

Przestrzenie
geo(bio)graficzne
w literaturze

POETYKA I HORYZONTY TRADYCJI

7

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

Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze

pod redakcją
Elżbiety Konończuk
i Elżbiety Sidoruk



MMXV

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Recenzenci
Elżbieta Dutka
Ewa Wampuszyc

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2015

Projekt okładki i stron tytułowych
Krzysztof Tur

Redakcja
Katarzyna Mordań

Korekta
Anna Szerszunowicz

Redakcja techniczna i skład
Stanisław Żukowski

Tłumaczenie streszczeń
Anna Dziok-Łazarecka

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 978-83-7431-465-7

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

SPIS TREŚCI

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

Poetyka przestrzeni geo(bio)graficznych

Małgorzata Czerwińska – Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii	11
Elżbieta Rybicka – Sensoryczna geografia literacka	41
Elżbieta Konończuk – Geobiograficzne doświadczenie lektury	63
Danuta Szajnert – Apokryficzne geo(bio)grafie bohaterów literackich	77

Auto(geo)biografie

Agnieszka Izdebska – Śmierć w bunkrze – opowieść Martina Pollacka o ojcu (z mapami i fotografiami w tle)	97
Bożena Karwowska – Elżbieta Czyżewska po obu stronach Atlantyku – czyli ukradzioną autobiograficzną narracją	115
Maciej Dajnowski – Topografia upiorna miejsc autobiograficznych albo có straszy w swincjanskim pawieci?	131
Elżbieta Sidoruk – Ślady doświadczenia geobiograficznego w twórczości Sławomira Mrożka	157
Magdalena Roszczynialska – Północ – Południe. Geobiografia Michała Olszewskiego	179

Miejsca biograficzne

Katarzyna Szalewska – Przestrzeń choroby – miejsce biografii. Kartografia psychosomatyczna w <i>Opowieści dla przyjaciela</i> Haliny Poświatowskiej	205
---	-----

Agnieszka Czyżak – Przestrzenie starości w literaturze najnowszej – przekraczanie progu	223
Jerzy Kandziora – Przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia (Jerzego Ficowskiego składanie biografii Brunona Schulza)...	245
Jacek Kaczmarek – „Przestrzenie bez śladu” w topobiografii Wiery Gran	267

Geo(bio)grafie miejskie

Agnieszka Karpowicz – Rytm prozy – rytm życia. Miron Białoszewski „ciało w ciało” z miastem	287
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska – „Jakbym był miastem” – metaforyka cielesna w literackich przedstawieniach Białegostoku	305
Anna Larenta – Literatura wytwarzająca miejsce. Performatywność utworów Olgi Tokarczuk na przykładzie opowiadania <i>Bardo</i> . <i>Szopka</i>	317
Mikołaj Madurowicz – Zmysłowo-obyczajowa urbanistyka u powojennych poetów piosenki (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski)	333
Aleksandra Chomiuk – Sienkiewicz w Paryżu – Paryż Sienkiewicza	373
Indeks nazwisk	395

Od Redakcji

Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze są trzecią opublikowaną w ramach serii „Poetyka i Horyzonty Tradycji” monografią zbiorową poświęconą przestrzeni jako kategorii poetyki, kontynuującą problematykę zarysowaną w dwóch wcześniejszych tomach: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* (Białystok 2012) oraz *Geografia i metafora* (Białystok 2014). Zebrane w książce studia poszerzają eksplorowany wcześniej obszar badań rozwijanych na styku literaturoznawstwa i geografii o zagadnienia związane z formami artykulacji doświadczenia geobiograficznego.

Na część pierwszą, *Poetyka przestrzeni geo(bio)graficznych*, złożyły się artykuły o charakterze ogólnoteoretycznym. Sproblematyzowana została tutaj m.in. kwestia zależności między przestrzenią a czasowymi fazami biografii, których ukazaniu służą zazwyczaj odmienne formy gatunkowe. Omówiono także fenomen sensorycznej geografii literackiej, przedstawiając na przykładach z polskiej literatury XX wieku krajobrazy dźwiękowe, zapachowe, wizualne oraz wrażenia dotykowe i smakowe. Zaproponowano koncepcję geopoetyki odbioru uwzględniającą wpływ doświadczenia geobiograficznego na styl lektury. Refleksji teoretycznej poddano również

problem geo(bio)grafii bohaterów literackich w powieściach apokryficznych.

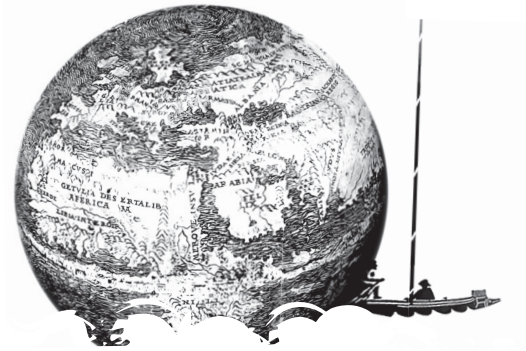
W części *Auto(geo)biografie* zamieszczone zostały studia proponujące interpretacje artystycznych artykulacji geograficznego doświadczenia autobiograficznego reprezentowanego przez takie formy jak narracja postpamięciowa, będąca próbą zrozumienia traumatycznego doświadczenia wcześniejszych pokoleń, czy „ukradziona” narracja autobiograficzna. Analizie poddane zostały także mechanizmy metaforyzacji i symbolizacji konkretnych miejsc, które ukształtowały wyobraźnię przestrzenną omawianych pisarzy. Zwrócono również uwagę na fenomen tożsamości nomadycznej, niewykluczającej polisensorycznej wrażliwości na lokalny pejzaż.

W kolejnej części, *Miejsca biograficzne*, znalazły się artykuły dotyczące topografii kluczowych sytuacji egzystencjalnych. Rozważaniom poddane zostało doświadczenie przestrzeni choroby i starości w perspektywie psychosomatycznej. Opisane zostały również doświadczenia topobiograficzne ujęte w metafory „przestrzeni pamięci”, „przestrzeni rozproszenia” czy też „przestrzeni bez śladu”.

Część *Geo(bio)grafie miejskie* obejmuje studia poświęcone analizie poetyk doświadczenia przestrzeni miejskich. Przedmiotem analizy uczyniono psychofizyczne sposoby praktykowania miasta uwidaczniające się m.in. w metaforyce cielesnej, jak też postrzeganie miasta jako źródła doznań zmysłowych i emocjonalnych. Ukazany został również performatywny wymiar literatury i jej moc sprawcza, przejawiająca się w możliwości przekształcania, a nawet wytworzenia konkretnych miejsc w przestrzeni geograficznej.

Zgromadzone w niniejszym tomie studia dowodzą, że wzbogacenie refleksji nad relacją między literaturą i geografią o aspekt biograficzny odsłania nowe możliwości analizy i interpretacji w ramach geopoetyki. Aspekt ten – rozpatrywany zarówno w odniesieniu do autora, jak też do bohatera literackiego i odbiorcy – uwydatnia transdyscyplinarny charakter geopoetyki, ufundowanej przecież na przekonaniu o integralnym związku literatury i geografii.

Poetyka przestrzeni geo(bio)graficznych



Małgorzata Czermińska

Uniwersytet Gdański

Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii

Przebieg życia jako droga

Wyróżnienie miejsc autobiograficznych jako kategorii w ramach geopoetyki oraz przedstawienie ich typologii¹ domaga się z kolei zauważenia drugiego skrzydła, dotyczącego tej kategorii albo może lepiej – drugiej osi współrzędnych, jeśli wolno posłużyć się taką geometryczną metaforą. Ta druga oś, poniekąd uzupełniająca a poniekąd konkurencyjna, to oś czasowa, wzdłuż której rozwija się każde ludzkie życie. Oczywiście opowieść o przeżytych czasie nie musi w swym porządku narracyjnym układać się wzdłuż linii nieodwracalnego ciągu biologicznego rytmu życia, na który nakłada się przebieg doświadczeń, budujących daną egzystencję. O swoistym porządku czasowym narracji autobiograficznej decydują przecież także mechanizmy pamięci, konwencje gatunkowe, wreszcie indywidualna inwencja autorska. Ale tak jak dla kreowanych słowem miejsc autobiograficznych układem odniesienia jest

¹ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

przestrzeń geograficzna, wprawdzie kulturowo ukształtowana, ale istniejąca materialnie i dostępna wszystkim, a nie tylko zamknięta w jednostkowej wyobraźni, tak porządek czasowy ludzkiej egzystencji odnosi się do nieodwracalnego, jednorazowego przebiegu, mającego swą biologiczną realność od narodzin do śmierci. Jest życie przeżyte (jak epicki czas zdarzeń) i życie opowiedziane (jak czas narracji). Tu biorę w nawias pytanie o status ontologiczny życia przeżytego i o możliwość jego poznawania, a także o relację pomiędzy doświadczeniem a jego opowiedzeniem, czyli nie będę się zajmować problemem fikcjonalności. Wystarcza mi jako punkt wyjścia założenie, niewymagające dowodzenia, że każdy opowiadający (w dowolnej formie) własną lub cudzą biografię ma pozasłowny układ odniesienia w postaci nieodwracalnego przebiegu życia (własnego lub cudzego).

Zamiast zajmować się aspektami czasowymi biografii osobno, należy traktować refleksję nad biegiem ludzkiej egzystencji właśnie jako oś komplementarną względem osi miejsc. Trzeba łączyć oba szeregi danych. Dzięki perspektywom, które pojawiły się w wyniku zwrotu przestrzennego, możemy, zwracając uwagę na rolę spacialnego aspektu zjawisk, w pewien sposób „przepisać” na nowo niektóre dawniejsze interpretacje opowieści autobiograficznych. Opowieści rozumianych bardzo szeroko, z uwzględnieniem nie tylko przekazów słownych, ale i materiałów ikonograficznych, a nawet artefaktów, będących w jakiś sposób znakami pamięci o wydarzeniach, które miały miejsce w czyimś życiu. W tym „przepisywaniu” nie chodzi koniecznie o to, by dotychczasowe interpretacje całkiem wyrzucić na nice, ale choćby uporządkować w odmienny sposób, co pozwala odsłonić niewidoczną przedtem podszewkę zjawisk już znanych. Ale może znanych za mało? Nie od wszystkich stron? Bardzo obiecujące perspektywy otwierają się w pracach Elżbiety Rybickiej piszącej o koncepcji auto/bio/geo/grafii². Utwory nie-

² E. Rybicka, *Homo geographicus. Miłosza topografie i autobiogeografie (rekonesans)*, w: Czesława Miłosza „północna strona”, red. M. Czermińska i K. Szalewska, Gdańsk

licznych autorów, których zdołam w tym tekście przywołać, pełnią tylko funkcję przykładów. Zależy mi na tym, by same przez się nie przysłaśniały pytań ogólniejszych. Mam jednak nadzieję, że zaproponowane kategorie dadzą się odnaleźć także w innych dziełach i u innych twórców, w których pisarstwie obecna jest postawa autobiograficzna. I którzy – to drugi warunek, niezbędny tak samo jak w wypadku badania miejsc autobiograficznych – dysponują pewną wyobraźniową wrażliwością na realia przestrzeni, dzięki czemu budują obrazy odsyłające do miejsc konkretnie określonych geograficznie.

W przebiegu życia jednostki rysują się kolejne fazy, ukształtowane kulturowo, ale korelujące z rytmem biologicznym. Stawiam hipotezę, że fazy uwzględnione w opowieściach biograficznych mają odniesienia przestrzenne, i to każda faza inne, sobie tylko właściwe, stąd potrzeba ich wyróżnienia i uporządkowania. Szukanie spacialnych kontekstów kolejnych etapów czasowego przebiegu życia nie jest kaprysem ani uzurpacją, ale sięgnięciem do bardzo starej tradycji. Chodzi o intuicję tkwiącą głęboko u najdawniejszych podstaw myślenia o ludzkiej egzystencji w naszym kręgu kulturowym, intuicję utrwaloną w wyobrażeniu życia jako drogi, niesioną przez potoczny w polszczyźnie zwrot „droga życiowa” i w łacińskiej nazwie podstawowej formy życiorysu *curriculum vitae*, czyli „bieg życia”. Także łacińskie słowo *peregrinatio* (wędrówka) porównuje bieg życia ludzkiego do pokonywania przestrzeni. Janina Abramowska przypomina jego etymologię: *per* = przez, *ager* = pole, kraina otwarta. Do tej samej rodziny wyrazów należy *peregrinus*, czyli wędrowiec, ktoś idący przez otwartą przestrzeń. W wielu językach europejskich *peregrinatio* zachowuje niemal takie samo brzmienie jak w łacinie. Pamięć etymologii „przestrzennej” zachowała się nie tylko w językach romańskich (np. włoskie *peregrinazione*, *pellegrinaggio*), ale też w niemieckim (*Peregrinatio*, dziś

już wyraz przestarzały) i w angielskim (*pilgrimage*). Te same echa brzmią w polskim „pielgrzymowaniu”. Termin *peregrinatio* pojawia się już w Hieronimowym przekładzie *Starego Testamentu* [*Genesis* 47, 8–9; *Ecclesiastes*, 7, 1], gdzie oznacza trudy ziemskiego życia. Wujek oddaje go polskim „pielgrzymowanie”³. To samo znajdujemy w tekście biblijnym oddanym we współczesnej polszczyźnie, w tłumaczeniu z języków oryginalnych, dokonany przez benedyktynów tynieckich, w *Biblii Tysiąclecia*, gdzie w *Księdze Rodzaju* Jakub pytany przez faraona o wiek odpowiada: „Liczba lat mego pielgrzymowania – sto i trzydzieści”, dodając: „nie są one tak długie, jak lata pielgrzymowania mych przodków” [*Księga Rodzaju*, 47, 8–9]. We wszystkich tych przekładach, mimo upływu wieków, zostaje zachowane wyraźne połączenie wymiaru przestrzennego, sugerowanego przez etymologię, z czasowym, który pojawia się w wyobrażeniu przepływu lat życia. Także zwrot „koleje życia”, kojarzący się z następstwem, czyli kolejnością zdarzeń w czasie, odwołuje się w polszczyźnie do tej samej etymologii, co nazwa linii w przestrzeni, po których się poruszamy, jak koleiny na drodze lub tory kolei żelaznej. Abramowska przypomina też o bardzo rozpowszechnionym w wielu europejskich literaturach toposie życia jako żeglugi, często burzliwej, a zawsze zmierzającej do ostatecznego portu, którym jest śmierć. Ma on rodowód antyczny, sięgający stoików. Nowe warianty nadały mu chrześcijańskie obrazy życia-wędrówki w dążeniu do zbawienia⁴. Przestrzenne wyobrażenie drogi wiodącej do celu nie musi oznaczać linii konsekwentnie prostej, możliwe jest meandryczne błędzenie albo dylemat dróg rozstajnych (topos Herkulesa na rozstajnych drogach; ewangeliczna przypowieść o wygodnej drodze wiodącej na zatracenie i stromej, trudnej do przebycia ścieżki do zbawienia). Oprócz tego możliwa

³ J. Abramowska, *Peregrynacja*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 131.

⁴ Tamże, s. 133–134. Badaczka przypomina też o obszernym materiale zgromadzonym w książce Wacława Kubackiego, *Żeglarz i pielgrzym*, Warszawa 1954.

jest także figura koła. Średniowiecze, przekładając kategorie czasu na ruch w przestrzeni, stworzyło dwie figury: horyzontalny krąg *danse macabre* i wertykalne koło fortuny. Abramowska pisze:

Warto pamiętać, że w niektórych wariantach wzorca ikonograficznego znajdują się na kole drobne postacie ludzkie oznaczające bądź fazy losu (wspinający się w górę pretendent, król u szczytu powołania, upadający nędzarnik) bądź fazy wieku (chłopiec, dojrzały mężczyzna, starzec)⁵.

Zarówno topika osadzona w najstarszej tradycji literackiej, jak i ślady funkcjonujące w zleksykalizowanych zwrotach językowych tworzą ukryty fundament współczesnych wyobrażeń przedstawiających czasowy przebieg ludzkiej egzystencji w kategoriach przestrzennych. We współczesnej biografistyce przykładem konsekwentnego wykorzystania (i zarazem twórczego odnowienia) starego toposu życia jako drogi jest książka Pawła Matyaszewskiego *Podróż Monteskiusza. Biografia przestrzenna*⁶. Elżbieta Rybicka podkreśla, że pomysł autora, by „biografię Monteskiusza uchwycić w porządku przestrzennym, nie wynika tylko z prostej analogii życia jako drogi, a więc wykorzystania wędrówki jako paradygmatycznej osi ludzkiej egzystencji”⁷, ale łączy się z przekroczeniem tradycyjnego modelu biografii podporządkowanej chronologii i diachronii oraz zastąpieniu go porządkiem przestrzennym i to odniesionym do geografii. Życie filozofa zostało pokazane w trzech strefach czasowo-przestrzennych: Gaskonii jako prowincji, Paryża jako miasta-stolicy i wreszcie Europy, poznawanej w podróżach. Rybicka dodaje, że te trzy obszary zostały ukazane przez Matyaszewskiego jako decydujące o życiu i dziele Monteskiusza, i że nie tylko *bios* i *logos* filozofa mają w książce wymiar geograficzny, ale

⁵ Tamże, s. 132–133 i 136–139.

⁶ P. Matyaszewski, *Podróż Monteskiusza. Biografia przestrzenna*, Lublin 2011.

⁷ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 278.

nawet strategia narracyjna Matyaszewskiego odwołuje się do tego wymiaru, bowiem autor rozpoczyna swą opowieść od mapy jako wizualnej ilustracji dawnej Gaskonii i metafory punktu widzenia.

Przestrzenne odniesienie zjawisk rozgrywających się w czasie jest też ważne dla historyków i socjologów. W socjologii zainteresowanie przestrzenią pojawia się w kontekście splotu pamięci i tożsamości. Sławomir Kaprański w studium *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej* wyraża przekonanie o poznawczej użyteczności kategorii „krajobrazu pamięci” (*memoryscape*) jako realnego lub symbolicznego obszaru, w którym dochodzi do uprzestrzennienia pamięci zbiorowej, organizującej nasze doświadczenie przeszłości i samych siebie⁸. Inspirujące ujęcia dokonane przez historyka przynosi książka Karla Schlögl *W przestrzeni czas czytamy: o historii cywilizacji i geopolityce*⁹. Tytułowy problem został sformułowany przez historyka, dla którego pierwszym żywołem jest czas. Wiele zawdzięczam jego koncepcjom, ale badając autobiograficzność w kategoriach geopoetyki, stawiam pytanie zwrócone w przeciwnym kierunku: jak przestrzeń możemy czytać w czasie, a więc czy i jak rola przestrzeni zmienia się wraz z przechodzeniem przez kolejne fazy życia. Jeden z rozdziałów swej książki Schlögel zatytułował *Biografia. Curriculum vitae* i przywołał na początku pomysły Waltera Benjamina, który chciał „na mapie ukazać graficznie przestrzeń życia – bios”, zaznaczając kolorowo na planie miasta te wszystkie miejsca w Berlinie, które były ważne dla jego życia. Benjamin bowiem wielokrotnie wspominał o swych „marzeniach graficznych” i chciał narysować „diagram własnego życia”¹⁰. Czyli uprzestrzennić czas. Ja natomiast chciałabym zapytać, jak uczasowić przestrzeń, czy można kategorie przestrzenne (punkty i od-

⁸ S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, w: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010.

⁹ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy: o historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, posł. H. Orłowski, Poznań 2009.

¹⁰ Wszystkie mikrocytaty tamże, s. 364.

cinki) przełożyć na przebieg życia (*bios*), rozciągniętego od narodzin do śmierci w porządku kalendarza.

Antropologia i psychologia wiele uwagi poświęcają odmienności kolejnych faz ludzkiego życia. W tradycji badań psychologicznych znana jest klasyczna już dziś koncepcja Charlotty Bühler, przedstawiona w dziele *Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem* z 1933 roku, niedawno przypomniana przez Anitę Całek jako metodologiczna podstawa jej książki *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*¹¹. Po przestudiowaniu ponad dwustu biografii znanych twórców, uczonych, polityków, duchownych, nauczycieli itp. oraz pięćdziesięciorga anonimowych pensjonariuszy domu starców, Bühler wyróżniła pięć faz w przebiegu typowego życia od narodzin do lat siedemdziesięciu, dzieląc ten czas na piętnastolecia lub dekady i dostrzegając w środkowej części przebiegu, między młodością a starością, dwie fazy odrębne. Zauważyła też, że równoległość społecznej ekspansji życiowej jednostki wobec jej ekspansji biologicznej jest wprawdzie przybliżona, ale nie całkiem dokładna.

Spółeczna wydolność jednostki, a więc np. jej przydatność zawodowa, zostaje przedłużona w porównaniu do czysto biologicznego okresu kulminacji [...] przez to, że doświadczenie życiowe, wiedza, rozum, wiele czynników psychologicznych podwyższają czysto fizyczną przydatność, a później mogą nawet ją częściowo zastąpić¹².

Dostrzeżone przez badaczkę zacieranie jednoznacznej wyrazistości granic pomiędzy fazami, zwłaszcza pomiędzy dwoma teoretycznie rozdzielonymi etapami dojrzałości, skłania mnie do pozostania przy potocznym wyróżnieniu czterech faz: dzieciństwo, młodość, dojrzałość, starość. W życiu opowiadanych przez auto biografów tak właśnie te cztery fazy są nazywane.

¹¹ Ch. Bühler, *Bieg życia ludzkiego*, przeł. E. Cichy i J. Jarosz, Warszawa 1999; A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013.

¹² Ch. Bühler, *Bieg życia ludzkiego*, s. 92.

Antropologiczne fazy i punkty

Fazy życia tworzą ciąg jednoliniowy, są odcinkami o nieodwracalnej kolejności i mieszczą się pomiędzy ograniczającymi ten ciąg dwoma wydarzeniami, które w porównaniu z rozciągłością faz liczoną w latach, mają charakter punktowy. Są to narodziny i śmierć. Tylko te punkty są niezbywalne, żadna z faz nie musi zaistnieć w sposób konieczny. Życie jednostki nie zawsze przecież trwa aż do starości, może się kończyć w wieku dojrzałym, a nawet wcześniej. Wiemy wszak, że wybrańcy bogów umierają młodo, i że umierają nawet dzieci. Takie sytuacje egzystencjalne są osobnymi, wielkimi tematami kultury. Bywa nawet, że właściwie nie ma biografii, kiedy śmierć następuje zaraz po urodzeniu, a więc życie zaistniało na tak krótko, że między punktami początkowym i końcowym nie może się rozwinąć żadna faza czasowa. Wtedy wydarzenia narodzin i śmierci pojawiają się przede wszystkim w kulturowej symbolice przestrzennej jako dwa miejsca: kołyska i grób, które znajdują się w tak bezpośrednim sąsiedztwie, nie dzieli ich zauważalna odległość. W porządku antropologicznym oba graniczne punkty biografii, początkowy i końcowy, mają swego rodzaju „mocne” znaczenie – narodziny i śmierć stanowią punkty zwrotne w porządku świata, w którym pojawia się i z którego znika kolejny człowiek¹³.

Miejsce urodzenia jest obok daty niezbywalnym elementem określającym naszą paszportową tożsamość. W porządku prawnym jesteśmy na zawsze przyszpileni do nazwy tej konkretnej miejscowości, w której ujrzeliśmy światło dzienne. Nazwisko i imię można zmienić we współczesnej cywilizacji dzięki procedurze sądowej, bo to konwencja. Miejsca urodzenia nie, bo to fakt materialny – nawet jeśli historyczna wiedza o nim bywa czasem niejednoznaczna, nie-

¹³ Szerzej o „antropologii punktów” pisała Aleksandra Kunce (*Antropologia punktów. Rozważania przy tekstach Ryszarda Kapuścińskiego*, Katowice 2008), ale w sposób, który dla moich rozważań nie jest przydatny.

pewna lub zgoła fałszywa. Definiując kategorię miejsca antropologicznego, Marc Augé zwraca uwagę na jego treść zarówno przestrzenną, jak i społeczną. Na pierwszym miejscu wymienił jego rolę dla identyfikacji osoby.

Rodzić się znaczy rodzić się w pewnym miejscu, być przypisanym do pewnego miejsca zamieszkania. W tym sensie miejsce narodzin jest konstytutywne dla tożsamości jednostkowej i zdarza się w Afryce, że dziecku urodzonemu przypadkowo poza wioską nadaje się szczególne imię zapożyczone od elementu krajobrazu, który był świadkiem jego narodzin¹⁴.

Analogiczne zasady funkcjonują w historii naszego kręgu kulturowego. Ten, który sformułował twierdzenie Talesa, jest nam znany jako Tales z Miletu. W średniowieczu europejskim, gdy jeszcze nie używano nazwisk, rolę identyfikacyjną w wyższych warstwach społecznych pełniło imię chrzestne wraz z nazwą dziedzicznej rodowej posiadłości. Ślady tego obyczaju przetrwały w obyczajowości arystokracji jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym. Symboliczną siłę miejsca urodzenia widać nie tylko w odniesieniu do podmiotu, dla którego jest składnikiem jego identyfikacji. Istnieje też zależność odwrotna. Jednostka, jeżeli w przebiegu życia stała się kimś wybitnym, może nadać wyróżniającą rozpoznawalność miejscu, które samo z siebie nie miało żadnej rangi, żadnego czytelnego z zewnątrz charakteru, zaś dla miejsc już posiadających własne znaczenie bycie miejscem rodzinnym sławnej osoby może jej rangę wzmocnić. Stąd spory siedmiu miast o narodziny Homera, stąd wyjątkowość małego Betlejem, stąd pretendowanie trzech różnych przysiółków o nazwie Zaosie do bycia tym właśnie, w którym urodził się Mickiewicz.

Dodajmy jeszcze, że kulturowy porządek biografii ma swą ciągłość dłuższą niż samo życie przeżyte, sięga bowiem w czas przed narodzinami i po śmierci. Wykracza poza oba graniczne

¹⁴ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedmowa W. Burszta, Warszawa 2010, s. 34–35.

punkty linii życia jednostki. Do właściwego przebiegu zdarzeń dołączają się w ten sposób dwie fazy dodatkowe, niczym prolog i epilog usytuowane w życiu opowiedzianym na zewnątrz właściwej akcji życia przeżytego. W sposób szczególny zakorzeniają one jedyne i niepowtarzalne życie jednostki w społecznym porządku wspólnoty pokoleń poprzednich i następnych. Przed narodzinami istnieje faza genealogii. Z drugiej strony horyzont czasowy świadomości autobiografa zamyka się z chwilą pisania, jednak może on sięgać w przyszłość, na przykład projektując sposób odbioru swej autokreacji i starając się zabezpieczyć pamięć o sobie i to pamięć przez siebie wyreżyserowaną. Faza przed dysponuje użytkową formą wypowiedzi w postaci rodowodu lub drzewa genealogicznego, fазie po odpowiada gatunek, jakim jest testament. Przed punkt początkowy i poza końcowy, gdzie autobiograf nie ma bezpośredniego dostępu, z powodzeniem może wkroczyć jego czytelnik i interpretator, posługując się tekstami o charakterze historycznym, ikonografią, świadectwami odbioru, objawami pośmiertnego kultu i legendą artysty, dziejami jego sięgającej poza grób sławy lub przeciwnie – zapomnienia. Takie badania mogą dostarczyć pasjonującego materiału, niekiedy może ciekawszego niż sama twórczość, poddana kaprysom czasu, zmieniających się mód i rodzajów wrażliwości. Na tym właśnie polu rozwija się zaproponowana przez Stanisława Rośka nekrografia, opowieść o „biografii po śmierci”¹⁵.

Przestrzenne odniesienie końcowego punktu biografii ma jeszcze bardziej wyrazistą kulturową jakość dzięki temu, że w konsekwencji powstaje materialny artefakt, mający odrębne, autonomiczne istnienie, to znaczy grób. Może trzeba tak jakoś po leśmianowsku powiedzieć, że groby żyją własnym życiem? W każdym razie grób jest punktem w przestrzeni, poświadcza to między

¹⁵ Por. S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, oraz tegoż, *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013. Koncepcja ta otwiera zupełnie nowy obszar badań nad recepcją.

innymi utarty związek frazeologiczny: miejsce wiecznego spoczynku. Groby sąsiadują ze sobą w wydzielonym obszarze, mającym swoją specyfikę, wyodrębnianą od samego początku kultury ludzkiej, o czym pouczają archeologowie, odsłaniający miejsca grzebalne wszędzie, gdziekolwiek się dało odkryć najdawniejsze ślady ludzkiego bytowania. Także tworzone poza obrębem cmentarza miejsca pochówku wpisują się w znaczenia i hierarchie wartościowania przypisywane przestrzeni, jak dla uczczenia osób wybitnych groby w kryptach świątyń albo odwrotnie, na pohąbieniu samobójców, dawny obyczaj grzebania ich pod murem cmentarnym lub poza jego obrębem, w niepoświęconej ziemi. Cała ta kulturowa rzeczywistość ma swój literacki wyraz w napisach nagrobnych¹⁶, pojawia się w takich gatunkach jak tren czy elegia, funkcjonuje również w ikonografii i rzeźbie. Może też nadać specyficzny charakter nurtowi poetyckiemu, jak romantyczna poezja grobów, kulminująca w twórczości Chateaubrianda. Nierzadko pisarz sam wyrażał własną wolę co do wyboru miejsca przyszłego pochówku. Rilke kazał się pochować w małej szwajcarskiej miejscowości Raron na niewielkim cmentarzu pod ścianą kościoła, skąd rozciąga się wspaniały widok na szczyty Alp i dolinę Rodanu i sam zaprojektował nagrobną inskrypcję. Josif Brodski wybrał Wenecję, siłą rzeczy wpisując się w mit tego miejsca, który sam współtworzył. Po śmierci poety *genius loci* włączył w swoją opowieść o Wenecji osobny wątek snujący się za sprawą innych poetów, jak Ryszard Krynicki (*Grób Josifa Brodskiego w tomie Kamień, szron*), i czytelników, jak włoski sławista Alessandro Niero, kojarzący miejsca będące skrajnymi punktami linii życia rosyjskiego poety: *Brodski między Petersburgiem (narodziny) i Wenecją (podwójne zniknięcie)*¹⁷.

¹⁶ J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza: o współczesnej epigrafii wierszowanej*, Wrocław 1985.

¹⁷ Powołuje się na tę publikację Luigi Marinelli w swym artykule *Czesława Miłosza rodzinna Europa pomiędzy Sztejniami a zatoką San Francisco*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1(7), s. 28.

Różewicz, wskazując w testamencie górski cmentarz przy świątyni Wang w Karpaczu jako miejsce, w którym chce być pochowany, także w szczególny sposób emocjonalnie połączył miejsce wybrane na grób z miejscem urodzenia: „Pragnę być pochowany w ziemi, która stała się bliska mojemu sercu, tak jak ziemia, gdzie się urodziłem”¹⁸. Dodał też w testamencie objaśnienie tej lokalizacji, której nadał sens ekumeniczny.

Starość, jak dzieciństwo, skłania znów do stabilności. Śmierć oznacza umieszczenie w punkcie. Ekshumacje i przenosiny wynikają ze znaczenia miejsca, punktu w przestrzeni, jakim jest grób. Kiedy potomni decydują o pochówku swoich wielkich poetów, bywa, że groby zmieniają miejsce wraz ze zmianą okoliczności historycznych, jak w wypadku Mickiewicza i Słowackiego, przeniesionych na Wawel, albo wywołują narodowe spory, jak z powodu Miłosza. Natomiast brak miejsca, jakim jest grób z imieniem i nazwiskiem, sytuje się na przeciwległym biegunie wartości. W *Innym świecie* Herling-Grudziński pisze o rozpaczy łagierników, którzy wiedzą, że nie będą mieli swego grobu. Echo takiego samego przeżycia znajduje Małgorzata Szejnert we wspomnieniach więźniów lat stalinowskich (w książce *Śród żywych duchów*), którym nie tylko groził wyrok śmierci, ale po których pamięć też miała być zabita przez bezimienny pochówek w nieoznaczonym miejscu.

Miejsce dzieciństwa

Dostrzeżenie ukształtowanych w tradycji modeli przestrzennych odniesień do czasowych faz biografii nie wystarcza dla interpretacji opowieści (auto)biograficznych, bowiem modele te nie mają charakteru normatywnego. W lekturze konkretnych, zindywidualizowanych tekstów odsłaniają się znaczące odstępstwa, które,

¹⁸ www.tvn24.pl [dostęp 24.04.2014].

zwłaszcza jeśli są bezpośrednio sformułowane i komentowane, z jednej strony naruszają kanon, a z drugiej, podobnie jak parodia, potwierdzają jego wyrazistość, skoro prowokuje on do polemiki.

W tradycji kultury szlacheckiej i mieszczańskiej dużą rolę odgrywają przestrzenne odniesienia genealogii rodziny, wpisanej od pokoleń w scenerię rodzinnego dworu otoczonego ogrodem lub mieszkania w konkretnym mieście, mającym swój określony charakter. Zazwyczaj jest to także miejsce odgrywające znaczącą rolę w przedstawieniu fazy dzieciństwa. Narracje o tej tematyce inspirowane są formami gatunkowymi autobiografii, wspomnienia, powieści o dzieciństwie, a z tradycji dawniejszej baśniowym lub mitycznym przedstawieniem narodzin bohatera. Nie zawsze narracje autobiograficzne obejmują całość przebiegu życia. Jest bardzo wiele opowieści niekompletnych, na przykład ograniczających się do fazy najwcześniejszej, jak *Szczeniące lata* Wańkowicza lub *Uśmiech dzieciństwa* Marii Dąbrowskiej. Są również takie, które pomijają lub lekceważą te wczesne etapy poprzedzające uformowanie się świadomości przeżywanego losu, natomiast koncentrują się na dojrzałości, ponieważ dopiero w niej realizowało się powołanie, decydujące o tym, że życie stało się godne opisanego, jak w przypadku książki autobiograficznej Jana Kotta (do której jeszcze powrócę).

Najbogatszy materiał dotyczy dwu pierwszych faz, to jest dzieciństwa i młodości. Dzieciństwo modelowo powinno być zlokalizowane w miejscu urodzenia. O tym opowiada na przykład Iwaszkiewicz w *Książce moich wspomnień* i późnych szkicach z tłem osobistym jak *Sny* i *Ogrody*. Podobnie czyni Miłosz w autobiograficznej powieści *Dolina Issy*. U obu pisarzy związek miejsca urodzenia i dzieciństwa jest jeszcze pogłębiony i wzmocniony odwołaniami do dziejów poprzednich pokoleń rodziny. Jednak u Miłosza modelowe cechy zachowuje tylko jego kreacja powieściowa, natomiast eseistyczna *Rodzinna Europa* odsłania historyczną komplikację dawnego arkadyjskiego wzoru. Pomiędzy narodzeniem we dworze należącym do dziadka Kunata a przeżytą tam idyllą wczesnego chłopięctwa pojawia się krótki epizod towarzyszenia ojcu

w jego pracy budowniczego dróg i mostów na bezbrzeżnych obszarach rosyjskiego imperium. Nikłe wspomnienia kilkulatka nie mogły wystarczyć jako podstawa narracji, musiała ona mieć charakter rodzinnej legendy, wspieranej wyobraźnią pisarza i jego wiedzą historyczną. Akcenty legendowe nawiązują do konwencji awanturniczej podróży (polowania ojca w górach Syberii i jego spotkanie z polarnikiem Nansenem), a z drugiej strony do tonacji Apokalipsy, gdy wkracza historia pod postacią wybuchu wojny i nadciągającej rewolucji. O znaczeniu tego niekanonicznego, by tak rzec, epizodu, świadczy choćby to, że mniej więcej w trzy dziesięciolecia po napisaniu *Doliny Issy* (1955) i *Rodzinnej Europy* (1959) dostarczył on materii dla grupy wierszy w tomie *Kroniki* (1987).

Dobrym przykładem świadomości istnienia tradycyjnego wzorca, od którego musi być jednak zrobione odstępstwo, przynosi autobiografia Dariusza Boguckiego. Inżynier okrętowiec, żeglarz polarnik i autor książek podróżniczych, a zarazem (jak to wyraźnie widać w tekście) człowiek z dużą kulturą literacką zaczyna swoją autobiografię rozdziałem *Korzenie*, którego pierwsze zdania brzmią:

Nie mam rodzinnego gniazda, w które głęboko od pokoleń wstałaby moja rodzina. Toteż gdy ktoś mnie pyta, skąd pochodzę, odpowiadam, że z Warszawy, bo tam spędziłem najmłodsze lata życia. Nie jest to jednak rodzinne gniazdo ani moje, ani moich przodków w sensie miejsca na ziemi. Zresztą po wędrówkach ludów, do jakich przez zabory i dwie wielkie wojny zmuszeni byli ludzie, zamieszkujący krainy „Obojga Narodów”, rzadko kto może wskazać miejsce swojego rodzinnego gniazda¹⁹.

Jeśli z jakiegoś powodu nie zachodzi tożsamość miejsca urodzenia i dzieciństwa, nadaje to sytuacji charakter problematyczny, jakby bohater opowieści o własnym życiu musiał coś zrobić z przytrafiającym mu się naruszeniem ważnej reguły. Jerzy Stempowski w swoim wspomnieniowym eseju o stronach rodzinnych *W doli-*

¹⁹ D. Bogucki, *Śladami życia*, Pelplin 2009, s. 13.

nie Dniestru dokonuje gestu, mającego w istocie charakter legendotwórczy, pisząc w pierwszym zdaniu: „Na świat przyszedłem w rodzinie polskiej na Ukrainie w roku 1894”²⁰, co wydawca komentuje w posłowiu: „Jerzy Stempowski urodził się w Krakowie, ale za prawdziwą ojczyznę uznawał tylko Podole, gdzie u schyłku XVIII wieku osiedlili się jego przodkowie. [...] czuł się obywatelem Europy Wschodniej”²¹.

W czasach po pierwszej, a zwłaszcza po drugiej wojnie światowej dawniejszy stabilny model, wsparty na fundamencie genealogicznym, wchodzi w stan kryzysu. Zamiast bezpiecznej osiadłości, dawniej charakteryzującej dzieciństwo, pojawia się sytuacja migracji, a więc ruch w przestrzeni, który wcześniej zarezerwowany był dopiero dla fazy młodości. To dla niej modelowe jest wyjście z domu i podróż edukacyjna. Wzorów gatunkowych dostarczają tu powieść o dojrzewaniu, czyli *Bildungsroman*, oraz głęboko ugruntowany w tradycji opis podróży²². W czasach migracji oba te modele nakładają się na tradycyjny wzór opowieści o dzieciństwie w rodzinnym gnieździe i muszą jednocześnie obsłużyć sytuację konfrontacji z obcością, dokonującą się w ruchu wyjścia z domu w świat. Opowiadanie, komentowanie i przewartościowywanie tej sytuacji staje się jednym z przewodnich motywów twórczości urodzonego we Lwowie Adama Zagajewskiego. Dzieciństwo upływało mu w aurze kultu miasta urodzenia, którego nie mógł pamiętać i z którym nieustannie konfrontowany był otaczający go przemysłowy krajobraz poniemieckich Gliwic, radykalnie obcy rodzinnym wspomnieniom i upodobaniom. Dramaturgię relacji Lwowa i Gliwic, mieniającą się wielu migotliwymi odcieniami,

²⁰ J. Stempowski, *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie. Listy o Ukrainie*, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył A.S. Kowalczyk, Warszawa 1993, s. 9.

²¹ A.S. Kowalczyk, „*Stepowa Hellada*”, posłowie do: J. Stempowski, *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie*, s. 321–322.

²² Por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Gotheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998, zwłaszcza rozdział *Bildung i Bildungsroman*.

można śledzić w esejach i wierszach Zagajewskiego powstających w ciągu kilku dziesięcioleci i nie wygląda to na wątek zakończony. Dominantą jego autobiograficznej narracji jest wyobraźniowe odzyskiwanie utraconego miejsca urodzenia i nadanie mu sensu symbolicznego: „Lwów jest wszędzie” (*Jechać do Lwowa*), bez pretensji do rzeczowej rewindykacji. Do Zagajewskiego jeszcze powrócę.

W odwrotnym kierunku przebiega opowieść Małgorzaty Baranowskiej, której cała praca zmierza do zakorzenienia się w miejscu, w którym się wprawdzie nie urodziła, ale spędziła w nim nie tylko dzieciństwo, ale i całe życie, a ponadto z którego pochodzą jej rodzice. Baranowska ma zasłużoną opinię nie tylko poetki i eseistki piszącej o Warszawie, ale i uczonej varsavianistki. W jednym z wywiadów „usprawiedliwia się” z faktu przypadkowego urodzenia w Krakowie, do którego musieli się schronić jej rodzice po powstaniu warszawskim. Pisząc *Pamiętnik mistyczny* (o dzieciństwie w tuż powojennej, zrujnowanej stolicy) i tom *Warszawa. Miesiące, lata, wieki* w serii „*A to Polska właśnie...*” oraz tom prozatorskich miniatur *Powrót na Ochotę*, autorka stwarza przeciwwagę dla faktu swego „niewłaściwego” miejsca urodzenia.

Młodość jako wyjście z domu

Przestrzenną figurą wtajemniczenia w dojrzałość, a więc rytuału przejścia, jest podróż edukacyjna. Na różne sposoby przekształcone echa tego tradycyjnego wzorca znajdujemy u Iwaszkiewicza, Miłosza, Herlinga-Grudzińskiego czy Zagajewskiego. Oryginalne ujęcie spotykamy u Iwaszkiewicza. Pisarz szczególne znaczenie nadał podróży odbytej tylko w wyobraźni, która wyprzedziła i ukierunkowała późniejsze podróże rzeczywiste. Zaszczepiła młodzieńcowi marzenie, które miało odegrać bardzo istotną rolę w jego późniejszym życiu i twórczości. Do rangi podróży inicjacyjnej podniesione zostały opowieści Karola Szymanowskiego o Sycylii, które całkowicie wypełniły dwa dni w czasie wspólnego pobytu

obu kuzynów w Elizawietgradzie podczas pierwszej wojny i rewolucji bolszewickiej. Pisarz wracał w swoich tekstach do tej wyłączonej imaginacyjnej podróży parokrotnie w ciągu kilkudziesięciu lat, przedstawiając wizję śródziemnomorskiej wyspy jako wyobrażenie miejsca, które stało się jedną z podstawowych figur symbolicznych świata jego twórczości. Pozostało ono już na zawsze naznaczone pamięcią o roli Szymanowskiego, który podzielił się z młodym Jarosławem swoją fascynacją i wprowadził go w to niezwykle zjawisko, jakim była dla niego Sycylia i Włochy. Powracający kilkakrotnie we wspomnieniach Iwaszkiewicza Szymanowski nabiera cech mentora – przewodnika, towarzyszącego adeptowi w podróży inicjacyjnej²³. Postać przewodnika życiowego, nauczyciela, mistrza wiąże się zarówno z wyobrażeniami przestrzennymi, jak i czasowymi. W planie dosłownym rola przewodnika polega na tym, że daje on orientację w przestrzeni geograficznej, wskazuje drogę komuś, kto jej nie zna. W porządku metaforycznym kieruje rozwojem, dojrzewaniem, kształtowaniem tożsamości, a są to procesy odbywające się w czasie.

U Miłosza znacznie obszerniej i mocniej niż u Iwaszkiewicza zarysowana jest figura przewodnika. Jego powracająca i uzupełniana w ciągu prawie półwiecza opowieść o inicjacyjnym spotkaniu została ujęta w „formę bardziej pojemną”: od wspomnieniowej (rozdział w *Rodzinnej Europie*, 1959), przez eseistyczną (fragmenty w *Ziemi Ulro*, 1977), do poetyckiej (poemat *Czeladnik* w tomie *Druga przestrzeń*, 2002). Wątek dwu różnych, faktycznie odbytych młodzieńczych podróży do Paryża zdominowany jest sytuacją spotkania z Oskarem Miłoszem i jego roli nie tylko dla poezji, ale i światopoglądu młodszego kuzyna, który jeszcze pod koniec życia (choć wówczas nie bez pewnego dystansu) nazywał siebie „czeladnikiem”.

²³ O znaczeniu mentora w powieści edukacyjnej piszą M. Janion i M. Żmigrodzka, omawiając rolę, jaką wobec Wilhelma Meistra pełni Towarzystwo z *Wieży, Odyseja wychowania*, rozdz. 4.

W *Innym świecie* Herlinga-Grudzińskiego dopatrzono się nowocześniejszej wersji *Bildungsroman*. Nie bez racji, choć jest to anty-*Bildung* bez żadnego mądrego przewodnika, wersja czarna, która wprawdzie wyrosła z doświadczenia rzeczywistej podróży w inną przestrzeń, i to bardzo odległą, ale zarazem nie była podróżą edukacyjną wedle dawnych wzorów, ale traumą edukacyjną, która na zawsze naznaczyła młodego człowieka. To doświadczenie charakterystyczne dla pokolenia wojennego. Było też wielostronnie przedstawiane w losach powieściowych, ale wyraźnie nacechowanych autobiograficznie, bohaterów Tadeusza Konwickiego. Ta traumatycznie naznaczona generacja zamiast podróży edukacyjnej miała wyjście z domu „do lasu”. Powszechnie używane określenie udziału w partyzantce jako „pójścia do lasu” ukazuje po raz kolejny, jak utarty zwrot frazeologiczny operuje kategorią przestrzenną dla wyrażenia decyzji egzystencjalnej.

Zagajewski, który od *Dwu miast* poprzez liczne eseje i wiersze aż do *Lekkiej przesady* budował wizję Lwowa jako wyobrazonego miejsca dzieciństwa, jednocześnie w tych samych tekstach (z dodatkiem innych, jak powieść *Ciepło, zimno*) snuł swoją powieść o dojrzewaniu. Dokonywało się ono w dwu etapach, dzięki przemieszczeniu się z Gliwic do Krakowa. To miasto nawet z późniejszej perspektywy Paryża, Włoch i Ameryki pozostało miejscem najważniejszych wtajemniczeń, ekstaz i rozczarowań, miejscem „cudzego piękna” (by przytoczyć jeden z eseistycznych tytułów Zagajewskiego). Piękno Krakowa później stało się dla poety już nie cudzym, a jego własnym, i co ciekawe, w dalszej twórczości zaczęło też stopniowo rzucać swój odbłask na Gliwice, zgrzebne w porównaniu ze Lwowem, Krakowem i wspaniałościami szerokiego świata, ale jako miejsce rzeczywistego dzieciństwa rozjaśniające się stopniowo z perspektywy czasu. Najwcześniejszy esej z perspektywą autobiograficzną, to jest *Dwa miasta*, ukazuje nieliczne jeszcze „aktywa” Gliwic. W mieście tak źle widzianym przez dorosłych chłopiec znajduje jakiś punkt oparcia dla swego sprzeciwu wobec pokolenia rodziców i dziadków. Spostrzeżenia z lat

dorastania powracają i nabierają ceny w tekstach późniejszych, w *Lekkiej przesadzie* i tomie poetyckim *Anteny*. Wspominane z coraz dłuższej perspektywy lat Gliwice to teren wypraw rowerowych z dala od kontroli starszych, otaczające miasto zalesione wzgórza wspaniale ubarwione jesienią, tropikalne rośliny w miejskiej palmiarni, sklepy z płytami jako miejsce pierwszych muzycznych wtajemniczeń, majestatyczna sylwetka radiostacji przypominająca wieżę Eiffla i mająca swe historyczne znaczenie jako miejsce prowokacji gliwickiej, która była prologiem drugiej wojny światowej.

Faza dojrzałości

W porządku antropologicznym narodziny i dzieciństwo oraz starość i śmierć mają odniesienie do stabilnego miejsca, zaś młodość jako podróż inicjacyjna wiąże się z ruchem w przestrzeni. Z fazą dojrzałości sprawa ma się inaczej. Odniesienie do przestrzeni traci swą wyrazistość. Inne czynniki określają na tym etapie ramę biografii: wykrystalizowanie się powołania życiowego (zawodowego) po zakończeniu procesu *Bildung*, płeć (którą się w tym tekście nie zajmę), kształt losu wynikający z konfrontacji dążeń jednostki i presji wydarzeń zewnętrznej historii wspólnoty. Bez względu na rezultat (znalezienie satysfakcjonującego usytuowania społecznego bądź klęska w zmaganiach z losem) konfrontacja ta ma kluczowe znaczenie dla fazy dojrzałości. Parametry przestrzenne tracą swoją rolę sprawczą. Wprawdzie nie znikają, ale zamiast tworzyć wspólne odniesienie dla czynników społecznych, upodrzędniają się wobec nich. Możliwa jest dowolna ilość wariantów pomiędzy stabilnością wybranego miejsca a migracją w otwartej przestrzeni. Czynnikiem sprawczym staje się uświadomione i osiągnięte powołanie życiowe oraz zdobycie pozycji w społeczeństwie – albo dramat rozminięcia się z powołaniem i niemożność znalezienia swojej roli we wspólnocie („wiek męski, wiek klęski”). Charakter fazy dojrzałości wynika

z rodzaju powołania odczuwanego przez jednostkę i z konfrontacji ze światem społecznym, który stawia swoje wyzwania. Zamiast odniesień przestrzennych pojawiają się różne modele profesjonalnych biografii: rolnika, żołnierza, artysty, kapłana, władcy, uczonego, kupca, odkrywcy, niemające istotnego znaczenia we wcześniejszych i późniejszych fazach życia – przed znalezieniem powołania w młodości i w trakcie wycofywania się z jego aktywnej realizacji na starość.

Gdyby szukać śladów przestrzennych odniesień dla tych schematycznych modeli biografii, może należałoby sięgnąć do tradycji koła Wergiliusza, skodyfikowanego w średniowieczu w oparciu o dzieła rzymskiego poety: *Bukoliki*, *Georgiki* i *Eneidę*. Uwzględniając zasadę *decorum*, koło Wergiliusza przyporządkowuje trzem stylom trzy różne typy bohaterów z uwagi na ich usytuowanie społeczne i zatrudnienie, któremu się oddają. Utwory w stylu niskim przedstawiają pasterza, w stylu średnim rolnika, zaś w stylu wysokim żołnierza lub władcę. Każdej z tych modelowych postaci przypisany jest właściwy atrybut (laska pasterza, pług rolnika i miecz żołnierza lub króla), a także zwierzę (odpowiednio owca, wół i koń), a nawet drzewo (buk, jabłoń i laur lub cedr). Koło Wergilego ustala również określony typ przestrzeni, w której bohater ma być przedstawiony. Pasterza widzimy na łące, rolnika na roli, a żołnierza i króla w mieście lub wojskowym obozie²⁴. W literaturze nowoczesnej myśl o skorelowaniu fazy dojrzałości z ustalonymi typami przestrzeni, w których realizują się różne powołania zawodowe, została tak samo porzucona, jak teoria trzech stylów, zasada *decorum* i normatywne definicje genologiczne.

Przykład narracji biograficznej skupionej tylko na fazie dojrzałości znajdujemy w „przyczyńku do biografii” Jana Kotta. Zawarta w tytule autointerpretacja gatunkowa od razu uprzedza czytelnika, aby nie spodziewał się kompletnej opowieści o całym

²⁴ Por. M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2 uzupełn. i popr., Wrocław 1979, s. 317–323.

życiu²⁵. Stale obecne jest tło wydarzeń historycznych – od końcowych lat 30. XX wieku, kiedy autor był jeszcze studentem, poprzez obszernie potraktowane lata wojny i bardziej skrótowo ujmowane czasy powojenne, aż do przełomu październikowego 1956 r. i po nim, do lat sześćdziesiątych. Ten chronologiczny porządek fazy dojrzałości jest prowadzony w głębokim tle. Jawnie obecny ukazuje się tylko w sferze ikonografii, w dodatku do książki zawierającym piętnaście fotografii, opatrzonych datami rocznymi, dzięki czemu widzimy, że zostały ułożone dokładnie według chronologii. Dodatek ten realizuje tradycyjny model autobiografii zaczynającej się od fazy genealogii, bowiem pierwsze zdjęcie przedstawia rodziców autora. Na ostatnim widzimy jego samego z czasu pisania w wieku mocno już zaawansowanym, w towarzystwie wnuczki. Jest to zdjęcie maksymalnie zaktualizowane, data wskazuje na tenże rok, co wydanie książki (1994). W samym tekście główny nurt narracji ma tok kapryśny dygresyjny, meandryczny. Nieustannie cofa się w przeszłość lub wybiega w przyszłość, by ukazać związek bohatera/narratora opowieści z ludźmi, których spotkanie na danym etapie miało ważne znaczenie dla jego losów. Wybieganie w przód sięga niekiedy, choć dzieje się tak raczej rzadko, aż do chwili pisania, uświadamiając czytelnikowi, że opowiadana faza biografii widziana jest przez narratora z perspektywy bardzo odległej czasowo (i przestrzennie, z drugiej strony Atlantyku). Wydarzenia późniejszych dziesięcioleci, a więc fazy starości, pojawiają się migawkowo, w kilku zaledwie miejscach. Cały „przyczynek do biografii” skupia się na fazie dojrzałości i życiowych meandrach tego burzliwego okresu. Dzieje się tak nie tylko ze względu na wyjątkowość zdarzeń historycznych (czas Zagłady), ale też z powodów osobistych, bowiem jest to okres zmieniających się wyborów ideowych, wypracowywania formacji profesjonalnej i światopoglądowej, która decyduje o dojrzałym usytuowaniu w społeczeństwie.

²⁵ J. Kott, *Przyczynek do biografii. Zawal serca*, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 1994.

Faza starości

Starość, podobnie jak dzieciństwo, znów skłania się raczej ku bezruchowi w związku ze zmniejszaniem się witalności i odświeżeniem od aktywności życia zawodowego, w którym realizowało się powołanie. Także dla opowieści o tej fazie egzystencji interesujące jest odchodzenie od tradycyjnego wzorca antropologicznego, który w tle miał szacunek dla mądrości starców i eksponował raczej dostojeństwo starości niż jej niedołęstwo. W kulturze masowej rozwiniętych społeczeństw współczesnego Zachodu zrodzony w romantyzmie kult młodości doprowadził do ideału sprawności i urody, która nie mija wraz z wiekiem, ale trwa (ewentualnie zmienia się bardzo nieznacznie) dzięki higienie, uprawianiu sportów i fachowej pomocy przemysłu kosmetycznego. W tych ramach ukształtował się nowy fenomen społeczny, stanowiący alternatywę dla tradycyjnie stabilnej egzystencji w miejscu pod koniec życia. W funkcjonowaniu zamożnej klasy średniej poprawa stanu zdrowotnego i wydłużenie średniej długości życia wraz z nową kulturą czasu wolnego zrodziła nieznanie wcześniej zjawisko wygodnej i bezpiecznej turystyki dla emerytów, zarówno na małą skalę lokalną, jak nawet w wersji podróży egzotycznej. Dziś dzięki pieniądзом taka daleka podróż może być wolna od dawnych niewygód i niebezpieczeństw, z którymi kiedyś można było się mierzyć tylko w młodości i w wieku dojrzałym. Rytuał turystycznej wycieczki stwarza urozmaicenie i alternatywę dla starczego zniechęcenia w miejscu. Literackim wykładnikiem tego zjawiska jest opis egzotycznej podróży, mający w polskiej tradycji długi rodowód, co najmniej sięgający szesnastowiecznej peregrynacji do Ziemi Świętej, odbytej i opisananej przez Mikołaja Kazimierza Radziwiłła. Rozkwit podróżopisarstwa w czasach romantyzmu prowadzi już wprost do ukształtowania się współczesnego reportażu podróżniczego. We współczesnej kulturze masowej obserwujemy nie tylko zalew relacji podróżniczych, które mają nawet swe odpowiedniki w wyspecjalizowanych kanałach telewizyjnych. Upowszechniają się

także znane wcześniej formy użytkowe, związane bezpośrednio ze zjawiskiem masowej turystyki, jak ilustrowany przewodnik, folder biura podróży lub nawet tylko reklama na plakacie i billboardzie.

Wyrazisty przykład możliwości wpisania egzotycznej podróży w późną fazę życia przynosi książka Edmunda Wnuka-Lipińskiego *Światy równoległe. Autobiografia subiektywna w sensie ścisłym*²⁶. Autor wybrał klasyczną formę autobiografii, chronologicznie opowiadając o przebiegu swego życia aż do czasu pisania, który pod koniec autobiografii określa jako rok 2013. Tak więc czytelnik wie, że autor, urodzony w roku 1944, dobiega siedemdziesiątki. W rozdziale przedostatnim, *Życie 2.0*, pojawia się dyskretnie zaznaczony ton elegijny, gdy autor pisze o stopniowym wycofywaniu się z aktywności publicznej. Dokonuje pewnych podsumowań dotyczących Polski na początku drugiej dekady XXI wieku, jak ktoś patrzący już z zewnętrznej perspektywy, kto myśli, że przyjdzie pora, by się pożegnać, i godzi się z tym. Jednak zamiast melancholii wyraża nadzieję, pokładaną w następnym pokoleniu. Bardziej wyraźnie brzmi ten ton w zamykającym całość *Epilogu*, mającym charakter refleksyjny, w którym autor dokonuje swoistego podsumowania swego odniesienia już nie do życia społecznego, ale do fundamentalnych kwestii egzystencjalnych.

Jednak to nie refleksyjny *Epilog* jest tu nam potrzebny z uwagi na przestrzenne odniesienia fazy starości, ale poprzedzający go ostatni rozdział autobiografii, *Dookoła świata*. Tytuł nie jest bynajmniej metaforą, naprawdę odnosi się do podróży odbytej wokół globu w ciągu stu dni, od początku stycznia do połowy kwietnia 2013 roku. Autor odbył ją wraz z żoną i córką na ogromnym statku wycieczkowym, oferującym ponad dwu tysiącom pasażerów podróż z Włoch przez Atlantyk, Kanał Panamski, Pacyfik, wybrzeża Australii i południowej Azji, Indie i Kanał Sueski z powrotem do włoskiego portu Savon, z którego wyruszył. Naturalnie ze

²⁶ E. Wnuk-Lipiński, *Światy równoległe. Autobiografia subiektywna w sensie ścisłym*, Warszawa 2015.

zwiedzaniem po drodze wysp tropikalnych, osobliwości przyrody i wielkich nadbrzeżnych metropolii na wszystkich kontynentach. Choć wiele z tych miejsc autor znał już wcześniej, zarówno ze swych naukowych, jak i turystycznych podróży, ta niewątpliwie nabrała rangi doświadczenia domykającego życiową całość. Wrażenia opisywane zarazem zwięźle i barwnie, z nieustanną ciekawością świata i z poczuciem humoru, daleko wykraczają poza zwykłą rozrywkę klientów biur podróży. Autor, chłonąc turystyczne atrakcje, nie przestaje być socjologiem obserwującym ludzi różnych cywilizacji i w kontekście różnych kultur. Pomocne w sformułowaniu tej refleksji jest dla niego odwołanie się (z zachowaniem wszelkich proporcji) do obserwacji poczynionych przez Karola Darwina w rejsie na żaglowcu „Beagle”. Wnuk-Lipiński nie rozmyśla nad pochodzeniem gatunków, ale wobec naocznie ujrzanej i doświadczonej różnorodności świata raz jeszcze odczuwa własną tożsamość. Finałem i wnioskiem opowieści o podróży, w której autor z topograficzną dosłownością zmierzył się z globalną przestrzenią, jest definicja autoidentyfikacji, zawarta w ostatnich zdaniach:

Gdy wypłynęliśmy z Kanału Sueskiego na Morze Śródziemne, dopadło mnie przemożne uczucie, że oto wróciłem do domu. Do dobrze mi znanych kątów i rodzinnych kodów kulturowych.

W tym samym momencie skończyło się dla mnie okrążanie świata, choć pętlę zamknęliśmy dopiero w Savonie²⁷.

Waga tego późnego doświadczenia podniesiona zostaje na poziom ogólniejszej refleksji w *Epilogu*.

Dziś, u schyłku życia, nie jestem wiele mądrzejszy niż w okresie, kiedy odkrywałem świat [...] Wciąż nie odkryłem odpowiedzi na podstawowe pytania egzystencjalne, ale [...] już wiem, że ta jedyna, wspólna wszystkim żyjącym ludziom nie istnieje. Podróż dookoła świata upewniła mnie, że jest wiele miliardów odpowiedzi,

²⁷ Tamże, s. 370.

które wiele miliardów ludzkich istnień odnajduje w codziennym życiu i związkach emocjonalnych z najbliższymi. A i tak są one prowizoryczne, pozwalające zaledwie funkcjonować z jako takim poczuciem sensu²⁸.

Światy równoległe Wnuka-Lipińskiego i *Śladami życia* Boguckiego to rzadko spotykane przykłady całkowicie kompletnych autobiografii, obejmujących wszystkie możliwe fazy życia. Obaj autorzy zaczynają od genealogii. Obaj przedstawiają dzieciństwo, choć czynią to na różne sposoby. Bogucki problematyzuje doświadczenie braku zadowolenia w miejscu dzieciństwa, Wnuk-Lipiński sporo uwagi poświęca zakorzenieniu swego rodu na Kaszubach, poświadczając to nawet w ikonograficznej warstwie książki. Znajdujemy tam fotografie przedstawiające tarczę herbową zachowaną w kościele ufundowanym w miejscowości Borzyszkowy po szczęśliwym powrocie przodków z odsieczy wiedeńskiej. W narracji o młodości u obu autorów można dopatrzeć się elementów opowieści o podróży edukacyjnej. Bogucki opisuje doświadczenie wczesnego wyjścia z domu do partyzantki, a potem przenosiny do innego, odległego miasta, wybranego na nowe miejsce życia. Początek dojrzałości został przez autobiografa wyznaczony bardzo wcześnie, decyzją osiedlenia się w Gdańsku, podjęcia studiów inżynierskich związanych z okrętownictwem i założeniem rodziny. Z kolei Wnuk-Lipiński wydłuża swą opowieść o procesie *Bildung*. Niczym Wilhelm Meister ma swoje lata nauki i lata wędrówki. Lata nauki poza domem, pozostawionym na Kaszubach, to rozdział IV: *Studia, czyli szalone lata sześćdziesiąte* (w Warszawie, na uniwersytecie), zaś lata wędrówki przedstawione zostały w rozdziale następnym, zatytułowanym *Prowincjusz w „wielkim świecie”*, czyli *pierwsze zderzenia z Zachodem*. Dotyczy on pierwszego pobytu w USA. Było to siedmiesięczne stypendium na przełomie lat 1970/1971, a więc gdy dwudziestoparoletni wówczas socjolog był na samym początku swej

²⁸ Tamże, s. 371–372.

zawodowej kariery. Wyróżniając to doświadczenie w autobiografii pisanej z perspektywy spełnionego powołania, zarówno profesjonalnego, jak i ludzkiego, siedemdziesięcioletni autor pisze o zasadniczej roli formacyjnej młodzieńczej podróży: „odczuwałem tamto dawno minione tchnienie wolności, które miało mnie uformować na lata”. Potwierdza to raz jeszcze w ostatnich zdaniach rozdziału: „Wróciłem do PRL-u. A jednak jako inny człowiek. Przestałem być prowincjuszem”²⁹.

Bogucki w toku autobiograficznej narracji zmienia zasadę kompozycyjną. Najpierw dwie pierwsze fazy życia przedstawił w uporządkowaniu chronologicznym i zatytułował ten rozdział *Droga*, jakby przywołując stary topos biegu ludzkiego losu. Następnie całą resztę książki (trzy czwarte objętości) poświęcił latom dojrzałym i starości, a różne doświadczenia tych faz ujął w trzech częściach: *Rodzina*, *Praca*, *Morze*, a więc w porządku problemowym, właściwym narracji o powołaniu życiowym dojrzałego już człowieka. Wnuk-Lipiński w całym toku opowieści konsekwentnie trzyma się tej samej poetyki chronologicznego przedstawienia czterech faz, co bardzo dobitnie podkreśla już w tytułach rozdziałów. Dopiero wewnątrz nich buduje swą narrację jako splot trzech merytorycznie wyróżnionych wątków: nauki (lata szkolne i kariera akademicka), kształtowanie i ewoluowanie postawy światopoglądowej od lat chłopięcych (kulminacją jest działalność obywatelska, poczynając od lat osiemdziesiątych) oraz wydarzenia z życia osobistego (przedstawiane dość powściągliwie).

U obu autorów oprócz młodzieńczej podróży edukacyjnej pojawia się opowieść o szczególnym doświadczeniu, jakim jest podróż dookoła świata. Lektura narracji Wnuka-Lipińskiego pozwala dostrzec podobieństwa i różnice w porównaniu z autobiografią Boguckiego. Obaj autorzy sugerują, że takie pokonywanie przestrzeni w wielkiej skali ma sens, by tak rzec, całościujący, zawiera pewną ideę kompletności i spełnienia w odniesieniu do ludzkiego losu.

²⁹ Tamże, s. 169 i 172.

„Dookoła” znaczy jednak dla każdego z nich co innego w wymiarze geograficznym. Wnuk-Lipiński porusza się przede wszystkim w porządku równoleżnikowym, zaś rejs Boguckiego odbywa się głównie wzdłuż południków. Żeglarz nazywa swój rejs nie podróżą dookoła świata, ale „Wyprawą obu Ameryk”. W jego wypadku rys kompletności, choć trasa nie zawierała okrążenia Azji, został zrekomensowany faktem, że rejs żaglowca obejmował nie tylko opłynięcie obu kontynentów Nowego Świata wraz z legendarnym przylądkiem Horn, ale i przekroczenie obu kręgów polarnych w tej samej żegludze, czego wówczas jeszcze żaden na świecie jacht nie dokonał. Epizod przepłynięcia przez tropiki pojawia się również, skoro wymaga tego trasa z Arktyki na Antarktydę. Wnuk-Lipiński zaznacza, że jego doświadczenie plasuje się u schyłku życia. Bogucki odbywa rejs na „Gedanii” w pełni lat męskich, akcentuje, że to najważniejsza wyprawa w jego bogatej karierze żeglarskiej. Jest kapitanem jachtu z dziewięćoosobową załogą, mierzy się z przeciwnościami w przestrzeni natury nie jak turysta, lecz jak odkrywca. Natomiast nie jest konkwistadorem, walczy tylko z żywiołami.

Obie podróżnicze relacje można wpisać w dwa różne wyobrażenia przestrzenne, mające swą kulturową tradycję. Podróż w tropiki ma różnorodne przedstawienia: od powieści przygodowej w literaturze popularnej, poprzez tło fabuł Conrada rozgrywających się na morzach i wyspach Azji południowo-wschodniej, aż do antropologicznych dzieł naukowych Bronisława Malinowskiego o argonautach Zachodniego Pacyfiku i jego autobiograficznej relacji, wypełniającej *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*. A także prześmiewcze reminiscencje S.I. Witkiewicza w *Bziku tropikalnym* i jego listy pisane podczas słynnej podróży z Malinowskim do Australii. Przestrzeń dalekiej Północy ma skromniejszą tradycję, budowaną między innymi dzięki powieściom Londona, popularnym wyobrażeniom dziewiczej, surowej przyrody kanadyjskiej lub Alaski (jak w niedawnej zawrotnej karierze telewizyjnego serialu „Przystanek Alaska”). Szczególny akcent stanowi też osobisty mit kreowany

przez Czesława Miłosza (m.in. w *Rodzinnej Europie* i w *Kronikach*) wokół uwiecznionego na zdjęciu spotkania jego ojca z Nansenem na dalekiej syberyjskiej północy, u ujścia Jeniseju, na statku norweskiego podróżnika. W polskim współczesnym podróżopisarstwie krajobraz krainy lodów pojawia się za sprawą reportażu, jak *Zatoka białych niedźwiedzi* J.J. Szczepańskiego o Spitsbergenie lub relacje Marka Kamińskiego z jego samotnych wypraw na oba bieguny (podróżnik ten zresztą napisał wstęp do autobiografii Boguckiego). Sam Bogucki opublikował wcześniej pięć podróżniczych relacji z żeglarskich wypraw polarnych³⁰.

Podobnie jak Wnuk-Lipiński, zamykający autobiografię eseizującym *Epilogiem*, Bogucki po zakończeniu autobiograficznej narracji daje osobną część V, zatytułowaną *Życie raz jeszcze. Nieco refleksji*. Obaj autobiografowie nadają zakończeniom swych narracji charakter podsumowań, w których wybrzmiewa powaga przesłania. Po długim życiu (obaj piszą jako siedemdziesięciolatekowie) zostawiają je młodszemu pokoleniu, choć też wyraźnie piszą również dla samych siebie. Obie książki ukazały się jako dzieła pośmiertne, co sprawia, że mogą jawić się czytelnikom jako swego rodzaju intelektualny i duchowy testament. *Światy równoległe* trafiły do księgarń w styczniu 2015 roku, kilkanaście dni po śmierci Wnuka-Lipińskiego. Z tekstu i podpisów pod fotografiami z podróży dookoła świata wynika, że autor kończył pisanie w ostatnich miesiącach życia. Finalizując swą opowieść *Śladami życia*, Bogucki położył pod tekstem datę 22 września 2002 r. Jest to zarazem data jego śmierci. Redaktorki (będące córkami autora) poświadczają w *Post scriptum*, że wstał od biurka ze słowami: „No, skończyłem. Książka jest gotowa”, i wkrótce po tym już nie żył. Obaj, Wnuk-Lipiński i Bogucki, pisali o biegu swego życia do ostatniej chwili, do końca jego linii, do tego punktu, jakim jest śmierć.

³⁰ D. Bogucki, *Islandzki rejs* (1970), *Do brzegów Grenlandii* (1973), *Gedaniaż za oba kręgi polarne* (1980), *Jachtem na wody polarne* (1981), *Zanim powrócimy* (1983).

Spatial References of Biographical Time-Phases

Summary

The author proposes to complement her original concept of autobiographic spatial coordinates by adding another 'axis', namely time dimension. She reverses Karl Schlägel's idea of reading time in space, and notices spatial categories of time (points and stages). Here the cultural concept of life as a road exposes two extreme reference points: birth and death, with life stages in between. The text, consequently, illustrates in numerous ways how important the following elements are: birthplace, spatial stability in childhood, spatial mobility in adolescence (educational journey). It additionally proves that space becomes of secondary importance in adulthood, when it yields to other determinants, such as professional choices, social standing, and gender. In old age, however, spatial dimension emerges again, this time to mark the end of social activity and the decrease in physical mobility. Finally, in cultural terms, grave, a specifically situated place, seems to resonate with meaning. Interesting is the fact that all of these biographical points and phases correspond to various traditional literary genres, and that their norms are as much respected as they are questioned in modern literature.

Elżbieta Rybicka

Uniwersytet Jagielloński

Sensoryczna geografia literacka¹

Sensoryczna geografia literacka jako obszar badawczy w ramach geopoetyki ma charakter transdyscyplinarny, wynika z inspiracji zarówno geografią zmysłów zarysowaną przez Paula Rodawaya², jak i antropologią zmysłów wypracowaną przez środowisko skupione wokół Davida Howesa³ oraz perspektywą literaturoznawczą proponowaną przez Magdalenę Rembowską-Płuciennik⁴. Tej pierwszej zawdzięcza zainteresowanie zmieniającą się rolą zmysłowej percepcji w doświadczeniu przestrzeni i miejsc, relacjami pomiędzy ludzkim *sensorium* a środowiskiem geograficznym oraz przekonanie, iż doświadczenie sensualne niesie ze sobą dodatkowe

¹ Artykuł został wcześniej opublikowany w: E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014. Wydawnictwo Universitas dziękuje za zgodę na przedruk.

² P. Rodaway, *Sensuous Geography*, London 1994.

³ Zob.: *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, ed. D. Howes, Oxford 2006.

⁴ M. Rembowska-Płuciennik, *Dlaczego warto wrócić do zmysłów? Wokół literaturoznawczych inspiracji antropologią zmysłów*, w: *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czaplński, A. Legeżyńska, M. Telicki, Poznań 2010.

sensy, nie jest tylko bierną recepcją bodźców, ale też źródłem informacji i znaczeń. Antropologii zmysłów zawdzięcza z kolei akcent położony na kulturowe ramy percepcji, na jej różnicowania uzależnione od czasu, miejsca, zjawisk społecznych, a także uwarunkowań podmiotowych i cielesnych. Analogiczne przesłanki przyjmowane są w literackich badaniach nad sensualnością, choć oczywiście kluczową kwestią jest tu zagadnienie, w jaki sposób literatura przeobraża kulturowe kody sensualne⁵.

Podstawowe założenia literackiej geografii sensorycznej, jako swoistej przestrzeni problemowej w ramach geo-poetyki, kładą nacisk na kilka czynników, przede wszystkim na fakt, iż ramy percepcji uwarunkowane są nie tylko biologicznie, kulturowo i historycznie, ale też geograficznie. Specyficzne formacje krajobrazowe (góry, morza, pustynie, doliny, jeziora itd.) oraz regiony i miejsca wiążą się bowiem ze swoistymi i rozpoznawalnymi wrażeniami sensorycznymi, które mogą tworzyć tożsamość terytorialną danych obszarów. Z tego punktu widzenia celem literackiej geografii sensorycznej będzie badanie sensualnych krajobrazów (dźwiękowych, zapachowych, wizualnych), których świadectwem są reprezentacje literackie, oraz poszukiwanie kodów kulturowych kształtujących percepcję miejsc i przestrzeni. Literacki wymiar badań pociąga oczywiście za sobą konieczność uwzględnienia konwencji historycznych, kształtu językowego oraz roli literatury (a także w szerszym ujęciu innych zjawisk kulturowych) w interpretowaniu i kształtowaniu sensualnych krajobrazów. Warto zwrócić także uwagę na fakt, iż geografia sensoryczna zależy nie tylko od specyfiki regionu i miejsca, jest też wypadkową indywidualnych predyspozycji i kompetencji podmiotu, pisarskich – wykształcenia (na przykład malarskiego jak w przypadku Zygmunta Haupta), wieku lub płci, od wewnętrznego lub zewnętrznego punktu widzenia związanego często z nadwrażliwością zmysłową w podróży. Badanie literackich praktyk i kodów sensualnych otwiera jednak także

⁵ Tamże, s. 134.

szersze pole problemowe, ponieważ, jak zauważa Magdalena Rembowska-Płuciennik, stawia pytania o ich rolę w „zbiorowej i indywidualnej tożsamości, o ich komunikacyjną i polityczną wartość, zwłaszcza w epoce globalizacji, multikulturowości i rozwoju nowych mediów”⁶.

Literackie topografie sensualne można porządkować za pomocą poszczególnych zmysłów: słuchu, smaku, węchu, wzroku i dotyku, ale taki najbardziej oczywisty typ konceptualizacji musi zostać oczywiście uzupełniony o zjawiska polisensoryczności i synestezji. Nie doświadczamy bowiem miejsc tylko jednym zmysłem, ludzkie *sensorium* aktywizuje się całościowo, choć zdarza się, iż bodźce percepcyjne jednego rodzaju mogą stanowić dominantę zarówno danego miejsca czy krajobrazu, jego literackiej reprezentacji czy wręcz decydować o sygnaturze autorskiej.

Kluczową kategorią audytywną w literackiej geografii sensorycznej jest krajobraz dźwiękowy⁷ (*soundscape*), rozumiany za twórcą terminu, R.M. Schaferem, jako środowisko akustyczne ujmowane w kontekście historyczno-społecznym i estetycznym⁸. Krajobraz dźwiękowy – w odróżnieniu od uniwersalnej fonosfery – jest związany z konkretną lokalizacją, a zatem z geograficznym usytuowaniem, ze specyfiką regionu bądź miejsca, dlatego może stanowić o jego *genius loci*⁹. Dla geograficznej specyfiki krajobrazu dźwiękowego istotne są tak zwane „dźwięki rozpoznawcze” (*soundmarks*), które decydują o swoistości miejsc i krajobrazów (na przykład hejnał z wieży Mariackiej, dźwięk kastanietów, cykad) i umożliwiają ich identyfikację. Dodać jeszcze należy, że o ich rozpoznawalności jako charakterystycznej wizytówce miejsc decyduje nie

⁶ M. Rembowska-Płuciennik, *Dlaczego warto wrócić do zmysłów?*, s. 135.

⁷ Kategoria krajobrazu dźwiękowego ze względu na swe wizualne konotacje nie jest oczywiście najlepszym rozwiązaniem, ale upowszechniła się już w obiegu naukowym.

⁸ R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9.

⁹ S. Bernat, *Kierunki kształtowania krajobrazów dźwiękowych*, w: *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, red. S. Bernat, Lublin 2008, s. 105.

tylko empiryczne doświadczenie percepcyjne, ale i znajomość kodów kulturowych.

W literackiej geografii sensorycznej krajobraz dźwiękowy może pełnić różnorodne role, podstawową będzie jednak zaznaczanie kolorytu lokalnego, a w zasadzie można by powiedzieć, uciekając od metaforyki wizualnej, tonacji dźwiękowej określonego miejsca, obszaru, terytorium. Może ona być wyznaczana przez dźwięki naturalne, jak i cywilizacyjne. W opisie krajobrazu dźwiękowego, a więc sonotopografii, można wyróżnić dwie tendencje, pierwsza zmierza do onomatopeizacji deskrypcji, a więc naturalizacji opartej na szukaniu jak najbardziej bezpośrednich ekwiwalentów percepcji słuchowej – jak we fragmencie *Doliny Issy* Czesława Miłosza: „na wiosnę w bladym tutejszym niebie trwa wracający seriami warkot, wa-wa-wa bekasów – taki dźwięk wydaje powietrze w ich sterach z piór”¹⁰. W drugiej natomiast dużą rolę odgrywa metaforyka muzyczna, która organizuje, a zarazem tworzy ramę interpretacyjną sfery dźwiękowej, przyrodnicze i cywilizacyjne wrażenia audytywne są bowiem postrzegane jako symfonia, kantata czy chór. Ramy percepcji słuchowej są zatem, podobnie jak w przypadku percepcji wzrokowej, kulturowo uwarunkowane, „ucho” jest bowiem równie często jak „oko” wykształcone, choć oczywiście w tym przypadku decydujące znaczenie ma wiedza muzyczna. Konsekwencją takiej deskrypcji krajobrazu dźwiękowego jest jego estetyzacja, a przykładem może być opis z *Lapidarium* Ryszarda Kapuścińskiego:

Gdy idzie się przez pola z Nałęczowa do Wąwolnicy, słyhać, jak ziemia śpiewa. [...] Z obu stron drogi dobiegają nas świergoty i trele, soprany i alty, nucenia, szczebiotania. Przez cały czas z ziemi unosi się donośna muzyka – wielostronna, wielogłosowa kantata na ptasi chór i orkiestrę, która uprzyjemnia nam wędrówkę¹¹.

¹⁰ C. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1989, s. 5.

¹¹ R. Kapuściński, *Lapidarium III*, Warszawa 1997, s. 168.

Literacka sonotopografia może być także efektem pracy pamięci autobiograficznej – doskonałym przykładem jest opis brzmienia rzek, które Jerzy Stempowski przywołuje w 1945 roku w zrujnowanej wojną Austrii:

Wystarczy skupić się w pamięci, aby wśród setek innych poznać szum swojej rzeki. Każda z nich mówi innym językiem. [...] Inaczej szumi Dniestr, płynąc w jarach między stromymi zboczami o trawie krótko strzyżonej przez owce, inaczej Niemen, kiedy oddech jego wód bieli liście olchy i osiczyzny. Dźwina toczy swe głębokie wody po czarnym dnie w milczeniu. [...] Największą siłę magiczną posiada Czereмосz, który spośród wszystkich rzek górskich sam jeden płynie w cieniu stuletnich jodeł i świerków. Wody jego pienia się wartko w kamiennym łożysku, szemrzą na żwirowych mieliznach, dzwonią po kamieniach, bełkocą w cieśninach, huczą i dudnią w skałach, a każdemu z tych tonów, opóźniając się z lekka, wtóruje niskie, ciemne, basowe echo puszczy¹².

Takie dźwiękowe wspomnienia miejsca rodzinnego pojawiają się z dużą częstotliwością w prozie emigracyjnej, stając się medium prywatnej, jak i kulturowej pamięci danego obszaru. Podobnie jak Proustowskie zapachy i smaki, dźwięki teraźniejszości mogą przywoływać to, co utracone i odległe, stanowiąc „auralne pocztówki”, pamiątki z danego miejsca¹³.

Szczególne znaczenie w sonotopografiach krajobrazu dźwiękowego ma także cisza, bardzo często jest ona kojarzona ze sferą *sacrum*, z przestrzenią klasztorów i kościołów lub z krajobrazami bezkresu mórz czy wzniosłości gór. Cisza staje się tu warunkiem otwarcia na pozazmysłowe i pozaempiryczne zjawiska. W literackim ujęciu milczenie przestrzeni jest często semantyzowane za pomocą chwytu ewokacji dźwięków przeszłości, „głosu” historii i pamięci wydarzeń, które niegdyś miały w niej miejsce. W ten sposób

¹² J. Stempowski, *Dziennik podróży do Niemiec i Austrii*, w: tegoż, *Od Berdyczowa do Łafitów*, oprac. A.S. Kowalczyk, Wołowiec 2001, s. 87–88.

¹³ Zob.: F. Tonkiss, *Aural Postcards: Sound, Memory and the City*, w: *The Auditory Culture Reader*, ed. by M. Bull, L. Back, Oxford 2006, s. 306–307.

Adam Zagajewski opisuje swoje doświadczenie na krakowskim Kazimierzu – aktualna cisza jest pustką po dawnym życiu, śladem nieobecności: „To było inne miejsce, głucho i puste, wyspa w prawie samym środku miasta, pustynia, opuszczona przez ludzi”¹⁴. W tej głuchoj ciszy następuje jednak ewokacja dźwięków przeszłości:

szepty i jęki w różnych językach, w jidysz, po hebrajsku, po polsku, niemiecku, a także w języku nieludzkiego bólu, wciąż jeszcze muszą rozbrzmiewać w tym pozornie średniowiecznym mieście, które jest również płytą gramofonową¹⁵.

Na jeszcze jeden problem związany ze specyfiką dźwiękową danego miejsca warto zwrócić uwagę – otóż na jego wymiar oralny. Związek geografii i dźwięku „usłyszeć” można bowiem także w toponimach czy w szczególnej, lokalnie nacechowanej dykcji nazw własnych. Zwraca uwagę na ten fakt Henryk Waniek, podkreślając przy tym, iż regionalny toponim nie należy do kultury druku czy tekstu pisanego, ale do kultury oralnej, a więc kultury „ucha”, nie „wzroku”:

Nie sądzę, by dzisiaj ktoś jeszcze tak mówił – Śląsko. Ostatni raz to słyszałem około 1965 roku nieopodal Rybnika. Powiedział tak człowiek stary [...].

Nazwa „Śląsko” – niegdyś częsta, obecnie chyba wymarła – przechwytyje odrobinę historycznej tajemnicy. Słysząc w niej poblizę Czech i Moraw. Tak jak w języku Kaszubów dźwięczy sąsiedztwo morza. Nic dziwnego. W XVI wieku czeski był językiem urzędowym na całym Śląsku. Czesko-niemiecko-polski wolapik z ówczesnych dokumentów jest bezwiednym wyrazem europejskiego kosmopolityzmu¹⁶.

Ta dźwiękowa mapa Śląska zmienia się jeszcze po II wojnie światowej, świadcząc o wewnętrznym zróżnicowaniu regionu na-

¹⁴ A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, Kraków 2000, s. 71.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ H. Waniek, *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257–1957*, Kraków 1996, s. 18.

wet na tak krótkim odcinku, jak wyprawa tramwajem z Katowic do Chorzowa opisana przez Aleksandra Nawareckiego w *Lajermanie*:

Tuż za granicą Katowic z prawej strony witał nas biały dym, gęsty jak piana, z lewej – czarny, smrodliwy, gęsty jak smoła, o wyraźnym fenolowym posmaku. [...] Wraz z zapachami zmieniał się język, było coraz głośniejsze, swobodniejsze, dosadniejsze, a w Chorzowie absolutnie tryumfowało już godanie, aby dopiero pod Bytomiem osłabnąć na rzecz kresowej polszczyzny¹⁷.

Ten przykład zresztą świadczy, iż choć dominantą krajobrazu dźwiękowego jest audytywność, to percepcja ma często charakter polisensoryczny – łączy wrażenia akustyczne, olfaktoryczne i wizualne, dźwięk, zapach i obraz, tworząc całościowy spłot stanowiący o specyfice miejsca. W ten sposób na przykład Andrzej Kuśniewicz opisuje w powieści *Witraż „hiszpańskość”* francuskiej Tuluzy:

Tutaj, w starożytnym mieście Tuluzie [...] jest wiele podobieństw do atmosfery panującej poza górami: na Ziemi Świętego Jakuba. Jest to niewątpliwa hiszpańskość, którą z dawien dawna oddycha to miasto zwane „la ville rose”. [...] Z kilku naraz kawiarni na niedalekim placu Wilson dochodzi tutaj muzyka hiszpańska: różne tanga, a także trzaskanie kastanietów. Gdzieś tu w pobliżu popisuje się na podium otwartej werandy jakaś hiszpańska tancerka. To są cechy zewnętrzne i łatwe do rozeznania. Lecz i atmosfera sama w sobie: tkwi w zapachu liści na bulwarach wieczorem? Kwitnących pnączach nad kanałem? A także w ilości Madonn różnych kolorów¹⁸.

Przykład ten uzmysławia zarazem, iż często wrażenia audialne kojarzone na mocy konwencji i kodów kulturowych z określonym terytorium, klimatem, krajobrazem mogą przemieszczać się w inne miejsca i rejony. Dźwiękowe znaki rozpoznawcze (*soundmarks*) nie mają więc charakteru stabilnego, podlegają dyslokacji, ale ich funkcja pozostaje raczej stała – jako medium specyficznej atmosfery.

¹⁷ A. Nawarecki, *Lajerman*, Gdańsk 2010, s. 94–95.

¹⁸ A. Kuśniewicz, *Witraż*, Łódź 1995, s. 11.

Literacka geografia audytywna nie ogranicza się jednak tylko do krajobrazów dźwiękowych, przedmiotem jej badań mogą być także inne zjawiska – obecność i rola muzyki w określonych przestrzeniach oraz ich transpozycja do tekstów literackich¹⁹. Tożsamość danych miejsc kształtują bowiem także specyficzne dla nich rodzaje muzyki lub nawet piosenki, które coraz częściej grają rolę wizytówek, zwłaszcza w przypadku wielkich miast. Integralną częścią kultury i tożsamości Paryża są przecież piosenki Edith Piaf. W dobie migracji i globalizacji takie specyficzne dla lokalnych kultur rodzaje muzyki przemieszczają się wraz z nimi, tworząc także dźwiękowe diaspory²⁰. W literaturze polskiej funkcję oznaczania lokalności pełnią na przykład odwołania do warszawskich ballad podwórzowych w *Cwaniarach* Sylwii Chutnik czy hip-hopowa narracja w *Pawiu królowej* Doroty Masłowskiej. W obu jednak przypadkach odwołania do lokalnej kultury muzycznej są zarazem przywołaniem kultury kontestacji lub alternatywnego obiegu.

Tożsamość terytoriów geograficznych wyznacza także szeroko rozumiana sfera kulinarna. Kluczowe znaczenie ma w tym przypadku idea *terroir*, oparta na związku pomiędzy miejscem (jego klimatem i ziemią) a potrawami i produktami zeń się wywodzącymi. Jakkolwiek różnice w kuchniach regionalnych i lokalnych istniały od zawsze, to sama idea pojawiła się w XIX wieku jako odpowiedź na industrializację, standaryzację i początki globalizacji rynku, świadcząc przy tym, iż to, co nazywamy kuchnią regionalną, jest w gruncie rzeczy zjawiskiem historycznym i kulturowo uwarunkowanym²¹. Jak doskonale jednak wiadomo, obok po-

¹⁹ Zob.: D. Czaja, *Szmary, szepty i krzyki. Muzyka wenecka*, w: *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012.

²⁰ V. Seidler, *Diasporic Sounds. Dis/Located Sounds*, w: *The Auditory Culture Reader*, ed. by M. Bull, L. Back, Oxford 2006.

²¹ M. Montanari, A. Sonnenfeld, *Food is Culture*, New York 2006, s. 80. Zob. też: A.B. Trubek, *Place Matters*, w: *The Taste Culture Reader. Experiencing Food and Drink*, ed. C. Korsmeyer, Oxford, New York 2007.

traw rzeczywiście wywodzących się z kuchni regionalnych, mamy również często do czynienia z potrawami, których atrybucje geograficzne są różne w różnych krajach. Kolejną sprawą komplikującą autentyczność kulinarną są migracje smaku, wędrówki potraw, globalizacja kuchni. Geografii smakowej nie można zatem traktować stabilizująco, zwłaszcza w obecnych czasach jest ona raczej strefą fuzji, wskaźnikiem mobilności, kultury przepływu i kosmopolityzmu oraz często przedmiotem ekspansywnej ekonomii kulinarnej.

W literaturze wyróżnić można dwa główne kręgi problemowe związane z geografiami smaku. W dyskursie podróżniczym dominuje tendencja „smakowania” innego, egzotyki świata, należąca do podstawowych rytuałów podróżniczych²². Za pomocą zmysłu smaku można zatem uchwycić różnice geograficzne, ale w szerszym ujęciu także kulturowe. Manuela Gretkowska w *Światowidzu* osobliwości kuchni hinduskiej lub chińskiej czyni na przykład punktem wyjścia do interpretacji różnic kulturowych:

Najpierw nadmiar imbiru poraził czucie, by zapomniało o dawnych smakach. Z paraliżu wyrwał je skurcz objawienia. Miałam nie tylko niebo w ustach, ale i piekło: zimne–gorące, słodkie–kwaśne, nie będące gafą kulinarną, lecz zmysłowym paradoksem. [...] Różnice kulinarne zaczynają się nie w garnku, lecz od tego, jak smakujemy rzeczywistość. W filozofii kuchni chińskiej nieważne, czy coś jest słodkie, kwaśne. Ważne, czy ma w sobie zimny, pasywny, ciemny element żeńskiego *yin*, czy jasne, męskie *yang*. [...] Jest zasadą chińszczyzny, że na jednym talerzu miesza się w harmonijną całość słodkie i gorzkie kawałki potraw, w przeciwieństwie do polskości, przezuwającej ciężkostrawnie monoteistyczny schabowy²³.

Smakowanie kuchni lokalnych nie jest przy tym zjawiskiem związanym jedynie ze współczesną masową turystyką – znane przykłady z eseistycznego podróżopisarstwa Zbigniewa Herberta,

²² Zob.: A. Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008.

²³ M. Gretkowska, *Światowidz*, Warszawa 1998, s. 145.

Jarosława Iwaszkiewicza czy Tymona Terleckiego dowodzą, iż nie tylko wzrok odgrywał ważną rolę w poznawaniu nowych przestrzeni. Kulinaria należały do sfery dziedzictwa miast i regionów podobnie jak sztuka i architektura, a uwzględnienie wrażeń smakowych stawało się warunkiem pełnego poznania innej kultury, nie tylko intelektualnego, ale i cielesnego. Podróżnicze doznania kulinarne pozwalają bowiem znieść znamieny dla percepcji wizualnej dystans pomiędzy podróżującym a poznawanym światem. Taki typ wyrafinowanego podróżowania, poszukującego lokalnych, egzotycznych kulinariów, może być wszakże negatywnym punktem odniesienia w strategiach postturystycznych. Ignacy Karpowicz, który w swej etiopskiej książce *Nowy kwiat cesarza* prowadzi krytyczną grę z wcześniejszymi wzorcami podróżniczymi, ostentacyjnie zamawia w Lalibeli pizzę, spaghetti i hamburgery.

Drugi krąg problemowy geografii smaku natomiast związany jest z tożsamością narodową lub regionalną, którą tworzą także specyficzne dla niej potrawy²⁴. Literackie reprezentacje polskich czy regionalnych potraw pozwalają zastanowić się nad relacjami pomiędzy jej cechami narodowymi a lokalnymi różnicami. Znamienny zwłaszcza w tym przypadku wydaje się status potraw wigilijnych, które urastają do rangi wyznacznika „polskości”, a zarazem regionalizacji kuchni. Kuśniewicz w *Mieszaninach obyczajowych* z ironią komentuje: „Kutia – Nadpotrawa, Obyczaj i Obrządek, niemal Sprawa Święta, jeśli nie Narodowa. Bo nasze Kresy całe – w tej kutii”²⁵.

W literaturze polskiej XX wieku można mówić o jeszcze jednym zjawisku przynależącym do geografii smaku – o smakach utraconych wraz z przestrzeniami i melancholijnie ewokowanych przez wygnańców. Miejsca utracone stają się wówczas jedynym gwaran-

²⁴ M. Smith, *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley 2007, s. 87.

²⁵ A. Kuśniewicz, *Mieszaniny obyczajowe*, Warszawa 1985, s. 153.

tem autentyczności i unikatowości potraw. Bohaterowie powieści *Nawrócenie* Kuśniewicza, próbując pejsachówkę w Paryżu, zauważają: „Też nieautentyczna – jak i wszystko inne. – Pamięta pan dawną pejsachówkę od nas, stamtąd? – To «stamtąd» brzmi jak tekst klepsydry”²⁶.

Geografia smaku ma podobnie jak inne zmysły swoje warianty polisensoryczne, często łączy się z zapachem i wzrokiem. Mistrzowskie opisy takich wielozmysłowych doznań, w których najgłębiej zarazem dochodzi do głosu fundamentalna w tym przypadku zasada *terroir*, związku ziemi i wina, znajdziemy w opisach Marka Bieńczyka:

Ta ziemia jest i w zapachu, i w smaku mojego Pomerola. Obok zapachu trufli, owoców macerowanych, nutki cynamonu i żywicy wdycham zapach drzewa, najpierw drzewa dosłownie zapachowego, bo sandałowego, lecz w chwilę potem, w oddali, drzewa butwiejącego i butwiejących, wsiąkających w ziemię liści [...]. Podobna gradacja – w skali od najlżejszego do najcięższego – w ustach: gdy miną już pierwsze wrażenia cierpkości, delikatnej, wstępnie drażniącej, a za nimi dyskretne smaki owocowe, jagoda i jeżyna przede wszystkim, i po nich coś ze zwierzęcego piżma, pojawi się smak bodaj ostatni, najbardziej natężony: trudno go określić inaczej jak smakiem gliny i kredy, i nutką zgnilizny, smakiem, zdawałoby się, skażonym, lecz stanowiącym o całym złożonym bogactwie doznania²⁷.

Dla opisu modalności wzrokowej w zmysłowym postrzeganiu przestrzeni geograficznych można zaproponować, za Paulem Rodawayem, termin geografia wizualna, która – w odróżnieniu od optycznej – obejmuje nie tylko doświadczenie wzrokowe, sam akt spojrzenia, ale też wszelkie wizualne narzędzia takie jak mapy, fotografie, diagramy²⁸ oraz takie kluczowe kategorie jak krajobraz.

²⁶ A. Kuśniewicz, *Nawrócenie*, Kraków 1989, s. 193.

²⁷ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 131–132.

²⁸ P. Rodaway, *Sensuous Geography*, s. 116.

Oznacza to także, iż podstawy epistemologiczne geografii jako nauki o przestrzeni uwarunkowane są wizualnie. Rodaway zauważa jednak, że tendencja do redukcji pełnego, polisensorycznego doświadczenia zmysłowego w geografii do abstrakcyjnego, syntetyzującego wizualizmu „obiektywnego”, nie-cieleśnego oka, jest zjawiskiem nowoczesnym. I wiele w tym racji, ponieważ lektura pism geograficznych z dziewiętnastego wieku, Aleksandra Humboldta czy Wincentego Pola, dowodzi, iż „oko” geografa było wówczas jeszcze cielesne, subiektywne, niejako zanurzone w opisywany obszar, że spojrzeniu towarzyszyły inne zmysły, a zmysłem emocje. Obiektywny, wyposażony w technologiczne narzędzia, niejako „uzbrojony” wizualizm geografii nowoczesnej wiązałby się zatem z historyczną formacją rozwojową dyscypliny. Obecne zainteresowanie pozostałymi zmysłami oraz podkreślanie faktu, że percepcja ma charakter polisensoryczny, byłoby zarazem sygnałem próby wyjścia poza ten nowoczesny paradygmat wzrokocentryzmu. Niezależnie jednak od współczesnych wątpliwości widzenie odgrywa ważną, choć nie wyłączną rolę w geografii, pozwala, jak zauważa Rodaway, ująć syntetycznie środowisko jako całość, scenę lub widok, różnicować obiekty ze względu na ich kolor lub teksturę, kształt lub formę, rozmiar lub rozmieszczenie w przestrzeni, stabilność lub mobilność²⁹. Tym niemniej, jak dodaje, widzenie udostępnia tylko powierzchnię i przestrzega przed przecenianiem roli wzroku w percepcji – zależny jest on bowiem i od innych zmysłów, i od pamięci.

Ważną rolę w literackiej geografii sensorycznej odgrywa kolor, to on może bowiem świadczyć o różnicach geograficznych i specyfice miejsc. Herbert w *Barbarzyńcy w ogrodzie* zauważa: „Miasta włoskie różnią się między sobą kolorem. Asyż jest różowy, jeśli to banalne słowo może oddać ton lekko czerwonego piaskowca; Rzym utrwala się w pamięci jak terakota na zielonym tle. Orvieto jest na-

²⁹ Tamże, s. 117.

tomiast brązowożłote”³⁰. A Tymon Terlecki tak pisze o niepowtarzalnej zieleni Londynu: „Jest to zieleń swoista, niespotykana nigdzie, pozostająca w ostrym wiejskim kontraście z tym miastem”³¹.

Wizualne geografie są sposobami nadawania znaczenia widzianemu światu, dlatego krajobrazy naturalne czy cywilizacyjne często postrzegane są w literackich reprezentacjach jako malarzkie pejzaże, sceny, widowiska i spektakle. Świadczy o tym przykład z włoskiej prozy podróżniczej Jarosława Iwaszkiewicza: „Myśl o teatralności, o fantastycznej scenerii powraca na każdym kroku w tym kraju; wszędzie, w zimnej Wenecji czy w wyniosłym Mediolanie, bierze się jakby udział w przedstawieniu, jest się statystą”³². Literackie reprezentacje krajobrazów percypowanych wzrokowo bardzo często dowodzą zatem, iż „oko” postrzegającego jest okiem wykształconym, zaznajomionym z malarską tradycją pejzażową, tak będzie w przypadku Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta czy Zygmunta Haupta:

to jest Południe? [...] i równo dookoła z taką zielenią i żółcią, i lawendowo, zgadza się, to tu sobie malują, że to jednakowo i murowane światło, Cézanne, Aix, Gauguin, van Gogh, nasz Pankiewicz, te pokręcone oliwki, panie dzieju, i kobaltowe, i ugrowe wzgórza³³.

Kulturową ramę percepcji wzrokowej stanowić mogą także fotografie, mapy, filmy, powieści, legendy – jak w *Obmapywaniu Europy* Mirona Białoszewskiego³⁴. Filtry percepcyjne mogą mieć także charakter prywatny, kiedy osobiste wspomnienia, czasem na zasadzie kontrastu, nakładają się, jak powidoki, na postrzegane pej-

³⁰ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2002, s. 66.

³¹ T. Terlecki, *Londyn*, w: tegoż, *Zaproszenie do podróży. Szkice o miastach i kulturach*, Gdańsk 2006, s. 172.

³² J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, w: tegoż, *Podróże*, t. 1, Warszawa 1981, s. 271.

³³ Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. A. Madyda, Warszawa 2008, s. 185.

³⁴ M. Białoszewski, *Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy* (1988), w: tegoż, *Małe i większe prozy*, Warszawa 2000, s. 188, 202–204.

zaże: „I tak z przezrocami na oczach Morza Śródziemnego i powidokami ślepej ściany z Garwolina wszedłem w swoje łóżko w kajucie”³⁵.

Ta silna obecność różnych kulturowych zapośredniczeń powoduje, iż ważnym zagadnieniem w literaturze wydaje się często tematyzowany problem niemożliwości bezpośredniej percepcji krajobrazu, a także przełożenia na język literatury (obecny w prozie Miłosza, Haupta czy Herberta). Zbigniew Herbert uczynił go na przykład punktem wyjścia *Próby opisanie krajobrazu greckiego*:

Jest to krajobraz wymykający się opisowi przez samą swoją naturę. Niepodobna znaleźć miejsca, które byłoby choć w przybliżeniu sumą, syntezą doznań wzrokowych podróżnika, niepodobna wykroić z tego splątania błękitu, gór, wody, powietrza i światła żadnego widoku i powiedzieć – to jest Grecja³⁶.

Kwestia kulturowego zapośredniczenia ma jednak charakter nie tylko estetyczny bądź literacki, lecz jest także sygnałem problemu innego, a mianowicie ideologii i hegemonii spojrzenia. John Maxwell Coetzee w *Białym pisarstwie* poddał krytycznej analizie literackie reprezentacje południowoafrykańskiego krajobrazu, stawiając przy tym pytanie, czy biały człowiek jest w stanie stworzyć jakikolwiek model relacji z tym rejonem. Zwraca nadto uwagę nie tylko na dominujące kody estetyczne wyprowadzone z europejskiego malarstwa pejzażowego: malowniczości i wzniosłości, lecz także na fakt, który często bywa pomijany, a mianowicie, iż oko patrzącego na krajobraz jest również okiem usytuowanym geograficznie, że konwencje i kody widzenia mają charakter lokalny, uwarunkowany nie tylko kulturowo, ale też czynnikami przyrodniczymi. Tym samym – denaturalizuje on uniwersalność pojęcia krajobrazu jako europejskiego wynalazku i dowodzi zarazem, iż logika rozwojowa literatury południowoafrykańskiego krajobrazu

³⁵ Tamże, s. 204.

³⁶ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 59.

musiała siłą rzeczy doprowadzić do poezji pustki i ciszy, która, jak zauważa, także może być podejrzana o wspieranie imperialnego zawłaszczania³⁷.

Dotyk wydaje się tym zmysłem, który najtrudniej przełożyć na perspektywę literackiej geografii sensorycznej. Trudno bowiem mówić o dotykaniu krajobrazu lub miejsca, trudno także wyznaczać specyfikę terytoriów poprzez wrażenia taktylne. A jednak gdy weźmiemy pod uwagę doznania zmysłowe związane z takimi czynnikami jak temperatura, wilgotność, tekstura, to pole geografii taktylnej znacznie się rozszerzy³⁸. W eseistyce polskiej odnajdziemy kilka doskonałych przykładów połączenia metaforyki dotykowej z dosłownie rozumianą percepcją taktylną, odgrywa ona szczególnie ważną rolę u Herberta. W *Barbarzyńcy w ogrodzie* pisal:

Rankiem wapień Paestum jest szary, w południe miodowy, o zachodzie słońca płomienisty. Dotykam go i czuję ciepło ludzkiego ciała. [...] Jak opisać miasto, które nie jest z kamienia, ale z ciała? Ma ciepłą, wilgotną skórę i puls spętanego zwierzęcia?³⁹

Dla Miłosza z kolei staje się punktem wyjścia do uchwycenia różnicy pomiędzy krajobrazami Ameryki i Europy:

Dały mi wiele szczęścia ulice Paryża, doliny i pagórki francuskiej prowincji, gdzie łupkowy dach w kępie zieleni, pole, mostek, gaj pękały niemal od gęstości swojego niepowtarzalnego, poszczególnego istnienia, wyładowując każdy kilometr nadmiarem rzeczy do obejrzenia i do dotknięcia⁴⁰.

³⁷ J.M. Coetzee, *Malowniczość, wzniosłość i południowoafrykański krajobraz, Czytając południowoafrykański krajobraz*, w: tegoż, *Białe piarstwo. O literackiej kulturze Afryki Południowej*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2009. Zob. także zainspirowane pomysłami Coetzee analizy Mary Louis Pratt w: *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróźnicze a transkultuacja*, przeł. E.E. Nowakowska, Kraków 2011, s. 283–308.

³⁸ P. Rodaway, *Sensuous Geography*, s. 44.

³⁹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2002, s. 44, 45.

⁴⁰ C. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 43.

Krajobraz europejski posiada teksturę, jest dotykalny, w przeciwieństwie do kontrastującego z nim krajobrazu amerykańskiego, niedotykalnego i abstrakcyjnego: „To co innego niż przelatywać trzysta mil autostradami Kalifornii wśród groźnych, spotworniałych widoków, niesamowitych barw światła na gołych górach”⁴¹. Przykład ten uzmysławia też, iż w literackich reprezentacjach krajobrazu dotyk często funkcjonuje jako metafora bliskości lub dystansu zarówno przestrzennego, jak i emocjonalnego. Jest on bowiem rodzajem komunikacji pomiędzy człowiekiem a światem, podkreślającym bardziej cielesność sytuacji percepcyjnej niż poznanie intelektualne.

