*),

¹⁰ Cień to motyw barokowy, por. M. Rowińska, *Wiersze o Rzymie miejscem spotkania Jarosława Marka Rymkiewicza z Mikołajem Sępem Szarzyńskim*, w: *Barok i barokowość w literaturze polskiej. Referaty i komunikaty przedstawione na sesji naukowej w dniach 13–14 kwietnia 1983 r.*, red. M. Kaczmarek, Opole 1985, s. 121.

¹¹ Pisze o tym S. Beres, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, s. 60.

¹² Zob. sonet M. Sępa Szarzyńskiego *O wojnie naszej, którą wiedziemy z szatanem, światem i ciałem*.

oddzielając przestrzeń ludzi od „ciemnej pogoni planet”, „milczenia kamienia” i dymów zaścielających niebo (*Czas*). W ten sposób dom przekształca się w schronienie pozorne i zaczyna wyznaczać królestwo nocy utożsamianej przez Gajcego ze śmiercią (*Poemat letargiczny*). Jest azylem i pułapką – chroni wprawdzie przed błyskawicą, która grozi śmiercią, ale jednocześnie pozbawia bohatera jedyne sposobu doświadczenia piękna (tylko błyskawica została określona takim epitetem):

Tak; w tych ścianach, za którymi piękna
błyskawica jak głóg ostra miota znaki smutnym,
noc trwa ciągle: to jej usta uporczywe zostały na sękach,
to jej palce widzę w deskach czarne jak na płótnie.

Świat odrębny, ach, poznaję: ludzkie
śpiewy śmieszne i zawile, lot ptaków, skrzyp studzien,
klaskają bicze nad drogą, którą już nigdy nie pójde,
drzewa przystają, a kształt ich jakże mi jest znajomy.

[*Poemat letargiczny*, s. 126]

Poczucie zagrożenia, przed którym nie chroni dom, narasta w kolejnych strofach, a za sprawą porównań przestrzeń ta przekształca się w las, podlegający tajemniczemu i mściwemu bóstwu. W tej sytuacji jedynym wyjściem jest odważne przeciwstawienie się światu, a lęk zostaje uznany za jedną z podstawowych przyczyn klęski:

Tu roślinność z milczenia wzory rysuje płaskie:
księżyc pośrodku drobny, wokół zielony puch,
stół mój i lustro sine porosło pyłem jak lasem,
dywan kosmaty i ufny jak trawa leży u nóg.

Lecz nad gontem, lecz nad głową krąży niewidzialny
głaz kosmiczny w bieg rzucony wolą ręki mściwej.
Wiem, że warczy – lecz w tym domu, gdzie puszyste palmy
jak na strunach drżą na cieniu – głos pęka wśród ścian
i opada na me ręce omszałe jak grzyby.

[*Poemat letargiczny*, s. 126]

Część druga ujawnia konsekwencje rezygnacji z aktywnego oporu przeciwko światu – milczenie, zapomnienie, ciszę..., a wreszcie sen, który wbrew freudowskim teoriom nie zapewni poznania duszy/siebie przywołanej za pomocą młodopolskiego obrazu złotowłosej (zob. *W mroku gwiazd* Tadeusza Micińskiego):

Zapomnę, pewnie zapomnę – i sen mój tym samym grozi,
nie czeka w nim złotowłosa,
a dom mój krąży nade mną bez głosu, senny jak puch.

[*Poemat letargiczny*, s. 126]

Pozytywnym bohaterem zamkniętym w pomieszczeniu, ale jednocześnie wystawionym odważnie na działanie nocy i aktywizujących się wówczas widziadeł sennych jest szewc z wiersza *O szewcu zadumany*, który zdaje się być potomkiem Dratewki, wyruszającego na spotkanie ze smokiem. I tutaj pojawia się groza głębokiego czarnego okna, ale jest ona unieważniana przez heroizm bohatera. Noc budzi głosy niewiadomego pochodzenia („a za nocą – jeziora wołań”), gdy brzask zapewnia powrót do normalności. Szewc, aby pozostać wiernym swojemu powołaniu, oczekuje pomocy i pokrzepienia od poety:

Zanurzony w nocy jak pływak
sny rozgarniam palcami na dratwie,
a za snami – pustka szczęśliwa,
a za pustką – już śpiewać potrafię.

[*O szewcu zadumany*, s. 19]

Przywoływana pustka to przyszłość nienazwana, nieokreślona żadną ideologią, to odważne wystawienie siebie na działanie przestrzeni. Zastosowane porównanie podkreśla przecież przestrzenność nocy, ale także aktywność postaci, która marzy o tym, by pokój „zaludnić/ twarzą moją lub moim śpiewem”.

Jako przykład negatywny służą postaci biernie oczekujące na los, skrywające się przed obowiązkiem żeglowania/wędrówki. Od-

trącenie niezrozumiałej terażniejszości istniejącej w wierszu *Korale* jako baśniowe chaszczce oznacza wejście w strefę wpływów starca, który jest „barwny jak witraż” [s. 12] i kusi możliwością snu. To chyba jeden z pierwszych utworów Gajcego przeciwstawiających się bierności oczekiwania na cud, ocalenia przez jakąś nieokreśloną moc. Pojawia się tu baśniowość negatywna, nie tyle motywująca do działania, ile raczej powstrzymująca od dalszej wędrówki. Zapadanie w sen, zatrzymanie się w drodze obrazuje także kształt wiersza: wersy najkrótsze zostają skonfrontowane z rozkaznikami skierowanymi do adresatki utworu i czasownikami w czasie przyszłym:

I sny związane na senną nić
 będą opadać ku skroniom prędkim –
 iść – żal
 żal iść –
 Senne są stopy giętkie jak pręty,
 przebyć nie mogą szeptu gałęzi – – –
 żal iść
 żal.

Zamknij pejzaż jak okno ruchem uśpionej ręki,
 do szeptu nachyl się czule – tak poznasz tę chwilę soczystą
 i rozerwiesz koralu sznurek i odnajdziesz się w własnym uśmiechu
 podwojona przez sen jak przez lustro.

[*Korale*, s. 12–13]

Przestrzenie marzeń sennych występują w wielu utworach. W wierszu *Jezioro* na wędrowca czyha w głębinie zwierz zakłęty, który ma „kudły z długich wierzb” [s. 14], co przypomina majaki z *Króla olch* J. W. Goethego i jednocześnie przywołuje najbardziej polski element pejzażu. Woda staje się niebezpieczeństwem, zagraża jak w *Zatrutej studni* Jacka Malczewskiego. Baśniowy i groźny pejzaż tworzą: głębokie jezioro bez dna, które grozi utonięciem, oraz lilie (element ballady Mickiewicza). Ambiwalentny stosunek do takiego pejzażu (pięknego i strasznego zarazem) może wywo-

łać bierność słuchacza, dlatego podmiot doradza ucieczkę skrajem jawy.

Przestrzeń rzeczywista pojawia się przede wszystkim w poemacie *Widma* i *Z dna*. W pierwszym z nich refreniczna formuła „Czy znasz ten kraj?” (aluzja do utworu Mickiewicza *Do H*** wezwwanie do Neapolu*. (Naśladowanie z Goethego) oraz parafraza tytułowej formuły zbioru wspomnień Boya¹³) jest próbą rozpoznania w teraźniejszości miasta kraju dawnego, ale także nawiązuje do twórczości tyrtejskiej, choćby poematu *Tyrteusz* Władysława Ludwika Anczyca (1862), przypomnianego m.in. przez Janusza Korczaka w *Pedagogice żartobliwej* (maj–czerwiec 1939). W wyodrębnionej w tekście *Pieśni Tyrteusza* również w czterech początkowych tetrastychach pojawia się fraza „Znacie ten kraj...?”, by uzmysłowić Spartanom ich słabość militarną, ale przede wszystkim moralną. Kulawy Tyrteusz Ateńczyk przypomina im obowiązki wobec ojczyzny, włącznie z koniecznością poświęcenia życia. Tymczasem oni biernie oczekują (zastygli i nasłuchują jak w wierszu Gajcego *Bajka druga*) na pomoc armii ateńskiej, do której zwrócono się za radą Pytii:

[...] próżno uchem męże
Pytają ziemi – w ziemi spokój głuchy...
Czasami zda się że dźwięczą oręże...
Nie... To wół w jarzmie potrząsa łańcuchy...¹⁴

U Gajcego przestrzeń nie została nazwana, choć dzięki wprowadzeniu do poematu nazwy rzeki Wisła [s. 25] przestaje być ona fikcyjna. Do jej konstrukcji zostały wykorzystane apokaliptyczne wizje, elementy historii Polski (Syberia, Traugutt), tradycji biblijnej (mury Jerycha, Kain, potop, szatan), ale także marzenia i wspomnienia indywidualne. Podmiot próbuje w ten sposób od-

¹³ S. Bereś, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, s. 109.

¹⁴ J. Korczak, *Tyrteusz*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10: *Senat szaleńców. Proza poetycka. Utwory radiowe*, Warszawa 1994, s. 255.

należć w nieznanym znane, zrozumieć terażniejszość za pomocą tradycyjnych znaków i rozpoznać przyszłość. *Widma* pokazują zagładę świata spowodowaną kosmiczną walką dobra ze złem, natomiast niewiele jest w poemacie elementów wojennych – jedynie szatan wspomina „ludzi w złych hełmach” [s. 31]. W części I poematu ja liryczne przedstawia świat terażniejszy, w części II (*Pieśni mimowolnej*) opisuje reakcje na agresję ciemności (strach, niepewność, odczucie niezwykłości), niszczącej jego organy poetyckie (usta i mózg). Zamiast doświadczenia zmysłów pojawiają się utrwalone przez lata scenariusze, obecne w świadomości zbiorowej filtry kulturowe, zniekształcające jednak rzeczywistość. Motyw biblijnego Jerycha, miasta ciemnych katedr, domów rozpusty, placów pełnych fałszywych proroków powinien przekształcić aktualne zdarzenia w zemstę Boga, by w ten sposób ocalić jego panowanie nad światem.

Osoba mówiąca rezygnuje z sielankowej wizji świata, zaprzeczając niemal każdy jej element. Przestrzeń zapamiętana pojawia się jedynie na początku poematu i w śpiewie koguta, który jako wysłannik szatana próbuje zwieść bohatera. Pod wpływem tych wizji zaczyna on tęsknić za przeszłością:

Gdzie płaski wypasał krajobraz
stulone uśmiechy wiosek
i kwitły długo przy ustach łąki łagodne jak flety – [...]
[*Widma*, s. 21]

Obok nas,
tam gdzie płaski wypasał krajobraz
stulone uśmiechy wiosek –
schodziły ku drogom modre
krowy, cielęta i owce.

Śliwy, jabłonie i grusze
biły w sadach o ziemię mocno
i melodie przystawały pastusze
miedzy zmierzchem razowym a nocą.

[*Widma*, s. 36–37]

Teraźniejszość nie przypomina spokojnych równin, ale raczej barokową¹⁵ rzeźbę pełną ekspresji i dynamiki – to miasto pogięte, pomarszczone, pokręcone, dotknięte pożarem i naznaczone śmiercią, dlatego jego językowy obraz wyznaczony został także przez inwersję, np.: „oto latarnie uliczne w ślimaki skręcone leżą”, „w szczelinach grzmoty podziemne niebo kaleczą niskie” [s. 22]. To przestrzeń apokalipsy. Flety pasterzy zastąpił szatan grający na piszczeli [s. 40]. Poszczególne elementy globu zostają ożywione, uczłowiczone lub przemienione w zwierzęta (animizacja, animalizacja – „na próżno człowiek z łbem sępa ręką zakwitał jak laurem”, „schodziły w ziemię latarnie wciąż parszające” [s. 25], antropomorfizacja – „gołębie z płaczem wprost ludzkim” [s. 25]). Jako zwierzęcy lejtmotiw występuje nietoperz, a powtórzenie frazy „noce wtulone w skrzydła nietoperzy ogromnych/ kołyszają kraj” [s. 23] wyraża grozę i ujawnia groteskowość świata, o czym pisał Wolfgang Kayser¹⁶, podkreśla również odwrócenie antropologicznego i humanistycznego porządku¹⁷.

W poemacie *Widma* zaprzeczona została możliwość znalezienia azylu, zachowania dystansu do zdarzeń i pozostania wyłącz-

¹⁵ Por. także wiersz Gajcego *Wezwanie*, w którym pojawia się określenie: „ciała mego smutny barok”; barokowość promowali poetyccy opiekunowie pokolenia 1920 – Juliusz Słowacki i Cyprian Kamil Norwid; zob. artykuły Haliny Stankowskiej i Alfreda Wolnego zawarte w tomie *Barok i barokowość w literaturze polskiej*; o barokowości Gajcego zob. J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*, w: tegoż, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, posłowie M. Stala, Kraków 1995, s. 102; J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 40; W. P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 247 oraz S. Beres, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, s. 72, 100. Trzeba jednak pamiętać, że negatywna ocena baroku obowiązywała niemal do poł. XX wieku; B. Żurkowski, *Mit baroku a poezja S. Grochowiaka*, w: *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, s. 80.

¹⁶ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 274–275.

¹⁷ J. Kwiatkowski w motywie tym dostrzegał również niepokojący powrót prehistorii i jednocześnie katastroficznej wizji; J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*, s. 104.

nie obserwatorem. Część III (*Pieśń ostateczna*) rozpoczyna się słowami:

Strzaskałeś kroplami głuchymi jak młot
kuty w powietrzu sarkofag,
gdziem leżał w kwietnym puchu
czekający na nową noc,
kiedy ręce twe spoczną na chlebie i koszach.

[*Widma*, s. 27]

Urokliwość tego fragmentu wynika z kunsztownej kompozycji – pierwszy wers rozpoczyna się wyrazem dźwiękonaśladowczym tworzącym kontrast z porównaniem „głuche jak młot”, oraz ze sposobu pokazania zadań jednostki. Gajcy domaga się od człowieka aktywności, a pomnikowość kojarzy mu się z grobem i śmiercią dla świata. Życie jest bowiem ciągłym wyborem prawdy i wartości istotnych. Funkcję kusiciela spełnia tradycyjnie szatan. To on prowadzi bohatera na szczyt (jak Chrystusa w Ewangelii), by pokazać mu miasto oraz jego przyszłość – głód, śmierć, pragnienie, zarazę..., i nakłonić do odrzucenia ziemi:

A tu spójrz: chociaż góra bezludna
są fontanny i zamki na lodzie,
kwiatom zagon, owoce kuliste
i jak tam – karuzele i lodzie
i jak tam – szał, zabawa i gwizdy.

[*Widma*, s. 31–32]

Widma przynoszą także pogodzenie się Gajcego z ojczyzną. Dzięki słowom matki (a pełnią one rolę podobną jak w *Trenach* Jana Kochanowskiego) kraj przestaje być wartością wyłącznie uniwersalną, a zostaje uznany za przestrzeń osobistych wrażeń, za którą należy poświęcić życie. Matka uświadamia mu, że zło wpisane w świat terażniejszy (ogień, pocisk, wróg) powinno kształtować w nim postawy pozytywne, wyodrębnione w wersach zamykających trzy strofy: bohater, miłość, Ojczyzna. Przestrzeń ta wraz ze wszystkimi znaczeniami ogólnymi staje się jedną z determinant ży-

cia. Gajcy odrzuca przekonanie, że można ją dowolnie kształtować. Nie zależy ona ani od poznającego podmiotu ani od poety-wieszczka jak w *Wielkiej Improwizacji*. Z przeciwnikami rozprawia się w początkowej części wiersza *Wczorajszemu*:

Ufałeś: na niebo jak na strunę miękko położysz dłoń,
muzykę podasz ustom, utoczysz dotknięciem,
łukiem wiersza wysokie księżycowe tło
wprowadzisz w bezmiar dolin –
Modlitwę nocnych cieni rozwieszisz jak więcierz
na słodkich oczach dziewann i szumach topolich.

Ufałeś: trzepot ptaków rozsiejesz ziarnisty,
rozległą pierś ujmiesz horyzonty, w których świat
pływa mały jak z dzieciństwa okręciak.

[*Wczorajszemu*, s. 43]

Anachroniczna postawa kształtowana obrazami sielanki (słowi, woń siana, liliowe zmierzchy) wywołuje fałszywe wzruszenia i oddziela człowieka od rzeczywistości. Tymczasem przestrzeń „walczącej/ Warszawy” opiera się na dysonansie: dzień się przełamwał, ornamenty łun rozwiódły się nad miastem wyznaczanym przez złote kolce wież i bełkoczącą Wisłę, a zamiast muzyki rozbrzmiewa skowyt strażaków. Dlatego projektując przyszłość w *Przesłaniu*, utworze otwierającym tom *Grom powszedni* (1944), poeta zapowiada, że w powojennej przestrzeni pod gwiazdozbiorem Niedźwiedzicy (co wyznacza punkt orientacyjny) będzie opowiadał o przeszłości jako przestrodze.

„Pomiędzy” Gajcego to przestrzeń między jawą a snem, przeszłością a przyszłością, doczesnością a wiecznością, dzieciństwem¹⁸ a dojrzałością służącą opisaniu egzystencjalnego doświadczenia. To próba zatrzymania chwili¹⁹. Poeta unieważnia punkt wyjścia i doj-

¹⁸ Gajcy inaczej niż Gombrowicz nie traktuje dzieciństwa i młodości jako okresu opresji kulturowej; zob. S. Bereś, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, s. 68.

¹⁹ Zob. tamże, s. 167.

ścia, a koncentruje się na wędrowaniu (zgodnie z myślą Plutarcha: „Żeglować jest konieczne, żyć nie jest konieczne”, potwierdzoną obecnością motywu łodzi (*Po raz pierwszy modlitwa, Opowieść z innego świata*)). Z tego powodu postać mówiąca w wierszu *Na progu*, projektując czas przyszły, przeciwstawia głos obłoku, porównany do jabłoni i nakłaniający do powrotu (co nawiązuje do biblijnego raju), głosowi „lekkiej kości”. Życie okazuje się ciągłym dorastaniem w czasie, ruchem naprzód, ale także kumulacją wrażeń, co podmiot opisuje słowami:

Bo jestem tutaj płodnym pyłem
by miłość rośła, kiedy runą,
i trwoga wielka, gdy zabijać
będą wpatrzeni w zbrojne jutro.

[*Na progu*, s. 161]

Przestrzeń nie jest dla poety wyłącznie scenografią życia. To także element współtworzący jego egzystencję. Nie dziwi więc, że po śmierci człowieka pozostaje pustka:

Pusty po tobie powietrza słup
oczy mi mrozem przekuł;
dochodzi do mnie świergot twych stóp
gołębich; szelest
sukni najlżejszy, koralu dźwięk
okrągły, nikły jak dzwonek pęk
u głowy twojej w kościele.

[*Do zmarłej*, s. 123]

Brak ciepła ludzkiego, kolorów i dotkliwie milczenie tworzą „dźwięczącą ciszę”, która wywołuje słuchowe omamy także za pomocą wyrazów dźwiękonaśladowczych, a przerzutnia podkreśla niemożność przekroczenia powstałej granicy. Bohaterka przypomina Eurydykę, która wezwana tajemniczym głosem porzuciła świat („miejsce miłe”, s. 124) i swoje ciało. Poeta nie porównuje się jednak do Orfeusza, rozpamiętuje stratę i zastanawia się nad istotą śmierci. Jest bezradny wobec wyroków nieba,

a pod wpływem tego doświadczenia przyjmuje w siebie „noc wilgotną”, bliską odrętwieniu. Wierzy jednak w pośmiertne spotkanie z dziewczyną.

W niektórych wierszach Gajcego ja liryczne usytuowane jest jakby w niebie (wieczność), a mimo to wciąż tęskni za urokami ziemi, jej zmysłowym pięknem, choć ma świadomość, że to cienie w jaskini Platońskiej. Rozmowa podmiotu z jasnością (Bogiem)²⁰ na temat opuszczonego domu ujawnia różne punkty widzenia. Z perspektywy wieczności dom i ogród to przestrzeń zamknięta i przemijająca (pieniądz, cień, „królestwo nietrwałych obrazków”), wyznaczana aktywnością człowieka, ale także prosta, naiwna i milcząca:

– Ten dom – mówiła jasność – o dachu jak pieniądz
i drzwiach jak płomień rudych przy ścianie, ten dom
zamyka twe bogactwo pod cieniem obłoku,
zdobyte trudnym słowem i oddane śnieniu.
Więc mowa jego prosta i pełna milczenia
jak światło szyb złotych i ciężkich jak z miodu.

[*Pieśń nostalgiczna*, s. 128]

Takiemu obrazowi przeciwstawia się podmiot. Po kolei kwestionuje cechy ujawniane przez jasność prawdą swojego wspomnienia: dom był „jak trawa spokojny i co dzień otwarty wołaniu/ czterech stron świata” (otwarcie, a nie zamknięcie), podnosząca się mgła ozdabiała ogród niczym diamenty, a gesty matki znaczyły więcej niż słowa (milczenie nie jest więc ograniczeniem). Idealizacja pejzażu zostaje uzupełniona obecnością tęczy. Podmiot nie próbuje jednak przekształcić świata swojego dzieciństwa w statyczny raj, dlatego eksponuje motyw transgresji, czasu i doświadczenia. W tym celu posługuje się obrazem zjedzenia owocu, co nawiązuje do grzechu pierworodnego:

²⁰ Zob. J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*, s. 113.

Tam czas pomarszczył groźny bezsilnej dłoni dno
i owoc ziemski podał głodowi ciemnych warg,
jak liść znalazłem serce w mej piersi – i ten głos
przyzywa znowu ostry i woła mi: to kraj
ojczysty twoich źrenic, w których pomieścisz pamięć
czerwonych dłoni brzasku i czarnych dłoni nocy.

[*Pieśń nostalgiczna*, s. 130]

Bohater czuje się odpowiedzialny za tę przestrzeń (nawet rośliny nazywa przyjaciółmi), dlatego jego pamięć zdaje się być obroną tego świata i ukochanych zmarłych. Miejsce, w którym przebywa obecnie, nie wywołuje w nim żadnej emocjonalnej relacji, dlatego nad bezpieczne „podniebie” przedkłada on wspomnienia. Spór toczony z jasnością o wartość i jakość rzeczy zapamiętanych prowadzi do patosu – część trzecia jest niemal regularnym sylabotoniem.

Również kolejny wiersz w tomie *Grom powszedni – Czas* konfrontuje przestrzeń doświadczaną z zapamiętaną. Podmiot usiłuje utrwalić przerażenie adresata (współczesnego) „ogromnym powietrzem/ kulistym bardzo”, katastrofą kosmiczną, co w następnej strofie podkreśla sformułowanie: „nie chwila staje w ogniu, lecz horyzont ziemski”. To próba zastąpienia kamiennego miasta przestrzenią marzeń, snów i wspomnień z dzieciństwa, „ojczyzną z drżącego promienia”. Wprawdzie przeszłość to złuda, ale tylko ona ocala piękno świata. Trwogę wzbudza jedynie doświadczana przez innych gorycz przestrzeni:

Ten obszar pełen głosów to ojczyzna ludzka
i nad nią jest granica z księżycą i chmur.
Rozwarte chodzą gwiazdy, powietrze jak z piór
pod niebem danym ustom jak niebieskie płuca
granice co z obłoków dokładnie wypełnia
i kraj zaludnia chłodny farbami marzenia.
I chociaż bije ziemia skalista i srebrna
pod tobą jest ojczyzna z drżącego promienia.

[*Czas*, s. 134]

Teraźniejszości wojny: płomieniom, krzykom ludzi i szczękowi broni, strażnik pamięci przeciwstawia wewnętrzną „wieczną ciszę”. I nawet groza ataku nieba (przedstawianego jako morze uderzające o ląd, gdy woda oznacza także wspomnienia) nie wywołuje w nim trwogi. To kolejna forma ulubionej przez poetę sfery „pomiędzy” – teraźniejszością a przeszłością, rzeczywistością a przypomnieniem. Taką sytuację eksponuje także wiersz *Oczyszczenie* i wydaje się, że tytułowy stan oznacza przede wszystkim akceptację egzystencji i odrzucenie zarówno możliwości zejścia w dół, jak i wejścia wzwyż (obie przynoszą chłód i smutek). Niejednoznaczność sytuacji postaci ujawnia obraz nawiązujący do groteskowych lub mitologicznych wyobrażeń: „pół-człowiek, pół-drzewo” oraz życie opisane określeniem „trwać [...] na cierpliwej powietrza wadze”.

