

# Geografia i metafora

POETYKA I HORYZONTY TRADYCJI

**6**

*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

# Geografia i metafora

pod redakcją  
Elżbiety Konończuk, Ewy Nofikow  
i Elżbiety Sidoruk



MMXIV

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU W BIAŁYMSTOKU

*Recenzenci*  
Małgorzata Czermińska  
Bożena Karwowska

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2014

*Projekt okładki i stron tytułowych*  
Krzysztof Tur

*Redakcja*  
Ewa Nofikow

*Korekta*  
Katarzyna Mordań

*Redakcja techniczna i skład*  
Stanisław Żukowski

*Tłumaczenie streszczeń*  
Stefan Kubiak

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](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

ISBN 978-83-7431-396-4

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

## SPIS TREŚCI

Od Redakcji ..... 7

### Przestrzenie geograficzne – przestrzenie kreowane

- Danuta Zawadzka – Krajobraz, mapa, pejzaż – powinowactwa romantyczne ..... 11
- Hana Voisine-Jechova – Przestrzeń i wizja neoromantyczna.  
Hiszpania w *Popiołach* Żeromskiego ..... 31
- Barbara Stelmaszczyk – Czesława Miłosza geografia „podniesiona do drugiej potęgi” ..... 45
- Beata Tarnowska – Krasnystaw – Tel Awiw: „pakt bliźniaczych miast, niepodpisany”. O geografii poetyckiej Awota Jeszuruna ..... 61
- Beata Nowacka – Dom na bagnach. O metaforach zakorzenienia w biografii i twórczości Ryszarda Kapuścińskiego ..... 91
- Tomasz Cieślak – Geografia i topografia *Ziemi Nod* Radosława Kobierskiego ..... 115
- Aleksandra Chomiuk – O czym opowiada miasto? Lubelska „topografia” w powieściach kryminalnych Marcina Wrońskiego... 131
- Mariusz Jochemczyk – Egzotyka Chamowa. Metafory przestrzenne Mirona Białoszewskiego ..... 149

### Metafory przestrzenne – przestrzenie zmetaforyzowane

- Elżbieta Konończuk – Między rzeczywistością a reprezentacją.  
Metafora mapy w powieściach Michela Houellebecqa *Mapa i terytorium* oraz Guillaume’a Jana *Le Cartographe* ..... 175
- Krystyna Jakowska – Uwięzienie w zamkniętej przestrzeni.  
O metaforze przestrzennej w prozie Gombrowicza ..... 197

Elżbieta Sidoruk – Być „w samym środku świata”. Metaforyka przestrzenna w <i>Monizie Clavier</i> Sławomira Mrożka.....	209
Małgorzata Mikołajczak – Nie-miejsce pod arkadyjskim sztyldem ...	229
Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz – Przyparciu do metafory. Mur a polsko-niemieckie związki w przestrzeni kultury i literatury.....	245
Indeks nazwisk .....	273

## Od Redakcji

Studia zebrane w tomie *Geografia i metafora* są efektem drugiej konferencji z cyklu „Przestrzeń jako kategoria poetyki”, zorganizowanej w maju 2012 roku w Białymstoku przez Zakład Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Na sesji tej kontynuowano podjętą rok wcześniej problematykę, wpisującą się w nowy obszar badań interdyscyplinarnych, rozwijanych na styku literaturoznawstwa i geografii, w ramach takich dyscyplin, jak: geopoetyka, geokrytyka, geografia humanistyczna i kulturowa, a zaprezentowaną w monografii *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* (Białystok 2012). Tym razem przedmiotem referatów i dyskusji stały się zagadnienia związane z literackimi artykulacjami doświadczenia geograficznego.

W części pierwszej, zatytułowanej *Przestrzenie geograficzne – przestrzenie kreowane*, zamieszczone zostały artykuły, w których twórczość takich pisarzy, jak: Adam Mickiewicz, Stefan Żeromski, Czesław Miłosz, Awot Jeszurun, Radosław Kobierski, Marcin Wroński, Ryszard Kapuściński, Miron Białoszewski, została poddana analizom ukazującym przy pomocy narzędzi poetyki historycznej oraz geopoetyki mechanizmy metaforyzacji i symboliza-

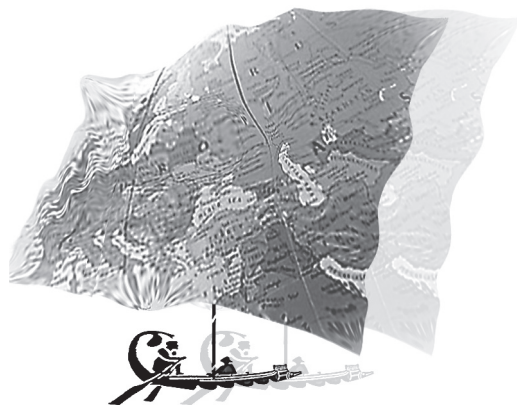
cji konkretnych miejsc w przestrzeni geograficznej. Interpretacje oparte na tych analizach dają wgląd w charakter wyobraźni przestrzennej omawianych twórców, ze zwróceniem szczególnej uwagi na jej źródła biograficzne i topograficzne.

Na część drugą, zatytułowaną *Metafory przestrzenne – przestrzenie zmetaforyzowane*, złożyły się studia tematyzujące wpływ doświadczenia geograficznego na metaforykę przestrzenną i sposoby jej funkcjonalizowania w utworach literackich. Znajdują się wśród nich interpretacje o charakterze poetologicznym, wskazujące na geograficzne źródła metafor przestrzennych, które obrazują dramat tożsamości, czego przykładem może być twórczość Sławomira Mrożka, czy dramat egzystencji, jak w twórczości Witolda Gombrowicza. Drugą grupę stanowią teksty wpisujące się w tendencje badawcze określane mianem zwrotu topograficznego i wykorzystujące narzędzia geopoetyki w interpretacji literackich wyobrażeń przemian, jakie zaszły w geopolitycznym kształcie współczesnego świata.

Konferencja *Geografia i metafora* po raz kolejny potwierdziła potrzebę refleksji nad językiem opisu przestrzeni w literaturze oraz ukazała efektywność metodologii inspirowanej badaniami interdyscyplinarnymi rozwijającymi się na styku teorii literatury i geografii humanistycznej. Dlatego też w maju 2013 roku w Białymstoku odbyło się pod hasłem *Przestrzeń i zmysły* trzecie spotkanie z cyklu „Przestrzeń jako kategoria poetyki”, wkrótce zaś ukaże się podsumowująca tę konferencję monografia.



# Przestrzenie geograficzne - przestrzenie kreowane





Danuta Zawadzka  
Uniwersytet w Białymstoku

## Krajobraz, mapa, pejzaż – powinowactwa romantyczne

Za oczywisty przykład wspólnego obszaru zainteresowań literatury i geografii uchodzi krajobraz, w którym zarówno nauka, jak i sztuka obserwują zależności pomiędzy człowiekiem a środowiskiem<sup>1</sup>. Krajobrazem zajmują się geografowie kultury i pejzażyci-poeci, prawo do owego wspólnego terytorium roszczą sobie również malarze, ich landszafty bowiem historycznie poprzedziły pojawienie się literackiego pejzażu. Yi-Fu Tuan, twórca geografii humanistycznej, jednak przypomina, że nim powstało malarstwo pejzażowe, od dawna już istniały mapy, znane co najmniej od czasów starożytnej Grecji<sup>2</sup>. Dlatego ogromna mapa Niderlandów, zajmująca całą ścianę pracowni, stała się modelem „sztuki malowania” na słynnym obrazie Jana Vermeera o takim właśnie tytule. Ale znaczenie mapy dla malarstwa czy literatury nie sprowadza

---

<sup>1</sup> M. Madurowicz, „*Za siedmioma górami...*”. *Geografia i literatura – świadoma przyjaźń czy intuicyjny romans*, w: *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka i M. Zielińska, Warszawa 2012; E. Rybicka, *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 14–20.

<sup>2</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 158.

się do alegorii. Zdaniem interpretatorki malarstwa holenderskiego Svetlany Alpers, istnieje koincydencja pomiędzy „mapowaniem” i obrazowaniem, zaś mapy odegrały inspirującą rolę w rozwoju sztuki Niderlandów, również pejzażowej<sup>3</sup>.

Nieczęsto się pamięta, że w polskim przypadku udział w zainteresowaniu literatury i geografii krajobrazem również mogła mieć kartografia, w ujęciu historiograficznym. Wszystko bowiem na to wskazuje, że jako pierwszy nazwą „krajobraz” posłużył się – w znaczeniu mapy – Joachim Lelewel<sup>4</sup>: dziejopis, geograf, kartograf i nauczyciel romantycznych poetów. Do grona tych poetów zalicza się przede wszystkim Adam Mickiewicz, o którym można by powiedzieć, że na dobrą sprawę został wychowany przez wielkich geografów i kartografów wileńskich: „Grodka” (G.E. Grodecka), Jana Śniadeckiego i Joachima Lelewela.

Chciałabym wstępnie prześledzić leksykograficzną drogę „krajobrazu” w Polsce, jej związki z mapą i pejzażem literackim, by postawić pytanie o możliwe konsekwencje kartograficznej u nas genealogii „krajobrazu” dla twórczości Mickiewicza, zwłaszcza u jej początków, kiedy wpływ Lelewela był na wileńskiego poetę największy. Czy to ważne, że twórca literackiego pejzażu litewskiego – z czasem niewątpliwie ideologicznego, ze względu na jego rangę w polskim dyskursie tożsamościowym – miał do czynienia z taką formą konceptualizacji przestrzeni? Jak zastrzeża Tuan, mapę wiele różni od pejzażu malarskiego i literackiego, na przykład nie operuje ona perspektywą, jest też ahistoryczna.

---

<sup>3</sup> S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, s. 119–168.

<sup>4</sup> Wspomina o tym I. Chrzanowski w *Joachim Lelewel: człowiek i pisarz*, do druku przygotował S. Pigoń, Warszawa 1946, s. 82: „Jeden neologizm Lelewela, poczytany przez Jana Śniadeckiego za «nieszczęśliwy i niepotrzebnie wymyślony», przyjął się powszechnie: krajobraz (choć nie w Lelewelowskim znaczeniu, tj. nie w znaczeniu mapy)” [podkreśl. – I. Chrzanowskiego].

Autor *Ballad i romansów* lubił lokalizować wyobraźnię, odradzał kolegom po piórze sytuowanie światów przedstawionych w krajach, które nie istnieją na mapie i w historii. Od kiedy opuścił Litwę, również i w życiu miał zwyczaj wiązać podróż z mapą, z której czynił świadka swoich wędrówek. Czytamy w listach prośby o wykreślenie itinerarium podróży odbytych wspólnie z adresatem lub narysowanie trasy wyprawy Mickiewicza i niejako ponowienie jej palcem na mapie. Prośby te kieruje zazwyczaj do ludzi sobie bliskich, z którymi łączy go wspólna przeszłość i przestrzeń, poczucie zrozumienia, pokrewieństwo duchowe. Ze Szwajcarii pisze do Domeyki w Coquimbo, otrzymawszy sygnał o tęsknocie przyjaciela: „Jeśli ci tam będzie bardzo ciężko, to zmykaj do nas. Ach, ach! Było tu w Lausannie miejsce na chemię! Znajdź tam na mapie jezioro Lemman i moją nową ojczyznę. To jezioro i góry mam przed oczyma”<sup>5</sup>. Znalazienie jeziora i gór na mapie winno pomóc Domeyce w próbie zobaczenia tego, co Mickiewicz „ma przed oczyma”, kartograficzny obraz miejsca można przełożyć na widok rzeczywistych gór i jeziora. Tajemnicę takiego przekładu – mapy na widok natury i widoku natury na mapę – zapewne posiadał Domeyko, który sam parał się kartografią. I Mickiewicza przecież można o nią posądzać, skoro się do niej tutaj odwołuje – wiedział o mapach niemało.

Wydaje się, że sytuacja w liście do Domeyki jest podobna do tej, którą znamy z wiersza Słowackiego *Rozłączenie*. Tutaj jednak adresatka „próżno [będzie] krajobrazy tworzyć”<sup>6</sup>, co więcej – bez udziału mapy. Daremność wysiłku jej wyobraźni wynika jakby z założenia, że „krajobrazów” nie można tworzyć, można je tylko odtwarzać. I dlatego mówiące „ja” potrafi „malować myślą” wi-

---

<sup>5</sup> A. Mickiewicz do I. Domeyki, Lozanna, 7.12.1839, w: *Dzieła*, t. 15, *Listy*. Część druga: 1830–1841, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 2003, s. 505–506, list 539.

<sup>6</sup> J. Słowacki, *Rozłączenie*, w: *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 99. Nie ma jednak mowy o wpływach, wiersz Słowackiego został napisany w 1835 roku, ale pierwodruk pochodzi z 1857. Zob. tamże, s. 100.

dzianą wcześniej Litwę, zaś „ty” liryczne, nie znając górskich okolic Lemanu, pozbawione jest podobnej możliwości. O jakich jednak „krajobrazach” mówi Słowacki: należących do sztuki pejzażach (poetyckich lub malarskich) czy wyobrażaniu sobie widoków natury? W *Rozłączeniu* idzie najpewniej o to drugie – „malowanie myślą”<sup>7</sup>, lecz w obyczajach językowym epoki nie jest to wcale jasne.

W czasie, o którym mowa, dokonywał się najprawdopodobniej ruch znaczeń w obrębie leksemu „krajobraz”, który oznacza teraz już nie tylko „widok natury”, lecz i jego reprezentację. Zmianę tę poświadcza opalizowanie znaczeń krajobrazu w *Rozłączeniu*, bowiem wspomnianą „próżność” wysiłku adresatki litewskiej wolno rozumieć jako daremność aktu wyobraźniowego (zobaczyć widok niewidziany wcześniej), jak i nieumiejętność „malowania” widoku (słowem) – tej drugiej przeciwstawiona została deskryptywna aktywność „ja” oraz realność wiersza. Inna rzecz, że demonstrowany w *Rozłączeniu* kreacjonizm i swoboda wyobraźni, owo „zwalanie” nieba, ma paradoksalnie fundamenty mimetyczne, bowiem i tak wymaga naocznego doświadczenia widoku.

Kolejnego przykładu dynamiki znaczeniowej „krajobrazu” w I połowie XIX wieku dostarcza *Słownik języka Adama Mickiewicza*, który notuje tylko jedno znaczenie tego leksemu: „widok okolicy”, ale wszystkie cztery jego użycia zaliczone są do „przenośni”<sup>8</sup>. Dwa przykłady zostały zaczerpnięte z *Pana Tadeusza*, z opisu serwisu, m.in. tego z „piankami i cukrami”, które „[udają] przewybornie krajobraz zimowy”, zatem są dziełem sztuki cukierniczej. Wcześniej, bo jeszcze w Wilnie, wykorzystał poeta „krajobraz” w przedkładzie *Snu* Byrona (1824), w kontekście bardzo interesującym:

---

<sup>7</sup> Badacze zwykle interpretują ten liryk, zakładając, że mowa w nim o pięknie natury, oglądanym w osamotnieniu, w rozłączeniu z osobą bliską. Zob. C. Zgorzelski, *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, Lublin 1961, s. 209; T. Kostkiewiczowa, *Rozłączenie*, w: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1980, s. 21–25.

<sup>8</sup> *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski, S. Hrabec, Warszawa 1968, t. 3, s. 494.

Opowiem wam, co mi się przywidziało:  
Może we śnie. – Bo kiedy sen uwięzi ciało,  
Duch wolny może obieć rozległą krainę  
I długie pasmo życia w jedną zwić godzinę.  
Zdało mi się, że widział młodych ludzi dwoje,  
Chłopca i dziewczkę; stali na wzgórku oboje,  
A wzgórek był zielony, pochyłej urody,  
Niby jaki przylądek; tylko zamiast wody,  
Wkoło żywy krajobraz i powiewna fala  
Kłosów i sianozęci [...]⁹.

Jest to część snu, „przywidzenia”, w którym podmiot inaczej niż w naturze doświadcza przestrzeni i czasu, zaś „żywy krajobraz” zjawia się w kontraście do sztuczności całej wizji – „żywy” oznaczać ma więc „naturalny”, może też „dynamiczny”. Jednakże potrzeba podkreślenia przymiotnikiem przynależności tego „krajobrazu” do widoków natury sygnalizowałyby – w zgodzie ze zwyczajem przenośnego stosowania tego leksemu przez poetę – powszedniość innej praktyki, tj. kojarzenia „krajobrazu” z „nieżywym”, „udawanym”, artystycznym przedstawieniem. Mickiewicz znał zatem przede wszystkim „krajobrazy” sztuczne, „udawane” – powstaje pytanie: skąd?

I jeszcze jeden przykład, autorzy *Słownika języka Adama Mickiewicza* zaczerpnęli go z korespondencji, przy której wypadnie zastrzymać się na chwilę. To znowu fragment z listu do kartografa Domeyki i znowu dotyczy Szwajcarii:

Okna mam z mego pokoju na jezioro Lemana i na Alpy, tylko szkoda, że do jeziora daleko. Wolę ja nasze litewskie krajobrazy, na których zaraz można położyć się i przespać się, niż te dalekie bliki, co oczy łudzą jak kamer-obscura<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> A. Mickiewicz, *Sen. Z Lorda Byrona*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 162, w. 23–32 [podkreśl. – D.Z.].

<sup>10</sup> A. Mickiewicz do I. Domeyki, Lozanna, 11.08.1839, w: *Dzieła*, t. 15, s. 481, list 527.

(Chciałoby się wiedzieć, kto pierwszy pokazał Mickiewiczowi „kamer-obscura” – przyrząd używany także w astronomii, a więc i geografii – tymczasem jednak to pytanie zawieśmy na kołku.) Przytoczony fragment dobrze pokazuje pojemność znaczeniową „krajobrazu”, który jest w liście do Domeyki i widokiem natury („można się położyć i przespać”), i obrazem tego widoku („dalekie bliktry”); mamy wreszcie i przyrząd („kamer-obscura”) służący do przekształcenia widoku w jego reprezentację. Zniechęcenie Mickiewicza nadlemańskimi okolicami wygrane zostało właśnie na paradoksie tego dwoistego „krajobrazu”, który jest realny, a zarazem tylko udaje realność (reprezentacja). Wieloznaczeniowość leksemu dla poety bywa zawsze zaletą, a korzyść w przypadku „krajobrazu”, przesuwanego na osi semantycznej od „natury” do „sztuki”, polegała na obdarzeniu reprezentacji iluzją oryginału, który z kolei może przejmować artyzm dzieła sztuki. Wydaje się, że z podobnego prawa – ale wcześniej niż Słowacki i Mickiewicz – skorzystał Leleweł, nazywając mapę „krajobrazem”.

Leleweł używał tej nazwy w swoich publikacjach już w 1811 roku, wówczas to bowiem ukazał się dodatek do dzieła *Uwagi nad Mateuszem herbu Cholewa* [...] w postaci składanej mapy, która nosiła tytuł *Krajobraz do objaśnienia opisów Mateusza Cholewy*<sup>11</sup>. Jak przed Lelewelem w polszczyźnie funkcjonował „krajobraz”, dokładnie nie wiadomo, przeglądanie słowników prowadzi jednak do wniosków wystarczająco intrygujących, by poświęcić mu chwilę uwagi.

W *Słowniku polszczyzny XVI wieku* brak hasła „krajobraz”, brak też „mapy” w znaczeniu kartograficznym, „mapa” oznacza tutaj „obrus, serwetę, ręcznik, giezłko”, czemu towarzyszy adnotacja, że w słowniku Lindego występuje „mapa w innym znaczeniu”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> H. Hleb-Koszańska, M. Kotwiczówna, *Bibliografia utworów Joachima Lelewela*, Wrocław 1952, poz. 7. W kolejnym wydaniu (J. Leleweł, *Polska wieków średnich*, t. 1, Poznań 1846, s. 180–181) mapa nosi tytuł *Krajobraz do objaśnienia powieści Mateusza herbu Cholewa*.

<sup>12</sup> *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 13, Wrocław 1981, s. 149.



„Krajobrazu” nie ma też w *Słowniku języka polskiego* (1807–1814) S.B. Lindego, który dokumentował w uproszczeniu stan zastany przez pisarzy romantycznych. Linde notuje natomiast leksem „kraj” w znaczeniu „część/fragment” – „kraj ziemi, część ziemi, okolica”, oraz „krajopis” w znaczeniu „ziemiopis, geograf”<sup>13</sup>. Być może właśnie przez analogię Lelewel utworzył „krajobraz”, zamieniając w istniejącym już leksemie tekstowe przedstawienie świata na graficzne. Znajdziemy u Lindego rzeczywiście hasło „mapa” („mapka, mapeczka”) jako „wyobrażenie królestw, prowincyj etc., z wymiarem ich obszerności, na kartach sztychowane”, nawet z ceną informacją na temat ich relacji do przedstawianej przestrzeni: „rysowanie map na tym zawisło, żeby na papierze ustanowić punkta, któreby tak były między sobą położone, jak są położone na polu przedmioty”.

Wniosek z tego etapu przechadzki leksykograficznej byłby taki, że w polszczyźnie przed Lelewelem istniał wyraz „mapa”, a także „karta geograficzna”, bo tego ostatniego terminu używa Jan Śniadecki<sup>14</sup>. Ale Lelewel nie wykorzystuje żadnego z nich i wybiera „krajobraz”, którego wówczas nie było w użyciu, a więc tworzy jeden ze swoich neologizmów.

To naturalnie hipoteza, którą można by weryfikować, śledząc na przykład, jak w praktyce kartograficznej tytułowano dawne polskie mapy. Kiedy jednak przejrzymy dość przypadkowo wybrany zbiór Tomasza Niewodniczańskiego<sup>15</sup>, zorientujemy się, jak płonna była nadzieja na uzyskanie potwierdzenia tą drogą, ponieważ mapy te – oraz ich nazwy – przeważnie były dziełem obcych geografów i kartografów: niemieckich, holenderskich, francuskich. Nieraz to zresztą podkreślał Lelewel – że Polacy lubią podróżo-

---

<sup>13</sup> S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1808, t. 2, s. 1118.

<sup>14</sup> J. Śniadecki, *Jeografia, czyli opisanie matematyczne i fizyczne ziemi*, Wilno 1809, s. 474.

<sup>15</sup> *Imago Poloniae. Dawna Rzeczpospolita na mapach, dokumentach, starodrukach w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego*, t. 2, Warszawa 2002.

wać, ale nie „mappować” i w rezultacie są „mówieni” przez innych<sup>16</sup> – kiedy upierał się przy swojej praktyce „polskiego rytownika”, mimo skromnych raczej możliwości warsztatowych. Zawód płynący ze strony praktyki tytułowania map nie podważa jednak wcześniejszego wniosku, każącego przypuszczać, że Lelewel mógł być skazany na samodzielność nazewniczą, zwłaszcza jeśli nie chciał czuć się „mówionym”.

Pomińmy powody, dla których Lelewel neologizm wprowadził – można je tylko zgadywać – i zobaczymy, co dzieje się w polszczyźnie „po Lelewelu”. Stan języka notuje „słownik warszawski” (t. I – 1900 rok). Otóż znajduje się w nim hasło „krajobraz” i przypisano mu aż trzy znaczenia: 1) „widok okolicy”; 2) „obraz przedstawiający okolicę, pejzaż, landszaft”, z użyciem wynika, że w znaczeniu zarówno obrazu malarskiego, jak i poetyckiego; 3) „mapa «Kraj+Obraz»”<sup>17</sup>. Prócz bogactwa znaczeń „krajobrazu”, łączącego teraz aspekt natury, sztuki (w tym literatury) i kartografii, najważniejsza jest wymowa przykładów to ilustrujących. I tak, „krajobraz” w znaczeniu „mapy” nie został poparty żadnym użyciem, co oznaczałoby śladowe bądź archaiczne stosowanie go w praktyce językowej. Najstarsze przykłady rozumienia „krajobrazu” w obu pozostałych znaczeniach – jako „widoku okolicy” i „obrazu przedstawiającego okolicę” – pochodzą z dzieł Mickiewicza, odpowiednio, pierwszy, z przekładu *Snu* Byrona, drugi, z *Pana Tadeusza*.

Mogłoby to oznaczać, że Lelewelowski neologizm – tj. „krajobraz” w znaczeniu „mapy” – nie przyjął się w polszczyźnie, ale pozostał w zmienionym znaczeniu jako neosemantyzm oznaczający „widok” naturalny oraz jego przedstawienie w sztuce. Zaś owo przesunięcie semantyczne dokonało się m.in. w języku i za

---

<sup>16</sup> J. Lelewel, *Geografia. Opisanie krajów polskich*, w: *Polska, dzieje i rzeczy jej*, t. 1, Poznań 1858, s. 167.

<sup>17</sup> J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa 1952.

sprawą praktyki twórczej Adama Mickiewicza. To znowu intuicja, wymagająca fachowego potwierdzenia, ale w świetle owych wstępnych poszukiwań słownikowych, zwyczajów językowych romantycznych poetów oraz bogactwa Lelewelowskich publikacji geograficznych i kartograficznych<sup>18</sup> wydaje się prawdopodobne, że „krajobraz” Lelewela mógł inspirować Mickiewiczowskie rozumienie „krajobrazu”.

Postromantyczny „słownik warszawski” przynosi też cały wachlarz innych wyrażeń pochodnych, analogicznych do „krajobrazu”, zaczynając od przysłówka „krajograficznie” („opisując kraj geograficznie”, co wykorzystał Słowacki w *Beniowskim*, zapowiadając: „krajograficznie strofami wyłożę, jaka mię droga prowadzi z Parnasu”), przez „krajowiednię” („opis okolic jakiegoś kraju, chorografia, topografia”), „krajopisarza” (trudniący się „opisywaniem kraju”), „krajorys” („zarys jakiego kraju, plan, mapa”), po osobliwy, ale interesujący z literaturoznawczej perspektywy twór „krajotęska”, objaśniany przez złożenie „Kraj+Tęsknić”. Ich mnogość dowodzi przede wszystkim literackiej, piśmienniczej kariery słowa i ogólnokulturowej popularności zajęcia „krajopisarckiego” czy krajoznawczego, które z ogromnym powodzeniem uprawiał m.in. Wincenty Pol<sup>19</sup>. Wskazuje również na ewolucję geografii jako nauki zwracającej się stopniowo z coraz większym zainteresowaniem ku badaniu krajobrazu<sup>20</sup>. Jednak widać już na podstawie tych obserwacji leksykograficznych, że im dalej w głąb XIX stulecia, tym

---

<sup>18</sup> Piszę o nich w szkicu *Geografia w Wilnie*, w: *Geografia Słowackiego*, s. 145–156.

<sup>19</sup> *Wincenty Pol jako geograf i krajoznawca*, red. A. Jackowski i I. Sołjan, Kraków 2006. Jest to praca zawierająca wielostronne omówienia dorobku Pola, w tym historycznoliterackie.

<sup>20</sup> Warto podkreślić, że na początku XX wieku „krajobraz” uznawano za to, co łączy poszczególne odmiany i przedmioty geografii: „stanowi krajobraz syntezę wszystkich elementów geografii, jest niejako odbiciem danego środowiska geograficznego”. (E. Maliszewski, B. Olszewicz, *Podręczny słownik geograficzny ze szczególnym uwzględnieniem Polski, jej spraw i interesów*, Warszawa [1926], t. 1, s. 616–617; hasło „krajobraz”).

bardziej „krajobraz” wymyka się z rąk kartografów, dostając się we władanie pisarzy i artystów. Kartografom zostaje mapa, która w „słowniku warszawskim” ma bardzo już precyzyjną definicję<sup>21</sup> – jest tu także nazywana „małpą” (czy ze względu na naśladowanie?) – oraz rozbudowaną listę specjalistycznych terminów pomocniczych. Jeśli zatem to Lelewel wprowadził do polszczyzny wyraz „krajobraz”, to w ostatecznym rozrachunku okazało się, że przysłużył się tym gestem bardziej literaturze niż kartografii.

Wybór nazwy mapy, jakiego dokonał Lelewel u progu swej kariery, może wskazywać na intencję wyposażenia graficznego obrazu danej przestrzeni w realność i prawdziwość widoku natury; być może pożądanę też były inne właściwości „widoku okolicy”, jak: koherencja, totalność, równoczesność. Wypada napomknąć przynajmniej, że Lelewel posługiwał się słowem „widok” w swoich pracach metodologicznych jako pojęciem definiującym m.in. istotę historii<sup>22</sup>. Wskazuje to zapewne na preferencje postrzegania wzrokowego jako tego typu odbioru, który historykowi i zwykłemu czytelnikowi może pomóc w uobecnianiu przeszłości.

W historii kartografii „widok” również zajmował uprzywilejowaną pozycję, a kolekcja map Lelewela stale się powiększała. W *Albumie rytmownika polskiego* zamieścił on kilka bardzo ozdobnych map, reprezentujących *picturae geographicae*, np. z XIV wieku – kontynenty i ważniejsze państwa były na nich oznaczone za pomocą

---

<sup>21</sup> „Karta geograficzna, symboliczny obraz powierzchni kuli ziemskiej albo jej części, przeniesiony na płaszczyznę.”

<sup>22</sup> „Widok” u Lelewela oznacza, zdaje się, tyle, co aspekt, perspektywa, взгляд, strona czegoś, punkt widzenia, jak w tym fragmencie *Historyki rękopiśmiennej*: „że przeto śledząc skutków z jednych, a przyczyn z drugich wypadków, rozstrąsane są wszystkie okoliczności, w których te ludzkie wypadki są położone, a te okoliczności odnoszą się do troistych widoków, z samej uwagi, nad czym się historia zastanawia wypływających: to jest że historia, jakieśmy ją wzięli wykladać, co się w pewnym miejscu i w pewnym czasie z ludźmi dzieje, więc okoliczności są: w miejscu, czasie i wypadkach, i we wzajemnych ich kombinacjach”. J. Lelewel, *Dzieła*, t. 2, cz. 1, *Pisma metodologiczne*, oprac. N. Assorodobraj, Warszawa 1964, s. 120–121.

rysunków zamków i świątyń<sup>23</sup>. Na innych znów diagramowi mapy towarzyszyły – w kartuszu albo wokół ramy – obrazki ze scenami rodzajowymi, strojami mieszkańców „mappowanych” ziem bądź charakterystyczną dla nich roślinnością i zwierzyną<sup>24</sup>. Wreszcie, i to dotyczy nawet kartografii siedemnasto- i osiemnastowiecznej, były też „widoki”, przeważnie miast, powstające przez połączenie werystycznie litografowanej (lub malowanej) panoramy z przestrzennym planem miasta, np. Gdańska, Poznania, Warszawy, Krakowa, Wilna<sup>25</sup>. „Widoki” są więc jakby syntezą malarstwa pejzażowego i mapy lub planu.

Analizując ilustrowane mapy świata, Katarzyna Zalewska-Lorkiewicz nawet w najstarszych – i tych zwłaszcza – dostrzega równoczesne dążenie do umownego oraz do zindywidualizowanego przedstawienia miejsc. Niepowtarzalność starano się na mapie osiągnąć poprzez sygnalizowanie charakterystycznej architektury miast, zajęć mieszkańców danej krainy czy ukształtowania terenu, czasem o takiej sugestywności, że np. „mapy średniowieczne są w gruncie rzeczy obrazami”<sup>26</sup>.

W kontekście pejzażu malarskiego i literackiego, ku któremu tu zmierzamy, warta podniesienia wydaje się jeszcze jedna cecha kartografii Lelewela – że „mappował” on przeszłość. Na mapie historycznej świat przedstawiony jest więc wyjątkowo nietrwały i poznany fragmentarycznie (np. ze względu na brak źródeł), i w gruncie rzeczy już nieistniejący. Zaś w owym nieistnieniu pierwowzoru dzieło kartografa-dziejopisa bardzo przypomina światy kreowane w literaturze. Najczęściej zresztą oryginałem, który mapa histo-

---

<sup>23</sup> J. Lelewel, *Album rytownika polskiego*, Poznań 1854, karta pt. *Picturae geographicae saeculi XIX*, nlb.

<sup>24</sup> Tamże, karta *Mapa mundi...* (1378), nlb.

<sup>25</sup> I były to zarówno zestawienia panoramy z planem na jednej karcie (obok siebie), jak i swoiste syntezы obu rodzajów przedstawień. Są one licznie reprezentowane w *Imago Poloniae*, s. 232–237.

<sup>26</sup> K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ilustrowane „mappae mundi” jako obraz świata. Średniowiecze i początek okresu nowożytnego*, Warszawa 1997, s. 26.

ryczna reprezentuje, nie jest wcale świat, tylko po prostu tekst, kronika, rocznik – świat zapośredniczony w tekstach – o czym przekonuje choćby przywołany tytuł jednej ze starszych map Lelewela (1811) *Krajobraz do objaśnienia opisów Mateusza Cholewy*, tj. kroniki Kadłubka. Dlatego na ów sztuczny widok (mapę) składał się w przypadku Lelewela zazwyczaj konglomerat kilku widoków/krajobrazów: naturalnych i kulturowych. Nałożenia różnych planów czasowych Lelewel dokonywał za pomocą kolorów, scalenie kilku przestrzeni osiągał przez „wkadrowywanie” w jedną mapę fragmentu innej (w odmiennej skali, np. zbliżeniu), co można by przełożyć na relację tekstu głównego do pobocznego i swoistą dygresyjność<sup>27</sup>.

Właśnie owa sztuka przekładu: krajobrazu na mapę, tekstów na mapę, mapy na tekst, mapy na krajobraz literacki (pejzaż), układana przez Lelewela w jego pracach i z katedry wileńskiej, mogła odegrać intrygującą rolę w kształtowaniu się romantycznej sztuki deskrypcji. Zilustrujemy wielokierunkowość Lelewelowskich translacji – będą to przykłady z wczesnych jego dzieł, które miały czas inspirować poetów romantycznych. Pierwszy pochodzi z *Dziejów starożytnych Indji* (1820) i pokazuje bardzo literacki pejzaż Azji:

Środek Azji, wynioślejszy nad inne okolice, otoczony i przepleciony potężnymi pasmami, sto ramion górzystych na wszystkie strony rozgałęzionych rozsyła, a naokoło jest zdrojowiskiem największych rzek ogromną masę ładu porzających. W części zachodniej tych środkowych wyniosłości, z pośrodku ciemnych lasów, pomiędzy dwiema szeregami gór, wydziera się, prawie pojedynczy, ku południowi dążący Indus<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Słowacki, mistrz dygresji, zapamiętał Lelewela – w *Balladynie* – jako dziejopisa uwielbiającego topienie przeciwników w „notach” i „przypisach”; chodziło zapewne o polemiczność, którą istotnie Lelewel uważał za cechę uzdrawiającą życie publiczne (podobnie jak Mochnecki), ale też chyba bliski im obu dygresyjny tok narracji.

<sup>28</sup> J. Lelewel, *Dzieje starożytne Indji [!] ze szczególnym zastanowieniem się nad wpływem, jaki mieć mogła na strony zachodnie*, Warszawa 1820, s. 1.

Ten literacki opis wydaje się jednak rodzajem ekfrazy mapy Indii, dołączonej do książki, z której cytat został wyjęty<sup>29</sup>. Inny charakter ma fragment otwarcie już przez autora związany z mapą i przynoszący instrukcje jej kolorowania – dotyczy on „krajobrazu” *Grecja brzegi Asji czasu wojny Trojańskiej r. [...] 1270*, dołączonego do *Dziejów starożytnych* (1818):

Czerwono obwieść, podług oznaczonych punktami granic: cały kraj od góry Olympu do Thermopyl, z przyległemi wysepkami; Etołją, Atheny i co się między niemi znajduje; Korinth i cały półwysep Nerikos i wyspy aż do Zakynthu; Kreteę, Eubeę i wszystkie (prócz Kallisty) między niemi leżące wyspy: Skyros, Kalydnę, Kos, Nisyros, Syrne, Rhodu, Krapathos, Kasos: – Tym sposobem odznaczone zostaną miasta wspólnie do wyprawy przeciw Troi należące. Zielono odznaczyć: wyspy Thasos i Kallistę, a podkreślić tym kolorem wyrazy Kadmei i dawne osady Feników. – Tym sposobem oznaczone są Fenickie osady. Żółto: cały kraj Epiros, i Akarnanów i wyspy Tasjów. Niebiesko: Od Olympu wszystkie pobrzeża północne czyli Thracją; tudzież wyspy Lemnos, Imbros, Samos. Cynobrem resztę pozostałą czyli Asją z wyspami Tened, Lesb, Chios, Samos i pobliskimi<sup>30</sup>.

To z kolei nie tyle przekład mapy – która powstała na podstawie m.in. eposu Homera – na tekst, ile studium mapy, które ją zarazem współtworzy (kieruje wykreślanie granic pomiędzy miastami-państwami) i objaśnia (układ sił, kierunki napięć podczas wojny trojańskiej). Trudno przecenić wagę podobnych opisów i „krajobrazów” dla poety budującego teatr swojej wyobraźni i szukającego jej topograficznego wypełnienia. Owa prowadzona przez autora-kartografa kolorowa kreska porządkuje grecki świat, ale – jeśli instrukcja zostanie wykonana – może też być śladem doświad-

---

<sup>29</sup> Wydanie wyposażone zostało w dwie karty, na nich – prócz rysunków świątyń i posążków bóstw „indyjskich” – cztery mapy, jedna z nich obejmuje kontynent azjatycki.

<sup>30</sup> J. Lelewel, *Dzieje starożytne od początku czasów historycznych do drugiej połowy wieku szóstego ery chrześcijańskiej*, Wilno 1818, s. 488–489.

czenia owego świata przez czytelnika-kolorystę. Dzięki istnieniu tekstu tej instrukcji kartograf, zwykle ukryty za mapą, ujawnia się i odgrywa rolę przewodnika w procesie poznawania przeszłości, który komentuje krok po kroku kolejne etapy „wchodzenia” w świat Grecji z czasów wojny trojańskiej i odsłaniające się widoki historyczne.

W podobną stronę zdaje się zmierzać – choć z odmiennego punktu wychodzi – wzruszająca prośba Mickiewicza z ostatniego listu skierowanego do Maryni Mickiewiczówny, kiedy opisuje najstarszej córce swoją podróż do Turcji i przez nią prosi młodsze dzieci: „niech na mapie wykreślą drogę, kędyśmy żeglowali”<sup>31</sup>. Jak poeta tłumaczy, dzieci odbędą w ten sposób egzamin z geografii, zapewne jednak dzieciom osieroconym tego roku przez matkę i opuszczonym przez ojca chciał umożliwić za sprawą medium mapy odbycie z nim razem tej – ostatniej, jak się okazało – żeglugi. Przy okazji dowiadujemy się z tego listu o domowej szafce, w której Mickiewicz przechowywał książkę z „mapami starożytnymi”<sup>32</sup> – czyimi? czy jedną? – i do niej kieruje teraz dzieci. Lelewel wychodzi od mapy, której towarzyszy tekst, Mickiewicz prosi o przekład słowa na obraz drogi – kreślony na mapie:

Owóż po odjeździe z Malty kierowaliśmy się ku brzegom Lakonii, mając z daleka na widoku Kretę z jej górą Idą, i opłynęliśmy przyłądek Matapan. Oleś powinien wiedzieć, jak się nazywał klasycznie i jaka tam była niegdyś świątynia. Zostawiliśmy wyspę Cytherę i dążyliśmy skroś Cyklad ku Paros i Syro. [...] Dalej między Chios i lądem zakręciliśmy ku Smyrnie, skąd wracając i zbliżając się ku brzegom między Lesbos i dawnym Pergamem, ujrzeliśmy dalej Idę trojańską, gdzie tyle razy bogi greckie schodziły się na radę. U stóp Idy równiny trojańskie. Byliśmy zbyt daleko od ujścia Ksantu i Symoentu, żeby je

---

<sup>31</sup> A. Mickiewicz do M. Mickiewiczówny, Konstantynopol, 3.10.1855, w: *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 16: *Listy. Część III*, oprac. S. Pigoń i L. Płoszewski, Kraków 1955, s. 551, list 1139. W najnowszym, „rocznicowym”, wydaniu dzieł Mickiewicza opuszczono cały passus z mapą i opisem podróży.

<sup>32</sup> Tamże, w przypisku.



dojrzyć, ale grób Achillesa postawiony w tak szczęśliwie wybranym położeniu, że długi czas i z różnych stron zawsze widny panuje nad całym pomorzem. Grób Ajaksa nieco dalej, mniej wyraźny<sup>33</sup>.

List Mickiewicza zawiera nie tylko opis trasy i widoków współczesnej podróży, bierze on w nim zapewne pod uwagę charakter mapy, którą będzie kreślił Oleś. Poza tym wybrzeża Grecji nie są po prostu „widziane i opisywane”, wzrok odsyła bowiem do pamięci kulturowej oraz lekturowej. Nawet, kiedy widzenie zawodzi, bo np. „równiny trojańskie” nie są z perspektywy żeglugi tak szczęśliwie położone jak „grób Achillesa”, to przecież wiadomo, że rozciągają się „u stóp Idy” – luki w postrzeganiu uzupełnia pamięć lekturowa albo mapa z domowej szafki. Mogła to być mapa Lelewela, nawet kilka „krajobrazów” Grecji pozwala na wykonanie Olesiowego zadania, niektóre wyposażone były w szczegółową legendę i miały zaznaczone świątynie i pomniki, przypominały raczej plan niż mapę<sup>34</sup>. W odbiorze dzieci Mickiewicza powstaje intersemiotyczny i multimedialny obraz Grecji, który przypomina kolorową rafę – braki jednego przekazu symbiotycznie wyrównuje inny. Rękę Lelewela wypada dostrzegać i w tej odwadze łączenia różnych deskrypcji i w przekładzie z jednego medium na inne – w ciągłym balansowaniu między „krajobrazami”: naturalnym, literackim, kartograficznym.

W powstawaniu literackich „krajobrazów” dostrzeżenie kartograficznej ręki Lelewela nie jest łatwe, m.in. dlatego, że linia rozwojowa polskich pejzaży wcale gładko się nie układa, w porównaniu do zachodniej Europy wydaje się – jak wynika z badań Marcina Cieńskiego – „nieciągła” i „nieprocesualna”:

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 552.

<sup>34</sup> Zwłaszcza w grę wchodzi *Atlas do Historji i Geografji starożytnej [...] polecony do użycia Szkołom i Instytutom naukowym* (Warszawa 1828), 28 mapek, w tym kilka z literatury – ze względu na oddziaływanie poprzez szkoły.

Zasadnicza różnica między polskim a europejskim modelem przedstawiania pejzażu w literaturze polegała na swoistej przypadkowości i chaotyczności pojawiania się elementów krajobrazowych w utworach polskich, na ich „nieprzewidywalności” i niestabilności<sup>35</sup>.

Wiele przyczyn składa się na podobny stan rzeczy, ogólną wskazywał wcześniej Janusz Sławiński, omawiając romantyczną sztukę deskrypcji, a mianowicie „stabilność” przez cały polski wiek XIX formuły opisu jako „malowania słowem”, co sugerowało związki tylko z malarstwem i tym modelem przedstawiania. Wszechobecność metaforyki malarskiej sprawiała, „że w językach zeszłowiecznej krytyki literackiej terminy odsyłające do doświadczeń sztuk plastycznych pseudonimowały często sprawy innego rzędu, dla których po prostu brakowało adekwatnych pojęć i nazwań”<sup>36</sup>. Nie tylko język krytyki nie był zbyt bogaty i różnicujący, ale samo malarstwo pejzażowe, które Cieński nazywa „fundamentalnym podłożem krajobrazu poetyckiego” w Polsce, badacz uznaje „za najsłabiej rozwinięty kontekst”<sup>37</sup>, złożony z nielicznych dzieł Norblina i Vogla. Wątpliwość tego kontekstu, brak rozwiniętej filozofii natury, pragmatyczne nastawienie najlepszych tekstów (np. o ogrodach) – to niektóre okoliczności sprawiające, że wprawdzie w literackich pejzażach powstałych między Naruszewiczem a Mickiewiczem bardzo wiele się zmienia, nie wiadomo jednak dokładnie, co owe zmiany warunkuje i jak one przebiegają.

Być może więc warto byłoby założyć, że przynajmniej w niektórych wypadkach ów mgławicowy kontekst sztuk plastycznych wzbogacała np. kartografia, w szczególności Lelewelowska, zaś jej inspiracja nie sprowadzała się tylko do pejzaży przeszłości, mogła być też obecna w sztuce pejzażu jako takiej.

---

<sup>35</sup> M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wrocław 2000, s. 15.

<sup>36</sup> J. Sławiński, *Opis*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 644.

<sup>37</sup> M. Cieński, *Pejzaże oświeconych*, s. 16–17.

Ręki Lelewela z pewnością trzeba szukać w *Balladach i roman-sach*, tutaj zwróćmy tylko uwagę na przykładowe inspiracje kartograficzne. Niektóre zostały już zauważone<sup>38</sup>, zwykle bez wskazywania genezy powiązań między mapą i pejzażem u Mickiewicza. Wymieńmy je pokrótce: 1) geograficzno-kartograficzne pojęcie „nowogródzkiej strony” jako całościowej ramy przestrzennej; 2) antropocentryczność, a nie „miejscocentryczność” przestrzeni *Ballad* – Nowogródek został wyróżniony tylko nominalnie i nie stanowi centralnego punktu; 3) zwyczaj lokalizowania na początku poszczególnych utworów wydarzeń mających się w nich rozegrać<sup>39</sup>; 4) konceptualna schematyczność i umowność przestrzeni<sup>40</sup>, która w toku lektury jest doświadczana/poznawana przez bohaterów i czytelnika; 5) konstruowanie ojczyzny jako „krajobrazu poznanego”.

„Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie” – w tym incipicie *Świtezii*, drugiej ballady, w porządku lektury Mickiewicz dokonuje aktu lokalizacji dla całości cyklu, m.in. posługując się geograficznym pojęciem „strony”, w znaczeniu okolicy. Jej nominalne centrum stanowi Nowogródek, w którym nie rozgrywa się akcja żadnego z utworów, istnieje on na zasadzie kartograficznej – jako punkt odniesienia – w relacji do niego sytuowane są światy innych ballad – wyraźnie jak w *Świtezii* lub tylko w sposób domyślny. Tuan zauważa, że mapa, zależna w swoich oznaczeniach od gwiazd (długości geograficznej, szerokości etc.), jest takim sposobem konceptualizacji przestrzeni, który nie nadaje wyjątkowości żadnemu z miejsc, nawet domowemu czy rodzinnemu – z perspektywy kartograficznej wszystkie są równie istotne.

---

<sup>38</sup> C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, s. 159–160 (o przestrzeni w *To lubię*): „Wrażenie, iż jest to jakaś konkretna miejscowość, «oznaczona na mapie», wzmacnia się tym bardziej, że narrator ściśle lokalizuje miejsce opowiadanej historii, wymieniając prawdziwą nazwę geograficzną majątku w Nowogródzczyźnie”.

<sup>39</sup> M. Cieński, *Pejzaże oświeconych*, s. 247.

<sup>40</sup> M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów” Mickiewicza*, w: *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak i M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 26.

Przestrzeń rozciągnięta na siatce stron świata sprawia, że idea miejsca jest wyraźna, ale jednocześnie nie przyznaje jakiemuś szczególnemu punktowi geograficznemu roli miejsca właściwego. Przestrzenna rama określona przez gwiazdy jest antropocentryczna, a nie miejsco-centryczna, i może ulegać przesunięciu, w miarę jak człowiek zmienia położenie<sup>41</sup>.

„Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie” wprowadza ową perspektywę zmieniającą się wraz z człowiekiem: poprzez sugestię, że w okolicy Nowogródka można trafić przypadkiem, ta bowiem „strona” istnieje obok innych, oraz poprzez metaforykę podróży, przejażdżki, podejmowaną w kolejnych balladach (np. *To lubię, Kurhanek Maryli*), również w puencie cyklu (*Dudarz*). Antropocentryczność – realizowana też w inny sposób przez Mickiewicza, jako subiektywizacja percepcji – którą wywodzę tu z kartograficznego zapisu/lektury przestrzeni, paradoksalnie otwiera na policentryczność „nowogródzkiej strony”, właściwą przestrzeni mitycznej. Myślenie mityczne opiera się – jak wskazuje Tuan – na założeniu, że miejsce, z którym czujemy się związani, przez religię bądź przeszłość, traktujemy jako „centrum wszechświata”. W *Balladach i romansach* ów środek świata wędruje razem z narratorem (on zaś wiedzie za sobą czytelnika) i znajduje swoje miejsce w pobliżu jeziora Świtez, w okolicach Ruty, „u Niemnowej odnogi”. Miejscem szczególnym – relacjonuje Tuan – staje się bowiem to, które jest znaczące pod względem kulturowym, a zatem „zgodnie z wierzeniami ludzi jest nie tylko ich domem, ale również domem ich opiekuńczych duchów i bogów”<sup>42</sup>.

Mickiewicz w swoim cyklu-przechadzce po „nowogródzkiej stronie” zdaje się prowadzić czytelnika po mapie tej okolicy i w efekcie owej podróży kartograficzne doświadczenie przestrzeni zamienia się w mityczne – poznajemy bowiem bogów i bohaterów zamieszkujących poszczególne miejsca oraz wiążące się z nimi hi-

---

<sup>41</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 190.

<sup>42</sup> Tamże.

storie. Spoglądając z perspektywy tej zamiany, np. na jezioro Świżeź, dostrzec w nim możemy nie tylko miejsce doznania nieskończoności („zdajesz się wisieć w środku niebokręga”), ale i miejsce, w którym zostaje ujawnione i przyjęte to, co wyparte i przemilczane, a więc pamięć o przeszłości. Dotąd bowiem jedynym znakiem istnienia średniowiecznego miasta Tuhana i tragicznego jego końca były „dziwy” i „strachy” z jeziora. Zaznaczmy tylko, że ujawnianie przeszłości – pamięci indywidualnej i zbiorowej – nie odbywa się w *Balladach* gładko i nie zawsze tak otwarcie jak w *Świżezi*.

W geście kulturowego odczytywania mapy „nowogródzkiej strony” Mickiewicz na oczach czytelnika konstruuje krajobraz ojczyzny, zdaniem bowiem geografów kulturowych: „Ojczyzna to krajobraz, który poznaliśmy. To znaczy taki, w którym przebiegały walki, który był zagrożony, wypełniony historią rodzin, miast i wsi. Nasza ojczyzna to ojczyzna rycerzy i bohaterów, bitew i zwycięstw, legend i baśni”<sup>43</sup>. Uczy też czytelnika owego „poznawania” krajobrazu, czynienia „centrum wszechświata” z każdego miejsca na mapie.

## Landscape and Map: a Romantic Affinity

### Summary

The author leads out of the linguistic practice of Joachim Lelewel, who was the first in Poland to use the term ‘landscape’ in the sense of geographical card. Then she follows the Polish history of the word ‘krajobraz’ (landscape), its connections with map and literary landscape in order to pose a question on possible consequences of the cartographic genealogy of ‘landscape’ for literary work. The author search for the answer to this question in the art of landscape in Mickiewicz’s *Ballady i romanse* (Ballads and Romances) as well as in his ‘map-oriented thinking’.

---

<sup>43</sup> Tamże, s. 197 (cytowane słowa pochodzą z dwudziestowiecznego niemieckiego almanachu i objaśniają znaczenie *Heimat*).



Hana Voisine-Jechova

emerytowany profesor Université Paris IV

## Przestrzeń i wizja neoromantyczna. Hiszpania w *Popiołach* Żeromskiego

Przestrzeń i czas, podstawowe pojęcia filozoficzne, odgrywają zasadniczą rolę w artystycznym odtworzeniu świata, a zwłaszcza w konstrukcji utworów literackich. W sposobie wykorzystania obu kategorii znajdują odbicie estetyczne tendencje epoki, indywidualna koncepcja powieści, dramatu czy poematu, filozoficzne nastawienie oraz życiowe doświadczenia pisarza. Nikogo już nie dziwi, że czas przybiera w fikcji narracyjnej różne formy. W eposejach antycznych czy średniowiecznych traktowany był w inny sposób niż w powieściach realistycznych XIX wieku, przeszłość i terażniejszość przeplatają się w kazaniach barokowych. Nie tylko w sztukach teatralnych, ale w każdym opowiadaniu epickim ukazywany jest czas skondensowany, czas przemilczany, czas powielony.

Opisy przestrzeni – rzadziej cytowane w pracach teoretycznych – są drugą dziedziną, w której dochodzi do estetycznego przekształcania doświadczeń naocznych, prawdziwych czy też prawdopodobnych. Literatura znajduje się w tym wypadku w sąsiedztwie malarstwa, równocześnie jednak spotyka się z problemami, które wynikają z jej specyficznego charakteru. Jeżeli ujęcie czasu związane jest wyraźnie, chociaż nie wyłącznie, z ogólnymi tendencjami opisu literackiego, z epoką i kierunkiem, do których dany

utwór należy, to wydaje się, że do opisu przestrzeni częściej przenikają indywidualne doświadczenia i zamiłowania pisarza, i to nawet wtedy, a może przede wszystkim wtedy, kiedy opisywanych krajów nie zwiedził. W opisach kamienic, mieszkań czy ulic, krajobrazów górskich lub morskich odbija się dramat ludzki, subiektywne doświadczenia pisarza łączą się ze stylistycznymi wymaganiami konstrukcji literackiej.

## Przeżycia osobiste i tendencje estetyczne

Żeromski nie jest autorem wizji antymimetycznych, scen fantastycznych, odbiegających zasadniczo i świadomie od doświadczeń czerpanych z rzeczywistości. W komentarzach do jego tekstów autobiograficznych oraz w pracach biograficznych badacze często zwracają uwagę na stosunki między jego przeżyciami a opisami literackimi, między bohaterami jego powieści a ludźmi, z którymi się spotkał, między budynkami, które zwiedzają jego postacie fikcyjne, a budynkami „rzeczywistymi”, które mógł oglądać bezpośrednio<sup>1</sup>. Czasami sam pisarz miał wrażenie, że odnajduje miejsca, o których już poprzednio pisał...<sup>2</sup>

W kreacjach inspirowanych rzeczywistością zewnętrzną przeplatają się zawsze, chociaż nierównomiernie, wątki dokumentalne i fikcyjne. Bohater literacki nie jest identyczny z modelem pozaliterackim, czasami można go wprawdzie utożsamić z pewną konkretną osobą na podstawie różnych aluzji, pozostaje on jednak w sferze fikcji literackiej. Czytelnik rzadko kiedy może sprawdzić obiektywność przedstawienia, a pisarze, chyba z wyjątkiem pewnych powieści historycznych, takich identyfikacji raczej unikają. Na-

---

<sup>1</sup> Zob. S. Żeromski, *Dziennik podróży*, Warszawa–Kraków 1933; S. Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Kasztelowicz i S. Eile, Kraków 1961.

<sup>2</sup> Po zwiedzaniu Mantuy pisze do Oktawii: „znalazłem miejsca, które już opisałem na niewidziane, według pamiętników, ale uczuciowo” (cyt. za: S. Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, s. 181).



tomiast opisy miast, kamienic i najróżniejszych miejscowości należą często do sfery tego, co istnieje „realnie” i co jest ogólnie znane. Odbija się w nich – chyba jeszcze wyraźniej niż w portretach postaci – estetyczny zamiar pisarza.

Żeromskiego uchwycenie przestrzeni – opisy miejsc widzianych lub wymarzonych – odpowiada zasadniczym tendencjom wyrazu literackiego. Podobnie jak prawie wszyscy pisarze łączy on iluzję bezpośredniego spojrzenia z opisem/interpretacją, do której przenikają wiadomości zaczerpnięte z najróżniejszych źródeł, motywy związane z osobistymi upodobaniami itd. Powszechnie wiadomo, że widzi się nie tylko to, co jest przed oczami, ale i to, co można byłoby widzieć, albo to, o czym po prostu się wie bez względu na spojrzenie. Znajduje to odbicie we wszystkich relacjach z podróży oraz w ich fikcyjnym opracowaniu. Poza tym w powieściach i opowiadaniach ewokacja przestrzeni wiąże się z narracją, która, rozwijając się w czasie, lepiej odpowiada możliwościom sztuki literackiej niż obrazy zatrzymane w bezruchu. Prowadzi to do dalszych modyfikacji miejsc widzianych albo raczej przez pryzmat fikcji oglądanych.

Przechodząc przez Pireneje, postacie Żeromskiego „widzą” to, co w ramach fikcji narracyjnej mogłyby widzieć, a także to, co wynika z ich wspomnień i marzeń, które są w pewnym sensie spowiedzią autora:

widzieli przed sobą zrazu w mglistym niebie, a później coraz oczywiściej, jakoby odległe chmury. Lecz chmur owych wiatr nie rozwiewał. Stały i stały. Złociste po nich snuły się szlaki, ciemne szły doły. Senne zastępy żołnierzy wskazywały sobie nawzajem ów kraj daleki, wołając, że wreszcie widać Pireneje. Cedro wlepiął w dal oczy i szukał w górach swej drogi. – Roncevalles! – szeptał, uśmiechając się do jasnych widziadeł pieśni owej, co uszła cało, gdy ludy wraz ze swemi dziejami zginęły. Błękitne widziadło było piękne, jak sama pieśń o Rolandzie! Stało zamglone i niepewne, jak ona<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> S. Żeromski, *Popioły*, t. 3, Warszawa–Kraków 1925, s. 23.

Wizualny charakter twórczości Żeromskiego nie ulega wątpliwości<sup>4</sup>, a jego zainteresowanie, także aktywne, malarstwem jest powszechnie znane. Wyobrażenie przestrzeni ma jednak u niego charakter wielowarstwowy. Składają się na nie pierwiastki związane z wszystkimi doświadczeniami zmysłowymi, uczuciowymi i myślowymi, co nadaje utworom pisarza bogactwo, którym jego czytelnicy zawsze się zachwycali. Przeżycia osobiste łączą się z reminiscencjami z lektury, ze wspomnieniami dzieł sztuki, które pisarz oglądał w różnych galeriach albo z którymi zaznajomił się w inny sposób. W efekcie granica między widzianym i wymarzoną zaciera się.

Wizualności opisów Żeromskiego towarzyszy również muzyczność<sup>5</sup>. Szukając w górach swej drogi, Cedro uśmiecha się do

---

<sup>4</sup> Oceniając *Wiatr od morza*, Jan Parandowski pisze: „Zdawało mi się, że nie czytam, lecz patrzę. [...] Żeromski widzi wszystko, o czym mówi. [...] Widzi jasno, czysto i wszystko układa się w jego wyobraźni w niesłychanie wyrazistych zarysach. Nie polega na doświadczeniu innych, choćby w najpospolitszych spostrzeżeniach. Każdy obraz zdobywa ponownie własną pracą, obojętny na to, ile razy i jak ten obraz odtworzyli pisarze wszystkich epok i narodów. Tym każdorazowym wysiłkiem sprzęga się z rzeczą widzianą całym sercem i stąd mu tak trudno rozstać się z najlichszym bodaj drobiazgiem” (cyt. za: S. Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, s. 411). Ową charakterystyką można posłużyć się przy interpretacji prawie wszystkich jego utworów.

<sup>5</sup> Zwiedzając Dolinę Kościeliską, ma wrażenie, że „całe to otoczenie wywiera urok muzyki”. Zob. S. Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, s. 110. W *Dziennikach* często pisze o koncertach, na których bywał, o wrażeniach wywołanych przez muzykę i stwierdza nawet: „Muzyka to najlepsza towarzyszką i opiekunką naszą. Bez niej myśl nie miałaby skrzydeł” (S. Żeromski, *Dzienniki I. 1882–1886*, Warszawa 1953, s. 291). Muzyka jest dla niego związana z ruchem, z naturą żywiołów i z przeżyciami ludzkimi. Po koncercie Szopena pisze: „Nagle rwie się ta muzyka i jak olbrzymi prąd wichru uderzają cię akordy, lecą w ciebie strumieniami zimna aż do kończyn palców” (S. Żeromski, *Dzienniki II. 1886–1887*, Warszawa 1954, s. 334) albo: „rwie się dusza do muzyki” (tamże, s. 487). Na muzyczność stylu Żeromskiego zwracano zresztą częściej uwagę. W Sieroszewski w liście do G. Daniłowskiego mówi o *Popiotech* jako o historycznej powieści „napisanej [...] muzycznym sposobem” (cyt. za: S. Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, s. 170). S. Adamczewski, poświęcając cały rozdział swojej monografii muzyczności Żeromskiego, pisze: „Z pasją miłości lubi zespalać Żeromski wzruszenia muzyczne.

widziadeł pieśni o Rolandzie. Góry zapraszają go do zastanowienia się nad drogą, która przebiega równocześnie w przestrzeni geograficznej i na poziomie egzystencjalnego poszukiwania sensu życia. Droga widziana przemienia się w „widziadło pieśni” – widok, poezja słowa i melodia stają się jedną całością, w pewnym stopniu nieuchwytną<sup>6</sup>. Z połączenia owych walorów i nastrojów wynika chwiejność, wieloznaczność, z którymi spotykamy się często u pisarzy epoki. U Żeromskiego są one uwypuklone, gdyż jego utwory są oparte, wyraźniej jeszcze niż u większości jego rówieśników, na kontrastach i na dramatycznym ujęciu rzeczywistości, zbliżających go do ekspresjonizmu. W powieściach i opowiadaniach Żeromskiego nie tylko łączą się ze sobą pierwiastki liryczne i epickie, ale odbija się w nich także jego zachwyt sztuką teatralną (część jego twórczości była zresztą poświęcona teatrowi). Mgliste marzenie, zacierające wyraźne kontury przedmiotów, znajdujemy obok opisów rażąco jednoznacznych, co podkreśla estetyczne walory obu.

Przywołana wcześniej scena nie jest opisem mimetycznym w zwykłym tego słowa znaczeniu. Żeromski przez Pireneje nie przechodził, nie przedstawia więc tego, co widział, ale stwarza wizję gór hiszpańskich na podstawie reminiscencji z miejsc innych i z wyobrażeń osobistych, chociaż stara się równocześnie o prawdopodobieństwo swojego opisu, posługując się sumiennie prowadzoną dokumentacją.

Do *Popiołów* zbierał Żeromski materiały przez wiele lat, jego rękopisy z rysunkami przedmiotów, o których pisze, świadczą

---

I nie tylko z tamtą pasją. Muzyka jest w jego odczuciu najdoskonalszą, najwyższą ze sztuk” (S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949, s. 105). O muzyce w życiu i twórczości Żeromskiego pisze Marian Wańczowski w swojej książce *Rola sztuki w twórczości Stefana Żeromskiego*, Opole 1972, s. 69.

<sup>6</sup> Z połączeniem wrażeń muzycznych i wizualnych spotykamy się u Żeromskiego częściej. Pisarz uważał na przykład Orzeszkową za lepszą malarzkę niż Sienkiewicz, równocześnie jednak po przeczytaniu jej *Chama* pisze: „Ona sprawia wrażenie pięknej muzyki na wiolonczeli językiem i podnosi myśli” (S. Żeromski, *Dzienniki III. 1888–1891*, Warszawa 1956, s. 488).

o dążeniu do ścisłego opisanego tego, co ma być przedstawione. Nad redakcją powieści pracował po powrocie z Rapperswille w latach 1897–1903, przeważnie w Nałęczowie, Zakopanem, Warszawie i częściowo podczas podróży do Włoch i południowej Francji w roku 1902. Można by więc zapytać, czy i w jaki sposób do scen hiszpańskich przenikał widok tego, co miał przed oczami lub znał z własnego doświadczenia.

Dla Żeromskiego typowe jest wyobrażenie świata i życia ludzkiego w ujęciu wertykalnym, na co wpływ miało doświadczenie gór. Nawet swoją własną egzystencję odczuwa pisarz jako wzlot i rzucanie się w dół<sup>7</sup>. Dołącza tym samym do licznego grona pisarzy, przede wszystkim reprezentujących nurt romantyczny<sup>8</sup>, i zajmuje między nimi jedno z czołowych miejsc. Bezpośrednio, ale też w różnych porównaniach lub aluzjach spotykamy się z „górami” w całej jego twórczości. Poświęca im wiele miejsca w swoich *Dziennikach*, wiele pisze o nich w korespondencji z narzeczoną Oktawią Rodkiewiczową<sup>9</sup>. Z górami związane są początki jego drogi literackiej<sup>10</sup>, „górskie” wrażenia przenikają także do jego odczytań pisarzy, którymi się zachwycił<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Charakteryzując swoje usposobienie psychiczne, pisze: „Gdzieś lecę, w przepaść czy do góry – nie wiem” (S. Żeromski, *Dzienniki II. 1886–1887*, s. 228) albo: „W cierpieniu wyprężonym jak struna i ciągłym i pod chmurami jak wysokie góry granice mającym, są urwiste przepaście, w które zlatuje się nagle, w mgnieniu oka” (S. Żeromski, *Dzienniki III. 1888–1891*, s. 456).

<sup>8</sup> Wykorzystaniem motywu gór w literaturze zajmował się na przykład Gaston Bachelard w studiach *Le Rocher* i *La rêverie pétrifiante*. Zob. G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1947, s. 183–204 i 205–232.

<sup>9</sup> Zob. na przykład S. Żeromski, *Listy (1884–1892)*, oprac. Z.J. Adamczyk, Warszawa 2001, s. 105, 217, 225, 229, 252, 275, 301 i niżej.

<sup>10</sup> Sam stwierdza: „Będąc raz na Świętym Krzyżu, doznałem niezrównanego wzruszenia na widok odwiecznych murów starożytnej świątyni i rozburzonego klasztoru – uczucia te odtwarzam w wierszydełku pt. *Na zwaliskach Świętego Krzyża*” (S. Żeromski, *Dzienniki I. 1882–1886*, s. 45).

<sup>11</sup> Czytając Szekspira, przyznaje: „Lubię wczytać się w Szekspira i zginąć w nim, zupełnie, jak się ginie w górach” (S. Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, s. 114).

Chodzi przede wszystkim o jego „rodzime” Góry Świętokrzyskie oraz o Tatry widziane i zwiedzane z Zakopanego, później o Alpy, które poznał już podczas pierwszej wycieczki do Szwajcarii i w bliskości których mieszkał potem przez cztery lata (1892–1896), kiedy pracował jako bibliotekarz w Rapperswille. Z *Dzienników podróży* można wnioskować, że Żeromski oglądał prawie wszystkie krajobrazy przez pryzmat gór, często gór polskich, jak niekiedy sam przyznaje. Będąc we Włoszech, widzi „skały, zlatujące w dół, wapienne urwiska jak Giewont”<sup>12</sup>. Pracując nad *Popiołami*, patrzy w Nervi na „dalekie, w śniegu zatopione liguryjskie Alpy”<sup>13</sup>. Żeromski widzi rodzime góry nawet wtedy, kiedy ich nie widzi, silniej przeżywa atmosferę tego, co było, niż tego, co jest, nie tylko w opowiadaniach i powieściach, ale też posługując się pędzlem<sup>14</sup>.

Z motywem gór łączy się u niego, tak samo zresztą jak w malarstwie romantycznym i w kierunkach mu bliskich, motyw ruin, ujętych jako czarne zdruzgotane mury sterczące do nieba. Ruiny, podobnie jak góry, związane są u Żeromskiego z uczuciami ludzkimi, z zachwytem, zgrozą i przecuciem rzeczy nieznanych<sup>15</sup>.

Jeżeli jednak góry łączą się z wrażeniem bycia wiekuistego, rzeczywistości istniejącej „pomimo czasu”, to ruiny ewokują dzieje człowieka w czasie, jego tragiczną przeszłość, katastrofy nieuniknione. W wyobrażeniu artystycznym ruiny mają charakter „historyczny”. Należą do krajobrazu, do tego, co można uchwycić jednym spojrzeniem albo raczej spojrzeniem malarskim, ale równocześnie ewokują, w sposób niepewny i mglisty, wydarzenia, które przebiegały w czasie i które mogą inspirować do opowiadania epickiego

---

<sup>12</sup> S. Żeromski, *Dziennik podróży*, Warszawa 1938, s. 63.

<sup>13</sup> S. Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, s. 176.

<sup>14</sup> Będąc w Rapperswille, maluje najwyższą górę z pasma Gór Świętokrzyskich – Łysicę. Zob. S. Żeromski, tamże, s. 121.

<sup>15</sup> Zob. „Jak pociąga nas wysoki górski szczyt lub stare ruiny z daleka widne, tak pociąga jakieś cierpienie, którego się jeszcze nigdy nie doświadczyło” (S. Żeromski, *Dzienniki III. 1888–1891*, s. 457).

i do przedstawienia dramatycznego. W ten sposób, łącząc nastawienie opisowe i narracyjne, przedstawia ich kontury i cienie także Żeromski<sup>16</sup>.

Jeżeli z jednej strony góry wywołują poczucie bezmiaru i wiekuistości, to z drugiej są one przestrzenią niebezpieczną, trudną do przejścia, przestrzenią z przełęczami i przepaściami. W tym wypadku opis gór kojarzy się ze świadomością ryzyka albo tragedii nieuniknionej, co można pokazać przede wszystkim na przykładzie alpejskich scen z opowiadania *O żołnierzu tułaczu*.

Widok gór łączy się u Żeromskiego coraz wyraźniej z obrazem morza i to w końcu go prowadzi do napisania *Wiatru od morza* (1922), gdzie zresztą, podobnie jak w przypadku inspiracji „górskiej”, aspekt wizualny kojarzy się z odnalezieniem przeszłości, z wizjami historycznymi i rozważaniami etycznymi.

Morze, podobnie jak góry, jest ważnym elementem w tworzonych przez Żeromskiego porównaniach. Pojawia się nawet w opisach krajobrazu alpejskiego. O tumanach w górach pisze on:

Całą masą swoją z głębin wypadły, rozdarły się na dwie wielkie części i uciekając, gnały wskroś powietrza. Już jednak po chwili znowu się złączyły w jedno ogromne latające morze. Zdawało się, że w nawale tych mgieł słońce przygasa. Kolumna stała w grubych, pierzastych tumanach, które niby fale morskiego przypływu, biegły do łańcucha Nägelisgrätli i z wolna się cofały. Powtórnie gdzieś wysoko mgły się rozdarły, i słup płonącego blasku uderzył między góry<sup>17</sup>.

Nawet bezpośrednio oglądając przestrzeń, pisarz odczuwa i podkreśla powinowactwo między morzem a górami. Kiedy opisyje podróż do Ajaccio, to właściwie nie wiadomo, czy na pierwszy plan wysuwają się góry czy morze:

---

<sup>16</sup> Wrażenie powstałe pod wpływem oglądanego obrazu łączy się u Żeromskiego często z ewokacją przeszłości, przede wszystkim przeszłości tragicznej, ruin, klęsk i śmierci. Znamienne z tego punktu widzenia jest jego zainteresowanie Grottgerelem, na które także zwrócił uwagę Marian Wańczowski (*Rola sztuki w twórczości Stefana Żeromskiego*, s. 120 i nn.).

<sup>17</sup> S. Żeromski, *O żołnierzu tułaczu*, Hanower 1946, s. 26–27.

Chropowate góry, słabo porośnięte niską zieleniną, rude, czerwone, granitowe. Pieniste welny morza ciskają się na nie szalonymi skoki. Białe i długie muśliny obłoków porannych leżą na tych łańcuchach bezludnych i bezpłodnych. [...] Fale przybrały kolor stali. Góry w tym świetle są jeszcze straszniejsze. Zda się, że to się otwierają ich wnętrza, ciosane toporem czasu i że usiłują urokiem swym prześcignąć urok dzikości morza<sup>18</sup>.

Albo na innym miejscu:

Statek bez przerwy zbliża się do Caprai, która staje się coraz bardziej szarą, nabiera dolin, cieniów, barw. Wyspa Elba... Daleko nad płonemi wodami leżą płasko rozciągnięte chmury i mająć oczy jakoby łąd i jakoby dalekie pasma gór ukryte w białych obłokach – i tylko jakiś samotnie w niebiosach stojący obłoczek tej samej barwy, kształtu i formacji – kłam zadaje wrażeniu<sup>19</sup>.

Połączenie gór i morza należy wprawdzie do często ewokowanej wizji poetyckiej<sup>20</sup>, świadczy jednak zawsze o uczuciowo syntetyzującym nastroju pisarza i o ujęciu przestrzeni jako obszaru otwierającego się na dynamiczną wieloznaczność<sup>21</sup>.

## Funkcja przestrzeni w strukturze narracyjnej

Urok spojrzenia i podkreślanie pewnych typów przestrzeni nie przejawiają się u Żeromskiego tylko w warstwie tematycznej, ale prowadzą do specjalnego ujęcia świata przedstawionego, decydują

---

<sup>18</sup> S. Żeromski, *Dziennik podróży*, s. 18–19.

<sup>19</sup> Tamże, s. 29.

<sup>20</sup> W podobnym sensie jak Żeromski wyraża się na przykład Francis Jammes: „Le ciel avec des nuages, la mer avec ses flots, la montagne avec des vallonnements se ressemblent ; mais c’est à la mer surtout que la montagne s’apparente et, à vrai dire, elle n’est qu’une mer plus solide dont les vagues sont infiniment plus lentes”. Cyt. za: G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, s. 223.

<sup>21</sup> O połączeniu spojrzenia i myśli u Żeromskiego zob. I. Kwiatkowska-Siemieniska, *Stefan Żeromski. La nature dans son expérience et sa pensée*, Paris 1964.

o strukturze narracji i o rozwijaniu akcji. Działają nawet wtedy, kiedy pisarz mówi o miejscach, których nie widział, przenikają do losów jego bohaterów, decydują o dramatycznym charakterze jego powieści i o walorach jego stylu. Żeromski jest dramaturgiem nie tylko wtedy, kiedy pisze sztuki teatralne. Także jego powieści oparte są na akcji dramatycznej. W stosunku pisarza do rzeczywistości odbija się wizerunek gór, wizja wertykalna, w której szczyty i przepaści spotykają się w istnieniu rozdartego świata tragicznego<sup>22</sup>.

O ile ujęcie horyzontalne przestrzeni prowadzi do podkreślenia łączności wydarzeń i ludzkich uczuć, jak często można zauważyć w powieściach realistycznych, o tyle ujęcie wertykalne zmusza do przedstawienia rzeczywistości we fragmentach tematycznie izolowanych, w opisach pomijających stosunki logiczne i zastępujących informację przez wzruszenie, zachwyt i zgrozę. Żeromski zdaje sobie z tego sprawę i na początku swojej drogi literackiej uważa to za cechę ujemną<sup>23</sup>. Na koncepcji wertykalnej zasadzają się jednak prawie wszystkie jego powieści i opowiadania, co nadaje im właśnie prawdziwy charakter.

W sposób naoczny wertykalne ujęcie przestrzeni decyduje też – i to bardzo wyraźnie – w scenach rozgrywających się w Saragossie. Opisywanej w *Popiołach* Saragossy Żeromski nie mógł odwiedzić, bo akcja usytuowana została prawie sto lat przed napisaniem powieści. Nie odwiedził jej jednak też wtedy, gdy pracował nad swoją powieścią. Pomimo tego odtworzył jej atmosferę w sposób

---

<sup>22</sup> Ignacy Matuszewski mówi na temat *Popiołów*: „Poeta utrwała z wielką siłą tylko momenty największego napięcia, pomijając prawie zupełnie fakty i rysy mniej wybitne, powszednie, mało charakterystyczne. [...] Wskutek tego utwór nabrał niesłychanej potęgi kolorytu” (cyt. za: S. Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, s. 198).

<sup>23</sup> Zamierzając zabrać się do lektury Hoffmanowej dla poprawienia swojego stylu, przyznaje: „Mojego z nerwowej skakaniny nie wyleczę, urywanych frazesów w periody nie rozciągnę, ścisłością go nie napoję, bo jestem na tym stopniu, gdy styl wyobraża człowieka, a więc jego inteligencję, wiadomości, temperament, przyzwyczajenia i pojęcia o artyzmie – ale marzę jeszcze o nabraniu wyrazów” (S. Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, s. 77).



sugestywny. Nie jest to jednak Saragossa dokumentalna, miasto renesansowych pałaców i wzniosłych kościołów znane z różnych bedekerów, ale Saragossa prawie fantastyczna, w której wszystko jak gdyby wznosi się w górę: naprzeciwko barykady „wznosiły się mury klasztoru Panien Jerozolimskich [...]. Od strony głównej arteryj Engracia wznosił się posępny czarny kościół z wyniosłą wieżą...”<sup>24</sup>

Wertykalność krajobrazu nie wynika jednak tylko, ani też w głównej mierze, z wyobrażenia budynków wzniosłych. Charakter „górski” przenika do narracji przede wszystkim w opisie przestrzeni wąskiej, niedostępnej:

ulica Engracia stanowiła wąską szczelinę. Z prawej strony wznosiły się mury szpitala, z lewej olbrzymie czarne mury klasztoru Franciszkanów. Wieża zdawała się zwisać nad ciemnym przesmykiem<sup>25</sup>.