Przedmiotem geografii olfaktorycznej jest badanie roli zmysłu węchu w doświadczeniu geograficznym, w orientacji przestrzennej i kształtowaniu relacji z miejscem⁴². Ważną dla niej kategorią będzie krajobraz zapachowy (*smellscape*), który, podobnie jak dźwiękowy, uzależniony jest od uwarunkowań geograficznych i specyfiki konkretnego miejsca. Termin, ze względu na konotacje związane z wizualnością, malarstwem i artystyczną kreacją niesie też ze sobą podobne problemy – nieuchronnej estetyzacji postrzeganej przestrzeni, choć przecież percepcja olfaktoryczna ma gruntownie odmienny charakter. Nie dotyczy widoków czy scen, lecz oderwanych i nieciągłych „wydarzeń”, nie zakłada też dystansu pomiędzy percypującym podmiotem a przestrzenią, jak w przypadku percepcji wzrokowej.

W literaturze osmotopografie jako opisy *smellscape* pełnią kilka istotnych funkcji. Po pierwsze, charakteryzują specyfikę danego miejsca, tworzą jego tożsamość terytorialną, pozwalają na identyfikację. Jak pisał w *Dukli* Andrzej Stasiuk: „miejsca i miasta wydzielają zapachy jak zwierzęta, trzeba tylko uparcie je tropić, aż trafi się na właściwy ślad i w końcu na kryjówkę”⁴³. Jakkolwiek formuła pi-

⁴¹ Tamże.

⁴² P. Rodaway, *Sensuous Geography*, s. 62.

⁴³ A. Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 1997, s. 13.

sarza brzmi metaforycznie, to w pisarstwie znajdziemy wiele przykładów świadczących o sile tego przekonania. Adam Zagajewski odróżnił w ten sposób Pragę od Krakowa: „Praga pachniała inaczej niż Kraków; to był koniec września, zaczynały się jesienne chłody i gdzieś palono już w piecach: węglem brunatnym, nie czarnym. Ja przyjechałem z kraju czarnego węgla”⁴⁴. Tak jak istnieją charakterystyczne dla określonego obszaru dźwięki (*sound-marks*), tak można też mówić o specyficznych zapachach, hiszpańskim zapachu pomarańczy, lawendowym czy rozmarynowym zapachu Prowansji.

Wrażenia olfaktoryczne odgrywają oczywiście dużą rolę w podróżopisarstwie, określając „koloryt” czy „nuty” zapachowe nowych, egzotycznych miejsc: „Nos też powinien zapomnieć o zachodnich zapachach. Pekieńskie zaułki pachną ludzką starością. Ludzie – czymś siennym: zaschłymi ziołami i ryżowym kleikiem”⁴⁵. Dlatego wydaje się rzeczą znamioną, że Gretkowska, opisując nowoczesny, kosmopolityczny i betonowo-szkłany Singapur, interpretuje nieobecność zapachu jako brak tożsamości: „Singapur jest potworkiem, wysterylizowanym nowoczesnością. Stracił nawet zapach dalekowschodnich miast: soi, wymieszanej z ryżem”⁴⁶.

Zapach – jako właściwość ulotna i dynamiczna – ma jednak skłonność do dyfuzji, rozprzestrzeniania poza granice terytorialne. Z tego powodu interesujące wydają się wszelkie dyslokacje, wrażenia olfaktoryczne charakterystyczne dla określonego krajobrazu mogą być rozpoznawane na innych obszarach. Dobrym przykładem jest opis dolnego biegu Rodanu w prozie Zygmunta Haupta: „Sam Rodan toczy się z nieprawdopodobną szybkością i skrzy się w słońcu Południa, ale pachnie lodowcami alpejskimi, z jakich

⁴⁴ A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, s. 61.

⁴⁵ M. Gretkowska, *Światowidz*, s. 139.

⁴⁶ Tamże, s. 171.

wytopił się nie tak dawno. Dlatego ta woda taka czysta, lodowa i śniegowa”⁴⁷. Szczególnie wyczulony na takie dyslokacje związane z geografią Południa i Północy wydaje się Jarosław Iwaszkiewicz, który w czasie podróży po Sycylii rozpoznaje „północny” zapach bzu:

Ten sam bez, który u nas pojawia się w maju na roslých krzakach, który zapełnia obfitymi zaroślami ogródki chat moich sąsiadów – na Polesiu, w Książenicach, Ojrzanowie – [...] tutaj, zakłety w skromny, znikający wśród róż i cynarerii kształt, stoi i pachnie, po to tylko, aby zabłąkanym na Południe mieszkańcom Północy przypominać opuszczoną ojczyznę⁴⁸.

Przykłady te dowodzą zarazem jak silnie obecne w literackich reprezentacjach geografii sensorycznej są prywatne mitologie bądź geografie wyobrażone.

Drugą a niezwykle ważną rolę w twórczości literackiej odgrywa zapach jako medium lub mimowolne źródło pamięci miejsc i krajobrazów. Zwłaszcza literatura emigracyjna pełna jest takich zapachowych reminiscencji, w których przypadkowo napotkane wonie – jak w mechanizmie Proustowskim – ewokują inne, utracone przestrzenie. Andrzej Bobkowski na przykład zauważa:

Pode mną trzeszcza suche, zeszłoroczne liście i z ziemi paruje zapach zimy. Nie wiem dlaczego, ale ten zapach suchych liści i wilgotnej ziemi działa na mnie podobnie jak mgła: budzi wspomnienia dzieciństwa: wspomnienia lasów koło Lidy i Nowogródka, kontury zamku Gedymina⁴⁹.

Rzeczą znaną wydaje się także skala i jakość doznań olfaktorycznych w doświadczeniu emigracyjnym. „Utracone” zapa-

⁴⁷ Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, s. 186.

⁴⁸ J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, s. 399.

⁴⁹ A. Bobkowski, *Szkie piórkiem*, Warszawa 1997, s. 253.

chy przeszłości często są bardziej intensywne niż aktualne zapachy teraźniejszości, jak dostrzega Józef Wittlin w *Moim Lwowie*:

Doprawdy nie wiem, czy to już starość, że straciłem węch na uchodźczą woń kwiatów i drzew, czy tutaj rzeczywiście nic nie pachnie? A przecież lwowskie parki przywędrowały tu ze mną z wszystkimi drzewami, kwietnikami i rabatami. I lwowskie apteki, szynki i owocarnie przepłynęły ocean i po tylu latach trwają jeszcze we mnie, wciąż żywe i błogie. Nawet samo ich wspomnienie pachnie. [...] Tam nawet dźwięki pachną. Pachną egzotyką nawet nazwiska⁵⁰.

Do swoistych właściwości percepcji olfaktorycznej należy powiązanie czasu i przestrzeni, dlatego pejzaże zapachowe mogą także pogłębiać horyzont czasowy, wychodzić poza temporalność tu i teraz, nie tylko w perspektywie pamięci prywatnej. Wittlin w ten sposób opisuje międzywojenny Cieszyn: „W całej Polsce jest teraz rok 1933; w tym obcym mieście majaczy mi się rok 1910. [...] Całe miasto pachnie dawnym Pursitschanem. Także zapachy ciągnące z chłodnych wnętrz sklepów korzennych, sukiennych, galanteryjnych, z kawiarni, aptek, restauracji – wskrzeszają przedwojenność”⁵¹.

Wrażenia olfaktoryczne ze względu na swą efemeryczność i nieuchwytność stanowią szczególne wyzwanie dla literackiej deskrypcji. W osmotopografiach najczęściej mamy do czynienia z pojedynczymi wrażeniami, jedną nutą zapachową można rzec. Do rzadkości należą tak rozbudowane opisy, jakie pojawiają się w prozie Zygmunta Haupta:

W powietrzu śmierdziało od zimy, ale śmierdziało jesienią od butwiejących liści, od badyli śliskich od mokrości, od dymu chałup chłopskich, śmierdziało od siniutkiej mgiełki, od powróseł słomianych, od grochowin ohacających chaty, od buraków dołowanych za

⁵⁰ J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*, postł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 396.

⁵¹ Tamże, s. 266.

oborą, od krowiego nawozu, od koksu w kuźni, od wiórów stelma-cha, od kurzych odchodów, dolatujących od kurników, od mleka wirowanego w mleczarni, od psów, które obwąchiwały końskie pęciny, od rżysk na polach, od skóry pokrowców i futerałów na strzelby, od grzybni toczącej się w mchu i trawach parku, od kisańcych w ciepłe stogów słomy po wymłóceniu⁵².

Znamienny wydaje się tu fakt, iż Haupt nie nazywa samych zapachów, ale podaje jedynie ich źródła. Nadaje tym samym ca-łemu opisowi krajobrazu zapachowego charakter wizualny, rozróż-nia poszczególne składniki i wiąże je z obiektami, tworząc mapę olfaktoryczną miejsca. Z drugiej strony opis ten projektuje szcze-gólny rodzaj wspólnoty: pisarza i czytelnika, których łączy wspólne doświadczenie geograficzne i wspólna pamięć zapachowa. Czytel-nik nie znający specyfiki rejonu i percypowanych zjawisk, a przede wszystkim jego kultury materialnej, dostrzega tylko wizualne tło pejzażu, nie może jednak dotrzeć do tych efemerycznych „wyda-rzeń” zapachowych, woń i *genius loci* tego miejsca są zatem dla niego niedostępne. Przykład ten uzmysławia zarazem, iż literacki krajobraz zapachowy, choć bywa uwarunkowany kodami kulturo-wymi, to chyba jednak bardziej niż inne odmiany geografii senso-rycznej zależy od empirycznych doświadczeń odbiorcy.

* * *

Literackie badania nad sensualnymi reprezentacjami narażone są na silne niebezpieczeństwa – katalogowania i poruszania się w obrębie prawd ustalonych w innych dziedzinach. Gdzie zatem szukać oryginalności sensualnych topografii w twórczości literac-kiej? Jedną z odpowiedzi mogłaby brzmieć tak: tam gdzie literatura próbuje wyjść poza spetryfikowane wzorce i kulturowe kody po-strzegania, wynajdując takie języki i tryby artykulacji, które prze-łamują konwencje, zaburzają i destabilizują schematy percepcyjne. Literatura może stać się dzięki temu laboratorium wrażliwości,

⁵² Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, s. 107.

swoistą „edukacją sensualną”, wyostrzającą zmysłową percepcję świata. W ten sposób, za sprawą poetycznej inwencji, twórczość literacka może kształcić ludzkie *sensorium*, poszerzać pole percepcyjne, nastrojać na wszechstronny, polisensoryczny odbiór przestrzeni geograficznej. Może także proponować taki tryb percepcji, który niewiele ma wspólnego z doświadczeniem codziennym, a stanowi raczej wyzwanie-wezwanie do eksperymentów wyobraźniowych. Skoro bowiem, jak powiada Juhani Pallasmaa, percepcja zawsze jest aktem kreatywnym⁵³, to tym bardziej literacka geografia zmysłów winna nie tyle reprodukować, ile kształtować takie twórcze interwencje.

Drugą odpowiedź na pytanie o specyfikę literackiej geografii zmysłów chciałabym wyprowadzić z konfrontacji dwóch głosów, najpierw Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattari, którzy tak opisują percept: „uczynić odczuwalnymi nieodczuwalne siły, które wypełniają świat i oddziałują na nas, pozwalają się nam stawać”⁵⁴. Drugi głos należy do poety:

Całym ciałem, wszystkimi zmysłami chłonałem lasy i rzeki, góry-doliny, wieże i place miejskie. To nie przenośnia ani hiperbola: całym ciałem – proces doznawania przeze mnie nieznanymi miejscami na ziemi był jak przyśpieszone krążenie krwi. Każdy widok tak przyjęty utrwalał się w ciele dreszczem, ziębłem na twarzy, ciarki mnie przejmowały – skurcz serca, rozszerzone oczy, obudzony słuch, powonienie...⁵⁵

Ten dwugłos pozwala uchwycić kluczowy dla antropologii miejsca problem – współzależności i współkonstytucji człowieka i zmysłowo doświadczonych przestrzeni.

⁵³ J. Pallasmaa, *Krajobrazy zmysłów*, przeł. M. Choptiany, „Autoportret” 2011, nr 3, s. 9.

⁵⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 201.

⁵⁵ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 235–236.

Sensory Geography in Literature

Summary

Sensory geography in literature presents receptive experience of places and space. This area of research is structured according to particular senses into soundscapes, smellscapes, as well as visual, tactile, and gustatory sensations. The analyses presented in the article use examples of the 20th century Polish literature.

Elżbieta Konończuk

Uniwersytet w Białymstoku

Geobiograficzne doświadczenie lektury

Współczesne badania humanistyczne zostały zdominowane refleksją na temat przestrzeni geograficznej za przyczyną dwu zwrotów, topograficznego i performatywnego. Zwrot topograficzny rozbudził zainteresowanie pisarzy i czytelników konkretnym miejscem w tej przestrzeni, w ramach zwrotu performatywnego natomiast wypracowana została teoria i praktyka przekształcania, a nawet wytwarzania miejsca oraz związanego z nim poczucia lokalności. Elżbieta Rybicka, proponując w ramach geopoetyki narzędzia analizy literatury artykułującej doświadczenie geograficzne, zwraca uwagę na sprawczy charakter tego typu literatury, a właściwie procesu jej odbioru, w wyniku którego przekształcana lub kreowana jest konkretna przestrzeń¹.

Utwory literackie artykułujące doświadczenie geobiograficzne – a więc doświadczenie odzwierciedlające uwarunkowanie przebiegu ludzkiego życia charakterem miejsc geograficznych, w których ono się zakorzeniło – wymagają odnowienia refleksji nad

¹ Por. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 107–111. Zob. też w niniejszym zbiorze A. Larenta, *Literatura wytwarzająca miejsce. Performatywność utworów Olgi Tokarczuk na przykładzie opowiadania „Bardo. Szopka”*.

poetyką odbioru oraz estetyką recepcji, wytwarzają bowiem szczególną sytuację komunikacyjną wówczas, kiedy odbiorca czyta je z perspektywy doświadczającego jako geobiograficznej tej samej przestrzeni, co autor czy bohater. Geobiograficzny aspekt sytuacji odbioru, uwzględniający geograficzne uwarunkowanie czytelnika, skłania do włączenia w ramy poetyki dzieła dziedziny, którą można by nazwać „geopoetyką odbioru”. Wpisywałaby się ona w obszar definiowanej przez Ryszarda Nycza „poetyki doświadczenia”, którą badacz proponuje odnieść do „wszelkich semiotycznie zorganizowanych artykulacji ludzkiego doświadczenia siebie i świata – o ile poddają się one opisowi i analizie w kategoriach poetologicznych”². Literaturę powstałą w wyniku zwrotu topograficznego, będącą zapisem doświadczenia geograficznego (geobiograficznego), Rybicka poddaje opisowi i analizie właśnie w kategoriach geopoetologicznych.

Powyższe koncepcje pozwalają zatem mówić o poetyce (czy raczej licznych poetykach) doświadczenia geograficznego (geobiograficznego). Literatura zwrotu topograficznego, która nobilituje konkretne miejsce w przestrzeni geograficznej i wpływa na jego tożsamość, skłania do redefiniowania poetyki odbioru, do ponownej refleksji nad recepcją dzieła i jego oddziaływaniem. W latach siedemdziesiątych Hans Robert Jauss, zapowiadając przemiany modelu studiów literaturoznawczych, projektował nową metodologię badań literackich, którą opierał głównie na estetyce zorientowanej na oddziaływanie³, rozumiane jako następstwo komunikacji este-

² R. Nycz, *KTL – wyjaśnienia i propozycje*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 21. Ciekawą propozycję poetyki doświadczenia przedstawia Anna Łebkowska, proponując somatopoetykę jako narzędzie analizy tekstów literackich oraz tych z obszaru różnych dyskursów kulturowych, w których uobecnia się kategoria cielesności i które są zapisem doznań zmysłowo-emocjonalnych. Zob. A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*.

³ H. R. Jauss, *Zmiany paradygmatów w nauce o literaturze*, w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec*, przeł. M. Łukaszewicz, W. Białik, M. Przybecki, oprac. H. Orłowski, Warszawa 1986, s. 62.

tycznej, polegające najczęściej na wytworzeniu reakcji psychosomatycznych, takich jak przyjemność, strach, śmiech⁴. Badacze z kręgu hermeneutyki recepcji dzieła literackiego, pisząc o recepcji zorientowanej na działanie, jako następstwa lektury opisywali przede wszystkim reakcje emocjonalne czytelnika, bardzo ostrożnie traktując wpływ lektury na przemianę jego postawy. Otwarty jednakże w ramach hermeneutyki recepcji problem znalazł swoją kontynuację w refleksji teoretycznoliterackiej skupiającej się na sprawczej roli literatury. Można zatem powiedzieć, że zwrot topograficzny wraz z performatywnym stworzył nowe warunki dla kontynuacji teorii recepcji zorientowanej na działanie, której jednym z wariantów byłaby właśnie geopoetyka odbioru, rozumiana jako zespół reakcji i działań w następstwie lektury dzieła tematyzującego przestrzeń bliską czytelnikowi.

Jednym z zadań czytelnika jest percepcja świata przedstawionego, która realizuje się w konkretyzacji, niewątpliwie inaczej przebiegającej w przypadku rozpoznania miejsc przedstawionych w dziele, a znanych odbiorcy z jego biografii. Czy konsekwencją mówienia o geografii pisarza jest możliwość mówienia o geografii odbiorcy? Historyczny model odbioru stawia odbiorcę przed zadaniem zrozumienia rzeczywistości społeczno-historycznej, w której powstał utwór. Czy można zatem – przez analogię do historycznego modelu odbioru – mówić o modelu geograficznym czy geohistorycznym, który stawia odbiorcę przed zadaniem zrozumienia geohistorycznych uwarunkowań ekspresji artystycznej, zarówno procesu twórczego, jak i świata przedstawionego?

Edward Balcerzan, proponując rozszerzenie poetyki teoretycznej o „poetykę odbioru”, zaproponował wyodrębnienie w jej obszarze takich dziedzin, jak „psychosemantyka” dzieła literackiego

⁴ Zob. H. Kinder, H.-D. Weber, *Badania literaturoznawcze nad recepcją zorientowaną na działanie*, w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec*, s. 283.

oraz „socjosemantyka” literatury⁵. Propozycje te niewątpliwie korespondują z propozycjami rosyjskich badaczy, a więc z „poetyką socjologiczną” Michała Bachtina czy „psychopoetyką” Efima Etkinda, które z kolei poprzedzają wspomnianą wcześniej koncepcję „poetyki doświadczenia” Ryszarda Nycza. Ta zaś – rozszerzona na „wszelkie semiotycznie zorganizowane artykulacje ludzkiego doświadczenia siebie i świata” – stała się mozaiką takich dyscyplin, jak zaproponowana przez Magdalenę Rembowską-Płuciennik „poetyka antropologiczna”, wypracowana przez Eugenię Prokop-Janiec „etnopoetyka” czy przez Annę Łebkowską – „somatopoetyka”. Wszystkie te propozycje odwołują się do performatywności literatury, a tym samym można w nich odnaleźć projekt teorii praktyk czytelniczych, poetyki odbioru, estetyki recepcji.

Michał Głowiński w swoich rozprawach z lat 60. wprowadził refleksję nad rolą odbiorcy w strukturze dzieła literackiego, reagując na nieobecność problemu odbiorcy w myśli teoretycznoliterackiej, która z jednej strony odziedziczyła po XIX wieku stanowisko generatywne i psychologiczne, zorientowane na ekspresję „ja”, z drugiej zaś była zdominowana przez strukturalizm niezainteresowany podmiotowym aspektem dzieła. Głowiński doszedł do wniosków bliskich współczesnemu badaczowi, proponując, żeby rozważania na temat poetyki odbioru oprzeć na następujących pytaniach: jak struktura utworu (gatunek, temat, styl) określa rolę odbiorcy i jak wymagania odbiorcy (zamówienia społeczne) wpływają na kształt dzieła? Interesowało go rozumienie dzieła jako społecznego faktu literackiego nie dlatego, że jest efektem konkretnych zjawisk społecznych, ale dlatego, że każde dzieło wytwarza nowe sytuacje społeczne poprzez stawianie wyraźnych wymagań wobec odbiorcy i projektowanie jego zachowań. Problemy te mogłaby rozwiązać proponowana przez niego „niegenetyczna socjologia literatury”,

⁵ E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 2, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 56.

która zajmowałaby się problematyką wpływu dzieła literackiego na nowe sytuacje społeczne⁶. Można powiedzieć, że projekt Głowińskiego zaktualizował się w przedstawionej przez Tomasza Kunza kulturowej socjologii literatury, zainteresowanej dziełem jako konstytuującym się podczas lektury warunkowanej lokalnie i historycznie. Czy można zatem mówić o strategiach lektury warunkowanej lokalnie?

Sądzę, że warto się zastanowić, w jaki sposób można by opisać geobiograficznie uwarunkowane praktyki czytelnicze. Interesuje mnie lektura i recepcja takich utworów, które odsyłają odbiorcę do jego własnego doświadczenia geograficznego. Takich sytuacji może być wiele. Odbiorca może konfrontować obrazy miejsc realnych z przedstawionymi w literaturze, czyniąc tę konfrontację celem podróży literackiej. Może doświadczyć przyjemności rozpoznania w literaturze miejsc znanych z doświadczenia turystycznego. Może też – jak pani Bovary – wytworzyć na podstawie literatury miejsce wyobrażone, a doświadczane intensywniej niż w akcie postrzegania. W swoich rozważaniach chciałabym się skupić na geobiograficznym doświadczeniu lektury, mającym jednocześnie charakter – zarówno w przypadku badacza, jak i amatora – doświadczenia egzystencjalnego, które staje się udziałem odbiorcy w momencie, gdy w świecie przedstawionym dzieła literackiego rozpoznaje on swoje miejsca autobiograficzne, miejsca, które miały wpływ na jego życie.

Są miejsca, które swoją atrakcyjność turystyczną zawdzięczają ważnym wydarzeniom historycznym czy kulturalnym. Są także takie, które zawdzięczają ją artystycznym reprezentacjom, malarzskim, filmowym, literackim. Reprezentacje te przyciągają odbiorców sztuki, wiedzionych z jednej strony potrzebą konfrontacji rzeczywistych miejsc z wyobrażeniem artystów oraz z własną konkretyzacją, z drugiej zaś potrzebą doświadczenia niezwyklej aury

⁶ M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.

miejsca, które dzięki na przykład literaturze zajęło ważne miejsce w pamięci i wyobraźni zbiorowej. Yi-Fu Tuan – twórca geografii humanistycznej, zainteresowany różnymi sposobami doświadczania konkretnych miejsc w przestrzeni geograficznej – przytacza słowa fizyka Nielsa Bohra, który zwiedziwszy zamek Kronberg stwierdził:

Czy to nie dziwne, jak zmienia się ten zamek, kiedy człowiek sobie wyobrazi, że tutaj żył Hamlet? Jako uczeni wierzymy, że zamek składa się z kamieni i podziwiamy sposób, w jaki architekt je zestawił. Kamienie, zielony, spatynowany dach, snycerka w kaplicy – oto, z czego składa się zamek. Fakt, że Hamlet tutaj żył, nie zmienia żadnego z tych elementów, a jednak zmienia wszystko. Ściany i mury przemawiają nagle innym językiem. Dziedziniec staje się całym światem, ciemny kąt przypomina ciemne zakamarki ludzkiej duszy i słyszymy Hamletowe: „Być albo nie być”⁷.

Przytoczone słowa oddają istotę percepcji miejsc, które znalazły swoją artystyczną reprezentację, percepcji, w której miejsce pomaga zrozumieć przekaz literacki, a literackie obrazowanie wzbogaca miejsce. Powyższy przykład pokazuje też, jak warstwa literackich znaczeń, wyrażonych środkami stylistycznymi, nakłada się na sensory geograficzne, wyznaczone przez położenie i krajobraz oraz na sensory historyczne, wyznaczone przez architekturę i krajobraz kulturowy.

Zwrot przestrzenny wzbudził zainteresowanie miejscami rzadko przedstawianymi w literaturze, pozbawionymi potencjału wytwarzanego przez teksty kultury, nieobecny na literackiej mapie. Taką przestrzenią nienadmiernie nasyconą jej literackimi reprezentacjami było dotychczas Podlasie, które – w ostatnich kilkunastu latach – dzięki ogólnym tendencjom pisarzy do zainteresowania swoim regionem stało się sceną literackich fabuł. Niewątpliwie fakt

⁷ Cyt. za Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 14.

ten nie pozostał bez wpływu na postrzeganie regionu przez jego mieszkańców coraz częściej rozpoznających bliskie sobie miejsca jako scenery literackich fabuł. Odbiorcy, dotychczas nienawykli do artystycznych reprezentacji regionu, postrzegają to zjawisko jako szczególną nobilitację miejsca oraz jego mieszkańców⁸. Literatura przyjęła zatem nową rolę przenoszenia często zmarginalizowanych miejsc w wymiar kulturowy, a tym samym zwielokrotnienia i zdynamiczowania ich obrazu dzięki możliwości niezliczonych konkretyzacji dokonywanych przez czytelników.

Warto zatem spojrzeć na ten problem z perspektywy teorii konkretyzacji Romana Ingardena, określanej przez Głowińskiego jako spotkanie dzieła, czyli zawartego w nim potencjału konkretyzacyjnego z czytelnikiem, który w procesie percepcji w charakterystyczny dla siebie sposób aktualizuje obraz świata przedstawionego w dziele⁹. W wyniku konkretyzacji powstaje więc wytwór autora i czytelnika, na którym spoczywa współodpowiedzialność za kształt świata przedstawionego. Głowińskiego interesuje problem, czy utwory przynależne do różnych gatunków, reprezentujące różną problematykę wymagają szczególnych, zindywidualizowanych czynności konkretyzujących. Sądzę, że w przypadku literatury geobiograficznej konkretyzacja ma w istocie przebieg szczególny. Proces unaoczniania bowiem – w sytuacji, gdy w dziele przedstawione jest miejsce dobrze znane odbiorcy – przebiega

⁸ Zjawisko to potwierdza niezwykła popularność wśród mieszkańców regionu przedstawień teatralnych tematyzujących problemy Podlasia. Pierwszym przykładem jest spektakl *Antyhona* według pomysłu Leona Tarasewicza, autora scenografii, w reżyserii Agnieszki Korytkowskiej-Mazur. Dramat rozgrywa się równocześnie w Tebach i w przygranicznych Krynkach w 1947 roku i nawiązując do akcji „prostowania” granicy polsko-radzieckiej, przedstawia przygraniczne wsie jako scenę dramatycznych wyborów oraz konfliktów narodowościowych. Przed wystawieniem w Teatrze Dramatycznym w Białymstoku, spektakl miał swoją prapremierę na rynku w Krynkach, a następnie w centrum Białegostoku. Innym przykładem jest spektakl *Sońka* według powieści Ignacego Karpowicza, w reżyserii Agnieszki Korytkowskiej-Mazur.

⁹ M. Głowiński, *O konkretyzacji*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy*, s. 91–110.

w oparciu o jego pamięć i doświadczenia biograficzne. Spotkanie konkretyzacyjnego potencjału dzieła z czytelnikiem, uzupełniającym w procesie percepcji miejsca niedookreślenia, może przebiegać w atmosferze zgodności bądź konfliktu. Przypuszczam, że ta metafora spotkania w przypadku literatury konkretno geograficznego czy literatury lokalnej jest szczególnie uzasadniona, gdyż implikuje swoistą relację między dziełem a odbiorcą.

W literaturze tematyzującej lokalność – przyjmując za przykład tę powstającą na Podlasiu – można zauważyć, że w epoce sprzed zwrotu topograficznego dominował mimetyczny i mityczny styl odbioru. Styl mimetyczny realizuje się jako dążenie do konfrontacji świata przedstawionego ze światem realnym i dotyczy utworów o tematyce społecznej, takich jak awans społeczny czy migracja ze wsi do miasta. Styl mityczny natomiast odnosi się do przekazów aktualizujących, utrwalających zastane i aprobowane światopoglądy, a więc na przykład do tekstów tematyzujących małe ojczyzny, utrzymanych w konwencji krajobrazowo-nostalgicznej, idealizującej miejsce jako przedmiot tęsknoty. Taka literatura trafiała w oczekiwania społeczne, nie wywołując napięć między dziełem a odbiorcą, nie wymagając od odbiorcy wysiłku przekroczenia utrwalonych norm. Oba te style wiążą się z przyjemnością rozpoznawania miejsc takich, jakim one są lub jako lepszych niż w rzeczywistości, a przez to pozwalają współuczestniczyć w przedstawionym, literackim świecie oraz identyfikować się z nim¹⁰.

Elżbieta Dutka proponuje, żeby literaturę nowego regionalizmu rozumieć jako zapis doświadczenia regionu, doświadczenia, które – jak pisze – oznacza „zbliżenie do danego miejsca”¹¹.

¹⁰ Nie przypadkiem utwory Edwarda Redlińskiego (*Konopielka, Awans*) zyskały ponadlokalny odbiór dzięki ich wieloznaczności, otwierającej je na interpretacje.

¹¹ E. Dutka, *Doświadczenie regionu (na przykładzie literatury o Śląsku)*, w: *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Miłkojczak, E. Rybicka, Kraków 2012, s. 137.

Myślę, że zbliżeniu takiemu sprzyja właśnie literatura. Podczas lektury bowiem, w procesie konkretyzacji, czytelnik buduje obraz świata przedstawionego, a w przypadku, kiedy buduje ten obraz opierając się na pamięci miejsc z obszaru swojej biografii, staje się uczestnikiem świata literackiego. Kiedy czytelnik wobec utworu tematyzującego lokalność realizuje mimetyczny lub mityczny styl odbioru, jego spotkanie z konkretyzacyjnym potencjałem dzieła nie przebiega w atmosferze konfliktu. Ten zachodzi wówczas, gdy autor wymaga od czytelnika reakcji na zakłócenie jego horyzontu oczekiwań w odniesieniu do tematu czy sposobu jego realizacji. Tak więc cechą literatury, która proponuje trudne, ale twórcze zbliżenie do miejsca – zbliżenie rozumiane jako spotkanie poprzez konflikt, jest godzenie w oczekiwania dotyczące tematyki oraz norm artystycznych, utrwalone w zachowaniach czytelnika literatury tematyzującej lokalność. Dobrym przykładem takiej sytuacji jest *Niehalo* Ignacego Karpowicza, powieść, która nie spotkała się z miłym przyjęciem czytelników, identyfikujących się z przedstawionym miastem i dlatego oczekujących od literatury nobilitacji zarówno ich, jak i bliskiego im miejsca. Powieść, krytykowana przez środowisko lokalne za brutalny język, groteskowy sposób przedstawienia Białegostoku, a przede wszystkim za jego negatywny obraz, została jednak wysoko oceniona w kraju. Autor postawił czytelnika-mieszkańca Białegostoku przed wyzwaniem, jakim jest zbliżenie się do miejsca poprzez lekturę tekstów posługujących się satyrą i groteską.

W refleksji metodologicznej stanowiącej zaplecze nowego regionalizmu zwraca się uwagę na postawę badacza, który zazwyczaj emocjonalnie związany jest z tą samą przestrzenią, co omawiani przez niego autorzy. Przedmiotem zainteresowania nowego regionalizmu jest literatura tematyzująca doświadczenie kształtowania się tożsamości lokalnej, doświadczenie, będące często udziałem badacza literatury lokalnej, co sprawia, że jego postawę badawczą można nazwać zaangażowaną. Małgorzata Mikołajczak zauważa:

Dyskurs regionalistyczny to zazwyczaj dyskurs emocjonalnie zaangażowany, ujawniający w stopniu większym bądź mniejszym postawę mówiącego i zamysł pisarski – najczęściej apologetyczny, co wynika z założeń regionalizmu, będącego działaniem na rzecz obrony i promocji kultury regionu¹².

Wśród wielu problemów podejmowanych w dyskursie nowo-regionalistycznym ważne miejsce powinna zająć refleksja nad estetyką recepcji i oddziaływania literatury o tematyce lokalnej, a więc literatury posiadającej moc sprawczą przekształcania czy formowania opisywanych miejsc. Sądzę, że sprawczą siłą dzieła literackiego podsyca także badacz-interpretator jako pośrednik w społecznym funkcjonowaniu sensów dzieła. W refleksji dotyczącej literatury tematyzującej lokalność warto powrócić do teorii wirtualnego odbiorcy zaproponowanej przez Głowińskiego¹³. Rozważania nad sposobem, w jaki struktura utworu literackiego określa rolę odbiorcy są niezwykle ważne w dyskursie regionalistycznym, gdyż literatura regionalna wpisuje się często w horyzont oczekiwań odbiorców, a nawet staje się odpowiedzią na płynące z ich strony zamówienie społeczne. Fakt ten wpływa nie tylko na treść dzieła literackiego, ale też na jego strukturę, poprzez którą autor programuje zachowania odbiorców, w tym też odbiorców, którymi są krytycy czy badacze uczestniczący niejednokrotnie w działaniach promujących miejsca, a więc działaniach będących konsekwencją zwrotu przestrzennego i związanego z nim wzrostu zainteresowania lokalnością.

Ewa Domańska w inspirującym artykule *Historia ratownicza* przedstawia projekt historii ratującej przyszłość¹⁴, rozumianej też

¹² M. Mikołajczak, *Dyskurs regionalistyczny we współczesnym (polskim) literaturoznawstwie – pytania o status, poetykę i sposób istnienia*, w: *Nowy regionalizm w badaniach literackich*, s. 33.

¹³ M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*.

¹⁴ E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.

jako lokalna, mająca na celu gromadzenie i wytwarzanie wiedzy na temat przeszłości danego miejsca. Taka historia, podnosząca świadomość społeczną i integrująca społeczność lokalną, wpisuje się w zakres humanistyki afirmatywnej, natomiast wytwarzana przez nią wiedza określana jest przez badaczkę jako „wiedza usytuowana”. Kategoria usytuowania wiąże się z tym, że badacz należy do konkretnej wspólnoty, żyje w konkretnym środowisku społeczno-politycznym, a – dodałabym – także w konkretnym środowisku geograficznym. Fakt usytuowania badacza wprowadza zatem do badań perspektywę zarówno etyczną, jak i tożsamościową. Koncepcja „epistemologii umiejscowienia” – wyłożona przez Domańską za Sandrą Harding – dotyczy problemu lokalizacji podmiotu badawczego¹⁵. Zaangażowany podmiot staje się warunkiem „wiedzy emotywniej”, to znaczy takiej, w której „odkrywamy samego siebie *w* oraz *poprzez* pracę naukową”¹⁶. Tak więc badacz literatury regionalnej poprzez aktywność naukową odnajduje swoją tożsamość we wspólnocie lokalnej. Tym samym emocje stają się podstawą teorii umiejscowienia, zarówno autora, jak i badacza. Koncepcja „wiedzy emotywniej” wiąże się z „ umiejscowieniem poznającego podmiotu”, co leży u podstaw budowania „wiedzy usytuowanej”¹⁷.

Konkretyzacja jako proces wypełniania przez czytelnika miejsc niedookreślenia, ma niewątpliwie ciekawy przebieg, kiedy odbiorca, stając przed ewokowanymi w utworze literackim wyobrażeniami przestrzennymi, rozpoznaje miejsca sobie bliskie, tym bardziej, kiedy są to miejsca małe, marginalne, leżące na uboczu, z dala od tras turystycznych. Proces rozpoznawania w literaturze takich właśnie miejsc – które nie były wcześniej utekstawiane, a więc nie posiadają potencjału kulturowego, wytwarzanego przez

¹⁵ E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 92–93.

¹⁶ Tamże, s. 96.

¹⁷ Tamże, s. 89.

teksty kultury – staje się szczególną przygodą w przypadku czytelników związanych z tymi miejscami swoją biografią. Towarzysząca temu konkretyzacja, którą można nazwać „usytuowaną”, opiera się zatem na doświadczeniach czytelnika, ma charakter emocjonalny. Być może im mniej ważne jest miejsce, tym większa jest duma czytelnika z uczestniczenia w rekonstruowaniu jego literackiego wyobrażenia. Kiedy bliskie czytelnikowi miejsca zostają przeniesione do świata literackiego i zaczynają rozbrzmiewać nigdy już niemilknięcymi głosami bohaterów, może on mieć wrażenie, że – jak powiedział Michel de Certeau – to opowieść dzięki swojej sile sprawczej ustanawia przestrzeń, a „gdzie znikają opowieści (lub przekształcają się w muzeologiczne przedmioty), następuje utrata przestrzeni”¹⁸.

Problemy z zakresu poetyki odbioru, estetyki recepcji i oddziaływania wpisały się także w dyskurs geografii humanistycznej, zainteresowanej różnymi formami literackiej artykulacji doświadczenia przestrzeni geograficznej. Można zatem powiedzieć, że przestrzeń wyobrażona w literaturze, skonkretyzowana w procesie percepcji przez odbiorcę-geografa, staje się punktem wyjścia do poznawania realnej przestrzeni geograficznej. Marc Brosseau szeroko omawia zjawisko wykorzystywania utworów literackich jako źródeł w badaniach geograficznych, a szczególnie w badaniach prowadzonych przez geografów regionalistów¹⁹. Geograf reprezentujący humanistyczny kierunek w ramach swojej dyscypliny poznaje

¹⁸ M. de Certeau, *Opowieści przestrzenne*, w: tegoż, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 125.

¹⁹ Marc Brosseau w książce *Des romans-géographes*, śledząc związki geografii i literatury, postrzega ich źródła w pracy Hugh Roberta Milla, który w 1910 roku poleca geografom lekturę „powieści geograficznych” oraz wykorzystanie poezji jako źródła wiedzy w analizach konkretnych miejsc. Podobne inicjatywy powracały głównie w angielskiej metodyce nauczania geografii, aby na początku lat 70. stać się podstawą geografii regionalnej, intensywnie rozwijającej się w ramach geografii humanistycznej. Tak więc literatura regionalna stała się przedmiotem nauczania w obrębie nowej geografii. Zob. M. Brosseau, *Des romans-géographes. Assai*, Paris, s. 25–27.

konkretną przestrzeń geograficzną w konfrontacji z jej artystycznymi, w tym także literackimi wyobrażeniami. Tak więc badawcza percepcja przestrzeni geograficznej – wzbogacona doświadczeniem estetycznym, które zawsze ma charakter doświadczenia egzystencjalnego – staje się wydarzeniem biograficznym i nieodłącznym aspektem geografii emocjonalnej. Literaturoznawstwo i geografia humanistyczna mają zatem wspólne zainteresowania i problemy badawcze, takie jak: poetyka przestrzeni, poetyka doświadczenia geograficznego oraz geopoetyka recepcji dzieła literackiego i krajobrazu.

Geobiographical Experience of Literature

Summary

In an effort to incorporate into the realm of poetics a geobiographical text, the author proposes geopoetics of reception – a situation when the act of reading evokes the reader's own geographical experience. Consequently, geopoetics of reception becomes part of the newregional discourse as well as it helps to preserve local lore. What is more, the cognitive subject is 'positioned geographically', which in turn, allows the growth of 'situated knowledge'.

Danuta Szajnert

Uniwersytet Łódzki

Apokryficzne geo(bio)grafie bohaterów literackich

Za ważny moment charakterystyki tych konstrukcji apokryficznych, których autorzy jawnie i obligatoryjnie dla czytelników nawiązują do skonkretyzowanego pre-tekstu, uważam fundującą je nieuchronne założenie o jakimś naznaczającym ów pre-tekst braku, niedociągnięciu – o jego niekompletności i niewystarczalności. Musi ono towarzyszyć zarówno afirmacyjnym, ufnym w niegasnącą atrakcyjność i semantyczną produktywność kanonicznego pierwowzoru, jak i dywersyjnym wobec niego suplementacjom apokryficznym. W przeciwnym wypadku tak rozumiane apokryfy w ogóle by nie powstały¹.

W sytuacji, gdy w centrum uwagi stawiamy kategorię geo(bio)grafii – w odniesieniu do bohaterów literackich – jako szczególnie podatne na takie rearanżacje jawią się te przede wszystkim utwory, których protagoniści (względnie: niektórzy protagoniści) w zasadzie nie mają biografii osadzonej w określonej geograficz-

¹ Zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000; też, *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, z. 2.

nie przestrzeni, rozpoznawalnej z racji swoistego nacechowania, i w mierzonym zegarami historycznym czasie, zawsze tę przestrzeń jakoś modelującym. To twórcy apokryfów dopisują im tę brakującą, umiejscowioną biografie – jak w przypadku *prequeli: Hamleta*, czyli *Gertrudy i Klaudiusza* Johna Updike'a i *Dziwnych losów Jane Eyre*, tj. *Szerokiego Morza Sargassowego* Jean Rhys, gdzie rzecz nie dotyczy wyraziście usytuowanych geograficznie losów bohaterki tytułowej, tylko osławionej „wariatki na strychu”², Berthy Mason. Z analogicznymi pod pewnym względem warunkami mamy do czynienia w *Niebezpiecznym związku albo listach z Daal en Berg* Helli S. Haasse, który z kolei stanowi *sequel Niebezpiecznych związków* – tutaj nie chodzi oczywiście o brak biografii, ale o zadziwiająco indyferencję topograficzną autora tego arcydzieła.

W apokryficznej powieści epistolarnej Haasse kluczową rolę odgrywa jednak próba przemodelowania biografii... i osobowości głównej bohaterki, związana z jej translokacją względem miejsca, do którego została przywiązana przez Laclos. Podobnej transzycji może raczej dyslokacji geo(bio)graficznej dokonał Paweł Huelle w *Castorpie*. Ważne jest, że to przemieszczenie lub odmienne niż w tekście źródłowym rozmieszczenie postaci przedstawionych w określonych przestrzeniach nie było arbitralne – jego kierunek podpowiedzieli autorzy pre-tekstów. Za rzeczywiście apokryficzne uważam bowiem tylko takie teksty, w których – przynajmniej w ogólnym zarysie respektowane są tzw. realia pierwowzoru. Nie są zatem literackimi apokryfami w moim rozumieniu te spośród „pasożytniczych” książek, „które umieszczają Chrystusa na bulwarze, Hamleta na Cannebière czy też Don Kichota na Wall Street”³, że posłużę się ponownie negatywną charakterystyką Borgesowską, którą już kiedyś wykorzystałam.

² Zob. S. Gilbert i S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary and Imagination*, London 1979.

³ J.L. Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: tegoż, *Fikcje*, Warszawa 1972, s. 39.

Jestem jednak skłonna w kategoriach apokryfu ujmować powieść Michela Tourniera *Piętaszek albo otchłanie Pacyfiku* (*Vendredi ou les limbes du Pacifique*), mimo iż autor nie tylko przesunął jej akcję o blisko sto lat w czasie – z XVII wieku, w którym miał żyć Robinson Crusoe Daniela Defoe, do wieku XVIII – ale też przeniósł bohaterów z fikcyjnej wysepki na Oceanie Atlantyckim u ujścia Orinoko nad Ocean Spokojny, czyli tam, gdzie swą wyspiarską przygodę przeżył szkocki prototyp Robinsona, Alexander Selcraig o przydomku Selkirk⁴. Jestem skłonna, ponieważ translokacje te nie miały wpływu na doświadczenie tychże bohaterów. Odmieniony naukami „dzikus” Tournierowski Robinson pozostałby na wyspie niezależnie od jej miejsca na mapie; musiałaby być tylko odcięta od świata. Opuściłby natomiast każdą taką wyspę, zafascynowany cywilizacyjnym cudem – imponującym żaglowcem, który miał uratować rozbitka – *Vendredi*, czyli Piątek. W perspektywie geo(bio)graficznej atrakcyjny mógłby się okazać, gdyby ktoś chciał go napisać, dopiero apokryf apokryfu Tourniera, ukazujący zetknięcie bohatera z jakąś określoną topograficznie reprezentacją zachodniego świata i innymi przejawami jego wspaniałej cywilizacji. Nie zaspokaja naszej ciekawości w tym względzie *Foe* Johna Maxwella Coetzee. W powieści tej – inaczej niż u Defoe – *Friday* zostaje ocalony i wysłany do Londynu; zamiast niego Coetzee uśmierca *Cruso* (czyli odpowiednik Crusoe z *The Life and Strange Surprising Adventures...*). Jednakże ani o doświadczeniu londyńskim, ani o tym, które było mu dane podczas wymuszonej wędrówki po Anglii, niczego nie możemy się dowiedzieć. Piętaszek bowiem na mocy autorskiej decyzji musi pozostać dla nas postacią całkowicie nieprzeniknioną. Nikt bowiem nie powinien rościć sobie pretensji do reprezentowania go – wypowiedzania się w jego imieniu, a jako *subaltern* nie może wszak przemówić sam. Żeby wzmocnić tę tezę, Coetzee czyni Piętaszka kaleką z uciętym językiem.

⁴ O motywacjach tych przesunięć zob. M. Mrozowicki, *Wersje. Inwersje. Kontrowersje. Szkic o prozie Michela Tourniera*, Gdańsk 2000, s. 24–25.

Inaczej rzecz się przedstawia w apokryficznych powieściach przywołanych przeze mnie wcześniej.

„Dania jest więzieniem”

Ta najślynniejsza bodaj spośród fraz z *Hamleta* zawierających nazwę państwa, w którym rozgrywa się tragedia – a jest takich fraz w tekście bez liku – najdobitniej unieważnia znaczenie tego usytuowania jej akcji, przejętego przez Szekspira od wcześniejszych autorów opowieści o duńskim królewiczu. Dania i zanglicyzowany Helsingør, czyli Elsinore, to wszak miejsca całkowicie pozbawione endemicznych właściwości. Na powrót – odwołując się przede wszystkim do Saxo Grammaticusa i François de Belleforesta⁵ – obdarza je takimi właściwościami John Updike w *Gertrudzie i Klaudiuszu*. Rozszerza przy tym znacznie listę toponimów i wprowadza do świata swojej powieści jakieś sygnały jego historyczności, dalekie zresztą od precyzji, często wzajemnie sprzeczne i niemożliwe do uzgodnienia z datami ważnymi dla dziejów Danii, ale pozwalające na umowne osadzenie go w I połowie XIII w. Nazwy ówczesnych duńskich prowincji (Skania, Zelandia, Halland, Blekinge, Jutlandia, Fyn), wysp (Lolland, Falster i Møn), miast (Viborg, Lund, Dalby) czy miejsc, w pobliżu których rozegrano sławne bitwy (Fotevig) – podobnie jak na przykład informacje o działaniach prastarej, demokratycznej instytucji „thing”, która rozrzedzała „[p]rawa dziedziczości krwi królewskiej”⁶ – służą tu jedynie limitowanej aktywizacji tego, co lokalne i historyczne.

Nie duńskość wszakże i przypisany poszczególnym miejscom lokalny koloryt jest przedmiotem przedstawienia w tym *Vorgeschichte* tragedii Szekspira. Geografia (humanistyczna) jest tu nie-

⁵ Zob. J. Updike, *Słowo wstępne*, w: tegoż, *Gertruda i Klaudiusz*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2001, s. 7–8.

⁶ J. Updike, *Gertruda i Klaudiusz*, s. 17.

zbędnym, bo naturalnym środowiskiem dla biografii tych postaci, które we wszystkich właściwie pre-tekstach były jej pozbawione: przede wszystkim Gertrudy, zwanej też, tak jak w owych pre-tekstach, Geruthą i Gertą. Zredukowana bowiem do roli królewskiej żony i matki następcy tronu, nie miała żadnej wykraczającej poza tę rolę, nawet szczątkowej jak inni protagoniści, przeszłości. I właśnie tę zelandzką i jutlandzką przeszłość Updike jej dopisuje, próbując – tak jak to bywało w klasycznych apokryfach – przedstawić punkt widzenia bohaterki zmarginalizowanej, unieruchomionej przez tradycję w cudzym, w tym wypadku męskim spojrzeniu. Mamy tu więc bardzo wczesne pół-sieroctwo; samotne dzieciństwo bez matki spędzone w lodowatych, dopiero w czasach młodości Gertrudy upiękuszonych, komnatach poddawanego ciągłym przebudowom elsynorskiego zamku; kochającego i kochanego, ale zajętego sprawami państwowymi i często nieobecnego ojca, czyli Roryka/Roderyka, władcę Danii i – wreszcie – małżeństwo z Horwendilem/Horvendilem/Hamletem, na które rozsądna dziewczyna mimo prób buntu, przyjętych przez króla Roryka z czułym rozbawieniem, musiała się zgodzić. Jakoż „Roryk był królem, substancją nieśmiertelną w swej istocie, jej zaś przypadła w udziale przemijająca nadobność, której nie sposób przeciwstawić historycznym imperatywom dynastii i sojuszków”⁷.

Dania okazała się więzieniem również dla Gertrudy, choć swoje w nim zamknięcie bohaterka powieści Updike’a ujmowała w kategoriach zapewne znacznie mniej głębokich, złożonych i dramatycznych niż Szekspirowski Hamlet. Trasa między położonym w Zelandii Elsynorem a Jutlandią, „ponurą krainą, gdzie pastarze tracą w samotności zmysły i zlorzczą Bogu”⁸ – tam mieściły się posiadłości Horwendila, czyli Hamleta ojca i jego brata Fenga/Fengona/Klaudiusza, ofiarowane im za zasługi przez Roryka – oraz wyprawa do Skanii u boku królewskiego małżonka,

⁷ Tamże, s. 13.

⁸ Tamże, s. 34.

to jedyne trzy podróże, jakie odbyła w swoim czterdziestokilkuletnim życiu.

Życie córki Roryka [...] przypominało kamienny korytarz o licznych oknach, pozbawiony jednak choćby jednego portalu, wychodzącego na zewnątrz. Horwendil i Amlet byli bliźniaczymi strażnikami z ramienia właściciela owego korytarza, na jednym końcu którego, za ciężką kratą, leżała śmierć⁹.

Przez te okna spoglądała Gertruda „na burzliwą, szarozieloną cieśninę Sund, dzielącą Zelandię od Skanii”¹⁰. Inne wychodziły na południe i ziemie, którymi można było dotrzeć do świata bardziej pociągającego królową: odległego, innego niż duński czy skandynewski, z którym czuła się przecież bardzo związana. To one stanowiły przestrzeń wolności – dla Gertrudy zakazanej, ale szeroko otwartej dla Klaudiusza. Tłumacząc się zaniepokojonemu mężowi z upodobania, jakie znajduje w towarzystwie jego brata, przybyłego właśnie z tych południowych ziem, wyjawiała zarazem, co ją przede wszystkim w nim uwiodło: „Bo prawi mi o krajach, których nigdy nie odwiedzę, nie ciesząc się swobodą przysługującą mężczyznom”¹¹ – o Świętym Cesarstwie Rzymskim, Republice Genui, Królestwie Aragonii czy Bizancjum. Wiedzę o tym, jak niebezpieczny dla życia okazał się ten etap jej biografii, w którym decydującą rolę odegrała imaginacja i fascynacja rozbudzona geograficznymi opowieściami, dostarczy Gertrudzie – jak przewrotnie sugeruje Updike w finale swojej narracji – dopiero jej *sequel*, czyli... Szekspirowskie arcydzieło.

Niechęć do dalekich krain natomiast, odmiennych od tego, co oswojone i bliskie z różnych powodów demonstrowali protagoniści *Jane Eyre* i *Szerokiego Morza Sargassowego*. Jedna z nich – postać z drugiego planu, ale kluczowa dla gotyckiego wątku i dramaturgii powieści Charlotte Brontë – pojawia się na scenie jako kobieta

⁹ Tamże, s. 57.

¹⁰ Tamże, s. 17.

¹¹ Tamże, s. 53.

zdziczała, pogrążona w obłądzenie, „zbydlęcona”. Przeszłość i własny, niewątpliwie ludzki głos, odzyskuje dopiero dzięki Jean Rhys. Dzięki Rhys poznajemy też jej drogę do szaleństwa.

„Mój ojciec [...] powiedział tylko, że słynie z piękności w Spanish Town”¹²

Tak oto rozpoczyna opowieść o swej pierwszej żonie Edward Fairfax Rochester – główny obok Jane bohater jej solidnej autobiografii. Spanish Town to w czasach, w których rozgrywa się akcja obu powieści, stolica Jamajki. Mimo iż narracja w *Szerokim Morzu Sargassowym*, powierzona przede wszystkim Bercie, ale też młodemu Rochesterowi¹³, jest jak oni sami neurotyczna – nieciągła, pełna luk, niedopowiedzeń, niezdecydowania, sprzeczności i inwersji czasowych – bez trudu można na jej podstawie zrekonstruować geo(bio)ografię bohaterki. Wszystkie *loci*, z którymi była związana, usytuowane są na Karaibach. Dla jej już nie tylko dziwnych, ale też tragicznych losów, fundamentalne okazuje się to, do czego odsyła klasyczne już rozróżnienie miejsca i przestrzeni w rozumieniu zaproponowanym przez Yi-Fu Tuana oraz zasadnicza odmienność rozpoznania i charakterystyk emotywnych przydawanych przez bohaterkę i jej nowo poślubionego małżonka kluczowym momentem ich geo(bio)graficzno-tożsamościowych trajektorii.

W planie najbardziej ogólnym oswojone, względnie bezpieczne, stabilne miejsce i abstrakcyjna, nieznaną przestrzeń¹⁴ są odgrozione morzem.

¹² C. Brontë, *Dzitone losy Jane Eyre*, przeł. T. Świdorska, Warszawa 2002, s. 387.

¹³ W krótkim fragmencie *Szerokiego Morza Saragassowego*, pełniącym funkcję prologu do jego *Części trzeciej*, narratorką jest Grace Poole, która w obu powieściach występuje jako opiekunka Berty w Thornfield Hall. Fragment ten pośrednio informuje o przeniesieniu akcji z Karaibów do Anglii.

¹⁴ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16 i *passim*.

Nic mi nie grozi. Oto drzwi do pokoju i przyjazne meble. Jest drzewo życia w ogrodzie i mur zielony od mchu. Urwisko skalne i wysokie góry. Odgradza mnie morze. Nic mi nie grozi. Ze strony obcych nic mi nie grozi¹⁵.

Oto zaklęcia powtarzane przez małą Bertę (a właściwie, według Rhys, Antoinette Cosway; imię Berta nadał jej arbitralnie Rochester), gdy w podupadłej rodzinnej posiadłości Coulibri pojawili się nowi plantatorzy – przybysze z zamorskiej Anglii. To oni są obcy, a nie pełni niechęci do białych, czarnoskórzy Jamajczycy.

Z punktu widzenia Berty Indie Zachodnie są miejscem; to one stanowią centrum, są czymś realnym i posiadającym tożsamość, choć jest to tożsamość niewątpliwie hybrydyczna. Anglia – przestrzeń obcości, której niepodobna kojarzyć z wolnością – to dla niej jedynie:

różowa plama na mapie w książce do geografii, ale na stronie przeciwnej dużo słów drobnym drukiem. Eksport, węgiel, żelazo, wełna. Potem import i charakter mieszkańców. Nazwy: Essex, Chelmsford and Chelmer. Wrzosowiska Yorkshire i Lincolnshire. Wrzosowiska? Czy to znaczy pagórki? Wysokie? O połowę wyższe od naszych, czy nawet mniej? Chłodne zielone liście w czasie krótkiego chłodnego lata. Lato. Są tam pola ze zbożem jak pola trzciny cukrowej, tylko że w kolorze złota i nie tak wysokie. Po lecie drzewa zrzucają liście, potem przychodzi zima i śnieg. Spadają białe piórka? Spadają porwane kawałki papieru? Mówią, że mróz rysuje na szybach kwiaty¹⁶.

Bohaterka odmawia tu metropolii, nazwanej gdzie indziej „zimnym, ciemnym snem”¹⁷, widocznej roli i realnej obecności. Rhys nicuje w ten sposób te brytyjskie kategoryzacje zagranicy, a zwłaszcza wstydliwie nieuobecnianych kolonii – opisane choćby

¹⁵ J. Rhys, *Szerokie Morze Sargassowe*, przeł. M. Topczewska-Metelska, Kraków 1987, s. 18.

¹⁶ Tamże, s. 116–117.

¹⁷ Tamże, s. 81.

przez Raymonda Williama i Edwarda Saida¹⁸ – z którymi utożsamiał się Rochester. Urzeczony zrazu urokiem Karaibów, stopniowo zaczyna odczuwać wstręt do ich dzikości, barbarzyństwa, klimatu i tropikalnego nadmiaru. Skarży się zatem nieustannie: „Wszystkiego tu za dużo [...]. Za dużo błękitu, za dużo fioletu, za dużo zieleni. Kwiaty zbyt czerwone, góry zbyt wysokie, wzgórze zbyt niskie”¹⁹. Uznawszy Antoinette/Bertę za obłąkaną, bo (m.in.) nienależącą do jego własnego, uporządkowanego, angielskiego świata, lęka się – zauważając zapewne pierwsze tego symptomy – że tak jak ona, zostanie zdeprawowany, „do szaleństwa”²⁰ uwiedziony przez obcy mu świat, z którym, jak mniemał, ona się utożsamia.

Nie zauważa, że jego żona – biała Kreolka, potomkini zasiedziały na wyspach europejskich kolonizatorów, uwikłana w konflikty etniczne (jej matka pochodzi z francuskiej Martyniki), klasowe (po śmierci ojca rodzina gwałtownie ubożeje), rasowe; w trudne relacje z nowo przybyłymi z Anglii plantatorami i pełne wrogości z byłymi niewolnikami (akcja powieści rozpoczyna się parę lat po zniesieniu niewolnictwa w koloniach brytyjskich) – w istocie nie jest w stanie utożsamić się ani z białą, ani z czarną społecznością i kulturą; nie jest ani Francuzką, ani w pełni Angielką. Prosta, wydawałoby się, odpowiedź na pytania „skąd jest?” i „gdzie jest?” nie ułatwia samookreślenia w odpowiedzi na pytanie „kim jest?”²¹. Jej status i tożsamość pozostają płynne, hybrydyczne, nieokreślone. O swoim rozdarciu Antoinette mówi wprost,

¹⁸ Zob. R. Williams, *The Country and the City*, New York 1973, s. 165–181; E.W. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009, s. 78 i *passim*.

¹⁹ J. Rhys, *Szerokie Morze Sargassowe*, s. 68.

²⁰ Jak pisała A. Loomba: „«Stawanie się tubylcem» może prowadzić do utraty zmysłów. Skolonizowana ziemia uwodzi Europejczyków do szaleństwa” (*Tożsamości kolonialne i postkolonialne*, w: tejsze, *Kolonializm/Postkolonializm*, Poznań 2011, s. 150).

²¹ Por. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 421.

próbując wytłumaczyć Rochesterowi słowa wyśpiętywanej przez czarnoskóre dzieci okrutnej piosenki.

To była piosenka o białym karaluchu. To znaczy o mnie. Tak nazywają nas wszystkich, tych, którzy tu mieszkali, zanim ich ziomkowie w Afryce sprzedali ich handlarzom niewolników. Słyszałam, jak jedna Angielka nazywała nas białymi Murzynomami. Tak więc między nami, często się zastanawiam, kim jestem, gdzie jest mój kraj i gdzie moje miejsce, i dlaczego się w ogóle urodziłam²².

I dlatego, zmuszona w dzieciństwie – w dramatycznych okolicznościach – do opuszczenia rodzinnego Coulibri, w którym wbrew wszystkim i wszystkiemu, czuła się „u siebie”, próbuje ostatecznie zadomowić się w położonym na Dominice Granbois. „To jest moje miejsce, tu ja przynależę i tu pragnę pozostać”²³, deklaruje, przeciwstawiając je już nie położonej za morzami Europie czy Anglii, ale całej nieoswojonej przestrzeni, rozciągającej się poza granicami posiadłości. Z Granbois jednakże Rochester wywozi swoją, uznaną za chorą psychicznie żonę tam, gdzie jest jego miejsce – do Thornfield Hall w hrabstwie Devon, o czym możemy przeczytać także w *Dziwnych losach Jane Eyre*.

„Mówią, że się udała w kierunku Holandii”²⁴

To zdanie dotyczy oczywiście straszliwie zeszpeconej, pozbawionej jednego oka, *madame la marquise de Merteuil*, i jej sławetnej ucieczki z Paryża – z majątkiem, który sąd sprawiedliwie przyznał komu innemu. Markiza też nie wybrała się na obczyznę z własnej, nieprzymuszonej woli. Hella Haasse powiada, że „Choderlos de Laclos nie lubił Holandii [...] tego kraju pracowitości, żądry

²² J. Rhys, *Szerokie Morze Sargassowe*, s. 107.

²³ Tamże, s. 114.

²⁴ Ch. de Laclos, *Niebezpieczne związki*, przeł. T. Żeleński-Boy, przekład uzupełnił A. Siemek, Warszawa 2001, s. 391.

zysku i chłodnej ambicji”²⁵ i być może, zesłanie tam swojej heroiny uważał za dodatkową dla niej karę. W pisanych we własnym imieniu listach do markizy, autorka *Niebezpiecznego związku albo listów z Daal en Berg* szczegółowo zdaje relację z wyobrażonej podróży swej adresatki. Z zadziwiającą akrybią opowiada też o usytuowaniu i wystroju willi „Daalberg”, której niderlandzka nazwa jest dokładnym przekładem francuskiego Valmont. To tam, w południowej części Hagi, około 1782 roku zamieszkała *incognito* pani de Merteuil, by po kilku latach – z majątkiem zdobyтым tym razem dzięki bezwzględnemu, oszukańczemu fortelowi – „opuścić Holandię równie szybko i bezszelestnie, jak do niej”²⁶ przybyła, i na zawsze zniknąć.

Ze starannością i inwencją równą tej, z jaką zorganizowała dla markizy wydzieloną przestrzeń Hagi, wypełniła Haasse luki w „fantomatycznej”²⁷, ograniczonej do paru zaledwie nazw, topografii *Niebezpiecznych związków*, lokalizując nie tylko paryski pałac i sekretny dom, w którym bohaterka przyjmowała kochanków, ale też siedzibę rodową, w której spędziła, opisane w osławionym liście LXXXI, dzieciństwo i okres adolescencji, czy „odludzie”, na które zmuszona była wyjechać po zamążpójściu – wszystkie znaczące dla formowania się madame de Merteuil miejsca biograficzne.

„Prowincjonalna” Haga, jak można przypuszczać, nawet wtedy, gdyby markiza rzeczywiście do niej trafiła, nie stałaby się takim miejscem. Parę przejażdżek po mieście w zakrytym powozie utwierdziło ją bowiem w przekonaniu, że z jej arystokratyczno-paryskiego punktu widzenia miasto to nie ma nic ciekawego do zaoferowania. Nie była też zainteresowana pogłębionym kontaktem z Elizabeth Wolff, *née* Bekker i Agathą Deken, autorkami pisanych wspólnie, głośnych powieści epistolarnych. Choć pociągała ją ich

²⁵ H.S. Haasse, *Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg*, przeł. A. Dehue-Oczko, Warszawa 2002, s. 27.

²⁶ Tamże, s. 118.

²⁷ Zob. A. Siemek, *Postowie*, w: Ch. de Laclos, *Niebezpieczne związki*, s. 407.

sława sawantek, ekscentryczek i wolnomyślicielek oraz informacje o zamożności, odstręczało – mieszczańskie pochodzenie tudzież „sentymentalny związek”, w którym pozostawały, jedna „z tych serdecznych przyjaźni, które obecnie tak są w modzie”²⁸. Przede wszystkim jednak obawiała się skutków bliższych relacji z tymi holenderskimi pisarkami. W liście drugim, *Od markizy de Merteuil* – czyli jej jakoby autorstwa – wyznawała, na co byłaby skazana, wchodząc w takie relacje:

przecież [...] musiałabym się zagłębić w duchowy klimat tego osobliwego kraju, gdzie wszystko zrobione jest w mniejszej skali i zdaje się mieć zasadniczo inny skład niż w świecie, z którego pochodzę. W odosobnieniu willi „Valmont” mogę się przynajmniej trzymać własnych kryteriów, własnego smaku. Zawsze dobrze rozumiałam sztukę przyjmowania wzorem kameleona barwy otoczenia [...], jednakże w podobnej atmosferze i na podobnym poziomie. Ludzi, którzy tu mieszkają [...], znam zbyt mało, aby – na razie – zaprojektować system zbliżenia, który w swoim czasie pozwoliłby mi zebrać owoce tej znajomości²⁹.

Madame de la Merteuil zamknęła się zatem w swojej urzędowej na francuskę modłę willi, gdzie odgradzona od trywialnego otoczenia mogła się oddać lekturom. Jej przemyśleniom nad przeczytanymi książkami – zawsze ograniczonym formułą czy pozą, w której została uwieczniona przez Laclos – i dyskusjom, jakie prowadziła z tajemniczą korespondentką, zawdzięczamy najbardziej bodaj interesujące partie *Niebezpiecznego związku, albo listów z Daal en Berg*.

Jednakże „w swoim czasie” protagonistka tego epistolarnego apokryfu wypożyczona z epistolarnej powieści Laclos wykorzystwała korespondencyjną znajomość z *mesdames* „Betje i Aagje”, bo to z ich majątkiem uciekła z Hagi. Splotając losy swej fikcyjnej ko-

²⁸ H.S. Haasse, *Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg*, s. 35–36.

²⁹ Tamże, s. 36.

respondentki z biografiami postaci autentycznych, Haasse powierzyła jej zadanie wyjaśnienia nieznanych szczegółów tych biografii, związanych z wyjazdem ich protagonistek do Burgundii i koniecznością rychłego powrotu do ojczyzny. Możemy o tym przeczytać w liście jedenastym, *Do markizy de Merteuil* – ostatnim z czterech kończących powieść, pozostawionych bez odpowiedzi adresatki:

Moje komplementy, pani, za próbę wypełnienia pustych miejsc w rzeczywistości celem skonstruowania wehikułu ucieczki. [...] Aby uciec przed presją, jaką wywarł na Tobie twój stwórca Laclos, wysyłając cię do Holandii – przemyciłaś siebie samą w te historyczne luki³⁰.

Na pytanie, dokąd markiza udała się po ucieczce, Haasse – występująca w roli autorki tych listów – odpowiedziała sobie sama bodaj po to tylko, by natychmiast autoironicznie skwitować własne wizje, przekonując markizę do szkolnych oczywistości:

bohaterowie powieści nigdy, przenigdy się nie przedostają ze świata fikcyjnego do rzeczywistości. Nie mają innego istnienia niż to, które podarował im autor. Ty jesteś w Holandii, pani, zawsze, gdy czytelnik kończy lekturę *Niebezpiecznych związków*³¹.

Czytelnik kończący lekturę *Niebezpiecznego związku, albo listów z Daal en Berg* może jednak, dzięki apokryficznemu przedłużeniu żywota pani de Merteuil, przedstawić ją sobie w którymś z miejsc podpowiedzianych w tej powieści jako bardziej prawdopodobne niż rewolucyjny Paryż czy francuska wieś, gdzie kupiłaby „kawałek ziemi [...], sad albo pole, żeby skromnie żyć z plonów”³²... albo wymyślić inne. Haasse obsadza markizę w roli „Moll France”, stojącej na czele bandy żebraków i kieszonkowców w londyńskim Soho, lub wysyła ją w wyobraźni do Nowego Świata, gdzie jako „Old

³⁰ Tamże, s. 117.

³¹ Tamże, s. 120.

³² Tamże, s. 118.

Ugły” czy „Mrs Mert” mogłaby, „osławiona z powodu odpychającego wyglądu, lecz słynąca z odwagi i umiejętności posługiwania się bronią palną, przedzierać się z kolonistami na Zachód przez wrogą ziemię Indian”³³. Do tak śmiałych, ekscentrycznych pomysłów skłonił zapewne autorkę powieści nieudany eksperyment haski i w konsekwencji niewiara w sprawczość miejsca, unieważnionego przez silną protagonistkę, na zawsze uwięzioną w formule, w której zamknął ją Laclos. „Nie wierzę, pani, że zrezygnowałabyś z dążenia do władzy nad innymi”³⁴, napisała Haasse i dlatego szukała dla *madame la marquise* takiej przestrzeni, która dawała nadzieję na jego realizację.

Taki sam impuls, jak w przypadku *Niebezpiecznego związku...*, pochodzący z zaledwie jednego – zawierającego toponim lub nazwę z nim stowarzyszoną – zdania z arcydziełnego pre-tekstu, zrodził *Castorpa*. Mann sprawił jednak Pawłowi Huelle znacznie większy kłopot niż Laclos Helli Haasse, ponieważ nie mógł umieścić tego zdania na końcu *Czarodziejskiej góry*.

„Miał za sobą cztery półrocza studiów na Politechnice Gdańskiej”³⁵

Castorpa to powieść apokryficzno-topograficzna, pod względem wrażliwości przestrzennej nieustępująca pierwowzorowi, z którego wypożyczony został jej bohater. Jego wędrówki po Gdańsku, Sopocie i okolicach aż się proszą, by opisać je przy użyciu kategoryzacji zafundowanych geopoetyce przez Michela de Certeau: przestrzeń jako praktykowane miejsce, mapa i trasa, wyznaczanie granic. Wręcz ilustrują te kategoryzacje, wprawiają je w ruch. Dotyczy to również organizacji opowieści o gdańskim epizodzie z ży-

³³ Tamże, s. 120.

³⁴ Tamże, s. 119.

³⁵ T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 1972, s. 57.

cia Castorpa jako „praktyki przestrzeni”³⁶. Wydawać się może, że największym problemem twórcy tej opowieści musi pozostać niepodważalny fakt, iż ów geograficznie zlokalizowany epizod – obfitujący w nowym ujęciu w znaczące wydarzenia i doświadczenia, dzięki którym bohater miał się stać „odmienionym Castorpem”³⁷ – nie pozostawił w późniejszym etapie jego biografii najmniejszego śladu.

Wszystko to, co przytrafiło się protagoniście podczas dwuletniego pobytu w mieście nad Motławą, uznać można za dalekie echo zadziwiających przestróg konsula Tienappla, udzielonych wujecznemu wnukowi w reakcji na jego decyzję o podjęciu studiów w gdańskiej *Königliche Technische Hochschule*. Wszak dotyczyły one nieuchronnie stowarzyszonego ze Wschodem chaosu, zdolnego zrujnować „wypracowane z takim trudem formy”³⁸. Z niepokojem wywołanym jego początkowymi symptomami Castorp poradził sobie bez trudu. Kiedy „[n]iespiesznie i systematycznie zwiedzał historyczne budowle”, konstatował co najwyżej, że ich „charakter, bliski rodzinnemu miastu i hanzeatyckim tradycjom, posiadał jakąś nieuchwytną odmienność”³⁹, mimo niezaprzeczalnej niemieckości utwierdzonej na każdym kroku nazwami instytucji, obserwowanych z oddali statków, hoteli czy kawiarni i rozbrzmiewającymi wokół dźwiękami ojczystego języka.

Inne regiony i inny wymiar miejskiej i pozamiejskiej przestrzeni odkrył Castorp wtedy dopiero, gdy zaczął przemierzać ją spiesznie i niesystematycznie – na bicyklu. Dzięki temu poznawał

dziwaczną formę tego miasta, poskładanego z elementów tak różnych i kapryśnych, że chyba tylko poetycki umysł mógłby w nim ujrzyć jedność elementów. Z czasem jednak [...] tę jedność, czy też

³⁶ Zob. M. de Certeau, *Opowieści przestrzenne*, w: tegoż, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

³⁷ P. Huelle, *Castorp*, Gdańsk 2004, s. 202.

³⁸ Tamże, s. 8.

³⁹ Tamże, s. 80–81.

może raczej całość, ujmował intuicją wyrażoną przekonaniem o kilku zasadniczych warstwach, jakie się tu nakładały, zarówno w czasie, jak przestrzeni.

Kaszubi i Polacy, których rozróżnić jednych od drugich zresztą nie potrafił po języku, byli dla niego jak szara warstwa ziemi: dawno przykryta kostką brudu, czasami tylko ujawniająca swe istnienie w miejscach do tego wyznaczonych przez stulecia: przedmiejski szynk, portowe magazyny, plac budowy, ubogi domek na nizinie, czasami sklep w dzielnicy, gdzie nie dochodził miejski wodociąg, tramwaj ani gazowe oświetlenie⁴⁰.

Absolutną dominację nie tylko przestrzenną, ale też czasową – historyczną – „warstwy” niemieckiej poświadczają tu ostatecznie „garnizony wojska: piechoty, huzarów, marynarki i artylerii”⁴¹, przydające podupadłemu miastu złudnego blasku i znaczenia.

Tym, co uzasadnia zainteresowanie Castorpa rdzennymi mieszkańcami zwiedzanych przez niego okolic, jakkolwiek byłoby ono przelotne i nikłe, jest jego miłość do pięknej Polki, Wandy Pileckiej. To za sprawą tego uczucia bohater uprzytomnia sobie w którymś momencie, „że należy do narodu kolonizatorów – i to odkrycie budzi w nim raczej niesmak niż dumę”⁴². O jakichś Kaszubach, „żyjących na wschodnich obrzeżach państwa”⁴³, usłyszał wszak po raz pierwszy na pokładzie „Merkurego”, którym płynął do Gdańska. Tam też zdziwił się niezmiernie, dlaczego ekscentryczny Holender Kiekiernix w swej antykolonialnej tyradzie – wywołanej entuzjastyczną pochwałą niemieckiej misji cywilizacyjnej na Wschodzie, którą wygłosił pastor Gropius – wspomina o poddanych jej rzekomym dobrodziejstwom gdańskich Polakach.

⁴⁰ Tamże, 160.

⁴¹ Tamże, s. 161.

⁴² D. Skórczewski, *Dlaczego Paweł Huelle napisał Castorpa?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 156.

⁴³ P. Huelle, *Castorp*, s. 29.

Trudno nie przystać na precyzyjnie udokumentowane rozpoznanie Dariusza Skórczewskiego o niemieckim „białym kolonializmie” jako temacie *Castorpa*. Według badacza Huelle wykorzystał mało ważne zdanie z Mannowskiego pre-tekstu po to, by pokazać Gdańsk i wschodnie obrzeża imperium widziane u progu XX wieku oczami przybyłego z metropolii, ukształtowanego przez dyskurs kolonialny, młodego, wrażliwego – i skądinąd bardzo sympatycznego – Niemca. Dzięki temu autor mógł przemycić do powieści kontrdyskurs postkolonialny, rozpowszechniony (w rozmaitych kliszach – wypadałoby dodać) w polskiej świadomości literackiej u progu wieku XXI. Niepodobna jednak zgodzić się na tezę, iż w takiej formule można zamknąć wszystkie autorskie intencje⁴⁴, chociaż tylko ona wyjaśnia, dlaczego po całej serii doświadczeń prefigurujących te, które będą mu dane w Berghoffie, *Castorp* „ruszył spokojnie dalej, jakby nic się nie wydarzyło”⁴⁵ – najpierw do Hamburga, Brunszwiku i Karlsruhe, potem do uzdrowska Davos.

* * *

W niemal wszystkich przywołanych tu apokryficznych powieściach w mniejszym lub większym stopniu wykorzystane zostały i utwierdzone bądź, rzadziej, przenicowane, nadal porządkujące przestrzeń, mimo rozmaitych działań subwersywnych, antytetyczne figury: Europy i kolonii, centrum i peryferii, Północy i Południa czy wreszcie Wschodu i Zachodu – z przypisanymi im przez różne tradycje wartościami i antywartościami, istotnymi również dla autorów tych powieści. O podjęciu próby przedłużenia, prze-pisania czy od-pisania literackiego żywota tych właśnie, a nie innych bohaterów zadecydowały miejsca, w których – korzystając

⁴⁴ Tak jak nie sposób do postkolonialnej jedynie formuły sprowadzić wszystkich tematów i problemów, wpisanych do *Szerokiego Morza Sargassowego* – powieści przywołanej w artykule Skórczewskiego – przez Jean Rhys.

⁴⁵ P. Huelle, *Castorp*, s. 202, [podkr. – D.S.].

z podpowiedzi zapisanych w pre-tekstach – mogli ich ulokować. Dla Jean Rhys, pochodzącej z Karaibów potomkini właścicieli niewolników, Helli S. Haasse, urodzonej w Jakarcie, ale w całym dorosłym życiu związanej z Holandią, i oczywiście dla Pawła Huelle są one – co nie jest wszak bez znaczenia – ważnymi „miejscami autobiograficznymi”. Jedyne o związkach Updike’a z Danią nic mi nie wiadomo.

Apocryphal Geo(bio)graphies of Literary Characters

Summary

The article analyzes several apocryphal novels, where, unlike in the pre-texts, geographical location of protagonists plays a key role. By making such unarbitrary shifts the authors of literary apocrypha either complement the biographies of main characters (*Dangerous Liaison or Letters from Daal en Berg* by H. S. Haasse – a sequel to *Dangerous Liaisons*, and *Castorp* by P. Huelle – a prequel to *The Magic Mountain*), or they write biographies for those who did not have them in canon works (*Gertrude and Claudius* by J. Updike and a prequel to *Jane Eyre: An Autobiography – Wide Sargasso Sea* by J. Rhys). Each of these examples gives special importance to geographical location of protagonists.

Auto(geo)biografie



Agnieszka Izdebska

Uniwersytet Łódzki

Śmierć w bunkrze – opowieść Martina Pollacka o ojcu (z mapami i fotografiami w tle)

Wydana w Polsce w 2006 książka Martina Pollacka jest jego opowieścią – jak głosi podtytuł – o ojcu, Gerhardzie Bascie, oficerze SS, szefie gestapo w Linzu i Grazu, zbrodniarzu wojennym. To również historia rodziny autora, a zarazem relacja ze swobodnego śledztwa – zdobywania wiedzy na temat przeszłości Bastów. Z tej opowieści wynurza się też nieuchronnie coś więcej – pytanie o to, jak to się stało, że historia Europy w XX wieku potoczyła się ku całkowitemu demontażowi porządku, w którym tkwiła u początku tego stulecia.

Status genologiczny książki Martina Pollacka jest dyskusyjny. Jedni upatrują w niej przede wszystkim literatury faktu¹, dokumen-

¹ Co do kwestii konsekwencji pewnego podejścia do takich kategorii jak proza fikcyjna i niefikcyjna – patrz A. Chomiuk, „*Fiction*” czy „*non-fiction*”? *Uwagi na marginesie pewnego sporu*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 233–250. Autorka dyskutuje z tezami P. Zajasa wyeksplikowanymi w jego książce *Jak prawdziwy świat stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*, Poznań 2011. Nie sposób nie zgodzić się tu z Chomiuk – co do niefortunności „traktowania całej literatury faktu jako jednorodnego pola twórczości dokumentarnej” (s. 241). W samej twórczości Pollacka da się opisać różne jej odmiany, komplikacje, wskazać odmienne zastosowanie tych samych środków – choćby rozmaite sfunkcjonalizowanie fotografii, często pojawiających się w jego tekstach.

talnej w zamyśle opowieści o docieraniu do wiedzy o ojcu czy ostatecznie, dokonywaniu rozliczenia – specyficznego „ojcóbóstwa”. Inni – orzekają o pozorności tej kwalifikacji². Ową niejednoznaczność zdają się też ujawniać rozmaite wersje tytułu i podtytułu książki w przekładach. Prześledzenie zatem konsekwencji decyzji wydawnictw i tłumaczy, na przykład co do użycia rzeczowników: *bericht*³ (relacja, raport) – *opowieść*⁴ (to polskie tłumaczenie podtytułu) – *discovering*⁵ (odkrywanie, odnajdywanie), mogłoby okazać się interesujące ze względu na różne owych rzeczowników konotacje, a co za tym idzie, rozmaite sugestie natury genologicznej. Różnice między „relacją”, „opowieścią” a „odnajdywaniem” sygnalizują też, jak się wydaje, odmienne nieco traktowanie narratorskiej pozycji w obrębie tak zatytułowanych tekstów.

Opowieść Pollacka umieszczona jest w ramie, którą stanowi relacja z podróży na przełęcz Brenner, odbytej latem 2003 roku. To tam, w bunkrze będącym fragmentem włoskich fortyfikacji na granicy z Austrią, znaleziono zwłoki Gerharda Basta, tam też zginął. Książkę otwiera opis wyprawy do owego miejsca oznaczonego

² A. Kaczorowski („*Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*” Martina Pollacka, „Gazeta Wyborcza” 6.02.2006, wersja elektroniczna: www.wyborcza.pl/1,75517,3150336.html [dostęp 26.04.2014]) w recenzji książki Pollacka pisał: „*Śmierć w bunkrze* na pierwszy rzut oka wydaje się książką z gatunku literatury faktu. W rzeczywistości jest to oryginalna powieść posiłkująca się technikami właściwymi reportażowi i esejowi, podobnie jak wydana u nas w ubiegłym roku *Żołnierze spod Salaminy* Javiera Cercasa”. To, iż Pollack jednak nie zdecydował się nadać swojej książce formy powieściowej, jest jednym z głównych zarzutów skierowanych pod adresem autora *Śmierci w bunkrze* przez przywoływanego już powyżej Pawła Zajasa. Pisze on: „powieściowa forma mogłaby [...] sprawić, że jako czytelnicy otrzymalibyśmy nie tylko złudnie prawdziwe «sprawozdanie» o ojcu-naziście, ale coś więcej: opowieść o synu i jego zmaganiach z rodzinną przeszłością” (P. Zajas, *Jak prawdziwy świat stał się bajką*, s. 127).

³ Tak brzmi tytuł książki Pollacka w oryginale: *Der Tote im Bunker. Bericht über meinen Vater*, Wien 2004.

⁴ *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2006. Wszystkie cytaty z książki Pollacka za tym wydaniem.

⁵ To z kolei tłumaczenie na angielski książki Pollacka: *The Dead Man in the Bunker: Discovering My Father*, trans. by W. Hobson, London 2006.

kryptonimem „opera 2”, kończy zaś rozmowa z bratem zabójcy Bąsta. Potem opowiadający nam tę historię mija już tylko wejście do bunkra i nie zatrzymując się, odjeżdża w dalszą drogę.

Jednak książka Pollacka zaczyna się w gruncie rzeczy od mapy na wklejce. To aktualna mapa polityczna Europy Środkowej – jej kształt, nazwy na niej umieszczone, odpowiadają czasowi, w którym autor snuje swoją historię, nie zaś rzeczywistości geopolitycznej, w której osadzone są przywoływane przez niego zdarzenia. Czytamy zatem o Gottschee i Tüffer – na mapie widzimy Kočevje i Laško; dowiadujemy się, że pierwsze z miasteczek oddalone jest o 60 kilometrów od Leibach – na mapie zaś widnieje Lublana. Opowieść o niemieckich Bastach zaczyna się w monarchii austro-węgierskiej, kontynuuje w Austrii, Niemczech, Jugosławii i Włoszech⁶, by ponownie w Austrii dobiec końca. Dzieje Bastów rozgrywają się zatem w różnych miejscach, ale w większym stopniu to owe miejsca zmieniają swe geopolityczne położenie – rozpadają się bowiem państwa, a wraz z ich upadkiem i powstaniem nowych przemieszczają się granice.

Cała historia toczy się zatem w świecie, którego odwzorowanie nie istnieje już na mapach politycznych regionu. Po części jest więc opowieścią o europejskich przygodach z mapami – o ich płynności i ciągłym nieprzystawaniu do innych porządków: etnicznego, kulturowego, językowego. Nawet krajobrazy pozostały tu tylko do pewnego stopnia niezmiennie – autorowi nie udało się na przykład odszukać górskiej chaty myśliwskiej dziadka, szłaśa pochłoniętego zapewne przez lasy Kočevskega Rogu (Gottscheer Hornwald):

⁶ Jak pisze Pollack: „Po zajęciu przez niemieckich okupantów, Gottschee wraz z Dolną Krainą i stolicą Lublaną zostało w maju 1941 roku odstąpione Włochom, oczywiście bez rdzennych Niemców gottscheeńskich. Tych kazał Hitler przesiedlić do tak zwanego Trójkąta Rańskiego w południowowschodnim rogu Dolnej Styrii, do miejscowości Rann, Gurfeld i Lichtenwald, z których przedtem wypędzono słoweńskich mieszkańców” (s. 168).

W drodze powrotnej z lasu przemierzamy wsie, po których stały jedynie nazwy na starych mapach, żadnych domów, kościołów, cmentarzy, tylko drzewa, krzaki, jakaś polana, na której może stał kościół; [...] Domy rozebrano, cegiel użyto jako nowego budulca albo wzmocniono nimi drogi. [...] To, co ludzie w ciężkich trudach wydarli lasowi, las zdołał zabrać z powrotem: wsie, pola, groby, myśliwską chatę na Krenbichlu [s. 57].

W rezultacie opowieść Pollacka jest w pewnym sensie osadzona w przestrzeni geograficznej pisanej – i czytanej zarazem – w innym czasie, by sparafrazować tytuł znanej książki Karla Schlögl.

Tak więc Pollack opowiada tyleż o swoim ojcu, co i o geopolitycznej rzeczywistości pewnego miejsca. Nie bez powodu pod koniec książki stwierdza: „Wszystko zaczęło się więc w Tüffer w Dolnej Styrii” [s. 254]. Tam tkwi początek tej historii nie tylko dlatego, że tam przywędrował Paul Bast, a „drogi życiowe dzieci garbarza są jak mapa, z której można wyczytać burzliwe dzieje tego regionu w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Czterej synowie udali się do Austrii, trzy córki wylądowały w Zagrzebiu, i tylko jedna [...] została przy matce w Tüffer” [s. 35]. Dla austriackiego pisarza przyglądającego się życiorysom dziadka i ojca wpisanym w przestrzeń tego regionu Europa Dolna Styria staje się miejscem egzemplarycznym, w którym w małej skali dojrzewała przyszłość tej części świata. Kiedy Pollack przywołuje na pozór śmieszne, jego zdaniem, knajpiane bójki i „pijackie historyjki, które patetycznie stylizowano potem na wielkie bitwy narodowe”, przejawy konfliktu niemiecko-słoweńskiego z początków XX wieku, pisze:

Jeśli jednak przyrzeć się dokładniej, to widać, że zarysowuje się tu coś, co kilka dziesięcioleci później zostało wyegzekwowane z całą krwawą surowością i morderczą perfekcją. Wyparcie, wypędzenie, a w końcu wytępienie obcych, innych, Żydów, Słowian, Słoweńców. Już wtedy niektóre konflikty promieniowały, wykraczały poza granice Dolnej Styrii [s. 28].

Zatem tam (jak pewnie w wielu punktach owego świata) powstawało zarzewie geopolitycznej grozy XX wieku. Tam też kształtowali się Bastowie, tam ma swoje źródło dalszy kształt historii Europy.

To miejsce i jego zmienny geopolitycznie wymiar określa też tożsamość Bastów – obaj postrzegają siebie jako Dolnostyryjczyków. Pollack przytacza oświadczenie dziadka, sformułowane dla sądu w 1948 roku. Starszy z Bastów tak pisze swoją biografię:

Urodziłem się w Tüffer, dzisiaj Jugosławii, dlatego jestem Niemcem z pogranicza językowego i tu spędziłem swoją młodość [...]. Przez cały ten czas toczyła się zażarta walka między nami, Niemcami, i Słowami, naszym językiem i naszą narodowością. Naturalnym skutkiem tej walki było to, że my, rdzenni Niemcy, od zawsze mieliśmy nastawienie narodowe – na długo, zanim pojawił się choćby zarodek NSDAP – i zachowaliśmy je. Tak zwana „zmiana barw” była nam obca i nigdy nie wchodziła w rachubę [s. 254].

Ta przynależność geograficzno-etniczna określa również wygląd Rudolfa Basta:

Styryjski kapelus, tradycyjna, wyszywana kurtka z lodenu, pumpy, grube wełniane skarpety, nocnikowate półbuty; jesienią i zimą na kurtce nosił jeszcze zarzutkę, w szare cętki, i tak zwanego „schlamingera”. W kieszonce spodni tkwił scyzoryk, który dziadek trzymał w pochewce z miękkiej, szarej skórki. Nie pamiętam, żebym go widział kiedyś w długich spodniach [s. 84].

Ten strój to sygnał identyfikacji ze wspólnotą pozostającą w stanie bezustannego starcia z obcym otoczeniem. Staje się on częścią manifestowanej chętnie tożsamości nawet wtedy, gdy Rudolf Bast osiada w otoczeniu ludzi o takiej samej narodowości. Zresztą i w nowym miejscu w podobny sposób jest identyfikowany – jako bojownik przybywający z pierwszej linii walki o niemieckość: „Dziadek szybko nawiązał kontakt z kręgami wielkoniemieckimi w Amstetten, które przyjęły Niemca «z pogranicza językowego» [...] witając w nim dzielnego sprzymierzeńca” [s. 60]. Dla jego syna,

Gerharda Basta, pochodzenie z Dolnej Styrii było również istotne⁷ – stanowiło rodzaj referencji w karierze w SS, choćby ze względu na personalne relacje z szefostwem gestapo w Grazu czy dowództwem SS regionu. Biografie, o których opowiada Pollack, zdają się być wygenerowane właśnie przez ową tak specyficzną (choć przecież typową dla wielu rejonów dwudziestowiecznej Europy) przestrzeń.

Takie miejsca – starcia i konfliktu – mają oczywistą właściwość: łatwo generują pewną retorykę – czy może i same, paradoksalnie, są przez ową retorykę wytwarzane. To język walki i zmagañ, patosu objawiającego się w wątpliwej jakości poezji patriotycznej: „czemu tak trwożnie szumi Dunaj / niemiecką ziemią płynąć w świat? / z grodu do grodu biegnie pytanie, / O, Marchio Wschodnia, czy powstaniesz, / czy trafi siostra pod swój dach / tu, gdzie ojczyzny wielki gmach” [s. 87]. Takim językiem mówią Bastowie i są zarazem nim mówieni.

W opowieść Pollacka wpisana jest co najmniej podwójna perspektywa czasowa: dziecięcych przywoływanych wspomnień opowiadającego, jego ówczesnej wizji przeszłości rodziny⁸, dawnego stosunku narratora-autora do miejsc i ludzi oraz punkt widzenia narratora-sędziego śledczego, który teraz usiłuje zdobyć pełniejszą, opartą na świadectwach dokumentów, wiedzę o Bastach. Te dwa

⁷ I w jego opisie ojca, w oficjalnym piśmie do władz, powtarzają się te same frazy, które znamy z późniejszej, cytowanej już autodeskrypcji Rudolfa Basta. Syn pisze o nim: „od dziecka walczył o niemieckość na pograniczu językowym i ponosił za nią ofiary [...] Jako Niemiec z pogranicza językowego ma dość siły charakteru, by nie zmieniać przekonañ” [s. 101]. To osobny wątek wart omówienia w związku z książką Pollacka: przemożny wpływ volkistowskiej retoryki, czy po prostu *lingua Tertii Imperii* (zob. V. Klemperer, *LTI. Notatnik filologa*, przełożył i przypisami opatrzył J. Zychowicz, Kraków 1983) na język bohaterów tej historii. Choć oczywiście cytowane tu fragmenty pochodzą z podań skierowanych do urzędów państwowych – siłą rzeczy powstały w innym porządku stylistycznym niż idiolekty obu Bastów.

⁸ Przeszłości rekonstruowanej relacjami głównie babki i dziadka – tyleż zmitologizowanej, co opartej na przemilczeniach czy nawet jawnym kłamstwie: „Jeśli ktoś cię spyta, co robił twój ojciec, mów, że był radcą rządowym” – pouczała mnie babka” (s. 94).

porządki ujawniają pęknięcie między zmitologizowaną przeszłością a obecnymi ustaleniami. Pollack pisze na przykład: „Mój pradziad, Paul Bast, przywędrował tu z Nadrenii. Wszyscy oni byli przybyszami. Odkryłem to dopiero, zajmując się wnikliwiej historią rodzinną przy pisaniu tej książki. Dziadek sugerował mi, że pochodzi z rodziny od stuleci zasiedziałej w Tüffer” (s. 19). Albo: „Gottschee i Tüffer istniały w geografii mojego dzieciństwa jako konkretne miejsca, konkretniejsze niż te, w których dorastałem” [s. 17] i „w tamtych niespokojnych [późne lata 40. i początek 50. w Austrii – dop. A.J.] latach towarzyszyły mi opowieści dziadka o Gottschee i Tüffer, historie ze świata, w którym, ilekroć o nim opowiadano, zawsze wszystko wyglądało tak samo i pozostawało niezmiennie” [s. 18]. Jednak niezmiennosc, stabilność i spokój to ostatnie cechy, którymi można by określić ten świat. Dlatego też gubimy się w historii o nim, czytając: „owego lata ojciec pojechał do Laška [...] wędrował po wzgórzach łańcucha tüfferskiego [...] popijali piwo w gospodzie «Horiak», która już od lat nazywała się «Henke»” [s. 82]. Nakładają się tu bowiem różne warstwy czasowe i w konsekwencji przestrzenne, tak iż otrzymujemy przestrzeń w onomastyczno-politycznym niejako procesie.

Jednym z podstawowych elementów, na których Pollack opiera swoją narrację, są fotografie⁹. Pojawiają się one w dwojakiej postaci:

⁹ Kwestia roli fotografii w *Śmierci w bunkrze* i rozległość kontekstów uruchamianych nieuchronnie, gdy się o tym pisze, wymaga omówienia tak obszernego, że rozsadziłoby ramy tego artykułu. Zasygnalizuję więc tutaj zaledwie kilka zagadnień. Przede wszystkim zdjęcia pojawiły się dopiero w polskim wydaniu książki. W korespondencji e-mailowej ze mną (z 27.08.2014), Martin Pollack pisze: „niemieckojęzyczne (oryginalne) wydanie jest jedynym bez zdjęć, we wszystkich tłumaczeniach (angielski, włoski, hiszpański, polski, ukraiński etc.) znajdują się zdjęcia, w większości z mojego prywatnego archiwum. Szczerze mówiąc, byłem trochę zaskoczony (i rozczarowany), że właśnie moje własne wydawnictwo (austriackie czyli niemieckie – Paul Zsolnay Verlag jest w posiadaniu dużego niemieckiego wydawnictwa) zdecydowało się, żeby wydać książkę bez zdjęć. Pamiętam, że dyskutowałem to w wydawnictwie – ale bez skutku. Może chodzi o to, że Austriacy niechętnie pokazują Austriaków w mundurze SS? [...]. Kto wybrał już nie

werbalnej deskrypcji¹⁰ i jako opatrzone podpisami ikoniczne obrazy. W obu formach pełnią przede wszystkim funkcję świadectw zdarzeń umożliwiających skonstruowanie biografii Gerharda Basta, stanowią niejako dowód w śledztwie, którym w dużej mierze jest *Śmierć w bunkrze*. Ich rola w tekście jest tematyzowana, Pollack pisze na przykład: „Zdjęcia – mimo że trafiają do moich rąk pojedynczo bądź w nieładzie – są często jedynym źródłem, na jakim mogę się oprzeć rekonstruując przeszłość” [s. 48]. Niektóre z nich traktowane

pamiętam, była to chyba decyzja kolektywna [...] W innych wydaniach (angielski, ukraiński etc.) są też inne zdjęcia, to zależy albo od tłumacza (np. ukraińskiego, Pani Nelia Vachovska sama wybrała zdjęcia) albo od wydawnictwa”. Wobec takiego stanu rzeczy, kwestią konieczną do rozstrzygnięcia jest problem relacji między tekstem werbalnym a fotografiami.

Nadto nieuchronnie pojawia się tu też problem „mocy referencjalnej” fotografii i tego, jak owa siła jest modyfikowana rozstrzygnięciami co do statusu genologicznego (a zatem i referencjalnego) tekstów, w których się pojawiają. Tym samym raz jeszcze powraca tu przywoływana wcześniej polemika A. Chomiuk z P. Zajasem (zob. przypis 1). Nawiasem, ten ostatni formułuje wobec Pollacka i sposobu, w jaki posługuje się zdjęciami w *Śmierci w bunkrze*, zarzut zasadniczy. Pisze: „Uwikłany w gorset nie-fikcji Pollack nie spogląda w głąb siebie, nie opisuje własnych emocji, tego co czuje, patrząc na zdjęcia Gerharda Basta. Posługuje się zdjęciami z rodzinnego albumu niczym Perseusz z mitu o Meduzie. [...] Ale inaczej niż Perseusz, który posłuszny radom bogini ścina [...] głowę Gorgony, Pollack zatrzymuje się w połowie drogi. Nie chce widzieć okropności, ponieważ oślepia go paraliżujący strach. Prawdę o sobie woli poznawać z obrazów, jego kolekcja zdjęć jest niczym tarcza Ateny. Jednak w odróżnieniu od mitu obrazy widziane na tarczy nie pozwalają uwolnić się od przeszłości. W Sebaldowskich narracjach powieściowych historie wypełniają pustkę po utraconym życiu, a towarzyszące im obrazy wcielają w pamięć wiedzę znoszącą tabu. W niefikcjonalnej prozie Pollacka tabu pozostaje.” (P. Zajas, *Jak świat stał się bajką*, s. 127–128). Zostawiając na boku kwestię celności przywołanej tu metafory (wraz z aluzją do słynnej frazy Primo Levy’ego w tle; zob. P. Levy, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 100), wypada mi nie zgodzić się z konstatacjami P. Zajasa. Cały mój tekst, jak mi się wydaje, jest owej niezgody uzasadnieniem.

¹⁰ Celowo nie posługuję się tu możliwym do użycia w tym kontekście terminem ekfrazy ze względu na złożoność rozmaitych aspektów, które to pojęcie przywołuje. Analiza tak traktowanych opisów fotografii w *Śmierci w bunkrze* zmodyfikowałaby w istotny sposób i tematykę, i objętość tego tekstu. Zob. D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i esejistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przelomu XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 83–109.

są przez pisarza jako ukazujące istotne fragmenty tożsamości ojca – tak jest w przypadku opisywanej przez niego fotografii małego Gerharda z prawdziwą wiatrówką:

Ojciec śmieje się do obiektywu, dumnie wysuwając podbródek – jego typowa poza, którą znam też z innych, późniejszych zdjęć. [...] Fascynacja bronią, wczesne przyzwyczajenie. Kto kupił mu wielki karabin, który trzylatek może tak dumnie prezentować w roku rozpoczęcia wojny światowej? [s. 48].

Do tej fotografii Pollack wraca, kiedy pisze o wypadku na polowaniu, który w 1943 roku niemal złamał karierę ojca, gdy ten, źle rozładowując broń, śmiertelnie postrzelił dwunastoletniego naganiacza:

Przypomina mi się fotografia trzyletniego chłopca w fartuchu, obłapiającego dziecięcą rączką karabin – nie mniejszy niż ono. Dziecko o wyniosłym spojrzeniu, z podbródkiem dumnie wysuniętym w stronę fotografa: „patrz, to prawdziwy karabin, mój pierwszy karabin!” [...] Fascynacja bronią, sinawy połysk stali, na której palce zostawiają ślady; trzeba je starannie wytrzeć miękką ściereczką, nic nie powinno plamić czystej, stalowej powierzchni [s. 202].

To zapewne jedno z tych zdjęć-śladów ojcowskiego istnienia, które były źródłem lęku powodującego, że Pollack wszczyna swe dochodzenie po ponad półwieczu od śmierci ojca:

Całymi latami odwlekałem to śledztwo, być może bojąc się, że ślady naprowadzą mnie na coś, co przerośnie najgorsze obawy. Jedno wiedziałem chyba od samego początku: nagła śmierć mojego ojca zwiędziała życie, w którym przemoc odgrywała istotną rolę [s. 5].

Pollack często z podpisów pod zdjęciami, zapisków uczynionych ręką ojca, czerpie wiedzę o jego podróżach, usiłuje dociec z nich jego nastawienia do fotografowanych miejsc, osób. Próbuje uzupełnić ową fragmentaryczną narrację, którą tworzą, zrekonstruować sposób myślenia o świecie jej autora.

Zatem z tego punktu widzenia fotografie zamieszczone w książce kreują czy wzmacniają może obraz Gerharda Basta jako kogoś stworzonego przez „ziemię i krew”. Przestrzeń na niektórych z nich zdaje się określać tożsamość fotografowanego – na przykład frazie „mój ojciec był namiętym wspinaczem i narciarzem” [s. 98] towarzyszą dwa zdjęcia z podpisami: „Gerhard Bast, Piz Buin 1936” [s. 99] i „Mittelhochferner 1940” [s. 100]¹¹. To zdjęcia szczególnie, na pierwszym z nich widzimy odwróconą do nas plecami sylwetkę narciarza zmierzającego górskim, zaśnieżonym stokiem ku widocznym w oddali szczytom. Na drugim pojawiają

¹¹ Kwestią zupełnie osobną jest zagadnienie miejsca, jakie w narodowo-socjalistycznej ideologii „ziemi i krwi” pełniła przestrzeń gór. W sposób najbardziej spektakularny rolę tę widać w gatunku, specyficznym tylko dla kinematografii niemieckiej – *Bergfilme*, „filmach górskich” (zob. na przykład T. Kłys, *Od Mabiusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013, s. 52–53, lub S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa i W. Wertenstein, Gdańsk 2009, s. 104–106). O filmach czołowego reżysera tego gatunku T. Kłys pisze: „Filmy Fancka są wspaniałe formalnie: zachwycają kadrami przedstawiającymi majestat ośnieżonych gór, zdumiewającą dynamiką jazd kamery prowadzonej przez świętych operatorów-narciarzy [...] budzą podziw fenomenalnymi zdjęciami lotniczymi i nocnymi [...] Jednocześnie irytują pretensjonalnym melodramatyzmem akcji i bynajmniej nie niewinną ideologicznie mistyką, bliską neopogańskiemu panteizmowi, który od niemieckiego romantyzmu, poprzez ruch volkistowski wiedzie wprost do nazistowskiego kultu «ziemi i krwi». [...] Afirmowana w nich męska przyjaźń ma podobny posmak, co opiewana w Nibelungach, cesarstwie wilhelmińskim czy Trzeciej Rzeszy *Treue* – wierność do ostatka, wzajemna lojalność, wynikająca z więzów krwi czy ideowej wspólnoty, żądająca ofiary z własnego życia. Posmak ideologiczny ma też w tych filmach kult sportu i tężyzny fizycznej – nie przypadkiem zarówno Fanck, jak i Riefenstahl i Trenker należeć będą do najbardziej prominentnych filmowców niemieckich w okresie hitlerowskim” (T. Kłys, *Od Mabiusego...*, s. 53). W *Ojcobójcy* Martin Pollack zwraca zaś uwagę na wpływ, jaki na stosunek opinii publicznej do opisywanej przez niego w książce sprawy Halsmannów miała popularność literackich alpejskich dramatów, a potem filmowych eposów górskich Trenkera (M. Pollack, *Ojcobójca*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2005, s. 68), mając tu przede wszystkim na myśli melodramatyczność tych fabuł. Gdzie indziej pisarz wspomina z kolei o innym elemencie wątku „alpejskiego”, pisząc, że Niemiecki i Austriacki Związek Alpejski już w 1920 r. wprowadził paragraf aryjski, wynikający z przekonania, że „tylko aryjscy alpinści mogą odczuwać prawdziwą miłość do gór, których czystości nie wolno hańbić «libańsko-tyrolskim płaskostopcom»” (tamże, s. 88).

się cztery ciemne postaci na rozległej białej płaszczyźnie, w tle widać chmury, niebo i przysypaną nieco śniegiem potężną górę. Na obu fotografiach nie sposób rozpoznać ludzkich twarzy, nie można zidentyfikować osób na nich utrwalonych. W dużo większym stopniu to obrazy niebotycznej, ewokującej uczucie wzniosłości przyrody niż portrety ludzi w górach. Oba zdjęcia zdają się ilustrować właśnie ten stosunek do alpejskiej natury – zachwyty nad samotnością tylko tam osiągalną, spokojem gór i dziewiczą bielą śniegu, poczucie, że w takim otoczeniu można odnaleźć siebie¹². Owe krajobrazy – choć nieomal bezludne – stają się częścią rekonstruowanej z fragmentów i obrazów autobiografii Gerharda Basta.