Wielokrotnie życie definiowane jest jako podążanie za ideałem mającym na horyzoncie. W wierszu *Przejšcie* wędrowanie kończy się wraz z przyjęciem ojczyzny i symboliczną metamorfozą podmiotu w element patriotycznego kodu:

 Za grotem mojej dłoni – tam przestrzeń wiecznie blada,
 w której przejrzyśty księżyc jest
 jak fragment białej chmury albo anioła sandała
 zgubiony na powietrzu. Nieść
 cierpliwie trzeba obraz kończący się u wrót
 nikłego horyzontu – lecz dłoń przegina ciężar
 i ciało błyska trwożnie kiedy obłoczny strój
 opada bez szelestu i dana jest nam wiedza
 tym dłoniom, które niosą,
 tym ciałom, które drżą:
 nie przejdiesz cienia ręki powietrzem niby mostem
 i w obraz się zamienisz twych ojczystych stron.

[*Przejšcie*, s. 138]

Doświadczenie ziemi skutkuje otwarciem się na niebo, a chęć doskonalenia siebie i doświadczenia pełni prowadzi do odkrycia prawdy ponadziemskiej. Podmiot wielokrotnie próbuje pogodzić alternatywę tych sfer, odnaleźć *sacrum* w *profanum*. W końcowej

części wiersza powtórzono fragment początkowy, by podkreślić zmianę postawy mówiącego. Zamiast niepewności pojawia się błogosławieństwo przestrzeni i zmagające się z nią człowieka.

W swoich wierszach Gajcy próbuje odtworzyć „chmurny pejzaż upartej młodości” (*Wstecz*), by przez zapamiętaną żołnierską piosenkę odnaleźć odwagę potrzebną do udźwignięcia rzeczywistości. Finałowe porównanie, gdy pejzaż zapamiętany ma zastąpić serce jest pozytywną odpowiedzią wobec części drugiej. Tu osoba mówiąca doświadcza destrukcji – strachu, braku wiary i nadziei w zwycięstwo („serce zmarszczone”). Dawny świat zmienia sposób postrzegania przestrzeni przez podmiot (w cytowanym fragmencie drugim następuje jakby podniesienie widnokładu, co wymaga zmiany postawy osoby mówiącej), przedstawiona perspektywa staje się bardziej rozległa i choć świat budowany jest z tych samych elementów (grom, kwiat) nie wzbudza już przerażenia:

Nad tych kwiatów wysokich sierścią
grom cieniutki, a jednak stuka
i w widnokład jak w strzechę lub w pierścien
wpływa zwiędły jak chłodna jaskółka.
[...]

Pod obłoków jaskrawym wypluskiem
grom pogodny opada jak kwiat
i nad słowem mierzonym męsko,
w którym dym szeleszczący ostygł
– tak być musi – oznajmia – do kresu
twego żalu i śmiesznej miłości.

[...]
Nad kwiatów orszakiem
rozchylonych płomieniem trojakim
stoję czujny. Ptaka płynny cień
wprost weselny – [...]

[*Wstecz*, s. 137–138]

Przyjęcie obowiązku walki o niepodległość, pobrzmiwającego wciąż żywą tradycją romantyczną, było możliwe tylko dzięki wspo-

mnieniu przestrzeni zapamiętanych. Deklaracja walki nie realizowała wyłącznie obiektywnych i apriorycznych norm i nakazów moralnych (trzeba, należy, wypada), ale przede wszystkim wynikała z chęci ocalenia przestrzeni doświadczanej i wspomianej. Sprawa narodowa stawała się jednocześnie obroną własnej jednostkowości, nie ograniczającej się jednak wyłącznie do instynktu przeżycia. Szymański w zakończeniu swojego szkicu podkreślał niedorosłość wojennego pokolenia, która powodowała w nich konflikt moralny i etyczny. Ich wątpliwości i rozterki świadczyły o braku „postawy męskiej”²¹. Wydaje się jednak, że pamięć barw, zapachów i dźwięków, przeciwstawiana terażniejszości oraz ciszy, bezbarwności śmierci i nieba była dla nich zachętą do obrony człowieczeństwa, także przeciwko jakiemuś obiektywnemu patriotyzmowi (jeśli taki w ogóle istnieje). Taką postawę deklaruje Gajcy również w wierszu *Temu, który przyjdzie*²². Dokonany wybór jest nieodwołalny:

Bo wystarczy nam jedna ziemia,
choć stron cztery i nieba obszar
dziwnie płaski stoi jak z cienia.
Tylko jednej za mało miłości,
by sen przeżyć i stanąć powtórnie
dłoń bezbronną unosząc jak strunę.

[*Temu, który przyjdzie*, s. 144]

Osoba mówiąca w wierszach Gajcego stara się połączyć dwie sfery – czas wojny i czas pokoju, czas doświadczeń zmysłowych i czas obowiązku wobec ojczyzny. Odnajduje rozmaite kładki i mosty między nimi – przede wszystkim zestawianie słów należących do różnych pól semantycznych. W wierszu *Przez zamieć wiosenną* wojna istnieje wyłącznie w subiektywnym filtrze metaforycz-

²¹ W. P. Szymański, *Przerwana młodość*, s. 368.

²² W wierszu o śmierci postaci może świadczyć określenie „gdzie mała kolumna/ nieba świeci”, będące aluzją do wypowiedzi Fantazego „śmierć jest tą kolumną złotą/ powietrza” (J. Słowacki, *Fantazy*, akt V, w. 107–108).

nym, nie w zmysłowym doświadczeniu świata, ale raczej w próbie jego wypowiedzenia (Kwiatkowski przypisał motywy wojenne do warstwy *definies*²³).

Wiersze Gajcego pokazują przestrzenie rozmaite – realne, fikcyjne, przeszłe, teraźniejsze i przyszłe. Są one jednak coraz bardziej określone i osobiste: od Ziemi jako przeciwieństwa Nieba, przez kraj, aż po ojczyznę, za którą warto umrzeć także ze względu na osobiste przeżycia. Ojczyzna nie jest już dla niego wyłącznie retorycznym obowiązkiem, ale okazuje się najbliższym otoczeniem, którego obrona jest równoznaczna z zachowaniem życia. Gajcy stosuje różnorodną stylistykę w opisach, choć i tu zachowuje pozycję „pomiędzy” – pokazując świat rzeczywisty wprowadza filtr kulturowy, przynależący do tradycji sztuk pięknych, opisując natomiast świat wyobrażony czy wspomniany posługuje się swoim doświadczeniem wojennym. W ten sposób staje się łącznikiem między czasoprzestrzeniami, realizując podstawowy obowiązek wędrowania/żeglowania.

„Zagrożona, bajeczna, święta...”

The Mode of Constructing Space in the Works
of Tadeusz Gajcy

Summary

In the article author shows the different spatial forms created by Tadeusz Gajcy in his poetics. They manifest his dreams, points of view, and the styles of social rhetoric. These are real or fictitious, past, present or prospective. His spatial forms become more and more private: the earth, the country, the motherland.

²³ J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*, s. 114–115.

Magdalena Paszkowska

Uniwersytet Gdański

W stole ukryty jest dom¹. Utwory Różewicza o tematyce partyzanckiej

„Las to mój dom ogromny [...].
W domu tym mieszka WOLNOŚĆ”².

W niniejszym artykule chciałabym przyjrzeć się bliżej dramatowi *Do piachu...*, tomikowi *Echa leśne* oraz opowiadaniom: *Pragnienie*, *Opadły liście z drzew*, *Spowiedź*, *Dziennik z partyzantki*³ Tadeusza Różewicza. Z utworów „jednego z niedobitków «straconego pokolenia» drugiej wojny”⁴ wyłania się bowiem obraz partyzanckiego stołu, będącego reprezentantem przedmiotu, który powsta-

¹ Sformułowanie utworzyłam w kontekście rozważań G. Bachelarda o przestrzeni („w szkatułce ukryty jest dom”): *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 242.

² T. Różewicz, *Mój dom*, w: tegoż, *Echa leśne*, Warszawa 1985, s. 67.

³ Dramat podaję za: T. Różewicz, *Teatr*, t. 2, Kraków 1988; Cytaty z *Ech leśnych* przytaczam z wydania: T. Różewicz, *Echa leśne*, Warszawa 1985; cytaty z opowiadań *Pragnienie*, *Opadły liście z drzew*, *Spowiedź* podaję z: T. Różewicz, *Próba rekonstrukcji*, Wrocław 1979; opowiadanie *Dziennik z partyzantki (Akcja „Burza”)* cytuję według wydania: T. Różewicz, *Proza*, t. 2, Wrocław 2004. Stosuję następujące skróty: DP – *Do piachu...*, EL – *Echa leśne*, P – *Pragnienie*, OlzD – *Opadły liście z drzew*, S – *Spowiedź*, DzP – *Dziennik z partyzantki*. Cyfra arabska, umieszczona w nawiasie, oznacza stronę w wymienionym wydaniu.

⁴ J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pułapki”*, w: T. Różewicz, *Teatr*, t. 1, Kraków 1988, s. 6.

wał z dala od rodzinnego domu, w terenie, w polowych warunkach, na potrzeby obozowej egzystencji.

Stół ten występuje w charakteryzujących się doświadczalnością, tworzących ramę ogólną, w której centrum jest poruszający się człowiek⁵, przestrzeniach, takich jak: las, ziemianka, szałas, dworek, chałupa. W związku z tym na obraz stołu składają się różne jego przedstawienia, a mianowicie: stół rodzinny, stół ofiarny, stół w przestrzeni ziemiańskiego dworku, stół służący do pisania. Przedmioty te przenikają się wzajemnie, tworząc złożony obraz partyzanckiego stołu. Taki też charakter będzie miał ten artykuł – przeplatanie się obrazów stołu, zbioru różnych jego przedstawień.

Zwrócę uwagę na dwa aspekty przestrzeni: świat postaci oraz sytuację komunikacyjną, co znacząco wiąże się z przedstawieniami stołu. Istotna zatem będzie relacja przestrzeń – człowiek – rzecz. Próbie analizy zostaną poddane następujące elementy: przestrzeń i otoczenie stołu, które postrzegam, w myśl rozważań Martina Heideggera, jako to, co znajduje się w pobliżu przedmiotu, sam stół zaś jako „narzędzie do mieszkania”⁶ oraz wygląd i zachowanie bohaterów, jak również sfera komunikacji i konsumpcji.

Na kształt partyzanckiego stołu złożyły się osobiste doświadczenia Różewicza, mianowicie II wojna światowa, która ukształtowała filozofię pisarza, „jego spojrzenie na ludzką kondycję i możliwy sposób jej poetyckiego przedstawienia”⁷. Jak wiadomo, w 1942 roku, za sprawą brata Janusza, wstąpił do tajnej podchorążówki, zaś w szeregach Armii Krajowej znalazł się rok później, kiedy skierowano go do trzydziestoosobowego oddziału leśnego,

⁵ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 97. Autor zwraca uwagę na przestrzenny charakter otoczenia – tamże, np. s. 93–94.

⁷ H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000, s. 140.

składającego się w głównej mierze z chłopów, ale także z robotników⁸. Opuścił więc dom rodzinny i zamieszkał w lesie, który odtąd stał się dla niego jedynym schronieniem. Ekwipunkiem partyzanta były: „chlebak, w chlebaku dwie pary onucek, szczotka i proszek do zębów, ręcznik, mydło, aparat do golenia (i chyba jedna żyletka «Gerlacha»), zeszyt, ołówki” [EL, s. 5], jak również dwie książki: *Król-Duch* Słowackiego i *Słowo o bandosie* Żeromskiego⁹. Obozowa egzystencja Różewicza (podchorążego o pseudonimie Satyr) upływała na walce, a także na prowadzeniu nadsłuchu radiowego¹⁰. Pełnił jednocześnie inne pozamilitarne funkcje – był m.in. referentem oświatowym, wydał także „dwa numery «Głosu z Krzaka»”, pisma o charakterze satyryczno-interwencyjnym¹¹. Jak wspomina twórca *Niepokoju*, było to „pismo obozowe redagowane pod gołym niebem, w szałasie, na zielonym mchu, pod sosną. Było to w całym tego słowa znaczeniu pismo leśne i wisiało na strzelistych sosnach lub «niebotycznych brzozech», i cieszyło serca żołnierskie” [EL, s. 51]¹². W rezultacie więc, jak słusznie

⁸ T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 47–49. Różewicz, „żołnierz Armii Krajowej 1.1.41 r. – 17.1.45 r. walczył z bronią w ręku 26.6.43 r. – 3.11.44 r. na terenach powiatów: Radom-szczańskiego, Koneckiego, Włoszczowskiego, Opoczyńskiego i Częstochowskiego”, zob. Z dokumentu Polski Podziemnej, cyt. za: Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002, s. 87. Za swoją partyzancką służbę został odznaczony: „w 1948 Medalem Wojska Polskiego, w 1974 londyńskim Krzyżem Armii Krajowej [...] oraz odznaką akcji «Burza», nadaną mu na Jasnej Górze 15 VIII 1981”; zob. T. Drewnowski, *Walka o oddech*, s. 48.

⁹ O tych „połowych” książkach pisze Z. Majchrowski; zob. tegoż, *Różewicz*, s. 68–72.

¹⁰ Jak pisze Majchrowski, Satyr „konfrontował komunikaty niemieckiej propagandy oraz audycje z Londynu i przekazywał syntezę tego, co dzieje się na frontach wojny”, tamże, s. 74.

¹¹ T. Drewnowski, *Walka o oddech*, s. 49.

¹² „«Głos z Krzaka» miał powodzenie u czytelników i wywoływał żywiołowe reakcje – od śmiechu aż po: «Zastrzelę tego s... syna Satyra», powiedziane pół żartem, pół serio”; zob. T. Różewicz, *Echa leśne*, s. 7.

konkluduje Tadeusz Drewnowski, „z niejednego partyzanckiego kotła bigos jadał”¹³.

Przechodząc do utworów, wyrastających właśnie z tych doświadczeń, typową przestrzenią wypełniającą partyzancką egzystencję jest las, który opisany jest głównie za pomocą epitetów – „ciemny” i „bezpieczny”, co podkreśla jego istotę w życiu bohaterów. Postrzegany jest jako schronienie, przestrzeń, w której jest się „u siebie «w domu»” [OLzD, s. 47], a zatem w miejscu dającym poczucie bezpieczeństwa i wolności, bo umożliwiającym przemieszczanie się w razie niebezpieczeństwa¹⁴. Jest to o tyle ważne, że do partyzantki AK wstępowali najczęściej ludzie zagrożeni aresztowaniem przez gestapo¹⁵.

Miejsce, „gdzie nie dociera światło słońca”¹⁶ jest schronieniem naturalnym, do którego lgną leśni bohaterowie, bowiem w nim to odzyskują spokój, są „osłonięci i bezpieczni” [OLzD, s. 47]. W opowiadaniu *I ziemia go przytuli...* z *Ech leśnych* mowa jest o tym, że „oddział maszerował przez lasy rozległe, przez bory ogromniejące nieprzejrzaną nocą” [s. 21]. Las to także azyl, miejsce idealne do refleksji, wyciszenia, zebrania myśli, co odnaleźć można w *Dzienniku z partyzantki*, gdzie Różewicz o spacerach w lesie pisze w taki oto sposób: „[...] obcuje wtedy z najbliższymi, rozmawiam ze swoim Bogiem, czuję się człowiekiem” [s. 226]. Widać zatem, jak wielkie znaczenie autor przypisuje temu schronieniu, jak głęboko jest zakorzenione w byciu jednostki.

¹³ T. Drewnowski, *Walka o oddech*, s. 49.

¹⁴ Las, zdaniem Danuty Szkop-Dąbrowskiej, jest miejscem chroniącym „od trosk świata”, zapewniającym „wolność od podejmowania decyzji, od myślenia, od konieczności dokonywania wyborów”, co podkreśla powtarzający się w dramacie zwrot: „wodzowie za nas myślą”; zob. teźże, „*Jak to na wojence ładnie...*”, „Dialog” 1980, nr 7, s. 94.

¹⁵ M. Gałęzowski, *Polska w czasie II wojny światowej*, w: A. Dziurak, M. Gałęzowski, Ł. Kamiński, F. Musiał, *Od niepodległości do niepodległości. Historia Polski 1918–1989*, Warszawa 2010, s. 141.

¹⁶ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 222.

Partyzanci do tego stopnia zrośli się z przyrodą, że nawet ludzkie ciało postrzegane jest jako zdrewniałe, uległe usztywnieniu. Przykładami takiej formy życia mogą być: Niemiec, który z racji wrośnięcia w ławę, znajdującą się w bezpośrednim sąsiedztwie stołu, przypomina stary zielonkawy pień i „drewnianym ruchem ręki strzepuje wodę z kołnierza”, czy też Szczupak zwijający bibułkę „palcami żółtymi jak sęki” [P, s. 36] oraz Szatan, który chwytając łączniczkę Praksedę za rękę odczuwa tę część ciała „jak kawałek drewna” [s. 39] i Marek, co „jak deska upadł na wznak i znie-ruchomiał”, usztywniony przez bimber [DP, s. 244], a także Sfinks, którego twarz jawi się jako wyciosana z pnia, czy wreszcie pseudonim jednego z partyzantów – Sęk. Zbiór usztywnionych, zdrewniałych postaci staje się zatem świadectwem wrośnięcia w otaczającą ich zarówno w przestrzeni otwartej, jak i zamkniętej naturę, upodobnienie się do elementów jej pejzażu.

Jednak równie specyficzną formą schronienia, w której istnieje możliwość „obcowania z innymi ludźmi”¹⁷, jest szałas czy ziemianka, gdzie umiejscowiony jest stół, dość szczegółowo opisany w dramacie, natomiast w opowiadaniach jego wygląd nie został sprecyzowany, pozostając w sferze przypuszczeń i domniezań. W ten sposób podkreślona została nieważność wyglądu w sytuacji zagrożenia. Istotna jest więc sama obecność przedmiotu, jego użyteczność i dyspozycyjność, o której rozprawia w swoich pismach Heidegger.

Otoczenie przedmiotu tworzą: prycza [DP, P], piecyk [DP], ławka [DP, P], stójak, na którym znajdują się karabiny [DP, P], fuzja i siekiera [DP]. Nie zawsze jest ono opisane, ale można się domyślić, że w przestrzeni tej znajdują się właśnie takie przedmioty. W opowiadaniu *Opadły liście z drzew* przestrzeń schronienia wypełniona jest dodatkowo następującym oporządzeniem: „karabinami, pasami, kaburami, torbami i plecakami” [s. 43]. W pobliżu człowieka znajdują się zatem przedmioty niezbędne do codziennej

¹⁷ A. Hernas, *Czas i obecność*, Kraków 2005, s. 263.

egzystencji w lesie, „rzeczy pod ręką”¹⁸, mające „bycie-w-sobie”, otwarte na użytkowanie, dyspozycyjne.

Przyjrzyjmy się jednak najpierw typowym wnętrzom obozowej egzystencji postaci. W ziemiance jest „ciepło i duszno” [P, s. 35], z sufitu „woda kapie wielkimi kroplami, które gonią, coraz prędzej i prędzej” [s. 35]. Szałas zaś, którego ściany sklecone są „z gałęzi, mchu i ściółki”, pogrążony jest w mroku, przenika go „zimny wiatr” [OLzD, s. 42–43]¹⁹. Schronienia te z racji tego, że są „okolicą człowieka, czymś związanym z jego sposobem bycia”, stanowią przestrzeń doświadczoną²⁰. Przestrzeń ta charakteryzuje się prymitywną konstrukcją, określa ją tymczasowość, niepewność i zagrożenie. Szałas czy ziemianka są „niepowtarzalne, heterogeniczne, jakościowo indywidualnie zróżnicowane”, w przestrzeni doświadczonej nie ma więc pustki, bowiem „kształtuje się w niej swoista topografia duchowa, mapa miejsc pięknych lub inaczej znaczących”²¹.

Postaci wychodzą z tej przestrzeni, kiedy las tonie w mroku, zaczepiają nogami o wystające korzenie i pnie, plątają się w krzewach i dołach, gubią we mgle. Czynią to w następujących sytuacjach: kiedy wychodzą na patrolkę, by dowiedzieć się, czy Niemcy nie zamierzają podejść pod obóz, by zastrzelić „dwie kurwy, które puszczają się z Niemcami” [S, s. 51], czy też człowieka, który, jak mówi Smukły: „Do wojny to on był Polak, a dopiero teraz chciał się nażreć, no nażarł się. Ta dziewczyna to na brzuchu miała siniec jak podkova, tak ją urządził. Albo moją matkę jak złapał, to lachę...” [P, s. 38], jak również, by odebrać „erkaem i skrzynkę z amunicją” gospodarzowi Wąsikowi, przechowującemu broń pozostawioną we wrześniu przez żołnierzy [S, s. 54]. Przy czym, co istotne,

¹⁸ Przyjmuję tłumaczenie terminu *Zuhandene M.* Heideggera za H. Buczyńską-Garewicz; zob. teźże, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 95 i in.

¹⁹ W *Dzienniku z partyzantki* autor wspomina także o namiocie oraz kwaterach na wsi; zob. s. 228, 232.

²⁰ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*, s. 20.

²¹ Tamże, s. 20–21.

scena ta rozgrywa się przy stole i ławie, w pobliżu łóżka, w którym leży ukryta pod pierzyną wnuczka chłopca, co poświadcza, że przestrzeń domu w czasie okupacji narażona była na nieustanne niebezpieczeństwa, nie tylko ze strony hitlerowców czy Sowietów. Przy stole tym poruszona została kwestia broni, tak ważna dla działalności AK. Przedmiot w tej perspektywie jest „świadkiem” różnorodnych ludzkich zachowań, od naruszania prywatności, do tego, ile można poświęcić dla sprawy.

Kontynuując rozważania na temat wychodzenia partyzantów z przestrzeni szafasu, szczególnie ważne w tej materii jest opowiadanie *Opadły liście z drzew*, które zaczyna się i kończy sceną przy stole, tworząc ramę kompozycyjną utworu. Kluczowe są tutaj dwa momenty, rozgrywające się w przestrzeni domu, podkreślające trudy partyzanckiego życia.

Pierwsza scena ukazuje bohaterów w chałupie w pobliskiej wsi, choć Adiutant wyraźnie powiedział, żeby „do chałup nie wchodzić” [s. 44]. Jeden z nich – Maks, przestrzeń wrośniętego w ziemię domu stara się oswoić jak swoją własną:

Zrobił sobie na poczekaniu swój kąt, jakby się zadomowił. Zdjął szlafrok i powiesił go na sznurze z pieluchami, buty z mokrymi onucami postawił blisko komina. Było mu dobrze przy tym „ognisku domowym”, między kominem, pachnącą siuškami kołyską i rozkopanym łóżkiem [s. 46].

Bohater z radością rozsiadł się w chałupie, oświetlonej lampką ustawioną przez gospodarza na stole tak, że „ciemne światło nappełniło izbę” [s. 46]. Światło potęguje najpewniej właśnie odczucie swojskości, „bycia u siebie”, komfortu przebywania we wnętrzu, ponieważ, jak pisze Gaston Bachelard, przywołując rozważania Wirginii Woolf, „oświetlona izba jest jakby wyspą: wysepką światła w morzu ciemności”, ludzie zaś sprzymierzeńcami „przeziwko zewnętrznej płynności”²². Myślenie to znajduje swoje po-

²² G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 317.

twierdzenie w osobie Maksa, którego bycie w przestrzeni czterech ścian sprawia, że czuje się człowiekiem zajmującym „ustalone miejsce, nie tak jak w lesie. Tam człowiek jest albo go nie ma, a las zawsze ten sam” [s. 46–47], wielki, ciemny, złowrogi. Świadczy to więc o silnej potrzebie zakorzenienia, „życia w świecie, gdzie czujemy się u siebie”²³. Przebywanie, choć chwilowe, w domu, a nie w prowizorycznej przestrzeni szałas, jest dla bohatera, podobnie jak pewnie dla innych partyzantów, namiastką zadomowienia.

Maks, który od początku utworu ubrany we flanelowy szlafrok „w fantastyczne, purpurowe kwiaty” [s. 43], zmierzający również w nim na patrolkę (rogi okrycia wciągnąwszy za pas), w przestrzeni domu wiesza go na sznurze obok pieluch. Szlafrok, w którym wygląda „jak podtatusiały, łysy urzędniczyna, który został tu przeniesiony złośliwą ręką czarodzieja spod ciepłej pierzyny” [s. 43], jako znak zadomowienia, zarówno w sferze fizycznej, jak również psychicznej, z chwilą przekroczenia progu domu, staje się dla bohatera zbędny. Mężczyzna doświadcza bowiem prawdziwego człowieczeństwa, poczucia, że jest, ma swoje miejsce (przy stole), coś znaczy. W związku z tym szlafrok okazuje się niezbędnym okryciem, kiedy partyzant wychodzi z przestrzeni domu, by zanurzyć się w sosnowej porębie. Rzecz ta zatem w szczególny sposób mówi o bohaterze, jest wyrazem jego stosunku do domu i rodziny. Myślę więc, że nie będzie nadużyciem postrzeganie Maksa jako *homo domesticus*²⁴, który podkreśla, że „flanela utrzymuje ciepło” [s. 45], co w sposób metaforyczny może świadczyć o chęci utrzymywania ciepła domowego ogniska w sobie, a więc głębokiej potrzebie zadomowienia, należącej do odwiecznych, elementarnych potrzeb jednostki.