Jest to jednak równocześnie przestrzeń niebezpieczna, przez którą trzeba przedostać się jak przez przełęcz w górach. Opis miejsca przechodzi w dramatyczną narrację:

Entuzjastyczne, obłąkane zdumienie włosy napastującemu tłumowi zjeżyło. Mieli iść w tę czeluść wąską i sięgającą obłoków. Ulica ta wyglądała jak nieznaczne pęknięcie między niebotycznymi murami. Wstążeczkę ognistego błękitu ledwo było widać między gzymsem a gzymsem dachu<sup>26</sup>.

Podobieństwo do opisu przejścia przez Alpy w opowiadaniu *O żołnierzu tułacz* rzuca się w oczy. „Czeluść wąska” przypomina „przełęcz Grimsel”, niebotyczne mury miasta hiszpańskiego można porównać „do łańcucha Nägelisgrätli”, „wstążeczce ognistego błękitu” odpowiada „promień słońca, [który] jak straszliwa śmiga jed-

<sup>24</sup> S. Żeromski, *Popioły*, t. 3, s. 83.

<sup>25</sup> Tamże, s. 88.

<sup>26</sup> Tamże, s. 66.

nym swoim obrotem uderzył w niewidzialne pod mgłą wąwozy, przeszył je do dna i wszystkie tumany naraz w górę wygarnął..."<sup>27</sup>

W odróżnieniu od scen umieszczonych w Saragossie, opisy krajobrazu alpejskiego w opowiadaniu *O żołnierzu tułaczu* związane są z osobistymi doświadczeniami Żeromskiego<sup>28</sup>. Nawet jednak w tym wypadku dokument przekształcony zostaje w ramach poetyckiej wizji przez napięcie uczuciowe i owo napięcie, spotęgowane jeszcze, znajduje swój wyraz w zawartym obrazie wojen napoleońskich i polskiego w nich udziału. Analogii motywów towarzyszy analogia opisanej przestrzeni, miejsce przedstawiane, a raczej imaginacją stworzone na potrzeby akcji, widziane jest przez pryzmat losu bohaterów, którzy, pomimo swojej różnorodności i subtelnie ukazywanych odmienności, mają u Żeromskiego wiele cech wspólnych. Pisarz nie stara się poinformować czytelnika o miejscu, w którym rozgrywa się akcja, ale szuka takich miejsc, gdzie mogłaby się rozgrywać, odpowiadając emocjonalnemu nastawieniu bohaterów i rozterce ich uczuć. Dokumentalna ścisłość schodzi na dalszy plan.

Podczas wycieczki do Włoch w roku 1902, pracując nad *Po piołami*, odwiedził Żeromski Genuę i z zadowoleniem stwierdził: „Widziałem port, który mi był tak potrzebny, wąskie spadziste ulice itd.”<sup>29</sup> Podróżując po Europie i myśląc o Żeromskim, ma się wrażenie, jak gdyby te naprawdę wąskie i spadziste ulice były w *Po piołach* przeniesione z Genui do Saragossy. Wizja jest ważniejsza od widzenia.

Przestrzeń nie jest u Żeromskiego nieruchoma. Jest to miejsce wybitnie ludzkie, pełne ruchu, miejsce działań, wysiłków i dążeń. Jest to miejsce stawiające opór, przez które trzeba się przedzierać, często z rozpaczą i ryzykiem, w górę, z którego można być, i to jeszcze częściej, zrzuconym w przepaść.

<sup>27</sup> Zob. S. Żeromski, *O żołnierzu tułaczu*, s. 26–27.

<sup>28</sup> Zob. S. Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, s. 120.

<sup>29</sup> Cyt. za: tamże, s. 176.

W opowiadaniu *O żołnierzu tułaczu* po przejściu przez przełęcz „Francuzi, jak lawina, runęli w obóz austrijacki”. Austriacy „przyjmowali śmierć z ręki wroga, spadającego na nich jak gdyby z obłoków”<sup>30</sup>. Wertykalny charakter krajobrazu wywołany jest przez gwałtowne przesunięcie się żołnierzy z góry na dół.

W *Popiołach* znajdujemy ten sam typ przestrzeni ożywionej i dramatycznej: „Mury klasztorne z trzaskiem padały. Waliły się sufity i z pięter leciały zastępy chłopów w głąb piwnic”<sup>31</sup>. Po zdobyciu żeńskiego klasztoru żołnierze „nie przepuszczali babom. By się długo nie bawić, chwytali stare wiedźmy, nim zdołały wstać z ziemi, jedną po drugiej, we dwu za łeb, za nogi – i wprost z progu drzwi ciskali za poręcz balkonu na podwórze, z drugiego piętra”<sup>32</sup>. Podobnie jak w poprzednim cytacie, wertykalność nabiera tutaj wartości dramatycznych, bo przedstawiona jest w akcji błyskawicznej – i tragicznej.

## Zakończenie

Jak zostało pokazane, wyobrażenie przestrzeni wynika u Żeromskiego z całokształtu ujęcia rzeczywistości i sztuki, a tendencje, z którymi się spotykamy w opisach krajobrazu, przejawiają się w różnych formach, także w sposobach posługiwania się innymi motywami oraz środkami wyrazu. Ze spojrzeniem „wertykalnym”, wynikającym z zamiłowania pisarza do gór, związana jest „fragmentaryczna” kompozycja jego powieści, charakter i losy jego bohaterów, przechodzących przez rozterki nie do pogodzenia, tendencja do zwracania uwagi na momenty wyjątkowe, na cechy nadzwyczajne postaci i na niezwykłość ich przeżyć. Nawet w słownictwie odbija się pewien nastrój „górski”, chociażby w posługiwaniu

---

<sup>30</sup> S. Żeromski, *O żołnierzu tułaczu*, s. 27.

<sup>31</sup> S. Żeromski, *Popioły*, t. 3, s. 61.

<sup>32</sup> Tamże, s. 78.

się wyrazami o silnym napięciu emocjonalnym i w obfitym użyciu superlatywów<sup>33</sup>. Można by jednak równie dobrze powiedzieć, że Żeromski zachwycał się górami, bo odczuwał życie w perspektywie wertykalnej, ze świadomością jego urywkowości, nieuchwytności i ryzyka.

Przestrzeń nie jest u Żeromskiego tylko przestrzenią. Jest zwierciadłem człowieka, jego sprzymierzeńcem i wrogiem, częścią jego istnienia. W perspektywie rozwoju kierunków literackich jej opisy znajdują się na pograniczu między impresjonizmem a ekspresjonizmem. Przynajmniej przede wszystkim jednak są wyrazem sztuki niepowtarzalnej.

## Space and the Neo-Romantic Vision. Spain in Żeromski's *Ashes*

### Summary

The article posits that the perception of space in Żeromski's work results from the whole conceptualisation of reality and art, and the tendencies which occur in descriptions of landscapes manifest themselves in various forms, including the methods of using other motives and means of expression. A 'vertical' perception resulting from the writer's love for mountains, is connected with a 'fragmentary' composition of his novel, the nature and vicissitudes of his characters, tendencies to pay attention to exceptional moments, to extraordinary qualities of the characters and uniqueness of their experience. According to the author, space in Żeromski's work is a mirror of man, his ally and enemy, part of his existence.

---

<sup>33</sup> Na rolę superlatywów w jego twórczości zwrócił uwagę już S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*, s. 179 i nn.

Barbara Stelmaszczyk  
Uniwersytet Łódzki

## Czesława Miłosza geografia „podniesiona do drugiej potęgi”

W poezji Czesława Miłosza zawarta jest, rozpisana na wiele wierszy, jego wielka poetycka opowieść o świecie i sobie wędrującym przez świat („podróżny świata”<sup>1</sup>). Znaleźć tu można mnóstwo geograficznych lokalizacji, znaczących lub małej wagi, a czasem nawet tak niepozornych w globalnej perspektywie, że kartografowie w ogóle by ich nie zaznaczyli na mapach świata. Jednak w dziele literackim Miłosza są to punkty szczególne, miejsca-sygnaly, świadczące o śladach jego nie tylko fizycznej, lecz również intensywnie duchowej obecności w podróży, lub wywołujące z pamięci poety świadectwa minionego ludzkiego trwania. Bywają to jawnie lokalizowane w tytułach wierszy miasta i miejscowości: *W Mediolanie*, *W Warszawie*, *W Krakowie*, *W Mieście Salem*, *W Szetejnach* czy *W Yale*, ale obok nich w poetyckich opisach Miłosza pojawiają się też miejsca bez wskazanej nazwy, za to pokonujące swą anonimowość ja-

---

<sup>1</sup> Poeta zastosował to autookreślenie już w przedwojennym tomie poetyckim *Trzy zimy* (w wierszu *Powolna rzeka*), odnosząc je do swego poetyckiego *porte parole*. „Podróżnym świata” nazwała Miłosza później w tytule swojej książki Renata Górczyńska [pseud. Ewa Czarnecka]. Zob. R. Górczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1979.

kimś wyróżniającym je szczegółem, zdarzeniem lub szczególnym sposobem istnienia, jak w wierszu *Przekupnie*, gdzie sposób codziennego funkcjonowania społecznego życia korzysta z nadrzędnego religijnego sensu, jaki temu miejscu nadano:

W miejscowości gdzie zdarzył się cud, przekupnie ustawiają swoje stragany, jeden przy drugim wzdłuż ulicy, którą ciągną pielgrzymi<sup>2</sup>.

Albo jak w *Notatniku*, w którym pojawia się szary i zwyczajny w swej zgrzebnej codzienności rys wiejskiego litewskiego zakątka, a w nim zaledwie muśnięty próbą opisu szczegółów kuchenny. A jest to zarazem sceptyczna próba opisu – pełna wątplenia, czy w ogóle można znaleźć język, który by skutecznie wydobyl z zapomnienia i wydarł przemijaniu nierozpoznany dotąd w oficjalnej kulturze skrawek ludzkiej historii:

Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić.  
Ogień pod fajerkami. Nastka smaży bliny.  
Grudzień. Przed świtem. W wiosce koło Jaszun.  
[*Notatnik*, z tomu *Druga przestrzeń*, s. 1247]

Wszystkie te, opisywane przez Miłosza miejsca, czasem dobrze rozpoznawalne w przestrzeni geografii kultury, a czasem zupełnie nieznane i nieznaczące, poeta widzi i rozpoznaje w jego własnej, indywidualnej perspektywie i nadaje im nowy sens. Często są to zaledwie drobiazgi, odłamki, umiejscowione ślady czyjejs lub jego własnej obecności w jakimś maleńkim punkcie ziemi, zatrzymane sekwencje pejzażu, przykuwające jego uwagę zaułki miasta, przyroda przypisana temu, a nie innemu odcinkowi południka, odbita w ludzkim doznaniu. Szczegółowość ich wszystkich wynika stąd, iż zatrzymawszy na sobie spojrzenie artysty, jako przedmioty poetyckiego przedstawienia zostały powołane do istnienia

---

<sup>2</sup> C. Miłosz, *Przekupnie*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1241. Wszystkie następane przytoczenia wierszy poety podaję według tego wydania, cyfrą arabską oznaczając numer strony w tomie.

w innym wymiarze i nabrały znaczenia w świetle ludzkiego doznania, albo stały się impulsem do refleksji nad ludzką historią. Tak wydobyte z obojętności, otrzymują przemienione w dzieło sztuki nowe trwanie, a zarazem zdają się wyznaczać na matrycy geografii nową siatkę punktów, ważnych inaczej, zobaczonych w perspektywie indywidualnej pamięci i odbite w refleksji nad trwaniem *humanitas*.

Można by tę zależność „Miłosz a świat” sformułować inaczej, odmiennie rozstawiając akcenty, i powiedzieć, że jest to „poetycka opowieść poety o sobie wędrującym przez świat i o jego własnej, podmiotowej wizji tego świata”. Nie bez kozery, jak najśluszniej, Jan Błoński swoje studia o autorze *Nieobjętej ziemi* zatytułował: *Miłosz jak świat*<sup>3</sup>. Uchwyczone przez poetę geograficzne szczegóły wpisują się bowiem w temat autobiografii, a też w problematykę autotematyzmu i zdystansowanej autorefleksji, jako składowych części poetyckiej opowieści<sup>4</sup>. Należą tu nazwy użyte w znaczeniu symbolicznym, jak „Czarodziejska góra” czy „Caesarea”, które pełnią funkcję odsyłaczy do znanych tekstów kultury literackiej (w pierwszym przypadku) lub miejsc niemal mitycznych (w przypadku drugim) po to, by opisywaną przez poetę Kalifornię zobaczyć przez pryzmat tamtych miejsc-symboli. Oficjalną nazwę opisywanej krainy poeta celowo zataja czy po prostu pomija, bo ten oficjalny, geograficzny status miejsca niewiele w jego podmiotowej perspektywie znaczy, nie oddaje doznań wędrowca, który doń przybył i tu został zakotwiczony. Z woli poety więcej mó-

---

<sup>3</sup> J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.

<sup>4</sup> Ta problematyka dotyczy zresztą nie tylko poetyckiej części twórczości Miłosza, której poświęcam tu moje rozważania. Wojciech Karpiński pisał o „mapach wyobraźni” Miłosza nakładających się wspólnych punktów rozpoznawczych na całą twórczość pisarza i o swoim doznaniu, iż lektura *Pieska przydrożnego* „otworzyła” go na nowe odczytanie również *Ogrodu nauk* i *Ziemi Ulro*: „Strony wielokroć czytane, jak sądziłem całkowicie przeze mnie przywłaszczone, odstąpiły mi nowe treści, zobaczyłem dalsze okolice. Rysowane przez Miłosza mapy wyobraźni wprowadziły mnie w nowe krainy” (Wojciech Karpiński, *O „Piesku przydrożnym” Czesława Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza 2. Część druga 1980–1988*, red. A. Fiut, Kraków 2001, s. 283).

wią owe nazwy-symbole, które Miłosz wprowadza zamiast geograficznego imienia i które przywołuje jako znane wszystkim *loci* kultury – do nich porównując, odnosząc, opisywaną przez siebie krainę. Nazwania te, użyte przez poetę zamiast oficjalnej nazwy geograficznej, wchodzą do Miłoszowej geografii personalnej, uzyskują sens metaforyczno-symboliczny i stają się wykładnią znaczeń ważkich właśnie w perspektywie podmiotowej. Są dla poety jego „Czarodziejską górą”, jego „Caesareą”<sup>5</sup>. W tej podmiotowej perspektywie okazują się znakami jego osobistej odysei, punktami duchowego doświadczenia na szlaku życiowej podróży, portami, do których w poznawczej żegludze płynie się z niepewnością i zarazem nadzieją, a które stają się wyznacznikami indywidualnego losu, swoistym stygmatem zdobywanego poznania. W wierszach „podróżnego świata” funkcjonują więc jako *loci* utrwalające doświadczenia egzystencji. Przypominają, że wędrowiec czyni krainę, do której przybywa, miarą porównań, odniesień – i nieuchronnie szuka w niej duchowych uzgodnień lub rani się o obcość nieprzy-stającą do tego, co wcześniej rozpoznawał jako swoje<sup>6</sup>. W zbiorze *Osobny zeszyt (1977–1979)*, w części opatrzonej tytułem: *Strona 13*, pisał poeta:

<sup>5</sup> Te nazwy są zarazem tytułami wierszy z tomu *Hymn o Perle*.

<sup>6</sup> O wadze zakorzenienia, jakie człowiek wynosi z miejsc, w których wyrastał w dzieciństwie, i o kształtującym go wówczas geograficznym rodowodzie pisze Miłosz w dedykowanym Janowi Lebensteinowi wierszu *Rodowód* z tomu *Kroniki* (1987), s. 958:

Na pewno mamy wiele ze sobą wspólnego  
 My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach Baroku  
 Nie pytając jaki król ufundował kościół  
 Mijany co dzień, jakie księżniczki mieszkaly w pałacu,  
 Ani jak nazywali się architekci, rzeźbiarze,  
 Skąd przybyli i kiedy, czym stali się sławni.  
 [...]
 A jednak coś nam zostało: predylekcja do linii krętej,  
 Wysokie spirale przeciwieństw, płomieniopodobne,  
 Strojenie kobiet w suto drapowane suknie,  
 Żeby dodawać blasku tańcowi szkieletów.



Nie wybierałem Kalifornii. Była mi dana.  
Skąd mieszkańcy północy do sprażonej pustki?  
Szara glina, suche łożyska potoków,  
Pagórki koloru słomy i gromady skał  
Jak jurajskich jaszczurów: tym jest dla mnie  
Dusza tych okolic.  
I mgła wypełzająca na to z oceanu,  
Która zalega zieleń w kotlinach,  
I dąb kolczasty i osty.

[s. 727, podkreśl. – B.S.]

Opisywane przez poetę fragmenty świata organizowane są tak, że wyrażając jego przestrzeń duchową i tworząc indywidualną „geografię” punktów ważnych w jego życiowej podróży, scalają się z nurtem autobiograficznym na wiele sposobów. Wiele z tych fragmentów odnosi się do krainy dzieciństwa i młodości, do „domowej ojczyzny” poety. Zajmują one szczególne miejsce na mapie podróży poety-wędrowca. Marian Stala nazwał tę formę opisu namysłem, ukierunkowaniem na doświadczenie wewnętrzne, „przy czym namysł kieruje się [...] nie w stronę historyczności (a więc też: czasowości), lecz raczej szczególnie pojętej przestrzenności. Ten namysł dotyczy domowej ojczyzny poety, małego kraju”<sup>7</sup> – wywoływanego nie tylko z pamięci, ale też z mocy kreatywnej wyobraźni tego, kto opisuje.

Miłosz nie opisuje jedynie własnych, osobistych doświadczeń, ale pragnie też ocalić losy cudze, odchodzące nieuchronnie w przeszłość i zapominane. Pragnie wydobyć je z mroków zapomnienia, z czasu, który dla żyjących niegdyś ludzi przeminął – gdy stawia ich w świetle przywróconego w wierszach TERAZ. Mówi wtedy o swoim powołaniu nakazującym opisać, wydobyć tamte zapadające się w nietrawienie, nieopisane cienie. Mówi o nieustępli-

---

<sup>7</sup> M. Stala, ...Szukając tego, co jest Rzeczywiste, w: tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 65–66. Autor studium myślał tu o poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, sądzę jednak, że tę sugestię o swoistym ukierunkowaniu wyobraźni poetyckiej Miłosza na przestrzeń można odnieść również do innych miejsc w jego dziele.

wym, wewnętrznym nakazie dyktowanym mu – jak powiada w *Ars poetica?* – przez daimoniona<sup>8</sup>, który marzenie opisanie „nieobjętej ziemi”<sup>9</sup> czyni jego najważniejszym życiowym zadaniem. Wielokrotnie mówi o powołaniu artysty, które skazuje go na samotność, gdyż jest zobowiązaniem do zadania innego niż trudy i dążenia ludzi niebędących zakładnikami daimoniona. Poeta-Miłosz wypełniał to swoje powołanie z wielką pasją i konsekwencją, powodowany „stygmatem pamięci”, z czego pod koniec życia zwierzał się w tomie *Druga przestrzeń* adresatowi wiersza *Oprawa*:

Musiałem pisać, Patrice. Wezwany  
 Nakazem albo wyrzutem sumienia,  
 Staralem się, jak mogłem, w gniewie i niemocy,  
 Bez wiary, że to komuś na świecie potrzebne.  
 Wiesz, jak mocno działają przyczyny  
 Inne niż miłość piękna. Styl  
 Nawet zyskuje na takim odstępstwie  
 Od zaleceń moderny, kiedy rządzi pasja.

[s. 1221]

Więc nie o artystowską miłość do piękna chodziło, lecz o nieustępliwą wolę przywrócenia nieopisanych wątków przeszłości do trwania – przez medium sztuki. To, co nieopisane, rozpada się, zatraci i przechodzi na zawsze w niewiadome. Nieopisane – mówi Miłosz – nie ma nazwy i swego istnienia. Nie istnieje ani w historii, ani w geografii. Nie wiadomo, jakie jest, jakie było. Poeta poświęca tej refleksji wiersz *Widok*, z tomu *Hymn o perle*, w którym

<sup>8</sup> W wierszu *Ars poetica?* napisanym w Berkeley w 1968 roku czytamy:

Dlatego słusznie mówi się, że dyktuje poezję daimonion,  
 Choć przesadza się utrzymując, że jest na pewno aniołem  
 [...]

Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,  
 Które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem języków,  
 a jakby nie dosyć im było skrać jego usta i rękę,  
 próbują dla swojej wygody zmieniać jego los?

[*Ars poetica?*, s. 588]

<sup>9</sup> *Nieobjęta ziemia* – tytuł tomu poetyckiego Czesława Miłosza z 1984 roku.

o tytułowym widoku mówi się, że „był nie wiadomo jaki, pewnie piękny”. Ale to, że „pewnie piękny”, pozostaje tylko domniemaniem, gdyż temu krajobrazowi zabrakło „uświetnienia”, jakie mogliby mu dać „królewscy posłowie”, „którzy by dary przynieśli”. Zaraz też poeta wyjaśnia, że owe uświetniające dary to „rzczochnik z atrybutem i odmieniane słowo”. Chodzi więc o funkcję języka poetyckiego, który uświetnia przedmiot opisującym słowem, „królewskim darem”, który wyrывa ów przedmiot z otchłani niewiadomego. Bez tego daru oglądany z góry widok miasta nie miał trwałości:

Tam nisko rozpadały się zamkowe sale,  
Uliczki za katedrą, burdeliki, sklepy.  
A z ludzi nikogo. Więc skąd by poselstwo?  
Po niewiadomych klęskach dziedziczyłem ziemię  
Aż do brzegu morza, i nad ziemią, słońce.

[*Widok*, z tomu *Hymn o perle*, s. 691]

Dopiero w końcowej strofie wiersza w pełni ujawnia się autotematyczny wątek. Dopiero tu pojawia się „ja” liryczne autora, który się ustanawia dziedzicem tej nieopisanej dotąd części globu, by ją uświetnić mocą poetyckiego słowa, by ją powołać do istnienia w słowie i tym opisaniem zaznaczyć jej miejsce na kulturowej mapie świata. Strategia autora wobec tematu wiersza pozostaje konsekwentna: niewiadomy widok nie ma nazwy ani lokalizacji, skoro dotychczas nie został uświetniony darem opisującego słowa, skoro nie przybyło żadne poselstwo poetów, „królewskich posłów”, by mu przynieść dar słowa. Nawet klęski tego otrzymanego dziedzictwa pozostają niewiadome, bo nieopisane. Wszystko jest czekającym dopiero na wykonanie zadaniem, wezwaniem.

Wykorzystując wątek biograficzny poety-Miłosza i dopasowując doń pewne sygnały zawarte w wierszu, można się domyślać lokalizacji krainy nieobdarowanej dotąd darem wydobywającego ją z zatracenia słowa. Są tu ciemne wąwozy, gęstwa, las i „panowie studenci ścieżką nad miastem w dolinie / Idą i «Hej radością

oczy błysną» śpiewają”. Czytelna sugestia autobiograficzna odsyła do miejsca młodości autora, ale bez słów ujmujących ten widok w poetycki obraz, bez słów nadających tej ziemi jej królewskie, niezniszczalne trwanie i *locum* – pozostajemy tylko w domysłach i znakach zapytania.

O minionych zdarzeniach, tragediach i zapadłych w przeszłość nieznaną ludziach mówi Miłosz: „moje cienie”, i przywraca tych „pokonanych” – jak ich nazywa – do istnienia w innej przestrzeni, poza upływem czasu – w poezji. W tej innej rzeczywistości artysta tworzy sieć geograficznych punktów wyłonionych w poetyckich obrazach, z których powstaje świat, gdzie panują prawa geografii podniesionej, jak mówi poeta: „do drugiej potęgi”:

Księżycowe jałowizny, samotność i gniew  
Okazują się jednak potrzebne  
Po to, bym mógł podnieść do drugiej potęgi [podkreśl. – B.S.]  
Mój powiat i was, moje cienie,  
Którzy przybywacie na moje wezwanie

[*Wy, pokonani*, z tomu *To*, s. 1169]

W swoich wyborach formy opisu Miłosz stawia opór uznanym przez tradycję genologicznym wyznacznikom wypowiedzi, w których, by przedstawić tragedię, wymagana jest szczególna, przystająca do wysokiego stylu oprawa. Bowiem tragedia, którą przeżywa jego ziemia, jest innego rodzaju. Wynika – jak mówi – z szarości pejzażu i z podobnie szarego życia tych, którzy przeszli w zapomnienie bez splendoru greckiego pojęcia tragiczności; bez splendoru wzniosłości, który łatwiej podejmuje sztuka, czyniąc tak wzniosłe tragicznym bohaterom – miejsce w trwaniu. Smutek Miłoszowski „cieni” nie ma twarzy, nie ma imion herosów. Tragediom opisywanych przez Miłosza postaci, które przeminęły w historii bez śladu, nie towarzyszyła godna tragedii oprawa potężnej natury: „Skał potrzaskanych, piorunowych przepaści”. Towarzyszyła im „szarość i nijakość” piaszczystej równiny, na której żyli i przeminęli anonimowo:

Tragedii, Patrice, przystoi oprawa  
Skał potrzaskanych, piorunowych przepaści.  
A ja opisywałem piaszczystą równinę,  
Gęsi na miedzy, szarość i nijakość  
Kraju, o którym niewiele wiadomo,  
Bo jego smutek nie ma rąk ni twarzy.

[*Oprawa*, z tomu *Druga przestrzeń*, s. 1221]

Z nieprzeliczonej wielości „punktów”, jakimi usiana jest kula ziemską, poeta usiłuje wydobyć „cienie” należące do tego nieopisanego jej skrawka, którego czuje się dziedzicem. Chce wydobyć także swój własny, zakorzeniony w tej ziemi „cień”. W innym miejscu nazwie się już nie królewskim posłem i dziedzicem, ale „sekretarzem” i „sługą [...] niewidzialnej rzeczy, / Która jest dyktowana mnie i kilku innym” [*Sekretarze*, z tomu *Hymn o Perle*, s. 697]. Każdy z takich autotematycznych akapitów ma zarazem charakter auto-prezentacji, a wszystkie są próbami zdefiniowania, na wiele sposobów, własnego posłannictwa twórcy. „Niewidzialna rzecz” wyłania się bowiem z wyobraźni, z pamięci, z umysłu, ale żeby mogła trwać, wymaga zbudowania jej w języku. Poeta stosuje różne strategie, by tę słowną architekturę stworzyć. Powołuje do istnienia różne osoby liryczne reprezentujące autorskie „ja”, konfrontuje je ze sobą, umieszcza je w różnych perspektywach czasowych, podwójnie widziane obrazy nakłada na siebie, tworzy odbicia, dialogi, lustra. W tej grupie utworów naczelną zasadą jego poetyckich projektów wydaje się podwojony, dwuprzestrzenny charakter kreowanych obrazów, której to zasadzie podporządkowane są na ogół wszystkie dodatkowe zabiegi twórcy. Dopiero wokół tego fundamentalnego założenia rozbudowuje Miłosz całą paletę możliwych kombinacji współtworzących sytuację liryczną. W podwojeniu opisywanego przedmiotu zakłada się zaistnienie odbicia lub nawet całych „galerii luster”<sup>10</sup>. Poeta osiąga je, przedstawiając tę samą rzecz oglądaną

---

<sup>10</sup> Jeden z tytułów Miłoszowskiego cyklu *Osobny zeszyt (1977–1979)* brzmi: *Osobny zeszyt: przez galerie luster* (w tomie *Hymn o Perle*).

w różnych interwałach czasu, w zmiennej ogniskowej odległości albo też z perspektywy odmiennych stanów świadomości patrzącego podmiotu. Nade wszystko jednak, w podwójnym statusie tego rodzaju obrazów poetyckich wyłania się nałożony na realny przedmiot, naddany mu – wyobraźniowy projekt tegoż przedmiotu:

Na granicy świata i zaświatów, w Krakowie  
Tup, tup po wytartych flizach kościołów  
Pokolenie za pokoleniem

[W *Krakowie*, z tomu *Druga przestrzeń*, s. 1220]

Tupot ludzkich stóp po wytartych posadzkach kościelnych wstępnie mieści się w realistycznym opisie miasta z domieszką onomatopiecznego wzmocnienia – efektu odgłosu kroków krakowian: „Tup, tup”. Ale jeśli ten odgłos kroków „słyszczyć” w przemijaniu pokoleń, to inicjalnie realistyczny opis staje się metaforą przesuwających się w przeszłość stuleci, a słyszalne „tup, tup” ogromnieje w przestrzeń niewidzialną, przechodzi w inny wymiar, w „inną rzeczywistość”, bo to, co widzialne i słyszalne „teraz” (użyty w wierszu czas terażniejszy) – staje się zarazem charakterystyką Krakowa w jego wielowiekowej historii miasta zakorzenionego w idei chrześcijaństwa, w jego rytuałach i obyczajach. Powstaje w ten sposób rozciągnięta na przeszłość poetycka wizja Krakowa jako miasta „na granicy świata i zaświatów”.

Balansowanie na granicy realnego i wyobrażonego jest zabiegiem organizującym wiele wierszy Miłosa. Wynika z tego aliansu niezwykła geografia indywidualna twórcy rejestrująca niewidzialną krainę, niepowtarzalną w swym jedynym, artystycznym zaistnieniu.

W jednym z późnych wierszy Miłosz powołuje się na myśl Swedenborga, mówiącego o chimerycznym charakterze wydobywanej z pamięci krainy przeszłości:

Jej geografia, mówi Swedenborg, nie da się przenieść na mapy,  
Ponieważ tam każdy, jaki był, tak i widzi.

A nawet zdarzają się pomyłki, na przykład wędrujesz  
I nie wiesz, że już jesteś po drugiej stronie.

[*Werki*, z tomu *Druga przestrzeń*, s. 1222]

Możliwość płynnego przechodzenia z jednej przestrzeni w drugą (czyli z rzeczywistej – w tę niewidzialną, a tylko pamiętaną i/lub wyobrażoną) właściwie wciąż towarzyszy bohaterowi lirycznemu wierszy Miłosza. Wyobrażenia i pamięć są jak sen. W nim stwarzane są niewidzialne światy, w których się wędruje. „Nawet śpiąc, pracujemy nad stawaniem się świata”, mówi Miłosz, opisując swoje doznanie Kalifornii zamykającej go w jej zasadach jak Mannowska „czarodziejska góra”. Stwarzane w poezji światy rekompensują doznawane w rzeczywistości poczucie izolacji i osamotnienia, przeciwdziałają myślom o przegranej:

Tylko z wytrwałości bierze się wytrwałość.

Gestami stwarzałem niewidzialny sznur.

I wspinałem się po nim i trzymał mnie.

[*Czarodziejska góra*, z tomu *Hymn o Perle*, s. 689]

Wśród Miłoszowych „cieni” są również takie, których losy roztrzaskały się tragicznie. O niektórych mówią wydane w 1987 roku w paryskim Instytucie Literackim *Kroniki*, z odnotowanym w wierszach miejscem i czasem wydarzeń: *Rok 1911*, *Tytanik (1912)*, *Za Uralem (1913)* – choć wiele z nich znaleźć można również w innych tomach poety. Niejedyny to jednak nurt w Miłoszowskiej geografii pamięci. Jest i nurt drugi, równie ważny, jakby z drugiego bieguna doznań, w którym poeta powołuje do istnienia obrazy epifanijne lub otwierające się na epifanię możliwą w sztuce poezji, gdy w życiu jej nie było. Nie chodzi w tych wierszach o historyczną faktografię, lecz o stworzenie w poezji wersji wydarzeń pomyślanych przez poetę. Chodzi o „królewskie” powołanie do trwania takiego obrazu, który artysta, pokonując przemijanie i nieubłaganą jednokrotność faktu życiowego już zamkniętego, zamienionego w cień – teraz tu, w sztuce, może epifanijnie spełnić, uchylając destrukcyjne

działanie czasu i przywołując ponownie do istnienia osoby, epokę i klimat tamtej krainy w jej geograficzno-historycznym wyglądzie, czyli w jej ówczesnych modach, obyczajach, nadziejach, właściwych tej właśnie geograficznej „okolicy”. Jednym z takich wierszy jest *Pan Anusewicz* (1922). Poeta wywołuje z pamięci tę postać wraz z historią niespełnionej miłości Anusiewicza do Niny, która teraz, podobnie jak jej niechciany adorator, jest już tylko cieniem przepadłym w dziejach i w ludzkiej niepamięci. Istotny jest klimat tego wiersza, atmosfera lat dwudziestych, ożywiająca duchową mapę tamtej okolicy:

Anusewicz gdzieś w Mińszczyźnie miał swój majątek,  
 Który potem został w Bolszewii, więc teraz chodzi po Wilnie.  
 Kiedy był młody, mama pozwalała mu się wyszumieć,  
 Hulał z szansonistkami, udawał wielkiego pana,  
 Depesze wysyłał: „*Prijeżdżaju s damami*  
*Wstriechat' muzykoi i szampańskim*”  
 I podpis: „*Graf Bobrinskij*”.

[*Pan Anusewicz* (1922), s. 954]

Miłosz wpisuje tych nieznanymi, pojedynczych bohaterów w całość stylu życia określającego Wileńszczyznę minionych lat. Dopisuje ich niejako do tego stylu, charakteru, barw. W jego poetyckiej, nieco karykaturalnej opowieści o życiu i marzeniach Anusewicza, nie ma happy endu ani też żadnej „wysokiej tragedii”. Tragiczne jest to, że zniknęli, przeminęli wraz z epoką i tym, czym w niej byli – szczegółem życia, konkretem życia wśród innych szczegółów wypełniających treścią punkt na mapie nazwany WILNO. Anusewicz i Nina minęli nieopisani i niezapamiętani i dopiero poeta wydobywa ich z niepamięci – mocą poetyckiej mowy – wiele lat później, gdy przejeżdża w pobliżu San Francisco, odległy w czasie i przestrzeni (na innym kontynencie, w innym geograficznym punkcie oznaczającym inne miasto). Tworzy tedy ich baśniową, szczęśliwą historię, której w życiu nie mieli, a którą teraz sztuka poezji powołuje, by trwała:



Żył był raz Anusewicz. Żyła była raz Nina.  
Jeden raz od początku aż do końca świata.  
Ja teraz łączę ich, późno, w ceremoniale zaślubin.  
A naokoło mnie przegowane, szmaragdo-okie zwierzęta,  
Damy z żurnalów mody, szamani zgubionych plemion,  
[...]  
Jawia się pośród obłoków, asystują.

[*Pan Anusewicz* (1922), s. 954]

Tę problematykę podnosił wcześniej Marian Stala, stwierdzając, że u Miłosza pragnienie powołania do życia poetyckiego obrazu jest związane z nadzieją, „iż poezja poety podtrzymuje istnienie tych, którzy odeszli”<sup>11</sup>, i przywoływał fragment wiersza Miłosza *To lubię* (nawiązujący powtórzeniem tytułu do Mickiewiczowskiej ballady): „Jedynym dowodem istnienia panny X / Jest moje pisanie” [s. 1061]. Opisaną w tym wierszu postać poeta przywraca w pamięci do trwania w TERAZ:

Jak długo tu jestem,  
Przebywa niedaleko miejsc, które kochała.  
[...]  
Wolno jej będzie odejść czy raczej odlecieć  
Równocześnie z moim zniknięciem ze świata.

[*To lubię*, s. 1061]

Jednocześnie „panna X” otrzymuje w darze od poety trwały portret – w poezji właśnie.

Odbity w poezji ślad kreatywnej pamięci artysty obejmuje nie tylko „cień” osoby, lecz często również „cień” przestrzeni, w której ta postać zaistniała; obejmuje okolicę, geo- i topografię miejsca, które w swej jakości, jaką niegdyś było – już nie istnieje, lecz właśnie zostaje przywrócone do trwania w słowach poety będących

---

<sup>11</sup> M. Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca. O poezji Czesława Miłosza*, w: C. Miłosz, *Poezje*. M. Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca. O poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1999, s. 428.

„jedynym dowodem naprawdę istnienia tego miejsca w przeszłości”. Stają się więc zarazem historią utraty i paradoksalnym „dowodem” zaistnienia utraty:

Obniżono poziom wód, znikła mszarna,  
I z nią zapach bahunu, cietrzewie i żmije.  
Powinna tu być rzeczka. Jest, choć skryta w gąszczu,  
Nie jak dawniej na łąkach. I dwa stawy  
Musiały okrywać się rzęsą, aż wsiąkły w czarnoziem

[*Pewna okolica*, s. 1061]

Jednym z jasnych „cieni”, wydobytym z rozsypanej w proch przeszłości i stworzonym na nowo w kołyszącym rytmie wiersza, jest Filina, tytułowa bohaterka utworu. Poeta w zaskakujący sposób użył tu dwóch czasów gramatycznych: przeszłego i teraźniejszego. Uczynił to zaskakująco, ponieważ czas przeszły przypisał podmiotowi mówiącemu, który o minionej Filinie opowiada z perspektywy swej teraźniejszości („Jadąc długą ulicą o tobie myślałem Filino”), zaś czas teraźniejszy przeznaczył dla zniknionej w przeszłości Filiny. Ta zamierzona *metastasis*, pozornie paradoksalna, ma jednak swoje głębokie uzasadnienie w Miłoszowskiej geografii nagłych objawień. Filina „pomyślana”, przypomniana z mocy wyobraźni i pamięci artysty, objawia się, podobnie jak „panna X”, poza czasem i przemijaniem, ukazuje się w „tu i teraz” przestrzeni wyobraźni, więc poetyckie sportretowanie Filiny nie lokuje jej w tym, co było, lecz w tym, co JEST, a opowieść o niej przebiega w czasie teraźniejszym:

Która ukazujesz się z dobrodziejstwem szumiących spódnic,  
Ze śmieszłą twoją piosenką:

*Mam trzewiczki z mysiej piczki*

*Takie same rękawiczki*

I przed lustrem spacerujesz tum ta tum

Zanim zbiegniesz

Na dół do powozu.

[*Filina*, z tomu *Hymn o Perle*, s. 702]

Wraz z Filiną w imaginacyjnych obrazach autorskiego *porte parole* powraca całe piękno minionego jak ona krajobrazu i uobecnia się ponownie. Powstaje „podniesiona do drugiej potęgi” istnienia TAMTA geograficzna i historyczna przestrzeń, która, podobnie jak bohaterka wiersza, trwa w TERAZ niedotykalnej rzeczywistości sztuki:

Rączy konie nas niosą topolową drogą.  
Rybaczy nad rzekami zasiedli na święto.  
Białe obrus rozścielamy pod jabłonią w gaju.  
W srebrny kubek nalewamy ciemne wino.

[*Filina*, z tomu *Hymn o Perle*, s. 702]

Opis pejzażu budują zdania zamknięte mocną pointą (kropką) na końcu każdego wersu. Każdy z wersów przedstawia oddzielny obraz, a każdy z obrazów składa się na sumę, współtworzy pełną wizję dawnej, wielobarwnej i wielogłosej, wyjętej z ruchu przemijania arkadyjsko-sielskiej krainy.

Wiersz, od początku dyskretnie apostroficzny, zabarwiony zmysłowością i nutką erotyzmu, w jego środkowej części przeradza się w „niby-dialog” autorskiego reprezentanta ze zjawiskową Filiną. Dialog niemożliwy w ziemskiej rzeczywistości, ale spełniający się w trwającym na zawsze „tu i teraz” sztuki. Dialog, w którym zachwył dla miejsca, dla „ślicznej okolicy”, rozpoznanej w geografii Miłosza jako kraina baśniowej szczęśliwości, ogarnia także „zjawioną” Filinę:

- Ale gdzież jest taka śliczna okolica?
- W dawnych księstwach za morzem, Filino.

[*Filina*, z tomu *Hymn o Perle*, s. 702]

Poetyckie portrety Miłoszowskich „cieni” mają urok dyskrekcji, anonimowości, lecz nawet „sugestia autobiografizmu” wraz z „zapiskami osobistych przeżyć” – na które zwraca uwagę Aleksander Fiut<sup>12</sup> – nie wypiera, a przeciwnie, wspiera wielką wolę stworzenia

<sup>12</sup> A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 190.

duchowej mapy „nieobjętej ziemi” z zapisanym na niej poetyckim śladem tras podróży poety, JEGO geograficznych punktów opisu, jak *Notatnik: Europa* czy *Notatnik: Dordogne*. I jak wiersz *Filina*, którego tytułowa bohaterka okazuje się w efekcie protagonistką parabolicznej opowieści o sztuce poezji. W wierszu zostaje ona „powierzona wiecznej opiece”, staje się przywołanym w sztuce uosobieniem piękna – uchwycona w ruchu, w rytmie poezji, w szumie spódnicy, który trwa:

Ty jesteś powierzona wiecznej opiece,  
Która ślad motyla w powietrzu chroni  
I ziemię na nowo stwarza tak jak zechce,  
Tam gdzie nie ma bólu ani ironii.

Filina, spódnice szumiące,  
Lustra przepadające.  
Tum ta tum.

[*Filina*, z tomu *Hymn o Perle*, s. 702]

## Czesław Miłosz's Geography "Raised to the Second Power"

### Summary

The paper discusses Miłosz's desire to describe in poetry vicissitudes of people who used to inhabit the space of his homeland, who are gone, and along with them the climate of life of that old community. The long bygone faces remained just a shadow in the individual memory of the poet who makes efforts to restore them to last by the force of a poetic word. Miłosz defines this attempt as "raising to the second power" (or description in poetry) of that spiritual land of his memory. This intention is combined with a strong autobiographical current present in Miłosz's work. Hence a certain map of points determining spiritual experiences of the poet in his life journey, making in his poems a network of roads, countries and places experienced at the intersection of reality, myth and imagination.

Beata Tarnowska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## Krasnystaw – Tel Awiw: „pakt bliźniaczych miast, niepodpisany”. O geografii poetyckiej Awota Jeszuruna

Twórczość Awota Jeszuruna, jednego z najważniejszych poetów izraelskich<sup>1</sup>, nie jest w Polsce znana. W przekładzie na język polski opublikowane zostały, jak dotąd, jedynie nieliczne wiersze<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Zob. m.in.: *Eich nikra Awot Jeszurun – kotwim al szirato* [Jak się czyta Awota Jeszuruna – prace o jego poezji], red. L. Lachman, Tel Awiw 2011; G. Avraham, *A Bridge of Words. A Term List Based on the Study and Classification of Compounding Operations in Avot Yeshurun's Later Poetry (1974–1992) Concerning the Notion of בית (Home/House)*, Uppsala 1999; I. Corit, *Szirat hapere ha'acil: biografia szel hameszorer Awot Jeszurun* [Pieśń szlachetnego dzikusa: biografia poety Awota Jeszuruna], Tel Awiw 1995; J. Oppenheimer, *Tenu li ledaber kemo sze'anti: szirat Awot Jeszurun* [Pozwólcie mi mówić po swojemu: poezja Awota Jeszuruna], Tel Awiw 1997; E. Miszori, *Tel Awiw – mecijut o hamaca? Icuḡ meḡom baszira kewituj szel jachas-objekt: Tel-Awiw ke'objekt me'ewer szel Awot Jeszurun* [Tel Awiw – rzeczywistość czy urzeczywistnienie? Obraz miejsca w wierszu jako wyraz relacji wobec przedmiotu: Tel Awiw jako obiekt przejściowy Awota Jeszuruna], rozprawa doktorska pod kierunkiem prof. Uzi Szawita, Uniwersytat Tel Awiw, 2005, mps.

<sup>2</sup> Zob. A. Jeszurun, *Na śmierć drzewa morwowego*, w: *Poezje nowohebrajskie*, przeł. A. Ziemny, Warszawa 1988, s. 85–87; tegoż, *Jeśli mnie zabiorą*, przeł. T. Korzeniowski, konsultacja językowa R. Jabłońska, „Fraza” 1997, nr 16, s. 16; tegoż, *Miasto ciałem swym; Analogie; Fragmenty*, przeł. M. Zawadowska, „Akcent” 2006, nr 3, s. 91–92; tegoż, *Ojczyznę oddałem ojczyźnie; Ciemno to i to; To dom; Nie mam teraz*, przeł. I. Amiel, „Kontury” (Tel Awiw) 1993, nr 4, s. 57–58.

oraz niewielkie pod względem objętości popularnonaukowe artykuły<sup>3</sup>.

Awot Jeszurun urodził się jako Jechiel Perlmutter 19 października 1904 roku w miejscowości Niesuchożeże (oboczna nazwa Niesuchoize, poeta używa skróconej nazwy Neschiż)<sup>4</sup> na Wołyniu, w rodzinie religijnych Żydów. W wieku pięciu lat przeniósł się wraz z rodzicami do Krasnegostawu na Lubelszczyźnie, gdzie zamieszkał przy ulicy Rynek 1 (obecnie plac 3 Maja), w samym centrum miasteczka<sup>5</sup>. Jego dziadek Pinkwas Perlmutter był właścicielem młynów, między innymi młyna na kolonii Przedmieście Zakręcie, oddalonej od Krasnegostawu o trzy kilometry w kierunku północno-zachodnim (przy ulicy Szkolnej), oraz młyna na kolonii Przedmieście Zastawie (przy ulicy Lwowskiej)<sup>6</sup>. Ojciec Baruch,

---

<sup>3</sup> Zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Awot Jeszurun – poeta z Krasnegostawu*, „Akcent” 2006, nr 3, s. 89–90; J.H. Cichosz, *Nieznani krasnostawscy poeci – Awot Jeszurun*, „Nestor. Czasopismo Artystyczne” 2008, nr 4 (6), s. 34–35, [www.nestor-krasnystaw.eu/numery.html](http://www.nestor-krasnystaw.eu/numery.html) [dostęp 5.05.2012].

<sup>4</sup> Jak podaje *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, Niesuchożeże to miasteczko na terenie powiatu kowelskiego, nad rzeką Turia; 18 wiorst od Kowla, a 21 od Myzowa. W 1870 roku w miasteczku było 99 domów i 729 mieszkańców, w tym 62 proc. Żydów. Znajdowały się tam m.in.: cerkiew, synagoga, browar i gorzelnia. Zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 7, Warszawa 1886, s. 117, zob. [http://dir.icm.edu.pl/pl/Sloownik\\_geograficzny/Tom\\_VII](http://dir.icm.edu.pl/pl/Sloownik_geograficzny/Tom_VII) [dostęp 16.12.2012]. W okresie międzywojennym Niesuchożeże należały do wiejskiej gminy Niesuchożeże w powiecie kowelskim, w województwie wołyńskim. Wedle *Skorowidza miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej* (t. IX – Województwo Wołyńskie, Główny Urząd Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 1923) w 1921 roku miejscowość ta liczyła 469 mieszkańców. Przed wojną Żydzi stanowili tam ponad 90 proc. populacji; Polaków i Ukraińców było około 20 rodzin. Ludność żydowska została eksterminowana w sierpniu 1942 roku. Po wojnie miasteczko weszło w struktury administracyjne Związku Radzieckiego. Obecnie ta licząca 322 mieszkańców miejscowość jest osadą wiejską o nazwie Wola (ukr. *Волля*), na terenie Ukrainy. Zob. [http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Wola\\_\(obwód\\_wołyński\)&oldid=33719152](http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Wola_(obwód_wołyński)&oldid=33719152) [dostęp 16.12.2012].

<sup>5</sup> Regionalista Leszek Janeczek twierdzi, że dom Jeszuruna stał w miejscu, w którym obecnie znajduje się tzw. pole ćwiczeń Państwowej Straży Pożarnej. Informacja za: J.H. Cichosz, *Nieznani krasnostawscy poeci – Awot Jeszurun*, s. 34.

<sup>6</sup> Informacje te zawdzięczam J.H. Cichoszowi, który w liście do mnie napisał

obok pracy w młynach, pełnił funkcję zastępcy radnego w Radzie Miejskiej Krasnegostawu<sup>7</sup>. Język, jakim mówiono w domu, był mieszaniną języka jidysz, polskiego oraz ukraińskiego<sup>8</sup>. Znajomość języka hebrajskiego Jechiel Perlmutter wyniósł ze szkół religijnych, do których uczęszczał. Po wybuchu I wojny światowej wyjechał wraz z matką do Neschiż, później dołączył do nich ojciec. Do Krasnegostawu rodzina powróciła w 1915 roku. Około 1920 roku Jechiel Perlmutter przystąpił do syjonistycznej organizacji o charakterze socjalistycznym „Ceirej Cijon” [Młodzież Syjonu]<sup>9</sup> i w październiku 1925 roku, pomimo sprzeciwu rodziców, wyemigrował do Palestyny<sup>10</sup>. Przez pierwsze lata pobytu w Erec pracował na budowie, osuszał bagna, zbierał owoce, był również robotnikiem w fabryce cegieł oraz drukarzem. W 1929 roku wstąpił do paramilitarnej organizacji „Hagana” [Obrona]. Pięć lat później poślubił Pesję Justman, a w 1942 roku urodziła się ich jedyna córka Helit. Jak pisze Dan Laor,

głęboko pochłonięty organizowaniem swojego nowego życia w nowym kraju, który go fascynował, Jeszurun nigdy nie odwiedził rodziny – choć letnie wyjazdy do Polski były powszechne w tamtych

---

także, że „wspomniany, oddalony o 3 km od centrum, młyn [przy ul. Lwowskiej] częściowo spłonął jesienią 1975 roku”. Z listu e-mailowego do autorki niniejszego artykułu, z dn. 9.05.2012 roku.

<sup>7</sup> W 1917 roku w Radzie Miejskiej Krasnegostawu obok dwudziestu jeden radnych polskich zasiadło trzech Żydów. Zob. [www.szetl.org.pl/pl/article/krasnystaw/5,historia](http://www.szetl.org.pl/pl/article/krasnystaw/5,historia) [dostęp 7 maja 2012 roku].

<sup>8</sup> Z listu e-mailowego córki Awota Jeszuruna, Helit Jeszurun, do autorki niniejszego artykułu, z dn. 28.04.2012 roku.

<sup>9</sup> Zob. E. Mendelsohn, *Żydzi Europy Środkowo-Wschodniej w okresie międzywojennym*, Warszawa 1992; *Ruch syjonistyczny w Polsce w latach 1926–1930*, red. J. Walicki, Łódź 2005.

<sup>10</sup> Zob. A. Tartakower, *Emigracja żydowska z Polski*, Warszawa 1939, s. 17–52 (rozdz.: *Emigracja żydowska w Polsce Odrodzonej*). Temat syjonistycznej edukacji, ukazany w literaturze polsko-żydowskiej, przedstawia E. Prokop-Janiec w książce *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992, s. 249–256.

latach – ani też nie starał się pomóc rodzinie wyemigrować do Palestyny, zanim zaczęła się wojna<sup>11</sup>.

Podczas okupacji hitlerowskiej rodzina Jeszuruna, wraz z około dwoma tysiącami Żydów z Krasnegostawu, została zamordowana w obozie zagłady w Bełżcu<sup>12</sup>.

Zdaniem biografki Jeszuruna Idy Corit, kiedy wybuchła wojna, po pierwszym szoku poeta powrócił, jak większość mieszkańców *Jiszuwu*, do codziennych zajęć, a kiedy po wojnie spotykał w Izraelu ocalańców z Krasnegostawu, zachowywał dystans<sup>13</sup>. Postawa ta wynikać zapewne mogła po części z powszechnego, aż do czasu procesu nazistowskiego zbrodniarza Adolfa Eichmanna w 1961 roku, przekonania Izraelczyków o „winie” Żydów z diaspory. Jak sądzono, nie potrafili się oni bronić. Dopiero oskarżyciel Eichmanna, Gideon Hausner, który w trakcie procesu przedstawiał ofiary jako bohaterów, w świadomości Izraelczyków zapoczątkował zmianę postawy wobec Holocaustu<sup>14</sup>.

W 1934 roku Awot Jeszurun zadebiutował, pod niezmiennym jeszcze nazwiskiem Jechiel Perlmutter, wierszem *Com wecima'on* [Post i pragnienie] w piśmie „Turim”. Pierwsza książka poetycka

---

<sup>11</sup> D. Laor, *Prodigal Sons: Desertion and Reconciliation in Contemporary Israeli Writing*, [www.thefreelibrary.com](http://www.thefreelibrary.com) [dostęp 5 maja 2012 roku] (referat przedstawiony na konferencji „The Impact of the Holocaust on Contemporary Society”, zorganizowanej przez Tauber Institute na Brandeis University, w marcu 2000 roku), s. 7.

<sup>12</sup> Na temat transportów ludności żydowskiej do Bełżca, jakie miały miejsce w marcu i w kwietniu 1942 roku, pisze R. Kuwałek w książce *Obóz zagłady w Bełżcu*, Lublin 2010, s. 98; por. tegoż, *Z Lublina do Bełżca. Ślady obecności i zagłady Żydów na południowo-wschodniej Lubelszczyźnie*, Lublin 2006.

<sup>13</sup> Opinię Idy Corit przytacza Dan Laor, *Prodigal Sons*, s. 7.

<sup>14</sup> O fundamentalnym znaczeniu procesu Eichmanna w kształtowaniu izraelskiej tożsamości pisze Idith Zertal w książce *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*, przeł. J.M. Kłoczowski, Kraków 2010, s. 159–219. Por.: tejże, *From Catastrophe to Power: Holocaust Survivors and the Emergence of Israel*, Berkeley 1998; L. Douglas, *The Memory of Judgment. Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, Yale University Press, 2001; H. Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Penguin Books, 2006; A. Szapira, *Jehudim Hadaszim, Jehudim Jeszanim* [Nowi Żydzi, starzy Żydzi], Tel Awiw 1997.



*Al chochmat drachim* [O mądrości dróg] ukazała się w 1942 roku. Nazwisko Awot Jeszurun, które w języku hebrajskim oznacza „Ojcowie zobaczą [nas]”<sup>15</sup>, poeta przyjął w roku 1948, tuż przed włączeniem „Hagany” do Sił Obronnych Izraela. Zdaniem Harolda Schimmela,

to była tak naprawdę trzecia zmiana, ponieważ zdrobniła forma Chi`el z jego dzieciństwa nabrała sefardyjskiej wymowy, gdy zszedł na łód w Hajfie i odrodził się jako Jechi`el. Teraz zmiana została przez niego stworzona, zaadaptowana, pożądana<sup>16</sup>.

Pozostałe sześć tomów wierszy Jeszurun opublikował dopiero po roku 1960. Były to: *Re'em* [Grzmot], 1961; *Szloszim amud szel Awot Jeszurun* [Trzydzieści stron Awota Jeszuruna], 1965; *Ze szem hasefer* [To jest imię książki], 1971; *Haszewer hasuri-afrikani* [Syryjsko-afrykański ryft], 1974; *Kapela kolot* [Kapela głosów], 1977; *Sza`ar knisa sza`ar jecia* [Brama wejściowa, brama wyjściowa], 1981; *Homograf* [Homograf], 1985; *Adon Menucha* [Mistrz odpoczynku], 1990 oraz *Ein li achszaw* [Nie mam teraz], 1992.

Awot Jeszurun przez długie lata pozostawał jako poeta niedoceniony i marginalizowany, zarówno z przyczyn politycznych<sup>17</sup>, jak

---

<sup>15</sup> Zmiana ta była odpowiedzią na wyrażoną przez przywódców syjonistycznych, w tym założyciela Państwa Izrael Dawida Ben Guriona, potrzebę „powszechnej hebraizacji”, związanej z kształtowaniem nowej, izraelskiej tożsamości. Zdaniem Helit Jeszurun, w przeciwieństwie jednak do rozpowszechnionego w kręgach syjonistycznych (aż do wojny Jom Kipur w 1973 roku) zwyczaju negowania diaspor, Jeszurun nie wyrzekł się własnej przeszłości ani języka jidysz: „poprzez nowe imiona on zbliżył się do pamięci o swoich przodkach. Jakby dźwigał ich na plecach. Później żałował «przyjęcia nazwiska, które nie otrzymał od ojca» i odczuwał to jako akt zdrady”. Z listu mailowego do autorki niniejszego artykułu, z dn. 29 stycznia 2013 roku. Por. L. Lachman, „*I manured the land with my mother's letters*”: *Avot Yeshurun and the Question of Avant-Garde*, „Poetics Today” 2000, vol. 21, nr 1, s. 80.

<sup>16</sup> H. Schimmel, *Translator's Foreword*, w: A. Yeshurun, *The Syrian-African Rift and the Other Poems*, transl. and with a forward by H. Schimmel, Philadelphia 1980, s. XIV.

<sup>17</sup> 23 maja 1952 roku Jeszurun opublikował na łamach „Ha`arec” kontrowersyjny

i artystycznych, a zwłaszcza celowego zanieczyszczenia języka hebrajskiego wpływem innych języków<sup>18</sup>. W odróżnieniu od innych nowohebrajskich poetów, dążących zgodnie z duchem ideologii syjonistycznej do puryzmu językowego jako podstawy kształtowania izraelskiej tożsamości, Jeszurun nie wahał się brutalnie łamać hebrajskiej składni, a nade wszystko wplatać innojęzycznych, znanych mu z dzieciństwa, słów, zwrotów i zdań w języku jidysz, polskim, rosyjskim, a także w języku arabskim, który poznał po przybyciu do Palestyny<sup>19</sup>.

Awot Jeszurun zmarł 22 lutego 1992 roku w Tel Awiwie. Przed śmiercią uhonorowany został najważniejszą Państwową Nagrodą Izraela.

### „Zmiażdżyłem Krasnystaw”

Badacze poezji Jeszuruna zwracają uwagę na fundamentalne pęknięcie, jakie legło u podstaw jego twórczości. Poezja ta jawi się bowiem jako karkołomna próba scalenia dwóch części rozdartej biografii oraz odkupienia winy za opuszczenie świata, który potem został zgładzony. W grudniu 1967 roku, w mowie wygłoszonej z okazji przyznania mu Nagrody Brennera, Jeszurun powiedział:

---

poemat *Pesach al kochim* [Pesach w jaskiniach], w którym pomiędzy tragedią wygnanych po 1948 roku Palestyńczyków a ofiarami Holocaustu postawił znak równości. Píše na ten temat Michal Gluzman w książce *The Politics of Canonicity. Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, Stanford University Press, 2003, s. 146 i niżej. Zdaniem Lilach Lachman, karierę Jeszuruna można opisywać jako nieustanną odmowę dostosowania się do powszechnie panujących poglądów i ideologii. Zob. L. Lachman, „*I manured the land with my mother's letters*”, s. 64–65, 68–69.

<sup>18</sup> Zob. tamże, s. 83–84.

<sup>19</sup> Na temat dwukulturowości w poezji Jeszuruna mówił prof. Nissim Calderon w referacie *Palestine and Israel as Mutual Places of Israeli and Polish Culture in the Poetry of Avot Yeshurun*, wygłoszonym podczas konferencji „Miasta i regiony – miejsca wspólne kultury polskiej i światowej”, zorganizowanej przez Zakład Komparatystyki Uniwersytetu Warszawskiego, w dniach 12–14 kwietnia 2010 roku.

Człowiek wstaje pewnego dnia, opuszcza swój dom, swoją rodzinę, swój kraj, swój język, swoje imię – tak, wyrzuca także imię – i wyjeżdża, aby stworzyć dla siebie inny kraj, inny dom, inną rodzinę, inny język, inne imię<sup>20</sup>.

Podobne słowa padły w wywiadzie z Idą Corit:

Przez całe życie oskarżam siebie. Nie mogę sobie wybaczyć, że zapłaciłem tak dużo Erec Israel. On nie jest tego wart. Zapłaciłem swoją miłością do rodziców, nie jestem gotów płacić tej ceny raz jeszcze... Nikt nie może płacić takiej ceny<sup>21</sup>.

Począwszy od wiersza *Milwadata* [Oprócz ciebie] z 1957 roku, zamykającego tom *Re`em*, a następnie tomu *Trzydzieści stron Awota Jeszuruna* [*Szloszim amud szel Awot Jeszurun*] z 1965 roku, będącego poetycką rekonstrukcją przedwojennej korespondencji z rodziną, motyw osobistej utraty oraz samooskarżenia stał się jednym z najbardziej znaczących tematów w jego poezji.

W wierszu *Miasto z ciała* [*Ir migufa*], z tomu *Homograf* (1985), fakt opuszczenia domu staje się równoznaczny z jego zagładą:

Wstałem, wyszedłem i opuściłem.

Wymyśliłem miasteczko.

Zmiażdżyłem Krasnystaw.

Zmiażdżyłem miasteczko i zmiażdżyłem mojego ojca,

i zmiażdżyłem moją matkę, i zmiażdżyłem moich braci,  
i siostrę. Wstałem, zabrałem się, wyszedłem i opuściłem<sup>22</sup>.

[III, s. 261–262]

---

<sup>20</sup> Cyt. za: D. Laor, *Prodigal Sons*, s. 9.

<sup>21</sup> Cyt. za: tamże, s. 11.

<sup>22</sup> Cytowane utwory poetyckie Awota Jeszuruna pochodzą z następującego wydania: A. Jeszurun, *Kol sziraw* [Wiersze zebrane], t. 1–4, Hakibbutz Hameuchad, Tel Awiw; t. 1: 1995; t. 2: 1997; t. 3–4: 2001. Dla oznaczenia tomu używam dalej cyfry rzymskiej. Przekłady, o ile nie zaznaczono inaczej, autorstwa Beaty Tarnowskiej; konsultacja językowa – Renata Jabłońska.

Temat winy pojawia się także w pochodzącym z tego samego tomu wierszu *Szukałem czegoś w Tel Awiwie* [*Chipasti maszehu beTel Awiw*]. Podmiot mówiący – *porte parole* autora, przedstawiony w tym utworze jako obserwator życia miejskiej ulicy, zestawia polskie słowo „płakał” z wyimaginowanym plakatem o następującej treści:

Umknęło mi polskie słowo  
 „płakał”. Płakał. Plakat:  
 „Chiel Perlmutter. Hitler  
 swojej matki swego ojca swoich braci swojej siostry”.

[III, s. 276]

Hiperbolizacja polegająca na wyolbrzymieniu własnej winy – aż do absurdalnego samooskarżenia o kolaborację z nazistami w eksterminacji własnej rodziny czy wręcz utożsamienia własnej osoby z osobą Hitlera<sup>23</sup> – jest gestem negatywnej autokreacji autora. Nazwanie Chiela Perlmuttera Hitlerem stanowi manifestację dwoistości piszącego, jego rozdzielenia na bohatera minionych zdarzeń i „ja” mówiące teraz, a zarazem rodzaj wyparcia się swojej dawnej żydowskiej tożsamości. Dawne imię – reprezentujące „ja” z polskiego etapu biografii Jeszuruna – zostaje skompromitowane. Bohater autobiograficzny zatem „wypiera się takiego [siebie], jaki nie powinien w ogóle istnieć, jakiego trzeba się pozbyć – a więc trzeba go stworzyć, żeby móc oddzielić go od siebie, odciąć, zniszczyć”<sup>24</sup>. Problem samooceny podmiotu lirycznego pojawia się także w wierszu *Krążę* [*Ani holech sowew*] z tomu *Mistrz odpoczynku* [*Adon Menucha*], z 1990 roku. Kluczowy dla tego utworu jest motyw poruszania się w miejskiej przestrzeni z „walizką słów”, która nie kojarzy się jednak z podróżą, a służy jedynie autodeprecjacji podmiotu

<sup>23</sup> Por. M. Melchior, *Zagłada a tożsamość: polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”*. Analiza doświadczenia biograficznego, Warszawa 2004.

<sup>24</sup> Zob. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 64.

jako osoby niszczącej intymność rodzinnego domu. Poeta-komiwojażer sprzedaje słowa, w których pieczołowicie przechowywana jest pamięć jego rodzinnych stron:

Krążę  
z walizką słów.  
Krasnystaw sprzedaję.  
Przedmieście sprzedaję.

Ojca i matkę,  
braci i siostrę,  
wszystkich, których pamiętam,  
sprzedaję.

Nigdy w życiu  
bym nie przypuszczał,  
że będę handlować  
ojcem i matką.

Zisi Stawi  
kupuje u mnie.  
Dawid Pedacur.  
Chana Zemer.

Pomimo  
że wszystko jest  
stamtąd, zagranicznej  
produkcji – biorą.

Prezent zrobiła  
mi moja córka:  
koszulę rosyjską  
z haftem

przy szyi. Kiedyś.  
Pierwsze dni w tym kraju  
z rubaszką.

Koszula zapinana  
z lewej strony.  
Sercowe sprawy  
innym razem.

Źródłem napięcia w wierszu staje się kontrast wynikający z zestawienia dwóch odległych kręgów semantycznych: kręgu odnoszącego się do handlu oraz tego, który dotyczy rodzinnej przeszłości. Neutralne pod względem emocjonalnym wyrazy: „sprzedaję”, „kupują”, „handlować”, zdają się osłabiać nacechowanie emocjonalne słów ściśle związanych z biografią autora, takich jak: „Krasnystaw”, „Przedmieście”, „ojciec”, „matka”, „bracia”, „siostra”. Wszystko, co łączyło podmiot z diasporą, ulega reifikacji i jako towar na sprzedaż – w dodatku niesłużącej gospodarce państwa, bo „zagranicznej produkcji” – zostaje ironicznie zdeprecjonowane<sup>25</sup>. Wydaje się, że autodeprecjacji ulega także postać mówiąca, która wyprzedając wspomnienia, dokonuje aktu sprzecznego z koncepcją siebie jako osoby przyzwoitej i nienagannej („Nigdy w życiu / bym nie przypuszczał, / że będę handlować / ojcem i matką”). Jedynie podarowana przez córkę, a kojarząca się z rodzinnym Wołyniem, rubaszka stanowi sygnał, że poeta nie może zapomnieć o dawnym świecie. Ów świat, choć odrzucony i zgładzony, i tak doń powraca.

### „Ojczyznę oddałem ojczyźnie”

Świat przedstawiony w wierszach Jeszuruna, zwłaszcza powstałych po 1960 roku, organizuje przestrzenna opozycja „tu” – „tam”, ewokująca kolejną, temporalną opozycję „teraz” – „kiedyś”. W odróżnieniu od polskich poetów emigracyjnych, dla których percypowana na co dzień przestrzeń obczyzny („tu”) – pozostawała

<sup>25</sup> O pozbywaniu się rzeczy przywiezionych do Erec z rodzinnego domu poeta pisze w wierszu *Do 15 maja 1974*, z tomu *Syryjsko-afrykański ryft*:

W międzyczasie zgubiłem dziennik jak wiele innych rzeczy,  
które przywozłem z domu, jak moją mowę na rozpoczęcie  
uniwersytetu, jak garnitury, które wyrzuciłem z powodu upału,  
i ten czarny odświętny, który oddałem do pralni i nie odebrałem.

najczęściej mglista, niewarta uwagi, podczas gdy opuszczone „tam” nabierało z czasem coraz żywszych barw i wyrazistości<sup>26</sup>, Jeszurun wydaje się nie uprzywilejowywać żadnego z biegunów tejże opozycji. Erec Israel nie jest dla niego obczyzną, lecz krajem wybranym i własnym, dla którego poświęcił lata swojej młodości.

W poezji Jeszuruna „tu” (hebr. *po*) oznacza żydowską Palestynę/Izrael, natomiast „tam” (hebr. *szam*) jest metonimią Polski w latach Królestwa Polskiego oraz odrodzonej państwowości po I wojnie światowej. Geograficzne nazwy, odnoszące się do miejsc, które wyznaczają początek biografii poety, często przywoływane są w określonym, dyktowanym biografią porządku chronologicznym, jak w krótkim wierszu *Biografia [Biografia]*, z tomu *Kapela głosów [Kapela kolot]*, z 1977 roku:

W Jom Kippur urodziłem się, w Neschiż, w domu ojca mojej matki,  
Rabina z Neschiż, w Rosji, na Wołyniu.  
I w Przedmieściu rosłem, i w Krasnymstawie,  
w domu mojego ojca, i w domu ojca mojego ojca, w młynie wodnym,  
lubelskie, Polska.  
[II, s. 227]

Zamykające utwór słowo „Polska” [hebr. Polin – tu odpocz-niesz]<sup>27</sup> pełni zarówno funkcję *totum pro parte*: odmiany synekdochy, polegającej na zastąpieniu nazwy części przez nazwę całości, jak i oznacza – jak pisze poeta w wierszu *Na ziemi [Al admat]* – „miejsce, w którym rozpoczął się czas, zaczęło się życie” [III, s. 303].

Miejsca reprezentujące Polskę, a szczególnie przywoływany często w poezji Jeszuruna Krasnystaw, są na równi z Tel Awiwem nacechowanymi indywidualnie „miejscami autobiograficz-

---

<sup>26</sup> Zob. W. Lięża, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 100 i n.

<sup>27</sup> Zob. H. Bar-Itzhak, *A Materialized Settlement and A Metaphysical Landscape in Legends of Origin of Polish Jews w: Jewish Topographies. Visions of Space, Traditions of Place*, ed. J. Brauch, A. Lipphardt, A. Nocke, Ashgate Publishing House 2008, s. 167 i n.

nymi"<sup>28</sup>. Krasnystaw<sup>29</sup> – wedle typologii stworzonej przez Małgorzatę Czermińską będący „miejszem wspomnianym” – oznacza utracony w wyniku historycznego kataklizmu świat dzieciństwa i młodości. Jak zauważa Czermińska, miejscu wspomnianemu towarzyszy często kreacja „miejsca przesuniętego”, będącego przyjętym za własne „terytorium, które [imigrant] może zaakceptować przynajmniej do tego stopnia, by znaleźć dla niego miejsce w swojej twórczości i uznać w nim [...] «drugą ojczyznę»”<sup>30</sup>. Takim „miejszem przesuniętym” jest w poezji Jeszuruny Tel Awiw, symbol odrodzonej żydowskiej państwowości<sup>31</sup>. W pierwszej strofie wiersza *Na ziemi* poeta „ojczyznę oddaje ojczyźnie”<sup>32</sup>, czyli „przenosi” Polskę do Erec Israel:

Dziękuję ci, że chodziłem po matczynej ziemi w Neschiż.  
Dziękuję ci, że chodziłem po ziemi ojca w Przedmieściu  
i w Krasnymstawie.

Dzisiaj, 14 października 1925 roku, przybyłem  
do mojej ziemi i oddaliłem się od waszej ziemi.

Bo dzisiaj Polska to Erec Israel.

[III, s. 303]

<sup>28</sup> Wedle Małgorzaty Czermińskiej są to „całości wyobrazeniowe powstające w trzech układach odniesienia: w twórczości pisarza, w ciągu jego doświadczeń życiowych oraz w określonych miejscach rzeczywistej przestrzeni geograficznej, jednak ujmowanych nie tylko w ich czysto przedmiotowym, fizycznym aspekcie, ale również wraz z nadbudowaną nad wymiarem materialnym symboliką kulturową, a więc razem ze znaczeniami, obrazami i zapisanymi w nich emocjami, które ludzie w związku z danym miejscem wytworzyli”. Zob. M. Czermińska, *Słowo wstępne. Miejsca autobiograficzne Czesława Miłosza*, w: Czesława Miłosza „północna strona”, red. M. Czermińska i K. Szalewska, Gdańsk 2011, s. 5. Por. tejsze, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–199; E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 21–37.

<sup>29</sup> Zob. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 4, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski i W. Walewski, Warszawa 1883, s. 641–644.

<sup>30</sup> Por. M. Czermińska, *Słowo wstępne*, s. 9.

<sup>31</sup> Zob. M. Levine, *Overthrowing Geography. Jaffa, Tel Aviv, and the Struggle for Palestine, 1880–1948*, Berkeley and Los Angeles/London, 2005, s. 129.

<sup>32</sup> Zob. wiersz *Ojczyznę oddałem ojczyźnie* [Moledet natati moledata], IV, s. 224.



Obok dwóch podstawowych Czermińska wyodrębnia także inne, mniej istotne z punktu widzenia jednostkowej biografii, miejsca: „miejsca wybrane”, będące tymczasowymi schronieniami emigranta, odwiedzanymi „z powodu jakichś wartości, które się w nich dostrzega”, a także poznawane pobieżnie w podróży „miejsca dotknięte”<sup>33</sup>.

W przywołania nazw „miejsc wybranych” i „miejsc dotkniętych”, w których Jeszurun pracował, zanim osiadł na stałe w Tel Awiwie, obfituje nasycony odniesieniami autobiograficznymi *Wiersz z Tel Awiwu* [*Szir miTel Awiw*] z tomu *Syryjsko-afrykański ryft*. Utwór ten, wypełniony w dużym stopniu nazwami miejscowymi, przynosi opis poszukiwania przez poetę domu. Celowe powtarzanie słowa „stamtąd” na początku kilku kolejnych strof konotuje powtarzalność sytuacji lirycznej – monotonię nieustannych przenosin z miejsca na miejsce:

Stamtąd do Magdiel. Z Magdiel  
Do Kfar Saba. Z Kfar Saba  
do Mikwe-Israel. Z Mikwe  
do Rizon- LeSyjon. Z Rizon

na strażnika w winnicach, w Ałun-Kara.  
[...]

Stamtąd do dzielnicy Machlul.  
Stamtąd do dzielnicy Szpaak.  
Tam przyszłość miasta.  
Tam przyszłość teraz.

Stamtąd do dzielnicy Machlul.  
Stamtąd do dzielnicy Szpaak.  
Poszukując domu.  
Ojciec, tylko raz.

---

<sup>33</sup> M. Czermińska, *Słowo wstępne*, s. 9–10.

Stamtąd do dzielnicy Machlul.  
 Stamtąd do dzielnicy Szpaak.  
 Tam ustronny dom.  
 Żadnych gości.

Tam ustronny dom.  
 Nie chodzą do Szpaak.  
 Zbudowanej z desek i cienia.  
 W Tel Awiwie upał.

W piątkowy wieczór,  
 bez świec.  
 Pokazali film  
 „Jeździec bez głowy”.

Tam się rozstajemy. Ktoś powiedział,  
 że też ma apetyt na coś  
 z domu, szalom. W przyszłym tygodniu  
 dostaniesz parę butów.

[II, s. 35–36]

Rejestr ułożonych w porządku biografii nazw miejscowości, najczęściej o charakterze rolniczych kolonii, jak często wspomniana w poezji Jeszuruna Magdiel<sup>34</sup>, Kfar Saba, Mikwe Israel, Riszon LeSyjon czy arabska wioska Ałun-Kara, a także ulic i dzielnic Tel Awiwu, jak „zbudowana z desek i cienia” dzielnica Szpaak, tworzy „przestrzeń koczowniczą”<sup>35</sup>. Miejsca funkcjonujące w porządku podróży i z tego powodu jawiące się jako antyteza rodzinnego domu nie są jednak wartościowane ujemnie. Symbolizująca nowe życie i dojrzewanie wędrówka po Erec od początku istnienia żydowskiej

<sup>34</sup> Kolonia w centralnej części Palestyny, założona w 1924 roku przez imigrantów z Rosji, Polski i Litwy jako *moszawa*, czyli rolnicza osada nieodżegnująca się, w odróżnieniu od kibucu, od prywatnej własności. Obecnie część miasteczka Hod HaSzaron. Na temat miejscowości Riszon LeSyjon oraz Kfar Saba zob. A. Dylewski, *Izrael. Praktyczny przewodnik*, Bielsko-Biała 2008, s. 235–236, 249–250.

<sup>35</sup> Termin Anny Legeżyńskiej, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 40.

Palestyny była równie ważnym jak praca na roli czy przy budowie elementem zakorzeniania się nowo przybyłych<sup>36</sup>. Jak pisze Harold Schimmel:

Skoro osobiste dzieje [Jeszuruna – dop. B.T.] splotły się z historią państwa, z geografią, topografią, botaniką, zmiana adresu stała się równoznaczna z rozwojem kraju. Głos Małego Tel Awiwu, podobnie jak głos poety, staje się coraz bardziej dojrzały, aż przechodzi w męski bas<sup>37</sup>.

