

BSL

**Białostockie Studia
Literaturoznawcze**

3

2012

**Rocznik Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku**

ISSN 2082-9701

BSL Białostockie Studia Literaturoznawcze

RADA NAUKOWA:

Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)
Elżbieta Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku)
Krystyna Jakowska (Uniwersytet w Białymstoku)
Bożena Karwowska (University of British Columbia)
Hana Voisine-Jechova (Université Paris IV)
Anna Wieczorkiewicz (Uniwersytet Warszawski)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Elżbieta Sidoruk (redaktor naczelny)
Elżbieta Konończuk (zastępca redaktora naczelnego)
Ewa Nafikow (sekretarz redakcji)
Marek Kochanowski
Mariusz M. Leś
Marcin Lul
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska
Wiesław Stec
Danuta Zawadzka
Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

RECENZENCI WSPÓLPRACUJĄCY Z PISMEM:

Tomasz Cieślak (Uniwersytet Łódzki), Aleksandra Chamiuk (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie),
Dobrochna Dabert-Bakula (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Elżbieta Dutka (Uniwersytet Śląski w Katowicach),
Bogumila Kaniewska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Arent van Nieukerken (Universiteit van Amsterdam),
Ewa Owczarz (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), Radosław Sioma (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu),
Barbara Stelmaszczyk (Uniwersytet Łódzki), Tomasz Stępień (Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej),
Hana Voisine-Jechova (Université Paris IV), Anna Węgrzyniak (Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

REDAKTOR JĘZYKOWY:

Urszula Sokólska

ADRES REDAKCJI:

15-420 Białystok
plac Uniwersytecki 1, p. 57
tel./fax: 85 745 74 61
bsl.uwb.edu.pl, e-mail: bsl@uwb.edu.pl

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja papierowa

Pismo finansowane ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2012

Projekt graficzny: Mieczysław Rabczko
Opracowanie graficzne: Paweł Mierzyński
Redakcja: Urszula Sokólska, Katarzyna Mordań
Korekta: Katarzyna Mordań
Redakcja techniczna i skład: Stanisław Żukowski
Tłumaczenie streszczeń: Joanna Aaron-Górska

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

SPIS TREŚCI

Studia i szkice

- Bożena Karwowska** – Londyn Stefanii Kossowskiej,
czyli „moje miasto w obcym kraju” 7
- Katarzyna Szalewska** – Przestrzeń i wojna. Perspektywy lektury
kartografii wojennej 23
- Maciej Dajnowski** – Kilka uwag o domniemanych związkach
map i pejzażu literackiego 37
- Maciej Duda** – Sarajewo jako metafora. Miasto i mit 53
- Anita Gostomska** – Ponowoczesne podróże Dubravki Ugrešić 71
- Elżbieta Dutka** – Melancholijne pejzaże Śląska 79
- Tomasz Cieślak** – Geografia i topografia *Ziemi Nod*
Radosława Kobierskiego 97
- Ewelina Konopczyńska-Tota** – Od miejsca pamięci do miejsca
autobiograficznego. Miasto w prozie Ingi Iwasiów 109
- Mariusz Jochemczyk** – „Dobrze byłoby też wyjechać do Stanów”.
(Dwie?) Ameryki Jacka Podsiadły 127
- Elżbieta Konończuk** – Podlaska lokalność w narracjach
socjologicznych, magicznych i satyrycznych 141
- Danuta Zawadzka** – Rafa regionu. O przemianach pamięci
w literaturze pogranicza polsko-białoruskiego 157
- Katarzyna Sawicka-Mierzyńska** – Wokół narracji tożsamościowej
Sokrata Janowicza 173
- Marek Kochanowski** – Podlasie i Białystok we współczesnym
polskim komiksie 187
- Yves Gourgaud** – Literatura prowansalska po Mistralu 201
- Małgorzata Kamecka** – „Kultura dla każdego”. Francuski model
polityki kulturalnej 217

Lektury i dyskusje

- Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz** – O-powiadanie w ruchu.
Literatura i badania postzależnościowe 227

Elżbieta Sidoruk – Satyra jako praktyka dyskursywna	241
Aleksandra Chomiuk – „Pisarz-Rodak” czy „ <i>homo-duplex</i> ”? Joseph Conrad czytany na nowo	249

Interpretacje

Marian Płachecki – Mocarz...?	257
Agnieszka Kałowska – „Ani śladu tropikalnego uroku”. Poglądy etyczne Witkacego w tekstach z podróży w 1914 r.	271
Barbara Stelmaszyk – „Światło niebieskiego stropu” w ciemnym wnętrzu obrazu. Wczesne wiersze Miłosa	289
Agnieszka Czyżak – Czy warto wiedzieć, „gdzie jest pies pogrzebany”?	299
Ewa Nofikow – Między językami, między głosami. O <i>poems</i> Andrzeja Sosnowskiego	309
Dawid Bujno – Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego	325

Sprawozdania

Renata Makarska – Nowy regionalizm? Badawczy rekonesans i zarys perspektyw (Uniwersytet Zielonogórski, 11-12 października 2012 r.)	339
Noty o autorach	349

LIST OF CONTENTS

Studies and Essays

Bożena Karwowska – Stefania Kossowska's London, or My City in a Foreign Land	7
Katarzyna Szalewska – Space and War. Perspectives on Reading Wartime Cartography	23
Maciej Dajnowski – A Few Notes on the Alleged Relationship Between Maps and Literary Landscape	37
Maciej Duda – Sarajevo as a Metaphor. The City and the Myth	53
Anita Gostomska – Dubravka Ugrešić's Postmodern Journeys	71
Elżbieta Dutka – Melancholy Landscapes of Silesia	79
Tomasz Cieślak – Geography and Topography of <i>Ziemia Nod</i> by Radosław Kobierski	97
Ewelina Konopczyńska-Tota – From the Place of Memory to an Autobiographical Place. The City in Inga Iwasiów's Prose	109
Mariusz Jochemczyk – "It Might also Be Good to Leave for the US". Jacek Podsiadło's (Two?) Americas	127
Elżbieta Konończuk – Podlasie's Localness in Sociological, Magical and Satirical Narratives	141
Danuta Zawadzka – The Reef of the Region. On Memory's Transformations in the Literature of Polish-Byelorussian Borderlands	157
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska – Around Sokrat Janowicz's Identity Narrative	173
Marek Kochanowski – Podlasie and Białystok in Contemporary Polish Comics	187
Yves Gourgaud – Provençal Literature Following Mistral	201
Małgorzata Kamecka – "Culture for Everyone". The French Model of Cultural Policy	217

Readings and Discussions

- Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz** – Re-Telling in Motion. Literature and Postcolonial Research 227
- Elżbieta Sidoruk** – Satire as a Discursive Practice 241
- Aleksandra Chomiuk** – "Compatriot-Writer" or "*Homo-Duplex*"? Joseph Conrad Reread 249

Interpretations

- Marian Płachecki** – The Mighty Man...? 257
- Agnieszka Kałowska** – "Not a Trace of Tropical Charm". Witkacy from the Postcolonial Perspective 271
- Barbara Stelmaszczyk** – "The Light of the Blue Ceiling" in the Dark Interior of the Image. Miłosz's Early Poetry 289
- Agnieszka Czyżak** – Is It Worth It to Know "Where the Shoe Pinches"? 299
- Ewa Nofikow** – Between Languages, between Voices. On Andrzej Sosnowski's *poems* 309
- Dawid Bujno** – Deconstructive Nature of Andrzej Sosnowski's poetry 325

Reports

- Renata Makarska** – New Regionalism? A Research Reconnaissance and an Outline of Perspectives (University of Zielona Góra, 11-12 October 2012) 339
- Authors' Biographical Notes** 349

Bożena Karwowska
University of British Columbia

Londyn Stefanii Kossowskiej, czyli „moje miasto w obcym kraju”

Polska powojenna literatura powstająca poza krajem to znakomity obraz tożsamościotwórczej emigracyjnej negocjacji osvajania miejsc, które imigranci z czasem nazwą własnymi, poprzez opis miejsc osiedlania się polskich wygnańców, którzy często z trudem adaptowali się do życia w przestrzeni przechowującej nie ich pamięć. Wygnańcy, których losy nie przeniosły na inne kontynenty, nie musieli się co prawda borykać z problemami niezrozumiałej organizacji przestrzeni miejskiej, jakie opisała Eva Hoffman¹. Niemniej jednak, choć miasta europejskie rozwijały się przeważnie bez wizji i planów na przyszłość, zgodnie z geograficzną rzeźbą terenu, wymaganiami politycznymi i społecznymi, wszystkie je łączyło to, że budowały swoją teraźniejszość na przeszłości, starzały się, stawały się elementem historii, istotnymi miejscami i przestrzenią historycznych narodotwórczych zmian. Będąc dla mieszkańców jednocześnie znanym i oswojonym terenem, i niepoznawalną abstrakcyjną konstrukcją dostępną jedynie poprzez sztukę², przede wszystkim jednak miasta stanowiły przestrzenny zbiór miejsc pamięci, istotny element archiwum narodowej historii. Tłumaczy to, przynajmniej częściowo, powody, dla których po zniszczeniach wojennych odbudowano Warszawę czy Gdańsk. Miasto – szczególnie w polskiej tradycji historyczno-kulturowej

¹ E. Hoffman, *Lost in Translation*, London 1989.

² Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jeńczuk, Kraków 2008.

– stanowi przestrzeń przechowującą pamięć, określającą tożsamość narodową jego mieszkańców. Dostrzega to, przywykła już do północnoamerykańskiej koncepcji miasta, bohaterka emigracyjnej powieści Ewy Stachniak *Konieczne kłamstwa*. Odwiedzając po latach pobytu w Kanadzie Warszawę, zauważa:

Nic tu nie jest takie jak przed wojną. Każdy skrawek tego miasta, każdy odbudowany dom jest krzykiem oporu, którego echo niesie się aż za Odrę. Niemcy chcieli zniszczyć to miasto. A ono stoi. Przeciw nim. Niepokonane. I nie zapomina³.

Pamięć przechowują więc europejskie miasta na różne sposoby. W tych, które nie starają się odbudowywać swoich zniszczonych zabytków, jak nie odbudowano w Paryżu ani zburzonej Bastylji, ani spalonego Tullerie, miejsca pamięci są obecne symbolicznie, poprzez informację zaznaczającą brak. Niezależnie jednak od specyficznych uwarunkowań i związanych z nimi rozwiązań, miasta Europy zawierają w sobie pamięć historyczną i idee kulturowe związane z narodem, jego ideały niepodległościowe czy demokratyczne⁴.

W sytuacji polskich powojennych wygnańców oczywiście na myśl przychodzi przede wszystkim Londyn, miasto, od którego nazwana została tzw. emigracja londyńska (a w ostatnim okresie również bohaterowie telewizyjnego serialu „Londyńczycy”⁵, poświęconego losom polskich emigrantów w tym mieście). Londyn powojennej emigracji polskiej opisał znakomicie Rafał Habielski w książce *Polski Londyn*⁶, ale z punktu widzenia niniejszych rozważań interesujący jest nie tyle sam opis, ile to, w jaki sposób w przestrzeń miasta i zawartą w niej kulturową pamięć wpisywali się powojenni emigranci. Trzeba tu jednak zauważyć, że emigracja „londyńska” przede wszystkim wpisuje się w „męski” model wygnańczy, gdyż zakłada podążanie drogami wyznaczonymi między innymi przez Mickiewicza w epilogu do *Pana Tadeusza* i nastawiona jest przede wszystkim na wspomnianie przeszłości lub projektowanie przyszłości kraju. Wykluczało to wrastanie w miejsce osiedlenia, które nie tylko uznawano za tymczasowe, ale także za „obce”, stanowiące przystanek fizyczny bardziej niż projektujące jakiegokolwiek role uczuciowe czy intelektualne. Nawet sam fakt mówienia z sympatią o Londynie wielu mieszkających tam Polaków przyjmowało jako wyraz braku patriotyzmu. Jak pisała po dwudziestu latach pobytu w stolicy Anglii Stefania

³ E. Stachniak, *Konieczne kłamstwa*, Warszawa 2004, s. 193.

⁴ P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* [1984], „Representations”, nr 26, s. 7–25.

⁵ Wyprodukowany przez TVP w 2008 roku.

⁶ R. Habielski, *Polski Londyn*, Wrocław 2000.

Kossowska, „przywiązanie do Londynu uchodzi w oczach większości rodaków niemal za zdradę narodową, za wyparcie się innych przywiązań”⁷.

Za przewodnik po Londynie posłuży tu właśnie cytowana powyżej książka Kossowskiej *Mieszkam w Londynie*, oparta na publikowanych przez nią w londyńskich „Wiadomościach” felietonach poświęconych miastu, w którym skupiła się powojenna emigracja polska w ilości pozwalającej na stworzenie i zaistnienie polskich instytucji społecznych i kulturalnych. Polacy stworzyli więc w kulturowo obcym sobie mieście przestrzeń, która dawała im poczucie narodowej (grupowej) tożsamości, choć negocjacje z tym związane nie były łatwe.

„Po dwudziestu latach należy się jednak zdobyć na odwagę i przyznać do zdrożnego uczucia – tak, nie Warszawa, nie Lwów, nie Śląsk ani Łódź, tylko właśnie Londyn” [s. 311], pisała Stefania Kossowska. Zdając sobie sprawę z kontrowersyjności takiego stwierdzenia, dotyczącej powszechnego nakładania się na siebie idei patriotyzmu i przywiązania do ojczystej lokalnej przestrzeni, dodała, że „[r]zucić kamieniem mają prawo tylko ci, co umieją w swoim uczuciu i wspomnieniach objąć cały swój kraj, ale o takich, choć się za nic nie przyznają, nie łatwo” [s. 312]. Przyglądając się sytuacji powojennych wygnańców, Kossowska nie utożsamiała przywiązania do miejsca z patriotyzmem. Motywowała swoje zdanie następująco:

Każdy gotów się wzruszać miejscem swego dzieciństwa czy dojrzałego życia, ale gdzie ten lwowiak, któremu łyż się kręć na wspomnienie Poznania, albo mieszkaniec Rzeszowa, który tęskni za Warszawą? Nie mieszajmy patriotyzmu lokalnego z narodowym; to tylko prywatna miłość, wymierzona ilością lat spędzonych właśnie tu a nie gdzie indziej i własnymi przeżyciami, nagromadzonymi w tylu latach [s. 312].

Tak właśnie chciała widzieć swój stosunek do Londynu, jako prywatną miłość, do dzielenia się którą zapraszała w swoich tekstach innych mieszkających w tym mieście rodaków. Kossowska niezwykle celnie zauważa, że pojęcie patriotyzmu związane jest raczej z ideą narodu niż z konkretnym miejscem, choć w jej późniejszych dywagacjach Warszawa staje się miejscem dla Polaków symbolicznym, zarówno jako stolica Polski, jak i miasto, którego historia współgrała z historią wygnańczego pokolenia. Patriotyzm jest dla niej kategorią nadrzędną, istotną dla uprawomocnienia nawet „prywatnej miłości”, stąd pisarka podkreśla, że dla przybywających do Anglii wojennych polskich tułaczy istotne okazały się właśnie patriotycznie motywowane

⁷ S. Kossowska (Big Ben), *Mieszkam w Londynie*, Londyn 1964, s. 311. Wszystkie cytaty w tekście odnoszą się do tego wydania; po zacytowanym fragmencie umieszczam w nawiasie numer strony.

pierwsze wrażenia, które na długo pozostały w pamięci emigrantów. Autorka *Mieszkam w Londynie* wspomina z dumą czerwiec 1940 roku, pisząc:

Właśnie był taki sam letni dzień, zielone trawniki i uprzejme panie częstujące pierwszą herbatą na angielskiej ziemi, a potem stacja londyńska i król z królową czekający na peronie. Ale co tam się chwalić... [s. 311]

Poczucie dumy, silne nawet po upływie dziecięcioleci, przysłania poczucie rozgoryczenia i odrzucenia, które często pojawiało się później w publicystyce i literaturze polskiej emigracji w stosunku do aliantów, uniemożliwiając w znacznym stopniu wypracowanie pozytywnego stosunku do kojarzonej z nimi miejskiej przestrzeni. Nie bez znaczenia jest tu także „kobiecość” angielskiego świata witającego polskich wygnańców. Uprzejme panie i królowa z pewnością nie są aż tak silnie kojarzone z „męską” polityką, której rezultatem była późniejsza marginalizacja Polaków i poczucie zdrady. Kossowska, być może właśnie ze względu na świadomość późniejszych przemian politycznych, powraca do wspomnień przestrzeni Londynu z czasów ważnego dla obu narodów momentu historycznego:

Jakże małe, puste, nieomal prowincjonalne wydaje nam się dzisiaj tamto miasto sprzed dwudziestu lat, wyludnione z wszystkich dzieci i setek tysięcy dorosłych, bez prywatnych samochodów, ciemne, o śmiesznych dzisiaj cenach, z tłumem śpiącym pokotem na stacjach kolejki podziemnej [s. 314].

Pozycję autorki-narratorki wyznacza często podkreślana przez nią świadomość wielopłaszczyznowych różnic, dzięki którym tworzy w swojej opowieści szczeliny pozwalające jej na pozostawanie na marginesie w stosunku do obowiązujących, „oficjalnych” zapisów, zarówno „patriotycznej” polskiej wygnańczej opowieści, jak i powszechnie przyjętej historii miasta. Zaczynają się owe różnice od podkreślania inności przestrzeni, w której znaleźli się powojenni emigranci, od Londynu lat późniejszych, ale także od znanych im wcześniej miejsc, aby rozprzestrzenić się na wiele innych obszarów codziennego życia, przedstawianego przez autorkę zawsze poprzez zestawienia sąsiadujących ze sobą skrajności:

W tym największym na świecie mieście jest miejsce na wszystko. Domy ukryte w ogrodach i huczące doki, mrówczy ruch na ulicach, rzeki samochodów, podniecający blask światła – a obok zielone pola, drzewa, kwiaty w śródmiejskich parkach; najpiękniejsze koncerty – i katarynka na ulicy; najpiękniejsze dzieła sztuki w muzeach – i dzicy malujący swe bohomyzy na bruku [...] potężne statki wpływające w środek miasta – i kąpiel w jeziorze otoczonym najruchliwszymi ulicami; ulice odrażających domków – i nocą, widok srebrnego Parlamentu, zawieszono nad zamgloną rzeką [s. 313].