²³ Komunizm, Kościół i czarownice. Z Leszkiem Kotakowskim rozmawia Adam Michnik, „Gazeta Wyborcza” 21–22 listopada 1992, s. 13.

²⁴ Określenie człowieka stworzone przez Annę Legeżyńską; zob. też: *Dom i polityka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 7.

Odczucie bycia człowiekiem okazało się dla niego jednak nie do powtórzenia. To ostatnie przeżycie mężczyzny idącego ze współtowarzyszami przez dukt w gęstej mgle. Po nim jest już tylko obraz zdeheroizowanej, pozbawionej blasku chwały, będącej dość marnym widowiskiem śmierci, pozostającego w szlafroku bohatera.

Stąd ważna jest druga scena, gdzie wiadomość o ostatecznym odejściu Maksa przekazał jeden z partyzantów – Gustaw, kładąc na kuchennym stole, w domu zmarłego kompana, należące do niego rzeczy,

te drobiazgi, które ma przy sobie każdy człowiek, a które zostają, choć on ginie; jakiś portfel, notesik zapisany ołówkiem i atramentem, kalendarzyk, lusterko, dwie fotografie, zegarek i [...] list w niebieskiej kopercie [s. 48].

Dom partyzanta przedstawiony jest „jak na obrazkach dla dzieci” [s. 48], z zielonym parkanem i różnokolorowymi kwiatami. Wizerunek budynku odwołuje się więc do ludzkich zmysłów, ma charakter sielskości, arkadyjskości oderwanej od okrucieństwa wojny. Jego przestrzeń wypełniają leżące na stole, podłodze i krzesle „rdzawe dłonie kasztanów, różowe jęczyczki czereśni, [...] krwawo rude płomienie dębu, [...] wąskie łódeczki wierzyby” [s. 49], które wkleja do zeszytu syn Maksa, siedzący na krzesle przy kuchennym stole. Liście, tak silnie obecne w całej twórczości Różewicza²⁵, i tutaj zwracają uwagę na przemijanie, a zestawione z obrazem dziecka wywołują kontrast podkreślający relację życie – śmierć.

²⁵ Na przykład ich obraz silnie wybrzmiewa w *Echach leśnych*: „Mijamy plac alarmowy, szafasy, stajnię, przechodzimy przez linię posterunków... niebotyczne brzozy żegnają nas szumem żalonym, kłonią swe białe giętkie szyje, sypią złotym liściem na nasze głowy, ramiona, pod nogi... opadły liście z drzew – szit, szit... szit, szit – syczą i szeleszczą pod nogami... idziemy tą drogą po liściach, po liściach opadłych, zwiędłych, umarłych...”; zob. tamże, s. 18–19.

Wracając do znaczenia przestrzeni domu w życiu partyzantów, bohaterowie opowiadania czują się jak u siebie w domu wśród niskiej sosnowej poręby, „osłonięci tylko nocą” [s. 46], wiedząc, że to przestrzeń bezpieczna, w której są niewidoczni dla wroga. Las jako wspólnota przestrzeni, jak słusznie zauważa Danuta Szkop-Dąbrowska, podkreśla wspólnotę losu partyzantów²⁶. Okazuje się dla nich ogromnym domem, w którym mieszka wolność. Może zatem jest on miejscem osadzenia, „życiodajną pępowiną łączącą człowieka ze światem”²⁷

Rozszerzenie tego doświadczenia przestrzeni, dopełnienie jego obrazu odnaleźć można w *Echach leśnych*, w których Różewicz określa las jako świątynię Pańską o strzelistej, wysokiej konstrukcji. W tym Bożym domu, ogromnym i niezmiennym, panuje wspomniana już wolność, jak również swoboda oraz inna „towarzyszka żołnierza – ŚMIERĆ” [s. 67].

Sytuacje te – bycie w czymś domostwie oraz bycie w lesie, „pod wielkim dachem nieba”²⁸ – ukazują w sposób kontrastowy rozpięcie życia partyzantów między to, co rodzinne, swojskie, a to, co niezmiennie, rozległe, nieprzeniknione.

Powracając do przestrzeni stołu, przedmiot ten najpełniej został przedstawiony w *Do piachu...* Wymieniony utwór to, „obok *Kartoteki* [...] najbardziej osobista, a w sferze zdarzeń i realiów w jeszcze większym stopniu autobiograficzna sztuka Różewicza”²⁹. Dramat koresponduje z prawdziwym debiutem pisarza pt. *Echa*

²⁶ D. Szkop-Dąbrowska, „*Jak to na wojence ładnie...*”, s. 94.

²⁷ A. Hernas, *Czas i obecność*, s. 262.

²⁸ E. Stachura, *Missa pagana*, w: tegoż, *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, t. 1, Warszawa 1987, s. 183.

²⁹ J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pułapki”*, s. 47. Sztukę tę wystawił w 1979 roku w Teatrze na Woli Tadeusz Łomnicki, ówczesny dyrektor teatru i członek KC PZPR. O dziejach tej prapremiery pisze sam Łomnicki; zob. tegoż, «*Do piachu*» Różewicza: *dzieje prapremiery*, „*Dialog*” 1984, nr 3. Z innej zupełnie perspektywy o perypetiach wystawienia sztuki pisze m.in. Jacek Sieradzki; zob. tegoż, *Psia buda bez pancernych*, „*Dialog*” 1996, nr 10.

leśne i utworem *Echa leśne* Stefana Żeromskiego³⁰, przy czym zamyśl debiutu Stanisław Gębala określa jako legendotwórczy, sztuka *Do piachu...* zaś, jego zdaniem, opiera się na zamyśle legendoburczym³¹.

Warto w tym miejscu przyrzeć się przedstawieniu stołu w *Echach leśnych* Żeromskiego, gdzie mebel ten jest nośnikiem istotnych treści. To na nim bowiem znajduje się karta informująca o wstąpieniu Jana Rozłuckiego – „Rymwida” do oddziału partyzantów, co istotne, ze względu na biografię Różewicza, stacjonującego m.in. w powiecie opoczyńskim. Ten, „«wierny obowiązkowi dla swej ojczyzny»”³² [s. 58], bohater wzywał swojego wuja – generała Rozłuckiego, wiernie służącego carowi, do zasilenia szeregów leśnego oddziału. Po schwytaniu „Rymwida” przez wojsko dowodzone przez generała Rozłuckiego, przy stole, znajdującym się w karczmie, odbywa się nad tym oficerem sąd polowy. Jeden z sędziów – kapitan Szczukin, „gniotąc stół pięściami” [s. 63], w taki oto sposób zwraca się do oskarżonego o zdradę:

Rozłucki! Ty nie śmiej tu przed nami hardo stać! Nie śmiej w nas patrzeć takimi oczami! Tyś zaprzysiągł czy nie? [...] Przysięgałeś [...] a z tą świętą przysięgą ty coś zrobił? Tyś z szeregu uciekł do wroga! [...] Razem z innymi zdrajcami swego panującego napadłeś na jego wojsko z zasadzki. Prowadziłeś zdrajców, dawałeś im najgubniejsze wskazówki, uczyłeś ich, gdzie i jak uderzać [s. 63; podkreśl. M.P.].

³⁰ S. Gębala, *Śmierci piękne i brzydkie*, „Dialog” 1986, nr 11, s. 105. Warto wspomnieć, że według autora, dokonany przez Różewicza wybór Żeromskiego (obok Słowackiego) za patrona debiutu literackiego, jest wyborem „w zakresie szkolnego kanonu lektur”; zob. tamże.

³¹ Tamże, s. 107.

³² Wszystkie cytaty podaję za: S. Żeromski, *Echa leśne*, oprac. Z. J. Adamczyk, Łódź 1985. Cyfra arabska, umieszczona w nawiasie, oznacza stronę w wymienionym wydaniu.

Przy karczmarskim stole padają także niezwykle znaczące słowa samego skazanego, bowiem ostatnią jego wolą jest:

[...] żeby mój mały, sześciolatek syn, Piotr, był wychowany jako Polak, taki sam jak ja. Rozkazuję, żeby go uczyć, choćby to było przeciwne sumieniu wychowawcy, jak jego ojciec zrobił wszystko... aż do samego końca. Rozkazuję mu głosem głuchym, żeby pracował dla swej ojczyzny i żeby, jeśli zajdzie potrzeba, umierał dla niej bez jednego drgnienia strachu, bez jednego westchnienia żalu, tak samo jak ja. No, i wszystko [s. 64–65].

Echa leśne Żeromskiego, które „wysnute są z rodzinno-sąsiedzkich legend powstańczych”³³, wpisują się zatem w doświadczenie polowej egzystencji autora *Pięciu poematów*. Jest to tradycja, z której czerpie Różewicz i można sobie wyobrazić, że przedstawione w jego, omawianych tu, utworach codzienne życie partyzantów musiało wyglądać podobnie jak w *Echach leśnych* Żeromskiego, w których życie to nie zostało bliżej opisane, pozostając jedynie w sferze domysłów.

Jak już zostało wspomniane, w *Do piachu...* stół został ukazany najpełniej. Funkcjonuje on w dwóch przestrzeniach – ziemiańskim dworku (*Prolog*) oraz w szałasie i jego okolicy (*Obraz 1, Obraz 5, Obraz 8*), w formie zbliżenia (*Prolog, Obraz 1, Obraz 5*), a także w dalekim planie (*Obraz 8*).

W *Prologu*, którego akcja, podobnie jak całego utworu, „rozgrywa się jesienią 1944 r.”³⁴ mebel ten znajduje się w pokoju, określonym jako „ni to salon, ni jadalnia” [s. 233] wraz z otoczeniem: krzesłami, fotelami i szafą wypełnioną książkami. Przestrzeń pokoju wypełniają ponadto: fortepian, „obraz Matki Boskiej Częstochowskiej” i „obrazki w stylu Jerzego Kossaka” [s. 233]. W tym miejscu bohaterowie rozprawiają na temat działań partyzanckich oraz kształtu Polski jako kraju, którego „moralna przewaga [...]

³³ Z. J. Adamczyk, *Wstęp*, w: S. Żeromski, *Echa leśne*, s. 13.

³⁴ H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych*, s. 53.

zmusza do zajęcia przodującej roli w Nowej Europie” [s. 235], zaś tort leżący na środku stołu jest, jak określa Pani, klapą bezpieczeństwa, bowiem: „w razie czego obchodzimy urodziny Hanecki” [s. 235]³⁵.

„Wąski, zbity z surowych desek” [s. 241] stół, ukazany w zbliżeniu, znajduje się albo w ziemiance, albo w szałasie (autor nie określa precyzyjnie tej przestrzeni), zaś jego otoczenie stanowią: ławki znajdujące się po obu jego stronach, prycza („legowisko dla kilku osób”, s. 241) oraz piecyk. Obraz przedmiotu, ukazany asceptycznie, aczkolwiek sugestywnie, prowokować może do rozmyślań na temat istoty bycia tego mebla. Przydatne mogą okazać się refleksje ojca ze *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza, który postrzega stół, podobnie jak szafę, jako przedmiot należący do „cierpiących, okaleczonych, fragmentarycznych postaci życia”, skleconych w sposób sztuczny, zbitych na gwałt gwoździami³⁶.

Stół ten sprawia wrażenie rzeczy zbudowanej pośpiesznie, tymczasowej i nietrwałej, będącej namiastką domu. Przedmiot przedstawiony został w sposób naturalistyczny³⁷ – obrus zastępuje papier, na którym leży chleb, w misce znajduje się kiszona kapusta, ponadto przestrzeń stołu wypełnia „słonina pokrajana w kostkę, dwie szklaneczki, blaszany garnuszek, widelec, trzy cebule. Walizkowy czarny patefon” oraz lampa naftowa „z okopconym szkłem”, przy czym obraz stołu określony jest jako *natura morte* [s. 241]. Określenie to, wzięte w cudzysłów, nawiązuje do dzieł malarskich w takim stopniu, że przez stół odsłania codzienność ludzkiej egzy-

³⁵ O tym pańskim świecie pełnym dobrobytu pisze m.in. T. Drewnowski, *Walka o oddech*, na przykład na s. 239. Zestawia on obraz dworu i obraz życia partyzantów na zasadzie kontrastu – w rezultacie więc „są to dwa światy, niemal dwa wojska i dwa patriotyzmy”; tamże, s. 240.

³⁶ B. Schulz, *Traktat o manekinach (dokończenie)*, w: tegoż, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957, s. 45. Ojciec niczym Demiurg przelatuje ponad stołem na szkicu Schulza pt. *Ojciec lecący nad stołem*; zob. W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.

³⁷ Warto wspomnieć, że *Do piachu...* krytykowano między innymi właśnie za naturalizm; zob. np. T. Łomnicki, «*Do piachu*» Różewicza, s. 105.

stencji, jej prostotę i przyziemność. Stół w martwej naturze, szczególnie tej z XVII wieku, kiedy to „przeżywała swój prawdziwy rozkwit”³⁸, ukazany jest z bliska, z niezwykłą precyzją przedstawione są znajdujące się na nim przedmioty. Na obrazach najczęściej zajmują one centralną część płótna. Także i tutaj, w *Obrazie 1* ukazane są w zbliżeniu, jawią się jako konkret opowiadający swoim istnieniem o egzystencji leśnych bohaterów. *Stilleben* u Różewicza ma połowy charakter, pozbawiona rysów klasycznej harmonii jest przeciwieństwem dzieła „rozumu kochającego piękny porządek”³⁹.

Z przedmiotów, określających codzienne trwanie partyzantów w lesie, istotne jest pożywienie, ale także patefon czy maszyna do pisania. Jeśli chodzi o urządzenie do odtwarzania dźwięku z płyt jest ono jedynym luksusem, który zdaje się być równie rzadkim i cennym przedmiotem, jakim dla twórców martwych natur były między innymi naczynia z chińskiej porcelany⁴⁰. W przypadku przestrzeni szalasu, a nie wytwornego domu, w którym przygotowuje się stół do przyjęcia gości, jest on symbolem ziemskiego bytowania⁴¹, wyrazem duchowego bogactwa. Należy bowiem do Marka, który wziął przedmiot do lasu, porzucając dobra materialne, wyrzekając się zbytku, choć „mógł być teraz w Londynie albo w Ameryce, bo chcieli po niego samolot przysłać” [s. 243], chodzić „we fraku, lakierkach i białych rękawiczkach” [s. 242], co wzbudza respekt wśród kompanów.

Przedmiot ten wywołuje w bohaterze wspomnienia dawnego życia, bo to jedyna rzecz, która łączy go ze światem, który porzucił:

³⁸ S. Zuffi, *Barok*, w: *Martwa natura: historia, arcydzieła, interpretacje*, przeł. K. Wagnago, Warszawa 2000, s. 68.

³⁹ R. Przybylski, *Et in Arcadia Ego*, Warszawa 1966, s. 145.

⁴⁰ Zob. np. Willem Kalf, *Martwa natura z dzbanem i półmiskiem z chińskiej porcelany*; Abraham van Beyeren, *Martwa natura* (ok. 1655).

⁴¹ A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 149.

Wszystko zostawiłem i to jedno ze sobą zabrałem, prezent od mojej narzeczonej, która jest szlachcianką francuską, bo ja kocham muzykę i wy musicie kochać mnie i muzykę i dlatego instrument ten ze sobą do lasu przyniosłem i wam go daję... [s. 243].

Opierając się o stół, w alkoholowym upojeniu zwierza się swoim kompanom:

Do was przyszedłem, bracia chłopi... miałem kiedyś majątki ziemskie i kamienice, cham czapkę zdejmował i w rękę całował, karetą jeździłem, ale plunałem na wszystko i do was przyszedłem [...], bo wasza krwawica i pot wasz jest mlekiem naszej ojczyzny, dla której słodkie są kajdany i blizny, chcę z wami włączyć, z wami krew przelewać za wolność naszej wspólnej matki, której my wszyscy jesteśmy sieroty i dziatki... [s. 243–244],

po czym pochylając się nad pękniętą płytą, wymiotuje do patefonu. Urządzenie to staje się więc sprzętem ze skazą, przedmiotem uszkodzonym, bowiem z jego wnętrza wydobywa się „stłumione bulgotanie” [s. 244], co pozwala traktować go, podobnie jak w martwych naturach, w kategorii symbolu mówiącego o znikomości życia⁴².

Przedmiotem tym zachwyca się Waluś, żyjący „w sztuce od pierwszej sceny aż do swego tragicznego końca”⁴³. W rozumieniu tej postaci istotne są „treści, którymi tradycja literacka wypełniła to imię”⁴⁴. Polska literatura nadawała je „stajennym, parobkom, ciemnym chłopcom, popychadłom, o których mówiło się czasem w przypiływie chrześcijańskich uczuć, że to też ludzie”⁴⁵.

Waluś emocjonalnie przeżywa to, że patefon pokryty jest „rygocinami”. Ma szczerą chęć, by umyć „pytofon”, przywrócić go

⁴² Tamże.

⁴³ K. Puzyna, *Koniec i początek (rozmowa z Tadeuszem Różewiczem)*, „Dialog” 1974, nr 6, s. 116.

⁴⁴ S. Gębala, *Śmierci piękne i brzydkie*, s. 108. Imię to pojawia się, choć marginesowo, w opowiadaniach *Wizyta i Nogi... nogi z tomu Echa leśne*.

⁴⁵ Tamże. Autor podaje przykład funkcjonowania tego imienia w literaturze polskiej – jest nim parobek Walek z *Ferdydurke* W. Gombrowicza.

do właściwego stanu. Traktuje więc przedmiot poważnie, z wielkim przejęciem, reagując na niefortunne zabrudzenie. W końcu ten „młody chłopak «tryskający zdrowiem»” [s. 244], gładząc dłonią patefon, mówi: „Jako zmyślna psiajucha, śpiwo jako żywy, niby młynek, a gro...” [s. 244]. W słowach tych widać dziecięcy zachwyt człowieka, który jeszcze nie wie, że zostanie osądzony i skazany na śmierć „za rabunek z bronią w ręku, gwałt i rozbój” [s. 286].

Należy też dodać, że w tej części dramatu stół pełni również funkcję oparcia, kiedy Marek siada przy stole, wspiera na dłoniach głowę i płacze oraz wtedy, gdy Bury przygotowuje się do warty, sprawdza magazynek parabellum, rozpoczyna nocne czuwanie.

Kolejnym przedmiotem wypełniającym przestrzeń stołu jest maszyna do pisania w utworze *Opadły liście...* Pojawia się tu militarne określenie czynności pisania: „puszczał palcami serię po serii, jak z automatu”, które dobitnie podkreśla czas i przestrzeń, w jakich znajdują się partyzanci. Ich sytuację najlepiej zaś określa sformułowanie Adiutanta: „pieskie życie, pieska śmierć” [s. 42].

Co istotne, to właśnie przy stole, w trakcie pisania, następuje wyjaśnienie tytułu utworu:

Szlag może trafić! Cholerne Angliki trzymają człowieka w tym lesie i obiecują: „kiedy opadną liście z drzew...” No i co? Opadły. A ty, człowieku, siedź! Czekaj z „bronią u nogi” na rozkaz! Z „bronią”, szlag na nich! Człowiek już z pół roku nie miał w ręku ani Marysi, ani broni! [...] [s. 42].

Słowa Adiutanta zwracają uwagę na gniew, bunt, który towarzyszy partyzantom na co dzień. Pokazują one również ich bezradność wobec rozkazów przełożonych, wobec odgórných decyzji, na które nie mają wpływu. Określenie „z bronią u nogi” może odnosić się także do utrwalanego po wojnie przez władze komunistyczne mitu, że tylko Armia Ludowa toczyła walkę z niemieckim okupantem, natomiast Armia Krajowa jedynie „stała z bronią u nogi”⁴⁶.

⁴⁶ M. Gałęzowski, *Polska w czasie II wojny światowej*, s. 150.

Partyzanci, pozbawieni bliskości drugiej osoby oraz broni i amunicji, są zmuszeni do pogrążenia się w stan psychicznej i fizycznej stagnacji. Nie mogą bowiem wykonać żadnego kroku, podjąc działania, które zmieniłoby obecną sytuację, unieważniło stan napięcia, jaki panuje wśród bohaterów. Dzieje się tak, gdyż partyzanci pozostawieni są sami sobie, pozbawieni, lecz wciąż oczekujący, pomocy ze strony aliantów zachodnich, zapowiadających rzuty broni i amunicji. Z drugiej strony, w *Dzienniku z partyzantki* mowa jest o tym, że choć istnieje realna możliwość walki, „nikt nie płonie chęcią do heroicznych czynów” [s. 231].

Codzienna egzystencja bohaterów wiąże się z poszukiwaniem bezpiecznej przestrzeni, a co za tym idzie z potrzebą zakorzenienia, które, jak twierdzi Simone Weil, możliwe, że jest najważniejszą potrzebą ludzkiej duszy⁴⁷. Świadczyć może o tym pisanie na maszynie listu do domu przez Gustawa, który w ten sposób pragnie nawiązać kontakt z rodziną, przekazać najbliższym, jak upływa mu partyzancka egzystencja w szafasie:

Moi kochani! Chciałbym się z wami zobaczyć, bo to już minęło pół roku, jak wyjechałem z domu. Na leśniczówce czuję się dobrze, mój szef to dobry chłop. Jedzenie mam bardzo dobre i często myślę, jak tam u was. Może na święta przyjadę do domu. Teraz padają ciągle deszcze... [s. 42].

List w końcu niszczy, ale podejmuje kolejną próbę. Ma jednak świadomość, że słowa są puste, nie są w stanie przekazać jego sytuacji egzystencjalnej, ogromnej tęsknoty za rodziną.

Kolejnym momentem, będącym próbą odczucia ciepła domowego ogniska, jest odczytanie przez Gustawa listu Maksowi, wiadomości, która pochodzi z przestrzeni oddalanej, a więc nieco magicznej, a zatem niczym bajka ma ukołysać współtowarzysza do snu:

⁴⁷ S. Weil, *Zakorzenie*, w: *Wybór pism*, przeł. Cz. Miłosz, Warszawa 1983, s. 247.

Mój Teosiu Ukochany! [...] Jak tylko wyjechałeś na nową posadę, ludzie zaczęli gadać o Tobie niestworzone rzeczy. Ja nikomu ani słowa. Tyle co Toni opowiedziałam całe nasze nieszczęście, ale ona to grób. Ja tu myślę o Tobie... [s. 43; podkreśl. M.P.].

Warto przy tym zwrócić uwagę na zachowanie Maksa, który siedząc przy stole w taki oto sposób przygotowuje się do odczytania wiadomości przez Gustawa: „Założył na nos okulary w czarnej oprawie, zdjął je, chuchnął i zaczął przecierać szkła; posiedział chwilę z opuszczonymi powiekami, a potem wyciągnął do mnie rękę z listem, takim gestem, jakby prosił o jałmużnę” [s. 43; podkreśl. M.P.].

List ten, wyeksponowany na stole, będący namiastką rodzinnego domu, jest dowodem na to, że udział w partyzantce był trzymany przez rodzinę w tajemnicy, ale przede wszystkim ukazuje, jak ważna jest choćby najmniejsza wiadomość z „tamtego świata”, bo nadaje sens ich życiu, upewnia, że mają dla kogo żyć i do czego wracać.

W dramacie został przedstawiony także inny rodzaj stołu – ołtarz, ukazany w *Obrazie 8*, przede wszystkim przez rysunek, na którym widać przedmiot i jego otoczenie. Mamy tutaj do czynienia ze stołem ofiarnym, umieszczonym w centrum sceny, nakrytym „kolorowym kilimem i białym obrusem” [s. 278]. Na otoczenie przedmiotu składają się: drzewa, buda, której „zawartość jest i żaloszna, i nijaka”⁴⁸, polska flaga powiewająca na drążku oraz, choć nie umieszczona na rysunku, ale w *Obrazie 4* „na lewo od budy Walusia” [s. 258] latryna, co stwarza wyraźny kontrast między wzniosłością a przyziemnością ludzkiego trwania. W pobliżu połowego ołtarza zgromadzeni: ksiądz, ministrant – partyzant Broda, oddział stojący w dwuszeregu oraz „goście z terenu” [s. 278]⁴⁹. W obrazie tym odzwierciedlona została marginalna sytuacja egzystencjalna

⁴⁸ J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pułapki”*, s. 49.

⁴⁹ O mszy św. pisze Różewicz także we *Wstępie do Ech leśnych*; zob. tamże, s. 6–7.