W jednym z fragmentów książki będących deskrypcją fotografii motywy ten (związku tożsamości z krajobrazem) pojawia się niemal wprost:

Na jednym zdjęciu ojciec stoi w rozległym polu, gdzieś daleko widać kawałek lasu. Sylwetka postaci wygląda jak wycięta z bezchmurnego nieba, nie sposób rozpoznać, co rośnie na polu [...] ojciec rozstawił nogi, założył ręce na plecach, wysunął podbródek, zapatrzył się w dal. Z całej figury, która zdaje się dosłownie wyrastać z ziemi, bije stanowczość. Twardość. Nieprzystępność. Być może brutalność. Kiedy tak stoi, mógłby – gdyby go rozebrać i powiększyć do monstrualnych rozmiarów – uchodzić za jeden z posągów Josefa Thoraka

¹² Takie odczucia ma bohater wyraźnie autobiograficznej powieści *Michael Josepha Goebbelsa* napisanej w 1923 roku, choć wydanej później (zob. E. Rentschler, *Mountains and Modernity: Relocating the „Bergfilm“*, „New German Critique”, N° 51, Autumn 1990, s. 140; elektroniczna wersja www.jstor.org/stable/488175?origin=JSTOR-pdf [dostęp 13.04.2008]). Oczywiście moje uwagi są znakomitą ilustracją tezy S. Sontag (*O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986) o konieczności wpisania zdjęć w jakąś narrację – bo inaczej „nigdy niczego nie zrozumiemy dzięki fotografii” (s. 27) – dowodzą bowiem, jak ogromną rolę w określaniu znaczenia obrazu fotograficznego ma narracyjny kontekst, w którym umieszczamy zdjęcie – on bowiem w gruncie rzeczy ustanawia owe znaczenia. Szczególnie te dwie „alpejskie” fotografie są po prostu zdjęciami gór – mogły być zrobione w każdym czasie i wszędzie. Zagadnienie odrębne, wymagające obszerniejszego omówienia, niż to możliwe w tym tekście, to problem konsekwencji włączenia w tekst werbalny „enklaw semantycznych”, jakimi są zdjęcia (zob. G. Grochowski, *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 48–49).

czy Arno Brekera na berlińskim stadionie olimpijskim w 1936 roku. Zwycięzca. Czy przybrał tę pozę po aktorsku, dla fotografa, który naciskał spust migawki, czy też zdjęcie pokazuje go takim, jakim był naprawdę? Nie wiem [s. 130].

Książka Pollacka jest zatem – po części – opowieścią o pewnej narracji ustanawiającej owo „wyrastanie z ziemi” i o kreowaniu postaci – jak jego ojciec – z owej ziemi zdających się wyrastać. O takim właśnie dyskursie pisał Schlögel w tekście *Przypadek Niemiec. Przestrzeń jako obsesja*:

Rasa germańska jako owa siła, która odciska na świecie swoje piętno i doprowadza go do nowej jedności: przeciw nieforemnym i szpetnym aglomeracjom nowoczesnych metropolii, chaosowi i anarchii wykwitów urbanistycznych, wylęgarniom epidemii, chorób, podwyższonej umieralności w podwórzach „kamiennych mórz” i „asfaltowej dżungli” dużych miast. Harmonijny krajobraz, w którym człowiek wspólnotowo-narodowy na nowo odkrywa swoją jedność z naturą, również wyobrażenie zdrowego ciała przeciw neurastenicznej słabości postaci człowieka miejskiego należą do tego samego „kompleksu ojczyźnianego”¹³.

Na antypodach tego obrazu tkwi wizerunek „Żyda” jako obcego absolutnego. Jemu przypisane są takie cechy, jak: ruchliwość, nieosiadłość, brak ziemi, bezgraniczność, brak miejsca, wykorzenie...¹⁴ Zatem książka Pollacka czyni przedmiotem przedstawienia ten właśnie tryb tworzenia opowieści o cudzej biografii. Biografii konstytuowanej niejako frazami o „zamkniętej ziemi niemieckiej”, „rozproszonym żywiole niemieckim” i o „niemieckich enklawach w morzu słowiańszczyzny”¹⁵. To echo takich zdań słyhać przecież

¹³ K. Schlögel, *Przypadek Niemiec. Przestrzeń jako obsesja*, w: tegoż, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 50.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ K. Schlögel, *Mapy monochromatyczne: państwo narodowe*, w: tegoż, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 207.

w autorozpoznaniach starszego z Bastów – skwapliwie powtarzanych przez jego syna – o byciu „Niemcem z pogranicza językowego”. Mimo to jak echo w książce Pollacka powraca w rozmaitych wariantach proste pytanie: dlaczego? Choćby w takiej wersji:

Co skłoniło Rudolfa Basta, dobrze sytuowanego adwokata z Amstetten, do zejścia z utartej i pewnej ścieżki życia mieszczańskiego i do włączenia się w szeregi nazistów, tych awanturników z pianą na ustach, którzy jednak uzyskiwali coraz większe wpływy? Nie wiem tego, nigdy nie zapytałem o to dziadka, byłem za młody [s. 77].

W przywołanym przeze mnie fragmencie *Śmierci w bunkrze*, opisie owego wtopienia się ojca na zdjęciu w krajobraz i przestrzeń postać ojca stwarzającą, pojawia się też pytanie nierozstrzygnięte czy też może nie do rozstrzygnięcia w ogóle: jak owa kreacja/auto-kreacja na człowieka „narodowo-wspólnotowego” ma się do samego Gerharda Basta? I czy ktoś taki poza nią istnieje? Na pytanie o to, do jakiego stopnia pewien dyskurs stworzył Gerharda Basta – Gerhardów Bastów – w określonym czasie i miejscu pada w książce Pollacka niejednoznaczna odpowiedź. Pokazuje on bez wątpienia jedno: istnienie pęknięcia między tą opowieścią pisaną w duchu „ziemi i krwi” i tą drugą, fragmentaryczną, wyłaniającą się ze zdjęć traktowanych jako ślady egzystencji nieznanego ojca, podpisów pod nimi, krótkich notatek samego Gerharda Basta¹⁶. Rekonstruując ojcowską biografię z tych fragmentów i odłamków, Pollack odkrywa, że Gerhard Bast „podpisywał zdjęcia po serbsko-chorwacku, nie po niemiecku. Tak jak zawsze pisał „Laško” i „Kočevje”, nigdy „Tüffer” i „Gottschee” [s. 139], i dodaje: „Z Tüffer, które na

¹⁶ Do owej zmiennej onomastycznie i geopolitycznie rzeczywistości Bastowie mieli zróżnicowany stosunek emocjonalny. Babka autora nie podzielała swobody, z jaką ten aspekt świata traktował jej syn: „Czuliśmy się w Leibach jak w domu – opowiadała babcia, nazwa Lublana nigdy nie przeszła jej przez usta, to uznalaby za zdradę – Leibach było naszym miastem, kupowaliśmy w naszych sklepach, chadzaliśmy do naszych lokali, obracaliśmy się wśród naszych ludzi, Niemców” (s. 13).

prywatnych fotografiach uparcie nazywał po słoweńsku «Laško», łączyły go emocje, na jakie zwykle rzadko sobie pozwalał” [s. 206].

Pytanie, które nie pojawia się wprost, a jednak bezustannie zdaje się tkwić w tle, brzmiałoby zatem: jak ta enigmatyczna, toponimicznie płynna ziemia określa Gerharda Basta? Jego, Dolnocyflicy, Niemca „z pogranicza językowego”? Albo inaczej – jakie podejście do przestrzeni kryje się za tą płynną toponimią? Jest znaczące? Przypadkowe? To sygnał rozdźwięku między życiem i emocjami nimi rządzącymi a pewną narracją, w którą jest się wpisany niejako w innym porządku? Jaka jest zatem moc i zarazem niemoc owej opowieści? Niemożność odpowiedzi na te pytania oznacza – między innymi – niemożność określenia, kim był Gerhard Bast i dlaczego robił to, co robił? I co robił? Poza tym, że były to czyny straszne. Czy ma znaczenie jak bardzo?

Autor znajduje też fotografię ze spotkania rodzinnego w 1940 roku – jest na nim również Guido – kuzyn, syn jednej z Bastówien z jej małżeństwa z Żydem. Wreszcie istnieje również tajemnicza fotografia z wycieczki w 1944 roku do Samobora, blisko Zagrzebia, w pobliżu granicy ze Słowenią, zdjęcie, na którym widnieje wyraźnie mieszana narodowościowo grupa osób: „W kwietniu 1944 roku? W towarzystwie członka gestapo sturmbannführera SS, który śmieje się z nimi i żartuje? Trudno to sobie wyobrazić. Ale przecież są te dwie fotografie, jest napis na odwrocie: «Samobor 15.IV.1944», i jest «Franc»” [s. 207]. O ilu zatem Gerhardach Bastach ta opowieść? Można oczywiście stwierdzić, że owa niespójność jest esencjonalnie przypisana wszystkim ludziom – tu jednak, z powodów historyczno-geograficznych właśnie, miewała ona mordercze konsekwencje w tym świecie etnicznych porządków.

Pollack odnotowuje rozmaite luki w owym, jak to nazwała Aleksandra Chomiuk, „wstydlwym albumie rodzinnym”¹⁷ – brak na przykład zdjęć ze ślubu rodziców. Tak jest w przypadku służby

¹⁷ A. Chomiuk, „*Fiction*” czy „*non-fiction*”? , s. 241.

ojca jako szefa oddziału specjalnego na Kaukazie, z którego to okresu nie zachowały się żadne dokumenty czy fotografie właśnie: „Zupełnie jakby wjechał w ciemny tunel i wychynął dopiero po dwóch miesiącach; nikt nie wiedział, co tam robił. Mogę sobie jednak mniej więcej wyobrazić, co się działo w tym tunelu” [s. 176]. Stan niepokoju poznawczego, którego doświadcza pod koniec swych prób sformułowania odpowiedzi na pytanie, kim był jego ojciec, Pollack opisuje, używając metafory związanej z fotografią:

Wszystko, co zgromadziłem i wciąż na nowo czytałem, wywoływało w mojej wyobraźni jedynie nieostre obrazy – jak zdjęcia za wcześniej wyjęte z wywoływacza, na których rozpoznać można tylko kontury, a cała reszta należy do fantazji. Kiedy wałęsałem się i rozglądałem wśród zachwaszczonych mogił cmentarza w Donovaly [w poszukiwaniu mogił ofiar własnego ojca – dop. A.I.], to tu, to tam rozgarniając zielsko na grobie, przeszło mi przez głowę, że tak wyglądała cała moja praca – próbowałem rozszyfrować coś, co na zawsze pozostanie fragmentaryczne. Wtedy zrozumiałem, że nigdy nie znajdę odpowiedzi na dręczące pytanie... [s. 234].

To, co czytamy zatem, biorąc do ręki *Śmierć w bunkrze*, to niemożliwa – bo nie do scalenia opowieść o ojcu¹⁸.

Anna Łebkowska, w rozważaniach na temat funkcji fotografii w literaturze współczesnej, pisała, że owa rola opiera się na nieuchronnym paradoksie. Z jednej strony bowiem zdjęcia przedstawiane są „wraz z typowymi dla siebie ograniczeniami: dwu-

¹⁸ Tak o roli, jaką pełnią w *Śmierci w bunkrze* fotografie, pisała, w przywoływanym już tekście, A. Chomiuk: „Z jednej strony stanowią one dla niego ekwiwalent przeszłości, zaś z drugiej są postrzegane jako medium nieciągłości i kreacji, zapis obrazów, których sens wynika z narzuconego po latach uspoijnającego kontekstu. Fotografie «zaznaczające obecność» stają się więc jednocześnie podstawą wątpliwości poznawczych Pollacka. Analiza tego, co zatrzymane w kadrze prowokuje go do pytania o historie poza kadrem. Włączenie zdjęć w nurt fabuły okazuje się jednak często niemożliwe. Po latach stają się one jedynie niemy śladem swojego czasu” (tamże, s. 241).

wymiarowością, fragmentarycznym i przypadkowym, choć zarazem upozowanym, charakterem”, ale bywa, że funkcjonują „niczym zwornik narracyjny pozwalający odsłonić i wyjaśnić życie uchwyconej na niej postaci”¹⁹. Z drugiej zaś strony, jak twierdzi dalej autorka, „w swej funkcji wskazania *to jest to i tak było* odsłaniają ślady tego, co leży całkowicie poza możliwością uchwycenia”²⁰. W swojej książce Pollack wyraźnie eksponuje ten drugi aspekt fotografii, niejako wbrew opinii Marka Zaleskiego, piszącego: „Obrazy uwiecznione w kadrze ożywiają pamięć i wyobraźnię, ich alegoryczny wymiar polega na tym, że stanowią potwierdzenie ukrytego za kadrem porządku, ciągłości życia, całości, z której zostały wyrwane”²¹. Autor *Śmierci w bunkrze* zdaje się sugerować, że owa wyrwa jest nieusuwalna, stanowi bowiem element nierekonstruowalnego, bo nieistniejącego porządku czyjejs biografii.

Książka Martina Pollacka jest też oczywiście opowieścią o nim samym – poszukującym wiedzy o Bastach, więc i o sobie. Wspominając dzieciństwo, napisze: „Potrafiłem wymazywać ludzi z pamięci” [s. 67]. Jednak owe wspomnienia domagają się w końcu wypowiedzenia, wracają też jako echo doświadczeń cudzych, zapośredniczonych. Bowiem Pollack prowadzi też narrację w swoisty sposób postpamięciową. To historia samego autora dorastającego i w milczeniu, i w klimacie silnie zmitologizowanych opowieści, a zarazem wobec wpisanego w ramy złowróznej retoryki „ziemi i krwi” doświadczenia poprzednich pokoleń. Doświadczenia te Pollack usiłuje zrozumieć i jakoś przetworzyć²². Te historie

¹⁹ A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, w: tejsze, *Empatia. O literackich narracjach XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 143.

²⁰ Tamże.

²¹ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 68.

²² Jak pisze Marianne Hirsch: „Postpamięć charakteryzuje doświadczenia tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne,

Bastów dosięgają go, męczą swoją niewyraźnością i nieznośną formą, w jakiej do niego docierają jako fragmentaryczne lub przeciwnie – niepokojąco spójne retorycznie głosy dziadków, zapiski ojca, milczenie matki i ojczyma.

Swoisty apendyks do tego – zasadniczego przecież wątku książki Pollacka – stanowi fragment jego późniejszego tekstu, zbioru esejów *Dlaczego rozstrzelali Stanisławów*. Jego tytuł – *Niesamowita normalność* – doskonale ilustruje tezy Pollacka. Autor podkreśla w nim pokoleniowy wymiar swojej opowieści o ojcu: „Odkąd ukazała się moja książka o ojcu, otrzymuję liczną korespondencję, często ludzi pochodzących z podobnego środowiska. [...] Listy od tak zwanych dzieci sprawców lub wnuków sprawców”²³. Piszący owe listy zapewne w rozlicznych wariantach słyszeli to, co Pollack od swojej babki: „Nigdy nie zrobiliśmy nic, czego musielibyśmy się wstydić [...] ani twój dziadek, ani ojciec, ani stryj, ani ja. Nikt z nas” [s. 111–112]. Pollack dodaje: „Tak wyglądała normalność naszych lat dziecięcych. Tacy byli nasi ojcowie i dziadkowie. Tak myśleli i mówili”²⁴.

Opowieść Pollacka to zatem wybijanie się na własną narrację i także własną geobiografię, nieopartą już na dyktacie „ziemi i krwi”. Ta historia, która zaczyna się w Dolnej Styrii, kończy się na przełęczy Brenner. Ma tam swój finał nie tylko dlatego, że w tym miejscu fizycznie domknęła się biografia Gerharda Basta. Kończy się, ponieważ, jak pisze Pollack, „nie było już nic więcej do powiedzenia” [s. 268]. Tak bowiem komentuje rozmowę z bratem zabójcy ojca. Mówi on o bracie, że „zawsze był zacnym, przyzwoitym człowiekiem” [s. 267]. Opowiadający nam tę historię słyszy w tym

których nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć” (M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, w: *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254).

²³ M. Pollack, *Dlaczego rozstrzelali Stanisławów?*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2009, s. 14.

²⁴ Tamże, s. 15.

zdaniu echo słów babki o synu, Gerhardzie, który „był zawsze honorowy i przyzwoity” [s. 268]. Pollack zamyka swą opowieść, bo wszystko, co dało się powiedzieć o Gerhardzie Baście, zostało już powiedziane. Jak się wydaje, niektórzy – jak choćby rozmówca autora – jeszcze swojej opowieści nie zaczęli.

The Dead Man in the Bunker –
Martin Pollack’s Story of His Father
(With Maps and Photographs in the Background)

Summary

The article interprets *The Dead Man in the Bunker* – an example of geo-biography of the SS officer Gerhard Bast, as it is reconstructed by his son, Martin Pollack. The book by the Austrian author is at the same time a narrative about the whole generation of Nazis raised in the blood and soil ideology, a post memory narrative in its own way. It is at the same time the story of the author himself, growing up surrounded by silence, myths, and the ominous rhetoric of previous generation. Pollack endeavors to confront and reconstruct those experiences.

The Dead Man in the Bunker is also a story of European adventure with maps – of how fallible and incongruous they are in the context of ethnic, cultural, or language experience. Finally, we must realize that the history of the Bast family takes place in the world that is no longer depicted on political maps of the region.

Bożena Karwowska
University of British Columbia

Elżbieta Czyżewska po obu stronach Atlantyku – czyli ukradzioną autobiograficzną narracją

dla Ewy Kraskowskiej

Biografia emigrancka zawsze rozkłada się na dwie części. Linia graniczna pomiędzy nimi wiąże się ze zmianą miejsca, choć trudno byłoby różnice pomiędzy owymi częściami jednoznacznie scharakteryzować tak, aby podział pasował do każdej fali, generacji czy po prostu sytuacji wszystkich konkretnych osób. Biografie i narracje migracyjne niezbyt zresztą często obejmują życie w kraju rodzinnym, tak jakby istotna była głównie zmiana miejsca, czemu nie przeszkadza fakt, że emigranci dość często wracają nostalgiczną pamięcią do dzieciństwa i okolic z nim związanych. Jeśli więc, podążając za obserwacjami zawartymi w eseju Georgesa Gusdorfa *Conditions and Limits of Autobiography*¹, przyjmujemy, że autobiograficzne „ja” to świadoma konstrukcja, możemy także przypuszczać, że imigranci (bardziej lub mniej świadomie) odczuwają rozdźwięk pomiędzy własną tożsamością sprzed i po emigracji. Nieprzypadkowo zresztą przemiany tożsamościowe stanowią temat osobnych refleksji, jak na przykład w esejach Czesława

¹ G. Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography*, w: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, red. J. Olney, Princeton, NJ 1980, s. 28–48.

Miłosza *O wygnaniu*² i wcześniejszym *Notes on Exile*³ czy międzynarodowym bestsellerze Evy Hoffman *Zagubione w przekładzie*.

Uwaga Gusdorfa prowadzi też do obserwacji, że niezwykle istotny dla owej konstrukcji autobiograficznego „ja” jest wyobrażony (czy intencjonalny) czytelnik. Chociaż powodów, dla których powstają biografie, jest wiele, a sytuacje autobiograficzne różnią się od siebie fundamentalnie. Gusdorf zauważa, że pisane przede wszystkim w celu przedstawienia swojego punktu widzenia, są one okazją do wy tłumaczenia podejmowanych decyzji i refleksji na temat ich konsekwencji, oferują możliwość usprawiedliwienia, a nawet rewanżu za (historyczne) niesprawiedliwości. To, jak widzimy siebie sami, różni się od tego, jak widzą nas inni, a więc autobiografia pozwala wpływać na obraz i opinię, jaką mają o nas inni, i kontrolować naszą reputację. Z punktu widzenia twórcy biografii, proces konstruowania własnego „ja” wiąże się przy tym także z procesami upodmiotowienia i gestem wydobywania (lub odzyskania) głosu.

Uogólnienia na temat emigracyjnych biografii utrudniają nie tylko niezwykle różniące się od siebie sytuacje migracyjne i wygnane. Różnią się między sobą także autobiograficzne teksty, szczególnie w stosunku do wpisanego w nie (założonego przez autora) czytelnika. We wstępie do pracy *On Psychological Prose* Lydia Ginzburg zauważyła, że:

wspomnienia, biografie i spowiedzi są prawie zawsze pracami zakładającymi czytelnika umiejscowionego w przyszłości lub teraźniejszości. Są one swoistym sfabularyzowanym nadawaniem struktury obrazowi rzeczywistości i obrazowi człowieka, podczas gdy listy i dzienniki stabilizują niezdeterminowany proces życia z jego nieznanymi rozwiązaniami⁴.

² Esej napisany przez Miłosza jako wstęp do wystawy fotograficznej Josefa Kudełki, w wersji polskiej zamieszczony w zbiorze *Szukanie ojczyzny*.

³ C. Miłosz, *Notes on Exile*, „Books Abroad” 1976, vol. 50, nr 2, s. 282.

⁴ L. Ginzburg, *On Psychological Prose*, red. i przeł. J. Rosengrant, Princeton, NJ 1991, s. 9.

Dla refleksji na temat autobiografii niezwykle istotne jest zatem zauważenie czytelnika, do którego autor kieruje swoją opowieść. Jest on bowiem nie tylko odbiorcą, ale także medium, dzięki któremu procesy odnajdowania siebie w historii oraz wytlumaczenia historii poprzez pryzmat własnego życia (i podejmowanych decyzji) stają się w ogóle możliwe.

Dodajmy też, że chociaż o autobiografiach powiedziano i napisano dużo, nadal bez odpowiedzi pozostaje pytanie nie tyle o różnicę pomiędzy prawdą historyczną (czy faktograficzną) a świadomym i celowym konstruowaniem swojego publicznego (i nie zawsze prawdziwego) „ja”, a świadomą autobiograficzną konstrukcją i prywatną, często intymną opowieścią snutą w obecności rodziny lub grona przyjaciół, narracją ukazującą tę część prywatności, która pozostaje poza oficjalnym wizerunkiem skonstruowanym na użytek „zewnątrzny”. Dopiero przecież upublicznienie pozwala na przyznanie elementom autobiograficznym statusu prawdy (w sensie nie tyle zgodności z faktami, ile potwierdzenia ich istnienia, stanowienia elementu rzeczywistości), a przy tym ustanawia i określa prawo własności do opowieści, która tak długo, jak pozostaje wyłącznie w przestrzeni prywatnej, w żaden sposób niechroniona, istnieje tylko potencjalnie i jest nieomal niczyja, a zatem łatwo staje się elementem różnych „cudzych” tekstów, może zostać artystycznie wykorzystana, przekreślona, a nawet ukradziona... Taka jest właśnie historia (auto)biografii Elżbiety Czyżewskiej – nieujętej w napisany tekst, ale (nie zawsze uodolnie) mediowanej środkami wyrazu dostępnymi aktorce, która przecież podobnie jak pisarz, aby tworzyć, potrzebuje współudziału odbiorcy – czytelnika czy publiczności.

Zdjęcie na okładce książki wydanej w Polsce już po śmierci aktorki, w 2013 roku, pokazuje Elżbietę Czyżewską sprzed lat⁵. Ikona kobiecości lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia w wydaniu polskim niewiele różni się od amerykańskiego wzoru, do którego Czy-

⁵ I. Komendołowicz, *Elka*, Kraków 2012.

żewską porównywano. Określenie „polska Marilyn Monroe” przekracza przecież obserwacje związane z rolą w *Po upadku* Artura Millera, w którą wcieliła się w 1965 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Atrakcyjna blondynka o nienagannej figurze, wydatnym biuście i zgrabnych nogach jest jak na standardy dwudziestego pierwszego wieku zbyt pulchna. Przypomina w tym zresztą Monroe, która także daleka była od dzisiejszego anorektycznego modelu kobiecego ciała. Łączy je także coś dziecięcego w wyrazie twarzy, trudna do określenia dziewczęca bezbronność, naiwność przekładająca się na frapujący model kobiety seksualnie ową naiwnością prowokującej. Podobieństwo to nie zakłóca jednak indywidualności każdej z tych aktorek – obie zdobyły sławę w czasach sprzed zabiegów i operacji plastycznych nadających wszystkim twarzom podobny brak wyrazu.

Zdjęcia przedstawiające właśnie taką Czyżewską, z lat 60., są w polskich reprezentacjach wizualnych standardem. Można, rzecz jasna, argumentować, że to właśnie w tamtym okresie była u szczytu sławy, wtedy powstały jej kultowe role filmowe, które sprawiły, że nazywana była nie tylko „polską Marilyn Monroe”, ale także „Zbyszkim Cybulskim w spódnicy”. Później była już tylko sobą, Elą Czyżewską, co zarówno w opowieści wykreowanej przez media, jak i w prywatnych o niej wspomnieniach okazało się znacznie mniej interesujące.

Zdjęcia Elżbiety Czyżewskiej w prasie amerykańskiej różnią się wyraźnie od tych publikowanych w Polsce – pokazują przede wszystkim niemłodą, szczupłą, zmęczoną życiem kobietę. Uderza powaga na twarzy, może trochę brak wyrazu, a może rezygnacja, która zastąpiła wcześniejsze dziewczęce zdziwienie. Filip Bajon mówi o Czyżewskiej, która grała w jego *Limuzynie Daimler-Benz*, oraz o jej fotograficznych wizerunkach tak:

Wciąż doskonale pamiętam, jak ją zobaczyłem po raz pierwszy, na dworcu w Warszawie. [...] Nie mogłem się na nią napatrzeć, była śliczna. Moim zdaniem, kiedy grała u mnie, była ciekawa i wciąż atrakcyjna. Ale proszę porównać zdjęcia sprzed wyjazdu do Stanów

i zrobione dziesięć lat później. Widziałem takie niedawno w „Gazecie Wyborczej”. To są dwie zupełnie różne kobiety. I moim zdaniem to nie chodzi tylko o alkohol, choć pewnie on też odbił się na jej wyglądzie. Wcześniej jest entuzjazm, radość, a później bolesna refleksja. Kiedy spotkałem Czyżewską w latach 90. [...] jeszcze bardziej rzucało się w oczy jej przygnębienie, smutek⁶.

Nie trzeba tu dodawać, że zdjęcia Czyżewskiej z okresu emigracji pojawiały się w prasie polskiej niezwykle rzadko, czego dowodem jest choćby to, że bez trudu Bajon przywołał pismo, w którym się ukazały. Natomiast w amerykańskich wydawnictwach, jeśli nawet pojawia się fotografia aktorki z okresu, gdy była gwiazdą polskiego kina, to w małym formacie i nieodbijająca się wyraźnie od drukowanego tekstu z powodu białoczarne kolorytu. W kolorze pojawia się obraz kobiety nadal dość atrakcyjnej, ale wyraźnie to nie atrakcyjność miała być podkreślana na fotograficznym wizerunku, bo jej twarz zdecydowanie wygląda na niemłodą i zmęczoną.

Opowieść, która wynurza się z bardzo nielicznych amerykańskich tekstów o Czyżewskiej, to narracja o niepowodzeniach, prowadząca do refleksji na temat trudności, z jakimi spotykają się aktorzy-emigranci. Okres polski wspomniany jest jak tło, coś, co określa jedynie bajkowa formułka „dawno, dawno temu, za siedmioma górami, za siedmioma lasami”. Z dziennikarskiego punktu widzenia w Ameryce szczególnie interesujący był spór wokół filmu *Anna* i nierozwiązywalny chyba konflikt związany z historią jego powstania. Nabrał on zresztą dodatkowych znaczeń dzięki opowiedzianej w filmie historii znajomości dwu aktorek emigrantek. Starsza, tytułowa Anna, w roli której wystąpiła Sally Kirkland, otacza opieką młodą rodaczkę Krystynę (graną przez Paulinę Porizkową), która dzięki radom i opiece Anny robi karierę aktorską, wykorzystując do budowania swojego publicznego wizerunku (celebrytki) elementy

⁶ Tamże, s. 257.

prywatnej biografii starszej opiekunki-przyjaciółki. Choć historia opowiedziana w filmie dotyczy czeskich emigrantek, portale filmowe – prawdopodobnie ze względu na pochodzenie twórców filmu, lub stojącą w tle filmu historię Elżbiety Czyżewskiej – podają także, że bohaterkami są polskie aktorki.

Interesować mnie tu będzie zagadnienie pomijane w opisach filmu, a w informacjach i opiniach na temat konfliktu jego twórców z Elżbietą Czyżewską pozostające niejako na uboczu. Historia w nim pokazana pozwala bowiem na zadanie pytania, czym jest biografia nienapisana, a dokładniej autobiografia opowiedziana w chwili słabości, w sytuacji intymnej i bezpiecznej. Czy i na ile człowiek ma prawo do narracji o własnym życiu... Zaczniemy jednak od filmu. Anna opowiada swojej młodej podopiecznej przedemigracyjną historię, której z wielu względów nie opowiedziała nawet najbliższym sobie ludziom. Spowodowana rozłąką strata męża, ciąża, a następnie śmierć dziecka, wreszcie wydalenie z kraju, w którym pomimo oddalenia i upływu lat nadal pozostała legendarną aktorką. Opowieść, w której prywatne miesza się z politycznym (np. wyjazd do przebywającego za granicą męża uniemożliwiła jej sytuacja polityczna po 1968 roku). Kilkumiesięczna córeczka umiera, gdyż urodzone w więzieniu dziecko nie zostało prawidłowo zaszczepione. Więzieniem bowiem przypłaciła uderzenie popielniczką Rosjanina, który prowokacyjnie chwalił wielkość Kraju Rad, a okazał się synem ambasadora ZSRR... Życiorys Anny zafascynował Krystynę, dla której starsza koleżanka była dotąd tylko legendarną aktorką pokolenia jej rodziców. Przywłaszcza go sobie, opowiadając w wywiadzie telewizyjnym o (nie) swoim dzieciństwie i powodach, dla których znalazła się poza ojczyzną. Chociaż Anna właściwie (i bardzo sarkastycznie) zaproponowała Krystynie, aby ta wzięła sobie jej biografię, i chociaż sama jej sugerowała stworzenie dla amerykańskiej publiczności interesującej przeszłości, wywiad stanowi punkt zwrotny w serdecznej przyjaźni między nimi. Anna zostaje bowiem pozbawiona zarówno swojej własnej autobiograficznej narracji, jak i głosu umożliwia-

jącego obronę przed kradzieżą. Zostają jej tylko ciężkie, niszczące przeżycia i wspomnienia. Nie może już ani wytłumaczyć swoich decyzji, ani wziąć „odwetu na historii” – aby posłużyć się tu sformułowaniem Gusdorfa. To, co boleśnie przeżyła i co zmieniło całe jej życie, stało się nagle elementem celebryckiej (auto- czy raczej cudzo-) biografii jej koleżanki.

Artystycznie film nie okazał się przedsięwzięciem udanym i jeśli wzbudził dłuższe zainteresowanie, to przede wszystkim ze względu na wiążące się z nim kontrowersje. Widzi je zresztą nieco inaczej publiczność amerykańska i polska – tak przynajmniej wydają się wskazywać dostępne w obu językach teksty o nich mówiące. „Film jest jeszcze bardziej gorzki, bo jest prawdziwy” – napisała w 1998 roku w piśmie „New York” Ellen Hopkins. Dodała jeszcze: „Bogdayewicz”, mówi Czyżewska, „zrobił mi to samo, co młoda dziewczyna robi w filmie Annie. Okradł mnie z życia”⁷. W dziennikarskiej opowieści Hopkins Czyżewska to imigrantka z Europy Wschodniej, która pomimo nietypowo dobrego startu na Nowym Kontynencie, nie potrafi osiągnąć sukcesów, choć również nie można określić jej jako ofiary lub osoby przegranej.

Agnieszka Holland, która napisała do filmu scenariusz, całą historię zamknęła w kilku zdaniach:

Yurek odwiedzał mnie wtedy w Paryżu. Dużo rozmawialiśmy. On należy do tych, którzy chętnie biorą od innych. Obgadywaliśmy dwie-trzy różne historie i *Anna*, oparta częściowo na faktach, wydawała się najbardziej wyrazista. Oboje chcieliśmy, żeby Annę – która zresztą miała wiele z Eli – zagrała Elżbieta Czyżewska. Ale Ela złąkla się chyba, bo zaczęła się tak zachowywać, że wystraszyła producentów. Może stała zbyt blisko tej historii. Ona ma wprowadzić własną wersję wydarzeń, ale – z mojego punktu widzenia – tak to właśnie wyglądało⁸.

⁷ E. Hopkins, *The Real „Anna”. The Truth behind the Hit Film*, „New York” 1988, January 4, s. 26.

⁸ A. Holland, *Magia i pieniądze*, rozmowy przeprowadziła M. Kornatowska, Kraków 2002, s. 235.

Anna Bikont przywołała trochę rozbudowaną, ale podobną w wymowie, wersję wypowiedzi Holland:

– Niewiele można było zrobić, bo Czyżewska nam nie dała tej szansy – twierdzi Agnieszka Holland, autorka scenariusza *Anny*. – Miała w sobie takie napięcie, zachowywała się autodestrukcyjnie. Robiła awantury, jakby chciała w życiu grać karykaturę postaci, którą miała grać na planie. Producenci się przestraszyli i dali rolę innej aktorce. Zdumiewało mnie takie marnotrawstwo talentu i inteligencji: strasznie chciała grać, a potem robiła coś, co ludzi zniechęcało. I o tym był właśnie ten scenariusz, o fantastycznej kobiecie, która zrobiła wiele, żeby sobie zaszkodzić. Może Czyżewska się przestraszyła swojego obrazu odbitego w filmie?⁹

Tytułową rolę w filmie zagrała Sally Kirkland, zdobywając za swoją kreację aktorską nominację do Oscara. Sytuacja robienia „kariery” na (lub udanego artystycznego wykorzystania) biograficznej historii Czyżewskiej powtórzyła się jeszcze co najmniej dwukrotnie. Kiedy *Polowanie na karaluchy* Janusza Głowackiego zaczęto wystawiać w Nowym Jorku, rolę, którą we wcześniejszej realizacji grała Czyżewska¹⁰, powierzono Dianne Wiest. Pisząc o tym, że sztuka jest wyraźnie biograficzna, Głowacki zresztą wspomina przede wszystkim o sobie, pomijając niemal całkowicie wątki i odniesienia do biografii Elżbiety Czyżewskiej (i Olka Krupy?)¹¹, pierwszych odtwórców głównych ról *Polowania na karaluchy*. Już po śmierci aktorki Anna Bikont w „Wysokich Obcasach” napisała:

We wspomnieniu pośmiertnym w „New York Timesie” Czyżewska przedstawiona jest jako wielka aktorka, która miała legendarnego

⁹ A. Bikont, *Elżbieta Czyżewska. Srebrna papierosnica i czarna suczka*, „Wysokie Obcasy”, 12.07.2010, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,111418,8116427,Srebrna_papierosnica_i_czarna_suczka.html [dostęp 17.04.2014].

¹⁰ J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2004, s.151–153. Głowacki pisze, że sztuka wystawiana była najpierw w Woodstock, a następnie miała być przeniesiona na prowincję (czyli do Waszyngtonu lub Bostonu!), ale udało się ją od razu wystawić w Nowym Jorku.

¹¹ Tamże, s. 152–153.

pecha. Autor przywołuje dla przykładu obok *Anny* przedstawienie *Polowanie na karaluchy* Janusza Głowackiego. Czyżewska grała w nim główną rolę w teatrze w Woodstock, a kiedy udało się przenieść sztukę na scenę nowojorską, producent obsadził w tej roli oscarową aktorkę¹².

Biografia Czyżewskiej pojawia się też w *Białej bluzce* Agnieszki Osieckiej, o czym wspomina Bikont, pisząc:

Bohaterka książki *Biała bluzka* Elżunia zostawia na stole kartki do (i od) swojej wymyślonej siostry Krystyny. Z nich poznajemy życie Elżbiety, która ma ostry język, ostrą skłonność do alkoholu, ostrą skłonność do jednego opozycjonisty, a poza tym morze bardzo przypackowych kochanków i wspomnienie ciężkiego dzieciństwa.

Wspomina też, że Czyżewska bardzo niechętnie otwierała przed innymi swoją intymność. Cytując Magdę Dygat, Bikont pisze:

Ela ukrywała przed światem, że miała matkę alkoholicką i że ta matka oddała ją do domu dziecka, i wyobrażała sobie, że jej przyjaciele, którym się z tego zwierzyła, będą to z nią razem ukrywać. Jak się coś opowiada tylko najbliższymi osobom, to przecież można oczekiwać, że będą z tobą strzegły twoich tajemnic. Osiecka nie miała z pewnością intencji jej skrzywdzić. Ale wyszło jak zawsze.

Opowieść, jaka wyłania się z *Elki* Izy Komendołowicz, niewiele różni się od przywołanych powyżej wspomnień. Stojąca zbyt blisko odgrywanych przez siebie ról Czyżewska była, zdaniem większości rozmówców Komendołowicz, po prostu zbyt konfliktowa, za bardzo usiłowała narzucać swoją wizję reżyserom i producentom. Z czasem stało się to tak bardzo wyraźne, że uniemożliwiało obsadzanie jej w rolach filmowych i teatralnych w popereelowskiej Polsce.

Wróćmy jednak do filmu *Anna*, uświadamia on bowiem także, że emigracja Czyżewskiej to historia, która niejako nie wpisuje się

¹² A. Bikont, *Elżbieta Czyżewska. Srebrna papierośnica i czarna suczka*.

w polskie narracje narodowe. Wyjazdy (a właściwie wypędzenia) około 1968 roku to narracja żydowska, która pojawiała się w emigracyjnej opowieści polskiej niezbyt często, a jeśli już, to marginalnie. Jako jedna z nielicznych podjęła ją w ciekawy sposób Janina Wyczółkowska w *Jesieni Gringi*. Generalnie natomiast za Haliną Stephan¹³ trzeba zauważyć, że wypędzeni w 1968 roku ze względu na swoje żydowskie pochodzenie Polacy na wygnaniu próbowali siebie określić przede wszystkim w ramach tożsamości żydowskiej. Podobnie zresztą można byłoby analizować dzieje emigracyjne wielkiej polsko-żydowskiej aktorki Idy Kamińskiej (wygnanej na fali 1968 roku). Ciekawe jest w tym kontekście, że w filmie *Anna* jego główne bohaterki nie są Polkami (ani też polskimi Żydówkami), ale Czeszkami. Dla amerykańskiego widza rok 1968 stosunkowo łatwo kojarzy się z „praską wiosną”, następującą po niej falą emigrantów, a także opowieścią o rosyjskich czołgach i bratniej pomocy zapisaną w emigracyjnej powieści Milana Kundery *Nieznosna lekkość bytu*.

W opowieściach o emigracji Czyżewskiej brak jest wyraźnego politycznego wątku. W wersji amerykańskiej podążanie żony za mężem to bezdyskusyjna oczywistość (a żydowskie pochodzenie męża Czyżewskiej właściwie się nie pojawia i zupełnie nie buduje napięcia wygnańczej narracji czy imigracyjnej opowieści). Wersje polskie, opisując wydarzenia prowadzące do emigracji Czyżewskiej, odwołują się dość ogólnie do sytuacji historycznej „późnego okresu gomułkowskiego”, starając się marginalizować oficjalną antysemickość, a może także nie pobudzać jakichkolwiek nieoficjalnych polsko-żydowskich sentymentów, spychając ten aspekt na poboczne. Nawet jeśli zagraniczni (a coraz częściej także współcześni polscy) odbiorcy nie zdają sobie sprawy z politycznych aspektów decyzji o pozostaniu lub wyjeździe z Polski, sama aktorka miała

¹³ H. Stephan, *Introduction: The Last Exiles, w: Living in Translation. Polish Writers in America*, red. H. Stephan, Amsterdam–New York, Rodopi 2003, s. 7–28.

tę świadomość. Wybór, przed jakim została postawiona, z łatwością przecież można byłoby nazwać sytuacją polskiej Antygony 1968 roku. W wywiadzie, który dla „Angory” przeprowadził Bogdan Gadomski, na pytanie o to, jak ocenia decyzję o emigracji, wyraźnie poirytowana Czyżewska odpowiedziała:

Proszę Państwa, ja zostałam z Polski wyrzucona przez Urząd Bezpieczeństwa Państwa, czyli byłam zmuszona do wyjazdu ze źle widzianym w Polsce mężem dziennikarzem. Nie chcę rozwijać tego tematu. Muszę zapalić papierosa, bo jestem zdenerwowana. Gdybym wtedy nie wyjechała, to przywoici ludzie nie pracowaliby ze mną w teatrze. Politycznie byłam spalona w Polsce, więc nie opowiadajmy po raz n-ty bajeczki, tak długo funkcjonującej na mój temat w Polsce¹⁴.

Powołując się na przyzwoitych ludzi, Czyżewska niejako „odpersonalizowała” sytuację, w której się znalazła. Ale przecież ona również była „przyzwoitym człowiekiem” i musiała sama ze sobą nie tylko pracować w teatrze, ale także żyć na co dzień. Nie wspomina tu już nawet (bo pominęła to sama aktorka), że miała zwyczajne ludzkie prawo do bycia z człowiekiem, którego kochała, a wybór miejsca do życia powinien być być sprawą dwojga ludzi, a nie procesów politycznych.

Małżeństwo, które postawiło Czyżewską w nierozwiązywalnej sytuacji, nie przetrwało emigracyjnej próby. Pozostała po nim opowieść o męczącym, pełnym polskich gości domu i alkoholizmie, ale także niewykorzystanych szansach towarzyskich i zawodowych związanych ze społeczną pozycją męża. Na jedno z kolejnych pytań powracających do kwestii jej małżeństwa, wyjazdu i życia w Nowym Jorku, a także sytuacji finansowej Czyżewska odpowiedziała, podkreślając swoją tożsamość zawodową, pozycję aktorki cały czas pracującej na emigracji w swoim wykonywanym

¹⁴ *Jestem gwiazdą kina niemego*. Wywiad z cyklu *Salonowe burze Bogdana Gadomskiego*, „Angora” 2004, nr 23, www.angora.com.pl/index.phtml?main=1&articleId=3699&iArticleChapter=10 [dostęp 12.11.2010].

jeszcze w kraju zawodzie: „Gram w niekomercyjnych przedstawieniach w Nowym Jorku i jestem jedną z wielkich gwiazd gatunku zwanego off-Broadway. W tym teatrze trzeba coś umieć, żeby kole-dzy przyznali tak prestiżową nagrodę”. Natomiast pytana o powrót do kraju Czyżewska zauważyła:

Jest takie powiedzenie, że skoro raz zdecydowało się wyjechać z domu, to się do niego nie wraca. Ja wracałam i zagrałam tu kilka ról. W Polsce ciągle funkcjonuje całe to picerstwo, że jestem byłą gwiazdą filmu niemego. A tymczasem to nie ma nic wspólnego z wykonywaniem przeze mnie zawodu aktorki. Należy pogodzić się z tym, że teraz jestem zupełnie inną osobą i trzeba do mojego przypadku zupełnie inaczej podchodzić. Lepiej być bogatym i zdrowym niż biednym i chorym. Mądrość życiowa polega między innymi na tym, że należy pogodzić się z rzeczywistością, która wcale nie jest taka tragiczna, jak się w Polsce wydaje, ale też i nie taka wspaniała, jak ja bym sobie tego życzyła.

Ta sama opowieść w wydaniu amerykańskim nabiera charakteru zarówno bardziej dramatycznego, jak i filozoficznego. Opowieść o Czyżewskiej to niejako także pytanie o szanse, jakie na amerykańskim rynku teatralnym i filmowym mają aktorzy z ciężkim, słowiańskim akcentem, co zauważa Ellen Hopkins, powołując się na Robera Brustaina, według którego „słowiańscy aktorzy mają trudniej z angielskim niż jacykolwiek inni aktorzy emigranci”. Ciekawie komentuje tę obserwację sama Czyżewska, której akcent, zdaniem Hopkins¹⁵, nawet po wielu latach życia w USA pozostał bardzo wyraźny. „Co jest tak smutne w tej niedoskonałości języka [...] to fakt, że w związku z tym język staje się elementem atakowanym zamiast być otulany i kochany”¹⁶ – stwierdziła Czyżewska.

Lata spędzone w kraju osiedlenia nie usunęły obcego akcentu, ale wpłynęły na „zamerykanizowane” podejście aktorki-emigrantki

¹⁵ E. Hopkins, *The real „Anna”. The truth behind the hit film*, s. 24–29.

¹⁶ Tamże, s. 28.

do problematyki społecznej poruszanej w sztukach, w których grała. Chociaż w Polsce patrzono na nią jak na aktorkę polską mieszkającą w Nowym Jorku, kultura amerykańska ze społecznymi ruchami wyzwoleniczymi zdecydowanie wpłynęła na jej sposób widzenia świata. W rezultacie opisana przez Omara Sangre praca Czyżewskiej w Teatrze Powszechnym nad sztuką *Szósty stopień oddalenia* stanowi ciekawy (i niezwykle pouczający) dowód, że świadomość inności nie powstaje automatycznie wraz z warunkami ową inność tworzącymi¹⁷. To nie polski czarnoskóry aktor walczył z reżyserem polskiej wersji spektaklu o pozostawienie fragmentów niezwykle z punktu widzenia Afroamerykanów istotnych, a właśnie „biała blondynka”, Elżbieta Czyżewska, ujmowała się za nimi. Przeżycia imigracyjne, życie i praca w teatrach amerykańskich oraz bezpośrednie doświadczenie wykluczenia, odebrania głosu i marginalizacja okazały się istotniejsze dla powstania (czy wykreowania) świadomości, dzięki której możliwe stały się ruchy wyzwolenicze, a w ich efekcie powstanie społeczeństwa obywatelskiego współczesnej Ameryki.

Tak więc walka, jaką staczała Czyżewska z reżyserami i producentami przy pracy nad tekstami opartymi na doświadczeniach, nawet jeśli nie dokładnie jej własnych, to niezwykle bliskich temu, co przeżyła sama, być może wynikała z desperackiej potrzeby zostawienia po sobie własnej prawdy. Elementy jej własnej biografii oraz wykorzystane (artystycznie?) przez innych uczestnictwo Czyżewskiej w tych projektach nadawało im cechy autobiograficzne, nawet jeśli medium stanowił nie tekst, ale ulotna gra aktorki-bohaterki spektaklu teatralnego czy filmu. Napięcia i przerażenie wynikały niekoniecznie z konfrontacji ze sobą samą widzianą przez innych, ale też z pokazaną w filmie *Anna* autobiograficzną kradzieżą, z którą nie sposób walczyć.

I może trudno było pogodzić się z taką walką, a łatwiej nazwać ją po prostu destrukcyjnym charakterem, bo śliczna blon-

¹⁷ I. Komendołowicz, *Elka*, s. 283–297.

dynka powinna być nie tylko ikoną seksu, ale też i dziecinnej bezbronności, a jej legendę łatwiej jest budować, jeśli umarła młodo... Kobieta, która pomimo wieku, trudnych warunków finansowych i walki z nałogiem potrafi stawiać intelektualny opór, budzi niezrozumienie. Tym bardziej, jeśli desperacko walcząc z artystycznymi kradzieżami jej życiorysu, tylko tę walkę ustanowiła formą swojej autobiografii. Nie zostawiła bowiem po sobie jej tekstowego zapisu, odmawiając tym samym refleksji nad historią, w którą została nieomal wbrew sobie wplątana. Amerykańskim czytelnikom przekazała jedynie bardzo nieamerykańską (jak określiła to Hopkins) refleksję:

„Patrzę wstecz na osobę, którą byłem”, mówi Elżbieta, „tańczę z tym mężczyzną, ponieważ moja suknia prezentuje się przy nim tak dobrze, a to tak jakby spacerować w górach z radości, gwizdząc i kopiąc przed sobą kamyk. A wtedy ten kamyk spada w dół i rozpoczyna lawinę, a ty spadasz razem z nią i mówisz: [...] ja tylko spacerowałam w górach. Nie zamierzałam spowodować tego wszystkiego”¹⁸.

Polskiemu odbiorcy natomiast pozostawiła niezgodę na patrzenie na nią wyłącznie poprzez role, w jakich ją w okresie jej kariery filmowej w Polsce obsadzano – ślicznej, czasem trochę głupiutkiej, a innym razem trochę bezradnej blondyneczki. Nie pozwoliła także na obraz siebie jako przegranej emigrantki, pozostawiając w nielicznych wypowiedziach i licznych o sobie wspomnieniach tylko ulotne napięcie, pomiędzy tym, jak widzieli jej życie inni, a jej niezgodę na ich wizję. I tylko na taką autobiografię pozwalała jej rzeczywistość artystyczna i historyczna, w której pozbawiona została prawa do swojej własnej autobiograficznej narracji.

¹⁸ E. Hopkins, *The real „Anna”. The truth behind the hit film*, s. 29.

Elżbieta Czyżewska on Both Sides of the Atlantic Ocean – or a Purloined Autobiographical Narration

Summary

Polish-American actress, Elżbieta Czyżewska, has many times had people make a public spectacle of her life, her biography appropriated for others' gain several times before her passing in 2010, her Polish accent used to both rationalize the discrimination she faced as an actress in America as well as set the turning point in narrating her life as a fallen star, her love life set as a stage by which others cast her in the role of a woman 'given to histrionics,' overlooking the political contexts in which she had to make a life-changing decision in following her husband to America and thus emigrating from Poland. Using feminist notions and approaches, this article re-examines the contexts in which the aforementioned dynamics factored into and gave way to such narratology of Czyżewska's life story, undermining them in their own debacle.

Maciej Dajnowski
Uniwersytet Gdański

Topografia upiorna miejsc autobiograficznych albo có straszy w swincjanskim pawieci?

A question of repetition: a spectre is always a revenant. One cannot control its comings and goings because it begins by coming back¹.

[a]t bottom, the specter is the future, it is always to come, it presents itself only as that which could come, or come back².

Wydawać by się mogło, że wybór *Bohini* Tadeusza Konwickiego jako utworu, którego analiza ma posłużyć za model bardziej uniwersalnych badań nad wskazanym w tytule zagadnieniem, jest strategią z gruntu nietrafioną. O powieści tej napisano już sporo i dla nikogo nie jest tajemnicą, że ma ona charakter deziluzyjny, ironiczno-autotematyczny, metafikcyjny i parodystyczny – zatem jawnie intertekstualny – że zawiera w sobie późnomodernistyczne pytanie o status tekstu-mitu i postmodernistyczną, bezczelnie oczywistą, próbę jego ustanawiania mocą arbitralnych decyzji autora.

¹ J. Derrida, *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*, transl. by P. Kamuf, London 1994, s. 11.

² Tamże, s. 39.

Nie ulega wątpliwości, że *Bohiń* stanowi w równej mierze kontynuację „tekstu litewskiego”³ literatury polskiej, jak i – bynajmniej nieskrywaną – z nim polemikę. Że zarówno jej wątek fabularny, jak i narracyjna osnowa sporządzone są z romantycznej przędzy i na romantycznych krosnach tkane, że romantyczna tradycja upiorności ujawniającej się w arkadyjskim pejzażu stanowi zasadniczą podstawę architekstualną utworu, wreszcie, że wykorzystywanie autonegującego potencjału obranej konwencji, spotęgowana, wielopiętrowa autoironia czy w końcu gest równoczesnego ujawniania i zacierania tożsamości autorskiej, są romantycznej proveniencji. Kłopot oczywiście w tym, by na podstawie utworu noszącego tak wiele znamion „literatury wyczerpania”, wyposażonego w niezliczoną ilość kompozycyjnych i stylistycznych „cudzysłówów” zilustrować – w tonie w miarę serio – zagadnienie, które ma charakter zasadniczo poważny.

Paradoksalnie w sukurs przychodzi tu nader kłopotliwa cecha prozy Konwickiego, jaką jest sylleptyczność literackiego podmiotu, rozumiana jako nierozstrzygalność statusu jego relacji tożsamościowej z autorem⁴. Świadomie przez pisarza uprawiana gra fikcjonalizacji osobistych wyznań i jednoczesnego uwiarygodnienia fikcji łże-prawdziwymi szczegółami własnej biografii jest przyczyną ciągłej hermeneutycznej oscylacji – czytelnik zmuszony jest to dawać wiarę autobiograficznemu wymiarowi opowieści, „podpisywać” wiadomy lejeune’owski pakt, to znów owe *pacta* z autorem zrywać i renegecjonować je jako fikcjonalne. Ciągłe przekształcanie tego zasadniczego wymiaru porozumienia pisarza i czytelnika ma, rzecz jasna, zasadniczy wpływ na status świata przedstawionego (którego ontologia ufundowana jest w przestrzeni dia-

³ Por. W. Toporow, *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 49–50; Por. też przypis 40 autorstwa Bogusława Żyłki, tamże, s. 145–146.

⁴ Por. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomana historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 108–115.

logu pisarza z odbiorcą). Rzeczywistość przedstawiona powieści Konwickiego (a *Bohini* sąd ten dotyczy w całej rozciągłości) ma więc charakter kreacji – powtórzę słowo – oscylującej między biegunami uwiarygodnionego dokumentu indywidualnej egzystencji i ujawnionej, a wręcz stematyzowanej, fikcji. Biegun nieprawdopodobieństwa określony jest przy tym nie tylko przez antyiluzyjny wymiar metafikcyjności, ale w tym przypadku także przez fantastyczny wymiar kreowanej fikcji (a więc jest antymimetyczny na różnych płaszczyznach i ze względu na rozmaite kryteria).

Wydaje się, że kategoria widmowości da się tu zastosować w charakterze żartobliwej metafory skrótowo ujmującej ową nierozstrzygalność ontologii świata przedstawionego *Bohini*, a zarazem statusu prawdziwościowego rozmaitych łże-strategii Konwickiego. Są one widmowe – „migotliwe” i „rozmyte”, rozchybotane między asercją a jej jawnym kwestionowaniem, ustanowieniem wyrazistego obrazu i jego nagłym braniem w cudzysłów.

Kategoria widmowości – powtórzę: stosowana tu nie w charakterze obwarowanego epistemologicznymi obostrzeniami terminu, lecz skrótowej metafory – określa pewien typ paradoksalnego istnienia-nieistnienia, pewien rodzaj nierozstrzygalnej ontologii rzeczywistości przedstawionej i swoiście dekonstrukcyjnej hermeneutyki patronującej odczytaniom omawianego rodzaju prozy.

Gatunkowe prawidła eseju pozwalają mi przy tym na podkreślenie zbieżności między „widmową” charakterystyką formy powieściowej a upiornym wymiarem rzeczywistości przedstawionej, bowiem o *Bohini* rzec można śmiało to samo, co przyjęło się twierdzić o *Wniebowstąpieniu*: w powieści tej wszyscy (prawie) bohaterowie nie żyją, wiodąc żywot widm lub upiorów o rozmaitym, co prawda, stopniu egzystencjalnej kondensacji (nie żyją bowiem na rozmaite sposoby). Żywot niektórych zdaje się zawieszony w widmowej próżni beczasu i beznadziei (jest więc nasycony martwością metaforyczną), inni – straszą, pokutują, zwiastują nieszczęścia nadchodzącego stulecia.

1. Litwa postyczniowa jako kostnica

Zacznę od szybkiej analizy „kadawrologicznej”, pokrótce wyliczając trupi personel powieści.

Nie żyje zatem główna bohaterka, panna Helena Konwicka – okradziona z miłości, woli życia i wszelkich perspektyw indywidualnego szczęścia przez narodową tragedię (śmierć narzeczonego-powstańca, Piotra). Śmierć Heleny (na planie przedstawionym jedynie metaforyczna) ma poniekąd charakter odwracalny, ale na wstępie wydarzeń nic nie wieszczy dziewczynie zmartwychwstania. Kończy ona właśnie lat trzydzieści uwięziona w popowstaniowym wdowieństwie-staropanieństwie. Żyje w przestrzeni obumarłej, naznaczonej postępującym rozkładem (o czym niżej), przygląda się sama sobie w strupieszających, pokrytych liszajem lustrach, przestrzega jakiegoś znaku, które zdają się nie wróżyć niczego dobrego. Monotonia jej dni upływa w ciszy – ojciec zamilkł zraniony tragedią powstańczą ojczyzny i osobistą (śmiercią żony, matki Heleny, której ta właściwie nie знаła), za jedynek rozmówców ma nie liczną służbę – odizolowaną wszak od jej życia granicami stanowowo-kulturowymi, proboszcza głęboko zanurzonego w rozmyślaniach, wiecznie odrobinę nieobecnego, wreszcie jedynek kandydata do swej ręki – hrabiego Broel-Platera.

Ten ostatni, starszy od panny, reprezentuje wyższe warstwy stanu szlacheckiego i dysponuje dużym majątkiem, dziwnie nieuszczuplonym przez postyczniowe rekwizycje. Narzeczeństwo z Heleną, do którego aspiruje hrabia, od początku znamionuje pewien chłód – planowany mariaż ma być małżeństwem z rozsądku, oboje są już „starzy”, zatruci postyczniową melancholią, łączy ich głównie sąsiedztwo, przy czym hrabia dzierżawi Konwickim folwark Bohiń, w którym ci osiedli pozbawieni dziedzicznych Miłowidów (za udział Michała w powstaniu). W miarę biegu zdarzeń ujawnia się jednak także inny – erotyczno-tanatyczny – fundament melancholii hrabiego. Plater jest bowiem homoseksualistą, a morganatyczny związek z Heleną ma zapewne ocalić jego opinię i po-

zycję społeczną (a jak się z czasem okaże – także majątek). Strzelec Ildek, nieodstępujący Platerra, w oczach nieświadomej spraw (ale może je przeczuwającej) Heleny ma w sobie coś demonicznego.

Ojciec głównej bohaterki, Michał Konwicki, także nie żyje, obumarł bowiem wewnętrznie po śmierci pani Marii, swej żony (w tle jej zgonu domyślamy się i innych, widmowych właśnie, tragedii), i po (kolejnej) śmierci ojczyzny w klęsce styczniowej. Symptodem jego trupiego statusu jest nieustanne – prawie – milczenie. Trwa on w kilkanaście lat już ciągnącej się katatonii, odmawiając udziału we wszelkiej aktywności, „zamurowany” wewnątrz swego pokoju, niczym w grobie, wędrując czasem po lesie z zardzewiałą fuzją, z której nigdy nie strzela.

Nie żyje, zanim jeszcze poniesie śmierć od strzału Michała, Eliasz Szyra, kochanek Heleny. W pewnym sensie należy on do bohaterów ze śmiercią obeznanym najlepiej – w swojej karierze Żyda Wiecznego Tułacza ginął już kilkakrotnie, ocalając życie w okolicznościach całkowicie nieprawdopodobnych – przybity bagnetem do ziemi i porzucony w lasach w środku zimy, kilka razy wieszany itd.

Nie żyje – moralnie i towarzysko martwy – renegat Korsakow, choć „straszy” po nocach – rozbija się po drogach kałamaszką i wzniesia pijackie burdy.

Nie żyje, a w każdym razie żyć (już) nie powinien, woźnica Konstanty, który twierdzi jakoby miał sto osiemdziesiąt dwa lata i podaje się za świadka panowania ostatnich monarchów polskich czy negocjacji Napoleona i Aleksandra w Tylży⁵.

Na swój sposób nie żyje również ksiądz proboszcz Siemaszko, niegdyś protagonista białoruskiego odrodzenia narodowego, obecnie nieledwie zesłaniec, ukrywający się przed czujnym okiem

⁵ „Wtedy obok, w zdziczałych krzakach czarnego bzu zacerwienił się leciutko żar fajki Konstantego i szybka łuna różowości oświetliła na moment jego twarz bez wieku, twarz opiętą jakby martwą skórą, porysowaną czarnymi bruzdami” (T. Konwicki, *Bohiiń*, Warszawa 1987, s. 79).

isprawnika na prowincjonalnej parafii. Wiecznie pogrążony w jakichś niejasnych cieniach przeszłości, sennie-melancholijny, dramatycznie przeżywający swą duszpasterską posługę w obumarłym, powstaniowym świecie.

Nie żyją już – i nie żyją naprawdę, choć wciąż w jakiś sposób są obecni – matka Heleny, Maria, i Piotr Pieślak, niegdysiejszy narzeczony bohaterki, dwudziestoletni powstaniec. Maria Konwicka, umarła przed czasem, w okolicznościach nieujawnionych, pochowana jest w zastanawiającym miejscu, w lesie, właściwie na rozstajnych drogach, a w każdym razie poza bujwidzkim czy niemenckim cmentarzem, gdzie spoczywać by powinna.

Piotr życie swoje „złożył w ofierze na ołtarzu ojczyzny”, jego śmierć jednak odarta jest ze wzniosłości – trupa ogryzły nie tyle kruki, wrony, ile lisy, borsuki, co zresztą (prawie) na jedno wychodzi. Makabryczny obraz jego zwłok, który wciąż jakoś Helenie towarzyszy, symbolizuje całą heroiczną nędzę leśnych partii 1863 roku i z potępieńczym uporem powraca we wspomnieniu wciąż i wciąż.

Pośród postaci upiornych można wreszcie – znów nieco żartobliwie – przywołać pojawiające się na kartach powieści postaci funkcjonujące w świecie przedstawionym na prawach odmiennych niż wyliczone wcześniej – swoistych historiozoficznych metafor, którym „osobowości” oraz imion użyli realni świadkowie-twórcy historii wieków XIX i XX. Tworzą oni dwie grupy, odrębne ze względu na swój status „etyczny”. Demoniczny, grasujący po lasach i mordujący po nocach Żydów Schickelgruber, nosi panieńskie nazwisko matki Adolfa Hitlera i ucieleśnia irracjonalne zło, które przyniosą ze sobą hitleryzm i ideologie nacjonalistyczne nadchodzącego stulecia. Związki Schickelgrubera ze śmiercią są oczywiste i wprost w powieści nazwane. Analogiczną rolę pełni zapewne osoba isprawnika Dżugaszwilego, który nie tylko nazwiskiem, ale i wąsatym obliczem przywodzi na myśl Stalina. Inaczej niż Schickelgruber, policjant nie jest widmowym mitem, lecz realnie działającą w powieściowym po-

wiecie postacią, niemniej i jego należy rozpatrywać w kategoriach prefiguracji nieszczęść mających na horyzoncie końca wieku. Wzmianki o nich obu i Dżugaszwilego realne ingerencje w zdarzenia harmonizują w wymiarze personologicznym powieści ze złowróżbnymi omenami, których nie szczędzi bohaterce natura, zsyłając na Helenę niewytłumaczalne złe przeczucia, napady lęku i duszności, grożąc nocnymi małankami, przedburzową duchotą, wydając z siebie jakieś podziemne, piekielne stęknienia itp.

Na swój sposób widmowym znakiem niezaktualizowanej jeszcze przyszłości jest wreszcie siedmioleni Ziuk Piłsudski. Jego obecność w powieści, podobnie jak Schickelgrubera i Dżugaszwilego aluzyjna i ahistoryczna (Hitler urodził się dopiero w 1889 r., Stalin – w 1878 r., Piłsudski w 1867 r.), choć nie złowróżbna, wpisuje się za to w strategię deziluzyjną powieściopisarza. Podobną – mitotwórczą – funkcję pełni też, możliwa, ale chyba mało prawdopodobna, obecność w bujwidzkich stronach syna Aleksandra Puszkina⁶.

2. Powiat nawiedzony

Zaludniona przez martwych i nieistniejących bohaterów *Bohiń* jest więc (między innymi) powieścią o nawiedzeniach. Wrażenie to nasila się, gdy zostaje zestawione ze stylistycznym nacechowaniem partii deskryptywnych powieści, szczególnie tych, w których Konwicki kreśli scenierię bezpośredniego otoczenia domu.

⁶ On sam na kartach powieści wspomina o pragnieniu nabycia posiadłości ziemskiej w okolicach Bujwidz lub w podwileńskich, skądinąd bardzo Mickiewiczowsko-filomackich Markuciach. W istocie Grigorij Aleksandrowicz Puszkina, młodszy syn poety, „wżenił się” w Markucie, biorąc za żonę generałównę Warwarę Aleksiejewnę Mielnikow, ich właścicielkę. Ta ostatnia, przeżywszy męża, zmarła w Markuciach 11 grudnia 1935 r. Por. J.M. [Józef Mackiewicz], *Po zgonie synowej poety w Markuciach*, „Słowo” 1935, nr 348.

Znowu wróciła do okna. Ale nic się nie zmieniło za szybą. Stare czarne drzewa stały nieruchomo z wyciągniętymi do nieba konarami. Już nigdy nie spadnie deszcz, pomyślała. Cały świat zaschnie jak mucha jesienią na ramie okiennej⁷.

Ruszyły śpiesznie ścieżką wydeptaną w wysokich dzikich szczawiacach i wybujających bardzo tego roku pokrzywach. Minęły zdziczały sad z rozpadającym się ogrodzeniem, przebiegły skraj starego parku, wpadły do dworu pachnącego starym wapnem⁸.

Helena spojrzała w szybę, przemknęło jej przez głowę, szyby w pałacyku, dawno nie myte⁹.

Świat, w którym żyje Helena naznaczony jest stygmatami rozpadu, jest swoiście barokowym studium śmierci, w różnych jej stadiach i aspektach. Co ciekawe jednak, charakterystyka ta dotyczy przede wszystkim rzeczywistości przedmiotów i szaty roślinnej w sąsiedztwie bohińskiego dworu. W znacznej mierze nie jest ona trafna w odniesieniu do płynącej nieopodal domostwa rzeki oraz okalającej Bohiń i Miłowidy puszczy. Dzika przyroda okolic oddalonych od sadyby Konwickich nie jest jednak całkiem wolna od aury niesamowitości. Nad wodą ulokowane są uroczyska, na przykład to, gdzie pojawiają się nocne zwidzenia – widmowa repetycja podpisania pokoju w Tylży, puszcza zaś jest miejscem lokalizacji matczynego grobu, szczególnie nocą zaś – przestrzenią infernalną (tu po zmroku straszy Schickelgruber i wznieca niepokoję rozpity trup moralny Korsakowa). Tylko zwierzęta zdają się w bliskości dworu ucieleśniać życie – cóż, gdy bocian Maciej gnieździ się na strupieszalym drzewie wraz z upiorną małżonką¹⁰, sarna Malwinka

⁷ T. Konwicki, *Bohiń*, s. 77.

⁸ Tamże, s. 34.

⁹ Tamże, s. 35–36.

¹⁰ „Z łąk leciał nad starymi drzewami parku stary bocian zwany przez tutejszych Maciejem. Leciał niespiesznie, a za nim podążała małżonka, dziwna bocianica, cała biała, tylko kilka lotek miała czarnych, jakby umaczanych w dziegciu, nawet nogi były przerażająco białe, bez kropli krwi. Wracali do gniazda. Jak te drzewa zniszczone, schorowane, kaleki, pomyślała. Jak ludzie” (T. Konwicki, *Bohiń*, s. 75).

nader chętnie objawia się na leśnym grobie, a złowróźbne okoliczne ćmy „wyhodowały się wielkie jak wróble”¹¹.

Analizując zmortyfikowany pejzaż okolic Bohini, trzeba nadmienić jeszcze słowo o Bujwidzach, miasteczku parafialnym, które w powieści stanowi centrum towarzyskiej aktywności miejscowych. Wydaje się z pozoru, że otoczenie bujwidzkiego kościoła wolne jest od charakterystycznej dla powieści demonicznej obecności śmierci – ogród proboszcza zachowuje wszelkie cechy przestrzeni arka-dyjskiej – ale i tu sięga złowróźbny cień isprawnika, który w poszukiwaniu dowodów obciążających księdza Siemaszkę dewastuje duszpasterskie ule.

3. Topografia widmowa, topografia upiorna

Nadszedł czas, by nieco precyzyjniej zdefiniować, co rozumiem (przynajmniej na potrzeby niniejszego artykułu) jako „bycie nawiedzonym”, „widmowość” czy „upiorność”. Otóż, zgodnie z romantyczno-freudowsko-janionowską¹² tradycją określam w ten sposób takie właściwości motywów powieściowych, które zdają się wskazywać na pełnione przez te motywy funkcje symbolicznych korelatów różnych, często granicznych doświadczeń egzystencjalnych bohaterów.

Rozróżniam przy tym dla celów analizy „widmowość” i „upiorność” wychodząc od cech świata przedstawionego, zgodnie z klasycznymi intuicjami Rogera Caillois. „Widmowość” to zatem pojawianie się w rzeczywistości przedstawionej zjawisk ontologicznie niedookreślonych, zawieszonych między byciem a nieby-

¹¹ Tamże, s. 59.

¹² Chodzi mi tu oczywiście o tradycję interpretacyjną wyznaczoną przez klasyczny artykuł Freuda o niesamowitym i równie klasyczny artykuł Janion o fantazmacie: S. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997; M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, w: tejeż, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

ciem, mieszczących się jednak „w sposób naturalny” w realiach świata powieściowego. Jest to zatem nieco zmodyfikowany koncept cudowności Caillois, wzbogaconej jednak o pewien parametr, nazwijmy go, melancholijny.

„Upiorność” jest tu natomiast odpowiednikiem „fantastyki” autora *Odpowiedzialności i stylu* – konstytuuje ją pojawianie się w przestrzeni fabularnej zjawisk o ontologii zagrażającej spistości świata przedstawionego, czyli niesamowitych, groźnych, urągających rozumowi, niebezpiecznych¹³. Ową „fantastykę” czy „upiorność” wywodziłbym przy tym w prostej linii od Freudowskiego „niesamowitego” (rozumianego jako powrót tego, co wyparte)¹⁴.

Jeżeli powieściową widmowość reprezentują na przykład sama Helena¹⁵, milcząca egzystencja Michała, woźnica Konstany, „anielskie” i „rozstłonecznione” objawienia Eliasza¹⁶ wraz z podobną wizją księdza Siemaszki – pszczelarza¹⁷, nieustanna obecność we wspomnieniach Heleny umarłych – Piotra i matki, a nawet spo-

¹³ Por. R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, przeł. J. Błoński i in., Warszawa 1967; por. także tegoż, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005; oraz: tegoż, *Science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF. Antologia*, wyb. R. Handke i in., Poznań 1989.

¹⁴ Por. S. Freud, *Niesamowite*.

¹⁵ „Ubierała się przed lustrem pałacowym w złoconej ramie, ale o mętym, pełnym liszajów zwierciadle. Oglądała siebie jak zjawę i wydawało jej się czasem, że ta daleka kobieta w płóciennej koszuli wykonuje trochę inne ruchy niż ona, że ją po prostu niedbale przedrzeźnia albo zdąża jej śladem z jakimś dziwnym opóźnieniem, i że raptem da tajemny znak, czy otworzy niewidoczne drzwi, które ukażą nieznane, nierozpoznawalne, nieodgadnione” (T. Konwicki, *Bohiń*, s. 6–7).

¹⁶ „On stał niedbale przed nią, jak zwykle pod słońce, i to było dziwne, że zawsze instynktownie skrywał twarz [*larvatus prodeo!* – dop. M.D.]. Ale włosy płonęły na jego głowie jak chrust i coś w oczach, jakiś rodzaj przenikliwości lub niespokojnej inteligencji, błyskało gwałtownie i gasło”. – Tamże, s. 39.

¹⁷ „Wtedy spostrzegła, że jakaś biała postać unosiła się na siwym obłoku pośrodku sadu. A to był właśnie ksiądz Siemaszko. W białej szacie, w kapeluszu z welonem [*larvatus prodeo!* – dop. M.D.], z dymnikiem w ręku, którym odstraszał pszczoły, chodził od ula do ula [...]” (tamże, s. 87).

tkania z Puszkinem i małym Ziukiem Piłsudskich, to bezsprzecznie upiorny charakter mają znaki nadchodzącego końca świata, na poły legendarna bestia – Schickelgruber grasująca w puszczy, regularne „powroty” Dżugaszwilego i pijanego Korsakowa, a nawet ucieleśniający związek Erosa z Thanatosem¹⁸, nieokreślony co do swego towarzyskiego statusu kochanek hrabiego, Ildek.

Przed przystąpieniem do kreślenia mapy nawiedzeń w bujwidzkiej parafii dwa słowa należą się także samemu pojęciu mapy. Otóż przestrzeń, którą zajmujemy się jako humaniści, ma charakter w szerokim rozumieniu fenomenologiczny – jest nasycona znaczeniami, emocjami, obrazami. Rzecz w podobnej mierze dotyczy przestrzeni zamieszkiwanej przez nas realnie i literackich jej kreacji. Zgodnie z takim założeniem, pojęcie „mapa” rozumiane być może na dwa sposoby. Pierwszy z nich – zgodny z duchem czy raczej paradygmatem semiotycznym, sugerowałby pojmowanie mapy jako odwzorowania czyichś wyobrażeń o kształcie przestrzennym pewnego obszaru. Drugi – mniej intuicyjnie uchwytne, ale niemniej interesujący, wywodzi się z propozycji kartografii krytycznej i geografii humanistycznej w jej współczesnym (to jest po zwrocie performatywnym) wcieleniu. Podejście to zakłada, że mapa jest nie tyle odwzorowaniem statycznych wyobrażeń o kształcie przestrzeni ile projekcją fantazmatu, performatywem, ucieleśnieniem aktu woli ustanawiającej pewną przestrzeń/obszar jako realizującą określone potrzeby (pragnienia, pożądania etc.) „kartografa”¹⁹.

¹⁸ Strzelec, Helena i Plater tworzą swoisty trójkąt, charakteryzujący się znamieną asymetrią – uczucie, a w każdym razie więź erotyczna, łączy Platera z Ildkiem, warunki uzyskania spadku dzięki małżeństwu – z Heleną. Formalny związek hrabiego z Heleną jest ciosem dla miłości Ildka. Równocześnie ewentualne małżeństwo jej z Platerem oznacza katastrofę dla samej Heleny – jej stadło z hrabią wiązać może jedynie wzajemny szacunek, brak w nim jednak pożądania. Helena i Ildek są więc dla siebie wzajem znakami złowróbnymi, wieszczącymi zagładę.

¹⁹ Por. np. J.W. Crampton, J. Krygier, *An Introduction to Critical Cartography*, „ACME. An International E-Journal for Critical Geographies” 2005 (Vol. 4), N° 1:

Mapa w sensie literaturoznawczym, którego tu używam, to pewien ideacyjny schemat przestrzennego uporządkowania tego, co Janusz Sławiński nazywa scenerią utworu²⁰, oraz korelat znaczeniowy opisów, ujęty *in toto* i obrazujący przestrzenne porządku świata fabuły. W pewnym wymiarze ma zatem coś wspólnego z mapą w ujęciu kartografii krytycznej, będąc tekstową obiektywizacją świata marzenia.

Mapie literackiej, jako wyróżnionemu aspektowi scenerii, przysługuje też możliwość zaistnienia satelitarnych względem niej sensów naddanych, pewnej nadwyżki znaczeń o charakterze symbolicznym²¹.

Topografia upiorna czy topografia widmowa to w powyższym kontekście pojęcia określające próbę naszkicowania mapy nawiedzeń (zjawisk widmowych lub upiornych) na wzór mapy tematycznej, mapy ujawniającej lokalizację upiorów czy widm w obszarze rzeczywistości przedstawionej, próbę odniesienia tych fenomenów do relacji przestrzennych obowiązujących w świecie fabularnym. To, że próba taka jest uzasadniona i może wnieść co nieco do naszej wiedzy o konstrukcji przestrzeni w utworze, o jej wymiarze fenomenologicznym i antropologicznym, postaram się udowodnić poniżej.

<http://acme-journal.org/index.php/acme/article/view/723/585> [dostęp 12 października 2015]; J.B. Harley, *Maps, knowledge, and power*, w: *The Iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, ed. by D. Cosgrove, S. Daniels, Cambridge 1988; D. Wood, *The Fine Line Between Mapping and Mapmaking*, „Cartographica” 1993 (Vol. 30), N° 4 oraz D. Wood, J. Fels, *The Nature of Maps: Cartographic Constructions of the Natural World*, „Cartographica” 2008 (Vol. 43), N° 3; por. także: K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, posł. H. Orłowski, Poznań 2009.

²⁰ Por. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 16–21.

²¹ Por. tamże, s. 21.

4. Kartowanie

Zarówno sama lokalizacja przedstawionych w powieści zdarzeń, jak i narratorska „mapa” podporządkowane są nadrzędnej strategii autorskiej – syllepsie (o ile termin ten rozciągnąć można na zabiegi inne niż sama kreacja podmiotu). Jeden rzut oka do *Słownika geograficznego Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* wystarczy, by zdemaskować ciekawą grę Konwickiego z czytelnikiem. Z rozrzuconych w *Bohini* wzmianek domyśleć się można, że opisane w powieści Bujwidze to miasteczko w powiecie wileńskim nieopodal Niemenczyna. *Słownik...* zdradza jednak, że pod tą samą nazwą kryje się także dwór położony w powiecie święciańskim, z którym to powiatem związane były losy jego dziadków po mieczu i w tymże powiecie położona wieś²². Tego, że Konwicy powieściowi są kreacją autorsko-narratorskiego marzenia, narrator nie tylko nie ukrywa, ale wręcz eksponuje. Interesująca jest jednak gra prawdy i falsyfikatu, swoista nadwyżka zmyślenia przy jednoczesnym rozsiewaniu zmyślnie ukrytych sygnałów dokumentarnej prawdy w ich (Konwickich) przestrzennej lokalizacji. Pewne światło rzucić może na sens tego zabiegu mitologizująca charakterystyka wspomnianej-zmyślanej Litwy, która przybiera charakter kreślonej przez narradora mapy:

Tak, prowadzę moją babkę, Helenę Konwicką, przez stary, a właściwie odwieczny las do Bujwidz [...] Moja Babka Helena idzie przez ten nieduży kraj podobny do starożytnej Grecji. Każde miasteczko, każdy zaścianek, każde rozstaje dróg to historia ludzkości. Wszyscy tu się znają nawzajem, wszyscy od siebie pochodzą i wszyscy też tworzą nową historię, nową mitologię, nową kosmogonię, którą potem rozniosą pielgrzymi i wygnańcy po całym świecie²³.

²² Por. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimowski i in., t. 1, Warszawa 1880, s. 455, oraz tenże *Słownik...*, t. 15, cz. 1, red. B. Chlebowski i in., Warszawa 1900, s. 269.

²³ T. Konwicky, *Bohiń*, s. 86.

„Mapa” ta ma oczywiście charakter bardzo ogólny, zbliżony do spojrzenia z lotu ptaka, a przede wszystkim – stematyzowany i jako taka przeciwstawia się mapie implikowanej przez strukturę przestrzeni fabularnej. Jest przy tym jawnie zideologizowana, z racji operowania sielankowym stereotypem świata małego i obłaskawionego, by tak rzec – zamieszkałego. Bez trudu można w niej ujrzeć swoistą reprzykę pisarskich zabiegów samego Mickiewicza kreującego syntetyczny, osadzony *in illo tempore* zakątek, „opasany niczym wstęgą miedzą” z „osiadłymi” na niej gruszami. Konwickiego hybryda jednych (wileńskich, małomiasteczkowych) i drugich (święciańskich, dworskowych) Bujwidz to nic innego, jak Zosine okno, na którym w anachronicznej jednoczesności kwitną „geranium, lewkonija, astry i fijołki” – jest sublimatem, kreacją zagęszczoną, w której prawda i mit, fakt i stereotyp, wspomnienie, postpamięciowe echo i zmyślenie stopiły się w jeden amalgamat podporządkowany całościowej koncepcji kreacyjnej. Środki są bez wątpienia zbliżone, ale osiągnięty efekt z pewnością już nie – co u Mickiewicza jest Arkadią ostro obrysowaną cieniem nadchodzącej zagłady, u Konwickiego w istocie już zagładzie uległo (w powstaniu), nadchodzący koniec świata zwiastuje pogrzebanie nawet tych spopielonych postyczniowych resztek.

Przedstawionej w dużym uogólnieniu („skali”), z lotu ptaka niejako, mapie litewskiej Attyki, przeciwstawia się ta, której kształt musimy rekonstruować z przebiegu fabuły, z wzajemnego położenia poszczególnych jej „chronotopów”. To ona właśnie ujawnia dramatyczny rozdźwięk między mickiewiczowską grą w litewską sielankę a Konwickiego melancholijną niewiarą w pamięć i moc wyobraźniowego powrotu do kraju lat dziecińczych.

W centrum arkusza umieścić wypada dom, czyli dwór Bohini – tu bowiem rozgrywa się większość fabularnych wydarzeń, on stanowi też punkt odniesienia – wyjazdów i powrotów – głównej bohaterki. Czyniąc dworek swoistym Eliadowskim centrum moglibyśmy ulec pokusie przywołania znanego z pism Ani Teilhard, Carla Gustava Junga czy Gastona Bachelarda symbolicznego

obrazu domu, którego struktura odpowiada morfologii ludzkiego aparatu psychicznego (II topice Freudowskiej) – piwnice to nieświadomość, część mieszkalna – świadomość, strych zaś to Nad-Ja²⁴. Dwór Konwickich nie poddaje się jednak tej atrakcyjnej analogii – piwnicy nie ma, choć i owszem, posiada strych²⁵. Warto mu jednak poświęcić więcej uwagi, zważywszy zarówno na tkwiący w nim potencjał ekranu projekcyjnego fantazmatów Heleny, jak i intrygującą właściwość widoczną jednak nie w przekroju pionowym (jak w symbolicznym domu Jungowskim), lecz w poziomym. Postać Heleny odgrywa tu rzecz jasna rolę kluczową, jako medium narracji personalnej w tych partiach powieści, które nie są podporządkowane trybowi narracji łże-autorskiej, to znaczy tej, w której obszarze ustanawia się sylleptyczna tożsamość Tadeusza Konwickiego-pisarza i Tadeusza Konwickiego-narratora. Ponieważ Helena jest nie tylko bohaterką, ale i zasadniczym medium opowieści, to właśnie jej lęki, marzenia, sny, zwidy projektowane na ekran jej świata nabierają charakteru „widm” i „upiorów”, które ciekawią nas tu najbardziej.

Wydaje się, że analiza topografii miejsc nawiedzonych w powieści wskazuje jednoznacznie na szlachecki dworek Bohini jako na „centrum cienia” rozsnutego nad światem przedstawionym. Tu właśnie, jak się zdaje, bije źródło smutku, jakiejś melancholijnej rozpacz, w której aurze zatopiony jest postyczniowy świat powieści. Pozostałe sfery rzeczywistości fabularnej da się przedstawić jako swoiście emanacyjne, koncentryczne kręgi nakreślone wokół tego centrum. Projektowana tu mapa przybiera zatem ce-

²⁴ Por. G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, przeł. A. Tatariewicz, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa 1975; A. Teillard, *Traumsymbolik. Ein Traumbuch auf tiefenpsychologischer Grundlage*, Zürich 1944, s. 71.

²⁵ Por. podobną w kontekście koncepcji Jungowskiej konstatację Ewy Graczyk odnośnie do braku piwnic w Soplicowie: E. Graczyk, *Szczęście „Pana Tadeusza”*, w: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Adamie Mickiewiczu*, red. E. Graczyk, Z. Majchrowski, Gdańsk 1993.

chy nie tyle odwzorowania topograficznego, ile kosmologicznego schematu, czegoś na kształt średniowiecznej *mappae mundi*, szkicu wzajemnego rozplanowania kilku sfer, w których życie bohaterów wchodzi w rozmaite interferencje z dominium uduchowionej (na romantyczną modłę) natury, z przestrzenią pamięci, historią, odpryskami prywatnego mitu jawnie ingerującego w fabułę autora²⁶.

A. Dwór i zaludniające go duchy

Mimo że nie ma w powieści domu z piwnicą (upiorną) i strychem (widmowym), które ilustrowałyby symbolicznie stratygrafię-architekturę duszy zgodną z modelem Teillard-Junga-Bachelarda, da się chyba wykazać, że symbolika ta w *Bohini* nie zaniżała, lecz uległa transpozycji na płaszczyznę topograficzną przestrzeni artystycznej. Wertykalność osi porządkującej doświadczenie świadomości-nieświadomości u autora *Syzygii* zastąpiona została relacjami wyrażonymi metaforą horyzontalnego rozplanowania rozmaitych „chronotopów” powieści. Być może jakimś symbolicznym korelatem likwidacji tej pionowej osi „psychologicznej” jest w utworze kreacja świata bez nieba i piekła – świata, w którym zarówno zjawiska anielskie (Szyra?, Malwinka?), jak i infernalne (Schickelgruber) nie pochodzą z równoległych uniwersów metafizycznych („ponad” czy „pod”) światem, lecz zamieszkują tę samą przestrzeń, co ludzie bohaterowie. Świat *Bohini* jest bowiem światem metafizyki wcielonej, ale i jakoś silnie zdegradowanej – niebiosy wydają się puste, choć dudnią w nich małańki wzbudzone zapewne przez niespokojny logos Historii dążący do unicestwienia logosu bezczasowej Natury. Mistyka „czasów ostatnich” i niechybnej zguby grożącej tradycyjnemu światu puszczy i zaścianka jest tu, rzecz jasna, podyktowana ujawnioną, *ex post* nabytą wie-

²⁶ Por. też obraz ocierających się o siebie planet przedstawiony jako możliwe źródło złowróżnych pojękiwań nieboskłonu nad Bohinią (T. Konwicki, *Bohiń*, s. 70).

dzą narratora-autora Konwickiego, niemniej potraktowana została fabularnie jako pochodna niespokojnych przeczuć Heleny i stanowi ważny emocjonalny składnik wizji świata, zastępując w tym dwudziestowiecznym wizerunku Litwy Mickiewiczowski panteizm²⁷. W świecie *Bohini* panują entropia i anomia, zwątpienie zastąpiło wiarę w ład przedustawny, anizotropia „pionowego” porządku metafizyki religijnej trwa jeszcze w szczątkowym wariacie projekcji na horyzontalną opozycję domu i lasu, ale dom nosi znamiona rozpadu i ma pewne cechy piekielnej izby tortur, nie jest też bezpiecznym schronieniem, puszcza zaś ocalała coś z litewsko-arkadyjskiego matecznika, to ona jednak jest równocześnie miejscem grasowania demonów. Nie inaczej dzieje się ze sferą kultury – także ją zastępuje chaotyczny przeciwporządek epoki wyczerpania, czego znakomitą figuracją jest pokój-samotnia Michała Konwickiego, uprzeszczenniona *silva rerum*, dziki antykwariat prywatnej i społecznej pamięci, pełen fragmentarycznych notatek, szpargałów, jakichś zakurzonych fascykułów.

Dwór Konwickich to Muzeum Izabeli Czartoryskiej i kostnica w jednym. Mieszkańcy jego – trupy. Pokrywające meble tkaniny upodobniają się do gieźel śmiertelnych i całunów, ale prawdziwie symboliczną mocą tchną powtarzające się obrazy Heleny przeglądającej się w pokrytych liszajem lustrach. Jeżeli wziąć za dobrą monetę tezy Ottona Ranka, twierdzącego, że zwierciadło jest pierwotnym symbolicznym obrazem duszy²⁸ – wizerunki Heleny odbitej w mętnych taflach szkła musimy traktować jako emblematy duchowego obumierania bohaterki.

Jeżeli równocześnie zgodzić się na inspiracje płynące z koncepcji Marii Torok i Nicolasa Abrahama dotyczące niejednorodnego

²⁷ Por. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982; por. też A. Chojecki, *O tytule eposu Adama Mickiewicza*, w: *Balsam i trucizna...* (tamże pisze Chojecki: „Każdy szczegół Sopicowego świata jest ubóstwiony, a brać szlachecka włączona jest w tę absolutną apoteozę. Można by rzec: Bóg mieszkał w Sopicowie”).

²⁸ Por. O. Rank, *Don Juan et le double*, trad. S. Lautman, Paris 1973, np. s. 43–57.

charakteru nieświadomości, istnienia w niej krypty-inkluza w postaci inkorporowanego utraconego obiektu miłości²⁹, zaryzykować można tezę, że komnata-samotnia Michała, przestrzeń od reszty dworku odrębna i dla Heleny niedostępna, wypełniona strzępami wspomnień i samotnym cierpieniem starego szlagona, jest owej (Michała) krypty symbolicznym korelatem na planie przestrzennego zagospodarowania fabuły.

W teorii psychoanalitycznej Torok i Abrahama obok krypty pojawia się też goszczący w nieświadomości pierwiastek charakteryzujący się „obcą” genezą. Inaczej niż w klasycznym modelu Freuda, w którym nieświadomość jest mniej więcej jednorodnym, ustrukturyzowanym za sprawą indywidualnej historii dzieciństwa polem, „fantom”/„widmo” Torok i Abrahama jest swoistym nieświadomym spadkiem po rodzicach. Jest „nieprzenikliwy” dla obciążonej nim jednostki, ponieważ jest negatywnością, pustką zrodzoną z milczenia osnuwającego pewne, traumatyczne tematy. Fantom rodzi się z nieobecności pewnych zasadniczych z punktu widzenia dziecka treści w rozmowach toczonych w rodzinie, w spektaklach codziennego teatru rodzinnego życia, jego symptomy przyjmują zaś charakter swoistego opętania. „What comes back to haunt are the tombs of others” – powiada Abraham³⁰. Obserwacje te pozwalają postawić tezę, atrakcyjną, choć ryzykowną, że zarówno lęki, jak i „szalone” zachowania panny Konwickiej spowodowane są „opętaniem” przez ducha matki, która spoczywa w pogrążonej w ciszy ojcowskiej krypcie.

²⁹ Por. S. Freud, *Niesamowite*; por. też N. Abraham, *Notes on the Phantom. A Complement to Freud's Metapsychology*, w: N. Abraham, M. Torok, *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*, Vol. 1, ed., transl. and introduction by N.T. Rand, Chicago 1994 oraz tychże, *The Shell and the Kernel: The Scope and Originality of Freudian Psychoanalysis*, tamże.

³⁰ N. Abraham, *Notes on the Phantom*, s. 288. Por. też: M. Torok, *Story of Fear: The Symptoms of Phobia – the Return of the Repressed or the Return of Phantom* (tamże) oraz: N. Abraham, *The Phantom of Hamlet or The Sixth Act, preceded by The Intermission of Truth* (tamże).

Tematem, który w życiu Heleny pozostaje (prawie) całkowicie nieobecny, jest bowiem tajemnica śmierci matki i jej pochówku w lesie. Depozytariuszem wiedzy o tych sprawach jest ojciec, ale ten uparcie milczy, pogrążony w dwóch żałobach – po Marii, swej żonie, i po Polsce pogrzebanej w powstaniu. Ponieważ wiele czasu spędza w swoim pokoju – „komnacie dyskursywnej”, dziwnym repozytorium pamiątek narodowych, w tej ostatniej możemy widzieć tekstową obiektywizację stanu jego duszy, wypełnionej szczątkami wspomnień o dwóch utraconych miłościach. Stan chaosu, fragmentaryczność porozrzucanych i poprzipinanych na ścianach zapisków znamionują nie tylko bezwład (obumarcie) woli gospodarza, ale także cierpienie destruujące pamięć i uniemożliwiające przepracowanie żałoby, zarówno tej po żonie, jak i tej po utraconej szansie na niepodległość. O ile przy tym permanentność stanu graniczącej z demencją depresji „ojczyźnianej” można zrozumieć wobec braku najmniejszych szans na odmianę sytuacji, o tyle trwająca wciąż, kilkanaście lat po śmierci małżonki, niemożność zaznania konsolacji wskazywałaby na jakąś ukrytą traumę. Z pewnych, wyrzucanych z siebie w samotności, słów Michała wnioskować by można, że obarcza siebie winą za śmierć Marii. Czy chodzi tylko o narażenie jej na niebezpieczeństwo za sprawą działalności spiskowej? A może wina Michała ma charakter bardziej osobisty? Czemu zgodził się na pochówek żony poza poświęconą ziemią parafialnego cmentarza?

Przyjrzyjmy się ponownie sytuacji Heleny, korzystając z Žižkowskiej strategii spoglądania „z ukosa”, na to, czego w centrum obrazu nie widać, i o czym, wbrew oczywistej potrzebie, się w powieści nie mówi³¹. Nie jest na przykład w *Bohini* wyraźnie eksponowany stosunek Heleny do ojczyzny. A przecież ta żałobnica, ledwie (!) dochodząca trzydziestki dziewczyna nosząca powstańczą żałobę, została za życia zamknięta w narodowym grobie; jest

³¹ Por. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003.

dziewicą i jest martwa, jednocześnie – dziewica! – musi odgrywać rolę matki-Polki³² czy choćby matki własnego ojca. Ten ostatni zaś nieustannie i wyłącznie odprawia modły nad grobem ojczyzny i grobem żony, co zresztą łączy się w spójną całość.

Żeby spełnić swe przeznaczenie matki-Polki, bohaterka powinna urodzić kolejne pokolenie Polaków-powstańców. Nie może jednak już stworzyć stadła z pogrobowcem Konrada-Gustawa – nieżyjącym Piotrem, ponieważ w aktualnej sytuacji to tylko upiór, w pewnym sensie podwójny, bo choć nawiedza pamięć Heleny nieustannie, czas wyżarł w niej jego rysy, podobnie jak pamiętnej zimy lisy i borsuki ogryzły twarz jego trupa. Panna Konwicka oddzielona od młodzieńczo-powstańczej miłości „wydmami czasu” chce, jak się zdaje, uniknąć losu Rozy Wenedy, zapłodnienia prochami i noszenia w łonie kolejnego pokolenia upiorów-mścicieli. Jako alternatywę ma jednak tylko spokojny uwiad w hrabiowskim gnieździe, a za całą *jouissance* – przyglądanie się umizgom Platera do strzelca Ildka.

Wybierając życie przeciw wierności pamięci i irracjonalne pożądanie zamiast trzeźwego ekonomicznego i towarzyskiego kompromisu, Helena decyduje się przyjąć w siebie obce, wrogie, pogardzane nasienie żydowskie... Cóż może się urodzić z tego morga natycznego związku? Oczywiście – potwór, szlachecko-żydowska hybryda, ucieleśnienie wszystkich katolicko-narodowych i szlakońsko-stanowych lęków Michała, a przy tym... ojciec pisarza Konwickiego. Wydaje się w obliczu tych zdarzeń, że romans Heleny z Eliaszem wyrasta tyleż z potrzeby uczuciowego odrodzenia, wyrwania się z rodzinnej i stanowej niewoli, z potrzeby zaspokojenia zbyt długo tłumionego głodu miłości, ile ze skrywanej wrogości do ojca i wszystkiego, co ucieleśnia jego trująca rozpacz, a więc także do pogrzebanej już Polski (przynajmniej w kształcie wymarzonego przez odchodzące pokolenie). Warto w tym miejscu przypomnieć,

³² Por. np. G. Ritz, *Gender studies dziś*, w: *Polonistyka bez granic*, red. R. Nycz i in., t. 1, Kraków 2011, s. 51–54.

że kreowana przez Konwickiego wizja powszechnych w Litwie wspomnień o zrywie 1863 r. sama ma charakter jednoznacznie upiorny:

To dziwne powstanie, co jak letnia burza szło przez środek Europy, nagle wybuchając i milczkiem, nieznacznie ucichając, to dziwne powstanie zaważyło ogromnie na życiu tych ludzi, którym błysnęło nad ranem zorzą i zgasło, zanim zerwali się na równe nogi, to niezapomniane powstanie wisiało nad Wilią, wyło po nocach na rojstach, dusiło zimą w ciemnych alkierzach dworów zaspanych śniegiem po kominy³³.

Uczyniony przez Helenę gest obyczajowej transgresji, mimo swej ozdrowieńczej mocy, musi jednak zostać ukarany – dla podtrzymania możliwości życia potwora-hybrydy, nieczystego *mixtum compositum*, żydowskiego bajstruka panny szlachcianki, złożona musi zostać ofiara z życia jego ojca. Ponieważ jednak powieściowy Eliasz Szyra nosi wszelkie znamiona Żyda Wiecznego Tułacza, jego śmierć ofiarna zyskuje dodatkowy sens w wymiarze zbiorowym polskiej historii.

Na upiornej mapie powiatu dwór w Bohini jest miejscem wyróżnionym, jako że w płaszczyźnie symbolicznych projekcji bohaterki przyjmuje kształt jej *psyche* z wyróżnioną rolą pokoju ojca – krypty, w której czai się rodzicielska rozpacz uniemożliwiająca jej podjęcie zwyczajnego życia. Mimo, że Michał Konwicki sam zdradza pewne cechy niesamowitości, to nie on jest upiorem lęgnącym się w czeluści krypty. W tej roli (w roli Abrahamowskiego fantomu) obsadzić można – prawie na pewno – nieumarłą (bo tłącą się jako strauumatyzowana pamięć) Polskę i prawdopodobnie – matkę bohaterki.

Pozostaje (po Žižkowsku) zapytać o „miejsce, z którego obraz spogląda na widza”, to znaczy o punkt, w którym należy umiejscowić spojrzenie, by odkryć tajemnicę anamorfozy uniemożliwiającej rozwikłanie zagadkowych losów Heleny (a który tym samym

³³ T. Konwicki, *Bohiń*, s. 19.

jest węzłowym dla wymowy utworu miejscem świata przedstawionego). Wydaje się, że w grę wchodzi tu przede wszystkim symboliczna mogiła Marii w pokoju Michała. Ze zogniskowanej tam właśnie perspektywy zarówno transgresywny gest Heleny, jak i śmierć Eliasza zdają się nieuniknionym warunkiem narodzin dziecka-hybrydy, także zatem narodzin pisarza Tadeusza, w konsekwencji zatem – warunkiem koniecznym zaistnienia samej powieści...

B. Sad popielny

Dwór wraz z otaczającym go folwarkiem i parkiem to ruina pejzażu idyllicznego. Budynek pochłania entropia: sypie się gruz, pochłania je butwielina. Rośliny schną, dziczeją, pioruny palą drzewa, piołun porasta ogród. Woda w stawie jest podszyta zieliskiem, w którym to motywie można dopatrywać się Bachelardowskiego archetypu martwych wód³⁴.

„Widmo zawsze jest tym, co powraca” – powiada Jacques Derrida i słyhać w tej tezie wyraźnie powracające – więc swoiście widmowe – echa zarówno koncepcji Freuda z jego klasycznego artykułu o *Niesamowitem* z roku 1917, jak i, pośrednio, wzmiankowanej już teorii *widma-fantomu* Nicolasa Abrahama z *L'Écorce et le noyau*.

W *Bohini* jawnie i ostentacyjnie powracają tematy i estetyczne konwencje charakterystyczne dla Mickiewiczowskiego romantyzmu, jego inkarnacji w prozie Orzeszkowej oraz w późniejszych popularnych wcieleniach, jak choćby w powieściach Rodziewiczówny. Naturalna choć żartobliwa odpowiedź na pytanie zawarte w podtytule mogłaby zatem brzmieć: w powieście święciańskim (świecie przedstawionym *Bohini*) straszys... święciański powiat (reprezentujący *pars pro toto* cały „tekst litewski” z jego konwencjami przedstawieniowymi). Inaczej jeszcze: *signifié* (korelat znaczeniowy tekstu) jest naznaczony demoniczną obecnością *signifiant*

³⁴ Por. w tym kontekście: G. Bachelard, *Zamarłe wody w marzeniach Edgara Poe*, przeł. H. Chudak, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka*.

(konwencji „nieumarłej”, to jest o długim, a może zbyt długim, trwaniu³⁵).

Czy tego rodzaju „powrót”, jawnie intertekstualny i programowo (to jest świadomie) aluzyjny, wolno analizować w terminach niesamowitości i widmowości (kategorii silnie zakorzenionych w psychoanalizie i zarezerwowanych dla badań nad indywidualnym wymiarem duchowej traumy)? Zmarli powracają, „ponieważ nie zostali prawidłowo pochowani, to jest ponieważ coś poszło nie tak z ich pogrzebem” – powtarza za Jacques’iem Lacanem Slavoj Žižek w swoich szkicach o upiorności w kulturze popularnej³⁶. Podobnie jak Michał Konwicki nie pochował zamordowanej ojczyzny (to jest nie odprawił po niej żałoby), ani zmarłej żony (po której utracie też nie zaznaje ukojenia), kultura polska nie może rozstać się z powołanym do życia w pokoleniu Mickiewicza (i przez niego samego) konsolacyjnym obrazem Litwy-Arkadii, kosmologiczną sielanką i rzutowaną w przeszłość utopią zgodnej egzystencji niezagrażonych Historią ludzi i Natury. Obraz ten – po traumatycznych wydarzeniach wieku XX (których nadejście w powieści zapowiadają „upiory” – Schickelgruber i Dżugaszwili) – nie może już i nie powinien być wskrzeszany, trwa jednak nadal „nieumarły” (niepogrzebany i nieopłakany), tym samym pełniąc w kulturze polskiej rolę upiora i residuum rozmaitych resentymentów. Tak w każdym razie zdaje się sądzić autor *Bohini*, który zapożyczony u wieszczka i jego epigonów kalki „tekstu litewskiego” traktuje z ironią, pastiszowo je naśladując, ujawniając ich intertekstualny, konwencjonalny i postpamięciowy charakter.

Bohiń jest w jakiejś mierze ekfrazą – formacja świata przedstawionego to w zasadzie skatalogowany repertuar symboliczny tekstu litewskiego. To zarówno *Pan Tadeusz*, jak i *Dolina Issy*, i *Nad Nie-*

³⁵ Por. np. wymowę tytułu i zawartości tomu *Kresy – dekonstrukcja*, red. K. Trybuś, J. Kałużny, R. Okulicz-Kozaryn, Poznań 2007.

³⁶ S. Žižek, *The Real and Its Vicissitudes*, w: tegoż: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge 1991, s. 23.

mnem, i ostatnia powieść Marii Rodziewiczówny, i jakieś subwersywne zwieńczenie korpusu powieści samego Konwickiego. Cecha ta wskazuje znów na metafikcyjny i sylleptyczny wymiar utworu (opowiada on fikcyjną fabułę, ale zawiera jednocześnie liczne sygnały autorskiej nadświadomości formy, wykorzystując język wtórnego systemu modelującego, jakim jest sam w sobie dyskurs/tekst litewski).

W powieści przestrzeń dworu i jego otoczenia – *nucleus* polskiego pejzażu kresowego – sama przemienia się w widmo dworu i folwarku, natura traci tu tradycyjny od czasów Kochanowskiego wymiar *loci amoeni*. Litwa Konwickiego jest „podszyta Ukrainą” (to znaczy zobrazowana przy użyciu elementów charakterystycznych dla polskiego „tekstu Ukrainy”), jest ziemią umarłych jak z *Marii*, zaszczeponą (ale to szczep śmierci) na próchniejącym pniu wergiliańskiego rajy Litwy.

Sposób, w jaki Konwicki obchodzi się z tradycyjną topiką Litwy-Arkadii, wskazuje zatem nie na żałobno-nostalgiczno-konsolacyjny charakter kreowanej przez niego wizji, ale raczej na ambicję wyegzorcyzmowania pamięci, która nie tylko łudzi możliwością niemożliwych powrotów do przeszłości, ale każe obsesyjnie krążyć wokół nieumarłej (a więc melancholijnej) tęsknoty i sztukować fantazją, zmyśleniem, stereotypową kliszą wciąż ubożające zasoby memorialnego repertuaru.

Topografia czy raczej mapa nawiedzeń pełni zatem ciekawą rolę w tym wymiarze komunikacji literackiej, który przebiega pomiędzy wewnętrznym podmiotem wypowiadającym *Bohini* i jego wewnątrztekstowym partnerem-odbiorcą. Ostentacyjnie sylleptyczna konstytucja narratora pozwala przy tym symetrycznie przemieścić tę relację na inny poziom komunikacji literackiej, mianowicie w przestrzeń interakcji między realnym autorem, Tadeuszem Konwickim, a realnymi czytelnikami, depozytariuszami kultury, wciąż boleśnie nawiedzanej pamięcią nieumarłej litewskiej Arkadii.

Phantom Topography in “Haunted” Autobiographic Places

Summary

The article interprets the novel *Bohiń* by Tadeusz Konwicki. It shows that most of its characters have indefinite spectre-like status and that the portrayed reality also appears to have some uncanny, incredible aura. The resulting analysis is, therefore, inspired by psychoanalysis and by anthropological school of Polish (post)romanticism, as proposed by Maria Janion. The author aims to demonstrate that the reality depicted here emerges as a projection of the protagonist’s consciousness. Consequently, the hidden dimension of her inner life becomes transferred onto the “map” of the Bohiń vicinity. At the same time, the author becomes engaged in an unconventional genre game with the 19th and 20th-century literary clichés of a “Lithuanian text”. In doing so, he begins to exorcize Polish culture, which still remains “haunted” by phantoms of romanticism.

Elżbieta Sidoruk
Uniwersytet w Białymstoku

Ślady doświadczenia geobiograficznego w twórczości Sławomira Mrożka

Z perspektywy geopoetyki twórczość literacka Sławomira Mrożka może wydawać się mało interesującym przedmiotem badań. Kreowana przez pisarza przestrzeń przedstawiona niezmiernie rzadko ma znamiona konkretnej przestrzeni geograficznej, która *nota bene* również w znikomym stopniu uobecnia się w jego *Dzienniku* i korespondencji. Chociaż Mroźek wiele podróżował i kilkukrotnie zmieniał miejsce zamieszkania, nie przejawiał specjalnej skłonności ani do opisywania miejsc odwiedzanych, ani tych, w których przebywał na stałe. Brak potrzeby utrwalania konkretnej przestrzeni geograficznej tłumaczyć można tym, że pisarz – jak to sam określił w jednym z listów do Stanisława Lema – wolał pracować „w sferze wniosków raczej niż opisu”¹. Istotniejszy jednak wydaje się tu fakt, że Mroźka bardziej absorbowano własne życie wewnętrzne niż otoczenie, w jakim się znajdował. W rozmowie z Małgorzatą Niemczyńską, odpowiadając na pobrzmiwającą jak zarzut uwagę, że w *Dzienniku* skupia się przede wszystkim na sobie, niewiele zaś pisze o otaczającym go świecie, stwierdził:

¹ S. Lem, S. Mroźek, *Listy 1956–1978*, Kraków 2011, s. 612.