Różnorodność architektoniczna i kulturowa przekłada się w jej narracji na różnorodność ludzi zamieszkujących przestrzeń miejską i tolerancję dla inności:

Każdy tu może żyć swoim życiem, swoim obyczajem: można, mieszkając w swojej dzielnicy, nigdy nie widzieć Piccadilly Circus, można we wzniosłym Hampsteadzie nie wiedzieć, że istnieje obskurny Lewisham czy inny Peckham, nikt na ulicy nie obejrzy się na widok mężczyzny w spodniczce i o liliowo farbowanych włosach [s. 313].

Typowe dla wygnańczej opowieści sielskie wspomnienia polskiego dzieciństwa⁸ i młodości nie pojawiają się na kartach jej książki choćby dlatego, że celem publikacji było skierowanie czytelniczej uwagi w inną stronę, zapoznanie londyńskich rodaków z miastem, w którym przyszło im żyć, zachęcenie ich do zauważenia, zrozumienia i polubienia tego, co ofiarowuje Londyn, a nie wspomnianie utraconej ojczyzny. Także tułaczy, wojenny okres przywołany jest w kontekście londyńskiego spokoju, zaskakującego dla tych, którzy przybyli do tego miasta „[p]o różnych doświadczeniach w Polsce i Francji” [s. 314]. Kossowska unika prostych porównań i na przekór cytowanym przez nią opiniom Polaków (szczególnie gości z Polski), że Londyn to „takich sto pięćdziesiąt Piotrkowów razem wziętych”, stara się przedstawić im to miasto na jego własnych prawach, jako miasto różne od tych, które już znają.

Powód do takiego zaznajamiania osiadłych tam rodaków z Londynem ma autorka dość oczywisty, choć rzadko publicznie werbalizowany. Jest to bowiem jedyna rzeczywista przestrzeń po/wojennych emigrantów, ta, po której poruszają się codziennie nie tylko dzięki (narodowej czy lokalnej) pamięci i wyobraźni, ale która otacza ich swoim fizycznym istnieniem. Współgra w tym Kossowska ze znacznie późniejszymi obserwacjami Ewy Hoffman, która zresztą także po latach mieszkania w Ameryce Północnej przeniosła się do Londynu, co uznała „za rodzaj połowicznego powrotu do Europy”⁹. Swój esej *Poza obczyzną* Hoffman rozpoczyna od słów:

Czy po paru dekadach, jakie upłynęły od momentu, gdy opuściło się rodzinny kraj – lub raczej zostało z niego wyrzuconym – nadal można uważać się za kogoś „na wygnaniu”? Czy nadal można postrzegać siebie jako imigranta? A jeśli nie, to kim się wówczas jest, gdzie odnajduje się samego siebie? Jaka jest własna tożsamość i, by tak rzec, egzystencjalne umiejscowienie?

⁸ Por. B. Karwowska, *Tożsamość postmigracyjna – przypadek (między innymi) Czesława Miłozza*, „Przegląd Humanistyczny” 2005, nr 4, s. 1–12.

⁹ E. Hoffman, *Poza obczyzną*, przeł. T. Bilczewski, „Tygodnik Powszechny”, 26.09.2011.

Co szczególnie ciekawe, Kossowska określa taką motywację dopiero w końcowych partiach książki, a jej rozpoznania związane są z kontaktem z malarstwem, a dokładniej z wystawą obrazów Bellotta, malarza starej Warszawy:

Bellotto spędził w Warszawie 14 lat za panowania Stanisława Augusta i na jego zamówienie malował stolicę dla prywatnych zbiorów królewskich. Ten weneccjanin [...] miał specjalny dar widzenia miejskiego pejzażu [...]; jego obserwacja najdrobniejszych szczegółów zdumiewa; poza architekturą, wiernie skopioną, jest w jego obrazach całe codzienne życie, stroje, przedmioty codziennego użytku, zwierzęta, towary na targu itd., nawet obyczaje [s. 266].

Można jedynie spekulować, czy pisarka widziała paralele pomiędzy swoją sytuacją i własnym opisem Londynu a włoskim malarzem, imigrantem (?), który stał się najsłynniejszym portrecistą starej Warszawy. Rozumiała natomiast, że dla Polaków mieszkających w Londynie wystawa ta miała znaczenie nie tylko estetyczne, ale i uczuciowe. Niemniej jednak zauważa także, że dla nich Warszawa Bellotta jest „równie bliska i równie mało znana jak Warszawa dzisiejsza” [s. 266]. Pytanie przypadkowo spotkanego londyńczyka uświadamia oglądającemu Polakowi, że trudno mu porównać oświeceniowe obrazy stolicy z Warszawą współczesną. Co z dawnych obrazów można odnaleźć we współczesnej Warszawie?

W której współczesnej Warszawie? Jak w złożach geologicznych odsłaniają się jego oczom zagrzebane warstwy jedna nad drugą: Warszawa sprzed wojny, która jest dla niego jedynie rzeczywistość, i Warszawa ruin, i równie nieznaną, nową, trudną do wyobrażenia Warszawą dzisiejszą [s. 267].

I choć pozostały nienaruszone lub raczej pozostały na swoim miejscu okruchy znanej dawnej architektury, jak np. ocalała kolumna Zygmunta, która niby „ratuje wszystko”, to zaraz nasuwa się narratorki niepokojąca myśl:

czy można wiedzieć, co się stało z domem na rogu pl. Zamkowego, tak dobrze zachowanym od czasów Bellotta [...]. Albo jak wygląda ta perspektywa, co zastąpiło ten plac, w co zamienił się ten widok? [s. 267]

Zauważyć warto niejako na marginesie, że w świetle obserwacji de Certeau na temat związku malarstwa z miastem szczególnie ciekawe jest, że to nie okruchy architektury stanowią w opowieści Kossowskiej „świadectwa przeszłości”, ale cudem zachowane obrazy, które „były podobno wielką pomocą dla polskich architektów przy odbudowie Warszawy” [s. 267]. Patrząc

na stare rysunki i obrazy, autorka wie, „że wszystkie informacje o Polsce mają krótką ważność, jednocześnie ze wzruszeniem dziękuje się losowi, że zachował od zniszczenia te niezastąpione świadectwa przeszłości” [s. 267].

Rozrachunek z polską przeszłością autorki i jej sympatią do Londynu nieprzypadkowo następuje dopiero po latach i zapisany zostaje w końcowych partiach książki. Z perspektywy lat sześćdziesiątych Kossowska mogła już zauważyć to – czego prawdopodobnie nie spodziewała się, przybywając w 1940 roku do Anglii – że spędziła w Londynie większość swojego życia, a pobyty we wszystkich innych miastach, z którymi była związana, były bez porównania krótsze:

Czyż można mieć za złe patriotyzm londyński komuś, kto nigdzie nie mieszkał tak długo jak w Londynie, a za sobą ma wszechpolską przeszłość, która go ściślej nie wiązała z żadnym miejscem (Lwów jako miejsce urodzenia, zakopiańskie dzieciństwo i młodość podzieloną między Warszawę i Poznańskie)? [s. 312]

Raz jeszcze warto przywołać tu Evę Hoffman i jej obserwację, że „[t]rudniej poddać analizie tajemnicę przyjazdu niż dramat odjazdu. Łatwiej określić swoją pozycję w relacji do czegoś aniżeli poprzez określone miejsce”. Stąd być może z taką łatwością przyznaje się Kossowska do patriotyczno-sentymentalnych źródeł swojego uczucia do Londynu. „Jest to wieloletnie spłacanie długu wdzięczności” [s. 314] nie tylko za przyjęcie tułających się po Europie polskich uciekinierów, ale przede wszystkim za przyjazną atmosferę panującą w tym mieście. Wspominając początki swojego pobytu w stolicy Wielkiej Brytanii, pisarka odwołuje się do pamięci związanej z wojną, czasu, kiedy razem z innymi znajdującymi się tam Polakami uczestniczyła w życiu miasta na równych prawach z wszystkimi innymi jego mieszkańcami:

Nikt, kto nie znalazł się tutaj w lecie 1940, po klęskach, ucieczkach, panikach, rozpaczy pogrzebionego kontynentu, nie zrozumie, czym stał się dla nas wtedy Londyn, łagodny i przyjacielski, pogodny i zdeterminowany. [...] Huk, ruiny, pożary, gruzy – a tu nic, tylko spokój, uprzejmość, pokrzepiający uśmiech dla przerażonych, filiżanka herbaty dla odkopanych [...] Wobec skromnej odwagi i nieustannej życzliwości wszystkich naokoło, nawet nerwowym przybyszom z kontynentu nie przychodziło do głowy, by się bać [s. 314].

W kontekście polskich przeżyć Kossowska określa życie w wojennym Londynie jako sielankę. Wytlumaczenia takiego stanu szuka natomiast nie w międzynarodowych porównaniach, ale w zniesieniu – przez stan zagrożenia, bombardowania i wojnę – przywilejów społecznych (środowiskowych czy klasowych). Miasto, którego sama istota – zdaniem pisarki – wiąże się z podziałem i segregacją, stało się wtedy przede wszystkim przestrzenią równości:

Może najważniejsze dla mieszkańców Londynu było wtedy przyjemne poczucie idealnej równości społecznej. Nie tylko że wszystkim groziło jednakże niebezpieczeństwo, ale także nikt nie miał się lepiej od drugiego [...], nikt nie mógł sobie sprawić więcej ubrania niż bliźni posiadający tyle samo kuponów, nikt nie miał własnego samochodu, nikt nie mógł zjeść, nawet w najdroższej restauracji posiłku droższego niż za 5 szylingów [s. 314–315].

Kossowska wyraźnie odsłania swój brak złudzeń co do społecznego rozwarstwienia Londynu przed- i powojennego. Pokazuje je, poczynając od londyńskiej wielowarstwowej siatki komunikacyjnej – autobusy, taksówki, pociągi, komunikacja rzeczna:

Pod dnem rzeki, pod kadłubami transoceanicznych statków dudni ruch samochodów, pociągów i pieszy w milowych tunelach z jednego brzegu rzeki na drugi. Gdzieś niedaleko w labiryncie podziemnego miasta krążą po specjalnej linii pociągi pocztowe [s. 13–14].

Kolejne warstwy komunikacyjne miasta, powstające pod ziemią, nadają jego przestrzeni charakter trójwymiarowy, nie tyle jednak rosnąc w górę, ile spychając przemieszczające się masy pod ziemię, pod powierzchnię miasta. Przestrzeń formowana jest także w cyklicznie powracającym czasie; miasto ze swoimi 70 stałymi teatrami, salami koncertowymi i wystawiającymi tam gościnnie zespołami, a także wieloma odwiedzającymi je gośćmi, wydaje się nie zasypiać, choć jednocześnie budzi się do życia już w środku nocy razem ze swoimi targowiskami:

Oślizgły, śmierdzący rybami Billingsgate, pilnowany z wody przez stare, żółkłe łabędzie spalone na odpadkach, Smithfield z mięsem dla 10 milionów ludzi; Spitalfields, jeden z największych i najnowocześniejszych targów na świecie, Covent Garden, główny miejski targ na jarzyny, owoce i kwiaty [s. 14].

Towary zmieniają się w Londynie w pieniądze, i choć skarbcem, w którym przechowywane są najcenniejsze klejnoty, jest Tower, to Kossowska kojarzy to miejsce przede wszystkim z historią. To głównie z centralnie położoną częścią o nazwie „City” wiąże ona wielkomiejski ruch związany z cyklicznością czasu. City to skarbnica bogactw miasta będącego centrum światowego biznesu i banków, których bogactwo przewyższa wartość klejnotów wystawionych na pokaz w Tower. W opisie Kossowskiej City to przestrzeń pełna (charakterystycznych dla jej opisu) sprzeczności, które nadają jej specyficznie dynamiczny i wielowymiarowy charakter:

City, skupione wokół potężnej katedry św. Pawła, jądro Londynu, gdzie każdy krok przypomina o przeszłości, City interesów i przeszłości, nowoczesnego ruchu i historii, Giełdy i Guildhallu, ulicy diamentów i ulicy pracy, sądu Old

Bailey i rzymskich wykopalisk, potężnych domów cechowych i tysięcy obskurnych biur, we dnie huczy i przelewa się rzeką samochodów i milionem ludzi, z tego miliona, który przewija się tędy w ciągu 24 godzin, połowa tu pracuje. Gdy wieczorem wyleje się stąd, by wrócić do domów [...], City zamiera w ciszy opustoszałych ulic i martwych gmachów, w których gdzieś zasypia 5.000 niedostrzeżonych, zagubionych stałych mieszkańców [s. 15].

Londyn w opisie Kossowskiej to przestrzeń zapachów, gwaru i mieniącego się w oczach tłumu, cichnącego i niknącego nocą, aby powtórnie pojawić się rano. To miasto królewskich pałaców i wielkiego rozciągającego się w centrum parku, ogólnie dostępnych muzeów i galerii, bibliotek i sal koncertowych. Przestrzeń centrum znaczone jest tablicami upamiętniającymi wizyty sławnych artystów i postaci światowej polityki, ale także mieszkanką odwiedzających Londyn ludzi, których przynależność narodową autorka bez trudu określa na podstawie ich wyglądu – ubrania, przedmiotów, gestów, zachowania:

Amerykanki w jasnych kapeluszach i z aparatami na szyi. Hinduski w pięknych sari, Murzyni w rozwianych białych sukniach, weseli Jamajczycy, tysy lama w pomarańczowym stroju, student chiński z grzywką w czarnej pelerynie, jakby zszedł żywcem z ryciny w Victoria and Albert Museum, cały świat, różny, kolorowy, wymieszany na ulicy z angielskim tłumem [s. 17].

Trudno byłoby w narracji Kossowskiej określić, jaką pozycję w tym ulicznym tłumie zajmują jej rodacy, usuwa ich zresztą sama z tej części opowieści, zauważając ogólnie, że: „Można lata chodzić po Londynie, zwiedzać, oglądać, włóczyć się z innymi, ale nigdzie, nigdy nie spotkasz Polaka” [s. 22].

Polacy w opowieści Kossowskiej poruszają się przede wszystkim po oswojonej przez siebie przestrzeni „polskiej dzielnicy”. Owo oswojenie obejmuje również spolszczanie angielskich nazw, a przede wszystkim odmianę angielskich słów zgodnie z arbitralnie wybranymi przez użytkowników paradigmatami polskiej gramatyki.

Gdy mieszka się między Earls Courtem a South Kensingtonem można nie wydawać pieniędzy na autobus. W promieniu mili czy półtora ma się wszystko, co emigrantowi potrzebne do życia: Ognisko i Tazaba, Kombatantów i Lotników, „dziennik” i Marynarzy, Brompton Oratory i Bibliotekę Polską. Sądząc po ilości sklepów i różnych zakładów, dzielnica żyje zasadą „swój do swojego po swoje” [s. 248–249].

Polskie sklepy, usługi, biura, lekarze i dentyści, restauracje i kawiarnie oferują wszystkie potrzebne mieszkańcom polskiej dzielnicy usługi i towary. Kossowska jednak zauważa, że nadmiar „polskiej” oferty gastronomicznej

przekłada się na ograniczenia w kupowaniu polskich książek, co wpływa na sytuację finansową wydawnictw. Konsumpcja znacznie przewyższała popyt na literaturę i sztukę, co Kossowska zauważała też wielokrotnie przy okazji opowieści o londyńskim życiu muzycznym. „Polak chodzi na koncerty tylko w całopalnym akcie patriotycznego uniesienia, a w muzyce uznaje tylko Chopina i «Umarł Maciek, umarł»” [s. 256] – nieco złośliwie komentuje pisarka. Tak więc „polskość” obszaru wyznaczają przede wszystkim język, którym mówią jego mieszkańcy, obecność organizacji społecznych i zawodowych oraz gusta kulinarne rodaków, a nie potrzeby kulturalne, które zastępują różnorodne spotkania towarzyskie, stanowiące zdaniem Kossowskiej główny nurt polskiego życia publicznego w Londynie:

Nie ma na to statystyk, ale biorąc tak na oko, chyba z połowa z czterdziestu tysięcy londyńskich Polaków zamieszkuje dzielnicę kensingtonską, a w każdym razie kręci się w niej w ciągu dnia, robi zakupy, załatwia i spotyka się. Zwłaszcza to, bo „mam się z kimś spotkać”, jest magiczną i tajemniczą formułą polskiego życia publicznego [s. 255].

Z administracyjnego punktu widzenia polska dzielnica znajduje się w części miasta zwanej Kensington. Pisząc o niej, Kossowska zauważa jej zróżnicowany skład społeczny.

Dzielnica Kensington jest jedynym londyńskim okręgiem miejskim, który ma królewski przywilej – Royal Borough. Jakby tego wyróżnienia jeszcze było mało, po wojnie osiedlili się tu Polacy. [...] Na jednej ulicy w ślicznych, kolorowo tynkowanych stykowych domach mieszkają najbogatsi snobi, a na następnej w kamieniczkach, obsmarowanych na kremowo, gnieźdzą się Hindusi i Murzyni, tędy dzień i noc jadą ciężarówki z południa na północ; o dwa kroki w bok w cichym zaułku żyje się jak na wsi. Ogródek, sklepik, znajomi [s. 247].

Wielokulturowość, opisana wcześniej w stosunku do odwiedzających Londyn gości, jest więc jedną z cech przestrzeni miejskiej, w której zamieszkali Polacy. Określa tę przestrzeń jednak nie tylko łatwy dostęp do koperku, który zdaniem pisarki można kupić w każdym polskim sklepie, ale także, wspomniana już wcześniej, wspólnota językowa, wyznaczająca przestrzeń komunikacyjną. W opisie Kossowskiej bliska jest chyba przestrzeni cybernetycznej współczesnych miast amerykańskich, związanej z rozwojem bezprzewodowej (mobilnej) komunikacji¹⁰.

¹⁰ Por. *Theorizing the City. The New Urban Anthropology Reader*, ed. S.M. Low, New Brunswick and London 1999.

Pisarka zauważa, że porozumiewanie się językiem polskim w przestrzeni publicznej nabiera innego charakteru w dzielnicy polskiej i dzielnicach anglojęzycznych (lub obcojęzycznych). Dla Polaków otoczonych nieznanymi ich języka przechodniami porozumiewanie się w ojczystej mowie na swój sposób unieważniało wspólnotę (czy publiczność) owej przestrzeni, gdyż czuli się z niej wyalienowani, a zatem jednocześnie bezpieczni w słowach i sformułowaniach, które pozostawały ich tajemnicą, tak jakby wypowiedziane były w zamkniętych ścianach domu. To samo poczucie bezpieczeństwa sprawiało jednak, że rozmowy nieostrożnie prowadzone po polsku w polskiej dzielnicy niejednokrotnie rozumiane były przez współtowarzyszy podróży autobusem lub przechodniów, którzy dowiadawali się w ten sposób o cudzych tajemnicach. Dodajmy tu, że jadący autobusem Polacy nie zawsze zauważali, kiedy owe granice miejskiej przestrzeni językowej były przekraczane, i wracając „z miasta”, kontynuowali głośne rozmowy w przekonaniu, że nadal ich współpasażerowie nie rozumieją języka polskiego. Tak więc na przykładzie wielokulturowego miasta Kossowska opisuje zakłócenie przestrzeni językowych – publicznej i prywatnej – charakterystyczne dla współczesnego społeczeństwa posługującego się nowoczesnymi, bezprzewodowymi sposobami komunikacji¹¹.