Walusia, który znajduje się w budzie pilnowanej przez Partyzanta „z karabinem przy nodze” [s. 279], umiejscowionej na obrzeżach obszaru sprawowania mszy. Egzystencja bohatera, zdaniem Haliny Filipowicz, ma charakter podwójnie marginalny, co ma związek z tym, że „oddział partyzancki sam pozostaje na peryferiach działań wojennych”⁵⁰.

Męczyczna, którego początkowym schronieniem jest szałas, gdzie jest niejako dopuszczony do stołu, może jeść, rozmawiać ze współtowarzyszami czy też słuchać śpiewu „Miłość ci wszystko wybaczy...” [s. 243], dobiegającego z patefonu, nie zostaje dopuszczony do uczestnictwa we mszy polowej (spogląda na stół ofiarny z tyłu). Mimo to nasłuchuje jej przebiegu z budy, a kiedy zadzwieczą dzwonek, klęka i mówi: „Baranku Boży, [...], obdarz nas pokojem” [s. 280]. Co znamienne, obraz ten kończy się właśnie tymi słowami, po czym w *Obrazie 9* partyzant je grochówkę (stół zatem zastępuje kawałek ziemi), a w *Obrazie 10* widać już jego „brzydką śmierć”⁵¹.

Utwór zatem nie kończy się pokojem i, co za tym idzie, przebaczeniem. Słowa okazują się puste, prowadzą do pragmatycznego wypełnienia żołnierskiego obowiązku. Nie ma mowy o chrześcijańskim miłosierdziu, kiedy oskarża się człowieka o bandziorkę, nawet jeśli oskarżenie to może być niesłuszne.

Brak domu jest dla Walusia brakiem „centrum”, w konsekwencji czego odczuwa on, w ostatnich chwilach życia, niemoc ogarnięcia świata, w którym przyszło mu żyć, którego nie rozumie, w któ-

⁵⁰ H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych*, s. 58.

⁵¹ S. Gębala, *Śmierci piękne i brzydkie*, s. 110. „Różewicz każe nam patrzeć do końca, jak brzydko umiera jego bohater, w przeciwieństwie do tylu innych bohaterów naszej literatury, którzy umierali tak pięknie. Ale Waluś należał do ludzi, którym przez całe stulecia odmawiano prawa do pięknej śmierci za ojczyznę na polu chwały, gdzież zatem i kiedy mieli się nauczyć ładnego umierania?”

Różewicz oddaje hołd ich brzydkim śmierciom, przemieniając sobie tylko znanym sposobem śmieszność i wulgarność w patetyczny tragizm”; tamże [podkreśl. M.P.].

rym nie ma swojego miejsca⁵². W tej paraliżującej chwili zdolny jest jedynie do ściągnięcia spodni, kucnięcia i powiedzenia: „nie strzymom” [s. 286].

Wraz z nim do dołu wrzucone zostają wszystkie jego przedmioty, które schował do torby, by zabrać je do rodzinnego domu. Kolekcja rzeczy bohatera, której jego najbliżsi nie poznają nigdy, wygląda następująco: „kalesony długie z tasiemkami, koszula trykotowa bez kołnierzyka, kłębek sznurka, łyżka, paczka papierosów, pięć kostek cukru w papierku, kawałek słoniny” [s. 283], jak również kamasze, pasta do butów i „kawałek kielbasy” [s. 285] podarowany dla dobrych wspomnień.

Zakopanie przedmiotów wzmacnia poczucie wykorzenia bohatera z oddziału, podkreśla jego marginalną egzystencję. Mężczyzna wraz ze swoim partyzanckim dobytkiem został pochowany raz na zawsze, wyklęty przez władze AK. Las będący dla partyzantów domem, dla Walusia okazuje się miejscem kaźni i jak twierdzi Józef Kelera, w ślad za nim „trzeba pochylić się bardzo nisko, żeby prawdziwie spojrzeć w «oczodół wojny»”⁵³.

Z perspektywy przestrzeni stołu istotny jest również świat postaci, w szczególności ich wygląd zewnętrzny. Ubiorem nie przypominają one „regularnego wojska” [DP, s. 260], bowiem „jest to zbieranina ubrań cywilnych, starych wojskowych mundurów polskich, niemieckich” [s. 260]. Wśród nich pojawiają się także mundury straży pożarnej i „policji granatowej” oraz zupełnie różne, nieprzystające do siebie nakrycia głowy, buty i pasy. Główny bohater – Waluś, przykładowo, „ma na sobie biały gruby sweter”, a na głowie strażacką rogatywkę „z wielkim blaszanym orłem” [s. 244], Sfinks zaś „wyświechtane portki” [s. 261], „sweter i marynarkę” [s. 262]. Nawet mundur Komendanta jest „pobawiony dystynkcji” [s. 253]. Jedynie podporucznik Ułan ubrany jest w odpowiedni, dobrze skrojony mundur, co w tych polowych

⁵² A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, s. 40.

⁵³ J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pulapki”*, s. 49.

warunkach jest „zjawiskiem niespodziewanym, operetkowym, ale i wzruszającym” [s. 261].

Dopełnieniem tej części wizerunku partyzantów może być fragment z *Dziennika z partyzantki*: „wyglądamy rzeczywiście jak kupa dziada i zdaje mi się, że legiony z 1914 były o wiele lepiej od nas ubrane” [s. 231]. Widać więc, że wśród leśnych bohaterów panuje chaos i ogólne zamieszanie, czym jednak nikt się nie przejmuje (trwa przecież wojna). Wygląd zewnętrzny postaci pokrywa się zatem z wyglądem stołu, stworzonego pośpiesznie w polowych warunkach, charakteryzującego się przypadkowością, tymczasowością, pewną względnością.

W dramacie następuje także odejście od stołu, co widoczne jest w *Obrazie 5*, gdzie bohaterowie spożywają obiad przed szafasem, stojąc albo siedząc na ławkach, choć równie dobrze, co zaznacza w didaskaliach autor, mogą spoczywać na gałęziach czy też workach. Można zatem odnieść wrażenie, że obozowa egzystencja ze stołem czy bez stołu nie ma tutaj większego znaczenia. Najważniejsza jest konsumpcja, czy raczej wypełnienie żołądka strawą przy antystole.

Przy stole spożywa się to, co akurat jest dostępne, nic ponadto. A więc: chleb [P, DP], słoninę, kiszoną kapustę, cebulę [DP], gulasz z baraniny gotowany przez Szczupaka od tygodnia [P]. Często też partyzanci jedzą, siedząc na pryczach, trzymając posiłek w misce na kolanach.

Przy tej okazji warto przyjrzeć się bliżej symbolice żołnierskiej strawy, przede wszystkim w kontekście przedstawień martwej natury. Pożywieniem najczęściej pojawiającym się w utworach, i równie często w malarskich przedstawieniach, jest chleb, należący do elementarnych posiłków człowieka. Oprócz tego, że jest jednym z podstawowych składników codziennej diety, odgrywa również istotną rolę kulturowo-symboliczną⁵⁴. Pożywienie to mianowicie

⁵⁴ Zob. np. D. i Z. Benedyktowiczowie, *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992, s. 11. (Chleb, obok innych przedmiotów kładzionych na stole, w ludowej tradycji wiąże się przede wszystkim z obrzędowością).

ma związek z Eucharystią (chleb Pański), a więc spożywaniem komunii, którą w kontekście utworów należy traktować jako „emocjonalne utożsamianie się ze zbiorowością, otoczeniem”⁵⁵. Z perspektywy symboliki chleba powszedniego, bohaterowie jawią się jako zjadacze chleba, a więc zwykli, przeciętni ludzie, pozbawieni „wyższych aspiracji i ideałów”⁵⁶.

Innym pokarmem, pojawiającym się równie często w utworach jest cebula, o której warto wspomnieć, że wraz z olejem tworzyła tajemnicę rycerzy okrągłego stołu, a zrozumieć ją mogą jedynie ci, jak pisze Różewicz, „co kiedyś siedzieli razem z nami przy tym stole” [EL, s. 18].

Stół partyzancki trwa więc w życiu partyzantów, obok pryczy i ławek, w sąsiedztwie karabinów i innych sprzętów niezbędnych do życia w polowych warunkach. To obraz przejmujący, bo odarty z fasady nadmiaru, harmonii i piękna, jak również spokoju i bezpieczeństwa.

Przedmiot ten, czy to wpisany w przestrzeń otwartą (kawałek ziemi), czy też zamkniętą (szałas, ziemianka, chałupa), jest kruchą namiastką rodzinnego domu, funkcjonuje w przestrzeni przejściowej, „na miarę czasów pogardy”⁵⁷. Bohaterowie utworów siedząc przy nim, czy też będąc w jego pobliżu, myślą o przestrzeni domu z sympatią, tęsknotą, radością. Schronienie to jest zatem dla nich punktem oparcia, wywołują je z pamięci tak, że światło domowego ogniska tli się w ich wspomnieniach i ten niewielki płomień pomaga im w przeżyciu kolejnego dnia w lesie.

Stół partyzancki to przedmiot o niepewnej konstrukcji, prowizoryczny, w każdej chwili mogący stracić rację bytu. Przystaje więc do niepewnych czasów, w jakich żyją leśni bohaterowie. To fundament dla przedmiotów, które w istotny sposób mówią o człowieku – o czasach okupacji, o trudnym stanie świadomości pokolenia,

⁵⁵ *Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, pod red. J. Bralczyka, Warszawa 2005, s. 310.

⁵⁶ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 151.

⁵⁷ J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pulapki”*, s. 48.

któremu przyszło żyć w tamtych czasach oraz, co istotne, mimo iż stworzony w przestrzeni tymczasowej, to jednak jest symbolem osiedlenia się, choć przejściowym „na tym skrawku ziemi”⁵⁸.

Within a Table There Hides a Home. Różewicz's Works on Guerrilla Topics

Summary

In this article the author presents an image of the guerrilla table such as it emerges from the works by Tadeusz Różewicz. The table is representative of an object which comes into existence in field conditions, for the purposes of guerrilla existence. It is therefore important that attention be drawn to Różewicz's personal experiences, that is to his activity in Armia Krajowa [Home Army]. Another necessity is to consider the various types of space in which the table appears (among others, a forest, a dugout, and a cabin), and, consequently, various representations of this object (including a family table and a sacrificial altar). The author analyses the following elements: the table itself and its surroundings, the appearance and the behaviour of literary characters, and the sphere of communication and consumption. The conclusion is that, as an object, the guerrilla table is characterised by a ramshackle construction fitting in with the uncertain times in which Różewicz's forest heroes live.

⁵⁸ A. Hernas, *Czas i obecność*, s. 263.

Dawid Bujno
Uniwersytet w Białymstoku

Szerokość poetycka zero. Przestrzeń w wierszach Andrzeja Sosnowskiego

Przestrzeń i tekst poetycki (wiersz) to dwa główne tematy mojego artykułu, a także utworu Andrzeja Sosnowskiego zatytułowanego *Wiersz (Trackless)*, pochodzącego z tomu *Taxi* (2003). Dlatego też utwór ten posłuży mi jako swego rodzaju wyjaśnienie problemu, którym chcę się zająć. Tekst mówi o Wierszu, który wychodzi z domu w poszukiwaniu siostry, idzie ulicą („wstecz” i „wzdłuż”), w końcu zbacza z trasy, gubi się i nagle okazuje się, że nie ma żadnego domu ani ulicy. Nie ma nawet Wiersza, „znika bez śladu” [T, s. 376]¹. Jest to właściwie streszczenie mojego artykułu: najpierw wyjdziemy z domu, miejsca zaczną się rozpadać, redukować, będziemy poruszać się w tej niepewnej/nieokreślonej przestrzeni, a właściwie gubić się w niej, na końcu zaś przyjdzie zająć się samym Wierszem.

¹ A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki*, Wrocław 2009. Wszystkie wiersze autora cytuję za tym wydaniem (z wyjątkiem utworów z tomu *poems*). W nawiasach podawany będzie skrót tytułu tomiku: ŻK – *Życie na Korei*; SH – *Sezon na Helu*; S – *Stancje*; KO – *Konwój*. *Opera*; T – *Taxi*; GKT – *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*; PT – *Po tęczy*; Z – *Zoom*. Cyfry oznaczają numery stron. Wiersze z tomiku *poems* cytuję za: A. Sosnowski, *poems*, Wrocław 2010. Oznaczać je będę literą P.

W tytule wykorzystałem formułę samego Sosnowskiego. *Szerokość poetycka zero* to nazwa jednego z utworów poety [SH, s. 145]. Po pierwsze, tekst ten stanowi pewną symboliczną cezurę, gdyż otwiera tomik *Sezon na Helu* i jest to – tu zgadzam się z Aliną Świeściak, autorką artykułu również poświęconego przestrzeni w poezji Andrzeja Sosnowskiego – „równocześnie otwarcie [...] ontologicznie niedookreślonej przestrzeni”², która to niedookreśloność od tego właśnie momentu staje się dominująca w twórczości poety. Po drugie, „szerokość poetycka zero” wydaje się odpowiednią *quasi* współrzędną geograficzną, wyznaczającą położenie miejsc opisywanych w utworach autora. Jest to współrzędna metaforyczna (bo poetycka), gdzie zero stanowiłoby brak czegoś, być może punktu na mapie, co z kolei wiąże się ze wspomnianą nieokreślonością przestrzeni. Ale owa nieokreśloność łączy się również z geograficznym terminem, będącym językowym wzorcem tej poetyckiej frazy. „Szerokość geograficzna zero” to w końcu ani Północ, ani Południe. Skojarzenia idą jeszcze dalej i pozwalają na przywołanie innej „zerowej” przestrzeni. Mam tu na myśli *Ground zero*, czyli miejsce, w którym stały dwa zniszczone wieżowce World Trade Center. Karl Schlögel pisze, iż jedenasty września 2001 roku sprawił, że w zabezpieczonej przestrzeni „pojawiło się [...] pęknięcie”. „Okazuje się, że przestrzeń może się rozpaść”³ – twierdzi niemiecki uczony. A więc „szerokość poetycka zero” to jakieś „tam”, gdzie przestrzeń się zawala, rozpada, gdzie burzy się pewien porządek. Przestrzeń staje się nierozpoznawalna, problematyczna. Tak właśnie jest w wierszach Andrzeja Sosnowskiego. Wprawdzie *Sezon* ukazał się w 1994 roku, w związku z czym skojarzenie z WTC jest całkowicie arbitralne, ale uzasadnione – jak sądzę – poetyckimi rozpoznaniem przestrzeni, których dokonuje poeta.

² A. Świeściak, *Konstrukcja przestrzeni w utworach Andrzeja Sosnowskiego*, w: *Cywilizacja – przestrzeń – tekst. Słowiańska topografia kulturowa w języku i literaturze*, red. L. Miodyński, Katowice 2005, s. 89.

³ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 27.

„Wiersz wychodzi z domu”⁴

Najpierw było *Życie na Korei* (1992). „Korea” jest to nieoficjalna nazwa warszawskiego osiedla w pobliżu ulicy Domaniewskiej. Tam, w swoim domu, pod koniec lat osiemdziesiątych, Sosnowski pisał debiutancką książkę⁵. To, że w tytule tomu znalazła się nazwa nieoficjalna, przywołująca oswojoną i domową przestrzeń, wydaje się kwestią istotną ze względu na bogatą znaczeniowo figurę domu. Pisze o tym Hanna Buczyńska-Garewicz:

Dom zawsze, a nie tylko w kołysce u progu życia, chroni przed obcością świata, zapewniając sferę prywatności, intymności, osobności otaczającej człowieka. Domem jest miejsce, gdzie kryjemy się, by śnić i marzyć. [...] Przynosimy doń ze sobą wszystkie wspomnienia, wszystko, co nas ukształtowało, staje się obecne przez nasze zamieszkiwanie, mieszka z nami. [...] Nawet jeśli treścią tych marzeń jest przestrzeń pozadomowa, to przez swe narodziny należą one do domu⁶.

Poeta tworzy w domu, znajduje się w sferze prywatnej, intymnej, bezpiecznej, jego głos – posiłkując się słowami Jacka Gutorowa – „rozbrzmiewa w przestrzeni, na którą składają się refleksy doświadczeń, wspomnień, przeżyć”⁷. W dużej mierze jest to także przestrzeń pozadomowa, która jednak należy do sfery domu, bo życie na warszawskim osiedlu u Sosnowskiego to nie miejska panorama, ale raczej wspomnienia Biebrzy, nadnarwiańskich łąk, ogrodów, wycieczek, wiejskich krajobrazów. Przestrzeń ta jest rozpoznana, określona i stosunkowo stabilna. Wyraźnie wynika to z bezpiecznej, intymnej pozycji osoby mówiącej, którą zapewnia dom.

⁴ A. Sosnowski, *Acte manqué*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, s. 161 oraz *Wiersz (Trackless)*, tamże, s. 376.

⁵ Cyt. za: J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpsy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 143.

⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsce, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 224.

⁷ J. Gutorow, *Urwany ślad*, s. 144.

O „właścicielu” tych wszystkich wspomnień Gutorow pisze: „Jeśli w następnych książkach Sosnowski będzie coraz bardziej problematyzował status podmiotu lirycznego, to w *Życiu* mamy sporo wierszy, których narrator jawi się jako persona wyrazista, zdecydowana, określona”⁸.

Fakt, że już w debiucie poety pojawiają się pierwsze oznaki rozpadu przestrzeni, na przykład w wierszu *Biebrza, Czerwone Bagno* [ŻK, s. 9]. Tytuł wskazuje na konkretne miejsce: rezerwat przyrody na terenie Biebrzańskiego Parku Narodowego. W obrębie tej określonej lokalizacji znika nagle wieś, po której spacerowali bohaterowie utworu (zakochani?). Z kolei w utworze *Millenium* [ŻK, s. 15] osoba mówiąca umawia się z tajemniczą dziewczyną w Berdyczowie albo Barwistanie. Na nieokreśloność wskazuje spójnik „albo” oraz same nazwy miejscowości. Pierwsza wzięła się ze słynnego przysłowia: „pisz do mnie na Berdyczów” (wykorzystał to również Słowacki w *Beniowskim*⁹). Wypowiadamy je dziś, gdy chcemy pozbyć się natrętnego rozmówcy. Barwistan natomiast to nazwa wymyślona na potrzeby futurystycznego projektu Aleksandra Wata¹⁰, później pojawiła się jako konkretna miejscowość u Tuwima¹¹. Są to więc miejsca o literackiej proveniencji, które tak naprawdę nie istnieją, a więc wiążą się z opisywaną przeze mnie szerokością poetycką zero.

Jeszcze jedna kwestia wydaje się bardzo ciekawa w *Życiu na Korei*. W *Wierszu dla Becky Lublinsky* pada pytanie: „czy ziemia jest płaska czy zaokrąglona” [ŻK, s. 31]. Kilkadziesiąt wersów dalej mowa jest o „krawędziach świata” [ŻK, s. 35], natomiast w *Biebrzy...* dowiadujemy się, iż „tęcze rosną w czterech rogach świata”

⁸ Tamże, s. 144.

⁹ J. Słowacki, *Beniowski*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław–Kraków–Warszawa 1996, s. 6.

¹⁰ A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 152–153.

¹¹ J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 1, Warszawa 1975, s. 272–273.

ta” [ŻK, s. 9]. Ziemia jest więc płaska i jej przestrzeń istotnie gdzieś się kończy. Powyższe wnioski można odczytać jako redukcję myśli geograficznej. Nauka sprawiła, że większość przestrzeni kuli ziemskiej jest dziś znana, jest określona, a więc opanowana. W czasach, kiedy sądzono, że ziemia jest płaska, niewiele o niej wiedziano i do tych odrzuconych już sądów sięga Sosnowski.

Powyższe sygnały zanikania przestrzeni odczytuję jako symboliczny zwrot poezji Sosnowskiego w stronę drzwi wyjściowych domu. W następnej książce, *Sezonie na Helu*, po raz pierwszy pojawia się fraza: „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca” [SH, s. 161]. Wraz z przekroczeniem progu następuje również „problematyzowanie statusu podmiotu lirycznego”, o którym pisał Gutorow. Korea-dom, wykreowana w pierwszym tomie, gwarantowała jeszcze względną stabilność; w tomach późniejszych następuje już właściwa redukcja przestrzeni, a wraz z nią redukcja tożsamości osoby mówiącej.

„Świat pod znakiem redukcji”¹²

O burzeniu porządku przestrzennego traktuje drugi wiersz z *Sezonu na Helu*. W *Powstawaniu pewnej kolonii* mowa jest o przedstawianiu miejsc:

[...] z tym cmentarzem
na południe i w ogóle rozproszyc
po podmiejskich działkach, przebić
przestronne arterie i tunele, wznieść
napowietrzną kolejkę, wykopać kanały
i puścić motorówki, promy, wodoloty i precz
z pamiątkami: niech na mapie zarysują się
sylwetki buldożerów

[SH, s. 146]

¹² A. Sosnowski, *Zapalenie pustki*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, s. 386.

Pierwszym miejscem „do przestawienia” jest cmentarz. Wybór ten wydaje się nieprzypadkowy. Ów wycinek przestrzeni w samej rzeczy powiązany jest ze śmiercią, końcem, a umieszczony w klauzuli wersu czasownik „rozproszyc” sugeruje kierunek „na wszystkie strony”, nie tylko na południe. „Rozproszenie” to również „rozsypanie” lub „rozdzielenie na części”. Cmentarne punkty pokryją mapę, o której mówi się dalej, iż zarysują się na niej sylwetki buldożerów. Mapa służy do odwzorowania przestrzeni geograficznej lub przedstawienia różnych innych aspektów reprezentacji przestrzennej¹³. U Sosnowskiego mapa to „teatr działań” mających na celu zniszczenie zastanego porządku przestrzennego. „Zawsze, kiedy kończy się jakiś świat, a nowy zostaje powołany do życia, następuje czas map. Czasy map przynoszą ze sobą przejście z jednej konfiguracji do innej”¹⁴ – pisze Schlögel. W utworze Sosnowskiego zamiar przejścia z jednego porządku w zupełnie inny, ostatecznie realizuje się jednak w rozpadzie. Tajemniczy architekt, który nadzoruje proces przestawiania przestrzeni, w końcu przykłada „zapalną do planu miasta”. Jeśli mapa w tym wierszu odwzorowuje to, co dzieje się z przestrzenią, konkluzja jest taka, że owa przestrzeń zanika, tak jak zanika mapa. Wyobraźmy sobie papierową mapę, na której zaznaczone są punkty zniszczenia (buldożery) i która zaczyna się powoli spalać, począwszy od brzegów. Wraz z przestrzenią i mapą zanika w tym wierszu również czas: „tylko śmiech chłopca w ociemniałym podwórku / odpowie barwie czasu, który ich opuścił”. Niemożliwe jest przecież istnienie czasu bez przestrzeni.

Mapa u Sosnowskiego pojawia się powtórnie w tomie *Zoom* (2000). Wiersz *Grimoire* przedstawia „mapę tutejszego dna”, która nie jest jeszcze skończona [Z, s. 332–333]. Utwór obrazuje podwodne głębiny. By się tam dostać, osoba mówiąca żegna się z powierzchni, z miastem. To właśnie w głębinie spotyka „srebrnego

¹³ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 87.

¹⁴ Tamże, s. 85.

faceta z lirą”, Jamesa Bonda. Tworzy on wspomnianą „mapę dna” i potrzebuje legendy. Bez legendy – jak wiadomo – niemożliwe staje się odczytanie mapy, a co za tym idzie – również przestrzeni. Ciekawa kwestia ujawnia się we frazie: „zacniemy gruntowne obrady / na temat wszystkich jasnych głębi, co nas gubią”. Dwie rzeczy zwracają tu uwagę. Po pierwsze, sformułowanie „gruntowne obrady”. Sosnowski sięga do tego, co zakorzenione w systemie językowym. Zbadać coś gruntownie – to zbadać bardzo dokładnie. W tym utworze „grunt” to domyślna opozycja do „głębi”. „Grunt”, czyli powierzchnia, z którą żegnał się bohater liryczny, jest przestrzenią poznaną, określoną. W tym miejscu narzuca się inny frazeologizm: „tracić grunt pod nogami”. Utrata poczucia bezpieczeństwa następuje po zejściu do „głębi” – przestrzeni nieokreślonej, bez czytelnej mapy. Tak więc „gruntowne obrady” będą nie tylko dokładne, ale będą też miały na celu poznanie, sprecyzowanie „głębi”. Kolejnym interesującym sformułowaniem jest fraza: „głębie, co nas gubią”, a więc przestrzenie, które albo doprowadzają ludzi znajdujących się w nich do klęski, albo sprawiają, że owi ludzie czują się zagubieni, tracą punkt oparcia. W każdym razie „gruntowne obrady” mogą zaowocować tylko trzema możliwościami, zawartymi w pytaniach kończących wiersz:

Sama legenda czy też sama mapa?
Może możliwość samej tylko mapy?
Może też sama niemożliwość dna?