Otoczenie było i jest cały czas, ale mnie to mniej interesowało. Szkoda na to czasu. Napiszę, kto gdzie był i kogo spotkałem, i co z tego? Pisałem o tym, co było ważne. Takie same byłyby te zapiski gdziekolwiek. Ja jestem dla mnie tak samo ważny jak otoczenie. Każdy człowiek tak ma².

Fakt, iż opisywanie otoczenia uważał Mrożek za stratę czasu, nie oznacza bynajmniej, że było mu ono zupełnie obojętne. Pisarz zdawał sobie sprawę z tego, że „potencjał kontemplacji” został w nim w jakiś sposób zablokowany, że czas mijał mu „na próbach unikania krajobrazu i [...] świata”³. Zastanawiając się nad przyczynami takiej postawy wobec rzeczywistości, upatrywał ich w poczuciu tymczasowości i niedopasowania do aktualnej sytuacji, gdyż – jak sam stwierdził – przez cały czas żył w oczekiwaniu na zmianę, „tak, jakby wszystko było [...] jedynie przygotowaniem do czegoś innego, po prostu stacją, ale nigdy celem podróży”⁴. Może właśnie dlatego nie odczuwał potrzeby utrwalania miejsc będących tylko stacjami na drodze do nieokreślonego celu. Pojawiła się ona dopiero wówczas, gdy w wyniku sytuacji politycznej w Meksyku, po siedmioletnim pobycie w tym kraju, Mrożek postanowił opuścić Rancho La Epifania, które – jak pisał do Gunnara Brandella – stało się dla niego domem „pod każdym względem” i miało być miejscem „ostatecznego przeznaczenia”⁵. Z Chiavari, podobnie jak później z Paryża, pisarz wyprowadzał się bez żalu, mając poczucie, że dalsze życie tam byłoby jałowe. Natomiast tym razem, zmuszony okolicznościami zewnętrznymi, porzucił miejsce, które w przeciwieństwie do poprzednich nie przestało być źródłem energii życiowej. Co więcej, opuszczał rancho na zawsze z pełną świadomością faktu, iż może ono stać się przydrożnym pomnikiem „rozpadu,

² M.I. Niemczyńska, *Mrożek. Striptiz neurotyka*, Warszawa 2013, s. 262–263.

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

⁴ Tamże, s. 752.

⁵ S. Mrożek, G. Brandell, *Listy 1959–1994*, Kraków 2013, s. 291.

rozkładu i klęski”⁶. Oswojeniu tej sytuacji miał służyć prowadzony od 13 kwietnia do 16 lipca 1996 roku *Dziennik powrotu*, który – jak wskazuje tytuł – jest tyleż pożegnaniem z Meksykiem, co przygotowaniem do powrotu do Polski.

Publikowane na bieżąco zapiski, ukazujące meksykańską posiadłość w sposób migawkowy, dokumentują przede wszystkim niepokój powodowany stanem permanentnego zagrożenia, w jakim Mrożek i jego żona wówczas się znajdowali, oraz obawy o przyszłość rancza. Zawierają jednak również refleksje związane z powrotem do kraju, poza którym pisarz mieszkał przez 33 lata. Przeprowadzka do Krakowa oznaczała powrót do miejsca, w którym Mrożek był niegdyś zadomowiony i z którym zżył się tak silnie, że nawet po kilkunastoletniej nieobecności poczuł się w nim jak u siebie, o czym dowodnie świadczy przywołane w *Dzienniku powrotu* wspomnienie wizyty w tym mieście w czerwcu 1978 roku. Obudziwszy się rano w mieszkaniu ojca, pisarz poczuł się dziwnie i dopiero po chwili zorientował się, co było tego przyczyną. Okazało się, „że na dziesiątym chyba podwórku, licząc od okna – pokoiik znajdował się od strony ogródków i podwórtek – bawiły się dzieci”, a pisarz zrozumiał „wszystko, co one mówią nawet w półśnie i nawet z tak wielkiej odległości” [Dp, s. 29]. Wrażenie pełnego porozumienia z otoczeniem spotęgowało się podczas spaceru po mieście. Skręciwszy z ulicy Tomasza w ulicę Jana, Mrożek doznał uczucia tak dziwnego, że zawrócił i skręcił ponownie, „żeby zorientować się, o co chodzi tym razem” [Dp, s. 30]. Wówczas dotarło do niego, iż skręcił, a ściślej „skręciło mu się”:

z taką płynnością, z jaką skręca się koło stołu we własnym mieszkaniu. Ten narożnik (po galicyjsku „winkiel”) i moje ciało to była jedność przestrzenna, dłoni w rękawiczce i rękawiczka w dłoni. Siedliskiem mojej przygody o poranku był tylko mózg, bo tam mieści

⁶ S. Mrożek, *Dziennik powrotu*, Kraków 2000, s. 50. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem Dp.

się mowa; teraz całe ciało – stopy, tułów, błędnik w uchu środkowym – brało udział w tym skręcie, jakże znajomym. Nic więc dziwnego, że tę przygodę trudniej mi było zdefiniować niż poranną. Nigdy nie mogłem w ten sposób wziąć winkla z avenue des Camps-Elysées w rue Pierre Charron, choć mieszkałem w Paryżu przez dwadzieścia dwa lata bez mała. Tu zaś winkiel przylegał do mnie, a ja do niego.

[...] Kiedyś ja tego winkla nie mogłem już znieść, i słusznie, źle by ze mną było, gdybym od niego nie odszedł daleko i na długo. Czy będzie dobrze, gdy do niego wrócę? Nie wiem, z czasem nauczyłem się nie wiedzieć [Dp, s. 30–31].

Przeprowadzając się z Meksyku do Krakowa, Mrożek wracał tam, skąd kiedyś postanowił odejść – do miejsca swojskiego wprawdzie, ale też takiego, od którego jednak bardzo się oddalił. Miał zacząć wszystko od początku w momencie, kiedy zanosilo się już na to, że będzie mógł nareszcie osiąść na stałe i pozwolić sobie na zmęczenie:

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

No i dobrze, aby dojść najdalej, jak tylko można, to marzenie młodości i przywilej wieku dojrzałego. To mam już za sobą. Ale figurą geometryczną starości, jak się okazuje, jest koło. Idzie się, idzie i jeśli się idzie wystarczająco długo, dochodzi się do tego samego miejsca, z którego się wyszło... [Dp, s. 18].

Podjąwszy decyzję o powrocie do kraju, Mrożek siłą rzeczy zastanawiał się nad tym, jaka jest jego „Polska osobista”, „Polska fizyczna, zmysłowa” [Dp, s. 54] i co sprawiło, że w swoim życiu zawędrował aż tak daleko. Zawarte w *Dzienniku powrotu* rozważania na ten temat wskazują, iż to właśnie doświadczenie geobiograficzne uczyniło zeń wędrowca, który z biegiem lat uświadomił sobie, że nie

jest „pielgrzymem”, lecz „nomadą”⁷. Odpowiadając na pierwsze pytanie, Mroźek zanotował:

Jasne, że liczy się przede wszystkim miejsce urodzenia i dorastania. Więc dla mnie Polska to Kraków, województwo krakowskie i odrobina rzeszowskiego. Ale to w dalszym ciągu są tylko pojęcia, wciąż za duża skala. [...]

Więc moja Polska, przeskakując od razu do najmniejszej skali, to koc rozłożony w ogrodzie, pod jabłonią, przy drewnianym domku we wsi Borzęcin, powiat Brzesko, na nim niemowlę, prawdopodobnie za ciepło ubrane według mody z 1930 roku. To, że wtedy jeszcze nikogo nie fotografowano z kosmosu, nie ma najmniejszego znaczenia [Dp, s. 54–55].

Potwierdzeniem tego, że miejsce urodzenia i dorastania najtrwalej zapisało się w pamięci pisarza i w istotny sposób oddziaływało na jego wyobraźnię przestrzenną, jest powstała w ramach terapii logopedycznej po przebytych w maju 2002 roku udarze mózgu autobiografia *Baltazar*, dokumentująca proces wychodzenia z afazji oraz rekonstruowania tożsamości przez usytuowanie siebie w czasie i przestrzeni. Jej zasadniczą część stanowią wspomnienia z czasu dzieciństwa i młodości. Odtwarzając swoją przeszłość, Mroźek powraca pamięcią do tych miejsc, które odcisnęły swoje piętno na jego biografii: Borzęcina, Porąbki Uszewskiej, Kamienia w województwie rzeszowskim i oczywiście Krakowa. Zawarte w *Baltazarze* opisy topograficzne dowodnie świadczą o zmysłowej i emocjonalnej wrażliwości pisarza na otaczającą go przestrzeń, a ich zaskakująca szczegółowość zasadnym czyni pytanie, czy te wczesne doświadczenia geobiograficzne, które utrwaliły się tak wyraziście w jego pamięci, nie pozostawiły też jakiś śladów w utworach literackich. Do ich tropienia zachęca też fakt, że to właśnie w okresie dzieciństwa upatrywał Mroźek źródła swojej „nostalgii za nieznanym” uniemożliwiającej mu zakorzenienie się w jednym miejscu:

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

Dopiero po wojnie wychyłałem poza Krakowskie i Rzeszowskie. Najpierw zobaczyłem Warszawę, a raczej tę niezrozumiałą kupę gruzów, która z niej została, w kilka lat później jeziora mazurskie. Tam dopiero poczułem, choć to jeszcze nie Litwa, tę odmienność, która sprawiła, że Miłosz i Konwicky nigdy nie zapomną, że są skądinąd. Tę – ale jak nazwać, co wymyka się nazwom – tę metafizyczną jakość? Ten mistyczny wymiar, którego brak w Chabówce i Krzeszowicach?

Jako dziecko przeczuwałem jego istnienie. Jako dziecko przedwojenne – dodam – bo choć ja z Krakowa, owe obszary, w których był ów wymiar, otwierały się na Polskę, a wiatr od Odessy docierał nawet na ulicę Topolową w Krakowie, gdzie mieściła się Szkoła Powszechna imienia Świętego Mikołaja, która uczyła mnie pisać, a przede wszystkim czytać. Kto wie, czy mój późniejszy głód inności, moje emigracje i podróże, nawet mój dzisiejszy Meksyk, nie wyniknęły z owego dziecinnego przeczucia, że za tą niedalekością istnieje dał, z owej nostalgii za nieznanym, ale koniecznym człowiekowi. Inaczej tej nostalgii nie mogłem zaspokoić. Może więc temu, że teraz stoję i martwię się, że moja meksykańska wieża się przewróci, winien jest układ jałtański, który okroił Polskę z tego, czego musiałem szukać aż w Meksyku [Dp, s. 59].

Pierwsze podróże zagraniczne nie zaspokoily tej nostalgii, lecz ją jedynie wzmocniły. Wspominana w *Baltazarze* wycieczka do Związku Radzieckiego w roku 1956, podczas której Mroźek poznał swoją pierwszą żonę, zapisała się w jego pamięci nie tylko z tego powodu, ale także dlatego, że doznał wówczas „poczucia przestrzeni”:

Przez dwa tygodnie pozostawałem „w gorączce”, a w Odessie – na słynnych schodach – doznałem lewitacji. Uczucie swobody, przestrzeni i nieograniczonych możliwości ogarnęło mnie z siłą, której nigdy bym się nie spodziewał. Nagle przypomniałem sobie, że jestem jeszcze młody, a przyszłość jest przede mną. Kto by przypuszczał, że moja ucieczka na Zachód w siedem lat później zaczęła się na Wschodzie⁸.

⁸ S. Mroźek, *Baltazar*, s. 189.

Ową „ucieczkę” poprzedziły jeszcze podróże na Zachód, m.in. do Wiednia i Wenecji, Paryża oraz Stanów Zjednoczonych. Wracając z Ameryki pisarz ponownie zahaczył o Paryż, a następnie udał się przez Niceę do Rapallo, skąd wyprawiał się do Wenecji, Rzymu, Neapolu i na Capri. Zwiedzał także urokliwe okolice, czyli rejon północno-zachodniego wybrzeża Morza Śródziemnego, rozciągający się od Genui do Sestri Levante i obejmujący Rapallo, Portofino oraz Chiavari, gdzie zamieszkał cztery lata później. Zanim to nastąpiło, Mroźek ponownie odwiedził Włochy i podróżował po Jugosławii, był też w Wielkiej Brytanii. Zagraniczne wojaże nie mogły jednak zaspokoić potrzeby swobody. 3 czerwca 1963 roku pisarz udał się wraz żoną samolotem do Rzymu. „Oficjalnie był to wyjazd turystyczny do Włoch”, ale w rzeczywistości Mroźek zamierzał „zostać tam nieco dłużej niż kilka tygodni – *tempo indeterminato* – spróbować życia i pisania z dala od zniewolenia, gdzieś w otwartej przestrzeni, w świecie pełnym nieznanych możliwości”⁹.

Aklimatyzacja w Chiavari nie przebiegała łatwo. W *Dzienniku* pod datą 1 lipca 1963 roku Mroźek zanotował:

Człowiekowi wydaje się, że jest gigantem, a tymczasem jest gówniarzem – to zdanie Haška jakże harmonijnie brzmi na Riwierze, brzmi mi w uchu moim, dla mnie. Czyżby przez półtora roku wydawało mi się, że jestem gigantem, a tymczasem... itd. Gigantem, gówniarzem, wydobyć się z tych alternatyw, być jeszcze czymś innym, to byłoby wyjście.

Riwiera – niedaleko Maupassant pisał *Bel-Ami*, dalej Sienkiewicz pisał *Bez dogmatu*, trochę dalej na południe Gorki siedział na Capri, ówdzie Dostojewski we Florencji. Gogol także *Martwe dusze* tutaj trzepnął, w tym kraju, a i Turgieniew się wyteżał. Co tu się porównywać, ani siły we mnie, ani talentu wielkiego, tylko pokręctwo, kalcetwo, zdolności średnie, nigdzie nic wyjątkowego, na całym moim ciele. Mam dokładnie trzydzieści trzy lata i dwa dni, żonaty jestem,

⁹ S. Mroźek, *Mój życiorys*, w: tegoż, *Varia*, t. 1: *Życie i inne okoliczności*, Warszawa 2003, s. 52.

a nie czuję się nigdzie, nie czuję się żaden, czuję się nikt. Nie mam pojęcia ani co, ani jak pisać, ani nawet o czym [...]. Za sobą nie widzę przeszłości, przed sobą przyszłości, jedyne co umiem pisać, to listy, jedyne, co umiem myśleć dobrze, to wątplenia, nie mam do siebie ani nienawiści, poza chwilowymi niechęciami, ani miłości, poza chwilowymi uwielbieniami. Skorupą jestem, którą co chwila co innego wypełnia, a przeważnie jest to skorupa wypchana nijakością. Wszystko umiem uwzględnić, niczego nie umiem opanować. [...]

Riwiera – na szczęście dawno pokonana, nie, nie pokonana, sama zdechła, równo z tym, jak ze mnie uchodzi życie.

Tak naprawdę nie może mnie zbawić ani ludzkie uznanie, ani moje własne, przyplątują mi się czasem wspomnienia z dzieciństwa, wtedy mi się wydaje, że może tam było coś, co się straciło, banalne zresztą¹⁰.

Jednak po kilku miesiącach spędzonych na Riwierze pisarz zaczął dostrzegać pozytywną stronę sytuacji, w jakiej się znalazł. Przede wszystkim – jak pisał do Stanisława Lema 8 października 1963 roku – nie myślał o swoim pobycie „na normalnej zasadzie «rany boskie, jestem za granicą»”, lecz mógł patrzeć na „świat i życie zwyczajne, bez zanieczyszczającej euforii”¹¹. Z datowanego zaś dzień później listu do Jana Błońskiego wynika, że pobyt w Chiavari zaowocował już wówczas obszernym fragmentem opowiadania:

Co do mojej osobistej głowy, mam nadzieję, że już te cztery miesiące wiele jej pomogły. Oczywiście najlepiej by było, żebym to mógł udokumentować na papierze zapisanym. Robię w tym celu, co mogę, mam 80 stron opowiadania, które liczę na sto kilkanaście. Ale nie będę wmawiał ani sobie, ani Tobie, że to będzie ów dokument. Mam niebezpieczną łatwość popadania w grafomaństwo. Co to jest warte, nie wiem. Ale nawet gdyby okazało się, że nic, czy też mało, i tak uważam, że ten pobyt mój tu ważny. Pozwolił mi rozglądnać się lepiej w moim życiu, jak zwykle człowiekowi wyciągniętemu spod szafy. Trudno jest myśleć pod szafą i przypomina się stary dowcip o charakterach chowanych pod tymi meblami¹².

¹⁰ S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków 2010, s. 39.

¹¹ S. Lem, S. Mrozek, *Listy 1956–1978*, s. 262.

¹² J. Błoński, S. Mrozek, *Listy 1963–1996*, Kraków 2004, s. 39.

Opowiadaniem tym była *Moniza Clavier* ukończona – jak wynika z korespondencji z Błońskim – na przełomie listopada i grudnia 1963 roku, opublikowana jednak dopiero w czerwcu 1967 roku w „*Twórczości*”. Ten pierwszy napisany za granicą utwór, będący – wedle określenia Mrożka – jeszcze „polskim pomysłem”¹³, jest właściwie jedynym w dorobku literackim pisarza poddającym się interpretacji przy użyciu kategorii „miejsca autobiograficznego” zdefiniowanego w sposób zaproponowany przez Małgorzatę Czermińską¹⁴. Akcja opowiadania rozgrywa się w Wenecji, która podczas wspomnianej już pierwszej wycieczki na Zachód wywarła na Mrożku tak ogromne wrażenie, że chodził po niej „w obłądnym zachwycie”¹⁵. *Moniza Clavier* powstała 7 lat później, gdy pisarz miał już za sobą kilka innych podróży po Europie Zachodniej, a także kolejne wizyty w Wenecji. Nie zatężyły one jednak tego pierwszego wrażenia, a doznany wówczas zachwyt przeniknął – jak wyznał Mroźek w *Baltazarze*¹⁶ – do opowiadania o turyście „z dalekiego i nieważnego kraju”¹⁷ usiłującym przezwyciężyć poczucie swojej nieokreśloności spotęgowane zetknięciem się ze światem Zachodu, którego przestrzenną reprezentacją jest Wenecja.

Pisząc *Monizę Clavier* z perspektywy kogoś, kto po „krótkich, łapczywych wyjazdach” odrabiał właśnie „pobyt dłuższy”¹⁸ za granicą, Mroźek bezlitośnie rozprawiał się z wyobrażeniem Polaków o Zachodzie, ale też z własnymi kompleksami, sam bowiem silnie

¹³ S. Mroźek, *Dziennik*, t. 1, s. 245.

¹⁴ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „*Teksty Drugie*” 2011, nr 5, s. 188 oraz *Słowo wstępne. Miejsca autobiograficzne Czesława Miłosza*, w: Czesława Miłosza „*północna strona*”, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk [2011].

¹⁵ S. Mroźek, *Baltazar*, s. 193.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ S. Mroźek, *Moniza Clavier*, w: tegoż, *Opowiadania 1974–1979*, Warszawa 1997, s. 154.

¹⁸ S. Lem, S. Mroźek, *Listy 1956–1978*, s. 262.

odczuwał „straszne ciśnienie” tego stereotypu, do czego otwarcie przyznał się w jednym z listów do Jana Błońskiego:

Dobrze ja znam i te tony, bo sam je wydawałem, to machnięcie lekceważące na Europę, że tam, panie święty, tylko reklama i blichtr, a prawdziwe wartości u nas, pod kocem przy herbatce Junan, biednie, ale za to inteligentnie i z doświadczeniem historycznym. A dusza aż wyje do skarpetek i samochodów, więc żeby się obronić i uszlachetnić, dalej gadać, że tu tylko zgnilcy i kupcy. Ta pogarda dla ludzi po prostu, którzy wszędzie przecież, skarpetki dziurawe, czy nie, próbują coś myśleć, coś robić. Tej pogardy, tej nieuwagi, tego polskiego „Aaaaaale, panie”, nie mogę wybaczyć¹⁹.

W odczuciu pisarza *Moniza Clavier* zamykała pewien etap jego twórczości. Zastanawiając się nad nowym opowiadaniem, do napisania którego się przymierzał, 14 czerwca 1964 roku Mrożek zanotował w *Dzienniku*: „*Moniza Clavier* – to, zdaje się, ostatnia granica, do której można było dojść. Nic więcej, zdaje się, w tę stronę nie umiem napisać w taki sam sposób. To jest: umiem, ale nie napiszę. Czuję tam martwicę”²⁰. Zanim jednak to nowe opowiadanie powstało, upłynęły prawie 3 lata. W międzyczasie napisał Mrożek *Tango* i kilka innych sztuk, do prozy wrócił jednak dopiero pod koniec pobytu w Chiavari, gdy zaczął odczuwać znużenie życiem na prowincji, które mu początkowo bardzo odpowiadało, jak można wnosić z utrzymanego w żartobliwym tonie listu do Stanisława Lema:

Życie tu prowadzę regularne. Rano się zrywam i dla zdrowia idę na jedną górę, na której kościół z małym klasztorkiem. Zresztą tu trudno o pagórek bez kościoła. Idę, ptaszki śpiewają, chłopów, co tykami oliwki na ziemię strącają, mijam, mówią mi dzień dobry, bo tu jeszcze patriarchalnie i żadnego rozwyrzenia nie ma. Wejdę sobie i zejdę, śniadanko zjem, potem prace wykonuję różne, aż już południe i żona prosi na skromny, ale zdrowy posiłek. Po południu też to

¹⁹ Tamże.

²⁰ S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1, s. 110.

czy owo, wieczorem także, chyba że do kina, miasteczko ma 30 000 ludzi, ale kin osiem. I tak leci. Nigdy bym nie pomyślał, kiedyś, kiedy prowadziłem życie hulaki, parę lat strawiłem w towarzystwie oczajduszów i lekkomyślnych kobiet (do dzisiaj wspominam z rozrzewnieniem), pijąc wódkę w Feniksie, Warszawiance, czy też w Hotelu Francuskim, że kiedyś takie opamiętanie na mnie przyjdzie i taką cnotą buchnę jak smolne łuczywo płomieniem.

Prowincja to rozkosz, pod warunkiem, że się nie ma z nią nic wspólnego na zasadzie związków rodzinnych ani nawet tubylczych oraz jeżeli jest ona tego rodzaju, że zaopatrzenie w cywilizację nie różni się niczym od tego, co można znaleźć w metropolii, ta sama kultura materialna plus świeże powietrze²¹.

Mimo iż, mieszkając w Chiavari, Mrożek nie mógł narzekać na zupełną izolację, gdyż sporo wówczas podróżował, z czasem prowincja zaczęła tracić na atrakcyjności. Znalazłszy się ponownie na Riwierze po dłuższym pobycie w Düsseldorfie, 4 lutego 1966 roku pisarz zanotował w *Dzienniku*: „Od powrotu z Niemiec nie odzyskałem stanu doczesności, żyję w stanie zawieszenia, znowu w poczekalni”²². Nieco dalej, pod tą samą datą, tak charakteryzował stan, w jakim się znajdował:

Tymczasem trwa czekanie na samego siebie. Czekam na siebie z pięknym bukietem kwiatów, czekam i zajmuję się tym czekaniem, wesoło mi z tym, przyjemnie, chcę nawet wiedzieć, że łysięję i coraz śmieszniejszy się staję, zarówno jako czekający, jak i ten, co ma nadejść, bo przecież to te same osoby. Wreszcie może dojść do tego, że będzie to spotkanie staruchów i całkiem już śmieszne i żalodne takie spotkanie miłosne – trupa z trupem. Pytanie więc może tylko brzmieć: „Czy nie boisz się, że staniesz się trupem, który czeka na innego trupa?”. Oczekiwanie²³.

Trudno w obrazie spotkania „trupa z trupem” nie dostrzec metafory, na której zasadza się opowiadanie *We młynie, we mły-*

²¹ S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, s. 285–286.

²² S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1, s. 318.

²³ Tamże, s. 319.

nie, mój Dobry Panie. Zanim jednak ów pomysł został zrealizowany, upłynęło jeszcze sporo czasu. Pierwsza wzmianka o pracy nad tym utworem pojawia się w *Dzienniku* dopiero 16 marca 1967 roku, ale już 2 miesiące później Mrożek, informując Stanisława Lema, że *Moniza Clavier* ma być opublikowana w czerwcowym numerze „Twórczości”, zapowiadał przesłanie mu nowego opowiadania:

Pewnie niedługo pošę Ci inne, ale krótsze 38, stron, żebyś mi coś o nim powiedział i Janek [Błoński – dop. E.S.] też. Wydaje mi się, że trzeba się znowu do prozy zwrócić, tutaj jednak laboratorium, teatr, jeżeli jest się jednak autorem, a nie reżyserem, ani nie teatralnym geniuszem czystym, wyprowadza się z czegoś, co u spodu, a u mnie u spodu chyba takie sobie pisanie, bez tej morderczej i mechanicznej w dużym stopniu dyscypliny dramaturgicznej. Większe rozluźnienie, rozprostowanie wyobraźni²⁴.

Ostatecznie opowiadanie było gotowe w połowie maja 1967. Zarówno Lem, jak i Błoński, komentując je w swoich listach do Mroźka, uznali *We młynie we młynie...* za nowy rozdział w jego twórczości. W istocie utwór ten różni się znacząco od *Monizy Clavier*, gdyż problem tożsamości bohatera został w nim ukazany z zupełnie innej perspektywy. Jak trafnie zauważył Błoński, *We młynie, we młynie...* świadczy o swoistym „wsiebiewstąpieniu” Mroźka²⁵, o eksploracji „ja” i poszukiwaniu impulsów twórczych we własnym wnętrzu. Z *Dziennika* i korespondencji pisarza wynika, że „chiawaryjski czyściciel”²⁶ odegrał w tym procesie ważną rolę. Opowiadanie powstawało w czasie, gdy Chiavari utraciło moc, jaką miało na początku. Już w czerwcu 1966 roku, a więc na kilka miesięcy przed rozpoczęciem pracy nad *We młynie, we młynie...*, Mrożek zanotował w *Dzienniku*:

²⁴ S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, s. 613–614.

²⁵ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, w: tegoż, *Wszystkie sztuki Sławomira Mroźka*, Kraków 1995, s. 141–176.

²⁶ J. Błoński, S. Mrożek, *Listy 1963–1996*, s. 426.

Właściwie jestem już poza Chiavari, chociaż nie wiem, jak długo tu jeszcze trzeba mieszkać. Jestem tak samo poza Chiavari, jak kiedyś byłem poza Polską, chociaż w niej mieszkałem.

O tyle stałem się większy, o ile większy świat mi się ukazał. Nie jestem w stanie zamieszkać w łupinie orzecha i czuć się panem nieskończonych przestrzeni²⁷.

Osiągnąwszy mniej więc stan równowagi, o jakim zawsze marzył, Mroźek nie bardzo wiedział, „co z takim stanem począć”. Paradoksalnie „jakie takie opanowanie życia” okazało się zgubne. O ile wcześniej „pisanie było jedynym środkiem na życie”, o tyle „[t]eraz życie jako tako [...] samo” mu wystarczało, a pisanie przestało być koniecznością. Zarazem jednak „stan nieważkości, małej ważkości”²⁸ pisarz odczuwał jako uciążliwy, a życie w Chiavari zaczęło mu przypominać:

życie pasażera na transatlantyku. Ta sama beztroska, ten sam zdradliwy bezmiar czasu, to samo, tym dokuczliwsze, mijanie. Złuda 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 wydarzeniami²⁹.

Temu stanowi zawieszenia towarzyszyła również obawa przed „strupieniem”, wynikająca stąd, że w swoim życiu Mroźek – jak to ujął w *Dzienniku* – patrzył „na śmierć wielu tych, którzy dotąd żyją i są całkiem zdrowi”³⁰. Nie będąc w stanie określić, w jakim stopniu sam też jest już umarły, pisarz miał jednak nadzieję, że zachował „przynajmniej świadomość tego i cierpienie z tego powodu”³¹. We wrażliwości „na martwe życie” upatrywał przyczyn

²⁷ S. Mroźek, *Dziennik*, t. 1, s. 376.

²⁸ Tamże, s. 376.

²⁹ Tamże, s. 383.

³⁰ Tamże, s. 384.

³¹ Tamże.

swojego osamotnienia, za śmieszny uznając zarzut „wszystkich towarzyskich psychologów” jakoby nie cenił życia, był „nieruchawy i statyczny”:

Nie wiedzą, że właśnie objawy, według których mnie sądzą, świadczą o czymś zupełnie przeciwnym. Tylko moje odczucie życia jest inne, różne w stopniu i gatunku. To, co im się wydaje życiem, dla mnie jest oczywistą martwicą, grzebaniem umarłych³².

Właśnie „grzebaniem umarłych” zajmuje się bohater-narратор opowiadania *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie* – parobek młynarza, wiodący spokojną, lecz coraz mniej rzeczywistą egzystencję w ustronnym młynie, który przestał być centrum świata i gwarantem trwałości. Jako że młynarz, pogrążony niemal bez przerwy we śnie, nie przejawiał zbyt dużego zainteresowania pracą, „mąka, która wysypywała się spod jego żaren, nie była całkiem rzeczywista”³³ i młyn utracił funkcję, jaką pełniły inne, prawdziwe, młyny, które:

[n]awet nocą dygotały od rzetelnej młyńskości. Kojący widok – taki młyn. Krąg światła w okolicy ciemnej, której nawet psie naszczekiwania nie były w stanie zszyc w jakąś rozsądną całość, ujawniały tylko jej rozpadanie się w coraz to dalszą zaprzestrenność i zaprzyszłość (w niej gdzieś cicho żeglował nasz młyn) [s. 199].

Ludzie zaczęli mleć mąkę gdzie indziej, a mieszkańcy młyna, egzystując na uboczu i poza czasem, wiedli życie jakby nie w pełni realne. Z tego stanu istnienia-nieistnienia wytrąciło bohatera zaskakujące zdarzenie, gdyż pewnego dnia rzeka przyniosła topielca, który okazał się trupem właściciela młyna. W obawie przed utratą „bezpiecznego schronienia”, postanowił dokonać pochówku „cichaczem”, uznając za nikomu niepotrzebną prawdę o tym, „co się tam stało w górze rzeki” [s. 204]. Nocą zaniósł więc ciało na

³² Tamże, s. 386.

³³ S. Mrozek, *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie*, w: tegoż, *Opowiadania 1974–1979*, Warszawa 1997, s. 199. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym.

własnych plecach na szczyt wzgórza, wykopał dół i bez żadnych ceremonii pochował w nim właściciela młyna. Od tej pory co jakiś czas musiał się wcielać w rolę grabarza, gdyż rzeką zaczęły regularnie spływać kolejne trupy. Cmentarzyk na wzgórzu wypełniał się stopniowo kolejnymi grobami, a parobek coraz bardziej urozmaicał ceremoniał pogrzebowy, w którym uczestniczyła również rodzina młynarza. Wprawdzie pewnego razu, przygotowując do pochówku ciało kobiety, z którą w przeszłości łączyła go pewna zażyłość, zdał sobie sprawę z pustki rytuału, ale jak się później okazało, to właśnie ów rytuał, mimo swojej jałowości, nadawał życiu mieszkańców młyna pewien rytm. Gdy został on zakłócony z powodu braku topielców, których rzeka przez jakiś czas nie przynosiła, nijakość egzystencji stała się znów wyraźnie odczuwalna. Zaprzestawszy chodzenia na cmentarz, parobek ponownie oddał się oczekiwaniu na coś nieokreślonego. Kiedy zapadał się „w coraz bardziej puścicjącej pustce” [s. 212], rzeką przyplłynął kolejny topielec, którego tym razem pogrzebać nie mógł, gdyż był to jego własny trup. Przemyciwszy ciało do izdebki, przez jakiś czas żył z własnym trupem, stawało się to jednak coraz trudniejsze, oznaczało bowiem pozbawione celu czekanie, któremu towarzyszył strach, że w końcu prawda wyjdzie na jaw. Ostatecznie do podjęcia zdecydowanych działań zmusiło bohatera zdarzenie, które uświadomiło mu, że dłużej już w młynie pozostać nie może. Gdy w Dzień Zaduszny udał się na cmentarzyk, zaniedbywany z powodu zaabsorbowania własnym trupem, zapomniał zamknąć swój pokój i po powrocie zastał uchylone drzwi i dostrzegł przez nie żonę młynarza, z którą łączyło go coś na kształt romansu, 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 pozostało nic innego jak wycofać się i opuścić przytulny młyn. Wykorzystu-

jąc potencjał rzeki, która trupa przyniosła i mogła ponieść go dalej, rozpoczął wspólną z nim wędrówkę w „dół” rzeki w tempie wyznaczanym przez nurt. Bohater nauczył się 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. Gdy zaś po wielu latach przypadkowo ujrzał na jarmarku rodzinę młynarza, nie odpowiedział na wołanie młynarzowej, lecz pobiegł nad rzekę, aby „odnaleźć siebie” i gdy ruszą kry, a wraz z nimi zanurzony w rzece trup, dalej podążać wzdłuż brzegu.

We młynie, we młynie... jest utworem parabolicznym o rozbudowanej fabule i szczegółowo ukazanej scenerii, dlatego też swoisty dla paraboli sens ogólny wylania się w nim stopniowo, a jego wyznacznikami są groteskowa fabuła, oparta na udosłownionej metaforze spotkania z własnym trupem, oraz przestrzeń przedstawiona zbudowana z elementów nacechowanych metaforycznością (ustronie, rzeka, młyn). Istotną funkcję w generowaniu sensu ogólnego pełni jednak również płaszczyzna narracji. Obdarzony refleksyjną naturą bohater-narrator nieustannie poddaje swoją sytuację interpretacji w kategoriach przestrzennych. Wyobraźnię bohatera organizują metafory „góra” – „dół”, których konwencjonalność, a tym samym czytelność, kieruje uwagę odbiorcy na sens ogólny opowiedanej przez niego historii. Zarazem jednak prowadzona na płaszczyźnie narracji gra językowa destabilizuje utarte znaczenia tych metafor, w efekcie opowiadanie Mrożka staje się utworem o wysokim stopniu wieloznaczności, poddającym się różnym wykładniom.

Jak zauważył Stanisław Lem, komentując *We młynie, we młynie...* w liście do Mrożka, lektura utworu nie wymaga „klucza biograficznego”, którym posłużył się w jego interpretacji Jan Błoński³⁴. Jednak sam autor w korespondencji z tym ostatnim taki właśnie trop pod-

³⁴ S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, s. 627.

suwa, wskazując zarazem, z jakiego doświadczenia opowiadanie się zrodziło:

Ja tu [w Chiavari – dop. E.S.] zamieniłem się [...] w rodzaj zwierza i doszedłem chyba do jakiejś ostateczności. Tyle o tym, na razie, chętnie i może z jakimś pożytkiem kiedyś do tego wrócę. Przy okazji: ów *Młyn*, powolne wyrzucanie na brzeg zwłok wszelakich – nie miał nic wspólnego z jakimś mną, żywym, a nieruchomym ośrodkiem tego koła, świadkiem czującym i obserwującym dawnych znajomych, jak by to można wyklądać, znając moje okoliczności życiowe, w których napisałem to opowiadanie. Przeciwnie, impulsem było odczucie mojej własnej strupowatości, strach przed nią, inne trupy przybrałem dla towarzystwa i czysto technicznych przyczyn, żeby nie zacząć od razu od swojego, dla kompozycji, kulminacji³⁵.

Opowiadanie *We młynie, we młynie...* można uznać za świadectwo dojrzewania Mrożka do opuszczenia Chiavari, co ostatecznie nastąpiło w marcu 1968 roku. Oczywiście decyzja o przeprowadzce musiała zapaść dużo wcześniej. 25 grudnia 1967, informując Gunnara Brandella o zamiarze przeniesienia się z Chiavari do Paryża i podjętych w tej sprawie działaniach, pisarz tak oto tłumaczył powody, dla który postanowił zmienić miejsce zamieszkania:

Dłużej nie mogę tutaj trwać. To nie jest wina miejsca. Po prostu przeżyłem je do cna i nic już nie zostało. To miejsce już mnie nie karmi. Zaczyna mnie pożerać. Cztery i pół roku w tym małym miasteczku na wybrzeżu, z dala od wszelkiego centrum, i tak uważam, że zdałem ten sprawdzian całkiem niezłe³⁶.

Z nieco wcześniejszego listu do Stanisława Lema wynika, że w pewnym stopniu o tym, iż Chiavari przestało Mrożka „karmić” zadecydowały zmiany, jakim ono w międzyczasie uległo:

³⁵ J. Błoński, S. Mrozek, *Listy 1963–1996*, s. 449.

³⁶ S. Mrozek, G. Brandell, *Listy 1959–1994*, s. 161.

Przyjechałem do nadmorskiego spokojnego miasteczka, żyję w czymś coraz trudniejszym do określenia, co jak wiesz nie może mi sprawiać przyjemności, bo ja nieokreśloności nie lubię. [...]

Droga, którą mknęliśmy do Genui, poszła w zapomnienie. Autostrada mknie równoległe, na wiaduktach olbrzymich, tunelami długimi. W związku z tym, i nie tylko, prowincja się otworzyła aż do trzewi, boom się zaczął wszechstronny. Rzucili się do budowania, przy okazji burzą, co stare, równają z ziemią secesyjne wille, ogrody, co się da, budują wielkie paki niezwyklej ohydności, ale za to wielkiej pojemności. [...] Rak ogromny, wrzód kostropaty wystrzela bujnie i już niepowstrzymanie. [...]

Może dlatego mnie to drażni w tej miejscowości właśnie, że traci ona to, co miała odrębnego, zyskując to, co powszechne, ale w gorszym gatunku. Wielkie miasto mnie męczy, ale nie złości. Ten cały betonowy śmietnik, zarojony żelastwem na gumach i tłumem ciał coraz większym, jest tam na miejscu, u siebie, w swoim pełnym wymiarze i osiąga, kiedy ma się na to trochę więcej siły, stopień piękna całkiem osobnego. Tutaj zaczyna występować jako nędzna imitacja. Dawniej prowincja była straszna jako prowincja, teraz także dlatego, że przybierając wszystkie pozory nieprowincji, uprzykrzenia nieprowincji, nie jest wielkim miastem. Nie ma już urody prowincji i nigdy nie zyska urody wielkiego miasta. Zostaje coś sflaczałego, mimo że ogromnie niby błyszczącego i ruchliwego. I właściwie, zważywszy, że nowa komunikacja zbliża, coś, co zmienia się w suburbię, w przedmiejskość, moją starą nienawiść³⁷.

Z tej „nieprowincji” pisarz postanowił przenieść się do „wielkiego miasta”. Zamieniając Chiavari na Paryż, przeprowadzał się „ze skrajności w skrajność, [...] Ze wsi do Babilonu”³⁸. Jak pisał do Stanisława Lema, zawsze wiedział, „tylko niejasno”, że jego śródziemnomorska przygoda „musi się jakoś skończyć”³⁹. Z względu na problemy paszportowe nie mógł dokładnie przewidywać, kiedy wyjazd z Chiavari będzie możliwy, dlatego też kres owej przygody

³⁷ S. Lem, S. Mrozek, *Listy 1956–1978*, s. 641–643.

³⁸ Tamże, s. 653.

³⁹ Tamże, s. 654.

nadszedł dlań trochę niespodziewanie. Był to już jednak najwyższy czas na zmianę:

Zgrałem, zżyłem tutaj już wszystko, nic więcej mnie już nie czeka w sensie wewnętrznego a zasadniczego poruszenia. W pewnym sensie to wybrzeże pokonało mnie, bo w tej chwili, kiedy ja je jako zwyciężyłem, to znaczy wyeksploatowałem i przewierciłem ostatecznie, ono jednak tam jest za oknem, zmokłe i ciemne, i niby zwyciężone i wydrążone jest przeze mnie całkiem, ale wobec tego dlaczego jeszcze jest? Jego mimo wszystko obecność to właśnie jego rewanz w drugiej rundzie, ale nie będę niczego już tu zaczynał, nie da się, odchodzę⁴⁰.

Chociaż Chiavari „wyszło” jako źródło „wewnętrznego a zasadniczego poruszenia”, ponad cztery lata spędzone w nadmorskim miasteczku na Riwierze były niewątpliwie ważnym etapem w wędrówce Mrożka na Zachód. Sposób, w jaki pisarz przedstawia swój związek z tym miejscem, dowodzi, że konkretne doświadczenie geobiograficzne odegrało istotną rolę w procesie samopoznania. Co istotne, pozostawiło ono ślad nie tylko w *Dzienniku* i korespondencji, ale również wpłynęło na literacką twórczość pisarza. Z doświadczenia tego zrodziło się nie tylko opowiadanie *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie*. Jego ślady można dostrzec również w innych utworach z tomu *Dwa listy*, zwłaszcza w opowiadaniu *Ci, co mnie niosą*, którego pomysł powstał – jak wynika z zapisków w *Dzienniku* – w Chiavari:

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. Jedyne podejrzenie, że chciałem, żeby mnie upuścili. Ale czy to 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 piękne⁴¹.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1, s. 484.

Lektura opowiadań Mrożka w kontekście *Dziennika* i korespondencji odsłania ukryty, chociaż sugerowany przez pierwszoosobową narrację, autobiograficzny wymiar jego twórczości literackiej, która okazuje się głęboko zakorzeniona w doświadczeniu konkretnej przestrzeni geograficznej. Skłania też do zastanowienia się nad tym, czy „ślad autora”⁴² w opowiadaniach Mrożka nie jest bardziej wielowarstwowy niż to wynika z zestawienia ich z fragmentami *Dziennika* i listami pisanymi w okresie, w którym utwory te powstały. Jak wcześniej wspomniałam, zaskakująca szczegółowość opisów topograficznych w *Baltazarze*, świadcząca o zmysłowej i emocjonalnej wrażliwości pisarza na otaczającą go przestrzeń, zasadnym czyni pytanie, czy te wczesne doświadczenia geobiograficzne, które utrwaliły się tak wyraziście w jego pamięci, nie pozostały też jakiś śladów w utworach literackich. Czy na przykład pomysł, aby bohaterem opowiadania uczynić parobka młynarza nie zrodził się pod wpływem wspomnień z dzieciństwa, które – jak to ujął Mroźek w przywołanym już zapisku z *Dziennika* – przyplątywały mu się czasem⁴³. Trop taki podsuwa fragment z *Baltazara*, w którym pisarz, wspominając pobyty w Porąbce Uszewskiej u dziadków ze strony ojca, wyznał:

Lubiłem jeździć wieczorem do młyna. Droga wiła się tuż przy rzece, wóz był zaopatrzony w półkoszki, a cierpliwe krowy z wolna mnie usypiały. Tak, krowy, bo dziadek, będąc biedniejszy od okolicznych chłopów, używał krów, a nie koni⁴⁴.

Można by również zapytać, czy odczuwana przez bohatera *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie* „zaprzestrzenność” nie jest

⁴² M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996 oraz *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska i in., t. 1, Kraków 2005.

⁴³ S. Mroźek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków 2010, s. 39.

⁴⁴ S. Mroźek, *Baltazar*, s. 55.

w jakimś stopniu śladem opisanego w *Baltazarze* doświadczenia przestrzeni podczas zimy 1942 roku spędzonej w Porąbce:

Codziennie w wiecznym półmroku sypał równo śnieg, potem szybko się ściemniało i nic już nie było widać. Tylko szczekanie niewidocznych psów niesło się po okolicy. Nadal obowiązywało zaciemnienie. Wewnątrz karbidówka świeciła upiornie białym światłem, syjąc jadowicie przez kilkanaście sekund, a potem nagle gasła. Czytanie w tych warunkach traciło sens, nawet przy moich oczach, rzekomo dobrych. Jedyną rzeczą, jaką mogłem zrobić, było opatulenie się w kuchni stertą używanych ubrań i oddanie marzeniom. W owym czasie miałem nieograniczoną wyobraźnię. [...]

Potem było jeszcze gorzej. Narastający mróz i brak opału osiągnął także kuchni. Nasze życie koncentrowało się w jednej izbie. W łóżku przebywałem już stale, dniem i nocą. Jedyną rozrywką było chuchanie na szybę w oknie, aż ukazywała się część stodoły, gnojówka i psia buda, z której pies nigdy nie wychodził, oraz nieustający śnieg⁴⁵.

Usilne tropienie tego rodzaju śladów wydaje się niecelowe ze względu na trudności związane z weryfikacją wywodzonych na ich podstawie hipotez interpretacyjnych. Gdy się jednak takie zbieżności odkrywa, trudno od razu uznać je za wyłącznie przypadkowe. Traktowanie ich z założenia jako nieistotnych byłoby moim zdaniem postępowaniem pochopnym.

Traces of Geobiographical Experience in Works by Sławomir Mrożek

Summary

Literary works by Sławomir Mrożek gain a new perspective when interpreted in the context of *The Diary* and his autobiography *Baltazar*. The author of the article refers to the metaphor of trace which conceptualizes the relationship between the writer and a literary text, as it has been proposed by

⁴⁵ Tamże, s. 75.

Małgorzata Czermińska. In Mrozek's works, she discovers the traces of geobiographical experience, which are reflected in his depiction of space. Consequently, the comparative study of literary works and autobiographical texts leads to the conclusion that space metaphor, which expresses Mrozek's key dilemma – identification, stems from specific geographical experience.

Magdalena Roszczynialska

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Północ – Południe. Geobiografia Michała Olszewskiego

Tytułowa opozycja Północy i Południa ma trzy równoległe wykładnie, w równym stopniu korespondujące z będącą przedmiotem zainteresowania w tym artykule postawą geobiograficzną, czy – korzystam z neologizmu Elżbiety Rybickiej – auto/bio/geo/graficzną¹. Po pierwsze, chodzi o utrwaloną kulturowo antynomię tych obszarów geograficznych. Jak pisze autorka hasła w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* Maria Joczowa², to – mające antecedencję w tzw. teorii klimatów łączącej fenomeny naturalne z kulturowymi – przeciwstawienie pojawiło się u progu formowania się w Europie nowożytnych narodów, a więc na styku oświecenia i romantyzmu, w związku z zapotrzebowaniem na legitymizującą ową emancypację tradycję lokalną, wywiedzioną z jak uważano, „duchowej spuścizny ludów Północy”. Skostniałe, bę-

¹ E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 11.

² M. Joczowa, *Literatura Północy i literatura Południa*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.

dące domeną „zdawkowej ogłady”³ Południe ustąpiło miejsca kulturotwórczej, emanującej energią natury Północy. W innym wariantcie człony tej opozycji stanowiły: realne, utekstowione Południe (antyk) *versus* mglista i wyobraźniowa Północ (gotyk). Za właściwości tych dwu geokulturowych formacji miały odpowiadać (podaję dalej za *Słownikiem*): czynniki środowiskowe (a konkretnie, w ujęciu pani de Staël z dzieła *O literaturze rozważanej w jej związkach z instytucjami społecznymi* z roku 1800, przyroda, klimat i przebieg procesu historycznego) w odmienny sposób determinujące „ ducha narodu”. Północ i Południe były zatem kategoriami interpretacyjnymi estetyki, ale też nauk historycznych. Romantyczny historyzm „uzależnia[1] człowieka i jego sztukę od krajobrazu, czyli od historycznego ukształtowania natury”, podkreśla Maria Janion⁴. Dodać należy, że preferowanymi, tj. „północnymi”, wzorcami estetycznymi były „barbaryzm” i „średniowiecze”, swoista kontrkultura romantyczna o wywrotowym potencjale. Ta romantyczna wizja powróciła w rozmaitych praktykach edukacji narodowej w I połowie XX wieku w Prusach Wschodnich. Omawiający tę problematykę Robert Traba wskazuje na liczne praktyki narodotwórcze: od Ruchu Wędrownych Ptaków, poprzez podniesienie krajoznawstwa do rangi najważniejszego przedmiotu szkolnego nauczania, po działania upamiętniające związane z urządzaniem cmentarzy wojennych (w wyniku ogłoszonego w 1916 r. konkursu) na kształt „bohaterskich gajów”, w których ideę trwałości i siły narodu niemieckiego ucieleśniał dąb⁵, a zatem praktyki oparte na owej „germańskiej” mistyce jedności życia człowieka i przyrody. Traba proponuje także, by współczesne metody organizacji pamięci zbiorowej na terenach polskich dawniej będących terytorium niemieckim rozwijać w oparciu o metaforę

³ M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: *też*, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 47.

⁴ Tamże, s. 45, tam też dalsze bogate omówienie tej koncepcji.

⁵ R. Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006, s. 169–182, 232.

współsukcesji, to znaczy rozbudzając, podtrzymując i zaspokajając potrzebę „emocjonalnego utożsamiania się z ratowanym krajobrazem kulturowym”⁶. Druga hermeneutyka tytułowej antynomii to – ujmując słowami Doroty Kołodziejczyk – „postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią”⁷, w rozmaitych swoich odcieniach i mutacjach, od idei Polski od morza – Bałtyckiego do morza – Czarnego⁸, „od morza do Tatr”, przez antyimperializm i antykomunizm, po zachodzące procesy decentralizacji metropolii i marginalizacji przedmieścia jako współczesne inkarnacje logiki (post)kolonialnej⁹. Trzecia wreszcie ścieżka interpretacyjna wiedzie ku „szlakom dzikich gęsi”¹⁰, na których skrzyżowały się trajektorie Kennetha White’a, Mariusza Wilka i... Michała Olszewskiego. Weryfikujący autora *Niebieskiej drogi* w roli swojego duchowego mistrza Mariusz Wilk postuluje: „Żyć rytmem przelotnych ptaków: jesienią na południe, wiosną na północ”¹¹. Przy tym definiuje siebie jako człowieka Północy, tzn. niezależnie od

⁶ Tamże, s. 160. „Borussia” zrealizowała taki projekt, tzn. renowację cmentarza wojennego w Drwęcku (Dröbnitz).

⁷ Por. D. Kołodziejczyk, *Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią, w: Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011.

⁸ M. Janion pokazuje, że w wyobrażeniu Mickiewicza opozycja akwenów: Bałtyckiego i Czarnego nakładała się na kulturową dychotomię Północy i Południa i jednocześnie ją niwelowała, poprzez przekonanie poety o bliskim pokrewieństwie (etnicznym i kulturowym) Gotów i Sarmatów (M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, s. 21–23).

⁹ Por. E. Rybicka, *Decentralizacja metropolii, Metropolia-kolonie, Marginalizacja przedmieścia*, hasła w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.

¹⁰ Te słowa Kennetha White’a stanowią nie tylko motto epilogu trzeciej części *Dziennika północnego* Mariusza Wilka, ale szerzej – patronują twórczości autora *Lotem gęsi* jako peryfrazą postawy intelektualnego nomadyzmu („łańcuchy ludzi, przekazujących sobie idee i książki, przypominają klucze dzikich gęsi na niebie”, M. Wilk, *Lotem gęsi*, Warszawa 2012, s. 200) oraz geo-poezjowania.

¹¹ M. Wilk, *Lotem gęsi*, s. 183. Tropy (*nomen omen*, ponieważ w języku Wilka tropa oznacza podróż) się komplikują, bo inspirujące pisarza *Dzikie łabędzie* White’a są zapisem „geopoetyckiej pielgrzymki” filozofa po Japonii, m.in. śladami Matsuo Bashō, autora *Po ścieżkach Północy*, por. M. Wilk, *Lotem gęsi*, s. 201 i n.

aktualnego geograficznego usytuowania dysponującego specyficznym „stanem *uma*, w którym panuje Pustka”¹², będąca z kolei warunkiem kontaktu ze światem i dawania mu świadectwa: „Jedynie mając pusty *um*, można weń wpuścić zewnętrzny świat, aby go lepiej opisać”¹³. Ta postawa, bliska praktyce zen, przez Kennetha White’a nazywana nomadyzmem intelektualnym, miała wedle słów samego „poety-kosmografa” mieć źródła w romantycznej filozofii przyrody¹⁴, ponieważ „człowiekiem gościńca” zostaje ten, kto w toku zmysłowego i mistycznego jednocześnie kontaktu z przyrodą, z doświadczanym krajobrazem naturalnym, osiąga poczucie więzi z całym kosmosem¹⁵, czyli mówiąc językiem dyskursywnym – świadomość ekologiczną, wynikającą z przesłanek nieantropocentrycznego humanizmu¹⁶.

Opozycja Północy i Południa jest jedną ze struktur długiego trwania, „stałych dla nieskończonej liczby pokoleń”¹⁷, ramą geograficzną kierującą przepływem historii.

¹² Tamże, s. 205.

¹³ Tamże.

¹⁴ A. Kronenberg, *W stronę delikatniejszego zamieszkiwania Ziemi – geopoetyka Kennetha White’a*, „Fraza” 2012, nr 4, s. 11.

¹⁵ E. Konończuk, *O poetyckim zamieszkiwaniu świata według Kennetha White’a*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, s. 49.

¹⁶ Por. E. Rybicka, *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, s. 27.

¹⁷ F. Braudel, *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, w: tegoż, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Warszawa 1999, s. 55. Przy okazji może warto przypomnieć pochodzące sprzed pół wieku słowa historyka dotyczące geograficznych uwikłań biografii indywidualnych i zbiorowych, czyli wymogów środowiska geograficznego: „Człowiek w ciągu długich stuleci jest więźniem klimatów, typów roślinności, fauny, upraw, powoli ukształtowanej równowagi, od której nie może odejść bez ryzyka, iż zarysuje się cały gmach. Proszę pomyśleć o miejscu, jakie zajmują okresowe wędrówki stad dla wypasu w życiu ludności góralskiej, o trwałości pewnych sektorów życia morskiego, zakorzenionych w określonych, szczególnie korzystnych punktach linii brzegowych, proszę pomyśleć o trwałym umiejscowieniu miast, uporczywości szlaków lądowych czy morskich, o zadziwiającej stałości ram geograficznych, w jakich rozwijają się cywilizacje” (tamże, s. 55–56).

Biografia Michała Olszewskiego wpisana jest w ten wahadłowy ruch na osi Północ – Południe, od miejsca urodzenia do miejsca osiedlenia, jest to więc geobiografia *par excellence*. Rytm życia harmonizuje z cyklami przyrody w najbardziej dosłownym sensie: wedle informacji podanych przez pisarza¹⁸, rodzinne letnie wakacje spędza on na Suwalszczyźnie, krainie ojczystej swojej babki po kądzieli, wiadomo zaś, że obowiązki zawodowe łączą go z południem Polski. Olszewski, rocznik 1977, urodzony i wychowany w Ełku, po krótkim epizodzie warszawskim skończył studia polonistyczne w Krakowie (UJ) i życie zawodowe związał z prasą krakowską (lokalny oddział „Gazety Wyborczej”, w którym obecnie pełni funkcję redaktora naczelnego, i „Tygodnik Powszechny”, gdzie był kierownikiem działu reportażu). Jego pisarstwo ściśle łączy się z pracą reportera i wpisuje w pojemną dziedzinę rozciągającą się pomiędzy reportażem, formami autobiograficznymi i literaturą. W ujęciu Katarzyny Kubisiowskiej jest wręcz dziennikarstwem literackim: „Reporterska forma przenika się tu z literaturą w czystej postaci”¹⁹. Dziedzictwo warsztatu reportera stanowi praktyka łączenia tekstu pisanego z fotografią, skłonność do mikroobserwacji (mikrohistorii), jak również swoiste „wychylenie” antropologiczne ku Innemu, urzeczywistniające się w – będącej podstawową figurą pisarstwa etnograficznego – podróży: zarówno tej realnej (w pracy reportera), jak i tej wyobrażonej (w literackiej fikcji), a także ich formach pośrednich (dziennik podróży, esej)²⁰. W debiucie książko-

¹⁸ Rozmowę z Michałem Olszewskim przeprowadziłam w Krakowie, 15.05.2014.

¹⁹ K. Kubisiowska, *Nie pytaj mnie...*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 45 (3200).

²⁰ O prozie Michała Olszewskiego w kontekście zmacenia gatunków dziennikarskich pisze Katarzyna Frukacz, *Między literackością a podmiotowością. Nowy wymiar „skażenia” polskiego reportażu (na przykładzie „Zapisków na biletach” Michała Olszewskiego)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 1 (11), http://www.postscriptum.us.edu.pl/pdf/ps2013_1.pdf [dostęp 24.11.2014]. Autorka typ wrażliwości tego reportera nazywa fenomenologicznym, zmierzającym ku uchwytowaniu „esencji świata” przez uważną jego obserwację; podkreśla także bliskość narratora i przestrzeni, a w konkluzji orzeka afektywny potencjał tej prozy.

wym, zbiorze fikcjonalnych opowiadań *Do Amsterdamu* (2003)²¹, nie trudno rozpoznać przestrzeń i problemy społeczne miejsca rzeczywistego: Krótkie Miasto to, dodajmy, niezbyt szczelnie przylegająca, maska Ełku (podobnie jak Łukowiec w powieści *Muzeum ziemi oczystej* Siegfrieda Lenza). Praktyka maskowania i demaskacji, ruchu do i od fikcji, znamionuje charakterystyczny, mediujący pomiędzy tożsamościami podmiot sylleptyczny – jedno z wcieleń nomady. Doświadczenie podróży prowincjonalną koleją, przez liche i liszajowate miejscowości, „które wyglądają, jakby się składały wyłącznie z budynku stacyjnego i szlabanu” [DA, s. 23], skłania bohatera do deklaracji: „Książkę mógłbym chyba o tym napisać” [DA, s. 24]. Ta możliwość aktualizuje się w późniejszej twórczości Olszewskiego. Wydany *nomen omen* w serii *linie krajowe* Wydawnictwa Czarne cykl *Chwalcie łąki umajone* (2005)²², ta litania do Polski przydrożnej, w opinii samego pisarza jest narracją bohatera błąkającego się pomiędzy światami: przechodzącego „wielki lifting krajobrazu polskiego” oraz ulokowanej na Mazurach Garbatych „krainy rodzinnych mitologii”, z których żaden nie daje schronienia²³. Dylematy radykalnego ekologizmu przedstawia pisarz w niedocenionej²⁴, jak uważa, powieści *Low-tech* (2009)²⁵, której główny bohater, Cfiszen, początkujący architekt, później anarchizujący miejski aktywista, przyjeżdża do K. „z drugiego końca kraju, przyciągnięty jego uniwersytecką, sięgającą jeszcze średniowiecza sławą”. W K., z kilku wycieczek odbytych w czasach dzieciństwa, zapamiętał „olbrzymi rynek, szczęśliwych pijaków, dorożki, kwiaciarki, pomnik wiesz-

²¹ M. Olszewski, *Do Amsterdamu*, Kraków 2003. Dalej w cytatach jako DA z podaniem numeru strony.

²² M. Olszewski, *Chwalcie łąki umajone*, Wołowiec 2005. Dalej w cytatach jako CH z podaniem numeru strony.

²³ Informacje z czwartej strony okładki *Chwalcie łąki umajone*.

²⁴ Informacja uzyskana podczas rozmowy z pisarzem.

²⁵ M. Olszewski, *Low-tech*, Kraków 2009. Dalej w cytatach jako L z podaniem numeru strony. O powieści ekologicznej por. I. Adamczewska, *Powieść ekologiczna jako gatunek krytyczny*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, nr 2.

cza” [L 64], co pozwala czytelnikowi zidentyfikować miasto jako Kraków. *Zapiski na biletach* (2010)²⁶ stanowią przetworzoną wersję reportaży z podróży po Polsce opublikowanych wcześniej na łamach prasy [ZB, s. 312], a zarazem autentystyczny wariant cyklu litanijnego. Realny i pięć lat starszy od swego literackiego wcielenia reporter wydaje się w nich bardziej pogodzony ze swoją tożsamością nomady. Tematyka ekologiczna powraca w rozmowach z franciszkaninem, ojcem Stanisławem Jaromim (2010)²⁷. Symboliczny powrót do krainy dzieciństwa stanowi napisany wraz z Rafałem Żytyńcem z „Borussii” *Spacerownik po mieście niezwykłym* (2012), którym jest... Ełk²⁸.

Ten krótki przegląd miał na celu unaocznić, że twórczość Michała Olszewskiego, bezwyjątkowo rządzoną bio- oraz topograficznym zmysłem autora, można i trzeba rozważać w ramach postulowanej przez Małgorzatę Czermińską już niegdyś, a zaadaptowanej teraz do kategorii miejsca autobiograficznego hipotezy „podmiotu dzieł wszystkich jednego autora”²⁹. Kluczowa dla mnie jest uwaga badaczki, że w kontekście miejsca autobiograficznego „ruch nie przestaje być sposobem odnoszenia się człowieka do przestrzeni”³⁰, przeciwnie, to właśnie doświadczenie przemieszczenia, tak w perspektywie historycznej czy społecznej, jak szerszej, antropologicznej (jak model trybu życia: osiadły lub mobilny), staje się warunkiem ujęcia miejsca. Powstaje jednak pytanie, jak pisać

²⁶ M. Olszewski, *Zapiski na biletach*, Warszawa 2010. Dalej w cytatach jako ZB z podaniem numeru strony. Tematyce prowincjonalnej w dwu zbiorach Olszewskiego – *Chwalcie łąki umajone* oraz *Zapiski na biletach* – poświęciła tekst Anna Figa Polak przygraniczny, *Polska przydrożna – wśród rekwizytów literackiej przestrzeni pogranicznej*, w: *Granice i pogranicza w humanistyce*, red. M. Roszczyńska, B. Serwatka, Kraków 2011.

²⁷ o. S. Jaromi, OFMConv, M. Olszewski, *Eco-book o Eko-Bogu*, Kraków 2010.

²⁸ M. Olszewski, R. Żytyniec, *Ełk. Spacerownik po mieście niezwykłym*, Ełk 2012.

²⁹ M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996; M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

³⁰ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 192.

geobiografię nomady, gdy kłopot w tym, że tożsamość topograficzną autora *Zapisków na biletach* da się określić jako jednocześnie ulokowaną i od-miejscowioną (właśnie częściej atopiczną, a nie dyslokowaną).

Egzystencjalny stan od-miejscowienia (deterytorializacji) narratora/bohatera manifestuje się w prozie Olszewskiego w różnorodny sposób, za pomocą określonego repertuaru powracających motywów, specyficznej kreacji postaci oraz perspektywy narracyjnej. W jego skład wchodzi:

1) figuracja rodzinnego pejzażu jako ułomnego (Mazury Garbate, CH) lub umarłego (wizyty w domu rodzinnym nieodmiennie wywoływane są śmiercią bliskiej osoby – DA – bądź odwiedzinami cmentarza w Kowalach Oleckich – CH, s. 49);

2) fiasko powrotów do mitycznego centrum i zarazem fiasko nostalgicznej opowieści o miejscu dzieciństwa, toposie miejsca autobiograficznego:

po raz kolejny bezskutecznie wietrzę za centrum, matecznikiem, w którym wyrosły moje sny, przekazywane metodą usta–uszy rodzinne historie, szukam kolein wyjeżdżonych furmanką dziadka [...]. Usycha miejsce, w którym wyznaczyłem środek swojego prywatnego układu współrzędnych, centrum świata, punkt (o, o) [...]. Jakie miejsce? Może go nigdy nie było [CH, s. 46, 48]³¹;

3) ucieczka z miejsca rodzinnego: „Teraz odjazd. A właściwie ucieczka. Inaczej nie można nazwać gwałtownego ruchu na Południe, spóźnionej ewakuacji w cieplejsze strony” [CH, s. 45];

4) przekraczanie granic państwowych i innych cezur, jak na przykład granic ról społecznych (przemysł [CH, s. 13–44])³², do brych obyczajów (używki [DA, s. 134–135, 138, CH, L]);

³¹ A wówczas, gdy powrót taki się dokonuje, to – rzecz charakterystyczna – w formie przechadzki po mieście niezwykłym, bo w dużej mierze ufundowanym na braku (ludzi, miejsc, urządzeń, języka itd., które tu niegdyś istniały).

³² W rozmowie Olszewski wspomina także swój udział w subkulturze punk, a więc już osobistą skłonność do wyłamywania się z dominujących porządków kulturowych.

5) skłonność do włóczęgostwa: „z dróg nie spędziła mnie wpisana w autostop nieznośna powierzchowność przygód” [CH, s. 84]; „Kiedyś powiedziałbym o sobie łzawo, że jestem jako ten liść, który miotany porywami wichrów i powiewów zdąża intuicyjnie do celu. A lepiej w inny sposób, nowocześniej: jak strzęp folii, jak stara reklamówka” [CH, s. 92], ciągły przymus ruchu [ZB, s. 44];

6) predylekcja do podróży autostopem, autobusem i przede wszystkim – koleją (*Zapiski na biletach* w całości stanowią mikrologiczny dziennik podróży kolejowych): „Dziennikarz terenowy niezmotoryzowany jest dziennikarzem mniej wartościowym. Jest na szczęście i druga strona medalu” (w domyśle – pozytywna) [ZB, s. 265], „Nic ponad pociąg. Choćby najbardziej luksusowe auto czy autobus nie dorównają stukotowi stalowych kół” [ZB, s. 59], rozkoszowanie się lekturą rozkładu jazdy;

7) ekspozycja jako miejsca autobiograficznego przestrzeni liminalnej miasta, przestrzeni pomiędzy porządkiem kultury a żywiołowością natury, czyli tzw. Osiedla i działek: „Początek Osiedla, gruzowiska pod balkonami, zapach świeżego betonu w mieszkaniach, i błoto, bajora błota” [CH, s. 8], „[blok] najbardziej na północ wysunięty przyczółek Krótkiego Miasta. Dalej ciągnęły się już tylko tory, działki i pola” [DA, s. 35], „nudne i peryferyjne miejsce” [ZB, s. 289], w K. funkcję tę spełnia przejście podziemne [L, s. 14–16];

8) ekspozycja miejskich marginesów administracyjnych, kulturowych i społecznych: „Najwcześniejsze strzępy wspomnień, widok z okna Starego Domu – [...] na trawniku Cyganie wylegają się wokół ogniska, obok nich pijak w spodniach bierze rozpęd [...] i skacze w srebro fal” [CH, s. 8], osławiona Banderosa, która „była ślepą uliczką” (dosłowną i metaforyczną), „miejscem dla załogantów, którzy postanowili dojść do krańca” [DA, s. 124];

9) ekspozycja peryferii, przydrożnej Polski peryferyjnej, preferencja „tras alternatywnych” [ZB, s. 82], wycieczek o „niecodziennym posmaku”, podczas których „miasto odkrywało nową twarz”, twarz gorszych dzielnic, a nie zaprojektowanego „od liniiki Osie-

dla” [DA, s. 96–97], w wersji autentystycznej chodzi zaś o perypetie dziennikarza na reporterskich „bokach” [ZB], poza centrum wydarzeń istotnych na przykład z punktu widzenia wielkiej polityki;

10) reporterska tendencja do nawiązywania kontaktów ze współpasażerami i przypadkowymi towarzyszami podróży i wy-prowadzanie ogólniejszego sensu z sytuacji spotkania [CH, s. 85, ZB, s. 265–266]; dialogiczność, umiejętność przytaczania cudzego słowa (w mowie pozornie zależnej);

11) skłonność do „spoglądania z ukosa”, sytuowania się w ruchu pomiędzy biegunami „tu” i „tam”, ironia oraz autoironia. Jedną z notatek na biletach zaczyna od zacytowania z *Księgi ziół* Sándora Márai fragmentu *O rytmie i zmianie*:

Wskazane jest zmieniać i odmieniać nie tylko życiowe sytuacje, ale i porządek życia. Czasami niewielka zmiana o parę kilometrów wyrывa nas z pospolitej, okresami dręczącej i na pozór niemożliwej do zniesienia, kręcącej się w kółko bezradności. Czasami wystarczy pojechać do Ostrzyhomia [ZB, s. 51]³³.

Lokowanie się (re-terytorializacja) w tej chwiejnej/ugiętej/poruszonej/przemieszczonej przestrzeni nie odbywa się w miejscu, w tym sensie, że nie polega na stabilizacji. Jest to lokowanie się przez zahaczanie się w ruchu o równie mobilne i podległe czasowi przedmioty/obiekty i ludzi (np. w reporterskiej praktyce wy-pytywania). Orientacji służy mapa, która jednak nie jest czymś wobec podmiotu zewnętrznym, gdyż jak mówi literackie *alter ego* Olszewskiego³⁴, można się „gubić i odnajdywać we wnętrzu mapy” [CH, s. 85]. I dalej: „okrezną drogą czy na wprost – zawsze dotrę do wyznaczonego punktu” [tamże]. Mapa jest więc narzędziem (jak ang. *toolkit*), ma sens utylitarny (może warto przy-

³³ Niekiedy chodzi o kwestie w porządku życia najprostsze, pouczająca w tym względzie jest notka *Balonik* – wyjazd w teren powoduje przekłucie balonika reporterskiego ego.

³⁴ Dziennikarz uważa postać narratora *Chwalcie łąki umajone* za najbliższą prawdy o sobie (rozmowa z Michałem Olszewskim).

pomnieć w tym kontekście ang. *roadmap* jako plan działania, harmonogram). Olszewski-reporter w tekście *O uczuciu do mapy* wyznaje wprost: „zżyłem się z mapami i trudno mi zaakceptować tryumf elektronicznych gadżetów” (jak system nawigacji satelitarnej GPS) [ZB, s. 262] i wskazuje na ich, tj. map, niezbywalne według niego własności, jakimi są zdolność do pobudzania wyobraźni – nie chodzi o wywoływanie wspomnień, tylko o zachętę do podjęcia podróży, wyzwanie oraz zdolność do indukowania czujności, uważności. Mapa, w odróżnieniu od wąsko utylitarnej GPS prowadzącego „kuriera” od punktu do punktu z wyłączeniem kontekstu, wystawia podróżującego na „niepewność i ryzyko”. Dodać można, że GPS prowadzi zwolnionego z odpowiedzialności za podejmowanie decyzji po mapie, natomiast ten drugi podróżuje wraz z mapą (tzn. mapa też się porusza)³⁵. Olszewski posiada sporą wrażliwość kartograficzną³⁶, obok ramy: Północ – Południe, układu sieci kolejowych i drogowych, mapy stanowią chyba najczęściej przywoływany model organizacji przestrzeni w jego twórczości. W *Zapiskach na biletach* pojawiają się w aż trzech systemach semiotycznych: fotografii (fotografia mapy), języka (językowa artykulacja mapy i refleksja nad mapą) i graficzno-słownym. Zamieszczona przed właściwym tekstem *Zapisków na biletach* mapa składa się z konturowego wyobrażenia Polski w obecnych granicach terytorialnych. Użyto w graficznej reprezentacji mapy dwu kolorów: bieli i czerni. Biel jest znakiem pustki, czern symbolizuje miejsca wyłaniające się z podróży reportera, a podpisy je identyfikują. Dwa obszary powiększono na oddzielnych sub-mapach: Mazury Garbate i Suwalszczyznę oraz obszar metropolitalny

³⁵ Natomiast w systemie GPS mapa się nie porusza, bo stanowi siatkę obiektywnych odniesień do założonych punktów.

³⁶ W jakiej mierze dziedziczy język kartograficzny po Andrzeju Stasiuku; określenie „wrażliwość kartograficzna” przytaczam za Karlem Schlöglem, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009.

„Krakowic”³⁷. Widać na niej ciągnący od północy do południa „szlak dzikich gęsi” (czy żurawi, bo ta metafora cykliczności życia uwiodła także Olszewskiego) [CH, s. 54–55], tam rośnie gęstość mapy. Mapa ta jest subiektywnym wyobrażeniem przestrzeni zorientowanej według osi Północ – Południe względem południka (0,0) przebiegającego przez Elk, rodzinne miasto autora; Polska Olszewskiego to Polska B, przesunięta. W innym miejscu reporter pisze o własnej meta-mapie, czyli uwarunkowanej biografią matrycy mapy (jako reprezentacji przestrzeni) o skonkretyzowanej, bo wywiedzionej właśnie z biograficznego doświadczenia, treści: „Kolejne etapy życia kojarzą mi się mocno z jeziorami [...] Tak się jakoś ustawiam, że biorąc do ręki nową mapę, węższą przede wszystkim za jeziorami” [ZB, s. 286]. Mapy tego rodzaju, jako narzędzia, lokują się ma pograniczu użytkownika i tego, co wobec niego zewnętrzne, są to mapy mentalne³⁸: „z czasem w mojej głowie powstała kolejna mapa Krótkiego Miasta, geografia miejsc i ludzi” [DA, s. 94]. Nie muszą wcale być wynikiem jednostkowego doświadczenia, mogą także stanowić przekazywane z pokolenia na pokolenie dziedzictwo:

Tej granicy już prawie nie widać. Czasem tylko jakiś zapalony przewodnik zatrzyma autokar [...] i – wskazując na rów przecinający w poprzek pejzaż – powie: „To tu. Tędy przebiegała dawna granica między Prusami Wschodnimi a Polską” [...] Są tam jeszcze miejsca, gdzie wyraźnie widać zmianę – asfalt przechodzi w granitową kostkę, architektura drewniana ustępuje czerwonej cegle i beżowym tynkom. Krajobraz podnosi się i zaczyna nieznacznie falować. Z chaszczy i lasów wyłażą resztki bunkrów. Używam wtedy rodzinnej mapy, prze-

³⁷ Krakowicami nazywają urbaniści i socjologowie miasta rozrastającą się wzdłuż autostrady A4 konurbację Krakowa i Katowic.

³⁸ Mapy/obrazy mentalne – według Kevina Lyncha – umożliwiają łatwiejszą orientację się w środowisku, czyli mają sens psychologiczny, czy szerzej – ekologiczny. Niekoniecznie reprezentują one pożądane stany rzeczy, bo istnieją także oczywiście kontrmapy, jak na przykład nowa mapa zagospodarowania przestrzennego północnych krańców Elku (z projektem – już zresztą urzeczywistnionym – obwodnicy, stacji benzynowej i hipermarketu (ZB, s. 293)).

kazanej mi w spadku przez babkę, mapy nigdy nienarysowanej, istniejącej tylko w wyobraźni. Dzieli północno-wschodni świat na Stare Tereny i Nowe Tereny [...] Mam w głowie tę granicę. Tyle że znaki wartości ułożyłem odwrotnie [ZB, s. 132].

Można w tym miejscu przywołać konceptualizację tego rodzaju map: kartograficznie ukazana przestrzeń życia, o czym pisał, w odniesieniu do projektów Waltera Benjamina, Karl Schlögel³⁹, mapy-autobiografie, które w kontekście geopoetyki Kennetha White'a omówiła Elżbieta Konończuk⁴⁰, zaś Elżbieta Rybicka wskazała na podobną w funkcjach kategorię „należących do nomadycznej logiki przestrzennej” map-eksperymentów⁴¹. Z perspektywy psychologii środowiskowej można ową mapę określić mianem środowiska życia, a estetycy nazywają taki typ relacji człowieka z otaczającą przestrzenią krajobrazem topograficznym albo uczestniczącym⁴², przy czym składową określenia „kraj obraz” trzeba rozumieć jako synekdochę rozmaitych form percepcji. „Krajobraz bez człowieka nie istnieje” – informuje Siegfried Lenz⁴³. Do problemu partycypacji jeszcze wrócę.

Dla Michała Olszewskiego mapa jest tożsama z krajobrazem: „jadę w górę mapy” oznacza jadę z Krakowa na północ Polski (i zarazem „wchodzę w inny czas” [CH, s. 95]). A więc podróżujemy nie palcem po mapie, ale w krajobrazach, to znaczy – jak pisze Karl Schlögel – całościach integrujących komponenty materialne i niematerialne, jak: „flora, fauna, geografia, klimat, kultura, nastrój, a nawet duch danego krajobrazu [...] dźwięk, język, dialekt, światło – zmieniające się zależnie od pory roku, temperatura

³⁹ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 364–365.

⁴⁰ E. Konończuk, *O poetyckim zamieszkiwaniu świata według Kennetha White'a*, s. 45.

⁴¹ E. Rybicka, *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 31–32.

⁴² B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.

⁴³ S. Lenz, *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*, przeł. Z. Kadłubek, w: *Miasto w sztuce*, s. 71.

– również zależna od pory roku⁴⁴. Na krajobraz składają się wobec tego jakości zmysłowe. Literackie przedstawienia krajobrazu ekwiwalentyzują to podmiotowe doświadczenie sensualne konstytuujące go. Spróbuję poniżej odtworzyć wrażliwość krajobrazu Michała Olszewskiego⁴⁵.

Życie reportera i pisarza-reportera spełnia się w podróży, dla której wybór środka lokomocji, jak wiadomo, ma znaczenie⁴⁶. Inaczej doświadcza świata pieszy, inaczej korzystający z transportu lotniczego. Nieludzkość tego ostatniego sposobu podróży staje się nawet przyczyną aktu obywatelskiego nieposłuszeństwa, a dokładniej samospalenia, dokonanego przez jednego z bohaterów powieści *Low-tech*. Jeszcze inną perspektywę przyjmuje podróżujący własnym samochodem. Automobilizm jako styl podróży oznacza niemal automatycznie separację od otoczenia, a oglądany przez szybę samochodową krajobraz redukuje do migawek. Warto uszczegółowić, że – jak pisze w *Socjologii mobilności* John Urry – „[ś]rodowisko przed przednią szybą jest «obcym innym», trzymanym na dystans za pomocą rozmaitych technik prywatyzujących, inkorporowanych we współczesny samochód⁴⁷, a przede wszystkim ogranicza się do obrazu. W odmienne relacje ze środowiskiem wchodzi ten, kto zdaje się na komunikację zbiorową lub autostop, a więc podejmuje kontakt z innymi ludźmi, chcianymi i niechcianymi współtowarzyszami podróży. Tak jest w przypadku Olszewskiego: był, w czasach pisania tamtych tekstów, dziennikarzem terenowym

⁴⁴ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 280.

⁴⁵ W mniej szczegółowy sposób pisałam na temat wielozmysłowej percepcji przestrzeni przez Michała Olszewskiego w artykule *Polityki/estetyki. Modele relacji z przestrzenią publiczną we współczesnej polskiej prozie artystycznej i publicystyce (na wybranych przykładach)*, w: *Nowe poetyki miejskie*, red. M. Roszczynialska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2015, jednak tok argumentacji i dobór przykładów zasadniczo jest podobny.

⁴⁶ J. Urry, *Socjologia mobilności*, przeł. J. Stawiński, Warszawa 2009, s. 87.

⁴⁷ Tamże, s. 94.

bez samochodu, co przypominało, mówiąc jego własnymi słowami, sytuację „dżokeja bez konika” [ZB, s. 265]. Rozróżnienie powyższe jest o tyle ważne, że podróż własnym samochodem konotuje przebywanie w pewien sposób nadal „u siebie”, w oswojonym miejscu, wśród swojskich przedmiotów (mobilność quasi-prywatna, jak nazywa ją John Urry). Natomiast autostopowicz jest „nie u siebie”, jest gościem, a niekiedy intruzem, liczyć się musi nawet w skrajnych przypadkach z możliwością zagrożenia życia. Jego podróż (a także momenty losowych przerw w podróży, przypadkowych przystanków, wyalienowanego oczekiwania „nigdziebąd”⁴⁸) niesie ze sobą więcej ryzyka niż tamta, także ryzyka somatycznego.

Podróże do celu i bez celu mogą mieć różne prędkości, tempo ruchu również regulują uwarunkowania kultury, na przykład materialnej: zmiana torów kolejowych na proste i lokomotywy na cichszą na stacji w Bohuminie całkowicie modyfikuje komfort podróży; przemieszczenie się z Krakowa do Warszawy, z Warszawy do Białegostoku, a stamtąd do Ełku spełnia się w rytmie trzech różnych prędkości („kraj trzech prędkości” [ZB, s. 102]), wrażenia proprioceptywne, kinestetyczne zmieniają się wraz z granicami kulturowymi (jak na przykład przy przekraczaniu Starych Terenów i Nowych Terenów, kiedy podłoże asfaltowe zastępuje bruk) albo w sytuacji tripu – podróży stymulowanej środkami oszałamiającymi (bohaterowie DA). Niekiedy podmiot prozy Olszewskiego nie jest w stanie nadążyć aktami percepcji wzrokowej za dynamiką podróży, nie może uchwycić, więc też nie rozumie otaczających go obrazów. Typowe chwytły poetyki percepcyjnej, potok składniowy, jukstapozycja, enumeracja („wylicznanka” – powtarza za Stasiukiem Olszewski [CH, s. 62]), ekwiwalentyzują tekstowo owo przeładowanie bodźcami:

⁴⁸ Wypożyczam to określenie od Pauliny Braiter, tłumaczki powieści Neila Gaimana *Nowhere*.

Kolejne obrazy płyną prosto w oczy niczym roje owadów, po istnieniu których zostają tylko smugi na przedniej szybie, próbuję je łowić, chociaż nikt nie łowi wody ani powietrza w sito [...] pojawiają się na chwilę, by zniknąć bez pretensji pozostawienia trwałego znaku na tafli świadomości [ZB, 267].

Pozostają zaledwie migawkowe widoki, a właściwie powidoki często o zamazanych konturach, które nie składają się w spójną narrację, mogą to raptem być utrwalone „na biletach”, a więc skromne rozmiarem – „błahostki, błyski, strzępy” [ZB, s. 267]⁴⁹. Pozornie stanowiące równoległe pasmo tekstu fotografie mają taki migawkowy, jak wiadomo „uśmiercający” chwilę, status. Michał Olszewski, który fotografię uważa za analogon pamięci, robi zdjęcia starym aparatem mieszkowym na kliszach 6 × 6 cm, wymagającym starannego kadrowania. Aparat jest uszkodzony, dziurawy, „przeświała”. W efekcie odbitki mają znamiona, „paprochy”, ich powierzchnie robią się chropawe, rozpoznawalne jakby bardziej dotykiem, nie wzrokiem, zyskują fakturę. To prędkość lokomocji jest jedną z możliwych przyczyn dezaktywacji, a co najmniej osłabienia funkcji poznawczych wzroku, czyli niemożności przejścia od aktów recepcji do aktów percepcji („smugi na szybie”), dzięki czemu aktywizują się pozostałe zmysły. We wzrokocentrycznych społeczeństwach Zachodu były one poddane rygorystycznej kontroli jako niehigieniczne. Tu jednak otwiera się dla nich horyzont użyteczności. W pisarskiej ewkiwalentyzacji przestrzeni Olszewski odwołuje się głównie do zmysłów dotyku i węchu:

Drogę mógł pokonać z zamkniętymi oczyma, bawił się tak dawno temu – zaciskał z całej siły powieki i przemierzał chodniki od jednego zakrętu do drugiego, licząc kroki. Nie potrzebował wzroku, by określić, gdzie się znajduje, wiedział, że w załomach Okrągłaka, późnokomunistycznej aberracji architektonicznej, pełnej wnęk, załomów, nisz

⁴⁹ Momentałość i zmienność percepcji, drobiazgowość widzenia i czułość wobec rzeczy bylejakich przypomina „widzenie” świata przez Mirona Białoszewskiego, którego skądinąd Olszewski bardzo ceni.

– mówi narrator *Do Amsterdamu* [s. 143], przy okazji przyświadczając teom psychologów środowiskowych, że nie ma rozłączności między podmiotowym a przedmiotowym, ponieważ człowiek nie może żyć poza środowiskiem życia (niewidomy używa architektury jako narzędzia, a więc ekstensji ciała⁵⁰). Przesunięcie reguł zmysłowego odbioru z wzrokowego w kierunku tych bardziej cielesnych interpretuję jako przejście w obszar estetyki środowiskowej⁵¹, zainteresowanej takimi wartościami, które są współdzielone (czyste powietrze, zdrowa woda), a nie wydzielane na własność, i w ramach której reakcja estetyczna na piękno jest niekiedy interpretowana jako wykształcona ewolucyjnie zdolność związana z zaspokajaniem przez organizmy potrzeby bezpieczeństwa. Tak kreowana przestrzeń ukazywana jest raczej jako sieć relacji, a nie kalejdoskop rozbłysków. Taktylna i haptyczna przestrzeń w ujęciu Olszewskiego jest domeną relacji wzajemnych, współdzielenia i współudziału, w której podmiotowe i aktywne „dotykać” to zarazem „być dotykającym”⁵². W najbardziej oczywisty sposób jest ona odwzorowaniem wrażenia tłoku (naporu ciał np. współpasażerów; oczywiście także przebudźcowania), ale chodzi również o zniesienie radykalnej granicy podmiot–przedmiot, ożywione–nieożywione, człowiek–rzecz, na przykład wówczas, gdy pisarz oddaje „zmysłowy gest” dziewczęcej dłoni „leniwie zsuwającej się z poręczy” autobusu [ZB, s. 251] albo gdy negatywnie ocenia automobilizm, pogłębiający „blizny dróg [...] orzące do głębi skórę ziemi” [ZB, s. 59]. Bohater tej prozy podróżuje najczęściej komunikacją zbiorową, co stanowi okazję do wrażeń olfaktorycznych, bowiem linie oraz węzły transportowe

⁵⁰ A. Bańka, *Spółeczna psychologia środowiskowa*, Warszawa 2002, s. 68. O architekturze jako ekstensji ciała por. M. Wigley, *Architektura protez: uwagi do prehistorii świata wirtualnego*, w: *Co to jest architektura?*, red. A. Budak, Kraków 2002.

⁵¹ A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Kraków 2011.

⁵² M. Olszewski zdobył nagrodę reporterów za reportaż *Przez dotyk*, o terapii resocjalizacyjnej więźniarek z ZK „Lubliniec” opiekujących się głęboko upośledzonymi dziećmi.

można przyrównać do systemów sanitarnych i kanalizacyjnych, do magistrali, głównie nieświeżych, woni. Dworce, szalety publiczne i restauracje dworcowe intensywnie cuchną, „[w] realiach polskich, dworzec, który nie śmierdzi, jest niewątpliwie figurą głęboko oksymoroniczną” [ZB, s. 223]. Dobitnie zaznacza się na mapie węchowej bohatera Dworzec Centralny w Warszawie:

Najważniejszy był zapach. Woń, która ogarniała po otwarciu pociągowych drzwi, kiedy stawiałem pierwszy krok na peronie. O każdej porze dna i nocy, odkąd pamiętam. Ciężki, porywisty wiatr, o fakturze oleistej i jakby pociągniętej smołą [ZB, s. 90].

Zapach (także egzotyczny np. w osmotopografiach podróźniczych) jest czymś swojskim, nawet jeśli początkowo trudny do zniesienia, po pewnym czasie „otula jak koc” [ZB, s. 301]. Towarzyszy miejscom i odgrywa rolę w przywracaniu pamięci miejsc⁵³. Według Urry’ego, jest to uwarunkowane ścisłą łącznością zapachu z rozciągłym przestrzennie i topograficznie ułożonym przedmiotem wydzielającym daną woń⁵⁴, ale prawdopodobnie także głębokim usytuowaniem zmysłu powonienia w mózgu, czyli słabym jego uświadomieniem, ale za to intensywnym oddziaływaniem. Istotne, że podobnie jak dotyk, również ten zmysł włącza człowieka w sieć bardziej bezpośrednich relacji z otaczającymi przedmiotami, skraca dystans (no bo jak uwolnić się od zapachu?), makroperspektywę redukuje do – niekoniernie wzrokowej – obserwacji mikrologicznej, zanurzenia w krajobrazie. I znów prędkość, a raczej powolność podróży polską koleją sprawia, że właśnie te drobiny zmysłowe składają się na doświadczenie krajobrazu lokalnego, a „podróżny gruntownie poznaje detale polskiego pejzażu” – nie tylko

⁵³ Por. E. Konończuk, *Geografia zapachów wobec dyskursów humanistyki*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4. O zapachowej tożsamości miejsca oraz o pogłębianiu horyzontu czasowego za sprawą zapachów pisała także E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 262–265.

⁵⁴ J. Urry, *Socjologia mobilności*, s. 138.

„cenn[ą] dla łowcy wrażeń” szatę informacyjną dworców (nazwy stacji, graffiti na murach budynków stacyjnych: „komu kibicują w Libiążu” [ZB, s. 187]), pejzaż miejski, przemysłowy i naturalny, ale również dostępne dzięki wrażeniom kinestetycznym intuicje co do kultury technologicznej danego regionu (wspominana już zmiana w komforcie podróży po przejechaniu granicy w Bohuminie). Do tego dochodzą liczne wyniesione z podróży po Polsce prowincjonalnej wrażenia dotykowe (głównie brud) i „krajobrazy” taktylne, zapachowe, gustatoryczne („talerz Babel”), akustyczne (w tekście *Buch, buch, tydy* „słyszać” dźwięk melodyjki w samochodzie sprzedawcy lodów, który zagłuszył naturalne w czasach młodości narratora miejskie odgłosy, jak „łomot trzepanych dywanów”, „hałas zapuszczanej motorynki”, „krzyki grających w gumę dziewczyn” [ZB, s. 180–181])⁵⁵.

W mojej opinii udział zmysłów „niższych”, tych bardziej cielesnych i niezdystansowanych, jest we wrażliwości krajobrazu Michała Olszewskiego spory, równy, jeśli nie przewyższający doświadczenie wizualne. „Oczy”, mimo skłonności pisarza do kadrowania przez obiektyw aparatu fotograficznego, to raczej „oczy skóry”⁵⁶, odpowiadające za zmysłowe postrzeganie konkretnego. Jego zawodowe kompetencje reportera, jak ciekawość, uważność, wrażliwość na fenomeny rzeczywistości, skłonności do poszukiwania specyfiki Innego, „doświadczenie świata w podróży”⁵⁷, w końcu także giętkość w wyrażaniu myśli, jak sądzę, idą w parze z pierwotniejszymi skłonnościami synestetycznymi, umożliwiającymi percepcję polisensoryczną i całościową, ułatwioną przez zdolność translacji wrażeń, co zachodzi np. w cytowanym już szkicu *Spis jezior*.

⁵⁵ „Łomot trzepanych dywanów” należy także do krajobrazu dźwiękowego miasta dzieciństwa Waltera Benjamina.

⁵⁶ Określenie zaczerpnięte z tytułu książki fińskiego architekta Juhani Pallasmy: J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012. Nie bez znaczenia, że estetyka projektów Pallasmy koresponduje z rodzinnym „chłodnym” krajobrazem Północy.

⁵⁷ Korzystam tu z formuły Anny Wiczorkiewicz.

Spis, wedle Waltera J. Onga, jest formą piśmienną, więc wizualną, tu jednak mowa o „węszeniu po mapach za jeziorami” [ZB, s. 286]. „Węszenie” zapewne jest po prostu synonimem tropienia, a w tym wypadku śledzenia wzrokiem. Czytajmy jednak dalej: jeziora postrzegane są w aspekcie kształtu, koloru, zapachu, temperatury (wody i powietrza), gęstości cieczy, głębokości, stanu skupienia (woda, lód):

zielonkawe oczko ukryte w lesie, pięknie okrągłe, pocięte zimnymi prądami. Woda łagodna w dotyku, miękka jak pościel. Głęboko. Prawie trzydzieści lat temu ktoś fotografował mnie na tle pomostu, a teraz ja fotografuję swojego syna w tym samym miejscu. [...] Fotografuję i mam nadzieję, że też będzie kolekcjonował jeziora. Że będzie brał je w dłonie i patrzył, jak roztapiają się między palcami [ZB, s. 288]⁵⁸.

W ocenie Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik somatopoetyka jako manifestacja zaangażowania podmiotu sprzyja, na zasadzie lustrzanej, zaangażowaniu lekturowemu, bowiem narrator odwołuje się do doświadczenia cielesnego czytelnika i w ten sposób stymuluje go do emocji⁵⁹, na przykład przyjemności i przykrości, ale też czułości i troski bądź awersji i obrzydzenia. Proza Michała Olszewskiego poraża wrażliwością somaestetyczną, wrażliwością na środowisko (kiedy w powieści *Low-tech* pisarz starał się wyrazić w formie ascetycznej – znudził). Siegfried Lenz pisze, że krajobraz to zdolność do przeżywania⁶⁰. Możemy rozumieć owo przeżywanie jako współodczuwanie zanurzonego w środowisko podmiotu (o czym również wspomina Lenz: „musimy być dysponowani, by dać się poprowadzić określone mu rodzajowi percepcji, by zawiad-

⁵⁸ Takich przekładów intersensorycznych jest w prozie Olszewskiego więcej, na przykład groteskowy obraz plastikowego hamburgera (ZB, s. 301–302).

⁵⁹ M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 65.

⁶⁰ S. Lenz, *Wpływ krajobrazu (landshaftu) na człowieka*, s. 71.

nęło nami specyficzne poznanie”⁶¹), a także jako pobudzanie czytelnika do podobnych wrażeń, perswadowanie mu pewnego stosunku do krajobrazu, można powiedzieć – udzielanie lekcji krajobrazu, rodzaj edukacji krajoznawczej, a nie tylko opisywanie go. Nieco na prawach metafory, możemy też przeżywanie (krajobrazu) odczytywać jako zdolność organizmu do przeżycia (w oraz dzięki środowisku). Zresztą zmysły, jak twierdzą biologowie ewolucyjni, wykształciły się właśnie jako czynniki adaptacji do środowiska⁶².

Michał Olszewski jako synestetyk jest „dzieckiem” swojego krajobrazu⁶³, krajobrazu który „dyktuje postawę, a nawet [...] myśli”⁶⁴, który ma moc formacyjną. W jednym z komentarzy w albumie fotograficznym Tomasza Wiecha⁶⁵ pisze wprost: „Krajobraz nas wychowuje / Krajobraz wprowadza się do naszych wnętrz bez pytania i za nic nie chce się wynieść, nawet mimo usilnych prób. / W naszych wnętrzach rosną zagajniki brzoźowe, stadko saren zamiera na widok pociągu”. Określiłabym tę relację jako wzajemną: postawa pisarza wobec środowiska, moim zdaniem, zasadza się na poczuciu odpowiedzialności za jego kształt i jakość. I nie chodzi o „krajobraz blachy falistej” [CH, s. 88], czyli te najbardziej wizualne przejawy estetyczne, ale o estetykę głęboką, związaną z holistycznym ujęciem krajobrazu kulturowego rozumianego jako przestrzeń publiczna, wspólna, nasza – nasza w znaczeniu podejmowania za nią odpowiedzialności, a nie realizacji jakichś partykularnych (etnicznych, narodowych, ekonomicznych) interesów. Chodzi o rzeczy podstawowe. O niezaśmiecanie języka „gigazapiekana w teragalerii” [ZB, s. 242]. O pozostawienie w krajobrazie Mazur tradycyjnych szpalerów drzew wzdłuż szos i uszanowanie „przestrzeni depozytu”, o której pisał Robert Traba. O nie-

⁶¹ Tamże, s. 77.

⁶² M. Ryszkiewicz, *Homo sapiens. Meandry ewolucji*, Stare Groszki 2013, s. 87–88.

⁶³ Posługuję się tu przytoczonym przez K. Schlöglę określeniem L. Durrella, K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 280.

⁶⁴ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 280.

⁶⁵ T. Wiech, M. Olszewski, *Polska. W poszukiwaniu diamentów*, bmd, nlb.

śmiałą, ale jednak nadzieję na uwzględnianie w projektowaniu domów i osiedli podlaskich propozycji wynikających z katalogu Janusza Korbela (Pracownia na rzecz Wszystkich Istot), czyli po prostu „uszanowanie [w architekturze – dop. M.R.] miejscowych warunkowań, historii, tradycji”⁶⁶. O stosowność formy, w Auschwitz i na co dzień. O nieprzekształcanie autentycznych miejsc w ich atrapy. Tu może warto wspomnieć przypadki kartografii krytycznej i wywrotowych przewodników: nęci pisarza, by organizować, w ramach ekskluzywnego biura turystycznego, wycieczki na trasie kolejowej Gołdap–Zakopane, pokazywać „wszystkie szczegółoliki, dziesiątki zadupiających stacyjek z powybijanymi szybami, jednym neonem [...] z poźółkłą, brudną linią peronów” [DA, s. 23–25]. Z atencją omawia antyprzewodniki: *Olkusz dla opornych* Olgierda Dziechciarza oraz *Wiedeń za darmo* w opracowaniu Michała Szalonka i Leszka Hermana. Uważa ponadto, iż:

[t]o niewybaczalny błąd, że w przewodnikach unika się opisów Szepietowa, Łochowa, rozjazdu na Ciechanowiec, że ignoruje się istnienie blachy falistej, eternitu, pleśni, prowizorycznych gołębników, rdzy, osiedli na peryferiach rodem z chorobliwych, doskonale kanciastych snów niespełnionego projektanta [DA, s. 25].

W tym duchu proponuje subwersywną zabawę toponomastyczną – skoro Bydgoszcz może być Wenecją Północy, to właściwie, czemu Wenecja nie mogłaby zostać Wielkim Barczewem Południa? To przykłady kartografii nomadycznej, przekraczającej wszelkie możliwości ustabilizowania geo- i biografii. Zbliżoną praktyką jest upominanie się o historię miejsca, ale ze świadomością uskoków i nieciągłości, problematyczności tej historii, czego wyrazem stał się wydany przez Muzeum Historyczne w Ełku *Spacerownik po mieście niezwykłym* (w którym stąpamy śladami miejsc zarówno rzeczywistych, jak i przywoływanych z przeszłości mocą wyobraźni) – w tej chwili powstaje jego drugie wydanie, w któ-

⁶⁶ Cytuję za: M. Olszewskim (ZB, s. 192).

rym uwzględniona będzie w o wiele szerszym wymiarze historia miasta po 1945 roku, a więc ta najbardziej problematyczna. Michał Olszewski współpracuje z muzeum, reorganizując (z Krakowa!) jego przenosiny do nowej siedziby w stacji Elćkiej Kolei Wąskotorowej, jednego z niezbywalnych śladów tutejszego krajobrazu. Niespełnionym póki co, jakby lustrzanym względem *Spacerownika*, zamierzeniem dziennikarza jest odpomnienie historii Chrzanowa, czterdziestotysięcznego miasteczka na trasie Kraków – Katowice, przed II wojną światową w połowie żydowskiego. Łączy wymienione działania i miejsca zaangażowanie w kwestie najprostsze, w sprawy – górnotne słowo – ogólnoludzkie, co pozwala bohaterowi tej opowieści, mimo nomadyzmu, jednak „posiadać wyostrzone poczucie terytorium [...] nie odczuwając żadnego poczucia jego posiadania”⁶⁷, natomiast intensywnie pragnąc jego współdzielenia (np. upowszechnienia). A to jest postawa ekologiczna, przekraczająca lokalność. Tytułowe „geo” nigdy nie oznaczało biegunowości symbolicznych Północy i Południa, raczej ich transcendowanie. Mariusz Wilk zawiera owo przekroczenie w metaforze „dzikich gęsi”: „Żyć rytmem dzikich gęsi to wzbijać się tak wysoko, aby z Północy widzieć Południe, a z Południa Północ”⁶⁸. Synestetyk Olszewski nie „wzbija się” i nie ma ambicji „widzieć” (widzieć–wiedzieć). Jego ulubione pory roku: późna jesień, zima, przedwiośnie dają lekcję „specyficznej wrażliwości, kameralnej i o masochistycznym posmaku” [ZB, s. 126], ściszonej, wrażliwości bliskiej ziemi, co oznacza troskę o krajobraz i partycypowanie w nim. On się z krajobrazem stapia, emocjonalnie identyfikuje. „Kilka dni na jesiennych Mazurach, jaskrawa jesień, bezwietrzna i zimna. Krajobraz jest moim drugim domem, to pewne” – napisze⁶⁹.

⁶⁷ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 66.

⁶⁸ M. Wilk, *Lotem gęsi*, s. 198.

⁶⁹ W przywoływanym już albumie fotograficznym T. Wiecha.

North – South. Geobiography of Michał Olszewski

Summary

The article presents a geobiography of Michał Olszewski – a reporter, writer, and photographer. The journalist takes special interest in portraying provincial Poland. Here, the North – South axis, which is undoubtedly rooted in his biography, indicates movement and organizes the dynamics of his experience. His identity is nomadic. This fact however, paradoxically, does not exclude the reporter's deep sense of being rooted in local landscape, his polisensory sensitivity, or his proenvironmental stance.

Miejsca biograficzne



Katarzyna Szalewska

Uniwersytet Gdański

Przestrzeń choroby – miejsce biografii.
Kartografia psychosomatyczna
w *Opowieści dla przyjaciela* Haliny Poświatowskiej

Miejsca dyskursywne choroby

Podstawowym założeniem poniższych uwag jest teza, że choroba produkuje własne miejsca dyskursywne, których nie sposób wpisać w tradycyjne opozycje spacialne. Tekst choroby, czyli tekst, którego podmiotem jest pacjent, stanowi specyficzny dyskurs tożsamościowy, w którym szpital staje się miejscem autobiograficznym², a zapis leczenia – literacką konstrukcją przestrzeni szpitalnej jako znaczącego miejsca choroby, paradoksalnie będącego jednocześnie zamknięciem oraz transgresyjnym otwarciem, do jakiego prowadzi doświadczenie krańcowe. Paralele między przestrzenią i chorobą powracają często w literackich reprezentacjach doświadczenia pisarzy-pacjentów. Ta bliskość obrazowania spacialnego i psycho-

¹ Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

² Pojęcia „miejsce autobiograficzne” używam w znaczeniu, jakie nadała mu M. Czermińska – zob. teźże, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

somatycznego wpisuje się oczywiście w zasadniczą właściwość języka opisu stanów wewnętrznych, który dla werbalizacji tego, co niewidzialne, poszukuje kategorii znanych z doświadczenia zmysłowego. Odpowiada również opisanemu przez Foucaulta procesowi „wtórnego uprzestrzennienia patologii”³ jako fazy rozwoju nowoczesnego dyskursu medycznego. Jej somatyzacja poprzez język powoduje, że niemierzalna i przez to budząca grozę „choroba wraz z jej określoną na tablicy strukturą wchodzi w gęstą i zwartą masę organizmu i w nim się ucieleśnia”⁴. Natomiast z punktu widzenia topografii ciała i emocji, swoistej kartografii psychosomatycznej, która wyłaniać się będzie z analizy zapisów choroby, interesujące jest zjawisko odwrotne, to znaczy – w jakim stopniu choroba, a ściślej dyskurs chorobowy wytwarza miejsce autobiograficzne, które podmiot-pacjent włącza w obręb narracji o własnym życiu. Kartografia psychosomatyczna powstająca w procesie choroby, prowadzi do zanegowania tradycyjnych miejsc biografii poprzez szereg przesunięć znaczenia, jakie im się nadaje w ramach opowieści. Praca choroby w zakresie wytwarzania przestrzeni dyskursywnej spełnia się w kilku wymiarach, wśród których najważniejszymi procesami są: kształtowanie dyskursywnej przestrzeni choroby, reinterpretacja tradycyjnych miejsc autobiograficznych, wplatanie epizodów szpitalnych w autonarrację tożsamościową pacjenta oraz metaforyka łącząca doświadczenie spacjalne z cielesnym.

Tak wstępnie i schematycznie pogrupowane zespoły zagadnień związanych z przestrzennym obrazowaniem doświadczenia choroby można uznać za zasadnicze wątki budujące autobiograficzną *Opowieść dla przyjaciela* Haliny Poświatowskiej, poetki, jak wiadomo, przez całe życie zmagającej się z przewlekłą i ostatecznie śmiertelną chorobą serca⁵. *Opowieść* jest tekstem niejednoznacznym,

³ M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 28.

⁴ Tamże, s. 27.

⁵ Nie chcąc obciążać interpretacyjnego tekstu kontekstem biograficznym, a z dru-

zarówno pod względem tematycznym, jak i formalnym, stanowiącą po trosze reportaż z Ameryki, autobiografię kilku lat spędzonych w szpitalach i sanatoriach po obu stronach oceanu, a retrospektywnie przywołującą także wcześniejsze doświadczenia dzieciństwa, wreszcie – intymny list do przyjaciela, poety Ireneusza Morawskiego. Przede wszystkim autobiograficzny tekst Poświatowskiej jest jednak próbą zapisu cielesnego i wyobraźniowego doświadczenia transgresji, zapisu choroby i procesu wytwarzania przez jej pustą, aseptyczną przestrzeń szpitali szeregu nie-miejsc autobiograficznych.