Kossowska zauważa jeszcze jedno zjawisko charakterystyczne i istotne dla opisu zachowania diaspory (czy grupy) zajmującej niewielką stosunkowo przestrzeń w wielkim mieście – pozostawanie w granicach własnego obszaru i traktowanie reszty miasta jako obszaru obcego, jako terenu niezbyt chętnie podejmowanych wycieczek turystycznych:

Mieszkając stale w największym nawet mieście, zmniejsza się je do granic własnego codziennego życia; ulice, które się stale przemierza, zawsze te same autobusy i sklepy, znajomi przechodnie wytyczają w obcym świecie własne miasteczko, powszednie i dobrze znane [s. 83].

Nie pozostawia pisarka najmniejszej wątpliwości co do wielkomiejskości Londynu, wspominając, że zajmuje on przestrzeń, „która jest większa od razem wziętych sześciu największych miast Anglii i Walii: Liverpoolu, Manchesteru, Bristolu, Leeds, Cardiffu i Swansea” [s. 13], że stanowi stolicę kulturalną i finansową świata i pokazuje, że wychodząc poza granice polskiej dzielnicy, emigranci z mieszkańców przemieniają się w turystów:

¹¹ Por. *Spaces of Culture, City – Nation – World*, ed. M. Featherstone, S. Lash, London 1999.

O kilka pensów droższy bilet autobusowy wywozi nagle prowincjonalnego londyńczyka za granicę. Ogromny plac, fontanny, gołębie, kolumny, muzeum, nieodzowne akcesoria zwiedzanych obcych miast nagle robią z niego turystę, jednego z tysięcy, którzy tu się spotkali zgodnie z programem poznawania miasta [s. 83].

Bycie turystą oznacza zaś, że „Londyn przestaje w jednej chwili być miejscem, gdzie chodzi się do biura, kupuje jarzyny, bierze zastrzyki, sprząta i płaci rachunki, a zmienia się w egzotyczne miasto za granicą” [s. 84].

Kossowska znakomicie opisuje znajdujących się na Trafalgar Square podróżnych z różnych stron świata, nie różnicując ich tym razem pod żadnym względem. Wszyscy oni wyglądają i zachowują się tak samo, nie ma zresztą także wielkiego znaczenia, czy turystą jest się w Londynie czy innym mieście. „Prowincjonalny londyńczyk”

widzi koło siebie postacie idące ciężko w górę, lub ciągnące nogi w dół, przysiadłe na balustradzie, ociężałe, spocone, znużone, i w każdej z nich poznaje siebie, wlokącego się w upale przez wszystkie Prada, Watykany i Luvry [s. 83].

Natomiast wewnątrz muzeum, „jeśli jest się turystą, przebiega się przez sale, ślizgając się po podłodze z pośpiechu, lub ucina się zasłużoną drzemkę na jednej z kanap” [s. 84]. Co zaś do londyńczyków, pisarka dość stanowczo stwierdza, że „[s]tały mieszkaniec Londynu odkłada dokładne poznanie galerii na później, na tę niedościgłą chwilę, w której wolny czas zbiegnie się z ochotą robienia właśnie tego” [s. 84]. Nie dookreślając swojego usytuowania na tej mapie, Kossowska dodaje przy tym, że skoro National Gallery jest „szerokim gestem bogatego kraju otwarta za darmo dla każdego”, to przecież „można by przychodzić tu co dzień [sic! – B.K.] i w tym nieprzebranym bogactwie zawsze odkryć coś nieznanego” [s. 84]. Dostępność sztuki to zresztą stały motyw jej opisów Londynu, poczynając od zabytków miasta, poprzez jego wiele teatrów, muzeów, aż po popularne koncerty BBC Proms (nazwane tak od tworzonej na parterze the Royal Albert Hall przestrzeni odwołującej się do tradycji spacerowania wzdłuż promenady podczas słuchania koncertów), które zawdzięczają popularność zróżnicowanemu repertuariowi, niskim cenom biletów i transmisjom radiowym.

Wydawać by się mogło, że zarówno felietony Kossowskiej, jak i jej książka stanowiąc mają przewodnik po mieście dla takich właśnie mieszkańców-turystów, którzy z galerii i muzeów wychodzą „w obce miasto, cudzoziemski Londyn”, aby wracając do domu, „na końcu pośpiesznej podróży, zastać spokój domowych Hampsteadów, Kensingtonów czy Ealingów” [s. 84]. Na przeszkodzie wyłączenie takiemu traktowaniu książki *Mieszkam w Lon-*

dynie stoi jednak wspomniany już silny związek uczuciowy autorki z miastem jej osiedlenia. Nie jest to zachwyty miastem, jego architekturą, historią i ludźmi. Autorka nie pozostawia złudzeń co do swojego trzeźwego patrzenia na miejską przestrzeń, kiedy pisze, że „jest to miasto brzydkie, brudne, hałaśliwe, niemrawe, za wielkie, prowincjonalne itd., itd.” [s. 312]. Kilka akapitów dalej dodaje:

Londyn jest zbudowany bez planu, ma nieporównanie brzydkie dzielnice podmiejskie, wiele złej architektury, najbardziej niehigieniczny system wyrzucania domowych odpadków, ciężkie od dymu i sadzy powietrze, wieczorem tonie w śmieciach [s. 313].

Książka Kossowskiej to bowiem nie tyle przewodnik po miejscach, ile zapis zmian, których Kossowska i jej współcześni byli świadkami, współuczestniczenia w powojennych przemianach i przebudowach miasta, przez które prześwituje „prywatna miłość, wymierzona ilością lat spędzonych właśnie tu a nie gdzie indziej i własnymi przeżyciami, nagromadzonymi w tylu latach” [s. 312]. W czasie, gdy zmieniało się miasto, przemianom ulegali także obserwujący je polscy emigranci. Pisarka zauważa wszystkie te przemiany:

Trudno było nie darzyć ciepłym uczuciem tego wojennego Londynu, który stał się jakby prywatną własnością tych, co w nim na ten czas próby zostali. Potem powoli się odmieniał, w oczach tych, którzy odmieniali się z nim razem. Na miejscu ruin i staroświeckich domów wyrastały wielopiętrowe, nowoczesne gmachy, w wąskich ulicach wybito szerokie przejazdy, zaczęto pić dobrą kawę w tysiącu dawniej nieistniejących kawiarni, rósł nadmiar ludzi, samochodów, bogactwa [s. 316].

Kossowska pisze zatem o pamięci tego, co było, o tym, jak wyglądało i żyło miasto kiedyś, a także o świadomości towarzyszenia zmianom. Owo towarzyszenie ma charakter demokratyczny, dostępne jest dla każdego mieszkańca (bez różnic związanych choćby z płcią, majątkiem czy rasą) i uzależnione jedynie od chęci uczestniczenia i zmysłu obserwacji:

W naszych oczach kończy się staroświecki Londyn i rodzi nowy, jakiego nie poznałaby nie tylko królowa Wiktoria, ale i ci Polacy, którzy przyjechali tu po wojnie. Zamiast XIX-wiecznych kamienic – szklane drapacze, setki biur, miliony okien [...]. Co chwila sklepy w samym śródmieściu muszą się na gwałt wyprowadzać, bo domy się burzy, aby poszerzyć ulicę [s. 70].

O przemianach dotyczących ludzi Kossowska pisze rzadziej, uciekając od bezpośrednich wypowiedzi na ich temat do problematyki miejskiej.

Przede wszystkim zaś zwraca uwagę na to, że następne pokolenie już nie rozumie sytuacji, w jakiej znaleźli się obecni emigranci w czasie wojny:

Sędziwi weterani emigracji, z wielkim trudem odnajdujemy koło siebie to, cośmy znali w Londynie sprzed 20 lat. Dzieci, które się wtedy rodziły, teraz się żenią, nowe dzieci pytają ciekawie: „kto to był Hitler?“, połowy ludzi z tamtych czasów już nie ma między nami, nawet ulice tak się zmieniły, że nieraz nie wiadomo, czy to to samo miasto [s. 303].

Czas staje się jedną z kluczowych kategorii stosowanych przez Kossowską. Przynosi przecież przemiany miasta, wiąże ludzi z określonym momentem, ale też pozwala na uczestnictwo w przemianach, na zrastanie się historii ludzkiej, jednostkowej, z historią zajmowanej przez człowieka przestrzeni, co jest szczególnie istotne w sytuacji oddalenia, jakby „wyrzucenia” z historii własnego narodu. Może dlatego też podkreśla Kossowska istotność czasu dla budowania związku uczuciowego z miastem, konstatując, że „z Londynem trzeba się poznawać latami, spokojnie, rozważnie, zżywać z jego osobliwościami, przebaczać mu to, co w nim brzydkie, znajdować urok w tym, co odmienne, umieć widzieć to, co piękne” [s. 313].

Uczestniczenie w tych procesach przemian powoduje, że mieszkańcom udaje się zauważyć to, co w mieście stałe i niezmiennie, rozpoznawać „znajomy dźwięk zegara z jasno oświetlonej nad Westminsterem wieży” [s. 316], od nazwy którego Kossowska wzięła swój literacki pseudonim „Big Ben”, a także zdefiniować to, co powoduje, że czują się w Londynie jak w domu, czyli miejscu bezpiecznym i własnym:

Poza wszystkimi swoimi zaletami i wadami, Londyn, bardziej niż każde inne miasto, daje tym, co stale w nim mieszkają, poczucie spokoju i bezpieczeństwa. Gdzieś na dnie, pod powierzchnią wściekłego, wielkomiejskiego zgiełku bije stały, równy, nieprzyspieszony puls, który można czasem usłyszeć w cichych wiejskich uliczkach w środku miasta, w City, w opustoszałej w niedzielę, za poczerńiałymi murami ciężkich wiktoriańskich twierdz solidarności i poszanowania prawa, w niezawodnej życzliwości policjanta, w głosie ptaków, które budzą rano za oknami o krok od gwarnej ulicy [s. 312].

Dość ciekawe jest przy tym, że nie ulegając „wynarodowieniu”, czyli czując się nadal, po 20 latach przebywania w Anglii, przede wszystkim Polką i pisząc o kraju osiedlenia „obcy”, Kossowska o Londynie mówi, że „wie się na pewno, że choć w obcym kraju, to jest własne miasto” [s. 316]. Tym samym na swój sposób odpowiada na zadane znacznie później przez Evę Hoffman w eseju *Poza obczyzną* pytania:

Skoro już nie na wygnaniu, to gdzie? Udzielenie odpowiedzi na to pytanie jest znacznie trudniejsze. Czy przeciwieństwo wygnania definiuje się jako „bycie u siebie w domu”, czy jako „przynależność”? Oba pojęcia wymagają pełniejszego i głębszego rozszyfrowania. U siebie, to znaczy gdzie, wobec jakiego punktu odniesienia?

Sama Eva Hoffman zresztą także dochodzi do podobnych wniosków, choć formułuje je w nieco innym niż Kossowska języku:

Końcowy etap podróży jawi mi się jako „miejsce”, dobre antidotum na ideę narodu. Trudno przyjąć całkowicie nową narodową tożsamość, jeśli część życia i większa część własnej historii toczyła się gdzie indziej – narodowe tożsamości bowiem wiążą się z historią i jej interpretacjami. Można jednak rozwinąć w sobie wyraźne przywiązanie do miejsca, w którym w danej chwili się żyje, które poznaje się poprzez zmysły i ruchy, z którym zaczynają łączyć niezliczone, zwyczajne i niezwykłe, więzy.

Stefania Kossowska's London, or My City in a Foreign Land

Summary

The article deals with the issue of immigrants' assimilation into an urban space which is for them at once alien and their own. Stefania Kossowska's collection of essays from London allows just such a look at the so-called Polish London. It also allows an initiation of a discussion of numerous important issues related to the interaction between the city, history, and cultures of its inhabitants.

Katarzyna Szalewska
Uniwersytet Gdański

Przestrzeń i wojna. Perspektywy lektury kartografii wojennej

Doświadczenie drugiej wojny światowej, tak często omawiane i reprezentowane w dwudziestowiecznej i najnowszej literaturze polskiej, niejako implikuje ujęcia antropologiczne (człowieczeństwo wystawione na próbę, doświadczanie sytuacji ekstremalnych), temporalne (czas wojny jako wyodrębniony spośród continuum dziejowego i biograficznego) czy wreszcie aksjologiczne (zagrożenie cywilizacyjnych wartości). Jednak pisanie o literackich świadectwach egzystencji wojennej musi stać się namysłem również nad przestrzenią, nie tylko w sensie fenomenologii ruin czy historiograficznych rekonstrukcji topografii działań militarnych, lecz także spacialnych praktyk właściwych semiotyce codzienności. Krajobraz wojenny staje się w tej perspektywie jednocześnie celem walki (jako terytorium zajmowane, okupowane, odzyskiwane), jej areną (jako pole bitewne, teren, na którym dokonuje się walka) oraz wartością symboliczną (zarówno w znaczeniu umiejscawiania symboli upamiętniających walkę, miejsc pamięci w sensie, jaki nadał temu określeniu Pierre Nora¹, jak i krajobrazów powojennych, zwłaszcza ruin miejskich, będących nośnikiem naddanych sensów kulturowych, symbolicznych i politycznych). Ta złożona problematyka związku pomiędzy przestrzenią a wojną skłania do ponownej, „spacialnej” lektury wybranych pod tym kątem świadectw obserwacji i bycia w miejscu naznaczonym historią, tutaj za-

¹ Zob. P. Nora, *Mémoire collective*, w: *Faire de l'histoire*, sous la dir. de J. Le Goff, P. Nora, Paris 1974.

węzoną do doświadczenia drugiej wojny światowej, choć podobne analizy można by z powodzeniem przeprowadzić na materiale odnoszącym się do innych dziejowych momentów (interesujące wnioski interpretacyjne przyniosłoby dla przykładu „przestrzenne” odczytanie dziewiętnastowiecznej literatury powstańczej).

Jeśli najbardziej pożądanym doświadczeniem spacjalnym jest zakorzenie, które rozumieć można jako bycie w danym miejscu wyodrębnionym z przestrzeni² i oferującym poczucie bezpieczeństwa, to podstawową sytuacją przestrzenną czasu wojny jest dyslokacja (także w znaczeniu wojennych i powojennych przesiedleń, uchodźstwa, przymusowej i dobrowolnej emigracji itd.). Utrata miejsca wiąże się nie tylko z materialnym wymiarem działań militarnych, lecz też oznacza na płaszczyźnie geografii kulturowej negację tradycyjnych opozycji spacjalnych, takich jak: tutaj/tam, swoje/cudze, bezpieczne/zagrażające życiu, a ta w konsekwencji prowadzi do dyslokacji tożsamościowej podmiotu.

Nie pamiętam, czy weszliśmy w Kapitulną, i tu ktoś mówi, bo dużo stoi, wraca, że Miodową się nie da. Zalana. Zagrodzona. Barykadami. Gruzami. Ale to, że obstrzał. Z rogu Koziej, z siedmiopiętrowca. I od Bonifratskiej. I co jakiś czas czolgi. Od Krakowskiego w Miodową. [...] Więc czy Kapitulną. I w prawo, przez zburzone coś tam. Czy z powrotem na Podwale i tą bramą Chodkiewiczów z kratą. [...] Obok Kapucyni. Kapucyńska. A z Kapucyńskiej przebiec jest na tył Hipotecznej. Tam już blisko. Ale gdzie tam: przejść Miodową³.

Powyższy fragment *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, znamienny dla stylistyki całości, manifestuje to, o czym w kontekście utworu pisało wielu badaczy – patologiczną pamięć, także topograficzną, dialektykę „kucania” i „latania”, „wysięk rekonstrukcji mapy”, pieśń dla umierającego miasta⁴ itd. Wymiar przestrzenny *Pamiętnika...*, tak istotny dla zamysłu całości i wielokrotnie tematyzowany w utworze, spr-

² Zob. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, według którego miejsce to „przestrzeń odczuwana jako dobrze znana” (tamże, s. 99); „miejsce to bezpieczeństwo, przestrzeń to wolność” (tamże, s. 13). Do rozróżnienia tego nawiązuje w swojej fenomenologicznej analizie przestrzeni Hanna Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 9–44.

³ M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 2007, s. 109.

⁴ Zob. znane odczytania *Pamiętnika z powstania warszawskiego*: S. Barańczak, *Człowiek bezbronny* (o „Pamiętniku z powstania warszawskiego” Mirona Białoszewskiego) i M. Czermińska, *Opowiedzieć powstanie, opowiedzieć zniszczenie* (o „Pamiętniku” Mirona Białoszewskiego), w: *Literatura wobec wojny i okupacji: studia*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976; M. Janion, *Wojna i forma*, w: tejsze, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998; K. Wyka, *Nikifor warszawskiego powstania*, „Życie Literackie” 1970, nr 22.

wia, że związki między krajobrazem miejskim a wojną były w kontekście utworu Białoszewskiego wielokrotnie omawiane. Dalsze refleksje dotyczyć więc będą jednego zaledwie aspektu reprezentacji przestrzeni w *Pamiętniku...*, który określić można jako kartograficzno-dyslokacyjny.