Wydaje się, że jeśli istnieje jakakolwiek możliwość stworzenia mapy dna, to ta mapa będzie tytułową *grimoire* – księgą zawierającą wiedzę magiczną¹⁵, bo tylko w kategoriach nadnaturalnych, niezemskich (*nomen omen*) da się mówić o tej przestrzeni niemożliwej do sprecyzowania i racjonalnego rozpoznania.

Wspomniałem już, iż osoba mówiąca z *Grimoire* przeszła w miejsce nieokreślone z miasta. Jest ono tematem utworu pod ty-

¹⁵ O. Davis, *Grimoires. A history of magic books*, Nowy Jork 2009, s. 1–5.

tułem *Warszawa* z tomiku *Stancje* (1997). Widzimy więc, iż nie jest to miasto przypadkowe, lecz rodzinna miejscowość poety. Czy to oznacza, że wiersz jednak wrócił do domu? Bynajmniej. Oto jeden z końcowych fragmentów tego tekstu:

i miasto kuli się, wlepia przeszkolone gmachy
w przyszłość, ale już grzęźnie, tonie, wsiąka
w błoto aż z wysokościowca pod nawisem chmur
ktoś wypłuka gumę i tylko drobny wir
marszczy powierzchnię kurzawki

[S, s. 194]

Wiersz wcale nie wrócił do domu. Pamiętamy, że w przywołanym we wstępie utworze, już po wyjściu Wiersza z domu, okazało się, że tego domu nie ma. Przestrzeń zaniknęła. I to właśnie proces owego zanikania widzimy w przytoczonym fragmencie ze *Stancji*. Wskazuje na to chociażby otwierający całość obraz przedstawiający „kulące się miasto”, który przypomina figurę z innego wiersza z tego zbioru, z *Listu znad Morza Białego*. Czytamy tam: „prze-strzeń zwija się w kłębek” [S, s. 190]. Obraz ten przywodzi również na myśl pozycję embrionalną człowieka. Gdy człowiek traci poczucie bezpieczeństwa, przybiera taką właśnie obronną pozycję, w tym zaś wypadku wiąże się to ze zburzeniem domowej przestrzeni. Widzimy dalej, że rodzinne miasto autora „grzęźnie” i „tonie”, a więc schodzi pod powierzchnię, która – jak pamiętamy z *Grimoire* – oznacza nieokreśloność, brak klarownej przestrzeni. Ostatecznie po mieście zostaje wyłącznie kurzawka.

Interesujące w tym kontekście wydają się słowa pojawiające się w zakończeniu tomu *Taxi*:

Gdzie? Zaraz na granicy miasta,
gdzie wygasa miasto, traci trans
tam gdzie rysuje się bezmieście.

[T, s. 407]

W początkowych wersach *Warszawy* miasto było światłem. Jeśli światło gaśnie, miasto staje się „bezmieściem”. Redukcja miejskiej

przestrzeni w tych wersach przebiega od zewnątrz („na granicy”) do wewnątrz. Wyobrażając sobie taki ruch dośrodkowy na płaszczyźnie mapy, można dostrzec coś w rodzaju kulenia się miasta, przestrzeni zwijającej się w kłębek, choć na zasadzie wyłącznie redukcji, nie zaś kondensacji. W tym momencie przypomina mi się fragment *Katedry Marii Panny w Paryżu* o powstaniu tytułowego miasta. Zresztą perspektywa narratora rozdziału pt. *Paryż z lotu ptaka* (tytuł mówi sam za siebie) jest bardzo podobna do osoby oglądającej miasto na mapie. Z tym że u Wiktora Hugo zmiany przestrzenne mają kierunek dokładnie odwrotny: od punktu środkowego, który stanowi wyspa Cité, Paryż przekracza Sekwanę i rozrasta się we wszystkie strony¹⁶. Moje skojarzenia idą w stronę teorii powstania Wszechświata i jego ekspansji. Wielki Wybuch spowodował jego rozszerzanie się, zupełnie jak wyspa Cité spowodowała rozszerzanie się miasta. Jedną z możliwości przebiegu ekspansji Wszechświata wynika z założenia, iż jest on „zamknięty”. Oznacza to, że w pewnym momencie Wszechświat zacznie się kurczyć, by powrócić do tzw. Wielkiego Kresu¹⁷. I taki stan widać właśnie u Sosnowskiego. Przestrzeń miasta już dawno rozszerzyła się do maksymalnych rozmiarów, teraz zmierza do swojego Wielkiego Kresu.

¹⁶ W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Szczecin 1986, s. 84–99. Przytoczę krótki fragment: „Paryż narodził się, jak wiadomo, na starej wyspie Cité, która ma kształt kołyski. Wybrzeże tej wyspy było pierwszym ogrodzeniem miasta. Sekwana – jego pierwszą fosą. [...] Paryż, zbyt ścieśniony na swojej wyspie, nie mając już gdzie się obrócić, przekroczył rzekę. [...] Filip August stawia nową tamę. Zamyka on Paryż w kolisty łańcuch wielkich, wysokich, potężnych baszt. [...] Aż wreszcie domy przeskakują przez mur Filipa Augusta i rozpraszają się po równinie, radośnie, bezładnie, byle jak, niby zbiegowie, co wyrwali się na swobodę. [...] Mury Karola V podzieliły los murów Filipa Augusta. U schyłku piętnastego stulecia miasto przekroczyło je, wyminęło przedmieście, wybiegło poza nie”.

¹⁷ J. D. Barrow, *Początek Wszechświata*, Warszawa 1995, s. 25–28.

„Tęcza zastrzelona”¹⁸

Wielki Wybuch wspomniany jest dosłownie w poemacie *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, który ukazał się w następnej – po *Taxi* – książce autora (2005):

W dziesiętnej katachrezie nie wziąłem udziału,
ale znam euforyczny przegon zdarzeń.
Program sponsoruje Big Bang Energy Drink
[GKT, s. 422]

Dopowiem, że osoba mówiąca, która „w dzisiejszej katachrezie” nie wzięła udziału, dopuściła się masy innych katachrez, składających się na konstrukcję tego utworu. Dlatego można by rzucić żartem, że program poematu sponsoruje właściwie Big Crunch Energy Drink. Jak twierdzi sam Sosnowski:

Historia jest bardzo prosta: „moi ludzie” [m.in. Grzegorz Faszyna i Forfirow, czyli postacie z poematu autora pt. *Zoom*, czy Hilda Möbius i Regina Supernau z *Taxi* – przyp. D.B.] udają się w podróż górnym skrajem tęczy z Sopotu do Helsinek, zabierając ze sobą cały znany im świat, a ich błąd polega na tym, że z powrotem chcieliby jechać czymś na kształt kolejki tęczy podziemnej. Twardy jak diament łuk tęczy przebiegający rudy, granity, bazalty? *Mission impossible, pal*. Chodzi więc już wyłącznie o to, aby grupę figur i barwnych postaci przywieść do jakiegoś szczęśliwego końca, który nie dotyka ziemi. Lecz z oczywistych względów nawet to nie jest możliwe: rzecz w pewnej chwili zamarza, kruszy się, opada – gdzieś nad Bałtykiem – w Mallarmejskich konstelacjach. Wszyscy są zdziwieni i zdruzgotani, kiedy lądują w Batumi¹⁹.

Autor pisze, że podróż nie zakończyła się szczęśliwie „z oczywistych względów”. Wydaje mi się jednak, że wymaga to wyja-

¹⁸ A. Sosnowski, *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, w: *Pozytywki i marienbadki*, s. 424.

¹⁹ A. Sosnowski, *Z lusterkiem, na krze, w ujściu rzeki*, rozmawiali T. Majeran, A. Zdrodowski, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, oprac. G. Jan-kowicz, Wrocław 2010, s. 131.

śnienia. Fiasko było oczywiste, ponieważ zanim jeszcze bohaterowie wsiedli do „gondoli pionowej karuzeli”, już z tą ziemską przestrzenią stało się coś niepokojącego. Wystarczy sięgnąć do początku poematu. Utwór zaczyna się od powołania tajemniczych struktur, które – tyle wiadomo na razie – mają „usuwać”. Chwilę potem następuje taki oto fragment:

Ze wschodu wieje bardzo zimny wiatr.
Z zachodu wieje bardzo zimny wiatr.
Udajemy cienie, idąc w górę plaży.
Udajemy światło, zawracając w dół.

[GKT, s. 417]

Po pierwsze, wiatr nie może wiać z dwóch przeciwnych kierunków świata. Po drugie, spacerowicze na górze plaży udają cienie, zaś na dole – światło, które warunkuje istnienie cieni. Jeśli udają, to światła nie ma, nie ma Słońca, które przecież wschodowi i zachodowi nadało imiona. Czyżby więc strukturom, które przed chwilą zaczęły zaledwie ćwiczyć „małe dewastacje”, udało się usunąć strony świata? Nic więc dziwnego, że uczestnicy podróży na trasie Sopot–Helsinki po awarii tęczy zamiast spaść do Morza Bałtyckiego, wylądowali w Batumi, które leży w zupełnie innym kierunku, nad Morzem Czarnym. Ale katastrofa niezwykłego wehikułu niesie ze sobą znacznie poważniejsze skutki. Tęcza na swym grzbiecie unosiła „gwiazdozbiory”, przed wypadkiem bohaterowie podziwiali planetę Mars [GKT, s. 427]. Gdy następuje opis rozsypywania się, czytamy, iż tęcza „gwiazdozbiory zrzuca ze szczytu” [GKT, s. 429]. Zaburzenie w tym utworze następuje już w przestrzeni galaktycznej, dlatego też uważam moje skojarzenia z Wielkim Kresem za uzasadnione. Po katastrofie rozsypuje się również przestrzeń tekstu na ostatnich stronach poematu: dotąd w miarę spójny szyk wiersza rozprasza się we wszystkich kierunkach na kartce [GKT, s. 430–431].

Kolejny poemat zatytułowany *Po tęczy*²⁰, który ukazuje się dwa lata później w tomiku o tym samym tytule, „opowiada dalszy ciąg czegoś, co zaczęło się w poprzedniej książeczce”²¹ – wyjaśnia sam poeta. „Była tęcza i już jest po niej”²² – oto sytuacja po katastrofie, jaka nastąpiła w finale *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*. By jednak wyjść z tamtej sytuacji, przede wszystkim musi zostać uporządkowana uprzednio rozbita przestrzeń samego wiersza, co się jednak za pierwszym razem nie udaje [PT, s. 437]. „Początek chyba jest o początku tego wiersza”²³ – opowiada autor Magdalenie Rybak. „Ktoś” zaprasza osobę mówiącą, by zobaczyła, jak nowa przestrzeń zostaje umeblowana w elementy znane z *Końca tęczy*: ścielone jest lustro, zawieszane światło [PT, s. 437], które w poprzednim poemacie rozpadło się na fale [GKT, s. 425–426], przywrócony zostaje czas. Są to niejako podstawy do stworzenia jakiegoś świata już wewnątrz utworu. Tekst nagle zaczyna wybrzmiewać echem z *Dziadów* Mickiewicza, aczkolwiek ta część wypada – w tym momencie pozwolę sobie posłużyć się autokomentarzem poety – „dość drętwo i archaicznie”. „Zły początek, nie da się pisać w takich «Dziadowskich» klimatach”²⁴ – dopowiada Sosnowski. Nieudany wstęp poematu, który jak dotąd był pisany kursywą (zwykle tak nie piszemy!), przerywa słowo „przepraszam” – mówi to jakiś inny głos, co zaznaczone jest antykwą – i następuje kolejna próba. Ostatnie zdanie pierwszej części, pisane znów kursywą (więc jeszcze niepewnie): „Tak więc płynęły dni i nic się w istocie nie działo” zaczyna na

²⁰ Nazywam go poematem, choć może to budzić wątpliwości, szczególnie na pierwszy rzut oka: typograficznie jest to zbiór kilkudziesięciu tekstów pisanych wierszem i prozą (z wyraźną przewagą oczywiście tych pierwszych), każdy na oddzielnej stronie, aczkolwiek układają się one w jedną, uporządkowaną opowieść. Podobnie ma się rzecz np. z *The Cantos* Ezry Pounda czy *Liturgią* Witolda Wirpszy.

²¹ A. Sosnowski, *Niewielki odwet na „prawdziwym” życiu*, rozmawiał G. Jankowicz, w: *Trop w trop*, s. 189.

²² Tamże, s. 186.

²³ A. Sosnowski, *Dziadowskie klimaty*, rozmawiała M. Rybak, w: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, Wrocław 2007, s. 98.

²⁴ Tamże, s. 99.

następnej stronie drugi wiersz składający się na ten poemat, choć znowu pisany antykwą [PT, s. 438]. Udało się. Zdanie szczęśliwie staje się ugruntowaniem dalszego ciągu. Antykwą, która (poza wyjątkami) utrzymuje się już do końca, oznacza względną stabilizację. Ten sam głos (bo znów zapisany jest inaczej niż reszta tekstu, w tym wypadku pismem pochyłym), niby z off-u, komentuje: „w porządku”, zatem poemat pisze się dalej, aczkolwiek ów „porządek” jest relatywny. Tekst może toczyć się dalej, ale przestrzeń wewnątrztekstowa wciąż stoi pod znakiem redukcji, chociaż – jak się okazuje – na tym wewnętrznym poziomie również nastąpiła próba zmiany przestrzeni. „Wczoraj” osoba mówiąca oraz ktoś jeszcze siedzieli nad rzeką i zostali „pobrani” i „ściągnięci” przez „stały, ewidentnie niewędrowny wir”. Zamiast jednak onomatopei „plusk!” czytelnik słyszy „pop!”, niczym odgłos komputera – podpowiada sam poeta we wspomnianym wywiadzie – towarzyszący operacji przeciągnięcia plików do innego systemu. I tak oto postacie trafiają na pulpit komputera²⁵. Cyfrowa metaforyka dodatkowo podkreśla wirtualny wymiar tych poetyckich przestrzeni. Owa teleportacja nie miała jednak charakteru przemocy, a raczej uwodzenia: „wir / który widocznie zaczynał w nas się kochać / [...] mrugał jak oczko alarmu”. Alarm sugeruje tutaj stan niebezpieczeństwa. Bezpieczna nie jest ani przestrzeń po jednej stronie wiru (portalu), gdzie on sam stanowi stałe zagrożenie, ani też po drugiej, bo wir nie znika (na co wskazują ostatnie wersy tej części), a równocześnie „robi się nieswojo i ciekawie, / robi się zimno, chimerycznie, farmakologicznie”.

W przytoczonym zdaniu pojawia się jeszcze wzmianka o tym, iż „coraz mniej w powietrzu / solmizacji”. Niewątpliwie intrygujący w *Po tęczy* jest związek przestrzeni z muzyką, nad czym chciałbym się chwilę zastanowić. Solmizacja to najprostsza melodia, od której dzieci w szkole zaczynają naukę muzyki. W cytowanym zdaniu wraz z nasilającym się uczuciem dyskomfortu w prze-

²⁵ Tamże, s. 100.

strzeni ta elementarna melodia znika. Trzecia część poematu zaczyna się w momencie, gdy osoba mówiąca wraz z towarzyszem od trzech tygodni nurkują, szukając piosenki na dnie jakiegoś zbiornika wodnego [PT, s. 439]. Jeśli wcześniej trudno było o tak podstawową melodię jak solmizacja, to wysiłek zanurzania się pod wodę (a pamiętamy o „niemożliwości dna”) w poszukiwaniu bardziej zaawansowanych form dźwiękowych wydaje się zupełnie daremny. I potwierdzają to spotkani „kanonik” oraz „rybacy”, mówiąc bohaterom, że „nic tam nie ma”. Mimo wszystko towarzysze (towarzysze?) osoby mówiącej w końcu udaje się znaleźć odtwarzacz – zdaje się – płyt kompaktowych, co wywołuje w postaciach śmiech. Grana przez urządzenie piosenka stanowi fascynujący kontekst interpretacyjny. W utworze Sosnowskiego zacytowane są tylko dwa wersy:

dann sind wir helden
für einen tag

Być może sprzęt nie jest w stanie odtworzyć reszty. Jest to końcowy fragment niemieckojęzycznej wersji przeboju *Heroes* Davida Bowiego. Notabene, piosenka ta związana jest z przestrzenią zredukowaną. Została nagrana w 1977 roku w Berlinie²⁶, a sam jej tekst przywołuje motyw muru berlińskiego, który przecież fizycznie zaburzył przestrzeń tego miasta²⁷. Fakt, że cytowana jest wersja niemieckojęzyczna, nie oryginał, też ciekawie koresponduje z wszelkimi tekstowymi zaburzeniami. W *Nocie* zamykającej tomik autor napisał, iż „większość urywków niemieckojęzycznych pochodzi z trzech wierszy Paula Celana, tudzież z podręcznika *1000 słów po niemiecku...*” [PT, s. 473]. Próżno jednak byłoby szukać tych dwóch wersów w jakimkolwiek zbiorze Celana, a tym bardziej

²⁶ <http://www.bowiegoldenyears.com/heroes.html>, 13 listopada 2011 roku.

²⁷ Utwór pochodzi z płyty Bowiego o tym samym tytule, natomiast niemieckojęzyczna wersja przygotowana była specjalnie na *Helden*, jeden z singli promujących album.

w przywołanym samouczku. Piosenka okazuje się trafną ścieżką dźwiękową dla tej przestrzeni. Zdaje się, że bohaterowie starają się ją zaśpiewać, ale tylko klną i wyją, nie potrafią prawidłowo odtworzyć nawet najprostszej solmizacji (już w samej nazwie robi się błąd: „sosolmizacje”). Zapominają o „la”, a na końcu wkrada im się „da”.

W tej części poematu *Po tęczy* pojawia się również istotna cecha samej przestrzeni zastanego świata:

z kolei okazało się że niebo zaszło
pewnie nie miało nawet siły wzejść
w stropie otworzył się nadsiewłom

[PT, s. 439]

Co więc jawi się nad głowami bohaterów, jeśli sklepienie było zbyt słabe, nie mogło także ukonstytuować stabilnej przestrzeni (nie ma też żadnych ciał niebieskich; rozsypały się po katastrofie tęczy)? Jest jakiś strop, a więc przestrzeń w pewien sposób ograniczona, a w nim „otworzył się nadsiewłom”, czyli powstała dziura, która sugerowałaby istnienie jakiegoś wyższego poziomu. Być może jej konstrukcję przybliży inny wiersz wchodzący w skład poematu, w którym występuje takie oto porównanie:

otwiera się czysta przestrzeń, jak butelka
bez listu w przyborze sfer, z próżnią w ascendencji...

[PT, s. 445]

Strop z poprzedniego fragmentu byłby tu niczym ścianka butelki, natomiast „nadsiewłom” – jej wylotem. W obu częściach pojawia się moment otwarcia, co pozwala mi sądzić, iż chodzi o podobną konstrukcję przestrzenną. Ta ścianka butelki, która nie jest niebem, okala pustą przestrzeń, zupełnie zredukowaną. Bohaterowie widzą to jak na dłoni: „Pokazujesz ładny grzyb drzemiący na twojej dłoni” – mówi później jeden do drugiego [PT, s. 450]. Grzyb oczywiście atomowy, który czytałbym tu jako piętno tej przestrzeni. Osoba mówiąca następnie dmucha w dłoń, wysyłając owo piętno

niczym pocałunek „i jest to miły *fallout* pocałunków”. Gdy fraza ta pojawia się na następnej stronie, słowo „*fallout*” (czyli opad radioaktywny) zostaje zamienione na „*chillout*”. Najpierw postacie zostają naznaczone (żeby nie powiedzieć: napromieniowane). W końcu chyba się z tym godzą, bo w kolejnym wersie czytamy: „Atom cacy, próżnia cacy. Reszta jest mniemaniem” (niczym umierający Hamlet) i jeszcze niżej: „Gra [...] to mniemanie”. W *Po tęczy* ponownie ruszają prace na *grimoire*. Tym razem ma to formę studiowania właśnie gier, a dokładniej gier *noirs* (jeśli przeczytamy na głos „gry *noirs*”, zabrzmiałoby to niemal jak „grimoire”; poza tym kolor – czerń – nasuwa na myśl pojęcie czarnej magii) [PT, s. 440]. Jednak postaci o imionach Mihi i Tibi²⁸ nie mają zamiaru rysować mapy, ponieważ określenie przestrzeni nie ma już sensu. To ich „mniemanie” („gry *noirs*” to też mniemanie) dotyczy analizy szarych krwinek dni. Skoro jasne jest, iż przestrzeń poddana została procesowi redukcji, należy postawić pytanie, czy ma to związek z czasem, czy da się go określić. To według mnie jest przedmiotem badań bohaterów.

[...] Martwią te analizy,
lecz one nie są już aktualne, mówi Tibi, a Mihi
mruczy: W sondażach dominują blade krwinki.

Jeśli szary ustępuje na rzecz bladego, oznacza to utratę intensywności kolorów. Czas staje się coraz mniej uchwytne, aż w pewnym momencie podana zostaje w wątpliwość jego prawdziwość: „czy to *echt*²⁹ / czas (mniejsza), czy to nie jest *echt* czas, / kiedy

²⁸ Czy są to ciągle te same postacie? Być może cytata z *Pieśni* Horacego w drugiej części *Po tęczy* (zaraz pod sceną z szukaniem piosenki) można byłoby uparcie zinterpretować jako nadanie lub wskazanie imion. Szczególnie jeśli „Mihi” oznacza „Mnie” (wówczas byłaby to osoba mówiąca), a „Tibi” – „Tobie” (a więc znalazłby piosenki, gdyż Tibi wydaje się być kobietą). Jest to jednak zupełnie nieistotne w kontekście moich rozważań na temat przestrzeni.

²⁹ „Echt” to niemiecki przymiotnik, który oznacza „prawdziwy, autentyczny”. Po polsku brzmi jak westchnienie.

dzieje się, idzie jesień i dzieje się". W drugiej części, tej z wirem [PT, s. 438], też zdawało się, iż „płynęły dni”, ale każdy z nich był taki sam. Postacie piły nad rzeką „brandy czasu” w płonących „jak znicze cementarne”³⁰ (autokomentarz Sosnowskiego) kieliszkach. Już sam ten obraz powinien rozgrzać czytelnika, jednak dalej „brandy czasu” zamienione zostało na „brände der zeit” – pożar czasu (tym razem jest to rzeczywisty cytat z Paula Celana³¹). Przestrzeń się redukuje, czas się pali. W dalszej części poematu Mihi i Tibi, którzy „w jednym stali domu”, ustępują miejsca *Fat Manowi* i *Little Boy'owi*, a wiemy, że w rzeczywistości są to nazwy bomb atomowych, które spadły na Nagasaki i Hiroszimę. Pojawiają się tam jeszcze Nimfetki Vivian, co zapowiada obszerny cytat z monumentalnego dzieła Henry'ego Dargera pt. *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*. Znamienne, że Sosnowski w *Nocie* podaje jedynie część nazwy: *The Realms of the Unreal* (dosł. *Królestwa Nierealnego*), jakby chcąc uwydatnić chimeryczną cechę przestrzeni *Po tęczy* [PT, s. 473]. Fragment prozy Dargera opisuje zniszczenia spowodowane tornadem. Po tej intensywnej części pojawia się na następnej stronie czterowersowy fragment, który dzięki oszczędnej typografii, ale też za sprawą budowanej w nim atmosfery, wywołuje niepokojące wrażenie ciszy [PT, s. 456]. Następuje tutaj kolejna szansa na zmianę przestrzeni:

Był tu samochód na babilońskich numerach,
nie zabrał nikogo, więc zaczęliśmy płakać.
Trzeba spieniężyć cały świat, dziewczynki.
Później pokochać. Pokochać i płakać.

Dokąd jednak ów samochód miałby zabrać bohaterów poematu? Czy Babilon z rejestracji miał sugerować, że trasa auta pro-

³⁰ A. Sosnowski, *Dziadowskie klimaty*, s. 100.

³¹ P. Celan, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2003, s. 70.

wadzi przez „bramę boga” (to właśnie znaczy akadyjskie *Bab-ilim*)? I czy tą bramą jest otwarty „nadsiewłom” – odkorkowany wylot pustej butelki? Niestety, samochód nie zabrał nikogo. Kierowca krzyknął tylko, że „trzeba spieniężyć cały świat”. Czy tylko na to się zdaje ten świat oznaczony piętnem atomowego grzyba? Można też oczywiście go pokochać. Zapewne tak, jak wir pokochał siedzących nad rzeką. Ażeby następnie ich wciągnąć.