Wędrówka Jeszuruna<sup>38</sup> „z kraju zimna do kraju słońca” [III, s. 54], jak też jego późniejsze przemieszczanie się po Erec, było wyrazem dążenia, aby „zbudować Kraj i w nim zostać odbudowanym”<sup>39</sup>. Realizacji marzenia o budowaniu Państwa oraz o własnym miejscu na ziemi towarzyszy – powodowana tęsknotą i poczuciem winy – wyobrażeniowa podróż w galutową przeszłość. Powrót do Krasnegostawu, w świat śmierci i królestwo ciemności, jest symbolicznym zadośćuczynieniem najbliższym i wypełnieniem pustki po ich utracie.

---

<sup>36</sup> Wędrówka krajoznawcza, traktowana jako narzędzie zadzierzganania więzi z nową ojczyzną, jest do dzisiejszego dnia ważnym elementem edukacji młodzieży w Izraelu. Zob. O. Ben-David, *Tiyul (Hike) as an Act of Consecration of Space*, w: *Grasping Land. Space and Place in Contemporary Israeli Discourse and Experience*, ed. E. Ben-Ari i Y. Bilu, State University of New York Press 1997, s. 129–145.

<sup>37</sup> H. Schimmel, *Translator's Foreword*, s. XV.

<sup>38</sup> Na temat wędrówki i symbolizujących ją stóp jako części ciała najbardziej związanej z ziemią zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 402; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 356. Por. A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1997; tejże, *Apetyty turysty. O podróżniczych kontaktach ze światem*, Kraków 2008.

<sup>39</sup> Zob. Y. Zerubavel, *Space Metaphors and Symbolic Landscapes in the Yishuv and Early Israeli Culture*, w: *Jewish Topographies. Visions of Space, Traditions of Place*, s. 202, 206. Por.: „znowu cię zbuduję i będziesz odbudowana, Dziewico-Izraelu!” [Jr 31, 4]; cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich, Poznań–Warszawa 1980.

## „Odkąd przybyłem do Tel Awiwu, wędruję do Krasnegostawu”

Awot Jeszurun uznany został, obok Natana Altermana i Meira Wizeltira, za jednego z najważniejszych „poetów Tel Awiwu”<sup>40</sup>. W Tel Awiwie – „mieście przed oczami” – widzi on jednak „miasto w sercu” – rodzinny Krasnystaw. Wyobrazeniowe połączenie obu, odległych nie tylko pod względem geograficznym, miast – historycznego Krasnegostawu<sup>41</sup>, który przed I wojną światową liczył niecałe dziesięć tysięcy mieszkańców, w tym około dwa tysiące Żydów<sup>42</sup>, oraz wielkomiejskiego Tel Awiwu, będącego symbolem triumfu ideologii syjonistycznej oraz nowej, hebrajsko-izraelskiej kultury – stanowi charakterystyczną dla poezji Jeszuruna próbę godzenia przeciwieństw. Rozdarcie między terażniejszością a przeszłością, pomiędzy dwoma stronami świata, dwoma miastami oraz dwoma językami: hebrajskim i jidysz, wynika z jeszcze głębszego podziału, którego materialnym ekwiwalentem jest przywołany w tytule jednego z tomów wierszy Jeszuruna syryjsko-afrykański ryft<sup>43</sup>. Źródłem tego nieusuwalnego pęknięcia, które naznaczyło poezję Jeszuruna, stał się wyjazd poety do Palestyny, zmiana

<sup>40</sup> Zob. E. Mizzori, *Tel Awiw – mecijut o hamaca?*, s. 113.

<sup>41</sup> *Krasnystaw – rys historyczny*, oprac. K. Stołcki, Puławy 2003, s. 107–108. Zob. też: *Krasnystaw* [hasło] w: *Encyclopedia Judaica*, red. F. Skolnik, M. Berenbaum, Detroit–New York–San Francisco–New Haven–Waterville–London 2007, t. 12, s. 339; P. Bęcal, *Żydzi w Krasnymstawie*, w: *Zapiski krasnostawskie. Z przeszłości Krasnegostawu i okolic*, red. P. Kardela, Lublin 1994, s. 37–43; S. Warchoł, *Nazwy miast Lubelszczyzny*, Lublin 1964, s. 105–106.

<sup>42</sup> Zob. [www.sztetl.org.pl/pl/article/krasnystaw/5,historia](http://www.sztetl.org.pl/pl/article/krasnystaw/5,historia) [dostęp 13.06.2012].

<sup>43</sup> Syryjsko-afrykański rów tektoniczny biegnie od jeziora Wiktorii na Wyżynie Wschodnioafrykańskiej poprzez Morze Czerwone oraz Rów Jordanu (Ryft Morza Martwego) i sięga Syrii. Hebrajskie słowo *szewer* oznacza zarówno „ryft”, jak i „katastrofę”. Zdaniem Ruth Kartun-Blum, w tytule tomu zawarta została aluzja do katastrofy, jaką było uderzenie wojsk Egiptu i Syrii na Izrael w październiku 1973 roku (tzw. wojna Jom Kipur). Zob. R. Kartun-Blum, *Profane Scriptures. Reflections on the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew poetry*, Cincinnati 1999, s. 60–61.

imienia i nazwiska oraz powodowane wsiąknięciem w nową rzeczywistość odsunięcie się od rodziny, a następnie zagłada dawnego świata.

Obfitujący w autobiograficzne reminiscencje wiersz *Krasnystaw* z tomu *Homograf* otwiera opis najbliższego otoczenia rodzinnego domu poety, przy ulicy Rynek 1. Dom dzieciństwa, usytuowany w rustykalnym pejzażu<sup>44</sup>, „jawi się jako element mitycznej, arka-dyjskiej przeszłości”<sup>45</sup> i – jak każda przestrzeń intymna i własna – stanowi przestrzenno-symboliczne centrum:

Krasnystaw, ulica Rynek 1.  
Na prawo sady, na lewo sady,  
za domem  
i przed domem sady.

W pierwszym wersie drugiej strofy – „Dwa tysiące lat czekałem w Krasnymstawie na Tel Awiw” – poeta nawiązuje do słów narodowego hymnu Izraela *Hatikwa* [Nadzieja], wyrażających nadzieję narodu żydowskiego na powrót, po dwóch tysiącach lat,

---

<sup>44</sup> W konwencji rustykalnej ukazany został Krasnystaw także w wierszu Józefa Czechowicza *Krasnystaw*, z tomu *W błyskawicy* (1934). Zdaniem Andrzeja Tyszczyka, w sposobie portretowania miast ustala się w poezji Czechowicza stały repertuar motywów: „pejzaż nocny z księżycem, dojmująca cisza, ogarniająca przestrzeń miejską natura, nieobecność ludzi, stonowane napięcie emocjonalne, utrzymana w tonacji srebrno-niebieskiej kolorystyka”. Tyszczyk zwraca uwagę na większy udział motywów krajobrazowo-przyrodniczych niż urbanistycznych: „można wyróżnić utwory, w których miasto jest po prostu elementem pejzażu wiejskiego, wtopione weń całkowicie zaledwie drobnym elementem, jak w wierszu *Krasnystaw* («dachy niskich kamienic»)”. A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*, „Scriptores” 2009, nr 37, s. 118–119; przedruk: „Roczniki Humanistyczne KUL” 2005, t. 48, biblioteka. teatrnn.pl/dlibra/Content/10584/ [dostęp 17 czerwca 2012 roku]. Zob. tekst utworu: <http://www.krasnystaw-rys.info.pl/>; [www.pwszzamosc.pl/public/attachments/259.ltz.pdf](http://www.pwszzamosc.pl/public/attachments/259.ltz.pdf) [dostęp 17 czerwca 2012 roku]. Por. M. Całbecki, *Miasta Józefa Czechowicza: topografia wyobraźni*, Lublin 2004; A. Grychowski, *Lublin i Lubelszczyzna w życiu i twórczości pisarzy polskich*, Lublin 1974.

<sup>45</sup> Por. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, s. 47.

do Syjonu<sup>46</sup>. Podczas gdy ten wers mówi o oczekiwaniu – zarówno na płaszczyźnie losu jednostkowego, jak i zbiorowego – na urzeczywistnienie idei powrotu, w kolejnych wersach, przy niezmiennym perspektywie czasowej następuje przewrotna zmiana obiektu oczekiwania:

Dwa tysiące lat czekałem w Krasnymstawie na Tel Awiw.  
 Dwa tysiące lat czekałem w Tel Awiwie na Krasnystaw.  
 Tam minęła zima i śniegi, i lato, i mój ojciec, i moja matka  
 wyczekują z nadzieją i wybacząją. Lato i zima kradną czas.

Czas okazuje się względny i odwracalny. Zmierzając ku określonymu, utożsamionemu z miejscem momentowi w przyszłości, nagle zmienia kierunek i zaczyna biec w przeciwną stronę. To temporalne zapętlenie sygnalizuje próbę wyobrazeniowego połączenia odległych miast, które w równym stopniu stają się obiektem tęsknoty. Użycie anafory – „Dwa tysiące lat czekałem” – podkreśla wrażenie niezmienności sytuacji lirycznej. Paradoks polega na tym, że poeta – wyrażając syjonistyczne idee – tęskni do rodzinnego miasteczka, które staje się symbolicznym upostaciowaniem wszystkich opuszczonych przez Żydów miast i miasteczek Europy, metonimią odrzucanej przez syjonistów diaspory<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Por. drugą strofę hymnu:

וּד לֹא אֲבָדָה תְּקוּוֹתֵינוּ,  
 הַתְּקוּוּהָ בַת שְׁנוֹת אֲלֵפִים,  
 לִהְיוֹת עִם חוֹפְשֵׁי בְּאַרְצֵנוּ,  
 אֶרֶץ צִיּוֹן וִירוּשָׁלַיִם.

Nadzieja nasza nie zginie,  
 wszak dwa tysiące lat przetrwała,  
 być narodem wolnym w swojej krainie,  
 w kraju Syjonu i Jerozolimy.

*Nadzieja nasza*, tłum. S. Raczyńska, pl.wikipedia.org/wiki/Hymn\_Izrael [dostęp 17.07.2012]. Na tę aluzję zwraca uwagę D. Laor, *Prodigal Sons*, s. 11.

<sup>47</sup> Zdaniem Dana Laora, wiersz stanowi ukrytą polemikę z ideologią tzw. kanaanejczyków, reprezentowaną m.in. przez poetę Jonatana Ratosza (1908–1981).

Trzecia strofa stanowi, jak zauważa Dan Laor, „przysięgę lojalności nie wobec Tel Awiwu, lecz wobec Krasnegostawu”<sup>48</sup>:

Tysiąc lat będę powtarzał twoje imię.  
Aż wydrę ciebie  
z serca.  
Aż do końca.

W kolejnych strofach kamienie rodzinnego miasta-domu, porównane do zaciśniętych warg<sup>49</sup> i ewokujące szereg negatywnych kategorii, jak brak kolorów, dźwięków, powietrza i światła – przywodzą na myśl ciemną czeluść grobu<sup>50</sup>:

Kamienie betonowe wargi  
zaciśnięte jak stwardniały cement.  
Kamienie ułożone jak wargi.  
Nie dochodzi powietrze. Nie dochodzi światło.

Duchowa podróż do Krasnegostawu staje się rodzajem katabazy – podróżą do świata umarłych, której kulminacją jest uprag-

---

Ratosz od początku lat 40. XX wieku nawoływał do odcięcia się od żydowskiej diaspory i powrotu do prebiblijnej przeszłości. Zdaniem Laora, odzwierciedlona w wierszu *Krasnystaw* postawa „antykanaanejska” Jeszuruna wywołana jest traumą Holocaustu. D. Laor, *Prodigal Sons*, s. 10. Por. E. Rabin, „Hebrew Culture”: *The Shared Foundations of Ratosz’s Ideology and Poetry*, „Modern Judaism” 1999, vol. 19 (2), s. 119–132.

<sup>48</sup> D. Laor, *Prodigal Sons*, s. 11.

<sup>49</sup> Na temat związku symboliki kamienia z mową ludzką zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 141; Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 82–84; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 125–130; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 174–176.

<sup>50</sup> Zob.: „zdążyć będzie człowiek do swego wiecznego domu” (Koh 12, 5); „Groby są ich domami na wieki, / ich mieszkaniem na wszystkie pokolenia” (Ps 49, 12). Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, dz. cyt.

nione spotkanie poety z nieżyjącym ojcem<sup>51</sup>. W ostatniej strofie podmiot mówiący zwraca się do niego mieszaniną hebrajskiego i jidysz – języka diaspory, „w którym artykułowano świat «przed Zagładą»”<sup>52</sup>, i który poeta rehabilitował, także jako poetycki idiom<sup>53</sup>:

Gdybym mógł spotkać mojego ojca.  
 Jak ktoś spotyka kogoś.  
 Co porabiasz, Burech? Jak się masz?  
 Co słyhać, *tate*?

[III, s. 255]

Krasnystaw – w odróżnieniu od rozpalonego słońcem Tel Awiwu – kojarzony jest ze zmierzchem i nocą także w wierszu *Poranek z jednym [Boker im achat]*, z tomu *Mistrz odpoczynku*. Bezpośrednia percepcja przestrzeni zewnętrznej, jawiącej się w blasku poranka, sąsiaduje z wyobrażeniem powrotu do rodzinnych miejsc, naznaczonych pustką, nieobecnością, brakiem<sup>54</sup>. Kontrast pomię-

<sup>51</sup> Zdaniem Anny Legeżyńskiej, semantyka domu nie może być pełna bez mityczno-biograficznego motywu rodziców. Zob. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, s. 99.

<sup>52</sup> A. Ubertowska, *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007, s. 202.

<sup>53</sup> D. Laor, *Prodigal Sons*, s. 11.

<sup>54</sup> W wierszu *Nie-miejsce [Almakom]*, z tomu *Mistrz odpoczynku*, tytułowe określenie dotyczy rodzinnych miejscowości poety:

Dlaczego kocham  
 Neschiż  
 Przedmieście  
 Krasnystaw  
 i wszystkie  
 podobne  
 nie-miejsca.

[IV, s. 141]

Zdaniem Gidona Avrahama, określanie miejsc z dzieciństwa takim mianem stanowi jedną z cech literatury Holocaustu (G. Avraham, *A Bridge of Words*, s. 67). Podobnie pisze o „miejscach zaprzeczonych” Aleksandra Ubertowska. Jej zdaniem, miejsce takie jest tożsame z doświadczeniem historycznym, „które było całkowitym



dzy jasnością a mrokiem nie tylko łączy się z przemiennością różnych poziomów rzeczywistości oraz wydobywa aspekt ruchu (poranek z jednym miastem przechodzi w wieczór z drugim, pozostawionym „tam”), ale podkreśla również bolesne pęknięcie, którego nie sposób zaleczyć. Zaimek „jak”, otwierający każde zdanie wiersza, sugeruje bowiem niemożność pogodzenia miłości do dwóch miast – jednego w sercu i drugiego „przed oczami”<sup>55</sup>:

Jak wstanę rano z jednym miastem w sercu,  
a drugim przed oczami.  
Jak zaleczę  
to rozdarcie?

---

zniszczeniem, destrukcją człowieka i świata”, a także „z biografią pustą, огоłoconą przez historię”. Wyrażenia zaprzeczone okazują się „zawsze nieporadną, ale jedyną, jaką dysponuje język, formą zaznaczania negatywności śmierci” (A. Ubertowska, *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, s. 189, 195). W innym sensie „nie-miejsca” (franc. *non-lieux*) są rozumiane przez francuskiego antropologa kulturowego Marca Augé jako charakterystyczne dla kultury ponowoczesnej anonimowe, pozbawione indywidualizacji miejsca, jak supermarkety, lotniska, wielkie hotele, autostrady, miejsca przed ekranami telewizorów, terminale komputerowe, a także cała komputerowa sieć Internetu. Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

<sup>55</sup> W wierszu *Dobre słowo [Mila towa]*, z tomu *Homograf*, Jeszurun kolejny raz nawiązuje do dawnej orientalnej tradycji wyobrażania miasta jako kobiety. Relacja pomiędzy miastami zostaje w tym utworze przyrównana do trójkąta małżeńskiego – poeta żyje z jednym miastem przed oczami, ale myśli o innym, tak jak żonaty mężczyzna myśli o innej kobiecie:

Wyrzekłem raz dobre słowo: „święte miasto Tel Awiw”.  
Zaprawdę, które miasto nie skąpiłoby wdzięków  
swoim mieszkańcom, kiedy w każdym zakątku  
widzą oni inny zakątek, i obce miasto.

To przypomina, co Gemara  
mówi: mężczyzna żyje ze swoją żoną,  
ale myśli o innej kobiecie.  
Tel Awiw, miasto potrojone.

[III, s. 177–178]

Por. W. Toporow, *Miasto i mit*, przeł. i wstęp B. Żyłko, Gdańsk 2000 (rozdz. *Tekst miasta-dziewicy i miasta nierządnicy w aspekcie mitologicznym*).

Jak otworzę oczy,  
kiedy otwiera się przede mną droga do Przedmieścia.  
I jak wieczorem wrócę do Krasnegostawu,  
gdym nie ma światła, nie ma nikogo.

[IV, s. 15]

Nieusuwalna obecność rodzinnego miasteczka, które przenosi się w przestrzeni wraz z „nomadycznym podmiotem”, przeobraża „miasto przed oczami” i sprawia, że ów podmiot żyje w „mieście podwójnym”. Elementy obu miejskich przestrzeni nakładają się na siebie bądź tworzą układ szkatułkowy: jedno miasto, uwewnętrznione, reprezentujące inny poziom rzeczywistości, ukrywa się w drugim<sup>56</sup>.

### „Święte miasto Tel Awiw”

Skoro do rodzinnego miasta nie ma powrotu w sensie fizycznym, rozrasta się ono w pejzażu Tel Awiwu. W wierszu *Kołysanka dla dzielnicy Nordija* [*Szir eres lischunat Nordja*], z tomu *Syryjsko-afrykański ryft*, wędrówka po Tel Awiwie, który jest „ty” lirycznym i zarazem przestrzenią przedstawioną utworu, oznacza jednoczesne przemierzanie uliczek Krasnegostawu:

Przeszedłem ciebie całe na piechotę,  
jak koń, który je prosto z ziemi.  
Był czas, kiedy cierpiałem męki  
z powodu każdego kranu, którego nie zakrećiałaś.

Przeszedłem ciebie w miasteczku, które opuściłem.  
W twoim mieście, w moim miasteczku.  
Miasteczko moje, za twoimi plecami,  
i ja, ku tobie uniesieni.

Przeszedłem ciebie całe.

[II, s. 37]

<sup>56</sup> Zob. W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, s. 175.

Chodząc po Tel Awiwie, Jeszurun zestawia własną, zamkniętą w przestrzeni diaspory przeszłość, z krótkimi dziejami tego miasta. Tel Awiw jawi się bowiem jako miasto-palimpsest, z którego pejzażu znikły już nie tylko pojedyncze domy, ale nawet całe dzielnice, jak powstałe w latach 20. XX wieku osiedle ubogich żydowskich imigrantów Nordija. Pierwsi mieszkańcy Nordiji, z powodu braku pieniędzy na kupno domów koczujący „w namiotach, w chatkach, w barakach” i zasiedlający „nie według planu” ulicę Balfoura oraz „wzgórze naprzeciwko sykomor”, utożsamieni zostają w wierszu z tubylczą ludnością arabską – to „Beduini, którzy przybyli z Polski” [II, s. 37]. Nordija wyburzona została w latach 70. z powodu zaplanowanej budowy Centrum Dizengoffa – nowoczesnego kompleksu handlowo-usługowego, usytuowanego u zbiegu ulic Dizengoffa i King George<sup>57</sup>. Burzenie starych domów, w których zamknięta była historia miasta, wywołuje skojarzenia ze zburzeniem Pierwszej i Drugiej Świątyni w Jerozolimie<sup>58</sup>:

Najpierw zburzono pierwszy dom.  
Potem zburzono drugi dom:  
Przyjechał buldożer, kopnął dom.

[II, s. 37]

---

<sup>57</sup> Projekt budowy Centrum Dizengoffa, przewidujący stworzenie „miasta w mieście”, powstał w 1958 roku. Plan koncepcyjny obejmował sklepy, ulice, wiszące ogrody oraz domy mieszkalne. Prace budowlane przeprowadził w latach 1972–1977 izraelski przedsiębiorca budowlany Arie Piltz, który sfinansował także wysiedlenie mieszkańców z tego terenu. Sklepy otwierane były w latach 1977–1983. Zob. [pl.wikipedia.org/wiki/Centrum\\_Dizengoffa\\_\(Tel\\_Awiw\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Centrum_Dizengoffa_(Tel_Awiw)) [dostęp 20 września 2012 roku]. Barbara E. Mann pisze, że ziemia, na której zbudowano Centrum Dizengoffa, należała niegdyś do arabskiej rodziny z Jaffy, wypędzonej po 1948 roku. Zob: B.E. Mann, *A Place in History. Modernism, Tel Aviv, and the Creation of Jewish Urban Space*, Stanford University Press 2006, s. 277.

<sup>58</sup> Zob. T. Jelonek, *Dzieje Świątyni Jerozolimskiej*, Kraków 2004.

Powyższe słowa stają się nie tylko – jak pisze Harold Schimmel – „przypowieścią o zniszczeniu świata”<sup>59</sup>. Aluzja do dramatycznych wydarzeń sprzed dwóch tysięcy lat ma także inny sens: miano „świętego miasta” [*ir hakodesz*], zarezerwowane dla Jerozolimy jako świętego miasta trzech religii: judaizmu (zob. Ap 21, 9–14), chrześcijaństwa i islamu, Jeszurun odnosi do świeckiego Tel Awiwu. Miasto to, zasiedlone przez imigrantów przybyłych z wielu krajów, którzy w jego pejzażu widzieli pejzaż własnych, opuszczonych miast i miasteczek<sup>60</sup>, staje się święte właśnie z powodu braku historycznych korzeni. Zdaniem Barbary E. Mann:

to historyczne ubóstwo, będące zaprzeczeniem zakorzenionego w historii archetypu żydowskiego miejskiego sacrum – Jerozolimy – jest pojmowane jako cnota, na której opiera się „świętość” Tel Awiwu<sup>61</sup>.

Nordija stała się więc symbolem dzieciństwa Tel Awiwu, jego utraconą już „kołysanką”:

I dookoła wyrosły okazałe domy,  
i rozpostarły się domowe cedry ponad barakami.  
Święte miasto Tel Awiw, nie masz  
kołysanki. Wczoraj była<sup>62</sup>.

[II, s. 37]

Pozytywnie nacechowany aspekt nowoczesności Tel Awiwu zostaje w poezji Jeszuruna anulowany, gdyż nieustanna przebudowa

<sup>59</sup> H. Schimmel, *Translator's Foreword*, s. XVI.

<sup>60</sup> Na temat pejzażu w izraelskiej poezji zob. Hamutal Camir, *Beszem hanof: le`umijut, migdar wesubjektiwijut baszirah haisre`elit biszenot hahamiszim wehasziszim* [W imię Łądu: nacjonalizm, podmiotowość i płeć w izraelskiej poezji lat 50. i 60.], Jerusaleń i Beer-Szewa, 2006; a także Hannan Hever, *El hahof hamekuweh: hajam batarbut haiwrit uwasifrut haiwrit hamodernit* [Ku upragnionemu wybrzeżu: morze w hebrajskiej kulturze i współczesnej hebrajskiej literaturze], Jerozolima 2007.

<sup>61</sup> B.E. Mann, *A Place in History*, s. 55.

<sup>62</sup> Zdaniem Barbary E. Mann, Jeszurun ubolewa nad faktem, że „samemu miastu brakuje przeszłości: Tel Awiw nie ma «kołysanki» – oznacza to, że nigdy nie miał dzieciństwa, gdyż został zbudowany zbyt szybko”. Tamże, s. 53.

oznacza w pierwszym rzędzie niszczenie historycznej tkanki miejskiego organizmu: stare budynki ustępują miejsca nowym, kilkudziesięcioletnie drzewa są wycinane, a ulubione niegdyś miejsca spotkań mieszkańców, jak plac Dizengoff w sercu miasta, popadają w zapomnienie. W wierszu *O drzewach i o domach* [*Al ha'ecim we'al habatim*], z tomu *Brama wejściowa, brama wyjściowa* [*Sza'ar knisa sza'ar jecia*], z 1981 roku, wspomnienie dawnego oblicza miasta zestawione zostaje z jego obecnym wyglądem:

Kiedyś domy były niskie,  
a drzewa wysokie.  
Teraz domy są wysokie,  
a drzewa niskie.  
[...]

Plac,  
który wyrósł na miejscu placu  
Dizengoff w Tel Awiwie,  
ma garb<sup>63</sup>.

[III, s. 113]

Tel Awiw, który rozkwita pod względem ekonomicznym, jawi się wielu jego mieszkańcom jako obce miasto<sup>64</sup>. Zarówno wczorajszy, wyrastający na piaskach „Mały Tel Awiw”<sup>65</sup>, jak i pozostawiony

---

<sup>63</sup> Plac Ciny Dizengoff [hebr. Kikar Cina Dizengoff] wybudowano w 1934 roku na skrzyżowaniu ulic Dizengoffa, Reines, Zamenhofa, Pinskerka i Ben-Ami. W centralnej części placu powstała otoczona zielenią fontanna. Z powodu problemów komunikacyjnych, w 1978 roku plac został przebudowany: podwyższono jego teren, a poniżej wybudowano arterię komunikacyjną. Przebudowa placu spotkała się z ostrą krytyką mieszkańców i spowodowała spadek jego popularności. Zob. [pl.wikipedia.org/wiki/Plac\\_Dizengoff\\_\(Tel\\_Awiw\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Plac_Dizengoff_(Tel_Awiw)) [dostęp 30 września 2012 roku].

<sup>64</sup> Por. H. Soker-Schwager, *A Godless City: Shabtai's Tel Aviv and the Secular Zionist Project*, „Prooftexts. A Journal of Jewish Literary History”, Winter/Spring 2006, vol. 26, nr 1–2, s. 140.

<sup>65</sup> Zdaniem Nurit Govrin, pojęcia „Mały Tel Awiw” po raz pierwszy użył Aharon Awraham Kabak (1880–1944), urodzony pod Wilnem hebrajskojęzyczny pisarz, od 1921 roku przebywający w Palestynie. W powieści *Bein jam u'wein midbar* [Między morzem a pustynią] z 1933 roku pisał: „Jak stos węgielków przykryty popiołem

w Europie świat żydowskich miasteczek domagają się uobecnienia: w cyklu poetyckim *Melodia państwa* [*Medina mangina*], z tomu *Syryjsko-afrykański ryft*, widok odbitych w kałużach światel Centrum Dizengoffa przywodzi na myśl „świat, który był”:

Czemu tak wzruszały światła, które odbijały się w kałużach  
po deszczu w Centrum Dizengoffa?  
Znajdziesz tam miejsce dla księżycy i dla mieszkania w suterenie  
tam oświetlonego: smuga cienia. Wapno. Glina. Sprzedawcy sznurówek.

To wygląda jak świat, który był.  
Jak domki, które były.  
Okienka w kałużach.  
Domki koloru mięsa i krwi.

[II, s. 110]

Pejzaż Tel Awiwu, w poezji Jeszuruna „składający się głównie z domków, podwórek, zakładów szewskich, stolarni i sklepików z wyrobami skórzanymi”<sup>66</sup>, przywodzi na myśl raczej środkowo-europejskie *sztetł* niż metropolię drugiej połowy XX wieku. Jak uważa Daphna Erdinast-Vulcan, w poezji Jeszuruna:

na opisy białego, nowoczesnego, prężnego Tel Awiwu, który stał się ucieleśnieniem idei, aby „zbudować nowe”, niedbale i chaotycznie nakładają się obrazy rozpadających się budynków, wyrwanych drzew i zardzewiałych, ciekających kranów. Tak jakby ubóstwo wypartej, diasporycznej egzystencji wkradło się i zabarwiło fasadę nowego, które rozdierane od wewnątrz, już ukazuje rysy i pęknięcia<sup>67</sup>.

---

na ołtarzu Świątyni, domy Tel Awiwu leżą w ciemności. Z jednej strony wielkie morze, bezkresne pustynie z drugiej. I Tel Awiw pośrodku! Biedny mały Tel Awiw. Skulony, wylękniony, zagubiony w sztormie”. Cyt. za: N. Govrin, *Jerusalem and Tel Aviv as Metaphors in Hebrew Literature*, „Modern Hebrew Literature” 1989, nr 2, s. 25–26. Por. N. Alterman, *Little Tel Aviv*, transl. with an Introduction by Y. Tobin, Tel Aviv 1981.

<sup>66</sup> E. Miszori, *Tel Awiw – mecijut o hamaca?*, s. 205.

<sup>67</sup> D. Erdinast-Vulcan, *Language, Identity, and Exile*, w: *Diasporic Philosophy and Counter-Education*, ed. I. Gur Zeev, Rotterdam, Boston, Taipei, 2010, s. 264–265.

Wrażenie prowincjonalności opisywanej przestrzeni potęgują przywołania postaci jej mieszkańców, o mentalności bardziej typowej dla niewielkich społeczności niż dla reprezentantów wielkich miast. Zdaniem niemieckiego filozofa i socjologa Georga Simmela, charakterystyczną cechą duchowej postawy ludzi żyjących w metropoliach jest wzajemna rezerwa w kontaktach międzyludzkich i obojętność, prowadzące do nieufności i uprzedzeń<sup>68</sup>. Tel Awiw jako miejsce sprzyjające międzyludzkim kontaktom<sup>69</sup>, zaludnione obecnością osób jakby żywcem przeniesionych ze środkowoeuropejskiego *sztetł*, ukazany został między innymi w utworze *Powieść bez ubrania [Roman bli bgadim]*, z tomu *Syryjsko-afrykański ryft*. W utworze tym, opisującym dzień spędzony na załatwianiu przez bohatera-narratora drobnych spraw przy ulicy sklepików, warsztatów i kafejek Szeinkin, przywołane zostały takie postaci, jak stolarz, rymarz oraz sprzedawczyni ze sklepu z galanterią:

Zaniosłem półkę do stolarza,  
żeby naprawił jej nogi. I polakierował. Czemu nie? Powiedzieli mi:  
tam. Ulica Szeinkin. Tam, tam. W podwórzu.  
On wykona dobrą robotę dla ważnego klienta.

Zakłady szewskie, stolarnie są obecnie zamykane.  
Kto wie, czy on to robi. Na pierwszy rzut oka  
nawet się udało. Ale gdy spojrzałem ponownie –  
luźna noga. Poszedłem i powiedziałem: „Napraw

półkę i polakieruj ją.  
Słyszałem, że dla ważnego klienta zrobisz to  
za dobrą cenę”. Dzwonek zabrzączał  
w jego głowie. Stolarz zawahał się.

„Przyjdź o trzeciej”. Muszę jeszcze kupić  
sprzączkę do paska. [...].  
Dziś piątek, krócej pracują.  
Tam na Szeinkin. Tam, tam.

---

<sup>68</sup> Zob. G. Simmel, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, wstęp S. Nowak, Warszawa 1975, s. 521 i n. (rozdz.: *Mentalność mieszkańców wielkich miast*).

<sup>69</sup> Zob. E. Miszori, *Tel Awiw – mecijut o hamaca?*, s. 211.

Guziki dźwięczą. Ładne. Sprzedawczyni  
 spojrzała na mój pasek i podaje mi sprzączkę.  
 Spojrzała oczami, w których odbijały się guziki. Wybrała sprzączkę  
 i powiedziała: to jest prawdziwa sprzączka.

Wróciłem do stolarza. Jeszcze pracują. Stamtąd po nity  
 do sprzączki. Stamtąd do rymarza. Żona rymarza zmarła. On wciąż  
 smutny.  
 Stamtąd ze sprzączką znów do sprzedawczyni, a potem do stolarza.

[II, s. 99]

Tel Awiw jako naznaczona obecnością diaspory przestrzeń  
 intymna i własna, sprzyjająca spotkaniom i pogawędkom, także  
 „w języku, który nie jest językiem tego miejsca”, ukazany został  
 również w wierszu *O mieście, człowieku i pieśni. Perlmutter i Lerer*  
 [*Al ir, isz weszir. Perlmutter weLerer*], z tomu *Homograf*:

I z dwóch miast na świecie przybyć do biednej dzielnicy,  
 na ulicę Migdał, odległą od innych uliczek. Dwa, trzy domy z drzewa,  
 otynkowane, ukryte w ciemności, i tak szliśmy obaj, rozmawiając  
 w języku, który nie jest językiem tego miejsca.  
 Ten, kto ma dwa miasta, nie mówi o tym.  
 Natomiast my, Perlmutter i Lerer, mówiliśmy, jednak.

[III, s. 301]

\* \* \*

Zdaniem Wojciecha Ligęzy, „siła przeżycia nostalgicznego po-  
 trafi przekształcić nie bardzo wzajemnie podobne przestrzenie  
 w układ cech wspólnych”<sup>70</sup>. W wierszach Jeszuruna, pokrewień-  
 stwo Tel Awiwu i Krasnegostawu – miejsc autobiograficznych, które  
 łączą się z kolejnymi etapami biografii poety – zdaje się wynikać  
 nie tylko z nostalgii:

Z pewnością – pisze Daphna Erdinast-Vulcan – to nie jest tęsknota za  
 powrotem. Nostalgia – tęsknota za domem – jest w przypadku Awota

<sup>70</sup> W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, s. 185.



Jeszuruna odwrócona i zapętlona. Dzieło Jeszuruna – podzielone na kawałki, rozbite – jawi się jako wygnańcze w swoim rozdwojeniu albo pomnożeniu świadomości, w nakładaniu się języka „tam” na język „tu”<sup>71</sup>.

Impulsem, jaki spowodował obsesyjną wręcz obecność w poezji Jeszuruna motywy „bliźniaczych miast”, stało się, spotęgowane zagładą bliskich, poczucie winy za porzucenie rodzinnego domu. Fakt nieodwołalnego rozdzielenia [„Miasta połączone, ale my rozłączeni” – III, s. 262] zaowocował powracającymi obrazami nakładania się dwóch odrębnych przestrzeni miejskich. Przestrzeń uwewnętrzniona, czyli „miasto w sercu” – Krasnystaw – przekształca i zarazem „uświęca” obraz Tel Awiwu – „miasta przed oczami”. Tel Awiw drugiej połowy XX wieku przywodzi na myśl środkowoeuropejskie *sztetł* z jego prowincjonalną atmosferą sklepików i drobnych warsztatów. Jedyną oznaką drapieżności rozrastającej się metropolii, która nie chce pamiętać o swojej krótkiej przeszłości, jest wyburzanie starych domów i wycinanie drzew sadzonych ręką pionierów. Te związane z destrukcją aspekty wielkomiejskiego życia, które u wielu mieszkańców współczesnego Tel Awiwu wywołują sprzeciw oraz tęsknotę za dawnym „Małym Tel Awiwem”, w poezji Jeszuruna urastają do rangi przypowieści o zniszczeniu świata. Obrazy wyburzanych domów, podobnie jak ścinanych drzew będących domem dla wędrownych ptaków, przywodzą na myśl zarówno zburzenie Jerozolimskiej Świątyni, jak i zagładę żydowskiego świata w Europie. Wyobrazeniowy powrót do domu, czyli wskrzeszanie dawnego Krasnegostawu w miejskim organizmie Tel Awiwu, jest nie tylko formą pamięci i zadośćuczynienia rodzinie, ale stanowi również dramatyczną próbę połączenia dwóch części własnej, rozdartej biografii.

---

<sup>71</sup> D. Erdinast-Vulcan, *Language, Identity, and Exile*, s. 264–265.

Krasnystaw – Tel Aviv: “a Pact of Twin Towns, Unsigned”.  
On Avoth Yeshurun’s Poetic Geography

Summary

The objective of the article *Krasnystaw – Tel Aviv: “a Pact of Twin Towns, Unsigned”*. *On Avoth Yeshurun’s Poetic Geography* is to present relations connecting two autobiographical places of the poet: Krasnystaw, abandoned when very young and Tel Aviv, where the poet lived until his death. The sense of guilt for leaving his family home, aggravated by later extermination of his family, resulted in Yeshurun’s reconstruction of the lost world in the landscape of Tel Aviv. Linking geographically distant places was both a form of memory and redress to his family, as well as an attempt at reconciliation of two parts of his own, torn apart, biography.

Beata Nowacka  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Dom na bagnach. O metaforach zakorzenienia w biografii i twórczości Ryszarda Kapuścińskiego

### Polesia czar

To zastanawiające, że najwybitniejsi polscy reporterzy – Ksawery Pruszyński, Melchior Wańkowicz, Ryszard Kapuściński – utracili swoje domy w dzieciństwie lub we wczesnej młodości<sup>1</sup>. Również Krzysztof Kąkolewski, mocno zakorzeniony w ziemi rodziców (strony ojcowskie – Warszawa, ziemie matki – Góry Świętokrzyskie), tak wspomina doświadczenie utraty mieszkania w czasie powstania warszawskiego: „zrozumiałem wtedy, co to jest wygnanie, bezdomność, niemożność znalezienia dla siebie miejsca”<sup>2</sup>, a i Hannie Krall zdarzyło się dyskretnie napomknąć o swej wojennej tułaczce<sup>3</sup>. Na doświadczenie związanych z pracą zawodową re-

---

<sup>1</sup> O domu reportera, na przykładzie twórczości Melchiora Wańkowicza i Ryszarda Kapuścińskiego, pisałam wcześniej w czasopiśmie internetowym „Anthropos?”. Propozycja niniejsza ma inną kompozycję i różni się zawartością, choć pewne spostrzeżenia i propozycje interpretacyjne są zbieżne z wersją poprzednią. B. Nowacka, *Dom reportera*, „Anthropos?” 2011, nr 16–17.

<sup>2</sup> M. Sieciechowicz, *Potwór z Saskiej Kępy*, Warszawa 2006, s. 21.

<sup>3</sup> Zob. np. *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*, wybór, kompozycja, uzupełnienia oraz dokumentacja J. Antczak, Warszawa 2007, s. 10–11.

portera powrotów i wyjazdów nakłada się więc w tym przypadku trauma utraty swego miejsca na ziemi. Czy losem wędrującego reportera byłaby więc egzystencja pozbawiona korzeni? Gdzie miałby – naśladując boską kosmogonię – stworzyć swój wszechświat? Co stanowiłoby *axis mundi* jego świata oraz jego *omphalos*?<sup>4</sup> Lub prościej – jaką rolę pełni w jego życiu dom?

Chciałabym zaproponować zbadanie metafory domu jako struktury materialnej, rodzinnych relacji oraz wspólnych wartości<sup>5</sup> w życiu i twórczości jednego tylko przedstawiciela polskiego reportażu. Ryszard Kapuściński, jak wielcy poprzednicy, Wańkowicz i Pruszyński, jest Kresowiakiem, który z wyroku historii traci miejsce urodzenia<sup>6</sup>. Inna jest jednak jego rodzinna genealogia, inne są zatem konsekwencje utraty domu dla jego twórczości. Maria i Józef Kapuścińscy przybyli do Pińska jako osadnicy w ramach akcji repolonizacji Polesia<sup>7</sup>. Ojciec po ukończeniu Seminarium Nauczyciel-

---

<sup>4</sup> M. Eliade, *Świat, miasto, dom*, w: *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 27–34.

<sup>5</sup> Typologię domu podają za: A. Siciński, *Wprowadzenie*, w: *Dom we współczesnej Polsce. Szkice*, red. P. Łukasiewicz i A. Siciński, Wrocław 1992, s. 8–16.

<sup>6</sup> Szerzej o okolicznościach pierwszych lat życia Ryszarda Kapuścińskiego piszemy w rozdziale *Byliśmy dziećmi wojny*. Rozdział niniejszy zawiera także informacje, które zdobyliśmy dzięki podróży do Pińska w marcu 2007 roku. Zob. B. Nowacka, Z. Ziątek, *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*, Kraków 2008, s. 13–129.

<sup>7</sup> Z perspektywy teorii postkolonialnej interesujący wydaje się przypadek Kapuścińskiego, który wykazując dużą wrażliwość wobec procesów dekolonizacji w krajach Trzeciego Świata, zdaje się nie dostrzegać elementów kolonizacji w akcji repolonizacji Polesia. Oczywiście już na początku należy wziąć w nawias nieporównywalną skalę międzywojennej polskiej dominacji na odzyskanych Kresach wobec trwającego nawet cztery wieki zniewolenia krajów Afryki przez zachodnie mocarstwa oraz zauważyć, że jest ona nie tyle aktem agresji, jak w przypadku afrykańskim, ile konsekwencją odzyskania i zagospodarowywania polskich ziem po pierwszej wojnie światowej. A jednak brak podjęcia tego wątku w refleksji Kapuścińskiego jest znaczący i może mieć kilka przyczyn: pińskie publikacje reportera, które funkcjonują jedynie w skąpych fragmentach *Buszu po polsku*, *Imperium*, *Podróży z Herodotem* oraz jego rozmaitych wypowiedziach autobiograficznych i autotematycznych nie mają charakteru kompletnego wykładu na ten temat. Nie dowiemy się, jaki zakres historii miasta i jaką głębokość analiz zawierałaby planowana i nigdy nie napisana książka o Polesiu. Z rozproszonych pińskich reminiscen-

skiego w Prużanach, pracował najpierw w Łunińcu, potem w Pińsku, gdzie prawdopodobnie poznał przyszłą żonę, która przyjechała na te ziemie z Bochni. Młodzi małżonkowie najpewniej nie zdążyli zakorzenić się w poleskiej przestrzeni. Najpierw zajmowali bowiem skromny pokój na pierwszym piętrze murowanego domu znajdującego się przy ulicy Błotnej 43 (dziś to ul. Suworowa), lecz wkrótce – gdy mieszkanie okazało się zbyt kosztowne – przeprowadzili się do małego pomieszczenia z ciemną kuchnią, znajdującego się przy zbiegu ulic Północnej i Teodorowskiej (obecnie Sowietkaja 50 i Gogola), by później przenieść się do drewnianego domku przy ulicy Wesołej. Budynek znajdował się na obrzeżach miasta w dzielnicy zamieszkiwanej głównie przez rodziny kolejarzy. Zanim zdążyli na dobre się w nim zadomowić, nadciągnęła wojna.

Siedmiolatek, mający za sobą doświadczenie trzykrotnej przeprowadzki, raczej nie miał szans wykształcić potrzeby zakorzenienia. Można sądzić, że dla malucha dobrze zaznajomionego raczej z niestabilnością domowej przestrzeni, mieszkującego tylko w wynajmowanych pokojach, idea domu jako bezpiecznego centrum świata mogłaby się jawić jako dość mglista. Dziecko osadników nie miało także realnego kontaktu – w odróżnieniu od małego Mela – z wielopokoleniową tradycją swej rodziny, dającą wyrazistą tożsamość, poczucie trwałości swego istnienia, świadomość bycia częścią wielkiej historii. Niewątpliwie większym wstrząsem niż

---

cji, które są świadectwem bardzo krótkiego doświadczenia historii miasta, autor wybiera ten moment, gdy po kilkunastu latach od przyłączenia do Polski Pińsk ma już stosunkowo ustabilizowaną sytuację społeczną i jest przestrzenią, w której współistnieją różne nacje. Kapuściński przedstawia ponadto bardzo osobisty wyimek dziejów, interesuje go raczej odsłanianie prywatnego mitu dzieciństwa, aniżeli analiza akcji repolonizacyjnej badana z perspektywy lat trzydziestych. Rezygnacja z zastosowania w niniejszej refleksji ogólnych kategorii związanych z tematyką polonizacji Polesia dodatkowo uwiarygadnia przyjętą przez autora optykę dziecięcą. Po wtóre – analizując wypowiedzi Kapuścińskiego na ten temat można wysnuć wnioski, że prezentuje się w nich jako rzecznik Polesia, który raczej poczuwa się do solidarności z „pińszczyzną” i Poleszukami niż z tradycyjnymi wzorcami kresowej polskości.

utrata domu musiała być dla chłopca ucieczka z ogarniętego wojną Pińska, pospieszne opuszczanie „swoich stron”, do których nie będzie mógł wrócić przez następnych czterdzieści lat. Oto dlaczego myśli Kapuścińskiego nie zakorzenia się w idei domu, lecz w pelskich krajobrazach.

Amerykański film dokumentalny *A Poet on The Frontline*<sup>8</sup> kończy się ładną sceną: Ryszard Kapuściński stoi na zamrzniętej rzece Pinie i z prawdziwie chłopięcym zaangażowaniem, kreśląc butem na śniegu jakieś linie, objaśnia: „Płyniemy Dnieprem, mijamy Kijów, zbliżamy się do Morza Czarnego. To jest Morze Czarne. Potem mijamy Istantuł, Turcję...” Rozwijając dalej swoją opowieść, reporter uzmysławia widzom, że wyruszając z maleńkiego Pińska, można by dotrzeć do wszystkich oceanów, a więc w istocie – opłynąć świat bez wysiadania z łódki. Swoje wyjątkowe itinerarium kończy słowami: „Oto jest nasza droga z Pińska do Nowego Jorku. Jeśli ma się wystarczająco dużo chęci, uporu i dość wyobraźni...”. Motyw podróży, która wiedzie z Pińska w świat, stanowi częsty wątek w myśleniu Kapuścińskiego – odnajdujemy go w wielu filmach i wywiadach<sup>9</sup>, jest także osią konstrukcyjną *Imperium* – jeśli pominać ostatni, dość zresztą publicystyczny w charakterze, rozdział tej książki. Przypomnijmy: reportaż o spotkaniach z radzieckim kolesem rozpoczyna się pińskimi scenami – utratą domu, wyrzuceniem ze stron rodzinnych, wymuszoną podróżą na zachód, a kończy – powrotem do miasta po kilkudziesięciu latach. Kapuściński – teraz już jako słynny reporter, który zjeździł kawał świata – wraca

---

<sup>8</sup> *A Poet on The Frontline. A documentary film by Gabrielle Pfeiffer* z 2003 roku.

<sup>9</sup> Zob. np. „Patrzę na dom, gdzie spędziłem najwcześniejsze lata. Patrzę na ładne wzgórze, na którym leży Pińsk. Dawno, dawno temu, w porze roztopów, widziałem stamtąd morze bez granic, sięgające po horyzont. Dopiero później dowiedziałem się, że Pina wpada do Jasiołdy, ta do Prypeci, Prypec do Dniepru, Dniepr płynie zaś do Morza Czarnego. Gdy w Pińsku wsiądzie się na łódkę, można dotrzeć na koniec świata”. Z *Pińska na koniec świata*. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Bartosz Marzec, „Rzeczpospolita” [dodatek „Plus Minus”], 2004, nr 297 [dostęp 18.12.2004]. Zob. też: <http://www.kapuscinski.info/zyciorys/11,z-pinska-na-koniec-swiata.html>.

do Pińska, lecz tym razem od strony wschodniej, więc jakby po objechaniu całego globu.

W sugestywnym obrazie podróży łódką dookoła świata zwraca uwagę mocna ekspozycja motywu akwaticznego, który bynajmniej nie jest tylko zgrabną metaforą. Dzisiejsze Polesie, rozciągające się na terenach Białorusi, Ukrainy i Polski, to leżąca w dorzeczu Prypeci i Bugu równina uznawana za największy w Europie obszar bagienny – blisko połowę powierzchni terenu zajmowały rozległe bagna, torfowiska i liczne rzeki. Szeroko rozlane dorzecza Piny i Prypeci utworzyły nawet tzw. Morze Pińskie, samo miasto zaś stanowiło, dzięki wybudowanym w XVIII wieku kanałom i otwarciu połączenia wodnego z Morza Czarnego do Bałtyku, ważny port śródlądowy. Dawna stolica Polesia, choć przecież położona w środku lądu, była niezłym miejscem, by wyruszyć stamtąd w podróż dookoła świata. Zresztą miasto rzeczywiście mogło sprawiać wrażenie przestrzeni magicznej, silnie działającej na wyobraźnię dziecka, wabiącej go tajemnicami nieznanego świata ukrytego za zanurzonym w bagiennych oparach horyzontem.

Metafora podróży dookoła świata jest ważna także z innego powodu – jej pragnienie rodzi się przecież w małym chłopcu próbującym sięgnąć wzrokiem poza nieobjęte rozlewiska. Ten ulubiony chwyt Kapuścińskiego, stosowany przezeń tak często w licznych wypowiedziach, ma także swój literacki odpowiednik w jego twórczości. Na kartach *Podróży z Herodotem* trafiamy na taką oto obserwację:

Herodot podróżuje, żeby odpowiedzieć na pytanie dziecka: skąd biorą się na horyzontie statki? Skąd się pojawiają? Skąd przyplývają? A więc to, co widzimy własnym okiem, nie jest jeszcze granicą świata? Są jeszcze inne światy? Jakie? Kiedy dorosnie, będzie chciał je poznać. Ale lepiej, żeby nie dorósł tak zupełnie, żeby trochę pozostał dzieckiem. Bo tylko dzieci zadają ważne pytania i naprawdę chcą się czegoś dowiedzieć.

I Herodot z zapalem i zachwytem dziecka poznaje swoje światy<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, Kraków 2005, s. 249.

Snując tak wyraźne paralele między sobą i mistrzem, Kapuściński próbuje nawiązać z nim nieprzelotną więź. W ostatnim rozdziale *Podróży z Herodotem* opisuje swój przyjazd do Halikarnasu, miejsca urodzenia wielkiego Greka, by tam – w najdalszym horyzoncie ludzkiego życia, jakim jest dzieciństwo – poszukać odpowiedzi na pytanie o przyczynę jego niezwyklej ruchliwości, o charakterologiczny portret niestrudzonego kolekcjonera opowieści. Bohater książki wyrusza w tę samą podróż, co reporter. Odbywa ją jednak nie w przestrzeni, lecz przesuwając się ku początkom osi czasu. Przemieszczając się ku odległym dziejom cywilizacji europejskiej, nie zapomina o zachowaniu zasad wiarygodności: siebie lokuje zatem w rzeczywistości znanej Herodotowi i następująco dookreśla swą historyczną tożsamość:

Gdybyśmy żyli w czasach Herodota [...] bylibyśmy Scytami, jako że oni właśnie zamieszkiwali naszą część Europy. Na rączych koniach, które tak zachwyciły Greka, hasalibyśmy po lasach, strzelając z łuków i pijąc kumys. Herodot bardzo by się nami interesował, pytał o obyczaje i wierzenia, o to, co jemy i w ogóle, w co się odziewamy. Następnie opisałby dokładnie, jak to wciągając Persów w pułapkę śnieżnej zimy i siarczystego mrozu, pokonaliśmy ich armię, i jak ścigany przez nas wielki król Dariusz ledwie uszedł z życiem<sup>11</sup>.

Herodot odwiedził poleskie okolice dwa i pół tysiąca lat temu. Przemierzał północne strony Pontu Euksyńskiego (Morze Czarne), zapuszczał się w rejony zajęte przez Sauromatów, znanych nam jako Sarmaci, i zamieszkujących wówczas okolice Jeziora Meockiego (Morze Azowskie), na zachodzie dotarł do rzeki Tyres (Dniestr), na wschodzie zaś – do rzeki Tanais (Don). W IV księdze *Dziejów* czytamy o bagnistej krainie rozłożonej w limanie Borystenesu (Dniepr) i mieszkańcach południowo-zachodniej części Niżu Wschodnioeuropejskiego:

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 242–243.



Czwarty jest Borystenes, największa po Istrze [Dunaj – dop. B.N.] z tych rzek [...]. Prawdopodobnie płynie on przez pustynię do kraju Scytów-rolników; bo ci Scytowie mieszkają po jego brzegach na przestrzeni dziesięciodniowej żeglugi. [...] W swym biegu blisko morza łączy się z nim Hypanis [Boh – dop. B.N.], który wlewa się do tego samego bagna<sup>12</sup>.

Podróż Herodota ma także czasowy wymiar: autor podejmuje ją – jak dwadzieścia pięć wieków po nim Kapuściński – ku źródłom czasu. Stara się dotrzeć do początków genealogii Scytów, którzy chcą wierzyć, że wywodzą się od Targitaosa, potomka Zeusa i córki rzeki Borystenes<sup>13</sup>.

Jeśli opisane przez antycznego historyka okolice mogłyby uchodzić za rodzinne strony polskiego reportera, to może podmokłe poleskie grunty, które skierowały uwagę małego chłopca ku odległym horyzontom świata, byłyby dnem mitycznego Morza Herodota? W *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, wydany w 1885 roku znajdujemy kilka sugestii zdających się potwierdzać taką hipotezę. Czytamy tam bowiem o bursztynie bałtyckim odkrytym nieopodal Pińska – w okolicach Prypeci przy okazji podejmowanych w 1847 roku prób melioracyjnych, dowiadujemy się o znajdujących tu szczątkach ryb żyjących w Morzu Czarnym, o ludowych legendach, wedle których bagna kryją fragmenty wielkich statków. Autor hasła słownikowego tak definiuje ten tajemniczy akwen:

---

<sup>12</sup> Poniższe współczesne nazwy opisanych przez Herodota ziem zawiera edycja Biblioteki Narodowej: Herodot, *Dzieje*, przeł. S. Hammer, oprac. R. Turasiewicz, Wrocław 2005.

<sup>13</sup> Herodot nie daje wiary boskiemu pochodzeniu Scytów („Rodzicami tego Targitaosa byli, jak opowiadają – w co ja wprawdzie nie wierzę, ale tak mówią – Zeus i córka rzeki Borystenes”), jednak uczciwie zdaje relację z ich domniemanej genealogii. Oto bowiem trzej synowie Targitaosa – Lipoksais, Arpoksais i najmłodszy, Kolaksais, dali początek wszystkim plemionom Scytów, którzy nazwę swą zawdzięczają Hellenom. Herodot, *Dzieje*, s. 293–296.

[Morze Herodotowe to – dop. B.N.] domniemany olbrzymi zbiornik wód w czasach przedhistorycznych, łączący jakoby Morze Czarne z Bałtykiem; miał obejmować przestrzeń dzisiejszego Polesia [...]. Historyk i podróżnik grecki, Herodot, żyjący w V w. przed erą chrześc., dotarłszy do Scytyi nad Euxinem [Morze Czarne – dop. B.N.], wspomina o Budynach i Getonach tam żyjących i o wielkim jeziorze, bagnach i lasach poza osadami tych plemion [...]. Jakkolwiek wskazanie Herodota nie jest jasne, domyślać się jednak można w owych lesistobagnistych i wodą wtedy pokrytych przestworów w miejscowości dzisiejszego Polesia litewskiego<sup>14</sup>.

Tę samą opinię przytacza Ferdynand Ossendowski w *Polesiu*, gdzie do wymienionych powyżej ludów zamieszkujących ziemie poleskie dodaje jeszcze za Herodotem przodków dzisiejszych Słowian – osiadłych nad Bugiem i Prypecią – Neurów. Autor *Pod smaganiem Samumu...* uzupełnia także wypowiedź greckiego historyka o trzysta lat późniejsze ustalenia Ptolemeusza, który na wykreślonej mapie Polesia umieścił Leinum, dzisiejszy Pińsk – stolicę regionu i jego główny ośrodek handlowy<sup>15</sup>. Uwagi o tożsamości poleskich bagien i Morza Herodotowego znajdujemy także w *Histoire primitive des peuples de la Russie* Jana Potockiego oraz np. u żyjącego w pierwszym wieku przed Chrystusem geografa Stabe, niemieckiego historyka z X wieku biskupa Dytmara i wielu innych, których szczegółowe ustalenia przytacza Aleksander Jelski w *Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego*. Swoje badania dziewiętnastowieczny etnograf i mieszkaniec mińskiej guberni konkluduje następująco:

Naturalnie, że jak dziś tak i w zamierzchłej przeszłości musiała istnieć komunikacja wodna pomiędzy stronami Czarnomorskimi i Bałtyckimi i tą drogą ludy wzajemnie wymieniały produkta, porozumiewały się ze sobą i pomykały na siebie, o czym świadczą liczne kur-

---

<sup>14</sup> *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 4, Warszawa 1885, s. 687–688. Wszelkie informacje o Morzu Herodotowym tamże. Zapis cytatu – oryginalny.

<sup>15</sup> F.A. Ossendowski, *Polesie*, Poznań ok. 1930, s. 15.

hany, okopiska i horodyszczka wśród bagien na wyżynach rozsiane. Sądzimy przeto, że morze Herodotowe na Polesiu nie było mrzonką i że nauka z czasem dostarczy większej o tem pewności. W końcu dodać należy, że Polesie i obecnie na wiosnę i w czasie ulew staje się zwykle ogromnym zbiornikiem wód, tak że ludzie tylko za pomocą łodzi komunikują się ze sobą. Formujący się torf podnosi wprawdzie stopniowo poziom miejscowości, ale zawsze jest to olbrzymia kotlina, naprowadzająca na wniosek, niemal pewny, o prehistorycznym rozlewie, jakowy nie dość jasno określili starożytni<sup>16</sup>.

Wiemy, że Kapuściński miał okazję odwiedzić ojczyznę swego mistrza, lecz nie wiemy na pewno, czy dwadzieścia pięć wieków wcześniej także Herodot dotarł do rodzinnych stron przyszłego ucznia. A jednak sama możliwość takiego spotkania poza czasem: wzajemnego nawiedzenia tych samych okolic, które są przecież miejscami narodzin i wczesnego dzieciństwa, gdy najintensywniej kształtuje się ludzka tożsamość, niewątpliwie pozwala przeczuwać istnienie jakiejś zagadkowej więzi między reporterskimi gigantami swoich czasów.

Myśl Kapuścińskiego stosunkowo późno zakorzenia się w pińskim krajobrazie. O tęsknocie za miejscem urodzenia autor wiele mówił tuż przed swoją śmiercią, planując napisanie książki poświęconej tej przestrzeni. Czytelnicy po raz pierwszy mogli się dowiedzieć o jego poleskich korzeniach dopiero w połowie lat osiemdziesiątych, gdy opublikował *Ćwiczenia pamięci* – dołączone później do *Buszu po polsku* – okupacyjne wspomnienia napisane na prośbę noblisty Heinricha Bölla do międzynarodowej książki zbiorowej o pamięci końca wojny<sup>17</sup>. Gdzie zatem tak naprawdę zadamawia

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 688.

<sup>17</sup> Z okazji 40. rocznicy zakończenia drugiej wojny światowej niemiecki wydawca Kapuścińskiego – Kiepenheuer & Witsch – przygotowywał specjalną publikację, do której zostało zaproszonych 10 pisarzy z 9 krajów, m.in. Lew Kopelew z ZSRR, Sadako Kurihara z Japonii, Heinrich Böll z RFN. *Ćwiczenia pamięci* ukazały się więc najpierw po niemiecku – w przekładzie Martina Pollacka – w 1985 roku w antologii *Das Ende*, a dopiero potem po polsku – w roku 1988 we *Wrzeniu świata*.

się twórczość Kapuścińskiego? Jaką rolę w jej rozwoju i inspiracjach odgrywają poleskie wody? Bez wątpienia istotną – Pińsk jawi się bowiem jako przestrzeń niedająca oparcia, niestabilna, bagnista, której krajobraz radykalnie odmieniają częste wylewy rzek, ale która także jest dobrym miejscem na rozpoczęcie podróży dookoła świata. Kapuściński zakorzenia się zatem – o ile można tak w ogóle powiedzieć – w ruchu.

Kluczem do tego pisarstwa jest bowiem, jak sądzę, dynamika jego wewnętrznej ewolucji oraz nieustanna dyspozycja Kapuścińskiego do podążania za wielką, historyczną zmianą. Ujrzana w całej rozciągłości – od poetyckiego debiutu kilkunastolatka po jego wysoką pozycję na światowym parnacie – biografia pisarza frapuje nie tyle jakościową rozpiętością, ile odwagą reportera do ciągłego podejmowania nowych wyzwań. Kapuściński rozpoczyna przygodę z literaturą od publikacji wierszy w jednym z najważniejszych tygodników lat pięćdziesiątych. Na szczęście szybko porzuci mowę związaną, by podjąć pracę w „Sztandarze Młodych” i zanurzyć się w bieżącej historii Polski. Rychło powróci jednak do literatury jako autor książki o „polskim buszu”, wyraźnie wpisującej się w egzystencjalny klimat prozy lat sześćdziesiątych. Wnet rozpocznie kolejny etap pracy zawodowej – jako wysłannik Polskiej Agencji Prasowej będzie odtąd kronikarzem procesów dekolonizacyjnych w Afryce i obserwatorem południowoamerykańskich przewrotów. Po kilkunastu latach na powrót rzuci się w objęcia literatury, choć tym razem, obmyślając *Cesarza*, nie będzie już naśladował rytmu ówczesnej prozy, lecz zaproponuje nowy, oryginalny model reportażu śmiało korzystającego z literackich dóbr. Można by sądzić, że rola twórcy dzieła, które otworzyło mu w 1983 roku drogę na światowe rynki i pozwoliło wieść wygodny żywot klasyka literatury, przystopuje jego apetyt na kolejne eksperymenty zawodowe. Tymczasem już pięć lat później Kapuściński zadebiutuje jako artysta-fotografik, a minąwszy pięćdziesiątkę wyda jeszcze swój pierwszy tomik poetycki. Rzadko spotykana w tej intensywności odwaga podejmowania kolejnego debiutu wyraźnie współgra z przemia-

nami świata, w których pisarz aktywnie uczestniczy i które opisuje. W jednej z ostatnich rozmów zaakcentował tę podległą rytmom historii cechę własnej osobowości: „Reporter zmienia się tak, jak się zmienia świat. Trajektoria historii pokrywa się z trajektorią życia reportera”<sup>18</sup>.

„Mój zakątek, moja nisza, moje *tao*”

Czy zatem w twórczości tak wyraźnie zakotwiczonej w ruchu jest także miejsce na obrazy stabilizacji? Czy dają się w niej odnaleźć obrazy rodzinnego domu? Pytanie to wydaje się mimo wszystko uzasadnione – oto w jednym z wywiadów Alicja Kapuścińska wspomina, że mąż nigdy nie ruszał w daleki świat bez kluczy z warszawskiego mieszkania: „Szukał ich. Gdzie moje klucze, gdzie moje klucze, bo ja muszę wiedzieć, że mam dokąd wrócić”<sup>19</sup>. Ciekawa jest ta potrzeba zakorzenienia, skoro w twórczości reportera dom rodzinny – jego substancja materialna, więzi, historie przodków niemal nie występują. Tę ściśle prywatną sferę swej osobistej przestrzeni pisarz wyraźnie chroni. Nawet gdy na kartach jednej z części *Lapidariów* notuje sen, w którym obserwuje wraz z żoną katastrofę samolotu, nazywa ją Kubą – rodzinnym pseudonimem<sup>20</sup>. Zresztą choćby czytelnik dobrze znał domowe kody małżonków, z rozmieszczonych gdzieś strzępów informacji niewiele dowie się o relacjach między członkami rodziny i głębokości łączących ich więzi.

Za literacką reprezentacją domu można by zatem uznać pracownię mieszczącą się na strychu warszawskiej willi, po wielokroć fotografowaną i opisywaną, zarówno przez samego twórcę,

---

<sup>18</sup> B. Nowacka, Z. Ziątek, *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*, s. 11.

<sup>19</sup> W. Sulisz, *Rysio mnie zatrudnia. Rozmowa z Alicją Kapuścińską*, <http://kapuscinski.info/alicia-kapuscinska-rysio-mnie-zatrudnia.html> [dostęp 15.07.2011].

<sup>20</sup> R. Kapuściński, *Lapidarium*, Warszawa 1997, s. 132.

jak i jego licznych gości. Stanowi ona nie tyle przestrzeń mieszkalną: miejsce, gdzie kształtują się rodzinne więzi, ile spełnia raczej funkcje pierwotnie przypisane domowi – ma zapewniać bezpieczeństwo, separować. Gabinet pisarza jest nie tylko fizycznie oddalony od zgiełku świata, ale także odizolowany od wszelkich sprzętów sprzyjających nawiązywaniu kontaktu. Potrzeba artystycznego odosobnienia jest trwałym toposem kultury, rozpowszechnionym m.in. dzięki Petrarce, którego dzieło *De vita solitaria* stanowi pochwałę życia kontemplacyjnego. Wystarczy także przypomnieć liczne, popularne zwłaszcza w średniowiecznej ikonografii, miniatury wyobrażające pochylonego nad księgami autora łacińskiego przekładu Biblii, św. Hieronima. Ten sam motyw cieszył się dużą popularnością i później, o czym świadczą znane obrazy, np. *Święty Hieronim w czasie swej pracy* Domenica Ghirlandaia, *Święty Hieronim na pustkowiu* Albrechta Dürera, *Św. Hieronim jako uczony* Antonella da Messina, *Święty Hieronim piszący* Caravaggia czy *Święty Hieronim w czasie czytania na wsi* Giovanniego Belliniego. Artyści cenią sobie samotność – słynne są ich, nieraz owiane nimbem tajemnicy, siedziby: dom Jana Matejki w Krakowie, pracownia Stanisława Wyspiańskiego, baczówka ks. Tischnera, letnia dacza Carla Gustawa Junga położona nad Jeziołem Zuryskim czy (no właśnie!) położone gdzieś poza Warszawą sekretne miejsce pracy Kapuścińskiego, którego niestrudzenie szukał Filip Bajon w filmie dokumentalnym: *Poszukiwany Ryszard Kapuściński*<sup>21</sup>. Obok siedzib dyskretnych, pełniących funkcję refugium, są i te okazałe i gwarne jak willa Wiesenstein Gerharda Hauptmanna w Karkonoszach albo Iwaszkiewiczowskie Stawisko.

Cechą wyróżniającą miejsca pracy twórczej jest wyraźny styligmat artystycznego indywidualizmu. Zrastanie się przestrzeni z artystą i jego twórczością daje się zaobserwować np. także w przy-

---

<sup>21</sup> Chodzi o film dokumentalny Filipa Bajona *Poszukiwany Ryszard Kapuściński* z 1998 roku. Zob. też cenne ustalenia zawarte w publikacji: *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2002.

padku gabinetu Freuda<sup>22</sup>. Funkcjonuje dziś raczej jako eksponat muzealny, ale wciąż jest jeszcze przestrzenią komunikującą się z odwiedzającymi językiem archetypów i symboli. Pracownia twórcy psychoanalizy, który z liczną rodziną przybył w 1938 roku do Anglii, mieści się przy ul. Maresfield Gardens 20 i jest stworzona na wzór wcześniejszej pracowni wiedeńskiej. W obu lokalizacjach gabinet stanowi przestrzeń wyizolowaną, nie nosi śladów obecności najbliższych – nie znajdziemy tam żadnych zdjęć rodzinnych, trafimy za to na fotografie mentorów, współpracowników oraz najważniejszych pacjentów. To wyjałowienie przestrzeni zawodowej z rodzinnej intymności słusznie komentuje Luiza Nader: „jego [Freuda – dop. B.N.] aktywność jako psychoanalityka i funkcja *pater familias* stanowiły dwa różne, niełącznie się ze sobą, poziomy jego egzystencji”. Wyrazistą tożsamość nadają pracowni Freuda jego cenne kolekcje, mające nierzadko walor muzealny. Ten kilkutyśięczny zbiór antycznych eksponatów pochodzących m.in. z Egiptu, Chin, Grecji i Rzymu nie tylko nadawał walor niezwykłości przestrzeni gabinetu, ale stanowił także cenny element terapeutyczny – będąc rodzajem „emocjonalnego buforu” między lekarzem i pacjentem. Gromadzona przez czterdzieści lat kolekcja stanowiła również cenną inspirację dla prac słynnego badacza. Spośród wielu możliwych zastosowań tej niecodziennej pasji warto odnotować choćby istnienie metafory archeologicznej, za pomocą której opisywał psychoanalizę jako „procedurę wyczyszczania warstwa po warstwie patogenicznego materiału psychicznego, którą porównać można z techniką odkopywania miasta”<sup>23</sup>.

Jak w kontekst toposu pracowni twórcy wpisuje się gabinet polskiego reportera? Jakie komunikaty można wyczytać z przestrzeni, która zrosła się z artystą i jego dziełem? Zdaje się, że odpowiedź na te pytania nurtuje niektórych czytelników reportaży

---

<sup>22</sup> Informacje o gabinecie Freuda zawdzięczam publikacji Luizy Nader, *20 Maresfield Gardens, Przypadek Freuda*, w: *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku*, s. 197–206.

<sup>23</sup> Tamże, s. 201.

Kapuścińskiego. Oto fragment listu pewnej studentki z Berkeley, University of California:

Od dnia Pańskiego wykładu marzę, aby przyjechać do Polski i ujrzeć Pana pracownię. Owo sacrum reportażu. Chciałabym napisać esej o psychologii przestrzeni w Pana gabinecie. Jestem zdecydowana, żeby przyjechać z USA tylko po to. Pierwsze pytanie: Jakie obrazy wiszą na ścianach? Co mówią o człowieku, który je powiesił?<sup>24</sup>

O pracowni Ryszarda Kapuścińskiego, w której podobno nie wisi żaden obraz, najwięcej dowiadujemy się dzięki artykułowi Mariusza Szczygła<sup>25</sup>. Z jego opisu wynikałoby, że przypomina odizolowany od codzienności gabinet Freuda – nie ma tu zdjęć najbliższych ani innych śladów rodzinnej obecności. Są za to rozmaite kurioza przybite do drewnianych belek podtrzymujących sklepienie albo umieszczone na blacie biurka: zdjęcie legitymacyjne pewnego Araba, wspomnienie kolacji z Salmanem Rushdiem, kartka od Edwarda Stachury przysłana z Meksyku w połowie lat siedemdziesiątych (z życzeniami: „Najlepszego w Nowym Roku i kilkudziesięciu następnym, jeśli nam nie rozsądzą planety naszej”), wycięte z gazety zdjęcie Josifa Brodskiego („żeby mi się nie zgubiło”) i cytaty z Miłosza, Pascala, „Polityki”, obok nich zaś – bilet wstępu do Disneylandu, dziesiątki długopisów i rozmaite pamiątki z podróży. Nad wszystkim dominują jednak tysiące książek, które stanowią dlań najważniejszą inspirację:

Kiedy piszę, bardzo dużo czytam. [...] Chodzę między półkami i biorę, co mi wpadnie w oko. [...] Ta biblioteka jest mi potrzebna, bo jest wielogłosowa. Nie idzie mi pisanie, biorę drugą książkę i jeśli tam nic dla mnie nie ma, biorę następną, aż mnie coś zainspiruje<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> M. Szczygieł, *Fragment*, „Press” ROK, nr 12, s. 30. Opis pracowni podają za tekstem Mariusza Szczygła.

<sup>25</sup> O pracowni reportera opowiada w telewizji TVN Alicja Kapuścińska: <http://dziendobry.tvn.pl/wideo,2064,n/w-pracowni-ryszarda-kapuscinskiego,72078.html> [dostęp 5.01.2013].

<sup>26</sup> R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, Kraków 2003, s. 94.



Biblioteka Kapuścińskiego nie jest oczywiście tak nieskończona i magiczna jak Borgesowska Biblioteka Babel. I ona ma jednak swoją magię. Jego książki się poruszają: bieżące lektury pną się schodami na antresolę, w trakcie intensywnej pracy podłogę niemal w całości pokrywają piramidy papierów, gazet, wielojęzycznych lektur. Autor stosuje nawet metaforykę militarną, by opisać moment porządkowania biurka – otóż wygląda ono wówczas jak „wyniosła, drewniana twierdza oblegana przez kolumny książek, które na podłodze czekają momentu, żeby ponownie wdrzeć się na szczyt”<sup>27</sup>. Najciekawsze są jednak te czki umieszczone w drewnianej rynnie w głębi pracowni. To kolekcja największych fascynacji autora – Śląsk, Nałęczów, Życiorys, Rosja, Australia, Futbol, Sumienie, Islam, Ubóstwo, Koniec wieku, Mózg, Postmodernizm, Nacjonalizm, Wykłady, Wydawcy, Zaproszenia, Willa Waldberta, Diabeł itd...

Odcięta od elektronicznych mediów pracownia przypomina oczywiście raczej ascetyczną izbę klasztorną św. Hieronima niż warsztat eksperta objaśniającego ważne zagadki współczesnego świata. I nie jest to bynajmniej skojarzenie odległe od zamierzeń gospodarza, który w jednym z ostatnich tomów *Lapidarium* pisał o swej tęsknocie:

Po latach jeżdżenia po świecie moim ideałem stała się cela klasztorna. Puste ściany, drzwi, okno, stół, kilka książek, papier, ołówek. Okno wychodzi na wirydarz. Wirydarz jest pusty. Rośnie tu jedno drzewo. Rośnie trawa. Rosną krzaki berberysu. Nie widać nic więcej. [...] Nie możemy wszystkiego objąć. Nie możemy dojść do celu. Możemy się tylko przybliżyć<sup>28</sup>.

Pracownia jest miejscem bardzo fotogenicznym, a jednocześnie – cichym, intymnym, własnym: „za oknem mrok, wiatr, zamurzone niebo, deszcz, zimno, błoto i opadłe liście, a tu, w pracowni, ciepło, jasno, cisza i książki, odosobnienie, nastrój, mój za-

---

<sup>27</sup> R. Kapuściński, *Lapidarium VI*, Warszawa 2007, s. 13–14.

<sup>28</sup> Tamże, s. 73.

kątek, moja nisza, moje *tao*<sup>29</sup>. Gdyby zastanowić się, czy istnieje jakaś wspólna idea, według której zagospodarowano przestrzeń warszawskiego gabinetu Kapuścińskiego, trzeba by powiedzieć, że także jest nią ruch. Pracownia reportera została bowiem po-myślana jako przestrzeń dynamiczna, w której książki przemiesz-czały się, przychepione pinezkami cytaty prowokowały ruch myśli, teczki z inspiracjami co rusz zmieniały swe miejsce, przykuwały wzrok egzotyczne pamiątki z podróży, na kilku biurkach równole-gle wrzała praca, a w korytarzu umieszczono autentyczne, wypła-tane z wierzbowego łyka łapcie, tzw. pustoły – będące symbolem pińskiego zacofania, biedy, ale i obietnicą jakiejś fascynującej wę-drówki, która naznaczając całe życie pisarza, stworzyła jego arty-styczną tożsamość.

## Rodzina człowiecza

W przyjętej tu typologii domu, gdzie obraz struktury mate-rialnej dzielią przestrzenie poleskie i pracownia pisarza, miejsce rod-zinnych więzi zajmowałyby kolekcjonowane przez reportera głosy rodziny człowieczej. Ten przedziwny zaplot niekończącej się po-dróży i braku zakorzenienia w stabilnej przestrzeni domu rodzin-ego ma dla twórczości Kapuścińskiego istotny wymiar. Tak o tym mówił, odbierając w 1997 roku doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego:

Te podróże i życie w różnych częściach naszej planety były wów-zas – w erze jeszcze przedtelewizyjnej – odkrywaniem prawdy nie-zwykłej: że nie jesteśmy sami na świecie, że należymy do wielkiej rodziny człowieczej, która jest liczna – i coraz liczniejsza, a także – wielokulturowa, wielojęzyczna, wielorasowa.

Właśnie: rodzina człowiecza. Mniej więcej w tym czasie, kiedy za-czynałem swoje odkrywanie świata, miało miejsce wydarzenie głośne i ważne. W Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku została

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 70.

otwarta w 1955 roku wystawa pt. *Rodzina Człowiecza*. Zespół pod kierunkiem wielkiego fotografika – Edwarda Streichena, wybrał z ponad 2 milionów zdjęć 503 fotografie, ilustrujące życie mieszkańców naszej planety. [...]

Przełomowe jest znaczenie tej wystawy i całej filozofii, z której narodziła się jej inicjatywa, jej pomysł. Mówiła ona, że wiek XX był nie tylko stuleciem wojen, drutów kolczastych i obozów, nie tylko wiekiem niszczycielskich totalitaryzmów, poniżenia i śmierci, ale że jednocześnie był to wiek dekolonizacji i demokracji, wiek, który dzięki dążeniom milionów ludzi do wolności i dzięki rozwojowi globalnej komunikacji stał się – po raz pierwszy w dziejach – stuleciem rodzin rodziny człowieczej. Miałem szczęście być świadkiem tego momentu i chciałem być jego kronikarzem<sup>30</sup>.