Karl Schlögel zauważa:

Powiązanie wojny z kartografią narzuca się z wielu powodów i równie wiele powodów je potwierdza. Starcia wojskowe „mają miejsce”, to znaczy istnieje jakieś miejsce akcji, odgrywające daną rolę, pewien teren, który musi zostać opanowany, zaminowany, okupowany, zwyciężony, jeśli chce się podbić przeciwnika. Działania wojenne mają swoje preludium i swój epilog; [...] nie mogą się na większą skalę obyć bez logistyki – a więc bez „pokonywania przestrzeni”. Całość słownictwa batalistycznego ma przestrzenno-miejscowy charakter: mówi się o strategicznych punktach, terenie, przyczółkach, frontach, liniach kontaktowych, pozycjach, strefie buforowej, zapolu, wymarszu, ustawieniu itd.⁵

Powiązanie wojny z wymiarem przestrzennym, które proponuję na potrzeby tych rozważań, określić można jako swoistą „kartografię wojenną”. W sposób szczególny uwidacznia się ona u Białoszewskiego, u którego mapa spełnia fundamentalną rolę. Skłania do zatrzymania się na tym kartograficznym aspekcie *Pamiętnika...* i licznych innych świadectw życia w mieście ogarniętym wojną, dla których właśnie figura kartograficzna/plan miasta staje się kompozycyjną zasadą narracji. Przemieszczanie się podmiotu tekstowego między kolejnymi miejscami zburzonej Warszawy jest jednocześnie ruchem pamięci i opowieści próbującej nadażyć za zmieniającymi się umiejscowieniami punktu obserwacji. Mapa w utworach opisujących doświadczenie wojenne pełni więc rolę, jaką przypisuje jej w swojej koncepcji Franco Moretti, który nie traktuje mapy jako

metafory czy ornamentu, lecz jako narzędzie analityczne, pomocne w wizualizacji przestrzeni przedstawionych w utworach literackich. Nanosi zatem na mapy oznaczenia miejsc – fikcyjnych i realnych – w których przebiega akcja powieści europejskich XIX wieku, uzyskując w ten sposób zarówno obraz przestrzeni w literaturze, jak i literatury w przestrzeni. Wpisując fikcję powieściową w rzeczywistą lokalizację, Moretti kreśli mapy literackie, aby wyjaśnić wewnętrzny porządek narracji, której podstawową kategorią estetyczną jest właśnie przestrzeń⁶.

Rzecz jasna, kwestia ta nabiera szczególnego znaczenia w przypadku wypowiedzi autobiograficznych, gdzie wymiar przestrzenny naznaczony zo-

⁵ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, posłowie H. Orłowski, Poznań 2009, s. 111–112.

⁶ E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 257–258.

staje prywatną topografią określaną trajektorią losów jednostki. Wewnętrzny porządek narracji jest wówczas determinowany indywidualnym doświadczeniem realnej przestrzeni, nierzadko przeżyciem traumatycznym. Zazwyczaj przezroczyta i pełniąca funkcje tła przestrzeń ulega hiperbolizacji także jako płaszczyzna budująca tekst, a tę patologiczną pamięć topografii tłumaczyć można nagłym wyolbrzymieniem znaczenia parametru spacjalnego dla przeżycia podmiotu (unikanie miejsc wrogich, rola kryjówek itd.). Tym jednak, co decyduje o przydatności figury kartograficznej w interpretacji tekstów wojennych najmocniej, jest zasadnicza zmiana rozumienia fabularności. Tradycyjną fabułę, rozumianą jako przyczynowo-skutkowy ciąg motywów dynamicznych, zastępuje w tego typu literaturze mapa w rozumieniu Michela de Certeau.

Francuski badacz, za Lindem i Labovem, wyróżnia dwa rodzaje opowieści przestrzennych, nazywając w ten sposób dyskurs rodzący się z przeżycia wymiaru spacjalnego. Trasa oznaczałaby w tej koncepcji działania dokonywane w przestrzeni, stanowiąc serię wektorów ruchu, a jej ontologię reprezentowałby najpełniej czasownik „iść”. Mapa z kolei, jako drugi typ aktów wypowiedzenia, werbalizowana w słowie „widzieć”, jest obrazem, czyli serią wektorów miejsca. Dopiero ze współdziałania obu tych deskryptorów rodzi się narracja. „Otrzymujemy w ten sposób strukturę opowieści podróżniczych: historie o przemarszach i czynach są wytyczone przez «cytowanie» przemierzonych lub też uwiarygodniających owe historie miejsc”⁷. Odwołując się do de Certeau, rzecz można, iż powstańcza narracja Biało-szewskiego jest szczególnym rodzajem przestrzennej opowieści wojennej, w której ruch przeważa nad mapą jako wytwarzającym zagrożenie życia zatrzymaniem. „Dyskursywny ciąg działań”, jak de Certeau opisuje retorykę posłuszną wektorowi ruchu, wypiera „scalające spłaszczenie spostrzeżeń”⁸, przez które przejawiałby się wektor miejsca, a zatem literacka deskrypcja. Na dysproporcji pomiędzy ruchem i miejscem – chodzeniem i widzeniem – zasadza się reguła kompozycyjna *Pamiętnika...*, w którym przynależne trasie latanie/kucanie/bieganie skontrastowane zostaje ze statycznym oglądaniem, powiązany w utworze z topiką *locus horridus* piwnic, kanałów i ruin. Trasa oznacza szansę przeżycia, zatrzymanie narracji, wybór miejsca – wbrew tradycyjnej opozycji spacjalnej, kojarzącej je z bezpieczeństwem i zadowoleniem – przynosi śmierć.

⁷ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 119.

⁸ Tamże.

De Certeau, rozważając różnice pomiędzy miejscem i przestrzenią, przenosi je na płaszczyznę opowieści, zauważając, że wówczas odnoszą się one

do dwóch rodzajów definiowania: pierwszy, przez przedmioty, które właściwie stanowią *bycie-tu* (*être-là*) zmarłego, prawo „miejsca” [...]; drugi, przez *działania*, które, związane z jakimś kamieniem, drzewem czy bytem ludzkim [w przypadku *Pamiętnika...* należałoby wyszczególnić „był miejski” – kamienice, kościoły, bramy itd. – dop. K.S.], wyszczególniają „przestrzenie” za pomocą czynności *podmiotów historycznych* (ruch wydaje się zawsze stanowić warunek wytworzenia przestrzeni i łączyć ją z historią). Pomiedzy tymi dwoma rodzajami definiowania istnieją połączenia, takie jak wydanie na śmierć [...]⁹.

Utwór Białoszewskiego, reprezentatywny dla szerszego korpusu tekstów będących świadectwami egzystencji w czasie wojny, to konstrukcja przestrzeni doświadczanej w ruchu. Dyslokacja podmiotu uniemożliwia tutaj statykę, miasto staje się nie-miejscem, bo nikt nie może już być-tu. Podstawowym działaniem spacjalnym jest bowiem u Białoszewskiego ucieczka i szukanie schronienia, a więc bycie-już-tam, na kolejnej ulicy, w następnych gruzach. Tym, co pozwala na umiejscowienie, pozostaje tylko dosłowne wydanie na śmierć. Mapa wprawiona w ruch przez historię jest pozbawiona punktów, bo zatrzymanie, odnalezienie na niej swojego miejsca należy się tylko zmarłym.

Wojenna zmiana warunków przestrzennych implikuje potrzebę nowej kartografii. „Prawdopodobnie nigdy nie rozrysowano i nie opracowano większej ilości map niż w Europie po rozpadzie wielkich mocarstw po 1918 roku”¹⁰. W jeszcze większy ruch wprawił kartografię kataklizm drugiej wojny światowej, wojna bowiem to, podobnie jak budzenie się narodów do państwowości, według Schlögla „wielka godzina atlasów”¹¹ – plansz odwzorowujących działania militarne, zaznaczonych na mapie kierunków przemieszczeń i uchodźstwa, białych plam znaczących miasta-ruiny, nieprzydatnych po bombardowaniu dawnych planów urbanistycznych czy nawet – będących konsekwencją „wojennej kartografii” – map-apokryfów, jak choćby tej przedstawiającej Warszawę „niezaistniałą” – taką, jaka mogłaby być w 1944 roku, gdyby nie uległa zniszczeniom¹². Wszystko to składa się na złożony kartograficzny twór, jakim byłaby mapa Europy z zaznaczeniem całości ruchów

⁹ Tamże, s. 117–118 (wyróżnienia za oryginałem).

¹⁰ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 83.

¹¹ Tamże.

¹² Odwołuję się w tym miejscu do bardzo znamiennego w kontekście powyższych rozważań projektu zrealizowanego przez Instytut Stefana Starzyńskiego i Muzeum Powstania Warszawskiego – archimapy autorstwa historyków architektury Grzegorza Piątka i Jarosława Trybusia,

i przesunięć dokonanych w czasie i w konsekwencji drugiej wojny światowej. Schlögel widzi ją jako płaszczyznę, której zasadą jest reprezentacja ruchu i na której „dominują chaotycznie krzyżujące się strzałki”¹³. Prowadzi to do negacji możliwości zaistnienia hermeneutyki kartograficznej wojennej mapy, do nieczytelności znaków odsyłających do nieznanymi wcześniej języków spacjalnych. Dyslokacja jako fundamentalne doświadczenie czasu wojny jest skutkiem utraty rangi mapy jako figury epistemologicznej pewności, ale również rezultatem lawinowego powstawania nowych form określających warunki przestrzenne. Takimi formami są choćby kanały i piwnice-ruiny, dla których Białoszewski poszukuje w *Pamiętniku...* nazw czynności wykonywanych w mieście – „kucanie” i „latanie” zastępują nieadekwatne do spacjalnego języka wojny czasowniki „mieszkać” czy „przechodzić”. Wojenne praktyki przestrzenne w rozumieniu Lefebvre’owskim¹⁴ stają się wyjątkowym modelem działań, które bywają podejmowane w mieście. Skandaliczna sytuacja spacjalna, jaką jest powstanie, domaga się stworzenia nowego słownika określeń deskryptywnych.

Ekstremalnym przykładem tego typu wojennych twórców przestrzennych jest getto, łącząc w sobie spacjalne warunki rzeczywiste (mur jako granica praktyk przestrzennych dostępnych dla uwięzionych), ideologiczne i symboliczne (co dało asumpt do licznych literackich reprezentacji podziału). Znamienny w tym kontekście jest fragment *Pianisty* Władysława Szpilmana: „Zacieśniały się granice getta. Jego powierzchnię zmniejszono systematycznie, na podobieństwo zmian terytorialnych w Europie, gdzie Niemcy, zajmując poszczególne kraje, przesuwali granice dzielące ją na dwie części – wolną i okupowaną. Tak jakby Getto Warszawskie stanowiło kwestię nie mniej ważną niż Francja, a odcięcie Żółtej czy też Zielnej od terenu getta było równie istotne dla poszerzenia niemieckiej przestrzeni życiowej, jak odłączenie Alzacji i Lo-

o której czytamy na stronach Muzeum: „Trzecia z serii architektonicznych map zachęca do spaceru po nieistniejącym mieście – Warszawie takiej, jaką miała być w 1944 roku. Na ten rok zaplanowano Powszechną Wystawę Krajową, która ściągnąć miała do stolicy cztery miliony gości. Na ich przyjazd, prócz terenów wystawowych w okolicy Saskiej Kępy, ukończony miał zostać nowy Dworzec Centralny i towarzyszący mu Centralny Dworzec Pocztowy – największy na świecie obiekt tego typu; przebudowany plac Piłsudskiego wraz z okolicami, rozpoczęta budowa nowej dzielnicy reprezentacyjnej ze Świątynią Opatrzności na Polu Mokotowskim” (http://www.1944.pl/o_muzeum/news/archimapa_warszawa_niezaistniała.1944).

¹³ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 451.

¹⁴ Zob. H. Lefebvre, *The Production of Space*, trans. D. Nicholson-Smith, Oxford 1991, s. 8–67 i n. Lefebvre definiuje praktyki przestrzenne (*spatial practices*) jako te, które „obejmują produkcję i reprodukcję, a także poszczególne umiejscowienia i uwarunkowania przestrzenne charakterystyczne dla każdej formacji społecznej” – tamże, s. 33.

taryngii od Francji”¹⁵. Obraz ten buduje kontaminacja wojennych topografii – getto łączy się tu z miastem za murem, cel walki z jej areną, miejsca z przestrzeniami. Przy czym zasadniczą rolę odgrywa w powyższym wyobrażeniu właśnie mapa, rozumiana zarówno jako metafora władzy (przejmowanie terytoriów konotujące wyobrażenie nachylonych nad planami generałów, słynne linie frontowe), jak i plan niszczonego miasta przywołany w toponimie warszawskiej. Podobne formuły znajdziemy u Białoszewskiego, także w znanych refleksjach nad izolacją walczącej stolicy od reszty polskiego terytorium, jakby enklawy na kartograficznym obrazie polskości. Lektura topograficzna w kontekście literackich reprezentacji kataklizmu drugiej wojny światowej musi uwzględniać co najmniej kilka płaszczyzn utworu. Znajomość ówczesnej mapy opisywanego miejsca, co oczywiste, wynika z egzystencjalnego umiejscowienia piszącego, a plan miasta stanowi reinterpretowane przez codzienne praktyki przestrzenne odniesienie tekstowe (i jest nie mniej ważny podczas odbiorczej aktywności interpretacyjnej, do wydania np. *Pianisty* dodano zresztą plan warszawskiego getta). Mapa musi być również rozważana w wymiarze mnemotechnicznym, dyskursywnie przemierzanie oglądanych wtedy miejsc staje się dla piszącego dziś katalizatorem pracy pamięci, która na wzór starożytnych zasad retorycznych buduje opowieść, osadzając wydarzenia w przywoływanych obrazach ich „siedzib”. Wreszcie mapa jako zasada narracyjna pozwala na wyodrębnienie semantycznych skupień tekstu, które wizualizowane w warstwie przestrzennej (a często również znajduwane na rzeczywistej mapie miasta) – jednocześnie zawierają ładunek interpretacyjnych dyrektyw. Nieprzypadkowo *Ułamki z getta* Michała Głowińskiego rozpadają się na wspomnieniowe passusy wyraźnie budujące figurę przestrzenną wyodrębnioną w tytule, prowadząc od getta jako synonimu przeprowadzki i zamknięcia, poprzez barwę, ulicę-cmentarz, piwnicę, ku centrum, jakie w tej makabrycznej czasoprzestrzeni znajduje się na Umschlagplatz¹⁶. Inicjalna część *Czarnych sezonów* staje się w tym kontekście przewodnikiem po wojennej kartografii, w której po upadku tradycyjnych opozycji przestrzennych powstaje świat także w wymiarze spacyjnym *à rebours*, gdzie centrum łączy się ze śmiercią, a schronienie – z zejściem pod ziemię.

De Certeau, formułując koncepcję retoryki chodzenia i powstałej w jej wyniku opowieści wędrownej, opiera swoje analizy na praktykach dokonywanych w warunkach pokojowej codzienności. Przenosząc je na płaszczyznę

¹⁵ W. Szpilman, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, wstęp i oprac. A. Szpilman, fragmenty pamiętnika W. Hosenfeld, posłowie W. Biermann, Kraków 2002, s. 48.

¹⁶ M. Głowiński, *Ułamki z getta*, w: tegoż, *Czarne sezony*, Warszawa 1998.

interesującej mnie tu kartografii wojennej, zaznaczyć trzeba dwie główne różnice. Pierwsza zasadzałaby się na zmianie samotnego miejskiego szlifibruka w podmiot zbiorowy, który rządzi się odmiennego rodzaju zasadami, także jeśli chodzi o doświadczanie i używanie przestrzeni. Do zbiorowych praktyk przestrzennych zaliczyć można budujące, by posłużyć się w dalszym ciągu analogią do de Certeau, wędrowną opowieść tożsamościową danego narodu – strajki, manifestacje, a w ekstremalnej formie – działania zbrojne. Jednocześnie narratorzy przywoływanych tutaj świadectw, choć, świadomie lub mimowolnie, partycypują w zbiorowych praktykach przestrzennych, indywidualnie mierzą się także z potrzebą określenia swojego miejsca w mieście i swojej roli we wspólnotowej opowieści wędrownej. Tutaj zaś pojawia się druga specyfika retoryki chodzenia w warunkach wojennych – niemożność uspojnienia narracji wynikająca z utraty mapy.

Pamiętnik... Białoszewskiego jest bodaj najbardziej wyraźnym manifestem niemożności zaistnienia porządku retorycznego w sytuacji zagłady towarzyszącego mu ładu kartograficznego. Białoszewski zapisuje nie tylko fabularny ciąg migawkowych ujęć, które – zrekonstruowane w odbiorze – układają się w dzieje powstania warszawskiego, lecz również tworzy sekwencję punktów znaczących trajektorię ruchu i niepołączonych prostym porządkiem przyczynowo-skutkowym, rysuje więc mapę pozbawioną swojej elementarnej funkcji – czytelności w rozumieniu tradycyjnej myśli kartograficznej. Fabuła, definiowana zwykle jako szereg motywów dynamicznych, w przypadku *Pamiętnika...* okazuje się paradoksalnie bliższa działaniu topograficznemu. Jednak aby zaistniała opowieść przestrzenna, konieczne jest według de Certeau współdziałanie trasy i mapy, ruchu i miejsca. Niewspółmierność zaś obu tych porządków, działania przebiegającego w czasie i parametru przestrzennego, stanowi podstawową zasadę kompozycyjną *Pamiętnika...*, decydując o niemożności stworzenia spójnej opowieści. Zasadę tę określić można jako ustawiczną dyslokację podmiotu tekstowego, a co za tym idzie – trud nieustannego lokowania siebie i innych uczestników tej ekstremalnej praktyki przestrzennej, jakim jest w tym wypadku udział (choćby mimowolny) w powstaniu. Z tymi samymi problemami boryka się Głowiński, pisząc „ułamki”. I choć zarówno jego twórczość, jak i choćby przywołanego już *Pianistę* trudno zrównać z eliptyczno-solecystyczną składnią *Pamiętnika...*, to występuje w nich ten sam rys dyslokacji i zagubienia kartograficzno-epistemologicznego.

