

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 łączy-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 znaki, 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 znała), 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 szczawiach 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 dziegiu, 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 Konstanty, „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 Konwických 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 Konwického-pisarza i Tadeusza Konwického-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 metaforyką 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 złowróżbnych 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, uprzestrzenniona *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 *Bohiny* 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 siełanką 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*, zaszczeploną (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 łądzi 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.