Konwencję *Opowieści dla przyjaciela* wyznacza jednocześnie tradycja *journal intime*, prozy poetyckiej oraz epistolografii, przy czym ta ostatnia wprowadza do konstrukcji tekstu komplikacje komunikacyjne. Można bowiem zapytać, jak czyni to Grażyna Borkowska:

Do czego potrzebny był [Poświatowskiej – dop. K.S.] adresat naracji? Przede wszystkim służył zdyscyplinowaniu czynności opowiadania; jego obecność uzasadniała podział całości na mniejsze, bardziej strawne fragmenty. Nadawała opowieści pewien rytm i napięcie. Czy zatem osoba Ireneusza Morawskiego nie miała tu nic do rzeczy? Myślę, że ta książka – realizująca wiele literackich i pozaliterackich celów – była także odpowiedzią na jego milczenie. [...] Czy Poświatowska zdawała sobie sprawę, że przeciwstawienie milczeniu, najintymniejszemu z dyskursów, mowy wystawionej na widok publiczny jest w gruncie rzeczy przekorą najwyższego rzędu i swego rodzaju skandalem?⁶.

giej strony zdając sobie sprawę, że kontekst ten w świetle powyższych uwag wymaga się uwzględnienia, odsyłam do biografii poetki zawartej w publikacjach: G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna: o Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001; M. Szułczyńska, „Nie popełniłam zdrady”: rzecz o Halinie Poświatowskiej, Kraków 1990; K. Karaskiewicz, *Halina Poświatowska w zwierciadle swej kobiecości*, Warszawa 2008, przede wszystkim zaś w najnowszym opracowaniu losów Poświatowskiej – K. Błażejowska, *Uparte serce: biografia Poświatowskiej*, Kraków 2014.

⁶ G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna: o Halinie Poświatowskiej*, s. 129–139.

Opowieść Poświatowskiej jest świadomym wyborem – wyborem głosu, który będzie usłyszany w przestrzeni publicznej, wyborem dokonany przeciwko milczeniu. W tej nadawczo-odbiorczej grze, jaka dokonuje się między podmiotem, adresatem narracji a szeroko pojętym czytelnikiem, stawką staje się nie tylko zdobycie głosu/władzy, ale również oswojenie skandalu, którym nie jest tylko – jak pisze Borkowska – zestawienie publicznego z intymnym, ale przede wszystkim zakłęta w mowie śmierć.

Przeźren języka

Poświatowska rozpoczyna opowieść od apostroficznej deklaracji: „Będę mówić, przyjacielu. Najchętniej milczałabym, ale milczenie nie jest żadnym rozwiązaniem, milczenie nie wyjaśnia nic”⁷. Ramę modalną wprowadzającą intymną relację tłumaczyć można przyjętą konwencją listu, ale także poprzez relacje władzy, jakie wytwarza dyskurs. Jak zauważa Borkowska:

W epistolarnej prozie Poświatowskiej Ireneusz Morawski, Przyjaciel, jest figurą Ojca. Daje wiele i wymaga równie dużo. Jest nieustępliwy i stanowczy. Trzeba się z nim liczyć i trzeba o niego zabiegać. [...]. Stosunek do Ojca jest także stosunkiem do Słowa⁸.

Wyznaczana przez nie przestrzeń, w której rozgrywa się teatr choroby, jest jednocześnie miejscem walki Poświatowskiej – z Ojcem-Słowem, ale także z dyskursem medycznym. Jeśliby posłużyć się terminologią Lacana, autorka *Opowieści*, cały czas poddana ekspozycji na Realne, jakim jest śmierć, ból i niedomogi ciała, szuka ocalenia w Symbolicznym, wpisując w jego porządek własne ży-

⁷ H. Poświatowska, *Opowieść dla przyjaciela*, Kraków 1967, s. 7. Wszystkie fragmenty *Opowieści dla przyjaciela* cytuję za tym wydaniem, podając w nawiasie numer strony.

⁸ G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna: o Halinie Poświatowskiej*, s. 117.

cie, choć – jak wiadomo – próba ta skazana jest na niepowodzenie. Symboliczne to dyskurs, uosobiony w postaci Morawskiego – milczącego, lecz patrzącego Ojca, a zatem również będącego Prawem i Słowem⁹, z którym walczy Poświatowska, pragnąc je przejąć, by ocalić wyobrażone i zagrożone przez chorobę *moi*. Inny (Ojciec/Słowo/Prawo) milczy, ale przez to milczenie staje się jeszcze silniej obecny, prowokując autorkę do mowy jako przestrzeni konstytucji „ja”. Parafrazując Marka Paryża, piszącego o stosunkach władzy między lekarzem-autorytetem a pacjentem-przedmiotem w twórczości Poe, można powiedzieć, że Poświatowska, przejmując narrację i dyskursywizując własną chorobę,

zawłaszcza język potężnego Innego, język, który potencjalnie znamiętuje środki przemocy, jakie mogły zostać zastosowane przeciwko pacjentowi. [...]. Dopóki znajduje [ona] sens w języku i przekonuje czytelnika co do tego sensu, dopóty chroni siebie przed interwencją Innego¹⁰.

Taką obroną przed Innym jest cała *Opowieść*, w której Poświatowska-pacjentka, a nie Poświatowska-poetka, ucieka przed wielorakimi wywłaszczeniami, jakich dokonuje choroba, wypędzając pacjenta z jego miejsc autobiograficznych (ale także z porządku tego, co wyobrażone), w tym z najbardziej intymnego – z własnego ciała. Już przywołane retrospektywnie sceny z dzieciństwa i początkowej fazy choroby przynoszą zamiast tradycyjnej topiki domu obraz dyskursywnej i przestrzennej opresji:

Badali mnie kolejno, a potem zasiedli przy stole i zaczęli wymieniać niezrozumiałe łacińskie terminy. Słuchałam w napięciu, usiłując odgadnąć decyzję z tonu ich głosów. Bałam się, że nie pozwolą mi wstać. Pożegnali się i wyszli [s. 31–32].

⁹ Zob. J. Lacan, *Imiona – Ojca*, przeł. R. Carrabino i in., Warszawa 2013, s. 61–94.

¹⁰ M. Paryż, *Dyskurs medyczny w „Berenice”*, w: *Edgar Allan Poe: klasyk grozy i perswazji – i nie tylko...*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, Warszawa 2009, s. 246.

Władza autorytetu, który posiadał umiejętność operowania uprzywilejowanym w sytuacji choroby dyskursem medycznym („niezrozumiałe łacińskie terminy”), dyskursem w tej scenie wykluczającym pacjenta, jest również władzą spacialną. Ta zaś przejawia się nie tylko w uprzedmiotowieniu przestrzeni ciała („badali mnie kolejno”), rozporządzaniu jego praktykami przestrzennymi („nie pozwolą mi wstać”), ale również w ukształtowaniu wspomnieniowej sceny, w której stół przeciwstawiony jest łóżku chorego i w której miejsce choroby (pokój, później liczne sale szpitalne) wyodrębnia się na zasadzie heterotopii z przestrzeni życia, przez unieruchomienie wykluczając z niej pacjenta. Zresztą taki typ konstrukcji sceny powraca w *Opowieści* wielokrotnie, kiedy autorka obserwuje z kolejnych szpitalnych łóżek drzwi od sali czy relacjonuje szpitalne praktyki przestrzenne oparte na opozycjach ruchu i znieruchomienia, izolacji i otwarcia, łóżka i biurka lekarskiego¹¹.

Język oswaja przestrzeń, tylko poprzez dyskurs dokonuje się konstrukcja miejsca autobiograficznego, a więc akt zamieszkania. Ten jest więc niemożliwy w przypadku Poświatowskiej, której wywłaszczenie z języka skutkuje także wywłaszczeniem z przestrzeni. Dokonuje się ono jednocześnie na kilku poziomach tożsamościowych. Poświatowska jest więc bezdomna w języku i miejscu jako Polka w Ameryce nieznaną do tego języka, jako poetka, co nabiera szczególnej wagi w kontekście odebrania głosu poprzez nieznamość angielskiego, jako pacjentka, czyli poddana dyskursowi medycznemu, i wreszcie jako kobieta wywłaszczona z własnego ciała. Przestrzeń języka stanowi najbardziej podstawowy wymiar spacialny egzystencji, jej zagrożenie, którego doświadcza Poświatowska, prowadzi do prób restytucji dyskursywnych miejsc, do ich

¹¹ „Nie dostałam śniadania i nie pozwolono mi wstać z łóżka. Leżałam nieruchomo, przykryta kocem pod samą brodę; Berni stał w półotwartych drzwiach. Nie czekaliśmy długo. Wózek zaskrzypiał i spoza pleców Berniego wyłonili się dwaj czarni sanitariusze. Owinęli mnie kocem i położyli na wózku. [...]. Wózek, popychany przez sanitariuszy, skrzypiąc potoczył się w dół korytarza” (s. 17).

zapisu i przekazu narracyjnemu adresatowi, do gestu zamknięcia i umieszczenia terytoriów własnej biografii w repozytorium odbiorcy listu.

Kartografia psychosomatyczna

Jeśli choroba wytwarza własne miejsca autobiograficzne, to ich wzajemne ułożenie i praktyki spacialne dokonywane w ich obrębie prowadzić muszą do stworzenia specyficznej mapy łączącej doświadczenie psychiczne z cielesnym – w tym sensie *Opowieść* czytać można niczym zapisy psychogeografów¹², raportujących afekty wytwarzane pod wpływem subiektywnej percepcji miejsc, co w zamierzeniu prowadzić miało do wykreślenia emocjonalnej kartografii miasta. W podobny sposób Poświatowska konstruuje literacką przestrzeń *Opowieści*, przenosząc emocje, wspomnienia i cielesne odczucia na mapę autobiograficznych miejsc choroby. W traumatycznej dla Poświatowskiej scenie z warszawskiej kliniki badanie odbywa się w tranzytywnej, publicznej przestrzeni szpitalnego korytarza, w którym ciało, co tutaj nie bez znaczenia – ciało kobiece – otwarte jest, jak pisze autorka, na:

spojrzenia żywe, zachowywali się niesfornie, jak na przerwie w szkole. Kilku z nich przystało obok mojego łóżka, przypatrywali mi się impertynencko. Wypróbowanym sposobem naciągnęłam kołdrę na głowę i odwróciłam się do ściany. [...] Kiedy [lekarz – dop. K.S.] skończył badanie, otoczyli moje łóżko studenci; kolejno pochyłali się nade mną, przytykali słuchawki do mojej drgającej piersi, przyglądali mi się z zaciekawieniem [s. 43].

¹² O psychogeografii inspirowanej praktykami Guya Debroda zob. V. Kaufman, *Guy Debord: Revolution in the Service of Poetry*, Minneapolis 2006. Por. także A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. E. Rewers, Poznań 1999.

Spojrzenie sankcjonuje tutaj relację władzy, dyskursywną opresję, która przenosząc ciało na korytarz, w przestrzeń publiczną, czyni je przedmiotem wzroku przypadkowego, spacjalnej opresji szpitala. Przestrzeń choroby wytwarza wokół pacjenta sieć punktów heterotopijnych, bo negujących prawidła obowiązujące na zewnątrz, w świecie zdrowych, powodując wywłaszczenie z zamieszkiwanych dotąd, oswojonych w języku miejsc biografii. Szpital rządzi się bowiem własnymi prawami, także w zakresie praktyk użytkowania przestrzeni. Gabinet lekarski, a jeszcze mocniej poczekalnia, ma charakter liminalny. „Poszłyśmy – jak zwykle razem – pod drzwi gabinetu chirurga: matka i ja. Stałam zdecydowanie w progu, przywarłam rękoma do framugi i zażądałam, żeby matce pozwolono wejść ze mną” [s. 35]. Poświatowska zawiera w tej scenie emocjonalne napięcie, jakie wytwarza się na progu dzielącym świat zewnętrzny i przestrzeń medyczną. Liminalność jest tutaj bardzo dosłowna – przekroczenie granicy gabinetu oznacza zgodę na poddanie się Innemu, autorytetowi, którego dyskurs, najmocniej wyrażony w performatywnej diagnozie, decyduje o przyszłości pacjenta.

Ale choroba, poza włączeniem podmiotu w sieć spacjalnych reprezentacji władzy, ma też moc zniekształcania rzeczywistej mapy. Czytamy w *Opowieści dla przyjaciela*:

Dziś w nocy Włoszka wróciła na Sycylię. Ja nie mam gdzie wrócić. Nie lubię własnego domu, chorowałam tam zbyt długo; nie lubię Krakowa, zbyt trudno obchodzić Rynek, najdłuższa z wszystkich ulic, ulica Kopernika – jest wszędzie. Te szare budynki po obydwu stronach ulicy – to szpitale. Boję się szpitali [s. 16].

Powyższy fragment jest wymownym przykładem reprezentacji doświadczenia przestrzennego podmiotu chorego, w którego optyce następuje odwrócenie znaków kulturowo przypisanych miejscu autobiografii. I tak, rodzinny dom Poświatowska określa jako nielubiany, bo zainfekowany chorobą, która wkrada się także w przestrzeń wspomnianą, wtórnie opracowując doznanie

wywłaszczenia, w *Opowieści* zawarte we frazie: „Ja nie ma gdzie wrócić”. Kraków – drugie ważne miejsce na planie biograficznym – pod wpływem kartografii psychosomatycznej zmienia topografię, centrum na chorobowej mapie wyznacza nie Rynek, lecz wypełniona szpitalami ulica Kopernika. To przesunięcie związane jest z radykalną zmianą praktyk przestrzennych, jakie stają się udziałem chorego, a są nieznanymi podmiotowi zdrowemu. Poświętowska nie lubi Krakowa, gdyż „zbyt trudno obchodzić Rynek”. W innym wspomnieniu notuje:

Do Krakowa odwieźli mnie rodzice. Byłam zbyt słaba, abym mogła obejrzeć miasto, wyprosiłam jednak, żebyśmy do szpitala pojechali okrężną drogą poprzez Rynek i wąskie uliczki śródmieścia. [...] w drodze powrotnej nasza taksówka okrążyła Sukiennice, po czym już szybciej skierowała się ku ulicy, z którą miałam zawrżeć w tym mieście długoletnią, intymną znajomość – ku ulicy Kopernika [s. 33–34].

Przestrzeń choroby jest anizotropowa, w sensie, jaki nadaje temu pojęciu Aguirre w *Geometrii strachu*, to znaczy, że jest „większa od wewnątrz niż z zewnątrz”, zawłaszczająca i klaustrofobiczna jednocześnie¹³. Anizotropowy jest więc Kraków we wspomnieniu Poświętowskiej – zewnątrz, czyli świat zdrowych, można okrążyć jedną przejażdżką samochodem i uchwycić w kilku migawkowych spojrzeniach, wewnątrz, czyli topografia ulicy Kopernika, staje się centrum zawłaszczającym – by posłużyć się raz jeszcze sformułowaniem Aguirre – własne pogranicza, rozszerzającym się kosztem autobiograficznych miejsc chorego, które zostają w tym ruchu pochłonięte i sfalszowane. Podobnie dzieje się w relacji z amerykańskimi szpitalami – miasta pojawiają się tam jedynie jako widok

¹³ M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 29.

za oknem lub z fotografii współpacjentów, a więc w kawałku i powtórzeniu, resztę pochłania rosnący labirynt szpitalnych sal, gabinetów i korytarzy.

Powróćmy jednak do wstępnej deklaracji Poświatowskiej i do odczytania *Opowieści* jako walki o odzyskanie głosu i dyskursywne zamieszkanie przestrzeni symbolicznej. „Atrament przewożę w garści ze szpitala do szpitala” [s. 12] – pisze poetka i w tej frazie kumuluje się całość doświadczenia choroby w jej powiązaniu z przestrzenią i tekstem. Jest tu bowiem tranzytywność jako zasadnicza cecha spacialnego wymiaru choroby, przebywania w autobiograficznych nie-miejscach, którymi stają się nienależące do pacjenta, ale budujące tło dla jego codzienności szpitale. Ale jest tu też próba wtórnego, dyskursywnego nadania ciągłości przestrzeni autobiograficznej poprzez gest przewożenia z jednego nie-miejsca ku drugiemu atramentu jako pochodzącego z porządku Innego, bo powiązanego ze Słowem i dyskursem, atrybutu jednocześnie posiadania głosu i posiadania ciągłości własnego „ja” stale narażonego na dezintegrację, zarówno cielesną – w sensie rozrywania, nakłuwania, otwierania ciała, jak i duchową – w sensie odebrania prawa do mowy.

Ciało jako miejsce auto-bio-graficzne

Jeśli język stanowi najbardziej podstawową przestrzeń zamieszkiwania podmiotu (zamieszkiwania dyskursywnego i wyobrażonego), to najintymniejsze z dostępnych dlań terytoriów ogranicza powierzchnia ciała pojmowanego jako miejsce autobiograficzne, odgraniczone od innych przestrzeni (bio-) i wbrew pozorom wymagające dopełnienia poprzez opowieść (-graficzne). Poświatowska jest w swojej autobiografii ciałem w kontekście (angielskim *body-in-context* – terminem trudnym do przetłumaczenia), czyli ciałem powiązanim z przestrzenią, w której funkcjonuje, właściwym jej relacjom władzy, których staje się przedmiotem, oraz dyskursom

stanowiącym o jego tożsamości¹⁴. Narratorka *Opowieści* jest ciałem w kontekście choroby, a więc uprzedmiotowionym przez dyskurs medyczny, wywłaszczonym przez przestrzeń szpitala i wykluczonym przez praktyki przestrzenne świata zdrowych. Ale jest też podmiotem próbującym przezwyciężyć własny kontekst, skonstruować konkurencyjną narrację. Poświatowska przewozi więc atrament, by poprzez opowieść odbudować utraconą ciągłość pamięci autobiograficznej, na nowo skonceptualizować przestrzeń i własne ciało z tą przestrzenią współistniejące. Dyskursywizacja ma tutaj służyć ponownemu upodmiotowieniu pisarki-pacjentki, która odzyskując głos, odzyskuje (złudnie) również władzę nad własną tożsamością.

Poświatowska na nowo sankcjonuje więc ciało jako najważniejsze z autobiograficznych miejsc i jako przestrzeń doświadczenia. Mapuje „ja”, przeglądając się w innych. Próbuje zmierzyć się z wcielonym w figury kolejnych lekarzy opresywnym Innym dyskursu medycznego, ucząc się ich języka. Przegląda się w lustrach kolejnych współpacjentek, pełniących rolę Lacanowskich wyobrażonych reprezentacji „ja”. Szuka w nich zarówno modelu bycia w chorobie, jak i – jako że większość z tych przyjaźni kończy się odejściem chorej – zapowiedzi własnej śmierci. Wreszcie poszukuje tożsamości w realnych lustrach, na powrót ustanawiając przez opis kartografię swojego ciała:

Taka jestem najprawdziwiej, gdy stoję przed tym lustrem przez następne pół godziny. Gdy po kolei oglądam sobie palce, każdy osobno zginam. One są żywe, wiesz, i takie ciepłe. I pewnie umieją coś i myślą... Jak jest potem? Łokieć oglądam i przykładam policzek do ramienia. [...]. Więc jak jest potem? [s. 23].

Scena przeglądania się w lustrze powraca w *Opowieści* parokrotnie, jakby po każdym z etapów choroby Poświatowska mu-

¹⁴ Zob. P. Moss, I. Dyck, *Women, Body, Illness: Space and Identity in the Everyday Lives of Women with Chronic Illness*, Oxford 2002, s. 56 i n.

siała powtórzyć akt swoistej inwentaryzacji przestrzeni somatycznej. Pragnie zobaczyć ciało w ruchu, będące podmiotem praktyk przestrzennych, i ucieka w tym marzeniu od traumy łóżka, wykluczenia przez unieruchomienie, a przede wszystkim – od unieruchomienia ostatecznego, którego symbolem są zapamiętane z dzieciństwa ciała poległych żołnierzy na ulicach miasta. „Myśl, że mogę leżeć równie nieruchoma, równie bezwładna jak oni, przejmowała mnie lękiem” [s. 34] – pisze poetka i w akcie obrony tworzy imaginacyjną przestrzeń kolejnych luster, które potwierdzają istnienie chorego „ja”.

Poświatowska, powtarzając dziecięcą fazę lustra, mapuje zatem na nowo ciało i szpitalną przestrzeń, w jakiej musi ono funkcjonować i jaka staje się, z przymusu, najważniejszym miejscem jej autobiografii. I nie jest przypadkiem, że dwie najważniejsze role w tym procesie przypadły w udziale wielokrotnie wspomnianej w *Opowieści* matce autorki oraz adresatowi utworu, którym na planie biograficznym miał być niewidomy poeta, lecz jego figura, ciężąca nad całym tekstem, znacznie przecież przekracza indywidualny wymiar. „I dlatego, przyjacielu, przeciw twojemu milczeniu będę się bronić słowami” [s. 7], czytamy we wstępie do autobiografii, a milczące i nieobecne lustro staje się jednocześnie pretekstem fabularnym jako instancja odbiorcy listu, spowiednikiem jako instancja odbiorcy konfesyjnej w tonie *Opowieści* oraz Innym jako instancja porządku kultury i języka. Wobec tych instancji próbuje wypowiedzieć się pacjentka, poetka, kobieta. Elizabeth Grosz stwierdza, że „Ciało staje się ludzkim ciałem [...] tylko poprzez ingerencję matki oraz, ostatecznie również, Innego (reprezentującego język i reguły rządzące społecznym porządkiem)”¹⁵, w tym dodajmy – porządkiem spacialnym. W tym sensie matka i przyjaciel to figury, które – wielokrotnie kopiowane w opowieści w licznych współpacjentkach i lekarzach – stanowią

¹⁵ Za: M. Świerkosz, *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 80.

punkty graniczne w wyobraźonej przestrzeni choroby. Jak pisze Monika Świerkosz:

Grosz wpisuje w swój feministyczny model korporalnego podmiotu również psychoanalityczny koncept mapowania Ja, który jest niejako warunkiem autorepresentacji: Ego jest jednocześnie mapą cielesnej powierzchni i odbiciem obrazu innego ciała. Ciało Innego dostarcza ramy dla reprezentacji własnego¹⁶.

Poświatowska, szukając ram dla autobiograficznej narracji i konstruując w *Opowieści* indywidualną przestrzeń doświadczania, w której role punktów orientacyjnych przydziela najbliższym osobom-lustrom, tworzy jednocześnie wielowymiarowy tekst choroby. Ten zaś, w interesującej nas perspektywie miejsc autobiograficznych, można czytać zarówno jako zapis mapowania „ja”, autorepresentacji, lecz także po prostu jako reportaż z Ameryki lat pięćdziesiątych. Te dwie płaszczyzny – obrazowania intymnego, psychosomatycznego i rzeczywistej topografii wschodniego wybrzeża – budują napięcie, jakie musi utworzyć się na granicy dzielącej codzienność zdrowych od doświadczenia choroby. Ale jest jeszcze trzecia płaszczyzna auto-bio-geo-grafii Poświatowskiej, jedyna możliwa przestrzeń niezależności od choroby, której efektem jest pisanie, a treścią – doświadczenie wyobraźni.

Byłam wszędzie: w stepach zachodniej Ameryki, brałam udział w ekspedycji afrykańskiej, płynęłam przez wzburzony ocean... Matka przerywała czytanie, żeby mi podać lekarstwa. Wypijałam szybko gorzkie krople, połykałam proszki, byle tylko nie przerywała czytania. W ten sposób upłynęło nam sześć miesięcy [s. 31].

Oto jeden z licznych w *Opowieści* zapisów wspomnień z dzieciństwa. Łóżko – wcześniej skontrastowane ze stołem, jako możliwością działania i mówienia – teraz staje się ważnym miejscem autobiograficznym w przestrzeni wyobraźni. Unieruchomienie i brak

¹⁶ Tamże, s. 80.

głosu wywłaszczają z przestrzeni codzienności, w zamian jednak otwierając drogę ku imaginacyjnej kreacji krajobrazu. I tym razem otwarcie możliwe jest poprzez tekst, czy to pisany przez Poświatowską, czy to czytany jako cudza opowieść. Uspójnienie szeregu miejsc w ramach autobiografii dokonuje się przez dwa znaczące atrybuty – atrament i bibliotekę, które poetka ze sobą przewozi. Tekst, Słowo jest tu ostateczną linią obrony przed przestrzenią ostateczną. Bo *Opowieść*, podobnie jak większość zapisów choroby, będąca próbą zbudowania i otwarcia przestrzeni, w ostatecznym rozrachunku prowadzi ku otwarciu jej na doświadczenie śmierci.

Śmierć jako nie-miejsce autobiograficzne

W twórczości Poświatowskiej wyjątkowo ważną rolę odgrywa wyobraźnia tanatyczna. Wyobrażenie śmierci – własnej i innych – kieruje autorkę ku imaginacyjnej i dyskursywnej eksploracji przestrzeni śmierci. Jak pisze Borkowska, „silnie rozwinięta wyobraźnia tanatyczna prowadzi Poświatowską do stwierdzenia, że żyjemy na cmentarzach, a one żyją w nas. [...] Poświatowska podejmuje najróżniejsze próby przeniesienia logiki życia w obszar śmierci”¹⁷. Ten rys pisarstwa pełni także ważną funkcję w konstrukcji literackiej przestrzeni *Opowieści*, której tak wiele fragmentów podporządkowanych zostało topice tanatycznej. Pisarka z jednej strony próbuje więc wpisać Realne w porządek symboliczny, zracjonalizować śmierć, konstruując w tym celu analogię do życia codziennego i posługując się słownikiem codzienności, z drugiej strony nie chroni jej to przed osuwaniem się w wyobrażone reprezentowane przez stylistykę o romantycznej proveniencji. Znaleźć więc można w spacialnym obrazowaniu poetki takie same figury, jakie zapładniały tanatyczną wyobraźnię Krasińskiego, który zdaniem Marka Bieńczyka:

¹⁷ G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna o Halinie Poświatowskiej*, s. 185–188.

odkrywa [...] przestrzeń śmierci, ku której idzie, i na zewnątrz, i w sobie. Odbiera ją imaginacyjnie – pojawia się tu znany romantyczny fantazmat egzystencji-uwieżnienia, egzystencji-pułapki – jako otchłań, w którą spada lub zstępuje, i jako wewnętrzną przepaść, której nie potrafi „zapełnić”. [...] Wizja agonii jest efektem wyobraźni zarówno przestrzennej, jak i fizjologicznej, odbierającej napór czasu jako duszenie, zatykanie oddechu¹⁸.

Tę właściwość pisarstwa Krasieńskiego nazywa Bieńczyk projektem tanatycznym, „aktywnością wyobraźni, która rozwijając fundamentalne pragnienie śmierci, tworzy imaginacyjną przestrzeń, czas, dynamikę egzystencji”¹⁹. Mimo większości poświęconych *Opowieści* głosów krytycznych, które ukazują tekst Poźwiatowskiej jako zapis radości życia wbrew chorobie, odzyskanie przez poetkę głosu jest jednak ściśle powiązane z odkryciem przestrzeni śmierci, ku której idzie, ale którą także ma w sobie, dosłownie jako wadę serca i metaforycznie jako uwewnętrznioną wizję przestrzenną. W dyskursywnych opracowaniach choroby najważniejsze i centralne na psychosomatycznej mapie miejsce auto-bio-geo-graficzne wyznacza bowiem śmierć jako krańcowe doświadczenie spacialne, imaginacyjne i tekstowe. Doświadczenie to znajduje wyraz w spacialnym słowniku Poźwiatowskiej, która podobnie jak wspomniany Krasieński wypełnia swój tanatyczny projekt obrazami uwieżnienia, otchłani²⁰, obawą przed niemożnością oddechu:

¹⁸ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci*, Gdańsk 2001, s. 37.

¹⁹ Tamże, s. 34.

²⁰ „Tak leżałam, przyjacielu, w tej nocy gęstej od oddechów, uwieżniona w białym kokonie gazy i antyseptycznego zapachu. Wtedy już nie myślałam o tobie, nie wybierałam słów dla kolorów, nie starałam się pamiętać o niczym” (s. 24); „Wspinałam się na palce, przechylona przez parapet, patrzyłam w dół. Ósme piętro. Nie wiem dlaczego, ale wydawało mi się za nisko. Tam nade mną jeszcze szesnaście – prostopadła ściana światła i wiatru. Komfort. Głupio byłoby z ósmego, jeśli można trzy razy osiem. Tabliczka mnożenia też ma swoje kompleksy wyższości. Nie bój się, jest we mnie coś, co sobie mnie ceni, chociaż nie wiem za co. Nie umrę jeszcze, poczekam, poczekamy razem; my umiemy przecie pięknie czekać, na życie, na śmierć, na cokolwiek...” (s. 13); „Wąską, ciemną

...i powiedz temu lekarzowi, gdyby się wahał, że ja naprawdę nie boję się, że wolę umrzeć na stole operacyjnym, niż żyć, dusząc się powoli. Przecież wiesz, że mogę żyć jeszcze najwyżej kilka miesięcy. [...] Nie chcę umierać z braku powietrza, nie chcę patrzeć, jak moje ciało sinieje... (z przedoperacyjnej rozmowy z lekarzem Polakiem) [s. 115].

Śmierć stanowi, wraz z językiem i ciałem, autobiograficzną triadę spacjalną. Te trzy terytoria egzystencji stanowią punkty probieczne wszelkich innych praktyk przestrzennych dokonywanych przez podmiot. Jeśli jednak w języku i ciele można próbować zamieszkać, zadomowienie przestrzeni tanatycznej – Realnego – okazuje się *a priori* skazane na porażkę.

Śmierć, która jest obsesją autora utworu prozatorskiego, nie różni się od śmierci postaci literackiej – także dla pisarza śmierć to nade wszystko: śmiertelnik, umierający i zmarły; te trzy wyrazy odpowiadają trzem aktom tragedii nie mniej strasznej niż obrócenie wniwecz za sprawą śmierci jako takiej. Pomiędzy łóżem śmierci a książką jest wszakże pewien dystans: śmierć, którą wyznacza temat, jest śmiercią bohatera literackiego, jest to tylko śmierć przedstawiona, a więc mniej nas obchodząca niż śmierć naszych bliźnich²¹

strużką krew pociekła do podstawionej szklanki. Dusiałam się. Pomiędzy jednym i drugim świszczącym oddechem krzyczałam – mamo! – i – nie chcę umrzeć! Kiedy szklanka napełniła się krwią, poczułam ulgę. Oddech wracał” (s. 53) [wy różnienia – K.S.].

²¹ G. Ernst, *Śmierć jako temat opowiadania: Dianus Georges’a Bataille’a*, przeł. M.L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, wyb. i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 231–232. W tanatycznej prozie Poświatowskiej znaleźć można jednak kontaminację wielu obrazów – śmierci najbliższej osoby, śmierci literackiej i śmierci własnej ujranej w lustrze innego: „Ta śmierć, przyjacielu, dotknęła mnie bardziej niż wszystkie, które przeżyłam dotąd. Ta śmierć dotyczyła mnie bardziej. To ciało tak mi znajome, że nieledwie zdawało się być kawałkiem mojego ciała, miała przysypać teraz ziemia. Jego głęboko osadzone oczy, jego wiarę w życie, jego miłość. Odchodził ode mnie, zostawiając mnie bardziej samotną, niż wtedy, kiedy nie było go jeszcze. Nie umiałam się z tym pogodzić. Nie płakałam już, ale obserwując suchymi oczyma przygotowania do pogrzebu – on w ostatnim pokoju, przywieziony z Krakowa w zamkniętej trumnie – czułam, jak rośnie we mnie bunt. Matka przyniosła z miasta czarny kapelusz i welon. Stałam długo przed lustrem, patrząc na swą czarno obramowaną twarz” (s. 71–72).

– stwierdza Gilles Ernst, konstruując projekt literackiej tanatologii i formułując w nim pytania o granice możliwości dyskursywnego doświadczania śmierci. Używając powracającej w tych rozważaniach opozycji spacialnej łożko – stół czy jak formułuje to Ernst, łożo umierającego – książka (a zatem Realne – Symboliczne), Poświatowska znosi tę dychotomię, pisze bowiem swoją *Opowieść* w szpitalnym łożku – dosłownie i metaforycznie. Poświatowska byłaby zatem w ramach tak projektowanej lektury autorką szczególną, bo grającą we wszystkich trzech aktach tragedii, nadto wiele ról naraz. W *Opowieści* jest bowiem nie tylko śmiertelniczką doskonale świadomą swojego bycia-ku-śmierci, obserwatką umierających współpacjentów, żałobniczką po bliskich, którzy stają się zmarłymi, ale również poprzez wytwarzanie imaginacyjnej przestrzeni śmierci projektuje ona własne ciało we wszystkie z tych ról, jakby wypróbowując je i przeglądając się we wspomnianych lustrach innych – śmiertelników, umierających i zmarłych.

Czy wszystko pozostanie tak samo, kiedy mnie już nie będzie? Czy książki odwykną od dotyku moich rąk, czy suknie zapomną o zapachu mojego ciała? A ludzie? Przez chwilę będą mówić o mnie, będą dziwić się mojej śmierci – zapomną. Nie ludźmy się, przyjacielu, ludzie pogrzebią nas w pamięci równie szybko, jak pogrzebią w ziemi nasze ciała. Nasz ból, nasza miłość, wszystkie nasze pragnienia odejdą razem z nami i nie zostanie po nich nawet puste miejsce. Na ziemi nie ma pustych miejsc [s. 99]

– pisze w sentymentalnej retoryce Poświatowska, lecz sentymentalizm ten czytać można jako jedną ze stylistycznych masek lęku, jako porażkę mowy, która za przedmiot ma traumę (własnej) śmierci. Ta zaś jest bardzo silnie związana z parametrem przestrzennym, już zresztą na poziomie frazeologii, która to ujawnia przecież dobitnie powiązanie zgonu z miejscem (pogrzebanie w ziemi, miejsce wiecznego odpoczynku). Wyobrażenie własnej śmierci, jakie wielokrotnie konstruuje autorka *Opowieści*, w cytowanym fragmencie wyrażone zostaje w transpozycji topiki *ubi sunt* w formułę *ubi ero?*, która zawiera pytanie jednocześnie o miejsce wytwarzane przez śmierć

(gdzie będę?), jak i miejsca autobiograficzne przez śmierć unieczniane. Puste miejsca (auto-bio-geo-graficzne), które powinno zachować się po nie-obecnym, jest niemożliwe, gdyż zostanie powtórnie zasiedlone, tak jak puste miejsca w mowie Poświatowskiej, poprzez które przeziara trauma, zostają wypełnione walką z porządkiem symbolicznym i walką o ocalenie porządku wyobrazonego. Obie skazane zresztą na porażkę, jeśli przyjąć, „że podmiot nie może znaleźć znaczącego, które byłoby «jego własne», że zawsze mówi zbyt dużo albo zbyt mało: mówiąc krótko, mówi zawsze coś innego niż to, co chciał powiedzieć”²².

Space of Disease – Place of Biography.
Psychosomatic Cartography in Halina Poświatowska's
Opowieść dla przyjaciela

Summary

The author uses psychosomatic cartography to interpret Halina Poświatowska's autobiographic text *Opowieść dla przyjaciela*. She discovers that the disease-generated new topography denies traditional places in biography, and that its meaning is frequently shifted in the narrative. The disease plays manifold role in creating the discourse, and here the most important processes include the following aspects: shaping discursive space of the disease, reinterpreting traditional places in autobiography, weaving the hospital episodes into the patient's autonarrative identity, and also connecting the metaphors of bodily and spatial experience. This multidimensional analysis finally allows the question about the true nature of the status of language, body, and death as auto-bio-geo-graphical places.

²² S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, wstęp P. Dybel, Wrocław 2001, s. 206.

Agnieszka Czyżak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przestrzenie starości w literaturze najnowszej – przekraczanie progu

Starość jest etapem, w którym ludzka egzystencja odsłania swą podatność na zniszczenie, łączy się najczęściej ze słabością, bezradnością, cierpieniem, zamieraniem sił witalnych – jednak obok wymiaru egzystencjalnego jej kulturowe obrazy mają także wymiar symboliczny i metaforyczny, poddają się też z reguły uniwersalizującym odczytaniom. Przestrzeń i starość łączą się w najrozmaitszych konfiguracjach uruchamiających różne znaczenia przypisywane obu tym kategoriom. Starość jest faktem z zakresu życia społecznego, przedmiotem badań demograficznych i medycznych, zaświadczającym o przemianach życia zbiorowego oraz ewolucji obyczajów i form funkcjonowania więzi międzyludzkich. Jako temat kulturowy starość zawłaszcza wszystkie rodzaje i gatunki literackie, anektuje film dokumentalny i fabularny, podbija fotografię i dziedzinę sztuk dramatycznych. Istnieje we wszystkich obiegach komunikacji, na wszystkich poziomach odbioru. Jednak pomimo zauważalnego wzrostu zainteresowania szeroko pojmowanym przemijaniem, coraz liczniejsze teksty związane z tematyką starości z reguły funkcjonują osobno, wyraziście oddzielając się od współczesnych nurtów życia zbiorowego, i tych po-

strzeganych jako istotne w sferze głównych obiegów komunikacyjnych, ważne dla procesów kształtowania tożsamości wspólnotowej, i tych, które powstają jako odpowiedź na zapotrzebowanie przeciętnych odbiorców kultury, ich sumujących się jednostkowych oczekiwań.

W przebiegu starzenia się, a zwłaszcza w jego końcowej fazie, wiążącej się z utratą zdolności do samodzielnego egzystowania, człowiek traci wzrok i słuch, zmienia się zakres doświadczania wymiarów najbliższego otoczenia. Jego ciało zaczyna wydawać inne zapachy (nazywane nieraz „zapachem starości”). Te wonie – wynikające z reguły z problemów z fizycznym zapanowaniem nad własną codziennością – przesycają także sprzęty, przedmioty i ubrania starego człowieka. Przestrzeń staje się groźna, pełna pułapek, trudna do przebycia, a zarazem ciasna i ograniczona. Strefa starości opisywana przez doświadczających jej skutków ludzi kreowana jest w ciemnych barwach, ukazywana poprzez niewyraźne kształty, rozmyte kontury, nierozpoznawalne odgłosy, męczące zapachy.

Realizację tematu starości ciążą też ku fragmentaryczności, niespójności, niekonkluzywności – jakby poetyka dzieł naśladowała specyfikę doświadczania świata w podeszłym wieku. Teksty w rozmaitych wariantach podejmują problem autentyczności, kwestię wyrażalności w sztuce oraz eksplorują kategorię doświadczenia. Temat podlegający i mitologizowaniu, i najróżniejszym demitologizacjom prowokuje także do zadawania pytań o społeczną oraz egzystencjalną normę. Zagadnienia związane z odmiennością współczesnych strategii kreowania obrazów starzenia się jednostek i społeczeństw są bardzo rozległe, podobnie jak problematyka – warunkowanego kryzysem cywilizacyjnym – postrzegania człowieka i świata. Jednocześnie jednak materią artystycznego namysłu pozostaje zespół doświadczeń egzystencjalnych, najchętniej spychanych na margines, odrzucanych, wywołujących u odbiorców odczucia ambiwalentne lub zgoła negatywne. Dzieje się tak wtedy, gdy wizja narusza choćby w minimalnym stopniu obraz

„pogodnej starości”, wykorzystywany z reguły w przestrzeni kultury masowej.

Starość jako stan graniczny, uzmysławiający nawet postronemu obserwatorowi bliskość i nieuchronność śmierci, burzy harmonię egzystencji, utrudnia, a nawet odbiera zdolność godzenia się z nietrwałością istnienia. Stary człowiek istnieje „pomiędzy” – w najbardziej rozpowszechnionych rozpoznaniach przebiegu ludzkiej egzystencji albo pomiędzy istnieniem i nieistnieniem, albo też skończonością i wiecznością. Jego stan i status można dookreślić, przywołując definicję Tunera:

Atrybuty liminalności lub liminalnych *personae* (ludzi progu) są z konieczności ambiwalentne, ponieważ owe warunki i osoby wymykają się sieci klasyfikacyjnej, która zwykle wyznacza miejsce stanom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne nie przebywają ani tu, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał¹.

Liminalność doświadczenia kresu coraz rzadziej wiązana jest jednak współcześnie z nadzieją na następujące po nim przejście do innego, wyższego stanu. Pozostawanie pomiędzy zgodnym z naturalnym porządkiem, aktywnie spełnianym życiem a grozą niebytu prowadzi z jednej strony do wykluczenia ze zbiorowości, z drugiej zaś utrudnia (uniemożliwia) budowanie wewnętrznej, jednostkowej zgody na ten stan.

Dziś różnorodnie przedstawiana starość, zmierzch, rozpad służy eksplorowaniu przede wszystkim egzystencjalnego wymiaru życia człowieka, wyobcowanego ze wspólnoty i pozbawionego prawdziwych więzi międzyludzkich. Problemem często podejmowanym musiała stać się cielesność – sfera boleśnie narażona na rozpad, sfera, w której kruchość ludzkiego życia objawia się w sposób widoczny i budzący przerażenie. Rozpad cielesnej powłoki dojm-

¹ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010, s. 116.

jąco potwierdza, jak bardzo złudne jest jednostkowe poczucie autonomii i niezależności i jak naiwną usurpacją okazuje się przekonanie o możliwości rzeczywistego kształtowania własnego losu, korzystania z czasu, panowania nad przestrzenią.

Starzy ludzie są uwięzieni w ciałach, budzących w reszcie świata najczęściej słabo skrywaną odrazę – a w najlepszym przypadku, zaledwie współczucie. Kontakt z innymi, dotyk, przestaje być aktem czułości, stając się jałmużną oferowaną z litości, poczucia obowiązku, z racji wykonywanego zawodu. Starość, a zatem i jej literackie wizje, wiążą się z problemem wykluczenia, naruszania intymności, odbierania prywatności. Z kolei wszelkie próby zmiany stereotypowego oglądu starości – tak w ramach egzystencji jednostek, jak i świecie przedstawionym utworów – łączyć się muszą z kategorią przekroczenia: granic społecznego tabu, kulturowych schematów, potocznych oczekiwań, a wreszcie także i literackich konwencji².

Starość spychana jest więc na marginesy społecznego życia, a coraz powszechniejszą tendencją staje się tworzenie specyficznych „enklaw starości” – od przestrzeni zamkniętych, oddzielonych wyraźną granicą, takich jak domy starców, szpitalne oddziały geriatryczne czy hospicja, do mniej wyrazistych, a jednak jednoznacznie nacechowanych odrębnością: na przykład miejsca określonego typu praktyk religijnych (godzinki, nabożeństwa majowe) czy nawiązywania mikrospołecznych kontaktów (jak choćby ławki w parkach, na których przedpołudniową porą spotykają się starsi ludzie, by wspólnie narzekać na świat i własną kondycję). Ludzi zbliżających się do kresu charakteryzuje odmienny, po części wyznaczony przez ograniczenia fizyczne, sposób postrzegania przestrzeni. Przestrzeń odsłania nieprzyjazny charakter, coraz trudniej też oswajac poszczególne jej elementy – niezależnie od miejsca, w którym spędza się ostatnie lata życia. Za znamieny przykład można uznać

² O starości w literaturze najnowszej zob.: A. Czyżak, *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci*, Poznań 2011.

przypadek późnych zapisków autobiograficznych Kazimierza Brandysa, w których nowemu oglądowi został poddany Paryż, przestrzeń wieloletnich emigracyjnych doświadczeń pisarza. Uznawane za jedno z najpiękniejszych miast świata, w późnej twórczości autora *Miesiący* staje się miastem obcym, nużącym, niegościnnym³. Jeden z utworów kończy się nawet jednoznacznym stwierdzeniem: „Moja paryska codzienność jest monotonna i opowiadać o niej znudziłoby mnie samego”⁴.

Pisanie o starości jest najczęściej autobiograficzne – niezależnie od momentu życia, w którym powstają jej wizje. Zapisywanie doświadczenia starości w podeszłym wieku niemal zawsze staje się relacją z kolejnych etapów utraty kontroli – nad własnym ciałem, kontaktami międzyludzkimi i właśnie przestrzenią, którą coraz trudniej podporządkowywać sobie w toku codziennych zajęć i coraz trudniej zagospodarowywać kolejne, ścieśniające się nieustannie obszary. Tworzenie obrazów starości przed przekroczeniem jej granicy także okazuje się autobiograficzne: albo stanowi zapis przeżywania starości bliskich osób, albo zapis własnego przed nią lęku, projekcji niechcianej, ale nieuchronnej przyszłości. Doświadczenie przekraczania progu starości przed jej biograficznym przeżyciem jest więc także przekształcane w wizje waloryzowane negatywnie, podobnie jak to uczynił u progu XX wieku w *Śmierci w Wenecji* Tomasz Mann, wówczas przechodzący zaledwie przez „smugę cienia”.

Wkraczanie w przestrzeń starości, czy to doświadczanej pośrednio, czy też wyobrażanej, skutkuje tworzeniem jej obrazów jako stanu wywołującego w najlepszym razie empatię, w najgorszym zaś strach i odrazę. Natomiast przestrzeń naznaczona egzystencjalnym rozpadem staje się specyficznym, budzącym grozę nie-miejscem. Dariusz Czaja, rozszerzając zakres tej kategorii, pisał:

³ K. Brandys, *Zapamiętane*, Kraków 1995.

⁴ K. Brandys, *Przygody Robinsona*, Warszawa 1999, s. 143.

nie-miejsca Augé i heterotopie Foucaulta, choć nie są to kategorie całkiem tożsame, łączy wyraźne podobieństwo rodzinne (w wittgensteinowskim znaczeniu terminu). Z pewnością są sobie pokrewne w tym, co najistotniejsze: rozpoznaniu wyraźnej (czasem radykalnej) inności doświadczanej przez nas przestrzeni. Inności wobec obszarów ją otaczających⁵.

W przypadku starości jest to inność wyrazista, a zarazem dojmująco bliska, tym gwałtowniej więc odsuwana. Czaja wskazywał także, iż obie kategorie można rozpoznawać i w kontekście tradycyjnych, zadomowionych w różnych przestrzeniach dyskursu *topoi* i zbliżać je do bliskoznacznych bądź podobnych pojęć, m.in.: Kantorowskiego „miejsca biednego” czy Smithsonowskich *Non-Sites*, Eliotowskiej „ziemi jałowej”, „miejsc pamięci” Pierre’a Nory czy „xenotopii” Roberta Macfarlane’a⁶.

Tak pojmowane nie-miejsce staje się tym samym kategorią mieszczącą w sobie przede wszystkim negatywny aspekt doświadczania przestrzeni. Starość zaś zdaje się naznaczać swym przemożnym piętnem każdą przestrzeń, która jest postrzegana przez medium kresu, rozpadu i utraty. Prowokuje do nowych odczytań własnej biografii, rzutuje w przeszłość doświadczenia terażniejsze, skłania do nowych uporządkowań. W instrukcji otwierającej *Leksykon miast intymnych*, autobiografii rozpisanej na doświadczenia poznanych w ciągu całego życia miast, Jurij Andruchowycz wskazywał:

Autobiografia, która nakłada się na geografię – jak to nazwać? Autogeografia? Autogeobiografia? Brzmi nazbyt skomplikowanie [...] I w dodatku, co jest w moim połączeniu „bio” i „geo” ważniejsze, co

⁵ D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, w zb. *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 21–22. Badacz dowodzi dalej: „Jeśli pozbawić nie-miejsca negatywnego wartościowania, a heterotopie wyposażyć w parametr chronologiczny, to można zbliżyć je do siebie i wykorzystać jako pożyteczną kategorię operacyjną”. Przywołuje także w tym samym miejscu przykład wykorzystania kategorii nie-miejsca przez Giorgio Agambena do analizy przestrzeni obozu koncentracyjnego.

⁶ Tamże, s. 22–24.

się na co – ściślej mówiąc – nakłada? Ta książka jest próbą przeżycia ich („bio” i „geo”) jako jednej nierozzerwalnej całości. [...] Biografię przychodzi w tym celu rozbić na drobne części, a geografię znacząco zdeformować, przynajmniej miejscami⁷.

Tekstowa realizacja projektu Andruchowycza, pragnącego znaleźć język zdolny pochwycić hybrydyczną naturę doświadczenia, zdaje się poświadczać rozmaicie przejawiającą się przewagę „bio” nad „geo”, właśnie dlatego, iż to moment biografii determinuje ogląd przestrzeni. Starość zaś jest ostatecznym zwycięstwem „bio” – pozostaje zresztą tak samo niedogodna, niechciana, a zarazem przemożna w każdym zakątku świata.

Nieco inny kształt przybiera relacja „bio” i „geo” w rozważaniach, które snuł Andrzej Stasiuk. Pisarz przekonywał, że „geografia nie jest tak ważna jak wyobraźnia, choćby z tego względu, że częściej jest pułapką niż schronieniem”, dodawał jednak z przekonaniem: „szlachetniejsza forma rojenia na jawie zawsze za swój przedmiot bierze przestrzeń. Czas obchodzi tylko tych, którzy mają nadzieję, że coś się zmieni, czyli niepoprawnych głupców”⁸. Trzeba jednak uściślić: czas obchodzi też tych, którzy wiedzą, że mają go zbyt mało, i że kres czasu, a zarazem kres wszystkiego jest bliski.

Ryszard Nycz wielokrotnie podkreślał, iż doświadczenie – także to, które znajduje literacką artykulację – ma charakter „całopsychocieleśny”, czyli cielesno-zmysłowy, społeczno-kulturowy, pojęciowo-językowy. Przede wszystkim zaś transformacyjny i wobec rzeczy, i podmiotu⁹; natomiast starość naznacza swoistym piętnem inności i obcości każdy z elementów tej hybrydycznej

⁷ J. Andruchowycz, *Leksykon miast intymnych*, przeł. K. Kotyńska, Wołowiec 2014, s. 9–10.

⁸ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, w: tegoż, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2007, s. 85.

⁹ R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 45.

wiązki kategorii. Istotną prawidłowością wydaje się fakt, iż znacząca swoją specyfiką wszelkie re-konstrukcje, także wizje za pośredniczone.

Wyrazistym, choć ostatecznie nieudanym, projektem przekroczenia cielesno-zmysłowych, historycznych i biograficznych ograniczeń literackiej kreacji, okazał się pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku utwór Anny Boleckiej *Biały kamień*. Powieść zawierała konstruowany w mityzowanej przestrzeni Kresów przebieg możliwych doświadczeń nieznanego pisarce osobiście Pradziadka. Bohater powieści Boleckiej to wykreowana ze strzępów rodzinnych wspomnień postać protoplasty rodu. Autorka, starając się odtworzyć przebieg jego życiorysu, próbuje też wyobrazić sobie jego starość. U schyłku długiego życia Pradziadek (tak właśnie konsekwentnie nazywany w utworze), wspominając lata, w których nie dostrzegał wagi bezinteresownie i naturalnie ofiarowanej czułości, jako że istniała w nadmiarze, odczuwa boleśnie jej brak w wieku podeszłym i skarży się bezradnie: „teraz, kiedy wszystko go boli, kiedy jego życie się kończy [...] chce przyłgnąć do ciepłego ciała, które odda mu pieśczość, na dotyk odpowie dotykiem, na czułość czułością”. Wszelkie takie pragnienia są jednak skazane na klęskę i w końcu Pradziadek zmuszony jest przyznać: „Teraz, kiedy potrzebuje tego bardziej niż kiedykolwiek, czułość go opuściła”¹⁰.

Zamykany wbrew swej woli w chałupie syna, wykorzystywany do wszelkich posług, nie mógł decydować o własnym losie, a „w nagrodę” otrzymywał tylko szorstkie poszturchiwania wiecznie zniecierpliwionej jego niemocą synowej. Znamienny wydaje się fakt, iż starość Pradziadka została związana w utworze z zapisem historycznie uwarunkowanej zagłady Kresów, co dobitnie uzmysławia mityzacyjny charakter zawartych w utworze obrazów przestrzeni. Nieznany przodek ginie pod gruzami katastrofy cywilizacyjnej, która pogrzebała podobnie nieznaną autorce świat Kresów II Rzeczypospolitej – co ostatecznie dowodzi trudności (nie-

¹⁰ A. Bolecka, *Biały kamień*, Warszawa 1998, s. 142.

możności?) przeformułowania istniejących literackich konwencji zapisywania kresu człowieka i świata bez zanurzenia w doświadczeniu. Prawdopodobnie wydaje się raczej fakt, iż współcześnie kreacje i konstatacje tworzone poza sferą realnych przeżyć i emocji (sytuujące perspektywę oglądu nie tyle na zewnątrz doznania starości, ile z pominięciem jego traumatycznego wymiaru) pozostają powtórzeniem tradycyjnych ujęć.

W wieku podeszłym szczególnie bolesny okazuje się bowiem moment przemiany bytu, gdy człowiek pozornie pozostaje istotą żywą, jednak „spada pomiędzy rzeczy”, staje się zreifikowanym trwaniem upokarzająco zależnym od otoczenia, a jednocześnie przez to otoczenie odrzucanym. Zwłaszcza wtedy, gdy kresu dożywa się w szpitalu, domu starców czy hospicjum. Jednym z pierwszych tekstów literatury poprzelomowej, stanowiących przetworzony w literaturę zapis takiego doświadczenia – wymuszonego przez wybór miejsca pracy wiążącej się z obowiązkiem towarzyszenia starym ludziom w drodze ku śmierci – były *Zapiski z nocnych dyżurów* Jacka Baczaka, z 1995 roku. W utworze ukazany został proces coraz bardziej świadomego przekraczania barier cudzej starości, prowadzący w efekcie do samopoznania i przeformułowania sądów na temat istoty i granic człowieczeństwa.

Utwory podejmujące ten trudny temat – tworzące dziś stale powiększający się zbiór – zawsze porażają skalą rejestrowanego w nich przerażenia rozpadem cielesnym, zanikiem sił (także duchowych), utratą zdolności samodzielnego decydowania o własnym losie. Przekraczanie tego progu nieodmiennie uświadamia kruchość własnej egzystencji – a szczególnie dotkliwe okazuje się to wtedy, gdy odbywa się w obcej kulturowo przestrzeni. W literaturze pierwszej dekady XXI wieku można wskazać przykłady tekstowego przetworzenia biograficznych doświadczeń pracy w znajdującym się poza granicami kraju domu starców. Bronisław Świdorski w *Asystencji śmierci* zawarł opowieść o przekraczaniu granicy starości, rozgrywającą się w realiach duńskiej placówki opiekuńczej. Główny bohater, a zarazem narrator utworu, zajmując się pozba-

wionym kontakcie z otoczeniem podopiecznym, zostaje zmuszony do rozpoznania własnej kondycji. Momentem granicznym, okupionym wybuchem płaczu nad własnym losem, okazuje się przebłysk zrozumienia nieuchronności ciężącego nad każdym człowiekiem wyroku, ujętego w pełnym gorzkości wyznaniu: „dobiegając sześćdziesiątki, odnalazłem prawdziwy sens mojego życia: muszę pokochać śmierć”¹¹.

Z kolei Hubert Klimko-Dobrzaniecki w *Domu Róży* starał się przekazać bagaż przeżyć związanych z pracą w islandzkim domu starców. Nie unikając najbardziej drastycznych opisów wynaturzeń będących tam codziennością, starał się ukazać walkę, jaką zmuszony jest toczyć bohater w obronie własnego człowieczeństwa, od chwili, w której znalazł się w przestrzeni odzierającej uwięzione w niej istoty z wszelkich ludzkich odruchów. Interesujący jest fakt, iż to jedna z wiekowych pensjonariuszek, dożywająca swych dni w tej placówce, namawia go do ucieczki, przekonując: „To musi być straszne, tak starzeć się wraz z pensjonariuszami, zanim się obejrzyś, już będziesz w ich wieku i już dzieci przygotują dla ciebie miejsce w takim domu”¹². Bliska kresu życia Róża pozostaje jednym z niewielu mieszkańców domu niepozabawionych jeszcze własnego głosu. Nie zatraciła zdolności analizowania własnej kondycji, co pozwoliło z kolei na zachowanie dystansu wobec siebie oraz reguł panujących, tak w najbliższym otoczeniu, jak i rzeczywistości poza murami.

W *Piesku przydrożnym* Czesława Miłosza po fragmencie zatytułowanym *Starzy*, w którym zostało przywołane nieodmierzone ludzkie przekonanie o braku tożsamości pomiędzy człowiekiem (świa-

¹¹ B. Świdzki, *Asystent śmierci*, Warszawa 2007, s. 77.

¹² H. Klimko-Dobrzaniecki, *Dom Róży*, Wołowiec 2006, s. 110. Autor nie szczędi szczególnie drastycznych opisów codzienności w placówce powołanej do opieki nad pensjonariuszami – jeden z sanitariuszy ze szczególną pieczołowitością pielęgnuje wybranych podopiecznych, po to jednak, by następnie wykorzystywać ich seksualnie. Tu także pojawia się skojarzenie jednej z pielęgniarek z obozowym kapo.

domą siebie istotą) a starym ciałem, jakby tylko częściowo własnym, naprawdę zaś obcym, znajduje się tekst *Też lubilem*:

Ja też lubilem kiedyś patrzeć w lustra.
 Aż sam przekonałem się, co znaczy odchodzić
 „Drogą wszelkiego ciała”. I na nic protest.
 Starzy ludzie już wiedzą, dlatego cichną¹³.

Cichną, czyli przestają się skarżyć, prosić o litość czy zrozumienie. Miłosz dotkliwość starości cedował na innych, poddawanych drobiazgowej obserwacji, dla siebie rezerwując autoironiczną dykcję, dzięki której mógł budować (i regulować) dystans wobec własnych doświadczeń, „opisując siebie” na przykład jako lubieżnego starca przyglądającego się tyłkom i udom młodych dziewcząt¹⁴. Możliwość bytowania pośmiertnego przekształcał natomiast w wizję przyszłego przekroczenia związanych z porządkiem egzystencji ograniczeń, wyzwolenia z ciężaru naznaczonego rozpadem cielesnego istnienia.

Przykład Miłosza dowodzi, iż nazywanie i próba zrozumienia kolejnych bolesnych doświadczeń postępującego braku kontroli nad organizmem, utraty władzy nad zmysłami, spełnia funkcję terapeutyczną – tak jakby zapisywanie etapów rozpadu chroniło przed poddaniem się destrukcji, a mówienie o starości było odsuwaniem (przesłanianiem) traumatycznego wysiłku docierania do jej istoty. Świadome poszukiwanie schronienia w konwencji umożliwia także zagłuszanie lęku – może stać się przemyślnym odrzuceniem przemijania i śmierci poza nawias egzystencjalnego i artystycznego namysłu, unieważnieniem dokonywanym w gestach powtórzenia „ocalającej” formuły.

¹³ C. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 16.

¹⁴ Mowa oczywiście o słynnym wierszu *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*. W przestrzeni portu lotniczego – wyrazistego nie-miejsca w typologii Marca Augé – podają słowa „Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy młodości” (C. Miłosz, *To*, Kraków 2000, s. 23).

Starość i związany z nią ból (cielesny i duchowy) są potęgowane przez poczucie osamotnienia. Ryszard Przybylski w 1998 roku (a więc już w wieku podeszłym) stwierdzał: „Cierpienie starego człowieka przybiera często postać, wobec której myśl postronnego obserwatora jest bezsilna”¹⁵. We wstępie do *Baśni zimowej* – zbioru niezwykle, poruszających i zapadających głęboko w pamięć „esejów o starości” – tak opisywał własne przeżycia z regularnych wizyt w szpitalu:

Noc mija tu na dookolnym tupaniu, płaczu i krzykach bólu [...] wśród licznych staruszek, niemych papierowych istot z otwartymi oczyma, pustymi jak wszechświat, i w końcu wśród starców, którzy nie panują już nad własnym organizmem, upokorzeni nieskrywanym obrzydzeniem i powstrzymywaną wściekłością personelu¹⁶.

Przybylski pomimo swego wieku starał się obiektywizować doświadczenie i patrzeć na współtowarzyszy niedoli z dystansem, możliwym tylko ze względu na zachowanie sprawności umysłowej. Stąd jego ogląd jest specyficznie rozdwojony, wewnętrzny i zewnętrzny zarazem. Badacz twierdził też jednak, iż starość prawdziwie można zrozumieć, dopiero podlegając jej prawom, a patrzenie z zewnątrz pozostanie zawsze poznawaniem tylko powierzchni zjawiska. Odruchowe niemal w reakcji młodych, bezwzględne odrzucanie starych ludzi poza nawias zwyczajnych relacji międzyludzkich bywa z reguły przyjmowane z pokorą, jako rodzaj „odwiecznego prawa”, któremu należy się poddać. Jednak z perspektywy krzywdzonych i odrzucanych – przede wszystkim nieustannie okazywanym zobojętnieniem i niechęcią – jawi się jako przedwczesny wyrok śmierci, jako niesprawiedliwa kara za niezawiniony upadek w starość. Tym samym ostatni etap starości można – zdaniem Przybylskiego – porównywać z grozą obozu koncentracyjnego, a doświadczenia tego okresu z wegetacją, tożsamą z pewnością osta-

¹⁵ R. Przybylski, *Baśni zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 11.

¹⁶ Tamże, s. 11.

tecznego wyroku. Zrozumienie specyfiki takiej kondycji jest niemożliwe już nie tylko dla obserwujących z zewnątrz, ale zapewne i dla bytujących na progu śmierci, wówczas bowiem ostatecznie słabną, gasną siły ducha i umysłu¹⁷.

Przekonanie, iż pojąć okrucieństwo przemijania można, jedynie przeżywając własną starość, zdawał się dzielić Tadeusz Różewicz, choć jego motywacja nie była wyłącznie intelektualna, lecz w większym stopniu emocjonalna. W książce *Matka odchodzi* mamy do czynienia z niezwykle połączonymi dwiema perspektywami. Długotrwałe i bolesne odchodzenie matki ze świata żywych nie może nawet po latach stać się spójną opowieścią, jednak opowiedzenie fragmentów, przypomnienie szczegółów i pozornie nieważnych drobiazgów okazuje się możliwe dopiero wtedy, gdy bezsilny świadek odchodzenia sam stał się starcem. Przytoczenie w utworze *Dziennika gliwickiego*, zapisków z czasu, kiedy ukochana matka dogorywała złożona śmiertelną chorobą, staje się gestem sprzeciwu wobec okrucieństwa nieodwołalnych wyroków Natury. Wyłaniający się z niejednorodnych, i to pod każdym względem, fragmentów obraz niezwyklej więzi syna z matką (przekraczającej nie raz typowe relacje rodzinne) porusza i skłania do egzystencjalnego namysłu.

Towarzyszenie bliskiej, ukochanej osobie w drodze do kresu sprawia, iż człowiek skazany jest na dzielenie jej bezradności wobec zewnętrznego świata. Henryk Grynberg w *Kalifornijskim kadiszu*, oprócz przekształconego w literaturę zapisu cierpienia wywoływanego długotrwałą chorobą matki i bolesnego oczekiwania na kres jej męki, zdecydował się opisać reakcję syna na bezdusność otoczenia wobec umierającej, dla innych obcej, dla niego najdroższej kobiety. Podczas jednej z wizyt w szpitalu bohater był

¹⁷ Podobną diagnozę zawarła Zyta Rudzka w swojej powieści *Ślicznotka doktora Josefa*, kreując wizję starości dzieci Holokaustu – dożywających swych dni w domu starców. Ich los został przedstawiony jako koło: początek i koniec biografii okazuje się tym samym tragicznym uwięzieniem w przestrzeni śmierci.

świadkiem naruszającego intymność badania lekarskiego, dokonywanego w zbiorowej sali, pełnej w dodatku odwiedzających. Narrator tej przepełnionej bólem opowieści mówi: „Zaskoczony, zdumiony, zawstydzony, po raz pierwszy w życiu patrzyłem na nagość mojej matki. Patrzyłem na nią wraz z trzema innymi mężczyznami, których nie lubiłem, a byłem ich współnikiem w tym gwałcie”¹⁸. Podkreśla towarzyszącą takiemu doświadczeniu bezradność, niepewność, a w końcu rezygnację z jakiegokolwiek działania:

Czy zwraca się uwagę lekarzowi, że to wciąż jeszcze kobieta? Że to moja matka? I że wciąż jeszcze żywa? Że ma prawo do tych ostatnich resztek intymności [...]. Jak się reaguje na taki gwałt zbiorowy, rodzinny, przy współudziale lekarza? Czy zrzuca się ze schodów lekarza, który nie tylko nie pomógł, ale jeszcze przyszedł narobić jej przed śmiercią wstydu?¹⁹

Jedynym podsumowaniem takiego doświadczenia mogły stać się słowa: „Tego nawet Tora nie przewidziała”.

Gdy jednak to najbliżsi biorą na siebie obowiązek opieki nad zniedołężniałym członkiem rodziny, to właśnie oni muszą nieustannie naruszać granice jego intymności. Niezwykły opis takiej sytuacji znaleźć można w powieści Jacka Dehnela *Lala*, której bohater, młody człowiek, podejmuje się opieki nad drogą jego sercu babcią. Lala, niegdyś niezwykle żywotna, bystra i odważna kobieta, później kapłanka wiedzy o dziejach rodziny, na końcu swej drogi staje się wymagającą stałej opieki, zdzieciniałą i zniedołężniałą staruszką:

Zaczęła przypominać rozregulowany mechanizm: umysł, hydraulika, zegar biologiczny... Przerażała mnie ciągła ekspozycja fizjologii, puszczenie wszystkich barier wstydu; patrzyłem na nią i zdawało mi się (jakie to banalne), że jest dzieckiem; przypomnienie: zrób siusiu, włóż pampersa²⁰.

¹⁸ H. Grynberg, *Kalifornijski kadisz*, Warszawa 2005, s. 52.

¹⁹ Tamże, s. 52.

²⁰ J. Dehnel, *Lala*, Warszawa 2006, s. 377.

Wnuk biorący na siebie ciężar stałego dozoru, decydujący się w końcu zamieszkać z podopieczną, musi jednocześnie zmagać się z kolejnymi stadiami rozpadu fizjologii, osobowości, a końcu świadomości babci, zmuszony jest naruszać nieustannie jej intymność, ingerować w cielesność. Sam wciąż skazywany jest na wykonywanie gestów – niemożliwych do podjęcia przez jego brata czy matkę – wymagających od niego przekraczania wcześniejszych nawyków. A jednak ten dotyk pozostaje ostatnim śladem głębokiej, duchowej więzi. Trybutem spłacanym za lata słuchania i patrzenia, uczenia się siebie i świata pod mądrym i czułym przewodnictwem nestorki rodu.

Wszelkie odczucia przekraczania potęgowane są przez doświadczenie śmierci najbliższych. W zapisach związanych ze śmiercią i pogrzebem rodziców, zdarzeniami traktowanymi najczęściej jako przekroczenie granicy pomiędzy światem poręczanym przez porządek utrwalany w dzieciństwie a światem, w którym odnajduje się drogę jedynie na własną odpowiedzialność, uderza podobieństwo wykonywanych gestów i snutych rozważań. Przykładem mogą być *Dzień przed końcem świata* Aleksandra Jurewicza i *Umarł mi. Notatnik żałoby* Ingi Iwasiów. Jurewicz opisuje powrót syna do rodzinnego domu już po śmierci ojca, ale przed jego pogrzebem. Syn decyduje się na nocleg w sypialni ojca i nawiązuje emocjonalny kontakt z tym, co po nim pozostało jako spuścizna duchowa i materialna. Podejmuje wysiłek, by nauczyć się śmierci, przygotować na konieczność odzyskania ostatniej drogi – za trumną ojca, a w przyszłości we własnej trumnie: „Ojcowska piżama stała się całunem, którym musiałem okryć swoje życie [...] poczułem tępy ból ogarniający całe ciało i przyływ nieznanego lęku”²¹. Przez krótki czas istnieje jako byt tożsamy z utraconym ojcem, by opóźnić zerwanie więzi.

Iwasiów także, spisując historię przygotowań do pogrzebu, próbuje rozszyfrować zawile relacje między córką a już nieży-

²¹ A. Jurewicz, *Dzień przed końcem świata*, Kraków 2008, s. 106.

jącym ojcem. Przeszłość uobecniana intensywniej w bolesnych okolicznościach nakłada się na wizje przyszłości naznaczonej nieobecnością. Miejscem intensyfikowania się doznań pozostaje przestrzeń szczecińskiego mieszkania rodziców, opisywanego jako przestrzeń niezmiennie ambiwalentna, naznaczona podwójnością widzenia. Narratorka stawia pytanie o możliwość oswojenia lub zniwelowania owej podwójności, które jest zarazem wychyleniem w trudną do przewidzenia przyszłość: „Pokój ojca ma być dla mnie pokojem życia, a przecież jest pokojem śmierci. Co wygra, która wizja zostanie we mnie? Umieranie, którego nie widziałam, czy codzienność, z której do mnie mówił?”²². Obie wizje przynależą już do przeszłości, rozmywającej się w zapomnieniu – stąd często wyrażana konieczność jak najszybszego rejestrowania straty, czyli próba pochwycenia emocji, ich podmiotu i przedmiotu.

Możliwe jednak są też biegunowo odmienne reakcje na starość i śmierć rodziców. W zakończeniu powieści *Gnój* Wojciech Kuczok ukazuje bohatera, który wielokrotnie śni o zagładzie rodzinnego domu oraz zgonie ojca w powodzi fekaliiów. Narrator stwierdza z przekonaniem: „Domy starzeją się zdradliwie, starość lęgnie się w nich pokątnie”, jednak jego własny, przeżarty rozpadem dom budzi w nim tylko obrzydzenie:

W tym domu starość mościła sobie barłóg [...] w zapachu naftaliny dobiegającym z sypialni, sączącym się z szaf, w łazience, gdzie pleśniały z dawna nieużywane nadtarte pumeksy, gdzie obrastały brudem szczotki do paznokci, brązowiały niedomyte umywalki, gdzie ziały stęchlizną wilgotne ręczniki²³.

²² I. Iwasów, *Umarł mi. Notatnik żałoby*, Wołowiec 2013, s. 85. Narratorka zadaje sobie pytanie o skutki własnej nieobecności przy śmierci ojca: „Czy miałam szczęście, będąc o czterysta kilometrów, o most na Odrze, o dziesięć pięter, o upalne lato i swoje zajęcia od ich mieszkania? [...] Dziesiątki fragmentów do pamiętania, po co odtwarzać niewidziany koniec?” (tamże, s. 84).

²³ W. Kuczok, *Gnój*, Warszawa 2003, s. 189.

Stary ojciec, wreszcie niebudzący lęku, a jedynie pogardę, ginie w groteskowym akcie zagłady, a jego uobecniania w sennych widzeniach śmierć przynosi synowi satysfakcję i poczucie wyzwolenia.

Starość przekształcana w tekst – powtórzmy raz jeszcze – za zwyczaj pozostaje doświadczeniem spisywanym niechętnie, jakby pod przymusem, z trudem poddającym się próbom oswojenia. W twórczości młodszych autorów staje się z reguły zapisem przeżywanego cierpienia, bolesnym spojrzeniem w zbliżającą się nieuchronnie przyszłość, pojawiają się jednak – z rzadka – wizje podejmujące grę z czytelnickimi przyzwyczajeniami. Jednym z przykładów mogą stać się utwory wydane w odstępnie roku, a napisane pod koniec XX wieku przez dwie wówczas trzydziestokilkuletnie autorki. Mowa o utworach Olgi Tokarczuk i Małgorzaty Saramonowicz.

Zamysłem prostej, ale symptomatycznej powieści o starości, napisanej przez młodą w tamtych latach pisarkę, Małgorzatę Saramonowicz, było wyrażenie wszystkich obaw związanych z podeszłym wiekiem, z ograniczeniem aktywności, zanikaniem więzi międzyludzkich, z utratą atrakcyjności²⁴. *Lustra* zawierają pełen zestaw stereotypowych wizji związanych ze współczesnym postrzeganiem degradacji starych kobiet, potocznych sądów na temat starzenia się, powszechnych obaw i lęków towarzyszących wizjom kresu egzystencji, które w nagromadzeniu zdradzają swój status kulturowych klisz. Bohaterki utworu sześćdziesięcioletnia Irma i siedemdziesięcioletnia Gabriela, dotknięte już wszelkimi dolegliwościami podeszłego wieku, próbują za wszelką cenę podtrzymywać pozory atrakcyjności i witalności – łakną zainteresowania, akceptacji, czułości, narażając się na śmieszność, a w końcu odrzucenie. Tylko trzecia z nich, osiemdziesięcioletnia Zofia, pragnie wyrwać się z upokarzającej egzystencji, niezdolna odtworzyć w sobie utra-

²⁴ M. Saramonowicz, *Lustra*, Warszawa 1999.

conych sił do walki z losem²⁵. Narratorem tej opowieści są lustra – antropomorfizowane przedmioty służące odbijaniu rzeczywistych zmagañ starych kobiet z uciążliwościami podeszłego wieku w intymnej przestrzeni domowej.

Większość literackich wizji kresu życia zdaje się zresztą potwierdzać niezbywalne, uwarunkowane kulturowo przekonanie o różnicy między starzeniem się kobiet i mężczyzn: to pierwsze jest szybsze, bardziej bolesne i upokarzające. Wydaje się, iż jedynym, choć po części akceptowanym społecznie, niepodległym gestem – jak nas usiłuje przekonać literatura – ostatnim wyjściem dla starzejącej się kobiety pozostaje dobrowolne podjęcie roli wiedźmy, istoty przynależnej do świata Natury, świadomie rezygnującej z uczestnictwa w odgrywaniu ról społecznych oraz z seksualności. Wiedźma obdarzona wiedzą wykraczającą poza kanon cywilizacyjnych, narzuconych przez kulturę reguł egzystencji, może stać się istotą w pełni samowystarczalną i niezależną.

Wybór życia na marginesie, świadome sytuowanie się na obrzeżach tzw. normalnego życia, miewa jednak i dobre strony – za cenę samotności zyskać można prawo decydowania o kształcie własnej egzystencji. Według takiego wzorca została wykreowana postać starej Marty z utworu *Dom dzienny, dom nocny* Olgi Tokarczuk – jedyne go utworu pisarki uznawanego za jawnie autobiograficzny²⁶. W pieczołowicie dookreślonej scenerii okolic Nowej Rudy, równoległe z zapisywaniem trudnego procesu zakorzeniania się w nowej przestrzeni, rozwija się opowieść o starej Marcie, która „przyucza” swoją młodszą sąsiadkę (a zarazem narratorkę opowieści) do odgrywania tej trudnej, lecz dającej specyficzną wolność roli.

²⁵ Należy dodać, iż wszystkie trzy bohaterki zostały kolejno zamordowane przez sprawującą nad nimi doraźną opiekę nastoletnią harcerkę, dla której motywacją (i usprawiedliwieniem) okrutnego czynu okazała się mieszanina litości, odrazy i bezwzględного przekonania o nadrzędnej racji silnej i sprawnej młodości wobec bezużytecznej i bezradnej starości.

²⁶ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998.

Literatura jednak zawiera (bo zawierać musi) także wizje przekraczania progu starości w drugą stronę, ucieczki (choćby doraźnej) przed przemijaniem w przestrzeń przypisywaną młodości, co przekształca się w niecodzienne obrazy zwycięstwa nad starością. Co ciekawe, autorami takich tekstów bywają z reguły twórcy będący u kresu swej pisarskiej drogi. Przekroczeniem ograniczeń podszłego wieku stać się może miłość – nielicząca się z konwencją czy społeczną niezgodą na uzewnętrznianie uczuć przez starych ludzi. W taki sposób starość – połączona z pewnością rychłej śmierci – funkcjonuje w *Oksanie* Włodzimierza Odojewskiego. W powieści wracają wątki z poprzednich utworów pisarza. Jednak rozważane u kresu życia traumatyczne doświadczenia okupacji na Kresach Wschodnich okazują się elementem powtarzalnych i niezmiennych paroksyzmów nienawiści wstrząsających Europą. Przekroczenie i pamięci, i popadania w starość staje się możliwe poprzez miłość, uczucie prywatne, z jednej strony zawężające horyzont postrzegania do relacji między dwoma osobami, z drugiej zaś wyzwalające z Historii. Miłość Karola i Oksany, Polaka i Ukrainki, spełniona na wszelkie sposoby, staje się też swoistym odkupieniem win, w końcu zaś wampirycznym ze swej natury przejściem przez starszego mężczyznę sił żywotnych młodszej kobiety.

Podobne zabiegi przekraczania nakazywanych społecznie i obyczajowo granic dostrzec można w utworach pisarzy emigracyjnych Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Mariana Pankowskiego, których twórczość nacechowana jest także przez ich przynależność do zamieszkiwanych przestrzeni – włoskiej i belgijskiej – a ponadto charakteryzuje się świadomym wykorzystywaniem gier autobiograficznych. W późnej twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego pojawia się zaskakujący motyw miłości kazirodczej, niejako opóźniającej destrukcyjne działanie czasu. Teresa Maldorno z *Hamleta piemonckiego* (opowiadania nawiązującego do istniejących w tradycji interpretacji związku Gertrudy i Hamleta), bohaterka obdarzona biografią przypominającą losy szekspirowskiego

pierwowzoru, dzięki zakazanej i niepojętej miłości, zachowuje siły witalne.

Narrator opowieści – często kreowana w utworach Grudzińskiego, silnie nacechowana autobiograficznie, postać pisarza polskiego mieszkającego na obczyźnie – tak ją opisuje:

zeskoczyła młodzieńczo z hamaka (miała wtedy sześćdziesiąt lat!), narzuciła szlafrok na kostium kąpielowy i pobiegła do natrysku w podcieniu wejścia głównego [...]. Była piękną, wysmukłą kobietą, nikt niewtajemniczony nie uwierzyłby, że ma czterdziestoletniego syna²⁷.

W innym późnym utworze Grudzińskiego, *Białej nocy miłości*, Łukasz Kleban i jego przyrodnia siostra Urszula także dożywają sędziwego wieku, intensywnie przeżywając wykraczającą poza normy uczucie. Łukasz zresztą stanowi przykład bohatera świadomie odrzucającego ważność rzeczy, ludzi i zjawisk niemieszczących się w jego prywatnej, teatralnej grze ze światem. Reżysera własnej egzystencji zdumiewać będzie: „siła, gwałtowność strachu przed skazaniem na samotność w epilogu”²⁸, uchylająca pytania o to, co stać się może po zapadnięciu kurtyny.

Inną wersję tematu stworzył Marian Pankowski w *Balu wdów i wdowców*. Utwór można odczytywać jako groteskową i przepojoną absurdem wizję podróży po przepelnionej wdowami i wdowcami Europie, a zarazem jako poszukiwanie języka zdolnego pomieścić doświadczenie wdowieństwa. W utworze Pankowskiego stałym elementem codzienności są „bale karnawałowe rencistów podochoconych wczorajszą żałobą”. Ich uczestnicy uczą się, w zgodzie z zachodnimi normami i podręcznikami asertywności, osważać swój stan, uczą się istnieć po stracie współmałżonka, a nawet wbrew tej stracie (co jest tożsame z przekraczaniem tradycyjnych wzorców). Jedna z bohaterek przekonuje:

²⁷ G. Herling-Grudziński, *Gorący oddech pustyni*, Warszawa 1997, s. 275–276.

²⁸ G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości*, Warszawa 1999, s. 94.

Od wieków tradycja wpaja w nas, że synonimem losu wdowiego jest klęska samotności! Samotność jest faktem, ale słowo to obciążono mnóstwem skojarzeń niepomysłnych! Opuszczenie, sieroctwo, porzucenie²⁹.

Okazuje się jednak, że wystarczy przekroczyć barierę konwensansu, w czym niezwykle pomocne okazują się „bale wdów i wdowców”. Udział w nich sprawia, że wcześniej zbołała wdowa decyduje się nawet „poznawać radości męskiego egoizmu”³⁰.

Jej postawa nie należy do wyjątków, jednak nie staje się wzorem dla działań głównego bohatera, który nie bacząc na swój wiek i na otaczające realia, poszukuje prawdziwej miłości. Kiedy ją w końcu odnajduje i zakochuje się w znajomej z lat dziecińczych, problemem okazuje się brak wzorców postępowania:

Ryzykowna była stylistyka wspomnień. Konieczność omijania modeli telewizyjnych, uniesień i omdleń, ograniczała strategię miłosną, doprowadziła ją niemal do stanu swoistej regresji... Dziewięcioletni chłopczyk o łysiejącej siwiźnie perorował, pragnąc się przypodobać starszej o rok koleżance Elżbiecie...³¹

A jednak utwór kończy się, pomyślnie, wieńczy go „filmowy” *happy end*. Wykorzystanie romansowej konwencji służy tu przekreśleniu jej przypisania do historii uczuć dzielonych przez ludzi młodych (lub jeszcze/wciąż młodych). W czasie nocy sylwestrowej, kiedy „pijana życiem na umór tańczyła stolica Rzeczypospolitej”, a wokół tangiem argentyńskim „wybuchał bal po balu”, dochodzi do prawdziwego, namiętnego pocałunku bohaterów „w same usta”. I chociaż bohaterowie będą żyli ze sobą tylko do bliskiej śmierci – przyjmujemy, że będą żyli szczęśliwie, pragnąc, jak oni uwierzyć, że od każdej reguły mogą zdarzyć się wyjątki.

²⁹ M. Pankowski, *Bal wdów i wdowców*, Kraków 2006, s. 50.

³⁰ Tamże, s. 50.

³¹ Tamże, s. 141.

Elżbieta Rybicka, pisząc o specyficie auto/bio/geo/grafii, wskazywała na dokonywane w ich ramach korekty relacji wyznaczników autobiograficznych – za sprawą lokalizacji trajektorii życia oraz ujawniania znaczenia miejsc autobiograficznych, a także ich przekształcania: „Pełnią one bowiem często funkcję sprawczą, stymulując pamięć autobiograficzną i sensomotoryczną pamięć ciała”³². Starość, a zwłaszcza jej ostatni etap, ukazywana jako doświadczenie graniczne (własne lub cudze) skłania z reguły do przedstawiania przestrzeni, w której rozgrywa się dramat zdążającej na śmierć ludzkiej istoty, poprzez kreowanie wizji negatywnych, choć w różnym natężeniu. Kultura oferuje szeroki wachlarz ujęć: od pustych mieszkań, niszczących domostw, rozpadających się ruder, swoistych nie-miejsc, po zamknięte więzienia bez możliwości ucieczki, niezliczone realizacje toposu *locus horridus*, czy na koniec obrazy kręgów piekielnych, czeluści, otchłani. Przekraczanie progu pozostaje ostatecznie doświadczeniem niezmiennie bolesnym, jednostkowym i jednokierunkowym.

Spaces of Old Age in Recent Modern Literature – Crossing the Threshold

Summary

The author analyzes the relationships between spatial categories and the visions of old age, as it is gaining existential and metaphorical sense in the latest contemporary Polish literature. Characteristically, old age, the threshold phase between active multifaceted existence and limited degraded vegetation, resonates with negativity. As a consequence, both inner and outer perspectives of experiencing old age seem negatively charged. In the resulting analysis, the newest imagery of old age, together with the senescent space, generates a literary registry of non-places and negative heterotopias.

³² E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 23.

Jerzy Kandziora

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

Przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia (Jerzego Ficowskiego składanie biografii Brunona Schulza)¹

1.

Wraz ze śmiercią Brunona Schulza w 1942 roku, w wieku 50 lat, z rąk gestapowca Günthera na ulicy Drohobycza, dokonywała się zagłada świata, w którym żył ten twórca, zagłada większości bliskich mu przyjaciół i znajomych, uczniów szkolnych, których znaczna część podlegała nazistowskim „paragrafom aryjskim”. W Gimnazjum Państwowym im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu, w którym Schulz uczył rysunku i robót ręcznych, w roku szkolnym 1933/34 na ogółem 412 uczęszczających, 201 uczniów było wyznania mojżeszowego, 175 – katolików wyznania rzymskiego, a 35 – katolików wyznania greckiego i jeden katolik wyznania ormiańskiego². Zagłada objęła więc (czy też miała objąć) prawie

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/B/HS2/04352.

² *Sprawozdanie Dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1933/1934*, Drohobycz 1934, s. 58 (egzemplarz z archi-

połowę uczniów Schulza – polskich Żydów. Unicestwione zostało niemal całe środowisko drohobyckie pisarza, w którym przeważały osoby pochodzenia żydowskiego. Eugenia Prokop-Janiec stwierdza: „Korespondencja pisarza świadczyć zdaje się wyraźnie, że macierzystym *milieu* artysty była po prostu polskojęzyczna inteligencja żydowska”³. Wraz z tą zbrodnią, unicestwione zostały także osobiste papiery tych ludzi, pamiątki rodzinne, metryki, akty ślubów, także rękopisy, listy i dokumenty samego Schulza i jego rodziny. Ginęli więc nie tylko świadkowie życia pisarza, ale także pozostałe w pustych mieszkaniach świadectwa ich życia, zapisy wydarzeń, ludzkich związków. Wstępem niejako do tej nazistowskiej eksterminacji była okupacja sowiecka Drohobycza, od 24 września 1939 r. do końca czerwca 1941 r., i wywózki obywateli polskich, zarówno Polaków, jak i Żydów, na Wschód.

Dalsza, powojenna już dekompozycja świata Schulza wyniknęła ze zmiany granic, z tzw. repatriacji, która pozostałości tej wyniszczonej wspólnoty lwowsko-drohobycko-borysławskiej poddała wykorzenieniu. Wysiedliła i rozproszyła ludzi z tamtych terenów po Polsce w jej nowych granicach. Niedawni przyjaciele, znajomi i uczniowie, zarówno polscy Żydzi, jak i Polacy, osiedlili się na tzw. Ziemiach Odzyskanych, w takich miastach, jak: Wałbrzych, Gliwice, Bystrzyca Kłodzka, Szczecin, Wrocław, Sosnowiec,

wum Jerzego Ficowskiego w Gabinetie Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego [dalej: Gabinet Rękopisów BUW]). Zob. też: E. Prokop-Janiec, *Klasa szkolna jako polsko-żydowska strefa kontaktu*, w: tejże, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013. Źródłem wiedzy o składzie etnicznym klas drohobyckiego gimnazjum są także *tableau* i zdjęcia uczniów, opisane przez posiadaczy, na przykład szczegółowy opis grona profesorskiego i uczniów na zdjęciu (*tableau*?) klasy przesłanym Ficowskiemu przez ucznia Schulza Józefa Mieczysława Misiółka (list dat. Kraków, 23.09.1981 r., zbiory Ossolineum: Korespondencja Jerzego Ficowskiego [dalej: zbiory Ossol.], teka Mis-My).

³ E. Prokop-Janiec, *Schulz a galicyjski tygiel kultury*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992 r.*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 100.

Gdańsk, Legnica, a także w Krakowie, Łodzi, Warszawie. Dla wielu z nich był to tylko tymczasowy postój, zwłaszcza dla osób pochodzenia żydowskiego, z których wiele zmieniło po wojnie swoje nazwiska, opuściło kraj, osiedliło się za granicą⁴.

2.

Ten ogólny wstęp konieczny jest, by uświadomić sobie, jakie zadanie stanęło przed młodym poetą Jerzym Ficowskim, gdy postanowił pozbierać i złożyć w jakąś całość ślady materialne – listy, rękopisy utworów, prace graficzne, rysunki, obrazy, dokumenty Brunona Schulza, ale także zebrać informacje oraz świadectwa różnych osób na temat jego życia i okoliczności śmierci. Owocem tych starań, trwających przez całe życie (Ficowski zmarł w 2006 roku w wieku 81 lat), były dwa fundamentalne dzieła biograficzno-eseistyczne, książki *Regiony wielkiej herezji* (1967) i *Okolice sklepów cynamonowych* (1986), a także późniejsze szkice, oraz, oczywiście, edycje spuścizny Schulza, w głównej mierze korespondencji, z wnikliwym komentarzem edytorskim.

Chciałbym zajrzeć niejako pod podszewkę owych prac Ficowskiego. Spróbować przedstawić kręgi osób – jego sojuszników w schulzologicznych poszukiwaniach, uporządkować owe środowiska, które same w sobie stanowią jakąś mapę obszarów, terytoriów kulturowych, na których istniały ślady pisarza z Drohobycza. Ale także – przywołać cząstkowe portrety owych ludzi, odtworzyć różne role, w jakich współpracownicy Ficowskiego wystę-

⁴ Zob. m.in.: A. Namysło, *Utracone nadzieje. Ludność żydowska w województwie śląskim/katowickim w latach 1945–1970 / Lost Hopes. Jews in the Silesian/Katowickie Voivodeship in Years 1945–1970*, Katowice 2012; *Wysiedlenia, wypędzenia i ucieczki 1939–1959. Atlas ziem Polski. Polacy, Żydzi, Niemcy, Ukraińcy*, red. W. Sienkiewicz, G. Hryciuk, Warszawa 2008; E. Węgrzyn, *Emigracja ludności żydowskiej z Polski do Izraela w latach 1956–1959. Przyczyny, przebieg wyjazdu, proces adaptacji w nowej ojczyźnie*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne”, z. 137 (2010).

powali, odpowiadając na anonse prasowe, listy z prośbą o pomoc, dostarczając informacji.

Takie „czytanie” Ficowskiego, jako organizatora akcji poszukiawczej o najdosłowniej globalnym zasięgu, może wiele powiedzieć zarówno o tym poecie-badaczu, jak i o Brunonie Schulzu, a także o losach społeczności i kultury, w której centrum tkwił Schulz przed wojną. Jerzy Ficowski zbudował bezprecedensową, niezwykle rozległą, bo obejmującą kilka kontynentów, sieć korespondentów, współpracowników, i był to absolutny fenomen, ze względu na fakt, że przyszło mu żyć po wojnie w Polsce, która zamknięta została w pojałtańskim zaścianku ideologicznym, skazana na monokulturowość.

Fundament dla biografii Brunona Schulza stworzyły bardzo wczesne poszukiwania Ficowskiego, szczęśliwie poprzedzające apogeum stalinizmu i późniejsze liczne wyjazdy z Polski ludzi, którzy pamiętali Schulza. Wynikiem tych poszukiwań były relacje, zebrane głównie w 1948 roku, kiedy jeszcze żyło, przebywało w kraju, i dysponowało dobrą pamięcią grono uczniów i znajomych (krewnych) pisarza. Na anons prasowy Ficowskiego⁵, opublikowany w 1948 roku w szeregu czasopism, takich jak: „Przekrój”, „Kuźnica”, „Nowiny Literackie”, „Dziennik Polski”, „Odrodzenie”, „Tygodnik Powszechny”, odpowiedziało stosunkowo liczne grono zarówno przedwojennych kolegów Schulza, jak i uczniów gimnazjalnych. Ta pierwsza grupa – ś w i a d k ó w g ł ó w n y c h – obejmuje przede wszystkim przyjaciół Schulza.

⁵ Tekst anonisu był następujący: „Proszę wszystkich, którzy bądź są w posiadaniu jakichś rękopisów (utworów literackich, listów itp.) lub rysunków Brunona Schulza, bądź mogliby mi udzielić informacji dotyczących jego osoby i twórczości, aby zechcieli powiadomić mnie o tym pod adresem: Włochy koło Warszawy, ul. Wielkie Łuki 19 m. 1. Materiały i informacje potrzebne mi są do opracowywanego przeze mnie studium o twórczości Brunona Schulza – Jerzy Ficowski”. Dodatkowo pisarz kierował osobne listy do pojedynczych osób, których związek z Schulzem i adresy udało mu się ustalić. Zob. na przykład list z 10.06.1948 r. do poety z Borysławia Mariana Jachimowicza, wysłany na jego powojenny adres w Wałbrzychu (zbiory Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, nr inw. 5551, t. 1).

Michał Chajes, zamieszkały po wojnie w Krakowie prawnik, w początkach dwudziestolecia uczestnik spotkań artystycznych młodzieży żydowskiej Drohobycza, w swych listach do Ficowskiego precyzyjnie opisuje środowisko rodzinne pisarza, kreśli sugestywne sylwetki, fizjonomię samego Schulza i jego rodziców, bliskich krewnych. Wyłania się z tych relacji postać świadka jako uważnego obserwatora i nieco plotkarskiego rejestratora szczegółów, faktów, koligacji towarzyskich i rodzinnych, rzeczy intymnych (choroby i samobójstwo w rodzinie). Zapewne nieprzypadkowo Chajes był prawnikiem, specjalistą od powikłanych ludzkich losów.

Izydor Friedman (po wojnie Tadeusz Lubowiecki)⁶, adwokat mieszkający po wojnie w Gliwicach. Najbardziej poruszający w jego listach do Ficowskiego jest może fakt, że ten świadek śmierci Schulza na ulicy Drohobycza w 1942 roku konstruuje swoją opowieść o przyjacielu z jakąś ujmującą rzeczowością i niechęcią do wszelkiego patosu. Dosięga samej istoty egzystencjalnej prawdy zarówno wtedy, gdy opowiada o przymusowej pracy ich obu nad katalogowaniem zrabowanych przez Niemców księgozbiorów, jak i wówczas, gdy cofa się w czasie i wspomina z rozbrajającą pogodą ducha Schulza-masochistę, jego erotyczne przygody w prowincjonalnym Drohobyczu (zapraszanie pańienek, „na ile mu skąpe środki na to pozwalały”⁷).

Dla Emila Górskiego (przed wojną Samuela Bergmana) Bruno Schulz był nauczycielem, mentorem, partnerem w dyskusji o sztuce, także podczas okupacji bliskim mu człowiekiem, który uczynił go depozytariuszem 120 rysunków. Górski mieszkał po wojnie w Legnicy, gdzie był dyrektorem szkoły muzycznej. Listem

⁶ Zginął tragicznie, „zastrzelony na tle zazdrości o żonę przez wynajętego przez zazdrosnego oficera mordercę w parku gliwickim w 1948 (49?) roku” (J. Ficowski, *Bruno Schulz (1892–1942), notatki biograficzne*, k. 32, Gabinet Rękopisów BUW, teka Dod. 19).

⁷ List I. Friedmana (T. Lubowieckiego) do J. Ficowskiego, dat. Gliwice 24.08.1948 r., zbiory Ossol., teka Lipt-L (jako Lubowiecki).

z 2.06.1948 r.⁸ odpowiedział na apel Ficowskiego zamieszczony w „Przekroju” z 1948 r., nr 164. Przypuszczać należy, że relację swoją Górski przekazywał Ficowskiemu najpierw ustnie, a ten wykorzystał ją w *Regionach wielkiej herezji*, zanim jego świadek nadał jej postać pisaną⁹. W archiwum znajduje się maszynopis Górskiego zatytułowany *Wspomnienie o Brunonie Schulzu (W 40-tą rocznicę śmierci)*¹⁰, datowany: Wrocław, listopad 1982 r., własnoręcznie podpisany przez autora. Opublikowany został w wydanej przez Ficowskiego książce *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu* (Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984). Wspomnienie to, faktograficznie kompletne i bogate, ma pewien artystyczny rys. Zapewne nie są tu bez znaczenia zarówno upływ czasu, jak i profesja samego Górskiego – muzyka. Spisane po latach, nie jest już tak żywe, jak listy-wspomnienia Chajesa czy Friedmana z 1948 roku, jakby szorstkie swoim czasem, wojennym i tużpowojennym.

Juliusz Flaszen, doktor chemii i współwłaściciel Laboratorium Chemiczno-Mikroskopowego i Serologicznego w Krakowie z filią w uzdrowisku Truskawiec, przywołuje z kolei atmosferę przedwojennego skandalu w uzdrowisku, spowodowanego wystawą grafik Schulza, pełnych, jak wiadomo, scen udręczenia mężczyzn przez drohobyckie piękności. Sprawa wystawy została przez Ficowskiego

⁸ List E. Górskiego do J. Ficowskiego, dat. Legnica 2.06.1948 r., zbiory Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, nr inw. 5964.

⁹ Potwierdzeniem tego byłby fakt, że we wcześniej już przywoływanych przeze mnie wypisach Ficowskiego *Bruno Schulz (1892–1942), notatki biograficzne* (Gabinet Rękopisów BUW) pisarz przytacza relację Górskiego, opisując ją na wstępie: „/Emil Górski/Samuel Bergman/ – relacja ustna z dn. 11.01.1976 r./” (tamże, k. 12 [spacja moja – J.K.]). Nadto istnieje w archiwum Ficowskiego list przyjaciela Górskiego, Mariana Knopfa, w którym tenże ubolewa, że z „zażyłości Zmarłego pisarza [tj. Schulza – dop. J.K.] z Górskim nie pozostało, o ile wiem, ani jedno słowo pisane” oraz że Ficowski nie uwzględnił ustnej relacji Górskiego w *Księdze listów Schulza*, o co Górski ma osobisty żal (List M. Knopfa do J. Ficowskiego, dat. Gliwice 1.06.1976 r., zbiory Ossol., teka Kas-Kol).

¹⁰ E. Górski, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu (W 40-tą rocznicę śmierci)*, mpis 10 k., Gabinet Rękopisów BUW, teka Dod. 24. W maszynopisie brak k. 3.

w ślad za listem Flaszena zreferowana w *Regionach wielkiej herezji*¹¹, wszakże pewien szczegół, być może drugorzędny z punktu widzenia biografii Schulza, jednak dla wizerunku Flaszena ważny, został pominięty. Oto pisze on do Ficowskiego:

Tłumaczyłem Schulzowi, że gdyby interwencja starego Thuliego [wypoczywającego w Truskawcu 80-letniego senatora, przywódcy chadecji – dop. J.K.], zwanego przez Boya-Żeleńskiego ironicznie świętą Tulią, miała powodzenie [...] [doprowadzając – dop. J.K.] do gwałtu zamknięcia wystawy, powstanie krzyk na łamach pism literackich, prasy codziennej, partyjnej itp. i nazwisko Schulza stanie się przez noc popularne. Niestety, stało się inaczej¹².

Marian Jachimowicz, poeta z Borysławia, mieszkający po wojnie w Wałbrzychu. Jego wybitną zasługą stało się ocalenie w 1942 roku listów Schulza do Anny Płockier, pozostałych w Borysławiu w jej opustoszałym mieszkaniu po wyprowadzeniu mieszkańców na egzekucję, i udostępnienie tych listów w 1948 roku Ficowskiemu [RWH, s. 196]. Przekazał on swoją relację z ich odnalezienia w liście z 1948 roku¹³. W tym i dalszych listach stopniowo rozjaśniał wiedzę Ficowskiego o kręgu młodych artystów Borysławia, tworzących grono przyjaciół już po wybuchu II wojny, skupionych wokół Anny Płockier i Marka Zwillicha (Maćka Fleischera), związanych przyjaźnią także z mieszkającym w Drohobyczu, ale często bywającym w Borysławiu Schulzem¹⁴.

¹¹ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologie*, Sejny 2002, s. 53. Dalej cytaty i odesłania do obu biograficznych książek Ficowskiego i innych jego szkiców o Schulzu lokalizowane są według tego wydania, dla którego stosuję skrót RWH z podaniem numeru strony.

¹² List J. Flaszena do J. Ficowskiego, dat. Kraków 1.06.1948 r., zbiory Ossol., teka Fa-Fra.

¹³ Zob. m.in. listy M. Jachimowicza do J. Ficowskiego, dat. Wałbrzych 8.09.1948 r. oraz dat. Wałbrzych 20.04.1964 r., zbiory Ossol., teka I-J.

¹⁴ Pełny obraz tego środowiska przedstawił Marian Jachimowicz we wspomnieniu *Borysław – zagłębie poetyckie*, „*Twórczość*” 1958, nr 4.

Ten pierwszy, najwcześniejszy krąg informatorów, który można by jeszcze poszerzyć o sporo nazwisk, przede wszystkim uczniów gimnazjalnych Schulza, stworzył Ficowskiemu, w połączeniu oczywiście z lekturą ocalałych listów autora *Sklepów cynamonowych*, podstawy do napisania książki *Regiony wielkiej herezji*, będącej w połowie esejem o twórczości Schulza, w połowie zaś rekonstrukcją jego biografii.

I tu napotykaemy pierwszy ciekawy problem. Oto z jednej strony mamy do czynienia w archiwum pisarza¹⁵ z relacjami niezwykle żywymi, spontanicznymi, pisаныmi na świeżo (w 1948 roku późniejsze wydarzenia, podróże, ucieczki, nie zamąciły, nie stępiły jeszcze obrazu przedwojennej codzienności). Z drugiej zaś strony, te żywe, sugestywne wspomnienia wzięły na warsztat pisarz, który przede wszystkim pragnął jednego: zrekonstruować biografię swojego bohatera – Brunona Schulza. Obrał zarazem Ficowski w nurcie biograficznym *Regionów wielkiej herezji* dość tradycyjny, nieco beletryzujący, bliski *vie romancée* model narracji o Schulzu. Sam wychowany w tradycji wielkiej powieści realistycznej (miłośnik m.in. Dickensa), fabularyzował niejako swoją opowieść o Schulzu. Tworzył w pewnym sensie utopię biograficznej pełni. W efekcie więc, świadkowie jego pozostali w całkowitym cieniu, najczęściej niewymieniani z nazwiska, a ich relacje zostały zmontowane bez cudzysłówów, jako pewne *quasi-powieściowe continuum*¹⁶. Oczywiście miało to swój wymiar

¹⁵ Pisząc ten artykuł, korzystałem głównie ze zbiorów Ossolineum, dokąd Ficowski przekazywał za życia swoje archiwalia, i ze zbiorów depozytowych w Gabinetie Rękopisów BUW, dokąd po śmierci Ficowskiego trafiły pozostałe materiały. Nadto szereg ważnych listów odnalazłem w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Kilka niepublikowanych drukiem, a nawet nieemitowanych (archiwalnych) materiałów nagraniowych Ficowskiego dotyczących Schulza znajduje się także w Narodowym Archiwum Cyfrowym w Warszawie. W chwili oddawania do druku tego artykułu, z końcem 2014 roku, archiwum Jerzego Ficowskiego zdeponowane dotychczas w Gabinetie Rękopisów BUW zostało przekazane wolą rodziny pisarza do Biblioteki Narodowej w Warszawie.

¹⁶ Nazwiska autorów relacji o Schulzu wykorzystanych w książce wymienia Ficowski w rozdziale wstępnym *Regionów wielkiej herezji*.

etyczny, emocjonalny i ocalający w stosunku do zamordowanego pisarza. Ukazało Schulza, na przekór tej zbrodni, jako osobowość pełną, silnie osadzoną w swoim środowisku, bez luk w życiorysie. Autorzy relacji, które stają się fundamentem takiej scalającej konstrukcji, siłą rzeczy ulegają marginalizacji, znikają z horyzontu Ficowskiego jako odrębne osobowości, to, co w ich listach jest wyrazistym Ja, stylem, „poetyką” owego Ja, nie przedostaje się do pierwszej książki o Schulzu.

Nieco inaczej zaistnieli późniejsi świadkowie Ficowskiego, odnalezieni w latach 60. i w dekadach następnych. Ich relacje także podlegają swego rodzaju adaptacji literackiej, trzeba jednak powiedzieć, że kolejna książka o Schulzu, *Okolice sklepów cynamonowych* (1986), otwiera szansę znacznie bardziej spersonalizowanej obecności tych osób. Była to bowiem książka o konstrukcji swobodniejszej, zbiór szkiców o Schulzu, z których każdy miał swoją odrębną dramaturgię, a pozyskiwanie informacji, portrety świadków stają się niekiedy istotnym składnikiem świata przedstawionego tego specyficznym reporterskiego dzieła. W *Okolicach sklepów cynamonowych* te wszystkie relacje zaczynają grać swoją rolę. Jest samodzielny rozdział (wprawdzie dopiero w II wydaniu *Okolic*, co wyniknęło z dyskrekcji Ficowskiego) o Józefinie Szelińskiej (Junie), zmarłej śmiercią samobójczą w Gdańsku w 1991 roku narzeczonej Schulza, oparty na wieloletniej (1948–1990) z nią korespondencji. Jest zbiór portretów wspomnieniowych Schulza autorstwa uczniów gimnazjalnych, którzy przekazali wspomnienia w latach 60.–80., takich jak Mieczysław Łobodycz z Warszawy (1974), Marek Spaet z Kopenhagi (1981), Bogusław Marszał z Gdańska (1983), Edward Alojzy Lewicki z Mikołowa (1981 i 1983), Feiwei Schreier z Kariat Ono (Izrael) (1965). Odnajdujemy formułę, która raczej by się w *Regionach wielkiej herezji* nie pojawiła: „O życiu i losach Samuela Lieberwertha opowiadali mi Jan Susman i Adam Procki, jego koledzy i przyjaciele” [RWH, s. 118]. W szkicu *Panna Laura, czyli zagubione personalia* pojawia się postać zamieszkałej w Gruzji (w ZSRR) Klary Würzburg-Piercowskiej. Jej obszerny list, w którym

rozpoznaje na fotografii swoją siostrę Laureę, stanowi istotny składnik dramaturgii tej opowieści. Podobnie w *Strychu na Floriańskiej* i innych szkicach świadkowie Ficowskiego wychodzą z cienia.