Jeśli chodzenie jest dla de Certeau tworzeniem dyskursu, to poruszanie się w przestrzeni mapy wojennej jawi się jako poddanie dyskursowi władzy w sensie Foucaulta. „Wiedza na temat map sama jest władzą. Kto posiada mapy, ten lepiej orientuje się w organizacji przestrzeni. Stół z mapą

stanowi niemal insygnium władzy”¹⁷ – pisze Schlögel, analizując sceny pochylania się przywódców nad kartograficzną metaforą ich siły, gest decydowania o życiu milionów ludzi niewidocznych na bezdusznym odwzorowaniu, którym posługiwali się twórcy rozbiorów Polski, a także Ribbentrop i Mołotow. „W roku 1945 prawie cała rodzina pakowała walizki i skrzynie i przygotowywała się do opuszczenia Lwowa i okolic. W tym samym czasie pakowały się też niezliczone niemieckie rodziny, którym kazano porzucić ich domy i mieszkania na Śląsku, w Gdańsku, Szczecinie, Olsztynie i Królewcu. Miliony ludzi przyciskały kolanami odporne walizy; działo się tak na życzenie trzech starszych panów, którzy spotkali się w Jałcie”¹⁸ – notuje z kolei Zagajewski w *Dwóch miastach*, jakby odmalowując w tym skrótowym obrazie Stalina, Churchilla i Roosevelta pochylonych nad mapą Europy. Wszystkie kartograficzne decyzje przełożą się na pomniejsze mapy życiowych dziejów mieszkańców tych regionów, wsi i miast, których w większości skala kontynentu nie uwzględnia. „Drogi życiowe dzieci garbarza są jak mapa, z której można wyczytać burzliwe dzieje tego regionu w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Czterej synowie udali się do Austrii, trzy córki wylądowały w Zagrzebiu, i tylko jedna, Paulina, została przy matce w Tüffer”¹⁹ – w ten sposób autor eseju poświęconego eksploracji środkowoeuropejskiej przestrzeni w XX wieku, Martin Pollack, podobnie jak Zagajewski, zestawia narrację tożsamościową z ruchem kartograficznym, przy czym decyzje o zmianie własnego położenia na mapie wynikają z przemocy władzy, której insygnium jest mapa. Kartografia wytwarza przestrzeń, w tym sensie zaistnienie mapy getta jest widowym znakiem przemocy władzy, z jaką państwa totalitarne wytwarzały nowe formy spacialne. Ofierze pozostaje akceptacja nowej mapy-władzy (czego świadectwem w przywoływanych utworach jest próba opisu planu getta, rozeznania się w narzuconych warunkach przestrzennych), żal za utraconą i nieaktualną mapą pokoju (ciągłe odwoływanie się u Białoszewskiego do topografii przedpowstaniowej Warszawy), wreszcie – tworzenie właściwego czasowi wojny, chaotycznego tworu kartograficznego, w którym wszystkie te strzałki zlewają się w jeden symbol ruchu i dyslokacji (widowym tego przykładem jest esej *Dwa miasta* Zagajewskiego, w którym plany miast – opuszczonego Lwowa i „zasiedlanych” Gliwic – zlewają się w jeden twór miejski, prowadząc do zmącenia czasu-przestrzeni).

¹⁷ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 247.

¹⁸ A. Zagajewski, *Dwa miasta*, w: tegoż, *Dwa miasta*, Paryż – Kraków 1991, s. 12.

¹⁹ M. Pollack, *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2006, s. 35.

Jedną z najbardziej spójnych prób dystansu do wojennej przestrzeni jest *Rodzinna Europa* Czesława Miłosza, której odczytanie „spacjalne” pozwala widzieć w tym wielokrotnie już omawianym eseju rodzaj atlasu historycznego do dziejów XX wieku. Kolejne rozdziały, przynosząc metodyczny wykład kolei losu ludzi, którym przyszło żyć w trudnym stuleciu i na niespokojnych ziemiach, są również serią map reprezentujących doświadczenie przestrzeni. „Nasze rozwlekłe dyskusje nad mapą nie spotkałyby się z uznaniem tych, którzy nie doceniają talentu totalitarnych państw do mnożenia skrawków przestrzeni otoczonych drutami”²⁰ – zauważa Miłosz, wielokrotnie powracając w *Rodzinnej Europie* do figury mapy jako władzy oraz gestu przemierzania sztucznych granic postawionych przez historię, w takiej interpretacji nasuwających skojarzenie próby ocalenia poprzez ucieczkę, poprzez wyjście poza mapę-władzę. Wyobraźnia topograficzna Miłosza skłania się również ku reprezentacji odmiennego typu doświadczenia wojennej przestrzeni, jakim są opisy miejsc innych niż miasto – lasów, pól, dróg, wsi dotkniętych historią. Wojna w perspektywie kartograficznej jawi się jako zamiana mapy politycznej (ta pozostaje domeną pochylonych nad stołem przywódców) na fizyczną. Miłosz pisze, że „Warszawy sobie zabraniałem: po prostu obsunęła się wielka połać równiny, grzebiąc ludzi i budowle”²¹. Tak jakby wynikiem horyzontalnych roszczeń agresorów do przesuwania granic był wertykalny ruch, jakiemu podlega przyroda i miasto, kładąc się do ziemi. Ten ruch ku dołowi wyraża się nie tylko w figurze kanału czy piwnicy obecnych choćby u Białoszewskiego, ale również w obrazowaniu urbanistycznym, kiedy miasto przemienia się w ruinę. „Trawniki w środku miasta mają pod spodem gruz”²² – pisze Baranowska w swoim *Pamiętniku mistycznym* w całości poświęconym swoistej hermeneutyce miejskich ruin. Ruina pełni też ważną funkcję symboliczną u Białoszewskiego i w licznych innych reprezentacjach doświadczenia wojny, zwłaszcza zaś warszawskich. Miasto zapada się pod ziemię, z mapy znikają symbole odnoszące się do demografii, ekonomii czy transportu, pozostaje

²⁰ C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 227.

²¹ Tamże, s. 271.

²² M. Baranowska, *Pamiętnik mistyczny*, Warszawa 1987, s. 83. Czermińska pisze, iż „Baranowska, nadając indywidualny, poetycki wyraz pokoleniowemu doświadczeniu powojennego dzieciństwa, znakomicie uchwyciła różnicę pomiędzy ruinami a gruzami. Ruiny są zabytkiem, pamiątką, mają swoją filozofię i estetykę. Czasem w braku prawdziwych budowano przecie w romantycznych parkach ruiny sztuczne, dla malowniczości i gotyckiego nastroju. Gruzów nikt nigdy nie budował, były wyłącznie z burzenia i pełno ich było nie w magnackich parkach, ale na każdej najzwyklejszej ulicy powojennego dzieciństwa” (M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadeństwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 175).

fizyczne odwzorowanie pustej przestrzeni. „W ogrodzie za domem przez wiele lat kryła się szczególna dla mnie atrakcja: potężna bomba lotnicza, do połowy wbita w ziemię, w środku ruiny, która niegdyś była może altaną”²³ – czytamy u Pollacka, widząc w bombie figurę podziemnej przestrzeni wojny jako tej, która najdłużej zachowuje pamięć kataklizmu, jednocześnie będąc artefaktem przeszłości i wprowadzając heterotopijne zagrożenie. Wojna także po jej zakończeniu zachowuje siłę dyslokacyjną, siłę zamiany przestrzeni w heterotopię²⁴. Wystarczy przypomnieć notowane przez Baranowską uwagi o użyciu cegły z ruin do budowy nowych domów czy ostatecznie – odkrywane w warszawskiej ziemi groby ofiar rzezi, o których pisze Białoszewski.

Dyslokacja jako dominanta kompozycyjna przywoływanych tekstów obejmuje zatem nie tylko podmiot, lecz również pozostające z nim w symbiozie miasto – przemieszanie warstw, historycznych i materialnych, prowadzi patrzącego do jeszcze silniejszej niepewności własnego miejsca w miejskiej przestrzeni. Opowieść nie może się już uspójnić – zostaje tylko „dyslokacyjna”, pokaleczona składnia, kropki rozcinające uporządkowaną przestrzeń tekstu jako zapisu walki z warunkami spacjalnymi u Białoszewskiego, odpowiadające gruzom „ułamki” u Głowińskiego czy nielinearna, proustowska narracja Baranowskiej. Warunki bycia w przestrzeni determinują również stosunki międzyludzkie – następujące po sobie w tekstach poświęconych egzystencji wojennej opisy wspólnotowych działań w okaleczonym mieście (zbieranie się w piwnicach, kolektywne gotowanie, spełnianie potrzeb fizjologicznych itd.) ukazują wojnę jako zawieszenie tradycyjnych podziałów przestrzennych (dom/ulica, publiczne/prywatne, bezpieczne/groźne, swoje/cudze) i katalizator powstawania tymczasowych modeli bycia w nie-miejscach. Heterotopia jako odpowiedź na wojnę obejmuje nie tylko miasto – konstrukt urbanistyczny, wspólnotę mieszkańców – uczestników procesu wytwarzania przestrzeni w sensie lefebvre’owskim, ale też składnię tekstu miejskiego²⁵, jaki piszą Białoszewski, Głowiński, Baranowska, Szpilman i tak wielu innych świadczących. Heterotopia to niemożność zaistnienia ładu gramatycznego, w tym też punkcie wymiar przestrzenny (zdominowany przez historię) najsilniej wiąże się z dyskursywnym i tożsamościowym.

²³ R. Pollack, *Śmierć w bunkrze*, s. 69.

²⁴ Zob. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

²⁵ W sensie, jaki nadał temu określeniu W. Toporow, zob. W. Toporow, *Miasto i mit*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2000.

W *Pamiętniku mistycznym* Baranowskiej czytamy, że:

Cegła zdradzała warstwy wojny osadzone na mieście czy raczej zdarte z niego, z piwnic, z kanałów, z placów. Niby cegły nie służą do porozumiewania się i świadczą mimowolnie, ale podobnie jak język, który nie może się poza historią formować. Język zdradza warstwy czasu inaczej – na wojnie, wokół wojny, między wojnami i po, i tak dalej²⁶.

Dodać należałoby, że podobnie dzieje się na płaszczyźnie wojennej kartografii – mapa Warszawy wojennej, przedwojennej, międzywojennej, powojennej i „niezaistniałej”, ale możliwej, gdyby wojny nie było... Niemożliwe jest zarówno uzgodnienie między sobą wszystkich tych odwzorowań, jak i ich lektura w duchu wiary w kartograficzną *mimesis*. Tak zwana krytyczna kartografia²⁷ widzi w mapie narzędzie nie porządkowania zdobytej wiedzy o przestrzeni, lecz jej projektowania. Mapa byłaby w tym relatywizującym kartograficzne ustalenia poglądzie narzędziem władzy po stronie silniejszej większości i figurą-fantazmatem przestrzeni po stronie pojedynczych uczestników praktyk spacjalnych. Teksty werbalizujące doświadczenie wojny najsilniej ten pluralizm kartograficzny ukazują, odkrywając szerokie pole problemowe związane z reprezentacją bycia w przestrzeni w sytuacji ekstremalnej, w której główną zasadą jest znosząca możliwość wyrysowania mapy – dyslokacja. Jeśli dla de Certeau przemierzanie przestrzeni ma swoją analogię w procesie dyskursywnym, a dla Schlägla mapa staje się swego rodzaju lekturą, to rzec można, iż wojna znosi wszystkie trzy aspekty doświadczenia kulturowego. Opowieść wędrowna nie może się uspójnić, retoryka chodzenia staje się niemożliwa w związku z przymusem ciągłego ruchu i niebezpieczeństwem zatrzymania. Mapa pozostaje nieczytelna, gdyż niczego – poza przemocą władzy – nie reprezentuje wobec ciągłej dyslokacji podmiotów i ustawicznej zmiany symboli, język zaś – niewydolny wobec reprezentacji traumy, która nie jest pozbawiona także wymiaru przestrzennego.

²⁶ M. Baranowska, *Pamiętnik mistyczny*, s. 83–84.

²⁷ Reprezentowana przede wszystkim przez Denisa Wooda (zob. np. *The Power of Maps*, New York 1992). Zob. też prace J.B. Harleya (np. *Deconstructing the Map*, „Cartographica” 1989, no. 26) i A. Petersa (np. *The New Cartography*, New York 1983).

Space and War. Perspectives on Reading Wartime Cartography

Summary

The article reveals various relations between wartime trauma and the urban experience. The eponymous reading of wartime cartography is an attempt at analysing (based on the works, among others, by M. Białoszewski, M. Głowiński, C. Miłosz, and W. Szpilman) spatial practices (as understood by M. de Certeau) characteristic of the times of war. Simultaneously, the focus of interest falls on the tension between the statics, the symbolic gesture of leaning over a map in military headquarters, and the vectors of movement, the dynamics that befall the inhabitants of the areas where military activity is taking place.

Maciej Dajnowski
Uniwersytet Gdański

Kilka uwag o domniemanych związkach map i pejzażu literackiego

„Książka dotycząca wyobraźni geograficznej [*geographical imagery*], w której nie zostałyby uwzględnione mapy, byłaby jak *Hamlet bez Księcia*” – napisał niegdyś klasyk brytyjskiej historii kartografii¹. Pośród zagadnień, z którymi zmierzyć się powinna polska geopoetyka, do niewątpliwie ważnych należą jej aktualne i możliwe relacje z dyskursami geografii i kartografii. O ile przy tym problematyka geografii humanistycznej jest już u nas od dłuższego czasu rozpoznana², o tyle przybliżenia wciąż zdaje się domagać zasadniczy zwrot metodologiczny, jaki miał miejsce w minionym ćwierćwieczu w teorii kartografii³. Zostawiając na inną okazję to dość wymagające

¹ J.B. Harley, *Maps, Knowledge, and Power*, w: *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, ed. by D. Cosgrove, S. Daniels, Cambridge 1988, s. 277.

² Interesujące omówienie perspektyw (ponownego) włączenia dyskursów geograficznych w pola problemowe literaturoznawstwa – por. E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4. Obszerną bibliografię dotyczącą geografii humanistycznej, omówioną z perspektywy samej dyscypliny, można znaleźć w książkach Dobiesława Jędrzejczyka, m.in. we *Wprowadzeniu do geografii humanistycznej*, Warszawa 2001 i pracy zbiorowej pod jego redakcją – *Humanistyczne oblicze miasta*, Warszawa 2004.

³ Nie jest to jednak kwestia całkowicie nieobecna w dyskursie literaturoznawczym – palmę pierwszeństwa dzierży tu przecierająca interdyscyplinarne ścieżki Elżbieta Konończuk, autorka artykułu *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

zadanie, zajmę się w tym miejscu analizą pojedynczego, ale interesującego przypadku obrazowania pejzażu, który ze związków takich pośrednio zdaje sprawę.

Na pozór relacje pomiędzy obrazowaniem krajobrazu i wyobrażeniem odwzorowania kartograficznego są dość odległe. Tradycyjnie rozumiany opis pejzażowy kojarzy się z deskryptywnym rozwinięciem wyliczenia⁴ elementów składających się na otoczenie przestrzenne, w którym zlokalizowana została pewna partia narracji (w grę wchodzi przy tym, rzecz jasna, przestrzeń otwarta, opisy pomieszczeń stanowią bowiem kategorię odrębną – ze względów tematycznych bodaj raczej niż z racji samych mechanizmów poetyki). Promień tego otoczenia ograniczony jest zazwyczaj zasięgiem wzroku (opis pejzażu w ujęciu tradycyjnym jest bowiem zdominowany przez relacje o doznaniach wizualnych, choć wzrok to niejedyny zmysł biorący udział w kształtowaniu tego rodzaju doświadczenia). Punkt widzenia (ośrodek focalizacji) pokrywa się z umiejscowieniem bohatera, sytuuje się na poziomie ziemi lub niewiele wyżej (na wysokim budynku, na wzniesieniu). Relacjonowanie wyglądu krajobrazu jest przy tym podporządkowane raczej horyzontalnemu ruchowi spojrzenia, co owocuje „ujęciem panoramicznym”, natomiast ruch „oczu” z góry na dół lub odwrotnie występuje znacznie rzadziej. Konieczność „stabilizacji” ośrodka spojrzenia pozostaje w bliskim związku z dominacją narracji personalnej, choć, oczywiście, nie wyklucza posłużenia się przez piszącego konwencją „boskiego”, bezosobowego oka będącego zarazem wszędzie i nigdzie, w szczególności – techniką właściwej narracji auktorialnej. Personalizacja punktu widzenia umożliwia natomiast deskrypcję „w ruchu”, co z kolei czyni możliwym kreślenie pejzażu ulegającego zmianom wraz z przemieszczaniem się bohatera. Sprzyja także subiektywizacji, a ta – umotywowanym emocjonalnym i poznawczym stanem postaci – odkształceniom „obiektywnego” obrazu otoczenia aż po jego fantastyczne, karykaturalne czy groteskowe warianty. „Obiektywizm” literackiego krajobrazu świadomie został tu oznaczony cudzysłowem, gdyż jako kreacja artystyczna krajobraz ten nie ma jednoznacznego i bezpośredniego pierwowzoru w naturze (rzeczywistości pozatekstowej). Dominujący model odbioru – szczególnie prozy epickiej – w sposób milczący zakłada jednak mimetyczny i referencjalny charakter większości utworów narracyjnych, stąd też i tendencja do interpretowania realistycznie ujętego pejzażu jako *speculum* natury, krajobrazów nasyconych emocjonalnie – jako zmediatyzowanego obrazu psychiki bohatera, krajobrazów fantastycznych – jako zjawisk

⁴ Por. J. Sławiński, *O opisie*, w: tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 224.

onirycznych (albo o podobnym charakterze) lub mieszczących się w konwencji odmiennej rzeczywistości, przy czym duża część literatury fantastycznej, zarówno *science fiction*, jak i *fantasy*, jest w ramach tej konwencji odbierana jako swoiście referencjalna.

Właśnie domniemanie referencjalnego – i swoiście mimetycznego przy tym – charakteru obrazów kartograficznych i tradycyjnych opisów pejzażowych jest ich najogólniejszą cechą wspólną (oprócz, rzecz jasna, faktu odnośnienia się do pewnego wycinka przestrzeni). Pakt odbiorczy zakłada w obu przypadkach wiarę w rzeczywiste istnienie pierwowzoru, w reprezentację, odwzorowanie jako nadrzędną funkcję pełnioną przez literackie deskrypcje spacialne i mapy. Mapy i opisy należą poza tym do odmiennych kategorii tekstów kultury – tak ze względu na pełnione w praktyce społecznej funkcje, jak i na porządki semiotyczne, które je ugruntowują. Znaczące różnice da się uchwycić w fenomenologicznej analizie spojrzenia i idących z nim w parze myśli, błędzących razem po realnym krajobrazie, po drukowanym tekście powieści, wreszcie po mapie. Inne jest „zaplecze hermeneutyczne” tych różnych aktów – choć, zdawałoby się, wspólny jego mianownik. Pozostawiając z boku kwestię realnego doświadczania przestrzeni, natury, pejzażu etc., poświęćmy kilka słów zagadnieniu lektury krajobrazu przez medium kartograficzne.

