

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 wielkomiejskiej.

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, moliżnej 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, budowniczowie 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 nękami 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 zmierzają tam promieniście do najważniejszego punktu wyznaczającego 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: tejsze, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Kraków 2002; P. Gruszczyński, *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 zaśmiecone 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 ryś 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 płatanina 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* molołoch 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 pod-szyte 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 przeciwmiasto; 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 przeciwmiasto, 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, przeciwmiasto, 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 zamarzniętym 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 miejscina, 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 [...] wyłaniały 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...*, „Arkusz” 1995, nr 3, s. 7. Lekceważąc wątek metaliteracki, recenzentka wytyka autorce niezborność 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 wykreju” [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 „skrót 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 Fochtmaier). 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 maszynieriach 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 mieszkancie 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 bylejałością. 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 ślepymi ścianami kamienia, 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 nieznane, albo poza zasięgiem widzenia (poza granicą horyzontu). Postacie wychodzą z nicości i wpadają w nicość. 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 „przestrzeniami” 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 obrębą torów [...], na zewnątrz koła, jaki oko może zatoczyć” [S, s. 52]. Wielki kryzys finansowy ma reperkusje polityczne (zdymisjonowanie rządu), więc chwieje 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.