„W zgubieniu ścieżka”³²

Przyjrę się teraz sposobowi poruszania się osoby mówiącej i innych postaci po tym „świecie zanikającym” [T, s. 387]. Jeśli przestrzeń jest niepewna, nieokreślona, przemieszczanie się po niej również musi być chwiejne. Problemy te sygnalizowałem wcześniej, m.in. w trakcie analizy utworów *Grimoire* czy *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, w którym uczestnicy niezwyklej wycieczki miast spaść do Bałtyku, wylądowali w Batumi. Otóż motywem stale powracającym w twórczości Sosnowskiego, od kluczowego *Sezonu na Helu*, jest gubienie się.

W tomie *Sezon na Helu* zamieszczony został utwór pod tytułem *Killarney* [SH, s. 162]. Mowa tam o „szmerach kroków myślących ścieżki”, o „zbląkanych krokach”. Już sam rzeczownik „szmery” sugeruje coś niewyraźnego, nieregularnego. Poruszanie się po redukującej, rozpadającej się przestrzeni jest co najmniej niepewne. Poza tym skoro niemożliwe okazuje się stworzenie precyzyjnej mapy miejsc pojawiających się w utworach Andrzeja Sosnowskiego (bo taka mapa będzie albo bez legendy, albo z zaznaczonymi buldożerami, a jedyną jej współrzędną zostanie przecież szerokość poetycka zero), to jedynym możliwym sposobem poruszania się pozostaje stawianie „zbląkanych kroków”.

³² A. Sosnowski, *Pięć sążni w dół*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, s. 205.

Wątek zostaje rozwinięty w wierszu z następnego tomu – *Stacje*. Utwór nosi tytuł *Pięć sążni w dół*, co już wskazuje, że kierunek ruchu jest jednoznacznie określony. „Dół” w tym wierszu to również „dno”, a „dno” to przywoływana przestrzeń nieokreślona, dla której niemożliwe jest stworzenia mapy. W czwartej, ostatniej części tego utworu czytamy:

I gubić drogę
Bo w zgubieniu ścieżka
Bo w zgubieniu ślad
[S, s. 205]

To właśnie gubienie staje się ścieżką, cienką drogą, którą byśmy zaznaczyli na palącej się mapie, określającej przestrzeń w tych wierszach. Co więcej, gubienie się pozostawia ślady. Po nich to można śledzić postacie z utworów poety. Oznacza to jednak gubić się wraz z nimi. Zgubić się też można, czytając sam tekst. Typograficznie wiersz jest podzielony na kilka ponumerowanych części. Tytuł *Pięć sążni w dół* sugeruje właśnie pięć całostek, a są niestety tylko cztery. Zagubienie piątej, brakującej części staje się zatem także sposobem konstruowania przestrzeni samego tekstu.

„Blask na peronach”³³

Paradoksalnie pewnym zaczepieniem dla postaci egzystujących w przestrzeni wykreowanej przez Andrzeja Sosnowskiego są punkty, które nazwać można, używając terminu Marca Augé: nie-miejsca³⁴, do których francuski badacz zaliczył przede wszyst-

³³ A. Sosnowski, *Jesień*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, s. 16.

³⁴ Tę samą kategorię – powołując się na Joannę Roszak – w odniesieniu do twórczości Sosnowskiego wykorzystuje również Karolina Felberg w swojej książce *„Melancholia i ekstaza”*. *Projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, Warszawa 2009, s. 73. Autorka utożsamia nie-miejsca ze współrzędną, którą i ja się posługuję, czyli z „szerokością poetycką zero”, jednak u mnie ma ona dużo szersze znaczenie.

kim: „trasy powietrzne i kolejowe, autostrady, ruchome przybytki zwane «środkami transportu» (samoloty, pociągi, samochody), porty lotnicze, dworce i stacje kosmiczne, wielkie sieci hoteli, wesołe miasteczka, supermarkety, skomplikowane węzły komunikacyjne”³⁵. W tym wyliczaniu z łatwością można by umieścić nie-miejsca z wierszy Sosnowskiego. Ta kategoria obejmuje nawet tytuły książek poety: mamy przecież *Stancje* i *Taxi*. O ile Augé przeciwstawiał je miejscom tożsamościowym³⁶, o tyle w przestrzeni dotąd przeze mnie opisywanej owe nie-miejsca byłyby swego rodzaju namiastką stabilizacji, jej nadzieją. Jak pisałem – zupełnie paradoksalnie. Na przykład w wierszu *Inaczej (nomen omen)* z tomu *Taxi* pociąg, którym podróżują jacyś „my”, jawi się jako:

[...] skupione sygnały
 na obrysach pędu – jakby ruch stanowił
 nagłe terytorium o płynnych granicach,
 pulsujący kontur puszczony po szynach
 obłok stali, błysków, zgrzytów i kołysań,
 plazmę ciepła drżącą jak meduzia plama.

[T, s. 368]

Dotąd przestrzeń była zdecydowanie rozproszona, a tu mamy „skupienie”, ale też „nagłe terytorium”, czyli przestrzeń nieoczekiwane wyodrębnioną, nawet jeśli ma „płynne granice”. Pociąg to „kontur”, czyli coś wyraźnego, co odcina się od tła (od mętnej przestrzeni). To jest też „stal”, która przez swój ciężar nabiera konkretnego charakteru. Pojawia się również ciepło, co kojarzy się z domem, który został opuszczony po *Życiu na Korei*. Nadzieja jest oczywiście złudna. To wszystko stanowi jedynie chwilowe i „daremnne olśnienie”. Ciepło zestawione jest z nie-miejscem

³⁵ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 53–54.

³⁶ Tamże, s. 53.

w wierszu, który poprzedza poemat *Po tęczy* w tomiku tak tytułowanym [PT, s. 436]. Osoba mówiąca bierze prysznic w hotelu, „dziękując uprzejmie za to że tak ciepło”. Śnią się jej stacje benzynowe, czyli inne nie-miejsca. Ale cóż z tego, skoro za chwilę rozpocznie się szeroko tu omawiany poemat, jeden z najsmutniejszych utworów Sosnowskiego, a na tę atmosferę niewątpliwym wpływ ma konstrukcja przestrzenna w nim przedstawiona. W ostatnim tomie autora pt. *poems* wyraźnie widać, iż nie-miejsca również podlegają redukcji, tak jak cała tu opisywana przestrzeń. W utworze *dr caligari resetuje świat* pociągi i stacje metra eksplodują [P, s. 16]. Inne nie-miejsca również zostają zniszczone: „hotele zburzone lotniska spalone / hale towarowe w huku deflagracji” [P, s. 18]. Augé pisał o powrocie do miejsca przez ucieczkę z nie-miejsc³⁷, a tymczasem na „szerokości poetyckiej zero” taka możliwość zostaje udaremniiona. Jeśli kiedykolwiek istniała.

„Nie ma wiersza”³⁸

Chcąc zamknąć mój wywód, muszę wrócić do utworu *Wiersz (Trackless)*, który miał na wstępie streścić ten artykuł. Teraz posłużę mi jako podsumowanie, ale uzupełnię jego treść swoimi wnioskami. Wiersz Sosnowskiego wyszedł z domu pomiędzy *Życiem na Korei* a *Sezonem na Helu* i to „pomiędzy” można potraktować jako symboliczny próg drzwi wyjściowych. Już pierwszy krok na zewnątrz (pierwszy utwór z *Sezonu...*) sytuuje naszego bohatera w przestrzeni oznaczonej „szerokością poetycką zero”. Jest to przestrzeń stale rozpadająca się, redukująca, której nie da się zapisać na mapie, nawet jeśli tą mapą miałyby być księga magiczna

³⁷ Tamże, s. 73.

³⁸ A. Sosnowski, *Wiersz (Trackness)*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, s. 376.

(„grimoire”). Wiersz gubi się, bo tylko taki sposób poruszania się jest tu możliwy. „Idzie bez pamięci” [T, s. 376], traci więc ponadto swoją tożsamość. Zatrzymuje się jedynie w suterrenach i „przy murku śmietnika”, ale są to lokalizacje chwilowe, czyli nie-miejsca. W końcu „znika bez śladu”. „Nie ma wiersza”. Destrukcja tekstu poetyckiego ma ścisły związek z rozkładem przestrzeni. Gutorow pisał o *Sezonie...* (choć równie dobrze można to odnieść do kolejnych książek), że tomik zawiera „niekończący się proces budowania i rozpadania sensu”³⁹. Wraz z rozpadaniem się przestrzeni, rozpada się sens, rozpada się język, wraz z gubieniem się w tej przestrzeni czytelnik gubi się w tekście. W omawianym wcześniej wierszu *Grimoire* jest scena, w której osoba mówiąca ma problem ze zrozumieniem słów „srebrnego faceta”, „gdyż niełatwo o dobrą artykulację pod wodą” [Z, s. 333]. W przestrzeni zaburzonej, nierozpoznanej, następuje zakłócenie komunikacji, które odbywa się nie tylko na poziomie bohaterów utworów, ale też na linii nadawca / odbiorca wiersza.

W kontekście twórczości Andrzeja Sosnowskiego często mówi się o końcu poezji⁴⁰. Sam poeta rozważa ten problem w swoim eseju o Elizabeth Bishop: „wydaje się, że od ponad stu lat ów legendarny koniec trzyma się niebezpiecznie blisko całej literatury”⁴¹. Ale czy kiedykolwiek rzeczywiście nastąpi? Alina Świeściak swój tekst o przestrzeni w utworach Sosnowskiego napisała po ukazaniu się *Taxi*. W zakończeniu artykułu tak odniosła się do tego tomiku:

Wydaje się, że rozbicie nie może iść dalej, jeżeli chcemy jeszcze mówić o wierszu, a więc o całości zorganizowanej semantycznie. Spójność tekstu może być poddawana przeróżnym próbom wytrzymałości, ale jej ostateczną granicą jest chaos, a więc szum informacyjny, bełkot, entropia. W *Taxi* Sosnowski zbliża się do tej granicy i cho-

³⁹ J. Gutorow, *Urwany ślad*, s. 180.

⁴⁰ G. Jankowicz, *Zamknięcie: koniec wszystkich rzeczy*, w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 193.

⁴¹ A. Sosnowski, „Najrzykowniej”, Wrocław 2007, s. 89.

ciaż uważa, że nie przez sens następuje komunikacja autora z czytelnikiem (a raczej nie wyłącznie i nie przede wszystkim przez sens), to zupełna anihilacja porządku znaczeniowego nie wydaje się dobrą drogą ku porozumieniu z czytelnikiem⁴².

A jednak w następnych „tęczowych” książkach poeta posuwa się w rozbijaniu, i tekstu, i przestrzeni, znacznie dalej. Czy w nich dochodzi do wspomnianej ostatecznej granicy, a więc czy to jest już ów bełkot? Czy następuje tam anihilacja, czyli tzw. Wielki Kres, o który się wcześniej upominałem? Moim zdaniem – nie. Mam nadzieję, że moje komentarze do *Po tęczy* dowodzą, że jakieś porozumienie z tym tekstem jest możliwe. A przecież autor wydaje później *poems* i zdaje się, że owo „rozbicie” wciąż się posuwa naprzód. Powrót do Wielkiego Kresu, kurczenie się Wszechświata zamkniętego w wierszach poety nie ma końca i jest to rzecz wielce paradoksalna. Ciągłe niszczenie tej wewnątrztekstowej przestrzeni jest jednocześnie jej kreowaniem, a nieustająca destrukcja samego tekstu poetyckiego jest tak naprawdę rozszerzaniem jego formy. Jak powiedział Piotr Śliwiński o twórczości Sosnowskiego przy pewnej okazji: „Z tego wielkiego «nie» zrodziło się wielkie «tak»”⁴³.

Szerokość poetycka zero.

Space in the Poems by Andrzej Sosnowski

Summary

The main subject of the article is the construction of space in the works by Andrzej Sosnowski. Important are images of the collapse of the world, especially following the author's poetic debut, *Życie na Korei*. The study focuses on, among others, the movements of his lyrical personae in a reduced space, the

⁴² A. Świeściak, *Konstrukcja przestrzeni w utworach Andrzeja Sosnowskiego*, s. 98.

⁴³ P. Śliwiński, *Nagroda Literacka Gdynia dla Andrzeja Sosnowskiego*, „Przystanek Literacki” 2011, nr 2, s. 21.

connection between its collapse and the problematising of the subject's identity and a disintegration of language. In this context the latest of Sosnowski's poems are interpreted with special attention.

Katarzyna Wądolny-Tatar
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Granice własnego świata. O poezji Anny Janko

Twórczość jest formą ekspansji „ja” na świat i dokonuje się na prawach transgresji. Inaczej rzecz ujmując – transgresja jest warunkiem *sine qua non* aktu twórczego. Działania transgresyjne, niwelujące bariery materialne, społeczne, symboliczne, mają fundamentalne znaczenie dla rozwoju kultury¹. Artefakt stanowi manifestację podmiotu definiowalnego wobec granic istniejących i nienaruszalnych, stawianych i przekraczanych – zawsze za sprawą „ja” lub innych. Wraz ze zmianą granic przekształcaniu i przeobrażaniu ulega przestrzeń rozumiana jako rejon wokół „ja” i sfera „ja” (cielesności, jaźni).

Poszczególne tomy poetyckie Anny Janko są świadectwem funkcjonowania w obu tych przestrzeniach („wokół siebie” i „w sobie”), a ponadto przykładem eksponowania obu sfer w ujęciu temporalnym. Debiutancki tom najbardziej eksponuje „tu i teraz” podmiotu, drugi projektuje kres życia, późniejsze – wprowadzając także tematykę narodowo-historyczną – są zorientowane na przeszłość. *Świetlisty cudzoziemiec* jest wyrazem prywatnych trans-

¹ Zob. J. Kozielecki, *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997.

gresji „ja” lirycznego, a *Wiersze z cieniem* przypominają o istotnej „ciemniejszej” stronie życia i spraw, poetycko syntetyzując przy tym czas i przestrzeń².

W młodzieńczej twórczości osobność i „wola odróżnienia”³ wydaje się u Janko tym silniejsza, im bardziej konfrontuje siebie z twórczością rodziców. Analiza poezji Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego i ich córek ujawnia interpersonalne relacje, dające się rozpatrywać w kontekście Bloomowskiej koncepcji wpływów poetów silniejszych (przynajmniej w początkowej fazie) na słabszych⁴. Na artystyczne zależności nakłada się tu również rodzinno-pokoleniowa relacja. Podmiot wierszy Janko oscyluje między odrzuceniem znanego modelu domu a akceptacją osobowości rodziców-twórców, próbując umiejscowić się w rodzinno-artystycznej konstelacji⁵. Wyrazem wyboru własnej drogi twórczej i jednocześnie pewną cechą wieku piszącej jest ironia jako strategia poetycka, przyjęta we wczesnych tomach poetyckich. Osoba mówiąca deklaruje: „Wolę nóż od Hioba/ wolę ironię od ciała” (*Wybór. Ucieczka. Obok* [WSS]), posuwa się „do ostatnich/ niebezpiecznych granic śmiechu” (*Opowieść o wypożyczonym śnie* [WSS]). Trop wprowadza pożądaną dwuznaczność, opalizację sensu, neguje arbitralność sądów o świecie, celowo narusza spójność poetyckiej wypowiedzi. Janko sprawnie posługuje się „białą bronią” ironii, twórczo odkształcając język.

² Odwołując się do poszczególnych wierszy poetki i cytując je, stosuję następujące oznaczenia tomów: A. Janko, *List do królika doświadczalnego*, Gdańsk 1977 – LDK; teźże, *Wykluwa się staruszka*, Gdańsk 1979 – WSS; teźże, *Diabłu świeca*, Gdańsk 1980 – DŚ; teźże, *Koronki na rany*, Gdańsk 1989 – KNR; teźże, *Zabici czasem długo stoją*, Wrocław 1995 – ZCD; teźże, *Świetlisty cudzoziemiec*, Warszawa 2000 – ŚC; teźże, *Wiersze z cieniem*, Warszawa 2010 – WZC.

³ Wyrażenie zaczerpnęłam z pracy: A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.

⁴ Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

⁵ Powstała również antologia prezentująca utwory członków rodziny: T. Ferenc, Z. Jankowski, A. Janko, M. Wieczorek, *Cztery twarze domu. Antologia rodzinna*, red. J. Krzyżanowski, Szczecin 1991.

Debiutancki zbiór *List do królika doświadczalnego* pokazuje badanie granic siebie i świata, codzienną empirię. Relatywizuje ustalony porządek semantyczny i aksjologiczny, obnaża falsyfikacje rzeczywistości, „ja” mówiące z uporem weredyka demaskuje fałsz. W otwierającym tom oficjalnym poetyckim powiadomieniu zwraca się do badanej istoty, wskazując na długotrwałość i pożądany skutek prowadzonych doświadczeń:

Aż staniesz się notorycznym szczerościomanem
i buchnie fetor od rozkładającej się tajemnicy

Wtedy zakończę badania
nad układem szczerości człowieka
A ciebie zamknę w białym pokoju
żebyś się wreszcie domyślił
do czego ludziom służą klamki

[*List otwarty do królika doświadczalnego*, LDK]

Niezgoda na rzeczywistość objawia się również potrzebą ucieczki. Ewazyjny wymiar działań podmiotu ujawnia się w wielu utworach bezpośrednio. Ucieczka jest zawsze porzucaniem jakiegś przestrzeni, rezygnacją z niej i podążaniem ku innej. W jednym z utworów „ja” mówiące stwierdza, definiując jednocześnie „siebie”: „Uciekłam do miasta/ by swój intelekt podłączyć do prądu/ Umawiałam się pod siódmym krzyżem – weronika/ z tysiącem chustek z tysiącem powrotów” (*Środki do życia. Ballada* [LDK]). Utożsamienie z biblijną postacią otwiera kontekst biblijny, który uległ tu transpozycji. W samym toposie zdeponowana jest już możliwość repetycji, a twórcza modyfikacja Janko wyposaża „ja” identyfikujące się z postacią biblijną w gotowość do powtarzania czynności, do ponownego uskuteczniania ucieczki. W tym samym utworze podmiot dystansuje się jednak wobec własnych poszukiwań, uznając, że siła zmiany tkwi w możliwości swobodnego podejmowania decyzji – „perspektywie szyn”. Ucieczka może być pokazywana również na zasadzie *à rebours*

jako odrzucenie sytuacji lub sfery przez „ja”, wyrażone jako postulat: zostaję, ale rezygnuję „z”. W utworze *Ucieczka domu* [LDK] dom, kojarzony tu z ograniczeniem, traktowany jest jako „jeszcze jedno okrycie zwierzchnie”, co podkreśla jego zbędność na pewnym etapie, możliwość pozbycia się go, wyzwolenia spod rodzicielskiej kurateli i dominacji. Walka o suwerenność prowadzi do etapu, kiedy zewnętrzna kontrola przechodzi w samokontrolę.

Teraz moja matka jest już zbyt mała
a moja skóra za dobrze mnie pilnuje

Sama w sobie
z głową zanurzona
bulgoczę że nie mogę
oderwać się
od własnego dna

[*Ucieczka domu*, LDK]

Wertykalne przekształcenia, jakie zaszły w interpersonalnej przestrzeni domu, obrazują stopień zmian (matka – „już zbyt mała”, „skóra za dobrze mnie pilnuje”). Dążenie do autonomii to proces, który się rozpoczyna, jest w fazie „stawania się”, mimo że podmiot demonstruje już tę niezależność. Symbolika dna kontynuuje i utrzymuje orientujący w przestrzeni i wartościujący porządek. Na ocenę w kategoriach zysków i strat jest jeszcze za wcześnie. Pokonywanie siły ciężenia (cięży dom, ale także cięży ciało) oznacza tu również wysiłek doświadczania (jakby jednorazowego, ale z możliwością ponawiania prób).

Perspektywa horyzontalna określa rozległość przestrzeni, ale równocześnie sugeruje jej wymiar w aspekcie temporalnym. Ogarńnięcie wzrokiem i przebycie obszaru wymaga czasu. U Janko horyzontalnie opisywana jest oswojona przestrzeń i długotrwałe bycie w niej (wewnątrz). Poetka przewrotnie podkreśla opresyjny charakter szczęśliwego domu, kierując komunikat „ja” do potencjalnego wybawiciela:

Uratuj mnie
bo moje szczęście jest bez granic
złota woda w ustach dzwoni
zielona łąka rośnie ciasno

Urodziłam się w słonecznej plamie
w domu gdzie okna wybierają
zdrowe krajobrazy

dzieciństwo z masłem i miodem
niepokoje uchylane do śmiechu

[****Uratuj mnie...*, WSS; wyróżnienie K.W.-T.]

Obcość domu, potrzeba własnych decyzji, prawo do błędów ujawniają się również w wierszu *Mój kochany obcy dom. Gawęda* [Wss], w którym tytułowe dookreślenie gatunkowe nie tyle klasyfikuje genologicznie, co odwołuje się do cech samej formy jako opowieści barwnej i swobodnej, snutej „na żywo”. Antytetyczne, wzajemnie wykluczające się cechy domu pokazują ambiwalencję uczuć podmiotu.

Potrzebę wyodrębnienia, naturalnego oddzielenia zauważa u córki matka. Interpretacja poetyckiego dwugłosu mogłaby prowadzić do interesujących wniosków, mimo że może stanowić temat innego szkicu, warto jednak przywołać niektóre wiersze Teresy Ferenc. W *Psalmie dla córki* (z tomu *Wypalona dolina*) „ja” mówiące dostrzeżę niecierpliwe próby alienacji, stawia też pytania o przyszłość dziecka-młodej kobiety: „Jaka róża się w twoich mięśniach/ odmieni/ Jakie będzie to w tobie/ ząbkowanie ziemi”⁶. Rejestrowane są trudne powroty i konieczność oddzielenia się od matki-poetki, która pisze o córce (także przeciw poetce), łącząc sytuację powitania w autotematyzm utworu: „wraca do bezdomnego domu/ wbiegając wprost w ramiona/ mojego otwartego wiersza”⁷. W wypadku powyższych wierszy trzeba jednak mówić o poetyckiej

⁶ T. Ferenc, *Psalm dla córki*, w: tejże, *Ogniopis. Wybór wierszy*, Warszawa 2009, s. 75.

⁷ T. Ferenc, *Córka pisze wiersz*, w: tamże, s. 104.

figurze córki, ponieważ liryki nie zawierają wyraźnych sygnałów identyfikujących konkretną osobę. Te ostatnie obecne są w innych utworach Ferenc, nawet tych najnowszych (np. *Cień pięćdziesięcioletniej* z dedykacją „Dla Ani” i opatrzonej informacją o miejscu i czasie: „Sopot, maj 2008”, w którym poetka diagnozuje: „Uplotła sobie kosz z deszczowej radości/ Mieszka w nim smakując widoki/ nieba przez szparki w wiklinie”⁸), a także w poezji Jankowskiego (np. *SMS do Ani* ze zbioru *Odpływ. Sztuka ubywania*).

Topos domu pojawia się również w kontekście powrotu – daremnego czy udaremnianego. W jednym z utworów podmiot, odnosząc się do słów matki wypowiedzianych na powitanie („– Bądź mi gościem dziecko”), mówi z wyrzutem:

Przyjechałam tu do siebie
– lecz mnie tu nie ma

Przyjechałam do domu
– gościnność nie jest domem

[*** *Drzwi otworła mi matka...*, KNR]

Puenta brzmi tutaj gorzko. Rozżalenie i bezradność zdradza też pytanie: „dlaczego nie jesteś jak dawniej wszechmocna” zadane w utworze, w którym ujawnia się potrzeba rozmowy z matką (*Rozmowa z matką* [DŚ]), jednak z perspektywy finału dialog okazuje się monologiem pomyślanym, a predykcja: „opowiadam moje życie/ i proszę o pomoc” – niemym komunikatem.

Przeszłość nie oznacza wyłącznie upływu czasu, to także hermetyczność, niedostępność minionych przeżyć, ich niepowtarzalność, ograniczona kubatura wspomnień (bo zamknięty pojemnik pamięci – przywodzi na myśl kognitywistyczne metafory pojęciowe). Janko daje temu wyraz wielokrotnie: „Powrót jest niemoż-

⁸ T. Ferenc, *Cień pięćdziesięcioletniej*, w: tejsze, *Chwila wolna od nocy*, arkusze poetycki dwumiesięcznika „Topos” 2009, nr 5 (108). Tytuł wiersza Ferenc jakby tematycznie i semantycznie wyprzedza albo zapowiada wydane przez Janko w 2010 roku *Wiersze z cieniem*.

liwy/ idąc po swoich śladach zawsze/ trafia się palcami na pięty”
(*W domu męża* [KNR]) – mówi w jednym z utworów, a w innym:

Każdy nowy dom
wprowadza tęsknotę
za tym który opuściliśmy

ale gdyby do niego wrócić byłby nie do zamieszkania
[...]