„Prze(d)sąd referencyjny” każe widzieć w mapach odwzorowania, neutralne świadectwa rzeczywistości w jej prawdziwym kształcie, wyrażone w umownym języku znaków graficznych. W odróżnieniu od znaków języka naturalnego oraz pisma, konwencje znakowe, którymi posługuje się kartografia, w mniejszym stopniu jednak maskują swoją umowność. Dzieje się tak zapewne dlatego, że i umiejętność kreślenia/czytania map jest mniej rozpowszechniona od znajomości pisma (że o mowie nie wspomnę). Lektury map i planów uczymy się stosunkowo późno i – oprócz stosunkowo nielicznych grup profesjonalistów, np. geodetów, kartografów, geografów, wojskowych – oddajemy się jej stosunkowo rzadko. Stąd też zapewne wyobrażenia kartograficzne zawsze zachowują w oczach odbiorcy charakter reprezentacji w jakimś stopniu umownych. Celowo nie wspominam przy tym o fakcie ujmowania na pojedynczym arkuszu przestrzeni niemożliwej do objęcia wzrokiem w rzeczywistości, o kwestii skali, ogólności wyobrażenia kartograficznego czy o stopniu szczegółowości reprezentowanych szczegółów. Narrator powieściowy często chwyta swym „spojrzeniem” nie tylko niezmierzone obszary przestrzeni, ale także odcinki czasu znacznie przekraczające ramy ludzkiego życia, co nie budzi ani zdziwienia, ani tym bardziej oporów czytelnika. W wypadku literatury jednak mamy do czynienia z konwencjami doskonale przez odbiorcę oswojonymi, co pozwala im zachować pozór na-

turalności. W przypadku map jest inaczej – ich graficzny system oznaczeń do naturalności aspiruje w mniejszym stopniu właśnie za sprawą słabszego czytelniczego „oswojenia”.

Podobnie jak w przypadku prozy powieściowej, domniemanie referencjalności mapy ma przy tym charakter historyczny i ugruntowane jest w bardziej ogólnych własnościach kultury Europy nowożytnej. Jeżeli wierzyć prominentnym historykom kartografii, związane jest ono ze specyfiką społecznych, polityczno-militarnych i gospodarczych zapotrzebowań, które określiły powstanie kartografii nowożytnej u progu epoki wielkich odkryć geograficznych⁵. Kartezjański i galilejski model natury jako mierzalnej i reprezentowalnej za pośrednictwem narzędzi matematycznych miał tu także swój duży udział. Od czasów oświecenia regulatywnym ideałem kartografii jest wierność odwzorowania – jego dokładność⁶. Postępująca profesjonalizacja wyrobu map (już od wieku XVI) i formowanie się kartografii jako samodzielnej dyscypliny akademickiej (w wieku XIX i na początku XX) u swych podstaw miały właśnie tego rodzaju – nieformułowane *expressis verbis* – założenia. Za wiarą w reprezentacyjny charakter mapy oraz przekonaniem o proporcjonalnym związku między jej dokładnością a doskonałością stoi pewna epistema, by użyć tu w charakterze metafory tego Foucaultiańskiego określenia. Nie zawsze jednak tak było – wystarczy przywołać średniowieczne *mappaemundi*, by zdać sobie z tego sprawę. Mapa nie musi być (i nie zawsze była) rzutowanym na dwuwymiarową płaszczyznę *itinerarium* czy reprezentacją powierzchni Ziemi z lotu ptaka, miewała także – w średniowieczu na przykład – charakter modelu kosmologicznego⁷. Mapa zatem niekoniecznie jest, być nie musi, mniej lub bardziej mimetyczną, reprezentacją przestrzennego otoczenia człowieka. O jej wartości nie decyduje też stopień dokładności i szczegółowości. Za te przekonania odpowiedzialna jest raczej nowożytna kartografia, przez niektórych badaczy uznawana za modelowe wprost ucieleśnienie kompleksu wiedza-władza⁸. Podobnie jak wiara

⁵ Por. np. J.B. Harley, *The Map and the Development of the History of Cartography*, w: *The History of Cartography*, vol. I, *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, ed. by J.B. Harley, D. Woodward, Chicago 1987, s. 1, 7–8; T. Campbell, *Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500*, w: *The History of Cartography*; D. Wood, *The Fine Line Between Mapping and Mapmaking*, „*Cartographica*” 1993, vol. 30, no. 4, s. 56.

⁶ Por. J.B. Harley, *The Map and the Development of the History of Cartography*, s. 9–11.

⁷ Por. tamże, s. 4; także: D. Woodward, *Medieval „Mappaemundi”*, w: *The History of Cartography*.

⁸ Por. J.W. Crampton, J. Krygier, *An Introduction to Critical Cartography*, „ACME. An International E-Journal for Critical Geographies” 2005, vol. 4, no. 1; <http://www.acme-journal.org/>

w referencjalny i mimetyczny charakter powieści realistycznej ma za podstawę historycznie określony porządek ideologiczny, tak też potoczne przekonanie o neutralności, oczywistości, przezroczystości i reprezentacyjnym charakterze map uzasadnione jest przez pewien dyskurs ideologiczny – dyskurs nowożytnej (w tym także, a może przede wszystkim, akademickiej) kartografii.

Analogicznie: obiektywne, wszędobylskie – władne ogarnąć dużą połą reprezentowanej przestrzeni, jeśli nie za jednym zamachem, to w każdym razie w kilku mgnieniach – spojrzenie, implikowane przez reguły nowożytnych kodów kartograficznych i założone poniekąd w samej strukturze współczesnej mapy, w kontekście naszych rozważań musi skojarzyć się natychmiast z „boskim” spojrzeniem wszechwiedzącego (i wszechwidzącego) auktorialnego narratora klasycznej powieści. Już samo to powinno usprawiedliwić próbę podjęcia refleksji o pogranicznej marchii narracyjnych i kartograficznych odwzorowań (czy uformowań) przestrzeni. Problematyka zogniskowana wokół kwestii punktu widzenia – szczególnie zaś spojrzenia „z lotu ptaka” – powinna dostarczyć w tej materii podstawowych analogii. Jeżeli doskonale znany początek naszego powieściowego arcydzieła, w którym narrator zdaje sprawę z wydarzeń politycznych, mających miejsce w całej bez mała Europie, po to, by przejść następnie do „pewnej okolicy Krakowskiego Przedmieścia”, nie jest wzorcowym przykładem nagromadzenia opisów pejzażu, to przynajmniej poniższy fragment powinien dostarczyć dowodów, że analogie takie są „do pomyślenia” i że pejzaż z mapą może mieć wiele wspólnego.

Na fotografii Sołówek, zrobionej ze sputnika (z wysokości dwustu sześćdziesięciu wiorst), widać niezwykłą gmatwaninę jezior, przesmyków, mierzei, zalewów, kanałów, cyplów i grobli, tworzących razem ogromny labirynt wodnych luster, który przypomina kamienne konstrukcje starożytnych Saamów. Między jeziorami bieżą tropy: od starych traktów monastyrskich, kiedyś zapewne wygodnych, bo przeznaczonych dla bryczek i tarantasów, a dzisiaj wyboistych, dziurawych, porozbijanych ciężarówkami i traktorami, do kładek zbutwiałych, przełożonych przez mszary, i nikłych śladów ludzi, odcisniętych we wrzosach. Jedne wiodą w głąb wyspy, drugie w głąb czasu; niektóre plotą się brzegiem morza, wydzierganym przez fale, niczym ruskie koronki, inne tną na przelaj błota lub czyją pamięć. Czasami droga wznosi się i opada, powtarzając rytm wzgórz morenowych, innym razem kluczy, jak wątek opowieści, omijając miejsca zdradliwe. Tropy sołowieckie można czytać bez końca, można nimi błądzić,

szukać prawdy (gdzież ona?), spacerować, mędrkować, zbierać zioła, kamienie lub witki brzoźowe do bani. Można też modlić się, chodząc nimi [...] albo zgubić w poplątaniu ścieżek i jezior, w zamotaniu czasu teraźniejszego, przeszłego i obecnego, w odbiciach, w echach i w eholaliach⁹.

Długi ten wyimek pochodzi z *Zapisków sołowieckich* Mariusza Wilka. Nie jest to, co prawda, fragment prozy fikcjonalnej, niemniej nadaje się znakomicie jako egzemplum pewnego typu poetyki, tym bardziej że proza *non-fiction*, „umocowana” w odbiorze Lejeune’owskim paktem, niepotrzebującą tym samym legitymować się koniecznością „zawieszenia niewiary”, eksploatuje mechanizmy opisowe właściwie prozie epickiej, szczególnie te związane z personalizacją narracji, chętnie i ze skutkiem mniej problematycznym, jeśli chodzi o kwestię reprezentacji.

Uważny czytelnik spostrzeże od razu, że metaforyka, po którą sięga eseista w *Wilczym notesie*, by zdać sprawę ze swego doświadczenia rosyjskiej „głębiny” i samego Archipelagu Sołowieckiego, jest i bardzo bogata, i zróżnicowana¹⁰. Po metaforę obrazu „z lotu ptaka”, czy raczej „z lotu sputnika”, sięgam tu nie tylko ze względu na jej swoistą egzotykę, ale także wagę, jaką zdaje się przywiązywać do niej sam autor – obraz ten pojawia się na kartach *Notesu* kilkakrotnie. Ważną przesłanką jest zresztą także nadrzędna i w całym tomie obecna metafora „tropy”, to znaczy ścieżki, drogi, tropu (również w znaczeniach przenośnych), która jako jeden ze swoich wymiarów w obrazowaniu z powietrznej, czy wręcz nadniebnej perspektywy, wpisuje nieusuwalny aspekt „kartograficzny”¹¹.

Zapiski Wilka opublikowane w pierwszym tomie jego północnorosyjskich esejów powstawały mniej więcej w latach 1995–1998. Czytelnik dzisiejszy jest przeto w swoście uprzywilejowanej sytuacji – zmiana kulturowa i technologiczna, która zaszła w Polsce przez te niespełna dwa dziesięciolecia, pozwala na sięgnięcie do internetowych repozytoriów fotografii satelitarnych i wszelkiego autoramentu map w każdym nieomal momencie. Ta, niemająca odpowiednika w przeszłości, powszechność dostępu do danych kartograficznych i – przede wszystkim – fotograficznych, przez samo swe zaistnienie two-

⁹ M. Wilk, *Wilczy notes*, Gdańsk 1998, s. 40–41. Cytaty pochodzące z tego wydania oznaczam skrótem WN, po którym podaję numer strony.

¹⁰ Przywołuję kilka przykładów – bez żadnego porządku i niewyczerpujących obfitego imaginarium autora: Sołowki to załamujący światło klejnot, lustro setek jezior, płątana labiryntowych dróg, przestrzeń wędrowania i pisma pojętego metaforycznie jako „życiopisanie” i jako palimpsest śladów pozostawionych przez niezliczone losy ludzkie etc. O niektórych z tych modeli obrazowania będzie tu jeszcze mowa.

¹¹ Por. M. Wilk, *Wilczy notes*, s. 248–250.

rzy interesującą przestrzeń interpretacyjną dla cytowanego fragmentu tekstu. Szczególnie ciekawym, a powszechnie dostępnym narzędziem tego rodzaju jest serwis i oprogramowanie „Google Earth”, które umożliwiają oglądanie dowolnego fragmentu powierzchni Ziemi w zróżnicowanych skalach (a także pod różnymi kątami), a przede wszystkim w postaci satelitarnej fotografii lub jako tradycyjnej (choć elektronicznej) mapy, przy czym przejścia od jednej postaci do drugiej dokonać można pojedynczym kliknięciem myszy¹². Rozwodzę się tu nad dostępnością internetowych repozytoriów nie dlatego, bym sądził, że wraz z ich zaistnieniem obrazowanie Mariusza Wilka zyskało jakiś nowy wymiar – istniał on już wcześniej. Zaletą aktualnej sytuacji jest jednak powszechna możliwość naocznego przekonania się o łatwości, z jaką wyobraźnia nasza pozwala się uwodzić reprezentacyjnej tożsamości mapy i fotografii – tym samym pośrednio także daje się przekonać o poznawczej neutralności i niewinnym charakterze kartografii.

Wbrew faktowi sięgnięcia po figurę fotografii (poniekąd obiektywizującą prezentowane wyobrażenie), opis stworzony przez Wilka nie kryje swego subiektywnego (i dodajmy nacechowanego ideologicznie) charakteru. Zacząć można choćby od słowa współcześnie brzmiącego już nieco archaicznie, jakim jest „sputnik” (o kuriozalnych w kontekście analizowanego fragmentu „wiorstach” napiszę jeszcze niżej). Słowo to – zapożyczone z rosyjskiego i wyparte w ostatnim ćwierćwieczu przez anglosaskiego (etymologicznie) „satelitę”, można potraktować jako swoisty modulator dwóch wymiarów lektury (zarówno lektury sołowieckiego pejzażu dokonywanej przez Wilka, jak i interpretacji eseistycznego opisu dokonywanej przez czytelnika książki). Owe dwa wymiary wiążą się po pierwsze – z zamierzoną przez autora (o czym w wielu miejscach *expressis verbis* informuje) „rusycyzacją” obrazu, po drugie (czego Wilk tak wyraźnie nie zdradza) – z jego... archaizacją.

W porządku pierwszym słowo „sputnik” wpisuje się w konsekwentnie stosowaną przez Wilka strategię przemieszczania polonocentrycznej optyki opisu Rosji, a to właśnie za pośrednictwem obficie stosowanych rusycyzmów, zapożyczeń, kalk językowych. W porządku drugim – uzyskuje interesujący stylistycznie efekt polegający na koniunkcji znaczeń, którą tworzą konotacje nieco staroświeckiej nazwy wespół ze skojarzeniami związanymi z jej wysocym nowoczesnym desygnatem. Zaryzykowałbym tu stwierdzenie, że owo *coniunctio oppositorum* jest nośnikiem założonej przez autora uniwersalizacji całego obrazu, którego symboliczna nadbudowa nabiera dzięki temu ponad-

¹² O ważnej roli, jaką interaktywne mapy cyfrowe, oprogramowanie na licencji GNU i „Google Earth” odegrały w rewolucjonizowaniu paradygmatów kartografii. Por. np.: J.W. Cramp-ton, J. Krygier, *An Introduction to Critical Cartography*, s. 17–19.

czasowego „oddechu”. Warto przy tym zwrócić uwagę, że walor uniwersalizujący ma samo przyjęcie perspektywy „ponadświatowej”, o której sporo już tu powiedziano.

Jaki sens miałyby natomiast owa konstrukcja symboliczna, której *vehiculum* jest opis Sołówek widzianych z wysokości orbity okołoziemskiej? Analityczna, „rozdrabniająca” lektura każe wskazać tu dwie lub trzy nadrzędne figury imaginacyjne, którym ów przedziwny, całościujący pejzaż jest podporządkowany.

Przywołane w zasadzie w porządku enumeracyjnym określenia „gmatwanina”, „labirynt wodnych luster”, „kamienne konstrukcje Saamów”¹³ można uznać za odsyłające do zmultiplikowanej w powtórzeniu (trzykrotnym, a więc noszącym znamiona retorycznego wymodelowania) figury labiryntu czy błędnika. Czy jest on dziełem Boga, Natury czy też ma w nim swój udział również człowiek, stwierdzić jednoznacznie niepodobna – brzeg morza „wydziergany” jest przez fale na wzór „ruskich koronek”, które to porównanie prefiguruje mające nastąpić jeszcze w tym samym fragmencie zniesienie różnicy pomiędzy tym, co naturalne/przedludzkie, i tym, co kulturowe, a także tym, co mimetyczne, referencjalne i zobaczone, a tym, co metaforyczne, figuratywne i stanowiące efekt hermeneutycznej pracy nad postrzeżeniem.

W tej przestrzeni zdominowanej przez wody rozciąga się – równie splełtana – sieć dróg i ścieżek. To w zasadzie również labirynt, tym razem już jednoznacznie ludzki, lecz wcale nie mniej przez to metaforyczny. Przeciwnie, symboliczna gęstość obrazu intensyfikuje się wraz z przyrastaniem kolejnych członów opisu. Zasadą jest tu wykorzystanie polisemii czy też niedosłownego i frazeologicznego potencjału słów w ów opis zaangażowanych. Ogniskiem tego zespołu metaforycznego czy symbolicznego jest, o czym nadmieniałem wcześniej, rosyjskie słowo „tropa”, to jest ścieżka czy też droga. Oprócz oczywistego (nie tylko w kontekście polszczyzny) potencjału metafor przestrzennych (w zasadzie katachrez) odnoszących się do biegu ludzkiej egzystencji („droga życia”, „ścieżki losów” i rozmaite ich derywaty), wykorzystał tu Wilk również rodzaj gry w paronomazję. Związek brzmieniowy pomiędzy rosyjską „tropa” a „tropem” służy wykreowaniu metaforycznego związku między wędrowaniem, życiem, tropieniem śladów i lekturą. Ten ostatni aspekt owego symbolicznego węzła ulega wzmocnieniu dzięki dwuznaczności słowa „trop”, które tyleż oznacza ślad, ile także figuratywne uży-

¹³ Pod tą nazwą kryją się kamienne labirynty rozsiane na obszarach rosyjskiej Północy, wiekiem sięgające niekiedy neolitu, budowane niegdyś i wykorzystywane w celach rytualnych przez Saamów (Lapończyków) i inne narody zamieszkujące wybrzeża Morza Białego.

cie mowy¹⁴. Ścieżka (droga, ślad) obciążona taką nadwyżką znaczeń pozwala na kondensację w pojedynczych poetyckich obrazach sensów odsyłających w równej mierze do realnej przestrzeni, życia w niej przeżywanego, wreszcie do przestrzeni znaczeń, których nadawanie życiu (i przestrzeni fenomenalnej) nieodłącznie związane jest z poetycką mową (trop) i pismem (również dwuznaczny – „dukt” pisma).

Za sprawą tak właśnie pomyślanej „infrastruktury” opisu eseistyczny podmiot w swym wywodzie (a za nim nieuchronnie także pochylony nad książką czytelnik) przechodzi od postawy receptywnej do aktywnej hermeneutyki przestrzeni. Ta ostatnia, przynajmniej w przypadku Wysp Sołowieckich, nie może obyć się bez włączenia w wywód refleksji nad mechanizmami dziejowymi. Indywidualne tropy jednostek wikłają się tu w figurę nadrzędną – płatanina, błędnik, gąszcz dróg zdają się być starsze niż historia ludzka (należą z początku do samej natury), potem stają się archetypem zmagania z losem całych społeczności. Saamów czy Nieńców wypiera z Sołówek prawosławny monastycyzm, on sam w dobie Raskołu ulega rozszczepieniu – zwolennicy reformy Nikona powoli marginalizują stronników Awwakuma. W kolejnym obrocie dziejowego koła rosyjskie prawosławie zostaje – także tu, u jednego ze swych duchowych źródeł – zdruzgotane przez bolszewicki aparat represji. Wreszcie na duchowych i materialnych resztkach minionych dziejów pełni się dziki kapitalizm lat dziewięćdziesiątych, a raczej jego lokalna, środkowo- i wschodnioeuropejska odmiana. Nie jest bodaj rzeczą przypadkową, że tej perspektywie oglądu towarzyszą wyraziste symbole śmierci i zniszczenia. Oto dwa jeszcze, pokrewne omawianemu, fragmenty opisowe:

Na rzeczonyj fotografii z kosmosu Wielka Sołowiecka Wyspa przypomina ludzki czerep, zwrócony pustym oczodołem na wschód [WN, s. 42].