Nowojorska *The Family of Man* istotnie stanowi dobrą metaforę reporterskich pasji Kapuścińskiego<sup>31</sup>. Na ekspozycję, reklamowaną jako „największa wystawa fotograficzna wszechczasów”<sup>32</sup>, która krążyła potem po całym globie, a na początku lat sześćdziesiątych przybyła także do Polski<sup>33</sup>, składają się prace pochodzące z 68 kra-

<sup>30</sup> R. Kapuściński, *Dlaczego pisać?* „Gazeta Uniwersytecka US” (wydanie specjalne), luty 2007, s. 12–13.

<sup>31</sup> Zagadnienie „rodziny człowieczej” w odniesieniu do twórczości Ryszarda Kapuścińskiego omawiała wcześniej, akcentując wielogłosowość narracji Kapuścińskiego, Małgorzata Czermińska w artykule: *Reporter jako słuchacz*, w: *Spotkanie w twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Materiały z debat III Festiwalu Kultur Świata*, red. nauk. M. Horodecka, słowo wstępne: A. Kapuścińska, Gdańsk 2009, s. 29–39.

<sup>32</sup> Odwołuję się do publikacji wydanej przez Museum of Modern Art, *The Family of Man*, New York 1955. Wszystkie informacje o nowojorskiej wystawie pochodzą z tego źródła.

<sup>33</sup> Np. między 10 a 31 maja 1960 roku gościła w Domu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej. Wydano wówczas katalog informacyjny: *Wystawa „Rodzina człowiecza”*, opracowany przez Mariana Mikutę. Interesującym świadectwem znaczenia nowojorskiej wystawy dla polskiej kultury jest opublikowany przez Wydawnictwo Literackie tomik poetycki Witolda Wirpszy *Komentarze do fotografii The Family of Man*, Kraków 1962, zawierający przewrotny, bo uderzający w istotę gatunku, komentarz do trzynastu fotografii i w konsekwencji – jak chce Jacek Gutorow – podważający „instytucję bądź ideologię, poezji realistycznej i naiwnie deskryptywnej”. J. Gutorow, *Urwany ślad*, Wrocław 2007, s. 15. Interesująco omawia ten tomik również J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001, s. 51–59.

jów. Przedstawiają kilka zjawiskowych ujęć krajobrazowych dokumentujących „chwile ulotne”<sup>34</sup> świata oraz dziesiątki ludzi sfotografowanych w rozmaitych – istotnych i zupełnie błahych – momentach swojego życia. Tę założoną odmienną, na którą składają się m.in.: inne terytorium, status, obyczajowość, stan posiadania itp., wiąże te same doświadczenia: miłości, namiętności, pragnienia posiadania potomstwa, zaspokojenia potrzeb duchowych i artystycznych, odczuwanej bezradności wobec śmierci, rozpacz i zła.

Wystawę otwierają artystyczne zdjęcia o charakterze prologu: obraz mgławicy, z której za moment wyłoni się świat, światło unoszące się nad wodami oraz nagi człowiek rzucony wśród bujnej roślinności. Potem następuje seria fotografii czule, czasem namiętnie objętych postaci, nowożeńców – powściągliwie i zmysłowo, plebejsko i luksusowo, tradycyjnie i nowocześnie – celebrujących uroczystości weselne od Japonii i Indii przez Czechosłowację, po Meksyk i USA. Kolejna seria dotyczy tematu macierzyństwa i zawiera zdjęcia pochodzących z różnych obszarów geograficznych brzemiennych kobiet, twarze rodzących, moment narodzin dziecka, obrazy tej samej czułości u matek kongijskich, lapońskich, syberyjskich, hinduskich, amerykańskich... Następny segment stanowią fotografie dziecięcych zabaw i seria zdjęć ukazująca więzi ojców z synami: jest żołnierz żegnający zapłakanego dwulatka, austriacki maluch muzykujący z tatą, wspólna lektura prasy w USA i rodzinna zaprawa gimnastyczna w Związku Radzieckim. Ich rewersem jest kolaż skomponowany z przejmujących fotografii przedstawiających dzieci zabiedzone, upośledzone, niczyje. Po nich następuje seria zdjęć dokumentujących różne oblicza ludzkiej pracy: są tu zatrudnieni w niemieckiej kopalni chłopcy, zaprzężeni do wozu Chińczycy, jest zawzięta komsomołka i kobiety od wieków tak samo piorące bieliznę w australijskiej rzece. Z prostotą afrykańskich pejzaży

---

<sup>34</sup> Tym sformułowaniem nawiązuję do opracowania poezji Ryszarda Kapuścińskiego autorstwa J. Kisiel, *Chwile ulotne. O poezji Ryszarda Kapuścińskiego*, Katowice 2009.

kontrastują nowoczesne siedziby ONZ, z naprędce zaimprovizowanymi miejscami ludycznych uciech – pyszne sale koncertowe. Szczególne wrażenie robią zdjęcia dokumentujące potrzeby edukacyjne – jest tu spracowana ręka starego człowieka mozolącego się nad postawieniem kolejnej litery „a” i zamyślona twarz Alberta Einsteina, nowoczesna sala wykładowa w Czechosłowacji i lekcja odbywająca się pod rozłożystym drzewem w Indiach. Nie brakuje zdjęć przedstawiających czynności funeralne, ale to nie one kończą wystawę. Po nich nastąpią jeszcze fotografie przywołujące nastroje samotności, starości, rozpacz, głodu, wojny (tu: m.in. obraz wyprawdzanych z warszawskiego getta przez hitlerowców rodzin żydowskich), ale i te wskazujące na potrzeby duchowe i obywatelskie mieszkańców naszej planety, by zakończyć narracją o cudowności świata, gdzie jednonogi chłopiec kopie piłkę, a pełne uroku dzieci przyglądają się z przejęciem mydlanym bańkom, błyskom zimnych ogni, podążają gdzieś leśną ścieżką. Całość domyka sentencja wskazująca na przedziwną: żywą, dotykálną i bardzo osobistą więź każdego człowieka ze światem: „A world to be born under your footsteps...”. Dopowiada Kapuściński:

Zdjęcia pokazują wspólnotę naszego losu, wspólnotę przeżyć, uczuć i doświadczeń naszych braci i sióstr żyjących pod wszystkimi stopniami długości i szerokości geograficznej. Człowiek jest jeden, mówią autorzy wystawy i świat jest jeden. My wszyscy jesteśmy światem<sup>35</sup>.

„I’m not a stranger here” – spostrzega Carl Sandburg, przeglądając zestaw zdjęć tworzących nowojorską wystawę. Słowa autora przedmowy zanotowane w książeczce dokumentującej to ważne wydarzenie artystyczne mogłyby także należeć do Ryszarda Kapuścińskiego. Dzieli z Sandburgiem ideę „rodziny człowieczej” jako przestrzeni skrajnie zróżnicowanej, ale dającej się oswoić i zrozumieć. Ta reporterska przyjaźń ze światem została odnotowana

---

<sup>35</sup> R. Kapuściński, *Dlaczego piszę?*, s. 13.

przez wnikliwych czytelników jego prozy już w latach siedemdziesiątych. Z okazji wydania *Wojny futbolowej* pisał wówczas Andrzej W. Pawluczuk:

W żadnej z dotychczasowych książek Kapuścińskiego nie dostrzeżę go jeszcze świata jako spójnej całości. Dopiero *Wojna futbolowa* każe nam widzieć, że pomiędzy wyglądem ulicy w Gwatemali podczas porwania Karla von Spreti, wyglądem wyludnionej Kinszasy, zamkniętej w skrzyniach Luandy, a wyglądem słonecznej uliczki w Tbilisi – istnieje coś wspólnego. I tego wspólnego jest tak dużo, że pomiędzy egzotycznych miast i krajów wyrzy ku nam często jakieś rodzinne miasteczko, znajoma ulica, bar, twarz znajomego lub dobrze znanego człowieka<sup>36</sup>.

Spośród zajmujących lwią część nowojorskiej kolekcji scen z codziennego życia planety Kapuścińskiego najpewniej zainteresowałyby zwłaszcza te pochodzące z rejonów Trzeciego Świata, upominające się o obecność ubogich i pokrzywdzonych, bo stanowiłyby dlań reminiscencje wojennej biedy, okupacyjnych lęków, ale i kulturowego bogactwa Kresów. Wspominał niegdyś Adam Krzemiński:

Ryszard często powtarzał, że to właśnie ten prowincjonalny Pińsk, ta nędza Kresów, równoczesne przenikanie i zderzenie kultur oraz wojenna ucieczka od jednej katastrofy ku drugiej rozbudziły w nim nienasyconą ciekawość Trzeciego Świata<sup>37</sup>.

Wspólne doświadczenia lęku, upokorzenia i ubóstwa stały się kodem, którym reporter porozumiewał się z tymi, którzy stali się celem jego wędrówek – z ludźmi wykluczonymi poza nawias lepszego świata. Człowiek wyrzucony ze swego rodzinnego domu, skazany przez historię na niepewną egzystencję, świadomie zaczął żyć – by posłużyć się tytułem książki Tadeusza Sławka – „przeciw

---

<sup>36</sup> A.W. Pawluczuk, *Świat na stadionie*, „Kontrasty” 1979, nr 4. Szerzej omawiam ten temat w książce *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Katowice 2006, s. 67–72.

<sup>37</sup> A. Krzemiński, *Herodot naszych czasów*, „Polityka” 2007, nr 5, s. 31.

swojskości”<sup>38</sup>, przeciw otepiającej wygodzie, przestrzegając przed manowcami nadmiernego czucia się w świecie jak „u siebie”.

Kapuścińskiego świat ciekawi naprawdę. Chce być – jak sam deklaruje – jego kronikarzem. Reportaże, które są zapisem uni-katowych momentów jego „wrzenia”, układają się jednak przede wszystkim w obraz anonimowego Innego. Tylko w znikomym stopniu interesują pisarza włodarze i słynni przywódcy. Tych woli opisywać schematycznie, szkicując cienką kreską historie ich dokonań. Raczej stanowią dlań ilustracje szerszych zjawisk, modeli zachowań, typowości losów. Prawdziwie zajmują go za to np. palestyńscy fedaini, których nazwiska ocala, układając je w formę apelu poległych; pełni powagi Uzbegy zwrócenii twarzą w kierunku dawnego meczetu; wybierający śmierć Somalijczycy, którzy rezygnują z pomocy humanitarnej, aby utrzymać swą nomadyczną tożsamość; anonimowe kobiety domagające się w Stoczni Gdańskiej szacunku od przełożonego i robotnicy podejmujący wówczas otwartą batalię o język. Także dlatego bardziej niż krach czterech wieków kolonializmu w Angoli interesuje go krzątająca się wokół swych spraw dona Cartagina, przygotowująca się właśnie na kres swego świata.

Pragnienie reportera, by być głosem tych, którzy głosu nie mają<sup>39</sup>, jest także znakomicie udokumentowane zawartością dwóch albumów fotograficznych, będących – jak nowojorska kolekcja – narracją o codzienności świata<sup>40</sup>. Bezimiennych bohaterów Kapuścińskiego spotykamy w drodze na targ, w czasie pracy, podczas nauki w cieniu drzewa. Zdumiewa ich pogoda ducha – większość patrzy w obiektyw z uśmiechem, ufnością i godnością.

---

<sup>38</sup> T. Sławek, *Żagłowiec, czyli przeciw swojskości. Wybór esejów*, Katowice 2006.

<sup>39</sup> Por. R. Kapuściński, *Dałem głos ubogim: rozmowy z młodzieżą*, przeł. M. Szymków, J. Wajs, przedm. A. Kapuścińska, Kraków 2008.

<sup>40</sup> R. Kapuściński, *Z Afryki*, Bielsko-Biała 2000, s. 12, 13 (kolejne cytaty pochodzą z niniejszej edycji). R. Kapuściński, *Ze świata*, wstęp: J. Updike, ed. fot. I. Wojciechowska, Kraków 2008.

Są obdarzeni niepodrabialną osobowością, dookreśleni charakterologicznie, prawie odczuwamy ich emocje. Oto zdjęcie pięknej somalijskiej pary z Hargeisy, przedstawiające krzyczącą, uśmiechniętą dziewczynę i skupionego młodego mężczyznę: „On zawsze zamyślony, milczący, ona – wiecznie wiecująca, płomienna, aktywistka”, pisze autor. Na sąsiedniej stronie fotografie trzech kobiet, które wiele różni – strój, wiek, narodowość. Łączy – ten sam stosunek do życia: „Ileż spokoju w tych twarzach, ileż zgody na ich mizerny przecież los” – czytamy w reporterskim komentarzu. *Family of man...*

### „Czy pisanie może cokolwiek zmienić?”

Ostatnia z wymienionych tu metafor domu dotyczy wspólnych wartości. W pisarstwie Kapuścińskiego jej obraz byłby konsekwencją wcześniejszych decyzji – wybierając życie w ruchu, „przeciw swojskości”, w przestrzeni pracowni, reporter przedkłada więzi rodziny człowieczej nad więzi biologiczne, a sferę aksjologii wypełnia wartościami ogólnoludzkimi<sup>41</sup>. Ostatni etap życia reportera to zatem uporczywe odwoływanie się do wartości humanitarnych, wykorzystywanie swej sławy do upowszechniania idei przyjaźni ze światem, uwrażliwiania na tragiczne położenie – jak lubił powtarzać – „naszych braci i sióstr”, nierówny podział dóbr między sytą północą i nędznym południem. W piętnastominutowym odcinku serii pt. *Mój ślad*, który TVP przygotowała na koniec XX wieku, Kapuściński, obok innych znawców współczesności, tak mówił o śladzie, który chce odcisnąć na mapie świata:

---

<sup>41</sup> W książce *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza* (rozdz.: *Przetrwa ten, kto stworzył swój świat...*, s. 327–361), posługując się pojęciami „śladu” jako „blizny”, „piętna” i „wyzwania”, przytaczanymi za Barbarą Skargą (B. Skarga, *Ślad*, w: *też*, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004), omawiamy aksjologiczny wymiar twórczości Kapuścińskiego.



jest nas w tej chwili sześć miliardów i co roku przybywa sto milionów ludzi. Nasza społeczność światowa żyje jak gdyby w dwóch cywilizacjach – jedna to cywilizacja rozwoju i dobrobytu: żyje w niej około 500 milionów ludzi, druga to cywilizacja przetrwania. Ta nierówność, w jakiej żyje społeczność współczesna, cała nasza rodzina człowiecza, jest tym problemem, który będziemy musieli rozwiązywać w XXI wieku, dlatego że takie sprzeczności będą budzić niepokój, będą budzić konflikty, są poważnym zagrożeniem dla pokoju światowego. W tej chwili na siedemdziesiąt trzy konflikty zbrojne, jakie panują w świecie – wszystkie one mają miejsce w tzw. Trzecim Świecie, w świecie biednych. Bieda rodzi niepokój, rodzi przemoc, rodzi frustrację, rodzi bunt. Dlatego rozsądek świata, rozsądek tych, którzy myślą o świecie, mają wpływ na podział bogactw, ale też zwykły instynkt samozachowawczy – będą mobilizować i kierować tymi ludźmi, by bardziej sprawiedliwie dzielono te zasoby, którymi dysponuje ludzkość. Planeta jest tylko jedna i musimy tak żyć, i na tyle się znać, i na tyle być tolerancyjnymi, na tyle się rozumieć, żebyśmy przetrwali, bo tylko w tym zrozumieniu, tolerancji jest szansa na przetrwanie. Ja o tym pisałem i chcę dalej o tym pisać...<sup>42</sup>

„Czy pisanie może cokolwiek zmienić?” – Kapuściński zastanawiał się jeszcze dwa lata przed śmiercią na pierwszym międzynarodowym festiwalu *Głosy z całego świata* w Nowym Jorku. I odpowiadał: „Tak. Głęboko w to wierzę. Bez tej wiary nie umiałbym, nie mógłbym pisać”<sup>43</sup>.

\* \* \*

Temat domu reportera – traconego z wyroków historii albo za sprawą zawodowych wyborów – został tu zaledwie muśnięty, ujrzany z jednej perspektywy, z pominięciem wielu innych, bardziej zniuansowanych odcieni. Tymczasem doświadczenie bezdomności, wyrzucia ze swoich stron, utraty dzieciństwa, które Kapuściński dzieli z innymi tuzami polskiego reportażu, jest tematem ważnym

<sup>42</sup> *Mój ślad* (R. Kapuściński), producent wykonawczy RGB dla Programu TVP 1, 1999.

<sup>43</sup> R. Kapuściński, *Siła słowa*, „Gazeta Wyborcza”, 24 stycznia 2007, s. 2.

i wciąż czekającym na szersze literaturoznawcze zainteresowanie. Więzy z własnym miejscem jest dla każdego ze wspomnianych twórców nieobojętna – łączy ich wszak odwieczna, biologiczna wręcz, potrzeba zakorzenienia – w życiu najbliższych, historii kraju czy w losach rodziny ludzkiej. Wybór życia w ruchu, który wiąże się z ponadprzeciętną częstotliwością wyjazdów i powrotów ma swoją konsekwencję – dom w życiu tych współczesnych nomadów jest obecny wyjątkowo intensywnie. Można nawet ostrożnie założyć, że mieści w sobie wszystkie ważniejsze realizacje tego motywu, jakie w ogóle występują w kulturze.

### A Swamp House. On Metaphors of Roots in Ryszard Kapuściński's Biography and Work

#### Summary

The author deals with the subject of the reporter's house, lost either because of judgements of history or as a consequence of professional choices. Employing an example of Ryszard Kapuściński's work, she ponders on how the loss of home and attitude towards this space affected the reporter's writing. She presents the metaphor of home in three aspects: material structure, family relationships as well as common values.

Tomasz Cieślak  
Uniwersytet Łódzki

## Geografia i topografia *Ziemi Nod* Radosława Kobierskiego

Wydana w 2010 roku powieść Radosława Kobierskiego *Ziemia Nod* jest trzecim utworem prozatorskim w jego dorobku<sup>1</sup>. To ogromny, rozpisany na sześćset stron fresk, w chronologicznym porządku, niebudującym jednak spójnego wielkiego łańcucha przyczynowo-skutkowego, lecz szkicowo, migawkowo ujmujący losy kilkudziesięciu bohaterów pochodzących z różnych środowisk i narodowości (głównie Polaków i Żydów) – od międzywojnia po pierwsze lata PRL. Łączy ich wszystkich geografia i topografia: akcja powieści dzieje się w Tarnowie, wśród jego ulic, placów i zaułków, oraz w pobliskich wsiach i miasteczkach. Co ważne, *Ziemia Nod* nie wpisuje się w modny, zwłaszcza w latach 90., nurt literatury małych ojczyzn<sup>2</sup>, która ufundowana została na nostalg-

---

<sup>1</sup> R. Kobierski (ur. 1971) debiutował jako poeta w 1997 roku tomem *Niedogony*, opublikował następnie cztery zbiory wierszy oraz tom opowiadań *Wiek rębny* (2000) i powieść *Harar* (2005). *Ziemia Nod*, Warszawa 2010, nagrodzona została Gwarancją Kultury TVP Kultura, nominowana też była do Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus 2011 oraz Nagrody Literackiej Gdynia 2011.

<sup>2</sup> O renesansie lokalności, ponowoczesnym regionalizmie, zob. m.in.: K. Brakoniecki, *Provincia człowieka. Obraz Warmii i Mazur w literaturze olsztyńskiej*, Olsztyn 2003.

gicznej wrażliwości<sup>3</sup>. Kobierski nie wprowadza Tarnowa w krąg innych zmytizowanych przestrzeni, jak choćby Gdańsk, Wrocław czy Zamość.

Towarzyszący autorowi konsekwentnie swoim recenzenckim piórem Dariusz Nowacki napisał, że „to rzecz dużej urody”, ale dodał też w następnym zdaniu: „nie potrafię powiedzieć, po co – poza tym, żebyśmy ją podziwiali – powstała” – i dalej, skrótowo prezentując zamysł i kompozycję całości, stwierdził:

Historia jest tu przepisana niemal słowo w słowo. Kobierski nie zмага się z nią, nie układa jej i nie interpretuje po swojemu. Wcale nie musi tego robić, ponieważ jest ona tutaj rusztowaniem, zestawem punktów orientujących nas w czasie i w dziejowych konfliktach. W centrum znajdują się małe i duże sprawy jego bohaterów, ich losy. [...] Jestem pod wrażeniem roboty rekonstrukcyjnej. Świat odmalowany przez Kobierskiego jest wiarygodny, postaci pełnokrwiste, a sytuacje przejmujące – zupełnie tak, jakby pisarz był ich świadkiem. Znaczącego realiste. Ale właściwie po co wsiadamy do tego wehikułu czasu? Żeby się przekonać, że uniwersalna kondycja człowiecza została wyczerpująco zapisana w *Księdze Rodzaju* i że niepotrzebnie trzaskają się ci, którzy chcieliby zagadki losu zgłębić na własną rękę?<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Przemysław Czapliński trafnie konstatawał: „Nostalgia nie rozwiązuje [...] problemów z czasem, lecz je unieważnia; podsuwa nam gotowe miary wartości, pozwalające krytycznie oceniać dzień dzisiejszy, a kasandrycznie wyrokować o przyszłości. Co równie ważne, nostalgia, choć rzekomo rozmiłowana w przeszłości, łatwo może doprowadzić do jej wyjałowienia: zamiast szukania pełni, niejednokrotnie groźnej, zawsze zróżnicowanej, namawia do rekonstruowania historii przytulnej. W najczęstszych wersjach narracje wspomnieniowe nie chcą nic wiedzieć o rzeczywistych konfliktach ani o rozmaitych – w tym również potocznych – wcieleniach wartości. Zamiast tego rytualizują kontakt z przeszłością” (P. Czapliński, *Wstęp*, w: tegoż, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 5–6).

<sup>4</sup> D. Nowacki, *Ziemia Nod*, „Gazeta Wyborcza”, 16.11.2010. Podobne wątpliwości i oceny zapisał Nowacki w recenzji powieści *Harar*: „O sile i wartości tej powieści nie decyduje [...] fabuła (nad wyraz wąta) czy zawartość problemowa utworu (zgrana do bólu), lecz piękny, nienaganny styl, a nade wszystko tyleż zachwycający, co przygnębiający nastrój zręcznie wyczarowany przez śląskiego autora. [...] Kicz emocjonalny? Bynajmniej. Kawał ładnej, stylowej, językowo dopracowanej w każdym calu prozy”. Zob. tegoż, *Harar*, „Gazeta Wyborcza”, 11.07.2005.

Trudno nie zgodzić się z wnikliwym krytykiem – i jednocześnie trudno z nim, w innym aspekcie, nie polemizować. Jeśli bowiem skupić się na warstwie zdarzeń świata przedstawionego, *Ziemię Nod* należałoby rzeczywiście uznać za wyjątkowo szeroki przegląd: postaw, charakterów, wydarzeń, które wyznaczają jednostkowe losy i zbiorowe dzieje Polski pierwszej połowy XX wieku. W doświadczeniu licznej grupy bohaterów powieści, na tle których wyróżnia się – w obrębie losu żydowskiego – postać Jeszui, a wśród Polaków – rodzina Borowiczów, Kobierski pomieścił najważniejsze dylematy, wybory i tragedie znaczące dla całego pokolenia, całej formacji kulturowej. Jeshua jest świadkiem rozterek Żydów polskich w II Rzeczpospolitej (i w niewielkiej mierze je podziela, bo sam dokonał już wyboru): pomiędzy chasydyzmem a asymilacją, tradycyjną religijnością a modernizacyjnym i obrazoburczym zapałem Bundu. Doświadcza upodlenia getta, tułaczki, obozu koncentracyjnego, wreszcie powraca, ciężko chory, do rodzinnego Tarnowa – by odnaleźć go nie swoim, by w końcu zgodzić się, bez przekonania, nie na aliję, nie na upragniony „powrót do ojczyzny ojców”, a na wymuszony okolicznościami wyjazd do Izraela, w obawie przed samotnością. Kobierski nie czyni zeń ikony żydowskiego losu, żydowskim losem była Zagłada. Jeshua należy do tych nielicznych, którzy przeżyli – i już nie stąpają po swojej ziemi, już nie mogą odnaleźć się w przestrzeni Tarnowa, jak zresztą w żadnej innej. Nawet obserwując powolne powojenne budzenie się do życia zniszczonego miasta, Jeshua przeżywa głębokie rozdarcie, bo z jednej strony, widząc krzątanicę, myśli: „któż w takiej sytuacji śmiał wątpić w egzystencję?”, ale z drugiej – pyta dramatycznie:

Co to było za życie? Późycie? Ćwierćycie? Jednak stopniowanie realności. Jednak. Ile w kim zostało, ile zostało zabite, co przetrwało; czy to, co zostało, to rzetelne istnienie, czy daje szansę oddychania, co z nim można jeszcze zrobić, czy można je sprzedać, kupić lepsze?<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> R. Kobierski, *Ziemia Nod*, s. 539. Wszystkie cytaty pochodzące z tego wydania oznaczam skrótem ZN, po którym podaję numer strony.

Jest osamotniony, nieszczęśliwy, nie potrafi zaakceptować swego losu, nawet samego faktu, że przetrwał – cudem? Przypadkiem? Nic nie potrafi z tym zrobić, nie umie budować swojej przyszłości, może jedynie biernie trwać. Warto przypomnieć słowa Prima Leviego, który pisał o kondycji ocalonych z Holocaustu:

to nie my, którzy przeżyliśmy, jesteśmy prawdziwymi świadkami. [...] My, którzy przeżyliśmy, stanowimy odbiegającą od normy mniejszość, a nie tylko nieliczną garstkę ocalałych: jesteśmy tymi, którzy przez sprzeniewierzenie się swoim zasadom albo dzięki zaradności bądź szczęśliwemu trafowi nie znaleźli się na samym dnie. Kto zszedł na dno, kto nie uniknął wzroku Meduzy, ten nie powrócił, by dać świadectwo, albo powrócił niemy<sup>6</sup>.

Świat przedstawiony powieści Kobierskiego mieści w sobie, poprzez los wielu bohaterów, zwłaszcza zaś Jeszui i rodziny Borowiczów (której członkowie doświadczają syberyjskiej zsyłki, Kатыnia, pracy przymusowej w Niemczech, okupacyjnych łapanek i mordów, wreszcie – politycznej niepewności czasu powojennego), niemal pełną sumę wszelkich możliwych postaw i doświadczeń. Jest w *Ziemi Nod* również tragedia Cyganów, jest szmalcownictwo i bezinteresowna pomoc Żydom, jest bezwzględne, sadystyczne okrucieństwo hitlerowców – i Niemcy-ofiary wojny, są różne postawy ludności pochodzenia austriackiego i niemieckiego – od przyjęcia volkslisty po deklarację polskość ze wszystkimi tego konsekwencjami, są gwałty i grabieże dokonywane przez żołnierzy Armii Czerwonej, jest akcja „Wisła”, terror UB, prześladowanie partyzantów Armii Krajowej, pogrom kielecki – i mozolna próba odbudowywania codziennego życia po wojnie. Można zatem zgodzić się z przywołanym wcześniej sądem Nowackiego, że „historia jest tu przepisana niemal słowo w słowo”. Czyni to z *Ziemi Nod* powieść (tylko pozornie) artystycznie anachroniczną – bo tak usilnie, tak

---

<sup>6</sup> P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 100. Cyt. za: D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008, s. 133.

staromodnie dążącą ku „pełni” przedstawienia, a pisaną przecież w czasach utraty wiary w możliwość wyrażenia owej „pełni”. Tak ów rys „anachroniczności” ujmuje Joanna Wajs:

Narracja *Ziemi Nod* Radosława Kobierskiego wydaje się [...] być stworzona za pomocą przyrządu optycznego należącego do innej epoki. Wyraża bowiem swoją strukturą upartą i bardzo niemodną dziś wiarę w Całość. Struktura ta podporządkowana została zasadom wielkiego realizmu, pozwala na epicki rozmach [...]. Z początku te wszystkie elementy mogą wprawić w zakłopotanie, każą pytać, czy pisarz współczesny posiada jeszcze środki (i zaufanie czytelnika empirycznego) konieczne do wzniesienia konstrukcji o takim zasięgu i rozmachu. Łatwo w to wątpić, choćby dlatego, że znamy już klasyczny literacki motyw tworzenia mapy w skali 1:1<sup>7</sup>.

Nic w powieści nie jest zasłonięte, wszystko zostało opisane, nawet najokrutniejsze zbrodnie. Na zimno. Czy zaproponowana przez Kobierskiego konwencja to rzeczywiście zabieg anachroniczny? Przeciwnie: pisarz celowo sięga – świadomy niemożności artystycznej reprezentacji Zagłady (a może szerzej, ogólniej: tragicznego wojennego losu), niemożności znalezienia artystycznego języka – po beznamiętną drastyczność i dosłowność, dające efekt katalogowania makabrycznych zbrodni.

Kluczem do zrozumienia zamysłu autorskiego wydaje się zatem nie tyle sam historyczny weryzm, wielość pozaliteracko poświadczonych zdarzeń, co sposób ich uobecnienia w fikcyjnym świecie powieści. Pozorne wrażenie „pełni” historycznego fresku, powierzchowne zaledwie wrażenie spójnej opowieści – osiągnął Kobierski środkami jak najbardziej współczesnymi, ponowoczesnymi, właśnie w przekonaniu o niemożności zbudowania wielkiej narracji. Posługuje się zatem epizodem, obrazkiem, wielością i drobniawością opisów, sporządza swoiste inwentarze miejsc, przedmiotów i wyglądów – pozostających w rozsypce, w jakimś fabu-

---

<sup>7</sup> J. Wajs, *Mapa (końca) świata. O „Ziemi Nod” Radosława Kobierskiego*, [http://cwiszn.pl/files/files/wajs\\_114.pdf](http://cwiszn.pl/files/files/wajs_114.pdf) [dostęp 12.05.2012].

larnym niezgodnieniu, w jakiejś wzajemnej nieprzystawalności<sup>8</sup>. W odległy sposób wiąże to powieść Kobierskiego z *Pasażami Waltera* Benjamina – swoistą kolekcją fragmentów, zapisków, komentarzy, cytatów, obrazów<sup>9</sup>.

Kobierski pokazuje w gruncie rzeczy zaledwie złudzenie, że coś naprawdę da się o ludzkim losie, o doświadczeniu Zagłady, doświadczeniu śmierci pewnego świata powiedzieć. Nie można tego wypowiedzieć, można tylko opowiadać, ale mozaika nie ułoży się w całość. Pozorną całością – i tak utraconą bezpowrotnie wraz z wojną – było też życie społeczności Tarnowa w dwudziestolecie. Jego zrekonstruowaniu posłużyła ogromna praca dokumentacyjna wykonana przez autora – poznawanie historycznych źródeł<sup>10</sup>, a ponad wszystko: topografii miasta i geografii jego okolic, oraz rozmowy z mieszkańcami Tarnowa<sup>11</sup>.

Ziemia Nod (ziemia błędzenia, zważywszy na znaczenie hebrajskiego czasownika *nod*) pojawia się w Księdze Rodzaju jako miejsce, do którego udał się Kain po zabiciu swojego brata. Tam,

---

<sup>8</sup> Dlatego nie można zgodzić się w pełni z uwagami Agnieszki Nęckiej, tak komentującej konstrukcję powieści: „To, co stanowi wielką zaletę *Ziemi Nod* – jej niebywały rozmach epicki – jest również jej największą wadą. Momentami trudno nadążyć za zmieniającymi się niczym w kalejdoskopie scenami i wątkami. Wydaje się, że autor mimo wszystko zbyt zawierzył opowieści recyklingowej” (A. Nęcka, *Błądzić jest rzeczą ludzką*, „Nowe Książki” 2011, nr 1, s. 49).

<sup>9</sup> Miasto jest dla Benjamina „pretekstem mnemotechnicznym» do snucia opowieści”. M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, Poznań 2009, s. 67.

<sup>10</sup> Kobierski wspomina choćby o tarnowskim tramwaju, kursującym w latach 1911–1942, o przedwojennych wyścigach samochodowych ulicami miasta, organizowanych przez księcia R. Sanguszkę. Także przywołane w powieści drugoplanowe czy epizodyczne postaci pozostają w zgodzie z zapiskami historycznymi (m.in.: Adam Marszałkiewicz, przedwojenny komisarz rządowy; Mieczysław Brodziński, ostatni przedwojenny prezydent miasta; biskup Lisowski; komunista, I sekretarz Komitetu Powiatowego PPR Stanisław Anioł; urodzony w Tarnowie Józef Cyrankiewicz; Norbert Lippoczy, właściciel składu win i społecznik; Kazimiera Kaliszewska, śpiewaczka jazzowa).

<sup>11</sup> Rozmowy te dotyczyły także doświadczeń wojennych. O ile postać Jezui jest fikcyjna, to na losy rodziny Borowiczów złożyły się opowieści prawdziwych osób, nagrane przez Kobierskiego (zaświadczył to autor w prywatnej rozmowie).



po narodzinach syna, Henocha, wznosił miasto, które nazwał jego imieniem<sup>12</sup>. To pierwsze miasto wymienione w Biblii, nieopisane, nieskonkretyzowane co do położenia czy wyglądu, można byłoby zatem potraktować jako prawzór miasta – domeny błędzących. Miasta, o którym nic nie wiemy ponad to, że jest siedzibą zagubionych, a raczej może – samym stanem zagubienia. Stąd blisko już ku alegoryzującemu, uniwersalizującemu ujęciu miasta jako metafory (kultury, prawideł życia społecznego etc.). Jednak Kobierski podąża inną drogą niż ta dominująca w dziełach literackiego modernizmu<sup>13</sup>. Pisarz akcentuje konkretny, przestrzenny, geograficzno-topograficzny aspekt świata powieściowego. (Re)konstruuje siatkę ulic przedwojennego Tarnowa w zgodzie z historycznymi planami<sup>14</sup>. Niezmiernie ważne i konsekwentne w kreowaniu zdarzeń i bohaterów jest właśnie ich umiejscowienie – w realnej przestrzeni Tarnowa czy otaczających go miejscowości. Poniższe fragmenty świetnie ilustrują technikę pisarską Kobierskiego:

Staw między budynkami kolejowymi a korytem Wątku też wystąpił z brzegów i podtopił domy na Grunwaldzkiej. Minęli baraki na Strusinie. Za kępą młodych brzoźek wyłoniła się wyboista droga wiodąca w kierunku Góry Świętego Marcina, Josek jednak ściągnął lejce i wóz wjechał w Zamkową, w szpaler pochyłych wierzb, migoczących srebrnymi liśćmi. Anna spojrzała w stronę cmentarza, ale jej wzrok przyciągnęła złota kopuła Synagogi Nowej. Nigdy jej nie widziała z bliska. Nawet w święto Jom Kippur chodziła do bożnicy na placu Rybnym. A przecież było tak niedaleko. Wystarczyło przejść Wałową i na placu Dożywocie skrócić w lewo [ZN, s. 74].

---

<sup>12</sup> Księga Rodzaju 4, 16–17.

<sup>13</sup> O kreacjach miasta nierzeczywistego, pozbawionego nazwy i realiów geograficznych, regionalnych czy narodowych, jako uniwersalnej alegorii nowoczesności w literackim modernizmie pisze: 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 2012, s. 481.

<sup>14</sup> O terenie tarnowskiego getta, na wschód i południe od Rynku, zob.: [www.sztef.org.pl/pl/article/tarnow/13,miejsca-martyrologii/1177,getto-w-tarnowie/](http://www.sztef.org.pl/pl/article/tarnow/13,miejsca-martyrologii/1177,getto-w-tarnowie/) [dostęp 12.05.2012].

Pogasły wszystkie światła na Lwowskiej, Nowej, Folwarcznej, Dębowej, Olejarskiej, w domach przy placu Rybnym, Dożywociu, Burku i Targowicy. Zamilkły podwórka, sienie czynszowych kamienic i gwarne dotąd sutereny. Miasto wypełniły zapachy gotowanych ryb, czosnku, fasoli i kasz, siekanych wątróbek, kugli ziemniaczanych i czerwonego barszczu. Świat na powrót, na jeden dzień, stawał się jednością [ZN, s. 219].

To precyzyjne malowanie mapy przypomina prozę wielkiego patrona *Ziemi Nod* Brunona Schulza<sup>15</sup> (po części też *Zmierzchy i poranki* Piotra Szewca<sup>16</sup>, kontemplacyjną opowieść o przedwojennym żydowskim Zamościu), spełnia jednak inne funkcje, choć punkt wyjścia jest podobny. Jak trafnie opisał ów punkt Jerzy Jarzębski:

Pierwszym ośrodkiem, wokół którego układają się Schulzowskie obrazy, będzie – mimo wszelkich możliwych zastrzeżeń – rzeczywistość fizyczna, społecznie sprawdzalna. [...] Wszystkie, fantasmagoryczne nawet, obrazy domu, ogrodu, miasta, najbliższej okolicy kryją więc w sobie jakąś stałą, namacalną, niezmienną jądrowość<sup>17</sup>.

Schulz zdaje się pisać w przekonaniu o możliwości odnalezienia – poprzez dokonanie drobiazgowego studium konkretnego miejsca,

---

<sup>15</sup> Por. także barwne, bogate w szczegóły, poetyckie opisy Tarnowa w *Ziemi Nod* (np. na s. 62: „Pod sklepami strychów wisiały szare kule niczym lampiony, w których dawno wygasło światło, i stamtąd każdego dnia wyruszały na krótki bój armie rozjuszonych robotnic, obsiadały baldachimy barszczu i dzięgielu, rozety nagietków, dywany rozchodnika i macierzanki. Nad dzikim ogrodem unosiły się nieskończone, nudne prymy, krótkie sekundy dźwięku owadzych skrzydeł i wprawiały w ruch także powietrze, które leniwie i rozkosznie falowało”; na s. 109: „Jesienią Tarnów ogarniała senność. Niczym motyl, który dni barwnych wzlotów ma już za sobą, zapadał w długi letarg, z którego wybudzić mógł się tylko w sytuacji bez precedensu, albowiem z roku na rok uodparniał się na poprzednie przebudzenia i trzeba było nie lada wysiłków, by przypominał sobie o własnej pozycji, zapomniał o roli prowincjonalnej mieściny, do jakiej sprowadzała go bliskość innego, niegdyś stołecznego miasta”).

<sup>16</sup> P. Szewc, *Zmierzchy i poranki*, Kraków 2000.

<sup>17</sup> J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. XXXVIII.

nawet w całej jego zmienności i w istocie niepochwytności, poprzez wyrysowanie planu – głębokiego, ukrytego tam sensu świata<sup>18</sup>. Krzysztof Stala w szkicu *Architektura Schulzowskiej wyobraźni* zauważył, że:

Nawet niezbyt uważna lektura wyławia w prozie Schulza natarczywą powtarzalność obrazów – głębi, sedna, rdzenia, matecznika, gniazda, jądra i tkwiących w tych miejscach idei, istoty, esencji. Świat Schulza jest jak ogromne sito, przez którego dziury wyobraźnia przechodzi na tamtą stronę rzeczy lub w innym przekroju staje się „łuszczącą się płatek po płatku cebulą” czy teatrem, którego zasłony zapraszają do wnętrza<sup>19</sup>.

Mówiąc słowami węgierskiego modernisty, Dezső Kosztolányiego, Schulz budował literacki świat swojego Drohobycza jakby w przekonaniu, że w przestrzeni małego miasta „życie duchowe się potęguje, nie rozszerza się, tylko pogłębia, staje się gęste, intensywne, dziwne”<sup>20</sup>. Schulzowska architektura przestrzeni służyła zatem próbie pochwylenia pełni, pod tym, co realne, poprzez realne – twórca poszukuje głębiej.

Inaczej u Kobierskiego – starannie literacko (re)konstruowany plan Tarnowa nie odkrywa owej Całości – bo odkryć się jej nie da, pozostanie niepochwytną tajemnicą, co najwyżej przeczuciem.

---

<sup>18</sup> Znamienne są słowa Brunona Schulza o strukturze pamięci i świata: „Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych witek w roztworze, dookoła których krystalizuje się dla nas sens świata”. Za: I. Witz, *Bruno Schulz, w: tegoż, Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków 1967, s. 44. Cyt. za: M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, s. 67.

<sup>19</sup> K. Stala, *Architektura Schulzowskiej wyobraźni*, 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, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 193.

<sup>20</sup> D. Kosztolányi, *Önmagamrol*, w: tegoż, *Hátrahagyott művei*, tom III, Budapest 1941, s. 287. Cyt. za: J. Reiman, „Mój ojciec wstępuje do strażaków”, czyli recepcja Schulza na Węgrzech, przeł. J. Reiman, w: *Czytanie Schulza*, s. 179. Reiman wskazuje na pewną bliskość Schulza i Kosztolányiego.

Czemu zatem służy tak starannie zbudowana, z realnych elementów, topografia miasta czy mapa jego okolic w *Ziemi Nod*?

Miasto nad Białą i Dunajcem, w niezwyklej antykwarycznej precyzji opisów, jest w powieści Kobierskiego głównie bytem tekstowym. Nie chodzi pisarzowi o tradycyjnie realistyczne przedstawienie przestrzeni miejskiej<sup>21</sup>. Tarnowskie place i ulice, domy, kościoły i synagogi podporządkowane zostały kreowaniu bohaterów świata przedstawionego. Właściwie to nie oni kreują przestrzeń miasta, przeżywając ją, uczestnicząc w niej<sup>22</sup>, ale to właśnie owa przestrzeń jest narzędziem w rękach pisarza do budowania postaci. Stworzona przez Kobierskiego – (od)tworzona z realnych gazet i wspomnień – przestrzeń determinuje los bohaterów<sup>23</sup>. Dlatego właśnie tak ważne wydają się wszelkie wskazówki co do konkretnych miejsc na planie Tarnowa. Są znakami określającymi przynależność społeczną, religijną czy etniczną poszczególnych osób. Pytanie o tożsamość wiąże się tu bezpośrednio z pytaniem o to, skąd się jest i gdzie się jest<sup>24</sup>. Opowieść

---

<sup>21</sup> Tarnów nie jest też samoistnym, niepowtarzalnym i niezastępowalnym bohaterem powieści Kobierskiego, jak była nim Łódź w *Ziemi obiecanej* Reymonta. Nie jest – mimo ujawnianych w wypowiedziach pozapowieściowych osobistych więzi pisarza z miastem, które pozwalałyby rozpatrywać *Ziemie Nod* także w kategoriach postpamięci.

<sup>22</sup> W prozie dwudziestowiecznej istotna była – posługując się terminem M. Dąbrowskiego – „interioryzacja opisu”. M. Dąbrowski, *Polska awangarda prozatorska*, cz. 1, Warszawa 1995. Cyt. za: D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 31.

<sup>23</sup> Kobierskiego nie interesuje zatem „oddanie stanu ducha” mieszkańców Tarnowa poprzez zindywidualizowaną, podporządkowaną emocjom kreację miejskiej przestrzeni – a był to jeden z zabiegów charakterystycznych dla powieści modernistycznych. Zob. M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, s. 78; ponadto: M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 128; D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, s. 29 i n. Przeciwnie, doświadczenie pewnego precyzyjnie zarysowanego w powieści terytorium to dla wykreowanych postaci *Ziemi Nod* część doświadczenia siebie.

<sup>24</sup> Zob. E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, w: *Kulturowa teoria literatury. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 333.

o mieście staje się zatem narracją o tożsamości zamieszkujących je postaci<sup>25</sup>.

W toku zdarzeń powieściowych Tarnów staje się następnie figurą odrzucenia i Zagłady, figurą śmierci i cierpienia, figurą utraty. Służy temu zmiana, jakiej dokonał autor w sposobie prezentowania realiów i faktów okresu wojennego w stosunku do wcześniejszych. Okupacyjne losy bohaterów zdają się jakby w mniejszym stopniu związane z konkretnym miejscem. Rzadziej narrator przywołuje nazwy ulic, budynków, wsi, rzadziej kreuje układy przestrzenne krajobrazu. Przedwojenny Tarnów jawił się jako ostoja tradycji, stałości, przewidywalności i pewnej ciągłości losu<sup>26</sup> – dzięki aptekarskiej wręcz niekiedy precyzji opisu<sup>27</sup>. Każda wędrówka którejkolwiek z postaci w przedwojennym Tarnowie miała swój wymiar topograficzny, była zawsze rysowaniem jakiegoś planu bądź mapy. Każda restauracja, sklep, kamienica, szkoła, kościół czy bożnica w przedwojennej części opowieści zaopatrzone są przez narratora w informacje o ich położeniu na planie miasta: pada nazwa ulicy czy placu, mówi się o tym, jak można tam dojść (jest to zresztą zabieg tak konsekwentny, że dla czytelnika nieznającego Tarnowa czy jego okolic wręcz niekiedy nużący). Na tym tle tym wyraźniej widać, że doświadczenie okupacyjne, zarówno codzienne, jak i to

---

<sup>25</sup> Literacka propozycja Kobierskiego przywołuje na myśl, w porządku pozartystycznym, narracyjną koncepcję tożsamości Charlesa Taylora, ufundowaną na przekonaniu, że rozumienie siebie ma strukturę narracji. Jak pisze K. Rosner: „Dla Taylora narracyjna struktura rozumienia jest, jak widać, prostą konsekwencją czasowości naszego sposobu bycia”. Zob. tejsze, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 35.

<sup>26</sup> Na podobny sposób kreowania przestrzeni miejskiej w opowiadaniach Schulza, „gdzie nie ma miejsca na przeżywanie szoku, zmiany, na to, co zachodzi nieoczekiwanie”, zwraca uwagę M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, s. 81.

<sup>27</sup> D. Korwin-Piotrowska, pisząc o obecności autentycznej onomastyki i topografii w *nouveau roman*, wskazuje na bliskość zastosowanego w tej konwencji typu opisu z praktykami charakterystycznymi dla filmu. Elementy „techniki filmowej” w opisie przestrzeni odnaleźć można także w *Ziemi Nod*. Zob. tejsze, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, s. 37.

krańcowe, tragiczne – jest na poły zawieszona w jakimś „nigdzie”, jest ulokowana poza miejscem – zatem staje się jakoś niewyraźna. Kobierski i w tych partiach powieści używa nazw miejscowych, jednak, podkreślmy jeszcze raz, zdecydowanie rzadziej, a co ważniejsze, narracja nie rekonstruuje już ich siatki, linii łączących poszczególne punkty. Jeden z bohaterów utworu, Willner, odkrywa w znalezionej walizce martwe żydowskie dziecko:

Tamtego dnia coś w nim umarło. Skapitulował. Zamknął się w swoim ciasnym mieszkaniu i nie wychodził. Żył w ciemności. Niby pogodził się ze stratą, ale tak naprawdę nigdy jej nie zaakceptował. Wojna trwała nadal, choć ucihły wystrzały, łoskoty wagonów, na rynku nie było już patok, którymi wywożono ciała zabitych, i wszędobylskiego zapachu wapna, którym posypywano ulice i place w mieście. Wojna przeniosła się z placów i ulic do wewnętrznych przestrzeni, do umysłu. Tam trwała nadal, odtwarzała się jak zacięta płyta dzień po dniu. Każdy szelest, skrzypięcie desek w podłodze, kroki na schodach, krzyk dziecka w sieni, warkot silnika, pisk opon kojarzył mu się tylko z jednym [ZN, s. 472–473].

Jak zauważa Elżbieta Rybicka, zwrot topograficzny w badaniach literackich i kulturowych, ale też na gruncie socjologii, nauk politycznych, antropologii, filozofii, historii i historii sztuki budowany jest wokół *consensusu* co do statusu przestrzeni jako tekstu, jako „społecznego konstruktu istotnego do rozumienia zróżnicowanych historii ludzkich podmiotów i do wytwarzania zjawisk kulturowych”<sup>28</sup>. Wychodząc z tych przesłanek, można uznać taką swoiście nieprzeprzeczną kreację Kobierskiego wojennych losów bohaterów powieściowych (bohaterów budowanych przecież na kształt postaci realnych, z antykwaryczną dbałością o życiowe prawdopodobieństwo) za znak utraty przez nich tożsamości, za wejście

---

<sup>28</sup> Por. E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, s. 315. Fragment w cudzysłowie: B. Warf, S. Arias, *Introduction: The Reinsertion of Space into the Social Sciences and Humanities*, w: *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, ed. B. Warf, S. Arias, London, New York 2009, s. 1. Cyt. za: E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, s. 315.

w domenę pustki, domenę Zagłady. Ale, co chyba jeszcze istotniejsze, wręcz kluczowe dla sensu powieści Kobierskiego – ta „utrata miejsca” jest znakiem niemożności wyrażenia doświadczenia Zagłady w społecznym, konwencjonalnym kodzie języka i kultury. Jedyne, co możliwe, gdy mowa o niepochwytnym ludzkim losie, to (re)konstruowanie pojedynczych anegdot, obyczajowych obrazków – i rysowanie ludzkich śladów wędrówki w przestrzeni. Ale te ślady się nie sumują, nie tworzą spójnej panoramy, nie mogą być w istocie – przy głębszym (może wrażliwszym?) oglądzie – rozpatrywane w kategoriach typowości, w porządku ponadjednostkowym, bo byłoby to zbagatelizowaniem, strywializowaniem wyjątkowości i pojedynczości ludzkiego losu i cierpienia. Są niepowtarzalne. Miejsce bezpośrednio wiąże się w powieści z konkretnym ludzkim doświadczeniem. Tarnów zatem to mało czytelny plan ogromnie wielu ścieżek/losów jego polskich, żydowskich, cygańskich, węgierskich, ukraińskich, niemieckich mieszkańców – i jednocześnie, paradoksalnie, miejsce nigdy przez nich niezdobyte, niepodporządkowane, obce i zimne. Wraz z ich śmiercią, wobec tego, co się zdarzyło, powinien przecież zniknąć – konstatuje Jezua, wracając doń z wojennej tułaczki:

kiedy [...] miał wylot ulicy Bandrowskiego i wchodził na Krakowską, pomyślał, że wojna powinna była zniszczyć wszystko. To nieludzkie, pomyślał również, że dla jakichś niezrozumiałych kaprysów wojna pewne obszary pozostawia nietknięte. Ile by dał, żeby to miasto leżało teraz w gruzach! Żeby zamiast zapachu liści i kwiatów, rosołu i lizolu czuć swąd pogorzeliisk, gryzący dym! By wszędzie zalegała cisza miejsca wykreślonego z map rzeczywistości! [ZN, s. 500]

Powinny zniknąć – w optyce ocalonego z Zagłady – przestrzenie miasta, bo były tak bardzo związane, wręcz tożsame z losem zabitych i wypędzonych mieszkańców<sup>29</sup>. Po zakończeniu koszmaru

---

<sup>29</sup> Jeden z bohaterów, Józio, wyobraża sobie dalsze trwanie miasta wojennej pogogi i śmierci w zaświatach [ZN, s. 476–477].

wracają jednak ludzie i codzienne banalne zdarzenia. Wracają też w narracji (choć nie z taką samą intensywnością jak uprzednio) nazwy, wraca siatka ich połączeń: (re)kreatacji podlega topografia miasta. Jeszua, ocaleniec z Zagłady, zauważa w finale powieści, w obliczu krańcowego zagubienia, w poczuciu swojego nie-miejsca:

Nie ma pustych miejsc [...]. Życie popychane jakąś niewyobrażalną siłą, pod ogromnym ciśnieniem, wypełnia wszystko, każdą sferę przestrzeni. Wydaje się nam, że panujemy nad tym procesem i możemy nim kierować, ale to jest złudzenie, jeszcze jedna żałosna i fałszywa namiastka. Człowiek zawsze błądzi na ziemi wygnania [ZN, s. 603].

To nie jest hymn ku czci siły życia! Tarnów zginął bezpowrotnie. Tamten Tarnów. Jednocześnie trwa, zupełnie inny: dla tych, którzy będą w nim na nowo wytyczać swoje ścieżki.

W *Ziemi Nod* Radosław Kobierski kreuje (nieco po Schulzowsku) Tarnów, miasto i jego najbliższą okolicę. Stanowi ono sferę codziennego, konsekwentnie jednostkowego działania, przestrzeń przeżyć, a nie architektoniczno-urbanistyczny koncept. Jest też tekstowym znakiem określającym przynależność społeczną, religijną czy etniczną poszczególnych osób oraz ich tożsamość. Bliskie to ponowoczesnej refleksji nad miastem Michela de Certeau, dla którego praktyka codziennego doświadczenia miasta jest niczym indywidualny akt mowy<sup>30</sup>, pojedynczy głos.

## Geography and Topography of *Ziemia Nod* by Radosław Kobierski

### Summary

The article constitutes an attempt at analysing the function of space creation in Radosław Kobierski's (b. 1971) postmodern

---

<sup>30</sup> Zob.: M. de Certeau, *Marches dans la ville*, w: tenże, *L'invention du quotidien*, t. 1, Paris 1990. Cyt. za: E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, s. 474.



novel *Ziemia Nod* (Warszawa 2010). The novel recounts the fates of several dozen characters, Poles and Jews, between the interwar period and the first few years of the Polish People's Republic, who all inhabit the topography of Tarnów as reconstructed by Kobierski in literature with an antiquarian exactness, care, and precision. The pre-war space of the city is a textual sign defining social, religious and/or ethnic belonging of individual characters as well as their identity. During the war and after its conclusion the abovementioned space undergoes disintegration, and Tarnów becomes a figure of the Holocaust, death and irreparable loss.



Aleksandra Chomiuk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

## O czym opowiada miasto? Lubelska „topo-grafia” w powieściach kryminalnych Marcina Wrońskiego

Historie miast, regionów, narodów, grup,  
a nawet samych jednostek są konstru-  
owane na nowo w zależności od miejsca  
i czasu.

Peter Oliver Loew<sup>1</sup>

Od kilkudziesięciu już lat coraz wyraźniej jest dostrzegany w humanistyce nowy typ ujęć przestrzennych, które nie ograniczają się jedynie do zaświadczenia „efektu realności”, sugerowania, że ludzkie działania nie są zawieszane w ontologicznej próżni. Coraz bardziej uwidacznia się zainteresowanie przestrzenią już nie tylko jako materialnym tłem owych działań, ale jako przynależnym do „duchowej topografii świata człowieka”<sup>2</sup> indywidualnym bytem, intencjonalnie ukonstytuowanym w procesie ludzkiego współistnienia ze światem.

Florian Znaniecki dla nazwania tej specyficznej relacji między człowiekiem a rzeczywistością używał określenia „współczynnik humanistyczny”, Hanna Buczyńska-Garewicz pisała w odniesieniu

---

<sup>1</sup> P.O. Loew, *Gdańsk. Między mitami*, Olsztyn 2006, s. 57.

<sup>2</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 11.

do „przestrzeni doświadczonej” fenomenologów jako o wytwarzanej „w doznaniach, przeżyciach, nastrojach, działaniach”<sup>3</sup>. Na sensualistyczny wymiar przeszłej rzeczywistości, której „dotyka się” za pośrednictwem jej materialnych rekwizytów, wskazywał również Frank Ankersmit w ramach swej teorii doświadczenia historycznego<sup>4</sup>.

Pisana pod hasłem „zwrotu ku rzeczom” nowa historiografia docenia materialny wymiar świata jako wartości samej w sobie, elementu warunkującego możliwość rozpoznania sensu ludzkich działań z przeszłości. Jak podkreślała E. Domańska:

Rzeczy (relikty przeszłości, pamiątki) pomagają człowiekowi określić, kim jest; rzeczy stają się „innym” człowieka; rzeczy współtworzą, legitymizują jego tożsamość, stają się jej gwarantem i znaczą jej przemiany<sup>5</sup>.

B. Latour w odniesieniu do wpływu tego, co fizyczne, materialne na człowieka wprost pisał o relacji sprawczości:

Rzeczy prócz „determinowania” czy służenia jako „horyzont ludzkiego działania” mogą je autoryzować, pozwalać na nie, umożliwiać je, zachęcać do niego, wyrażać na nie zgodę, sugerować mu je. Wpływać na nie, powstrzymywać je, umożliwiać jego wykonanie, zabraniać go i tak dalej<sup>6</sup>.

Postrzegane z takiej perspektywy empiryczne miejsca przestają być jedynie pustą sceną czekającą na człowieka, stają się zaś aktywnym czynnikiem – *factorem* przedstawienia, wpływającym na kolej-

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 13.

<sup>4</sup> F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, w: tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004, s. 226–229.

<sup>5</sup> E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 107.

<sup>6</sup> B. Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, przeł. A. Derra, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 538.

nych ludzkich „użytkowników” przestrzeni świata i zmieniającym kształt odgrywanych w nim fabuł.

Jednym z ważniejszych sposobów tworzenia i ujawniania przestrzennej semantyki była od zawsze literatura. Jej sensotwórczy wymiar, który za M. Heideggerem można określić jako ustanawianie miejsca<sup>7</sup>, łączy się nie tylko z projekcją bytów fizycznych, ale z otwarciem na antropologiczne modulacje uobecniania podmiotu w czasie. Opisem wykorzystywania topografii w jej nowych funkcjach w ramach literackich przedstawień zajmują się ostatnio różne nurty badawcze wyrosłe w ramach tzw. zwrotu przestrzennego, m.in. geografia kulturowa, geopoetyka czy antropologia przestrzeni. Jak podkreśla w odniesieniu do tych nowych praktyk badawczych E. Rybicka: „Cechą znamioną aktualnych poszukiwań spacialnych jest też łączenie przestrzeni z temporalnością, geografii z historią”<sup>8</sup>.

\* \* \*

Spośród wielu przykładów najnowszych literackich uobecnień historycznej topografii do bliższego rozpatrzenia wybrałam cykl kryminalnych powieści Marcina Wrońskiego, których akcja rozgrywa się w Lublinie lat 30. i 40. XX wieku<sup>9</sup>. Oczywiście, problem z tego typu twórczością polega m.in. na tym, że nie jest ona traktowana w dyskursie literaturoznawczym wystarczająco serio. Dla czego więc akurat retrokryminały?

Pierwszy powód łączy się z ogólniejszą konstatacją dotyczącą stanu gatunku, jakim jest powieść historyczna. Szukając odpowie-

---

<sup>7</sup> M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, „Principia” 1991, nr 3, s. 128.

<sup>8</sup> E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 330.

<sup>9</sup> Są to następujące powieści: *Morderstwo pod cenzurą*, Lublin 2007; *Kino „Venus”*, Lublin 2008; *A na imię jej będzie Aniela*, Warszawa 2011; *Skrzydłata trumna*, Warszawa 2012.

dzi na pytanie o to, co dzieje się z nią współcześnie, dostrzegam w tym, co pozostało po klasycznej jej formie w ostatnich latach, dwa podstawowe nurty: narracje dokumentarne oraz, jak w wypadku retrokryminału, fabuły łączące realia przeszłości z wzorcami powieści popularnej. Drugi zaś powód dotyka samych założeń kryminału, niekoniecznie i nie zawsze tak błahych i prostych, jak chcieliby to widzieć niektórzy krytycy i badacze. Już kilkadziesiąt lat temu R. Caillois dostrzegł w tej odmianie powieści nie tylko historię demaskowanego występku, lecz i rzecz o narracyjnym śledztwie w sprawie świata, który do niego dopuszcza<sup>10</sup>. Zaś współczesny antropolog pisze o tego typu narracjach, mając co prawda na myśli głównie fabuły współczesne, że wyrażają „lęki, które w oficjalnej ideologii wspólnotowej kontynentu są skrzętnie skrywane, zawiązane w słowa wielokulturowych, uspokajających deklaracji”<sup>11</sup>.

Nie negując więc wewnętrznego zróżnicowania tej grupy tekstów, zarówno pod względem warsztatowym, jak i problemowym, zakładam, że nurt kryminału historycznego przejmuję, obok innych odmian narracji popularnych, takich jak opowieści historyczno-sensacyjne, historie alternatywne, powieści fantastyczno-historyczne czy pseudohistoryczne apokryfy, część zobowiązań tradycyjnej powieści historycznej, proponując masowemu czytelnikowi określoną wizję przeszłości i robiąc to oczywiście, jak w każdym innym typie literatury, na miarę swych założeń gatunkowych i zgodnie z możliwościami twórców.

Kryminał historyczny, należą do nurtu określanego mianem *historical mystery*, łączy w sobie dwa podstawowe wyznaczniki gatunkowe: wiąże przestrzeń, której specyfika wynika z dzielącego ją od świata czytelnika dystansu czasowego, z pierwszo-

---

<sup>10</sup> R. Caillois, *Powieść kryminalna, czyli Jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, przeł. J. Błoński, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1967, s. 203.

<sup>11</sup> W.J. Burszta, *Bronię kryminału*, <http://archiwum.polityka.pl/art./bronie-kryminalu,397244.html> [dostęp 4.03.2012].

planowo potraktowaną kryminalną intrygą, wokół której zostają zorganizowane detektywistyczne działania bohatera. O możliwości przypisania danego utworu do retrokryminałów decyduje tu względna równowaga obu wymienionych wyżej składników. Złamanie reguł tej odmiany powieści jest bowiem zarówno pretekstowość historycznego kostiumu dla sensacyjnej fabuły, jak i przesunięcie punktu ciężkości z kryminalnej zagadki na przygodę realizowaną np. w konwencji spiskowej czy wreszcie potraktowanie owej zagadki jedynie jako pretekstu dla wędrówek po historycznych miejscach. W retrokryminale historyczna przestrzeń współtworzy scenariusze ludzkich działań i sposobów bycia, wyznacza społeczne relacje, zaś ludzkie zachowania wpływają na sposób jej postrzegania.

Powieści o komisarzu Maciejewskim to *detective stories* serio traktujące zarówno sensacyjne, jak i historyczne zobowiązania fabuły. Autor ujawniając związek bohaterów z zamieszkiwanym przez nich światem, nadaje konwencjonalnemu „gdzieś w przeszłości” walor konkretnego „tutaj”. Zaś wykorzystując owo „tutaj”, usytuowane w międzywojennej i wojennej przestrzeni Lublina, jako punkt odniesienia dla prowadzonych przez głównego bohatera dochodzeń, jednocześnie nierutynowo traktuje historyczne tło, poddaje destrukcji klisze potocznej wiedzy o międzywojniu i przywołuje wyparte z pamięci potomnych realia czasu przeszłego dokonanego. W obu tych aspektach śledczych: sensacyjnym i historycznym, portret Lublina jest ważny i dopracowany, nie „odklejając się” od bohatera, pozostaje czymś w rodzaju jego „cienia” czy lustra.

Tak więc dbałość o geograficzno-materialny wymiar powieści niepopadającej w martwy topografizm gwarantuje, że nie chodzi tu tylko o konwencjonalną zabawę w zbrodnię, sama zaś kryminalna fabuła wzbogaca się – dzięki swemu topograficzno-czasowemu uwikłaniu – o czynnik historyczny jako jeden z motywów przestępczych działań.

Najczęściej przywoływaną cechą polskich kryminałów retro jest ich antykwaryczny sztafaż, epatowanie czytelnika mnogością

przestrzennych detali, zarówno w aspekcie opisowym, jak i topomastycznym<sup>12</sup>. Ta cecha, odróżniająca także szerzej ujmowane kryminały miejskie ostatnich kilkunastu lat choćby od dostrzeżonej przez A. Martuszewską w powieściach milicyjnych lat 70. niechęci do indywidualizującego, autentycznego detalu<sup>13</sup>, ujmowana w powtarzalny w tym kontekście motyw „jak na starej fotografii”, zbliża nas do formułowanego w publicystycznym dyskursie krytycznym twierdzenia o genetycznym uzależnieniu retrokryminału od prozy „małych ojczyzn”. Miałoby tu chodzić o mechanizm przyswajania przez teksty o popularniejszym zakresie rozwiązań wypracowanych i spopularyzowanych przez utwory ambitniejsze. Spokrewnienie z małoobjętną prozą miało uszlachetnić typową poprozyrkę przez nadanie jej wymiaru sentymentalno-nostalgicznego. Niezależnie od nośności publicystycznej tej tezy, budowanej na założeniu o potrzebie dowartościowywania przez współczesnego czytelnika swoich jakoby nazbyt wstydliwych lektur, jej oczywistość komplikuje się w kontekście samej niejednorodności miejskiego nurtu retrokryminałów. Jeśli bowiem określenie „sepiowe widokówki” pasuje do narracji A. Górskiego czy K. Lewandowskiego, to już w kryminałach autorstwa M. Wrońskiego czy M. Krajewskiego miejskie migawki oddają wizerunek na tyle specyficzny, że trudno byłoby w odniesieniu do nich nadużywać typowych dla recepcji prozy „małych ojczyzn” takich np. wartościujących określeń, jak: „miasto magiczne”, „mała ojczyzna” czy „lokalna Arkadia”. Wprost przeciwnie, portrety miast w tekstach obu tych pisarzy to rodzaj wyzwania dla sentymentalnej wrażliwości czytelnika lokującego w dwudziestoleciu międzywojennym swoje tęsknoty za spopularyzowanymi w polskiej

---

<sup>12</sup> Ta „dziecięca choroba” nadmiaru opisów i wyliczeń charakterystyczna dla debiutów powieściowych jest jednak na szczęście zazwyczaj przewyżczana przez autorów. Widać to również na przykładzie utworów Marka Krajewskiego, który w kolejnych tomach bardziej niż enumerację zaczyna cenić synekdochę.

<sup>13</sup> A. Martuszevska, *Krajobrazy sprawiedliwości*, w: tejsze, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 151–163.



publicystyce lat 90. dwoma mitami: mitem rozbudzonej lokalnej tożsamości jako intymnego związku z miejscem i mitem wielokulturowości.

Zarówno Breslau Krajewskiego, jak i Lublin Wrońskiego to przestrzenie zbrodni i zła, bliższe w zakresie detali nurtowi reportażu społecznego opisywanych czasów niż nostalgicznym zauroczeniem klimatami przeszłości. Krajewski odbiera swojemu miastu, wbrew narzuconej mu w PRL-u fałszywej sygnaturze „ziemi odzyskanej”, słowiańską przeszłość, czyni je miastem niemieckim, a od pewnego momentu historycznego także hitlerowskim. Również Wroński demaskuje fałsz mitu o wieloetnicznej, barwnej i sielskiej Polsce międzywojennej.

Warto tu, w kontekście utworów lubelskiego pisarza, przywołać pogląd jednego z badaczy fenomenu wielokulturowości, dekonstruującego ją co prawda w odniesieniu nie do Lublina, a do Gdańska, jako kolejny mit historyczny, mit rzutujący w przeszłość współczesne kryteria politycznej poprawności i dowartościowujący lokalną tożsamość, tak więc pasujący do ponowoczesnej europejskości<sup>14</sup>. O żywotności tego mitu możemy się przekonać, czytając na reklamującej miasto internetowej stronie pt. „Lublin – miasto inspiracji” notkę poświadczającą „tradycyjną otwartość i tolerancję lublinian wobec różnych religii oraz odmiennych idei społecznych, wywodzących się ze wspólnego dziedzictwa europejskiego, a także pozaeuropejskiego”<sup>15</sup>.

Ta pisana na użytek nie tylko lokalny czy polski, ale i międzynarodowy, np. europejskich gremiów (Lublin ubiegał się o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury w roku 2016 i *nota bene* przegrał z Wrocławiem, innym beneficjentem mitu wielokulturowości) czy izraelskich turystów odwiedzających miejsca po przedwojennym sztetlu i obóz koncentracyjny na Majdanku, nowa lokalna narracja, upraszczając niuanse związane z realiami trudnego historycznego współ-

<sup>14</sup> P.O. Loew, *Gdańsk. Między mitami*, s. 69.

<sup>15</sup> [http://www.lublin.eu/Szlak\\_Wielokulturowy-1-103.html](http://www.lublin.eu/Szlak_Wielokulturowy-1-103.html) [dostęp 4.03.2012].

istnienia grup etnicznych, przybiera formę swego rodzaju intelektualnej i politycznej baśni, przydatnej do celów marketingowych.

Wobec tej i podobnych, funkcjonujących w literaturze i publicystyce opowieści pielęgnujących myśl o „szczęśliwym miejscu”, któremu kres przyniósł dopiero historyczny kataklizm, dysonansowo brzmi myśl o tym, jak łatwe są one do zakwestionowania, choćby przez prostą kwerendę w lokalnych archiwach czy w bibliotekach.

Oczywiście, takich kwerend niejednokrotnie dokonywali historycy. Wynikiem tych poszukiwań stały się prace dotyczące m.in. realiów żydowskiego Lublina<sup>16</sup>, służby w polskiej Policji Państwowej i losów polskich struktur policyjnych podczas niemieckiej okupacji<sup>17</sup> czy dziejów więzienia na zamku<sup>18</sup>. Marcin Wroński stał się jednak pierwszym pisarzem, który wykorzystał owe realia do stworzenia lokujących się w rejonach literatury popularnej, atrakcyjnych opowieści o „zbrodniczym” Lublinie lat 30. i 40. XX wieku. W odwołaniu do przedwojennej prasy, archiwalnych dokumentów i historycznych opracowań stworzył teksty, których oddziaływanie na odbiorców stało się nieporównywalnie większe niż jakiegokolwiek prace naukowe czy nawet popularnonaukowe.

Z tym większą więc uwagą należy wsłuchać się w ten nurt miejskich opowieści, który płynie wbrew potocznej legendzie o międzywojennej wielokulturowej Polsce. Jest to nurt, w którym przeszłość ujawnia swój kłopotliwy dla potomnych, bo pozbawiony aksjologicznej jednoznaczności, wymiar, a motyw „wspólnego miejsca” – znacznie częściej niż bycie razem – oznacza bycie obok siebie, a zdarza się też, że i przeciw sobie, czego ostatnią opisaną przez Wrońskiego fazą stały się lata 1944–1945<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> T. Radzik, *Lubelska dzielnica zamknięta*, Lublin 1999.

<sup>17</sup> R. Litwiński, *Policja Państwowa w województwie lubelskim w latach 1919–1939*, Lublin 2001.

<sup>18</sup> *Z dziejów więzienia w Lublinie*, red. T. Radzik, Lublin 2007.

<sup>19</sup> Myliłby się jednak ten, kto by zakładał, że lubelski pisarz nie ma tu nic więcej do dodania. Kolejna, wydana w 2013 roku, powieść nosi sporo mówiący tytuł: *Pogrom w przyszły wtorek*.

Włączenie czasów drugiej wojny do dwu ostatnich powieści nie tylko jednak sygnalizuje ostateczny rozpad narracji o żydowskim Lublinie. Przy okazji zostały czytelnikom przypomniane również dwie inne karty z dziejów miasta; pierwsza, narzucająca im konieczność przededefiniowania w okupacyjnych realiach stosunków polsko-niemieckich, realizowanych nie tylko w aktach bohaterskiego oporu, ale i w konieczności codziennego współżycia, a nawet kolaboracji, oraz druga – z okresu polsko-sowieckiej dwuwładzy przełomu 1944 i 1945 roku, kiedy to lubelskie więzienie na Zamku zaczęło służyć kolejnym, po hitlerowskich, oprawcom.

Oczywistość pierwszej z opowieści zatarł jeszcze jeden rządzący polską historią mit, tym razem heroiczny, o bezwarunkowości polskiego oporu wobec okupanta, istnieniu drugiej przez prawie półwiecze zaprzeczali kolejni spadkobiercy władzy zainstalowanej za sprawą sowieckich żołnierzy i enkawudzistów najpierw w Lublinie, a następnie w Warszawie. Za jej sprawą zamiast historii sowiecko-polskiego więzienia na Zamku, Polacy poznawali z łamów gazet, z kart książek, z telewizyjnego i kinowego ekranu niezliczone opowieści o przywiezionym z za wschodniej granicy darze wolności.

\* \* \*

Punktem wyjścia wypowiedzi ogniskującej w pryzmacie opisu wybranych miejsc te aspekty wiedzy o przeszłości, które skrótowo można określić mianem „innej historii”, autor uczynił samo topograficzne centrum Lublina, plac Litewski i sąsiadujące z nim ulice: Krakowskie Przedmieście, Zieloną, Staszica, Szpitalną, Ogrodową, z takimi punktami, jak: kawiarnia Semadeniego, redakcja „Głosu Lubelskiego” czy restauracja hotelu „Europa”.

Szczególna uwaga została tu jednak skupiona na tych aspektach obrazu miasta, które wzmacniają klimat, jak ją określono w pierwszej powieści, „prowincjonalnej metropolii”, na opisach uliczek zatracających swą wielkomiejskość już parę kroków od centrum, obrazach leniwie przejeżdżających wozów konnych czy kłę-

biącego się w okolicach targu tłumu „wiejskich bab”. Co więcej, dodatkowym efektem owej „małomiasteczkowości” staje się podwójny niejako wizerunek Lublina, symbolizowany opisem kamienic, „które od frontu prezentowały lśniące witryny sklepów i kuszące szyldy restauracji”<sup>20</sup>, a od tyłu odrapane bramy i zapuszczone podwórka. Za równie symboliczny zapis owego rozchwiania między metropolitalnymi ambicjami a realiami można uznać tytuł zamieszczonego na okładkach dwu pierwszych powieści autentycznego miejskiego planu z 1931 roku.

Już pierwszy rzut oka na „Plan Wielkiego Miasta Lublina” ujawnia, że w jego granicach administracyjnych jest więcej łąk, pól i uliczek z wiejską zabudową niż śladów wielkomiejskości. Fakt ten nie prowadzi jednak np. do „oswojenia” miejskiej przestrzeni przez przypisanie jej cech sielskości, a bardziej skutkuje prowincjonalizacją miasta, trafnie i obrazowo ujętą przez głównego bohatera cyklu: „Koziołek z lubelskiego herbu spoglądał na orła w koronie, ale ten odwracał głowę, zupełnie go ignorując”<sup>21</sup>.

Legendzie sielskiego miasta nad Bystrzycą przeczą nie tylko, co oczywiste, same dziejące się w nim zbrodnie, ale i szerszy ich kontekst, np. wykorzystanie w dwu pierwszych tomach cyklu owego prowincjonalnego usytuowania do bezkarnego prowadzenia sterowanej z Warszawy działalności przestępczej. Dopowiedzmy tu, że w *Kinie* „Venus” beneficjentami owego „przekrętu” są zarówno miejscowe figury władzy, jak i prominenci polskiej polityki.

Warto tu przemyśleć i inne, zrealizowane oraz potencjalne, funkcje owego wprowadzonego dwukrotnie – do *Morderstwa pod cenzurą* i *Kina* „Venus” – planu jako specyficznego miejskiego zapisu. Najważniejszy, oczywiście, jest jego praktyczny wymiar. Realne zlokalizowanie ważnych fabularnie miejsc umożliwia czytelnikowi (niestety, tylko pod warunkiem, że dysponuje dobrym szkłem powiększającym) łatwiejszą orientację w literackiej przestrzeni oraz

---

<sup>20</sup> M. Wroński, *Morderstwo pod cenzurą*, s. 27.

<sup>21</sup> M. Wroński, *A na imię jej będzie Aniela*, s. 388.

wiąże zmyślone z prawdziwym. Nie odwołał się natomiast pisarz do owego planu dla uhistorycznienia miejskiej przestrzeni architektonicznej, nadania jej uszlachetniającej patyny dawności, być może dlatego, że jego opowieść dotyczy miasta o dość ubogiej historyczno-literackiej legendzie.

U Wrońskiego przeszłość Lublina nie ma wymiaru heroicznego. Wprowadzona w *Morderstwie pod cenzurą* historyczna opowieść z dziejów miasta łączy się, po pierwsze, z rozpoczętą „potałem” szwedzkim degradacją Lublina jako ośrodka życia społecznego, zaś po drugie, z wielką kradzieżą żydowskiego złota, czego pierwszym etapem było oszukanie Żydów przez lubelskiego kasztelana, zaś ostatnim, po trzech stuleciach, zrabowanie tego, co zostało ze skarbu, dokonane pod pretekstem rewaloryzacji kaplicy zamkowej.

Historyczność miejskiej przestrzeni zaznacza się w powieściowym Lublinie nie przez opis wartościowych zabytków przeszłości, a w śladach jej degradacji, choćby w migawkach ze Starego Miasta, odwiedzanego przez głównego bohatera nie dla jego historycznych walorów, a w poszukiwaniu w ciemnych podwórkach rozpadających się kamienic i w sublokatorskich brudnych pokoikach dziwek, alfonsów, złodziei czy morderców. Ta często stosowana w powieściowych opisach naturalistyczna optyka nędzy i brzydoty nadaje miastu cechy „chorego organizmu”, zaś w kontekście kończącego, przynajmniej jak na razie, opowieść o Lublinie obrazu jego wojennej destrukcji, narzuca się nawet określenie o śmierci miasta.