[*Domy*, DŚ]

Ciało, traktowane jako schronienie i azyl, najbardziej własna przestrzeń – podlega testowaniu pod kątem wytrzymałości, intensywności i ekstensywności doznań. Sprawdzana jest wiarygodność „ja” i innych: „Gdy materialiscie odetną ręce/ to zmienia filozofię/ czy biega/ z białą laską z zębach/ pozostawiając ślady spocnych stóp” (*Pytanie* [LDK]) – albo: „Ślepa uczy się/ spuszczać wstydliwie oczy” (***) *Ślepa uczy się...* [LDK]). Niekiedy obniżona sensoryczna wrażliwość powoduje zamykanie się „ja” w sobie, odgradzanie od świata może być źródłem hedonizmu: „szczęśliwie głucha/ szczęśliwie ślepa” – czytamy w jednym z wierszy (***) *Jesteś Bogiem Spokoju...* [LDK]). Takim samoograniczeniem jest także miłość, jak w wierszu *Alfabet*, który rozpoczyna się słowami:

Jestem w tobie ślepcem
mogę się tylko domyślać
Ty podajesz alfabet
który odgaduję palcami

[...]

[*Alfabet*, LDK]

Janko wie też prześmiewczo-polemiczny dyskurs ze sposobem pokazywania miłości, intymnych przeżyć przez poetów z roczników urodzonych przed II wojną światową (więc z pokolenia rodziców poetki). W wierszach traktujących o tym dotyk – nieprzyjemny i sprawiający ból – współtworzy intertekstualne pole odnie-

sień. Wypowiedź podmiotu jest instrukcją negatywnych miłosnych zachowań:

Uderz
spluń na podłogę
spij się
bo przecież nie ma sensu
biografia bez wojny

Ma być nam
mdło
brudno
charcząco
i egzystencjalnie

[...]

[*** *Nie dotykaj mnie tak delikatnie...*, LDK]

Początek wiersza oraz konstruowana w niecytowanej tu części opozycja paradygmatów miłości potęguje kontrast i ironiczną wymowę utworu. Pozorna sadomasochistyczna gra uruchomiona zostaje również w nawiązującej do dramatu Zygmunta Krasińskiego *nie boskiej-komedii* [LDK], w klauzuli wiersza, w kontekście jego całości oraz romantycznych odwołań leksem „akt” zyskuje wieloznaczny sens: „Toczy się/ dramat/ z moim aktem”. Jak dalece ironia maskuje albo deformuje rzeczywiste sytuacje, widać na przykładzie utworów, w których Janko nie korzysta z jej oręza – wiersz *Skamielina* [Ldk] zamyka sekwencja o paralelnej strukturze: „wpół uderzenia – dotknij delikatnie/ wpół obelgi – niech słowo zmięknie/ wpół śmierci – niech narodzi się człowiek”. Między dwoma biegunami wypowiedzi poetyckiej mieści się gama twórczych możliwości poetki. Konwencja ironiczna i brutalizm niektórych jej wczesnych tekstów może być rozpatrywany w kontekście maskowania podmiotu. Dramatyczne, ekstremalne sytuacje są jak trening przed ciosem z zewnątrz, literackie ustanawianie granicy bólu, tekstowe hartowanie ciała i ducha, pisemny test wytrzymałości psychofizycznej.

Do sprawdzania „ja” wykorzystywane są też żywioły. Akwaticzna wyobraźnia Janko ufundowana jest na topice morza. W zdaniu perentetycznym w wierszu z tomu *Świetlisty cudzoziemiec* osoba mówiąca stwierdza: „wychowałam się nad morzem i tam są wodopoje mojej wyobraźni” (*Mam dobre buty. Wiersz z dopiskiem* [ŚC]). Morze jest w stanie wtargnąć w „ja”, które często do tego świadomie dopuszcza:

Chcę zniecka uklęknąć
zobaczyć jak się woda zamyka
jak oczy głupieją
kiedy toną nie we łzach

[*Stojąc w morzu*, LDK]

„Zobaczyć” oznacza tu także odczuć, sprawdzić funkcjonowanie w innym środowisku. Woda morska, symbolizująca życie i jego rozwój, penetruje ciało. W utworze *Jako dziewczynka* dzieje się to przez naprzemienny ruch fal, przyprływy i odpływy, ruch ten stanowi dwukierunkowe przesuwanie granicy „ja” – świat, wewnątrz – zewnątrz:

Miałam dwanaście lat poszłam na spacer
Morze tam stało jak znajomy rodziców
Rosło – lśniło – rosło Poczułam się piękna
Miałam na imię Ania. Zacisnęłam nogi
Ale Morze już tam było

[*Jako dziewczynka*, ŚC]

Porównanie („jak znajomy rodziców”) przydaje żywiołowi męskich cech. Janko kokietuje lekką perwersją, gra erotyczną sferą „ja”. Czasownikowy szereg: „Rosło – lśniło – rosło” jednocześnie opisuje cechy akwenu, charakteryzuje kinestetykę morza i uczestniczy w erotyzacji obrazu. W jeszcze innym liryku podmiot mówi o własnej wczesnej młodości, dziewczynka portretowana jest wówczas

nad brzegiem morza podczas czytania, a jej wiek komentowany jako: „[...] / Już nie nicość / a jeszcze nie los. / Morze wydycha szep-tem całe zdania / i cofa wszystko” (*Na brzegu* [WZC]).

Topos morza zbliża poezję Janko (przynajmniej w tym wymiarze) do twórczości ojca – Zbigniewa Jankowskiego⁹, u którego motyw ten wyraźnie decyduje o obrazowaniu i metaforyce, daje się rozpatrywać w aspekcie ontologicznym, metafizycznym, religijnym¹⁰. Z kolei wyobraźnię artystyczną Teresy Ferenc organizuje inny żywioł – ogień. Twórczość małżonków może posłużyć więc jako wielowymiarowa egzemplifikacja i potwierdzenie Bachelardowskiej teorii poezji. U Ferenc „ogniopisanie” ma związek z osobistymi doświadczeniami z okresu dzieciństwa w czasie II wojny światowej i realizuje się zwłaszcza w *Wypalonej dolinie*; ogień oznacza też w tej poezji negatywną i pozytywną afektację (miłość, pożądanie, zazdrość, gniew). Źródła poetyckiej imaginacji matki funkcjonują u autorki *Świetlistego cudzoziemca* poza obszarem twórczej eksploracji, nie przekładają się bezpośrednio na składniki jej wyobraźni. Mimo wszystko stanowią cudze – choć w jakimś sensie rodzinne, dojmujące, głębokie – doświadczenia, a ich „obcość” i pośredniość Janko sygnalizuje na przykład poprzez poetykę oniryczną. W *Snach dziedzicznych (I)* [KNR] pisze: „ten krajobraz ściska mi gardło i sinieje w oczach”, a w drugiej części dyptyku czytamy:

⁹ Oto tytuły tylko niektórych tomów Zbigniewa Jankowskiego: *Ciążenie morza*, 1970; *Wysokie łowisko*, 1972; *Ostrzeżenie przed łądem*, 1977; *Według Jonasza*, 1983; *Spokojnie, wodo*, 1991; *Port macierzysty*, 1995; *Ciernie wody*, 2003; *Odpływ. Sztuka ubywania*, 2005; *Przypływ. Jednanie*, 2009. Poeta jest również autorem antologii *Morze u poetów. Wiersze i wypowiedzi współczesnych poetów polskich. Antologia*, wybór, słowo wstępne, oprac., noty o autorach Z. Jankowski, Gdańsk 1977. A w nowszych wierszach Teresy Ferenc widać celowe „przejęcie” topiki małżonka-poety: tejsze, *Dzieci wody. Wiersze z morzem*, Sopot 2003.

¹⁰ Z. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum: Kamieńska, Jankowski, Twardowski*, Lublin 1992.

Pan Bóg z palcem w buzi
stoi na bosaka
tu wszystko wkłoło się pali
uciekaj mały uciekaj
on nie rozumie

znów mówią po niemiecku?
kogo wołasz mammo ty nie jesteś już dorosła?
tu nikogo nie ma
albo już umarli
albo jeszcze nie przyszli

[*Sny dziedziczne (II)*, KNR]

Anektowanie przestrzeni jest także wyznaczaniem perspektywy własnej dojrzałości, horyzontu przeobrażeń. Z literackim uprzedzaniem starości mamy do czynienia w zbiorze *Wykluwa się staruszka*, który należałoby sytuować w kontekście antecedenencji, a nie aktualnej reprezentacji. Podmiot dokonuje wstępnego rozpoznania kresu, podejmuje próbę życia na widnokręgu, a świadomość młodości budowana jest w odniesieniu do starości. Dziewczęcy podmiot *Zuzanny i starców* [WSS] – „szczęśliwy bez litości” – emanuje świeżością i wdziękiem, natomiast w wierszu *Którakolwiek z nas* [WSS] unika kontaktu ze starymi kobietami, drażni urodą, wiekiem. Rodzi się jednak w nim myśl uniwersalizująca los, przeświadczenie, że „którakolwiek z nich” jest w istocie „którakolwiek z nas”, a życie jest ciągłym przeobrażaniem i śmierć może być postrzegana jako etap w ciągu tych przeistoczeń. Wiersz *Na progu który pozostał* rozpoczyna się słowami:

To nie ja
to szereg coraz starszych kobiet
przebiegają przez ciało jedna za drugą
od największej pożądanej
do najmniejszej zbędnej
w nadmiarze gościnnej skóry

[*Na progu który pozostał*, WSS]

Metamorfozy zachodzą w przestrzeni ciała, korowód postaci składa się na tożsamość ujmowaną diachronicznie w czasoprzestrzeni, bo synchronia oznaczałaby opozycyjne ujmowanie siebie (w młodości) i innych (w starości). U Janko najczęstsze jest jednak widzenie starości jako nanokategorii, stającej się permanentnie jako „naraz” w „teraz”:

Nikt mi nie dowiedzie
 że mam dwadzieścia lat
 Pod moimi oczami
 rozchodzą się promieniście
 ścieżki odejścia
 choć wszyscy moi bliscy żyją
 [*Nikt mi nie dowiedzie, WSS*]

Podobnie odbijającą się w lustrze twarz starszej kobiety „obsiadły”, „wdrapały się na czoło”, „wbiły pod oczy” i „oplątały usta” – wszystkie naraz „[...] / uśmiechy / grymasy z dzieciństwa / małpie miny za plecami nauczycieli / kokieteryjne zmruczenia oczu / płacze z całego życia / bez czci dla porządku / [...]” (*Odbicie starej w lustrze* [WSS]). Codzienny „drobiazgowy powrót przeszłości” dokonuje się z pasją.

Dziewczęcy podmiot korzysta z niezwykłego daru literackiej przedwiedzy, zwrot: „Ja to wiem”, podkreślający pewność przyszłego stadium, powtarza się w jednym z utworów:

[...]
 Starość to pułapka
 w którą wpada
 kobieta bez kobiecości
 mężczyzna bez męskiego ducha
 – goły człowiek
 wlokący za sobą długą sieć pamięci
 Ja to wiem – dwudziestoletnia
 wodząc palcem po szybie
 za którą siedzi starucha
 [**** Ja to wiem, WSS*]

Sytuacja liryczna lokuje przestrzennie elementy obrazu, jednocześnie je wartościując. Starość jako pułapka, „długa sieć pamięci” budują poetycką semantykę schwywania, ograniczenia, zniewolenia. Szybka dzieląca dwie istoty (lub dwie fazy rozwoju tej samej osoby) nie ogranicza widzenia, przeciwnie – pozwala jakby na wizualizację starości.

Późniejsze zbiory poetki rejestrują sposoby utrzymywania równowagi, balansowanie na granicy: „jeszcze” – „już” (*Nie radość* [ZCD]; *Kobietka* [ZCD]). Czas unieważnia płeć, starość zrównuje kobiety i mężczyzn, sięga do (se)dna człowieczeństwa i nie jest to tylko kwestia zewnętrznych cech, ale także stanu, w którym dylemat: „Ani mieć/ ani być” (*Androgyne* [ZCD]) nie obowiązuje.

Specyficznie objawia się połączenie sfery „wokół siebie” i sfery „w sobie” w utworze, którego tytuł składa się jakby z wywoławczych haseł, sygnatur porządkujących składniki wiersza – *Wybór. Ucieczka. Obok*:

[...]

możecie mnie wlec po kamieniach
– umknę w krajobraz
nie oglądając się na drogę

możecie zrobić ze mnie
ciało
nawet rodzić moje dzieci

– wszystko to dowód
co się ze mną minie
wbity zawsze obok

[*Wybór. Ucieczka. Obok*, WSS]

Bycie bez czucia i woli, stan „wyłączonej” świadomości to ostatnie bastiony wolności jednostki działającej pod jakąś presją i przymusem, ale także specyficzna odmowa uczestnictwa w życiu według z góry ustalonych reguł. Może wtedy ingerencja w czyjeś istnienie jest możliwa tylko pozornie. W innych wierszach fantazmatyczny „wyjazd poza granice obecności” staje się pożą-

daną transpozycją „ja” (*Jedyne wejście. Jedyne wyjście* [WSS]), które rezygnuje w nieustannego składania dowodów istnienia (*Rachunek obecności* [WSS]). Z kolei *Uwertura do posłowania* [LDK] zbudowana jest z części syntaktycznie zbieżnych, uniwersalizujących ludzkie doświadczenia: „Można życie przeotwierać niewłaściwymi drzwiami/ i bez końca/ wycierać nogi w wycieraczkę”; „Można się powiesić/ i nie skończyć ze sobą”. Dwuwiers w klauzuli wiersza zamykającego tom *Wykluwa się staruszka* brzmi jak zastrzeżenie praw autorskich i informacja, że wszelkie podobieństwa do osób czy miejsc są przypadkowe: „[...] / wszystko co opisane nie jest mną/ wszystko jest opisane” (*Rachunek obecności* [WSS]). Podmiot Janko unika konfrontacji z rzeczywistością, myli tropy, nieustannie zmieniając dopuszczalne granice świadomości, egzystencji, bólu.

Ojczyzna jako przestrzeń fizyczna i mentalna pojawia się w aspekcie historycznym w tomach *Koronki na rany*, *Zabici czasem długo stoją*. Wcześniejsze tomy zawierają wiersze opisujące mechanizm dziejów, losy jednostki dostającej się w jego tryby, jak poniższy utwór:

To wspaniale dziadku stryju kochanku
to wspaniale być z tobą przed laty
ale nie mam teraz nowego czasu na stare przeznaczenia

[...]

Ten który przyniósł kwiaty
to daleki krewny sprzed pierwszej wojny
przybył do ojczyzny by odebrać swoją śmierć

[*Ten który przyniósł kwiaty*, DŚ]

Apostroficzne wyliczenia, a także metaforyka, bazująca na antytetycznych zestawieniach, która jednocześnie uruchamia kilka planów czasowych – odzwierciedlają interferencję ludzkich losów i powtarzalne w czasie spełnianie określonych ról społecznych. Przeważnie granice świata jednostki wyznacza historia położona na polityczną mapę świata. Prywatna historia realizuje się w ramach megahistorii, ulega jej, o czym traktuje wiersz *Nowi ludzie*:

Moja matka na fortepianie nie grywała
a ojciec nie wracał z polowania
z bukietem ptaków

nie pozostała mi babcina broszka
w którą dmuchnąć i błysnie płomieniem

nie ta ojczyzna

matka zrobiona od nowa
długo wracała nie znalazła
ojciec wschodził i zachodził
nie pamięta

[*Nowi ludzie*, ZCD]

Tytułowi „nowi ludzie” to „dzieci pociętych pokoleń”, ale w jakimś sensie również „zrobieni od nowa” rodzice. Ich prywatna i osobista historia może stanowić alternatywę dla oficjalnych i poddanych historiograficznej obróbce faktów. Ewa Domańska, komentując myśl Franka Ankersmita, stwierdza: „Doświadczenie historyczne jest epizodyczne i opiera się na próbie uplasowania w strumieniu innych doświadczeń. Jest ono całkowicie zdekontekstualizowane, to znaczy niejako otoczone murem”¹¹. Wydaje się, że Janko często podejmuje taką próbę lokowania doświadczeń najbliższych i własnych w polskiej historiografii.

Utwory poetki zdradzają niepokój i egzystencjalny lęk przed wojną: „[...] może zdołamy/ wcisnąć całe życie/ w szparę między wojnami?” – pyta w *Obiecankach* [DŚ]. Także męskość i chłopcęć, jako potencjalna męskość, bywają postrzegane przez pryzmat historiozoficznych, ale również biologicznych uwarunkowań. Zmaskulinizowany świat opiera się na rywalizacji, konfrontacji, ojczyzna stanowi wówczas teren gier wojennych („– No walczy walczy – podskakują mężczyźni/ – za tych co zginęli”,

¹¹ E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. drugie, uzupełnione i uaktualnione, Poznań 2005, s. 118.

Gra [DŚ]¹². Dostrzegalna jest celowa infantylizacja męskich zachowań, natomiast dla żon-matek zarezerwowane są inne role:

Niech żyje! Mój syn
 Niech żyje! Mój mąż
 Nareszcie uczyć się śpiewać pieśni
 i z biało-czarnego dramatu
 wyciągam czerwoną nić ornamentu

[...]

[*Będzie wojna*, KNR]

Do wydarzeń z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku nawiązują utwory: *Polonez* [KNR] rozpoczynający się słowami: „Ojczyzna nam się zabiła”, *Synowie ojczyzny* [ZCD], *Dialog nie nawiązany* [KNR]. Polskich spraw dotyczy także *Sen o powrocie do domu* [KNR], w którym podmiot z rezygnacją mówi: „zamkniemy za oknem ten kraj/ pełen wysiłku i mdłości/ niech zrządzi swój los daleko” albo *Wojenna piosenka 83* [KNR] o intertekstualnym charakterze¹³: „Malowany ułan z poprzedniej piosenki/ podaje mi zabita rękę/ – nie licz na legendę/ już blisko miła/ chodź/ [...]”. „Poprzednia piosenka” akcentuje rolę tradycji w formowaniu postaw

¹² Podobne widzenie rzeczywistości proponuje Anna Janko w swoim dramacie *Rzeź lalek*, wystawianym na scenie jednego ze szczecińskich teatrów w latach osiemdziesiątych. O strukturze dramatu i filozofii dziejów w nim zawartej piszę w szkicu: K. Wądolny-Tatar, *Mechanizm dziejów w „Rzezi lalek” Anny Janko*, w: *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, przy współpracy E. Lubieniewskiej, Kraków 2009, s. 486–497.

¹³ Przestrzeń intertekstualnych nawiązań i kontynuacji jest u Janko niezwykle bogata i mogłaby stanowić temat osobnego szkicu. Literacko-kulturowe pole odniesień tworzą motywy biblijne, mitologiczne, dramaty Szekspira i Wyspiańskiego, motta, cytaty wewnątrztekstowe, dedykacje (Piotrowi Kuncewiczowi, Zofii Nałkowskiej, Annie Kamińskiej i wielu innym twórcom, a także utworom – „Stepom Akermańskim” w wierszu *Żniwa*, DŚ), użycie gatunków literackich, popularnych, użytkowych, intermedialnych (np. ballada, gawęda, sonet, baśń, piosenka, list, uwertura), cały zespół różnych stylizacji czy trawestacji (np. z wykorzystaniem Norwidowskich fraz: „[...] to byłaś ty sama/ tylko cokolwiek bardziej, *Ktoś tu był*, [WSS]). Osobny układ zależności literacko-osobowych wynika z rodzinno-artystycznej konstelacji, w jakiej tkwi (sic!) Janko.

sentymtalnych i mitotwórczych. Bo przecież: „Niezaangażowani są tylko kochankowie/ [...] nie jedzą chleba/ umierają gwałtownie w czerwonej pościeli” (*Filozofia historii* [KNR]). W rozliczeniach z przeszłością Janko posługuje się także kategorią pokolenia, jak w utworze *Razem* (dedykowanym Pawłowi Huelle [KNR]): „[...] już siedzi w naszych oczach/ szklany gołąb wspomnienia” lub w wierszu *Pokolenie* [KNR]: „Cały wysiłek poszedł w pieśń/ w pieśń przodków czyli pieśń dziadowską/ póki żyjemy przegrywamy”.

Dwa ostatnie tomy *Świetlisty cudzoziemiec* i *Wiersze z cieniem* dowodzą pewnych zmian światopoglądowych Janko, tym bardziej że dzieli je także spory dystans czasowy od wydania poprzednich, a od książkowego debiutu poetki minęło trzydzieści kilka lat. Różnica dotyczy także poetyk, bazujących teraz na scalaniu przeciwieństw lub przynajmniej zgodzie na ich istnienie. Miłość jest niwelowaniem granic, nie izoluje totalnie od świata, łączy to, co „wokół” i „w sobie”, między różnymi pierwiastkami i materiami (także poetyckimi) zachodzi u poetki wymiana osmotyczna, symbioza i harmonia: „/ Pijemy z tej samej gąbki powietrza/ A nasze dusze wymieniają się przez skórę” (*Miłość to świetlisty cudzoziemiec* [ŚC]). „Ja” mówiące docenia „tymczasoprzestrzeń”, jaką stanowią zdarzające się sytuacje, przypadkowe spotkania, podróże bez celu, zaskakujące widoki, nieprzewidywalne sny:

[...]

Przesaść wspaniałego widoku góry stoją wokół
 jak olbrzymie maszyny do rodzenia ciszy
 Blask słońca przyłgnał mi do policzka jakby ktoś tutaj czekał na mnie
 Przystaję a droga idzie sama po sobie jeszcze przez chwilę

[*Tymczasoprzestrzeń*, ŚC]

Podmiot wierszy Janko stać na smakowanie urody życia, kontemplację chwili, zauważanie tego, co „jest”. W swojej twórczości poetka przebyła dystans dzielący ją od pesymistycznego zalecenia (nawet jeśli było sarkastyczną prowokacją): „nie ociągajmy się z przemijaniem” (*Czas przeszły* [DŚ]) do aprobatywnej i trochę na-

wet epifanicznej konstatacji: „Nie mija cud przemijania” (*Było życie* [WZC]). Chociaż w tomie *Wiersze z cieniem* nie brakuje utworów nostalgicznie smutnych, pozbawione są jednak ostrza ironii:

[...]

Z czasoprzestrzeni została mi jedynie przestrzeń, pusta.

I tamta chwila.

Chwila z tobą. Obraz niesygnowany. Na odwrocie tylko cień.

[*Obraz niesygnowany, WZC*]

Wiersze obrazują proces akceptacji cienia jako drugiej i nieodłącznej strony istnienia. Cień koresponduje również z poetyką mortalną, pozwala testować śmierć, sugeruje nieuchwytność, ale również zagrożenie i osaczenie, jak wówczas, gdy „[...] podchodzi ze wszystkich stron” (*Śmierć* [WZC]), a granice „ja” chwilowo się kurczą. Janko komunikuje o tych sprawach za pomocą lapidarnych utworów (*Miałam w życiu wszystko* [WZC]; *** *Urodziłam się komuś...* [WZC]), w których ćwiczy znikanie podmiotu.

O urodzie „cienistych wierszy” decyduje również ich struktura, w której wyraża się – jakby przeciwważny semantyce i tematyce liryków z próbą kresu – powrót do źródeł poezji. Janko świadomie wybiera koleiny genologiczne i tryby rymu, reguluje przekaz poetycki interpunkcją, tworzy się tradycyjnie wiązana przestrzeń wiersza z dziecięcej wyliczanki, ludowej piosenki, baśni, ballady w niepowtarzalnej odsłonie. Na niemal barokowym koncepcie opiera się wiersz *Cudownie*. Graficznie sygnalizowana asymetria wiersza koresponduje w nim z binarnym opisem miłości.

[...]

Mieć cię zawsze obok. Nigdy cię nie spotkać.

Bez przerwy pożądać. Unikać jak ognia.

Skończyć wszystko wreszcie. Wrócić i chcieć jeszcze.