Anzer to druga co do wielkości wyspa Archipelagu, o podłużnym kształcie końskiej dolnej szczęki, wyciągniętej z zachodu na wschód, na szesnaście wiorst. [WN, s. 43]¹⁵.

¹⁴ Tą samą figurą posłużył się swego czasu w odmiennych okolicznościach Ryszard Nycz, projektując tyleż zaplecze teoretyczne, ile retoryczny wystrój swej koncepcji różnych kreacji podmiotu w literaturze modernizmu. Por. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 88.

¹⁵ Na uwagę zasługuje w obu cytatach wyróżniony charakter kierunku wschodniego, ku któremu zwracają się trupie czaszki Wysp Sołowieckich. Symboliczną dychotomię uporządkowanego, życiodajnego centrum i chaotycznej, bezformnej, niosącej zniszczenie peryferii, która położona jest na wschód od zagrożonego centrum i nieustannie na nie napiera, wyczerpująco i ciekawie omawia Grzegorz Czerwiński w książce *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, Gdańsk 2011.

W tak skonstruowaną imaginacyjną ramę, w której realna przestrzeń wysp staje się dominium śmierci, w istocie krainą infernalną, wpisuje się omówiony wyżej obraz bezliku dróg. Setki i tysiące pojedynczych ścieżek, wydeptanych przez wieki, ulega splątaniu. Tekst Sołówek zostaje po wielokroć starty i napisany ponownie, przy czym spod warstw nowszych, wbrew woli kolejnych fal zwycięzców, wyglądają starsze. Figura labiryntu życiowych ścieżek przechodzi więc u Wilka płynnie, w organiczny sposób, w symboliczną figurę palimpsestu. Lektura fotografii o wyłącznie topograficznym (przynajmniej z pozoru) charakterze prowadzi nieodmiennie do refleksji antropologiczno-kulturowej, w której wyraźnie ujawnia się koncepcja (po Heideggerze mająca zapewne charakter sądu obiegowego) człowieka jako istoty rozumiejącej, poddającej ciągłej lekturze swój los i jego uwarunkowania. Mając to na uwadze, można zapewne powiedzieć, że Archipelag Sołowiecki to w zaprezentowanym obrazie *pars pro toto* kondycji ludzkiej w ogóle, przynajmniej w postaci widzianej z perspektywy wieku XX, naznaczonego świadomością historycznej traumy (licznych traum), niepewnością własnej kondycji, brakiem wiary w sens przedustawny i utopijną wiarą w sens jego poszukiwań.

Należy teraz przyjrzeć się, w jaki sposób w literackim idiomie *Zapiszków sołowieckich* realizuje się obraz wyobrażonej mapy tegoż Archipelagu, prezentowanej tym razem w kategoriach bardziej zbliżonych do ściśle kartograficznych:

Archipelag Sołowiecki leży w południowej części Morza Białego, na skraju zatoki Onega, sto sześćdziesiąt wiorst od Kręgu Polarnego. Składa się z sześciu dużych wysp oraz z dziesiątków małych. Największa z nich, Wielka Sołowiecka, ma dwadzieścia pięć wiorst wzdłuż i szesnaście wszerek, czyli jest większa niż Malta. Anzer, dziesięciokrotnie mniejszy, wysuwa się dalej na północ. Na wschód wystają dwie Muksalmy, na zachód dwie Zajęcze. A wokoło sterczą korgi, bakłańce, poliwuchy, bakłyszce, pachty i czury – różne formy kamiennych występów: od gołych głazów w liszajach jagielu po niewielkie łudy w kłębach karłowatej iwy i brzeziny, jak Babia, Psia, Wronia, Popia, Filipowa... Słowem, Sołowiecki Archipelag to kupa kamieni, przyniesiona lodowcem, przykryta warstwą ziemi, błota i piachu i porośnięta bujnym lasem, różnego rodzaju: i suchym borem sosnowym, i tajgą podmokłą, i tundrą. Las na Wyspach jest baśniowy, nieprzypadkowo Iwan Bilibin ilustrował ruskie bajki landszaftami sołowieckich ostępów. Rosną tu sosny i świerki, brzozy, osiny i olchy, jarzębiny i wierzby, a także cedry, ludzką ręką posadzone, jodły, klony, topole, modrzewie, czeremcha i bez. Powietrze pachnie jodem i żywicą. Klimat panuje morski, łagodny, jest znacznie cieplej niż na lądzie. Ćma jezior i ruczajów zapewnia słodką wodę, obfitość ryb, jagód i grzybów – pożywienie. Może dlatego w opisach Sołówek, zarówno monastycznych, jak i świeckich, bardzo często występuje metafora „oazy na pustyni Północy” [WN, s. 41–42].

Zaprezentowany tu opis pod względem poetyki dość wyraźnie rozpada się na trzy współzależne części. Pierwszą charakteryzuje kartograficzny obiektywizm. W zasadzie opis składa się z wyliczenia toponimów, których wzajemne położenie określono zgodnie z kierunkami świata, a odległości i rozmiary charakteryzują dane liczbowe. Tylko z pozoru jednak jest to neutralny opis topograficznej mapy tego rejonu Morza Białego. Użyte miary odległości – wiorsty – są elementem bardzo wyraźnie archaizującym obraz. Ich przywołanie nie jest tu jedynie funkcją programowej „rusycyzacji” punktu widzenia. Od 1880 wiorstę jako miarę odległości zastąpiono w Rosji kilometrem. Słowo to nie pochodzi więc ze współczesnej odmiany języka rosyjskiego, jest zapożyczony z ruszczyzny sołowieckich mnichów. Zresztą w samej archaizacji rzecz się nie wyczerpuje – długość wiorsty (podobnie jak i innych jednostek miary w całej Europie) podlegała wielokrotnym zmianom, ujednoliceniom, regulacjom. Dodatkowo na Wyspach Sołowieckich do Rewolucji w użyciu były „wiorsty sołowieckie”, liczące tyle, ile obwód Monasteru Sołowieckiego (1084 metry). Ogólnorosyjska wiorsta w samym tylko dziewiętnastym wieku równa była zaś 1077 (do 1835 r.) lub prawie 1067 metrom. Można te szczegóły rodem z historii metrologii zlekceważyć, można też przyjąć, że ściśle, przywoływane przez Wilka, pomiary są jedynie mistyfikacją służącą stworzeniu (i jednoczesnemu ujawnieniu) pozorów referencjalnego obiektywizmu.

Wypada zauważyć, że pozostałe dwa moduły opisu składają się z niewielkiego fragmentu nacechowanego stylizyką potoczną („Archipelag to kupa kamieni, przyniesiona lodowcem, przykryta warstwą ziemi, błota i piachu”) oraz z nagromadzonych określeń geologicznych, tak egzotycznych (bo niemających polskich odpowiedników), że właściwie fantastycznych, które niepostrzeżenie przechodzą w *passus* będący baśniową ilustracją Bilibina. Nacechowanie opisu takimi elementami wbrew pierwszemu wrażeniu doskonale harmonizuje z pseudokartograficznym opisem, którego „twarde” liczbowe realia przy bliższej analizie okazują się określeniami synonimicznymi do formularnych incipitów baśniowych w rodzaju „za górami, za lasami”.

Sołowki zatem... nie istnieją, by sparafrazować tytuł głośnego artykułu Tokimasy Sekiguchiego¹⁶. Nie istnieją jako obiektywny desygnat opisu. Istnieją jednak – i to w sposób wyraźny – jako tekst sołowiecki¹⁷: *continuum*

¹⁶ Por. T. Sekiguchi, *Azja nie istnieje*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

¹⁷ Pojęcie tekstu sołowieckiego jest – oczywiście – aplikacją Toporowskiej koncepcji tekstu petersburskiego. Por. np. W. Toporow, *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 49–50; por. także przypisy tłumacza, Bogusława Żyłki, w tymże tomie.

zogniskowanych wokół nich wypowiedzi, narosłych kulturowych sensów, mitów. Są dostępne jako przestrzeń niekończącej się aktywności hermeneutycznej, której „tropa” wieść może ku refleksji historiozoficznej i antropologicznej (jak u autora *Zapisków*) lub jeszcze gdzieś indziej. Nawet sięgając po dyskurs obiektywizujący, który za wzór obiera sobie fotografię satelitarną lub mapę, Wilk zdaje się akcentować to raz po raz. W pewnym sensie wszystkie jego, liczne w *Wilczym notesie*, poświęcone Archipelagowi etiudy deskryptywne zdają się być ilustracją wziętego z Tiutczewa motto książki: „Rosję [a pars pro toto Rosji Sołowki – M.D.] należy przeżyć” [WN, s. 12].

W takim miejscu wywód można by śmiało przerwać, uznając tezę o imaginacyjnym charakterze Wysp Sołowieckich Wilka za – częściowo przynajmniej – udowodnioną. Artykuł niniejszy rozpocząłem jednak od dłuższego wywodu dotyczącego „złudzeń referencjalnych” nie przez utwory literackie wytwarzanych, lecz przez dyskurs kartograficzny i konwencje reprezentacji w nim obecne. Wypada więc choć na chwilę do niego powrócić.

W latach 80. i 90. XX wieku nastąpił w obrębie kartografii akademickiej oraz historii kartografii znaczący przewrót metodologiczny¹⁸. Niepośledni w nim udział miały zresztą także rozmaite formy aktywności artystycznej i polityczno-społecznej, podejmowane od dawna także poza środowiskami uniwersyteckimi i profesjonalnymi związanymi z tworzeniem i dystrybucją map¹⁹. Ujmując rzecz najogólniej, rewolucja, o której mowa, miała charakter gwałtowej zmiany paradygmatu fundującego myślenie o mapie jako narzędziu społecznego działania. Okres kształtowania kartografii współczesnej (przede wszystkim w dobie oświecenia, o czym już mowa była wcześniej) i jej formowania się jako odrębnej dyscypliny naukowej (wraz ze skodyfikowanym aparatem metodologicznym), który przypadł na epokę królowania pozytywistycznego modelu nauk, odcisnął swoje piętno na sposobie rozumienia istoty mapy. Przez długi czas uchodziła ona za ścisłe, a nadto obiektywne odwzorowanie rzeczywistości (jej wymiarów fizykalnych i socjo-politycznych). Począwszy od przełomu lat 60. i 70. recepcja francuskiej semiologii w amerykańskich środowiskach karto-

¹⁸ Por. J.W. Crampton, J. Krygier, *An Introduction to Critical Cartography*; J.B. Harley, *The Map and the Development of the History of Cartography*; D. Wood, *The Fine Line Between Mapping and Mapmaking*. Por. także adnotowaną bibliografię najważniejszych publikacji dotyczących metodologii i teorii kartografii, którą znaleźć można na stronach internetowych Uniwersytetu Stony Brook: M.H. Edney, *Recent Trends in the History of Cartography: A Selective, Annotated Bibliography to the English-Language Literature*; <http://www.stonybrook.edu/libmap/coordinates/seriesb/no6/b6.htm#3> [dostęp 7.10.2012].

¹⁹ Por. J.W. Crampton, J. Krygier, *An Introduction to Critical Cartography*, s. 17–19.

grafów²⁰, a także podjęte pod koniec lat 80. prace nad monumentalną *Historią kartografii*²¹, które postawiły badaczy przed koniecznością wzięcia pod uwagę obszernego materiału kartograficznego zarówno z epok poprzedzających renesans, jak i z obszarów nieeuropejskich, zaowocowała sformułowaniem koncepcji mapy o charakterze odmiennym od wariantu tradycyjnego. Pisząc w roku 1987 wstęp do tej zakrojonej na dużą skalę serii, John B. Harley ujmował mapę jako graficzne wyobrażenie wyobrażenia – społecznie i kulturowo uwarunkowaną reprezentację rzeczywistości, określoną przez Foucaultiańską władzę rozproszonych w danej kulturze dążeń, wyrażoną w adekwatnych, umownych i złożonych kodach znakowych²².

Koncepcja ta dla ucha literaturoznawcy brzmi znajomo – stwarza nadzieję, że powołane przy okazji pracy nad nią narzędzia hermeneutyki kartograficznej, służące między innymi obnażaniu mechanizmów ideologicznych rządzących reprezentacją, znajdą szersze zastosowanie w zazwyczaj ślepej na własne kulturowe konteksty domenie wciąż na pozytywistyczną modłę samookreślających się nauk ścisłych. Dla potrzeb konkluzji niniejszego artykułu istotne jest jednak coś innego. Kontynuatorzy myśli Harleya, twórcy tak zwanej kartografii krytycznej, mapę rozumianą na sposób umiarkowanie reprezentacjonistyczny uznali za propozycję zbyt mało radykalną. Zrywając zdecydowanie z tą tradycją, zaproponowali, by w mapach widzieć nie artefakty odwzorowujące jakiś uprzedni (choćby mentalny czy kulturowy) ob-

²⁰ W tej liczbie przede wszystkim Jacques'a Bertina, jako autora *Sémiologie Graphique* (1967, przekład angielski – 1983) i Rolanda Barthes'a, jako autora *Éléments de sémiologie* (1964, przekład angielski – 1968). Por. J.B. Harley, *The Map and the Development of the History of Cartography*, s. 2; M.H. Edney, *Recent Trends in the History of Cartography*.

²¹ Zaprojektowana z dużym rozmachem wielotomowa publikacja zatytułowana *The History of Cartography*, zainicjowana przez Johna Briana Harleya, wydawana od 1987 roku przez The University of Chicago Press. Jak dotąd obejmuje następujące tomy:

Vol. 1, *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, ed. by J.B. Harley, D. Woodward, The Chicago University Press, Chicago & London 1987;

Vol. 2, Book 1. *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*, ed. by J.B. Harley, D. Woodward, The Chicago University Press, Chicago & London 1992;

Vol. 2, Book 2. *Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies*, ed. by J.B. Harley, D. Woodward, The Chicago University Press, Chicago & London 1994;

Vol. 2, Book 3. *Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Societies*, ed. by D. Woodward, G. Malcolm Lewis, The Chicago University Press, Chicago & London 1998;

Vol. 3, *Cartography in the European Renaissance*, Part I, ed. by D. Woodward, The Chicago University Press, Chicago & London 2007;

Vol. 3, *Cartography in the European Renaissance*, Part II, ed. by D. Woodward, The Chicago University Press, Chicago & London 2007.

²² Por. np. J.B. Harley, D. Woodward, *Preface*, w: *The History of Cartography*, vol. I, s. XVI; koncepcja w postaci rozwiniętej w: J.B. Harley, *Maps, Knowledge, and Power*, s. 277–281.

raz rzeczywistości, lecz swoiste narzędzia projekcji porządku przestrzennego w realność życia społecznego²³. Mapa jest więc w takim ujęciu nie tyle obrazem rzeczywistości, ile symbolicznym ucieleśnieniem sił zmierzających (zazwyczaj nie bezinteresownie) do takiego lub innego tej rzeczywistości uformowania, przeformowania, względnie zachowania *status quo*. Ucieleśnia je – i owszem – symbolicznie, niemniej, jej oddziaływanie bywa nader realne. Stabilizacja pewnego obrazu za pośrednictwem symboliki kartograficznej, przy zachowaniu autorytetu „złudzenia referencjalnego”, jest dobrym wstępem do realnego przemianowania przestrzeni polityczno-społecznej, zwłaszcza gdy ową domniemaną referencję retroaktywnie rzutuje się na rzeczywistość.

Zbieżności tego rodzaju myślenia z dyskursami współczesnej humanistyki są oczywiste (zresztą wspólna jest ich geneza). Dla literaturoznawstwa pożytek z owych analogii płynie pewnie niejednen. Najprostszy, z dających się naprędce pomyśleć, zasadza się na fakcie, że metodologiczne zbliżenie pozwala na dokonywanie pojęciowych i terminologicznych zapożyczeń z dyskursu kartograficznego (co wcześniej, przy zasadniczej różnicy paradygmatów, obciążone było ryzykiem przesadnej metaforyzacji). Możliwość aplikacji tego rodzaju pojęć pozwala przyjrzeć się na przykład tekstowi *Zapisków sołowieckich* ponownie. Po części już to w niniejszym artykule uczyniłem, na koniec pozostawiam sobie uwagę, że całość *Wilczego notesu*, czytana może być (zgodnie z prominentną metaforą „tropy”) jako swoiste *itinerarium* wędrówek eseisty, a właściwie *itinerariów* takich wiązka. Znający zagadnienie wiedzą, że jedna z hipotez dotyczących genezy map rzymskich (*itineraria picta*) wiąże je właśnie z próbą rejestracji *itinerariów* tekstowych w postaci graficznej sieci dróg²⁴. Wędrówki podejmowane przez podmiot eseistyczny *Notesu* mają przy bliższym wejrzeniu charakter wyraźnie duchowy, by nie rzec wprost – pielgrzymkowy. Na kreślonej przez Wilka tekstowej mapie dominują na tle obrazów dzikiej, północnej przyrody miejsca niegdysiejszego kultu monastycznego i miejsca męki ofiar sołowieckiego SŁON-u. Sięgając, zgodnie z obietnicą, po analogię kartograficzną, rzecz należy, że jest to literacka odmiana mapy tematycznej – takiej, na której zarejestrowano miejsca i zjawiska wyodrębnione ze względu na określoną wartość pogładową. W tym przypadku subiektywny dobór miejsc i obrazów zdradza fascynację autora silnie wpisany w kulturę rosyjską kompleksem wyobrażeniowym uwewnętrznionej

²³ Por. J.W. Crampton, J. Krygier, *An Introduction to Critical Cartography*; D. Wood, *The Fine Line Between Mapping and Mapmaking*; D. Wood, J. Fels, *The Nature of Maps: Cartographic Constructions of the Natural World*.