Głównym polem odniesienia dla współczesnych narracji o wielokulturowości grodu nad Bystrzycą stała się reaktywowana przez lubelskiego pisarza opowieść o żydowskim Lublinie. Specyfika tego nurtu miejskiej historii pozwala się odnosić do dwójakiego rodzaju niepamięci. Pierwszy z nich zostaje wyrażony za pomocą słów włożonych przez Wrońskiego w *Kinie „Venus”* w usta młodej Żydówki odbywającej hachszarowe przeszkolenie przed wyjazdem do Palestyny: „Za rok, mam nadzieję, już mnie tu nie bę-

dzie. Chętnie zapomnę i Lublin, i Polskę, i w ogóle wszystko zapomnę..."<sup>22</sup>. Sens drugiego dobrze oddaje zapis pochodzący z innej narracji o lubelskich Żydach, z *Wyjątkowo długiej linii* H. Krall: „Wiele lat później, ponad pół wieku później [mieszkający w kamienicy Polacy] zapewnią stanowczo: takie coś dyskutowane u nas nie było”<sup>23</sup>.

Sens zamykającego utwór znakomitej reporterki zdania odczytuję jako wykraczający poza komentarz do kończącego jej utwór zdarzenia. Zdanie to staje się bowiem nie tylko wyrazistą puentą całej opowieści o jednej z lubelskich kamienic, której żydowskich mieszkańców po wojnie zastąpili Polacy, ale i uogólnieniem problemu polskiej współczesnej niepamięci o długim sąsiedztwie.

Jaki więc jego obraz wskrzesza powieściopisarz w obliczu własnego podwójnego zaprzeczenia, dotyczącego najpierw możliwości bycia w przedwojennym Lublinie polskich Żydów „jak u siebie”, a następnie stworzenia wspólnej żydowsko-polskiej opowieści o niemieckiej okupacji? Przede wszystkim autor dokonuje znamiennej przesunięcia akcentów w odniesieniu do sytuacji, w której:

zachwianie równowagi między pamięcią o życiu i o śmierci spotęgowane przez cały okres PRL-u nieobecnością życia (brakiem narracji o żydowskim sztetlu) sprawiło, że śmierć, która gościła na Majdanku została wyeksponowana (wobec braku innych śladów trudno o inne przeświadczenie, niż to, że Majdanek to cała historia Żydów lubelskich)<sup>24</sup>.

Jeśli więc w powojennej lubelskiej pamięci o Żydach istniała głównie przestrzeń ich zagłady – obóz koncentracyjny jako znak nieobecności/braku – to powieściopisarz, mając na uwadze fakt, że

---

<sup>22</sup> M. Wroński, *Kino „Venus”*, s. 96.

<sup>23</sup> H. Krall, *Wyjątkowo długa linia*, Kraków 2004, s. 117.

<sup>24</sup> I. Skórzyńska, *Inscenizacje pamięci: misteria nieobecności w Lublinie*, w: *Inscenizacje pamięci*, red. I. Skórzyńska, Ch. Lavrence, C. Pépin, Poznań 2007, s. 93.

wszędzie tam, gdzie pojawia się śmierć, musiało wcześniej istnieć życie, przywołuje również sztetl/getto<sup>25</sup>.

Powieściowy obraz żydowskiego miasta nie pozostawia jednak złudzeń co do natury związków łączących, a właściwie dzielących obie społeczności współzamieszkujące Lublin. Pisarz nie próbuje nawet niwelować owych podziałów. Łącznikiem między nimi nie może przecież stać się policjant, który musi ukrywać żydowskie pochodzenie, by nie zaszkodzić sobie w państwowej służbie. Podobnie, trudno za owego łącznika uznać innego policjanta, dla którego objęcie posterunku w dzielnicy żydowskiej stanowi karę za niesubordynację wobec szefa, choć w tym przypadku autor przynajmniej stara się pokazać czytelnikowi, jak taka służba, bez antysemitycznych uprzedzeń, mogłaby wyglądać. Żydowska dzielnica pozostaje odrębną planetą, nie tylko ze względu na biedę i brud. Problemem jest przede wszystkim całkowita nieprzeniknioność obu światów, zarówno w dwu pierwszych opowieściach, gdzie bariery mają charakter kulturowy: głównie językowy<sup>26</sup> i mentalny, jak i w trzeciej – wojennej, gdy ta część miasta najpierw została przekształcona w getto, a następnie po wymordowaniu jego mieszkańców lub po ich wywiezieniu do obozu na Majdanku stała się strefą martwą.

Owo agresywne, wyrażone językiem nienawiści poczucie żydowskiej obcości w Polsce zostaje ujawnione w powieści *A na imię jej będzie Aniela* przez wplatanie do opowieści cytatów z polskojęzycznej antysemitycznej „gadzinówki” „Nowy Głos Lubelski”, wlewającej swój jad w uszy Polaków w czasie niemieckiej okupacji w Lublinie.

---

<sup>25</sup> Przywróceniem pamięci po lubelskim sztetlu jako topograficznej przestrzeni i jako historycznym miejskim tekście („Wielka Księga Miasta”) zajął się w latach 90. Teatr NN, od 1998 roku funkcjonujący pod nazwą Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.

<sup>26</sup> O istnieniu owych barier świadczy choćby fakt, że na podstawie danych z roku 1931 spośród dziesięciu największych polskich miast międzywojennych Lublin cechował się najniższym, bo wynoszącym zaledwie 2,5 proc., wskaźnikiem asymilacji językowej (T. Radzik, *Lubelska dzielnica zamknięta*, s. 12).

W specyficzny sposób pojawia się też u Wrońskiego Majdanek, lubelska przestrzeń zagłady. Autor nie epatuje czytelników obozowymi opisami. Obóz zostaje unaoczniony bezpośrednio raz i to wcale nie jako miejsce kaźni, a bardziej w roli lokalnego Eldorado, pozwalającego wzbogacić się na handlu pożydowskimi kosztownościami. W tym zobrazowanym literacko lokalnym „łańcuchu pokarmowym” ludzi żyjących z okradania więźniów jest zresztą miejsce zarówno dla esesmana nadzorującego w jednym z obozowych baraków przeszukiwanie przywiezionych na Majdanek żydowskich bagaży, jak i dla handlujących z nim Polaków, a także np. dla posiadającego specjalny status w wojennym Lublinie żydowskiego konfidenta Szamy Grajera, o którym współczesny historyk pisze, że stał się, dzięki kontaktom z Niemcami, panem życia i śmierci setek, jeśli nie tysięcy innych lubelskich Żydów<sup>27</sup>.

Patrząc z takiej perspektywy, za ostatni akord tego nurtu przemilczanej lokalnej historii należałoby uznać rzucone od niechciana przez jednego z bohaterów powieści *A na imię jej będzie Aniela* zdanie o powojennych „złotyżniwach” Polaków rozgrzebujących „ziemię przy krematorium, a nawet bliżej baraków” w poszukiwaniu ukrytych na Majdanku pożydowskich „skarbów”<sup>28</sup>. Mógłby to być początek kolejnej opowieści o specyfice polsko-żydowskiego sąsiedztwa, którą zresztą w innym autorstwie i w odniesieniu do innego miejsca już poznaliśmy.

Wojenny Lublin to jednak nie tylko getto i Majdanek. Inne topograficzne punkty zyskujące w tej powieści nową tożsamość to m.in. zamieniony w siedzibę gestapo dawny budynek Urzędu Ziemińskiego – tzw. dom „Pod Zegarem”<sup>29</sup>, niemiecki stadion zbudowany na miejscu żydowskiego cmentarza na Wieniawie, Ogród Saski *nur für Deutsche* czy wreszcie nazwane przez Niemców po

---

<sup>27</sup> T. Radzik, *Lubelska dzielnica zamknięta*, s. 245–248.

<sup>28</sup> M. Wroński, *A na imię jej będzie Aniela*, s. 429.

<sup>29</sup> Historię domu w 1944 roku, jako siedziby sowieckiego Smierszu, łączy autor *Skrzydlatej trumny* z kolejną kartą lubelskich dziejów.



nowemu, choć musimy przyznać, że niezbyt oryginalnie, ulice i place: Krakauerstrasse, Gartenstrasse, Lubartowerstrasse, Adolf-Hitler-Platz, Schirmerplatz, Flugplatz...

Te przywołane w utworze, kłujące polskie ucho niemieckie sygnatury uświadamiają nam, współczesnym, nie tylko to, że geografia zwyczajców obrazowała świat odmienny od naszego. Inna byłaby też jego historia, która wywodziłaby lokalną opowieść np. od przywołania średniowiecznego niemieckiego *Lubelein*<sup>30</sup>. Oczywiście też jest, że ten punkt na historycznej mapie wyznaczałby ścieżki prowadzące do współczesności mocno różniącej się od tej, w której dziś żyjemy.

Również dokonywane w owej wyznaczanej na nowo topografii ludzkie wybory relatywizują się – można by rzec – w odniesieniu do obowiązujących w danym „tu i teraz” reguł przetrwania. I tak funkcjonariusze przedwojennej policji, po przejęciu przez Niemców polskich rejestrów, na mocy zarządzenia Wyższego Dowódcy SS i Policji w GG wstępują do Policji Polskiej, tzw. granatowej. Ci z nich, którzy mają rodziny, czynią to z potrzeby chronienia bliskich, stających się zakładnikami ich posłuszeństwa, inni chcą po prostu przeżyć wojnę jak najmniej boleśnie, jeszcze inni mają do załatwienia różne własne sprawy. Komisarz Maciejewski zostaje do tego przymuszony, jednak sens swojej kolaboracji dostrzega w misji bronienia ludzi przed zwykłymi kryminalistami. Jego obsesją w powieści *A na imię jej będzie Aniela* jest przecież seryjny morderca uderzający rok po roku w kobiety niezależnie od ich narodowości. Jest pewien bezkarności najpierw jako niemiecki konfident, a potem komunistyczny aparaczyk. Swego rodzaju dodatkowym uszlachetnieniem tej misji głównego bohatera, zdejm-

---

<sup>30</sup> Uprzejmości M. Wrońskiego zawdzięczam informację o zachowanym w lubelskim Archiwum Państwowym dokumencie dotyczącym sprzedaży przez Kazimierza Wielkiego w roku 1342 wójtostwa lubelskiego Franczkowi z Moguncji, co w 1942 roku gubernator Zörner uczynił pretekstem do hucznych obchodów sześćsetlecia niemieckiego Lublina. Zob. też: <http://teatrnn.pl/lublinwdokumencie/node/10> [dostęp 13.01.2013].

jącej z niej odium kolaboracji, staje się jego udział w AK-owskiej konspiracji.

Jeszcze innym sposobem komplikowania prostych podziałów na dobrych Polaków i złych Niemców są losy przedwojennego policjanta, Eugeniusza Krafta, który mimo niemieckich korzeni nie podpisuje volkslisty i zostaje wywieziony na roboty do Niemiec. Przypomnienie na tym przykładzie lojalności wobec państwa polskiego zasymilowanej przed wojną niemieckiej mniejszości w Lublinie kolejny raz wywraca na nice tradycyjne wojenne podziały.

Należy jednak powiedzieć, że wpisywanie mechanizmów „polityki pamięci” w poetykę przestrzeni to zjawisko charakteryzujące u lubelskiego pisarza nie tylko czasy wojenne. Wcześniejszym historycznie przykładem wyrzucenia ze społecznej pamięci niewygodnego czy niechlubnego fragmentu przeszłości przez pozbycie się jego materialnej pamiętki stało się przypomnianie w *Morderstwie pod cenzurą* zburzenie, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, wybudowanego przez Rosjan w latach 70. XIX w. na placu Litewskim soboru Podwyższenia Krzyża Pańskiego. Skuteczności procesu „wygodnego zapominania” o wieloletnim okresie rosyjskiej dominacji dowodzi fakt, że istnienia najwyższej w mieście przez pół wieku budowli nie rejestruje wiedza potoczna współczesnych lublinian. O podobnej niepamięci możemy też mówić w odniesieniu do dawnej cerkwi przy ulicy Zielonej, której „obcość” została po pierwszej wojnie wymazana przez zamianę w kościół katolicki.

Odniesieniem do procesu sterowania pamięcią, niewiążącym się z fizyczną destrukcją miejsc, a przede wszystkim z przemianami nałożonych nań znaczeń, jest również kończąca trzeci tom cyklu opowieść o „wyzwalaniu” przez Sowieców Lublina, której uzupełnieniem staje się więzienny wątek Maciejewskiego w *Skrzydlatej trumnie*.

Więzienie na zamku, gdzie został osadzony Maciejewski, przejęte po Niemcach i służące od sierpnia 1944 roku najpierw NKWD, a następnie do 1954 roku Urzędowi Bezpieczeństwa Publicznego, to symbol nowych porządków politycznych „Polski lubelskiej”

i swego rodzaju znak okupacyjnej ciągłości, najpierw niemieckiej, następnie sowieckiej, zacierany w oficjalnym dyskursie przez kolejne, tworzone przez ponad cztery dekady PRL-u, narracje o polsko-radzieckim braterstwie broni. Podobne mechanizmy ciągłości i niepamięci ujawniają dzieje drugiego miejsca powojennej kaźni, domu „Pod Zegarem”, którego wojenną funkcję siedziby niemieckiej policji politycznej gestapo i kripo przejęła w 1944 roku sowiecka służba bezpieczeństwa.

\* \* \*

„Czarna” przeszłość powieści Wrońskiego, z zawartym w niej obrazem rzeczywistości codziennej, acz podporządkowanej kryminalnym zagadkom, rzeczywistości nierozstrzygniętych konfliktów politycznych, społecznych i narodowościowych, z bohaterem, choć wpisanym instytucjonalnie w porządek społeczny najpierw II RP, a potem III Rzeszy, to jednak łamiącym reguły obu światów, nie zamyka się w ramach ustalonego przez konwencję kryminalną porządku, bowiem rozsadza go polityka i historia. Rozsypce ulega on we wrześniu 1939 roku, czego literackim zapisem jest obraz palonych policyjnych archiwów, a niemożność jego odtworzenia potwierdzają migawki z miasta niszczonego podczas walk latem 1944 roku. Brak *katharsis* wynika więc z poczucia permanentnej przejściowości świata, którego chaos i bezsens budzi w bohaterze poczucie obcości. Jeśli więc tradycyjną kryminalną fabułę należałoby uznać za wymierzanie sprawiedliwości w świecie, to kryminały historyczne Marcina Wrońskiego stanowią również próbę wymierzenia sprawiedliwości samemu opisywanemu światu.

O czym zatem opowiada u lubelskiego autora jego miasto? A może w obliczu całego powyższego wywodu należałoby raczej zapytać, o czym to miasto przez lata milczało? Powieści o komisarzu Maciejewskim przywołują kilka zakorzenionych w miejskiej przestrzeni motywów/tematów, które z różnych powodów były spychane na margines zbiorowej pamięci lublinian. Są to np.: rosyjski kształt miasta porozbiorowego z symbolizującą ową podległość

cerkwią w jego centrum, odwołujące się do nieistniejących już w dużej mierze ulic i budowli żydowskie dziedzictwo Lublina przysłonięte w potocznej pamięci przestrzenią żydowskiej zagłady – obozem na Majdanku, odwzorowany w topografii okupacyjny porządek czasów drugiej wojny, w którym swój współudział miała także jakaś część polskiego społeczeństwa, czy wreszcie wypierany z polskiej pamięci w oficjalnej propagandzie PRL-u symbol niechlubnych początków Polski powojennej, więzienie na Zamku.

### What Does the Town Tell About?

#### Lublin 'Topo-graphy' in Marcin Wroński's Detective Stories

##### Summary

The paper concerns the literary reconstruction of the space of Lublin as a scenery of M. Wroński's cycle of retro detective stories. Space is here perceived not only as a material background of human actions but also as a factor affecting the characters. Its creation in the texts under analysis is connected with the destruction of clichés of common knowledge on the inter-war period, including the deconstruction of myths of Lublin multicultural and 'little homeland' Arcadia.

Mariusz Jochemczyk  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Egzotyka Chamowa. Metafory przestrzenne Mirona Białoszewskiego

### Przeprowadzka

Ja wywindowany.  
Na dziewiąte.

[z cyklu *Odczepić się!*]

Dialektyka tego, co „swojskie” i „obce” (a także „stare” i „nowe”, „znane” i „nieznane”) często skazuje drugi człon składowy prezentowanych par koniunkcji na niezasłużoną retoryczną kapitulację. Lektura wydanego – ponad trzydzieści lat po napisaniu – *Chamowa*<sup>1</sup>, stanowiącego swoisty dziennik intymny pisarza,

---

<sup>1</sup> Po raz pierwszy (w całości) *Chamowo* ukazało się, jako odrębna edycja, dopiero w roku 2009. Wcześniej niewielkie fragmenty opublikował Białoszewski w piwowskim tomie *Rozkurz* (1980). Jak zauważa Tomasz Mizerkiewicz: „*Chamowo* to książka nieco zagadkowa. Sokołowska przypomina w posłowniu, że Białoszewski wydał za życia tylko wyimki z tego tomu, zaś druku całości zaniechał. Tekst nie był nawet przygotowany do edycji książkowej, jego część spisano z wersji deklamowanej przez autora podczas seansów nagraniowych. Możemy niemal poczuć pewne zakłopotanie na myśl o tym, że zaglądamy nieproszeni do naprawdę własnego, intymnego notatnika. W każdym razie okazuje się, że było to dzieło ważne dla autora, skoro tak uparcie przez rok komponowane, a potem konsekwentnie odgrywane w wykonaniach głosowych, równocześnie było to dzieło nienadające się do natychmiastowego druku”. Zob. T. Mizerkiewicz, *Wszystko dodane (przez) Białoszewskiego*, „Nowe Książki” 2009, nr 11, s. 20.

zdaje się diagnozę powyższą potwierdzać. Na zasadniczą część wspomnianego raptularza można spojrzeć przecież jak na elegijny zapis czulego pożegnania z miejscem dla Białoszewskiego (jako autora choćby powstańczego *Pamiętnika*) najważniejszym: lewobrzeżną Warszawą. Wszak honorowa przeprowadzka z placu Dąbrowskiego w czerwcu 1975 roku, będąca *de facto* przymusową eskapadą ze stołecznego śródmieścia na praskie obrzeża Saskiej Kępy, nosi znamiona nie tylko ludzkiego (urazona duma), fizjologicznego (przebyty zawał), ale niemal mitycznego, rajskiego upadku:

Od starego zamieszkania  
 od Marszałkowskiej  
 od co było do zawału  
 od siebie  
 od tchu  
 Pomału pomału  
 chce czy nie chce  
 się  
 spadnie<sup>2</sup>

Niedawny mieszkaniec śródmiejskiego edenu (wiemy, iż było TAM „jak na innym świecie. Jak w niebie”<sup>3</sup>) upada jednak prawem dziwacznej – *nomen omen* – przewrotnej grawitacji: spada w... górę, „wywindowany” przez okoliczności życiowe na dziewiąte piętro nowo wybudowanego PRL-owskiego wieżowca:

Dom ogromny, na dziesięć pięter wysoki, na ćwierć kilometra długi, stał szary i pusty. Na podwórzu skorupy. Między domem a Trasą Łazienkowską ni to skwer, ni to łączka [CH, s. 6].

<sup>2</sup> M. Białoszewski, „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 7, przygotowanie tekstu M. Sokołowska, Warszawa 1994, s. 31. W dalszej części szkicu, korzystając z niniejszej edycji, operuję skrótem OS i odpowiednim numerem strony.

<sup>3</sup> M. Białoszewski, *Chamowo*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 11, rekonstrukcja i opracowanie tekstu M. Sokołowska, Warszawa 2009, s. 13. Korzystając z niniejszej edycji, stosuję skrót CH i odpowiedni numer strony.

Zagubiony w rozległym labiryncie ustawionych gęsto kamiennych kopców („mrówkowców”, jak je nazywa), nowy lokator szuka topograficznych wyróżników i punktów orientacyjnych, rozmyśla – jako wyniesiony „do góry” prorok – o trudnym położeniu w „życiu i przestrzeni”:

ten korytarz cieni  
 wychodzi na Siekierki,  
 schody na Bródno,  
 do mnie trafić trudno nietrudno,  
 nie wiem, zależy od rozgarnięcia  
 jak przy fruwananiu,  
 a fruwanie jak pływanie,  
 ryba do Mahometa,  
 Mahomet do góry.

[OS, s. 47]

Niczym dawny nawigator, ukryty w bocianim gnieździe blokowego masztu (trop ornitologiczny wróci kilkakrotnie w dalszej części niniejszego szkicu), zmuszony jest wciąż na nowo orientować się w nieznanej przestrzeni: zestawiać topograficzne punkty Ziemi z gwiazdną mapą nieboskłonu, uzupełniać detale siatki kartograficznej, bez ustanku dokonywać „porównań astronomicznych” i za każdym razem od początku „robić niebo z widoku”:

Mokotów dobry wieczorem. Wlecze się wysoko, długo, jak warkocze po Warszawie-komecie. Widać pojazdy przemykające w dziurze z widokiem. Widać samochodowe przemykania Paryską i Wałem Miedzeszyńskim w dziurach widoku. A na dalszej linii, wyżej, w innych łukach te czerniakowskie. Na lewo daleko dyszel ze świateł gęsto, nieruchomych rzędem i ruchomych między nimi. Niby od Wielkiego Wozu. Ta – Grochowska. Bo jaka? 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 [CH, s. 9–10].

Uważna medytacja dokonana w podniebnym „planetarium” uświadamia, iż Warszawa-kometa powoli i nieubłaganie niknie

w świetlnym firmamencie perspektywy, jej połyskliwy „warkocz” oddala się bezpowrotnie i zaciera nie tylko w rzeczywistej optyce widzenia, ale też w prywatnej pamięci obserwatora. Podjęta przez Białoszewskiego astralna metaforyka zdaje się sugerować, iż stołeczne miasto-kometa żyje w umyśle *voyeura* już tylko siłą bolesnej inercji – jako wspomnienie czegoś dawnego i istotnego, choć gasnącego. Jeśli powraca, to jako *felix saeculum Varsoviae* – na zawsze utracone święte dominium: „główne miasto” [CH, s. 25], „większe miasto” [CH, s. 84], „miasto za wodami” [CH, s. 89], kraina po tamtej stronie Wisły-Styksu<sup>4</sup>.

Wydaje się, iż odtąd życie toczy się już tylko w gorszym świecie, w jakimś pośledniejszym *hic et nunc* – w przestrzeni „warszawopodobnej” („Coś jakby tam, ale nie to” – CH, s. 13), kłopotliwie wstydlivej („Śmieją się ze mnie, że co ja tu za Wisłą, po radzieckiej stronie” – CH, s. 109) i głęboko prowincjonalnej, archaicznej:

Pomyślałem, że trochę tu miasteczkowo. Z ulgą oglądałem ceglane bylejakości warsztatowe w dzikim zielsku. Bezludnie. Z okna też nic. Nuda. Jałowo. Wsiowato. Tadzio powiedział, że tu taki widok jak za szwedzkich czasów. Miasto się kończy, łąki [CH, s. 42].

Siła przeżycia i drażliwość upokarzającego rozpoznania – okazuje się dojmująca. Przywołajmy jeszcze raz dramatyczne wyznaczenie: „spod lewych żeber coś mi się pcha, tętni. Serce zmaszynowało. Za prędkie” (CH, s. 10). Wciąż od nowa rozważać trzeba

---

<sup>4</sup> Takiego określenia – w kontekście eschatologicznych „znaków i sygnałów” w życiu Białoszewskiego – użył, analizujący jego wiersze ostatnie, Jacek Brzozowski: „Zawał w 1974 roku, przeprowadzka przez Wisłę-Styks na Saską Kępe w roku następnym [podkr. – M.J.], pobyty w szpitalach i sanatoriach, wreszcie liczne podróże. Wszystko to wytrąca i wyrывa poetę z jego kontemplacyjnych „leżeń” w bezpiecznym kosmosie mieszkania, z jego leceń po znajomych miejscach najbliższego i oswojonego świata i z całą ostrością, na różne sposoby uświadamia przybliżający się moment odejścia”. Por. J. Brzozowski, *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 216.



podstawowy dylemat: zostać czy uciec? Wreszcie zapada decyzja – w bolesnym uzgodnieniu z Le.:

Przyszedł Le. Wylałem przed nim kubek goryczy. Powiedział  
 – jesteś jeszcze niewymeldowany, wracaj na plac Dąbrowskiego  
 – a mieszkanie co?  
 – oddamy  
 No więc nie. Nie oddamy. Nie wracam.

[CH, s. 10]

Kategoryczna odmowa powrotu za Wisłę, rozpacзлиwa decyzja o zostaniu „po radzieckiej stronie” sprawia, iż niepozorny („może czasem piśnie”), przaszny „geniuszek miejsca”<sup>5</sup> zaczyna swego nowego lokatora nieoczekiwanie wabić i kusić. Choć zapowiadany „koniec epoki” [CH, 8] śródmiejskiej, stając się równocześnie początkiem „nagłej hecy” [CH, s. 9] praskiej – rodzi wiele dylematów i Koheletowych wątpliwości...

No i tak, jak człowiek się dohodował pięknego placu, tyłu drzew, od nicości, od błota i gruzów, to musi to wszystko zostawić i w obcym kawałku miasta zaczynać od nowa, od dołów z wodami i zajezdnych wozów [CH, s. 90].

Mimo owych Koheletowych wątpliwości, „wydalony ze Śródmieścia” i „pokrzywdzony” [CH, s. 288] przez los uchodźca odkrywa stopniowo walory i korzyści peryferyjnej krzątaniny, nomadycznej niegotowości życia „na zajezdnych wozach” i pierwotnego chaosu „unoszącego się nad wodami” malarycznej Saskiej Kępy. Jako emigrant z innego świata, dopełnia z czasem – i nie bez oporów – aktu trudnej adaptacji (i wstępnej akceptacji) nowej rzeczywistości: czyni to jednak wedle własnych praw i prywatnych reguł.

---

<sup>5</sup> Zob. M. Białoszewski, „*Oho*” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, przygotowanie tekstu M. Sokołowska, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 10, Warszawa 2000, s. 116. W dalszej części pracy stosuję skrót OHO i odpowiednią – zgodną z niniejszym wydaniem – paginację.

## Dom wschodzącego słońca (z anachoretą w tle)

Niebo mną kołuje.  
Słońce mnie muruje

[z cyklu *Odczepić się*]

I właśnie w tym, co najbliższe, podręczne, okołodomowe – w owym rozległym (a nowym!) zaokiennym *universum*, które za Freudem moglibyśmy określić mianem *heimlich* – uporczywie zaczyna poszukiwać Białoszewski (chciałoby się powiedzieć: jak zawsze) niecodziennych widoków, dziwacznych „efektów”, egzotycznych zdarzeń, a więc eksplorować będzie wykwitłe na ciele życia „znamiona” nieoczekiwanego i ślady niesamowitego (*unheimlich*)<sup>6</sup>. Potrzeba owa każe mu zapuszczać się w praskie przestrzenie rozchwiane i nieuporządkowane, penetrować obrzeża i peryferia ludzkiej aktywności, enklawy panoszącego się chaosu porzuconych rzeczy i pleniącej się dziko natury. Siłą podróżniczej (włoczęgowskiej?) determinacji odkrywał będzie i powoływał do życia (iluminował „na nowo”) miejsca jeszcze nietknięte ludzką ręką lub już od ludzkiej ręki uwolnione. Stąd wszelkie próby łatwej geometryzacji przestrzeni, zaprowadzania urbanistycznego porządku i administracyjne zakusy nadmiernej „higienizacji życia” witał będzie z lękiem i obawą:

Od międzypodwórza, wspólnego dla iluś naszych dziesięciopiętrowców, uklepują betony, stawiają latarnie, coraz mniejszy będzie bałagan, jeszcze na lewo stoi obóz roboczy, goła ziemia ze śmieciami, na niej zagródkka i domek, i ileś wagonów. Boję się zbytniego porządkowania [CH, s. 25].

„Wakacyjność” istnienia, przygodność i przypadkowość napotykanym form, nazwana w niżej przywołanym fragmencie: „zagro-

<sup>6</sup> Oczywiście wszystko w ramach klasycznej dyrektywy: „Zwykłość musi być na tyle niezwykła, aby warto było o niej opowiadać”. Zob. M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z historii i teorii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 326.

żoną bylejakością” bytu – oto wedle Białoszewskiego wartość sama w sobie.

Moje odwiedzanie zakamarków Pragi było jednocześnie przyznaniem się do niej i potwierdzeniem wakacyjności. Grochów to potężny sąsiad, najbliższy. Ma dużo brzydko-ładnych uliczek, niedokładności, kocich łbów, kamienic, igielnych uch i parkanów, wszystko w zieliskach. Obrośnięty własnymi peryferiami. Bardzo to mi potrzebne, to obcowanie z zagrożoną bylejakością. Nie tylko chyba mnie. Teraz kiedy ład i typowość napadają na wszystko, każde zamieszanie cieszy. Nie przez przekorę. Jest potrzebne do życia. Wielu ludziom [CH, s. 68].

Determinujący plany zagospodarowania przestrzennego terror gierkowskiego „ładu i typowości”, każący budować kolejne „nowoczesne domy, które mało intrygują” [CH, s. 81], tworzący trupie „sarkofagi ludzkości z betonu” [OS, s. 285] – staje się zarzewiem osobniczego buntu, wyartykułowaną dyskretnie potrzebą swoistego obywatelskiego nieposłuszeństwa. Rodzi ideę rewoltującego myślenie (radosnego) „zamieszania”, które pozwala ratować resztki człowieczeństwa i podtrzymywać wolę istnienia w inaczej pomyślanych i wyszukanych, albo odmiennie zaaranżowanych, scenografiach. Najpierw tych najbliższych, pozornie mało teatralnych:

Pokój z wnęką, kuchyneczka, przedpokój i łazienka. Można spacerować od przedpokoju przez pokój do kuchni, bo kuchnia ma wejście z pokoju, ma i okno [CH, s. 7].

Choć już za chwilę topografia najmniejszej komórki zamieszkiwanego „mrówkowca” objawi nieoczekiwany kontur ekstrawagancji świątyni dumania, świeckiej „pół zakrystii” [CH, s. 13]. Swoiste betonowe mitochondria – by pozostać przy użytej w *Oho* animalnej metaforze „mamuciego bloku” [OHO, s. 119] – przekształcone zostaną (zależnie od wybranej optyki patrzenia) w baśniową głęboką „jamę” [CH, s. 157], wyniosłą samotnię-łatarnię [CH, s. 90],

autonomiczne *locus* fundowane „trochę na prawach antepedium” [CH, s. 13] lub romantyczną grotę pustelnika<sup>7</sup>:

Więc palmowe gałęzie w dzbanie usychają, ale te, co na ścianach, wiszą. Bo zawiesiłem takie pióropusze na patykach. Ognichy. Te pobrązowiałe wyglądają ośmiornicowato. Są między ścianą a sufitem. Nie wiadomo, gdzie ich kosmate nogi, a gdzie cienie tych nóg. Chwilami wydaje się, że już zaczynają latać jak pająki, jak dym. Bylice ogromne. Wielkości choinki. Kolor fioletooszary. Po przyschnięciu listków i krupek gałęzie zachodzą na swoje delikatne cienie, a te na świątki. Jak koronki, bardzo skomplikowane [CH, s. 126–127].

Monstrualne kształty roślin, ich misterne koronkowe przepłoty, a także efektowne feerie barw, rzucane na ściany cieniste refleksy i transgeniczne rodowody gatunków („już zaczynają latać jak pająki”, „wyglądają ośmiornicowato”) – wszystko to wytwarza archetypiczny efekt zamieszkiwania dziewiczego pramiejsca, ogrodu rozkoszy ziemskich, bezludnej wyspy szczęśliwej. Nieprzypadkowo zatem warszawski „rozbitek”, praski Robinson (od lektury powieści Daniela Defoe rozpocznie Białoszewski swój kolejny etap życia<sup>8</sup>) powracać będzie do odkrywania kolejnych walorów swej podniebnej „chaty”. Repetytywny, uporczywy charakter prezentacji rajskiego, „zarośniętego żywym byciem” ustronia rozpocznie od użycia tej samej (*więc*), „nawiazującej” formy gramatycznej. Czyni tak, jakby celowo spajał lukę w czasowym – 43 dni trwającym – interwale narracyjnym, jaki dzieli zestawiane tutaj, bliźniacze punkty opisu:

---

<sup>7</sup> O idei swoistego *feng shui* i domowym *tao* Białoszewskiego, w odniesieniu do Chamowa i w sposób niezwykle intrygujący, pisze w swej recenzji tomu Piotr Sobolczyk. Por. tegoż, *Genius loc. cit.*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5/6, s. 92–94.

<sup>8</sup> Pierwszego dnia w nowym miejscu (14 czerwca 1975 roku) notuje: „Położyłem się do łóżka. Wszystko obce. Otworzyłem *Robinsona Cruzoa*. Akurat na wylądowaniu na wyspie. Jestem zmęczony” [CH, s. 8–9].

Więc póki są [trzciny bagienne – przyp. M.J.], to przynoszę. Szkoda mi rwać, ale nie mogę się nieraz powstrzymać. Więc są w pokoju trzciny z kitami, koronkowe brabantkie byliny, kolor też koronek – fioletowy brąz. Liście chrzanowo długie, podobne do strusich piór. Ten sam układ wygięć, przewieszień. Niby unikam nastrojowości, ale zapalam świece do gregoriańskich śpiewów i na suficie stoją, a czasem się chwieją cienie roślin. Zarośla. Chodzę między tym a tym, świece oczywiście na podłodze, właściwie też od podłogi w górę, do sufitu. Chodzę od wieszaka w przedpokoju do Nepomucenów na tyle kuchni. Zatrzymuję się na jednym końcu albo na drugim. Patrzę w swój pokój z daleka. Robi się duży, ciepły i zarośnięty żywym byciem. Wchodzę w środek. Idę do wnęki z tapczanem i makatą. Makata ma coraz większe skrzydła, aż się zupełnie rozszerza na zbliżeniu. Rozkłada w olbrzymie rozciągnięcie, przyćmienie, przysiadnięcie, przyłgnięcie we wzory. W świetle świecy spojrziałem z łazienki w szparę przedpokoju od tyłu. Zobaczyłem coś przezroczystego. Półprzezroczyste pasy, wydęcia. Co to? – myślę, półmyślę na zagapieniu. Wtem mi się to ściupia, zgłupia. No tak. To tekturowa skrzynia na Bacha. Ocalały jedynie zafalowania, bo są takie wgnięcia jak na termosie [CH, s. 168–169].

Przedmioty praktycznego użytku, tak cenione przez osiemnastowiecznego „pierwszego” rozbitka (warszawski Robinson wymieni tylko cztery: wieszak, łóżko, tekturową skrzynię i termos), wstydliwie ustępują miejsca gromadzonej z pasją sezonowej – żywej i wysuszonej – florze, a także konsekwentnie rozmieszczanym w przestrzeni domu, a całkowicie zbędnym z praktycznego punktu widzenia: „nastrojnikom” i świątkom. Wszelkie „rzeczy pospolite”, skwitowane katalogowym rejestrem drugiego zdania pierwszej strony intymnego dziennika, ulegają dość konsekwentnej tekstowej atrofii:

Już gotowe do przeprowadzki czekają: wieszak, który grał w teatrze, szafa po Romanie na płyty i do siedzenia, skrzynia z podwórza z rękami i maszynopisami, stolik od Teresy pod gramofon, dwie torby książek, paka książek i walizka z paltem, piżamami, koszulami i przepisany *Szpitalem*. Do tego dołączy nowy tapczan à la Delacroix, dwa krzesła, szafeczka, i stoliczek – też nowe, jedno z pawilonu na Przeskok, inne z „Emilii” [CH, s. 5].

Uważny czytelnik *Chamowa* i wytrwały tropiciel śladów „życia wewnętrznego na Lizbońskiej”<sup>9</sup> dorzuci jeszcze do skromnego inwentarza domowego: czajnik, mydelniczkę, dzban [CH, s. 28], lornetkę [CH, s. 41], wzorzyste dywaniki do siedzenia na różowej podłodze „w kolorze wędliny, mortadeli” [CH, s. 202], szuflę nylonową, szczotkę z kijem, „kupę egzemplarzy *Teatru Osobnego* i przekładów na słowacki i węgierski” [CH, s. 17] ukrytych przemyślnie w pudle tapczanu, „dwie nienoszone letnie marynarki”, płaszcz z podpinką „kupiony w Paryżu w 1959 roku” [CH, s. 208], spodnie węgierskie („chyba za ciasne”) i drugie („ładne”), czeski adapter, „etażerkę z książkami przy łóżku”, „lampy perskie stojące na parapacie”<sup>10</sup>, ręcznie szyte zasłony, „tkaniny zwisające z kaloryferów” [CH, s. 13], „koszulę na ścierkę i cztery pary skarpetek” [CH, s. 48], torbę podróżną<sup>11</sup>, „ogromny gwóźdź teatralny, jeszcze od *Wypraw krzyżowych*” [CH, s. 41], a także „lampę boczną” [CH, s. 131] i kupioną „w *Sezamie* lazurową, długą bańkę” [CH, s. 12]. Wyjątkowo zimny maj roku 1976 przynosi jeszcze informacje o wędrownkach „w jesionce, w berecie i w ciepłym szaliku, z zimowymi rękawiczkami w kieszeni” [CH, s. 379].

Lista skatalogowanych utensyliów nie jest zapewne kompletna, choć znacznie zbliżona do stanu faktycznego. Doskonale pokazuje

---

<sup>9</sup> Użyte cudzysłowowo określenie stanowi tytuł znakomitego szkicu Marii Janion, opisującego węzłowe zjawiska twórczej egzystencji autora *Obrotów rzeczy*. Zob. M. Janion, *Życie wewnętrzne na Lizbońskiej*, w: tejeż, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.

<sup>10</sup> Por. T. Sobolewski, *Szaman*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 227 oraz tegoż, *Post scriptum: muzyka u Mirona*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, s. 235.

<sup>11</sup> Tak opisuje „towaryszkę” swych rozlicznych eskapad w późnej, szpitalnej korespondencji prowadzonej z trzema niezwykle kobietami: „Pod łóżkiem trzymam brązową torbę z niepotrzebnym tu magnetofonem i gracikami, z papierosami z Pewexu do manipulacji. Taże torba jeździła ze mną po Egipcie, „Batorym” opływała Europę, latała ze mną po Ameryce i towarzyszyła mi podczas latań przedzawałowych i zamieszania zawałowego w kasie PIW-u, w pogotowiu, wylądowała na reanimacji. Głowiński radzi mi napisać «Pochwałę torby». Temat trudny”. Por. M. Białoszewski, *Listy do Eumenid*, „Teksty Drugie” 1991, nr 6, s. 99.

ona ascetyczny wymiar egzystencji lokatora podniebnego „blokowego / gwizdo-betonu” [O, s. 115]<sup>12</sup>, który chce żyć w minimalistycznym duchu – „purytańsko, bez niczego” [CH, s. 13]. Jednak ograniczona do wyblakłych pustych ścian „naga egzystencja” jawi się na dłuższą metę jako niemożliwa („Ale nie wytrzymuję. Ta biel” – CH, s. 13). Mniszy wystrój betonowego eremu, wypełnionego skromną liczbą przedmiotów codziennych i „zakłóconego” wdzierającym się do środka bujnym wirydarzem – nasyca Białoszewski przedmiotami szczególnymi: rzadkimi, niezwykle, sakralnymi.

Pozostańmy przy tych ostatnich. Skoro bowiem przestrzeń podniebnego domu posiada znamiona (jak to już zauważono uprzednio) świątynnego antepedium, powinna mieć i swoje nabożne akcesoria, skupione wokół „świętego przybytku”. Jeśli zaś blokowe *locus* stanowi arenę rytualnego, wtorkowego spektaklu (jest tu wszak: „pół witrynowo” – CH, s. 13), wydaną na osąd i ogląd wiernych wyznawców, zawierać musi także swoiste prezbiterium – w tym wypadku przeznaczony do wzrokowej celebracji zestaw punktów węzłowych:

Żydowski świecznik i prawosławny złożony krzyż nad złotawą dalmatyką oblepiły składany stół, jego wysokie połyski zmiodowaciały. [...] Na sklejkowej komódce dwaj łemkowscy święci z napisami. Inni dwaj malowani, ale na szkle, rudo-niebieskawo-niebiescy, z mitrami na głowie, z palcami wysoko. Wszystko rośnie od podłogi. Dalej ściany puste, białe [CH, s. 13].

„Wszystko rośnie od podłogi” całkiem dosłownie. To „od ziemi” instalowane są autorskie kompozycje, lokujące hieratycznie strażników miejsca: „najwięcej świątków i aniołów na podłodze” [CH, s. 13], wyżej – wspomniani łemkowscy święci (na komódce),

---

<sup>12</sup> Badająca znaczenie domu w twórczości Mirona Białoszewskiego Anna Legeżyńska zauważa: „Jego przyjaciele wspominają, iż mieszkanie na ul. Lizbońskiej do końca było prawie puste”. A. Legeżyńska, *Dom Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 79.

a także menora i krzyż (na stoliku) oraz starannie „poustawiane” i zawieszane obrazy („duże ikony”):

Noe [...] i wjazd Chrystusa do Jerozolimy z witającymi w bramie, z gapiami na palmie. Poustawiane. Ściany się nazmieniały, przestrzeń pozachodziła za siebie. Noe z pionową częścią anioła, jedną nogą, jedną ręką – widmowe [CH, s. 15].

Widmowość przedstawienia uzupełnia przywieziony przez Le. malarski

wizerunek Jakuba śpiącego pod drabiną na kamieniu, niedaleko na skałkach dzbanek [...] [wypełniony oliwą, którą – przyp. M.J.] namaścił kamień i nazwał Betel [CH, s. 46].

Najwyższe miejsca – w ten sposób naznaczonej przestrzeni – zajmuje umieszczona w okolicy podsufitowej niewielkiej kuchenki „kapliczka dwóch Nepomucków w uschłych kwiatach” [CH, s. 90]. Całość dopełniają, zakrywające (wspomnianą) drażniącą biel ścian: duża holenderska makata [CH, s. 27] i powieszony we wnęce nad łóżkiem – niczym symboliczny baldachim – lyoński szal [CH, s. 46].

Przesłonięte szlachetnymi tkaninami i dojmująco nieobecne w półmroku pokoju „najwyższe jakości metafizyczne”: biel (ściany, myśli) i światło (dnia, słońca) nie pozwalają jednak nigdy o sobie zapomnieć – wszak obcujemy z „przestrzenią świątynną” i Białoszewski na różne sposoby zdaje się to podkreślać<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Nader intrygująco wydają się brzmieć, na przykład – szczególnie w kontekście powszechnie wiadomego obyczaju zaciemniania pomieszczeń, unikania światła i prowadzenia nocnego trybu życia – rozpoznania Ryszarda K. Przybylskiego, który zwraca uwagę na często powracający w *Chamowie* (a rozlicznie kontekstowo rozwijany i kontemplowany przez Białoszewskiego, nie tylko w systemie „ujawniających się [...] z dnia na dzień różnic”) solarny, silnie nacechowany symbolicznie i metafizycznie, motyw „wschodu”, świtu, brzasku: „Odnieść można wrażenie, że pewne motywy zarejestrowane w dzienniku są przez jego autora skrętnie powtarzane. [...] Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza obraz jutrzeńki, do której widoku Białoszewski nieustannie powraca, odnotowując ujawniające się niemal z dnia na dzień różnice”. Por. R.K. Przybylski, *Widowisko pisania*, „Czas Kultury” 2010, nr 2, s. 135.



## Jaka piękna katastrofa (której nie było?)

Wiele chceniem  
i pogodzeniem.

[z cyklu *Odczepić się*]

Tak zrealizowany, oryginalny w swej istocie mikroplan zagospodarowania przestrzennego znajdzie także swą teoretyczną wykładnię i mało urbanistyczne uzasadnienie. Diagnoza Białoszewskiego pominię – paradoksalnie – estetyczny efekt projektowanej i aranżowanej otuliny życiowej. „Futerał domu” to nie tylko symboliczny obiekt, który niczym akacjaowa skrzynia kryjąca Arkę Przymierza, chroni i w pięknym, zdobnym materiale przechowuje poetycko nastrojonego lokatora i jego gości. Ukryty w gnieździe swego podniebnego mieszkania człowiek-ptak przechowuje pieczołowicie pamięć o wszystkich gniazdach uprzednich. Ornitologiczno-fizjologiczna metafora Białoszewskiego każe myśleć o każdym miejscu zamieszkanym jako fenomenie zrodzonym z innego miejsca. Zbliży się tu poeta do Heideggerowskiej idei „przemierzania” i „postoju”, wedle której „idziemy ciągle przez przestrzenie raczej tak, że zarazem przy nich stoimy, przebywając stale przy bliskich i dalekich miejscach i rzeczach”<sup>14</sup>. Nowy dom to wszak zawsze zmaterializowany mit ciągłości:

Wieczór. Uwyraźniło się. Wynormalniało. Tam. A tu, w środku – to podobieństwo! Więc tak na to się leci? Pewnie, co innego pobyt jakiś gdzieś z perspektywą powrotu do gniazda, a co innego gniazdo zmienić. Więc im więcej stałego, tym lepiej fruujemy. Tamto mieszkanie zrodziło to mieszkanie. A tamto mieszkanie zrodziło się z Poznańskiej. To my te mieszkania rodzimy. To już nie estetyka, a fizjologia ciągłości. Świątki, ikony, które się znajdowało i które migwały natchnieniem przez tyle lat. Weszły w moje pisaniny. Ludzie od dwudziestu lat to czytają. Bez tych rzeczy mógłbym się obyć, ale trochę zmienić. Nieodwracalność co najmniej w jedną stronę. Przecież ona innych stron nie ma [CH, s. 16].

<sup>14</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski, przeł. K. Michalski i in., Warszawa 1977, s. 329.

Myśl Białoszewskiego biegnie tu trochę inaczej niż naukowa dywagacja formułowana i utrwalana (w dość podobnej formie) przez całe lata. Obiektywizujące spojrzenia badaczy śledzących „lizboński” etap twórczości pisarza – dokonywane zresztą na podstawie egzegezy głównie poetyckich form zapisu – rodziły dość koherentny obraz praskiej przeprowadzki jako doświadczenia trudnego, by nie powiedzieć katastrofalnego i degradującego. Samotny lokator ulicy Lizbońskiej, przymusowy mieszkaniec peryferyjnego Chamowa wystawiony zostaje wtedy – prawem prywatnej apokalipsy – już tylko na infernalny hałas i rwetes „zablokowanego”, „skłocowanego” mrówczego życia; padnie ofiarą wszechobecnej przestrzennej i organizacyjnej osiedlowej standaryzacji, otoczony (a nawet: osaczony) przez mnogie i pozbawione wyższych pragnień istnienia – cierpieć będzie niezасłużone katusze człowieka wyrzuczonego z „klasycznego” śródmieścia [CH, s. 5]. Oto kilka mocnych w swym wydzźwięku diagnoz, ułożonych w czasowym porządku pojawienia:

Leszno jest inne niż Poznańska, ta znów zupełnie różna od Saskiej Kępy „Chamowa”. Adresy te są wobec siebie nawzajem bardziej obrazami degradacji niż ewolucji<sup>15</sup>.

Chamowo przerwało i zakończyło „mitologię warszawską”, a poeta najtrafniej – być może – określił swoją kondycję w zdaniu napisanym wiele lat wcześniej: „Nie zawsze pasuję do tego wszystkiego, co jest”<sup>16</sup>.

*Chamowo* jest dziennikiem z lat 1975 i 1976. Tekst zawdzięcza swoje powstanie przymusowej przeprowadzce poety z placu Dąbrowskiego na Chamowo właśnie, czyli na nowe brzydkie osiedle na uboczu Saskiej Kępy. Tej przeprowadzce zawdzięczamy najpiękniejsze wiersze z cyklu *Odczepić się*. [...] Był to udany eksperyment poetycki, choć równocześnie życiowy kataklizm<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> A. Zieniewicz, *Przeprowadzki – pisanie jako dom (mitologia warszawska)*, w: tegoż, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989, s. 78–79.

<sup>16</sup> A. Legeżyńska, *Dom Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 79.

<sup>17</sup> A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 73.

Krach „warszawskiej mitologii”, wykwitłe z meldunkowej zmiany „obrazy degradacji”, symptomy „życiowego kataklizmu” – oto ujednolicona frazeologia, zgodnym chórem opisująca konsekwencje codziennego życia na Lizbońskiej. Tymczasem lektura odłożonego przez Białoszewskiego na długie lata (dosłownie: *ad acta*) *Chamowa*, będąca rozbudowanym narracyjnie ekskursem w tajniki i labirynty „kroniki osobistej”<sup>18</sup> – pozwala przywołane powyżej sądy nieco zweryfikować, a nawet częściowo złagodzić.

### „Zapachniało coś egzotycznie”

Dramaty dopiero narastają.

[z cyklu *Odczepić się*]

Tylko pozornie – rozliczne autorskie uwagi i utyskiwania zawarte w *Chamowie*, zwłaszcza te odnoszące się do jakości życia w nowych dekoracjach – zdają się idealnie współgrać z diagnozami Zieniewicza, Legeżyńskiej, Sobolewskiej (i innych). Choć przyznajmy – zastosowana przez Białoszewskiego „czerwowa klamra”, spinająca równo roczną kompozycyjną miarą upływ tekstowych dni i nocy, wydatnie to wrażenie zgodnej symbiozy rozpoznań potęguje. To właśnie w czerwcu 1975 roku Człowiek-Miron wprowadza się na Lizbońską, to właśnie w tym samym miesiącu roku następnego pojawiają się ostatnie wpisy na kartach *Chamowa*.

Siła zawarta w pełnym rozpaczy inicjalnym późnowiosennym lamencie znajduje swoje lustrzane odbicie i akustyczne odbrzmienie w ściszonej, pełnej rezygnacji jeremiadzie dziennikowej *cody*. Przypomnijmy gwoli ścisłości: od samego początku „pierwszego” czerwcowego zapisu obserwujemy dojmujący lęk niedopasowania i brak jakiegokolwiek „interakcji” z miejscem:

---

<sup>18</sup> Termin Jana Józefa Lipskiego. Por. tegoż, *Miron widziany przeze mnie*, w: *Miron. Wspomnienie o poecie*, s. 136.

Pierwsza noc w nowym domu.  
Żadnych odruchów.  
Zanim się wyrobiam, dużo trudu.  
Co i raz lęk przed czymś, że nie tak.  
[CH, s. 8]

Chwilę potem przychodzi dzień, „który był jednym z najdłuższych w życiu” [CH, s. 9]. Nazwany tak ze względu na obezwładniający efekt sensorycznej implozji (do „obrażonego” jakością betonowej architektury wzroku estety dołączają kolejne atakowane zmysły: słuch i węch).

Jestem zmęczony.  
Niepokoją mnie nowe układy akustyczne. Winda, góra obok, autobusy skręcające z Saskiej w jakąś, telewizje i towarzystwa z sąsiedniego dziesięciopiętrowa. Skrzeczą drzwi sąsiadów. Dlaczego tak skrzeczą? [CH, s. 9]

I w bezpośrednim sąsiedztwie usytuowany kolejny wpis:

Nie mam do niczego zaufania. W łazience chyba rury tak śmierzdzą. Komódka nowa obok zawiewa sztucznym orzechem. Zapachu tynku już nie czuję. Od samych wachań mam gorączkę [CH, s. 9].

Ilość odebranych negatywnych bodźców sensualnych każe sięgnąć autorowi zapisu po sprawdzone wojenne metafory (będzie mowa zatem o dywanowych „nalotach niesympatyczności” [CH, s. 9]) i rozpaczliwie diagnozować swój stan jako bliski „histerii” [CH, s. 10]. A to dopiero początek – jeśli tak można to ująć – „zmysłowej gehenny”, jakiej dozna nowy lokator budynku przy Lizbońskiej 2. Dniem codziennym staną się: krzyki, lamenty i zabawy okolicznych dzieci, uciążliwe przeróbki instalacyjne, stolarskie prace przy budowie mebli, konieczne działania związane z usuwaniem budowlanych usterek, strzały dziurawiące ściany, akustyczne ekscesy radiowo-telewizyjnych sąsiedzkich seansów itd.

Finalnie – akcja tego wsobnego, przeprowadzanego w dramatycznej samotności, blokowego solilokwium rozgrywać się będzie

już tylko w ponurym trójkącie: rezygnacji („nie mam do niczego zaufania”), lęku „dalszych ciągów” i słabej nadziei „na przyzwyczajenie” [CH, s. 9].

W podobne tony (znużenia i rezygnacji) uderzy Białoszewski w czerwcu roku następnego, zamykając ostatecznie notatki „lizbońskie”. Będzie pisał (z żalem!) o nieprzewidywalnej inwazji „niedobrości”, przemijających „urodach” krajobrazu [CH, s. 383], którego powabny „wierzch przepadł” bezpowrotnie [CH, s. 385], wspomni o dojmującym „braku sił” [CH, s. 384] jako efekcie oddziaływań „nieurodziwego” roku [CH, s. 385].

Podda także krytycznej analizie swój coraz bardziej „obcy” i „na niby”, imitujący oryginał, „dodatkowy” (starczy) wizerunek:

Spoglądam na faceta w szybie sklepowych drzwi. Gruby, stary, brzydki, obcy. A przecież takiego mnie widzą. Wciąż nie przyzwyczailem się do swojego podstarzałego, brzydkiego wyglądu. Nie chcę go uznać. To ja na niby tylko. Od niedawna i na niedługo. Taki nieprzewidziany, dodatkowy [CH, s. 384].

Ostatni zaś wpis z 27 czerwca (w nagłosie i zakończeniu: lakoniczny i równoważnikowo oschły) sumuje grozę uciążliwej, „chamowej” egzystencji: inercyjnej, dusznej, wrzaskliwej, osaczonyj przez owadzio „rojący się” kopiec domu:

Upały. Całe Chamowo w mszycach. Jasności.

Niedziela leżana. Wspólnota głośnikowa.

Dno roi się od dzieci.

Śniło mi się znów, że palę papierosy.

Chce mi się stąd wyprowadzić. Z tych mrówek.

[CH, s. 386]

Być może właśnie owa – jaskrawo inkrustowana żalem i utyskiwaniami, a kompozycyjnie silnie spinająca skrajne punkty czasowe dziennika – „czerwcową klamra” sprawia, iż tekstowy obraz Lizbońskiej rysuje się w polu jednoznacznie negatywnej waloryzacji.

A przecież można spojrzeć na owo pisarskie doświadczanie miejsca także i z perspektywy wpisów odcisniętych na kartach *Chamowa* w pozostałych dziesięciu miesiącach. I tu ze zdumieniem odkryć można istnienie zjawiska odmiennego, związanego z doświadczeniem asymilacji. Polegałoby ono na stopniowym oswajaniu praskiej przestrzeni, a znaczone było pozornie nieistotnymi, małymi epifaniami: odkryć, zdziwić, „uspokoić” czy lokalnych „zachwyceń”<sup>19</sup>.

Czasem stan ów wiązać można ze specyfiką oddziaływań metamorficznej natury i roztraczonej przez nią filogenetycznej „aury”:

W nocy burza. Deszcz. Trochę się zdrzemnąłem po wzruszeniach, pojechałem na Chamowo. Deszcz padał. Nareszcie. Ciepło i mokro. Wszystko już schło. Trawa nie rosła, liście żółkły. Na Chamowie też pięknie. Łąka i topole w deszczu. Odżyły. Działają uspokajająco. Jak tylko tam wysiadam, spojrzę, wężną, natychmiast jestem uspokojony [CH, s. 80].

Kiedy indziej (szczególnie podczas sentymentalnych powrotów na plac Dąbrowskiego) odzywa się tęsknota za miejscem osieroconym – terytorium świeżo zdobytym, acz zbyt łatwo i lekkomyślnie porzucanym, które mimo to zazdrośnie przyzywa i zachłannie „ciągnie ku sobie”:

Przesiadłem się na stary tapczan. Świta. Chyba jednak to nie takie już obce miejsce. To nowe. Ciągnie mnie, żeby tam teraz pobyć. Więc już lubię to swoje Chamowo. I to bycie w latarni nad tym wszystkim, w półcieniach [...] [CH, s. 90].

Z czasem zaś domostwo „stare” i od dawna zasiedziałe przegrywa z przestrzenią „nową”, w której – niczym w ptasim gnieździe – można się już nie tylko bezpiecznie mościć, ale nawet intymno-sennie „kokosić”:

<sup>19</sup> Proces ten – jeszcze przed kompletną edycją książkową *Chamowa* – rekonstruowała Joanna Grądział-Wójcik, śledząc kolejne etapy „obłaskawiania wyobcowującej przestrzeni” i motywy prywatnej batalii z „dehumanizującą rzeczywistością bloku”. Por. teżże, „Piękno zamieszkałe”? Architektoniczne wizualizacje doświadczenia w poezji Mirona Białoszewskiego, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 417–428.

Żeby prawdę powiedzieć, nie skłamać, to przyzwyczaiłem się do koszenia na długie spania na Chamowie. Tu, na starym po moim-nie-moim, gorzej [CH, s. 91].

Dynamika terytorialno-emocjonalnych zmian pozwala w pewnym momencie uznać Chamowo za miejsce „bliskie oswojenia” [CH, s. 324], „lubiane” [CH, s. 90], a nawet swoiście „piękne” [CH, s. 80] – unikalną krainę o cechach „prawdziwości”. We fragmencie poniższym wartość „obłąskawionego” adresu poświadczają – nieco ironicznie – potrójny boski śpiew słowika:

Słowik śpiewał z brzegu stepu. Zaczęło się pochmurnie, wolniutko rozwidniać. Wtedy z drugiego końca Chamowa zaśpiewał drugi słowik. Między tymi dwoma, ze środka, odezwał się trzeci. Dołączyły się do tego żaby i ptaszki poranne. Do Saskiej Kępy już się przyzwyczaiłem. Mieszkanie tu nabrało cech prawdziwości [CH, s. 376].

W innym miejscu – już bez ironicznego kostiumu, choć dalej w przyrodniczym sztafażu – „cud Chamowa” jawi się jako wynik żmudnej pracy i wcale nieprzypadkowy efekt gospodarskiej zapobiegliwości o to, co najbliższe, o „tu bycie”:

Patrzę z okna inaczej niż rok temu. Wtedy przyfrunąłem tu na gotowe. W środek bujnego lata. Gorąca. Teraz ta cała zieleń, skąpa trawa, drzewa z opóźnionymi liśćmi, cały ten doczekany, niedociągnięty żmudny cud czuję jako coś zasłużonego. I ja w to włożyłem kupę cierpliwości, doglądania bycia tu [CH, s. 379].

Poczucie spełnienia płynące z udanego zakorzenienia w nowym kwartale miasta, stan gospodarskiego ukojenia, jako efekt cierpliwego doglądania najbliższej sfery „tu bycia” – wszystko to sprawia, iż zamieszkiwane *locus* zyskuje status swoistego „miejsca cudownego”. Dla Białoszewskiego „cudowność Chamowa” nie ogranicza się jednak wyłącznie do psychicznego doznania (nastrojenia) ani nie stanowi prostego efektu wypracowanego li tylko siłą osobniczej determinacji i mocą empatycznej czułości dla takiego czy innego *genius loci*. Właściwie jest nieco inaczej – to uparta

praca tekstowej metafory, wykonywana konsekwentnie na czterystu stronach dziennikowych zapisków, każe patrzeć na PRL-owskie blokowisko (z „przyległościami”) jako na przestrzeń dziwnie egzotyczną. Od samego początku zresztą nic nie jest tu tym, czym wydaje się na pierwszy rzut oka. Jakby dewiza ujawniona nieśmiało dopiero pod koniec dziennikowego zapisu działała w tekstowym świecie Białoszewskiego bezwarunkowo i obligatoryjnie, sugerując, iż „jak coś [...] wyraźnie widać, to albo to jest nie jedno, albo czymś podbite” [CH, s. 367]. Praktykę pisarską Białoszewskiego cechuje bowiem znamieną „podwójność widzenia”: zdolność do takiej akomodacji patrzącego oka, która pozwala nieomylnie dostrzeżać „podbitkę” rzeczywistości i widzieć „nie jedną” jej wersję. Albo jeszcze inaczej: to umiejętność ciągłego percypowania (lub /i kreowania) rzeczywistości alternatywnej, rewersowej. W myśl zasady głoszącej, iż natura bytu jest nieodmiennie metamorficzna: zawsze migotliwa, „mrugająca”, „falująca”, „nie jedna” i „czymś podbita”.

A jeśli tak – to (na przykład!) nieodległa elektrownia Siekierki może być zarówno przedsiębiorstwem wytwarzającym energię, jak i otoczonym fosą średniowiecznym, „dymiącym zamkiem” [CH, s. 59]<sup>20</sup>, współczesnym zakładem przemysłowym, jak i biblijną górą Moria:

Siekierki pasują mi [...] do Biblii. Pojechałem [tam] przed szóstą rano autobusem. [...] Patrzyłem, czy tu mógł Abraham składać ofiarę z Izaaka. Tak. Mógł. Na stoku wału, w płataninie tych ziół, dalej Wisła. Tu Bóg wstrzymał siekiere. Być może, że ułatwiła mi to nazwa – Siekierki [CH, s. 125–126].

Mieszkańcy „okolicy Lizbońskiej” to nie tylko pospolite ofiary małej socjalistycznej stabilizacji, ale też drapieżne Chimery z Notre Dame [CH, s. 71], Szekspirowscy królowie porzucający swe szaty

<sup>20</sup> Chwilę dalej uzasadnienie: „Wiem, dlaczego elektrownia na Siekierkach kojarzy się z zamkiem. Jest wielka, graniasta. Ma wysoko długie rzędy okien, oświetlonych. I te oświetlenia falują od odległości na ciepłym powietrzu. Mrugają” [CH, s. 121].



[CH, s. 382], mityczne Nubijki o krągłych kształtach<sup>21</sup> [CH, s. 138], bohaterowie dziejowi żyjący dyskretnie za blokową ścianą: jak – dajmy na to – wścibska sąsiadka, metamorfozująca się nieoczekiwanie w cesarżową bizantyjską Teodorę [CH, s. 230]. Zaokienny widok przybiera formę tradycyjnego malarskiego tryptyku [CH, s. 102] lub Blake’owskiej solarnej fantasmagorii [CH, s. 123], obskurne boisko szkolne pobliskiego technikum odbija promienie wschodzącego słońca niczym „kaprawe lustro z czasów Temistoklesa” [CH, s. 309]. Przejeżdżający przypadkowy samochód okazuje się autem-widmem miejskiej legendy, autem, które porywa ludzi i – wzorem południowoamerykańskim – uprowadza w głąb „działkowego interioru” (zdarzenie ma miejsce oczywiście na ulicy Brazylijskiej):

Wczesnym wieczorem wracam z zakupami. Saską. Wchodziłem na most od starej strony. Zdążyłem na chodnik przed samochodem, w którym siedzi kilka osób. Otwarta szyba, nagle mężczyzna wychyla się.

– Milicja, milicja – woła słabo – łapie.

Oglądam się. Nim się zorientowałem, że to chyba naprawdę, oni skręcają w Brazylijską. Tak jakby nawet zaczęli tołkować się w środku. Ale potem nieruchomo. Zniknęli. Za mną o parę kroków stanął starszawy mężczyzna. Też zdezorientowany.

– Co to znaczyło, łapią? Jak trzeba było zadziałać? Przecież trzeba biec od razu za nimi. Ktoś powinien wsiąść i gonić. Może ktoś kogoś wywozi na siłę w stronę pustych działek. Ciemno. Ludzi mało. Kto usłyszy? [CH, s. 174–175]

Podobnie dzieje się, gdy lokalny tramwaj traci walory komunikacyjnej maszyny i staje się narzędziem baśniowej przygody – szaloną lokomotywą „kryminalnych” (i potencjalnych, erotycznych<sup>22</sup>) przeżyć praskiego „króla”:

<sup>21</sup> Swoją drogą to nie przypadek, lecz onomastyczna konieczność – rzecz dzieje się w bezpośrednim sąsiedztwie ulicy Nubijskiej.

<sup>22</sup> Należy przypomnieć, iż „park Skaryszewski, *sapienti sat*, był w tamtych czasach dobrze prosperującą pikietą gejowską, co Białoszewski odnotował aluzyjnie nawet w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*, pisząc o bombardowaniu tego «głupiego miejsca». Por. P. Sobolczyk, *Genius loc. cit.*, s. 95.

Wycofałem się do tramwaju. Trafiła mi się szalona „dziewiątka”. Przeleciała przez wielką Grochowską bez zatrzymania. A ja w niej jak król w karecie sześciokonnej. Za to z Pragi już nic nie chciało jechać. Ani w tę, ani w tę, tylko do remizy. Wdałem się w pie-sze iście. W park Skaryszewski. [...] Przy labirynciku ze szpalerów przypomniał mi się kryminał. Pod zameczkiem angielskim noc, ko-bieta podejrzewa kogoś o złe zamiary, ten ktoś ucieka przed nią. Szpalerowy labiryncik. Ona za nim. Oboje się wkręcają w alejki. Wreszcie ją ogarnia strach. Słyszy jego przytający, zmęczony od-dech. Wyłonił się skądś mężczyzna. Zdziwiłem się. On też. Bo pusto, wpół do pierwszej, oglądał się, wszedł w labirynt szpale-rowy, ja w drugą stronę. [...] Zamęt w głowie. Przekręcenie. Wra-cam. Doszedłem do labiryntu. Nikogo. Cofam się do alei. Już nie to wrażenie, nie zaskok, nie te kwietniki z sennej nagłej pod-niety [CH, s. 173].

Przykłady można oczywiście mnożyć do woli: krajobraz zna-czonej roztopami wczesnej wiosny przypomina uprawne ryżowe pola Wietnamu [CH, s. 304], nadwiślańskie drzewa – palmowe gaje Tintoretta [CH, s. 126], a nieużytki Wału Miedzeszyńskiego – ste-pową florę mitycznych Kresów [CH, s. 140].

Wyobraźnia Białoszewskiego, porządkująca topograficzne do-świadczenie miasta (i okolic), pracuje tu w zupełnie odmiennym rejestrze od tego, który cechuje – na przykład – metaforykę przestrzenną nieco późniejszych tekstów podróźnych, katalogujących geografię całkiem innych już przeżyć (tych z wypraw do Egiptu, Ameryki itd.). Jakby lokalność, swojskość miejsca prowokowała i wyzwałała poznawczego dzina cudowności. Jakby to, co znane i po wielokroć widziane (sprawdzone, dotknięte, obwąchane) od-słaniało czasem (nagle) swą egzotyczną i ekstraordynaryjną naturę. Jakby iluminowało na nowo – zawsze w zaskoczeniu – w atrakcyjnej formie i stanowiło jedyny przedmiot zainteresowania oraz admiracji.

Wszystko inne – nawet obwołane ósmym cudem świata i wpi-sane na listę światowego dziedzictwa UNESCO – nie zaskakuje nigdy, ciekawi mało, mówi niewiele. Jest co najwyżej powieleniem

niegdysiejszego zdziwienia, refleksem epifanijnej swojskości, egzotyką udomowioną. W myśl przewrotnej zasady: „Eskurial [...] jak Otwock” [CH, s. 53]<sup>23</sup>.

## Exotics of Chamowo. Miron Białoszewski's Spatial Metaphors

### Summary

Reading Chamowo, published over thirty years after writing, which is Miron Białoszewski's certain private diary, uncovers very intimate processes of alienation and uprooting. Traces of this traumatic experience are imprinted in the topography of a flat, a block of flats, a nearer and further surroundings; they are spatial imaginarium of the writer struggling with loneliness, disease and increasingly acutely felt ageing. The phenomenon of so outlined 'Adam's fall' and the process of naming the world anew, as well as regaining it "from the beginning", this is the subject of this paper.

---

<sup>23</sup> Można powiedzieć, iż – chwilę potem – dla „późnego”, podróżującego, wyrywano z rezerwuaru polskości Białoszewskiego: „Saska Kępa staje się natychmiast synekdochą kraju” (por. E. Balcerzan, *Polska Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 31). Albo jeszcze inaczej: „Podróżnik Miron B. ma swój układ odniesienia, swój punkt na mapie, do którego zawsze może się odwołać, bez względu na to, czy jest w Kairze, nad Bosforem czy w Nowym Yorku” (por. M. Czermińska, *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 86). I punktem tym może być – wymiennie – każdy (polski) bezpieczny, prowincjonalny matecznik: przywołany Otwock, zamieszkiwana Saska Kępa, ale i Garwolin, Rembertów, Sieradz, Przasnysz...



# Metafory przestrzenne - przestrzenie zmetaforyzowane





Elżbieta Konończuk

Uniwersytet w Białymstoku

Między rzeczywistością a reprezentacją.  
Metafora mapy w powieściach  
Michela Houellebecqa *Mapa i terytorium* oraz  
Guillaume'a Jana *Le Cartographe*

Przedmiotem moich rozważań są dwie powieści francuskich autorów, Michela Houellebecqa *Mapa i terytorium* (wydana w 2010 roku, polski przekład w 2011 roku) oraz Guillaume'a Jana *Le Cartographe* („Kartograf”, wydana w 2011 roku). Obie tematyzują przestrzeń, zarówno tę realną, doświadczaną w bezpośrednim kontakcie, jak też wyobrażoną na podstawie jej reprezentacji realizowanych w różnych systemach semiotycznych. Obie – można by powiedzieć – są powieściami z mapą w tle. Mapa bowiem jako graficzny przewodnik po przestrzeni jest w nich przedmiotem, wokół którego zorganizowana jest fabuła, ale także otwiera wiele obszarów metaforycznych znaczeń, których interpretacja wymaga odwołań do dyskursu kartograficznego, jak również dyskursu geografii humanistycznej. Powieści Houellebecqa i Jana stanowią także swoistą literacką interpretację teorii symulaków Jeana Baudrillarda, którą filozof ilustruje za pomocą metafory mapy, zapożyczony z opowiadania Jorge'a Luisa Borgesa *O ścisłości w nauce*, metafory zbudowanej na bazie opowieści o kartografach Cesarstwa, którzy sporządzili mapę tak szczegółową, że pokryła całe terytorium. Kategorie mapy

i terytorium posłużyły autorowi *Symulaków i symulacji* za metaforyczną podstawę rozważań na temat relacji między rzeczywistością a jej reprezentacją:

Terytorium nie poprzedza już mapy ani nie trwa dłużej niż ona. Od tej pory mapa poprzedza terytorium – *precesja symulaków* – to ona tworzy terytorium, i by się odwołać ponownie do opowieści Borgesa, dziś to strzępy terytorium gniją powoli na płaszczyźnie mapy. [...]. Nie chodzi tu już jednak ani o mapę, ani o terytorium. Coś zniknęło, a tym czymś jest istotna różnica między jednym i drugim, która stanowiła o uroku abstrakcji. Gdyż to różnica stanowi o poezji mapy i uroku terytorium, o magii pojęcia i powabie rzeczywistości<sup>1</sup>.

Słowa te doskonale oddają ideę powieści zatytułowanej właśnie *Mapa i terytorium*, której fabułę można uznać za ilustrację diagnozy, jaką Baudrillard wystawił naszej współczesności jako zafascynowanej możliwością reprodukcji rzeczywistości w nieskończoność, a tym samym zastępowania jej znakami rzeczywistości. Powieść Houellebecq'a odsyła właśnie do takich sytuacji, w których rzeczywistość częściej doświadczana jest poprzez symulakry, wizualizacje, reprezentacje niż w autentycznym zderzeniu ze światem. Bohater powieści, Jed, wytwarza reprezentacje rzeczywistości jako malarz, a także jako fotograf, który robi karierę, fotografując mapy Michelina. Jest przeświadczony, że przedstawienie rzeczywistości – na mapie, w przewodniku turystycznym, na fotografii, w broszurze reklamowej – więcej o niej mówi niż ona sama. Toteż aktywność poznawcza bohatera staje się naśladowaniem lub konfrontowaniem rzeczywistych miejsc, na przykład restauracji czy krajobrazów z obrazem je reklamującym.

Powieść Jana natomiast, będąc efektem wielokrotnych podróży pisarza na Bałkany, stanowi powrót do doświadczenia przestrzeni realnej, przemierzanej w wędrówce. Bohater *Le Cartographe* to młody paryżanin, Lazare, który na prośbę kolegów z zespołu muzycznego, zaproszonych na festiwal rockowy do Sarajewa, towarzy-

---

<sup>1</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 6.



szy im jako kierowca w wyprawie przez Bałkany. W wyniku splotu nieoczekiwanych okoliczności (kradzież ciężarówki) Lazare pozostaje sam w obcej przestrzeni. Pod wpływem opowieści niemieckiego turysty zafascynowanego miriadami przybrzeżnych wysp na Adriatyku rozpoczyna młodzieńczą przygodę. Rzut monetą decyduje o pozostaniu Lazare'a na Bałkanach i wyprawie na jedną z przybrzeżnych wysp. Bohater nie przypuszcza, że droga powrotna do Paryża okaże się przygodą jego życia. Doświadcza przestrzeni w jej naturalnym wymiarze, przestrzeni nieznaney mu ani z mapy, ani z przewodnika turystycznego. Doświadczenie to konfrontuje z wyobrazeniami bezludnych wysp, niebezpiecznych górskich ostępów, cudownych krain, a więc wyobrazeniami, jakie powstawały w dzieciństwie, w wyniku lektur powieści przygodowo-podróżniczych. Swoje wrażenia z nowo poznanych miejsc zapisuje na odwrotnej stronie ogromnej mapy Europy, znalezionej na ulicy Paryża przed wyjazdem na Bałkany.

Michel Houellebecq w *Mapie i terytorium*, ukazując mechanizm przedkładania reprezentacji nad rzeczywistość, proponuje powieść ilustrującą duchowość epoki ponowoczesnej. Młody pisarz, Guillaume Jan, wpisuje natomiast swoją powieść *Le Cartographe* w nurt refleksji, jaka wyłoniła się na fali zwrotu topograficznego, mającego swoje źródło w pytaniach o doświadczenie przestrzeni oraz o możliwość tekstualizacji tego doświadczenia.

Houellebecq przedstawia kondycję współczesnego człowieka, wykorzystując do jej obrazowania metaforę turysty. Postać turysty – podobnie jak włóczęgi – Zygmunt Bauman interpretuje jako metaforę ponowoczesnego życia, dla którego typowe jest nieza-  
korzenianie się w żadnym miejscu, powierzchowność kontaktów międzyludzkich, kolekcjonowanie wrażeń<sup>2</sup>. Bohaterowie *Mapy i terytorium* szukają w empirycznej rzeczywistości potwierdzenia jej przedstawięń, na które trafiają w kolorowych folderach. Jan natomiast buduje fabułę swojej powieści w oparciu o metaforę włóczęgi.

---

<sup>2</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 144–148.

Bohater wędruje zagubiony w obcym, nie zawsze gościnnym świecie, przemierza go bez planu, bez przewodnika. Jego zapuszczenie się w fascynującą, nieznaną przestrzeń jest z jednej strony koniecznością wywołaną pragnieniem powrotu do domu, z drugiej zaś daje mu wolność wyboru, czyniąc świat otwartym i obiecując przygodę.

Warto raz jeszcze przypomnieć tezę Baudrillarda, dla którego podstawową cechą współczesności jest zanik różnicy między mapą a terytorium, a właśnie ta różnica – jak dodaje filozof – „stanowi o uroku abstrakcji, o poezji mapy i uroku terytorium, o magii pojęcia i powabie rzeczywistości”<sup>3</sup>. Słowa te w sposób szczególny odnoszą się do problemu przedstawionego w powieści *Mapa i terytorium*, której bohater nie jest zainteresowany oryginalnością świata, nie jest wrażliwy na jego powab, lecz zajmuje się powielaniem i zwielokrotnianiem obrazu rzeczywistości. Umożliwia mu to aparat fotograficzny, będący – jak można powiedzieć za Baudrillardem, dla którego wszelkie powielanie, zwielokrotnianie, kopiowanie jest ucieczką od indywiduacji i oryginalności świata – narzędziem pomnażania obrazów rzeczywistości. Autor *Symulaków i symulacji* interpretuje to zjawisko – za Susan Sontag – jako formę zawłaszczania rzeczywistości oraz jej unieważniania<sup>4</sup>. Artystyczna działalność bohatera *Mapy i terytorium* polega na fotografowaniu map, a więc na tworzeniu reprezentacji reprezentacji. Jed żyje w istocie wśród symulaków, które postrzega jako atrakcyjniejsze od otaczającej go rzeczywistości, atrakcyjniejsze pod względem poznawczym i estetycznym.