Oto więc paradoks, im świadkowie Ficowskiego objawiają się później, tym ich obecność w opowieści o Schulzu staje się bardziej widoczna. Ta prawidłowość dotyczy zresztą także zasobów archiwalnych korespondencji Ficowskiego. Pierwsze relacje o Schulzu, te najpełniejsze, mają przeważnie charakter jednorazowy. Ich autorzy spisują swoje wspomnienia albo też w jednym lub kilku listach przekazują wszystkie informacje, a następnie znikają z horyzontu pisarza. Relacje zbierane po wielu latach, w dużej mierze wśród osób, które mieszkają już poza Polską, mają niejako inną dynamikę. Choć dotyczą często jednego epizodu, choć pochodzą w gruncie rzeczy od świadków przygodnych, którzy stykali się z Schulzem w krótkim okresie, to często owa „sprawa Schulza” daje początek rozbudowanej korespondencji, w którą owi świadkowie wpisują własne przeżycia, charakteryzują swoją żydowską genealogię, związki z Polską.

Dla Ireny Kejlin-Mitelman, zamieszkałej w Tel Awiwie inżynier architekt, która jako nastolatka portretowana była przez Schulza w warszawskim mieszkaniu swoich rodziców, wcześniej zaś poznała pisarza w Kudowie-Zdroju, wspomnienie o Schulzu z 1980 roku jest nade wszystko „furtką” prowadzącą do głębokiego przeżywania własnej młodości, przeżywania mającego chwilami wyrazistość *déjà vu* czy epifanii. Jednym z emocjonalnych biegunów jej listów i wspomnień jest niczym nienaruszona idylla polskiej młodości, obecna choćby w natchnionym opisie wycieczki na Kresy czy obrazie rozlewisk Prutu w czasie wielkiej powodzi: „Jaremcze zostało zalane i odcięte na parę tygodni od świata. [...] Kiedy można już [było] jeździć w górę Prutu, widziałam szyny poskręcane jak grajdarki leżące na polach pół kilometra od drogi kolejowej”¹⁷. Biegunem drugim tych listów jest dramatyczne poczucie samotności

¹⁷ List I. Mitelman do J. Ficowskiego, dat. 15.01.1983 r., zbiory Ossol., teka Mis-My.

i przepoławienia biografii, które dokonało się w wyniku Zagłady i odcięcia od Polski. Autorka pisze o swojej „dwustronnej osobowości Żyda polskiego” i dalej stwierdza: „Dopiero teraz [...] zrozumiałam, że nas nie ma. Nie ma Żydów polskich. My jesteśmy pogrobowcami Żydów polskich”.

Poczucie rozdwojenia dochodzi także do głosu w listach do Ficowskiego Idy Rubinstein, mieszkającej w Hajfie drohobyczanki i uczennicy Schulza. Korespondencja w Ossolineum, obejmująca lata 1981–1989, przepełniona jest sprawami polskimi i najwyraźniej miała dla Idy znaczenie głęboko terapeutyczne:

O Boże! – pisze do Ficowskiego w 1981 roku – Jestem człowiekiem dwóch światów. Każde przeczytane dobrze polskie słowo [to nawiązanie do lektury wierszy Ficowskiego – dop. J.K.] uświadamia mi tę prawdę na nowo. Ciągle jeszcze oddycham tą mową. Nie piszę tego w sensie symbolicznym, bo jeśli chodzi o życie na powierzchni, to wiem i czuję, że życie, które wybrałam, jest właściwe. Sprawa ma się następująco: język hebrajski jest językiem mego zrozumienia i mego wyboru. Natomiast język polski [...] jest jeszcze ciągle tajnym językiem mego serca. – Komuż mogłabym zwierzyć się z tej najprawdziwszej i zapewne dozgonnej mojej miłości – nieco bolesnej – jeśli nie Wam? [Elżbiecie i Jerzemu Ficowskim – dop. J.K.] – Nie można zapomnieć dzieciństwa, a język jest z nim ściśle związany¹⁸.

3.

Postać Idy Rubinstein sytuuje się jakby na pograniczu roli świadka przygodnego i – wprowadźmy kolejne określenie istotne dla opisu poszukiwań schulzologicznych Ficowskiego – roli korespondenta i człowieka do zadań specjalnych. Jest bardzo aktywna w sprawozdawaniu Ficowskiemu związanych

¹⁸ List I. Rubinstein do J. Ficowskiego dat. Hajfa, 25.04.1984 r., zbiory Ossol., teka Rok-Ry.

z Schulzem wydarzeń mających miejsce w Izraelu. Znając język hebrajski, tłumaczy dla niego recenzje z prasy izraelskiej, relacjonuje programy radiowe, zabiega o docenienie w Izraelu znaczenia badań Ficowskiego nad Schulzem (Sandauer, znający hebrajski, jest w tej mierze bardziej widoczny w mediach izraelskich)¹⁹.

Korespondenci i osoby do zadań specjalnych to ciekawa grupa sprzymierzeńców Ficowskiego. Najczęściej nie znali oni osobiście Brunona Schulza, lecz u początku ich znajomości z Ficowskim leży zwykle jakaś kwestia schulzowska. Z czasem stają się stałymi partnerami w poszukiwaniach, znają świetnie realia krajów swego zamieszkania, a zarazem w każdym z nich tkwi owa dwoistość doświadczeń – Żyda i Polaka, jakiś dojmujący deficyt polskości, która kiedyś, w młodości, była ich codziennością. Natan Gross z Givataim w Izraelu (347 listów do Ficowskiego z lat 1979–2003), najbardziej chyba znany z tego grona, poeta, historyk, tłumacz, autor książek i artykułów na tematy literackie, izraelski filmowiec, żyje w dużej mierze wspomnieniami o ukochanym przedwojennym Krakowie. W Polsce urodził się Shalom Lindenbaum (ok. 35 listów z lat 1977–2003), tłumacz i hebraista z uniwersytetu w Ramat Gan, wnikliwy interpretator Schulza i znalazca kilku cennych źródeł do jego biografii. Adwokat Leon Fries (44 listy do Ficowskiego z lat 1965–1986) oraz muzyk i uczeń Schulza Alfred Schreyer (28 listów do Ficowskiego z lat 1988–2001) zamieszkują w Drohobyczu (po wojnie Ukraińska SRR; obaj mogliby powiedzieć, że to nie oni z Polski wyjechali, ale Polska „wyjechała” od nich). Tym, co motywuje ich najbardziej, jest istniejąca pod warstwą unifikującej oficjalnej ideologii państwa komunistycznego własna pamięć o wielokulturowości, barwności dawnego Drohobycza, a szerzej Galicji. W jakimś sensie możliwość odbudowania w kontaktach z Ficowskim stłumionej polskości, ale i żydowskości, własnej pełni, korzeni kulturowych, które po wojnie przytłoczyła sowiecka rzeczywistość.

¹⁹ Zob. list I. Rubinstein do J. Ficowskiego, dat. Hajfa, 12.02.1989 r., zbiory Ossol., teka Rok-Ry.

Albin Kac, mieszkający w Izraelu (39 listów do Ficowskiego w latach 1979–1992), wyjechał z Polski w 1957 roku. Zdaje się tro- jako związany z krajem pochodzenia: pamięcią o mieście swojego urodzenia i dzieciństwa Nowym Sączu, pewnego rodzaju potrzebą naprawienia dawnych błędów (jak wynika z listów, jest osobą silnie społecznie reaktywną, co zapewne w swoim czasie skłoniło go ku komunizmowi; w jednym z listów wspomina, iż ma poczucie winy, ponieważ przez wiele lat był w Polsce „uszcześliwicielem ludzkości”²⁰), a wreszcie grobem syna zmarłego w Berlinie w 1950 r., znajdującym się na Powązkach, do którego od wielu lat Kac nie ma dostępu. Powiedzieć trzeba także o dwóch osobach wspierających Ficowskiego w Stanach Zjednoczonych, o Lucjanie Dobroszyckim (1925–1995) (27 listów do Ficowskiego z lat 1976–1989) i Simonie Schochecie (26 listów do Ficowskiego w latach 1981–2000). Ten pierwszy, wybitny historyk, znawca prasy z okresu II wojny światowej, badacz Holokaustu i losów polskich Żydów, profesor YIVO Institute for Jewish Research w Nowym Jorku, wyjechał z Polski w 1968 roku. Pamiętał o Ficowskim, ilekroć w swych poszukiwaniach spotykał ludzi z Drohobycza. Ten drugi, Simon Schochet, także z Nowego Jorku, zajmuje się poszukiwaniem i identyfikacją oficerów polskich żydowskiego pochodzenia zamordowanych w Katyńiu²¹. Od niego Ficowski otrzymuje cenne rady dotyczące negocjowania kontraktów z wydawcami, sugestie dotyczące wyboru wydawców, wycinki z amerykańskimi recenzjami edycji Schulza.

Nieco obszerniej chciałbym tutaj scharakteryzować żywioł epistolarny Natana Grossa, który tylko w części poświęcony jest Schulzowi. Ma się wrażenie, że jego rozległa korespondencja z Ficow-

²⁰ List A. Kaca do J. Ficowskiego, dat. Bat Jam 4.11.1981 r., zbiory Ossol., teka Ka-Kar.

²¹ Zob. S. Schochet, *Pocztówka ze Starobielska*, w: *Katyń w literaturze. Międzynarodowa antologia poezji, dramatu i prozy*, oprac. J.R. Krzyżanowski, wstęp W. Odojewski, wyd. 3 poszerzone, Lublin 2010, s. 207–211.

skim jest przede wszystkim byciem w polszczyźnie. Jakby pisanie było dla niego jakimś regenerowaniem, poprzez język, własnej pełni. Listy Grossa są prawdziwym kalejdoskopem spraw, prac, problemów tego erudyty i niezwykle wszechstronnej osobistości. Do jego „schulzowskich” zasług należało m.in. skontaktowanie Ficowskiego z Ireną Mitelman, a także z zamieszkałymi w Izraelu uczniami i krewnymi Schulza, śledzenie wszelkich omówień prasowych prac Ficowskiego, publikacji jego tekstów o Schulzu, kwerenda w Yad Vashem dotycząca pamiętnika gestapowca Landaua.

Jednak tym, co przede wszystkim fascynuje w tych listach, jest – powtórzę – polszczyzna Grossa, sięganie przezeń do najgłębszych jej krystalizacji. Objawia się to w obfitości kalamburów, mikrocytatów, bon motów: „jeśli się do czegoś dąży, trzeba być (choćby trochę) nachalnym (po naszymu «chucpowatym»)”, „jak bida, to do ZBOWiD-a”; w nurzaniu się w przedwojennych powiedzonkach: „do wielki Anielki”, „jak to mówią – se la wi to się wi”, „nieporozumienie towarzyskie – raz dwa i po wszystkim”, „znów jesteś [Ficowski – dop. J.K.] w «obwisie» (humorze «obesranym i wisielczym») – kiedyś Ci pisałem, zdaje się, o tym krakowskim terminie”; w zabawnych, rozwijanych *ad absurdum* kompilacjach przysłów i skrzydlatych słów: „trzeba z żywymi naprzód iść – póki my żyjemy”, „nie mów hop, pókiś nie zobaczył, w co wskoczyłeś...”. A do tego nalot staroświeckości, zakonserwowanej przedwojennej polszczyzny (Gross wyjechał z Polski w 1950 roku)²², w której naturalnie brzmią takie zwroty, jak „komers na 45-lecie matury” czy „bibka”.

A jednak zdarzają się u Grossa, incydentalnie, „awarie” języka, puste miejsca, które zdradzają oddalenie od kraju w czasie i przestrzeni – kiedy na przykład pyta Ficowskiego: „znalazłem w jed-

²² Okupacyjne losy Natana Grossa, ukrywanie się w Krakowie pod przybranym nazwiskiem, przedstawione zostały w jego wspomnieniach *Kim pan jest, Panie Grymek?* (Kraków 2005), zaś powojenna działalność, głównie jako filmowca, opisana została w drugim ich tomie – *Przygody Grymka na Ziemi Świętej* (Kraków 2006).

nym z wierszy termin «puszczać pawia», który przyjąłem dosłownie, a teraz, znalazłszy go u kogo innego, widzę, że to idiom – czy to ma coś wspólnego z «perskim okiem»? Wyjaśnij mi to, bo tu nikt nie wie (jak dotychczas)”²³. To zabawny przykład, ale dotyczyamy tu sprawy języka, który u powierników Ficowskiego, osób z nim korespondujących, jest jakimś znakiem trwałości i przemijania także świata Schulza. W pewnym sensie na przeciwległym biegunie tej nadaktywności językowej właściwej listom Natana Grossa, przedwojennego polskiego Żyda, sytuują się listy korespondentów, którzy należąc do tego samego pokolenia poddanego presji XX-wiecznej historii, nie zdołali zachować języka, którym komunikowali się w młodości.

Tak więc, na przykład, Klara Würzburg-Piercowska zaczyna swój list o siostrze Laurze, początkującej poetce i znajomej Schulza w Drohobyczu, po polsku, jednak już na drugiej stronie listu przechodzi na rosyjski: „Proszę uwzględnić, że niemal 38 lat nie pisałam i nie rozmawiałam po polsku, dlatego pisać prawidłowo i bezbłędnie jest mi bardzo trudno”²⁴. Maria Budratzka-Tempele, zaraz po I wojnie żyjąca w samym centrum kultury polsko-żydowskiej Drohobycza, posiadaczka własnego portretu „Niedosiężna glorieta” autorstwa Brunona Schulza, w latach 1976–1992 pisze do Ficowskiego listy z Wiednia prawie wyłącznie po niemiecku. W jednym z nielicznych pisanych po polsku wyznaje: „Próbuję po 70 latach po polsku pisać. Wiem, że będą omyłki, ale przecież po polsku”²⁵. Z Drohobycza do Wiednia wyjechała na stałe w 1920 roku.

Irena Kejlin-Mitelman, Ida Rubinstein, Natan Gross, Shalom Lindenbaum, Albin Kac, Lucjan Dobroszycki, Simon Schochet,

²³ List N. Grossa do J. Ficowskiego z Givataim (Izrael), dat. 8.02.1983 r., zbiory Ossol., Listy od Natana Grossa, t. 1.

²⁴ List K. Würzburg-Piercowskiej do J. Ficowskiego z Gruzińskiej SRR, dat. 9.02.1979 r., zbiory Ossol., teka Pi-Po (błędnie odczytano jako: Piczewska).

²⁵ List M. Budratzkiej-Tempele do J. Ficowskiego, dat. Wiedeń 9.01.1985 r., zbiory Ossol., teka Br-Ca.

Leon Fries, Alfred Schreyer – wszystkich tych świadków przygodnych czy korespondentów i ludzi do zadań specjalnych Ficowskiego połączyła osoba Schulza. Reprezentują różne generacje, w różnym stopniu są porażeni osobistą pamięcią Zagłady, w różnym stopniu są skłonni o tym pisać. Być może jednak Schulz i Ficowski pospołu stanowią tutaj jakąś „kładkę” prowadzącą do przezwyciężenia traumy i obcości. Schulz daje jakby prawo tym ludziom „wrócić” do Polski, z ich bolesną świadomością osamotnienia ofiar Holokaustu²⁶. Polski pisarz, który zginął jako Żyd na ulicy Drohobycza, mozolnie przywracany jest ludzkiej pamięci przez polskiego poetę. To sytuacja, która zdaje się tworzyć jakąś przestrzeń mediacji, nie zamyka, a raczej otwiera pewne drogi, ku Schulzowi, ku samemu sobie, ku krajowi młodości.

4.

Opisane, zapewne niekompletnie, grono świadków i współpracowników Ficowskiego w dziele rekonstrukcji biografii Brunona Schulza stanowiło oczywiście fundament jego pracy pisarskiej. Ficowski sam kilkakrotnie ujawniał czytelnikom przebieg pewnych swoich batalii i stosunkowo najobszerniej udokumentował te najbardziej ekscytujące momenty, jakimi były znaleziska dzieł czy pamiątek po Schulzu. Można więc wyodrębnić na tej podstawie i wskazać kolejną rolę występującą wśród osób, którymi interesował się Ficowski-badacz Schulza – rolę znalazcy i depozytariusza pamiątek. Jeden z rozdziałów *Okolic sklepów cynamonowych* nosi tytuł *Zguby i znaleziska* i mamy w nim portrety

²⁶ Postawę czy stan ducha sytuujące się na przeciwnym biegunie reprezentowałby Henri Lewi, autor książki *Bruno Schulz. Ou les strategies messianiques*, Paris 1989. Zob. polemikę Ficowskiego z tezami książki w: J. Ficowski, *Rewindykacje schulzowskie*, maszynopis w Gabinetie Rękopisów BUW, teka Dod. 24. Nie udało mi się stwierdzić, czy ten tekst Ficowskiego doczekał się publikacji.

osób, które powiększały zasób schulzjanów. Wiążą się z tym zupełnie sensacyjne fabuły, zarówno wtedy, gdy materiały po Schulzu, wydawałoby się przepadłe, zostają odnalezione po latach (przypadek ok. 100 rysunków Schulza znajdujących się w posiadaniu Bogusława Moronia z Gdańska, odkrytych w 1986 roku, po jego śmierci, przez rodzinę [RWH, s. 217]), jak i wtedy, gdy oddalają się niepokojąco, kiedy „giną” na wiele lat (przypadek listów do Schulza odnalezionych po wojnie na strychu jego domu w Drohobyczu przez Feiwela Schreiera, przesłanych niefortunnie Ficowskiemu na adres Wydawnictwa Literackiego w Krakowie i przejętych przez Artura Sandauera, który fakt posiadania listów ukrywał i opublikował je dopiero w 1975 roku [RWH, s. 185–193]).

O ile w przypadku roli korespondentów i osób do zadań specjalnych fascynująca jest ich partycypacja w wielu kulturach, mechanizmy ich pamięci, długotrwała więź korespondencyjna, swoista instytucjonalizacja poszukiwań w osobach korespondenta, relacje z Ficowskim, o tyle w oglądzie roli znalazcy i depozytariusza pamiętek po Schulzu oddziałują na nas ze szczególną intensywnością inne kategorie, takie jak los, czas, przypadek, no i oczywiście doświadczanie trwałości i nietrwałości ludzkiego życia i materii. Choć oczywiście niekiedy obie role się przenikają, jak w przypadku Leona Friesa, który stawał się chwilami „dr. Watsonem” Jerzego Ficowskiego, wykonującym w poszukiwaniu schulzjanów badania terenowe, sporządzającym dokumentację znalezisk i przenikającym do urzędów państwowych.

Lektura korespondencji w archiwum Ficowskiego pozwala na przykład śledzić perturbacje związane z docieraniem do już zlokalizowanych pamiętek. Jest tak w przypadku listów Schulza do Romany Halpern, które jej syn Stefan odnalazł w opuszczonym mieszkaniu w Warszawie krótko po powstaniu²⁷. Halpern, przeżywszy prawie całą okupację, zostaje w ostatnich miesiącach przed

²⁷ W korespondencji Schulza z Halpern wzmiankowany jako Stefanek.

oswobodzeniem rozpoznana przez konfidentkę na ulicy w Krakowie, gdzie ukrywała się na aryjskich papierach, i ginie z rąk gestapo [RWH, s. 196–199]. Odnalezione przez syna listy, niemal już dostępne dla Ficowskiego, oddalają się od niego na kilkanaście lat po tym, jak Stefan Halicki (Halpern) pisze w roku 1950 z Los Angeles: „Jest mi bardzo przykro, że nie mogę w tej chwili przesłać Panu wyjątków z listów Bruno Schulza, a to z dwóch powodów: po pierwsze, podczas mej «przeprowadzki» z Frankfurtu nie zabrałem ich ze sobą, po drugie, nawet jeśli bym je tutaj miał, czas, a raczej brak czasu nie pozwoliłby mi na wypiski”²⁸. Kolejny list do Ficowskiego datowany jest dopiero na 24.06.1964 roku, i podpisany Stephen J. Howard. Dopiero w 1961 roku, jak czytamy w nocie edytorskiej w *Księdze listów*²⁹, doszło do udostępnienia fotokopii listów Schulza przez syna Romany Halpern. W korespondencji Ficowskiego dostępny jest także jego niedoręczony list do Stephena J. Howarda (Stefana Halickiego) z 1961 roku wraz z kopertą opatrzoną przez pocztę w Los Angeles pieczęcią informującą o zwrocie listu. Píše w nim Ficowski m.in.:

przeprowadzałem się, przeżywałem różne perypetie i wskutek tego zgubiłem list Pana. A zgubiwszy – nie mogłem przypomnieć się Panu, nie pamiętając adresu. Dziś, przypadkiem, odnalazłem Pański list i natychmiast piszę, aby raz jeszcze poprosić Pana o dotrzymanie obietnicy i o łaskawe nadesłanie mi odpisów listów Brunona Schulza. Liczę na to, że adres Pana się nie zmienił albo że ktoś przedadresuje mój list na Pana obecny adres. Myślę, że pewno i Pan zgubił przed laty list ode mnie i też, nie mając mego adresu, nie mógł Pan przesłać mi obiecanych odpisów³⁰.

²⁸ List Stefana Halickiego do J. Ficowskiego, dat. Los Angeles 19.03.1950 r., zbiory Ossol., teka Gru-H.

²⁹ B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 322.

³⁰ List J. Ficowskiego do S.J. Howarda, dat. Warszawa 14.01.1961 r., zbiory Ossol., Korespondencja Jerzego Ficowskiego. Listy, bruliony, kopie listów do następujących, teka A-L.

Dramatyczny był też kontakt Jerzego Ficowskiego z uczniem Schulza Tadeuszem Wojtowiczem, który wraz z innym uczniem, Harrym Zeimerem uciekł z Drohobycza do Szwajcarii, o czym ten ostatni opowiedział reportażystce i pisarce Ance Grupińskiej³¹. Ficowski próbował dotrzeć do wykonanego przez Schulza portretu malarskiego Wojtowicza jako 13-letniego ucznia. Około 1976 roku napisał do Wojtowicza do Australii. Odpowiedź nadeszła ze Szwajcarii (!):

Habent sua fata libelli! – nie ma wątpliwości, że Rzymianie, tworząc powyższe powiedzonko, mieli na myśli dwie rzeczy: losy pism Brunona Schulza i Pańskiego list do mnie, wysłany więcej niż przed rokiem na adres, pod którym od dwunastu lat nie mieszkam. List ten dotarł teraz do mnie w Europie dzięki znajomemu na pocztę w Hobart, p. Tokarskiemu, filateliście, który w poszukiwaniu znaczków pocztowych odnalazł list w składzie niedoręczonej korespondencji i uprzejmie mi go przesłał. O istnieniu Tasmanii dowiedziałem się jako chłopiec z *Wiosny* Schulza, gdzie figuruje, jak Panu wiadomo, na znaczku pocztowym³².

Z listów Harrego Zeimera z 1989 r. Ficowski dowiaduje się, że Wojtowicz od 1981 roku jest w śpiączce po przebytych wylewach i leży w szpitalu bez świadomości³³. Sprawę portretu dokumentuje jeszcze list Edith Wojtowicz, żony Tadeusza, skierowany do Ficowskiego po latach, informujący o formacie obrazu (17 × 22 cm)³⁴. Wspomnienie Wojtowicza o Schulzu opublikowały w roku 1992 „Teksty Drugie”. Przekazał je – czytamy w nocie od redakcji – Erwin Schenkelbach, „drohobyczanin, którego ojciec przy-

³¹ Nagranie dostępne jest w depozycie Jerzego Ficowskiego w Narodowym Archiwum Cyfrowym.

³² List T.P. Wojtowicza do J. Ficowskiego, dat. Fällanden [Szwajcaria] 21.04.1977 r., zbiory Ossol., teka We-Wój.

³³ Listy H. Zeimera do J. Ficowskiego z Jerozolimy, dat. 24.02.1989 r., 16.05.1989 r. i 5.01.1991 r., zbiory Ossol., teka Ze-Ż.

³⁴ List E. Wojtowicz do J. Ficowskiego, dat. Sandy Bay, Tasmania, 22.01.1991 r., zbiór Ossol., teka We-Wój.

jaźnił się z Schulzem i dostarczał mu płyt fotograficznych dla jego *cliches-verres*³⁵.

Postać Marii Rey-Chazen (Chasin), pianistki z Łodzi, poznanej przez Schulza w Zakopanem, wiąże się z jej swoistym patronatem nad Schulzem, którego wyrazem były próby znalezienia wydawcy włoskiego dla *Sklepów cynamonowych* czy namówienie Schulza na wyjazd do Paryża, z jednoczesnym zapewnieniem mu tam opieki ze strony jej brata George'a Rosenberga (później Marshaka). Kontakt Ficowskiego z Chazen zaowocował otrzymaniem w 1973 roku z Buenos Aires od jej kuzyna Jorge Pinette tekstu *Exposé o „Skleпах cynamonowych”*. Miał zaowocować także odnalezieniem listów Schulza do Chazen, zakopanych przez nią na posesji w Łodzi parę miesięcy po wybuchu wojny i przed wyjazdem do Warszawy³⁶. Duże wrażenie robi dostępna w Ossolineum seria jej listów do Ficowskiego dotyczących tej kwestii, wysyłanych w latach 1965–1967 z Nowego Jorku³⁷ oraz list z Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi z 1966 roku, informujący o zakończeniu prac poszukiwawczych z wynikiem negatywnym³⁸. Listy Rey-Chazen do Ficowskiego są zapisem pewnej determinacji i towarzyszenia Ficowskiemu w tych poszukiwaniach, a także osławiania się z perspektywą ujawnienia dość intymnych treści. Maria Rey-Chazen podkreśla, że to właśnie listy Schulza ze względu na ich szczególną urodę zdecydowała się ukryć, chociaż listy Henri'ego Barbusse'a i Romaina Rollanda

³⁵ T. Wójtowicz [!], *Portret Brunona Schulza z rejestrem klasowym w rękę*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 123–127.

³⁶ List M. Rey-Chazen do J. Ficowskiego, dat. New York 15.01.1966 r., zbiory Ossol., teka Ra-Rog.

³⁷ Fragmenty tych listów publikuje Ficowski w nocie edytorskiej towarzyszącej listom Chazen do Schulza w *Księdze listów* (op. cit., s. 349–350).

³⁸ List Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego do Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi, dat. Łódź 8.11.1966 r. (do wiadomości J. Ficowskiego), zbiory Ossol., teka Mis-My (*nb.* w nocie edytorskiej w *Księdze listów* Ficowski datuje to poszukiwanie na rok 1967).

spaliła³⁹. Ficowski dopuścił ewentualność wznowienia poszukiwań w swoim liście do Gregory Marshaka z 1977 roku⁴⁰.

5.

Artykuł ten nie będzie miał swojego zakończenia, ponieważ wkroczyłem tutaj w nurt dokumentów, świadectw, ludzkich losów, który rozlewa się znacznie szerzej, niż ramy mojego wywodu. Może tylko dokonam konstatacji, że dopiero bliższe poznanie tego nurtu pozwala w pełni zdać sobie sprawę, jak silnie w materii życia osadzona jest twórczość biograficzna Ficowskiego o Schulzu, i jak silnie owa materia musiała stymulować autora zarówno jako biografę Schulza, jak i jako mistrza sztuki słowa, kreatora poetyckich światów, deszyfratora losów i historii. Ale to już temat osobny, wykraczający poza rozdział schulzowski w twórczości Jerzego Ficowskiego.

Spaces of Memory – Spaces of Dispersion

(Jerzy Ficowski Reconstructing the Biography of Bruno Schulz)

Summary

The text uses the existing archives to describe how Jerzy Ficowski reconstructed the biography of Bruno Schulz. The artist's world was annihilated and dispersed owing to the Holocaust and post war history. Ficowski, however, juxtaposes this obliteration with the process of how he traced the remaining witnesses and artifacts. The article also portrays the biographer's contributors in various countries, and shows what role they played in creating the work.

³⁹ List M. Rey-Chazen do J. Ficowskiego, dat. New York 15.01.1966 r., zbiory Ossol., teka Ra-Rog.

⁴⁰ List J. Ficowskiego do G. Marshaka do Paryża (kopia), dat. Warszawa 26.05.1977 r., zbiory Ossol., Korespondencja Jerzego Ficowskiego. Listy, bruliony, kopie listów do następujących, teka M-Ż.

Jacek Kaczmarek
Uniwersytet Łódzki

„Przestrzenie bez śladu” w topobiografii Wiery Gran

Zwiastun

Przedmiotem refleksji w niniejszym szkicu jest idea „przestrzeni bez śladu”, która zrodziła się pod wpływem piosenki skomponowanej w 1936 roku przez Jerzego Petersburskiego do słów Wacława Sępnia. Niezbyt wyszukany tekst wybrzmiewał natrętnie, natomiast głos wykonującej go Wiery Gran niepokoił, drażnił:

I powiem sobie, trudno, już się stało,
czy dziś, czy jutro, to się stać musiało.
Bez śladu, Twa miłość się rozplynie,
jak rozplywa się wieczorna mgła.

Idea śladu zostawianego, zacieranego, odszukiwanego, interpretowanego konkretyzowała się stopniowo w mojej świadomości. Jakie bowiem ślady na drodze życia pozostawia człowiek? W jaki sposób można je odnaleźć, odczytać, zapamiętać? Co determinuje ich trwałość bądź ulotność? W jakim stopniu zależy od innych, z którymi spotykamy się na ścieżkach życia? Bywa, że inni usuwają nas z pamięci. Stopniowo jesteśmy wymazywani z rzeczywistości, kiedyś wspólnie konstruowanej i przeżywanej.

Życie nie jest wyłącznie stanem biologicznym, faktem administracyjnym, ale też relacją społeczną, dlatego śmierć człowieka ma nie tylko wymiar fizyczny, ale również społeczny. Gdy zostajemy wykreśleni ze świadomości innych, wówczas ślad po nas zanika. Stąd pojawia się niepokój związany ze śladem moim, innego, wszystkich pozostałych. Nie chodzi tu tylko o ślad pozostawiony we mnie przez innych, ich dzieła, koncepcje, wykonanie. Istotne znaczenie ma ślad, jaki pozostawiam w przestrzeni i pamięci innych ludzi¹.

W pracy naukowej niemniej pasjonującym zajęciem niż objaśnianie nieznannej rzeczywistości jest przebywanie drogi prowadzącej do odkrycia naukowego. Droga ta często splata się z osobistymi ścieżkami, którymi podąża badacz inspirowany różnorodnymi źródłami – muzycznymi, literackimi, faktograficznymi, migawkowymi obrazami uchwyconymi podczas podróży. Z jednej strony moje dotychczasowe doświadczenia naukowe, wiedza z zakresu geopoetyki², z drugiej zaś niepokój wywoływany twórczością i dramatycznymi dziejami Wiery Gran doprowadziły mnie do wniosku, że skoro życie człowieka przebiega w przestrzeni, to jego śladem bywa droga, czyli topobiografia. Wobec tego odwzorowanie szlaku życia człowieka można przedstawić na dwóch płaszczyznach badawczych: obiektywnej i analitycznej, wykorzystując ujęcie parametryczne (np. zastosowanie metryki topobiograficznej), oraz emocjonalnej i memoratywnej (np. zapisy biograficzne innych)³. Obie płaszczyzny mogą przedstawiać odmienny obraz opisywanego świata, w którym toczy się życie tego samego człowieka.

W niniejszym artykule prezentuję trzy problemy badawcze. Po pierwsze, przedstawiam topobiografię Wiery Gran. Po drugie,

¹ Por. B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.

² E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4; *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012.

³ Zob. J. Kaczmarek, *Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4.

poddaję weryfikacji zasadę dynamiki biograficznej z wykorzystaniem metryki topobiograficznej. I po trzecie próbuję określić „przestrzeń bez śladu” w topobiografii Wiery Gran. Tekst ten ma również na celu zapisanie i utrwalenie w pamięci zbiorowej postaci wybitnej i tragicznej artystki.

Metoda

Przyjętym tu celem badawczym było wypracowanie metody, umożliwiającej zrozumienie jednostkowego życia w jego uwikłaniu społecznym. Nie będzie to zatem analiza kolejnego przypadku statystycznego, lecz topobiografia w jej złożonych kontekstach. Tym samym jednostkowy przykład, nie będący wyjątkiem, umożliwia odkrycie sensu wielu biografii. W ujęciu idiograficznym skrywa się bowiem źródło prawdy o procesach społecznych. Wrażliwość badacza pozwala zobaczyć w badanym przypadku drugiego człowieka, a nie wyłącznie obiekt empiryczny.

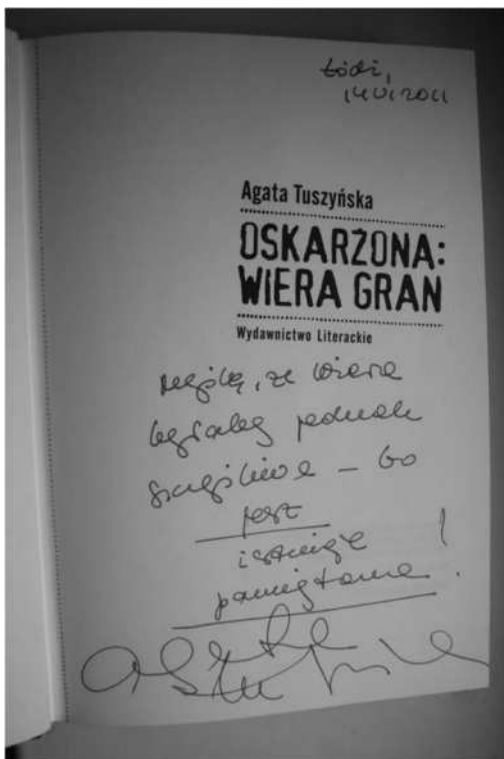
W analizie topobiografii Wiery Gran wykorzystano metrykę topobiograficzną (KOD). Wyróżniono w niej trzy komplementarne parametry (koszt ekonomiczny, odległość geodezyjna, dystans społeczny) pozwalające wyjaśnić przebieg przestrzenny życia człowieka⁴. Na etapie konkluzji posłużono się zasadą dynamiki biograficznej. Jej uniwersalny charakter pozwolił dotrzeć do sedna analizowanej topobiografii Wiery Gran.

Konkret

Źródłem faktów biograficznych była książka Agaty Tuszyńskiej *Oskarżona: Wiera Gran*⁵, pierwszym zaś impulsem do wyruszenia

⁴ J. Kaczmarek, *Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia*, s. 35–36.

⁵ A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, Kraków 2010.



Fot. 1. Strona tytułowa z dedykacją Agaty Tuszyńskiej.
 „Łódź, 14.01.2011 Myślę, że Wiera byłaby jednak szczęśliwa
 – bo jest / istnieje pamiętana.” Agata Tuszyńska

w podróż śladami życia Wiery Gran – niepozorny fragment. Nie każdy zwróciłby na te zapiski uwagę. Ślady naszego życia pozostawiamy także na cierpliwym papierze, który przechowuje nie tylko słowa, ale również charakter pisma, rodzaj atramentu, układ fraz na arkuszu:

Tak, ten sam zielony atrament, te same uciążliwe słowa. Ten sam los. Nie ma ciągłej narracji losu. Ani w codzienności, ani w pamięci. Są ślady (znaki). Obrazy, z których można zrekonstruować przeszłość⁶.

⁶ Tamże, s. 326.

Także dedykacja w moim egzemplarzu książki została napisana przez Agatę Tuszyńską zielonym atramentem [foto. 1], być może był to przypadek, ale...

Wiera Gran (Grynberg) urodziła się 20 kwietnia 1916 roku. Na pytanie, gdzie przyszła na świat, odpowiadała, że w Warszawie, ale jak zauważa Tuszyńska:

Tego miejsca nigdy później nie potwierdziła. Pilnie strzegła tajemnicy. Broniła ostatniego bastionu prywatności w życiu prześwietlonym jak filmowa klisza. Wszystko wskazuje na to, że urodziła się w Rosji⁷.

Pierwszym udokumentowanym i zapamiętanym miejscem pobytu na szlaku życia Wiery Gran był Wołomin:

Znaleźli się w Wołominie, niewielkim podwarszawskim miasteczku z żydowską hutą szkła i wytwórnią łózek. Nie wiadomo, od kiedy tam byli. Nie zachowały się dokumenty świadczące, że Grynbergowie mieszkali w Wołominie pod wspólnym adresem. W roku 1922 Eljasz był zameldowany na ulicy Duczowskiej, Wiera wspomina, że mieszkała z siostrami i matką na Warszawskiej. Dzieli te ulice znaczna odległość. [...] Wołomin wydawał się Wierze pospolity. Pachniał świniną. Niekoszerny, choć pełen Żydów od początku dziewiętnastego stulecia.

[...] Z czego żyli? Nie wie. Byli biedni. Czterooosobową rodzinę można było wówczas utrzymać za 10 złotych, ale i tego nie miały. [...] Z Wołomina Wiera pamięta drewniane schody czynszowej kamienicy. Strome. Drugie piętro, trudne dla małych nóg, a było jeszcze trzecie⁸.

Ślad pobytu Grynbergów w Wołominie pozostał w notatkach i mglistych wspomnieniach Wiery Gran. Czas obszedł się łagodnie z materialnością tego miejsca. Dom przy Warszawskiej stoi wytrwale. Pozbawiony tynku, z przypadkowymi szeregami wymienionych okien. Znaków pobytu artystki w tym miejscu z okresu

⁷ Tamże, s. 34.

⁸ Tamże, s. 37–40.

jej młodości próżno jednak wypatrywać. W tej życiowej partii czas okazał się bezwzględny graczem:

Warszawska 13, róg Chopina. Szłam po nich osiemdziesiąt lat później, na próżno szukając śladu jej stóp na pokrytych po wielokroć olejną farbą stopniach. Kolor błota. Na balkonie, z którego wyglądała na stację, wschodzą kolejne pokolenia maciejski⁹.

Następny próg marzeń wyznaczała Warszawa. Obszar bliski geograficznie i jednocześnie oddalony o znaczny dystans społeczny:

Był rok 1931. Zamieszkały z matką i siostrami w dużej kamienicy przy Elektoralfiej 8, róg Orlej. To było takie gorsze śródmieście stolicy. Obok bazaru i rzeźni. Jeden pokój w dużym mieszkaniu. Wspólny ustęp. Jedzenie gotowane na maszynie spirytusowej. Okna wychodziły na Elektoralfą. Wysoko. (...) Do pokoju, gdzie gnieździły się w cztery, trzeba było przejść przez wąski korytarz, zebrać zapachy cudzych mydlin, potu, kapusty, zgnilizny, białych konwaliowych perfum. Można było dywagować nad rozlanym mlekiem, uczepić się cudzej nadziei na lepszy los, ominąć zmartwienia nie swoje. Czuła się upokorzona biedą¹⁰.

Los bywa przewrotny i często prowadzi nas ku katastrofie. Przewrotność losu polega jednocześnie na tym, że nieszczęście może być drogą do szczęścia. Wiera Gran rozpoczęła swoją drogę artystyczną jako adeptka tańca w szkole Ireny Prusickiej w Warszawie. Niestety uległa wypadkowi komunikacyjnemu, jego skutkiem był uraz, który uniemożliwił dalsze uprawianie tańca. W konsekwencji Wiera Gran zwróciła swoje zainteresowania w stronę śpiewu i występów estradowych. To był początek drogi do raj:

Wybierała swoje ulubione szlagiery i śpiewała je wedle sugestii widzów. Przynosili nuty, prosili o piosenki. Coraz więcej ciekawych

⁹ Tamże, s. 40.

¹⁰ Tamże, s. 42–43.

przychodziło oglądać małą Gran. Grodzieńska nazywała ją „objawieniem”. [...] W 1936 roku przenieśli się do dużego mieszkania przy Hożej 40. W książce telefonicznej miasta Warszawy figurowała pod tym adresem do roku 1940. Jako artystka. Numer telefonu: 701 83. Jeszcze długo chodziła z Paradisu pieszo do domu, żeby zaoszczędzić 25 groszy na bilecie tramwajowym. Przez Plac Trzech Krzyży, przecznicą z Kruczą i jeszcze kawalek. Latem ładny spacer. [...] To była solidna kamienica. Wielopiętrowa, bogato dekorowana. Jak paryskie z *belle époque*. Zajmowała mieszkanie na ostatnim piętrze. Przestronne, wygodne. Starannie umeblowane, bo wreszcie było ją na to stać¹¹.

W dniu 1 września 1939 roku mieszkańcy Warszawy żyli jeszcze nadzieją szczęśliwego zwycięstwa w tej wojnie. W zaciemnionych lokalach trwały występy, próbowano zagłuszyć złowrogie pomrukiwania okrutnego losu. Wiera była w tym momencie u progu nowej fazy swojej kariery piosenkarskiej: „Miała dwadzieścia trzy lata, a życie dopiero zaczynało ją uwodzić. Wirowało, toczyło się siłą rozpędu”¹².

Prześladowania Żydów wpisane w politykę hitlerowskiego okupanta prowadzoną na ziemiach polskich zmusiły Wierę do ucieczki z Warszawy jesienią 1939 roku. W stolicy pozostała jednak jej matka chora i niezdolna do podróżowania. Liba Grynberg znalazła się w getcie warszawskim. Wiedzona nieogarniętą tęsknotą i poczuciem winy Wiera wróciła w marcu 1941 roku ze Lwowa przez Kraków do Warszawy. Następnie podjęła wręcz nieprawdopodobną, dramatyczną, niezrozumiałą decyzję przekroczenia granic getta. Tęsknota córki okazała się silniejsza niż racjonalna ocena przyszłości: „zapłacili policjantowi, żeby ją wpuścić do getta”¹³.

Po latach Agata Tuszyńska próbuje tę decyzję zrozumieć. Wędruje po terenach dawnego getta, poszukuje śladów Wiery Gran

¹¹ Tamże, s. 53–56.

¹² Tamże, s. 68.

¹³ Tamże, s. 85.

na Muranowie. Getto pilnie strzeże swoich tajemnic. Nie jest łatwo odleźć ślady ludzkiego życia na jego bruku:

Bo getto pozostaje moim niezmiennym punktem odniesienia. Chcę przeżyć i poznać cenę przeżycia. Wiedzieć. Może dlatego odnalazłam Wierę?

Getto. Próbuję w nie wejść, staram się przebyć tę drogę bez nadziei¹⁴.

Są miejsca, z których nie ma powrotu. Nie inaczej było i tym razem. Getto uchwyciło Wierę Gran w żelazne kleszcze. Mimo fizycznej ucieczki, umysł, duch, świadomość, pamięć pozostały na zawsze zniewolone:

Opuściła dzielnicę żydowską 2 sierpnia 1942 roku przed południem. Zmieniła los, twarz, włosy, oczy. Blond loki zaczesane na czoło, okulary, trzeba zapomnieć o scenie i światłach, nigdy nie śpiewać, nie nucić, nie być tamtą. Swoje rysy zamazać. Swoje pragnienia zawiesić na lepsze czasy. Spełnieniom zaprzeczyć. Czekać na pomoc innych. (...) Sekwencje jej warszawskich kryjówek są zmienne, dziś, po latach wydają się bez znaczenia. (...) Babice. Pod Warszawą, a jakby na wsi. Odległa przestrzeń. Osobna. Dom naprzeciwko kościoła. Na pierzei rynku, centralnego placu, gdzie krzyżowały się wszelkie drogi¹⁵.

W 1950 roku, w konsekwencji oskarżeń, które wobec niej sformułowano bez przekonujących dowodów, napiętnowana przez środowisko artystyczne jako „zdrajczyni kolaborująca z hitlerowcami”, straciła możliwość występowania w Polsce. Mimo wielu prób obrony swojego dobrego imienia i wsparcia nielicznych przyjaciół potwierdzających jej wersję nieodległej przeszłości, została uznana za *persona non grata* warszawskiego świata sztuki. Po wyalienowaniu z rzeczywistości artystycznej, którą Wiera Gran budowała przez wiele lat, postanowiła zatrzaskać za sobą drzwi okrutnej, dotychczasowej ojczyzny. Na horyzoncie pojawił się

¹⁴ Tamże, s. 89.

¹⁵ Tamże, s. 130–132.



Fot. 2. Moulin Rouge – Paryż, lipiec 2009 (fot. Sylwia Kaczmarek)

Izrael. Ten kraj okazał się jednak nieznośny. Wybrała ostatecznie Paryż:

Pociąg z Marsylii przyjechał na paryski Gare de Lyon późnym popołudniem. Nigdy nie umiała mi wytłumaczyć, dlaczego wybrała właśnie Paryż.

Nikt na nią nie czekał.

Był 13 lipca 1952 roku. [...]

Szukała metra, by dostać się na Montmartre. To była jedyna znana jej dzielnica. [...]

Nazajutrz patrzyła na wystawy z bielizną w okolicy Moulin Rouge¹⁶.

¹⁶ Tamże, s. 323–324.



Fot. 3. Kamienica przy rue Chardon-Lagache (61) – Paryż, maj 2011
(fot. Sylwia Kaczmarek)

Aby opisać topobiografię Wiery Gran i zrozumieć koleje jej losów, należy skupić się na pobycie artystki w stolicy Francji. Odbywane przez nią podróże artystyczne mają tu mniejsze znaczenie:

Długo nie miała w Paryżu własnego kąta. Przemieszkiwała w hotelach, u znajomych, w odnajmowanych pokojach. [...] Kiedy udało się w końcu znaleźć małe studio na Chardon-Lagache (61) była uszczęśliwiona. [...] Elegancka, burżuazyjna dzielnica Paryża, szesnastka, okolice wieży Eiffla. (Do Sekwany niedaleko!) Pierwsze piętro¹⁷.

¹⁷ Tamże, s. 10, 337–338.

Powyżej został przedstawiony zarys rzeczywistej topobiografii Wiery Gran, od Wołomina po Paryż. Wskazane etapy topobiograficzne można zaprezentować w formie parametrycznej, z wykorzystaniem wcześniej omówionej metryki topobiograficznej. Schematyczne ujęcie zamieszczono w tabeli 1.

Tabela 1. Parametryzacja wybranych etapów topobiografii Wiery Gran

Etapy topobiografii	Metryka topobiograficzna
Wołomin – Warszawa (Elektoralna)	[KoD]
Elektoralna – Hoża (Warszawa)	[KoD]
(...) Warszawa – getto	[KoD]
getto – (...) Babice	[Kod]
Babice – (...) Warszawa	[kod]
Warszawa – (...) Paryż	[KOd]

Objaśnienia: koszt ekonomiczny (k/K – niewielki/znaczny); odległość geodezyjna (o/O – bliska/daleka); dystans społeczny (d/D – mały/duży).

Źródło: opracowanie własne.

Przedstawiona parametryzacja topobiografii Wiery Gran ujawniła jeden, mający decydujące znaczenie, punkt zwrotny w życiu artystki. Był to pobyt w getcie warszawskim. Owo stwierdzenie trudno uznać za oryginalne w kontekście dziejów wielu Żydów, których drogi biograficzne wiodły przez getto. Zapis metryki topobiograficznej pozwala jednak dostrzec szczegóły istotne dla zrozumienia szlaku życia Wiery Gran. Otóż kolejne miejsca zamieszkania, począwszy od Wołomina i kończąc na wejściu do getta, związane były z przemieszczeniami na ograniczonym obszarze geograficznym. Każdy ruch topobiograficzny w tym okresie wymagał znacznych nakładów finansowych i łączył się z pokonywaniem dużego dystansu społecznego. Wejście do getta oznaczało znaczną degradację społeczną. Tym razem zwrot wektora dystansu społecznego odwrócił się radykalnie. Z kręgów wielkiego

świata Wiera Gran wkroczyła do przestrzeni poniżenia, w których cena ludzkiego życia była minimalna. Od chwili powrotu na aryjską stronę pokonywany dystans społeczny znacznie się zmniejszył. Mimo dalekich podróży, które wymagały znacznych nakładów finansowych, kolejne etapy topobiografii charakteryzowały się minimalizacją dystansu społecznego. Wiera Gran uwięziła samą siebie w swojej przeszłości. Pozostała w granicach warszawskiego getta i właściwie nigdy go nie opuściła. Warto w tym miejscu przypomnieć zasadę dynamiki biograficznej: „Na każdy podmiot zanurzony w czasie działa siła wyporu skierowana ku przyszłości, określona przez ciężar doświadczanego czasu niesiony przez ten podmiot”¹⁸. W analizowanym przypadku Wiery Gran ciężarem czasu była obcość wobec własnego życia. Kolejne etapy topobiograficzne były następnymi fazami ucieczki przed innymi, przed sobą. Zostawała po niej zazwyczaj pusta przestrzeń. Śladu nie pozostawiamy bowiem w tych przestrzeniach, w których nie zbudowaliśmy miejsca. Topobiografia bez miejsca, bez pozostawionego śladu dominuje na szlaku życia Wiery Gran. Konkretność, materialność realnej postaci także zostały wymazane z przestrzeni geograficznej. Już bez swojego udziału Wiera Gran została usunięta z przestrzeni pamiętania:

12 grudnia 2007 roku podparyski cmentarz Pantin. Trzy tygodnie po pogrzebie. Nie ma nic. Żadnej tabliczki, żadnych kwiatów, żadnego znaku. [...] Staję wreszcie nad wyznaczonym prostokątem. Nagi. Bez jakichkolwiek śladów, bez nazwiska. W końcu co za różnica. Jej najbliżsi też nie mają grobu¹⁹.

Są przestrzenie, po których stąpaliśmy, są miejsca naznaczone naszym byciem, ale próżno szukać w nich śladów naszej obecności. Obiektywny czas pokrywa życie człowieka kolejnymi warstwami zapomnienia. Te przestrzenie nie zniknęły w swojej fizyczności, ale

¹⁸ J. Kaczmarek, *Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia*, s. 38.

¹⁹ A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, s. 447.

brak śladu naszej w nich obecności. Zatarł się także ich ślad w naszym życiu.

Wymazywanie

Naszą obecność w przestrzeniach geograficznych potwierdzają fakty biologiczne, statystyczne, administracyjne. Zależy ona również od zapisania naszego istnienia w biografii innych, ponieważ życie człowieka jest także relacją społeczną. Przebieg topobiografii Wiery Gran oparty na wspomnieniach innych zmienia ustalenia przedstawione w dotychczasowych rozważaniach. Fizyczna obecność człowieka w określonym miejscu nie jest warunkiem wystarczającym do potwierdzenia jego obecności. Podmiot znika, jeżeli ktoś wymazuje go ze swojej pamięci, usuwa z przestrzeni wspomnienia. Jednocześnie ginie po nas ślad w realnych przestrzeniach geograficznych, których nie naznaczyliśmy trwale. Pozostajemy tam, gdzie inni chcą, abyśmy pozostali. Stąd pojawiły się przestrzenie bez śladu w topobiografii Wiery Gran. Jej życie i twórczość zostały wymazane ze wspomnień tych, z którymi żyła i pracowała w Warszawie.

Wylimitowanie z przestrzeni pamiętania wpłynęło bez wątpienia na wyobcowanie Wiery z jej własnego życia. Została wymazana z obszarów pamiętania innych i dlatego nie mogła odnaleźć własnej tożsamości w miejscach, które wypełniała wraz z towarzyszami na szlaku życia. Jak zauważa Tuszyńska, Wiera Gran zniknęła z przestrzeni pamiętania opisanych przez Władysława Szpilmana, Stefanię Grodzieńską, Jerzego Jurandota:

Jesienią 1946 roku ukazały się okupacyjne wspomnienia Władysława Szpilmana zatytułowane *Śmierć miasta*. Nie wymienia w nich wcale jej nazwiska. [...] Jego wersja wydarzeń zdobyła świat. Wiera została z tego obrazu wycięta. Wyalienowana z rzeczywistości, w której brała udział²⁰.

²⁰ A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, s. 261, 272.

Plakaty i informacje w gazetach zapowiadające występy m.in. Wiery Gran w teatrze „Femina” potwierdzają jej obecność. Natomiast we wspomnieniach Szpilmana²¹ i Jurandota²² dotyczących teatrów w getcie nie odnajdziemy postaci Wiery. A przecież ona tam była. Umożliwiała oderwanie od ponurej codzienności, emanowała humorem i czułością. Duet Szpilmana i Gran był niepowtarzalny. Napisano o nim w niewielu miejscach²³. Wspominano początki kariery, jej upór, talent i czar estradowy. Jednak niektóre wydarzenia pominięto, dokonując osobistej korekty przestrzeni memora-tywnych. Tak na przykład postąpiła Stefania Grodzieńska, która – jak pisze Tuszyńska – „przez ponad pół wieku nie mówiła o swojej okupacyjnej przeszłości. Unieważniła ją”²⁴.

Decyzja Stefanii Grodzieńskiej była bardzo radykalna. Przede wszystkim artystka wymazała siebie samą, a w konsekwencji także przyjaciół ze swojej przeszłości. Nie pozostawiła tam miejsca dla nikogo. Również ona zniknęła bez śladu z przeszłości, z przestrzeni pamiętania:

Nastąpił okres, o którym do teraz staram się zapomnieć, nigdy o nim nie mówię. [...] Więc, powodowana bezgranicznym zaufaniem do moich czytelników, proszę Was jak własnych: przyjmijcie, że brakujący okres zgubiłam z powodu należytnej sklerozy, odśpiewajcie chórem to ranne słonko i razem ze mną przejdźcie do następnego etapu. Przyszła pora na zmianę tożsamości²⁵.

Wymazujemy zatem i swoją obecność. Trauma przeszłości bywa bezwzględna. Dopiero wykreślenie przeszłości pozwala poukładać jakoś przyszłość, oczywiście w dopuszczalnych granicach

²¹ W. Szpilman, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, Kraków 2000.

²² J. Jurandot, *Miasto skazanych. 2 lata w warszawskim getcie*, Warszawa 2014.

²³ Zob. np.: M. Berg, *Dziennik z getta warszawskiego*, przeł. M. Sałapska, Warszawa 1989.

²⁴ A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, s. 163.

²⁵ S. Grodzieńska, *Nie ma z czego się śmiać*, Michałów–Grabina 2007, s. 65.

wrażliwości emocjonalnej. Samowykreślenie z przeszłości ma totalny charakter. Zostają wymazani także inni. Oni również znikają bez śladu z przestrzeni pamięci. Obecność w realnych przestrzeniach geograficznych zależy zatem w znacznym stopniu od postawy, sentymentu czy resentymentu innych. Czasami gdzieś byliśmy, ale skutecznie wykreślono fakt naszej obecności.

Dotychczasowe rozważania doprowadziły do uznania „przestrzeni bez śladu” za istotną determinantę topobiografii Wiery Gran. Wykorzystane narzędzia analityczne okazały się przydatne na drodze wiodącej do rozumienia pojedynczego szlaku życia. W tym kontekście uzasadniony okazuje się sposób postępowania badawczego, w którym odsłonięcie prawdy o zachowaniach jednostkowych może doprowadzić do wyjaśnienia biograficznych zachowań społecznych.

Epilog

Przedstawione postępowanie badawcze wykazało, że „przestrzenie bez śladu” mogą odgrywać istotną rolę w przebiegu każdej topobiografii. Kłopot, jaki pojawił się w końcowej fazie analizy, wiąże się ze sformułowaniem definicji „przestrzeni bez śladu”. Poszczególne etapy badawcze wyraźnie ukazały złożony charakter tego pojęcia. Należy zatem uwzględnić różne konteksty pojawienia się „przestrzeni bez śladu” na szlaku życia. Na tej podstawie określono następujące odmiany „przestrzeni bez śladu”:

- a) przestrzenie, które zniknęły, zostały zniszczone, nie pozostał po nich ślad;
- b) przestrzenie, w których nie odcisnął się ślad obecności podmiotu lub w których trudno taki ślad dostrzec;
- c) przestrzenie, które zostały zapomniane lub są traktowane marginalnie, nie pełnią funkcji miejsca;
- d) przestrzenie, z których zostaliśmy wymazani przez innych, zniknęliśmy bez śladu, ponieważ inni postanowili usunąć nas

z tych terytoriów; obecność człowieka w przestrzeni nie zależy od rzeczywistego pobytu, lecz jest uzależniona od umieszczenia go tam przez innych (w tekstach opracowanych przez innych).

Mimo zarysowanych trudności, można sformułować ogólną definicję „przestrzeni bez śladu” w następującym brzmieniu: przestrzeń bez śladu, to terytoria (wraz z wydarzeniami), z których usunięto bohaterów; zostali oni wymazani z pamięci, nie pojawiają się w zapisach. Zniknęli bez śladu, zostali wykorzeni.

Podstawowym problemem sformułowanym na początku omawianego postępowania poznawczego była wątpliwość, w jakim zakresie wielość kontekstów auto/bio/geograficznych można poddać rygorom postępowania metodycznego. Ważnym etapem myślenia było jednocześnie założenie, że czas jest koniecznym, acz niewystarczającym parametrem biograficznym. Życie składa się bowiem z następujących po sobie wydarzeń, które są odzwierciedleniem logiki upływającego czasu. Istotną sferą ludzkiego życia jest jednak również przestrzeń. W trakcie życia przebywamy szlak biograficzny w przestrzeni. Nie tylko wypełniamy przestrzeń, ale pozostawiamy siebie w miejscach naszego pobytu. Zostawiamy po prostu ślady na pokonywanej drodze.

Podczas opracowania topobiografii Wiery Gran zauważono, że szlak życia nie musi być ciągły. Mogą pojawiać się przerwy, okresy nieciągłości biograficznej. Te nieciągłości dostrzeżone w przestrzeni są właśnie tytułowymi „przestrzeniami bez śladu”. Ich odnalezienie i odczytanie pozwala lepiej zrozumieć szlak życia, niż wkroczenie na terytoria wyraźnie i precyzyjnie zaznaczone. Odkrywanie zapomnianych kątów w zagraconym i ciemnym pokoju bywa ciekawsze niż praca w sterylnej, uporządkowanej bibliotece. Badacze, którzy odnajdują ślady innych i potrafią je interpretować, sami pozostawiają ślady swojej pracy na szlaku życia. Być może i one będą kiedyś ciekawym materiałem badawczym.

‘Spaces without Tracks’ in Topobiography of Wiera Gran

Summary

These considerations, which apply the author’s original topographical methodology, analyze the geographical character of Wiera Gran’s life path. The study is based on the literary biography of the artist written by Agata Tuszyńska, and its resultive concept is that of ‘spaces without tracks’.

Geo(bio)grafie miejskie



Agnieszka Karpowicz
Uniwersytet Warszawski

Rytm prozy – rytm życia. Miron Białoszewski „ciało w ciało” z miastem¹

Rytm chodzenia

Poza mieszkaniem, w których nadrzędną praktyką przestrzenną narratora prozy Mirona Białoszewskiego, jest leżenie (i związane z nim słuchanie muzyki lub dźwięków otoczenia), wszystko niemal dzieje się w nieustannym biegu:

Koniec listopada. Ruch. Niecała czwarta po południu. Samochody. Śpieszę się, a tyle przejść przez jezdnię. Bo muszę zdążyć obrócić na Wybrzeże do doktora Jasia i z powrotem w domu być na piątą. Ale jestem na dobrym chodzie, to mnie bawi, i iście, i tłok, i sklepy².

Warszawę przede wszystkim praktykuje się, „sprawdza”, bada, a pospieszne chodzenie po mieście i jednocześnie pisanie o tym można wręcz uznać za specyficzną praktykę miejską (a zarazem literacką) Białoszewskiego, której manifest znajdziemy w jednym z wierszy:

¹ Artykuł powstał w ramach programu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w latach 2014–2017, projekt „Topo-Grafie: miasto, mapa, literatura”.

² M. Białoszewski, *Mała godzinka*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1989, s. 91.

mówię wam
kiedy mówię
to zupełnie jakby
idę³.

Praktyka chodzenia, sposoby bycia w przestrzeni i cielesnego, fizycznego działania w niej mogą więc stanowić tu łącznik między literacką „geo/auto/biografią”⁴ a poetyką przestrzenną tych utworów. Zapewne warto też przywołać w tym kontekście bogactwo innych, werbotorycznych praktyk zespalających w rytm kroków to, co literackie, z przestrzenią: „wychodzone” wiersze Juliana Przybosa⁵, technikę poetycką Władimira Majakowskiego, którego buty w poświęconym mu muzeum w Moskwie funkcjonują tam dziś zarówno jako ślad geobiograficzny (chodzenie po mieście), jak i ślad literacki (tworzenie literatury w rytm kroków), łącząc obie te sfery.

W przypadku Białoszewskiego szczególnie istotne jest wielokrotne sugerowanie w prozie, że czynność wypowiadania i pisania (tworzenia literatury) dzieje się równocześnie do biegania, pędzenia i wszelkich innych sposobów przemieszczania się po mieście. Formuła Michela de Certeau twierdzącego, że akty chodzenia są dla przestrzeni, w której się ta czynność odbywa, tym, czym akty mowy dla języka, zyskuje w tej twórczości wyjątkową materializację: „Przestrzeń byłaby dla miejsca tym, czym staje się słowo w chwili, gdy jest wypowiadane, to znaczy pochwycone w niepewności urzeczywistnienia. [...] Ogólnie mówiąc, «przestrzeń jest praktykowanym miejscem»”⁶. Oczywiście podobieństwo polega rów-

³ M. Białoszewski, *Jak by się tu wyjęzyczyć*, w: tegoż, *Obroty rzeczy. Było i było. Mylne wzruszenia. Rachunek zachciankowy*, Warszawa 1987, s. 168.

⁴ E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 4, 2013; zob. także M. Czermińska, *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

⁵ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 8.

⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 117, wyróżnienie oryginalne.

nież na tym, że Białoszewski faktycznie w swojej geograficznie i autobiograficznie zakorzenionej literaturze stwarza przez tę praktykę prywatną, podmiotową, intymną i przede wszystkim oddolną mapę miasta jako jego użytkownik, w opozycji do struktury urbanistycznej.

Relacja między autobiograficznym narratorem i geobiograficzną przestrzenią, w jakiej on się porusza, jest jednak dużo głębsza. Wyraźnie widać zależność między nastrojem narratora – „byciem na dobrym chodzie” – a sposobem poruszania się po mieście i odbierania go. Białoszewski nieustannie uzgadnia tę relację. Czasem rytm miasta nie współgra z jego wewnętrznym odczuciem. W *Chamowie* ten sam tłok, który cieszył w *Małej godzinie*, okazuje się męczący:

Silne słońce. Wyleciałem na Saską Kępę z drobnymi intencjami. Ptaki ożywione. Ja w płaszczu. Na drzewach pąki, kwiatki, bródki. W autobusie tłok. W sklepach tłok, kolejki. Za ciastem. W garmazerii. Z tortami z serem. Za gorąco. Złość. Niecierpliwość. [...] Nie ma soków do wody, wykupili. Dżemy wykupili.

Wracam do domu. Zły. Kładę się. Spocony. Puszczam płyty. Wielkopiątkowe. Bardzo zadziały.

Piję kawę.

Podnoszę się. Wychodzę na inaczej. Pogodzony. Słońce niziutko⁷.

Widać współzależność między samopoczuciem tego, kto chodzi po mieście, a rytmem przestrzeni, w jakiej się znajduje. Może ona zepsuć nastrój: „Nie ma powodzenia. Tramwaj, ten w naszą stronę, nie jedzie i nie jedzie”⁸, ale i wprowadzić w dobry humor: „Labirynt pod ziemią to labirynt. Wieczne źródło radości. Takie źródło w kwadrat. Zalewane źródło. Za Alejami siedzą, gdzie się da, przy PKO, pod knajpą, na tarasikach, na ławkach, na wazonach, ci w cieniu, ci w słońcu”⁹. Czasami to odbiór przestrzeni psuje się

⁷ M. Białoszewski, *Chamowo*, Warszawa 2008, s. 334.

⁸ M. Białoszewski, *Powodzenia*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 225.

⁹ M. Białoszewski, *Raj*, tamże, s. 281–282.

z powodu gorszego samopoczucia narratora, innym razem praktyka biegania i pędzenia po mieście to samoświadoma próba wprawy się narratora w odpowiedni nastrój: „Miałem mieć humor, radość później, wieczorem. Trochę miałem. Jeszcze i tak najwięcej zaraz po powrocie. Ale wybuch był w tym leczeniu w dół i potem pod górę Tamką”¹⁰. Samo chodzenie, bieganie i „latanie” po Warszawie – tak znamienne dla tej twórczości – ma wymiar zmysłowy, wręcz fizjologiczny: „Ale rytmiczne ciągi zgadzają się z naszą fizjologią. Są tej samej wiary, co krążenie krwi”¹¹. Rytm miasta jest tu nieustannie ustalany i uzgadniany z rytmem wewnętrznym.

Czasem wkrada się niezgodność, miasto zatrzymuje ruch narratora, na przykład przy konieczności czekania na zielone światło na przejściu dla pieszych:

Sygnał zielony. A tu stop. [...] trzeba czekać, przeczekać inne życie. Coś z odwrotności wcielenia. Tyle ludzi, spraw, trąceń, torebek. [...] Co ja z tymi ludźmi mam, co wiszą, gdzie nie przefrunąć, wiszą i są, i rosną, kolonie, kolonie¹².

Niezależnie jednak od tego, czy trafia się na „zieloną falę”, czy też niecierpliwie wypatruje spóźnionego autobusu, który zakłóca płynność ruchu, przestrzeń zawsze jest tu wynikiem negocjacji między rytmem czy nastrojem wewnętrznym osoby przemieszczającej się po mieście oraz rytmem tego miasta, a ta relacja i próba zestrainowania, harmonizowania stała się nadrzędnym tematem opowiadania *Pędy, rytmy* z cyklu *Szumy, zlepy, ciągi*. Interakcyjne ujęcie przestrzeni polega więc na tym, że jest ona po części wypadkową ludzkich działań i sposobów bycia w niej, a one są z kolei ściśle związane nie tylko z samym charakterem przestrzeni lub tym, co się w niej wydarza, lecz także z wywoływanymi przez miejsce odczuciami i wspomnieniami.

¹⁰ M. Białoszewski, *Mala godzinka*, tamże, s. 94.

¹¹ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 81.

¹² M. Białoszewski, *Trans (dalej)*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 251–252.

Rytm miasta

Podstawową wartością splatającą podmiot z przestrzenią jest szukanie tożsamości miejsca z podmiotem, który się w nim znajduje; poszukiwanie wspólnego rytmu, zharmonizowanie rytmu wewnętrznego, własnego z rytmem miasta. Pojęcie rytmu odsyła z kolei do fizjologiczności patrzenia, ponieważ: „Rytm jako zjawisko czasoprzestrzenne jest wynikiem następstwa zjawiających się w czasie jedno po drugim zjawisk przestrzennych”¹³, co znakomicie odpowiada wspomnianemu kreowaniu sytuacji symultanicznego chodzenia, patrzenia i notowania, literackie obrazy miejskiej przestrzeni czytelnik śledzi dzięki ruchomości spojrzenia narratorki-autorki, który przesuwa spojrzenie z miejsca w miejsce w tempie zależnym od rytmu kroków:

Dalej ludzie za ludźmi. I ludzie przed ludźmi. Ludzie w szklach, w szybach, wchodzą, w domy towarowe, wszystkimi przezroczystościami. Drudzy wchodzą, wychodzą w prawo, placyki, Chmielna, prześwity, kąty, zakamary, sklepy, sklepy, kino, samochody, stragany, koszule, koszule, bluzy, włosy, kwiaty, torby, spodnie; pasy, kolory, kiece... włosy, włosy, bluzy męskie, damskie, bluzy, koszule, idą, leżą, świecą, siedzą, przechodzą¹⁴.

Rytm jest zaś czymś, co składa się z momentów widzenia i niewidzenia, przerw powstających przy przenoszeniu spojrzenia, przy zmianie pola widzenia, a więc także przy ruchu osoby patrzącej, jak na przykład podczas spaceru w parku Skaryszewskim:

Skręciłem w boczne półkole, między łąki, drzewa, krzaki. Pusto, uroczyście. Wielkie drzewa rozgałęzione i do góry, i do dołu, z talią niżej połowy. Co za zamiatanie trawy spódnicami. Uszedłem kilka kroków, obróciłem się, jak się zmieniło¹⁵.

¹³ K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, w: N. Strzeмиńska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa 2004, s. 61.

¹⁴ M. Białoszewski, *Raj*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 282.

¹⁵ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 157.

Dostajemy tu literacką ideę rytmu, odsyłającą jednak do fizycznych właściwości motoryki i związanej z nią fizjologiczności patrzenia.

Czytając notatki *Chamowa*, a szczególnie te, które są zapisem widzenia miasta, nie sposób nie spostrzec, że narrator odwołuje się nieustannie do kategorii ruchomego, psychofizjologicznego oka, a przez to – widzenia cielesnego, ruchomego, sprawiającego, że to, co jest postrzegane, zależy po części od tego, w jakiej kondycji i pozycji znajduje się ciało obserwatora:

Na działanie materii zewnętrznej człowiek odpowiada całym sobą, całym swym ciałem. Odbiór doznań i ich przekazywanie nie odbywa się w bezcielesnym świecie idei, lecz w świecie realnie istniejącej materii i poprzez materię. A człowiek też jest materią¹⁶.

Co znamienne, otoczenie jest w tej prozie właśnie wyjątkowo materialne nie tylko dlatego, że czasem stawia opór, a innym razem sprzyja swobodnemu bieganiu. Opisy przestrzeni miejskiej dostajemy zawsze z perspektywy „tu i teraz”, tego, co narrator widzi w trakcie chodzenia, jeżdżenia po mieście, a to już oznacza prze-filtrowanie ich przez własne doświadczenia i doznania zmysłowe, nie tylko wizualne:

Wyleciałem na świat i wleciałem w raj. Dosłownie. Pogoda jak w raju. To ciepło mnie niosło, podkładało się, pieściło, karmiło, głaskało, gładziło słodko. Ulica falowała rozkoszą [...] W tramwaju rozsiadłem się, bo luźno. I tak dobrze. Siedzieć i jechać, i potem wysiąść za MDM-em prosto w raj, w półpowiew, przejść przez jezdnię pod filary¹⁷.

Przestrzeń miejska wydaje się wręcz materią ożywioną: oblepia, kołysze, faluje, niesie narratora i gładzi. W *Chamowie* deszcz nie tyle pada, ile: „Kłębi przestrzenia. Bije w nos świeżyzną. I slychać”¹⁸, wprawia świat w ruch: „Przelewa się jak te bryły War-

¹⁶ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 231.

¹⁷ M. Białoszewski, *Raj*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 278.

¹⁸ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 12.

szawy”¹⁹, a temu ruchowi odpowiadają (lub nie) wewnętrzne doznania podmiotu: „Kto wie, czy ten deszcz nie pogodził mnie do reszty z tutejszością”²⁰. Powstaje więc całościowy pejzaż, którego miarą jest człowiek cielesny – jego oko, ucho, nozdrza, motoryka, wewnętrzne drgania, napięcia psychiczne, tym razem związane z przyzwyczajaniem się do nowej przestrzeni po przeprowadzce ze śródmieścia na drugi brzeg Wisły. Jednocześnie przestrzeń zewnętrzna przypomina żywy byt: działa, żyje, wpływa bardzo zmysłowo i cielesnie na znajdującą się w niej osobę: „Deszcz sfrunął. I czepiał się coraz szumniej pięt, parapetów”²¹; „Z miejsca oblepiła mnie ulewa”²².

Rytm przestrzeni

Gdy narrator *Szumów, zlepow, ciągów* pomieszkuje na trzecim piętrze u Ady i Romana na Żoliborzu, tuż przy przystanku tramwajowym, wibracje, hałas i drgania przejeżdżającego pojazdu powodują, że ma dreszcze, fizyczne dolegliwości, wstaje z łóżka zlanym potem. Relacja, w jaką podmiot wchodzi z przestrzenią miejską, staje się nie tyle cielesna i zmysłowa, ile po prostu biologiczna, fizjologiczna.

Narrator *Chamowa* w momencie, w którym, jak pisze, boli go coś za mostkiem, jednocześnie wskazuje na fragment ciała, jak i miejsce w przestrzeni, w którym się ono znajduje. Jeśli znamy przestrzeń Warszawy, to wiemy, że Białoszewski wraca w tym momencie do nowego domu przy ulicy Lizbońskiej, przekraczając mostek realnie przerzucony nad rzeczywistą Trasą Łazienkowską. Znając biografię pisarza, wiemy, że autor zaczął pisać dzien-

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 16.

²² Tamże, s. 35.

nik tuż po przebytych właśnie zawale i pobycie w sanatorium. To ona także wyznacza rytm działań i czynności narratora *Chamowa*, który po przebytych zawale i długiej rekonwalescencji rozpoczyna nowe życie w nowym miejscu, jest jednak podporządkowany swojemu samopoczuciu, stanom fizjologicznym, możliwościom fizycznym ciała. Każdego dnia rytm codzienności, kolejne czynności, których podejmie się narrator, zależą od samopoczucia, nastroju, krótkiej oceny swojego stanu zdrowia, a potem sytuacji w najbliższym otoczeniu. Mostek będący jednocześnie częścią ciała i przestrzeni, w której ono właśnie jest, stanowi oczywiście jeden z bardziej spektakularnych przykładów na to, że relacja łącząca narratora z miejską przestrzenią jest bardzo fizjologiczna, intymna, jednak nieustanny, wzajemny przepływ i wpływanie na siebie miasta i ciała wydaje się na różne sposoby stale obecne w prozach Białoszewskiego.

Sposób bycia w mieście dotyczy przede wszystkim organicznej więzi łączącej narratora z przestrzenią. W mieszkaniu na placu Dąbrowskiego wszystkie odgłosy i dźwięki miasta i jego mieszkańców wlewają się zwykle przez otwarte okno i tworzą jeden z tytułowych „zlepów”, łączą się na przykład z muzyką, której słucha narrator: między wnętrzem a zewnątrz istnieje przepływ, granice są przepuszczalne. Relacja między biologią, stanami fizjologicznymi ciała, a bodźcami napływającymi z przestrzeni miejskiej jest bardziej widoczna w *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* niż w *Chamowie* i bardziej związana ze słyszeniem z „uchem-pępowiną”²³, które nie ma powiek. Relacja ta – podobnie jak w mieszkaniu Ady i Romana – jest też związana z typem architektury odpowiadającym zamieszkiwanym przez narratora budynkom. Na placu Dąbrowskiego, podobnie jak w starszym typie budownictwa na ulicy Hożej, dom wydaje się bliżej przestrzeni miejskiej: „ciasno, dobrze, w kupie, blisko ludzi

²³ M. Białoszewski, *Grudzieństwo*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 97 („Ucho jest ciepłe. Pępowina”).

i ziemi. Okna do okien, a nie za dużo”²⁴. Nowa architektura blokowiskowa i zamieszkiwanie na wysokim piętrze bloku przy ulicy Lizbońskiej nie dopuszczają już tylu dźwięków miasta, zwłaszcza że są to wtedy dopiero zabudowywane obrzeża miasta, więc ruch jest tu siłą rzeczy mniejszy, patrzenie z góry, z wysokiego piętra bloku pozwala zaś widzieć miasto nocą jako przestrzeń kosmiczną. Jednak stany fizjologiczne zostały tu ściśle powiązane z audiosferą przestrzeni bloku: odgłosami zza ścian i znad sufitu, hałasami dobiegającymi z korytarza i z sąsiednich mieszkań. Zmysłowy odbiór przestrzeni miejskiej, rodzaj odbieranych i metaforyzowanych wrażeń jest więc ściśle sprzężony z umiejscowieniem narratora w przestrzeni i to umiejscowieniem wyjątkowo konkretnym, czasem wręcz architektonicznym.

Rytmizacja i zestrzajanie rytmiczne różnych elementów: postrzeżeńiowych, słuchowych, wzrokowych, zapachowych, wydaje się jednym z głównych tematów *Chamowa*. W pewnym momencie narrator odczuwa pragnienie, aby nagle pojechać na plac Dąbrowskiego i oglądać tam księżyc: „Ale zaraz pomyślałem, że to ja między ziemią a tym księżycem tu w oknie – że ja stąd wzięty do Śródmieścia zmienię się. Bo zmieni się cały układ”²⁵. Przestrzeń miejska w jej zmienności jest więc medium biografii narratora, nie tylko w momencie, gdy przeprowadził się na „Chamowo”, a jednocześnie próbuje się ją nieustannie uzgadniać z własnym nastrojem, stanem psychofizycznym tak, żeby obie wartości odpowiadały sobie wzajemnie, „pasowały do siebie”, tworzyły zestrojoną całość:

Nie zawsze pasuję do tego wszystkiego, co jest. Moje bycie jest wtedy inne albo niepewne. Nie chodzi mi tutaj o czucie się gorsze albo osłabienie. Nawet nie o rozchwianie uliczne, choć to zahacza o tego zeza. Ostatnio ulica mi nieraz zawróci w głowie, na krótko²⁶.

²⁴ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 337.

²⁵ Tamże, s. 121.

²⁶ M. Białoszewski, *Odstrychnięcia*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 147.

Relacja łącząca narratora prozy Mirona Białoszewskiego z miastem, po którym się on porusza, jest wyjątkowo zmysłowa, cielesna, czasem wręcz fizjologiczna. Często wydaje się, że między ciałem a przestrzenią, w której się ono znajduje, nie ma granic, a przez to możemy obserwować nieustanny proces współprzenikania i wzajemnego przepływu bodźców między nim a przestrzenią miejską. Najtrafniej byłoby określić ten typ bycia podmiotu w przestrzeni jako interakcjonistyczny.

Ta wzajemna relacja, szukanie współodpowiedniości, a także nieustanne próby utożsamiania się z miastem, prowadzi często do traktowania jego historii i zmienności jako odpowiednika własnej autobiografii: „Kusi mnie krótkie przelecenie przez wertepy Grochowa. Ulubiłem go sobie. Podobno grozi mu zagłada. Mnie też. Więc nie ma się co przejmować. Zobaczmy się póki co”²⁷. Własne starzenie się i chorobę, zawał, który Białoszewski przeszedł przed przeprowadzką na ulicę Lizbońską, opowiada się więc, znajdując odpowiednik przestrzenny stanów cielesnych.

Dla prozy Białoszewskiego, a zwłaszcza tomów *Szumy*, *zlepy*, *ciągi* i *Chamowo* bardzo charakterystyczny jest sposób bycia narratora-bohatera-autora (bo w tym przypadku wszystkie te instancje można ze sobą utożsamiać i mówić o modelowym przełożeniu tego, co biograficzne i geograficzne na to, co literackie) w przestrzeni. Polega on nie tylko na konstrukcji literackiej, dającej wrażenie jednoczesności chodzenia lub jeżdżenia po mieście tu i teraz, obserwowania go na bieżąco i notowania wrażeń w biegu, harmonizowaniu swoich doznań ze specyfiką przestrzeni, lecz także na cielesnym wtapianiu się podmiotu w przestrzeń lub utożsamianiu się z nią. Pierwsza praktyka jest bardziej wyrazista w książce *Szumy*, *zlepy*, *ciągi*, a druga staje się istotniejsza w tomie *Chamowo*.

Na marginesie warto dodać, że to głównie topograficzny, miejski konkret staje się w tej prozie potwierdzeniem autobiograficzności (autentyczności) narracji, autobiografii opowiedzianej tu ra-

²⁷ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 278.

czej przez doświadczenia i historie miejsc niż na przykład zdania z życia. Twórczość Mirona Białoszewskiego jest szczególnym przypadkiem geo-biograficzności literackiej między innymi ze względu na ścisły i nierozzerwalny związek poetyki przestrzennej tego autora z geograficzną, konkretną, miejską przestrzenią biograficzną, jej specyfiką topograficzną i historyczną, widoczny zwłaszcza w formach prozatorskich tego pisarza. Nie chodzi tu przecież jedynie o różne formy literackiego zapisu doświadczenia geobiograficznego, lecz o samoświadome czynienie z geobiograficznego doświadczenia i zakorzenienia materiału literackiego w taki sposób, że jest on uniwersalizowany, a tożsamość biograficzna nierozzerwalnie splata się z tożsamością fragmentów miejskiej przestrzeni. Są to wręcz, czego dowodzą zwłaszcza zapiski z *Chamowa*, przestrzenie tożsame: doświadczenie topograficzne pozwala wyrażać treści biograficzne i egzystencjalne, a doświadczenie biograficzne jest wyrażane dzięki opowiedzeniu historii miejsca albo przekazaniu jej w krótkim montażu przestrzennym lub metaforze.

Rytm życia

„Związkiem człowieka z przestrzenią jest czynność człowieka w tej przestrzeni”²⁸, co oznacza również, że sama miejska przestrzeń jest po części wypadkową tych działań, praktyk miejskich Białoszewskiego, a za jedną z nich można by uznać właśnie chodzenie. Jak widzieliśmy, pełni ono także niezbywalną funkcję tożsamościową. Co znamienne, sposób chodzenia²⁹ nie przypomina przechadzania się, spacerowania, powolnego snucia się lub włóczenia po Warszawie. Dostajemy w zamian cały repertuar praktyk

²⁸ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, s. 64.

²⁹ Zob. T. Ingold, J.L. Vergunst, *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, London 2008.

chwilowych, momentalnych, szybkich takich, jak: „latanie”, „wyloty”, „iścia”, „przelecenie się”, „pędy”. W obu tomach sposoby chodzenia można by nazwać dość łapczywymi, pospiesznymi sposobami poruszania się po mieście. W napięciu do tej cechy praktyk miejskich narratora prozy Białoszewskiego pozostają formy gramatyczne, w jakich się o nich mówi. Są one zwykle rzeczownikowe, stosowane w liczbie pojedynczej, ale i mnogiej, co sugeruje od razu powtarzalność czynności. Ruch zostaje więc w nich językowo ustabilizowany, w obliczu niestabilnej przestrzeni Warszawy, jej tkanki materialnej – w *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* mowa głównie o doświadczeniu wojennego zniszczenia i odbudowy miasta, a w *Chamowie* jest to nie tylko ruchomość związana z przeprowadzką w nowe miejsce, lecz także doświadczenie historyczne modernizacji miasta – to ulotne i momentalne praktyki zapewniają ciągłość, powtarzalność, namacalność przestrzeni, dają możliwość wrastania w przestrzeń.

Jednocześnie te „wyloty” są nieustannie zakłócone. W *Chamowie* każde niemal wyjście do miasta jest podporządkowane porannej diagnozie:

Od trzech dni mało siły, coraz mniej. Dziś zły stan. Nie tak daleki od zemdlenia. Jakies skurcze tchawicy. Pomogły lekarstwa i otwarcie okien. Bolą nogi, naczynia krwionośne. I w pasie. Oddech znormalniał. Zwlokłem się na zakupy³⁰.

Z sercem dobrze. Dużo znosi. Może nawet bardzo dobrze. Żołądek nie boli³¹.

Relacje z przestrzenią i sposoby bycia w niej wyznacza więc także choroba, szczególnie stany fizjologiczne wytrącające z utartego trybu codzienności³², dezorganizujące ustalony porządek dnia,

³⁰ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 128–129.

³¹ Tamże, s. 271.

³² J. Revel, J.-P. Peter, *Ciało. Chory człowiek i jego historia*, przeł. T. Komendant, w: *Osoby. Transgresje 3*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 247.

ale i unieruchamiające narratora *Chamowa*. To ona sprawia, że główne czynności są tu bez-czynnościami: „Coraz więcej odpychająco. Po kątach. Bo te kąty nikną. Trzeba się bronić przed pogorszeniem. Skoro wierzch przepadł, to od środka”³³. Ona także wyklucza i spycha go na margines życia, izoluje narratora nie tylko w szpitalu lub sanatorium, jak w powieści *Zawał*, lecz także w domu, w łóżku, w zamkniętej przestrzeni³⁴. Choroba – wzmocniona w *Chamowie* – procesem starzenia się i przeprowadzki, motywuje również wieczną terażniejszość miejskich praktyk latania i biegania wyrażonych rzeczownikowo, to znaczy takie funkcjonowanie w świecie, jakby każdy kolejny dzień mógł być ostatnią chwilą, a jednocześnie te chwile są cyklicznie powtarzane, odtwarzane w praktykach poruszania się po mieście.

Strukturę działań ustala się co dnia na nowo i ten stan rzeczy jednocześnie wyrывa narratora z automatyzmu. Każdy dzień staje się w pewnym sensie niespodzianką, zagadką rozwiązywaną godzina po godzinie. Co dnia narrator próbuje zwalczyć ograniczenia ciała, ustalić swój stan, dostosować do niego dalszy porządek działań albo pokonać swoją słabość i niechęć do podejmowania jakichkolwiek czynności: „Wstałem za wcześnie. Zaczął się upał. I ta moja mobilizacja. Pokonywanie w sobie obaw. Bo chciałem być odważny i stanowczy”³⁵. Podobne znaczenie ma tu podwójny upływ czasu; świat przedstawiony *Chamowa* jest zawieszony w beczasie wiecznego teraz, wszystko dzieje się co dnia od nowa: rozpoznawanie własnego stanu, rozpoznawanie obcych i nieznanych wcześniej dzielnic miasta, jakby poza ramami obecnego tu przecież czasu linearne wyznaczonego datowaniem kolejnych notatek (od nocy z 13 na 14 czerwca 1975 roku do 27 czerwca 1976 roku). Sposób bycia w przestrzeni podporządkowany jest tutaj ekonomii energii:

³³ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 385.

³⁴ Zob.: J. Revel, J.-P. Peter, *Ciało. Chory człowiek i jego historia*.

³⁵ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 76.

Trzeba jeszcze iść na EKG i do kardiologa, wstawić sobie zęby po wyjęciu niepotrzebnych [...]. Codziennie do sklepu. Gdybym chciał jeszcze do tego sprzątać, to już bym się rozpląszczył na podłodze. Przecież mam zachować siły na pisanie. A pisanie nie może wynikać z niczego. Na pisanie musi naciec życie, przeżycia, wychodzenia, obcowania, a do tego trzeba energii. Wiek podstarościowy pozbawia człowieka swobody przeżyciowej, w tym pełnym znaczeniu. [...] Dlatego trzeba regulować energię. Przelanie wychodka kubłem lub michą wymaga wysilenia się. W mojej sytuacji³⁶.

W tekście znajdziemy wiele informacji dotyczących fizjologii narratora, bólu, odczuć związanych ze złym samopoczuciem. Dolegliwości i stany fizyczne były też jednym z tematów tomu *Szumy, zlepy, ciągi* pisanego jeszcze przed zawałem, w Śródmieściu, gdzie mieszkał wtedy Białoszewski. W *Dniu gniewnym* jego złe samopoczucie: mdłości, bóle żołądka i problemy z chodzeniem, splecione zostało jednak ściśle z wizytą w czytelnicy za Żelazną Bramą i przy okazji trafieniem na ulicę Chłodną: „Tyle tu życia mi zeszło. Tyle w głodzie, chłodzie, w kłopotach, strachach, nudach”³⁷. Na odczucie miejsca składają się też nieprzyjemne wspomnienia przedwojenne³⁸. Innymi słowy, wspomnienia, uprzednie doświadczenia wpływają na aktualne odczuwanie miejsca, a ból bywa wręcz fizjologiczny, te obszary miast nie wprawiają w dobry nastrój. Tutaj znów wątek autobiograficzny łączy się z historią tego miejsca i dopiero wtedy zrozumieć możemy dużo więcej, niż to, że narrator zapisuje drobniaczkowo swoje złe samopoczucie i gorszy nastrój. I bliskość getta, i uruchomienie wiedzy o jakości życia w przedwojennych, warszawskich dzielnicach robotniczych, i topografia powstania, a także całkowita zmiana krajobrazu tego fragmentu Warszawy po wojnie – wszystko to, co topograficzne, dopełnia i do-

³⁶ Tamże, s. 141–142.

³⁷ M. Białoszewski, *Dzień gniewny*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 326.

³⁸ Szczegółowo pisze o tym Igor Piotrowski, *Alef. Ulica Chłodna jako pustka i złudzenie*, w: „*Tętno pod tynkiem*”. Warszawa Mirona Białoszewskiego, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, I. Piotrowski, Warszawa 2013.

myka rozumienie znaczenia tekstu, a jednocześnie pokazuje, jak biologiczna pozostaje więź narratora z miastem. Choćby za sprawą wspomnianego wcześniej utożsamiania się narratora z przestrzenią, opowiedzieć miasto znaczy tu snuć historię autobiograficzną, ale i odwrotnie.

W *Chamowie* również mowa o wzajemnym wpływie i przenikaniu się przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej: „Organiczność fiukań, instrumentów. Tak jak biologia oka, aparatu odbierającego tyle życia i sztuki. [...] Organiczności. Wszystko dla tej śliskiej cebuli. Ale ona – niby to oko – ciska obrazy do duszy”³⁹. Relację współprzenikania i przepływania między tożsamością a światem zewnętrznym Białoszewski podobnie definiował w wierszu *Krajobraz jako oko*:

tworzenie oglądanego
[...]
tworzy
ogłądane
ogłądającego⁴⁰.

Przezroczyste oko pośredniczy w tym przepływie między wnętrzem a zewnątrz, związując jednostkę z przestrzenią, w której się znajduje, i czyniąc ten związek nierozzerwalnym. Wzmaga to otwartość chorego ciała właśnie: „Muszę porównywać astronomicznie, robić niebo z widoku, bo samo się prosi, aż trzęsie. Przez odległość. Spod lewych żeber coś mi się pcha, tętni. Serce zmaszynowało. Za prędkie. Nie wiem, czy tu zostanę, czy nie ucieknę”⁴¹. W ten sposób poszukiwanie rytmów okazuje się organicznym budowaniem więzi między podmiotem a światem, czymś w rodzaju utwierdzania się w nim, umocowywania, wrastania, czasami aż do rozplynięcia się w stanie transu.

³⁹ Tamże, s. 277.

⁴⁰ M. Białoszewski, *Krajobraz jako oko*, w: tegoż, *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Myłne wzruszenia. Było i było*, Warszawa 1987, s. 155.

⁴¹ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 10.

W *Chamowie* oprócz „latania” po mieście bardzo istotną praktyką jest jednostajne chodzenie, które wprawia narratora w „półtrans”⁴², chodzenie „wahadłowe” po mieszkaniu⁴³ i inne próby poruszania się w jednym rytmie, łapania rytmu czy „wątku”⁴⁴, czyli napięcia, które można zharmonizować: „Puściłem trzeci raz ten stary Magnificat. Mikołaja z Radomia. Zapaliłem świeczki i porozstawiałem pod ścianami na podłodze. Zacząłem chodzić. Każde zawieszenie głosu w ciszy zatrzymywało automatycznie moje kroki”⁴⁵. Białoszewski pisze także w swojej powieści-dzienniku wprost o kontemplacji oraz znajdowaniu się dzięki niej w bezczasie:

Chodzenia podłużne po korytarzu na 11. piętrze. Chodzenia okrągłe, młynowe po pokoju. Wkoło, wkoło, nachodzące przedmioty w nagłych powiększeniach, zakrętach, nawracaniach. [...] Dopiero po iluś krążeniach trans kołowania. Diabelski młyn na poziomie⁴⁶.

Trans wspomaga tu wpatrywanie się w perspektywę: „Albo medytujemy sobie, prawie nie wiedząc, albo to jest krok oddalenia, z zapatrzeniem w nic, czyżby w nicość?...”⁴⁷. Te działania są związane z chorobą, zwłaszcza przez wypróbowywanie w nich stanu niebytu, nicości.

Ważniejsza wydaje się tu jednak łącząca te dwa zjawiska wiza ciała otwartego czy też cielesności jako przezroczystej powłoki, która pozwala na nieustanne przenikanie się tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne wobec jednostki. Ostatecznie we wszystkich tych stanach, jak i w większości sytuacji codziennych, narrator poszukuje czegoś, co nazywa organicznością: momentów wspól-

⁴² Tamże, s. 307.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 245.

⁴⁶ Tamże, s. 326–327.

⁴⁷ Tamże, s. 277.

grania, współodpowiedniości, rytmicznego zestrojenia, zharmonizowania, w których czuje się on stopiony z przestrzenią; także przestrzenią Warszawy realnie wciąż usuwającej się Białoszewskiemu spod nóg.

Rhythm of Prose – Rhythm of Life.
Miron Białoszewski 'Body to Body' with the City

Summary

Miron Białoszewski's prose is used in the article to exemplify the relation between a psychophysical body and urban environment. Here the organic character and the harmony of the relationship become the superior interpretative formulae. Another central category is the 'rhythm of time and space'. It is connected with how we move through the space around us and how we perceive it as the resultant of that mobility.



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska

Uniwersytet w Białymstoku

„Jakbym był miastem” – metaforyka cielesna w literackich przedstawieniach Białegostoku

W swojej oryginalnej autobiografii Roland Barthes napisał:

Czyż w słowniku każdego autora nie powinno istnieć jakieś słowo-mana – słowo, którego płomienisty, niekształtny, nieuchwytny i jak gdyby święty sens dawałby złudzenie, że słowem tym odpowiedzieć można na każde pytanie? Słowo to nie zajmuje miejsca ani na marginesie, ani w centrum, samo się nie porusza, lecz jest unoszone, nigdy nieulokowane, zawsze atopiczne (wymykające się wszelkiej topice); to zarazem resztką i dodatek, znaczące, które zastępuje wszelkie znaczone. Słowo to pojawiało się w jego [czyli Barthesa, autor mówi tu czasem o sobie w 3 os. – dop. K.S.M.] dziele; z początku ukrywało się za instancją Prawdy (Historii), później za instancją Prawomocności (systemów i struktur); dziś rozkwita; to słowo-mana to „ciało”¹.

Ciało – znaczące, które potencjalnie zastąpić może wszelkie znaczone: tak rzeczywiście jest i wiedzą o tym od dawna zarówno literaturoznawcy, jak też antropolodzy literatury. Tyle że od niedawna zaczęto kwestię ciała – oczywistego źródła metafor (metaforę ujmując tu, za Georgem Lakoffem i Markiem Johnsonem,

¹ R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 141–142.

bardzo szeroko, jako „rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”²), na nowo problematyzować, między innymi za sprawą krytyki feministycznej czy wskutek podejrzliwości wobec permanentnej tekstualizacji świata³. Można powiedzieć, że ponowoczesność odkryła i nieustająco eksploruje niemożność przedstawienia ciała, które nowoczesność oddała we władanie reprezentacji. Jak zauważa Michał Paweł Markowski, powołując się na przykład Charlesa Baudelaire’a, ciało „przedostaje się do sztuki nowoczesnej” tylko jako:

zobaczone, przedstawione, zobiektywizowane, usymbolicznione, słowem: odcielesnione. Jako takie przestaje być sobą i zaczyna wieść żywot zjawy, fantomu, fałszywego wyobrażenia, których pełne są nasze teksty i ekrany. [...] Na tym właśnie polega nowoczesna idolatria ciała: ciało znika i zmartwychwstaje jako obraz⁴.

Dziś powróciło pytanie, które w sformułowaniu Anny Łebkowskiej brzmi: jak ucieleśnić ciało?⁵ Zagadnienie to leży u źródła somapoetyki, czyli „zasad i sposobów uobecniania się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych, zwłaszcza w literaturze” oraz „relacji między językiem i ciałem, między ciałem i literaturą”⁶. Jak zauważa Łebkowska, ciało z jednej strony występuje jako „generator metafor”, ale też samo jest nieustannie „kreowane i konstruowane przez kulturę”, a „to, jak ciało jest odbierane, pojmowane w danej formacji kulturowej, w jej dyskursach, w jej myśli abstrak-

² G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 31.

³ Na ten temat zob. np. E. Rewers, *Ontologia śladów i pustek: w stronę miasta-palimpsestu*, w: tejsze, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 21–69.

⁴ M.P. Markowski, *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 82.

⁵ A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somapoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 12.

⁶ Tamże, s. 13.

cyjnej, rzutuje na jego nośność metaforyczną”⁷. Ta podwójna rola ciała, której konsekwencją jest ciągle wymykanie się samej cielesności, ujawnia się także w momencie, gdy ciało staje się metaforą służącą reprezentacji miasta. Częstotliwość tego typu przedstawień w literaturze wynika nie tylko z naturalnej tendencji człowieka do somatyzacji rzeczywistości. Kluczowy wydaje się fakt, że miasta doświadczamy przede wszystkim cielesnie (jesteśmy świadkami detronizacji wzroku jako dominującego środka percepcji⁸), a po drugie, że miasto, podobnie jak ciało, wymyka się całościowym ujęciom. Można pokusić się o analogię relacji między mapą i konkretnym doświadczeniem miasta a atlasem anatomicznym i doznaniem własnego ciała.

Ciało jest zarówno realnym narzędziem eksploracji miasta, jak też źródłem przypisywanych mu znaczeń. Dla literackich przedstawień ciało i miasto są niczym dwa oscylujące obok siebie, dynamiczne rezerwuary pojęć, analogii, metafor, których elementy łączą się ze sobą zgodnie z regułami wyobraźni autora, ale też, jak pamiętamy, w ramach pewnego kontekstu kulturowego (co ważne, metaforyzacja przebiega dwutorowo – ciało użycza metafor miastu, miasto – ciału). Aby zinterpretować ujęcie miasta poprzez ciało w twórczości danego pisarza, należy zatem najpierw odtworzyć wpisaną w nią antropologię.

Przykłady zastosowania metaforyki cielesnej odnajdziemy w literackich obrazach Białegostoku. Skupię się na trzech, kusząc się o zarysowanie pewnej ich typowości – będą to wiersze Piotra Kuśmirek⁹ i Wiesława Kazaneckiego¹⁰ oraz powieść Jana Kamińskiego¹¹ pod tytułem *Czas Budzika*.

⁷ Tamże, s. 14.

⁸ Zob. np. E. Konończuk, *Geografia zapachów wobec dyskursów humanistyki*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 53–61.

⁹ Piotr Kuśmirek (1978), poeta, opublikował tomy *Trio* (Łódź 2005) i *Zimne zabawki* (Tychy 2007). Spędził w Białymstoku kilka lat jako student filologii polskiej. Obecnie mieszka w Warszawie.

Jak zauważa Michel de Certeau, konkretny użytkownik miasta „niektóre miejsca skazuje na bezruch bądź zanik, a innym daje szanse rozwoju”¹², odwiedzając je, czasem wbrew sugestiom przewodników i trasom wytyczonym na mapach, obdarzając uwagą czy emocjami. Takim niezwykle kreatywnym „użytkownikiem miasta” był Piotr Kuśmirek, którego kilkuletni zaledwie pobyt w Białymstoku zaowocował znakomitym tomikiem wierszy *Trio*. Poeta nie odwiedza najbardziej reprezentacyjnych ulic miasta (poza jednym wyjątkiem, o którym za chwilę), omija zagospodarowane symbolicznie centrum – wybiera miejsca, które turyści omijają, a autochtoni ignorują: blokowiska, przedmieścia, cmentarze, opuszczone sady, podmiejskie wysypiska, autobusowe pętle. Jego wzrok przyciągają też puste miejsca po dymie z komina, uciekające z ust obłoczki pary, odcisnięte na asfalcie ślady. Wzrok jest jednak tym zmysłem, który alienuje oglądającego – wszystko staje się „widokiem z okna”¹³. Poczucie oddalenia i obcości potęguje jeszcze perspektywa, z jakiej często patrzy podmiot – okno/balkon wynajętego mieszkania na jedenastym piętrze wieżowca. Podążając tropem de Certeau, odnotujmy, że:

¹⁰ Wiesław Kazanecki (1939–1989), poeta, dziennikarz (m.in. „Kontrastów”), redaktor, działacz białostockiego środowiska literackiego. Opublikował m.in. zbiory: *Kamień na kamieniu* (Katowice 1964), *Cały czas w orszaku* (Olsztyn 1978), *Stwórca i kat* (Olsztyn–Białystok 1982). W 2009 r. ukazał się wybór jego wierszy w oprac. i ze wstępem D. Kuleszy, *...Panie, zbuduj ten most nad rzeką*. W Białymstoku od 1992 r. przyznawana jest nagroda literacka imienia poety (Nagroda Literacka Prezydenta Miasta Białegostoku im. Wiesława Kazaneckiego).

¹¹ Jan Kamiński (1974), pisarz, eseista, nauczyciel. Opublikował m.in. powieści: *Querida* (Warszawa 1989), *Fuga* (Białystok 1996), *Książka meldunkowa* (Białystok 2011), *Czas Budzika* (Białystok 2013) oraz zbiór wywiadów *Metafizyka prowincji* (Białystok 2000, wyd. 2, 2001).

¹² M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 100.

¹³ „Okno, zawieszane między ulicą i niebem, skracające dystans między aktorami spektaklu a jego widzami, lecz go ostatecznie nie znoszące, staje się przedłużeniem oka”. E. Rewers, *Post-polis*, s. 65.

wznoszenie się przekształca go [tego, kto się wznosi – dop. K.S.M.] w obserwatora. Stawia w oddaleniu. Zamienia w bliski tekst świat, który go oczarowywał i „zawłaszczał”. Umożliwia jego czytanie, stawianie się słonecznym Okiem, boskim spojrzeniem. Jest to pochwała obserwacyjnego [...] i poznawczego [...] popędu. Stać się wyłącznie owym obserwacyjnym punktem to fikcja wiedzy¹⁴.

Jednak Kuśmirek nie jest kartografem, tylko poetą i perspektywa wertykalna (czyli mapy), gdzie „wszystko jest określone”, a „piaskownica do złudzenia przypomina doniczkę”¹⁵, go nie zadawała. Przełamuje ją, czyniąc kluczową metaforą całego tomu nie oko, tylko zgoła inny organ ciała – skórę. Pojawia się ona niemal w każdym wierszu, oto kilka przykładów: „ściany w mieszkaniu noszą kolor akrylowej farby wyluskanej z włosów. Złuszczonej ze skórą” [*Białystok. Ciąg dalszy*, s. 34]; „wyczuwam zwierzęta skłębione pod skórą” [*Prolog*, s. 9]; stare kobiety „beżładnie wytatuowane na skórze miejskiego cmentarza” [*Wiersz spod lodu*, s. 14]; „w pośpiechu zrywam z siebie skórę” [*Efekt*, s. 15]; „Umieranie obwieszcza się gongiem. Drobne drgania / tuż pod skórą, na krawędziach mięśni. Stykach” [*Gong*, s. 19]; „Winorośl pnie się po ganku i patrzy / na nią przez okno na piętrze w pokoju, / w którym dzieli ich tylko skóra; nie potrafię się oprzeć wrażeniu, że dopiero pod wpływem dotyku zaczyna się skóra” [*Pewność*, s. 20]; „Wkrótce ulice zabrzmią parasolami, ożyją odciskami / kropel na wysuszonej skórze” [*Skrawki*, s. 36]; „Nie istnieje skóra tak twarda, żeby mogła uchronić / przed bólem” [*Grad. Chwila po*, s. 39]; „Na każdym kroku natykaliśmy się / na znaki, po których można było zejść jeszcze głębiej – / pod skórę” [*Gęsto. Coś wisi w powietrzu*, s. 40]; „Obce są głoski zapisane na skórze / ślady wyryte głucho-

¹⁴ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, s. 93–94.

¹⁵ P. Kuśmirek, *Wiersz, który już nic nie znaczy*, w: tegoż, *Trio*, Łódź 2005, s. 8. Warto dodać, że jest to utwór otwierający tom, a więc niejako ustalający punkt, z którego podmiot rozpoczyna swoją peregrynację po mieście oraz wyjściową perspektywę jego oglądu. Wszystkie wiersze pochodzą z tego tomu, po cytacie będą podawała w nawiasie tytuł utworu i numer strony.

-białym ciałem [...] Słowa są bezpieczne jedynie wewnątrz" [*Ostatni z cichych*, s. 51].

„Skórę” ma zatem, zgodnie z wymową przytoczonych cytatów, nie tylko człowiek, ale też otaczająca go rzeczywistość, miasto, a naturalnym środkiem percepcji i kontaktu staje się w tym momencie dotyk, nie wzrok. Wyobrażenia związane ze skórą chyba najwyraźniej oddają wpisana we współczesne rozumienie kategorii cielesności problematyczność opozycji wewnątrz–zewnątrze, powierzchnia–głębina, dopasowane–wyalienowane, otwarte–zamknięte, swoje–obce czy wreszcie – podmiot–przedmiot (opozycje te przywołuję za Lebkowską)¹⁶. Wydaje się, że dla Kuśmírka skóra jest takim umownym znakiem podziału – przypomnijmy: zaczyna się dopiero „pod wpływem dotyku”, a więc jako efekt interakcji z rzeczywistością. Te relacje przypominają miłosne zwanie, a czasem prowadzą do zranienia. Jak pisze de Certeau:

w spowijającym je mroku bezgraniczności ciała odróżniają się tylko tam, gdzie zapisują się na nich „dotknięcia” miłosnej lub wojennej walki. To paradoks granicy: utworzone poprzez zetknięcia punkty odróżniające dwa ciała są zarazem ich punktami wspólnymi. Połączenie i rozłączenie są w ten sposób nierozzerwalne¹⁷.

Widać to w wierszu *Białystok. Ciąg dalszy* [s. 34] – to jedyny utwór, w którym nazwana „po imieniu” zostaje jedna z kluczowych arterii Białegostoku, ulica Warszawska:

Przyswoiłem już tutejszy akcent i zwyczaj
kupowania wódki od ruskich,
ale wciąż czuję się obco,

zwłaszcza idąc Warszawską,
kiedy spod ziemi słychać
wykrzykiwane po niemiecku słowa i
pod butami chrzęszczą połamane palce.
Ciąg dalszy rozegrał się gdzie indziej.
[...]