[*Cudownie, WZC*]

Interesujące rozwiązania „techniczne” spotykamy też w utworach, w których poetka prowadzi jednocześnie dialog z tradycją

w kwestiach formalnych: *Zakłęcie, Piosenka bez słów, Baśń* (wszystkie WZC). Ten ostatni nawiązuje strukturą do baśni o łańcuskowej budowie, a pozornie paradoksalne frazy otwierające baśń: „Baśń po zakończeniu znowu się zaczyna:/ Żył raz sobie chłopiec i żyła dziewczyna”, w których formuła początkowa i finalna sąsiadują ze sobą – wskazują na trwanie egzystencjalnego schematu w indywidualnych losach każdorazowych bohaterów. Repeytywny model utworu potwierdzany jest też przez określenia opisujące czas i ruch: „Zegar chodzi w kółko, a furtka po łuku,/ Serce na dwa takty, los krzyżuje trakty”, powtarzające się – jako działania bohaterów – w nieco zmienionej konfiguracji. Zwraca również uwagę sentencyjność tej poezji, myśli zamykające się w granicach wersu dobitnie wyrażają generalizujące sądy podmiotów: „Każde spotkanie to rozkwitające pożegnanie” (*Było życie* [WZC]), „Ludzie przychodzą i odchodzą, bo zmiana jest ich żywiołem” (*Obraz niesygnowany* [WZC]). Świat poetycki Janko funkcjonuje między przymusem i wolnością¹⁴; oparty na tych dwóch biegunach dokonuje się dwukierunkowa i liniowa (rzadziej kolistą) demarkacja „ja” i świata¹⁵, objawiająca się ambiwalencją słowa i milczenia, miłości i nienawiści, rozkoszy i bólu, życia i śmierci. Ciągła ewolucja

¹⁴ Refleksja na temat przymusu i wolności towarzyszy badaczom różnych dyscyplin, na przykład z zakresu współczesnej historiografii, filozofii czy pedagogiki i dydaktyki, cechujących się antropocentrycznym podejściem do rzeczywistości. Zob.: J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, Warszawa 1990 i wyd. następne; L. Szondi, *Wolność i przymus w losie jednostki*, tłum. S. Cieślowski, Kraków 1995; E. Muszyńska, *Swoboda, przymus i przemoc w relacjach dziecko – dorosły*, Poznań 1997; Z. A. Kłakówna, *Przymus i wolność: projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji. Język polski w klasach IV–VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Kraków 2003.

¹⁵ Polaryzacja przestrzeni, w której funkcjonuje bohaterka, widoczna jest również w powieści A. Janko, *Dziewczyna z zapalkami*, Warszawa 2007. Pisałam o tym w artykule: K. Wądolny-Tatar, *Poziomy rzeczywistości w powieści Anny Janko „Dziewczyna z zapalkami”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”, *Studia Historico-litteraria* IX, nr 67, red. B. Faron, Kraków 2009, s. 219–233. W tym samym roczniku o powieści Janko w kontekście prozy kobiecej pisze U. Chowaniec-Pozo, *Melancholia i depresja w literaturze pisanej przez kobiety po 1989 roku*, s. 128–143.

poetyckiej twórczości autorki *Świetlistego cudzoziemca* jest świadectwem zmiany granic twórczych i życiowych.

Maria i Tadeusz Gołaszewscy w swoich szkicach dotyczących estetyki granicy¹⁶ traktują *limes* jako względnie stałe, dość ostre rozgraniczenie współwystępujących elementów czy zjawisk, ale także jako wąsko pojętą różnicę (cienką i płynną granicę) między jakościami, przestrzeniami. Postrzegają też granicę w perspektywie kresu, skrajnych wartości (granica górna i dolna). Wszystkie te znaczenia uruchamia w swojej poezji Anna Janko – w pierwszych tomach próbując osiągnąć artystyczną niezależność, stawia wyraźne granice: podmiot – przedmiot, jednostka – świat, by potem stopniowo je zacierać, komplikować, z czasem poszukując możliwości łączenia, zespolenia sfer i obszarów. Nieustannie badane granice stanowią asymptoty, do których dąży – jedne zaledwie osiągając, inne zdecydowanie przekraczając.

The Limits of One's World. On the Poetry of Anna Janko

Summary

In the poetry of Anna Janko, the demarcation between the poetic persona and the world manifests itself as an ambivalence. This constant negotiating of frontiers happens through a creative isolating and integrating of the spheres "within oneself" and "outside oneself" against the background of individual, family, social, and national experiences. The evolution of Janko's work constitutes evidence of the changes in her artistic and every-day frontiers.

¹⁶ Zob. M. Gołaszewska, T. Gołaszewski, *Geneza*, w: tychże, *Estetyka granicy*, Kraków 2010, s. 51–58.

Indeks nazwisk

- Adam Jens 71
Adamczyk Zdzisław Jerzy 327–328
Adamiec Marek 275
Adamowski Jan 198, 204
Alighieri Dante 288
Amsterdamski Stefan 82
Anczyc Władysław Ludwik 273–274,
278, 280, 305
Anders Jarosław 187
Andruchowycz Jurij 22, 27
Ankersmit Frank 379
Ankiewicz Henryk 144
Arias Santa 12
Arystoteles 202
Asnyk Adam 282
Augé Marc 359–361
August III 54, 57, 62
- Bachelard Gaston 20, 220, 317, 323,
374
Bachtin Michaił 219
Bagiński Tomek 198
Baliński Karol 277
- Baran Bogdan 318
Barańczak Stanisław 63
Barrow John David 349
Barthes Roland 136, 219–220, 228
Bartoszyński Kazimierz 117
Bauman Zygmunt 116
Becker Artur 84
Bełza Władysław 286–287
Benedyktowicz Danuta 337
Benedyktowicz Zbigniew 337
Bereska Henryk 78
Bereś Stanisław 295, 300–301, 305,
307, 309
Berman Marshall 206
Beyeren Abraham van 330
Białostocki Jan 64
Białoszewski Miron 11, 58–59, 61–63,
65, 67, 70
Bielik-Robson Agata 366
Bieńczyk Marek 20
Bieńkowski Zbigniew 141, 253
Biernacki Bolesław 275
Bilczewski Adam 95, 97, 99–100

- Bishop Elizabeth 362
Blatu Jan 30
Bloom Herold 366
Błońska Wanda 220
Błoński Jan 106, 108, 116, 128, 220
Bobrowska Barbara 285
Böckenförde Ernst-Wolfgang 82
Bolecki Włodzimierz 35, 83
Bolesław Chrobry 139, 142
Borges Jorge Luis 40
Borkowska Ewelina 147
Bowie David 354
Braidotti Rosi 12
Bralczyk Jerzy 338
Brewiński Ryszard 286
Brühl Henryk 57, 62
Buczowski Leopold 200, 229–241, 247–251
Buczowski Tadeusz 247
Buczowski Zygmunt 247
Buczyńska-Garewicz Hanna 218–219, 322, 343
Budrewicz Tadeusz 283–285
Bugajski Leszek 204
Bujnicki Tadeusz 106
Bukowski Piotr 203
Buława Ernest 280, 287
Buryła Sławomir 230
- Caillois Roger 184
Calvino Italo 207
Cecko Marcin 167
Celan Paul 354, 357
Certeau Michel de 28–29, 31, 37
Chagall Marc 266–268
Chlebowski Bronisław 235
Chodźko Ryszard 234
Chowaniec-Pozo Urszula 383
Chrzanowski Ignacy 294
Chudak Henryk 323
Chwin Stefan 11
Chymkowski Roman 360
Cieński Marcin 17
- Cieślak Jacek 168, 171–172
Cieślakowski Sławomir 383
Cirlot Juan Eduardo 320
Cosgrove Denis 13, 15–17
Crang Mike 13
Cwi Sabataj 262
Cybulko Anna 177
Czajkowski Paweł 285
Czapliński Przemysław 53–54, 62, 196
Czapski Józef 267–268
Czarnecki Zenon 141, 146
Czemiel Grzegorz 181
Czerwińska Małgorzata 35, 41, 197, 255–256, 258, 266
Czeraniowski Wojciech Edward 141, 145–146, 149, 152
Czerwińska Anna 96
Czubek Jan 283
Czyż Czesław M. 147
Czyżewski Krzysztof 21, 72
- Daniels Stephen 15–17
Darger Henry 357
Data Jan 275
Davis Owen 347
Deckert Marlena 183
Derra Aleksandra 12
Długosz Jan 156
Doboszowa Henryka 147
Domańska Ewa 46–47, 135, 180, 379
Dowiegiewicz Irena 155
Drewnowski Tadeusz 319–320, 329
Drobnik Piotr 19
Drozdowska Izabela 30, 342
Duda Maciej 217
Dukaj Jacek 197–198, 200
Duncan James 15
Dutka Elżbieta 198
Dziurak Adam 320
Dziwisz Marian 254
- Eliade Mircea 180

- Ernst Max 30
Eysymont Jarosław 78
- Faleński Felicjan 282
Faron Bolesław 383
Faryno Jerzy 87, 219, 294
Felberg Karolina 359
Fenikowski Franciszek 136, 138, 143, 151
Ferenc Teresa 366, 369–370, 374
Filipiak Izabela 199
Filipowicz Halina 318, 328, 335
Fita Stanisław 261
Fiut Aleksander 19
Foucault Michel 180, 195
Frybes Stanisław 278
- Gajcy Tadeusz 293–295, 298, 300–302, 304–305, 307–309, 311, 314–316
Gall Anonim 142
Gałęzowski Marek 320, 332
Geertz Clifford 140
Geist Sylvia 78
Gelber Nathan Michael 238
Genette Gérard 105, 132, 219, 293
Gębala Stanisław 327, 331, 335
Giszczak Jacek 183
Glensk Urszula 204
Głowiński Michał 87, 105–106, 115, 255–256
Goerke Natasza 84, 198–200
Goetel Ferdynand 89–90
Goethe Johann Wolfgang von 304
Goldberg Chaim 249
Golka Marian 189
Gołaszewska Maria 384
Gołaszewski Tadeusz 384
Gombrowicz Witold 309, 331
Gomulicki Juliusz Wiktor 274, 276–278, 280
Gomulicki Wiktor 273, 275–276, 281, 285, 290
Goszczyński Seweryn 89, 286
- Grabowska Maria 286
Gregory Derek 20
Grochowiak Stanisław 307
Grochowski Piotr 294
Gruszczyński Piotr 166, 204
Gutorow Jacek 343–345, 362
Gwóźdź Andrzej 173
- Habsburg Maria Teresa 57
Habsburżanka Maria Józefa 57
Hadaczek Tadeusz 233
Hahn Hans-Joachim 71
Hałkowski Henryk 264
Handke Ryszard 307
Harasymowicz Jerzy 58–59, 61, 67, 70
Harley Brian 34, 39, 47
Hatzfeld Jean 183
Heidegger Martin 318, 321–322
Helbig Brygida 73–77, 79
Herbert Zbigniew 194–195
Herman Judith Lewis 185–186
Hernas Adam 321, 326, 339
Herzl Teodor 262
Heschel Abraham Joshua 253–254, 264
Hillman James 180–181
Hoff Karin 71
Horacy 298, 356
Houellebecq Michel 47
Huelle Paweł 381
Hugo Wiktor 349
- Indyk Maria 231–232, 236
Iwaskiewicz Jarosław 11, 18–19, 24
- Jackson Peter 13–14
Jagoda Zenon 285–286
Jakubowski Jan Z. 278
Jan Guillaume 47
Janet Pierre 186
Janion Maria 276, 278–280, 282, 284, 286

- Janko Anna 365–368, 370–374, 376, 378–384
Jankowicz Grzegorz 350, 352, 362
Jankowski Edward 285
Jankowski Zbigniew 366, 370, 374
Janus Elżbieta 87
Jaroschka Markus 72
Jarzyna Grzegorz 162, 164, 168–169, 171, 174–175
Jasińska-Wojtkowska Maria 117
Jasiński Tadeusz 144
Jaworski Wit 254
Johnson Mark 105
Johnston Ron John 20
Junosza Klemens 275
- Kacmajor Anna 185
Kacmajor Magdalena 185
Kaczmarek Marian 301
Kafka Franz 211
Kalf Willem 330
Kalin Arkadiusz 230–231, 234–235
Kalinowska Maria 232
Kaliszewski Andrzej 61
Kallir Leo 244
Kallir Meir 244
Kałuża Anna 366
Kamieńska Anna 380
Kamiński Łukasz 320
Kania Ireneusz 262, 320
Kantor Tadeusz 329
Kapralski Sławomir 140, 189
Karahasan Dževad 72
Karpowicz Agnieszka 230
Karpowicz Ignacy 194–195, 200, 217–220, 222–223, 225–228
Kayser Wolfgang 307
Kąkolewski Krzysztof 144
Kelera Józef 317, 326, 334, 336, 338
Kempny Marian 44
Kiełkowska Małgorzata 87
Kiełkowski Jan 87
Kieniewicz Stefan 282
- Kijowski Andrzej 235
Kirchner Hanna 63
Klata Jan 162
Klekot Ewa 44
Kłakówna Zofia Agnieszka 383
Kłuciński Piotr 144
Kochanowski Jan 308
Kocjan Władysław 244
Kolbuszewski Jacek 17, 89–91
Kołakowski Leszek 324
Kołodziej Jan 144
Komański Henryk 242–243, 248, 250
Komorowska Gertruda 58, 65
Komorowski Adam 254
Koniusz Janusz 141, 144, 147
Kononowicz Maciej Józef 138–139, 146
Konończuk Elżbieta 39, 46
Konopnicka Maria 273, 280, 283–285, 287, 289–290
Kopaliński Władysław 338
Kopciński Jacek 162–163
Kopczyk Michał 204
Kopytoff Igor 44
Korczak Janusz 305
Korzeniowski Nałęcz Apollo 273, 277–278
Koselleck Reinhart 82
Kossak Jerzy 328
Kostaszuk-Romanowska Monika 39
Kostkiewiczowa Teresa 64
Kościów Zbigniew 243, 247
Kowalczuk Urszula 282
Kowalczyk Alina 274, 344
Kozielski Józef 365
Krakauer Jon 100
Krall Hanna 188
Kraśniński Zygmunt 372
Kraszewski Józef Ignacy 275
Kraushar Aleksander 287
Krouťvor Josef 21–22
Krupiński Piotr 78
Krynicki Ryszard 357

- Krzemień Wiktoria 317
Krzyszowski Tomasz Paweł 105
Krzywicki Józef 235
Krzyżanowski Józef 366
Kubicka Irena 144
Kukuczka Jerzy 96
Kulczycka-Saloni Janina 278–279, 285
Kuligowska-Korzeniewska Anna 163
Kuncewicz Piotr 380
Kundera Milan 21
Kunz Tomasz 318
Kuśniewicz Andrzej 200
Kwiatkowski Jerzy 300, 307, 311, 316
Kyzioł Aneta 173–174
- Labuda Aleksander Wit 105, 219, 293
Lakoff George 105
Latawiec Krystyna 380
Latour Bruno 47
Lavergne Philippe de 34
Legeżyńska Anna 324, 336
Lehmann Hans-Thies 159–161, 174
Lenartowicz Teofil 273, 284
Leszczyński Krzysztof 41
Leśmian Bolesław 329
Ley David 15
Ligęza Wojciech 106–107, 116–117,
123–124
Linkner Samuel 247
Lisiewicz Paweł 247
Liskowacki Artur Daniel 11
Lorrain Claude 18, 53–54, 56
Lytard Jean-François 40
- Łebkowska Anna 307
Łomnicki Tadeusz 326, 329
Łotman Jurij M. 87, 294
Łubieniewska Ewa 380
Łukasiewicz Jacek 207
Łuszczewska Jadwiga 274
- Maciejewska Magdalena 169
Madurowicz Mikołaj 12
- Maik Wiesław 12
Majchrowski Zbigniew 319
Majeran Tomasz 350
Majewska-Kafarowska Agnieszka
186
Makłowicz Robert 22
Malanowska Kaja 195, 200
Malbork Lech 138, 143–144
Malczewski Jacek 304
Malpas Jeff E. 23
Mamzer Hanna 80, 82
Marcinkowska Bogusława 245
Masłowska Dorota 164, 168–171, 173,
199–200
Materska Maria 177
Matuszek Gabriela 78
May Rollo 135
Mayenowa Maria Renata 87
Merolla Daniela 13
Messner Reinhold 96
Meyer Hans 218
Michalski Henryk 62
Michalski Krzysztof 82
Michnik Adam 324
Micińska Anna 344
Miciński Tadeusz 303
Mickiewicz Adam 273, 276, 278, 304–
305, 352
Mickiewicz Iwona 79
Mieszko I 139
Mik Krzysztof 76
Milewska Anna 102
Miłosz Czesław 11, 21, 24, 56, 333
Miodyński Lech 342
Miszuk Katarzyna 194
Mniszchowa Amalia 54, 57–58, 61–65
Mniszchówna Józefina 58
Mniszchówna Maryna 57
Mniszech Jerzy 54, 57, 62, 65
Mocarska-Tycowa Zofia 282
Moniuszko Stanisław 155
Morawińska Agnieszka 218, 318
Morawska Olga 101

- Morawski Piotr 101
Morawski Zdzisław 153, 155
Mrożek Sławomir 106–109, 116–117,
124, 128–129, 132–133
Müller Herta 72
Musiał Łukasz 30, 342
Musiał Filip 320
Muszer Dariusz 76
Muszyńska Ewa 383
- Nałkowska Zofia 380
Nasiłowska Anna 17, 297
Nawarecki Aleksander 330
Niewrzęda Krzysztof 73–76, 78–79
Nobis Adam 13
Nora Pierre 259, 272
Norton William 13
Norwid Cyprian Kamil 273–277, 281,
307, 380
Nowacki Dariusz 205
Nowakowski Jan 284
Nowicka Ewa 44
Nycz Ryszard 23–24, 35, 50
- Oakes Timothy 14
Obrocki Jan 57
Ogarek Zygmunt 242
Okopień-Sławińska Aleksandra 87,
256
Ordon Władysław (właśc. Szancer
Władysław) 287–289
Orska Joanna 208
Ortelius Abraham 30
Osęka Andrzej 184
Osmańczyk Edmund 138
Owczarski Wojciech 329
Owczarz Ewa 232
Ożóg Jan Bolesław 151
- Paczoska Ewa 275
Panas Władysław 254–256, 261, 264–
–265
Pankowski Marian 194
- Papieski Robert 18
Paukszta Eugeniusz 135–136, 138–
–140, 143, 146, 152, 156
Paul Cedar 187
Paul Eden 187
Pawłowski Roman 164
Pawłyczko Dmytro 19
Piekarska Danuta 147
Platon 202
Pluta-Kiziak Izabella 173
Plutarch 310
Płachecki Marian 117
Podraza-Kwiatkowska Maria 307
Pol Wincenty 286
Ponzanesi Sandra 13
Porębski Mieczysław 184
Potocki Szczęśny 58, 62
Pound Ezra 352
Pratt Geraldine 20
Price Patricia L. 14
Prokop Jan 271
Przybylski Ryszard 17, 330
Puchalski Lucjan 71
Pustelnik Piotr 97
Puzyna Konstanty 331
- Ralston Aron 100
Rąkowski Grzegorz 237, 242–243
Reimann Gerhard 187
Rejniak-Majewska Agnieszka 180
Rembowska Krystyna 12–13, 15
Rewers Ewa 193, 195, 199, 202
Ricoeur Paul 82, 105
Rilke Rainer Maria 294
Rohoziński Janusz 285
Rosiak Dariusz 184, 189
Rossa Anna 17
Roszak Joanna 359
Rowińska Maria 301
Różewicz Tadeusz 317–320, 326–328,
331, 334–335, 338–339
Rudnicki Janusz 73–75, 78–79, 84
Rurangwa Révérien 183–184

- Rybak Magdalena 352
Rybicka Elżbieta 75, 80, 137, 202, 271–272
Rymkiewicz Jarosław Marek 301
Ryndak Zbigniew 157
Rzewuski Eugeniusz 189
- Sack Robert David 12
Said Edward W. 20
Sajewska Dorota 159
Sajkiewicz Violetta 168
Samozwaniec Dymitr 57
Sauer Carl 15
Saussure Ferdinand de 220
Sauter Wiesław 142, 156
Sawicki Stefan 117
Schenk Klaus 71
Schlögel Karl 30, 41–42, 45–46, 342, 346
Scholem Gershom 262
Schültze Fritz 187
Schulz Bruno 207, 266, 329
Sebyła Władysław 195
Sęp Szarzyński Mikołaj 301
Siekierka Szczepan 242–243, 248, 250
Sieradzki Jacek 162–163, 326
Simpson Joe 100
Sioma Radosław 230, 232
Skuczyński Janusz 232
Sławek Tadeusz 223
Sławiński Janusz 87, 106
Słowacki Juliusz 23, 273–274, 277–278, 284, 307, 315, 319, 327, 344
Sobieraj Tomasz 275
Soja Edward 12
Soliński Bolesław 140, 146, 154
Sontag Susan 187
Sosnowski Andrzej 341–347, 349–350, 352, 354, 357–364
Speina Jerzy 107, 232
Stachowski Jan 22
Stachura Edward 326
Stachura-Lupa Renata 380
- Staff Leopold 147–148
Stala Marian 307
Stanisławska Olga 183
Stankowska Halina 307
Stasiuk Andrzej 11, 22, 27–48, 49–51, 54, 56–58, 61–63, 67–70, 196, 200
Stefanowska Lidia 22
Stempowski Jerzy 251
Strilczuk Wasyl 244
Strykowski Julian 253–255, 261, 263–268
Sugiera Małgorzata 159
Suliborski Andrzej 12
Sulimierski Filip 235
Sułek Henryk 164
Swift Jonathan 29, 31
Symotiuk Stefan 55
Syrokomla Władysław 280
Szancer Władysław (pseud. Ordon) 287
Szczepański Jan Alfred 91–92
Szekspir William 161, 380
Szewc Piotr 255, 263, 267
Szewczyk Wilhelm 138, 143, 145, 153
Szkop-Dąbrowska Danuta 320, 326
Szondi Leopold 383
Szpociński Andrzej 67
Sztabrowski Paweł 163
Szuber Janusz 58–59, 63, 65–67, 70
Szumańska-Grossowa Hanna 349
Szuster Marcin 206, 366
Szwast Andrzej 63
Szyjowska Anna 181
Szyłkin Henryk 149
Szymański Wiesław Paweł 294, 296, 307, 315
Szymborska Wisława 178
Szymczak Mieczysław 49
- Śliwiński Marian 275
Śliwiński Piotr 363
Śniadecki Jędrzej 88

- Światłowska Irena 71
Świeściak Alina 342, 362–363
- Tarnowski Władysław 287
Tatarkiewicz Anna 184, 323
Telwikas Artur 196
Thiel-Jańczuk Katarzyna 29
Timoszewicz Jerzy 251
Tochman Wojciech 177–179, 181–183,
188–189
Todorov Almut 71
Todorova Maria 21
Tokarczuk Olga 197–198, 200
Tomkowski Jan 247
Topolski Jerzy 383
Toporow Władimir Nikołajewicz 218,
220
Traugutt Romuald 305
Trepte Hans-Christian 78
Truchlińska Bogumiła 294
Trziszka Zygmunt 136, 141–142, 145–
–148, 150–154
Tuan Yi-Fu 218–221, 318
Tulik Jan 63
Tulli Magdalena 201–204, 206, 209,
211–212, 216
Tumidajewicz Zbigniew 99
Tumolska Halina 139
Tuszyńska Agnieszka 167
Tuwim Julian 344
Tvrdík Milan 71
- Ujejski Kornel 279
Uniłowski Krzysztof 68, 209
- Vermeer Jan 27–28, 32
Vernon John 41
- Walewski Władysław 235
Waligóra Jerzy 380
Wanago Katarzyna 330
Warf Barney 12
Wasilewski Edmund 282, 286
- Waškiewicz Andrzej K. 143, 147
Wat Aleksander 344
Watts Michael 20
Wąchocka Ewa 168
Wądolny-Tatar Katarzyna 380, 383
Weil Simone 333
Weintraub Wiktor 274
Węgrzyniak Anna 209
Wieczorek Milena 366
Wieczorkiewicz Anna 39
Wielicki Krzysztof 96
Williams Raymond 14
Winawer Bruno 298
Wirpsza Witold 352
Witkiewicz Stanisław 89
Wittowa Zofia 58
Wodziński Paweł 162
Wojcieszek Przemysław 164–169,
174–175
Wolny Alfred 307
Wołk Marcin 232
Woolf Wirginia 323
Wójcik Tomasz 17, 19
Wyrwas-Wiśniewska Monika 20
Wyspiański Stanisław 380
- Zaczykiewicz Bartosz 235–236
Zagajewski Adam 11
Zaleski Marek 206
Zalewska Kalina 163
Załoski Krzysztof Maria 73–78, 80, 84
Zamojski Piotr 173
Zarębianka Zofia 374
Zaruski Mariusz 91
Zatrybówna Alicja 144
Zawada Andrzej 102
Zdrodowski Adam 350
Zeidler-Janiszewska Anna 24, 223
Zieliński Jan 344
Zientara-Malewska Maria 138
Zimbardo Philip 177
Zmorski Roman 284
Zuffi Stefano 330

-
- | | |
|-------------------------------------|------------------------|
| Żabicki Zbigniew 218 | Żółkiewski Stefan 87 |
| Żeleński-Boy Tadeusz 305 | Żukrowski Wojciech 143 |
| Żeromski Stefan 319, 327–328 | Żurkowski Bogusław 307 |
| Żmigrodzka Maria 280, 282, 284, 286 | Żyłko Bogusław 218 |