Jed kupił mapę Michelina departamentów Haute-Vienne i Creuse. I właśnie w tym momencie, rozkładając mapę o dwa kroki od zapakowanych w celofan kanapek, przeżył drugie w swoim życiu odkrycie estetyczne. Mapa była niezwykła; doznał takiego wstrząsu, że ogar-

---

<sup>3</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, s. 6.

<sup>4</sup> J. Baudrillard, *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, przeł. R. Lis, Warszawa 2001, s. 127.

nęły go dreszcze. Nigdy w życiu nie widział czegoś równie wspa-  
niałego, równie pełnego emocji i znaczenia [...] Esencja nowoczesno-  
ści, naukowego i technicznego pojmowania świata, łączyła się w niej  
z esencją życia zwierzęcego. Rysunek był finezyjny i piękny, absolut-  
nie klarowny, z ograniczonym kodem kolorystycznym. Ale w każ-  
dym z miasteczek i każdej z wiosek o nazwach zapisanych w różny  
sposób, zależnie od ich wielkości, tętniło, buzowało życie dziesiątek  
istnień ludzkich, dziesiątek lub setek dusz, z których jedne zasłużyły  
na potępienie, inne na życie wieczne<sup>5</sup>.

Bohater powieści Houellebecq'a rzeczywiście patrzy na mapy – teksty opowiadające o przestrzeni – jako tworzone według za-  
sad pewnej poetyki, na którą składa się na przykład „finezyjny  
i piękny rysunek, kod kolorystyczny, wielkość i krój liter”. Teksty  
takie wymagają znajomości reguł ich tworzenia i czytania. Lektura  
map – podobnie jak dzieł sztuki – wywołuje emocje i wrażenia es-  
tetyczne, przyprawia bohatera o dreszcze. Można powiedzieć, że  
reaguje on na poezję mapy, nie ulega natomiast urokowi teryto-  
rium ani powabowi rzeczywistości, zajęty jest bowiem – jak mówi  
narrator – „tworzeniem przedstawień świata, w których jednak  
ludzie nie musieli żyć”<sup>6</sup>. Wystawa gromadząca wykonane przez  
Jeda fotografie map, zachwycających widzów płataniną dróg lokal-  
nych, szlaków krajobrazowych i nieregularnością rozsianych nazw  
miejscowości, została opatrzona hasłem: „Mapa jest bardziej in-  
teresująca od terytorium”. Hasło to oddaje ideę pracy artystycz-  
nej Jeda, którego nie interesuje przestrzeń jako taka, ale ta przed-  
stawiona na mapach. Szczególnie silne doznania budzi natomiast  
możliwość wyrażenia własnych emocji poprzez poddanie mapy ar-  
tystycznej obróbce. Fotografowanie map staje się tym samym wtór-  
nym konstruowaniem przestrzeni już zobrazowanej przez karto-  
graфа. Akt konstruktywistycznego fotografowania mapy oddaje na-  
stępująca scena:

---

<sup>5</sup> M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, Warszawa 2011, s. 45.

<sup>6</sup> Tamże, s. 32.

Na wystawę wybrał tę część mapy Michelin departamentu Creuse, na której znajdowała się wioska, gdzie mieszkała jego matka. Sfotografował ją pod kątem trzydzieści stopni w stosunku do poziomu, maksymalnie pochylając standard, aby uzyskać jak największą głębię ostrości. Później za pomocą Photoshopa dołożył efekt nieostrości i niebieskawy odcień na horyzoncie. Na pierwszym planie znajdował się staw w Breuil i wioska Châtelus-le-Marcheix. Widoczne dalej kręte drogi [...] wyglądały jak krajobraz z marzeń sennych, bajkowy i niedostępny. W głębi po lewej wynurzała się z mgły wyrazista, czarno-biała wstęga autostrady A20<sup>7</sup>.

Karl Schlögel, zastanawiając się nad tajemnicą czaru map, dochodzi do wniosku, że leży ona w ich potencjale symbolicznym, który daje oglądającemu możliwość trzymania w rękę pomniejszonego świata, dając tym samym poczucie władzy nad światem:

Mapy są obrazem władzy. Wiedza na temat map sama jest władzą. Kto posiada mapy, ten lepiej orientuje się w organizacji przestrzeni. [...] Mapy gwarantują spojrzenie całościowe, którego brak nam w zgiełku codzienności<sup>8</sup>.

Iluzja władzy nad światem jest szczególnie silna z perspektywy człowieka uzbrojonego w „strzelający” do map aparat fotograficzny. Iluzja pryska, kiedy kartograf-fotograf i zarazem artysta konstruuje wyobrażenie przestrzeni staje się użytkownikiem przestrzeni realnej. Paryż, a nawet swoją dzielnicę, odbiera jak labirynt, po którym błądzi, pytając o drogę lub rozkładając plan miasta. Przestrzeń miejska nie jest jak w przypadku *flâneura* przedmiotem kontemplacji czy inspiracji twórczej, lecz to ona panuje nad bohaterem, stawia przed nim przeszkody, utrudnia poruszanie się, chwyta w pułapkę. Obojętny na piękno autentycznego, fizycznego świata, Jed uruchamia swoją wyobraźnię dopiero nad mapą i poprzez nią „obserwuje” tętniące ży-

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 54–55.

<sup>8</sup> K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, posł. H. Orłowski, Poznań 2009, s. 247.

cie miast i odczytuje głębię krajobrazów. Z boskiej perspektywy patrzy na obraz świata, na jego kartograficzną reprezentację, aby poddać go dalszym konstruktywistycznym przetworzeniom. Jego sztuka komentowana jest w „Le Monde” jako „przyjęcie punktu widzenia Boga współuczestniczącego u boku człowieka w (re)konstrukcji świata”<sup>9</sup>.

Mapy fotografowane przez Jeda w najrozmaitszych zbliżeniach, wzbogacane dzięki trikami technicznym o efekty artystyczne, które obraz terytorium Francji czyniły nieostrym i bajkowym, przyczyniły się do spopularyzowania turystyki regionalnej. Wzrost zainteresowania mapami Jeda jako przedmiotami utylitarnymi pociągnął za sobą wzrost zainteresowania pieszą turystyką, lokalną kuchnią i kulturą, co dziennik „Libération” nazwał „magią produktów regionalnych”. Powieść Houellebecqa ukazuje w istocie mechanizm komercjalizacji terytorium, przekształcania go w produkt turystyczny, a więc produkt, który jest wartościowany poprzez konfrontowanie ze wzorcem przedstawionym w reklamującym go przewodniku. Olga, pracująca w redakcji katalogu sieci French Touch, wypracowuje metody przekształcania terytorium w towar, poszukuje sposobów reklamowania regionów Francji, aby przyciągnąć do nich bogatych, amerykańskich turystów.

Jed i Olga, eksperci od handlu przestrzenią, wędrują po prowincji francuskiej, konfrontując jej obraz rzeczywisty z ofertą proponowaną w przewodnikach Michelin lub sieci French Touch, ukazujących Francję jako baśniową krainę, do której przyciąga turystów magia produktów regionalnych. Bohaterowie poruszają się w przestrzeni zgodnie ze wskazówkami autorów broszur turystycznych. Przypominają tym samym bohaterów gier, którzy przemierzają się nie w przestrzeni geograficznej, lecz w wirtualnym świecie, w którym czerpią przyjemność z rozpoznawania przedstawionych w folderach reklamowych krajobrazów, smaków potraw, zapachów pól i ogrodów. Miarą ich turystycznej przy-

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 72.

gody jest właśnie odnalezienie doznań opisanych przez pracowników reklamy oraz potwierdzenie jakości usług, mierzonej ilością gwiazdek.

Taki typ aktywności turystycznej jest przedmiotem opisu Anny Wieczorkiewicz, która w książce *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży* analizuje sytuację takiego aranżowania przestrzeni przez przemysł turystyczny, aby spełniała ona pragnienia turystów<sup>10</sup>. Badaczka pokazuje zatem mechanizm przekształcania się przestrzeni w towar. Turysta-konsument bowiem, traktując świat jak rozległy teren rekreacji, nie zwiedza go, nie poznaje, lecz korzysta z niego jak z przedmiotu codziennego użytku<sup>11</sup>, a tym samym przyczynia się do komercjalizacji przestrzeni geograficznej. Powieść Houellebecq jest ilustracją takiej właśnie sytuacji utowarowienia przestrzeni w celu wykorzystywania jej jako produktu turystycznego.

Metafora mapy i terytorium – zaproponowana przez Baudrillarda dla zilustrowania koncepcji symulaków – kontynuowana jest przez Houellebecq jako obrazująca szeroko rozumianą relację między rzeczywistością a reprezentacją. Metafora ta organizuje wiele obszarów tematycznych powieści, ogniskujących się na głównym problemie opozycji natury i sztuki. Twórczość artystyczna bohatera powieści, oprócz epizodycznego fotografowania map, polega na portretowaniu – jak to określa – prostych zawodów, a najważniejszym portretem tej serii okazuje się obraz zatytułowany: „Michel Houellebecq, pisarz”. Portret Houellebecq, bohatera powieści, staje się bowiem obiektem kradzieży, a zarazem przyczyną tajemniczego i makabrycznego mordu dokonanego na pisarzu. Jego ciało zostało rozłożone – jak można by to określić, nawiązując do tytułu innej powieści tego pisarza – na „cząstki elementarne”, które niczym rozpryskana farba na obrazach Jack-

---

<sup>10</sup> A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 278.

<sup>11</sup> Tamże, s. 202.

sona Pollocka pokryły salon. Fotografie miejsca zbrodni, wysłanego strzępami ludzkiego ciała przypominającymi bezkształtną układankę, są podczas śledztwa odczytywane niczym mapy, pozwalające odkryć makabryczną tajemnicę sfotografowanego terytorium. Jed, bohater powieści Houellebecq, pod koniec swojej kariery artystycznej uprawia sztukę, której celem jest – jak sam mówi – „dawać świadectwo światu”, co w praktyce oznaczało filmowanie najpierw przyrody, a potem przedmiotów codziennego użytku, wyrobów przemysłowych. Następnym krokiem malarza było nakładanie, jednego na drugi, wielu filmów w celu osiągnięcia efektu tonięcia i pogrążania się przedmiotów przemysłowych w rozrastającej się roślinności, co w końcu dawało efekt ich rozkładu. Ostatnim etapem jego eksperymentowania z przedstawioną rzeczywistością było filmowanie fotografii bliskich osób jako przedmiotów wystawionych na naturalną degradację, niszczących pod wpływem deszczu i słońca.

Twórcza aktywność bohatera Houellebecq przywodzi na myśl pracę kartografów ze wzmiankowanego już opowiadania Jorge’a Luisa Borgesa *O ścisłości w nauce*, którzy sporządzili mapę cesarstwa tak wielką, że pokrywającą całą reprezentowaną przestrzeń. Bezużyteczna w takiej postaci i niespełniająca swojej funkcji, wraz z upadkiem cesarstwa niszczyje, strzępi się na brzegach i rozpada, odsłaniając fragmenty rzeczywistego terytorium, które w istocie staje się imitacją mapy. Opowiadanie Borgesa, stanowiące pierwotny wzór literackiej refleksji nad realnością i jej reprezentacją, znajduje kontynuację w powieści Houellebecq, który także ukazuje mechanizm zastępowania rzeczywistości imitacją.

Bohater *Kartografa* Guillaume’a Jana, młody paryżanin Lazare, ze znaną na ulicy mapą i niezaznajomiony z realiami środkowo-wschodniej Europy, bez pieniędzy i znajomości języka przemierza jako autostopowicz – a często pieszo – Bośnię, Albanie, Rumunię, Mołdawię, Ukrainę, Czechy. Jego trasa powrotu z Sarajewa do Paryża jest zawiła, gdyż zależna od przypadku i od napotkanych ludzi. Jego przewodnikami w drodze są najczęściej

emigranci wracający na urlop z Belgii, Włoch czy Francji, ale też muzycanci grający na weselach, artyści z trupy cyrkowej, amerykański misjonarz, rolnik poszukujący w sezonie rąk do pracy przy pomidorach.

Powieść Jana realizuje kilka schematów narracji podróżniczo-przygodowych. Swoją środkowoeuropejską przygodę młody paryżanin Lazare rozpoczyna na małej adriatyckiej wyspie, gdzie powiela doświadczenia Robinsona, a następnie – niczym Odyseusz – w drodze powrotnej do domu doświadcza niezwykłych miejsc i spotkań z ludźmi, którzy mają wpływ na przemianę jego wyobrażeń o świecie.

Pobyty na wyspie daje bohaterowi pierwsze w jego życiu doświadczenie samotności oraz zależności od natury, przeradzające się w poczucie harmonijnej jedności ze światem.

Wokół wybuchała natura, brzęczała insektami, a setki zapachów korzennych, słodkich, silnych, natrętnych otulały go jak ramiona kobiety. Dalej ścieżka gubiła się w zaroślach i w dźwięku cykad. Lazare rozłożył się pod sklepieniem pinii. Jego skronie pulsowały gorącem, nie słyszał nic poza swoim oddechem, trzaskiem gałęzi pod stopami, lekkim powiewem wiatru i śpiewem źródła. Źródła czystej wody, które pluskało otoczone zielenią i w którym zanurzył rozpaloną głowę. Zatrzymał się tu dłużej i wyciągnął się na trawie, jego serce biło aż do głębi ziemi, był szczęśliwy<sup>12</sup>.

Eksploracja doznań zmysłowych, piękno zmieniającego się wraz z porą dnia krajobrazu i koloru morza sprawiają, że bohater doświadcza nieznanego mu dotychczas odczuć. Zdziwienie i radość płynące z poczucia szczególnego związku z ziemią dają bohaterowi głębokie szczęście, którym chce się podzielić z pozostawioną w Paryżu ukochaną. W tym momencie rodzi się myśl o spisaniu wrażeń na odwrotnej stronie mapy, jedynym dostępnym na wyspie papierze. Swoje zapiski dedykuje ukochanej Elenie.

---

<sup>12</sup> G. Jan, *Le Cartographe*, Paris 2011, s. 38. Tłumaczenie autorki.



Jestem na wyspie otoczonej białymi skałami, śpię pod gwiazdami. Chciałbym tu zostać na zawsze, ty przyjechałabyś do mnie. Zbuduję ci zamek z gałęzi, podaruję ci naszyjnik z muszli, a nocą wypatrywalibyśmy spadających gwiazd. Popłynęlibyśmy daleko, jak delfiny, potem pokryłbym cię pocałunkami, aby zdjąć biel soli z twojej skóry<sup>13</sup>.

Pierwsze użycie przez bohatera mapy ogranicza się do lapidarnego zaznaczenia na niej trasy przejazdu z Paryża do Sarajewa. Wraz z przemierzaniem przez bohatera bałkańskiego terytorium jego potrzeba zapisywania nowych doświadczeń wzrasta i na rewersie mapy – na „oceanie papieru” – drobnym maczkiem, z czasem coraz składniej, prowadzi kronikę swojej podróży.

Mapa staje się zatem centralnym punktem kompozycyjno-fabularnym powieści Jana. Bohater każdego wieczoru rytualnie rozkłada mapę o powierzchni dwu metrów kwadratowych, aby na niej zaznaczyć przebytą tego dnia drogę, a na jej odwrocie zapisać doświadczenia tego dnia zebrane. Notatki podróżnika zmieniają się. Najpierw są to krótkie uwagi wyrażające z jednej strony zachwyt krajobrazem, z drugiej zaś narzekania na doskwierający mu na wyspie głód i komary. Następnie zapiski Lazare’a przekształcają się w poetycko-metaforyczne rozważania o egzystencji.

Guillaume Jan, nadając swojej powieści tytuł *Kartograf*, podkreśla rolę bohatera jako poznającego przestrzeń oraz tworzącego jej reprezentacje. W istocie Lazare wędruje w realnej przestrzeni, przygląda się konkretnym krajobrazom, jednocześnie rozpoznając przemierzone terytorium na mapie i zaznaczając na niej swój ruch. Ponadto na rewersie mapy tworzy językową reprezentację doświadczonej przez siebie przestrzeni. Jako „kartograf” zatem „pisze” własną mapę podróży i dlatego powieść ta jest doskonałym zapisem kartograficznej wyobraźni, opartej na poznawaniu świata poprzez przemieszczanie się, oglądanie, konfrontowanie własnych tras z graficznym przedstawieniem przestrzeni. Tym samym mapa pełni tu zarazem funkcję tekstu przekazującego wiedzę o świecie,

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 41.

jak też narzędzia osławiania świata. Obiektywny, kartograficzny obraz rzeczywistości bohater poddaje codziennej lekturze, aby w ten sposób określić swoje miejsce w obcej przestrzeni. Opisując natomiast tę przestrzeń na odwrotnej stronie mapy, tworzy mapę oswojonych przez siebie miejsc, mapę własnych doświadczeń, a zarazem, niewątpliwie, literacką mapę bałkańskich wędrówek samego pisarza. W ten sposób wpisuje siebie w przestrzeń jako jej interpretatora. Powieść Jana jest więc ciekawą propozycją refleksji sytuującej się w nurcie hermeneutyki przestrzeni<sup>14</sup>.

W powieści *Kartograf* właśnie mapa organizuje tekstowy porządek metaforyczny<sup>15</sup>. Słowa Andrzeja Stasiuka: „Czy w ogóle istnieje lepsza metafora podróży niż zniszczona mapa?”<sup>16</sup>, mogłyby stanowić – jak w przypadku *Fado* – tezę także tego utworu. Mapa zawsze nosi na sobie ślady wędrówki, składana i rozkładana pęka na załamaniach, strzępi się na brzegach. Zaznaczona na niej trasa staje się swoistą opowieścią o podróży.

Brian Harley – geograf i kartograf – proponuje rozumienie mapy jako tekstu o charakterze mnemotechnicznym, a tym samym autobiograficznym. Te mapy, z których często korzysta, bądź te, z którymi odbył ważne podróże, porównuje nawet do książki rodzinnej lub albumu z rodzinnymi fotografiami. Z nich bowiem także może odczytać wspomnienia własnych wędrówek,

---

<sup>14</sup> W tym miejscu warto zwrócić uwagę na artykuł Macieja Dajnowskiego, w którym autor – na przykładzie eseistyki Mariusza Wilka – poddaje wnikliwej analizie relację między literackim przedstawieniem krajobrazu a jego odwzorowaniem kartograficznym. Wskazuje także na możliwość współpracy geopoetyki i geografii humanistycznej, jaką jest interpretowanie tekstów przy użyciu narzędzi zarówno hermeneutyki literackiej, jak i kartograficznej. Por. M. Dajnowski, *Kilka uwag o domniemanych związkach map i pejzażu literackiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3.

<sup>15</sup> Zob. też E. Konończuk, *Mapa jako metafora w „opowieściach przestrzennych” Andrzeja Stasiuka*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2012 oraz E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

<sup>16</sup> A. Stasiuk, *Mapa*, w: tenże, *Fado*, Wołowiec 2006, s. 39.

krajobrazów, wydarzeń, miejsc i ludzi towarzyszących w wędrówkach. Przyjemność kolekcjonowania map tłumaczy więc kartograf potrzebą przechowywania przedmiotów podtrzymujących wspomnienia – tu wspomnienia przestrzeni geograficznej – a tym samym podtrzymujących tożsamość człowieka. Harley tak opisuje lekturę mapy swojej miejscowości:

Każdy cal kwadratowy jej papierowego pejzażu pozostaje tak bliiski, że może być odczytywany na chybił trafił, nawet przez sen. Nazwy miejscowe, które na niej figurują, nie są tylko przywołaniem sąsiedztwa geograficznego, ale także ludzi, z których jedni już nie żyją, podczas gdy inni przechadzają się po trotuarach, placach miasta lub wiejskich polach. Mapa zatem staje się graficzną autobiografią. [...] A oto droga, która prowadzi do kościoła Wszystkich Świętych we wsi Highweek, a która teraz prowadzi w myślach na ślub mojej córki. [...] Są jednak na niej także miejsca smutku. Prochy mojej żony i syna są pogrzebane naprzeciw północnego muru cmentarza. [...] Ta mapa stała się bardziej autobiografią niż topografią. Obraz rodzinnego pejzażu i rzeka życia, która przezeń płynie, są bezcenne. Tymczasem fakt odnalezienia moich kroków na mapie to więcej niż podróż sentymentalna<sup>17</sup>.

Lazare, tytułowy kartograf, pisząc na rewersie mapy dziennik podróży, pisze tym samym swoją autobiografię, a biała karta mapy symbolizuje nowe życie bohatera. Koncept mapy-autobiografii, korespondujący z hermeneutyką kartograficzną Harleya, zwraca w istocie uwagę na doświadczenie przestrzeni jako szczególnie ważne doświadczenie życiowe. Utwór Jana realizuje także fabularny schemat powieści edukacyjnej. Inicjacja bohatera w dojrzałość – która w tym wypadku oznacza otwarcie się na inną, obcą kulturowo rzeczywistość – odbywa się w miejscu symbolizującym odosobnienie, na wyspie. Bohater tu właśnie rozpoczyna nowy etap życia, w którym jego tożsamość będzie kształtowała się pod wpły-

<sup>17</sup> B. Harley, *Cartes, savoir et pouvoir*, przeł. Ph. de Lavergne, w: *Les pouvoirs des cartes. Brian Harley et la cartographie*, Paris 1995, s. 17–18. Tłumaczenie autorki.

wem przemierzanej przez niego przestrzeni geograficznej. Przedstawiony w powieści Jana proces konstituowania się tożsamości bohatera można zatem uznać za ciekawy przykład literackiej analizy relacji między biografią a geografią. Rozszerzając zainteresowania geopoetyki o te właśnie relacje, warto mówić o geobiografii jako dziedzinie wypracowującej narzędzia analizy takich zjawisk. Zaproponowane przez Briana Harleya metody odczytywania z map informacji biograficznych mogą stanowić takie narzędzia. Literacki przykład Guillaume'a Jana koresponduje z geobiograficzną propozycją Kennetha White'a, którego cała twórczość poświęcona jest związkom biografii i przestrzeni<sup>18</sup>.

Bohater *Kartografa* przechodzi podwójną inicjację. Pierwsza, która ma miejsce na wyspie, gdzie Lazare rozpoczyna swoją wędrówkę, daje mu poczucie wtopienia się w kosmiczną harmonię świata, a tym samym zrozumienie celu życia, który można by określić, przywołując – kluczową dla filozofii White'a – sentencję Friedricha Hölderlina mówiącą, iż „poetycko mieszka na tej ziemi człowiek”. Druga inicjacja bohatera polega na uzyskaniu przez niego świadomości historycznej, na zdobyciu umiejętności „czytania czasu w przestrzeni”.

Swoją bałkańską odyseję rozpoczyna bohater od doświadczenia krajobrazu bośniackiego, naznaczonego śladami wojny. Historyczny wymiar przestrzeni ujawnia mu się podczas spaceru po ponurych uliczkach Sarajewa, pomiędzy domami, które, okaleczone pociskami, przypominają mieszkańcom i opowiadają przybyszom o okrutnej, bratobójczej wojnie, jaka przetoczyła się przez miasto. Ogromne wrażenie na młodym paryżaninie robią spotkania z ludźmi, którzy wojnę przeżyli i którzy chcą przed światem wykrzyczeć swoją traumę. Barman na przykład opowiada Lazare'owi o cmentarzu, który z dnia na dzień powstawał pod oknami jego domu, gdyż mieszkańcy miasta szukali miejsc do pochówku ty-

---

<sup>18</sup> Por. E. Konończuk, *O poetyckim zamieszkiwaniu świata według Kennetha White'a*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2.

sięcy poległych. Młoda Bośniaczka, pomagając Lazare'owi zrozumieć obcą mu i przerażającą go przestrzeń, opowiada epizody wojenne, których była świadkiem. Wspomina walkę o przetrwanie i rodzinne zmagania z uprawą ziemniaków, które jej rodzina posadziła na balkonie. Wspomina głód i twarde chleb moczone w wodzie.

Lazare oznacza na mapie trasę swojej wędrówki, a na odwrocie mapy zapisuje przeżycia. Tym samym tworzy mapę własnych, biograficznych miejsc, wypełnionych historiami napotkanych na drodze ludzi, zarówno tych przyjaznych i pomocnych, jak i nieżyczliwych i wrogich. Tytułowy kartograf, oznaczając na mapie trasy swoich wędrówek, oswaja, a nawet prywatyzuje terytorium bałkańskie, przemierzone własnymi krokami. Można zatem powiedzieć, że bohater wpisuje w przestrzeń geograficzną swoje doświadczenia, a tym samym wpisuje biografię w geografię. Dziennik intymny, prowadzony na odwrotnej stronie mapy, stanowi właśnie zapis przebiegu jego doświadczeń. Tak więc i na awersie, i na rewersie mapy powstają teksty-trasy, będące graficznym i językowym zapisem praktykowania przestrzeni. Teksty te można nazwać – korzystając z określenia zaproponowanego przez Michela de Certeau – „opowieściami przestrzennymi”, przez które rozumie on wszelkie formy opowiadania o doświadczeniu przestrzeni<sup>19</sup>. Tematem powieści Jana jest w istocie przemieszczanie się w przestrzeni geograficznej, które przyjmuje różne formy, takie jak: błądzenie, poszukiwanie, zdobywanie, docieranie, ucieczka, unikanie. Swoją koncepcję „opowieści przestrzennych” de Certeau opiera na utożsamieniu aktu przemieszczania się z aktem wypowiedzania, w wyniku czego proponuje on, aby rozumieć poruszanie się w przestrzeni jako akt tworzenia swoistego tekstu<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 115–129.

<sup>20</sup> Tamże, s. 99–100.

*Kartograf* Jana może być interpretowany w szeroko rozumianym nurcie geopoetyki, w perspektywie różnych jej dopływów. Powieść tę można bowiem poddać interpretacji, wykorzystując narzędzia poetycko-metaforycznej geopoetyki White'a, ale można też odczytać ją w kontekście geopoetyki, rozumianej – jak proponuje Elżbieta Rybicka – jako teoretycznokulturowy dyskurs literaturoznawczy<sup>21</sup>. Autor powieści, podobnie jak White w swoich esejach podróżniczych, chcąc ukazać geograficzny wymiar ludzkiej egzystencji, przedstawia wędrówkę człowieka jako otwieranie przestrzeni, jako odsłanianie poetyckiej natury świata, co można też nazwać lirycznym jego zamieszkiwaniem<sup>22</sup>. Powieść Jana – otwarta na lekturę w perspektywie geopoetyki White'a, tej o poetyckim rodowodzie – otwiera się także na interpretację za pomocą narzędzi, jakie proponuje geopoetyka rozumiana przez Rybicką jako teoretyczna i literacka praktyka, która w wyniku zwrotu topograficznego „zmierza w stronę konkretnego geograficznego i topograficznego”<sup>23</sup>.

W duchu geopoetyki White'a ukazane są doświadczenia bohatera o charakterze inicjacyjnym, pozwalające mu na wtajemniczenie w kosmiczny wymiar świata. Pod koniec swojej wędrówki raz jeszcze rozkłada mapę i zaczernia ostatnie centymetry kwadratowe papieru. Ostatni zapis w jego „kartograficznym” dzienniku intymnym brzmi:

---

<sup>21</sup> 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 i R. Nycz, Kraków 2006. Zob. też E. Rybicka, *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2.

<sup>22</sup> O podróżowaniu jako formie poetyckiego zamieszkiwania świata pisałam w oparciu o eseje White'a *La carte de Guido. Un pèlerinage européen* (2011). Zob. E. Konończuk, *O poetyckim zamieszkiwaniu świata według Kennetha White'a*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2. Zob. też tamże: K. White, *Zarys geopoetyki*, przeł. A. Czarnačka.

<sup>23</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 479.

Spotykamy się, kochamy, płodzimy dzieci, które nas przypominają, każdemu przyjdzie kolej pozostawienia śladu na tej Ziemi? Od ilu lat człowiek żyje na świecie, od pięćdziesięciu tysięcy? Od pięciuset tysięcy? Uczy się nas historii i dobrych manier, układu słonecznego, płacenia za żywność i za elektryczność, prowadzenia samochodu i strachu. Czy pójdę dalej bez trosk, jeśli będę miał tylko niebo nad głową<sup>24</sup>.

Doświadczenie obcego terytorium – niezwykle geograficznie i przyrodniczo – daje Lazare'owi poczucie wolności pod gwieździstym niebem, pod którym niejednokrotnie nocował. Przestrzeń geograficzna otworzyła przed nim – jak zapewne powiedziałby White – „symfonię świata” czy też „kosmologiczną poetykę wszechświata”. Natomiast przestrzeń doświadczona w jej historyczno-społecznym aspekcie skłoniła bohatera do refleksji nad prawem moralnym. W tym wypadku przestrzeń geograficzna otworzyła się przed nim jak tekst, w którym bohater uczy się „czytać czas”, postrzegać w krajobrazie i ludzkich biografiach ślady historycznych wydarzeń. Lazare notuje:

Krajobraz zawsze opowiada historię, ale rzadko znajduje się czas, aby ich słuchać. Horyzont jest najeżony dzikimi szczytami, trzeba by trzech dni marszu, aby tam dojść. Tam, z wysokości górowałoby się nad wszystkimi państwami, widziałoby się też morze. Za wąwozem droga biegnie wśród żółtych traw i drzew oliwkowych aż do wsi spalonej słońcem. Dalej biegnie obok fabryk pożeranych przez rdzę, przez pola oliwne, rzekę i jeszcze fortyfikacje rozsiane w krajobrazie<sup>25</sup>.

W zapiskach bohatera przewija się – ujęta w metaforyczne obrazowanie – refleksja nad światem podzielonym najtrudniejszymi do przekroczenia granicami między dominującymi i zdominowanymi, między Zachodem a Wschodem, między pokojowym życiem w dostatku a strachem przed wojną. Lektura przestrzeni wypeł-

---

<sup>24</sup> G. Jan, *Le Cartographe*, s. 177.

<sup>25</sup> Tamże, s. 86–87.

nionej geohistorycznymi znaczeniami staje się podstawą do konfrontacji świata zachodniego ze środkowo-wschodnioeuropejskim, do konfrontacji paryskiego życia, wygodnego, nawet mimo braku pieniędzy na czynsz, z życiem ludzi w miejscach powoli podnoszących się z powojennych zniszczeń. Napotkani po drodze ludzie uczą Lazare'a rozumienia bałkańskiej przestrzeni, która – postrzegana jako margines Europy – pozostawała poza obszarem zainteresowań młodego paryżanina. Jego bałkańska wędrówka staje się w istocie konkretyzacją doświadczenia nazywanego przez Rybicką decentralizacją mapy<sup>26</sup>. Doświadczenie to – kluczowe dla geopoetyki, badającej geograficzne uwarunkowania kultury – wiąże się z fascynacją autorów przestrzenią marginalną, obrzeżną, niewyeksplloatowaną literacko. Niewątpliwie Bałkany spełniają warunki takiej przestrzeni oddalonej od europejskich centrów, ale kategoria decentralizacji mapy pełni w powieści Jana także inną funkcję. Można by za pomocą tej kategorii określić zachowania przestrzenne bohatera, który przybywając z centralnego Paryża, błądzi po obrzeżach Europy jak po labiryncie. Bez znajomości języków krajów, do których przybywa, myli drogi, kierunki, miejsca, poddaje się woli napotkanych ludzi. Jego ruch można nazwać – przywołując raz jeszcze kategorię de Certeau – swoistym aktem wypowiedzania, którego treścią jest błądzenie po fascynujących i budzących lęk Bałkanach. Tworzony w przestrzeni tekst Lazare'a opowiada także o jego emocjach, takich jak ciekawość, niepokój, radość bycia w drodze oraz poczucie wolności. Tekst-trasa, pisany przez bohatera na obu stronach mapy Europy, staje się zatem mapą jego prywatnej – zdecentralizowanej – europejskiej przestrzeni. Mapa jego sprywatyzowanej przestrzeni przyjmuje charakter siatki kartograficznej, której linie, łączące odwiedzane miejsca i układające się we wzór pajęczyny, oznaczają przebytą przez bohatera drogę, wymierzoną jego krokami.

---

<sup>26</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 481.



Powieść *Kartograf* wpisuje się w szeroki nurt tej literatury zwrotu topograficznego, która tematyzuje problemy Europy Środkowo-Wschodniej jako terytorium atrakcyjnego turystycznie i krajoznawczo oraz stanowiącego wyzwanie dla wędrowców. Powieść Jana – podobnie jak *Jadąc do Babadag* i *Fado* Stasiuka – ma niewątpliwie siłę zdolną rozbić stereotypowy obraz Bałkanów. Maria Todorova w swojej książce, w której analizuje wielowiekowe relacje między Zachodnią a Środkowo-Wschodnią Europą, zauważa, że opierają się one na zdefiniowanym przez Zachód i reprodukowanym przez dziesięciolecia „zniecieruchomiałym obrazie Bałkanów”, co tym samym oznacza ich przesunięcie do niższej kategorii cywilizacyjnej<sup>27</sup>. Powieść młodego francuskiego pisarza-podróżnika, odkrywającego tę część Europy, wpisuje się w nurt, który można nazwać literaturą zwrotu ku konkretowi geograficznemu. Taka literatura często pełni funkcję performatywną, a więc mającą wpływ na przekształcanie się realnych miejsc. Celem *Kartografa* jest niewątpliwie – parafrazując słowa Todorovej – wprowadzenie w ruch zniecieruchomiałego dotychczas obrazu Bałkanów.

Sprawczy charakter literatury wobec konkretnych miejsc w przestrzeni geograficznej – miejsc związanych z biografią pisarzy, miejsc, w których toczy się akcja utworów – przejawia się w praktyce turystycznej, nazywanej też turystyką literacką. Malcolm Bradbury w *Atlasie literatury*<sup>28</sup> traktuje utwory literackie jak mapy kreślone przez pisarzy czy też pisane przez nich przewodniki po miejscach. Wszelkie atlasy literatury potwierdzają niezwykle trafną tezę Elżbiety Rybickiej głoszącej, iż „miejscza i literatura potrzebują się wzajemnie”<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> M. Todorova, *Bałkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor i M. Budzińska, Wołowiec 2008, s. 394–395.

<sup>28</sup> *Atlas literatury*, red. M. Bradbury, przeł. A. Błasiak i in., Warszawa 2002.

<sup>29</sup> E. Rybicka, *Miejscza, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 26.

Powieść Guillaume'a Jana *Kartograf*, jak też eseje podróżnicze Andrzeja Stasiuka wyrastają z fascynacji obrzeżami Europy, miejscami peryferyjnymi, ubogimi, mniej atrakcyjnymi turystycznie (nieoznaczonymi gwiazdkami Michelin), przestrzeniami trudnymi i wyzwalającymi w wędrowcy naturę zdobywcy. Utwory te mogą pełnić funkcję przewodnika po takich właśnie miejscach. W kontekście przywołanych utworów warto też wspomnieć o zbiorze opowiadań chorwackiego pisarza Senko Karuzy, zatytułowanym *Przewodnik po wyspie* (2008). Autor opisuje wyizolowaną, lokalną społeczność adriatyckiej wyspy Vis, ukazując jej niezwykle obyczaje na tle egzotycznego krajobrazu. Książka utrzymana jest w konwencji antyprzewodnika, reklamującego wyspę nie jako atrakcyjną turystycznie, ale ukazującego ją jako terytorium niedostępne i trudne dla przyzwyczajonego do wygod turysty.

Zestawione tu powieści, Houellebecq *Mapa i terytorium* oraz Jana *Le Cartographe*, przedstawiają doświadczenie przestrzeni geograficznej w dwojaki sposób. W powieści Houellebecq jest to doświadczenie turystyczne, natomiast w powieści Jana doświadczenie podróżnicze. W pierwszym wypadku pisarz diagnozuje naszą kulturę – bardziej zainteresowaną reprezentacją rzeczywistości niż nią samą – jako zgodę na życie wśród symulaków udających autentyczne życie. Zainteresowanie przestrzenią, rozumianą jako towar turystyczny, realizuje się bowiem przede wszystkim poprzez zapośredniczające ją teksty, takie jak mapa, fotografia, folder reklamowy. Houellebecq – podobnie jak Baumann, który definiuje współczesnego człowieka poprzez metaforę turysty – postrzega go jako gościa w przestrzeni, którą odwiedza, nie zakorzeniając się w niej i nie biorąc za nią odpowiedzialności. Traktuje tę przestrzeń jak przedmiot handlu, jako towar turystyczny, na który apetyt użytkownika rośnie.

Jan natomiast przedstawia bohatera, którego doświadczenie przestrzeni – nie zawsze gościnnej, jak w przypadku turysty – ma charakter przygody w nieprzewidywalnej rzeczywistości. Bohater wrzucony w nową przestrzeń musi sobie poradzić z niewygodami

i zaskakującymi sytuacjami, które – nie dysponując poradnikiem dla turysty – musi rozwiązać sam. Jan wprowadza bohatera w bałkańską przestrzeń, o której można powiedzieć, trawestując słowa bohatera Houellebecq'a odnoszące się do prowincji, iż jest „trendy”, a która jednak nadal może być przestrzenią nieprzewidywalności i przygody.

Utwory o tematyce bałkańskiej wpisują się ciekawie w dyskurs performatywny, gdyż pokazują sprawczą funkcję literatury podróżniczej, która może wytwarzać nie tylko wzory zachowań, ale także ma siłę wytwarzania przestrzeni turystycznej. Z jednej strony bierze więc udział w promowaniu nowych miejsc, których atrakcyjność – w ramach turystyki literackiej – polega na wędrowaniu śladami pisarzy i rozpoznawaniu miejsc opisanych w literaturze, a więc szczególnie waloryzowanych. Z drugiej strony zaś pomaga wystawiać przestrzeń na sprzedaż, czyniąc ją towarem na rynku turystyki kulturowej.

### Between Reality and Representation.

Metaphor of Map in the Novels *The Map and the Territory* by Michel Houellebecq and *Le Cartographe* by Guillaume Jan

#### Summary

The article is a comparative analysis of contemporary French novels: Michel Houellebecq's *The Map and the Territory* and Guillaume Jan's *Le Cartographe*, which thematise geographical – real and imaginary – space. The plot of both novels is organised on the basis of the metaphor of map, which allows us to refer their interpretation to the discourse of humanistic geography.



Krystyna Jakowska

emerytowany profesor Uniwersytetu w Białymstoku

## Uwięzienie w zamkniętej przestrzeni. O metaforze przestrzennej w prozie Gombrowicza

Przestrzeń – jakkolwiek skonfigurowana, ale w całości obciążona znaczeniem metaforycznym, pojawia się niemal w całym dziele Gombrowicza. Nie w całej prozie, bo w *Dzienniku* jej nie ma – przynajmniej w partiach czysto dyskursywnych. Wszędzie jednak tam, gdzie Gombrowicz posługuje się fabułami, metafora przestrzenna nie tylko pojawia się często, ale też sporo znaczy, a jej znaczenia, jak metaforze przystało, z reguły nie są werbalizowane.

Wczesna proza.

Uwięzienie w przestrzeniach *quasi*-realnych

Wydaje się, że u początków pisarskich Gombrowicza metafora przestrzenna miała znaczenie szczególne. Opanowała jego wyobraźnię na tyle, że w dwóch opowiadaniach debiutanckiego cyklu – *Pamiętnika z okresu dojrzewania* (1933), mianowicie w *Przygodach* i *Zdarzeniach na brygu Banbury* – zdominowała i fabułę, i sens całego tekstu. Było to o tyle łatwe, że obok wszystkich in-

nych również te opowiadania naśladowują w swej uroczej absurdalności poetykę snu. Wszystko w tym świecie zdarzyć się może – toteż prześladowany przez kapitana statku pasażer-narrator *Przygód* zostaje wrzucony do morza w szklanej kuli, a gdy stamtąd się wydobywa i żyje na lądzie spokojnie, kapitan – „biały murzyn” – znów go dopada i tym razem pakuje do stalowego pojemnika o kształcie stożka, wpuszczając do wody jeszcze głębiej. Bohater miał umrzeć na siedemnastym kilometrze głębokości, ale zgodnie z poetyką snu, stosunkowo łatwo i z tego ostatecznego zamknięcia się uwolnił. Ciekawa jest ambiwalencja w doznawaniu tych przygód przez bohatera. W zamierzeniu będące torturą są też tak odczuwane – niemożność ruchu, obawa przed oczywistą śmiercią zostały w opowiadaniu szczegółowo oddane. Groza jest jednak przedziwnie zmieszana ze szczególną przyjemnością, czemu przyjrzymy się trochę dokładniej, bo sposób odbierania owej przestrzeni zamkniętej wokół narratora pozwoli nam lepiej zrozumieć tę metaforę, a przynajmniej zbliżyć się do jej sensu. (Mógłby się ktoś spytać, skąd założenie, że to metafora – po prostu w opowiadaniu tym nie ma niczego, co by się dało czytać inaczej niż metaforycznie). Otóż okazuje się, iż pierwsza z przygód była fabularną projekcją wczesnych, dziecinnych marzeń bohatera, toteż zamknięty w kuli „oprócz strachu doznał uczuć tęsknoty, żalu, wdzięczności”<sup>1</sup>, zaś powtórnie zamknięty zareagował podobnie, paradoksalnie łącząc strach i rozpacz z jakąś fascynacją: „choć przerażenie uczułem w karku i samych koniuszkach palców, przecież uśmiechnąłem się tajemnie kącikami warg, witając z dawna wiadome, z dawna znane, moje od dawna”<sup>2</sup>. Opowiadanie, z którego pochodzą cytaty, nie daje nam odpowiedzi na pytania o charakter tak oddanej sytuacji egzystencjalnej. Czym jest to zamknięcie, jeśli mielibyśmy je rozumieć jako przeżycie egzystencjalne, jako fragment ludzkiej duchowej biografii? Nie wiemy.

---

<sup>1</sup> W. Gombrowicz, *Przygody*, w: *Bakakaj*, Kraków 1997, s. 97.

<sup>2</sup> Tamże, s. 108 [podkr. – W.G.].

Jest to „ciemność, martwota i beznadzieja”, ale i cierpienie jakoś pożądane – „tortura doszła do tego napięcia, że jałem się obawiać, by nie uniemożliwiła cierpienia” – w dodatku doskonale znane, „własne”<sup>3</sup>.

Bardzo podobne i równie złożone jest jednak przeżywanie uwięzienia w zamkniętej i ciasnej przestrzeni w drugim opowiadaniu, mianowicie w *Zdarzeniach na brygu Banbury*, toteż i na nie rozciągniemy pytanie o jej egzystencjalny sens. Nie jest bez znaczenia dla wagi tego opowiadania, że w pierwszym, przedwojennym wydaniu zbioru, zatytułowanego wówczas jeszcze *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, opowiadanie to zamyka tom, akcentując tym samym wagę swoich znaczeń. I tu mamy do czynienia z przygodą na statku – tu jednak bohater sam się w swojej kajucie zamyka w obawie przed dziwnymi marynarzami, niebezpiecznym kapitanem i licznymi obcymi sobie zjawiskami. Robi to coraz częściej, w końcu pozostaje w niej na stałe, całkowicie zabarykadowany, chroniąc się przed napierającą przez szpary jaskrawą egzotyczną zewnętrżnością. Inaczej niż niezmiennie szklana kula czy metalowy stożek, ściany kajuty są jakby antropomorfizowane. Oto „popękały się i powykrzywiały”, tworząc niepokojące rysy. „Rysy te niepotrzebnie miały charakter mędrkowaty, mózgowy i niepotrzebnie wszystkie były skrzycone i kończyły się śpiczasto. Bardzo mózgowo i śpiczaste rysy!”<sup>4</sup>. Również i tu uwięzienie, jakkolwiek dobrowolne, bynajmniej nie jest jednoznacznie przez bohatera akceptowane. Także ono jest ambiwalentne. Do kajuty się ucieka, ale ona sama staje się groźna – tak jak nadal groźna pozostaje wdzierająca się szparami zewnętrżność tropików. Tu Gombrowicz nie poskąpił jednak autointerpretacji, wkładając w usta bohatera monolog następujący:

---

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*, w: *Bakakaj*, s. 150.

Nie, nie chcę wiedzieć. I wolę nie wychodzić na pokład z obawy, by nie ujrzyć czegoś... czegoś, co dotychczas było mętne, osłonięte i niedomówione [...] Gdyż od początku wszystko było moje, a ja, ja byłem taki właśnie jak wszystko – zewnętrżność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze<sup>5</sup>.

A zatem kajuta, w której zamknął się Zantberg, jest w tym opowiadaniu figurą tezy antropologicznej – o niebezpieczeństwach w kształtowaniu się „ja”, poddanego tyleż presjom zewnętrżnym, co niebezpieczeństwu „wsobności”? O pozorności tego, co wyrasta z wnętrza i udaje zewnętrżne? Właściwe Gombrowiczowi w całej jego twórczości i widoczne od samego jej początku zainteresowanie nieuchronną niesamodzielnością i fałszowaniem „ja” w opowiadaniu *Zdarzenia na brygu Banbury* przybrało postać metafory przestrzennej.

Pora wrócić do dwóch figur zamknięcia – w szklanej kuli i w metalowym stożku – z opowiadania poprzedniego. Słowa: „wszystko było moje” ze *Zdarzeń na brygu...* są echem słów „z dawna wiadome, moje od dawna” z *Przygód*. Użyty w obu opowiadaniach zaimek „moje” dotyczy owego zamknięcia – spotkania się w tej zamkniętej, ambiwalentnej przestrzeni z sobą samym. W *Przygodach* bohater we wsobności, skądinąd pożądanej, jest uwięziony, w *Zdarzeniach na brygu...* sam się w niej – bezowocnie – chroni. Drugie opowiadanie wyjaśnia, że w tej ucieczce w – nieznośną przecież – wsobność chodzi o trudne zachowanie tożsamości.

W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* natrafiamy na inną metaforę przestrzenną – obejmującą wprawdzie tylko jedno zdanie, nierozbudowaną w żadne wydarzenie, niebudującą fabuły, a więc – wydawałoby się – marginalną, gdyby nie jej związek z podstawowym znaczeniem tekstu. W znakomitym opowiadaniu *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* napotykamy następującą frazę:

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 150–151.



Wałęsam się po świecie, żegluję po tej otchłani niezrozumiałych idiosynkrazji i gdziekolwiek zobaczę jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota, czy rodzina, wiara czy ojczyzna, tam zawsze muszę popełnić jakieś łajdactwo<sup>6</sup>.

Interesująca nas metafora pojawia się jako ekwiwalent tego, co ogólne, co, jako społeczne, przerasta podmiot i czemu chce się on przeciwstawić. Figura ta, bliska utartemu frazeologizmowi (otchłań czegoś), niekoniecznie jest estetycznie interesująca, mimo iż została wzbogacona o czynność żeglowania. Dla nas okazuje się ciekawa, bo wskazuje na drugie, obok egzystencjalno-antropologicznego, pole znaczeń gombrowiczowskiej metafory przestrzennej, mianowicie obszar tego, co społeczne. Na razie zaledwie uchwytne, w dalszej twórczości, jak zobaczymy, owo pole zacznie jednak wyraźnie dominować.

W latach poprzedzających wydanie *Ferdydurke* podstawowej wagi metafora zamknięcia bohatera w ciasnej przestrzeni ożyła w pierwszej części powieści: w obrazie szkolnego podwórza. Poddani manipulacjom Pimki uczniowie szkoły Piórkowskiego krążą po obszarze otoczonym płotem. To wewnątrz tej zamkniętej przestrzeni mają stać się takimi, jakimi chce ich widzieć wyobraźnia belfra ewokująca dodatkowo obraz zamkniętego pudełka. Oto słowa Pimki: „zainsynuuję im zaraz niewinność, zamknę ich w tym dobrodusznym pojęciu jak w pudełku i zobaczycie, jacy staną się niewinni!”<sup>7</sup>. Występuje tu też – jak w przypadku poprzednich „metafor zamknięcia” – motyw przenikania między tym, co zamknięte, a zewnętrżnością. Zantman wyglądał przez szpary kajuty, w *Ferdydurke* zaś, jak chyba wszyscy pamiętają: „W płocie [...] były szparki, a przez te szparki zaglądały matki i ciotki”<sup>8</sup>. W obu przypadkach chodzi o fluktuację „ja”: Zantman broni się (nieskutecznie) przed

---

<sup>6</sup> W. Gombrowicz, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, w: *Bakakaj*.

<sup>7</sup> W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 2007, s. 24.

<sup>8</sup> Tamże, s. 23.

staniem się takim, jaka jest zewnętrzność, widząc, jak silnie ona na niego wpływa. Pimko zaś komentuje wprost:

matki ich podglądają – bardzo dobrze. Nie ma nic lepszego od matki za płotem na chłopca w wieku szkolnym. Nikt nie wydobędzie z nich bardziej świeżej i dziecięcej pupy niż matka dobrze umieszczona za płotem<sup>9</sup>.

Tu – na odwrót niż w przypadku Zantmana – spogląda się przez szpary nie na zewnątrz, ale do wewnątrz zamknięcia, a więc nie podmiot to robi, lecz zainteresowani widzowie – manipulato-rzy. Tak czy owak jednak znaczenie metafory zamknięcia w ograniczonej przestrzeni pozostaje to samo – nieszczelność zamknięcia grozi cudzym wpływem na rodzące się i zmieniające pod cudzym, ale i własnym wzrokiem „ja”. Samo zaś zamknięcie w ciasnej lub przynajmniej ograniczonej przestrzeni jest obrazem najboleśniejszej i najbardziej trwałej fascynacji Gombrowicza – bycia między sobą a innymi; zachowania lub utraty tożsamości.

Po latach, po wojnie, już na emigracji Gombrowicz wydaje *Trans-Atlantyk*. Natrafiamy i tu na metaforę uwięzienia w ciasnej przestrzeni, czemu innemu jednak ona już służy i inaczej, bardziej wyrafinowanie, wygląda. Oto bohaterowie: narrator, baron, Pyckiel i wielu innych, lądują w piwnicy. Jest ona ciasna, ale nie dlatego nie można z niej wyjść. Nie można z niej wyjść dlatego, że bohaterowie są ze sobą ściśle splątani i z każdym ruchem wbijają sobie przyczepione do butów ostrogi. Trudno o lepszą metaforę emigracyjnych relacji! Trudno ją zacytować, bo zajmuje dwie stro-nice powieści. W tej przygodzie (bo znów przez narratora to prze-rażające doświadczenie nazwane jest „przygodą”) zwracają uwagę przyczyny zamknięcia, którymi są wzajemne pretensje, jego trwa-łość („a my tu i tysiąc lat siedzieć mogliśmy, sami nie wiedząc po co, na co”<sup>10</sup>) i rodzaj wyjścia. Dopiero bowiem pomysł zamordowania

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 24.

<sup>10</sup> W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1986, s. 106.

Ministra, jego dziątek i żony – ich „zameczenia” – pozwala kupie wczepionych w siebie Polaków wytoczyć się z piwnicy. „Jeżeli więc kupą wyjdziemy, a z Ostrogami przy butach, to jeden drugiemu się nie wymknie... nie ma strachu!”<sup>11</sup>. Metafora uwięzienia w ciasnej przestrzeni jest więc kapitalną figurą stanu psychicznego i intelektualnego emigracji; stała się zatem w *Trans-Atlantyku* wyrazem społecznych już treści – i zapoczątkowuje serię metafor przestrzennych służących do wyrażania społecznej diagnozy. Ale jest to już ostatnia z metafor, w których przestrzeń, będąc kulą, stożkiem czy piwnicą, ma tak realny, przedmiotowy charakter.

### Późna proza. Uwięzienie w przestrzeni relacyjnej

W obu powieściach późnych, pochodzących z lat sześćdziesiątych, w *Pornografii* i w *Kosmosie*, metafora przestrzenna ma, jak zobaczymy, charakter zupełnie inny niż poprzednio. Nie jest to przestrzeń dosłowna, zamknięta ścianami czy płotem. Jest to raczej sama esencja przestrzeni. Jeżeli przestrzeń zawsze wyznaczają relacje między punktami, to powstające płaszczyzny, budulec przyszłej bryły, niekoniecznie muszą być zabudowane. Wystarczy wyznaczyć punkty, a powstanie wirtualna bryła, w której człowiek równie dobrze może być uwięziony, jak w szklanej kuli, stożku czy piwnicy. Otóż w późnej prozie wyobraźnię pisarza zdominowała właśnie taka przestrzeń, którą można by nazwać relacyjną. Jej wygląd w *Pornografii* i w *Kosmosie* jest podobny. W obu powieściach występuje bohater, którego pracę można porównać do pracy pająka, zaczepiającego niewidzialne nici swojej sieci na wybranych przedmiotach. Porównanie o tyle niedoskonałe, że sieć pajęczna jest dwuwymiarowa – bohaterowie-narratorzy powieści kształtują swoje sieci co najmniej trójwymiarowo. Powstaje wokół nich przestrzeń, oni zaś zajmują miejsce w jej środku.

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 107.

Na marginesie warto zapytać, skąd się taka przestrzeń w wyobraźni Gombrowicza wzięła? Jest to późny produkt stałej u Gombrowicza fascynacji symetrią i powtórzeniami. Fascynacji, którą można odnaleźć już we wczesnych opowiadaniach (choćby przeświatne, groteskowe obrazy symetrycznych zachowań ludzi i zwierząt morskich w *Zdarzeniach na brygu Banbury*), ale która zdominowała po części problematykę, a w całości budowę *Ferdydurke*.

Ta pokrótce opisana metafora przejawia się w obu powieściach nierównomiernie. W *Pornografii* ledwie uchwytna, w *Kosmosie* zdominowała całą powieść, tak, że stała się jedną wielką przestrzenną metaforą.

W *Pornografii* przestrzeń taka jest rezultatem świadomych działań jednej z postaci. Fryderyk wykorzystuje do jej tworzenia wszelkie symetrie: najpierw mniej widoczne, oparte na absurdalnych, drobnych działaniach, później – drastycznie wyraźne, obejmujące sferę życia i śmierci innych postaci. Obok drobnych zdarzeń również śmierć ma się powtarzać, tworząc siatkę relacji między postaciami:

„Bo jeśli młody zabije starszego, to tu starszy zabije młodego – chwyta pan?” – mówi Fryderyk – „To stwarza całość. To ich łączy, we troje. Nóż. Już dawno wiedziałem, że to, co ich łączy, to nóż i krew. [...] Gdy Karol wbije swój nóż w Siemiana, ja wbiję mój w Józia, aaa!”<sup>12</sup>.

Potrzebny okazał się tu komentarz narratora, jego interpretacja: „ten wariat miał rację, to by ich zespoliło, «złączyło w całość»... Im krwawsza i straszniejsza była niedorzeczność, tym bardziej łączyła”<sup>13</sup>. Próba tworzenia relacyjnej przestrzeni przez Fryderyka jest jednak na tyle wątpliwa, że zaobserwować ją można jedynie na tle późniejszego *Kosmosu*; pozbawiona jest poza tym jaśniejszego znaczenia – można ją traktować zatem jako grę, którą sobie stwarza domorosły kreator.

---

<sup>12</sup> W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 1986, s. 146.

<sup>13</sup> Tamże.

Inaczej w *Kosmosie*. Tu od pierwszej do ostatniej strony mamy do czynienia z tworzeniem i z próbami zrozumienia istoty relacyjnej przestrzeni. Narrator występuje tu w podwójnej roli: twórcy (odtwórcy?) tej przestrzeni i jej interpretatora. Przestrzeń tę wyznaczają punkty wybierane przez narratora i jego kolegę jako budzące zdziwienie, ekscentryczne, w dodatku zaś – powtarzające się. Zawieszony na sznurku wróbel staje się początkiem szeregu innych przedmiotów, zwierząt czy w końcu i ludzi powieszonych czy zawieszonych. Szczególnie zdeformowane usta służącej zaczynają tworzyć serię z usteczkami jej młodej pani. Siatka metalowa łóżka znajduje swój odpowiednik w siatce metalowej popielniczki itp. Te „próby szukania figur, układów”, również badanie „położenia siebie względem okien i drzwi”, owocują powstaniem mapy. Tworzenie tej mapy, z początku dwuwymiarowej, staje się celem czynności bohaterów. „Usta [Leny] łączą się z tamtymi [Katasi] jak dwa miasta na mapie, jak dwie gwiazdy w konstelacji”<sup>14</sup>. Szczególnego wysiłku, w razie powodzenia opłaconego radością poszukiwaczy, wymaga związanie ze sobą odrębnych szeregów: „Wróbel odsyłał mnie do ust, usta do wróbla [...] a najprzykrzejsze, że wróbel nie dawał się umieścić z ustami na wspólnej mapie” [K, s. 15]. W wyniku tych wysiłków powstaje mapa ciągłych wzajemnych odniesień, wzbogacona o trzeci wymiar przez szeregi, które się tylko przecinają – a zatem powstaje relacyjna przestrzeń trójwymiarowa. Fabułę *Kosmosu* tworzą opisane wyżej wysiłki bohaterów, którym towarzyszy z początku zaskoczenie tymi uporządkowaniami, potem pytanie o autorstwo tego porządku, wreszcie próby włączenia się w ten porządek – jakby nowy wariant uwięzienia w przestrzeni.

Przyjrzyjmy się tym etapom, bo jak zawsze u Gombrowicza żelazna logika idei, myśli i postępowania bohaterów owocuje rozkosznymi banialukami fabularnymi. Pierwszy etap – zdziwienie powtórzeniami – zajmuje początek powieści i owocuje zdumiewa-

---

<sup>14</sup> W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1986, s. 101. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W dalszej części tekstu stosuję skrót K oraz odpowiedni numer strony.

jącymi działaniami bohaterów poszukujących swojej mapy w domu dyrektorostwa Wojtysów. Drugi etap jest przejmujący: powstaje kwestia autorstwa odkrywanego porządku. Bohaterowie zaczynają się zastanawiać, kto daje im znaki: „jakby ktoś chciał im zwrócić uwagę na dyszel” [K, s. 44] – „tu może roi się od znaków”, „ten ktoś, kto nas za nos wodził – przypuścmy, że nas ktoś wodzi za nos” [K, s. 50]. Ale powstaje też podejrzenie, że autora porządku nie ma – „nie mogłem nigdy wiedzieć, w jakim stopniu jestem sam sprawcą kombinujących się wokół mnie kombinacji” [K, s. 46]. Zawrotne pytanie o autorstwo mapy jest w istocie pytaniem o epistemologiczne i ontologiczne konsekwencje istnienia odkrywanej właśnie relacyjnej przestrzeni, porządkującej chaos rzeczywistości. A może – jeszcze bardziej – pytaniem o podstawy ludzkiej wiary w Sprawcę. Odpowiedzi na razie w powieści nie ma. Etap trzeci to włączenie się narratora w niezrozumiały, ale tak widoczny porządek. Wróbel wisiał, patyczek wisiał, narrator wieszka kota. Towarzyszy temu posunięciu uspokojenie: „Jak dobrze, że złączyłeś swoje powieszenie kota z powieszeniem wróbla, teraz to zupełnie co innego” [K, s. 77]. Jest to bardzo ciekawa ilustracja powodów, dla których człowiek uczestniczy w porządku prawnym czy religijnym, wzmocniona późniejszą decyzją powieszenia Leny: „Jeżeli kota zadusiłem, to i ją trzeba będzie zadusić – powiesić. Sobie” [K, s. 102].

„Sobie”. Wracamy do psychologii, a raczej do antropologii; do dawnej tezy o „wsobności”, tu przeciwstawionej obiektywnym (?) porządkom. To ona w postaci „bergowania” Leona zwycięża w powieści, to ona zaczyna mieć przewagę nad wykreowaną czy odkrytą zasadą jakkolwiek uporządkowanej przestrzeni. „Ujrzałem przez moment wróbla, patyk, kota, wraz z ustami, jak śmiecie we wrącym kotle wodospadu – ginące” [K, s. 134]. Nie darmo jedną z ostatnich scen powieści jest obraz zwycięskiego chaosu, zajmujący całą stronicę [K, s. 128]. Towarzyszy temu obrazowi przerażenie i rozpacz narratora. Jak widać z dopisanej po długim czasie końcowej partii powieści, ów nieistniejący porządek rzeczy jest jednak człowiekowi potrzebny. Tak potrzebny, że zmusza do działań

irracjonalnych, bo podejmowanych w jego imię: tak jak radość z odnalezienia powieszonoego Ludwika, decyzja wetknięcia palca w jego usta oraz „Zadowolenie głębokie, że na koniec «usta» połączyły się z «wieszaniem». Ja je połączyłem! Nareszcie. Jakbym spełnił swój obowiązek. I teraz będzie trzeba powiesić Lenę” [K, s. 143].

W *Kosmosie* zatem relacyjna przestrzeń, w której, jak w sieci, zawieszony jest człowiek, okazuje się być w końcu jego własnym wytworem, porządkiem, w którym on jednak wbrew logice, z własnej potrzeby uczestniczy. *Kosmos* okazuje się być wariantem *Zdarzenia na brygu Banbury*. Powieść i opowiadanie, tworząc ramę pisarstwa Gombrowicza od początku do końca, ujmują w dwóch wariantach fabularnych ten sam sens antropologiczny.

Kiedy w warszawskim Muzeum Literatury Zdzisław Łapiński, autor najlepszej chyba z istniejących, niewielkiej książeczki o *Ferdynandurce*, aranżował wystawę o Gombrowiczu, u wejścia umieścił gęstą sieć z krzyżujących się sznurków; ta przezroczysta bryła miała ilustrować centralną dla Gombrowicza, według badacza, ideę współzależności. Tym samym ukazał metaforę przestrzeni, którą nazwalimy relacyjną. Jak widzieliśmy, zarówno wspomniana metafora przestrzenna, jak i wielkie połącze świata przedstawionego są podporządkowane antropologicznym wyobrażeniom pisarza. Dzieje się tak głównie w latach 20. i 60., na początku i na końcu twórczości pisarza. Figura przestrzeni u Gombrowicza najpierw wygląda realistycznie, później podobna do niewidzialnej sieci, zawsze zamyka w sobie podmiot i zawsze, od początku do końca, pozostaje ambiwalentna. Figura ta jest uniwersalną metaforą tego, co człowieka pociąga, i zarazem tego, co stanowi dla jego osoby niebezpieczeństwo w najistotniejszych dziedzinach myśli i doświadczenia: w sytuacji egzystencjalnej i społecznej.

Zdaje się, że w stosunku do innych Gombrowiczowskich metafor – np. części ciała, jedzenia czy wymiotowania, ubiorów wreszcie – konfiguracje przestrzenne, owe wielowariantowe uwięzienia, grają większą rolę. Są w stanie zobrazować całość antropologicznej wyobraźni pisarza i pozostają bliżej całości problemu.

Entrapment in a Confined Space.  
On Spatial Metaphor in Gombrowicz's Prose

Summary

The article discusses methods of functioning of spatial metaphors in Gombrowicz's prose. In the author's opinion space is, in Gombrowicz's works, a universal metaphor of what attracts human and, simultaneously, what makes a danger in the most important domains of thought and experience: in an existential and social situation. In comparison with other metaphors, spatial configurations, demonstrating multivariant forms of entrapment, play a more important role, since they are able to render the whole anthropological imagination of the writer.



Elżbieta Sidoruk  
Uniwersytet w Białymstoku

Być „w samym środku świata”.  
Metaforyka przestrzenna w *Monizie Clavier*  
Sławomira Mrożka

Z zewnątrz nie przyjdzie nic.  
(S. Mrożek, *Dziennik*)<sup>1</sup>

W twórczości prozatorskiej Mrożka *Moniza Clavier* zajmuje miejsce szczególne. Opowiadanie napisane zostało w Chiavari na Riwierze Włoskiej, gdzie pisarz zamieszkał po wyjeździe z Polski w czerwcu 1963 roku, ale – jak to ujął sam Mroźek – mimo zagranicznego wykonania było jeszcze „polskim pomysłem”<sup>2</sup>. Szkic postaci głównego bohatera pojawia się na kartach *Dziennika* pod datą 1 lipca 1963 roku, a już 9 października w liście do Jana Błońskiego Mroźek pisze:

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 rozglądnąć się lepiej

---

<sup>1</sup> S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków 2010, s. 77.

<sup>2</sup> Tamże, s. 245.

w moim życiu, jak zwykle człowiekowi wyciągniętemu spod szafy. Trudno jest myśleć pod szafą i przypomina się stary dowcip o charakterach chowanych pod tymi meblami<sup>3</sup>.

*Moniza Clavier*, czytana w kontekście *Dziennika* i korespondencji z Błońskim, określona przez tego ostatniego jako jedno „z najbardziej okrutnych i przenikliwych opowiadań Mrożka”<sup>4</sup>, okazuje się – wbrew obawom autora – wartościowym artystycznie dokumentem osvajania przez pisarza nowej sytuacji, w jakiej znalazł się, zamieszkawszy za granicą z zamiarem pozostania tam jak najdłużej. Podejmując zainicjowany przez Błońskiego temat pisarza-emigranta wobec Zachodu, sytuację tę autor *Monizy* przedstawiał następująco:

Wydaje mi się, że zawsze pisarz może zaistnieć tylko w dialektycznym związku z czymś, co by można nazwać formacją, tematem, tonacją. (Za banały z góry przepraszam, marszczę czołko i robię, co mogę, ale widzę, że coś tu nie bardzo.) Można by wobec tego założyć, że skądkolwiek by ktoś przybył na Zachód, to – jeżeli przyniesie ze sobą odpowiednio solidną formację, obsesję czy to coś właśnie, i będzie wobec tego czegoś odpowiednio intensywnie, wewnętrznie w sobie samym uwarunkowany i odnoszący się, to wtedy, Zachód czy nie Zachód, emigracja czy nie emigracja, nie Zachód będzie jego dialektycznym sprzymierzeńco-wrogiem, ale to co przyniósł, a wobec Zachodu ustosunkuje się tylko o tyle, o ile Zachód postawi się w tamtą jego główną sprawę<sup>5</sup>.

„Bagaż”, z którym Mrozek znalazł się za granicą, był według niego samego niewielki. Jako pisarz, przybysz ze Wschodu, który zdecydował się zamieszkać na Zachodzie, nie miał „w sobie wielkiego kawałka ziemi, przeszłości, wyraźnego skrzepu, obrazu”, w jego życiu nie było „żadnej epiki”. I właśnie fakt, iż nie było w nim nic „Rodowego, Stepowego, Rzecznego”, a więc czegoś, „co miał i Faulkner, Teksasu syn, i Proust, Formacji swojej jakże wielkiej i wyrzeźbionej syn, i inne syny, których szkoda wymieniać,

<sup>3</sup> J. Błoński, S. Mrozek, *Listy 1963–1996*, Kraków 2004, s. 39.

<sup>4</sup> J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995, s. 201.

<sup>5</sup> J. Błoński, S. Mrozek, *Listy*, s. 82.

ale którzy także mieli”, określił jego sposób pisania, który w przywołanym już liście do Błońskiego, stanowiącym swoisty komentarz do *Monizy*, Mrożek charakteryzuje z właściwym sobie, krytycznym dystansem:

Więc naturalnie, jeżeli własnego bagażu nie ma, to dalejże tendencja, by raczej być geometrą niż posiadaczem. No i wykształciłem sobie swój system. Ogólnie polega on chyba na wychwytywaniu rozpiętości między formami a treściami w nich, niezgodności pokracznych w tym zakresie, na wyciąganiu za włosy zawstydzonej, gołej, drżącej i wstydlivej treści z pancerza formy, która, taka, jaką widać z wierzchu, zupełnie inną treść kryć powinna niż ta, którą anachronicznie, przez pomyłkę czy szalbierstwo, w sobie kryje i którą właśnie wyciągam. Pięknie. Ale trick ten raczej do sztuczki niż do sztuki jest podobny. A także przedmioty, które ja mogę mierzyć, także muszę przynieść ze sobą, z Polski, a one tak znowu tutaj, tych obcych, bardzo nie obchodzą. Ich chętnie bym też pomierzył, ale znać ich trzeba, a na znanie, do zaznania, naturę trzeba mieć, co chętnie sama na przeciw wszystkiemu wybiega i poznaje, a nie tylko siedzi w kącie i poznaje tyle, co do niej samo przyjdzie, żeby ją ryjem trącić<sup>6</sup>.

W *Monizie Clavier* tendencja do „wychwytywania rozpiętości między formami a treściami” realizuje się poprzez mistrzowską grę stereotypami narodowymi i kulturowymi. Istotnym elementem owej gry są wyobrażenia przestrzenne, odzwierciedlające tożsamościowe problemy bohatera, który „jako skromny turysta o nader ograniczonych środkach”<sup>7</sup> przyjechał do Wenecji z małego kraju leżącego na wschodzie Europy.

Z uwagi na poetykę *Monizy Clavier* pytanie o powody umiejscowienia akcji opowiadania w Wenecji można by uznać za niewarte roztrząsania, trudno bowiem wyobrazić sobie lepsze tło przedstawionego w konwencji parodystycznej romansu z gwiazdą filmową. Wydaje się jednak, że dla interpretacji opowiadania nie jest

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 83–84.

<sup>7</sup> S. Mrożek, *Moniza Clavier*, w: tegoż, *Opowiadania 1974–1979*, Warszawa 1997, s. 154. Kolejne cytaty z opowiadania lokalizuję w tekście głównym.

to pytanie nieistotne z tego chociażby względu, iż osadzenie fabuły w konkretnym miejscu geograficznym stanowi w twórczości Mrożka przypadek niezwykle rzadki. Niewątpliwie sposób ukazania Wenecji skłania do traktowania jej przede wszystkim jako sygnału intertekstualnych odniesień<sup>8</sup>, niemniej jednak sam pisarz w *Baltazarze* podsuwa inny trop, pozwalający spojrzeć na zobrażowane w opowiadaniu miasto jako na miejsce autobiograficzne<sup>9</sup>, z fascynacji którym *Moniza Clavier* się zrodziła. Wspominając w autobiografii swoją drugą podróż zagraniczną, którą była wycieczka do Wiednia i Wenecji, Mrozek tak oto opisał wrażenia, jakie wywarło na nim to drugie miasto:

Jednak dopiero Wenecja przerosła moje wszelkie oczekiwania. Nic dziwnego. Znalazłem się w miejscu jedynym na świecie, osobnym, całkiem niezależnym od świata, nawet zachodniego. Ale to zrozumiałem znacznie później. Chodziłem po Wenecji w obłądnym zachwycie. Część tego zachwyty przekazałem potem we fragmentach opowiadania *Moniza Clavier*. Fragment dotyczący mojej wyprawy na Lido i spotkania jadącej konno Monizy oraz jej towarzysza jest autentyczny. No, może Monizy tam nie spotkałem, ale po Lido szedłem pieszo. Autentyczny jest również kapelusz gondoliera, zakupiony w Wenecji i przywieziony do Krakowa<sup>10</sup>.

*Moniza Clavier* powstała kilka lat po owej pierwszej wyprawie do Wenecji, gdy Mrozek miał za sobą kilka innych podróży do Europy i na świat zachodni patrzył już bez „obłądnego zachwyty”. Pierwsza wzmianka o bohaterze opowiadania pojawia się w *Dzienniku* w kontekście refleksji pisarza nad aktualną sytuacją, w jakiej znalazł się zamieszkawszy na Riwierze, gdzie swego czasu przebywali i tworzyli Maupassant, Sienkiewicz, Gorki, Dostojewski, Gogol

---

<sup>8</sup> Zob. M. Wołk, „Zakochać się bezpiecznie”. „*Moniza Clavier*” Sławomira Mrożka, w: tegoż, *Głos labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Toruń 2009.

<sup>9</sup> W znaczeniu, jakie temu terminowi nadaje Małgorzata Czerwińska w artykule *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „*Teksty Drugie*” 2011, nr 5, s. 188.

<sup>10</sup> S. Mrozek, *Baltazar. Autobiografia*, Warszawa 2009, s. 193.

i Turgieniew. Krytycznie oceniając własny potencjał twórczy, Mrozek pisał:

Co tu się porównywać, ani siły we mnie, ani talentu wielkiego, tylko pokręctwo, kalectwo, zdolności średnie, nigdzie nic wyjątkowego, na całym moim ciele. Mam dokładnie trzydzieści trzy lata i dwa dni, żonaty jestem, a nie czuję się nigdzie, nie czuję się żaden, czuję się nikt. Nie mam pojęcia ani co, ani jak pisać, ani nawet o czym [...]. Skorupą jestem, którą co chwila co innego wypełnia, a przeważnie jest to skorupa wypchana nijakością. Wszystko umiem uwzględnić, niczego nie umiem opanować<sup>11</sup>.

Nieco dalej zaś pod tą samą datą zanotował:

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 zresztą.

Postać (Polak), której jedynym argumentem jest to, że została po-bitą. Obchodzi towarzystwo: „O, o, wybili, panie, tu wybili, trzonowego też wybili, ja, panie, zaraz pokaże”<sup>12</sup>.

Naszkiecowana w *Dzienniku* sytuacja stanowi jedną z kluczowych scen *Monizy* – opowiedzianego w formie retrospektywnej narracji pierwszoosobowej romansu turysty ze Wschodu, w którym z niezrozumiałych dla niego samego względów zakochuje się znana na całym świecie aktorka filmowa. Romansowy schemat fabularny, poddany parodystycznemu przekształceniu, posłużył Mrozkowi do skonstruowania groteskowej fabuły, obnażającej kompleksy głównego bohatera pragnącego za wszelką cenę zdobyć ludzkie uznanie, aby w ten sposób uwolnić się od dojmującego poczucia nieokreśloności, wywołanego, a właściwie spotęgowanego, zetknięciem się ze światem Zachodu. Miłość Monizy umożliwia

---

<sup>11</sup> S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1, s. 39.

<sup>12</sup> Tamże, s. 40.

bohaterowi wkroczenie w ów świat i skonfrontowanie się z nim, co zresztą czyni on od początku pobytu w Wenecji, po której błąka się od rana „bez celu, oszołomiony wszystkim”. Skupiony na sobie samym, znacznie więcej uwagi poświęca analizie swojej sytuacji niż miejscu, w którym się znajduje, bowiem bardziej niż zwiedzane miasto interesuje go to, jak może być postrzegany. Gdy z tekturową walizką w ręku przemierza nadmorską ścieżką Lido, koncentruje się na samym akcie przemieszczania się, wyobrażając sobie, co mogą o nim myśleć ewentualni obserwatorzy:

Kiedy szedłem, sprawiałem wrażenie, że mam coś do załatwienia, że mijam te domy w jakiejś swojej sprawie. Co prawda, pora nieodpowiednia i nikt oprócz mnie nie idzie. Nic nie szkodzi. Przeciwnie. Wyobrażałem sobie, że ktoś, kto patrzy na mnie przez szparę w okiennicy, tak sobie pomyśli: – A jakąż to pilną i niezwykłą sprawę ten młody człowiek ma do załatwienia, jeżeli tak idzie sam, w takim upale? To nadzwyczajne.

I nie tylko nie wyśmiej mnie, ale nawet poczuje szacunek i ciekawość.

[...]

Szedłem dość szybko, bo ten, kto dokądsz zdąży, nie może iść powoli. Miałem także nadzieję, że idąc szybko – szybciej przecież dokądsz dojdę.

[...] – Co jak co – mówiłem sobie – może i nie wyleguję się w takim domu, jak oni, z zielonymi okiennicami, ale chodzić to ja potrafię. – Więc jeszcze usilniej szedłem [s. 146–147].

Błądząc po Wenecji jak po labiryncie, bohater pokrzepia się nadzieją, że w nim, „biednym i nieznanym, nieobytym, młodym, z dalekiego i nieważnego kraju, jest coś, co czeka tylko na okazję, żeby się ujawnić i dorównać temu wielkiemu światu. Nie tylko dorównać, ale i przewyższyć” [s. 154]. Uwarunkowane pochodzeniem poczucie gorszości sprawia, że zwiedzanie miasta urasta do rangi walki o godność. Nie znajdując w sobie niczego, czym mógłby ów świat zadziwić, bohater zaczyna pogardzić Wenecją „przy pomocy kabanosa”, który jako specjalność niedostępna dla „tubylców” pozwala mu czuć się wyjątkowym. Ostatecznie jednak ka-

banos okazuje się orężem zbyt słabym. Utraciwszy swoją jedyną broń przeciw Wenecji w starciu z gigantycznym baleronom, tak wielkim, „że chyba służył celom nie tylko reklamowym, ale także metafizycznym”, bohater postanawia „na oślep rzucić się ku temu światu, zewrzeć się z nim wręcz, pokonać go lub zginąć” [s. 156] i mimo lęku przed kompromitacją decyduje się pójść na przyjęcie, na które zaprosiła go Moniza poznana przypadkowo podczas wędrowki po Lido.