¹⁶ A. Lebkowska, *Jak ucieleśnić ciało*, s. 26.

¹⁷ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, s. 126.

Dzisiaj przyschnąłem do ławki jak strup.
Do pokaleczonej ławki zbliża się stara kobieta
z równie starym psem.
Miasto krwawi żywicą wprost na moje spodnie.

Ten obraz wydaje się niezwykle frapujący: pęknięta skóra miasta i podmiot umożliwiający zagojenie się rany, choćby tymczasowe. Czy należy waloryzować to pozytywnie: Kuśmirek dostrzega ranę przeszłości Białegostoku, tylko jej dotknięcie, opowiedzenie, może ją uleczyć; czy też negatywnie: przyschnięty strup tuszuje przeszłość, zasklepiona skóra maskuje traumę. W tej poezji nie ma jednoznacznych odpowiedzi – jak deklaruje sam autor, chce „Stawiać tylko / otwarte pytania” [*Otwarte*, s. 21], a w innym wierszu – „nikt nie powiedział, że będzie łatwo, / że dotknięcie to nadanie nazwy” [*Biegun*, s. 10]. Utwory Kuśmirkę są takimi dotknięciami, „czytaniem ruchomej mapy”, ze świadomością, że wszystko jest na niej umowne, ulotne, że to tylko znaki (najbardziej esencjonalna wydaje się tu pustka). „Skóra” to płaszczyzna ich uobecnienia. Pozostając sferą kontaktu, jednocześnie chroni przed światem, który nie jest tu bynajmniej pasywnym przedmiotem percepcji: „Patrzę na miasto z góry, / tak jak ono patrzy zawsze na mnie – / przez palce” [*Białystok. Początek*, s. 22]. Pod skórą istnieje jakaś głębia – dotyczy to zarówno ludzi, jak też miasta, ale dotarcie do niej wiąże się z okaleczeniem. Struktura Kuśmirkowej podmiotowości wydaje się ze wszech miar ponowoczesna:

Czekam. Wypisuje się zgodnie
z rytmem wiersza: z kolejek, list obecności,
szpitali. Zanim coś z zewnątrz zacznie się
we mnie ukorzeniać i gąszczyć.

[...]

Czytam z uwagą ruchomą mapę:
szukam śladów. Nawet tutaj dociera
słaby sygnał z drugiego końca miasta.

[*Wiersz z przyszłością*, s. 23]

Podmiot i miasto funkcjonują tu trochę na zasadzie lustrzanego odbicia, objawiają się sobie w małych, momentalnych epifaniach,

„skóra” pozwala być bez zakorzenienia się, z zachowaniem autonomii. „Tym razem”, jak czytamy w utworze *Wiersz, który już nic nie znaczy* [s. 8], miejsce egzystencji to Białystok.

Żadnego „tym razem”, żadnej naskórkowej doraźności nie będzie w poezji Wiesława Kazaneckiego, twórcy, który z Białymstokiem związał całe swoje życie. Metafory ciała i obraz miasta to dla niego sposób na wyrażenie zaangażowania w świat. Jeden z ostatnich wierszy poety (umarł w 1989 roku) nosi tytuł *Splątane są na zawsze: dzień, miasto i moje ciało*¹⁸. Sformułowanie to wydaje się kluczowe dla analizy metaforycznych relacji miasta i ciała w tej twórczości: po pierwsze, „splątanie” zakłada niemożliwość oddzielenia, odróżnienia, gdzie kończy się jeden, a zaczyna kolejny element węzła („skóra” nie będzie tu zatem tak istotna), po drugie, kluczowy jest tu zaimek „moje”, sygnalizujący, że istnieje jakieś „ja”, które ciałem dysponuje, podmiot, który posługuje się metaforą ciała i miasta. Kuśmirek negocjował siebie z miastem/wobec miasta doraźnie i momentalnie, Kazanecki, jako „mocny”, historyczny, nowoczesny podmiot relacjonuje swoją opowieść o świecie. Nawet jeśli jest to rekonstrukcja bądź postulat ładu, wobec doświadczenia rozpadu, niszczenia, degeneracji (swoją udział ma w tym przede wszystkim historia), czy diagnoza tegoż rozpadu, to punktem odniesienia pozostaje pragnienie jedności, pełni, prawdy. Wiara w ich potencjalne istnienie. Na poziomie poetyki silną inspiracją Kazaneckiego wydaje się Tadeusz Różewicz, natomiast w sferze ideowej jest on późnym wnukiem XIX wieku, z Norwidem jako najważniejszym patronem.

Tak istotny dla nowoczesności (włączam w nią romantyzm) dualizm „duszy” (umownie) i ciała został przez Kazaneckiego najbardziej, choć nieco ironicznie, sformułowany w wierszu *Moje ciało walczy o byt*:

¹⁸ W. Kazanecki, *Splątane są na zawsze: dzień, miasto i moje ciało*, w: tegoż, *...Panie, zbuduj ten most nad rzeką*, wybór i oprac. D. Kulesza, Białystok 2009, s. 312.

Moje ciało jest ambitniejsze niż ja.
[...]
Gdy przeszkadzają mu drzewa,
wycina połowę lasu.
A kiedy wspominam mu o wieczności i Bogu,
obrzuca mnie pogardliwym spojrzeniem.
Moje ciało walczy o byt i widzi w tym sens życia.
Potrafi tylko władać lub służyć,
Bać się lub budzić lęk.
Nic nie wie o miłości,
Myli ją z rozkoszami stołu¹⁹.

Oczywiście mamy tu metonimiczne odniesienie do całości ludzkiego gatunku, w którym partycypuje podmiot poprzez wspólnotę ciała, oraz zakamuflowaną krytykę współczesnej kondycji człowieka i współczesności samej. Istotna jest jednak dla mnie wyłaniająca się z tego tekstu antropologia – niemal bezwiednie, odruchowo utrzymany podział na „ja” i ciało. Wokół tego „ja”, zgodnie z jego systemem wartości i przyjętym pojęciem „prawdy”, konstruowany jest świat. Obraz Białegostoku zostaje podporządkowany biograficznej strukturze (przypomina się oczywiście podstawowe dla literackich zapisów doświadczenia miasta rozróżnienie na miasto widziane oczyma autochtonów i przybyszy, sformułowane przez Waltera Benjamina). Z jednej strony polega to na personifikacji miasta (najwyraźniej w wierszu *Moje rodzinne miasto*²⁰), z drugiej na uczynieniu punktem odniesienia biografii Kazaneckiego – mamy Białystok przed narodzinami poety, Białystok asystujący jego przyjściu na świat i obecny, w którym dawny „rynek z kielnią na gardle cofa się przed nowym placem budowy”²¹.

¹⁹ W. Kazanecki, *Moje ciało walczy o byt*, tamże, s. 296.

²⁰ „*Moje rodzinne miasto* / Wyrosło już z grzechotki konnego tramwaju. / Kiedy próbuje stawiać siedmiomilowe kroki na swych króciutkich nóżkach, kołyszą się ulice, jak kładki zawieszzone między epokami. / Dźwiga na plecach swój przydrożny bagaż: głaz z lodowca strącony, z napisem: «środek Europy». / Dlaczego mówią o nim, / że trochę garbate”. Tamże, s. 281.

²¹ W. Kazanecki, *Powrót do miasta*, tamże, s. 61.

Oczywiście moim celem nie jest imputowanie Kazaneckiemu egocentryzmu – przeciwnie, to poeta zaangażowany w jak najlepszym tego słowa znaczeniu, poeta, który wierzył, że można za pomocą sztuki zmieniać świat. Chodzi o odtworzenie pewnej struktury mocnego podmiotu, wpisanej w tę twórczość, podporządkowującego sobie i swojej spójnej wizji świata zarówno obrazy ciała, jak i miasta. Ciało jest tu tylko, jak odnotował przywoływany wyżej Markowski, diagnozując nowoczesność, pewnym przedstawieniem, a taki jego status bynajmniej nie powoduje poczucia żalu. Przedstawieniem, dodajmy, dość konwencjonalnym. Tym, czego łaknie Kazanecki, w przeciwieństwie do Kuśmirka, jest poczucie zakorzenienia:

drzewo z lasu poszedłem
ze swego miasta
marzenia są jak kłacze
jeśli pozbawione gleby
spróchniałe niesiemy przed sobą²²

Korzeni dostarczyć miało miasto – utrata przez nie historycznej ciągłości prowadzi do alienacji i melancholii.

Jeszcze inaczej przedstawia się relacja ciała i miasta w książce Jana Kamińskiego *Czas Budzika* z 2013 roku. To „powieść z kluczem”, w której Białystok występuje jako „Czarne”, a wiele postaci ma swoje rzeczywiste pierwowzory. Właśnie z tego tekstu pochodzą słowa „Jakbym był miastem” – wypowiada je tytułowy bohater, Józef Budzyk, nazywany przez wszystkich Budzikiem, stając się tym samym symboliczną personifikacją miasta. Wszystko, co go charakteryzuje – szaleństwo, donkiszoteria, tragiczne uwikłanie w historię, nieprzystosowanie do świata, frustracja, składa się na obraz Białegostoku. Także specyficzny stosunek do ciała. Swoistym doświadczeniem fundacyjnym, inicjacyjnym młodości Budzika jest odkrycie, że fraza z *Nie-Boskiej komedii*: „Przez ciebie

²² Tamże.

płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknocią”, to przynosiła ludziom szkody bzdura. Oto jak reaguje podczas lekcji polskiego na słowa kolegi interpretującego tekst Krasińskiego zgodnie ze szkolną wykładnią:

– Chrzanisz, koleś [...] Przez ciebie płynie rynsztok: gównno, siki i czarna krew. Z nosa, jak się przeziębisz, kapią ci odrażające, lepkie smarki. Spocony, cuchniesz. Czkasz, bekasz i pierdzisz. Psują ci się zęby i gniją dziąsła. Na skórze wyskakują pryszczki i wrzody. Wrzody pękają i wypływa z nich śmierdząca breja. Serce, wątroba, nerki to tylko ochłapy krwistego mięsa, na widok których takim estetom jak ty robi się po prostu niedobrze. Jesteś, stary, jak Cloaca Maxima, a bredzisz o jakichś pięknociach, jakbyś nie wiedział, z czego jesteś zrobiony²³.

Nawet erotyka, a jest jej tu sporo, nie estetyzuje ani nie uwzniośla ciała – przeciwnie, seks sprowadzony zostaje do fizjologii, okazuje się narzędziem władzy, manipulacji i upokorzenia – dotyczy to zwłaszcza kobiet. Nie ma tutaj cielesnej metaforyki w opisach miasta, gdyż nie ma opisów miasta – pojawiają się nazwy ulic, rynek, kilka konkretnych adresów i lokali, ale występują one wyłącznie hasłowo, jako toponimy, które bez trudu zwizualizują starsi mieszkańcy Białegostoku, natomiast nie wywołają one żadnych skojarzeń u czytelników spoza miasta czy tych z młodego pokolenia (nazwy ulic zostały zmienione po 1989 r., wiele spośród przywołanych przez Kamińskiego lokali już nie istnieje). Opisów miejsc nie ma, bo przypomnijmy – miastem jest sam Budzik. Jego portret i historia pozostają niedokończone – poznajemy je z opowieści wielu narratorów, także samego bohatera – tak jak niedokończony, niespójny (czy może być inny, zważywszy na historię tego miasta?) pozostaje obraz Białegostoku. Problemem Budzika, podobnie jak grodu nad rzeką Białą, jest tożsamość: „Wróciło też pytanie o to, kim jestem. Moje podobieństwo do matki nie budziło niczyich wątpliwości, nawet moich. A mimo to widziałem w snach niemowlę

²³ J. Kamiński, *Czas Budzika*, Białystok 2013, s. 14–15.

zawinięte w kraciasty kocyk, słyszałem jego płacz i głuche dudnienie oddalającego się pociągu”²⁴. Nie wie, kim jest, nie zna źródła odzywających się w nim głosów. Jak powie o nim jeden ze znajomych, jego problem polegał na tym, że bardziej wierzył w legendę (o żydowskim dziecku wyrzuconym z pociągu) niż w „wersję oficjalną swoich narodzin i bardzo dramatycznie to przeżywał”²⁵. Szalony, krążący po mieście Budzik powie w pewnym momencie, że jednak ten strumień piękności w nim żył. Mamy zatem znowu – oczywiście inaczej zobrazowane – rozdarcie między formą i treścią, ciałem i duszą, dybuka, który tym ciałem zawładnął, czyniąc je sobie obcym.

Na przykładzie trzech zinterpretowanych wyżej autorów widać, że poprzez cielesną metaforykę w opisach miasta można pokazać różne możliwe konstelacje miasta i podmiotu: od osmozy (Kuśmirek), przez figurę zakorzenia mocnego podmiotu (Kazanecki), po utożsamienie/alter ego (Kamiński). Oczywiście możliwych wariantów tej relacji jest tak wiele, jak wiele znajdujemy w literaturze indywidualnych przedstawień miast.

“As If I Were the City” – Metaphor of the Body in Literary Representations of Białystok

Summary

The analysis presents how three authors – Piotr Kuśmirek, Wiesław Kazanecki, and Jan Kamiński, who are permanently or only temporarily connected with Podlasie region, create the image of Białystok. In particular it interprets the metaphor of the body and demonstrates how it is applied to create the city’s image: starting with osmosis (Kuśmirek) through deep rooting of the subject (Kazanecki) to identification (Kamiński).

²⁴ Tamże, s. 78–79.

²⁵ Tamże, s. 106.

Anna Larenta

Uniwersytet w Białymstoku

Literatura wytwarzająca miejsce. Performatywność utworów Olgi Tokarczuk na przykładzie opowiadania *Bardo. Szopka*

Miałam dziwne, nierealne poczucie, że znalazłam się oto we własnym tekście i że stałam się figurką, jedną z tych wielu, które tak skrzętnie opisywałam. Albo nie, odwrotnie – jakby to treść opowiadania przerwała kruche ramy realnego i załała naszą rzeczywistość¹.

Tymi słowami Olga Tokarczuk uświadamia, jak płynna jest relacja między rzeczywistością a fikcją. Czasami nie wiemy, co było pierwsze – słowo czy jego ucieleśnienie w rzeczywistości. Czy słowo może stać się ciałem i mieć siłę sprawczą? Czy rzeczywistość kształtuje literaturę, czy literatura wpływa na kształt rzeczywistości? Przedmiotem mojej refleksji będzie problem relacji między fikcją literacką a konkretną przestrzenią geograficzną w perspektywie performatywności literatury. Postaram się pokazać, na przykładzie twórczości Olgi Tokarczuk, że utwór literacki jest w stanie ukształtować miejsce, o którym opowiada, a nawet (choć brzmi to absurdalnie) może wpłynąć na przeszłość tego miejsca i na pamięć o nim.

¹ O. Tokarczuk, *Pstrąg w migdałach*, w: *tejże, Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012, s. 128.

Sposób postrzegania przestrzeni ewoluował wraz z rozwojem myśli humanistycznej. Zwrot topograficzny niewątpliwie znacząco wpłynął na nasze obecne rozumienie przestrzeni literackiej. Na gruncie geografii humanistycznej Yi-Fu Tuan² poddał analizie wzajemne relacje człowieka i otaczającej go przestrzeni. Zauważył, że przestrzeń jest niejednorodna oraz silnie zindywidualizowana, zwrócił też uwagę na literaturę jako mającą siłę budowania tożsamości. Ten nowy punkt widzenia został przeniesiony na twórczość literacką³.

Przedmiotem szeroko pojętej refleksji, zarówno literackiej, jak i teoretycznej, stało się konkretne miejsce, które można odnaleźć na mapie. W taki sposób nakładają się dwie przestrzenie: literacka i geograficzna. Płaszczyzny te są zależne od siebie oraz wzajemnie na siebie oddziałują. Pisarz czerpie wyobrażenia z przestrzeni geograficznej, a następnie je przekształca. Związki te nie są jednokierunkowe. Literatura także wpływa na rzeczywistość, czego przykłady możemy mnożyć. Najprostszym i najbardziej powszechnym są ulice nazywane na cześć pisarzy bądź na cześć postaci przez nich wykreowanych. Egzemplifikacją może być osiedle w Pruszkowie, którego ulice noszą nazwy przywołujące utwory oraz bohaterów literackich Bolesława Prusa (ul. Wokulskiego, ul. Rzeckiego, ul. Zasławskiej, ul. Lalki, ul. Pani Latter, ul. Emancypantek, ul. Fa-raona itd.).

W zakresie geopoetyki polska humanistyka zawdzięcza wiele Elżbiecie Rybickiej, autorce prac przedstawiających teorię i metodologię tej nowej dyscypliny oraz proponujących kategorie opisu relacji między literaturą a geografią⁴. Definiując geopoetykę, Ry-

² Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

³ Tamże.

⁴ E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2; E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

bicka największy nacisk kładzie na relacje pomiędzy „geo” a poetyką oraz na to, co dzieje się w ich interakcji. Badaczka w książce *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* zwraca też uwagę na istotny, choć chyba niedoceniany aspekt geopoetyki, mianowicie na jej performatywność⁵. Na związek tych dwóch zjawisk już zwróciła uwagę Magdalena Marszałek, według której „geopoetyka wiąże się [...] ze świadomością performatywności wszelkiego przedstawiania [...] przestrzeni geograficznej”⁶. Rybicka wprowadza performatywny wymiar geopoetyki jako jedno z pojęć służących do opisu literatury, widzianej jako akt sprawczy, wskazując na trzy główne aspekty tak rozumianej performatywności: światotwórczą, znaczeniotwórczą i zdarzeniotwórczą. Światotwórczość to według Rybickiej nie tylko wytwarzanie światów fikcyjnych, ale też geografia wyobrażona czy mapy mentalne, mogące wywoływać zmiany w rzeczywistości materialnej. Przez znaczeniotwórczość badaczka rozumie przede wszystkim tworzenie interpretacji i nadawanie znaczeń, umożliwiających orientację w przestrzeni geograficznej. Zdarzeniotwórczość ma miejsce w sytuacji, gdy sam akt lektury staje się zdarzeniem geograficznym. Każdy z tych aspektów, choć odnosi się do trochę innego obszaru, opiera się na współistnieniu i współoddziaływaniu na siebie dzieła literackiego i przestrzeni geograficznej.

Dotykamy tu istotnej kwestii, a mianowicie sprawczej roli literatury, a więc jej związku z rzeczywistością⁷. Zarówno zwrot topograficzny, jak i zwrot performatywny proponują taką refleksję literaturoznawczą, która odchodzi od rozumienia literatury jako wyabstrahowanych światów przedstawionych, a zbliża się do konkretnego geograficznego i biograficznego.

⁵ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 107.

⁶ M. Marszałek, *Rosyjska Północ jako punkt widzenia: Geopoetyczne strategie w prozie Mariusza Wilka*, „Rocznik Komparatystyczny” 2012, nr 2.

⁷ E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

Przedmiotem mojej refleksji jest opowiadanie *Bardo. Szopka* Olgi Tokarczuk, którego akcja toczy się w Bardzie, miejscowości położonej na Dolnym Śląsku, słynącej z festiwalu szopek. Opowiadanie to, podobnie jak powieść *Prawiek i inne czasy*, spełniło funkcję performatywną, inspirując lokalne organizacje, instytucje, a także indywidualne osoby do poszukiwania w przestrzeni geograficznej literackiego Prawieku i do oznaczania jego położenia. Do tych działań można zaliczyć na przykład grę miejską, zatytułowaną *Szukamy Prawieku*, na której okoliczność zostały przygotowane nawet mapy wskazujące lokalizację powieściowej miejscowości. Wspomniane utwory dowodzą, że literatura dzieje się w przestrzeni geograficznej, i są przykładem przekraczania przez nią jej własnych granic ku realnej przestrzeni społeczno-historycznej, mając moc jej przekształcania.

Bardo zaistniało na mapie polskiej kultury w zasadzie od momentu opublikowania przez Olgę Tokarczuk zbioru opowiadań *Gra na wielu bębenkach*. Dlaczego pisarka właśnie w Bardzie sytuuje akcję utworu, którego tematem jest szopka? Odpowiedzi udziela autorka w eseju *Pstrąg w migdałach*:

Wybrałam Bardo ze względu na nazwę – wydała mi się egzotyczna i znacząca. „Bardo” to w buddyzmie słowo oznaczające stan pośredni, stan między dwoma procesami. Najczęściej używa się go na określenie czasu pomiędzy śmiercią a ponownym wcieleniem się duszy w nowe ciało. Wybrałam je także ze względu na niezwykle i malowniczo położenie – wygląda rzeczywiście, jakby było „pomiędzy”, nie tylko w sensie geograficznym jako przejście, przełęcz prowadząca z Kotliny Kłodzkiej na Pogórze Sudeckie, ale jako baśniowa granica między dwiema rzeczywistościami⁸.

Wybór autentycznego miejsca, w którym osadzona jest akcja opowiadania oraz odnoszący się do niego tytuł utworu, to arbitralna decyzja pisarki, zwracającej uwagę zarówno na metaforyczny, jak i geograficzny aspekt toponimu. Decyzja ta nie pozostaje

⁸ O. Tokarczuk, *Pstrąg w migdałach*, s. 126.

bez znaczenia dla recepcji oraz interpretacji utworu. Rybicka, we wspomnianej już książce *Geopoetyka*, zwraca uwagę na sylleptyczność wykorzystanego przez Tokarczuk toponimu, którą dodatkowo komplikuje recepcja opowiadania w Bardzie Śląskim. Badaczka, poddając refleksji relacje pomiędzy przestrzenią przedstawioną w literaturze i przestrzenią empiryczną, zastanawia się, w jaki sposób w fikcji funkcjonują autentyczne nazwy geograficzne, które (za Januszem Hurnikiem) nazywa tropami toponomastycznymi.

Rybicka zauważa, że Tokarczuk, jako autorka *Pstrąga w migdałach*, sugeruje jakoby jej praca pisarska była aktem *ex nihilo*, co miałyby potwierdzać słowa: „Pisząc, nie myślałam ani historycznie, ani nawet specjalnie konkretnie. [...] Myślałam metaforycznie”⁹. Mimo to, jak podkreśla badaczka, w opowiadaniu *Bardo. Szopka* czynną rolę odgrywają lokalna wiedza historyczna i geograficzna, a tekst pasożytuje na lokalnej rzeczywistości. A jednak autorka opowiadania nie odżegnuje się od związków z rzeczywistością – wskazuje je wprost, dając tym jednocześnie wskazówki interpretacyjne. Deklaruje uniwersalność i metaforyczność opowiadania, czyni to wszakże w odpowiedzi na interpretację mieszkańców, zakładającą czysto zewnętrzne pole odniesienia, czyli historię Barda. Niezależnie od związków z rzeczywistością przejawiających się w toponimie, opowiadanie pozostaje fikcją i jako fikcja powinno być odczytywane. Na to właśnie zwraca uwagę Tokarczuk w tekście *Pstrąg w migdałach*. Zarzut niekonsekwencji, postawiony przez Rybicką, wydaje się więc hipotezą, która nie znajduje wystarczającego potwierdzenia. Stanowisko pisarki wobec aktu twórczego nie jest do końca jednoznaczne, gdyż sama pisarka przyznaje, że „autor czasami sam nie wie, co pisze”¹⁰.

Bardzo trafnie zauważa Rybicka, że samo opowiadanie, na „mocy tropu sylleptycznego, kryjącego się w toponimie Bardo – jest podwójnie ukierunkowane, na wewnętrzne i zewnętrzne pole

⁹ Tamże, s. 126.

¹⁰ Tamże, s. 127.

odniesienia”¹¹. Recepcja opowiadania może się odbywać na poziomie samego tekstu – takie odczytanie pozbawi je jednak „życia”, uczyni zbyt abstrakcyjnym i w gruncie rzeczy nieczytelnym. Tego właśnie uniknęła Tokarczuk, wprowadzając wiedzę geograficzną i historyczną. Recepcja może ograniczyć się też do zewnętrznego pola odniesienia, ale właśnie przeciwko takiemu odczytaniu protestowała Tokarczuk w *Pstrągu w migdałach*, obawiając się prawdopodobnie uproszczenia opowiedzianej przez nią historii i ograniczenia jej odbioru do lokalnego festiwalu szopek bożonarodzeniowych. Interpretacyjna propozycja Rybickiej jest więc optymalna.

Wprowadzony w tytule toponim, jako zabieg stylistyczny, wpływa na semantykę całego utworu. Nie można go odczytywać wyłącznie w porządku metaforycznym, ignorując aluzje do rzeczywistości empirycznej, a zwłaszcza geograficznej. Tokarczuk odwołała się przecież do nazwy miejscowości realnie istniejącej, co oczywiście pociągnęło za sobą konsekwencje w odczytaniu utworu, zarówno przez badaczy literatury, jak i zwykłych czytelników, a szczególnie mieszkańców miasteczka. Bardzo nie jest przypadkiem odosobnionym, gdyż autentycznych nazw geograficznych pojawia się w tekstach Tokarczuk bardzo wiele. Spotyka się to z różnymi reakcjami, nie zawsze tak entuzjastycznymi jak w *Bardzie*. Przywołałam choćby Nową Rudę, której mieszkańcy „obrazili się” na pisarkę po opublikowaniu przez nią *Domu dziennego, domu nocnego*. Miejscowość ta została, w ich odczuciu, przedstawiona przez pisarkę jako miasto peryferyjne i zaściankowe. Mimo tego bardzo chętnie wykorzystują tekst Tokarczuk do promocji Nowej Rudy¹². Historia literatury zna wiele przypadków zarówno pozytywnych, jak i ne-

¹¹ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 194.

¹² Przykładów jest kilka, na przykład fragment *Domu dziennego. Domu nocnego* zamieszczony jest na portalu internetowym Nowej Rudy (www.nowaruda.info/129.htm [dostęp 19.12.2014 r.]). Uczniowie jednej z okolicznych szkół wzięli udział w projekcie *Literacki Atlas Polski*, zamieszczając w nim Nową Rudę i okoliczne miejscowości z twórczości Olgi Tokarczuk.

gatywnych reakcji mieszkańców na literackie przedstawienia ich miejscowości.

Nie wszystkie jednak miejsca są jednakowo opowiedziane i drzemie w nich różnorodny potencjał¹³. Zwrot topograficzny, ze wszystkimi przyczynami i konsekwencjami, sprawił, że literatura i teoria zwróciły uwagę na miejsca dotychczas nieopowiedziane. Przed rokiem 1989, który zapoczątkował zmiany w sferze geografii politycznej, w głównym nurcie zainteresowania były duże miasta. Po transformacji ważną rolę zaczęły odgrywać miejsca dotychczas znane właściwie tylko ich mieszkańcom i przypadkowym przybyszom. Wiązało się to z globalizacją, decentralizacją i łatwością podróży. Zmieniła się literacka mapa zarówno Polski, jak i świata. Przemysław Czapliński zwraca uwagę na czynniki przemian, wśród których wymienia: zmianę spojrzenia na historię i wynikające z niej zużycie konwencji literackiej „małej ojczyzny”, znużenie mitem Kresów Wschodnich, „odkrycie” przemilczanych lub pokazywanych wcześniej w zideologizowany sposób Kresów Zachodnich¹⁴.

Miejsca peryferyjne stały się przedmiotem zainteresowania Olgi Tokarczuk, która pisze o nich w następujący sposób:

Są miejsca w Polsce słabo opowiedziane, miejsca niewyrażone, miejsca o zerwanej ciągłości narracyjnej, nieobecne na mentalnej mapie, miejsca peryferyjne, pozbawione sensownej historii, niezaadaptowane do końca, a w końcu „niepolskie”, to znaczy w znikomym stopniu wcielone we wspólną pamięć i tradycję. Miejsca-bękarty [...]¹⁵.

Pisarz, opowiadając miejsce, stwarza je na nowo, daje mu historię, a poniekąd też duszę. Dzięki temu dotychczas bezimienny

¹³ „Opowiedzieć miejsce” to sformułowanie Olgi Tokarczuk, które wykorzystuję w niniejszym artykule.

¹⁴ P. Czapliński, *Mapa, córka nostalgii*, w: tenże, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.

¹⁵ O. Tokarczuk, *Pstrąg w migdałach*, s. 131.

„bękart” zyskuje osobowość, swoją tożsamość i określoność. Artysta nie tylko nobilituje miejsce jako potencjalną atrakcję turystyczną, ale też nadaje mu pewien niematerialny wymiar, przenosząc do innej rzeczywistości – rzeczywistości literatury.

Mieszkańcy, przynależąc do jakiegoś miejsca, zazwyczaj mają poczucie jego wyjątkowości i odmienności. Oswojone miejsce, w świadomości mieszkańców, jest przeciwstawione światu zewnętrznemu, który jawi się jako chaos. Jak twierdzi Eliade: „osiedlenie się na jakimś terenie oznacza uświęcenie go”¹⁶. Aby jednak uprawomocnić i uwiarygodnić sakralny wymiar miejsca, potrzebuje ono opowieści założycielskiej. Pisarz staje więc przed trudnym zadaniem, musi bowiem częściowo przejąć na siebie odpowiedzialność za miejsce. Olga Tokarczuk doskonale zdaje sobie sprawę z powagi takiego przedsięwzięcia:

W takich miejscach nie można pisać ot, tak sobie. Każda niewinna opowiadka, każda skromna historyjka zostanie natychmiast przechwycona i jak szczepka rzadkiej rośliny – włożona do wody, żeby wypuścić korzenie. Są to rzadkie miejsca, gdzie mieszkańcy-czytelnicy traktują literaturę śmiertelnie poważnie. [...] W takich miejscach literatura wciąż pełni funkcję, o której Centrala już zapomniała: łączy ludzi w uzgadnianiu jakiejś rzeczywistości. Tworzy czas, przyszłość, wytycza granice tożsamości, kopie fundamenty pod kulturową wspólnotę, buduje drogi do reszty świata¹⁷.

Tokarczuk zwraca tu uwagę na proces twórczy w sytuacji, gdy tematem jest przestrzeń geograficzna. Pisarz nie rzuca słów na wiatr, lecz kieruje je do konkretnych odbiorców, wśród których mieszkańcy miejscowości, o której opowiada, są grupą szczególną. To oni bowiem, w głównej mierze, są odpowiedzialni za zagospodarowanie przestrzeni miejskiej, za zmiany w niej wprowadzane,

¹⁶ M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 33.

¹⁷ O. Tokarczuk, *Pstrąg w migdałach*, s. 131.

ale też znaczenia i emocje przypisywane poszczególnym jej fragmentom. Pozycja „wieszczka” lokalnego zaczęła odgrywać szczególną rolę w dobie globalizacji i decentralizacji. Artysta współczesny, żyjący w globalnej wiosce, buduje tożsamość społeczności lokalnej, która, znajdując się z dala od stolicy, także rości sobie prawo do bycia w centrum. Eva Kushner, programowa komparatystka, koncepcję literatur narodowych nazywa uproszczeniem i zwraca uwagę na: „regionalizm, etniczność, literatury w obrębie większych literatur, czyli to wszystko, co domaga się brania pod uwagę rzeczywistości i żąda własnej części powszechności”¹⁸. Opowieść o małym miasteczku, choć przedstawia partykularne miejsce i jego historię, jest jednocześnie realizacją tego, co uniwersalne. Dlatego Tokarczuk przyznaje, że dla pisarza jest to „niebezpiecznie pociągające”¹⁹. Autor staje się wtedy kreatorem nie tylko tworzącym wyimaginowane światy, ale też kształtującym rzeczywistość doświadczalną. Tokarczuk nie ukrywa swojej fascynacji tym potencjałem drzemającym w literaturze i przyznaje nawet, że „ten rodzaj mocy tworzenia może być upajający”²⁰.

Autorka, zainspirowana malowniczym położeniem miasteczka oraz jego niezwykłą nazwą o potencjale metaforycznym, wykreowała literacki obraz miejsca, które raz w roku zamienia się z jednej strony w jarmark rozrywki, z drugiej zaś otwiera się na sacrum. Szopka bowiem, zdaje się mówić Tokarczuk, pozwala ludziom zajrzeć do innej rzeczywistości, w której Adam i Ewa ponownie zostają wygnani z Raju, Kain zabija Abla, rodzi się Jezus, a potem dokonuje cudów, naucza, zostaje skazany, ukrzyżowany, a w końcu zmartwychwstaje. Szopka ta bardzo precyzyjnie, z dbałością o każdy szczegół, przedstawiona przez pisarkę, spełnia funkcję centrum, w którym skupia się cały mikrokosmos. Taka też jest idea każ-

¹⁸ E. Kushner, *Literatura w globalnej wiosce*, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkova, Warszawa 1997, s. 322.

¹⁹ O. Tokarczuk, *Pstrąg w migdałach*, s. 132.

²⁰ Tamże, s. 129.

dej szopki bożonarodzeniowej, aby treści uniwersalne wyłaniały się z konkretnego miejsca. Szopka jest bowiem zawsze topograficznie uwarunkowana. Szopka z Barda mogła więc powstać tylko i wyłącznie w Bardzie. Odbija się w niej zarówno klimat miejsca, jak i jego historia. Jest więc swoistym świadkiem, ponieważ zarówno „obserwuje”, jak i daje sobą świadectwo tego, co działo się w Bardzie na przestrzeni lat. W opowiadaniu czytamy:

nagle staje się oczywiste, że to nie moment narodzenia Boga trzeba przedstawić światu, lecz odwrotnie – cały świat przedstawić narodzeniu, przyprowadzić świat pod drzwi szopki i wprowadzać do niej po kolei wszystko – każdy przedmiot, każdą najmniejszą rzecz, [...] – wszystko trzeba pokazać szopce i wierzyć, że jej zapierający dech porządek scali to w jeden obraz, połączy w jeden mechanizm, utuli w powtarzalnym ruchu, który zwiąże na zawsze wszystko ze wszystkim²¹.

Z tego różnorodnego materiału Tokarczuk zbudowała jeden scalony, uporządkowany obraz, dzięki czemu szopka mogła stać się miniaturą wszechświata. W jednym z wywiadów autorka deklaruje: „W *Podróży* Księga jest listem Boga do ludzi. W *Szopce* – odwrotnie – listem ludzi do Boga”²². Patrząc z tej perspektywy, można wnioskować, że ludzie, chcąc opowiedzieć Bogu o sobie i o świecie, w którym żyją, starają się pokazać mu świat totalny. W szopce z Barda kolejni twórcy, reprezentujący kolejne pokolenia, chcą przedstawić wszystko, co należy do ich świata.

W opowiadaniu *Bardo. Szopka* Olga Tokarczuk opowiada z dużą dokładnością, jak szopka wyglądała i jak zmieniała się przez lata. Zamieszczając też miniportrety osób, które ją tworzyły i opiekowały się nią. Szopka powstawała powoli, stopniowo rozrastała się jej przedziwna maszynieria dzięki kolejnym pokoleniom budowniczych, mistrzom z Tyrolu, Czech, a także lokalnym rzemieślnikom.

²¹ O. Tokarczuk, *Bardo. Szopka*, w: tejsze, *Gra na wielu bębenkach*, Kraków 2007, s. 146.

²² O. Tokarczuk, *Preteksty do snucia opowieści*, rozmowę przeprowadziła I. Smolka, „Nowe Książki” 2004, nr 8, s. 7.

Niezwykłego charakteru dodają szopce także zamieszczone przez artystów elementy bliskie ich doświadczeniu – i tak świat biblijny zostaje poszerzony o śląskie wsie, miasteczka, kopalnie, fabryki, a obok postaci biblijnych występują górnicy, kosiarze. Po II wojnie światowej opieka nad szopką zostaje powierzona kobiecie, którą Tokarczuk nazywa panią Kowalską. Jest ona wykształcona i to dość wszechstronnie, jednak bardzo nieszczęśliwa, gdyż w czasie wojny przeżyła prawdziwy dramat, straciła dziecko. Ta opiekunka i konserwatorka szopki także dodaje kolejne elementy, kontynuując dzieło poprzedników. Wszystkie nowe elementy pojawiające się w szopce, stają się konieczne, jakby zawsze tam były, nawet przejeżdżający pociąg. Szopka żyje, rozwija się wraz ze swoimi twórcami i wraz ze wszystkimi mieszkańcami Barda, aż do momentu katastrofy. Po ulewnych deszczach ziemia, na której stał budynek mieszczący szopkę, osunęła się i szopka uległa zniszczeniu. Taki jest koniec literackiej, wymyślonej przez Olę Tokarczuk, historii. Tak też rozpoczyna się drugie życie szopki, która powołana do istnienia w literaturze zaczęła żyć własnym życiem, a fikcja literacka urzeczywistniła się. Doświadczyla tego autorka, gdy została zaproszona na doroczny festiwal szopek bożonarodzeniowych, i nie byłoby w tym niczego niezwykłego, gdyby nie fakt, że tekst zaproszenia oraz program festiwalu zawierał fragmenty jej opowiadania. Organizatorzy oraz mieszkańcy Barda potraktowali utwór Tokarczuk jako opis rzeczywiście istniejącej szopki. Pisarka, zjawiwszy się w Bardzie na festiwalu szopek, zrozumiała, że jej wymaginowana szopka stała się faktem. Swoje wrażenia opisuje we wspomnianym już *Pstrągu w migdałach*. Podczas uroczystości część mieszkańców twardo dekladowała, że są osoby, które z całą pewnością pamiętają nieistniejącą już szopkę. Pisarka zdała sobie nagle sprawę, że jej głos sprzeciwu jest „słaby i nie na miejscu”²³. Po zakończonych uroczystościach Tokarczuk została zaproszona na

²³ O. Tokarczuk, *Pstrąg w migdałach*, s. 128.

kolację i podjęta właśnie pstrągiem w migdałach, który pojawił się w karcie miejscowej restauracji jako specjalność zakładu tak, jak przedstawiła to w swoim opowiadaniu. W ten sposób Tokarczuk uczyniła czeską potrawę tradycyjną specjalnością mieszkańców Barda.

Podstawą opowiadania Tokarczuk są zatem rzeczy realnie istniejące i to właśnie na nich opiera się fikcja literacka. Ta z kolei, zataczając koło, w zmienionej, przetransformowanej formie ponownie stała się konkretem, a opowiadanie – dla mieszkańców Barda – dokumentem. Zarówno więc szopka, jak i jej twórcy przedstawieni w opowiadaniu wpisują się w zbiorową pamięć mieszkańców miasteczka. Na pytanie o charakter pamięci, która oprócz wydarzeń prawdziwych przechowuje także fikcyjne, odpowiada Michał Libera w artykule *Kategoria performatywności we współczesnej socjologii pamięci*. Autor, zestawiając ze sobą dwa obszary tematyczne: performatywność i socjologię pamięci, zwraca uwagę na akt „przypominania sobie”, który z samej swej definicji odbywa się w czasie teraźniejszym. Powołując się na poglądy Maurice’a Halbwachsa, pisze o „twórczym, a nie tylko odtwórczym charakterze przypomnienia”²⁴. Taka perspektywa tłumaczy recepcję opowiadania *Bardo. Szopka* przez społeczność tytułowego miasteczka. Ważne zatem okazało się nie to, co się rzeczywiście wydarzyło w przeszłości (do tego właściwie nie mamy dostępu), ale to, co wpłynęło na konstruowanie obecnego obrazu przeszłości, czyli szopka z Barda.

Historia opowiedziana przez Tokarczuk nobilitowała miejscowość i wskazywała ją jako potencjalną atrakcję turystyczną. Wykorzystano ten fakt, organizując uroczystości, na które zaproszono znaną i popularną w Polsce pisarkę. Nie twierdzą oczywiście, że mieszkańcy świadomie i z premedytacją zafałszowali historię, faktem jednak jest, że zabytkowa, słynna szopka stała się elementem

²⁴ M. Libera, *Kategoria performatywności we współczesnej socjologii pamięci*, w: *Wobec przeszłości – pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, red. A. Szpociński, Warszawa 2005, s. 38.

scalającym lokalną tożsamość mieszkańców. Łatwiej bowiem utożsamieć się z czymś pozytywnym niż mającym wydźwięk niezbyt pochlebny. Gdy Tokarczuk usiłuje protestować przeciwko traktowaniu jej opowiadania jako dokumentu, spotyka się ze szczerym sprzeciwem mieszkańców, przekonanych zarówno o prawdziwości szopki, jak też o konieczności ożywiania pamięci o niej. Przykład ten stanowi ilustrację teorii Elżbiety Rybickiej, określającej pamięć miejsca mianem pola walki:

krajobrazy mogą bowiem zawierać wiele spornych pamięci. Można zatem potraktować miejski *memoryscape* jako pole ścierania się rozmaitych sił – władzy lokalnej, jej polityki pamięci i strategii zarządzania przeszłością, a jednocześnie inicjatyw oddolnych, podejmowanych przez mieszkańców, obok tego praktyk artystycznych i literackich, komercjalizacji pamięci i jej implantowania [...] ²⁵.

W zaistniałej sytuacji nakładają się na siebie następujące warstwy: wyobrażenie mieszkańców, działania władzy lokalnej promującej miasto i przedstawienie literackie. Tokarczuk, pisząc *Bardo*, właściwie powiedziała: „stań się Bardo miejscowością, która jest szopką słynna”. I stało się. Tak więc, pomimo alarmujących danych o polskim i światowym czytelnictwie, literatura ma ogromną siłę oddziaływania. Literatura może mieć wpływ na tożsamość lokalną, nawet jeśli zamysłem Olgi Tokarczuk nie była chęć przekształcenia pamięci o przeszłości Barda. Którą wersję historii Barda można uznać za ważniejszą dla tożsamości jego mieszkańców? Rzeczywistą historię miejsca czy tę przedstawioną w opowiadaniu? W folderach reklamowych mieszkańcy Barda cytują zarówno opowiadanie *Bardo. Szopka*, jak i *Pstrąga w migdałach*. Znają więc, przedstawiony w drugim z wymienionych tekstów, stosunek autorki do kwestii prawdy i fikcji. Nie przeszkodziło im to jednak przyjąć opowiedzianą historię za prawdę. Są przekonani, że szopka istniała, tylko

²⁵ E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 203.

wiedza o niej nie była rozpowszechniona. Dzięki Oldze Tokarczuk została zaś przybliżona zarówno słabo poinformowanym mieszkańcom, jak i całemu światu. Można przypuszczać, że w przypadku Barda po latach nie będzie wiadomo, co było pierwsze – tekst Olgi Tokarczuk, czy szopka – która była i której nie było.

Dlaczego jednak mieszkańcy Barda uwierzyli pisarce? Czy potrzeba mitu fundacyjnego była wystarczającym czynnikiem tej bezkrytycznej wiary? Odpowiedź znajdziemy w samym tekście, w którym Olga Tokarczuk wykorzystała oprócz wielu konwencji także reportażową. Pisarka uwiarygodnia swoją opowieść, stosując w tym celu wiele figur. Już początek opowiadania dostarcza informacji, które sprawiają wrażenie wyjętych z przewodnika. Tokarczuk rozpoczyna zatem od faktów historycznych, topograficznych oraz legend. Następnie zarysowuje ogólną historię i ideę szopki bożonarodzeniowych, co poprzedza szczegółowe przedstawienie szopki z Barda. Używa też wielu zwrotów, które mają na celu przekonanie czytelnika o prawdziwości opowiadanej historii, takich jak: „ponoć”, „nie wiadomo”, „dziś trudno już ustalić”, „nie wiem, niestety, nic pewnego na ten temat”. Określenia te utwierdzają czytelnika w przekonaniu, że autorka podaje zdobyte przez siebie informacje, a nie chcąc wprowadzać w błąd, w pewnych przypadkach nie deklaruje pewności, lecz wątpliwość. Przykładem mogą być sugestie dotyczące źródeł wiedzy o szopce: „Została bowiem po niej ta mała praca z kilkoma niewyraźnymi fotografiami, kilka wycinków z gazet, kilka wzmianek sprzed wojny i zawodna pamięć pana M., kiedy jeszcze żył”²⁶.

Pisarka powołuje się więc na najbardziej i najmniej wiarygodny dokument historyczny – ludzką pamięć. Tokarczuk wspomina nawet, że szopka była wymieniana jako jedna z atrakcji turystycznych w gazetach (nawet w dalekiej Warszawie) i przewodnikach. Dowodem na to, że szopkę w Bardzie odwiedzali liczni turyści, mia-

²⁶ O. Tokarczuk, *Bardo. Szopka*, s. 145.

łaby być ocalała księga pamiątkowa, zawierająca wpisy potencjalnych świadków jej świetności. Szopka nie istnieje obecnie w takiej formie jak dawniej. Oryginalna uległa zniszczeniu, o czym Tokarczuk informuje, podając dokładny rok 1957, w którym obsunęła się skarpa, uszkadzając budynek z bożonarodzeniową szopką. Sygnalizuje też, że w przeszłości zbrocze osuwało się kilkakrotnie, niszcząc budynki i zabijając ludzi. Szopka więc, z racji swojego położenia, od początku była narażona na zniszczenie.

Opowiadanie Olgi Tokarczuk zmieniło zarówno pamięć miejsca, jak i sposób postrzegania historii miasta. Opowiadanie *Bardo. Szopka* wyraźnie ożywiło przestrzeń miejską Barda i wprowadziło w niej duże zmiany. Metamorfozy te mają dwojaki charakter – są zarazem trwałe, jak i ulotne. Warto wspomnieć o performatywach, kładących główny nacisk na praktykę, zdarzenie, nie zaś na przedmiot działań. Jak twierdzi Richard Schechner: „performatyka nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz tylko jako element ciągłej gry związków i relacji – *jako performans*”²⁷.

Na szczególną uwagę zasługuje przede wszystkim festiwal szoppek, który został nazwany w dość znaczący sposób: *Bardo. Szopka*. Na facebookowym profilu tego wydarzenia czytamy:

Bardo. Szopka to nazwa imprezy, która odbywa się rokrocznie w Bardzie (woj. dolnośląskie) od ponad 10 lat. *Bardo. Szopka* to tytuł opowiadania Olgi Tokarczuk, od którego pochodzi nazwa imprezy (nad którą pisarka objęła patronat)²⁸.

Mieszkańcy Barda nie poprzestali na czytaniu i przeżywaniu opowiadania, które stało się dla nich pretekstem do zorganizowa-

²⁷ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 16.

²⁸ Dostępne na stronie: <https://pl-pl.facebook.com/pages/BardoSzopka/114280311522> [dostęp 03.08.2015]. W Internecie możemy znaleźć informacje, zdjęcia, a nawet nagrania fragmentów uroczystości, dostępne na stronie: <http://www.youtube.com/watch?v=hxI63JyY1AQ&list=TLRB9BG5h66v0GSEkgdAEUy0H7hbaPxjeY> [dostęp 21.04.2014].

nia festiwalu świetniejszego z roku na rok. Podczas festiwalu organizowano budowę szopki, przegląd zespołów kolędniczych, prac plastycznych oraz Orszak Trzech Króli złożony z osób niosących „szopki orszakowe”. Autorka została też honorowym obywatelem Barda. Wszystkie te działania są oczywiście nastawione na „dzianie się”, a nie tylko na opowiadanie historii szopki. Mieszkańcy Barda zorganizowali też projekt *I oczywiście szopka*, w ramach którego wykonywano ulotki, *questy*, warsztaty, opracowywano trasy turystyczne. W przedsięwzięcie zaangażowani byli przedstawiciele różnych grup wiekowych. W folderze podsumowującym realizację projektu możemy znaleźć między innymi następującą informację: „Opowiadanie *Bardo. Szopka* i esej *Pstrąg w migdałach*, autorstwa Olgi Tokarczuk, rozślawiły Bardo, a nas – jego mieszkańców – uczyniły bohaterami literatury...”²⁹.

Literature Creating Place.
Performative Character of Olga Tokarczuk's Works
Based on *Bardo. Szopka*

Summary

In her attempt to analyze *Bardo. Szopka*, the short story by Olga Tokarczuk from the collection *Gra na wielu bębenkach*, the author concentrates on performative function of literature. It is important to note that after the 1989 political transformation and due to such processes as globalisation and decentralisation, travel became so easily accessible that the destinations which were previously unknown came to emerge in people's consciousness. This interpretation, in turn, aims to demonstrate how the short story 'creates' the town it describes. It is fiction, therefore, that shapes the existing Bardo.

²⁹ Dostępne na stronie: <http://redakcja.mam.media.pl/pod-kogutem/12/8/2/> [dostęp 21.04.2014].

Mikołaj Madurowicz

Uniwersytet Warszawski

Zmysłowo-obyczajowa urbanistyka u powojennych poetów piosenki (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski)

Geografia, kartografia, mapa, plan, region... są pojęciami, które – jako dookreślenia i przydawki znalazłszy się poza kontekstem nauk o przestrzeni i przestrzenności – znamienne metaforyzują się i synekdochizują, służąc niczym tropy interpretacyjne chociażby w antropologii, kulturoznawstwie czy literaturoznawstwie. Na tej transpozycji owocnie zyskać może zarówno ten, kto widzi w mapie próbę odwzorowania przestrzeni realnej, dysponując na podorędziu siatką kartograficzną, podziałką, legendą, jak i ten, kto traktuje mapę jako zapis ludzkiego doświadczenia. I w jednym, i w drugim przypadku perspektywę funduje umowność. W takim duchu rozważać chcemy dziedzinę urbanistyki. Ta ostatnia, klasycznie rozumiana, jest „nauką o budowie miast i osiedli oraz o problemach dotyczących urządzania i zorganizowania pod względem technicznym, gospodarczym i kulturowym”¹, tak więc poza zakładaną *implicite* systemowością myślenia, niezbędna okazuje się dla urbanisty znajomość fizycznych parametrów miejsca, a w nim

¹ J.M. Chmielewski, *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast*, Warszawa 2001, s. 9.

ludzkich działań, jak również idei i pojęć je określających. Jeszcze krok – i znaleźlibyśmy się w przestrzeni społecznej kanonicznie definiowanej przez Aleksandra Wallisa. Ale przystańmy, aby spojrzeć nieco inaczej.

Otóż, zmysłowo-obyczajowa urbanistyka byłaby metaforą właśnie spojrzenia na rzeczywistość miejską pod kątem zmysłowości i obyczajowości, tudzież próbą uczuciowo-emocjonalnego zagospodarowania miasta jako domeny interpretacji i doświadczenia, obecności/nieobecności i znaczenia oraz pamięci (nostalgii, tęsknoty). Rolę architekta, urbanisty, planisty i obserwatora podejmie w takiej sytuacji humanista (np. pisarz, poeta, eseista), a jego znajomość fizycznych parametrów miejsca pozostaje na drugim planie wobec świadomości ludzkich działań w danym miejscu, a także pojęć i idei je określających. Podstawową kategorią operacyjną jest zatem miejsce (zamiast przestrzeni, środowiska, regionu), wykładnikiem – jakość (zamiast ilości, częstotliwości), kontekstem zaś użytecznym – metafora (zamiast algorytmu). Wśród aspektów badawczych adekwatnych do takiego rozumienia urbanistyki moglibyśmy włączyć następujące: miasto przywoływane sygnałnie (ze względów treściowych – dla ukonkretnienia dyskursu bądź formalnych – na przykład rytmicznych), miasto jako *entourage*, kanwa przestrzenna narracji (te dwa aspekty poza marginalnymi wzmiankami na początku pominiemy – por. tabela 1), obyczajowość miejska, miejska przestrzeń zmysłów, emocji i uczuć, ślady/świadectwa miejskiego autentyzmu, miasto jako metafora, miejskie diagnozy i konstatacje, miejskie przestrzenie wyobraźni, wreszcie – miejskie idiomy.

Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski – wspaniali poeci piosenki, mistrzowie mowy wiązanej, zapadających w pamięć bezbłędnych warsztatowo fraz i celnych point, nęcących szlagwortów i sformułowań od razu wchodzących do języka – w swej twórczości zdradzili się jako zmysłowo-obyczajowi urbanieści, którzy miejską scenką rodzajową, anegdotą urastającą niekiedy do rangi paraboli ludzkiego losu, gorzkim lub dowcipnym spostrzeżeniem bądź trafnym portretem zaludniają i meblują nasz

Tabela 1. (Jedynie) sygnalna i lokalizacyjna rola miasta w tekstach piosenek J. Przybory, A. Osieckiej i W. Młynarskiego

Tytuł piosenki	Imienna przestrzeń rzeczywista (miasto)	Imienna przestrzeń rzeczywista (konkretne adresy)	Potoczna przestrzeń doświadczenia (miejsca lub miasto <i>en bloc</i>)
Teksty Jeremiego Przybory			
<i>Pieśń o jesieni</i>			teatry, elektrociepłownie
<i>Mambo Spinoza</i>	Amsterdam, Haga		
<i>A ta Tola</i>	Tarnopol		
<i>No co ja ci zrobiłem?</i>			pralnia, rytna
<i>Duchy</i>	Warszawa		kino
<i>Porucznik Czartogromski</i>	Warszawa	Powązki	
<i>Na pięćdziesiątej Avenue</i>	Nowy Jork	50. Avenue	
<i>Mistrz jazdy figurowej</i>	Warszawa	Dolina Szwajcarska	
<i>Zacna Kasia</i>			poczta, handel, trakcja
<i>Pępek żony policjanta</i>	Paryż		
<i>Taka trąba to jest bomba</i>	Bombaj		
<i>Pieśń zagubionych chłopców</i>	Denver, Pułtusk		
<i>Najlepszy śnieg – krajowy</i>	Sankt Moritz, Chamonix, Rabka, Szklarska Poręba		
<i>Walce Lanmerowskie</i>	Wiedeń, Paryż, Londyn, Rzym		
Teksty Agnieszki Osieckiej			
<i>Miłość na prowincji</i>			rynek, lotnisko

Tytuł piosenki	Imienna przestrzeń rzeczywista (miasto)	Imienna przestrzeń rzeczywista (konkretne adresy)	Potoczna przestrzeń doświadczenia (miejsca lub miasto <i>en bloc</i>)
<i>Płońsk</i>	Płońsk, Warszawa		cukiernie „Bajka” i „Kolorowa”
<i>Po sześciu latach</i>	Turoszów		most, dworzec
<i>Czytamy Słowackiego</i>	Kraków, Skarżysko-Kamienna, Skierniewice, Warszawa	kawiarnia „Blikle”	ulice, browar
<i>Gonić królika/Gonić króliczka</i>			ulica, za rogiem
<i>Mówiłam żartem</i>	Koluszki, Mińsk		
<i>O przydatności duszy w życiu ptasim</i>	Nowe Tychy		
<i>Obejmę dozorcostwo</i>			bar, ulica, klatka schodowa, brama
<i>Konkurs palenia fajek w Bostonie</i>	Boston, Nowy Dwór		
<i>Dodatek za rozłąkę</i>	Turoszów		
<i>Kochajcie nas, o niewinne</i>	Łomża, Chełm		kamienice, fryzjer
<i>Osiedlowy Klub Samotnych</i>		Klonowa 3	
<i>Szpetni czterdziestoletni</i>			ulice, mosty
<i>Wielka woda</i>	Kraków		
<i>Kartki z wakacji</i>	Mława, Miastko, Ryki, Jasioł, Grójec, Elk, Tczew, Piła, Ustka, Brody, Łomża		
<i>Gdy zakwitną róże</i>	Rosenheim		cukierenka, piekarenka, kościół
<i>I love you cię</i>	Paryż, Nowy Jork, Nowa Huta	róg Ósmej (ulicy)	żółta taksówka

Tytuł piosenki	Imienna przestrzeń rzeczywista (miasto)	Imienna przestrzeń rzeczywista (konkretne adresy)	Potoczna przestrzeń doświadczenia (miejsca lub miasto <i>en bloc</i>)
<i>Na rynku w Pisz</i>	Pisz		rynek
<i>Na wesoło</i>	Podkowa Leśna		
<i>Nadziejka, złodziejka</i>	Łeba		sklep
<i>Byleby był czerwony</i>	Szanghaj, Sanok		
<i>Cierniem jesteś w mej koronie</i>	Sopot, Warszawa	„U Fukiera”	
<i>Aspiryna blues</i>	Bukareszt		
<i>Części zamienne</i>	Bukareszt		
<i>Duet</i>			pociąg warszawski
<i>Dziewczyna z ogródkiem działkowym</i>			ogródek działkowy, tramwaj, most
<i>Księżyc nad Sopotem</i>	Sopot		
<i>Nie przejmuj się</i>	Warszawa, Marki	Targowa	samowarek
<i>Nienaumyślnie</i>	Warszawa	(park) Łazienki	
<i>Panienki</i>	Łowicz, Stryj		
<i>Raz popłynął marynarz</i>	San Diego		
<i>Oczy tej małej (Białe zeszyty)</i>	Warszawa, Maków	Próżna	karuzela
<i>Zaspiewaj coś wesołego</i>		podwarszawska ulica	
<i>Gdzie jest szlagier?</i>	Warszawa, Pireus	(kabaret) STS	tramwaj, magiel, podwórko
<i>Zielona Lipka</i>	Pisz, Pranie, Karwica		poczta
<i>Zaczęty zeszyt</i>	Piła, Łeba, Zakopane		
<i>Gdzie są ci chłopcy</i>	Madryt		
<i>Wakacje w Amsterdamie</i>	Amsterdam		
<i>Deus ex machina</i>	Rzym		
<i>Życiorys</i>	Kielce, Nakło		poczta, świetlica

Tytuł piosenki	Imienna przestrzeń rzeczywista (miasto)	Imienna przestrzeń rzeczywista (konkretne adresy)	Potoczna przestrzeń doświadczenia (miejsca lub miasto <i>en bloc</i>)
<i>Ach, skąd</i>	Warszawa		
<i>Tępa blondyna</i>	Paryż, Londyn		kino
<i>Staromodne samochody</i>	Monte Carlo		podwórze
<i>Nad Warszawą</i>	Warszawa		
<i>Na strychu w Łomiankach</i>	Łomianki		
<i>Ni to, ni sio</i>	Warszawa	Żerań	ogródki, świetlica, komin
<i>Pani Zulu, pani Zulu</i>	Honolulu, Rzym		
<i>Wieczór na dworcu w Kansas City</i>	Kansas City		dworzec
<i>Dudu dudu</i>	Kraków, Jasło	Kleparz	
<i>Ech, Bronka</i>	Paryż		
<i>Co ty robisz</i>	Paryż	bar „Pod Kogutem”	
<i>Hej, Hanno!</i>	Różeńberg		
<i>Łądek-Zdrój</i>	Łądek-Zdrój	źródło Jan	
<i>Nareszcie sylwester w Budapeszcie</i>	Budapeszt, Picunda, Bańska Bystrzyca, Mamaja, Eforia		
<i>Tamta pani mnie inspiruje</i>	Sopot		gees (GS)
<i>Pod dębem książęcym</i>	Sochaczew, Łódź		
<i>Co to za czas</i>	Chodzież		
Teksty Wojciecha Młynarskiego			
<i>Ballada o romansach</i>	Warszawa	Zachęta, UW	uniwersytet, pod kasztanem
<i>Bas</i>	Mediolan	La Scala	
<i>Przez minutę</i>	Łądek-Zdrój		
<i>Szajba</i>	Morąg		lodziarnia

Tytuł piosenki	Imienna przestrzeń rzeczywista (miasto)	Imienna przestrzeń rzeczywista (konkretne adresy)	Potoczna przestrzeń doświadczenia (miejsca lub miasto <i>en bloc</i>)
<i>W Polskę idziemy</i>	Łomża, Nakło		
<i>Ballada o późnej starości Don Kichota</i>	Mancha		
<i>Bossa nova dla teściów</i>	Szczecin		
<i>Strasznie lubię cię, piosenka</i>	Sopot		
<i>Nowy kurdesz</i>	Kraków		
<i>Kuplety wariatów</i>	Łańcut		
<i>Po Krakowskim w noc majową</i>	Warszawa	Krakowskie Przedmieście, Karowa, pomnik B. Prusa	
<i>Po prostu wyjeżdż w Bieszczady</i>	Warna		
<i>W razie czego przypomnijcie sobie Dzisiaj</i>	Łódź Kaliska, Kutno		nadmorska miejscowość wakacyjna
<i>44 na wcześniej</i>	Kuźnice		
<i>Bidusia</i>	Warszawa	Dantyszka	
<i>Fruwa twoja marynara</i>	Warszawa	Targowa	
<i>Ludzie to kupią</i>	Warszawa	Chmielna	
<i>Kuplety Papkina</i>	Gdańsk		
<i>Korespondencja ze Skandynawii</i>	Kołobrzeg, Malmo, Kopen- haga, Helsinki		
<i>Piosenki, z których się żyje</i>	Łódź, Łomża		
<i>Pies szachista</i>	Warszawa	Polna, Moczydło	bazar, trotuar
<i>Kolejna jesień</i>	Warszawa	Park Ujazdowski	
<i>Wywalczymy kapitalizm</i>	Warszawa	Bruna, Okrzei, Marriott	osiedle
<i>Układanka '98</i>	Łomża, Nakło, Sopot, Kraków	Muzeum Karykatury (Warszawa)	

Tytuł piosenki	Imienna przestrzeń rzeczywista (miasto)	Imienna przestrzeń rzeczywista (konkretne adresy)	Potoczna przestrzeń doświadczenia (miejsca lub miasto <i>en bloc</i>)
<i>Baba o sześciu cyckach</i>	Krosno, Paryż		
<i>Na pana to się pisało</i>	Warszawa	Park Łazienkowski, pomnik F. Chopina	
<i>Terpentyna dziadka Pohla</i>	Oxford, Białobrzegi		
<i>Ile ja dopłacam?</i>	Kraków		
<i>Wszędzie jest dobrze</i>	Anchorage		
<i>Nie wytrzymuję</i>	Tworki		
<i>Zwiedzajcie Ziemię Sąddecką</i>	Warszawa, Warna	Marszałkowska, róg Świętokrzyskiej	neon
<i>Samotnie kolędować źle</i>	Betlejem		
<i>Szanowny Panie Balzac!</i>	Kraków	hotel „Pod Różą”	
<i>Bezczelny kaliski</i>	Kalisz		stacja
<i>Świeję</i>	Tokio, Paryż, Londyn		
<i>Sukces</i>	Waszyngton, Jokohama		
<i>Warszawa, kwiecień, Puławska</i>	Warszawa	kino Moskwa, Puławska	
<i>Panienska, ja i ludzie</i>	Kraków, Sieradz		
<i>Pomóż władzy</i>	Szczecin, Poznań, Wrocław, Łódź		
<i>Chrońmy dzieci</i>	Pcim, Szczecin		
<i>Felieton sensacyjny</i>	Warszawa	Nowy Świat	
<i>Stan rozumu</i>	Włodawa		
<i>Najsilniejsze uczucie</i>	Wrocław		
<i>Wzorzec</i>	Kraków		
<i>Rozmowa w parku</i>	Warszawa	park Ujazdowski	

Źródło: opracowanie własne

zurbanizowany świat, przyczyniając się do jego wzbogacenia (czemu ochoczo przyklasnąłby Władimir Toporow, rad z takiego tekstu miasta). Współtwórca Kabaretu Starszych Panów wśród dobrych kilkuset utworów ofiarował nam 45 miejskich perełek, piewczyni warszawskiej Saskiej Kępy na niemal półtora tysiąca piosenek miastu poświęciła 126 niezapomnianych obrazów, natomiast nieustannie wciąż „robiący swoje” między tysiącem tekstów śpiewanych przyjrzał się przestrzeni miasta aż 95 razy. Nie o ilość atoli nam chodzi, lecz o wyrazistość tych szkiców, nierzadko pogłębiających semantycznie rzeczywistość, utrwalających lokalne historie i obyczaje zaułków metropolii, barwiących anonimowe miejsca w eliksirze nazw i imion. „Tu bywała Zosia Czacka”², „tam zajeżdża tramwaj nadziei niewinnej i na ten tramwaj ktoś czeka”³, „stare, dobre, kochane adresy”⁴ – oto imienna topografia, odruchowa orien-

² J. Przybora, *Przeprowadzka*, w: tegoż, *Piosenki prawie wszystkie*, Warszawa 2001 (dalej jako PPW), s. 339; dla innych dzieł Przybory, cytowanych w niniejszym opracowaniu, stosuję następujące skróty: KSP2 – *Kabaret Starszych Panów. Wybór drugi*, Warszawa 1973; MF – *Mieszanka firmowa*, Warszawa 1977; PKŚ – *Piosenki, które śpiewali inni*, Wrocław 1991.

³ A. Osiecka, *Tramwajowi ludzie*, w: tejże, *Sentymenty*, Toruń 1996 (dalej jako S), s. 87; dla innych dzieł Osieckiej, cytowanych w niniejszym opracowaniu, stosuję następujące skróty: NW – *Najpiękniejsze wiersze i piosenki*, Warszawa 2010; WŚ – *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 1, Warszawa–Kraków 2004; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 2: *STS i nie tylko*, Warszawa–Kraków 2005; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 3: *Apetyt na życie*, Warszawa–Kraków 2005; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 4: *Strofy o miłości*, Warszawa–Kraków 2006; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 6: *Rock and roll*, Warszawa–Kraków 2006; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 8: *Małgośka*, Warszawa–Kraków 2007; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 9: *Zielono mi*, Warszawa–Kraków 2008; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 10: *Dawne zabawne*, Warszawa–Kraków 2009 (wszystkie tomy śpiewnika w opracowaniu A. Passent i J. Borkowskiego); L – *Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory listy na wyczerpanym papierze*, oprac. M. Umer, Warszawa 2010.

⁴ W. Młynarski, *Nie ma gdzie pójść*, w: tegoż, *Róbmy swoje*, Warszawa 1985 (dalej jako RS), s. 82; dla innych dzieł Młynarskiego, cytowanych w niniejszym opracowaniu, stosuję następujące skróty: JWZ – *Jeszcze w zielone gramy*, Wrocław 1988; PM – *Polska miłość*, Warszawa 1992; WCB – *W co się bawić?*, Kraków 1993; MPIP – *Mile Panie i Panowie bardzo mili*, Warszawa 1995; RoS – *Robię swoje*, Warszawa 1999; MUD – *Moje ulubione drzewo, czyli Młynarski obowiązkowo*, Kraków 2007.

tacja przestrzenna, dowód osobisty miasta i jego mieszkańców. Nie o liczbę wspomnianych miast idzie gra, bo cóż nam po wiedzy, że Przybora odwiedził frazą poetycką 26 miejscowości, Osiecka – podróżowała słowem do 96, a Młynarski – piosenkowo napomknął o 59. Niewykluczone, że ważniejszą informacją jest to, iż lokalizowali swoją wyobraźnię artystyczną przede wszystkim w Warszawie, potem zaś w Paryżu i Krakowie, dla Kutna, Wołomina, Łomży i Nakła rezerwując osobne miejsce.

Niemniej jednak nie przybliżyła nas taka pobieżna statystyka do istoty niniejszych rozważań. Toteż nie wsłuchując się na razie w utwory, w których miasto przywołano sygmalnie, ani w takie, gdzie miasto stanowi li tylko kanwę przestrzenną narracji (tab. 1), skoncentrujemy się na miejskiej twórczości trojga poetów piosenki zabierającej nas na siedem kluczowych spacerów, a mianowicie: 1) śladem miejskiej obyczajowości, 2) śladem miejskich zmysłów, uczuć i emocji, 3) śladem autentyzmu, 4) w poszukiwaniu miasta jako metafory, 5) tropem miejskich diagnoz i konstatacji, 6) w stronę przestrzeni wyobraźni, oraz 7) szlakiem miejskich idiomów. Wyekwipowani badawczo w dodatkowe klucze interpretacyjne (tab. 2) ruszajmy do krainy miejskich pragnień i potrzeb.

Zanim podejmiemy peregrynację wypada wspomnieć o dwóch kwestiach. Po pierwsze, o tym, że asumpt intelektualny do aranżacji spodziewanej miejskiej przestrzeni znaczącej dał m.in. Yi-Fu Tuan⁵ wykładnią miejsca (jako obrazu ludzkich uczuć i odbicia jakości ludzkich zmysłów), wzór konstruowania i lektury tekstu miasta podpowiedział Władimir Toporow⁶, który to tekst możemy odczytywać i wymazywać, jak proponuje Ewa Rewers⁷ w ramach ontologii śladów i pustek (obecności/nieobecności), bądź też interpretować (podług właściwości emotywnych, alegorycznych, sym-

⁵ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

⁶ W. Toporow, *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000.

⁷ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

bolicznych), co z kolei sugeruje Henryk Markiewicz⁸. Zaiste, janusowe oblicze miasta jako punktu na mapie/planie (w ujęciu uniwersalistyczno-objektywistycznym) oraz jako fragmentu ludzkiego doświadczenia (w ujęciu sytuacyjno-subiektywnym⁹) staje się zbawiennym uwarunkowaniem wszelkich dociekań utrzymanych w nurcie badań z zakresu chociażby geobiografii, geopoetyki czy geografii humanistycznej. Po drugie zaś, należy nadmienić o dotychczasowych bezcennych studiach poświęconych artystycznemu, naukowemu i popularnemu dorobkowi poetycko-piosenkowemu Wielkich Tekściarzy¹⁰. Nawiasem mówiąc, a przywołajmy tutaj opinię Młynarskiego, na nobilitujące w dziedzinie twórczości scenicznej w świecie słowa śpiewanego miano „tekściarza” długo się pracuje i trzeba na nie zasłużyć. Zmysłowo-obyczajowy urbanista nie przymierza bynajmniej maski inżyniera ludzkich dusz czy sumień; to opowiadać przestrzeni nieobojętnej.

Spacer 1. Śladem miejskiej obyczajowości

Konturowy plan miejskiego *savoir-vivre'u*, ową treściwą narrację spacjalną ukonstytuują z jednej strony ludzie, z drugiej – miejsca, następnie relacje ich wzajemne w pewnych okolicznościach. Kim są wobec tego protagoniści? Kogo możemy spotkać, z kim się zaprzyjaźnić, a kogo lepiej unikać? Od kogo i czego możemy się nauczyć? Jakie miejsca omijać, a gdzie bezszelestnie (bo tak bezpieczniej, a niewykluczone, że po prostu bardziej elegancko) podjąć wysiłek dopasowania się do lokalnego kontekstu?

⁸ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.

⁹ Por. E. Rewers, *Post-polis*, s. 167.

¹⁰ Zob. m.in. P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989*. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski, Jonasz Kofta, Poznań 2012; R. Dziewoński, *Kabaretu Starszych Panów wespół w zespół*, Warszawa 2002; R. Dziewoński, M. i G. Wasowscy, *Ostatni natwoni. Leksykon Kabaretu Starszych Panów*, Warszawa 2005; I. Kiec, *Wypredaź teatru w ręce blazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań 2001; D. Michalski, *Dookoła Wojtek. Opowieść o Wojciechu Młynarskim*, Warszawa 2008.

Tabela 2. Matryca interpretacyjna miasta obecnego w tekstach piosenek J. Przybory, A. Osieckiej i W. Młynarskiego

Miejskie przechadzki	Przestrzeń interpretacji	Przestrzeń doświadczenia	Znacząca przestrzeń obecności/ nieobecności	Przestrzeń pamięci, nostalgii, tęsknoty	Tekst miasta
Spacer 1. Śladem miejskiej obyczajowości	Ujęcie interpretacyjne (właściwości emotywnie, alegoryczne, symboliczne)	Ujęcia: sensoryczne i jakościowe oraz sytuacyjno-subiektywne (m.in. potoczne, intymne, ideologiczne doświadczenie przestrzeni miasta)	Miasto jako przestrzeń do zapisywania, odczytywania i wymazywania nieobojętnego sensu	Transpozycja realności materialnej w wartości duchowe (melancholia przestrzeni, przestrzenne odwzorowanie ludzkich uczuć i zmysłów)	Proporcja relacji między sferą empiryczną a sferą semantyczną
Spacer 2. Śladem miejskich zmysłów, uczuć i emocji					
Spacer 3. Śladem autentyzmu					
Spacer 4. W poszukiwaniu miasta jako metafory					
Spacer 5. Tropem miejskich diagnoz i konstatacji					
Spacer 6. W stronę przestrzeni wyobraźni					
Spacer 7. Na szlaku miejskich idiomów					

Źródło: opracowanie własne

Wystarczy rzut oka Starszego Pana na „złą dzielnicę szumiącą niepokojem”, dokąd co nocy zmierza pod okno ukochanej „przybłąda z dzielnic sytych *bourgeois*”, kędy „krążą oprychy”, „pijacy klną”, a „gościa pod pachę prowadzi dziwka”. Sznytu wielkomięskiej grozy dopełnia, a jakże, pointa: „pod twoim oknem nożem dostanę i wcale serca nie będę krył”¹¹. Jeremi Przybora uszlachetnia pejzaż ciemnej strony miasta lekko uniewinniającą przenośnią: „o ty, Koryncie sławny! W tobie rodzinnym mieście wabią twe kurtyzany jak twe rodzyńki w cieście”, aliści również zatroskanym ostrzeżeniem, że nawet tam, gdzie „z radia płynął walczyk”¹² (fot. 1), Vincente Osculati, bałamutny Portugalczyk „wykorzystuje ze szczętem”. W ramach obserwacji porównawczych między kulturami konstatujemy ze zgorszeniem i współczuciem, że – inaczej niż przyzwoity tubylec – „nie uiścił”, „nie dofinansował”. Idąc w takim razie „cienistą stroną ulicy”, gwoli uniknięcia rozczarowań bądź namacalnej bezceremonialności, wypatrujemy „rojnych kawiarni”, miejsc, gdzie „tłumek się garnie” (na przykład wokół niemych kin). Zresztą motyw „tłoczku przed kinem” antypodalnie ewokuje od razu „uśpione uliczki”, odludne zieleńce („w tym parku-śmy sami”¹³), podobnie jak archetypicznie kontrastują sfera *profanum* („na rynku zawsze ludniej, gdy targ przy starej studni”) i *sacrum*, potraktowana z lekkim przymrużeniem dobrotliwego oka („u wrót plebanii drzemie dziad”)¹⁴. Zasadą regulującą życie i rytm miasta u Przybory jest bowiem uśmiechnięta życzliwość. Chociaż w średnich miastach „mężczyzna czy niewiasta nie zwykli są sąsiadów swych przerastać”, to przecie stać ich na przezorną egzaltację („z jedną myślą przebiegasz ulice: gdyby wdówkę tak ciepłą napotkać”), odrobinę szaleństwa („szło się ślizgać na Dynasy”), może

¹¹ J. Przybora, *Pod twoim oknem co nocy stoję*, PPW, s. 80–81.

¹² Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Koryntu my cór chór*, PKŚ, s. 197; tegoż, *Portugalczyk Osculati*, MF, s. 269.

¹³ J. Przybora, *Zimowy duet*, PPW, s. 34.

¹⁴ J. Przybora, *Stacyjka Zdrój*, KSP 2, s. 141.



Fot. 1. Ulica Frascati w Warszawie (zbiór autora)

niewo utopijną wyrozumiałość („i darzą uśmiechem się wzajem, i wszyscy do czysta wymyć”), tudzież obywatelską współodpowiedzialność („deptanie trawników to hańba trzewików”)¹⁵. Obyczajowość intymniejsza wije gniazda w kawiarence, dajmy na to „Sułtan”, jeśli bardziej śmiała, albo – jeśli płochliwa – w izdebkach („twego domu próg na Hożej”), lub facjatkach, ale donośnie – jeśli z kolei sytuacja się dynamizuje (na przykład na Złotej, „że aż huczy pianino – na cztery ręce co dzień gram z Moniką mą”)¹⁶. Aż szczerzy żal wzbiera, iż ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym nie dyktował Jeremi Przybora.

¹⁵ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Średnie miasta*, PPW, s. 413; tegoż, *Ciepła wódka na zimę*, PPW, 234; tegoż, *Dziadek Październik*, PPW, s. 425; tegoż, *Już czas na sen*, PPW, s. 282; tegoż, *Nie deptać trawników!*, KSP 2, s. 80.

¹⁶ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *To było tak*, PPW, s. 119; tegoż, *Pani Monika*, PPW, s. 102.

Wielki almanach rozedrganej obyczajowości wyczarowała miastu, utrwalając jego ludzkie tęsknoty i przyzwyczajenia, Agnieszka Osiecka. I znowu (za jej podpowiedzią) skierujemy najpierw kroki w podejrzane miejskie ostępy, ot choćby zajrzyjmy na warszawską Chmielną: tam budka z piwem w bramie, burdel, naprawa wiecznych piór, a „obok gnojówki stał cadillac”; „nurt ludzi śpieszących, napisy krzyczące i nieba gdzieś skrawek, i w domyśle – słońce” prowadzą już to na Wolę do dansingu „Dziesięć mandolin”, już to ustawiają w kolejce po „Express”, już to ekspediują na Czerniakowską, róg Gagarina do knajpy „Sielanka” – gdzie Czarna Mańka, „i jeszcze Gienek, i Gienka kumpel”, gdzie „zakład otwiera fryzjer Ignacy”... A „niech no przyjdą chłopcy z Mokrej” (fot. 2) – „takich spotkać na ulicy to jest pech”¹⁷. Miejskie typy charakterystyczne to nie tylko odrysowane ze swadą sylwetki: piekarza, krawca, stróża, kominiarza, dozorczyńni, kwiaciarki, ulicznych muzykantów, to także przysłowiowe „chłopaki z Czerniakowskiej, gołębie z Marszałkowskiej” (niezbywalne elementy krajobrazu) czy „każda pyskata, każda warszawska i nogi aż do ziemi ma”, lecz może w głównej mierze ucieleśnione autoidentyfikacje, osobowe znaki rozpoznawcze, pojemne oryginały rodzajowe, typu: banda Rudej Barbary („czy sąd nad Wisłą kiedyś błędził?”)¹⁸, donkiszot wychodzący na spacer (wśród domków koślawych, praskich ruder), grupki okularników, tramwajowi ludzie, „ci z Kalwarii, ci z Londynu”, ci z manierami „spod Szamotuł” czy „spod Kutna”, przesiadujący „przy małym szkiełku w niedużym piekiełku”¹⁹, wracający bladzi, bo byli „na konikach”²⁰... Oni wszyscy uwiary-

¹⁷ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Ballada o Chmielnej*, WŚA O2, s. 19; tejsze, *Zmęczyło mnie miasto*, NW, s. 600; tejsze, *Zabawa w „Sielance”*, WŚA O2, s. 237; tejsze, *Księżyc frajer*, WŚA O10, s. 102; tejsze, *Sing, Sing*, NW, s. 320.

¹⁸ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Nikomiu nie żal pięknych kobiet*, NW, s. 520; tejsze, *Panie Kwiatkowski, panie Kowalski*, WŚA O9, s. 59; tejsze, *To wszystko z nudów*, WŚA O10, s. 210.

¹⁹ A. Osiecka, *Siedzę w Mławie*, WŚA O4, s. 125.

²⁰ A. Osiecka, *Zamiast wódkę pić (Skąd ty wracasz taki bladzi)*, WŚA O1, s. 171.



Fot. 2. Ulica Mokra w Warszawie (zbiór autora)

godnią przestrzeń miasta, umacniając obyczajowo, behawioralnie definiując – nie marketingowy, lecz prawdziwy – wizerunek, etykietą towarzyską ujędniając tekst miasta, nawet jeżeli ten blaknie i wdzięcznie oddaje się w pacht melancholii... jak „warszawka z dawnych lat”, jak „lwowskie tango” i „paryski walczyk” (kliwie to klisze, przynajmy, a i coraz mniej czytelne), jak podróże tramwajem kochanków z ulicy Kamiennej, co „pierścionków, kwiatów nie dają”²¹. Życie obyczajowe u Osieckiej odchodzi nieśpiesznie, jakkolwiek nieodwracalnie do lamusa, niekiedy niemalże z wersu na wers, ze strofki na strofkę. Przemija ta miejska przestrzeń znacząca, a jej uwierzytelniający paszport traci ważność: kto współ-

²¹ A. Osiecka, *Kochankowie z ulicy Kamiennej*, NW, s. 19. Wiele wątpliwości narodziło wokół tego adresu; zainteresowani tym wątkiem powinni zajrzeć do *Wielkiego Śpiewnika Agnieszki Osieckiej*, aby upewnić się, czy interpretacyjna kontrowersja lokalizacyjna łódzko-warszawska pozostaje jedyną...

częśnie chadza na dansingi, pisuje piórem wiecznym, sprzedaje na tandecie?...

Ocalić miejską przasną (paradoksalnie) *belle époque* od zapomnienia próbuje niestrudzenie Wojciech Młynarski, niewyłącznie w swych śpiewanych felietonach. Skoro od trzewi nieczystych podążanie nasze inicjowaliśmy uprzednio, także i teraz zanurzymy się w szemraną duszę miejską. Okazuje się, że to, co przeczuwali i oswajali Przybora i Osiecka, niczym papierek lakmusowy poniekąd traktuje Młynarski, zauważając trzeźwo: „społeczność mamy, jaką mamy, ale na szczęście jest margines”²². Oto paradoksalna ostoja przed demoralizacją powszechną, zniżeniem, uniwersalizacją oraz swoista szkoła życia, aż korci dopowiedzieć – enklawa przyzwoitości i uczciwości. „Alkoholicy z mojej dzielnicy siedzą na murku jak ptaszki, slangiem najczystszym mówią mi: Mistrzu, zbrakło nam trochi do flaszki...”. Jak to określił sam autor w komentarzu do piosenki: „Okolice teatru Ateneum, ulica Dobra, twarze czysto filozoficzne. Działa tam rodzaj klubu dyskusyjnego”²³ (fot. 3). Ot, refleksja zamiast agresji, przez egzystencję do metafizyki. Niby szary, brudny, nieogolony świat, a etyka i estetyka – aż podziw bierze (ma się rozumieć – epistemologiczny). W sepiową poświatę wchodzi u Młynarskiego „już-za-chwilę-nieobecne” zarówno przedwojenne rytuały i konfiguracje personalne („wuj konkubinę miał w Brwinowie”), bolesne rany krajobrazowe i nie tylko takie („tych miasteczek nie ma już, pokrył niepamięci kurz te uliczki, lisie czapy, kupców rój, płotek z kozą żywicielką, krawca Szmula z brodą wielką, co jak nikt umiał szyć ślubny strój”), jak i powojenne radości, olśnienia i ambicje („Bal Spółdzielców lub działaczy raut”, „na sypkość uczuć i brak przyjaciela – niedziela na Głównym, na Głównym niedziela”)²⁴. Wę-

²² W. Młynarski, *Ludzie marginesu*, RoS, s. 60.

²³ W. Młynarski, *Alkoholicy z mojej dzielnicy*, MUD, s. 221.

²⁴ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Truskawki w Milanówku*, MUD, s. 155; tegoż, *Tak jak malował pan Chagall*, MUD, s. 156; tegoż, *Światowe życie*, MUD, s. 50; tegoż, *Niedziela na Głównym*, MUD, s. 55.



Fot. 3. Neon teatru Ateneum przy ul. Jaracza w Warszawie (zbiór autora)

drujemy dzisiaj zwłaszcza po mieście nostalgii i tęsknoty („nie ma gdzie pójść”, ponieważ „stare, dobre, kochane adresy” – „stare Hybrydy”, kabarety „Szpak”, „Owca”, „Dudek” – wyretuszowano z planu; a teraz... „są Bristole, są Marriotty, lecz do żartów mniej ochoty i nie bardzo jest gdzie pójść, bo nie ma Dudka”), wałujemy się po mieście pretensji, bylejakości i wyrzutu („strasznie trudno w Śródmieściu spotkać inteligenta”, „ta Warszawa, fakt widoczny, nabzdyczona jest i tłoczna, lecz prawdziwych warszawiaków to w niej nie ma”)²⁵. Żalem (m.in. do obecnych obsługujących w sklepach o brak zaangażowania i kultury osobistej – mimochodem

²⁵ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Nie ma gdzie pójść*, RS, s. 81–82; tegoż, *Dudek*, MPIP, s. 82; tegoż, *Powrót do Śródmieścia*, MUD, s. 167; tegoż, *Od dziś w „Expressie”*, MPIP, s. 87.

Tabela 3. Utwory śladem miejskiej obyczajowości (tytuły piosenek)

Jeremi Przybora	Agnieszka Osiecka	Wojciech Młynarski
<i>Portugalczyk Osculati, Zimowy duet, Na całej polaci śnieg, Pod twoim oknem, Nie deptać trawników!, Stacyjka Zdrój, W kawiarence „Sultan”, Już czas na sen, Przeprowadzka, Średnie miasta, Dziadek Październiak, Idę cienistą stroną ulicy, Ciepła wódka na zimę, Koryntu my cór chór</i>	<i>Kochankowie z ulicy Kamiennej, Warszawskie dziewczyny, Zamienię księżyc na parę butów, Nie ma kwiatów dla Marianny, Ludzkie gadanie, Nie przyzwyczajaj się do miejsca, gdzie są brawa, Świat Ordonki, Lwowskie tango, Pa, pa paryski walczyk, Nasze kawalerskie, Nikomu nie żal pięknych kobiet, Zmęczyło mnie miasto, Cudowna chwilka, Weź mnie ze sobą, Zamiast wódkę pić (Skąd ty wracasz taki blade), Ballada o Chmielnej, Ballada o donkiszotach, Bard, Tramwajowi ludzie, Zabawa w „Sielance”, Siedzę w Mławie, Piosenka o podziale świata, Księżyc frajer, Julita – Julita, Mały barek w Santa Cruz, Sing Sing, Panie Kwiatkowski – Panie Kowalski, Zdzich, Azalie, To wszystko z nudów</i>	<i>Polska miłość, Światowe życie, Nie ma gdzie pójść, Tak jak malował pan Chagall, Niedziela na Głównym, Dwa miasta, Statek do Młocin, Ej, raz!, Truskawki w Milanówku, Powrót do Śródmieścia, Przystanek koło zoo, W małych miastach, Alkoholicy z mojej dzielnicy, Ściany między ludźmi, Naszych matek małeńkie mieszkanka, Od dziś w „Expressie”, Na pięćdziesiąt rocznicę powstania warszawskiego, Ludzie marginesu, Ach, to był szat, gdy Duduś grał, Taksówkarz warszawski, Dudek, Subiecki</i>

Źródło: opracowanie własne

wydobywając z przeszłości wzorzec postawy subiektów od Wokulskiego) i gniewem (m.in. wobec decydentów, którzy zamierzają rozwiązać teatry: „Rozmaitości”, „Syrena”, „Na Woli”, „Rampa” „Nowy”), Wojciech Młynarski jak gdyby, fotograficznie rzecz ujmując, w negatywie, w brakujących imponderabiliach i ponderabiliach – poprzez konceptualną wyrzutnię – upatruje esencji miasta, jego tożsamości. Rzadkie wzruszenie rezerwuje dla miejsc specjalnych („naszych matek małeńkie mieszkanka”), natomiast miękkie zatroskanie dla podstawowych relacji międzyludzkich („ściany

między ludźmi, ściany coraz cieńsze”). Zapewne zwrot „rano po bułki w sklepie stać” wydaje się jeśli nie abstrakcją, to prehistorią²⁶.

Summa summarum, nicuje przestrzeń miejską trójka poetów piosenki, dokumentując – jak widać – obyczajowy puls przedwczorajszego miasta.

Spacer 2. Śladem miejskich zmysłów, uczuć i emocji

O ile febliki i newralgie obyczajowe ukazały się jako paradygmaticzna tkanka urbanistycznej narracji, o tyle syntagmatyczną pieczęcią wydają się próby oswojenia i zmiękczenia przestrzeni miasta, dostrzeżenia nieneutralnej opowieści lokalnej, ponieważ wypełnionej jakże potrzebną zmysłowością, ważkimi uczuciami tudzież konkretnymi emocjami. I znowu, jak w przypadku substratu obyczajowego, dzięki nasycenemu jakościowo miejskiemu uniwersum doświadczamy czegoś więcej aniżeli fizycznej kanwy służącej statystycznym i przewidywalnym działaniom, wchodzimy bowiem w Ingardenowski, specyficznie ludzki świat.

Wikłamy się przecie w uczuciową amplitudę, której skrajne wychylenia sygnowane są – jak u Jeremiego Przybory – rozczarowaniem („tak bezlitośnie tym zdaniem mnie zranił, że nagle serce uwięzło mi w krtani”), udręczoną miłością („pod twoim oknem nożem dostanę i wcale serca nie będę krył. A potem potknie się o mnie ranek i facet, który u ciebie był”), ukochaną lokalizacją („u niej na Złotej”, „twego domu próg na Hożej. Umówiony stuk do wiadomych drzwi, szelest bosych stóp, szum wezbranej krwi”) czy miejską apologią stanu oczarowania („czas pachnieć lipowym alejom [...] tramwaje i kina niepełne [...] na plażach jest szczęście

²⁶ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Naszyc matek maleńkie mieszkanka*, MUD, s. 168; tegoż, *Ściany między ludźmi*, PM, s. 19; tegoż, *Polska miłość*, RS, s. 11.

zupełne”)²⁷. Uczuciowe wahadło Foucault, uruchomione wyobrażeniem poetycką Agnieszki Osieckiej, natomiast osiąga swe kulminacje zrazu również w rozgoryczeniu („już zapisani byliśmy w urzędzie, białe koszule na sznurze schły”), aby następnie otrzeć się o tęsknotę („senne wozy jadą z targu, czerwienieje nieba skłon, a ja wciąż z tą samą skargą, co mnie gna do twoich stron”, „lecz wyjechałeś z Portofino... na drodze został żółty kurz”, „na pamięć znam miasta rytm i świt kamienny [...] najbardziej tu nie ma cię, kiedy wstaje dzień”, „tęsknię do ciebie z Kępy”)²⁸. Afektywny miejski dykcjonarz rozpisuje także Wojciech Młynarski, nie tylko umieszczając miłosny idiom w tytułach piosenek (np. *Polska miłość*, *Nie mam jasności w temacie Marioli*)²⁹, lecz szkicując uczuciowe niuanse *in concreto*. Mamy tedy rysującą się codzienność („pod płótem spać, na wiarę żyć, na dworcu piwo z tobą pić – polska miłość”) oraz zaklinaną baśniowo niecodzienną („Jak ona mówi: «Wiej ze mną do Tuszczca!» , to serio mówi czy podpuszcza? Jak mówi: «Porwij mnie choć do Kobyłki!» , poważnie mówi czy dla zmyłki?”), nostalgię uprzestrzennianą („truskawki w Milanówku, tamten ganecek w dzikim winie [...] i ten przechodzień – spacerowicz [...] wuj konkubinę miał w Brwinowie”) i zaadresowaną melancholię („Jurata '34 [...] na molo żarty i konkury, wędrówki do Jastrzębiej Góry i ta z Jastarni wieść jak grom, że otwarł się Zdrojowy Dom [...] czemuż zły los by miał się karmić młodością mknącą po Jastarni”)³⁰.

²⁷ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Portugalczyk Osculati*, MF, s. 269; tegoż, *Pod twoim oknem co nocy stoję*, PPW, s. 81; tegoż, *Pani Monika*, PPW, s. 102; tegoż, *To było tak*, PPW, s. 119; tegoż, *Pieśń o lecie*, PPW, s. 71.

²⁸ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Małgośka*, NW, s. 95; tejże, *Pożegnanie z Moskwą*, NW, s. 312; tejże, *Miłość w Portofino*, NW, s. 485; tejże, *Ulice wielkich miast*, NW, s. 572–573; tejże, *List z 18.05.1964. (do J. Przybory)*, L, s. 41.

²⁹ Zob. W. Młynarski, *Polska miłość*, RS, s. 11; tegoż, *Nie mam jasności w temacie Marioli*, MUD, s. 84.

³⁰ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Polska miłość*, RS, s. 12; tegoż, *Nie mam jasności w temacie Marioli*, MUD, s. 84; tegoż, *Truskawki w Milanówku*, MUD, s. 155; tegoż, *Jurata '34 – '38*, MUD, s. 187.

Miasto u Przybory, Osieckiej i Młynarskiego nie tylko bywa wplecione w historię, intrygę czy anegdotę, pogłębione semantycznie imieniem, refleksem przeszłości bądź emocją (np. nadzieją – „idę cienistą stroną ulicy, a ty słoneczną” – jak u Przybory, zmęczeniem – „zmęczyło mnie miasto żelazne, kamienne [...] i domy olbrzymy klękają, i śpią jak wielbłądy znużone wędrownką, i domy też sny swoje mają” – jak u Osieckiej, zachwytem – „światowe życie [...] sweter z CDT-u, metka z PKO [...] i jak z Broadwayu program – *Warsaw by Night!*” – jak u Młynarskiego)³¹, lecz nade wszystko tchnie zmysłowością, niezależnie od statusu osadniczego, gdyż tutaj równe prawa mają i stolice, i partykularze. Przestrzeń miasta jawi się „otchłanią zmysłów”, jak wyrozumiale napomina Młynarski pewnego „Wertera z Sochaczewa”... Zurbanizowana rzeczywistość wraz z poetyckim indygenatem rozbrzmiewa (Przybora: „tam, gdy z radia płynął walczyk [...] za tobą szedł tylko szept słów jak liści: «nie uścił»”, „przycichły ulice bez dzieci”, „dookoła szumi swym niepokojem twoja dzielnica [...] więc ty nie słyszysz canzony cichej”, „aż huczy pianino”, „rojne kawiarnie”³²; Osiecka: „cóż, że brzęknął ktoś gitarą”, „klaksonów gra [...] ciszę tych godzin złych”, „napisy krzyczące [...] i turkot, zgiełk rozmów [...] kamienne milczenie zawisło nad miastem”³³; Młynarski: „szum i gwar [...] gwiazd estrady śpiewa chór”, „w ustach jej słowo «Kobyłka» to otchłań zmysłów, a nie zmyłka!”, „te interludia na pianinie [...] ale pamiętam furtki skrzyp [...] przez chwilę człek nie podejrzewał, że to nie Lorelei w mgłę śpiewa, lecz gwizdże EKD”, „oczka nieduże i w gębie żużel, łykną i bluzną:

³¹ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Idę cienistą stroną ulicy*, PPW, s. 460; A. Osiecka, *Zmęczyło mnie miasto*, NW, s. 600; W. Młynarski, *Światowe życie*, MUD, s. 50.

³² Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Portugalczyk Osculati*, MF, s. 269; tegoż, *Pieśń o lecie*, PPW, s. 71; tegoż, *Pod twoim oknem co nocy stoję*, PPW, s. 80; tegoż, *Pani Monika*, PPW, s. 102; tegoż, *Idę cienistą stroną ulicy*, PPW, s. 461.

³³ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Pożegnanie z Moskwą*, NW, s. 312; tejże, *Ulice wielkich miast*, NW, s. 572–573; tejże, *Zmęczyło mnie miasto*, NW, s. 600.

«Niedobre!»³⁴), frapuje wonią (Przybora: „czas pachnieć lipowym alejom!”, „pachnie bez – tyle jest do wążchania, że ten zapach nas z domów wygania”; Osiecka: „pachniała Saska Kępa szalonym, zielonym bzem [...] już palą chwasty w sadach i pachnie zielony dym”, „a wtem chryzantemy białocytrynowe i wiejskie dzieciaki, zapach pól i brwi płowe”; Młynarski: „w krąg przemysławki europejski zapach czujesz”³⁵), folguje kubkom smakowym (Młynarski: „porcję leniwych zjadam – à la fourchette – i syty, i szczęśliwy czuję się wnet”, „lecz oprócz znaczeń jest słów smak”, „pomnę, jak strasznie smakowały mi: truskawki w Milanówku, cukier jak śnieg Kilimandżaro”, „na wargach słony wiatru smak”³⁶), epatuje dotykiem (np. „dziewczęcych ust kielichy w parkach” – u Przybory, „na słynnej, mokrej, męskiej trasie Sopot – Puck”, „jak ona mówi: «Wiej ze mną do Tłuszcz!»), to wiej – złap mocno i nie puszczaj” – u Młynarskiego³⁷), wreszcie zaspokajają apetyt wizualny (Przybora: „a w twoim oknie – na tle firanki – widzę twój profil i mój zły los”, „barwne po twojej stronie wystawy [...] lepiej z cienistej strony ulicy widać słoneczną”; Osiecka: „widziałam biały ślub, idą święta”, „Sekwana oczy ma piwne”; Młynarski: „Jurata '34 – wdzięk czarno-białych zdjęć”, „droga wyszła całkiem prosta, tylko wyboista trochę”³⁸)

³⁴ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Światowe życie*, MUD, s. 50; tegoż, *Nie mam jasności w temacie Marioli*, MUD, s. 84; tegoż, *Truskawki w Milanówku*, MUD, s. 155; tegoż, *Alkoholicy z mojej dzielnicy*, MUD, s. 221.

³⁵ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Pieśń o lecie*, PPW, s. 71; tegoż, *Dzionek zgąsł*, PPW, s. 177; A. Osiecka, *Małgośka*, NW, s. 95–96; tejeże, *Zmęczyło mnie miasto*, NW, s. 600; W. Młynarski, *Światowe życie*, MUD, s. 50.

³⁶ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Światowe życie*, MUD, s. 50; tegoż, *Nie mam jasności w temacie Marioli*, MUD, s. 84; tegoż, *Truskawki w Milanówku*, MUD, s. 155; tegoż, *Jurata '34 – '38*, MUD, s. 187.

³⁷ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Dzionek zgąsł*, PPW, s. 176; W. Młynarski, *Maraton Sopot – Puck*, RS, s. 97; tegoż, *Nie mam jasności w temacie Marioli*, MUD, s. 84.

³⁸ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Pod twoim oknem co nocy stoję*, PPW, s. 80; tegoż, *Idę cieniłą stroną ulicy*, PPW, s. 461; A. Osiecka, *Małgośka*, NW, s. 96; tejeże, *Cudowna chwilka*, WSAO1, s. 19; W. Młynarski, *Jurata '34 – '38*, MUD, s. 187; tegoż, *Przyjdzie walec i wyrówna*, MUD, s. 29.

lub potrzebę łąknienia (u Przybory: „wciąż piwa krtań wzywa mężczyzny”, u Młynarskiego: „a oni głucho i wargą suchą mówią: «Zabrakło na całą!»”³⁹). Synestezyjność stanowi bodaj oczywistą rację bytu miasta u całej trójki poetów piosenki, a poniekąd też i klucz do wejścia w tę przestrzeń. Najwidoczniej atoli dają znać o sobie jeszcze inne zmysły, nobilitujące urbanistykę miejscowości imaginacyjnie, albowiem wpisujące realne miasta i miasteczka w kod porozumiewawczy, w domenę wtajemniczenia, a mianowicie zmysły: zdrowego rozsądku, obserwacji, smaku, inteligencji, skrót, humoru, nadto umowności i „wytwornego żartu od niechcenia”.

Spacer śladem miejskiej uczuciowości, emocjonalności i zmysłowości uświadamia nam – dzięki niezrównanym *causerom*-narratorom – jednostkowość, wyjątkowość, oryginalność oraz indywidualność miejskiego pejzażu, obdarzonego czułym spojrzeniem człowieka myślącego.

Tabela 4. Utwory śladem miejskich zmysłów, uczuć i emocji (tytuły piosenek)

Jeremi Przybora	Agnieszka Osiecka	Wojciech Młynarski
<i>Portugalczyk Osculati, Pieśń o lecie, Pod twoim oknem, Pani Monika, To było tak, Dzionek zgasł, Idę cienistą stroną ulicy</i>	<i>Małgośka, Pożegnanie z Moskwą, Miłość w Portofino, Ulice wielkich miast, Zmęczyło mnie miasto, Cudowna chwilka, Piosenka o Zielińskiej, Żegnaj mi, Krakowie, List z 18.05.1964. do J. Przybory, List z 25.03.1965. do J. Przybory</i>	<i>Polska miłość, Światowe życie, Maraton Sopot – Puck, Nie mam jasności w temacie Marioli, Truskawki w Milanówku, Jurata '34 – '38, Alkoholicy z mojej dzielnicy, Ballada o Kotobrzegu, Twoja mała Radość</i>

Źródło: opracowanie własne

³⁹ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Pieśń o lecie*, PPW, s. 71; W. Młynarski, *Alkoholicy z mojej dzielnicy*, MUD, s. 221.

Spacer 3. Śladem autentyzmu

Wzmiankowana przed momentem oryginalność nie tylko jest pochodną szczególnej perspektywy widzenia bądź nieobojętnego stosunku zamieszkiwanego i zamieszkującego, ewokującego czyjeś doświadczenie w danym miejscu, ale także prawdziwym depozytem pamięci i autentyzmu. Twórczość naszych poetów piosenki, zwłaszcza jej urbanistyczna odsłona, każe niekiedy zajrzeć pod kurdyban współczesnej fasady miasta, poddać egzegezie i refleksji historyczny palimpsest. Jeremi Przybora troskliwie odwiedza facjatki na warszawskiej Starówce (*Jak niegdyś, znów dzisiaj...*)⁴⁰. Agnieszka Osiecka wtóruje krokom warszawskich dziewczyn, które wróciły do miasta, na Nowy Świat, Krakowskie Przedmieście, Rynek, Freta, do fryzjera, kina, Harendy czy Fukiera, po tym, „gdy na niebie zabrakło gwiazd [...] gdy nie było Warszawy wśród miast”, sporządzając finezyjny bilans obecności – nieobecności, czasem kładąc na jednej szali żal kobiety („nikomu nie żal pięknych kobiet”), na drugiej zaś – żal miejski („tak wam żal gazowych latarenek [...] stateczków pływających do Młocin po Wiśle we mgle [...] niemodnych cukierenek [...] ulicznych muzykantów, co Chmielną się snują co dzień [...] chłopaków z Czerniakowskiej, gołębi z Marszałkowskiej”), dumając nad dynamiką przemian („Chmielnej ma nie być już” – cóż więc począć z jakże obeznanym adresem „w podwórku – trzecie piętro, dzwonić?”), uwieczniając rudery i koślawe domki (których lada chwila zabraknie), dawną knajpę „Sielanka” i jej szemraną klientelę, przywołując w pamięci „miasteczko wyrzeźbione z ratuszem oraz rzeczką [...] choć miasto gospodarczo się nie liczy, też pamiętam je dokładniej od Poznania”, poszukując „czerwonych maków na Entej ulicy”⁴¹. Wojciech Młynarski daje semio-

⁴⁰ J. Przybora, *Jak niegdyś, znów dzisiaj...*, MF, s. 27.

⁴¹ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Warszawskie dziewczyny*, NW, s. 30; teźże, *Nikomiu nie żal pięknych kobiet*, NW, s. 519–520; teźże, *Ballada o Chmielnej*, WŚA O2, s. 19; teźże, *Grób nieznanego inteligenta*, WŚA O2, s. 96; teźże, *Czerwone maki na Entej ulicy*, S, s. 82.

Tabela 5. Utwory śladem autentyzmu (tytuły piosenek)

Jeremi Przybora	Agnieszka Osiecka	Wojciech Młynarski
<i>Jak niegdyś, znów dzisiaj...</i>	<i>Warszawskie dziewczyny, Nikomu nie żal pięknych kobiet, Ballada o Chmielnej, Ballada o donkiszotach, Czerwone maki na Entej ulicy, Zabawa w „Sielance”, Grób nieznanego inteligenta</i>	<i>Tak jak malował pan Chagall, Komunikat o zaginionym, Zdzisio po latach, Szczypta żalu, Truskawki w Milanówku, Na pięćdziesiątą rocznicę powstania warszawskiego</i>

Źródło: opracowanie własne

tyczny prymat truskawkom z Milanówka (a nie kalarepie z Wołomina, „która stanowi czasu znak”), bywalcom praskich i bródnowskich lokali – Heniowi Szramce i tak zwanemu Krzywemu Lesiowi, tudzież jegomościowi spod zakopiańskiego kina „Giewont” – czyli Zdzisiowi („i wszystko było jak przed laty – zgarbiony kark i dłoni ruch, beret naleśnik, szalik w kratę, to samo oko, ten sam chuch”) i pewnemu zaginionemu („dziecko, blondyn, Jan Bobola, zamieszkały – bliska Wola, Sienna dziewięć i po schodkach w lewo z bramy”), wcielając się równocześnie w rolę odpowiedzialnego i empatycznego przewodnika-kronikarza narodowych zawirowań odcisniętych w krajobrazie miasta („tych miasteczek nie ma, nie [...] zapomniany świat i płynie, płynie w dal” – w piosence *Tak jak malował pan Chagall*, „groby powstańców wszędzie są, tam nas, uliczko, prowadź, daleko od tych, co się żrą, jak święto, to świętować” – w utworze *Na pięćdziesiątą rocznicę powstania warszawskiego*)⁴². Pieczę nad dowodem osobistym środowiska zurbanizowanego – nie deranżując się zbytnio technokratycznym wymogiem intratności ani dezynwolturą zaszytą buńczucznie w decyzjach miejskich urzęd-

⁴² Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Truskawki w Milanówku*, MUD, s. 155; tegoż, *Zdzisio po latach*, MUD, s. 69; tegoż, *Komunikat o zaginionym*, MUD, s. 32; tegoż, *Tak jak malował pan Chagall*, MUD, s. 156; tegoż, *Na pięćdziesiątą rocznicę powstania warszawskiego*, MPIP, s. 94.

ników i włodarzy – Przybora, Osiecka i Młynarski wytyczają esencjonalnie kierunki Heideggerowskiego „budowania – mieszkania – myślenia”, czy – aby posłużyć się organizacyjno-administracyjną przenośnią – uszlachetniając studium uwarunkowań i kierunków przestrzennego zagospodarowania.

Spacer 4. W poszukiwaniu miasta jako metafory

Narracja miejska w twórczości piosenkowej trójki autorów staje się asumptem do projekcji własnych zapatrywań, mnemotechnicznym raptularzem, zapisaną przestrzenią przenośną, uwierzytelniającą bądź antycypującą oczekiwania. Zmysłowo-obyczajowa urbanistyka często pełni funkcję dialektycznego układu współrzędnych, w którym oś dookolnej, powszedniej, rutynowej rzeczywistości wraz z osią spodziewanej możliwości, migoczącego horyzontu potencjalności, konotującej ambicje i aspiracje, zaniechania lub zamiary, umiejscawia wyobraźnię i pamięć (nierzadko w czasie *plusquamperfectum*), rejestrując rozdźwięk między codzienną ontyką a świąteczną ontologią.

Legendarnym światem jawi się zrazu przasną niedaleka miejscowość („i wziąć zwiac do Wołomina” – u Przybory⁴³) względem podopadającej gminy, następnie – jak u Osieckiej – Warszawa wobec na przykład Kuluszek (uprzestrzenniona rozpiętość egzystencjalna między nimi zdradza punkt wyjścia oraz obietnicę podniesienia standardu życia), podobnie Paryż w stosunku do Kutna, Paryże i „Szanghaje” w odniesieniu do PRL-owskiej prozy szarego miasta środkowoeuropejskiego (Paryż eksploatowany bywa niczym zapowiedź alternatywnego scenariusza czy odmiany losu: „w zmyślonych Paryżach mnie zgub”, domena wspomnień: „tam światła na Pigalle, a tutaj sina dal [...] tam świt nad Saint Lazare, tu noc

⁴³ J. Przybora, *Taka gmina*, PPW, s. 344.

i pusty bar [...] modry Paryż z tamtych lat⁴⁴), Paryż i „w San Francisco złoty most” symbolizują największe skarby świata, które warte są „nocy z Renatą”, a Los Angeles z Hollywood czy Mediolan z La Scalą ekspediuje imaginacyjnie w lepszy, znany zazwyczaj pośrednio, wariant rzeczywistości, obrazowany także przez „siódmy Rzym i Krym” (gdzie indziej: „w byle Krym, w byle Rzym”), Londyn („zwłaszcza gdy do Rabki prowadzisz nas⁴⁵), Toledo z białymi hacjendami. *Notabene* tożsamą synekdochiczną parabolą życiowej promesy raczy nas Młynarski: „uciekała hen, gdzie Rzym, gdzie Krym⁴⁶”. Jednoczesna wzmianka o zapomnianej (bądź nieobecnej nawet w dyskursie regionalnym) peryferyjnej miejscowości i o rozpoznawalnej (czasem wręcz umitycznionej) metropolii stanowi zręczną i lakoniczną peryfrazę ludzkiej ekumeny – w trybie „od – do”; mamy tedy biegunowo dopełniające się Racibórz i Hongkong, Cheetaway i Syracuse, Zakroczym i Warszawę, Nową Hutę i Paryż z Nowym Jorkiem, Wólkę i Paryż, Kalwarię i Londyn (tutaj w wymiarze społecznym: „tych z Kalwarii, tych z Londynu⁴⁷) – u Osieckiej, Nieszawę i Warszawę, Hel i Niceę – u Młynarskiego.

Aliści miasto okazuje się również pamięciowo-wyobrażeniowym kartogramem anamorficznym, wyodrębniającym lub uwypuklającym w przekazie poetyckim miejsca nieobojętnej historii osobistej, więc – kosztem zaburzenia obiektywnych fizycznych odległości i administracyjnego znaczenia – selektywnie odwzorowującym, a niekiedy wzbogacającym realia. U Jeremiego Przybory Kutno i Grudziądz są metaforycznymi stacjami końcowymi dla płomiennego uczucia („O Kutno! Okrutne Kutenko! – odjęłoś mi miłość jak ręką”), Portofino – spacyjnym emblematem romantycznych unie-

⁴⁴ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Zesłowiczenie*, NW, s. 117; tejsze, *Był sobie taki czas...*, NW, s. 272–273.

⁴⁵ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Noc z Renatą*, NW, s. 522; tejsze, *Gdybym miotłą*, NW, s. 279; tejsze, *Sztuczny miód*, S, s. 42; tejsze, *Zabierz kobietę*, NW, s. 593.

⁴⁶ W. Młynarski, *Ballada o malinach*, MUD, s. 32.

⁴⁷ A. Osiecka, *Piosenka o podziale świata*, WŚA O2, s. 182.

sień, peron – swoistym pożegnaniem („odjadę z tego peronu w je-sienny, chłodny świat [...] czas trochę będzie się dłużył, choć wkoło piękna wieś”), ulica przebudzeń zaś – rozczarowaniem („od ciebie szłam ulicą przebudzeń, od ciebie szłam bez łez i bez złudzeń”)⁴⁸. U Agnieszki Osieckiej miejska mapa memuarystyczna uwzględnia chociażby most w Białobrzegach (gdzie „zostałam moje szczę-ście”), izdebkę na Hożej, a tuż obok – trasę pieszej wycieczki pod Olsztynem, Portofino jako miejsce powzięcia decyzji („pomarań-czowy księżyc płynął, gdy w Portofino mówiłam: nie”), Santa Fe – „to miasto jest jak płomień” – sprowadzone toponimicznie do trzech znamienych ulic: rue de Hasard („a podły to był bar”), rue d’Obsession i rue de Question, wspominate uprzednio już „miasto żelazne, kamienne, domami ciężarne, piętami brzemienne” jako urbanistyczne *pendant* samopoczucia, nastroju, kondycji człowieka, przeobrażające się w miasto, „w którym się spotkamy” i „gdzie się rozstaniemy” – zlokalizowane świadectwo „naglej rozłuki dwojga serc”, dalej odwiedzamy „zajęcym tropem” Kalisz, Pcim, Końsk, Płońsk, Radom, Konin, Żnin, ponadto rzymski bar („już za chwilę zaśnie bar, ten dom zagubionych par”) i warszawski dach, gdzie „siedzieliśmy jak w kinie”, komin, rysztoł, cedet⁴⁹. U Wojciecha Młynarskiego stołeczny Pałac Kultury i Nauki ulega metamorfozie w paryski Łuk Triumfalny, a zwrotnie – *dimanche à Orly* w „nie-dzielię na Głównym”, po sąsiedzku zaś „mały balkon nasturcja po-rasta i trzepocze na wietrze firanka, świecą zmierzchem w ciemnej ścianie miasta naszych matek maleńkie mieszkanka”, w pobliżu sy-tuuje się tymczasowe Objazdowe Smutne Miasteczko (choć „mia-steczko nie pojechało, lecz zostało i się rozrosło!”), sieć osadniczą

⁴⁸ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *O Kutno!*, PPW, s. 233; tegoż, *Odjadę z tego peronu*, PPW, s. 274–275; tegoż, *Droga do Ciebie*, PPW, s. 94.

⁴⁹ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Na moście w Białobrzegach*, NW, s. 58; tejże, *Miłość w Portofino*, NW, s. 484; tejże, *To miasto jest jak płomień*, NW, s. 566; tejże, *Zmęczyło mnie miasto*, NW, s. 600; tejże, *Dwie szklaneczki wina*, NW, s. 9–10; tejże, *Zajęczy trop*, WŚA O6, s. 203; tejże, *Parę pytań*, WŚA O9, s. 119; tejże, *Siedzieliśmy na dachu (Siedzieliśmy jak w kinie)*, NW, s. 316.

Tabela 6. Utwory w poszukiwaniu miasta jako metafory (tytuły piosenek)

Jeremi Przybora	Agnieszka Osiecka	Wojciech Młynarski
<i>Droga do ciebie, O Kutno!, Odjadę z tego peronu, Taka gmina, Koryntu my cór chór, List z 19.02.1964. do A. Osieckiej</i>	<i>Dwie szklaneczki wina, Warszawskie dziewczyny, Jednak do pary, Na moście w Białobrzegach, Delegacja, Piosenka o okularnikach, Zesłowiczenie, Męski pro- test song, Ballada wago- nowa, Był sobie taki czas..., Gdybym miotłą, Im bar- dziej ciebie zapominam, Czarodzieje, Lekcja miłości, Miłość w Portofino, Noc z Renatą, To miasto jest jak płomień, Zabierz kobietę, Zmęczyło mnie miasto, Pio- senka o podziale świata, Ulica japońskiej wiśni, Sztuczny miód, Zajęczy trop, Rzeka nierzeczywista, Nie ma jak pompa, Parę py- tań, Siedzieliśmy na dachu (Siedzieliśmy jak w kinie), To wszystko z nudów</i>	<i>Ballada o jantarze, Tak jak malował pan Chagall, Bohaterowie Remarque'a, Ballada o dwóch szkołach, Ballada o Dzikim Zachodzie, Ballada o malinach, Niedziela na Głównym, Smutne miasteczko, Ze- szycik z pierwszej klasy, Truskawki w Milanówku, W małych miastach, Mia- steczko Pana Andersena, Jurata '34 – '38, Żółty buldożer, Przyjdzie walec i wyrówna, Ściany między ludźmi, Twoja mała Ra- dość, Zuzanny jeszcze śpią, Naszych matek maleńkie mieszkanka, Rzeczywistość, Na pięćdziesiątą rocznicę powstania warszawskiego, Ballada o kasjerze</i>

Źródło: opracowanie własne

uzupełnia Kopenhaga („i raz jest mglista, raz promienna śliczna zimowa Kopenhaga [...] całe nasze życie jest miasteczkiem Pana Andersena”), Jurata („na wydmie sosna karłowata, a pod nią my i rekord świata”) – niczym boginka morska, co durzyła się „w prostym rybaku z Chałup czy z Helu”, dwie szkoły: falenicka i otwocka, choć znalazło się też miasto, „jakich tysiące, wokół preria i skały naprzeciw... [gdzie – dop. M.M.] na jednego mieszkańca – jeden szeryf przypadał”, tudzież „mała poczta w małym mieście i na poczcie mała przerwa” oraz „najweselsza stacja w PRL... twoja mała Radość”, do jakiej bieży „drżący od emocji środek lokomocji”⁵⁰.

⁵⁰ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Bohaterowie Remarque'a*, MUD, s. 97; tegoż, *Nie-*

Powyższe wyznania zdeponowane przestrzennie w: parkach, ulicach, knajpach, studniach, dworcach, pomnikach, pocztach, kinach, kwiaciarniach, skwerach, mostach, rynkach, ruinach, podwórkach, bramach, kamienicach, izdebkach, kominach, neonach, dachach, strychach, budkach, kapliczkach i magłach, przystankach i świetlicach, pociągach i tramwajach, rynsztokach i brukach, trzepakach i teatrach – po pierwsze, metaforycznie reorganizują miasto, po drugie, współtworzą narracje, opowieści, legendy i mikrohistorie, po trzecie, grają rolę kodu i kontekstu interpretacyjnego, po czwarte, składają się na język miasta, transponując realną materialność w wartości duchowe.

Spacer 5. Tropem miejskich diagnoz i konstatacji

Przestrzeń miejska potrafi wybrzmieć niczym zarzut bądź postulat, supozycja lub teza, pytanie albo wykrzyknik, kiedy spojrzeć na nią jak na pretekst do zajęcia stanowiska, sformułowania recenzji, wydania diagnozy, podzielenia się konstatacją. Przybora (w mniejszym stopniu), Osiecka i Młynarski wykorzystują narrację osadzoną w środowisku zurbanizowanym, aby uczulić i zaakcentować najczęściej bółączki i niedoskonałości miejskiego laboratorium społeczno-psychologicznego i kulturowo-obyczajowego, permanentnie znajdującego się *in statu nascendi*. Autorzy na podstawie uważnych i trzeźwych obserwacji dochodzą do konstruktywnych, ironicznych czy sarkastycznych refleksji, portretując dynamikę, stereotypy, beznadzieję i głupotę.

dziela na Głównym, MUD, s. 55; tegoż, *Naszych matek maleńkie mieszkanek*, MUD, s. 168; tegoż, *Smutne miasteczko*, MUD, s. 58; tegoż, *Miasteczko Pana Andersena*, MUD, s. 183; tegoż, *Jurata '34 – '38*, MUD, s. 187; tegoż, *Ballada o jantarze*, RS, s. 49; tegoż, *Ballada o Dzikim Zachodzie*, MUD, s. 31; tegoż, *Ballada o kasjerze*, MUD, s. 194; tegoż, *Twoja mała Radość*, PM, s. 61.

Otóż, doświadczenie uczy, iż „to nie jest rzecz prosta – z Łazienkami na wiosnę się rozstać” (Przybora), atoli nie rozstrzyga, „co dalej, szary mężczyzno, gdy należą do pań [...] i Krakowskie, i MDM. I miasto, i wieś, i forma, i treść” (Osiecka), chociaż „przedwczoraj po południu Zielna, róg Szóstego Grudnia rzeczywistość przeszła me oczekiwania” (Młynarski)⁵¹. Ostatni z cytowanych zarówno surowo diagnozuje proveniencję współczesnych mieszkańców stolicy („ta Warszawa, fakt widoczny, nabzdyczona jest i tłoczna, lecz prawdziwych warszawiaków to w niej nie ma”, „w mieście szarym chamską, napływową stonką”), jak bezlitośnie smaga i piętnuje jakość społeczności miasta („zwiadzam stare komysze i zadumany stoję, wołam – echa nie słyszę, wszystko jakieś nie moje [...] strasznie trudno w Śródmieściu spotkać inteligenta”), do mentalnej i moralnej deprecjacji, do której przyczyniła się już to niefrasobliwość pamięci zbiorowej („na Generała Zajączka, na Solcu, na Gwiazdziej, gdzie wrosła szara bolączka w nieludzki, wredny system, na żadnej, smutnej ulicy – wciąż w szarosinym kolorze – nikt nie wmuruje tablicy, że tutaj żył i tworzył”, „tych miasteczek nie ma już, pokrył niepamięci kurz te uliczki”), już to upadek życia kulturalnego („teatr kona, a tak niedawnymi czasy śmiać się tutaj przyjeżdżano z całej Polski” – o teatrze „Rozmaitości”, „i nie bardzo jest gdzie pójść, bo nie ma Dudka”, „nie ma gdzie pójść, nocą straszy schabowy i seta, gdzie jest ten wdzięk, gdzie są Szpaki, Dudki, Owce?”, za to tandeta króluje na opolskiej estradzie amfiteatru, za co zresztą Młynarski dał wykonawcom „żółtą kartkę”)⁵². Zasadnie wtóruje tym utyskiwaniom Osiecka, dopełniając goryczy miejskiego landszaftu: „szara Wisła w dole śpi”, „na

⁵¹ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Profesor Pęduszek i wiosna*, MF, s. 26; A. Osiecka, *I co dalej, szary mężczyzno?*, NW, s. 444; W. Młynarski, *Rzeczywistość*, MPIP, s. 26.

⁵² Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Od dziś w „Expressie”*, MPIP, s. 87; tegoż, *Dudek*, MPIP, s. 82; tegoż, *Powrót do Śródmieścia*, MUD, s. 167; tegoż, *A amerykańska kurtka wojskowa*, MUD, s. 70; tegoż, *Tak jak malował pan Chagall*, MUD, s. 156; tegoż, *Ratujmy „Rozmaitości”*, MPIP, s. 66; tegoż, *Dudek*, MPIP, s. 82; tegoż, *Nie ma gdzie pójść*, RS, s. 81; tegoż, *Żółta kartka*, MPIP, s. 59.

pamięć znam miasta rytm i świt kamienny”, szare ulice, szare balkony, szare kominy – „gdzieniegdzie jeszcze kocie łby”, „miasto, które zna, jak brudną plamę” – mimo blasku ekranów, by na antypodach wyobraźni obiecać światelko w tunelu: „w tych Paryżach całkiem możliwie jest”, „ulica japońskiej wiśni niech ci się przyśni co jakiś czas”⁵³.

Nasi poeci piosenki z czułością, rozrzewnieniem i frasunkiem pochylają się nad jakże przez nich oswojoną przestrzenią, z którą zadzierzgnęli uczuciową, zmysłową, a bodaj metaboliczną relację, po części uzależniając się od stanu zachowania i jakości funkcjonowania tych miejsc. W czym czytelnicy ich twórczości (i miasta) są im podobni. Dlatego też, niewykluczone, skargi – dobitne w treści i subtelne w formie – pozostają zrozumiałe i mogą być słyszalne w polifonii współczesnej opinii publicznej.

Tabela 7. Utwory tropem miejskich diagnoz i konstatacji (tytuły piosenek)

Jeremi Przybora	Agnieszka Osiecka	Wojciech Młynarski
<i>Profesor Pęduszek i wiosna</i>	<i>I co dalej, szary mężczyzno?, Ulice wielkich miast, Ballada o Chmielnej, Jak na Paryż, Ulica japońskiej wiśni, Tańcz Warszawo, śnij Warszawo, Najpiękniejsza</i>	<i>Nie ma gdzie pójść, Tak jak malował pan Chagall, Ballada o Dzikim Zachodzie, Amerykańska kurtka wojskowa, Powrót do Śródmieścia, Rzeczywistość, Żółta kartka, Od dziś w „Expresie”, Ach, to był szal, gdy Duduś grał, Ratujmy „Rozmaitości”, Dudek, Subiekci, Bez teatrów?</i>

Źródło: opracowanie własne

⁵³ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Tańcz Warszawo, śnij Warszawo*, WŚA O8, s. 199; tejże, *Ulice wielkich miast*, NW, s. 572; tejże, *Ulica japońskiej wiśni*, WŚA O3, s. 182; tejże, *Najpiękniejsza (Biały welon)*, WŚA O4, s. 106; tejże, *Jak na Paryż*, WŚA O2, s. 113; tejże, *Ulica japońskiej wiśni*, WŚA O3, s. 182.

Spacer 6. W stronę przestrzeni wyobraźni

Poeci piosenki zabierają czytelnika w podróż również po terytoriach powołanych do życia twórczą fantazją, wytyczonych wyobraźnią, sublimujących – przestrzenną hiperbolą, wynegocjowaną z obiektywnym światem metonimią czy symptomatyczną interpolacją – dotychczasowe doświadczenie. Na mapie osadniczej pojawiają się zatem miejsca nieprzypadkowo nazwane, ponieważ ich imię natychmiast odsyła do nieindyferentnej fabuły (np. knajpa „Pod Knotem”, kawiarenka „Sułtan”, knajpka „U Honoraty”, gdzie „ojciec i syn mknął do składziku jej win”⁵⁴, bar „Smok” z *Listu do jedzącej Eurydyki*, restauracja „Złota Kakadu” – u Przybory, lokal „Pod Poziomką” – u Osieckiej, bar „Smakosz” – u Młynarskiego), umityczniając nawet realne ekwiwalenty tychże (jeśli takowe istnieją).

Autorzy lokują w stacjach, ulicach czy instytucjach własne tęsknoty i pretensje, obserwacje i sądy, przypisując im niekiedy rangę miejsc progowych, rozstrzygających lub pointujących pewne zjawiska i procesy, podwyższając niechybnie ich status semiotyczny, jak to się dzieje w przypadku Stacyjki Zdrój („wciąż wracam na stacyjkę białą pociągiem, który lato wiózł”⁵⁵); Entej ulicy (gdzie zakwitają czerwone maki) i ulicy japońskiej wiśni (jako baśniowej alternatywy szarej egzystencji w PRL-u); ulicy Nowoprojektowanej (mieszkanie numer 1410 – „nie bardzo podły adres”⁵⁶), Miasta Niekochanych (gdzie „nie ufaj tramwajom – zawsze zatłoczone, zawsze się spóźniają [...] ludzie źli i smutni, nie podadzą ręki i rwą się do kłótni”) i Miasta Zakochanych (gdzie „łże bezczelna władza, ale to nas śmieszy, nam to nie przeszkadza”), skąd podejmujemy przechadzkę tam, gdzie „za siedmioma górami piękne miasto wznosiło swe mury”, dobrodusznie omijając szerokim łukiem niejaki

⁵⁴ J. Przybora, *U Honoraty*, PPW, s. 479.

⁵⁵ J. Przybora, *Stacyjka Zdrój*, KSP 2, s. 141.

⁵⁶ W. Młynarski, *Kolęda nowoprojektowana*, WCB, s. 82.



Ryc. 1. Eksterytorium Starszych Panów

(źródło: R. Dziewoński, M. i G. Wasowscy, *Ostatni naiwni. Leksykon Kabaretu Starszych Panów*, Warszawa 2005, wewnętrzna strona okładki)

Wydział Bezprawia, Katedrę Chamstwa czy Samodzielny Zakład Cynizmu na pobliskim uniwersytecie⁵⁷ (odpowiednio – u Przybory, Osieckiej, Młynarskiego – por. ryc. 1 i 2).

Ale przecie doskonale znamy te miejsca z autopsji... To cóż, że starannie ukryte za niedopowiedzeniem, schowane w niedośłowności czy finezyjnej aluzji. Niby tekst miasta się rozszerza, kolonizując coraz to nowe regiony podyktowane wyobraźnią, kulminujące semantyczne kompromisy na rzecz jędrności i miąższości przekazu, lecz gwoli prawdy to przyglądamy się – niechaj nawet w sztafażu metafory, diagnozy czy elipsy – dobrze rozpozna-

⁵⁷ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Dwa miasta*, MUD, s. 80; tegoż, *Ballada o szczurach*, JWZ, s. 15; tegoż, *Wydział Bezprawia*, RoS, s. 180.



Ryc. 2. Drogowskaz z cytatami z piosenek W. Młynarskiego – przed koncertem w Kuwejcie (źródło: W. Młynarski, *Moje ulubione drzewo, czyli Młynarski obowiązkowo*, Kraków 2007, s. 212–213)

nym, znajomym, ba – swojskim fragmentom przestrzeni. Dyskretną umowność urbanistyki imaginacyjnej nasi poeci piosenki szczepią przeważnie w realnej glebie. I może właśnie dzięki temu ich wyobraźnia wydaje się niekiełznana – pozostając czytelną.

Tabela 8. Utwory w stronę przestrzeni wyobraźni (tytuły piosenek)

Jeremi Przybora	Agnieszka Osiecka	Wojciech Młynarski
<i>Tango „Kat”, Stacyjka Zdrój, U Honoraty, List do jedzącej Euridyki, Kakadu</i>	<i>Czerwone maki na Entej ulicy, Ulica japońskiej wi- śni, Nie uciekaj do mamy</i>	<i>Dwa miasta, Kolęda nowo- projektowana, Ballada o szczurach, Wydział Bez- prawia</i>

Źródło: opracowanie własne

Spacer 7. Na szlaku miejskich idiomów

„Ja pana z sobą zabiorę w nieznaną podróż daleką [...] pomkniemy trasą przecudną widoków, przygód i zjawisk”⁵⁸ – jak zachęca piosenka Jeremiego Przybory, który wraz z Agnieszką Osiecką i Wojciechem Młynarskim mości nam rzeczywistość miejską, niwelując niedogodności i powszednie krenelaże, urządając przytulnie kontekst codziennej wędrówki, wydobywając na jaw to, co w zabieganiu jesteśmy skłonni przeoczyć. Autorzy piosenkową mową wiązaną podejmują się trudnej – acz przynoszącej sporo satysfakcji – roli translatorów dyskursu przestrzennego na język człowieka. Stosunkowo często udaje im się uchwycić nieprzetłumaczalne, obdarzyć czytelnika (słuchacza, widza) idiomem miejscowym lub społecznym. Paralelnie tę kwestię ujmując, oferują tedy jakość nie do podrobienia, formę źródłową, niczym architekt wymyślający dla miasta oryginalną budowlę, która w sposób naturalny i oczywisty je zdefiniuje, ogniskując lokalną tradycję, niemniej przeto będąc zrozumiałą uniwersalnie. Idiom bowiem wyodrębni cechę charakterystyczną, aliści nie w kategoriach statystycznych, lecz fenomenologicznych.

Idiom to celna kwintesencja momento-punktu, chciałoby się rzec. Któż z nas zatem nie szedł „ulicą przebudzeń”, „cienistą stroną ulicy” (skąd lepiej „widać słoneczną”), nie snuł się po średnich miastach, „gdzie żaden dom nad inne nie wyrasta [...] [gdzie – dop. M.M.] nie szarpiesz się, nie szastasz”, nie otwierał okna „na tę moją samotność”, nie szukał drobnych pań z ogromnym mieszkaniem, co „na którymkolwiek piętrze rozwiążą nieraz wnętrze – że klękaj ty i klęcz na widok takich wnętrz”, nie śnił o współmieszkańcach, współpasażerach, którzy „luźnym zdążają tramwajem, wytworną konfekcją okryci, i darzą uśmiechem się wzajem,

⁵⁸ J. Przybora, *Ja pana w podróż zabiorę*, PPW, s. 264.

i wszyscy do czysta wymyć” (Przybora)⁵⁹... Któż z nas nie przebywał ongiś „w tym mieście, w którym się spotkamy” („wtem zatrzymają się zegary i wszystko będzie jak we śnie”), oraz „w tym mieście, gdzie się rozstaniemy” („nic się nie stanie, nic nie zmieni”) – konotujących amplitudę namiętności i losu, podobnie jak „plac przypadków”, „plac pomyłek” i „plac powrotów” – albo – „*rue de Hasard*”, „*rue d’Obsession*” i „*rue de Question*”, nie wierzył, że gdzieś „zajeżdża tramwaj nadziei niewinnej i na ten tramwaj ktoś czeka” (Osiecka)⁶⁰... Któż z nas wreszcie nie utożsamiał poniewczasie Miasta Niekochanych z Miastem Zakochanych, nie siedział „na murku jak ptaszki” (Młynarski)⁶¹...

Poruszając się po mieście, patrzymy na nie frazami piosenek, tak trafnie przylega optyka Przybory, Osieckiej czy Młynarskiego do rzeczywistości zurbanizowanej. Boć i zabierają nas w podróż ci autorzy, niebanalni przewodnicy i niesztampowi opowiadacze, uśmiechając się znacząco do naszej inteligencji i smaku.

Tabela 9. Utwory na szlaku miejskich idiomów (tytuły piosenek)

Jeremi Przybora	Agnieszka Osiecka	Wojciech Młynarski
<i>Droga do ciebie, O, Romeo, Najmilsze są drobne panie, W kawiarence „Sulłan”, Już czas na sen, Średnie miasta, Idę cienistą stroną ulicy, Profesor Pęduszek i wiosna</i>	<i>Dwie szklaneczki wina, Od pierwszego wejrzenia, To miasto jest jak płomień, Tramwajowi ludzie</i>	<i>Dwa miasta, Na pięćdziesiątą rocznicę powstania warszawskiego, Ludzie marginesu, Alkoholicy z mojej dzielnicy</i>

Źródło: opracowanie własne

⁵⁹ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Średnie miasta*, PPW, s. 413; tegoż, *O, Romeo!*, PPW, s. 137; tegoż, *Najmilsze są drobne panie*, KSP 2, s. 157; tegoż, *Już czas na sen*, PPW, s. 282.

⁶⁰ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Dwie szklaneczki wina*, NW, s. 9; tejsze, *Od pierwszego wejrzenia*, NW, s. 529; tejsze, *To miasto jest jak płomień*, NW, s. 566–567; tejsze, *Tramwajowi ludzie*, S, s. 87.

⁶¹ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Dwa miasta*, MUD, s. 80; tegoż, *Alkoholicy z mojej dzielnicy*, MUD, s. 221.

* * *

Przesłanką do snucia powyższych rozważań był pomysł odzyskania motywów związanych z szeroko pojmowanym miastem w poetyckiej twórczości piosenkowej trojga autorów. Niechaj czytelnik okaże się łaskaw potraktować niniejszy tekst jako jedynie głosę, utrzymaną w tonie adnotacji czy didaskaliów na marginesie dzieła, jakim jest dorobek Agnieszki Osieckiej, Wojciecha Młynarskiego i Jeremiego Przybory. Kiedy przez „szkiełko i oko” próbuje się zerkać na sztukę, warto sobie przypomnieć słowa autora *Terpentyny dziadka Pohla* poświęcone autorowi *Dziadka Paźdierzaka*: „Ma wielkie, wspaniałe poczucie humoru i widzę już Jego minę, gdy się poddaje finezyjne małe formy uczonej analizie”⁶². Muza piosenki nie chodzi w koturnach.

Źródła audio

- Młynarski Wojciech, *Absolutnie*, seria „Złota Kolekcja”, Pomaton EMI, Warszawa (CD) 2000.
- Młynarski Wojciech, *Prawie całość*, Polskie Radio SA, Warszawa (CD) 2001.
- Osiecka Agnieszka, *Pięć oceanów. Piosenki 1962–1997*, Polskie Radio SA, Warszawa (CD) 1997.
- Przybora Jeremi, Wasowski Jerzy, *Zimy żal. Piosenki z Kabaretu Starszych Panów*, nagranie 10-tego Przeglądu Piosenki Aktorskiej Wrocław 1989, Pomaton, Warszawa (CD) 1992.
- Przybora Jeremi, Wasowski Jerzy, *Kabaret Starszych Panów: Piosenka jest dobra na wszystko*, Polskie Nagrania Edition Ltd., Warszawa (CD) 1997.
- Przybora Jeremi, Wasowski Jerzy, *Piosenki Kabaretu Starszych Panów*, Polskie Radio SA, Warszawa (CD) 2000.
- Turnau Grzegorz, *Cafe Sułtan. Piosenki Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego*, Pomaton EMI, Warszawa (CD) 2004.

⁶² W. Młynarski, *Nie ma już takich poetów!*, w: J. Przybora, *Piosenki prawie wszystkie*, s. 5.

Sensual and Moral Urban Planning at Post-war Poets-authors
of Song Lyrics (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka,
Wojciech Młynarski)

Summary

The paper follows the urban motif in works of Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka and Wojciech Młynarski. It proposes an interpretative matrix in the formula of seven passages: (1) following urban morality, (2) following urban senses, feelings and emotions, (3) following authenticity, (4) in search of the city as a metaphor, (5) following urban diagnoses and findings, (6) towards the space of imagination, (7) on the route of urban idioms.

Aleksandra Chomiuk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Sienkiewicz w Paryżu – Paryż Sienkiewicza¹

O związkach Henryka Sienkiewicza z Francją pisano zazwyczaj w kontekście trudności związanych z ustaleniem rzeczywistych poglądów pisarza na temat tego kraju. W artykule zamieszczonym w pokonferencyjnym tomie wydanym z okazji pięćdziesięciolecia śmierci pisarza czytamy o stosunkach „francusko-Sienkiewiczowskich” jako o stanowiących kartę tyleż nierozpoznaną, co jakby zamazaną przez jego własną „niepewność w stosunku do spraw Francji: kraj ten i jego mieszkańcy są widocznie dla Sienkiewicza zagadką, nie bardzo wie, co się tam stało, co się tam dzieje, a szczególnie, co z tego wyniknie”². Zaś współczesny badacz ową „chorobę na Francję” postrzega przez pryzmat „znamiennego dla kultury polskiej wahania między pragnieniem podążania za cy-

¹ Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego nr DEC-2012/06/A/HS2/00252 pt. „Henryk Sienkiewicz. Obecność w kulturze polskiej XX wieku. Polskość i nowoczesność. Recepcja i nowe odczytania”, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

² J.B. Neveux, *Sienkiewicz a Francja*, w: *Henryk Sienkiewicz, Twórczość i recepcja światowa. Materiały konferencji naukowej listopad 1966*, red. A. Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1968, s. 457–458.

wilizacją Zachodu a lękiem, że nowoczesność, nazbyt pospiesznie Polsce zaszczipiona, zwiedzie nas na kulturowe manowce”³.

Zróźnicowane są również opinie na temat publicystycznych wypowiedzi pisarza powstałych podczas jego pobytu w tym kraju od kwietnia 1878 roku do marca 1879 roku⁴ oraz na temat roli tego epizodu jego biografii w datowanym właśnie na przełom lat 70. i 80. XIX wieku zwrocie światopoglądowym. I tak na przykład Maciej Gloger sądzi, że to właśnie w Paryżu Litwos powziął przekonanie, że „demokracja i wolność nie wszędzie i nie zawsze wydają dobre owoce”⁵, co miało skutkować zmianą jego społeczno-politycznych nastawień („można uznać, że od drugiej połowy roku 1878 poglądy Sienkiewicza rozpoczną się powoli zbliżać do konserwatywnych diagnoz Taine’a i sceptycznej perspektywy Renana”⁶). Natomiast Tadeusz Bujnicki bardziej podkreśla związek paryskich korespondencji z wcześniejszymi wypowiedziami amerykańskimi:

Na wyrażane w *Listach z Paryża* przekonania niewątpliwie wpływ miał wcześniejszy, blisko trzyletni pobyt w Stanach Zjednoczonych. [...] zradykalizował [on] jego myślenie do tego stopnia, że nie mieściły się one w granicach „umiarkowanego postępu” polskich pozytywistów⁷.

Pytania rodzą się też w związku z wyraźnym wzmocnieniem antyfrancuskiego tonu wypowiedzi pisarza w powstałych zaraz po opuszczeniu tego kraju listach do Stanisława Witkiewicza, gdzie czytamy m.in.: „Z wszystkich miast, w których byłem, w Paryżu

³ R. Koziołek, *Choroba na Francję*, w: tegoż, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010, s. 371.

⁴ Cała korespondencja została opublikowana przez J. Krzyżanowskiego w XLIV *Dzieł Sienkiewicza* jako: H. Sienkiewicz, *Listy z podróży i wycieczek*, Warszawa 1950 (dalej w tekście głównym L z numerem strony). Tam też bibliografia pierwodruków.

⁵ M. Gloger, *Sienkiewicz nowoczesny*, Bydgoszcz 2010, s. 71.

⁶ Tamże, s. 78.

⁷ T. Bujnicki, *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Polanieckich”*, Kraków 2007, s. 35.

było mi najgorzej i groziło mi największe niebezpieczeństwo suchot ducha”⁸. Cóż bowiem takiego dostrzegł autor *Latarnika* z dystansu, czego nie widział w chwili, gdy tak komplementował Francję:

jest coś takiego w tej cywilizacji, co czyni ową cywilizację bliską serca każdego narodu, co czyni ją dobrym, cenionym i uroczym, a wspólnym dla wszystkich. Cóż to jest takiego? – oto inicjatywa w idei, w czynie, a przede wszystkim ogólnoludzka typowość każdego objawu społecznego [L, s. 82].

Wydaje się też paradoksem, że wątpliwości co do roli, jaką w kształtowaniu światopoglądu twórcy odegrał pobyt w Paryżu pojawiają się mimo udokumentowania tego fragmentu biografii zarówno w jego korespondencji prywatnej, jak i publicystycznej. Tylko pozornie jednak sytuacja komunikacyjna jest tu na tyle prosta, by dało się, tak jak to było możliwe w odniesieniu do tekstów amerykańskich, oświetlać wzajemnie prywatne i publiczne zapiski Sienkiewicza. Jeśli bowiem chodzi o treść listów kierowanych do znajomych, to brak w nich właściwie wrażeń ze stolicy Francji, w której zresztą, jak pisał sam twórca, zatrzymał się on z przyczyn zgoła nieturystycznych⁹. Co więcej, właśnie z wiosną roku 1878 urwała się ważna, jeśli chodzi o biograficzne informacje, przyjacielska korespondencja z Julianem Horainem.

Od tego czasu powiernikiem problemów Sienkiewicza stał się Mćcisław Godlewski, wobec którego pisarz nie pozwał już sobie jednak na zbyt daleko posunięte wynurzenia. Znacznie więcej niż wątków osobistych, tak charakterystycznych dla wypowiedzi kierowanych do Horaina, mamy tu odniesień do spraw finansowych,

⁸ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 5. Część druga, listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, Warszawa 2008, s. 226.

⁹ Głównym powodem miał być tu strach przed poborem do rosyjskiej armii w związku z wojną rosyjsko-turecką, o czym dowiadujemy się z listu do J. Horaina datowanego na kwiecień 1878 r. (zob. tenże, *Listy*, t. 1. Część druga wstęp i biogramy adresatów napisał J. Krzyżanowski, listy opracowała i opatrzyła przypisami M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 410).

m.in. tych związanych z ich wspólnym pismem „Niwą”, z wysłaniem do Warszawy dramatem czy też z planami zarobkowymi¹⁰.

Również w listach adresowanych do redaktora „Gazety Polskiej” Edwarda Leo, będących przedłużeniem korespondencji powstałej w amerykańskim okresie życia autora *Na marne*, zanikły jakiegokolwiek podróżne opisy, a pozostały jedynie rozliczenia finansowe związane z wysyłaną do Warszawy twórczością i projekty działań Litwosa, mających poprawić jego warunki materialne. Brak natomiast właściwie w wypowiedziach kierowanych zarówno do Godlewskiego, jak i do Leo, tego prywatnego kontekstu, który mógłby poszerzyć w stosunku do prac publicystycznych naszą wiedzę o ważnych dla Sienkiewicza miejscach. Jeśli więc już możemy coś z owych listów wnioskować na temat jego paryskich stosunków, to przede wszystkim ujawniają nam one, iż owe relacje obejmują głównie zamieszkujących tam Polaków. Ten obraz Paryża bez Francuzów pojawia się również w przytoczonej przez Juliana Krzyżanowskiego w jego kalendarium anegdocie dotyczącej pomocy udzielonej przez Sienkiewicza biedującemu polskiemu malarzowi¹¹.

Co więcej, także i samych owych listów zachowało się tu znacznie mniej. Tych do M. Godlewskiego jest osiem i powstały w drugim półroczu pobytu pisarza we Francji. Natomiast w odniesieniu do E. Leo po pełnej dziennikarskich planów wypowiedzi z kwietnia 1878 r. dwie kolejne datowane są dopiero na przełom sierpnia i września tego roku, a głównym ich tematem staje się konflikt między respondentami, który doprowadził do zerwania przez Sienkiewicza współpracy z „Gazetą Polską”. Kolejny zachowany list

¹⁰ Jednym z takich planów była załatwiana za pośrednictwem Godlewskiego praca korepetytora. Mimo iż projekt owej guwernerki pozostaje po dziś dzień, z powodu m.in. niezachowania się części korespondencji, dość zagadkowy, sam Sienkiewicz traktował go, zdaje się, całkiem serio, skoro w liście z 14 grudnia 1878 r. pisał, iż był on głównym powodem zwłoki w powrocie do Warszawy (zob. tamże, s. 17–18).

¹¹ Zob. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, uzupełn. i oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 2012, s. 84–85.

z marca 1879 r. wskazuje już jednak, że owe relacje zdołały w tym czasie wrócić do stanu zadowalającego obie strony.

W kontekście listów prywatnych, skoncentrowanych na problemach finansowych Sienkiewicza, cele korespondencji publicystycznej rysują się oczywiście w sposób odmienny, ta musi być przecież nastawiona na zewnętrzną rzeczywistość. I w tym jednak aspekcie różnice między publicystyką amerykańską i paryską są dość wyraźne. Przede wszystkim na tle listów ze Stanów Zjednoczonych, w których konwencja gatunkowa podróży harmonijne godzi skłonności do literackiego upiększania rzeczywistości z samą atrakcyjnością egzotycznego dla polskich odbiorców obrazu „prawdziwej” Ameryki, temat paryski, jako potraktowany w sposób czysto publicystyczny, budzi poczucie niedosytu.

Próbując wyjaśnić powody, dla których tak się dzieje, nie możemy oczywiście zapominać i o tym, że w ostatnich dekadach XIX wieku obecność Paryża w polskich wypowiedziach prasowych wymagała już zazwyczaj jakichś dodatkowych motywacji. Dziennikarskiego zainteresowania nie wzbudzał sam opis tego miasta, a dopiero związane z nim zdarzenia, jak choćby odbywająca się właśnie w czasie pobytu Sienkiewicza we Francji międzynarodowa wystawa¹². Jeśli więc piszący o Ameryce Litwos, który został tam wysłany m.in. w celu opisanie światowej ekspozycji zorganizowanej w 1876 r. w Filadelfii, mógł z tego tematu zrezygnować, nie tracąc przy tym zainteresowania czytelników, to w odniesieniu do Paryża miał już ściśle wyznaczone zadanie reporterskie. Podczas gdy w korespondencjach zza oceanu za obrazem rozmaitych jed-

¹² Oczywiście preteksty bywały różne, choćby i taki, jak zainteresowanie paryskimi rozrywkami, których opis dokonany przez korespondenta warszawskiej „Prawdy”, podpisującego się jako E. Przew., pojawił się w stałej rubryce tego pisma pt. *Życie społeczne* („Prawda” 1887, nr 15, s. 170–172). Należy jednak podkreślić, że w tym przypadku owa prezentacja przybrała formę szerszej diagnozy współczesnego życia paryskiego, od przedstawienia tego, „jak się Paryż bawi”, przez opis reguł towarzyskich i form grzecznościowych, aż po próbę ukazania we francuskim społeczeństwie roli konkubinatu i filantropii.

nostkowych zjawisk i zdarzeń skrywa się chęć przybliżenia czytelnikom odległego kraju, we francuskich listach dominuje relacjonowanie aktualnych zdarzeń. Zadaniem Sienkiewicza piszącego o paryskiej wystawie miało być takie ubarwienie warstwy informacyjnej, by odbiorca, przez rozmaite zbliżenia, zyskał poczucie współuczestnictwa w owym „święcie przemysłu i handlu”. Dodatkowo jeszcze musimy pamiętać o tym, że ta praca została podjęta nie tylko na literacki akord, ale i na dwie ręce, o czym czytamy w liście do E. Leo:

ponieważ Piltz ofiaruje 10 grosz[y] za wiersz, a Miku[lski] pisze, że gotów dać więcej nawet, odpowiem tak: jeżeli Piltz zgodzi się na 10 groszy pod warunkiem, że korespondencje będę wysyłał bezimennie, nie podpisując Litwos – to będę pisał – jeśli nie – to nie. [...] Jedno drugiemu [...] przeszkadzać nie będzie, bo gdy Wam opisywałem jedną część wystawy – jemu pisałbym o drugiej, by się nie krzyżować¹³.

Mimo iż z powyższych słów wynikałoby, że to opromieniony sławą globtrotera Litwos dyktuje warunki wydawcom „Gazety Polskiej” i „Nowin”, nie można zapominać, iż nie był on w tym czasie w Paryżu jedynym potencjalnym korespondentem polskich gazet. Tym bardziej więc z powodu owej konkurencji publicysta nie mógł sobie pozwolić na takie poszerzenie granic wolności twórczej, jakie wywalczył w tekstach przysyłanych z Ameryki. To nastawienie na konkretny temat pozbawiło publikację prasową Litwosa bardziej spontanicznego wymiaru zapisków podróżnika-turysty¹⁴

¹³ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3. Część pierwsza, listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 474.

¹⁴ Przypomnijmy, że pobyt Sienkiewicza w Paryżu w latach 1878–1879 nie był pierwszą wizytą pisarza w tym mieście. Pierwszy jego wyjazd do stolicy Francji miał miejsce w 1874 roku przy okazji wycieczki do Ostendy. Listowym śladem tej kilkunastodniowej bytności były zapiski w listach do narzeczonej Marii Keller, z których pozostaje jednak w pamięci czytelnika nie tyle samo miasto, co entuzjazm Litwosa w jego zwiedzaniu („Paryż przepychem, ogromem, szaloną wesołością, oryginalnym charakterem i ciekawościami przeszedł wszystkie moje oczekiwania.

na rzecz wpisanej w nie postawy żurnalisty, który niczemu się nie dziwi i wszystko przyjmuje z chłodnym profesjonalizmem.

Uogólniając więc, publicystyczna pragmatyka w znacznym stopniu przysłoniła tu literackość, a felietonowe gry, jako swego rodzaju nadmiarowość stylistyczna, zyskały dodatkowe wzmocnienie w podwójnym, bo przeznaczonym dla dwu pism, odbiciu tych samych tematów, czego skutki następująco wypunktował przywoływany wyżej J.B. Neveux:

To, co napisał jako Litwos – i z wystawy paryskiej, i ze spraw politycznych francuskich – nie wskazuje na głębokie studia polityczne czy socjologiczne, tylko na chęć przypodobania się czytelnikom w sposób już wypróbowany: trochę złośliwości, dużo „folkloru”, parę ogólników, spośród których wyłania się dość energiczne pomstowanie na Kościół katolicki, na francuskich *morituri* ze stronnictw rojalistycznych¹⁵.

Czy jest to jednak w pełni sprawiedliwa ocena tego dziennikarskiego dorobku? Wydaje się, że ów dobiegający z Paryża głos nie został przez francuskiego autora wysłuchany do końca i z należytą uwagą. Mimo wytkniętych Sienkiewiczowi błędów, którym trudno czasem zaprzeczyć, nie sposób nie przyznać racji tym badaczom, którzy dostrzegli kryjący się pod tą doraźnością obrazów i opinii również pewien głębszy zasób przekonań budujących ideową tożsamość Sienkiewicza. W tym miejscu wracają jednak wątpliwości sformułowane na początku artykułu, dotyczące tego, czym jest owa paryska idea i na ile ma ona charakter spójny.

Próbę odniesienia się do powyższych pytań zacznijmy jednak od konstatacji najbardziej podstawowych. Publicystyczna korespondencja z Francji jako całość nie jest zbyt obszerna i obejmuje tek-

Widziałem już mnóstwo rzeczy, a mnóstwo jeszcze pozostaje mi obejrzeć. – Cały dzień biegam, zwiedzam, oglądam, przypatruję się i staram się każdy szczegół zanotować dobrze w pamięci, żebym po powrocie umiał dokładnie zdać ze wszystkiego Pani sprawę” (tamże, s. 113–114).

¹⁵ J.B. Neveux, *Sienkiewicz a Francja*, s. 454.

sty poświęcone paryskiej Wystawie Powszechnej (*Exposition Universelle de 1878*), otwartej 1 maja i zamkniętej 10 listopada tego roku, oraz związanym z nią przedsięwzięciom, m.in. Międzynarodowemu Kongresowi Literackiemu¹⁶. Ukazywały się one od maja do sierpnia 1878 roku w „Gazecie Polskiej” i „Nowinach”. Jedynie ostatni list *Z Paryża* został opublikowany w „Gazecie Polskiej” pod koniec stycznia 1879 roku, jako po części rozliczenie z wystawą, po części zaś opis intelektualnego życia paryskiego po jej zamknięciu. Ze względu na kilkumiesięczną przerwę trudno tu mówić o ciągłości korespondencji. Wiemy jedynie, że zaproponowany w tym czasie Edwardowi Leo nowy cykl *Znad morza* nie zyskał ze względów ideowych jego akceptacji. Mimo jednak, z jednej strony, całej redundancji owego paryskiego tekstu Sienkiewicza, zaś z drugiej jego luk, mamy tu do czynienia z całością o wiele bardziej spójną tematycznie, niż było to w przypadku publicystyki amerykańskiej.

Bliższą lekturę owej całości winniśmy zacząć od stwierdzenia tyleż oczywistego, co mającego dalekosiężne ideowe skutki. Otóż bowiem do Francji przybywa człowiek, na którym niezatarte wrażenie wywarł wcześniejszy pobyt w Stanach Zjednoczonych. Wyraźnie ujawnia się to już na poziomie języka interesujących nas listów, zarówno prywatnych, jak i publicystycznych, w których obok oczywistych galicyzmów pojawiają się również bardziej zaskakujące anglicyzmy. Jeszcze ważniejszym jednak niż owa maniera językowa, której zresztą pisarz nie porzuca również później, przejawem owych wpływów jest fakt, iż przez pryzmat stosunków amerykańskich są filtrowane wszelkie właściwie społeczno-polityczne obserwacje Litwosa dokonywane we Francji. Zauważmy, jak wygląda w jego korespondencji pierwsze zderzenie Paryża z Ameryką. Ma ono charakter spersonalizowany i co więcej, nosi wyraźne cechy prowadzonej z czytelnikiem gry:

¹⁶ Ogólne informacje o wystawie oraz o polskim w niej uczestnictwie zob. A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 97–116.

Dwa lata przeszło, jak wiecie, spędziłem po większej części w milczących i samotnych lasach Ameryki; nie umiem więc wam wypowiedzieć, jak dziwne wrażenie czyniło teraz na mnie to rojowisko ludzkie, ten zebrany blask i przepychy wykwiintnej i wyrafinowanej cywilizacji – te mundury, gwiazdy, pióra i ordery. Ale nim wrażenie zmieniło się w myśl świadomą siebie, nim mogłem sobie powiedzieć, czy to wszystko, co widzę, jest szych i polor cywilizacji, czy też cywilizacja sama, czy prawda, czy „humbug”, jak mówią bracia moi Jankesi – nim przyszło mi na myśl, że mimo tych świetnych powozów postęp socjalny tak daleko został za technicznym i że tak mało naprawdę jest szczęścia, a tak wiele nędzy w życiu ludzkości – nim, powtarzam, zawiało z mojej głowy na te tłumy Schopenhauerem i Hartmannem – z fortu Mont Valérien huknął strzał armatni [L, s. 35–36].

Narrator kreuje się na przybyłego zza oceanu prostaczka, zstawiającego paryski wykwiint z amerykańską naturalnością. Stanowi to przy okazji ciekawe odwrócenie sytuacji zapisanej w pierwszych korespondencjach ze Stanów Zjednoczonych, kiedy kulturalny Europejczyk zderza się z prostackimi Amerykanami¹⁷. Podobną zmianę wartościowania widzimy też w innym uogólnieniu, wzbogaconym jeszcze dodatkowo o aspekt politycznej oceny Francuzów:

Francuska grzeczność nie jest bynajmniej bezinteresowną. Wszystkie to jest obrachowane na zysk. [...] Człowiekowi, który przywykł do prawdziwej równości i demokracji, wstyd czasem za tych demokratów, służących na dwóch łapkach i wyczekujących *pourboire*. Czasem, przywykłem zwłaszcza do amerykańskiej prostoty podróżnikowi [...] wszystko to wydaje się obyczajem zniewieściałym, przeżytym, przerafinowanym, wdzięczeniem się i kokieterią skierowaną ku kieszeni, a budzącą pogardliwe uczucia [L, s. 47–48]¹⁸.

¹⁷ „Amerykanie w ogóle przedstawiają się szorstko, nawet twarze ich, o rysach grubych, pospolitych i gminnych, zdradzają od razu brak tego poloru i wykwiintności, która uprzyjemnia życie towarzyskie i czyni miłymi stosunki nawet między ludźmi nieznanymi sobie nawzajem” (H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, przedmowa i opracowanie Z. Najdera, Warszawa 1956, s. 105).

¹⁸ Zestawmy tę opinię z następującą, zawartą w korespondencji ze Stanów Zjed-

Należy docenić wizerunkowe korzyści takiego zabiegu. Prostota, która nie jest tu prostactwem, czego ma dowieść powołanie się na modnych filozofów, pozwala zarówno usytuować przerafinowanie w odpowiednim kulturowym i historiozoficznym kontekście, jak i zdystansować się wobec niego z ożywczej perspektywy Nowego Świata, zaś nad puste filozofowanie zostaje przedłożona siła (narracyjnego) konkrety: „strzał armatni”. Natomiast to, że perspektywa jest amerykańska, a nie prowincjonalna – warszawska, tylko dodaje owemu osądowi wartości i obiektywizmu.

Trudno tu jednak zgodzić się z tezą badacza, który właśnie w odwołaniu do kontekstu paryskiego uznał, iż „Sienkiewicz opisuje [...] doświadczenie nowoczesności środkami wypracowanymi przez modernistów”¹⁹. Wydaje się jednak, że nowoczesność, bardzo zresztą przez polskiego pisarza niejednoznacznie waloryzowana, zostaje zapisana za pomocą środków dość tradycyjnych.

Już bowiem w odniesieniu do wykorzystywanych technik narracji, jeśli pominiemy bezpośrednie sprawozdawcze opisy poszczególnych aspektów wystawy, widzimy, że reszta miasta nie jest przedstawiana za pomocą konkretnych realiów, lecz przez pryzmat uogólnień (dominują sformułowania typu: cały Paryż, miasto, tłumy, wszyscy, wszędzie). Nawet tam, gdzie – wydaje się – mamy do czynienia z rejestracją wrażeń, kształt obrazu motywowany jest tyleż konkretnym punktem widzenia, co odwołaniem do reguł pejzażowej malowniczości²⁰. Co więcej, również wartościowanie opisywanego świata jest w tym ujęciu wynikiem nie tyle obserwacji, co

noczonych, charakterystyką mieszkańców tego kraju: „Przed wszystkim tedy cudzoziemiec przybyły do Stanów na próżno by szukał tej uprzejmości i gotowości do wskazówek i objaśnień, z jaką spotyka się np. we Francji. Mieszkaniec Nowego Jorku wiecznie się śpieszy i zapytany np. o drogę, odpowiada najczęściej bez namysłu: *O! I don't know* (o! nie wiem), nie dlatego, żeby istotnie nie wiedział, ale że nie chce mu się namyślać i odpowiadać. Grzeczność francuska jest tu rzeczą zgoła nieznaną” (tamże, s. 133–134).

¹⁹ M. Gloger, *Sienkiewicz nowoczesny*, s. 200.

²⁰ Oto opis Lasku Bulońskiego, którego pierwsza część, mimo swej pozornej konkretności, mogłaby pasować do każdego miejskiego parku, w drugiej ów ogólny

apriorycznych założeń ideowych (np. teza o rozpuszcie wyższych klas przeciwstawionej zdrowiu moralnemu niższych), choć sama moralistyka ma motywacje polityczne, nie religijne.

Tradycjonalizm formalny Sienkiewiczowskich ujęć paryskiej rzeczywistości dobrze widać w ich zestawieniu z powieściowym obrazem tego miasta, zawartym w *Lalce*. Paryż u Prusa jest oglądany z perspektywy przechodnia doświadczającego, w swym bezcelowym błędzeniu ulicami, poczucia wielkomiejskiego wyobcowania, a jednocześnie stopniowo zdającego sobie sprawę z kryjącego się za pozornym chaosem organicystycznego ładu miejskiej struktury²¹.

Patrząc na obrazy tej metropolii w korespondencjach Litwosa, nie sposób też nie zauważyć jeszcze jednego kontekstu ideowego, który wydaje się sprzeczny z przypisywanym pisarzowi w tym czasie radykalizmem poglądów, nie dziwi jednak aż tak bardzo na tle owej, przywołanej wyżej, autokreacji dziecięcia natury. Otóż twórca sięga tu do konserwatywnego mitu antyurbanistycznego z jego ujęciem miasta jako przestrzeni antywartości, czego potwierdzeniem jest na przykład opis grzesznych „paryskich nocy”:

Może kiedyś jaki poeta opisze stylem Boccaccia „noce paryskie”,
bo też bez przesady mówię wam, że dziwne to noce. Otwarte sklepy

kwantyfikator jeszcze bardziej poszerza się, obejmując każdy właściwie sielski pejzaż (jedynym ograniczeniem wydaje się tu być typ drzewostanu rosnącego wzdłuż alei): „grupy zaś drzew w lasku, dalekie budynki, wieże i szczyty wzgórz przesłaniały się tym ciemnobłękitnym odcieniem, coraz ciemniejszym i coraz błękitniejszym w miarę oddalenia, przezroczystości powietrza i ustalającej się pogody. Lasek wydawał się prześlicznie. Kto go zna, niech sobie przypomni te malownicze partie drzew, te wzgórza pokryte sośniną i woniejące żywicą, aleje ocienione liśćmi grabiny, cichą głębię gąszczów, pełność zielonawych światłocieni spokoju jeziora jak lustra i na koniec otwartą daleką perspektywę w miejscach nieprzysłoniętych drzewami” (L, s. 99).

²¹ O literackiej i ideowej specyfice obrazu Paryża w *Lalce* zob. inspirujące uwagi Ewy Paczoskiej w pracy *Lalka czyli rozpad świata* (Warszawa 2008, s. 137–152). Na tle tematu rozważanego w niniejszym artykule nie sposób też nie wspomnieć o esejistycznym tekście K. Rutkowskiego *Wokulski w Paryżu* (Gdańsk 2010), który jednak bardziej niż do samego Paryża odnosi się do przestrzeni duszy bohatera.

i kawiarnie leją potoki światła na chodniki; w oknach sklepów atlasy, aksamity, bisiory, brylanty; teatru grają, śpiewają; ogrody brzmia muzyką; na bulwarach tłumy świetne, modne i pyszne; damy kameleliowe – prawdziwe komety błędne o jasnych warkoczach, z oczami jak gwiazdy. A potem wszystkim, jeśli chcecie: słyhać szelest jedwabiów, powietrze pełne zapachów, upajające, twarze śliczne i młode. Omdlałe spojrzenia, rozchylone usta, szepty, gorące oddechy, bicia podnieconych pulsów – upojenie, szal. Dla uzupełnienia obrazu potrzeba by tylko, aby jeszcze wśród tych tłumów, światła, ulic i kolumn pojawił się półpijany Nero na wozie ciągniętym przez tygrysy i aby te tłumy powitały go okrzykiem: *Ave, Caesar dive!* [L, s. 49–50].

Przytoczmy tu jednak gwoli jasności, wypowiedź na temat „babilońskich stron miasta”, w której nietrudno zresztą odnaleźć również sporą przymieszkę fascynacji zepsuciem, przeciwwagi dla niego nie szuka w micie natury, lecz w utopii politycznej:

Pójdźcie na krańce Paryża, tam miasto ciche i ciemne śpi spokojnie – tam śpi przyszła rzeczpospolita, aby nazajutrz ze świeżymi siłami rozpocząć pracę odrodzenia [L, s. 50].

Wracając zaś do sygnalizowanego wyżej związku między Sienkiewiczowskim doświadczeniem nowoczesności i wielkomiejskości, na uwagę zasługują też dwie inne metropolie, których opisy potwierdzają niejednoznaczność powiązań. Pierwszy chronologicznie jest tu Londyn, o którego publicystycznym obrazie możemy za Wojciechem Tomasikiem powiedzieć, że Litwos również narzucił nań przywiezione z Polski uprzedzenia, klisze i stereotypy. Mimo iż odczucia pisarza wobec oglądanych zjawisk były ambiwalentne, nie aż w takim jednak stopniu, by obawy przed zmianami nie pozwoliły mu docenić śmiałości inżynierskich projektów ingerujących w tradycyjną miejską tkankę, czego najbardziej efektownym przejawem stały się metro i kolej jako czynniki wspierające nowy industrialny ład i rewolucjonizujące stosunki pracy²².

²² W. Tomasik, *Sienkiewicza descensus ad inferos*, w: tegoż, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 31–63.

Drugą metropolią, której nie sposób w tym kontekście pominąć, jest Nowy Jork, miasto, na którego opis silnie wpłynęły antyurbanistyczne fobie pisarza, ujmowane jednak nie z moralistycznej perspektywy biadań nad upadkiem obyczajów, lecz przez pryzmat krytyki bezosobowych relacji społecznych i destrukcji tradycyjnego miejskiego ładu przestrzennego²³. To do tego miasta, bardziej niż do Paryża, przystają słowa autora *Sienkiewicza nowoczesnego* o związkach reportaży ze stolicy Francji „z socjologiczno-filozoficzną kategorią fantasmagorii użytą przez Waltera Benjamina do opisu odczucia życia przepelnionego ułudą, w którą wpędzają ludzi mechanizmy społeczne oparte na «stosunkach pieniężnych» i fetyszyzacji towaru”²⁴. Jedyna moja propozycja poprawki dotyczyłaby tu zamiany kategorii ułudy/*mimicry*, jako pojęcia metaforyzującego ludzką alienację w świecie pozbawionym wartości, na oszołomienie/*ilinx*²⁵.

Warto odnieść się też do formułowanych przez Sienkiewicza z francuskiej perspektywy szerszych europejskich prognoz, czego

²³ Oto typowy nowojorski opis: „Handel, handel i handel, *business* i *business*, oto, co widzisz od rana do wieczora, o czym ustawicznie słyszysz i czytasz. Na rzut oka nie jest to miasto zamieszkane przez taki a taki naród, ale wielki zbiór kupców, przemysłowców, bankierów, urzędników, kosmopolityczny zarwaniec, który imponuje ci ogromem, ruchliwością, przemysłową cywilizacją, ale nuży cię jednostronnością społecznego życia niewytwarzającego nic więcej prócz pieniędzy. Chcąc opisać to miasto, nie wiedzieć, od czego zacząć, gdzie zaczepić myśl i oko; jedna ulica podobna do drugiej, wszędzie ruch, gwar i ścisk, tłumy powozów i omnibusów; mieszkańcy śpieszą się z gorączką na twarzy i w ruchach, jak gdyby mieli pomieszanie zmysłów” (H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, s. 120).

²⁴ M. Gloger, *Sienkiewicz nowoczesny*, s. 200. Zwróćmy tu przy okazji uwagę, że użyte przez Sienkiewicza w paryskich listach słowa, które możemy kojarzyć z ową ułudą i sztucznością, nie odnoszą się do opisu miasta jako takiego, lecz mają związek z wystawą i wpisanymi w nią ideami. I tak cytowany przez Glogera fragment korespondencji dotyczący paryskiej „fatamorgany” opisuje polityczno-społeczną utopię przyszłego świata bez wojen. Podobnie też określenie maskarady zostało użyte jedynie do międzynarodowego zjazdu gości wystawy, przechadzających się w swoich narodowych strojach po miejskich bulwarach.

²⁵ Odwołuję się tu do typologii gier zaproponowanej w pracy R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.

interesującym kontekstem może stać się przywoływana już powieść Prusa, której główny bohater zawitał do Paryża w tym samym, co Sienkiewicz, 1878 roku, a jednym z jego celów również miała być Wystawa Powszechna. W osiem lat po klęsce Francji pod Sedanem podstawowym zajęciem rosyjskiego kupca Suzina, któremu Wokulski służył jako asystent i tłumacz, było handlowanie bronią, a więc przygotowywanie się do nowych wojen (nie mówiąc już o podtrzymywaniu tych, które, jak na przykład konflikt rosyjsko-turecki, już trwały). Pamiętając oczywiście i o tym, że te militarystyczne nastroje są bliższe czasowi pisania powieści niż samych rozgrywających się w niej zdarzeń, nie można jednak zupełnie zignorować ideowych konsekwencji uobecnienia w *Lalce* postępu technicznego przeobrażeniami w zakresie środków zabijania (*vide* oferowany Wokulskiemu przez Hannibala Escabeau 30-strzałowy karabin czy wynaleziony przez Geista materiał wybuchowy nowego typu), a nie tymi wynalazkami, które ułatwiają człowiekowi życie.

Tymczasem w szkicach Sienkiewicza międzynarodowa ekspozycja, którą już na początku określa się tu jako „wielką uroczystość pracy i pokoju” [L, s. 30], ma dać jednak wrażenie, że Europa po wojnie francusko-pruskiej wreszcie osiągnęła jakąś stabilność, w ramach której technika i nowy ład polityczny będą w stanie zapewnić ludzkości nieco więcej szczęścia.

Przez całość korespondencji przebija podziw dla „wszechmocnej ręki pracy” [L, s. 31], poczynając od opisu tych działań, które w krótkim czasie umożliwiły zorganizowanie wystawy, aż po całościową pochwałę siły i sprawności państwa, dzięki którym „rzeczpospolita zapłaciła miliardy Niemcom, wytrzymała drugą, równie straszną wojnę domową; upadła, pobita, okrwawioną Francję podniosła i postawiła na nogi, a teraz w wystawie składa dowody swej pracy, swego handlu, swego przemysłu i doskonałych, polepszonych jeszcze i utwierdzonych stosunków z innymi narodami” [L, s. 41–42].

Mimo tej jednak ogólnej pochwały postępu niewiele miejsca w listach zajmują najbardziej wyraziste jego przejawy – rozmaite

wynalazki, wobec których publicysta jednocześnie odczuwa nieufność, jak w cytowanej wyżej opinii na temat rozdźwięku między postępowaniem technicznym i daleko za nim w tyle pozostającym postępowaniem socjalnym, i czuje się najprawdopodobniej bezradny²⁶. To nieprzygotowanie Litwosa do opisu technicznego aspektu wystawy jest widoczne nie tylko na tle najbardziej chyba profesjonalnych z niej relacji, pisanych dla „Ateneum” przez Brunona Abakanowicza, który był, bądź co bądź, inżynierem²⁷, ale również w odniesieniu do szczegółowych i rzetelnych tekstów zamieszczanych w „Kłosach” przez Mściława Nekandę-Trepkę. Autor tych ostatnich informował o takich osiągnięciach myśli inżynieryjno-architektonicznej jak paryska kanalizacja²⁸ czy sieć drogowo-kolejowa Francji²⁹.

Odrębnym tematem szkiców Sienkiewicza jest natomiast szerzej rozumiana, wykraczająca poza aspekt technologiczny, nauka, której istotę postrzega publicysta nie tylko w jej osiągnięciach, ale i w miejscu, jakie zajmuje w życiu społecznym:

Jest to może charakterystyczną cechą Francji i Paryża, że tu uczeni nie stanowili nigdy, na kształt średniowiecznych Różokrzyżowców, bractw zamkniętych. Mszę przy ołtarzu nauki odprowadzają wprawdzie tylko kapłani, ale słucha owej mszy cała publiczność. [...] nauka i płynące z niej nowe idee nie są tu niczym pergaminowym, żółtym, zwiędłym, jakąś wyłączną areną uczonych profesorów, ale czymś żywym, wchodzącym natychmiast w krew i cały organizm ogółu [L, s. 144].

²⁶ Dobrze to oddaje następujący fragment: „Patrząc w oddziale machin angielskich na jakiś żelazny potwór, który zgrzyta, macha z wściekłością olbrzymimi ramionami, kręci zębatymi kołami, ryczy i gwizdże, mimo woli pytasz, czego to apokaliptyczne bydlę tak się rzuca? co robi? do czego służy? i bez katalogu nie znajdziesz na te pytania odpowiedzi” (L, s. 56–57).

²⁷ Zob. „Ateneum” 1878, nr 10, s. 185–192; nr 11, s. 374–386; nr 12, s. 573–584; 1879, nr 1, s. 185–201.

²⁸ Zob. „Kłosy” 1878, nr 683, s. 71, 74.

²⁹ Zob. tamże, 1878, nr 688, s. 154–155.

Dwom dziedzinom wiedzy poświęca tu Litwos więcej uwagi: wykładanej w Collège de France historii literatury francuskiej oraz antropologii. Wiedza o literaturze pozwala „publiczności, która przychodzi tam po sprawdzian własnych przekonań, po utwierdzenie się w sądach i estetycznych instynktach”, na stawianie także szerszych pytań: „Czy istnieje? A jeśli istnieje, to zdrowyż li kierunek obecny? Dokąd idziemy? Gdzie i jaka jest synteza dzisiejszych objawów twórczości [...]?” [L, s. 145]. Zaś antropologia, rozumiana tu zresztą dość szeroko, bo w powiązaniu z biologią, etnografią i archeologią, zyskuje w listach dwa aspekty. Pierwszy zostaje omówiony w związku z zaprezentowaną na paryskiej wystawie kolekcją czaszek, których kształty i wymiary miały dokumentować różnorodność, jak to się w tym czasie określało, ras ludzkich, drugi – wiąże się ze zróżnicowaniem kulturowym ludów i narodów.

I choć, oczywiście, fascynacja modnymi w tym czasie antropometrycznymi ustaleniami dotyczącymi ludzkich czaszek była jedynie ślepą uliczką XIX-wiecznej nauki³⁰, to już inspirowane wy-

³⁰ Jest to temat w sienkiewiczologii kłopotliwy, bo narzucający skojarzenia rasiotowskie. Sam pisarz z jednej strony dystansował się wobec owych pomiarów za pomocą żartu, gdy dotyczyły one na przykład szerokości czaszek Europejczyków: „Włosi, najzdolniejszy zapewne naród na świecie, należą przeważnie do szeroko-głowych, co jest okolicznością nader szczęśliwą, inaczej bowiem Niemcy mogliby uznać stanowczo swój wskaźnik 75 za niedościgniony dla innych szczepów ideał i dowód wyjątkowego uzdolnienia. Objemność jednak czaszek wypadła na korzyść Niemców, czyli mówiąc innymi słowy: w czaszkę przeciętnego Niemca więcej można kaszy jaglanej nasypać niż w czaszkę przeciętnego Słowianina lub Francuza” (L, s. 131). Gdy jednak chodziło o ludy nieeuropejskie, traktował owe dane zdecydowanie bardziej poważnie: „Wziąwszy pod uwagę choćby jeden taki fakt, jak objemność czaszek, dochodzimy do wyniku, że jakkolwiek nie może służyć on do orzeczenia, że Francuzi np. są zdolniejsi lub mniej zdolni od Holendrów, to jednak może służyć, gdy chodzi o odróżnienie Europejczyków, Azjatów, Afrykańczyków i Australczyków, z cyfr bowiem łatwo się przekonać, że objemność czaszki u ludów niżej stojących stopniowo się zmniejsza, tak że gdy u Europejczyków 92 cale kubiczne ang. wynosi, a Australczyków tylko 81. Jest to już coś” (L, s. 132–133). Zanim jednak zaczniemy krytykować te słowa z perspektywy współczesnej nauki, uświadommy sobie, iż Sienkiewicz był dzieckiem swoich czasów, a takie teorie

stawą przemyślenia na temat różnych kultur przyniosły rezultaty znacznie ciekawsze. Jeśli bowiem na przykład wyniszczani w Ameryce Indianie budzili głównie współczucie publicyści, przemieszane z wrażeniem, że jest to kolej rzeczy nieuchronna w stosunku do ludów słabych, to zetknięcie, choćby namiastkowe, z kulturami chińską czy japońską nakazało Litwosowi zastanowić się nad dogmatem narzucającym wszystkim społecznościom jedną drogę rozwoju i nad nieoczywistą uniwersalnością europejskich kanonów sztuki i piękna.

Humanistyczny wymiar wystawy, widzianej z perspektywy mocy twórczych człowieka, najwyraźniej jednak przemówił do Sienkiewicza w związku ze znajdującymi się tam dziełami sztuki europejskiej oraz przy okazji zwiedzania paryskiego salonu artystycznego, któremu poświęcił odrębną korespondencję. Zaskakująco mało miejsca zajmują natomiast w tej publicystyce polskie wątki ekspozycji, pojawiające się w odniesieniu do etnografii oraz w kontekście formalnej przynależności dzieł Matejki czy Siemiradzkiego do sztuki państw zaborczych. Trzeba tu jednak podkreślić, że ogólnie sprawozdania dotyczące działu sztuk pięknych wystawy mają charakter dość zdawkowy, co uderza na tle zarówno opisów publikowanych w „Kłosach” przez Nekandę-Trepkę³¹, jak i Antoniego Sygietyńskiego w „Ateneum”³².

Pisarz mocno zaangażował się natomiast w pochwałę politycznego zwrotu Francji i uznanie dla sprawności organizacyjnej państwa łączył z nadziejami na pogłębienie jego nowego, demokratycznego ładu:

należały w drugiej połowie XIX wieku do kanonu poglądów wykształconego Europejczyka (zob. np. E. B. Tylor, *Antropologia. Wstęp do badania człowieka i cywilizacji (z rysunkami)*, przeł. A. Bąkowska, Warszawa 1889, s. 54–57).

³¹ Zob. „Kłosy” 1878, nr 675, s. 365–356; nr 676, s. 371–372; nr 677, s. 391, 394; nr 678, s. 403–404; nr 680, s. 30–31.

³² Zob. „Ateneum” 1878 nr 8, s. 366–388; nr 9, s. 579–604.

Krótko mówiąc, jeśli jest jaka nadzieja dla Francji (i być może Europy) na przyszłość – jak się teraz zdaje, że jest – to leży ona naprawdę w demokracji, w tych klasach, które do życia politycznego nie były jeszcze powołane. Inne klasy są stare, zepsute, przeżyte i sceptyczne. Nie służą ideom, ale osobom [L, s. 50].

W ogóle republikański ton tych wywodów, który w „Gazecie Polskiej” był jednak tłumiony ze względu na umiarkowaną linię ideową pisma³³, mocniej wybrzmiewał w bardziej radykalnych „Nowinach”³⁴.

³³ Tak oto kończy się zamieszczony w „Gazecie Polskiej” wywód na temat republikańskiej Francji: „Darujcie mi te ustępy. Nie chcę pisać rozprawy politycznej, ale jako eksfelietoniście wolno mi skakać z przedmiotu na przedmiot. Nie chcę rozprawać o polityce choćby dlatego, że cóż by robił w takim razie wasz stały korespondent polityczny z Paryża?” [L, s. 50]. Zaś dowodem konieczności samoograniczeń publicysty, chcącego publikować w tym piśmie, są dzieje wspomnianego już szkicu, o którym jego autor pisał w liście do L. Mikulskiego: „Posłałem mu z Grand-Camp obszerny list *Znad morza* [...]. Otóż Leo drukować go ku wielkiemu memu zdziwieniu, jako radykalnie antyreligijnego, ultraateistycznego etc., nie chciał. Wówczas napisałem, żeby mi go odesłał, ponieważ pragnąłem, przerobiwszy go trochę, a raczej napisawszy jeszcze śmieiej, posłać go Wam jako początek serii. Otóż Leo nie chciał wprawdzie drukować, ale również nie chciał, żeby go drukowało inne pismo – i ani słowem mi na to nie odpowiedział” (H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3. Część druga, listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 84–85).

³⁴ Warto tu przypomnieć, iż paryska *Exposition Universelle* znacznie ożywiła polskie spory na temat oceny francuskich przemian politycznych lat 70. XIX w. I tak na przykład przywoływany już Nekanda-Trepka, dokumentujący wystawę dla „Kłósów”, pisał m.in. o homerycznych zapasach „pomiędzy siłą materialną a potęgą moralną, pomiędzy oligarchiczną mniejszością a masą ludową, pomiędzy intrygą a słusnością, pomiędzy ciemnością a światłem, pomiędzy trumną a kolebką. Ormuzd przemógł nad Arymanem i łódź państwowa dobiła się do tęskno oczekiwanego wybrzeża” („Kłósy” 1878, nr 671). Zupełnie inny jest ton wypowiedzi J. Finkelhausa, autora rubryki *Listy z Paryża* w „Gazecie Handlowej”, który obrócił to, co w ujęciu Sienkiewicza było siłą ekspozycji i dowodem na zdolność Francji do przezwyciężenia swych politycznych i gospodarczych problemów, w główny zarzut przeciwko uprawianemu przez nierozsądnych Francuzów „tańcowi na wulkanie”: „Niedaleka przyszłość grozi ogromną burzą i nawałnicą wypadków, a tu Francja zaprasza cały świat na uroczystość pod gołym niebem. Serca narodów drżą z niepokoju, nadzieje niechybego starcia się najpotężniejszych mocarstw mrożą każdą wesołość, w powietrzu pachnie krwią – a naród, który zaledwie zdołał obmyć

Kilkakrotnie pojawiły się też w kontekście opisu wystawy za-trącające utopią obrazki, ukazujące europejską zgodę ponad narodowymi podziałami. Już w pierwszej relacji pisał Litwos, nie odmawiając sobie jednak prawa i do lekkiej ironii, o tych, którzy „w mniej więcej ucywilizowany lub nieucywilizowany, głupi lub mądry sposób rządzą światem, stali obok siebie w zgodzie i spokoju, uczestnicząc w «uroczystości pokoju»” [L, s. 35].

W kolejnych ujęciach atmosfera owego braterstwa ludów świata została wzmocniona wyliczeniem mieszających się ze sobą przedstawicieli różnych nacji:

Prawdopodobnie nigdy jeszcze Paryż nie widział tylu cudzoziemców: po bulwarach roili się Anglicy, Hiszpanie, Jankesi, Turcy, Grecy, południowi Amerykanie, Japończycy ubrani po europejsku i Chińczycy jeszcze w swoich kostiumach i z warkoczycami. Widziałem Indian z Indii Wschodnich, Murzynów, a nawet i Malajów [L, s. 41]³⁵.

Zaś jeszcze gdzie indziej wystawowa przestrzeń „kosmopolitycznego miasta” narodowych pawilonów przybrała formę „jak[iejś] fantazji[i] powieściow[ej] sięgając[ej] o tysiące lat naprzód, w te przyszłe czasy, w których ludy pomieniają się ze sobą, w których nie będzie wojen i w których słowa: «cywilizacja» i «ludzkość» będą regulowały wszystkie stosunki” [L, s. 71]. Znowu jednak ów utopijny obraz został dopełniony uwagą dystansującą Litwosa wobec roztaczanych wizji: „budzisz się jakby ze snu rozkosznego – gdy pierwsza lepsza depesza ze Wschodu w pierwszym lepszym

świeże rany, zaprasza wszystkich na uroczystość pokoju. Szczytne zuchwalstwo!” („Gazeta Handlowa” 1878, nr 113, s. 1).

³⁵ Inną jest sprawą, że tam gdzie ów internacjonalny Paryż zaczyna uwierać Sienkiewicza osobiście, zostaje on zobrazowany w sposób już mniej przychylny owemu braterstwu ludów: „Pokoik mój na rue do Montyon, podobny do pudełka od cygar, za który płaciłem 36 franków, idzie na przyszły miesiąc 60. Najął go już jakiś Arab czy Marokańczyk w czerwonym fezie, w binoklach i glansowanych rękawiczkach, jakiś złoty młodzieniec, rodzaj franta spod Sahary, którego próżno zaklinałem na brodę proroka, aby sobie pojechał do Afryki z powrotem i nie podkupywał mnie swoimi cekinami” (L, s. 51).

dzienniku rozwieje te złudzenia, jak wiatr rozsiewa urocze obrazy fatamorgana” [L, s. 72].

Trudno również nie zauważyć, że z owej szczęśliwej rodziny narodów wyłamują się Niemcy, którym pisarz nie szczędził za to słów krytyki. Przywołajmy tu jego słowa dotyczące militarystyki niemieckiego:

Mówią, że przyszła, najbliższa wystawa będzie w Berlinie. Francuzi już naprzód dworują sobie z niej [...] i pytają, jak i co Niemcy mogą wystawić? Była przecież wystawa w Filadelfii; cóż więc na nią posłali? Oto geniusz narodu niemieckiego streścił się w Kruppie i pośród dzieł pokoju, przemysłu, nauki i sztuki figurował w postaci dział Kruppa, granatów, lawet, iglicówek. Inne narody chwaliły się pomysłami mającymi na celu polepszenie życia; Niemcy – pomysłami mającymi na celu śmierć i zabijanie ludzi hurtownie [L, s. 44].

Co jednak charakterystyczne dla tonacji całego paryskiego sprawozdania, więcej niż jakichkolwiek bezpośrednich politycznych oskarżeń jest w nim ironii czy sarkazmu, a same Prusy, mimo militarnej potęgi, zostają uznane za państwo skompromitowane politycznie:

Względy polityczne, niemiecki szowinizm i niemiecki patriotyzm, dla których niby nie wzięto udziału w wystawie, były tylko pozorem. Rzeczywisty powód leży w tym, że dzisiejsza produkcja niemiecka, porównana z produkcją innych narodów, wstyd by Niemcom przyniosła. Sądono przy tym, że gdy się Niemcy usuną, usuną się i inni, i wystawa nie przyjdzie do skutku. Zarozumiałość została ukarana. Wzięli udział wszyscy – i wystawa stała się moralną przegraną dla Niemiec wobec sądu cywilizacji [L, s. 46].

Zanim jednak oskarżymy Sienkiewicza o naiwną wiarę w ów „sąd cywilizacji”, podkreślmy, że nie jest to jednak wiara ślepa. Przywołajmy więc znowu słowa, które przeczą jednostronnie optymistycznej wizji nowej Europy:

Czasem tylko przelotna chmura, zawaliwszy ciemności cielskiem słońce, snuła jakby złowrogi cień na to promienne święto pokoju

– i może wówczas wydawało się tłumom, że ten cień padał od Wschodu, od tej burzy i od tych chmur, które skłębiwszy się nad Konstantynopolem, grzmią już groźnie a głucho i grożą co chwila rozpięciem się w straszną burzę narodów [L, s. 35].

Oczywiście możemy się zastanawiać, czy aluzje i metafory mogły (i czy w ogóle miały) zrównoważyć optymistyczny jednak w swej całości wydzwięk reportażowo-felietonowej korespondencji, o wiele wyraźniej niż amerykańskie teksty nakierowane na wiązanie funkcji sprawozdawczej z rozrywkową. Zresztą, nawet pamiętając o nadpływającym nad Europę „cieniu od Wschodu”, mógł o nim pisać Litwos w swych relacjach nie inaczej niż właśnie w sposób aluzyjny i metaforyczny. Natomiast zagrożenie niemieckie, możliwe do przedstawienia w warszawskiej prasie wprost, próbował rozbroić przez wykpienie społeczeństwa, które „zasadą i główną potrzebą bytu swego robi wojnę, zatem rozbój, łupież i pożogę” [L, s. 45]. Niezależnie jednak od tego, na ile za ową przewagę ujęć pozytywnych odpowiadał sam typ przyjętej przez niego dziennikarskiej konwencji, a na ile pozytywistyczny optymizm, podkreślmy, iż listy z Paryża są z pewnością czymś więcej niż jedynie – jak widział to J.B. Neveux – publicystyczną paplaniną, stanowiąc również dowód wrażliwości ich autora na te polityczne zagrożenia Europy, którym po blisko dekadzie dał wyraz Bolesław Prus w *Lalce*.

Założeniem niniejszego artykułu nie była próba narzucenia francuskim korespondencjom Litwosa jednolitości ideowej. Bardziej chodziło tu o taką ich lekturę, która miała pokazać, jakie inspiracje myślowe stały u podstaw zawartych w nich myśli i obrazów. Paryż, widziany z perspektywy Ameryki, najpierw staje się przestrzenią pozytywnego europejskiego eksperymentu politycznego, tak jak eksperymentem na skalę światową były dla pisarza same Stany Zjednoczone. Jeśli jednak ten ostatni kraj na długo pozostał w jego idealizującej pamięci rodzajem azylu, do którego można uciec przynajmniej w planach i marzeniach, to urok Francji przestał oddziaływać praktycznie zaraz po wyjeździe z tego kraju. Nie

dowiemy się już oczywiście, czym Francja ostatecznie rozczarowała Sienkiewicza. Możemy się jedynie domyślać, że nie był to jakiś jednorazowy wstrząs, lecz raczej ciąg drobniejszych zdarzeń, które w pewnym momencie przekroczyły masę krytyczną. Sam pisarz w jednym z listów przyrównał to państwo do posągu Wenus, który piękny z daleka, oglądany z bliska ukazuje „plamy, skazy i brzydotę” [L, s. 85]. Paradoksalnie jednak to Paryż oglądany w zbliżeniu oczarował publicystę, podczas gdy dystans ułatwił mu uwolnienie się od tego czaru.

Sienkiewicz in Paris – the Paris of Sienkiewicz

Summary

The article presents the journalistic writing of Henryk Sienkiewicz from the Paris years 1878–1879. However, from under the cover of journalist realism, the writer’s reports reveal deeper inspirational thinking which seem to have influenced both the ideological image of the author and the portrait of the city.

Indeks nazwisk

A

Abakanowicz Bruno 387
Abraham Nicolas 147–148, 152
Abramowska Janina 13–15
Adamczewska Izabella 184
Agamben Giorgio 228
Aguirre Manuel 213
Andruchowycz Jurij 228–229
Augé Marc 19, 228, 233

B

Bachelard Gaston 144–146, 152
Bachórz Józef 179
Bachtin Michał 66
Back Les 45, 48
Baczak Jacek 231
Bajon Filip 118–119
Balcerzan Edward 65–66
Bańka Augustyn 195
Baran Bogdan 324
Baranowska Małgorzata 26
Barbusse Henri 264
Barthes Roland 305
Bashō Matsuo 181
Bast Gerhard 97–115

Bastowie, rodzina 97–115
Bataille Georges 220
Bator Joanna 222
Baudelaire Charles 306
Bąkowska Aleksandra 389
Belleforest François de 80
Benjamin Walter 16, 191, 197, 313, 385
Berg Mary 280
Berleant Arnold 195
Bernat Sebastian 43
Bialik Włodzimierz 64
Białoszewski Miron 53, 194, 287–303
Bieńczyk Marek 51, 218–219
Bikont Anna 122, 123
Błażejowska Kalina 207
Błoński Jan 140, 164–166, 168, 172–173
Bobkowski Andrzej 58
Boccaccio Giovanni 383
Bogdayewicz Yurek 121
Bogucki Dariusz 24, 35–38
Bohr Niels 68
Bojarska Katarzyna 113
Bokszczanin Maria 375–376, 378, 390
Bolecka Anna 230
Bolecki Włodzimierz 77, 198

Bonaparte Napoleon 135
Borges Jorge Luis 78
Borkowska Grażyna 207–208, 218
Braidotti Rosi 201
Braitner Paulina 193
Brandell Gunnar 158, 173
Brandys Kazimierz 227
Braudel Fernand 182
Breker Arno 108
Brodski Josif 21
Brontë Charlotte 82–83
Brosseau Marc 74
Brustein Robert 126
Budak Adam 195
Budratzka-Tempele Maria 259
Bühler Charlotta 17
Bujnicki Tadeusz 374
Bull Michael 45, 48
Burszta Wojciech 19

C

Caillois Roger 139–140, 385
Całek Anita 17
Carrabino Riccardo 209
Certeau Michel de 74, 90–91, 288, 308–310
Cézanne Paul 53
Chajes Michał 249–250
Chateaubriand François-René de 21
Chlebowski Bronisław 143
Chmielewski Jan Maciej 333
Choderlos de Laclos Pierre-Ambroise-François 86–87
Chojcecki Andrzej 147
Chomiuk Aleksandra 97, 104, 110–111
Choptiany Michał 61, 197
Chudak Henryk 145, 152
Chutnik Sylwia 48
Chymkowski Roman 19
Cichy E. 17
Coetzee John Maxwell 54–55, 79
Conrad Joseph, właśc. Korzeniowski Józef Konrad 37
Cosgrove Denis 142
Crampton Jeremy W. 141

Cybulski Zbigniew 118
Czaja Dariusz 48, 227–228
Czapliński Przemysław 41, 323
Czartoryska Izabela 147
Czermińska Małgorzata 11–12, 165, 176, 178, 185, 205, 288
Czyżak Agnieszka 226
Czyżewska Elżbieta 118–127

D

Daniels Stephen 142
Darwin Charles Robert 34
Dąbrowska Maria 23
Debord Guy 211
Defoe Daniel 79
Dehnel Jacek 236
Dehue-Oczko Alicja 87
Deleuze Gilles 61
Derlatka Piotr 343
Derra Aleksandra 201
Derrida Jacques 131, 152
Dickens Charles 252
Dobroszycki Lucjan 257, 259
Domańska Ewa 72–73, 113, 319
Drexlerowa Anna M. 380
Drozdowska Izabela 16, 108, 142, 189
Durrell Lawrence 199
Dutka Elżbieta 70
Dybel Paweł 222
Dyck Isabel 215
Dygat Magda 123
Dziechciarz Olgiert 200
Dziewoński Roman 343, 367
Dżugaszwili Józef (Stalin) 136–137, 141, 153
Dżurak Ewa 225

E

Eliade Mircea 144, 324
Eliot Thomas 228
E. Przew. [właśc. Przewoński Edward] 377
Ernst Gilles 220–221
Etkind Efim 66

F

Fanck Arnold 106
Fazan Jarosław 73
Fels John 142
Ficowska Elżbieta 255
Ficowski Jerzy 245–265
Figa Anna 185
Finkelhaus Jan Jakub 390
Flaszen Juliusz 250–251
Foucault Michel 206, 228
Freud Sigmund 139–140, 145, 148, 152
Friedman Izidor (Lubowiecki Tadeusz)
249–250
Fries Leon 256, 260–261
Frukacz Katarzyna 183
Frydryczak Beata 191

G

Gadomski Bogdan 125
Gaiman Neil 193
Gauguin Paul 53
Gazda Grzegorz 213
Geremek Bronisław 182
Gilbert Sandra M. 78
Ginzburg Lydia 116
Gloger Maciej 374, 382, 385
Głowacki Janusz 122–123
Głowiński Michał 14, 66–67, 69, 72, 142
Godlewski Mściśław 375–376
Goebbels Joseph 106–107
Gogh Vincent 53
Gogol Nikołaj 163
Gorki Maksim 163
Górski Emil (Bergman Samuel) 249–250
Graczyk Ewa 145
Gran Wiera, właśc. Dwojra Grynberg
267–283
Gretkowska Manuela 49, 57
Grochowski Grzegorz 107
Grodzińska Stefania 273, 279–280
Gross Natan 256–259
Grosz Elizabeth 216–217
Grupińska Anka 263
Grynberg Elias 271
Grynberg Henryk 235–236

Grynberg Liba 273
Guattari Félix 61
Gubar Susan 78
Gusdorf Georges 115–116, 121
Gwizdalanka Danuta 43

H

Haasse Hella Serafia 78, 86–90, 94
Halbwachs Maurice 328
Halpern Romana 261–262
Halpern Stefan (Halicki Stefan, Ho-
ward Stephen J.) 262
Halsmannowie Morduch i Filip 106
Handke Ryszard 140
Harding Sandra 73
Harley John Brian 142
Hartmann Eduard von 381
Haupt Zygmunt 42, 53–54, 57–61
Heidegger Martin 359
Herbert Zbigniew 49, 52–55
Herling-Grudziński Gustaw 22, 26, 28,
241–242
Herman Leszek 200
Hieronim św. 14
Hirsch Marianne 112–113
Hitler Adolf 136–137
Hoffman Eva 116
Holland Agnieszka 121–122
Homer 19
Hopkins Ellen 121, 126, 128
Horain Julian 375
Howes David 41
Hryciuk Grzegorz 247
Huelle Paweł 78, 90–94
Humboldt Aleksander 52
Hurnik Janusz 321

I

Ingarden Roman 69, 352
Ingold Tim 297
Iwasiów Inga 237–238
Iwaszkiewicz Jarosław 23, 26–27, 50, 53,
58
Izdebska Agnieszka 213

J

Jachimowicz Marian 248, 251
Janaszek-Ivaničková Halina 325
Janion Maria 25, 27, 139, 180–181, 298
Jaromi Stanisław 185
Jarosz J. 17
Jarzębski Jerzy 246
Jauss Hans Robert 64
Joczowa Maria 179
Johnson Mark 305–306
Jung Carl Gustav 144–146
Jurandot Jerzy, właśc. Jerzy Glejgewicht
279–280
Jurewicz Aleksander 237

K

Kac Albin 257, 259
Kaczmarek Jacek 268–269, 278
Kaczmarek Sylwia 275–276
Kaczorowski Aleksander 98
Kadłubek Zbigniew 191
Kalinowski Marian Leon 220
Kałużny Jerzy 153
Kamiński Jan 307–308, 314–316
Kamiński Marek 38
Kamuf Peggy 131
Kaprański Sławomir 16
Kapuściński Ryszard 44
Karaskiewicz Katarzyna 207
Karpowicz Agnieszka 300
Karpowicz Ignacy 50, 69, 71
Kasperski Edward 209
Kasprzyśak Stanisław 104
Kaufmann Vincent 211
Kazanecki Wiesław 307–308, 312–314,
316
Kejlin-Mitelman Irena 254, 259
Keller Maria 378
Kiec Izolda 343
Kinder Hermann 65
Kirkland Sally 119, 122
Klemperer Victor 102
Klimko-Dobrzaniecki Hubert 232
Kłys Tomasz 106
Knopf Marian 250

Kobro Katarzyna 291, 297
Kochanowski Jan 154
Kolbuszewski Jacek 21
Kołodziejczyk Dorota 181
Komendant Tadeusz 298
Komendolowicz Iza 117, 123, 127
Konończuk Elżbieta 182, 191, 196, 268,
307
Konwicki Tadeusz 28, 131–154
Kopacki Andrzej 98, 106, 113
Korbel Janusz 200
Korsmeyer Carolyn 48
Korytkowska-Mazur Agnieszka 69
Kott Jan 23, 30–31
Kotyńska Katarzyna 229
Kowalczyk Andrzej Stanisław 45
Kowalczykowa Alina 179
Koziołek Ryszard 374
Kracauer Siegfried 106
Kramsztyk Józef 90
Kraśniński Zygmunt 218–219, 315
Kronenberg Anna 182
Krupa Olek 122
Krygier John 141
Krynicky Ryszard 21
Krzeszowski Tomasz Paweł 306
Krzyżanowski Jerzy R. 257
Krzyżanowski Julian 374–376
Kubacki Waclaw 14
Kubikowski Tomasz 331
Kubisiowska Katarzyna 183
Kubkowski Piotr 300
Kuczok Wojciech 238
Kudelka Josef 116
Kulesza Dariusz 308, 312
Kunat Zygmunt 23
Kunce Aleksandra 18
Kundera Milan 124
Kunz Tomasz 67
Kushner Eva 325
Kuśmirek Piotr 307–309, 311–312, 316
Kuśniewicz Andrzej 47, 50–51

L

Lacan Jacques 149, 153, 208–209, 215

Lakoffe George 305
Landau Felix 258
Larenta Anna 63
Lautman S. 147
Legeżyńska Anna 41
Lem Stanisław 157, 164–168, 172–174
Lenz Siegfried 184, 191, 198
Leo Edward 376, 378, 380, 390
Levi Primo 104
Lewi Henry 260
Lewicki Edward Alojzy 253
Libera Michał 328
Lieberwerth Samuel 253
Lindenbaum Shalom 256, 259
Lisak-Gębala Dobrawa 104
Lisowski Jerzy 140
London Jack 37
Loomba Ania 85
Losiak Robert 48
Lynch Kevin 190

L

Lebkowska Anna 64, 66, 111, 112, 306,
310
Lobodycz Mieczysław 253
Lukaszewicz Małgorzata 64

M

Macfarlane Robert 228
Mackiewicz Józef 137
Madyda Aleksander 53
Magala Sławomir 107
Majakowski Władimir 288
Majchrowski Zbigniew 145
Malinowski Bronisław 37
Mann Thomas 90, 93, 227
Márai Sándor 188
Margański Janusz 149
Marinelli Luigi 21
Markiewicz Henryk 66, 343
Markowski Michał Paweł 306, 314, 318
Marszał Bogusław 253
Marszałek Magdalena 319
Masłowska Dorota 48
Matejko Jan 389

Matyaszewski Paweł 15–16
Maupassant Guy de 163
Mayenowa Maria Renata 30
Michalski Dariusz 343
Mickiewicz Adam 19–20, 22, 137, 144–
–145, 147, 152–153, 181
Mikołajczak Małgorzata 70–72
Mikulski Leopold 390
Miller Artur 118
Miłosz Czesław 12, 21–23, 26–27, 38, 44,
53–55, 116, 147, 162, 165, 232–233
Miłosz Oskar 27
Misiólek Jerzy Mieczysław 246
Młynarski Wojciech 333–372
Monroe Marilyn 118
Montanari Massimo 48
Monteskusz Karol Ludwik, właśc.
Montesquieu de, Charles Louis 15
Morawińska Agnieszka 68, 318, 342
Morawski Ireneusz 207–209
Moroń Bogusław 261
Moss Pamela 215
Mrozowicki Michał 79
Mroźek Sławomir 157–178
Musiał Łukasz 108, 142, 189

N

Najder Zdzisław 381
Nalewajk Żaneta 209
Namysło Aleksandra 247
Nansen Fridtjof 24, 38
Nawarecki Aleksander 47
Nawrocka Ewa 198
Nekanda-Trepka Mścisław Edgar 387,
390
Nero Claudius Drusus Germanicus Ca-
esar 384
Neveux Jean B. 373, 379, 393
Niemczyńska Małgorzata I. 157–158
Nora Pierre 228
Niero Alessandro 21
Norwid Cyprian 312
Nowakowska Ewa Elżbieta 55
Nycz Ryszard 64, 66, 132, 150, 181, 229,
306, 318

O

Ochab Maryna 140
Odojewski Włodzimierz 241, 257
Okopień-Sławińska Aleksandra 14, 142
Okólska Barbara 140
Okulicz-Kozaryn Radosław 153
Olszewski Andrzej Kazimierz 380
Olszewski Michał 179–202
Ong Walter Jackson 198
Opacki Ireneusz 77
Orłowski Hubert 16, 64, 142
Orzeszkowa Eliza 152
Osiecka Agnieszka 123, 333–372

P

Paczoska Ewa 383
Pallasmaa Juhani 61, 197
Pankiewicz Józef 53
Pankowski Marian 241–243
Paryż Marek 209
Peter Jean-Pierre 298–299
Petersburski Jerzy 267
Piaf Edith 48
Pieniążek Paweł 61, 206
Piltz Erazm 378
Piłsudski Józef 137, 141
Pinette Jorge 264
Piorunowa Aniela 373
Piotrowski Igor 300
Płockier Anna 251
Płuciennik Jarosław 213
Poe Edgar Allan 209
Pol Wincenty 52
Pollack Martin 97–114
Porizkowa Paulina 119
Poświatowska Halina 205–222
Pratt Mary Louis 55
Procki Adam 253
Prokop-Janiec Eugenia 66, 246
Prus Bolesław [właśc. Głowacki Aleksander] 318, 383, 386, 393
Prusicka Irena 272
Przybecki Marek 64
Przybora Jeremi 333–372
Przyboś Julian 61, 288

Przybylski Ryszard 234
Publius Wergilius Maro 154
Puszkin Aleksander 137
Puszkin Grigorij 137, 141
Puszkin Warwara [z d. Mielnikow] 137

R

Radziwiłł Mikołaj Kazimierz 32
Rand Nicholas T. 148
Rank Otto 147
Redliński Edward 70
Rembowska-Płuciennik Magdalena 41, 43, 66, 198
Renan Ernest 374
Rentschler Eric 107
Reszke Robert 139
Revel Jacques 298–299
Rewers Ewa 181, 211, 306, 308, 342–343
Rey-Chazen (Chasin) Maria 264–265
Rhys Jean 78, 83–86, 93–94
Riefenthal Leni 106
Rilke Rainer Maria 21
Ritz German 150
Rodaway Paul 41, 51–52, 55–56
Rodziewiczówna Maria 152, 154
Rolland Romain 264
Romanow Aleksander (Aleksander I) 135
Rosenberg George (Marshak Gregory) 264
Rosiek Stanisław 20, 220, 298
Różewicz Tadeusz 22, 312, 235
Rubinstein Ida 255–256, 259
Rudzka Zyta 235
Rutkowski Krzysztof 383
Rybicka Elżbieta 12–13, 15, 41, 63–64, 179, 181–182, 191, 196, 244, 268, 288, 318–319, 321–322, 329
Ryszkiewicz Marcin 199

S

Said Edward 85
Sałapska Maria 280
Sandauer Artur 256, 261
Sangre Omar 127

Saramonowicz Małgorzata 239
Saxo Grammaticus 80
Schafer Raymond Murray 43
Schechner Richard 331
Schenkelbach Erwin 263
Schlögél Karl 16, 100, 108, 142, 189,
191–192
Schochet Simon 257, 259
Schopenhauer Artur 381
Schreier Feiwei 253, 261
Schreyer Alfred 256, 260
Schulz Bruno 245–265
Sebald W. G. 104
Seidler Vic 48
Selcraig Alexander 79
Serwatka Barbara 185
Sidoruk Elżbieta 268
Siemek Andrzej 86–87
Siemiradzki Henryk 389
Sienkiewicz Henryk (Litwos) 373–394
Sienkiewicz Witold 247
Skarga Barbara 268
Skórczewski Dariusz 92–93
Skrzywanowa Eugenia 106
Sławiński Janusz 142
Słowacki Juliusz 22
Smith Mark 50, 228
Smolka Iwona 326
Sobol-Jurczykowski Andrzej 78
Sonnenfeld Albert 48
Sontag Susan 107
Spaet Marek 253
Stankiewicz Sebastian 195
Stasiuk Andrzej 56, 189, 193, 229
Stawiński Janusz 192
Stempowski Jerzy 24–25, 45
Stephan Halina 124
Stępień Waclaw 267
Strzemiński Władysław 291–292, 297
Sulima Roch 288
Sulimirski Filip 143
Susman Jan 253
Swoboda Tomasz 305
Sygietyński Antoni 389
Szalewska Katarzyna 165

Szalonek Michał 200
Szczepański Jan Józef 38
Szejnert Małgorzata 22
Szelińska Józefina 253
Szpilman Władysław 279–280
Szpociński Andrzej 328
Szulczyńska Małgorzata 207
Szymanowski Karol 26–27

Ś

Śnieżko Dariusz 176, 185
Świdarska Teresa 83
Świdarski Bronisław 231–232
Świerkocki Maciej 80
Świerkosz Monika 216–217

T

Taine Hippolyte Adolphe 374
Tales z Miletu 19
Tańczuk Renata 48
Tarasewicz Leon 69
Tatkiewicz Anna 145, 385
Teillard Ania 144–146
Telicki Marcin 41
Terlecki Tymon 50, 53
Thiel-Jańczuk Katarzyna 74, 91, 288,
308
Thorak Joseph 107
Thulie Maksymilian 251
Tokarczuk Olga 239–240, 317–332
Tokarski, filatelista 263
Tokraczuk Olga 239–240, 317–332
Tomasik Wojciech 384
Tonkiss Fran 45
Topczewska-Metelska Maryla 84
Toporow Władimir 132, 341–342
Torok Maria 147–148
Tournier Michel 79
Traba Robert 180, 199
Trenker Luis 106
Trubek Amy B. 48
Trybuś Krzysztof 153
Tuan Yi-Fu 68, 83, 318, 342
Turner Victor 225
Turgieniew Iwan 163

Tuszyńska Agata 269–271, 273, 278–280,
283

Tylor Edward B. 389

U

Umer Magda, właśc. Małgorzata Umer-
-Przeradzka 341

Updike John 78, 80–82, 94

Urry John 192–193, 196

V

Vergunst Joe Lee 297

W

Walas Teresa 64, 229

Wallis Aleksander 334

Waniek Henryk 46

Wańkiewicz Melchior 23

Wasowscy Monika i Grzegorz 343, 367

Wądołny-Tatar Katarzyna 192

Weber Heinz-Dieter 65

Wergiliusz, właśc. Publius Vergilius
Maro 30

Wertenstein Wanda 106

Węgrzyn Ewa 247

White Kenneth 181–182, 191

Wiech Tomasz 199, 201

Wieczorkiewicz Anna 49, 197

Wiest Dianne 122

Wigley Mark 195

Wilk Mariusz 181, 201

Williams Raymond 85

Witkiewicz Stanisław 374

Witkiewicz Stanisław Ignacy 37

Wittlin Józef 59

Wnuk-Lipiński Edmund 33–38

Wojtowicz Edith 263

Wojtowicz Tadeusz 263–264

Wood Denis 142

Wujek Jakub 14

Würzburg Laura 254, 259

Würzburg-Piercowska Klara 253, 259

Wyczółkowska-Surynowa Janina 124

Wyka Kazimierz 373

Wyrwas-Wiśniewska M Raymond 85

Z

Zagajewski Adam 25–26, 28, 46, 57

Zajas Krzysztof 73

Zajas Paweł 97–98, 104

Zaleski Marek 112

Zeidler-Janiszewska Anna 211, 306

Zeimer Harry 263

Zieliński Jan 59

Zwillich Marek (Fleischer Maciej) 251

Zychowicz Jacek 102

Ż

Żeleński-Boy Tadeusz 86, 251

Żmigrodzka Maria 25, 27

Żukowski Dariusz 55

Żurowska Maria 385

Żurowski Maciej 140

Żyłko Bogusław 132, 342

Żytniec Rafał 185

Ž

Žižek Slavoj 149, 153, 222

POETYKA I HORYZONTY TRADYCJI

Seria redagowana w Instytucie Filologii Polskiej
Uniwersytetu w Białymstoku

1. Elżbieta Sidoruk. *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*. Białystok 2004.
2. *Obecność. Maria Renata Mayenowa (1908–1988)*. Red. Bożena Chodźko, Elżbieta Feliksiak, Marek Olesiewicz. Białystok 2006.
3. Stefania Skwarczyńska. *Teoria listu*. Wydanie na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz M. Leś. Białystok 2006.
4. Mariusz M. Leś. *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*. Białystok 2008.
5. *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*. Red. Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk. Białystok 2012.
6. *Geografia i metafora*. Red. Elżbieta Konończuk, Ewa Nofikow i Elżbieta Sidoruk. Białystok 2014.