Moment wejścia w wielki świat zostaje w opowiadaniu wyraźnie wyeksponowany. Przybywszy pod „Excelsior” – „modny hotel światowej socjety”, oddzielony od otaczającego go tłumu kordonem policjantów w galowych mundurach, bohater z nieodłączną walizką w ręku stoi w owym tłumie „wpatrzony w przestrzeń światła, tam gdzie był fronton hotelu i podjazd”. Wówczas dostrzega wysłanego przez Monizę Mike’a, „przechadzającego się [...] po wewnętrznym obrębie tego świetlistego kręgu, szukającego kogoś w tłumie”, i domyśliwszy się, że to właśnie on jest tym kimś, stara się zwrócić na siebie uwagę:

Podniosłem rękę i pokiwałem nią, ale mnie nie zauważył, więc mocniej ścisnąwszy walizkę w garści wystąpiłem naprzód. Już miał mnie galowy policjant wpędzić z powrotem w anonimowość, ale Mike dostrzegł to małe zamieszanie, ruszył ku nam i wprowadził mnie w krąg światła i znakomitości. Czuję na sobie spojrzenie tłumu, kiedy tak szliśmy w stronę hotelu, który był jak szklana kula z zamkniętą w środku grołą kryształową [s. 157].

Dzięki zapobiegliwości Monizy bohaterowi udaje się pokonać nieprzekraczalną zdawałoby się granicę oddzielającą go od świata znakomitości i dostatku, których tak bardzo pożąda, jednocześnie nimi pogardzając. Szybko okazuje się jednak, że z mroku anonimowości wydobył się tylko na chwilę. Mike, zaprowadziwszy go do hotelowych ogrodów, odchodzi, zachęcając konwencjonalnie, aby „czuł się jak u siebie w domu”. Pozostawiony sam sobie bohater, oczekując na nieobecną jeszcze Monizę, wybiera od razu „ką-

cik za palmą, mający tę zaletę, że pozwalał [mu] znaleźć się na uboczu, a jednocześnie obok stolika, na którym zgromadzono napoje” [s. 158]. Z tego miejsca obserwuje otoczenie, poczekając się „zbyt pospiesznie” odprężającymi drinkami. Wkrótce spostrzega, że „po drugiej stronie palmy formuje się ośrodek towarzyski całego przyjęcia” i uświadamia sobie, że pomimo całego swojego natężenia, wciąż przebywa „na zewnątrz, podczas kiedy oni są w samym środku świata” [s. 158]. Postanawia więc znaleźć się w centrum uwagi i wkroczywszy „w środek rozbawionego towarzystwa, wykrzykuje, wskazując palcem na zęby trzonowe: «O tu! O, tu, wybili, panie za wolność wybili!»”, chcąc uprzytomnić wszystkim zebranym w sposób pogładowy cierpienia swojego narodu. Gdy skonfundowane towarzystwo, nie doceniwszy martyrologii jego narodu, zaczyna się rozpraszać, rozgniewany bohater rusza w pogoń za uciekającymi, miotając się wśród ogrodowej roślinności.

Oni jednak znikali mi z oczu, ukrywali się w płataninie ścieżek, za parawanami śródziemnomorskiej roślinności. Miotalem się w sieci światła i zieleni. Po tym rajskim ogrodzie niosło się długo moje wołanie ni to skarga, ni to żądanie:

– Wybili, panie, za wolność wybili... [s. 161]

Nie zdoławszy skupić na sobie uwagi innych ludzi, bohater traci orientację w przestrzeni, która przybiera kształt pozbawionego centrum labiryntu, obrazującego brak poczucia tożsamości. Paradoksalnie jednak niefortunny wybrzyk, na powrót wtrącający go w stan nieokreślenia, umożliwia mu ponowne znalezienie się „w samym środku świata”. Wprawdzie podczas przyjęcia nie zyskał uznania zgromadzonego na nim towarzystwa, ale wzbudził zainteresowanie mediów, za sprawą których wcieli się w rolę podsunęłą mu przez gazetę obwieszczającą „wielkimi czcionkami, jak wiadomość o wybuchu wojny”, sensację pod tytułem: „Romans Monizy Clavier z młodym Rosjaninem” [s. 163]. Bycie Rosjaninem daje bohaterowi formę, której brak tak silnie odczuwał, a której nie zapewniało mu jego własne pochodzenie, o czym



w przykry dla siebie sposób przekonał się poprzedniego wieczora. Chcąc za wszelką cenę być kimś, dyskontuje stereotyp, zgodnie z którym „poniżej Rosjanina nie można być ze Wschodu na prawdę” [s. 164]. Zamienia nieatrakcyjny kostium syna cierpiącego narodu na bardziej efektowny, a przede wszystkim przykuwający w jego mniemaniu uwagę prawdziwych Europejczyków, kostium „syna stepu”. Przecistawiając „smętne poletka” swojej „małej ojczyzny, z wierzbą i sosenką, częściowo nizinne, do pewnego stopnia wyżynne, niecywilizowane i mimo wszystko, choć niezupełnie kulturalne” [s. 164] rozległym stepom, uznaje wyższość tych ostatnich i wyższość Rosjanina, przyjmując za oczywisty fakt, iż gazeta, która musi zabiegać o uwagę czytelnika, nie mogła napisać: „Romans Monizy Clavier z młodym obywatelem jednego z małych krajów Europy wschodniej” [s. 164]. Z pełnym zaangażowaniem wciela się w rolę „syna stepu”, przylepiając sobie powieki na ukos plastrem, by mieć „odrobinę skośne oko”. W obawie przed zdemaskowaniem zjada swój paszport i „załatwiwszy jako tako sprawę” swojej tożsamości, zaczyna działać na rzecz podtrzymania względów Monizy.

Oswoiwszy się z rolą Rosjanina, dzięki której jego miejsce w „środowisku zostało przyzwoicie określone”, bohater postanawia przejść się po Wenecji, by w nowej sytuacji „skonfrontować miasto ze sobą” i „sycić się poczuciem przewagi, a w każdym razie równowagi”, którą, jak sobie wyobraża, zdołał osiągnąć. Opowiadanie o tym zdarzeniu przeradza się w eseistyczny wywód na temat relacji między człowiekiem i miejscem. Punktem wyjścia rozważań jest opis doznań związanych z poruszaniem się w przestrzeni miasta, eksponujący jego labiryntową strukturę:

Poruszanie się po Wenecji, czy to wodą, czy pieszo polega na ustawicznym gubieniu stron świata, co jest może jeszcze jedną przyczyną, dla której życie tam wydaje się nierealne, a przez tę sztuczność nieodparcie prawdziwe. Łąd i morze przenikają się stale i nie wiadomo, co z tego powstaje. Wieczorem do tego kołowania i przenikania dochodzą jeszcze światła, przeważnie podwójne, bo odbite w wodzie.

Ruch świateł łączy się z nieporządnym na oko, dziejącym się na wielkiej przestrzeni i według nieskończonej różnorodności ruchem falowania wód. Dzwony i głosy statków, dużych i małych; także należy o tym wspomnieć [s. 169].

Przypłynąwszy z Lido do „właściwej” Wenecji statkiem, bohater zapuszcza się w ten labirynt i przemieszcza się po nim bez wybierania jakiegoś określonego kierunku, ponieważ wszędzie napotyka miejsca, które chce „zmusić do uszanowania” go i „tak je zadziwić, żeby zapomnieli” o nim „poprzednim, biedniejszym” [s. 169]. Szybko jednak przekonuje się, że w konfrontacji z miejscami fakt, iż jego pozycja w środowisku została jako tako określona, okazuje się nieistotny. Czując się niedostrzegany, zaczyna podejrzewać, że jest „im tak samo obojętny jak i przedtem” [s. 169], zarazem jednak nadal przypisuje otaczającej go przestrzeni ukrytą aktywność.

O ile można odmierzać sobie stopień uwagi udzielanej nam przez ludzi: kochają, lubią, szanują, o tyle z miejscami sprawa ciężka. Prawdopodobnie w ogóle nas nie dostrzegają, ale kto je tam wie. I może właśnie ta niepewność zmusza nas do wysiłku, do popisywania się przed tymi miejscami, może dlatego tym bardziej łakniemy z nimi pobratania. Można założyć, że uda się nam uzyskać najwyższe napięcie i najbardziej pochlebny gatunek uwagi ku nam ze strony wszystkich ludzi na świecie. Zostawszy królem świata nie mamy już nic do roboty, jak tylko spakować dostatnie walizki i pojechać do jakiegoś miejsca, na którym nam szczególnie zależy, żeby nas uznało, do miejsca, któremu kiedyś przysięgliśmy rewanż. [...] Tam dopiero zaczynają się podboje [s. 169–170].

Ostatecznie próba konfrontacji z Wenecją kończy się porażką. Samotny spacer po mieście, zamiast wzmocnić w bohaterze poczucie tożsamości, wtrąca go na powrót w stan nieokreślenia. Pozbawiony ludzkiego spojrzenia znów czuje się nijaki:

W każdym razie ja wtedy chodziłem po Wenecji na swoje zmarwienie, bo była to zuchwała przechadzka, wątlilo mnie i nijakościowało coraz bardziej, aż postanowiłem trochę odpocząć. Wyłoniłem się

właśnie z jakiegoś zaułka na łukowaty mostek, przerzucony nad czarnym kanałem, oświetlony latarnią. Miejsce ściśnięte między ścianami martwych pałaców, które jak kosztowne ubrania, ale wywrócone na lewą stronę, podszewką na wierzch, na znak pogardy dla współczesnego świata, odwracały się do mnie tyłem [s. 170].

Z tego stanu nieokreślenia raz jeszcze pomaga mu się wydobyć spotkana niespodziewanie Moniza, która ukazuje mu się na tle przedstawiającego ją plakatu, obnażającego „niższość, gorszość prawdziwej Monizy od jej wyobrażenia” [s. 173]. Ta niedoskonałość wzbudza w nim początkowo złość i niechęć, czuje się bowiem oszukany i zawstydzony, „jak ktoś starający się o rękę wielkiej damy, zastany przez nią *in flagranti* na romansie z kucharką, w dodatku brzydką” [s. 173], zarazem jednak rodzi współczucie i tkliwość, pod których wpływem wciela się w rolę subtelnego kochanka i wraca z Monizą „klasycznym marszem zakochanych” do hotelu, w sferę działania „zbawienego Rosjanina”, i jako Rosjanin udaje się na przyjęcie zorganizowane na jego cześć przez K.M.B.

Przyjęcie w znajdującym się poza Wenecją, usytuowanym na łańcuchu wzgórz pałacu K.M.B. stanowi apogeum sukcesów bohatera w dążeniu do znalezienia się „w samym środku świata”, a jednocześnie przyczynia się do jego porażki. Właśnie wtedy, gdy znajduje się w centrum uwagi, odkrywa, że ludzkie uznanie nie pomoże mu odnaleźć w sobie tego „czegoś”, co pozwoliłoby mu nie tylko dorównać wielkiemu światu, a nawet go przewyższyć. Prawda ta objawia mu się za pośrednictwem groteskowej wizji wywołanej wstrząsem, którego doznaje, gdy ratując się z niezręcznej sytuacji, wymierza lokajowi „potężnego byka w nos”:

Otaczali mnie kołem i wirowali mi przed oczami. Głowy szlachetne, dekolty, przeguby cienkie. Tuż za nimi dal nieprawdopodobna, mgliste gościńce i rzeki, kumulusy. Widać od wstrząsu nabrałem zdolności wizjonerskich, bo wydawało mi się, że oni wychylają się ku mnie z tych kumulusów i wyciągają ręce miłośnie, świecko. A wszyscy podobni do Monizy Clavier, ta sama w nich chciwa bierność zachłanna, zwrócona ku mnie. – Pójdź – wydawali się mówić.

– Jesteś piękny, silny, wspaniały, jesteś nasz. – A jeżeli jestem brzydki, słaby, nędzny? – zapytuję resztką przytomności. – Wykluczone. – Dlaczego? – Bo my cię chcemy podziwiać. Poddaj się tylko i bądź sobie, jakim chcesz, bo i tak ci nic nie pomoże, będziesz zawsze piękny, silny i wspaniały, bo my cię podziwiamy. – Więc to tak? Ale to znaczy, że stwarzając mnie według waszej miłości, unicestwicie mnie takiego, jakim jestem naprawdę. – Tak, to jedyny warunek. Nawet nasz Bóg musi go przyjąć. Cokolwiek by zesłał wiernym, zarazę czy neurodzaj, nic mu nie pomoże, wierni przyjmą wszystko i roztopią go w swojej miłości [s. 177–178].

Powyższy fragment wyraźnie wskazuje na dialogowy charakter *Monizy Clavier* w stosunku do Gombrowiczowskiej koncepcji człowieka stwarzanego przez formę. Bohater Mroźka uświadamia sobie, że inni go stwarzają, a stwarzając, unicestwiają go takiego, jakim jest naprawdę, ponieważ jednak nie czuje się kimś, a nawet – jak wyznaje – nie jest pewien, „czy być sobą w ogóle coś oznacza” [s. 175], nie tylko nie przeciwstawia się narzuconej mu formie, ale kurczowo się jej trzyma, dopóki nie zostaje z niej wbrew własnej woli wytracony. „Wszechodporna” forma Rosjanina okazuje się zbyt słaba w zderzeniu z obojętnością jednego uczestnika przyjęcia – garbusa, który siedząc po lewej stronie bohatera, „nic nie mówił, jadł i garb sobie masował” [s. 178]. To właśnie garbus, komentując anegdotę o Wasylku jednym słowem: „dupa”, przyczynia się do tego, że bohater nie może już dłużej „udźwignąć Rosjanina”:

straszne mdłości dopadły mnie nagle i zburzyły cały mój błogostan. Paszport, mój własny paszport, zjedzony kiedyś przeze mnie... Czy to sztywna, tekturowa okładka okazała się tak niestrawna, czy farba drukarska...

Przypomniałem sobie, kim jestem. Osłabiony fizycznie, zlany zniecka zimnym potem, nie mogłem już udźwignąć Rosjanina. [...] Za chwilę okaże się, kim jestem. Nie może to być, żeby się nie domyślili. Rosjanin zje wszystko i nic mu nie zaszkodzi. Wszystko wytrzyma. W bród przejdzie przez lodowatą rzekę i jeszcze potem zaśpiewa wesole, kiedy ja... Garbus patrzył na mnie uważnie, widząc już we mnie zapewne współnika w ułomności i kalectwie. Krzywda, krzywda, znowu mi zrobili krzywdę. Poczulem złość za moją krzywdę [...].

Moja złość zwróciła się przeciw współbiednikom. Nie mając już dość sił, żeby utożsamiać się dłużej z tym, kogo udawałem, ujrzałem w nich tylko dekadentów ubiegających się uniżenie o względy barbarzyńcy. Jeszcze Rosjanin siedział przed nimi, ale był to już tylko manekin, ja, jego dusza, wyszedłem z niego i spojrzałem jako trzecia osoba. Powróciła narodowa wrażliwość, choć niestety w nieoczekiwanej, fizjologicznej postaci [s. 180].

Utraciwszy sztuczny „środek ciężkości”, który dawała mu forma Rosjanina, bohater znów, jak podczas przyjęcia w „Excelsiorze”, czuje się synem cierpiącego narodu. Jako że nie potrafi przeciwstawić narzuconej sobie z zewnątrz formie formy własnej, powraca do formy również zewnętrznej i go deformującej, ale za to swojskiej i głęboko uwewnętrznionej. Zjadając paszport, nie uwolnił się bowiem od ufundowanej na kompleksach tożsamości narodowej, a jedynie ukrył ją w sobie i to ona wyłącznie go określa. Mimo iż na zewnątrz wciąż jeszcze pozostaje Rosjaninem, bo tak jest postrzegany przez otaczających go ludzi, jego działania determinuje poczucie przynależności do własnego narodu. Świadomość porażki wzbudza w nim potrzebę zemsty za krzywdy własne i reprezentowanej przez siebie zbiorowości. Najpierw pod wpływem impulsu, a następnie już z premedytacją niszczy na chybił trafił zgromadzone w pałacu dzieła sztuki, licząc, że wszystko, co uczyni, pójdzie na rachunek „szerokiej duszy” Rosjanina. Ukryty za Rosjaninem odczuwa jednak strach przed kompromitacją, ponieważ pozwolił, by zawładnęła nim „własna, narodowa dusza, ta snobka, która zaślepiona obawą, że nie znajdzie się w towarzystwie jak należy, brnie właśnie w najstraszniejszą śmieszność i brednię” [s. 182]. Z opresji raz jeszcze ratuje go Moniza, która za pośrednictwem Mike’a przesyła mu liścik, prosząc o natychmiastowy powrót do Wenecji.

Widząc w relacji z Monizą swoją ostatnią szansę, bohater opuszcza przyjęcie, jedzie na wyznaczone przez nią spotkanie na placu Świętego Marka i próbuje przedrzeć się do niej przez zgromadzony na placu tłum wzajemnie się fotografujących turystów.

Wszyscy się odbijają w niebieskawych obiektywach, foto-, tele- i kino-, w oczach bezrzęsych i mechanicznych, przeważnie umieszczonych na piersiach, jak u jednookich cyklopów, którzy według średniowiecznych rycin zamieszkują skraj świata. Poniosą mnie potem, przypadkowego, albo moje ucho czy nogę, utrwalone w kolorach czy też czarno-białe, nieruchomego w zastygłym marszu albo poruszającego się w krótkim spazmatycznym dążeniu na taśmie filmowej, i jakaś rodzina daleko stąd i kiedy indziej pochyli się nade mną jako nad pamiątką z wakacji [s. 188].

Otoczające bohatera zewsząd foto-, tele- i kinoobiektywy, owe „oczy bezręse i mechaniczne”, można uznać za metaforę reifikującego działania ludzkiego spojrzenia, pozbawiającego człowieka integralności. Obraz ten dopełnia przywołaną wcześniej groteskową wizję, która uświadamia bohaterowi, że zabiegając o uznanie wszystkich, nie zapewni sobie trwałego poczucia własnej tożsamości. W tej sytuacji pozostaje mu już tylko nadzieja, że zaistnieje w wielkim świecie dzięki miłosnemu spojrzeniu Monizy, u boku której zamierza uwić sobie ciepłe gniazdko, gdzie będzie mógł żyć spokojnie i dostatnio, górując nad innymi bogactwem horyzontów, wrażliwością i zmysłem historycznym. Jego plany pozostają jednak tylko w sferze marzeń, unicestwione przez spotkanego nieoczekiwanie „rodaka”. Gdy znajduje się już tylko kilka kroków od Monizy, w dzielącą ich przestrzeń wchodzi jakiś człowiek trzymający w ręce tekturową walizkę, która otwiera się, ukazując całą swoją wstydliwą zawartość. Podczas gdy bohater pomaga zebrać „rozrzucone, żalose, wstydlive przedmioty”, by jak najszybciej ukryć je w takiej samej jak jego własna walizce, Moniza znika, on zaś zostaje ze swoim *alter ego* i zamieszkuje wraz z nim „w brudnym hotelu koło dworca kolejowego, w pokoju bez okna” [s. 190].

Niepowodzenie bohatera w jego dążeniu do samookreślenia wynika stąd, iż czując się nikim, jednocześnie wątpi, że w ogóle można być sobą, i dlatego próbuje określić siebie w ramach relacji społecznej. Szuka siebie poza sobą. Okazuje się jednak, że, jak to lapidarnie stwierdził Mrozek w *Dzienniku*: „Z zewnątrz nie przyj-

dzie nic”<sup>13</sup>. Zwłaszcza wtedy, gdy jest się więźniem stereotypów, a w tych bohater *Monizy Clavier* tkwi po same uszy. Nie kocha Monizy, a jedynie wyobrażenie o niej, do czego zresztą otwarcie się przynajmniej:

Teraz, kiedy myślę o tym spokojnie, dochodzę do przekonania, że Monizy Clavier w ogóle nie było. Nie było jej takiej, jak objawiła mi się wtedy na mostku, żywa, z niedostatecznym makijażem. Istniała tylko ta z plakatu, nieśmiertelna złota. Ona była Wenecją, laguną, sławą i zagranicą. Prawdopodobnie, gdyby ta sama – i tylko ta sama – fizyczność objawiła mi się w moim kraju, nie konno, ale w przedziale wagonu kolejowego drugiej klasy, nie w towarzystwie Jerry’ego, Mike’a z Hollywoodu, ale swojego wuja jedzącego kanapki z jajkiem na twardo, w ogóle nie zwróciłbym na nią uwagi i do niczego by nie doszło. Ale na początku, mimo wszystko, aż do tego spotkania na mostku, wcale się w niej nie kochałem [s. 174].

Wbrew temu, co sugeruje ostatnie zdanie, nie kochał się w niej także później, a jedynie wcielił się w rolę zakochanego. Marzenia o przyszłym życiu w Hollywood u boku sławnej aktorki, jakim oddaje się podczas powrotu do Wenecji z przyjęcia u K.M.B., demaskują zarówno jego prawdziwy stosunek do Monizy, mającej zapewnić mu wygodne i dostatnie życie w wielkim świecie, jak też usidlenie w stereotypowych wyobrażeniach na temat Zachodu. O ograniczeniach wynikających z tych wyobrażeń tak oto pisał Mrozek do Błońskiego w trakcie pracy nad opowiadaniem, odsłaniając częściowo autorską intencję i wskazując na zakorzenienie utworu w osobistych doświadczeniach:

Straszne jest ciśnienie stereotypu wytworzonego przez Polaków o Zachodzie. Trudno, ale nie można wiedzieć, nie widząc i słysząc, zwłaszcza że stereotyp ciśnie. A nawet trzeba wyjechać nie raz i nie dwa, trzeba przebić się przez pewien podstawowy typ wyjazdu, żeby to mieć za sobą. A Polak, który się nie przebił [...], wytwarza sobie nieuchronnie pewien typ samoobrony, który z kolei kaleczy go i skazuje na rodzaj przymierza z paką naszą rządową. I to staram się jakoś

---

<sup>13</sup> S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1, s. 77.

napisać w utworze. Dużo by o tym mówić, wymienię choćby, że taki Polak nie jest w stanie spojrzeć spokojnie na to i na tamto uwięziony w nieszczęsnej manii porównawczej; w nic nie znaczącym pojęciu „ustrojów” zdyszany od usiłowania, żeby sobie wytłumaczyć, kiedy przekracza granicę w drodze powrotnej, że jednak u nas... itd., żeby sobie, biedakowi, jakoś ułatwić, jakoś się obronić. Zresztą z pomocą przychodzi w tym Polakowi jego tradycyjna głuchota i ślepotą na innych<sup>14</sup>.

W *Monizie Clavier* „ciśnienie stereotypu wytworzonego przez Polaków o Zachodzie” metaforycznie obrazuje hotelowy pokój bez okna, znajdujący się na końcu korytarza, pod schodami, oświetlony nagą żarówką, zwisającą „z sufitu jak sonda z dna innego [...] świata” [s. 191]. Zamknięta przestrzeń pokoju pozostaje w opozycji do przestrzeni otwartej, w której bohater, idący bez celu po Lido, znajduje się na początku opowiadania i w której czuje się nieokreślony. Mimo iż tak usilnie próbował usytuować się „w samym środku świata”, ostatecznie się od niego izoluje. Wprawdzie zdarza mu się marzyć, że uwalnia się od swego towarzysza, z którym naprzemiennie walczy i toczy rozmowy „o różnych sposobach przyrządzania śledzików”, ale gdy pewnego razu udaje mu się zamknąć go w koszu na bieliznę, wypuszcza go w końcu wyczerpany „wyobrażaniem sobie możliwości”. Dzielony z rodakiem pokój zapewnia mu poczucie bezpieczeństwa, ponieważ w tej przestrzeni jest kimś określonym, zarazem jednak czyni go ślepym i głuchym na innych, odcina od otaczającego ten pokój świata:

Potem raz tylko wydawało mi się, że wszystko zacznie się od początku. Było to w tej samej alei, gdzie po raz pierwszy spotkałem Monię. Nawet niepokoiłem się, co ja zrobię z moim towarzyszem, jak przedstawię go wytwornej trójce, która za chwilę ukaże się konno. Toteż odetchnąłem z ulgą, kiedy po chwili nasłuchiwania stwierdziłem, że żaden tętent się nie rozlega. Ani głosy mew, ani syreny statków, ani dzwony kościołów, ani szum morza. Nie rozlega się w ogóle nic [s. 192].

---

<sup>14</sup> J. Błoński, S. Mrozek, *Listy*, s. 69–70.



Na marginesie warto odnotować, że w pokoju podobnym do tego, w którym bohater *Monizy* zamieszkuje z przypadkowo spotkanym rodakiem, toczy się akcja powstałych ponad dziesięć lat później *Emigrantów*. W dramacie tym konflikt między skazanymi na siebie emigrantami – zobrazowany w opowiadaniu w sposób groteskowy, podkreślający stereotypowy charakter relacji – przeraża się w psychomachię, w trakcie której „obaj przeciwnicy osiągną [...] pełny wymiar człowieczeństwa”<sup>15</sup>. Inaczej niż w przypadku *Monizy*, przestrzeń zamknięta, separująca protagonistów od reszty świata staje się przestrzenią spotkania z drugim człowiekiem.

\* \* \*

Lektura *Dziennika* i korespondencji Mrożka z Błońskim pozwala czytać *Monizę Clavier* jako świadczącą o głębokim autokrytycyzmie rozprawę jej autora z samym sobą. W przywołanym wcześniej liście do Błońskiego kąśliwą refleksję na temat ograniczających Polaków stereotypowych wyobrażeń o Zachodzie dopełnia wyznanie:

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 wybaczyć<sup>16</sup>.

Pobyty w Chiavari, zaplanowany jako możliwie najdłuższy, pozwolił Mrożkowi uwolnić się od ekscytacji samym faktem przebywania za granicą, jednocześnie jednak wzmógł w nim potrzebę

---

<sup>15</sup> S. Gębala, „Emigranci” – arcydzieło dramaturgii *Ja i Ty*, w: tegoż, *Teatralność i dramatyckość*. Gombrowicz – Różewicz – Mrozek, Bielsko-Biała 2005, s. 222.

<sup>16</sup> J. Błoński, S. Mrozek, *Listy*, s. 70.

określenia siebie jako człowieka i pisarza. W *Dzienniku* pod datą 29 października 1963 roku autor nieukończony jeszcze wówczas *Monizy* zanotował:

Zasadnicza jest sprawa mojego pisania.

[...]

W każdym wypadku – jako mój temat, mój ton, materiał i krzesiwo, mogę postawić tylko jedno: konfrontacja mnie, który wyrosłem stamtąd, z tutaj. Stosunek mnie, człowieka, do świata, moje zdenerowanie z całym światem, jako człowieka, który jest Polakiem. Tam zbyt wielkie było ciśnienie Polaka. Byłem bardziej Polakiem człowiekiem niż człowiekiem Polakiem. To mogłoby się wydać interesujące tutejszym<sup>17</sup>.

Formułując w ten sposób zasadniczy problem swojej twórczości, Mrozek miał świadomość tego, iż podąża tropem Gombrowicza, czemu dał bezpośrednio wyraz w kolejnym dziennikowym zapisku, w którym uwagi na temat konfrontacji z całym światem „człowieka Polaka”, a nie „Polaka – człowieka z Polski”, opatrzył następującym komentarzem: „W tym być może naśladuję Gombrowicza (jakie tam może, na pewno), ale po co wreszcie Gombrowicz żyje, jeżeli nie po to, żeby inni myśleli” [s. 45].

Nie ulega kwestii, że odczytanie *Monizy Clavier* jako utworu, w którym Mrozek rozprawia się z własnymi kompleksami, odsłania tylko jeden spośród wielu wymiarów opowiadania i nie wyczerpuje jego potencjału semantycznego. Metaforyczność fabuły oraz przestrzeni przedstawionej, a także występowanie metafor przestrzennych na płaszczyźnie narracji decyduje o wieloznaczności utworu, który poddaje się także bardziej ogólnej wykładni. Na uniwersalną wymowę opowiadania Mrozka wskazuje Marcin Wołk, który odczytuje je jako „diagnozę współczesnej cywilizacji” i zarazem „fabularyzowany traktat o paradoksach ludzkiego istnienia”<sup>18</sup>. Trafnie

---

<sup>17</sup> S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1, s. 44.

<sup>18</sup> M. Wołk, „Zakochać się bezpiecznie”, s. 208.

wskazując na istotną rolę symboliki przestrzennej, badacz przeżycia jednak, moim zdaniem, funkcję pojawiającej się w utworze Mrożka figury labiryntu. Niewątpliwie figura ta jest w *Monizie* znakiem utraty tożsamości, ale nie tylko w przestrzeni labiryntowej bohater opowiadania czuje się nieokreślony. Podobnie oddziałuje na niego przestrzeń otwarta, gdy znajduje się w niej sam, pozbawiony ludzkiego spojrzenia. W moim przekonaniu zasadniczą rolę w ewokowaniu tożsamościowych problemów bohatera odgrywa przejawiająca się na płaszczyźnie narracji metafora „środku”. Obrazując sposób myślenia i postrzegania rzeczywistości, jest ona wyrazem dążenia bohatera do określenia siebie i swojego miejsca w świecie, który postrzega on wyłącznie w wymiarze społecznym. Czytana na pewnym poziomie ogólności *Moniza*, obnażając ograniczającą siłę stereotypów, traktuje o braku poczucia własnej odrębności i wynikającej z tego braku niemożności przeciwstawienia się formie zewnętrznej narzucanej przez społeczeństwo.

*Moniza Clavier*, którą obok *Tanga* Mrożek zaliczył do „polskich pomysłów”, była w odczuciu jej autora utworem zamykającym pewien etap jego twórczości. W *Dzienniku* pod datą 14 czerwca 1964 roku pisarz zanotował:

*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<sup>19</sup>.

W istocie *Moniza*, analizowana w kontekście innych opowiadań z tomu *Dwa listy*, powstałych również w Chiavari, ale niemal trzy lata później, pod koniec pobytu Mrożka na Rivierze, różni się od nich znacząco, jeśli chodzi o sposób ujęcia problemu tożsamości. W opowiadaniach: *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie, Ci, co mnie niosą, Błazen* i *Ten, który spada*, problem ów ukazywany jest już z innej perspektywy. Utwory te świadczą o – jak to określił Jan

---

<sup>19</sup> S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1, s. 110.

Błoński – „wsiebiewstąpieniu” pisarza, który skupia się w nich na czystej świadomości, jednostce, sobie samym i „owej tajemnicy, co nas otacza i może nawet nami rządzi”<sup>20</sup>. Podobnie jak w *Monizie Clavier*, wyrażeniu problemów tożsamościowych bohaterów służą w przywołanych tu opowiadaniach metafory przestrzenne, są one jednak nośnikami innych znaczeń. Obok metafory „środka” pojawiają się tu kategorie „góra” i „dół”, które, wprowadzając porządek wertykalny, obrazują dążenie bohaterów do określenia siebie i swojego miejsca w świecie postrzeganego w wymiarze egzystencjalnym i metafizycznym<sup>21</sup>.

To Be “in the Very Middle of the World”.  
Spatial Metaphors in *Moniza Clavier* by Sławomir Mrożek

Summary

The article analyses spatial metaphors occurring in Sławomir Mrożek’s *Moniza Clavier*. Reading the story as the writer’s settlement with himself, the author underscores the key role of the metaphor of “the middle” in evoking the problem of identity, thematised in the text, presented in the way different from the other stories in the volume *Dwa listy* (Two Letters).

---

<sup>20</sup> J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, w: tegoż, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995, s. 158.

<sup>21</sup> Funkcje metaforyki przestrzennej w przywołanych tu opowiadaniach analizuję w artykule *Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mrożka z tomu „Dwa listy”*, opublikowanym w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012.

Małgorzata Mikołajczak  
Uniwersytet Zielonogórski

## Nie-miejsce pod arkadyjskim szyldem

Historia miejsc i nie-miejsc pisze się dalej<sup>1</sup>.

Wojciech Józef Burszta

Arkadia to największe centrum handlowe w Polsce, odwiedzane rocznie przez ponad 21 mln Klientów. Flagowe sklepy polskich i światowych marek, eleganckie restauracje i kawiarnie, kino, centrum medyczne [...] Od 2004 roku przyciąga rzesze Klientów niezwykłą atmosferą, wygodą zakupów i najbogatszą ofertą w stolicy<sup>2</sup>.

Zamieszczoną w Internecie reklamę warszawskiej galerii handlowej, jeden z przykładów deterytorializacji współczesnej kultury,

---

<sup>1</sup> W.J. Burszta, ze wstępu do książki M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2011, s. XIII. Artykuł został pierwotnie zaprezentowany na konferencji pt. *Geografia i metafora*, która odbyła się w maju 2012 roku na Uniwersytecie w Białymstoku. Niedawno (już po napisaniu tego tekstu) ukazał się artykuł Hanny Gosk, który porusza problem nie-miejsc na Ziemiach Odzyskanych (H. Gosk, *Nie-mieszkańcy, nie-miejsca. Literackie ślady powojennego osadzania się „gdzieś” ludzi „skądś”*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków 2012, s. 193–208). Terminem „nie-miejsce” posługuje się też w odniesieniu do Gliwic Ilona Copik (*Miasto podróżników, miasto pomieszanych języków. Literackie Gliwice Adama Zagajewskiego, Juliana Kornhausera i Henryka Wańka*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, s. 376).

<sup>2</sup> <http://www.arkadia.com.pl/W/do/centre/o-nas> [dostęp 14.05.2012].

można by – w kontekście podjętego przeze mnie tematu – potraktować jako symptom węższego zjawiska: transformacji arkadyjskiej metafory i przemieszczenia się jej znaczeń z obszaru sztuki w hiperprzestrzeń masowej konsumpcji. Sieci handlowe, ale też sieci hoteli czy biura podróży pod szyldem arkadii skupują marzenia i oferując substytut duchowej idylli, przyciągają ponowoczesnego arkadyjczyka, czyli konsumenta. Czym jest współczesna arkadia? Atraktozem. Enklawą dobrobytu, która kusi wyjątkowym klimatem, luksusem, wygodą, w której odwieczna tęsknota zastąpiona zostaje epifanią chwili. Mówiąc inaczej – mit „wiecznej szczęśliwości” spełnia się w przestrzeni efemerycznej, płynnej, tymczasowej, w przestrzeni, którą Marc Augé nazywa „nie-miejscem”. W klasycznym już eseju badacza czytamy:

Jeśli jakieś miejsce można definiować jako tożsamościowe, relacyjne i historyczne, to przestrzeń, której nie można zdefiniować ani jako tożsamościowej, ani jako relacyjnej, ani jako historycznej, definiuje nie-miejsce<sup>3</sup>.

Nie-miejsca to charakterystyczne dla najnowszej fazy zachodniej kultury (nadnowoczesności/hipernowoczesności) obszary anonimowe, nie do zamieszkania, takie jak supermarket, centrum rozrywkowe, dworzec. Jeśli wśród ich nazw własnych pojawia się słowo „arkadia”, to – jak można przypuszczać – także z tego powodu, że miejsca i nie-miejsca tworzą palimpsesty, są „ulotnymi biegunami”, z których „pierwszy nigdy całkowicie się nie zatarł, drugi nigdy się nie dopełnia”<sup>4</sup>. W relacji arkadii i nie-miejsca bieguny, o których pisze Augé, działają podobnie jak magnes, a siłą dośrodkową zawiaduje mechanizm „różnicującej identyfikacji”. „Różnicującej”, bo antropologicznie puste nie-miejsce apeluje o tożsamość zakorzenioną w tradycji, wypełnioną treściami kultury. Arkadyjska inkarnacja użycza mu swojej licencji i tu paradoksalnie

---

<sup>3</sup> M. Augé, *Nie-miejsca*, s. 53.

<sup>4</sup> Tamże.

dochodzi do utożsamienia. Jako *loci communes* Arkadia ma bowiem status czysto kulturowy: jest wszak miejscem „bez miejsca” (i „bez czasu”), które tak jak hipernowoczesne nie-miejsce kieruje się w stronę bliskiego, możliwego, aktualnego „tu i teraz”<sup>5</sup>. Z tego powodu przestrzenna formuła arkadii zdaje się wyjątkowo atrakcyjna dla nie-miejsc pretendujących do miana „miejsca szczęśliwego”. Arkadyjskie inkarnacje są tu maską, kostiumem, wytworem strategii zakorzeniającej. Wyrastają z pragnienia, by efemeryczne, prowizoryczne, przechodnie przemienić w „tożsamościowe, relacyjne, historyczne”, obce w swojskie, nieznanne – w znajome; odwołując się do rozróżnienia Yi-Fu Tuana: przestrzeń przeobrazić w miejsce<sup>6</sup>.

Jak się wydaje, wyżej scharakteryzowaną relację między Arkadią i nie-miejscem można – upraszczając zagadnienie – odnieść do prób przeszczepienia arkadyjskiej metafory na ziemię lubuską. Wychodząc z tego założenia, spróbuję przyjrzeć się tej paraleli oraz jej literackim wykładnikom w utworach miejscowych (tj. zamieszkujących lubuskie nie-miejsce) autorów. Przedmiotem mojej analizy będą utwory prozatorskie opublikowane w latach powojennych, głównie w tym okresie, kiedy proces osadnictwa na ziemiach zachodnich został zakończony (lata 60. i 70.) i zaczął przeobrażać się w literacką legendę. Jako że interesować mnie będzie przede wszystkim wyżej wspomniany mechanizm aplikacji, na uboczu zostawiam bogatą metaforykę arkadyjską pojawiającą się w utworach lubuskich pisarzy. Liczne inkarnacje arkadyjskiego motywu (aktywizujące semantykę *locus amoenus*, raj – Edenu, ogrodu, ziemi obiecanej etc.) mogłyby być przedmiotem osobnej rozprawy.

---

<sup>5</sup> Por. *Słowo wstępne*, w: *Staropolskie Arkadie*, red. J. Dąbkowska-Kujko, J. Krauze-Karpińska, Warszawa 2010, s. 8.

<sup>6</sup> Por. Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

\* \* \*

W lubuskiej mitologii arkadia stała się mitem, organizującym nadrzędny sens kulturowy regionalnej przestrzeni – do roku 1945 niemieckiej, po roku 1945 określanej mianem „odzyskanej”. Na jej produktywność wpływ miały zarówno działania, charakterystyczne dla promocji każdego regionu (gdyż każdy region aspiruje do miana arkadii), jak i wyżej wspomniane polityczne tąpnięcie, które przeobraziło ten obszar w nie-miejsce, tj. w przestrzeń tranzytywną, tymczasową, niczyją.

Zmiana atrybucji (z „niemieckiej” na „poniemiecką”, „polską”, „odzyskaną”) naruszyła mechanizm identyfikacji i w sferze praktyk symbolicznych zaowocowała semantyczną wyrwą. Niebezpiecznie zaraz po wojnie przyłgnęło do ziemi lubuskiej określenie, które mogłoby być jej pseudonimem – „biała plama”<sup>7</sup>. W geografii mianem tym oznaczano tereny nieodkryte, nieznanne, na mapie całkowicie białe. Wbrew intencjom polityków, którzy pierwsi użyli tego sformułowania, jego sens objawia się w kontekście historii, gdzie „biała plama” dotyczy zamierzonych niedomówień, przeinaczeń, przekłamań. W tym wypadku historyczne przekłamanie zasadało się na hiperboli i ekstrapolacji, tj. podporządkowaniu opowieści o przeszłości zachodnich Ziemi Odzyskanych jednej dominującej narracji – mitu piastowskiego, w związku z czym treści nieobjęte kartografią „myśli zachodniej” zostały z powojennej mapy wymazane.

---

<sup>7</sup> Por. B. Soliński, *Z okazji pięćciolecia*, w: *Literatura na Ziemi Lubuskiej*, red. T. Kajan, J. Koniusz, W. Korcz, Zielona Góra 1968, s. 68. O popularności tego określenia w latach powojennych świadczy fakt, że o „białej plamie”, powołując się na zachodniego polityka, mówi jeden z bohaterów powieści Natalii Bukowieckiej pod tytułem *Rubież* (Gorzów 1998, s. 160), a warto zwrócić uwagę, że sygnałny, drukowany w prasie odcinek *Rubieży* reklamowano jako „fragment powieści o polskim Zachodzie pt. *Biała plama*”. W późniejszym okresie część funkcji tego określenia przejęło wyobrażenie lubuskiego trójkąta bermudzkiego. W latach 80. nazywano tak teren między Żaganiem a Krosnem (oraz trzecią miejscowością, wskazywaną jako Żary, Świętoszów bądź Gubin), głównie dlatego, że zsyłano tam do jednostek na szkolenie wojskowe studentów, którzy byli niepokorni politycznie (tę informację zawdzięczam Tomaszowi Cieślakowi).



„Białą plamą” rządziła racja polityczna: nowa, nieznana ziemia, jak o niej mówiono, miała być w założeniu *terra incognita*. Dopiero jako miejsce wyczyszczone ze znaczeń, semantycznie transparentne mogła stać się otwarta i chłonna na nowe znaczenia. W takim „miejscu bez właściwości”, które nie pozwalało się określić „ani jako tożsamościowe, ani jako znajome” i o którym tylko w pewnym wąskim zakresie można było mówić jako o „historycznym”, miała szansę powieść się socjalistyczna idea społecznej utopii; „zagnieździć” odwieczny sen ludzkości o raju oraz ziemi obiecanej.

Z nie-miejscem łączy ziemię lubuską także tranzytowość przestrzeni – usytuowanej na pograniczu, przechodzącej z rąk do rąk, anektowanej i odzyskiwanej, zagrabianej i odbijanej, a w związku z tym będącej też obszarem nieustannych dyslokacji, migracji, przemieszczeń, natomiast po wojnie poskładanej jak mozaika z fragmentów historycznie odrębnych obszarów należących niegdyś do Śląska, Brandenburgii, Wielkopolski, Pomorza Zachodniego. „Przechodniość”, która zrosła się z historią tej ziemi, pogłębił proces migracji związany z powojennym zasiedlaniem zachodnich terenów. „Mój staruszek, osiadając na zachodzie, czuł się trochę jakby NIGDZIE, miał kompleks Jana bez Ziemi”<sup>8</sup> – pisze Janusz Olczak w jednym z opowiadań. I choć w PRL-owskiej Polsce nietrudno było o takie samopoczucie, lubuskie „NIGDZIE” zdaje się naznaczone szczególnie. Ziemia lubuska – *res nullius*, ani swoja, ani obca, z dziurawą historią, bez znaków charakterystycznych krajobrazu – dla tych, którzy się na niej osiedlali, okazywała się obszarem prowizorycznie tylko zagospodarowywanym. W tych kategoriach charakteryzuje proces adaptacji osadników ze Wschodu Zdzisław Mach, pisząc o „niechcianych miastach”:

Niezrozumienie nowej ziemi i jej kultury spowodowały klęskę prób gospodarowania [...] kiedy nie trzeba było remontować domów, wystarczyło poszukać jeszcze nie zajętych i się przenieść, kiedy nie warto

---

<sup>8</sup> J. Olczak, *Z Krzyża zdjęty*, w: tegoż, *Stwe skrzydła. Opowiadania*, Poznań 1975, s. 14.

było inwestować w ziemię, bo przecież nie wiadomo, jak długo przyjdzie na niej mieszkać, a wokół słychać tylko ostrzeżenia przed odwetowcami niemieckimi, nic dziwnego, że osadnicy, mając od początku do Ziemi Zachodnich stosunek negatywny, nie starali się przekształcić swojej nowej przestrzeni fizycznej w przestrzeń symboliczną będącą dla nich bliską, zrozumiałą, nadającą się na bazę i ramy nowej tożsamości<sup>9</sup>.

Ukazaną przez badacza sytuację znajdziemy na kartach lubuskiej literatury. W *Kwartale bohaterów* Zdzisława Morawskiego, książce opowiadającej o zasiedlaniu lubuskich terenów, tytułowi bohaterowie podziwiają nową ziemię, ale ani myślą, by ją uprawiać:

Ziemia dojrzewająca, owocująca kłosami, szumiąca leniwie w pogodne dni, była w ich rozmowach przedmiotem zainteresowania, jak ciekawostka, którą oglądali codziennie, bez pasji, jak szanowaną, lecz cudzą własność. Nie obsiali pola, które miało przynieść plon<sup>10</sup>.

Komentując nieróbstwo osadników (którymi są do niedawna skrywający się w lesie partyzanci), narrator pisze o rozleniwieniu, bierności i oczekiwaniu na gotowe. To zachowanie uzasadnione jest tyleż żołnierską profesją i brakiem doświadczenia w pracy na roli, co przeświadczeniem o obcości ziemi – nie swojej, czyli takiej, którą można eksploatować bez dbałości o przyszłość – pędząc bimber, bawiąc się, żyjąc „tu i teraz”. W tej perspektywie ziemia lubuska jawi się niczym wielka karczma, w której strumieniem leje się alkohol. Warto zauważyć, że motyw alkoholu (bimbru, brachy) pojawia się niemal w każdej opowieści o pierwszych powojennych latach i stanowi nieodłączny komponent osiedleńczej codzienności. „Piwo i bimber nie skaleczy, ale z ran ciebie wyleczy”<sup>11</sup> – przytacza jedną z dewiz powojennego osadnika Janusz Olczak. Łatwy dostęp

---

<sup>9</sup> Z. Mach, *Niechciane miasta. Migracja i tożsamość społeczna*, Kraków 1998, s. 148.

<sup>10</sup> Z. Morawski, *Kwartal bohaterów*, Łódź 1965, s. 126.

<sup>11</sup> J. Olczak, *Powrót z wujem*, w: tegoż, *Siwe skrzydła*, s. 113.

do rozweselających trunków czyni też z ziemi lubuskiej miejsce permanentnej rozrywki, nowy raj na ziemi. W opowiadaniu *Hulają bez pamięci* Trziszka tak komentuje osadniczą „zapustną hulankę”:

Tutaj nauczyli się rozpusty, tak zwyczajnie, jedno od drugich. Jak od czasu do czasu nie pohulają, poprzytupują, to życie swojej racji nie ma. Ale kiedyś miało i nikogo nie czepiała się hałyba. Chyba ta jazda z jednego końca świata w drugi, taka rozbijająca, odebrała ludziom dawny pomysłuńek. Wszystkim proklato chce się tańczyć, bez końca tuniu, tuniu<sup>12</sup>.

O atrakcyjności ziemi lubuskiej decydowały również – czy raczej przede wszystkim – względy materialne. Osadnicy, o których pisze Morawski, liczyli na to, że będą mogli szybko się wzbogacić:

Przewracali słomę po stodołach, kłuli ziemię szpikulcami, opukiwali ściany, kopali w piwnicach, zaglądali pod belki na strychach, włązili na czworakach do różnych zakamarków, nawet śmietnikom nie przepuścili, bo oni, gdyby mieli coś do ukrycia, chowaliby w miejsce najbardziej niepozorne, zasmrodzone, w stertę gnoju, gdzie nikt nie powinien szukać<sup>13</sup>.

Jeden z nich znajduje w piwnicy kosztowności i złoto, drugi – kosz z porcelaną i kryształami. Odkryć tu można także inne skarby, np. przysypany sianem samochód, zamurowany za ścianą stodoły traktor. Ten produktywny motyw skarbu ukrytego na Ziemiach Odzyskanych, pojawiający się zarówno w literaturze, jak i w filmie (np. *Wilcze echa*, *Prawo i pięść*), twórczo adaptuje Trziszka. Jego bohaterowie „czerpali ze skarbów ukrytych w ziemi”, odnajdując w sypkim piasku „wędkonkę i peklowane mięso w słoikach” („wystarczyło brać długi drut i dziobać pod szkopami w piasku, raz przy razie, aż stal trafiła na twardość – skarby. Myśleli, że wszystko

---

<sup>12</sup> Z. Trziszka, *Hulają bez pamięci*, w: tegoż, *Wielkie świniobicie*, Warszawa 1965, s. 171.

<sup>13</sup> Z. Morawski, *Kwartal bohaterów*, s. 35.

im się należy za lata poniewierki, strachu”<sup>14</sup>). Jednak najcenniejszym i ogólnie dostępnym bogactwem, pokazuje pisarz, była sama ziemia, obdarzona mianem „największego skarbu”. W reportażach zatytułowanych *Podróż do mojej Itaki* opowieść o adaptacji na ziemi lubuskiej wpisana została w mityczny scenariusz wyprawy Argonautów. W tej opowieści złotym runem okazuje się tyleż „tłusta ziemia”, co jej naturalne bogactwo – złoża miedzi:

Powtórzyła się historia z mitu greckiego o zdobywcach skarbu – złotego runa strzeżonego przez króla Kolchidy Ajetesa [...] Na ziemi głogowskiej ten mityczny obraz otrzymał nowe wcielenie. Nowi przybysze osiedlali się w Górkowie, pokonywali życiowe trudności, które wciąż się piętrzyły. Pól strzegły złowrogieminy<sup>15</sup>.

W tej awanturycznej wersji narracji założycielskiej ziemia lubuska stawała się zdobyczą i łupem. Po wojnie przybywali tutaj szabrownicy, jak gdyby chcąc potwierdzić nieprzypadkową zbieżność brzmieniową słów „rubież” i „grabież”. Jeden z nich, bohater opowiadania pt. *Z Krzyża zdjęty* Olczaka, dzięki plądrowaniu ponemieckich domów pędzi dziś bogaty i bezpieczny żywot. Także osadnicy, o których mowa w wyżej przywoływanym *Kwartale bohaterów*, parają się szabrowaniem, plądrując okoliczne wioski. Narrator nazywa ich „kłusownikami”:

Od czasu do czasu niektórzy z byłych kłusowników znikali. Wracali po jednym, dwóch dniach, a wtedy reszta czekała ich z niecierpliwością, wiadomo bowiem było, że poszli po zaopatrzenie. Bóg i w tym im pomagał. Więc po cóż mieli kłopotać się o zboże stojące jeszcze na pniu? Dobro wchodziło samo w rękę. Po powrocie handlowali z Młynarzem, biorąc worki rosyjskiej mąki za kury i wieprzki, a czasem jakieś graty przywleczone nocami do Leśnej<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Z. Trziszka, *Wschodzący dzień*, w: tegoż, *Żyłasta ręka ojca*, Poznań 1967, s. 100.

<sup>15</sup> Z. Trziszka, *Tryptyk lubuski*, w: tegoż, *Podróże do mojej Itaki*, Warszawa, s. 19, 20.

<sup>16</sup> Z. Morawki, *Kwartal bohaterów*, s. 127.

Taki „łupieżczy” charakter miały nie tylko indywidualne wyprawy. Powojenna władza rabunkowo eksploatowała zachodnie tereny, rujnując zabytki, wywożąc cegły na odbudowę Warszawy, przejmując kontyngenty zboża. Rację polityczną tych działań, czyli „sens wielkiego ogólnokrajowego gospodarowania”, tłumaczy podwładnemu jeden z bohaterów Morawskiego: „Prawda, że za zboże byśmy dużo dostali, ale musisz zrozumieć, że nasz powiat nie jest odrębnym państwem. Musimy wysyłać zboże i tam, gdzie ludzie głodują”<sup>17</sup>. Można powiedzieć, że ziemia lubuska była wielkim magazynem: materiałów budowlanych, urzędzeń gospodarczych, sprzętu. Supermarketem, który przez pierwsze powojenne lata prowadził szerokoasortymentową i całodobową wyprzedaż za cenę biletu (lub benzyny) do Kożuchowa, Gorzowa, Nowej Soli czy Zielonej Góry.

Zaraz po wojnie obok tych, którzy ściągali tu, by objąć pozostawione przez Niemców gospodarstwa, przyjeżdżali także ludzie skuszeni obietnicą przygody, jaką była wyprawa na egzotyczne nieznane tereny.

Czyż to nie w tych przeludnionych miejscach, w których krzyżują się bezwiednie tysiące pojedynczych dróg, przetrwało coś z nieokreślonego czaru dzikich terenów, nieużytków i placów budów, dworcowych peronów i poczekalni, gdzie gubią się kroki, wszystkich tych przypadkowych miejsc i miejsc spotkań, w których można przez chwilę odczuwać nadal aktualną możliwość przygody<sup>18</sup>

– pyta Augé. Taką podniecającą przygodą kusila ziemia lubuska, gdzie „[k]ażdy dzień, każda nawet godzina przynosiła nowe wydarzenia. Szaleńcze tempo rozkwitu Zachodu oszałamiało i wciągało w swój wir”<sup>19</sup>. A lubuska przygoda polegała i na tym, że mieszkańcy nowo zasiedlanych terenów częstokroć wcale się nie znali

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 175.

<sup>18</sup> M. Augé, *Przedmowa*, w: tegoż, *Nie-miejsca*, s. XVIII.

<sup>19</sup> N. Bukowiecka, *Rubież*, Gorzów Wlkp. 1998, s. 42.

i łatwo było im wchodzić w nowe role. Z powodzeniem można tu było ukryć przeszłość, sfalszować metrykę, a nawet zmienić swą tożsamość. Tak na przykład bohater *Kwartetu bohaterów*, młynarz, wyjeżdża na Ziemię Odzyskane, aby ukryć hańbiącą przysgodę swych córek. Marysienka, o której opowiada *Szyld pisany antykwą*, w nowo zasiedlonym miasteczku pragnęła uchodzić za dawną szlachciankę. „Z takim przekonaniem mówiła o swojej świetnej przeszłości, że trudno jej było czasami nie wierzyć”<sup>20</sup> – komentuje narrator, podsumowując tę mistyfikację słowami innego bohatera: „Wuj Waław twierdzi, że nareszcie spełniły się czasy, kiedy kucharki skutecznie mogły udawać hrabiny i nikt nie żądał dokumentów, bo nie tylko hrabinom pogięły papiery rodowe”<sup>21</sup>.

Po wojnie działał tu mechanizm, który z nie-miejsca czyni rodzaj parentezy przyjmującej codziennie coraz to więcej jednostek. Urodzonych na tych terenach Lubuszan było bardzo mało (w pierwszym pokoleniu osadników określenie „rdzenny Lubuszanin” jest oksymoronem), a „Dziki Zachód” był miejscem wzmożonej migracji, „tam każdy skądś przyjechał, jedni z bliska, drudzy z bardzo daleka”<sup>22</sup> – pisze Zbigniew Ryndak. Lubuska arkadia przyciągała przybyszów, ale często nie potrafiła ich zatrzymać. Tak działo się m.in. z pisarzami, którzy spłaciwszy literacki trybut „nowej ziemi”, „dawali drapakę”<sup>23</sup> i migrowali do większych ośrodków: Poznania, Krakowa, Lublina, Warszawy. Ta prawidłowość dotyczyła autorów, którzy ściągnęli tu jako forpoczta kultury: Władysława Korczaka, Eugeniusza Wachowiaka, Bolesława Solińskiego, Tadeusza Jasińskiego. Ale i młodszy od nich pisarze, tacy jak Zygmunt Trziszka, Janusz Olczak czy Andrzej K. Waśkiewicz, nie potrafili w „nowej ziemi” dłużej zagrzać miejsca. „Nie było tu ośrodka mogą-

---

<sup>20</sup> J. Olczak, *Szyld pisany antykwą*, Poznań 1977, s. 28.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Z. Ryndak, *Najdroższy bibelot*, w: tegoż, *Zdobycie rzeki*, Zielona Góra, s. 113.

<sup>23</sup> *Dać drapakę* to tytuł powieści Zygmunta Trziszki wydanej w 1983 roku w Poznaniu.

cego przyciągnąć inteligencję twórczą z terenów Polski centralnej...” – napisze po latach Waśkiewicz. Być może jednym z powodów była niedająca się symbolicznie zasłonić, prześwitująca zza propagandowego parawanu, pustka i nieusuwalna obcość lubuskiej przestrzeni, którą ten sam autor mitologizuje, charakteryzując klimat miejsca, w którym tworzone było lubuskie środowisko literackie:

Przed nimi pustka. Albo może jeszcze inaczej – jeśli coś istniało, to było obce. Obce i wrogie. To zaś, co było, było zagrożone. Przez rewizjonistów zachodnioniemieckich, przez możliwość unicestwienia tego, co zostało zbudowane<sup>24</sup>.

Prowizoryczność lubuskiego statusu tutejszych pisarzy urosła do rangi osobnego mitu, a fatalizmowi lubuskiej przestrzeni patronowała feralna trzynastka – stała mimo osobowych fluktuacji liczba członków zielonogórskiego oddziału Związku Literatów<sup>25</sup>.

Tymczasowość dotyczyła przede wszystkim tych, którzy osiedlali się tutaj z wyboru. Ale i przymusowo wysiedleni przyjeżdżali na ziemię lubuską z nadzieją, że będą tu tylko przez chwilę i nie zdążą na ziemi lubuskiej zapaść korzeni. Raport jednego z ówczesnych instruktorów PPR odnotowuje: „ludzie siedzieli na walizkach, obawiając się powrotu Niemców i z obawą oczekiwali na każdy następny dzień”<sup>26</sup>, a literacką egzemplifikację tej sytuacji zna-

---

<sup>24</sup> A.K. Waśkiewicz, *Cztery dekady literatury lubuskiej – z perspektywy po trosze osobistej*, w: *Cztery dekady. 40-lecie oddziału Związku Literatów Polskich w Zielonej Górze (13 X 1961 – 13 X 2001)*, red. E. Kurzawa, Zielona Góra 2002, s. 27.

<sup>25</sup> Ten mit popularyzują członkowie zielonogórskiego oddziału ZLP. Eugeniusz Kurzawa wspomina, że oddział zielonogórski powstał jako trzynasty w kraju i przez długie lata jego stan liczebny się nie powiększał, oscylując wokół liczby 13 członków (*40 lat minęło*, w: *Cztery dekady*, s. 3). Podobnie pisze o tym zielonogórski poeta, Janusz Koniusz: „Długo [...] nie mogliśmy przekroczyć magicznej liczby trzynastu członków. Gdy zanosilo się na czternastego, ktoś wyjeżdżał z województwa, przenosząc się do innego oddziału” (*Archeologia środowiska*, w: *Cztery dekady*, s. 25).

<sup>26</sup> Fragment raportu instruktora PPR. Cyt. za: C. Osękowski, *Spółczesność Polski zachodniej i północnej w latach 1945–1956*, Zielona Góra 1994, s. 151.

leżć można w opowiadaniu o znaczącym tytule *Wschodzący dzień* Trziszki.

Jechali stęsknieni za mogiłami ojców, co tam zostały na zapomnienie; z nadzieją, że posiedzą na kuferkach i przyjdzie hasło odrotu na swoje śmieci, że pośpiewają swoje „dla Hucula nie ma życia jak na połoninie” – i wrócą<sup>27</sup>.

Tranzytywność najlepiej wyrażała metafora dworca, który stał się integralnym komponentem osadniczej literatury i stałym elementem jej świata przedstawionego. Od przyjazdu pociągu, „bydłęcego towarniaka” (ewentualnie drabiniastej fury, na której odbywają dalszą drogę osadnicy), wszystko się zaczyna. Początek migracyjnej fabuły wyznacza moment przybycia na „odzyskaną ziemię”. Tak dzieje się w opowiadaniach Trziszki: *Plecami do wielkiej*, *Dopala się noc*, *Wschodzący dzień*, *Uszanka*, *Wierzbowa niedziela* oraz w *Szyldzie pisanym antykwą* Olczaka:

Niektórzy jednak jadą, a nawet dojechawszy już na miejsce, myśleli tylko o powrocie. Wujenka za nic nie chciała wysiadać z wagonu. Takich jak ona było jeszcze parę, a potem zjawił się cały zbuntowany transport [...] Nic nie zdziaławszy perswazją, kolejarze zaczęli ich straszyć, że podpalą wagony. Pasażerowie stawiali ultimatum za ultimatum, wreszcie łaskawie wysiedli w naszej „dziurze”<sup>28</sup>.

Ziemia lubuska, stacja docelowa, naznaczała piętnem tymczasowości podróżnych, którzy – tak jak lokomotywa – zatrzymywali się tu tylko na chwilę. Ów pobyt „na walizkach” czy – jak zostało to nazwane w cytowanym wyżej fragmencie Trziszki – „na kuferkach” można ekstrapolować na cały obszar traktowany jako miejsce prowizorycznego tylko zamieszkania. Oto jak charakteryzowana jest wyżej wspomniana „dziura”:

---

<sup>27</sup> Z. Trziszka, *Wschodzący dzień*, w: tegoż, *Żyłasta ręka ojca*, s. 98.

<sup>28</sup> J. Olczak, *Szyld pisany antykwą*, s. 26.



Miasteczko nasze było jeszcze nieco pustawe, ale ożywiały je ciągle przyjazdy i odjazdy najróżniejszych ludzi. Jedni ściągali tu z ciekawością, inni dla szabru, a zdarzało się, że jedni i drudzy zostawali tu na dłużej albo na zawsze<sup>29</sup>.

Także zasiedlane miejscowości traktowane są jako przestrzeń tranzytu, tak np. „naród Czarnohory”, o którym mowa w opowiadaniu *Plecami do Wielkiej Wody*, pobywszy czas jakiś w jednej z miejscowości jedzie dalej pod Śnieżkę, w miejsce, które bardziej przypomina ich rodzinne strony<sup>30</sup>. Wolor „arkadyjski” zapewniała tymczasowości pobytu metafora urlopu: „Już potem była mała stacyjka bez nazwy, lokomotywa wypuściła siłę z płuc i stanęła na dłuższy urlop”<sup>31</sup>, powie Trziszka.

„Mała stacyjka bez nazwy”. Miejsce przygodne, nieznaczące. Ci, których przywiózł tu „parowóz dziejów”, na długie lata pozostali mieszkańcami poczekalni, dworca, stacji usytuowanej na granicy między rodzimą i obcą przestrzenią, pomiędzy wschodem i zachodem. Ta metafora pogranicza okazała się wyjątkowo trwała. Dość wspomnieć, że napisana po latach opowieść o lubuskiej ziemi odzyskanej, o jej wojennych i powojennych losach przedstawionych na przykładzie dziejów poniemieckiego miasteczka nosi nazwę *Stacyjka na wschodzie i zachodzie*<sup>32</sup>. Podobna tranzytywność wpisana została we współczesną poetycką podróż w czasie i przestrzeni po ziemi lubuskiej, o której opowiada tak właśnie zatytułowana książka – *Podróż na zachód, podróż na wschód* Krzysztofa Fedorowicza<sup>33</sup>.

Wspomniane utwory pochodzące z początku XXI wieku pokazują, że mijający czas nie zdołał w pełni przekształcić tego miejsca w „tożsamościowe, relacyjne, antropologiczne”. Badania pro-

<sup>29</sup> Tamże, s. 26–27.

<sup>30</sup> Por. Z. Trziszka, *Plecami do Wielkiej Wody*, w: tegoż, *Wielkie świniobicie*, s. 36.

<sup>31</sup> Z. Trziszka, *Uszanka*, w: tegoż, *Dom nadodrzański*, Łódź 1968, s. 40.

<sup>32</sup> M. Sidorska-Ryckowska, *Stacyjka na wschodzie i zachodzie*, Gdynia 2004.

<sup>33</sup> K. Fedorowicz, *Podróż na zachód, podróż na wschód*, Świebodzin 2010.

wadzone w latach 1995–2000 na ziemi lubuskiej potwierdzają, że jeszcze w roku 2000 wielu Lubuszan traktowało swój status mieszkańca tych ziem jako tymczasowy i niepewny<sup>34</sup>, a i dziś pojawiają się tendencje polityczne podtrzymujące to samopoczucie.

W fazie, którą Arnold van Gennep nazywa fazą separacji, zatrzymało się jednak przede wszystkim pokolenie lubuskich pionierów. Dla wielu z nich pobyt na ziemi lubuskiej stał się wygnaniem, stosując eufemizm – rodzajem przymusowego urlopu. Dla bohatera Trziszki, niemieckiego mieszkańca tych ziem, przybywający na Ziemie Odzyskane, a zarazem nieproszeni goście w jego domu, to letnicy – i w odwołaniu do tej metafory tłumaczy ich przyjazd:

Musisz wiedzieć, Annemarie, że tego lata dostaniemy... no... letników marnych. [...] Chciał nie chciał – zostawimy im starym zwyczajem cały dół. Trzy rodziny się zmieszczą. Dobrze, że ten dom budowałem duży, z myślą o letnikach<sup>35</sup>.

W prozie pisarza wygnanie przeobrażone zostało w wywczas. Dlatego pierwsze spotkanie osadników z nowym miejscem rodzi wrażenie, „że ziemia leży tutaj do góry brzuchem”<sup>36</sup>, że pragnąc zrekompensować trudy wędrówki, obiecuje strudżonym przybyzszom arkadyjską szczęśliwość. Dzięki temu trauma exodusu mogła przemienić się w duchowy eskapizm.

\* \* \*

Przywołaną w tym szkicu analogię stosować można tylko w dużym uproszczeniu. Nie-miejsca, które charakteryzuje Augé, sytuują się bowiem w innym otoczeniu socjokulturowym, są wytworem ponowoczesności i zarazem odpowiedzią na zmieniającą

---

<sup>34</sup> Por. J. Schmidt, *Żyjąc na pograniczu. Studium wiedzy i mentalności mieszkańców ziemi lubuskiej*, w: *Pogranicza etniczne w Europie. harmonia i konflikty*, red. K. Krzysztofek, A. Sadowski, Białystok 2001, s. 379.

<sup>35</sup> Z. Trziszka, *Dopala się noc*, Warszawa 1971, s. 20.

<sup>36</sup> Z. Trziszka, *Dom pod białą skarpą*, w: tegoż, *Dać drapaką*, s. 52.

się rzeczywistość i kondycję człowieka, ujmowaną w figurze turysty<sup>37</sup>. Tę figurę odnieść by można jedynie do awanturniczej wersji osadniczej narracji, redukując jej zakres znaczeniowy do figury turysty, zdobywcy czy konkwistadora. Dla tułaczy, jakimi byli powojenni osadnicy, ci zwłaszcza, którzy przybyli ze Wschodu, lubuskie „nie-miejsce” miało zgoła inny wydźwięk. Przewiezieni wbrew swojej woli w nieznanie i obce tereny:

znaleźli się w sytuacji, w której życiem kierują obce siły, w którym człowiek staje się zdezorientowany, obojętny, bierny, w którym ratuje się przed destrukcją tożsamości wspomnieniami i marzeniami o pozostawionym domu – a ów dom urasta do rangi Arkadii<sup>38</sup>.

W dyskursie oficjalnym alternatywą dla wspomnień było wyobrażenie „arkadii lubuskiej”, które wpisywało się w model „arkadii regionalnej” (znanej choćby z poezji Wespazjana Kochowskiego), podkreślającej dawność zasiedzenia okolicy przez protoplastów rodu, wyzyskującej toposy gniazda i ptaka wracającego do gniazda, żeglarza, Ulissesa czy matki-Ojczyzny<sup>39</sup>. Dzięki kostiumowi, w który ubierano lubuskie nie-miejsce, rozpamiętywanie bolesnej przeszłości – *delectatio morosa* – miało się przeobrazić w *delectatio loci*. Po wycięciu części mózgu, jak traumę przesiedlenia nazywa Anna Zielińska, ta arkadia działać miała niczym duchowa proteza, a zarazem uśmierający ranę analgetyk, miała pełnić funkcję zakorzeniającą i kompensacyjną, i – podobnie jak „flagowe sklepy” – stwarzać iluzję przebywania w szczęśliwej przestrzeni.

---

<sup>37</sup> „Metafora turysty należy w dzisiejszej antropologii i socjologii kultury do najpopularniejszych obrazowych środków charakterystyki współczesnego sposobu życia” – pisze Ryszard Nycz, odnosząc się do typologii istniejącej w badawczej refleksji (*Kulturowa teoria, słaby profesjonalizm*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002, s. 14).

<sup>38</sup> A. Zielińska, *Miejsca niechciane*, „Lamus. Pismo Kulturalno-Artystyczne” 2011, nr 1/7 (23), s. 13.

<sup>39</sup> Por. Grzegorz Trościński, *Arkadyjskie miejsca szczęśliwe w liryce Wespazjana Kochowskiego*, w: *Staropolskie Arkadie*, s. 267. Wszystkie wymienione tu toposy pojawiają się w powojennej twórczości lubuskiej.

## Non-Place under the Aegis of the Idyll

### Summary

The article concerns the adaptation of the Arcadian metaphor at the Polish Recovered Territories in the aspect of the “non-place” and concentrates mostly on literary examples of the parallel between the “non-place” (according Marc Augé) and Ziemia Lubuska. The reflections are based on the works of prose by regional writers published in the postwar period – when the process of settlement was completed (the 1960s and 70s) and it commenced its transformation into a literary legend.

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przyparci do metafory.  
Mur a polsko-niemieckie związki  
w p r z e s t r z e n i kultury i literatury

Rozpowszechnione i utrwalone w naszej kulturze układy takich przestrzennych (i geopolitycznych) odniesień w stosunku do Polski i Niemiec, jak PRL–NRD, NRD–RFN, ZSRR–PRL/NRD, już dawno przestały wystarczać, gdy mówimy o problematyce kulturowo-społecznego statusu miejsc, w których obecnie żyjemy. Ale z drugiej strony – przecież nie reagujemy na nie jako nazbyt przestarzałe czy mimo wszystko, nieaktualne. Wręcz przeciwnie. Jednym z dowodów niemającego zainteresowania tymi „dawnymi” obszarami i ich kulturotwórczym zasięgiem są przyspieszające studia postzależnościowe; w Niemczech w ramach tej metodologii bada się m.in. literaturę pojedynczeniową<sup>1</sup>, również w Polsce spe-

---

<sup>1</sup> Zob. *Der Postkoloniale Blick. Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt*, red. P.M. Lützel, Frankfurt/Main 1997; *Schriftsteller und „Dritte Welt”. Studien zum postkolonialen Blick*, red. P.M. Lützel, Tübingen 1998; *(Post-)Kolonialismus und deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, red. A. Dunker, Bielefeld 2005. Warto też wskazać prace dotyczące tego zagadnienia autorstwa polskiej, a mieszkającej w Niemczech badaczki i pisarki – Brygidy Helbig-Mischewski, np. *Język żaloby i buntu. Postzależnościowy dyskurs psychoanalityczny Hansa Joachima Maaza*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011, s. 181–192.

cjaliści od rozmaitych epok coraz chętniej wykorzystują tę interpretacyjną optykę<sup>2</sup>.

Choć rok 1989, „rok ów”, zdarzył się ponad dwadzieścia lat temu, to binarne spojrzenie na interesujące mnie w tym szkicu „tereny” nadal funkcjonuje. Dwudzielność nie tylko potocznego myślenia wciąż jest przecież chyba najłatwiej dostępnym sposobem, w jaki interpretujemy pola funkcjonowania człowieka, grup społecznych czy narodowych.

Z punktu widzenia współczesnego literaturoznawstwa, a więc m.in. z perspektywy zwrotu topograficznego, nie sposób jednak ograniczać się dziś do dwubiegunowego ujmowania przestrzeni i takiego też wskazywania, akcentowania jej mocy różnicującej (my – oni) lub/i uwspólniającej (my – wy). Zwrot topograficzny daje lekcję tego, że przestrzeń związków kulturowych to nie tylko „albo-albo”, ale „to i tamto, ale jeszcze również”<sup>3</sup>. Innymi słowy, przywołane zestawienie – PRL–NRD – wyzyskując tyleż podobieństwa wyrastające z politycznie narzuconej „wspólnoty” doświadczeń, co i różnice między członami tego porównania, nieuchronnie wystawia się na tę trzecią jakość. Uznałam, że najnowsza proza polska realizuje właśnie ten wariant lub przynajmniej stara się to robić. W tym szkicu chciałabym ową trzecią jakość znaleźć i pokazać.

## Konteksty

Wszystko zależy od tego, kto i po co dziś kojarzy, zestawia Polską Rzeczpospolitą Ludową z jej niemiecką, demokratyczną sąsiadką. Od historyków na przykład płynie ostrzeżenie, iż:

---

<sup>2</sup> Myślę o specjalistach skupionych wokół Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych. Efektem jego prac są jak dotąd tomy: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze, Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków 2012 oraz *(P)O zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk, E. Kraskowska, Kraków 2013.

<sup>3</sup> Tak sformułowali zagadnienie organizatorzy konferencji „Miejsca od-miejscowione” (Warszawa, 2–3 czerwca 2011 rok, Instytut Badań Literackich PAN).

różnice między NRD a Polską [...] stały się w ostatnich dwóch dziesięcioleciach [komunizmu – dop. M.Z.W.] tak głębokie, że wskazywanie na, formalnie rzecz biorąc, obowiązujące warunki ramowe i ideologiczne roszczenia wszystkich systemów komunistycznych ma tylko ograniczoną wartość poznawczą<sup>4</sup>.

Różnic szuka się więc jeszcze głębiej w czasie, bo wokół wydarzeń roku '56<sup>5</sup>, przy czym jego cezurowy charakter badacze dziejów odnoszą do rzeczywistości polskiej, ale już niekoniecznie, jak przyznają, można tę cezurę rozciągać również na wschodnioniemieckie realia<sup>6</sup>.

Również literaturoznawcy w ramach podobieństw wyznaczonych dekretem socjalizmu opisują współcześnie to, co różne. Widać to np. w takich ujęciach, jak *Socrealizm w Polsce i NRD*<sup>7</sup>, *O Mickiewiczu w PRL i Gothem w NRD*<sup>8</sup> czy pracach powstających w Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy Brandta, by wymienić chociażby studium *Recepcja literatury NRD w Polsce w latach 49–90*<sup>9</sup>. Dziś, dwie dekady po wielkich zmianach ustrojowych w Europie Środkowo-Wschodniej prawie pięćdziesięcioletnie sąsiedztwo w ustroju i wmuszone podobieństwo potrafi się dobrze przysłużyć oglądowi i analizie z użyciem dychotomicznych narzędzi, również w odniesieniu do przestrzeni. Poniższą uwagę o ener-dowskim stygmatyzowaniu miejsc z powodzeniem odnosimy przecież do rodzimej rzeczywistości:

---

<sup>4</sup> Ch. Kleßmann, *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec. Studia i szkice*, przeł. J. Kałużny, I. Sellmer, M. Tomczak, Poznań 1999, s. 58.

<sup>5</sup> Zob. M. Brandt, *Für eure und unsere Freiheit? Der polnische Oktober und die Solidarność-Revolution in der Wahrnehmung von Schriftstellern aus der DDR*, Berlin 2002.

<sup>6</sup> Ch. Kleßmann, *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec. Studia i szkice*, s. 101–102.

<sup>7</sup> K. Śliwińska, *Socrealizm w Polsce i NRD*, Poznań 2006.

<sup>8</sup> A. Artwińska, *Poeta w służbie polityki: o Mickiewiczu w PRL i Gothem w NRD*, Poznań 2009.

<sup>9</sup> M. Lasowy-Pudło, *Recepcja literatury NRD w Polsce w latach 1949–1990*, Wrocław 2010 i inne.; M. Mazurek, *Antropologia niedoboru w PRL i NRD 1971–1989*, Wrocław 2010.

Nie było prawie miejscowości, w której za pomocą pomników, muzeów, tablic pamiątkowych, nazywania lub przemianowywania ulic i placów nie przypomniano by o wyzwoleniu przez Armię Czerwoną, prześladowaniach, oporze i faszystowskich zbrodniach<sup>10</sup>.

O zbliżonych doświadczeniach równie głośno mówią miejsca poprzelomowe i przetwarzające je onomastyczne zabiegi, podejmowane, by przywrócić topografii Polski i Niemiec „pożądaną” kształt. Również to podobieństwo objawia jednak swój powierzchowny i problematyczny charakter, jeśli uwzględnić fakt, że każdorazowe zestawianie Polski i Niemiec jest w gruncie rzeczy również opisywaniem relacji wschodu z zachodem, przy czym sam wschód postrzegać trzeba oczywiście dwójako: z punktu widzenia „nowych” Niemiec jest to problem tyleż zewnętrzny, co i wewnętrzny – wchłonięcie NRD przez RFN bynajmniej tego stanu nie unieważniło<sup>11</sup>.

W ten sposób docieramy do muru, zostajemy do niego wręcz przyparci. W przenośni – bo ilekroć chce się zgłębić jakiś aspekt nowszych relacji polsko-niemieckich w literaturze, ten i tak trudny temat badań w punkcie wyjścia rozwarstwia się i komplikuje przez niemiecko-niemieckie uwarunkowania: wewnętrzne problemy społeczno-naukowe, jak zagadnienie winy i kary w odniesieniu do sprawstwa II wojny światowej czy tzw. split i odgraniczenie

---

<sup>10</sup> Ch. Kleßmann, *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec. Studia i szkice*, s. 96–97.

<sup>11</sup> Pisze o tym m.in. Karl Schlögel w książce *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, pośl. H. Orłowski, Poznań 2009, s. 246. „Wschód” traktuje badacz jako „nazwę zbiorczą kompleksu cywilizacyjno-psychologicznego”.

Okolicznością, która rzutuje na omawiane przeze mnie utwory, ale która nie podlega tutaj szczegółowej analizie, jest też różnicujący oba niemieckie kraje charakter przełomu. Ograniczam się więc do ogólnego i powszechnego stwierdzenia, że upadek muru w NRD był dla jego obywateli wydarzeniem kompilującym czynniki ekonomiczne, demograficzne i medialne, w Polsce zaś przełom miał przede wszystkim charakter polityczny, skutkowało przekształcaniami ustrojowymi, które w Niemczech niejako przysłonił aspekt zjednoczenia.



(niem. *Verflechtung und Abgrenzung*), zmiana w podejściu do historii i koncepcji jej uprawiania po roku 1989<sup>12</sup>. Z perspektywy nowej niemieckiej literatury widać na przykład, iż interpretowanie historii Niemiec bardzo często wymusza na tamtejszych autorach uruchomienie podwójnego zaplecza czasowego i spacialnego – Deutsche Demokratische Republik i Bundes Republik Deutschland<sup>13</sup>. Do muru przyparci są więc również, nadal w przenośnym sensie, sami pisarze.

Ale tę metaforę funduje też prawdziwy mur, „to trwałe monstrum”<sup>14</sup>, do którego dochodzimy – również dosłownie. Po przełomie i po zjednoczeniu (bo to wyrażenie stosują Niemcy), a zatem po upadku muru, berlińska postbudowla stała się tym elementem, tworzywem niemieckiej prozy i poezji, bez którego trudno jej się obejść. Projekty podsumowujące niedawne obchody dziesiątej rocznicy tamtych wydarzeń w Europie uświadamiają bowiem, że lista niemieckojęzycznych opowiadań, dramatów, wierszy o murze, z murem, pod murem, na murze etc. idzie już w setki<sup>15</sup>. Jeśli chodzi

---

<sup>12</sup> Ch. Kleßmann, *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec. Studia i szkice*, s. 7–8.

<sup>13</sup> Do prac omawiających to zagadnienie należą m.in.: *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990–2000)*, red. V. Wehdeking, Berlin 2000; K.E. Reimann, *Schreiben nach der Wende? Wende im Schreiben? Literarische Reflexionen nach 1989/90*, Würzburg 2008. Cennym wyjściowym źródłem informacji dla polskiego odbiorcy zainteresowanego nową literaturą niemiecką może być też *Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych. Pokolenia powojenne*, red. J. Joachimstahler i M. Zybura, Warszawa 2007. Jeśli chodzi o motyw muru w niemieckiej prozie lat 90., słownik ten wymienia np. książkę *Nox* Thomasa Hettcheho, gdzie upadek muru został przedstawiony równoległe „z sadomasochistycznymi fantazjami na temat ćwiartowania zwłok narratora”, Thomasa Brussiga *Helden wie wir* (pol. *Bohaterowie jak my*) – tu „bohater burzy mur penisem i zostaje obwołany «zbowcą z wielkim kutasem»”, i *Andere Umstände* autorstwa Grit Poppe – gdzie „zjednoczenie jest zestawione z doznaniem kobiecych narządów płciowych”.

<sup>14</sup> Ch. Kleßmann, *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec. Studia i szkice*, s. 139.

<sup>15</sup> Szczególnie interesująca jest w tym kontekście opinia, np. Marka Zybury, iż w Niemczech po roku 1989 nie powstała jednak „wielka literatura «zjednoczeniowa», zresztą tak jak w Polsce nie pojawiła się w tym czasie licząca się literatura rozrachunkowa”. Cyt. za: *Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych. Pokolenia powojenne*, s. XVI.

o większą formę, niemiecka nauka o literaturze ma na nią osobne określenie: *Wenderomane*, czyli powieści, znów: przełomu, o przełomie, na przełomie, które można przeszukiwać hasłem „mur”.

Do tych wstępnych rozważań warto włączyć również uwagę, iż mur jako nośny symbol przedostał się z Niemiec do polskiego literaturoznawstwa i na zawsze w nim zostanie. Dwa nowsze wyraziste przykłady kariery muru w naszej nauce o literaturze to choćby *A mury runęły* Mieczysława Orskiego<sup>16</sup>, książki wznowionej w dziesięć lat po przełomie (badacz posługuje się tam np. sformułowaniem „mury runęły do imentu”) i jedno z wielu utrzymanych w podobnym tonie stwierdzeń Przemysława Czaplińskiego:

Istnieje duża pokusa, by ostatnie dwa dziesięciolecia polskiej prozy rozdzielić datą zmiany ustroju politycznego (1989), cezurą niczym wyrwa po symbolicznym murze berlińskim: literatura walcząca/literatura wolna<sup>17</sup>.

Abstrahując już od różnic w przekonaniach i podejściu obu krytyków co do mocy i charakteru zmian w polskim życiu literackim w związku z rokiem 1989, widać, iż ta stylistyczno-leksykalna konwencja, umotywowana tyleż dosłownym, co i metaforycznym rozpadem muru, dalece się już utrwaliła. Sformułowanie: „upadek muru”, powtórzmy – mimo odmienności spojrzenia cytowanych tu badaczy – dokumentuje, jak sądzę, pewien nadrzędny, kolektywny punkt widzenia; środowiskowy dyskurs literaturoznawczy przyswoił to, co polski punkt widzenia uwspólnił. Stosowanie tej wywiedzionej z realiów przenośni stanowi w gruncie rzeczy formalne wyrażenie doświadczenia czasu i przestrzeni oraz ich percepcji. Mur wchodzi tu ponadto w zakres metafory wyznaczającej biografię, w tym biografię zawodową „zawodowych czytelników nowej prozy”, by posłużyć się nośnym sformułowaniem Dariusza

---

<sup>16</sup> II wydanie, Gdańsk 2000. Tytuł nawiązuje oczywiście do tekstu słynnych *Murów* Jacka Kaczmarskiego.

<sup>17</sup> Esej *Proza polska: ostatnie 20 lat*, zamieszczony na stronach Instytutu Książki.

Nowackiego. Jednym słowem: dyskurs literaturoznawczy również zdaje się w tej kwestii przyparty do muru.

Warto to podkreślić, bo właśnie przy okazji jubileuszu w 2009 roku dało się w Polsce (na nowo) wyczuć żal co do symbolicznego zawłaszczenia upadku komunizmu przez Niemcy w tzw. dyskursie społecznym. Powszechne kojarzenie owego dziejowego wydarzenia z upadkiem tego muru w Berlinie jest faktem. I chociaż status konsensusu ma również tzw. polski impuls, czy w ogóle wkład w rozmontowanie systemu totalitarnego, do słów-kluczy w obszarze europejskiej refleksji społecznej zalicza się: „mur”, „Berlin”, „listopad”, „upadek”, a nie np. „czerwiec”, „wybory”, „sejm kontraktowy”, „okrągły stół”. Kleßmann formułuje w tym kontekście następującą uwagę: „Kraje środkowowschodniej Europy, z których wyszedł mocny impuls do rewolucji jesiennej w 1989 roku, pojawiały się w polu widzenia raczej nie niemieckich autorów, i to tylko sporadycznie”<sup>18</sup>. A tak postrzega problem Antoni Pawlak:

Oczywiście odczuwaliśmy pewien ból – to zresztą nie jest żadne antyniemieckie uczucie – że Europa łączy koniec komunizmu z upadkiem muru. W Polsce wybory odbyły się już latem 1989 roku, ale to był długi proces i coś takiego trudno jest sprzedać w mediach. Natomiast w Berlinie miało miejsce spektakularne wydarzenie, wielki symbol i to było fantastyczne. Koniec granic, koniec żelaznej kurtyny. I ludzie lubią tylko spektakularne wydarzenia<sup>19</sup>.

Język i ogólna wymowa opinii poety budzi postzależnościowe skojarzenia, a jego wypowiedź z powodzeniem można by czytać (przenosząc te ustalenia z poziomu literatury w sferę dyskursu społecznego) jako przykład „postkolonialnych implikacji” w ra-

<sup>18</sup> Ch. Kleßmann, *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec. Studia i szkice*, s. 31.

<sup>19</sup> Fragment telewizyjnego wywiadu przeprowadzonego z Pawlakiem w Niemczech. Cytuję za: *Der Polnische Blick auf die Berliner Mauer: Politik – Geschichte – Medien – Literatur*, red. K. Okoński, D. Pruss-Pławska, Bydgoszcz 2001, s. 264. Tłumaczenie własne.

mach „pewnych praktyk dyskursywnych”<sup>20</sup>. Na poziomie ogólności w obrazie upadku muru mamy przecież do czynienia z pominięciem, przemilczeniem czy wręcz naszą (nie)obecnością w tej narracji XX wieku<sup>21</sup>. A jako taką właśnie opowieść można przecież traktować tę makrohistorię o przemianach w Europie Środkowo-Wschodniej czy też, jak pokazuje przypadek niemiecko-niemiecki, o Europie Zachodniej.

Jeśli przyjmiemy, idąc dalej tym tropem, że najbardziej powszechny przekaz historii najnowszej co do końców i początków polskiego i niemieckiego *status quo* bazuje na zniknięciu muru, który choć metaforyczny, to nieprzerwanie odsyła nas do realnego obiektu, to taka praktyka dyskursywna rzeczywiście może być dla Polaków niepełna<sup>22</sup>. Z pewnością sprzyja temu ogromny kapitał komunikacyjny muru, na co wskazywał Pawlak. Ale idzie tu również o język, sposoby artykulacji doświadczenia muru z wpisaną weń przemocą, która rozciąga się też na finalne stadium jego funkcjonowania, czyli rozpad imperium<sup>23</sup>.

Ciekawie oświetla ten problem okoliczność, iż zjednoczenie ujawniło lingwistyczne, wynikające w dużej mierze z realiów życia, różnice w języku, mowie mieszkańców jednego miasta i dwóch krajów. Okazało się, że odrębnymi idiomami, frazesami, i elipsami posługują się *Ossis*, że mają wręcz swój osobny słów-

---

<sup>20</sup> D. Skórczewski, *Retoryka pominięcia i przemilczenia a prawda literatury: o postkolonialnych implikacjach pewnych praktyk dyskursywnych*, w: *(Nie)obecność, pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Warszawa 2008, s. 89–104.

<sup>21</sup> Nawiązuję tu do tytułu tomu, patrz przypis 20.

<sup>22</sup> Nad tym zagadnieniem zastanawiają się też historycy. Zob. zapis sympozjum w tomie *„O nas bez nas”*. *Historia Polski w historiografiach obcojęzycznych*, moderatorzy: W. Molik, H. Żaliński, Poznań 2007.

<sup>23</sup> Takie postawienie sprawy wymagałoby użycia narzędzi krytycznej analizy dyskursu, głównie z uwagi na związki między językiem a społeczeństwem, szczególnie widoczne w momentach formowania się tego społeczeństwa i towarzyszącej mu funkcji języka jako „architekta wszelkich procesów uspołeczniania”. Kwestia ta przekracza jednak ramy niniejszego tekstu i stanowi materiał na osobny artykuł.

nik<sup>24</sup>. Nad językiem muru i jego upadkiem zastawiają się też polscy germaniści. Magdalena Donderowicz<sup>25</sup> uważa, iż leksyka typowa dla NRD bynajmniej nie stanowi podstawy do wyodrębnienia wschodnioniemieckiej odmiany niemieczyny. Badaczka postępuje się jednak owym wymownym dla moich rozważań określeniem „Sprachmauer” i pyta o jego upadek (!).

Zatem egzotyczność, obcość i inność na płaszczyźnie komunikacji to tylko jedna ze sfer rzeczywistości chętnie oglądanej dziś przez Niemców z użyciem teorii postkolonialnej, wciąż na nowo wprawiającej w ruch mechanizmy wzajemnych zależności.

Należy jednak zaznaczyć, że oprócz upowszechnienia się metaforyki bazującej na wpisanej w mur symbolice różnicy bardzo wyraźne są też próby łączenia dyskursów, podejmowane wciąż na nowo po obu stronach „już-nie-muru”. Powiada się bowiem, iż „przemiany okrągłego stołu oraz upadek muru berlińskiego były początkiem zmian nie tylko w Polsce i w Niemczech, ale także w całej Europie”<sup>26</sup>, że „plac Poczdamski w Berlinie i Stocznia Gdańska są miejscami symbolizującymi walkę o wolność – o zburzenie powstałych w czasie zimniej wojny murów”<sup>27</sup>, a jako przykład niemieckich i polskich symboli wolnościowych wymieniane są obok siebie „upadek muru berlińskiego [i – dop. M.Z.W.] Solidarność 1989”<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> W roku 2002 ukazał się *Kleines deutsches Wörterbuch*, red. F. Illies, J. Bong, Frankfurt am Main – książka, która zbiera, również w formie esejów, „określenia, zwroty, wyrazy, których w tych drugich Niemczech nie było, które istniały w obu społeczeństwach, ale miały różne znaczenie i które dziesięć lat po otwarciu granicy zniknęły, przeżyły albo zmieniły charakter” (cyt. za: *Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych*).

<sup>25</sup> M. Donderowicz, *Die deutsche Sprache 20 Jahre nach der Vereinigung. Ist die „Sprachmauer” gefallen?*, w: *Der polnische Blick auf die Berliner Mauer*, s. 236–243.

<sup>26</sup> K. Kačka, *Das Bild Deutschlands und der Deutschen in der polnischen Presse nach dem Fall der Berliner Mauer*, w: *Der polnische Blick auf die Berliner Mauer*, s. 291.

<sup>27</sup> A. Tölle, *Gewundene Wege zur Freiheit. Der Potsdamer Platz in Berlin und die Danziger Werft – symbolische Orte oder inszenierte Räume?*, w: *Der polnische Blick auf die Berliner Mauer*, s. 292.

<sup>28</sup> K. Gliszczyński, *Der Mauerfall und der Umbruch von Solidarność 1989 im World Wide Web. Eine kontrastive Darstellung*, w: *Der polnische Blick auf die Berliner Mauer*,

Zatem pierwsze zamknięte już dekady „po murze” (1989–1999–2009) i towarzyszące im przesilenia sposobów wyrażania wspólnego/osobnego doświadczenia, mogą dziś stanowić obiekt badań nad dziejami sąsiedztwa, które – jak wiadomo – zobowiązuje. Obchody rocznicowe i imprezy im towarzyszące to tworzenie bardzo charakterystycznego metajęzyka, a jednocześnie obszar, który można badać jako przejaw „zainteresowani[a] dyskursem” samych jego uczestników, co z kolei „wiąże się z głębokimi przemianami społecznymi i wizją współczesnego społeczeństwa jako społeczeństwa zdominowanego przez praktyki komunikacyjne oraz przekonaniem, że rzeczywistość jest konstruowana w procesie komunikacji”<sup>29</sup>. Sygnalizowane tu konteksty jak w soczewce skupiła jubileuszowa akcja, w ramach której trzy lata temu udekorowano Berlin plakatami nawiązującymi do Solidarności, a przed budynkiem niemieckiego parlamentu odsłonięto fragmentu muru (!) gdańskiej stoczni<sup>30</sup>. W równym stopniu interesujące jest samo przedsięwzięcie, które wpisuje się w szerszą niemiecką kulturę pamiętania, jak i język, niejako dokumentujący stan pewnego konsensusu, jeśli idzie o artykulację polsko-niemieckiego przełomu:

Dwadzieścia lat po upadku muru berlińskiego w niemieckiej stolicy przeszłość niemal na każdym kroku styka się z terażniejszością. Historyczny przełom roku 1989 doprowadził jednocześnie do nowego spojrzenia nad Szprewą na wiele aspektów trudnej przeszłości<sup>31</sup>.

s. 292. Cytaty sygnalizowane przypisami 25–28 i 31 pochodzą z wystąpień na zorganizowanej przez germanistów konferencji na temat „kariery” muru w polskiej refleksji historiograficznej, medio- i literaturoznawczej, które weszły w skład tomu pod red. K. Okońskiego i D. Pruss-Pławskiej. Warto dodać, że było to jedno z wielu tzw. wydarzeń rocznicowych, co jak sądzę, wywarło wpływ na kształt przywołanych sformułowań, ciężących ku ujęciom uwspólniającym.

<sup>29</sup> A. Grzymała-Kazłowska, *Socjologicznie zorientowana analiza dyskursu na tle współczesnych badań nad dyskursem*, „Kultura i Społeczeństwo” 2004, nr 48 (1), s. 13–34.

<sup>30</sup> Warto dodać, że najpierw, kilka lat wcześniej, przywieziono do Gdańska fragment muru berlińskiego.

<sup>31</sup> K. Garczewski, *Berlin geteilt durch Gedächtnis. Polen, Deutsche und historische Diskussionen nach dem Fall der Berliner Mauer*, w: *Der polnische Blick auf die Berliner Mauer*, s. 291.

To wspólne obu krajom sprawstwo przełomu – „Dziś Niemcy nie zapominają również [podkr. – M.Z.W.] o polskiej roli w demokratycznych przemianach roku 1989”<sup>32</sup> – wpisuje cytowany tu badacz w większy cykl pamiętania wieku XX i dołącza go do kwestii budowy pomnika Pomordowanych Żydów Europy oraz dyskusji wokół ewentualnego powstania muzeum wypędzonych.

Można odnieść wrażenie, iż przy okazji rocznicy odbywało się wyrównywanie pozycji w narracji o sprawstwie przemian; udział mediów, język trudnego partnerstwa, wyrażania własnej pozycji i procesualność zmian – wszystko to, bazując *suma summarum* na obrazie muru, pozwala dopatrywać się polskiego wysiłku, by pamiętać o naszej obecności w pamięci o XX wieku – który Niemcy nazywają niemieckim wiekiem. Rodzimi badacze, a przede wszystkim interesujący mnie autorzy nowej polskiej prozy również potwierdzają niemieckość minionego stulecia – na ów wojenny aspekt, wojenne uwikłanie transformacji roku '89 wskazują choćby Kazimierz Brakoniecki i Magdalena Parys. Jest to o tyle istotne, że to współczesna literatura przekłada się i będzie przekładać na twórczenie potocznej pamięci oraz jej znaczenie w stosunkach polsko-niemieckich.

## Teksty

Mimo poważnych przesunięć w przestrzeni i w czasie – „ruchów tektonicznych” w Europie, jak nazywa to Karl Schlögel – pod mur wciąż się wraca. Jednakże wielość kontekstów, w jakich można rozpatrywać obecność w prozie omawianego motywu, każe myśleć nie tyle o symbolu muru, co jego metaforze. Definiując czas i miejsce po przełomie, staje się on bowiem znakiem o ogromnym potencjale przemieszczania się i wchodzenia w coraz to nowe związki

---

<sup>32</sup> Tamże.

semantyczne. Kontur muru jako symbolu przeszkody nie znika, ale obserwujemy jakby wchłanianie jego znaczenia przez ramy metafory przy jednoczesnym ich upłynnieniu<sup>33</sup>; to metafora stanowi więc miejsce w interesujących mnie utworach, gdzie, jak powiada Ricoeur, zdeponowana jest siła symbolu<sup>34</sup>.

Z fabuły, czyli z obszaru konstruowania tekstu, mur jako materia narracyjna przedostaje się na poziom metatekstowy i łączy element przedstawienia z tym, co niewypowiedziane wprost, ale w utworze obecne. Ponieważ poruszamy się w sferze wzajemnych wpływów literatury i historii, warto przywołać też pojęcie metafory jako „zakorzonego paradygmatu lektury”<sup>35</sup> tej drugiej. Mur kojarzony z takimi kategoriami dziejów jak proces czy rozwój (lub też ich zahamowanie) zyskuje w tym pojęciowym otoczeniu charakter makroprzeźni<sup>36</sup>. Sprzyja temu z pewnością medialność muru, ów komunikacyjny aspekt wydarzeń z nim związanych, które składają się na wizualne doświadczenie historii.

Dwadzieścia lat po upadku berlińska konstrukcja podlega więc oddelegowaniu do pełnienia różnych metaforycznych funkcji: historycznych, społecznych, kulturowych, biograficznych, tożsamościowych. Literatura o murze, która tę sytuację tyleż stwarza, co odnotowuje sposoby jej wyrażania, stanowi w tym kontekście rodzaj tekstu źródłowego. Jeśli potraktujemy mur berliński jako obiektywny fakt z lekcji historii, z podręcznika do niej, to utwory literackie przybiorą też postać zapisu historii mniejszej, tej nacechowanej

---

<sup>33</sup> Zob. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001, s. 139: „Jestem bowiem przeświadczona, że granic tych [metafory – dop. M.Z.W.] nie można ustalić, gdyż stoimy wobec wielkiej rzeki zjawisk semantycznych, ruchliwych, ciągłych i płynnych”.

<sup>34</sup> P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. K. Rosner, P. Graff, wybór i wstęp K. Rosner, Warszawa 1989.

<sup>35</sup> K. Stępnik, *Metafory paradygmatyczne w powieściach historycznych Kraszewskiego. Okres 1833–1863*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4, s. 55.

<sup>36</sup> Zob. J. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 1998, s. 100 oraz *Jak się pisze i rozumie historie. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1996.



indywidualnie, ciężącej ku przeżyciu zbliżonemu do codzienności, jej materiału, pojedynczego przekazu o tym, jak było czy mogło być. Posługując się aparatem historyków-narratywistów, można więc stwierdzić: „Mur berliński upadł w 1989 roku”, przypisać charakter obiektywny, a mniejszym narracjom, które się nad tym stwierdzeniem niejako nadbudowują, funkcję interpretacyjną wobec zbioru faktów<sup>37</sup>.

Lektura twórczości kilku rodzimych autorów i autorek pokazuje bowiem, że to mur, którego już fizycznie nie ma, należy do literackich miejsc o ambicjach porządkowania czasoprzestrzeni, w szerszej perspektywie kraju i narodu, ale i w węższej: regionu, rodziny, pojedynczego bohatera literackiego. Jest tym elementem przestrzeni, który zachęca, żeby pójść dalej, znów – w sensie temporalnym i spacialnym. Na przykład w twórczości Kazimierza Brakonieckiego pisanie o NRD/RFN łączy się z Warmią, u Andrzeja Kasperka z Żuławami i Gdańskiem jako ich miejscami prywatnymi. Książki, na których chciałabym oprzeć swoje dalsze rozważania, to: właśnie Brakonieckiego *Dziennik berliński* (2011)<sup>38</sup>, *Back in the DDR* Kasperka (2010)<sup>39</sup>, *Enerdowce i inne ludzie* Brygidy Helbig (2011)<sup>40</sup>, *Tunel* Magdaleny Parys (2011)<sup>41</sup> oraz wydany nieco wcześniej *Czas przeprowadzki* Krzysztofa Niewrzędy (2005)<sup>42</sup>.

---

<sup>37</sup> Ze znacznego zbioru literatury na ten temat zob. m.in. H. White, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przeł. R. Borysławski i inni, Kraków 2009, tu zwłaszcza *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*, s. 87–105; E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005.

<sup>38</sup> K. Brakoniecki, *Dziennik berliński*, Szczecin, Bezzrecze 2011.

<sup>39</sup> A. Kasperk, *Back in the DDR i inne opowiadania*, Gdańsk 2010. Książka stanowi tzw. późny debiut autora. W swoim tekście analizuję tytułowe opowiadanie z tego tomu.

<sup>40</sup> B. Helbig, *Enerdowce i inne ludzie, czyli jak nie zostałem bohaterem*, Szczecin, Bezzrecze 2011. Ten zbiór opowiadań stanowi „książkę twarzy” postwschodnich Niemców, swoje uwagi, odnoszące się do wielu z nich, opieram jednak na cytatach z opowiadania *Kallemalle*. Warto dodać, że książka została nominowana do nagrody Nike w 2012 roku.

<sup>41</sup> M. Parys, *Tunel*, Warszawa 2011.

<sup>42</sup> K. Niewrzęda, *Czas przeprowadzki*, Szczecin 2005.

Te przykłady pokazują, że najnowsza literatura polska z jednej strony nadal ściśle przylega do dawnych modeli uprzestrzennienia kultury, jest w niej NRD i PRL z całym bogactwem inwentarza. Bazując na tych modelach, pisarze rozbijają to dwubiegunowe ujęcie i przechodzą od ogólnego doświadczenia przestrzeni kulturowej w stronę jej indywidualizacji. Przepracowane układy takich odniesień, jak: „wschód–zachód”, „żelazna kurtyna”, „życie w cieniu muru” itp., wykorzystuje do nowego spojrzenia na przestrzeń europejską, polską oraz własną, prywatną przestrzeń autorów i autorów, ich narratorów i protagonistów.

Wydania poszczególnych utworów pokazują, że jesteśmy dość daleko w czasie od przełomu 1989/90, daty symbolizującej start transformacji i przejście od komunizmu w jego wariant „post”. Jak chcą niektórzy badacze, jesteśmy jeszcze dalej, bo w „post-postkomunizmie”<sup>43</sup> czy też w „strefie przejścia”<sup>44</sup> jakoby sygnalizującej koniec postkomunizmu. Z drugiej jednak strony trudno pozbyć się wrażenia, że zbyt szybko od przełomowych momentów nie oddaliliśmy, również jeśli wziąć pod uwagę wnioski jednego z pilniejszych obserwatorów przemian w polskiej prozie – Przemysław Czaplińskiego, który w swoich pracach udowadnia, iż do wytworzenia jakiegokolwiek nowej narracji na tematy społeczno-kulturowe niezmiennie sięga się po starą opowieść<sup>45</sup>. Słychać to naokoło, w tzw. życiu codziennym, polityce, sztuce i mediach<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> L. Koczanowicz prezentuje koncepcję post-postkomunizmu w: *Polityka czasu. Dynamika tożsamości w postkomunistycznej Polsce*, przeł. K. Liszka, Wrocław 2008, s. 143–148. Zob. też L. Koczanowicz, *Post-postkomunizm a kulturowe wojny*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością*, s. 15–30.

<sup>44</sup> B. Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2012.

<sup>45</sup> Tym m.in. zagadnieniom poświęcona jest w całości książka P. Czaplińskiego *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2012.

<sup>46</sup> Mam tu na myśli takie najbardziej wyraziste przykłady wchodzenia w żywe kontakty z polsko-niemiecką historią, jak dające się raz po raz posłyszeć i zobaczyć (np. na transparentach) wyrażenia: „Tusk – mały Hitler”, „PO – Gestapo” i inne.

Odnosząc te uwagi do literatury i dokonując niezbędnych uproszczeń, trzeba przyjąć, iż mamy do czynienia z sytuacją, w której obecność muru berlińskiego w polskiej twórczości literackiej daje się traktować dwojako:

- mur (do upadku) w niezależnej literaturze sprzed przełomu opisywany był z perspektywy Berlina Zachodniego, również jako mur w tzw. polskim Berlinie<sup>47</sup>; ten stan rzeczy fundowała oczywiście perspektywa zewnętrzna wobec literatury, tj. komunistyczny ustrój Polski, podział Europy i Niemiec, co w tej twórczości znajdowało odbicie.
- mur (po upadku nieobecny) – w literaturze najnowszej nadal podlega opisywaniu z perspektywy ustrojowej (demokracja) i państwowej (zjednoczony Berlin) – wciąż wobec literatury zewnętrznej; podkreśla się tu chociażby możliwość niczym nieograniczonego przemieszczania się piszących, a zatem eksplorowanie „obu Berlinów”.

W tym sensie trwa, jak widać, geopolityczna kariera muru w naszej literaturze.

Już w punkcie wyjścia, kiedy przystępujemy do lektury polskiej prozy o niemieckim *de facto* murze, nietrudno odgadnąć, że będzie ona łączyła tę geograficzną perspektywę pochodzenia pisarza z nakładającą się na nią przestrzenią wewnętrzną lokalizacji metafory. Ramę modalną dla wykorzystania sensotwórczych właściwości muru tworzy więc realny pobyt autora, narratora, bohaterów w Niemczech, w zależności od konwencji prozy w postaci: dziennika (Brakoniecki), powieści sensacyjnej (Pa-

---

<sup>47</sup> Na ten temat zob. m.in.: G. Ritz, *Nach Gombrowicz in Berlin. Berlin als Ort der polnisch-deutschen Kulturbegegnung in der jüngsten Zeit*, w: *Beiträge und Untersuchungen zu polnisch-deutschen Kultur*, red. J. Papiór, H. Barcikowska, Bydgoszcz 1993, s. 91–106. Badacz wymienia tu nazwiska pisarzy i poetów różnych pokoleń, jak pisze, „generacji między Kazimierzem Brandysem a Grzegorzem Musiałem”. „Zaskakujący punkt ciężkości” [w grupie twórców związanych z Berlinem Zachodnim], twierdzi Ritz, „tworzą poeci Nowej Fali z Zagajewskim, Ewą Lipską, Krzysztofem Karaskiem, Ryszardem Krynickim”. Tłumaczenie autorki.

rys), eseju autobiograficznego (Niewrzęda) oraz opowiadań (Helbig i Kasperek).

Syntetyzując ten materiał, można powiedzieć, że w odniesieniu do rzeczywistości sprzed przełomu demokratycznego chodzi przede wszystkim o wyjazdy do Niemiec Wschodnich – przy czym wątek młodzieńczych wycieczek do kraju bratniej demokracji bazuje na dającym się wyodrębnić repertuarze motywów. Do głosu dochodzą tu więc wszelkie formy „rozrywki”: narodowe wieczorki, pogadanki z weteranami wojny, ale i faktyczne uciechy, jak dyskoteki, popijawy, prywatne kontakty z rówieśnikami obu płci (wart bliższej analizy byłby z pewnością motyw „Niemry”, przywoływany przez męskich narratorów). Tekstowe ślady kontaktów w ramach wspólnoty bloku komunistycznego i państw zaprzyjaźnionych układają się następnie w dwie kolejne podgrupy argumentów: niewyraźnalnej wprawdzie wprost, ale obecnej świadomości, że się jedzie na tym samym wózku (swoiste braterstwo w gorszości), ale i jest się tym lepszym. Poczucie wyższości rodzi w bohaterach choćby fakt, że to Polacy są prawdziwymi ofiarami drugiej wojny.

ciągłe obecne ślady wielkiego bombardowania z 1945 roku [na wycieczce w Dreźnie – dop. M.Z.W.] zrobiły na nas wielkie wrażenie. Ale patrząc na ruiny zarośnięte przez krzaki i zielsko, na wielkie fotografie przedstawiające zgliszcza [...], jakoś nie mogliśmy się zdobyć na współczucie. Przed oczyma mieliśmy obraz Warszawy z 1945 roku<sup>48</sup>

– powie narrator w opowiadaniu *Back in the DDR*.

Symptomatyczne jest również, że w opowieściach z klucza młodzieńczego mur czy granica jako takie pojawiają się rzadko. Ale choć nieobecny literalnie, niemy mur wybudowany zgodnie z przykazami propagandy również dla naszego bezpieczeństwa jest czytelnie wpisany w żelazną kurtynę jako metaforę narzucenia konwencji:

---

<sup>48</sup> A. Kasperek, *Back in the DDR i inne opowiadania*, s. 162–163.

W maju 1979 Mazur spytał, czy chcemy pojechać na ołap do NRD. Ochotniczy Hufiec Pracy, hufiec, junacy, cholernie nam się nie podobały te nazwy. Archaizowany „soc”, jakaś „piosenka o Nowej Hucie” i inne takie...<sup>49</sup>

Tym wymowniejszy jest jeszcze zawarty w peerelowsko-enerdowskich narracjach „na wyjeździe” motyw obozu („mieszkaliśmy w barakowozach”). Życie obozowe i jego metaforyka obrazują zniewolenie w odniesieniu do wielu historycznych wydarzeń XX wieku, by wymienić okresy funkcjonowania m.in. obozów koncentracyjnych, obozów dipisowskich, obozów dla przesiedleńców, uciekinierów, emigrantów<sup>50</sup>. U Kasperka, Helbig i Niewrzędy wypadły, wycieczki, kolonie, OHP-y, choć opatrzone etykietą „wakacje i przygoda”, polegają na uczestnictwie w większej akcji obozowej, gdzie o ducha uczestników dbała ideologia strefy wielkiego brata i jego obszar wpływów wyznaczony murem. W tym sensie obozowi i murowi bardzo blisko i do siebie, i do metafory przynależności. Postacie z *Enerdowców...* czy *Back in the DDR* mają określoną przynależność ustrojową, państwową, społeczną, i kulturową: „Mieszkaliśmy w barakowozach, zwanych w Polsce wozami Drzymały, to wzmacniało nasze uczucia patriotyczne, bo przecież Michał Drzymała, bo Józef Piłsudski więziony w twierdzy w Magdeburgu...”<sup>51</sup>. Motyw obozu w tej prozie można więc zsyntetyzować jako obecność ironicznego przyczółku do kontaktów z sąsiadem, w tym sąsiadem radzieckim.

W ramach wspomnień snutych przez autorów z roczników pięćdziesiątych i sześćdziesiątych o ich młodzieńczych wybrykach i szerzej – światopoglądzie, kwestia niebraterskiego braterstwa pełni funkcję komponentu prywatnej tożsamości. Wydobywa spojrzenie na to, kim się było „za dzieciaka” i co z tego zostało w wieku

---

<sup>49</sup> Tamże, s. 159.

<sup>50</sup> Na ten temat piszę szerzej w artykule „Obrachunek” z II wojną światową w prozie polskich pisarzy w Niemczech (w druku).

<sup>51</sup> A. Kasperk, *Back in the DDR i inne opowiadania*, s. 162.

dojrzałym. Kwestie te najpełniej objaśniają poszczególne koncepcje autorskie, kształt gatunkowy utworów i ich autorefleksyjne zaplecze. W przypadku *Back in the DDR* mamy do czynienia z opowiadaniem-wspomnieniem z młodości, stąd i obecna w tomie nostalgia, i jej ironiczny cień, nieodzowny z perspektywy dojrzałego narratora.

Jeszcze dalej idzie Brakoniecki w swym dzienniku – introspekcyjnym zbiorze esejów, uwag z pobytu na literackim stypendium w Berlinie w 2007 roku. Przemierzając miasto i jego historię, pisarz zagląda tam w siebie wcześniejszego, sonduje dawną świeżość i prawomocność wrażeń: dosłownie i pamięcią wraca do niemieckich muzeów, lektur, znajomych. Tak jakby to, czego doświadczył na wyjazdach do NRD w latach 70., poddawał teraz identyfikacyjnemu testowi na teraźniejszość – własną, prywatną, i polską, i niemiecką wreszcie: „To miasto okrążone i obrażone murem, podbite, zamknięte i wreszcie zjednoczone, swoje liczne rany liżące do teraz. A ja, całkowicie obcy, chyba dobrze się w nim czuję”<sup>52</sup>.

Tożsamościotwórcza rola doświadczenia zdobywanego w określonej przestrzeni (również, co w tym utworze bardzo ważne, przestrzeni czasu), czy to w kontaktach z niemiecką sztuką, architekturą, czy z samymi Niemcami, dochodzi w książce bardzo wyraźnie do głosu:

Przystanąłem w parku, ja, Polak-Ziemiec na wspomnienie uprzedniego niemieckiego profesora historii, który na spacerze po Olsztynie zadał mi to trudne pytanie: „Czy kiedyś Polacy autentycznie wybaczą Niemcom wyrządzoną im zbrodnię?”, na które szybko, jakby odruchowo odparłem: „Nigdy!”<sup>53</sup>.

*Dziennik berliński* sytuuje nas więc w przestrzeni geograficznej z nakładającą się na nią przestrzenią historii. Oba te plany

---

<sup>52</sup> K. Brakoniecki, *Dziennik berliński*, s. 104.

<sup>53</sup> Tamże, s. 36.

pulsują, gdy powracając do głównego nurtu narracji, autor poświęca się drobiazgowemu odtwarzaniu dziejów samych Niemiec oraz „wspólnej” Niemcom i Polakom historii imperialno-podległej. Zdaje się przyświecać mu przy tym idea włączania naszej, środkowo- czy też wschodnioeuropejskiej przeszłości w nurt pamięci Zachodu. Stąd, obok doświadczeń totalitaryzmu nazistowskiego, Brakoniecki umieszcza komunizm; rozprawia o antysemityzmie, a potem wylicza przejawy filosemityzmu; winę opisuje poprzez karę i na odwrót. W każdym z tych aspektów wyraźnie porusza go zło wśród samych Polaków.

Taki równoległy namysł nad totalitaryzmami to typ refleksji wielu humanistów i ich analiz konsekwencji wojny oraz powojnia we współczesnej kulturze. Cytowany Christoph Kleßmann pisze w tym kontekście o kontrowersyjnym w niemieckiej historiografii paradygmacie totalitaryzmu, który mimo metodologicznych trudności odnosi się przecież do „historii narodowego socjalizmu i do historii NRD”. Zaś Boris Buden w swej książce o postkomunizmie stwierdza:

Koniec końców, także tu [w postkomunizmie właśnie – dop. M.Z.W.] sytuację definiuje się jako posttotalitarną, jako historycznie oddzieloną i dystansującą się w równej mierze od obu totalitaryzmów – komunizmu i faszyzmu<sup>54</sup>.

Filozof znaczną uwagę poświęca też edukacyjnym postulatom i ich językowi, jaki towarzyszy „ewakuowaniu się” społeczeństw z systemów totalitarnych, a w kontekście historii najnowszej jego uwagę skupia ideał wychowania do dojrzałości, edukacji do demokracji, które zawładnęły wyobraźnią społeczną po przełomie '89/'90. Przykładów interesującego Budena dyskursu dostarcza książka warmińskiego pisarza, który tworzy projekt edukacji symbolicznego Polaka: „Tak, samotny Polaku [...]. Oto co

---

<sup>54</sup> B. Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, s. 38.

masz robić: załóż sobie program racjonalnego minimum i dąż do niego z całych sił [...], żyj z wyobraźnią losu wolny, gospodarny, etyczny”<sup>55</sup>.

W przypadku pisarzy związanych biograficznie z Niemcami (nowi e-migranci) mamy do czynienia z takim ustawieniem przestrzeni ich nowego życia za granicą, które pozwala wydobyć tożsamościotwórczą moc miejsc, do których się przenieśli. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj, z biograficznych przyczyn (berliński adres zamieszkania Helbig, Niewrzędy i dołączającej do nich Parys) niemiecka metropolia, jej historyczne miejsca, „momenty”, wobec których trzeba się określić, artykułując siebie. Odautorscy narratorzy *Czasu przeprowadzki* i *Enerdowców...* również wracają pamięcią do swoich młodzieńczych wycieczek berlińskich (jechało się po płyty SBB, po „kaugumę”). Ale w tle ich wypadów majaczy bunkier Hitlera i jak u Brakonieckiego, willa w Wannsee – a wraz z nią „kwestia żydowska” i jej „ostateczne rozwiązanie”. Oraz mur – o którym Krzysztof Niewrzęda powie „tak zwany [podkr. – M.Z.W.] mur berliński”, by następnie skrupulatnie odworzyć jego „dzieje”:

początkowo mur był byle jak skleconym płótem z płyt chodnikowych i kolczastego drutu. W końcowym okresie swojej świetności był zbudowany z betonowych elementów, o wysokości od 3 do 4 metrów, które stanowiły właściwy mur graniczny oraz drugiego muru – broniącego dostępu do pierwszego<sup>56</sup>.

Po latach prozaicy opisują więc NRD jako krajobraz przyjemności, ale i poszerzającą się sferę wtajemniczeń, do których dołączała polityka i historia. Narratorzy-bohaterowie wspominają aparaty Practica, wełnę szetland, buty „salamandry”, imponujące wyniki sportowe, infrastrukturę, ale i przejmujące poczucie (wzmocniane pobylem na Wschodzie), że „Niemcy zrobili to Polakom”.

---

<sup>55</sup> K. Brakoniecki, *Dziennik berliński*, s. 78.

<sup>56</sup> K. Niewrzęda, *Czas przeprowadzki*, s. 102.



Niejąko dopełnieniem tych bilateralnych kontaktów peerelowsko-enerdowskich jest twórczość Brygidy Helbig, która uwzględnia spojrzenie wschodnich Niemców. Jej „inne ludzic”, czyli bohaterowie *Enerdowców...* opowiadają o doświadczeniach z drugiej strony granicy niemiecko-polskiej, ale też o życiu z drugiej, gorszej strony niemieckiego muru, na „uboczach-marginesach-rubieżach”<sup>57</sup>. Wszak „kto chce dotrzeć do owych krajobrazów w głowie, musi nakłonić ludzi do mówienia, słuchać ich opowieści”<sup>58</sup>. Rola odautorskiego podmiotu jest więc tutaj odpowiednio zakrojona: autorka przysłuchuje się narracji „Dederonów”: „Czy wyście tego w szkole, pyta [Dieter – dop. M.Z.W.], nie czytali? Nie czytaliście «Jak hartowała się stal?»”<sup>59</sup>, bierze zawołany udział w ich rozmowie, spisuje jej przebieg.

W tę opowieść wciąga się więc czytelnika na zasadzie wyznaczenia wspólnoty określonej niegdysiejszą przynależnością do wschodniego bloku. Za pośrednictwem Helbig znajdujemy się w sferze zadzierzganania porozumienia między uczestnikami narracyjnego zdarzenia w *Kallemalle*, które odsyła do wspólnego pod wieloma względami przeżycia: rzeczywistości kształtowanej najpierw przez historię rozgrywającą się za kurtyną z żelaza, a następnie przez nagły upadek berlińskiego muru<sup>60</sup> i „odmianę”<sup>61</sup>

<sup>57</sup> B. Helbig, *Enerdowce i inne ludzic, czyli jak nie zostałem bohaterem*, s. 41.

<sup>58</sup> K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, s. 241.

<sup>59</sup> B. Helbig, *Enerdowce i inne ludzic, czyli jak nie zostałem bohaterem*, s. 36.

<sup>60</sup> Aspekt nagłości, niespodziewanego obrotu spraw, w którym upadku muru mało kto się w NRD spodziewał, oddaje Helbig następująco: „Siedział właśnie w domu parafialnym, gdy kolega uchylił drzwi i rzucił: «Te, Uwe, wiesz, że runął mur?». Uwe Kaiser wyprostował się jak sznur.

Dieter w tym czasie robił jakąś praktykę studencką we Wrocławiu [...]. Dzieńiątego listopada 1989 roku o godzinie osiemnastej pociągiem osobowym opuścił Berlin Wschodni w kierunku Południowej Brandenburgii, nie zdając sobie sprawy, że właśnie coś się stało, że coś się bardzo odmienia [...]. We Wrocławiu zaszył się w jakimś klubie, leciały tam wiadomości, [...] w telewizorze Brama Brandenburska, masy ludzi tańczące na jakimś murze. Równie dobrze mogłoby być na chmurze!”. Tamże, s. 43.

<sup>61</sup> Tamże, s. 40.

(z niem. *die Wende*, stosowanego na oznaczenie przełomu).

W tym kontekście mur i jego symboliczno-metaforyczny charakter przyjmuje kształt mentalnego krajobrazu, „krajobrazu w głowie”<sup>62</sup> bohaterów, Uwika i Dietera, oraz narratorki. Niemcy ze wschodu wyrażają w utworze to poczucie bycia innymi, gorszymi, także względem Polaków („A wasz ulubiony dowcip: «– Dlaczego w NRD nie było opozycji? – Bo było to zabronione» możesz sobie darować”)<sup>63</sup>, ale też Czechosłowaków. Zbieraniu takich doświadczeń służyły ich wyjazdy do Polski i do popularnej wtedy Pragi, „niezapomnianego rajy enerdoców, zaraz po Budapeszcie”<sup>64</sup>, w którym i tak „nikt nie lubił Dederonów”<sup>65</sup>.

Mur jest więc upostaciowieniem poczucia niższości, tak charakterystycznego dla działania mechanizmów (post)zależnościowych, które opowiadania Helbig sprawnie i wymownie tu implikują. Tym bardziej że tę polityczno-historyczną machinę obracają w jej twórczości tryby codziennego, mozolnego egzystowania bohaterów w koszarowej ojczyźnie.

Zatem druga wyjazdowa perspektywa, z której biorą się analizowane tu narracje, to emigracja i otwarte przez nią drzwi do powrotów w niemiecką i polską historię. Autorka *Kallemalle* cofa się do ponurej atmosfery okresu, w którym sama wyjechała z Polski (rok 1983). Wydobywa szarość tamtych lat, choć przełamuje ją nieco ironią niemieckich protagonistów. Bez ironii opowieść o absurdach kraju, który opuszczała, jak i miejsca jej imigracji – Niemiec Zachodnich, nie byłaby możliwa. Jak widać, ma to swoje konsekwencje również w odrysowywaniu atmosfery zjednoczenia i jego konsekwencji dla wschodnich Niemców:

---

<sup>62</sup> O *mental maps* patrz: K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, s. 241.

<sup>63</sup> B. Helbig, *Enerdocze i inne ludzie, czyli jak nie zostałem bohaterem*, s. 41.

<sup>64</sup> Tamże, s. 49.

<sup>65</sup> Tamże, s. 51.

Całą noc z trzydziestego czerwca na pierwszego lipca 1990 roku, w noc zjednoczenia walutowego, szumiał mu w uszach warkot sunących długimi kolumnami ciężarówek. Tym razem nie były to kolumny armii radzieckiej, tylko karawany potężnych tirów z Zachodu. Wieźli pomarańcze i banany, wieźli Chemnitz i prawdziwą coca-coleę, persil, jakobskrönung, respons i irish Moos. Zabierali, wydzierali, wypieprzali (*na śmietnik historii napisz*) Werder Keczup, Thüringer Pflaumenmus, Karl-Marx-Stadt i Spreewälder Gurken. *Dodaj jeszcze Bautzener Senf*. Przywozili nie wiadomo skąd. Na śmieci powyrzucali mięso, mleko, jaja, ser. Cały dzień, całą noc, całe jeszcze potem tygodnie na szosach republiki wystawiali wycieńczeni chłopi z PGR-ów, próbując prywatnie opchnąć socjalistyczne ziemniaki, marchew, kalarepę, kalafior<sup>66</sup>.

Na tle wyjazdów Brakonieckiego i Kasperka oraz emigracji Helbig i Niewrzędy – frapująco wypada książka Magdaleny Parys, która właśnie zadebiutowała w kraju napisaną w Berlinie (gdzie od lat mieszka) opowieścią o niemieckiej historii, rozbudowując ją polskimi wątkami. *Tunel* rozwija motyw kompleksu DDR-owców wobec lepszych Niemców. Utwór został tak pomyślany, aby *Ossis* i *Wessis* spotkali się w podzielonym Berlinie przed „nastaniem” muru, po jego wybudowaniu, a wreszcie upadku<sup>67</sup>. Fabuła komplikuje z kolei tzw. twarde fakty, informacje o ucieczkach berlińczyków ze wschodu na zachód<sup>68</sup>, z ich literacką obróbką. Ci bohaterowie, którym udało się opuścić wschodnią strefę, bynajmniej nie awansują jednak na *Wessis*, bo nie są w stanie pozbyć się „wschodniości”, która w nich siedzi a to pod postacią burych kamienic, a to zapachów klatek schodowych czy ciasta z pianką i galaretką – wrażeń wyniesionych za zasieki.

<sup>66</sup> Tamże, s. 46.

<sup>67</sup> O tym, że NRD po przełomie ma status „wewnętrznej granicy” niemieckiej, pisała też Emilia Kledzik, *Czy istnieje literatura postenerdowska?*, w: *Ta sama Europa? Inna Literatura? Współczesna proza europejska*, red. J. Czechowska, A. Kramek-Klicka, Szczecin, Bezzecze, Warszawa 2010, s. 93.

<sup>68</sup> Mowa tu np. o Tunelu 29 – który autorka przypisuje w przypisie (!): „legendarny tunel, którym 14 września 1962 roku udało się uciec z Berlina Wschodniego do Zachodniego 29 osobom”. M. Parys, *Tunel*, s. 113.

Mur równałby się tym razem życiu w cieniu „własnego” państwa, które poszarza, i w cieniu drugich Niemiec, tylko tę szarość wydobywających. Jedna z „zachodnich” bohaterek tak wspomina drugi sektor:

Lubiłam jeździć do Romana. Mieszkał z rodzicami na Tucholskystrasse. Uwielbiałam to miejsce, szare kamienice, trochę brudno, byle jak i biednie, ale zaraz obok wspaniała i jedyna Oranienburgerstrasse. Na rogu były najlepsze lody w Berlinie. Szarość i nijakość tego miejsca były wręcz magiczne, wyjątkowe. Nie wiem, na czym to polegało. Nic tam takiego w końcu nie było – same kamienice<sup>69</sup>.

Ale w świecie niemiecko-niemieckiej akcji pojawia się też Polka; przyjeżdża na stypendium do NRD, po czym wikła się w bezradny związek, który zaciąży na jej całym życiu: na prośbę ukochanego zaczyna kursować na Zachód. Dzięki włączeniu tej postaci do świata przedstawionego dokładnie oglądamy miejsce berlińskiego tranzytu i jego realia (budki wartowników, komisariaty, rewizje, formularze wizyt, sztuczki przy szmuglowaniu tajemniczego materiału). Wtopiona w klimat wschodniej strefy Magda zostaje następnie splotem wydarzeń umieszczona po zachodniej stronie muru, skąd nie może wrócić. W jej obrazie będzie więc widać wpływy dwóch miast: poczuje swą wschodnią przynależność i nie zechce zaakceptować (również w sobie) Zachodu:

Dużo czasu minęło, zanim wzięła się w garść, by móc funkcjonować. Nie żyć, funkcjonować. Musiała zostać w tym innym Berlinie. [...] Utrudniała sobie wtedy życie chyba z przekory, ze złości, że znalazła się w tym mieście<sup>70</sup>.

Autorka *Tunelu* wydobywa więc tym samym kolejne „ja” Niemców z obustronnego Berlina. Niezależnie od strefy wpływów ci i ci czują wobec Polki wyższość, którą wyraźnie werbalizują: Madzia

---

<sup>69</sup> Tamże, s. 145.

<sup>70</sup> Tamże, s. 66.

to Heidi z Polski, konkretnie ze wsi między Malborkiem a Gdańskiem, która dodatkowo zajada swój podwójnie emigracyjny stres i tyje.

W książce mur jest zatem wszechobecny, sfunkcjonalizowany po wielokroć. Parys ułożyła w gruncie rzeczy narrację o „epoce muru” w historii Niemiec: obroty akcji skorelowane są w utworze z takimi problematami, jak: wina za II wojnę światową; propagandowe zrzucenie jej przez władze NRD na „faszystowski Zachód”; uwikłanie Niemców z obu powojennych stron w tryby nazizmu; naziści w aparacie władzy NRD; oddelegowanie wschodnich berlińczyków do Berlina Zachodniego w roli agentów Stasi; funkcjonariusze aparatu terroru w strukturach zjednoczonych Niemiec; wojenny Gdańsk i ucieczki Niemców z miasta; strajki w sierpniu 1980 roku w Polsce. Początkująca autorka nie ugina się więc pod natłokiem zagadnień, a wszystkie łączy na zasadach obowiązujących w „powieści obyczajowej i thrillerze politycznym w jednym”. Co nie jest bez znaczenia dla ogólnej wymowy i interpretacji książki, wspomniany problem wypędzeń, niemieckiego sprawstwa i podleganie skutkom wojny to tematy, które Niemcy w pierwszej dekadzie nowego stulecia żywo dyskutowali<sup>71</sup>. *Nota bene* w milenijnym roku 2000 toczy się akcja-rama *Tunelu*.

Mur i stanowiący próbę jego sforsowania podkop stanowią więc w równym stopniu metaforę historyczną, polityczną, co społeczną i biograficzną. Leszek Szaruga dostrzega jeszcze jedną jej postać: „tytułowy tunel to nie tylko określenie podkopu między Berli-

---

<sup>71</sup> „W 2002 roku temat pamięci o niemieckiej winie i niemieckiej tragedii podjął ponownie Günter Grass w swej noweli *Idąc rakiem*. [...] Należy jednak w tym kontekście nadmienić, że problem niemieckich ofiar drugiej wojny światowej stał się w tym czasie przedmiotem równie zacieklej dyskusji, co problem jedyne go w swym rodzaju czy też wpisującego w historię ludzkości ludobójstwa zwanego Holocaustem. [...] Na początku nowego tysiąclecia Niemcy przezwyciężyli tabu i odważyli się w sposób otwarty mówić o własnych cierpieniach”. *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, wyb. i oprac. J. Jabłkowska, L. Żyliński, Poznań 2008, s. 46–47.

nem Zachodnim a stolicą NRD, ale też metafora opisująca przejście z systemu komunistycznego do demokracji<sup>72</sup>.

Poruszamy się więc po osi wyznaczonej murem, zasiekami, tunelami, przechodząc od ogółu do szczegółu: „żelazna kurtyna [...] wpieryw zaimprovizowana, następnie zaś coraz silniej rozbudowywana, znalazła swoje zwieńczenie w budowie muru berlińskiego<sup>73</sup>, jak z użyciem peryskopu, który pozwala widzieć głębiej: „mur przebiegał pod ziemią” i szerzej „przebiegał na ziemi<sup>74</sup>. Konstrukcja, która symbolizowała unieruchomienie, „ta forteca nie do przebycia”, wymuszała próby forsowania jej i stała się metaforą ruchu. O tym jest powieść Magdaleny Parys.

## Pod-teksty

Nowa proza pokazuje, że rzeczywistość poprzelomowa, czyli ta, w której mury runęły, bezpośrednio odwołuje się do swojego własnego fundamentu – czasów, kiedy mur powstawał i długie dziesięciolecia trwał. Natomiast koniec lat 80. i początek 90., ta wyrwa w rzeczywistości muru, to obraz służący pisarzom do przedstawiania trwania historii, w tym historii terażniejszości, tak istotnej dla miejsc, w których żyjemy. Literatura odtwarza tę wyrwę, bo jak pisał White:

od upadku Muru Berlińskiego, rozpadu Związku Radzieckiego i (domniemanego) końca Zimnej Wojny, rekonstrukcja historii jako pod-

---

<sup>72</sup> Fragment notatki-reklamy umieszczonej na okładce książki.

<sup>73</sup> K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, s. 23.

<sup>74</sup> Mur forsowano nie tylko pod ziemią, ale i drogą powietrzną. O „murze na niebie” pisze w *Moralitecie I: Upadek muru berlińskiego 1989* Schlögel. Motyw ucieczek balonem i samolotem odnajdziemy zarówno u Niewrzędy, jak i Helbig. Podczas konferencji o geografii metafory na Uniwersytecie w Białymstoku (17–18 maja 2012 roku) na ten wątek zwrócił mi uwagę dr hab. Tomasz Cieślak, któremu w tym miejscu dziękuję.

stawy dla zapewnienia współczesnemu życiu społecznemu znaczenia, które wychodziłoby poza interesy i potrzeby jednego pokolenia, stała się wspólnym problemem dla Wschodu i Zachodu<sup>75</sup>.

Mur – obiekt, który „oryginalnie” sygnalizował różnicę, przyjmuje więc w nowej polskiej prozie postać inkluzji, włącza to wszystko, co z naszej perspektywy stanowiło doświadczenie formacyjne, przestrzeń odniesień tzw. demokratyzującej się Polski (lata 70. i 80.), ale i późniejsze, poprzelomowe doświadczenie osobne, indywidualne. To właśnie powoduje, iż subiektywizacja przestrzeni „przypartej do muru” skutkuje jego wieloznacznością, „tym i tym, ale jeszcze również”. W mnogości sensów odbijają się: bazujące na symbolu refleksy dyskursu publicznego, z wykładniami pamięci oficjalnej i komunikacji społecznej, oraz metaforyczna sfera prywatnego wspomnienia i lektury historii, podejmowanej przez pisarzy z wielu perspektyw: między murami, pod murem, wskutek i mimo muru.

### Hard-Pressed to Metaphor. The Wall and Polish-German Connections in the Space of Culture and Literature

#### Summary

How are “old and proven” models of the metaphorisation of space, in certain aspects common for Poles and Germans (east-west, iron curtain, life in the shade of the wall) used in the latest Polish prose? Literature created twenty years after the democratic breakthrough in Europe, the collapse of the Berlin Wall and the reunification of Germany, still strictly sticks to old models of “spatialisation” of culture, but basing on them, it attempts to break this bipolar approach and pass from a general experience of cultural space towards its individualisation.

---

<sup>75</sup> H. White, *Proza historyczna*, s. 63.





## Indeks nazwisk

### A

Abraham (patriarcha) 168  
Adamczewski Stanisław 34, 35, 44  
Adamczyk Zdzisław Jerzy 36  
Adamczyk-Garbowska Monika 62  
Alpers Svetlana 12  
Alterman Natan 86  
Amiel Irit 61  
Anioł Stanisław 120  
Ankersmit Frank 132  
Antczak Jacek 91  
Arendt Hannah 64  
Arias Santa 126  
Artwińska Anna 247  
Assorodobraj Nina 20  
Augé Marc 81, 229, 230, 237, 242  
Awraham Gidon (Avraham Gidon) 61,  
80

### B

Bach Jan Sebastian 157  
Bachelard Gaston 36, 39  
Bachórz Józef 26  
Bajon Filip 102  
Balcerzan Edward 171

Barcikowska Halina 259  
Bar-Itzhak Haya 71  
Baudrillard Jean 175, 176, 178, 182  
Bauman Zygmunt 177, 194  
Bellini Giovanni 102  
Ben-Ari Eyal 75  
Ben-David Orit 75  
Ben-Gurion Dawid 65  
Benjamin Walter 120  
Berenbaum Michael 76  
Bęcal Piotr 76  
Białoszewski Miron 149–171  
Bilu Yoram 75  
Błasiak Anna 193  
Błoński Jan 47, 134, 209–211, 223–225,  
228  
Bolecki Włodzimierz 166  
Böll Heinrich 99  
Bong Jörg 253  
Borges Jorge Luis 175, 176, 183  
Borysławski Rafał 257  
Bradbury Malcolm 193  
Brakoniecki Kazimierz 115, 255, 257,  
262–264, 267

- Brandt Marion 247  
Brandt Willy 247  
Brandys Kazimierz 259  
Brauch Julia 71  
Brenner Josef Haim 66  
Brodski Josif 104  
Brodziński Mieczysław 120  
Brussig Thomas 249  
Brzozowski Jacek 13  
Brzozowski Jacek 152  
Buczyńska-Garewicz Hanna 131  
Buden Boris 258, 263  
Budzińska Magdalena 193  
Bukowiecka Natalia 232, 237  
Burszta Wojciech Józef 134, 229  
Byron George Gordon 14, 15, 18
- C**  
Caillois Roger 134  
Calderon Nissim 66  
Całbecki Marcin 77  
Camir Hamutal 84  
Caravaggio, właśc. Michelangelo Merisi da Caravagua 102  
Certeau Michel de 128, 189, 192  
Chlebowski Bronisław 72, 98  
Chomiuk Aleksandra 131–148  
Chopin Fryderyk 34  
Chrzanowski Ignacy 12  
Chymkowski Roman 81, 229  
Cichosz Jan Henryk 62  
Cieński Marcin 25–27  
Cieślak Tomasz 115–129  
Cieślak Tomasz 232  
Cieślak Tomasz 270  
Cirlot Juan Edwardo 79  
Copik Ilona 229  
Corit Ida 61, 64, 67  
Cyrankiewicz Józef 120  
Czapliński Przemysław 116, 250, 258  
Czarnacka Agata 190  
Czechowicz Józef 77  
Czechowska Justyna 267  
Czermińska Małgorzata 68, 72, 73, 107, 171, 212
- D**  
Dajnowski Maciej 186  
Daniłowski Gustaw 34  
Dąbkowska-Kujko Justyna 231  
Dąbrowski Mieczysław 124  
Defoe Daniel 156  
Delacroix Eugène 157  
Dernałowicz Maria 13  
Derra Aleksandra 132  
Dizengoff Cina 85  
Dizengoff Meir 83, 86  
Domańska Ewa 132, 257  
Domeyko Ignacy 13, 15, 16  
Donderowicz Magdalena 253  
Dostojewski Fiodor 212  
Douglas Lawrence 64  
Drozdowska Izabela 180, 248  
Drzymała Michał 261  
Dunker Axel 245  
Dürer Albrecht 102  
Dylewski Andrzej 74  
Dytmar, bp 98  
Dziadek Adam 166
- E**  
Eichman Adolf 64  
Eile Stanisław 32  
Einstein Albert 109  
Eliade Mircea 92  
Erdinast-Vulcan Daphna 86, 88, 89
- F**  
Faulkner William 210  
Fedorowicz Krzysztof 241  
Fiut Aleksander 47, 59  
Forstner Dorothea 75, 79  
Franciszek z Moguncji 145  
Freud Sigmund 103, 104, 154
- G**  
Garczewski Krzysztof 254  
Gennep Arnold van 242  
Geppert Beata 179  
Gębala Stanisław 225

Ghirlandaio Domenico 102  
Gliszczyński Karol 253  
Gluzman Michal 66  
Głowiński Michał 124, 152, 154, 158  
Goethe Johann Wolfgang 247  
Gogol Mikołaj 212  
Gombrowicz Witold 197-208, 225, 226, 259  
Gorczyńska Renata (pseud. Czarnecka Ewa) 45  
Gorki Maksym 212  
Gosk Hanna 229, 246, 252  
Govrin Nurit 85, 86  
Górski Artur 136  
Górski Konrad 14  
Graff Piotr 256  
Grajer Szama 144  
Grass Günter 269  
Grądział-Wójcik Joanna 107, 166  
Groddeck Gotfryd Ernest 12  
Grottger Artur 38  
Grychowski August 77  
Grzymała-Kazłowska Aleksandra 254  
Gumkowski Marek 27  
Gutorow Jacek 107

## H

Hammer Seweryn 97  
Harley Brian 186-188  
Hauptmann Gerhard 102  
Hausner Gideon 64  
Heidegger Martin 133, 161  
Helbig-Mischewski Brygida 245, 257, 260, 261, 264-267, 270  
Herodot 95-99, 110  
Hettche Thomas 249  
Hever Hannan 84  
Hieronim, św. 101  
Hitler Adolf 68, 264  
Hleb-Koszańska Helena 16  
Hoffmanowa Klementyna, z Tańskich 40  
Hölderlin Friedrich 188  
Homer 23  
Horodecka Magdalena 107

Houellebecq Michel 175-195  
Hrabec Stefan 14

## I

Illies Florian 253

## J

Jabłkowska Joanna 269  
Jabłońska Renata 61, 67  
Jackowski Antoni 19  
Jakowska Krystyna 197-208  
Jan Guillaume 175-195  
Janeczek Leszek 62  
Janion Maria 158  
Jarzębski Jerzy 122, 123  
Jasiński Tadeusz 238  
Jaworska Elżbieta 13  
Jelonek Tomasz, ks. 83  
Jelski Aleksander 98  
Jezurun Awot (zob. Yeshurun Avoth)  
Jezurun Helit 63, 65  
Jezus Chrystus 160  
Joachimstahler Jürgen 249  
Jochemczyk Mariusz 149-171  
Jung Carl Gustaw 102  
Justman Pesja 63

## K

Kabak Aharon Abraham 85  
Kaczmarek Jacek 250  
Kadłubek Wincenty 22  
Kajan Tadeusz 232  
Kaliszewska Kazimiera 120  
Kałużny Jerzy 247  
Kania Ireneusz 79, 92  
Kapuścińska Alicja 101, 104, 107, 111  
Kapuścińska Maria 92  
Kapuściński Józef 92  
Kapuściński Ryszard 91-114  
Karasek Krzysztof 259  
Kardela Piotr 76  
Karłowicz Jan 18  
Karpiński Wojciech 74  
Kartun-Blum Ruth 76

- Karuza Senko 194  
Karwowska Bożena 252  
Kasperek Andrzej 257, 260, 261  
Kasprzysiak Stanisław 118  
Kasztelowicz Stanisław 32  
Kazimierz Wielki 145  
Kącka Katarzyna 253  
Kąkolewski Krzysztof 91  
Kirchner Hanna 158  
Kisiel Joanna 108  
Kiślak Elżbieta 27  
Kledzik Emilia 267  
Kleßmann Christoph 247–249, 250, 263  
Kłoczowski Jan Maria 64  
Kobierski Radosław 115–129  
Kochowski Wespazjan 243  
Koczanowicz Leszek 258  
Koniusz Janusz 232, 239  
Konończuk Elżbieta 11, 175–195, 228  
Kopaliński Władysław 75, 79  
Kopelew Lew 99  
Korc Władysław 232  
Korczak Władysław 238  
Kornhauser Julian 229  
Korwin-Piotrowska Dorota 124  
Korzeniowski Tomasz 61  
Kostkiewiczowa Teresa 14  
Kosztolányi Dezső 123  
Kotowiczówna Maria 16  
Kowalczykowska Alina 26  
Krajewski Marek 136, 137  
Krall Hanna 91, 142  
Kramek-Klicka Anna 267  
Kraskowska Ewa 246  
Kraszewski Józef Ignacy 256  
Krauze-Karpińska Joanna 231  
Królak Sławomir 176  
Krynicky Ryszard 259  
Kryński Adam 18  
Krzemiński Adam 110  
Krzysztofek Kazimierz 242  
Kurihara Sadako 90  
Kurzawa Eugeniusz 239  
Kuwałek Robert 64  
Kwiatkowska-Siemieńska Irena 39
- L**  
Lachman Lilach 61, 65, 66  
Laor Dan 63, 64, 67, 78–80  
Lasowy-Pudło Magdalena 247  
Latour Bruno 132  
Lavergne Philippe de 187  
Lavrence Christine 142  
Lebenstein Jan 48  
Legeżyńska Anna 74, 77, 80, 159, 162, 163  
Lelewel Joachim 12, 16–25, 27  
Levi Primo 118  
Levine Mark 72  
Lewandowski Konrad Tomasz 136  
Ligeża Wojciech 71, 82, 88  
Linde Samuel Bogumił 16, 17  
Lipphardt Anna 71  
Lippoczy Norbert 120  
Lipska Ewa 259  
Lipski Jan Józef 163  
Lis Renata 178  
Lisowski Franciszek, bp 120  
Liszka Katarzyna 258  
Litwiński Robert 138  
Loew Peter Oliver 131, 137  
Lurker Manfred 79  
Lützeler Paul Michael 245
- Ł**  
Łapiński Zdzisław 152, 207  
Łukasiewicz Małgorzata 87  
Łukasiewicz Piotr 92
- M**  
Maaz Hans Joachim 245  
Mach Zdzisław 233, 234  
Madurowicz Mikołaj 11  
Makowski Stanisław 14  
Maliszewski Edward 19  
Mann Barbara E. 83, 84  
Markowski Michał Paweł 121, 190, 243  
Marszałkowicz Adam 120  
Martuszevska Anna 136  
Marzec Bartosz 94  
Matejko Jan 102

Matuszewski Ignacy 40  
Maupassant Guy de 212  
Mazurek Małgorzata 247  
Melchior Małgorzata 68  
Mendelsohn Ezra 63  
Messina Antonello da 102  
Michalski Krzysztof 161  
Mickiewicz Adam 12–16, 18, 19, 24–29,  
247  
Mickiewicz Aleksander 24, 25  
Mickiewiczówna Maria 24  
Mikołajczak Małgorzata 229–244  
Mikuta Marian 107  
Miłosz Czesław 45–60, 72, 104  
Miszori Efrat 61, 76, 86, 87  
Mizerkiewicz Tomasz 149  
Mochnacki Maurycy 22  
Molik Witold 252  
Morawińska Agnieszka 11, 231  
Morawski Zdzisław 234–236  
Mrożek Sławomir 209–228  
Musiał Grzegorz 259  
Musiał Łukasz 180, 248

**N**

Nader Luiza 103  
Naruszewicz Adam 26  
Nęcka Agnieszka 120  
Niedźwiedzki Władysław 18  
Nieszczerewska Małgorzata 120, 123,  
124  
Niewodniczański Tomasz 17  
Niewrzęda Krzysztof 257, 260, 261, 264,  
267, 270  
Nocke Alexandra 71  
Norblin Jan Piotr, właśc. Jean-Pierre  
Norblin de la Gourdainne 26  
Nowacka Beata 91–114  
Nowacki Dariusz 116, 251  
Nowak Stefan 87  
Nycz Ryszard 121, 124, 133, 190, 243,  
245

**O**

Okoński Krzysztof 251, 254

Okopień-Sławińska Aleksandra 256  
Olczak Janusz 233, 234, 236, 238, 240  
Olszewicz Bolesław 19  
Oppenheimer Johai 61  
Orłowski Hubert 180, 248  
Orski Mieczysław 250  
Orzeszkowa Eliza 35  
Osękowski Czesław 239  
Ossendowski Ferdynand 98

**P**

Pachciarek Paweł 75  
Papiór Jan 259  
Parandowski Jan 34  
Parys Magdalena 255, 257, 260, 264,  
267, 269, 270  
Pascal Blaise 104  
Pawlak Antoni 251, 252  
Pawluczuk Andrzej W. 110  
Pépin Carlo 142  
Perlmutter Boruch 62  
Perlmutter Jechiel, Chiel, zob. Awot Je-  
szurun  
Perlmutter Pinkwas 62  
Petit Philippe 178  
Petrarka, Petrarca Francesco 102  
Pfeiffer Gabrielle 94  
Pieńkos Andrzej 102  
Pigoń Stanisław 12, 24  
Piltz Arie 83  
Piłsudski Józef 261  
Pivińska Marta 27  
Płoszewski Leon 24  
Pol Wincenty 19  
Pollack Martin 99  
Pollock Jackson 183  
Poppe Grit 249  
Potocki Jan 98  
Prokop-Janiec Eugenia 63  
Proust Marcel 210  
Pruss-Pławska Dorota 251, 254  
Pruszyński Ksawery 91, 92  
Przybylski Ryszard K. 160  
Przychodniak Zbigniew 13  
Ptolemeusz Klaudiusz 98

**R**

Rabin Elliott 79  
Raczyńska Szoszana 78  
Radzik Tadeusz 138, 143, 144  
Ratosz Jonatan 78  
Reiman Judit 123  
Reimann Kerstin E. 249  
Reymont Władysław Stanisław 124  
Ricoeur Paul 256  
Ritz German 259  
Rodkiewiczowa Oktawia 32, 36  
Romaniuk Kazimierz bp 79  
Rosner Katarzyna 125, 256  
Różewicz Tadeusz 225  
Rushdie Salman 104  
Rybicka Elżbieta 11, 72, 121, 124, 126,  
128, 133, 190, 192, 193  
Ryndak Zbigniew 238

**S**

Sadowski Andrzej 242  
Sandburg Carl 109  
Sanguszko Roman Władysław, książę  
120  
Schimmel Harold 65, 75, 84  
Schlögel Karl 180, 248, 255, 265, 266, 270  
Schmidt Jacek 242  
Schulz Bruno 122, 123  
Sellmer Izabela 247  
Shakespeare William 36  
Siciński Andrzej 92  
Sიდorska-Ryczkowska Maria 241  
Sidoruk Elżbieta 11, 186, 209–228  
Sieciechowicz Marta 91  
Sienkiewicz Henryk 35, 212  
Sieroszewski Waclaw 34  
Sikora Sławomir 132  
Simmel Georg 87  
Siwicka Dorota 11  
Skarga Barbara 112  
Skolnik Fred 76  
Skórczewski Dariusz 252  
Skórzyńska Izabela 142  
Sławek Tadeusza 110, 111  
Sławiński Janusz 26

Słowacki Juliusz 11, 13, 14, 16, 19, 22  
Sobolczyk Piotr 156, 169  
Sobolewska Anna 162, 163  
Sobolewski Tadeusz 158  
Soker-Schwager Hanna 85  
Sokołowska Marianna 149, 150, 153  
Soliński Bolesław 232, 238  
Soliński Leszek (Le.) 153, 160  
Soljan Izabela 19  
Sontag Susan 178  
Spreti Karl von 110  
Stabe, geograf I wiek p.n.e. 98  
Stachura Edward 104  
Stala Krzysztof 123  
Stala Marian 49, 57  
Stasiuk Andrzej 186, 193, 194  
Stelmaszczyk Barbara 45–60  
Stępnik Krzysztof 256  
Stołecki Kazimierz 76  
Streichen Edward 107  
Sulimierski Filip 72, 98  
Sulisz Waldemar 101  
Sutowski Michał 258  
Swedenborg Emmanuel 54  
Szalewska Katarzyna 72  
Szapira Anita (Shapira Anita) 64  
Szaruga Leszek 269  
Szawit Uzi 61  
Szczukowski Dariusz 118  
Szczygieł Mariusz 104  
Szekspir, zob. Shakespeare William  
Szewc Piotr 122  
Szopen, zob. Chopin Fryderyk  
Szymków Magdalena 111  
Szymor Piotr 193

**Ś**

Śliwińska Katarzyna 247  
Śniadecki Jan 12, 17

**T**

Tarnowska Beata 61–90  
Tartakower Arie 63  
Taylor Charles 125  
Temistokles 169

- Teodora (cesarzowa bizantyńska) 169  
Thiel-Jańczuk Katarzyna 189  
Tintoretto Jacopo 170  
Tischner Józef, ks. 102  
Tobin Yishai 86  
Todorova Maria 193  
Tölle Alexandra 253  
Tomczak Maria 247  
Topolski Jerzy 256  
Toporow Włodzimierz 81  
Trościński Grzegorz 243  
Trziszka Zygmunt 235, 236, 238, 240–  
–242  
Tuan Yi-Fu 11, 12, 27, 28, 231  
Turasiewicz Romuald 97  
Turgieniew Iwan 213  
Turzyński Roman 75  
Tusk Donald 258  
Tyszczyk Andrzej 77
- U**  
Ubertowska Aleksandra 80, 81  
Updike John 111
- V**  
Vermeer van Delft, van der Meer, Jan  
(Johannes) 11  
Vogel Zygmunt 26  
Voisine-Jechova Hana 31–44
- W**  
Wachowiak Eugeniusz 238  
Wajs Joanna 111, 119  
Walas Teresa 124, 133  
Walewski Władysław 72, 98  
Walicki Jacek 63  
Waniek Henryk 229  
Wańczowski Marian 35, 38, 91, 92  
Warchoł Stefan 76  
Warf Barney 126  
Waśkiewicz Andrzej K. 238, 239  
Wehdeking Volker 249  
White Hayden 257, 270, 271  
White Kenneth 188, 190, 191  
Wieczorkiewicz Anna 75, 182  
Wilk Mariusz 186  
Wirpsza Witold 107  
Witz Ignacy 123  
Wizeltir Meir 76  
Wojciechowska Izabela 111  
Wojciechowski Krzysztof 11  
Wołk Marcin 212, 226  
Woźniak Cezary 133  
Wroński Marcin 131–148  
Wyspiański Stanisław 102
- Y**  
Yeshurun Avoth 61–90
- Z**  
Zagajewski Adam 229, 259  
Zakrzewska Wanda 75  
Zalewska-Lorkiewicz Katarzyna 21  
Zawadzka Danuta 11–29  
Zawanowska Marzena 61  
Zduniak-Wiktorowicz Małgorzata 245–  
–271  
Zeev Ilan Gur 86  
Zertal Idith 64  
Zerubavel Yael 75  
Zgorzelski Czesław 14, 15, 27  
Ziątek Zygmunt 92, 101  
Zielińska Anna 243  
Zielińska Marta 11, 13  
Ziemny Aleksander 61  
Zieniewicz Andrzej 162, 163  
Znanięcki Florian 131  
Zörner Ernst 145  
Zybura Marek 249
- Ż**  
Żaliński Henryk 252  
Żeromski Stefan 31–44  
Żurowski Maciej 134  
Żyliński Leszek 269  
Żyłko Bogusław 81