²⁴ Por. O.A.W. Dilke, *Itineraries and Geographical Maps in the Early and Late Roman Empires*, w: *The History of Cartography*, vol. I.

religijności, zbrodni i męki, bez trudu rozpoznawalnym przez każdego miłośnika „dostojewszczyzny”. Skoro jednak próbujemy przynajmniej częściowo aplikować do analizy literackiej wnioski kartografii krytycznej, wypada na sam koniec zapytać, jaką funkcję pełnić mają specyficzne, stematyzowane (i tematyczne) mapy, których w tekście *Zapisków sołowieckich* tak wiele. Nie są one reprezentacją realnej przestrzeni, to już wykazaliśmy wcześniej. Moglibyśmy się zgodzić, że stanowią odbicie subiektywnego wyobrażenia Mariusza Wilka, silnie zakorzenionego w jego kulturowej (i życiowej) erudycji dotyczącej Rosji i jej tematów-kluczy. Moglibyśmy wreszcie – jeszcze bardziej radykalnie – powiedzieć, że nie tyle reprezentują one Wilkowe fantazmaty, ile są narzędziem podjętej przez niego walki o przeorganizowanie polskiej wyobraźni geopoetycznej. W miejsce mroźnej, bezforemnej peryferii, „tam, gdzie są lwy (morskie)”, którą stereotypowe polskie wyobrażenie lokuje niedługo zaraz za Niemnem, Wilk proponuje mapę innego centrum. Nie jest to zapewne Trzeci Rzym, ale dość wyraźnie Sołowki rysują się pod piórem autora jako (nieco może heterotopijna) sfera *sacrum* cyklicznie ginącego w mękach i w bólach się odradzającego. Otwarcie sformułowane pragnienie autora, by optykę polonocentryczną (i rusofobiczną) zastąpić spojrzeniem rusocentrycznym (i swoiście rusofilskim), obok wysiłków stworzenia odrębnego języka na potrzeby podjętej narracji, znajduje sobie narzędzie także w podjętym na nowo (choć jedynie w literackim zapośredniczeniu) trudzie kartograficznym. Nowe mapy są projektami nowych terytoriów, a skoro za próbą podjętą przez Mariusza Wilka nie stoi żadna siła instytucjonalna (choć rodzaj woli politycznej – z pewnością), kto wie, może ta jego próba nowej mapy będzie kiedyś jedną z przesłanek pogrzebienia straszących wciąż (wstrętnych) resentymentów. O ile, rzecz jasna, nie będziemy kultywować szacunku dla map dawniejszych, na których grube linie demarkacyjne dzielą Trzeci Rzym od... Nowych Aten.

A Few Notes on the Alleged Relationship Between Maps and Literary Landscape

Summary

The article is devoted to the possible inspirations for analysis and interpretation of literary descriptions of space and landscape of history and theory of cartography after its critical turn. Such an application is exemplified by landscapes-maps found in Mariusz Wilk's *The Journals of a White Sea Wolf*.

Maciej Duda

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Sarajewo jako metafora. Miasto i mit

Polski obraz serbskiej, chorwackiej czy bośniackiej prozy przeczy homogeniczności i jednoznaczności, jest niejednorodny. Można jednak stwierdzić, iż przestrzeń zarysowana w większości ukazujących się w Polsce w ostatnim dwudziestoleciu przekładów ze wskazanych literatur jest zurbanizowana. Znani polskim czytelnikom bohaterowie to mieszkańcy Belgradu, Zagrzebia, Wyszehradu, Srebrenicy czy Sarajewa. To ostatnie staje się najczęściej odsłanianą areną fabularnego spektaklu. Sarajewo z końca XX wieku, stolica Bośni i Hercegowiny, dla bośniackich twórców jest symbolem napaści, zniszczenia, bestialstwa i barbarzyństwa. Jeśli jednak przyjrzeć się retoryce postjugosłowiańskich tekstów narodowych, to przestrzeń miejska okaże się zbieżna głównie z chorwackim kodem kulturowym. Jak pisze Maria Dąbrowska-Partyka,

współczesna kultura chorwacka – co stanowi znamienne novum w odniesieniu do jej dziewiętnastowiecznych, idyllicznych prefiguracji – widzi samą siebie przede wszystkim jako kulturę miasta, któremu nadaje się znaczenie domu, polis, żywej istoty, swoistego „uosobienia” domoviny (ojczyzny). Miasto nosi znamiona ładu i moralnej wyższości. Jest w istocie synonimem kultury jako takiej. Kultury tym cenniejszej, że trwa ona w stałym zagrożeniu chaosem otaczającej ją bałkańskiej [...] antykultury¹.

¹ M. Dąbrowska-Partyka, *Domoljublje i kulturocid. Retoryka chorwackich tekstów o tematyce narodowej*, w: *Przemiany w świadomości i kulturze duchowej narodów Jugosławii po 1991 roku*, kierownik projektu J. Kornhauser, Kraków 1999, s. 137.

Pochodzenia takich klasyfikacji należy szukać w prostym przeciwstawieniu się Serbii jako najeźdźcy, barbarzyńcy, którego kultura zakorzeniona jest w ludowości, folklorze. To, w wąskim rozumieniu, ma odróżniać i przeciwstawiać oba narody, budować między nimi granicę nie do przewyciężenia. W szerszym zakresie rysować będzie z kolei granicę nie tylko lokalną, ale cywilizacyjną, między Europą i tureckimi Bałkanami.

Chorwacki model autoidentyfikacji obejmie wojenne obrazy Vukovaru i Zagrzebia. Ich literacką reprezentację w chorwackiej prozie lat 90. ubiegłego wieku przedstawia Ernest Miedzielski. Ukazując dwie twarze badanego materiału, Miedzielski wykorzystuje semiotyczną teorię Toporowa. I tak, Zagrzeb staje się współczesnym odwzorowaniem miasta przekłętego, miasta otchłani, miasta upadku i rozpusty – mitycznego Babilonu. Z kolei Vukovar odczytany zostaje jako personifikacja dziewicy, miasta obleganego, ale broniącego się do ostatniej krwi, nieskładającego broni. Zagrzeb jako miasto otwarte przypominać ma nierządnicę. To w nim, według opowiadań chorwackich twórców, mieściły się: „[s]odomia, pedofilia, narkomania, alkoholizm, prostytutka, homoseksualizm i próby zabójstw”². Tylko oblężony przez Serbów Vukovar, wcześniej niezauważany na mapie Chorwacji, urasta do narodowego symbolu. Miasto i jego mieszkańcy stają się nagle miastem-palimpsestem, na którym stary tekst zostaje wymazany. Mimo militarnej przewagi i zwycięstwa Serbowie po wojnie muszą oddać miasto władzy chorwackiej, a ślady wcześniejszej wspólnoty zakrywa kolejna narodowa narracja.

Literacki obraz Sarajewa, pomimo wstępnych podobieństw, skomplikuje powyższą retorykę narodowościową. Przedstawiane jako przestrzeń mieszana, nieczysta etnicznie i kulturowo, staje się jednocześnie przestrzenią niczyją i należącą do wszystkich, wielokulturową enklawą. To zbliża miasto do semiotycznego wizerunku Jerozolimy. Położone nad rzeką Miljacką, w kotlinie otoczonej pięcioma szczytami pasma Alp Dynarskich, stanowić będzie ono przestrzeń zamkniętą z naturalnie wytyczonymi granicami.

Powyższy sposób obrazowania znajdziemy w *Sarajewskiej sevdalince* Dževada Karahasana. Wydana w 1995 roku melancholijna pieśń miłosna, bo tak należy rozumieć wywodzącą się z Turcji sevdalinę, kierowana jest nie do kobiety, lecz do miasta. Jej autorem jest Bośniak, mieszkaniec Sarajewa,

² E. Popović, *O Paklenoj predstavi i mrvicama iz doušničkog džepa*, w: *Koncert za tequila i apaurin*, cyt. za: E. Miedzielski, *Dwie twarze prozy chorwackiej przelomu tysiącleci. Piśmiennictwo wojenne i krótkie opowiadania*, Poznań 2006, s. 63.

przedstawianego jako druga Jerozolima. „Tylko w Sarajewie i tylko w Jerozolimie na tak małej przestrzeni istnieją obok siebie świątynie wszystkich czterech monoteistycznych religii”³ – napisze Karahasan. Opisując swoje miasto i jego oblężenie, nie skupia się jednak na kwestiach narodowych i wyznaniowych, te schodzą na dalszy plan. Pomija też opis wojennej codzienności. Jego narrację można by scharakteryzować przy pomocy terminu Bogdana Bogdanowicia „urbicyd” – miastobójstwo⁴. *Sarajewska sevdalinka* jest próbą opisu zabójstwa miasta pisanego wielką literą, Miasta, które mieszało, łączyło, tworzyło nową jakość, etnicznie bastardyzowało⁵. W ten sposób narracja Karahasana zbliża się do fabuły Antonije Žalicy. Sam Karahasan jest zresztą jednym z bohaterów *Śladu smoczej łapy*. Oba tytuły łączy nie tylko mityzacja Sarajewa, odczytywanie go jako płodnego, pełnego czystych możliwości⁶, ale też topograficzna dokładność opisów. Podążając za bohaterem Žalicy, poznajemy nazwy ulic oraz rozkład budynków i instytucji przedwojennego Sarajewa. Karahasan pogłębia ten obraz. Dla niego ukazanie topografii miasta wiąże się z ukazaniem jego idei i historii. Według bośniackiego autora „Sarajewo bardzo szybko stało się metaforą świata, miastem, w którym różne oblicza świata skupiały się w jednym punkcie, tak jak w pryzmacie skupiają się rozproszone promienie światła”⁷. Umieszczając je w centrum, stawia je na granicy Europy i Turcji. Miasto składa się z tureckiej i austro-węgierskiej części, które spotykają się w sarajewskim hotelu Europa. „Hotel został zbudowany [...] na skraju tureckiej części miasta, dokładnie na granicy między częścią austriacką a turecką [...], w «Europie» spotykają się, stykają i wzajemnie dopełniają dwie epoki i dwa oblicza Sarajewa”⁸ – napisał. To pozwala Karahasanowi każdorazowo odnosić się zarówno do Wschodu, dla którego Sarajewo pozostaje Jerozolimą, personifikacją dziewicy, jak i do Zachodu, do Europy, dla której jego miasto jest ogniskiem lęków i wątpliwości, w której budzi nieufność, wstręt, ale też ciekawość, co zbliża je do mitologicznego obrazu Babilonu. Sarajewo stojące w centrum

[s]tało się mikrokosmosem, środkiem świata, który, zgodnie z nauką ezoteryków, jak każdy środek – mieści w sobie cały świat. Sarajewo jest więc niewątpliwie miastem wewnętrznym, w rozumieniu przypisywanym temu słowu przez

³ D. Karahasan, *Sarajewska sevdalinka*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, J. Pomorska, Sejny 1995, s. 58.

⁴ Por. D. Warszawski, *Wprowadzenie*, w: D. Karahasan, *Sarajewska sevdalinka*, Sejny 1995, s. 9.

⁵ Tamże, s. 9.

⁶ Por. W. Toporow, *Miasto i mit*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 42.

⁷ D. Karahasan, *Sarajewska sevdalinka*, 1995, s. 15.

⁸ Tamże, s. 81.

wtajemniczonych: wszystko, co może istnieć w świecie, istnieje w Sarajewie, [...] Sarajewo jest środkiem świata [...] jak Alef Borgesa pokazujący wszystko, co było, wszystko, co będzie, i wszystko, co by się mogło zdarzyć, tak Sarajewo zawiera w sobie wszystko, co stwarza świat na zachód od Indii⁹.

Tak pojęte miasto staje się nie tyle mostem, co płodną granicą. Według autora, na styku języków, kultur i religii, które występowały na terenie Sarajewa, wytworzył się specyficzny system kulturowy mający charakteryzować Bośnię i Hercegowinę.

W wielonarodowym i wielowyznaniowym terytorium tureckim było, to oczywiste, dużo terytoriów i miast, gdzie mieszały się różne języki, narody, religie, ale z pewnością nawet w tym ogromnym państwie nie było miasta, gdzie tyle języków, religii i kultur spotyka się i przeplata na tak małej przestrzeni. Może też właśnie dzięki temu zjawisku dałoby się wyjaśnić, dlaczego Bośnia miała w Imperium status szczególny, dlaczego była samodzielnym paszafykem – odrębność bośniackiego systemu kulturowego [...] zakłada przynajmniej jakiś rodzaj odrębności statusu politycznego¹⁰.

Podstawy bośniackiego systemu kulturowego, który najkonsekwentniej funkcjonować ma właśnie w Sarajewie, wedle autora pokrewne są konstrukcji klasycznego dramatu. Stąd też wysnuwa on porównanie:

zasadnicza relacja między elementami systemu to przeciwstawne napięcie, co znaczy, że elementy te znajdują się w opozycji do siebie i że łączy je ta przeciwstawność, w której definiują się nawzajem; elementy wchodzą w skład systemu (w skład całości wyższego rzędu), nie tracąc swej pierwotnej natury, czyli żadnej z cech posiadanych poza tworzonym przez siebie systemem – każdy element wchodzi w skład systemu przez to, że otrzymał nowe właściwości, a nie dlatego, że utracił którąś z posiadanych; każdy z tych elementów sam jest złożoną całością, utworzoną z dwóch części połączonych przez stosunek wzajemnej opozycji¹¹.

Teoretyczna obudowa ma znajdować potwierdzenie w topografii samego miasta, którego elementy – poszczególne place i dzielnice, pozostają we wzajemnej relacji podlegającej nieustannej grze „komentowania i przeciwstawiania tego, co otwarte, i tego, co zamknięte, co zewnętrzne i wewnętrzne”¹².

⁹ Tamże, s. 16.

¹⁰ Tamże, s. 17.

¹¹ Tamże, s. 17.

¹² Tamże, s. 18.

centrum Miasta to samo wewnątrz [...] dwukrotnie odgradzone od świata ze wewnętrznego – najpierw wzgórzami otaczającymi kotlinę, gdzie miasto zostało zbudowane, a następnie poszczególnymi dzielnicami, mahalami, zbudowanymi na wewnętrznych zboczach tych wzgórz [...] Tak więc z jednej strony znajduje się mahala muzułmańska – Vratnik, z drugiej mahala katolicka – Latinluk, z trzeciej prawosławna – Taslihan, z czwartej żydowska – Bjelave [...], Centrum Miasta, będące jednocześnie geometrycznym środkiem przestrzeni ograniczonym mahalami, jest Čarsija, obszar niezamieszkały, ponieważ znajdują się tam warsztaty, sklepy i inne lokale usługowe oraz wytwórcze¹³.

Čarsija staje się miejscem spotkań mieszkańców poszczególnych, otaczających ją mahali,

wszyscy oni pomagają sobie, pracują razem albo oszukują się nawzajem, nabierają kogoś trzeciego, obnażając we współdziałaniu bądź też w zatargach swoją ludzką naturę [...]. Čarsija usuwa różnice pomiędzy ludźmi, istniejące z powodu przynależności do różnych kultur, ponieważ zrównuje ich w tym, co jest dla nich wspólne, ogólnoludzkie [...]. Wszyscy oni, pomimo istniejących między nimi różnic, na Čarsiji są tylko ludźmi i mieszkańcami Sarajewa, kupcami albo rzemieślnikami [...]. Opuszczając Čarsiję, wszyscy sarajewianie porzucają ludzką uniwersalność i wycofują się w odrębność swoich kultur. Każda mahala bowiem żyje własnym hermetycznym życiem¹⁴.

Dla Karahasana Čarsija jest uniwersum, a mahala – odrębnością i konkretem. Podobny układ odzwierciedlać mają poszczególne sarajewskie domostwa umieszczone na zboczach kotliny. Każde z nich fasadą zwrócone jest ku centrum, tyłem ku zboczowi. Jego front zamknięty jest wysokim ogrodzeniem, z kolei ogród pozostaje otwarty. W ten sam sposób zbudowane jest wewnątrz domu podzielone na części, otwartą – męską, do której wstąpić mogą goście, oraz zamkniętą – kobiecą, po której mogą poruszać się tylko domownicy. „Taką samą grę można dostrzec w kulturze gastronomicznej”¹⁵, w Sarajewie tworzyć ją mają dwa paradygmaty: otwarcia i zamknięcia.

Sarajewo staje się miastem idealnym. Miejscem porządku. Koncentrycznie ułożoną przestrzenią. Centralny rynek – miejsce wspólne – otoczony zostaje czterema różnymi i równoważnymi dzielnicami. Te z kolei otaczają wzgórze. Naturalne granice budują duchowy wymiar miasta. Wielość kultur przeciwdziała jego jednostronnemu zawłaszczeniu. Sarajewo jest matką, metropolis – nie Serbów, Muzułmanów, Żydów czy Chorwatów, tylko sara-

¹³ Tamże, s. 18–19.

¹⁴ Tamże, s. 19–20.

¹⁵ Tamże, s. 23.

jewian. Jest miastem idealnym i choć Karahasan pisze o nim w czasie teraźniejszym, to wie, że tak pojęte miasto jest tylko wizją nieistniejącego już miejsca.

Miasto w stanie przemiany

Karahasan pisze o mieście sprzed oblężenia, o mieście, którego już nie ma. Miasto, mimo tego, że nikt w to nie wierzył, zostało zaatakowane. W chwili zapisu narracji Karahasana Sarajewo jest w stanie przemiany: „Miasto nie jest w tej chwili rzeczywiste, ponieważ odwraca rzeczywistość, którą znam, tak jak lustro odwraca postać: wszystko, co w rzeczywistym świecie jest radością, przyjemnością, pięknem, staje się dzisiaj bólem”¹⁶. Miasto cierpi, „staje się całkowicie dosłowne, głupio dosłowne, a dosłowność [...] boli”¹⁷ – pisze autor.

[...] otwartość bośniackiej kultury na spojrzenie oczyma innego nie bierze się z braku tożsamości lub nikłego jej uświadomienia, lecz z gotowości, by widzeniu kogoś innego przyznać relewantność i prawo istnienia. Innymi słowy: kultura bośniacka, może właśnie z powodu swego wewnętrznego pluralizmu, nie przyswoiła sobie dyktatu podmiotu w procesie rozumienia – mój obraz w cudzych oczach zależy od niego i ode mnie; to, co mówi mój rozmówca, formułujemy i on, i ja; to, co myślę o kimś, i to, co czuję w stosunku do kogoś, zależy od niego i ode mnie; stosunek zrozumienia nie jest wzajemną relacją czynnego podmiotu i biernego przedmiotu, gdy sam proces rozumienia zależy jedynie od podmiotu. Inaczej po prostu być nie może w kulturze tworzonej przez cztery monoteistyczne religie i cztery wywodzące się z nich paradygmaty kulturowe; nie jest możliwe istnienie silnego podmiotu, co wszystko, ku czemu kieruje swoją uwagę, przemienia w bierny przedmiot czterogłosowej kultury; kultury, w której inny stale potwierdza mnie i w której ja jestem stałym potwierdzeniem innego¹⁸.

Miasto-kultura, które uznaje innego za równoprawny podmiot, staje się celem. Jako niedające się zaklasyfikować, musi zostać upodobnione i wchłonięte przez silniejszego. Budynki, które są emblematem kultury, muszą zostać zniszczone. Dlatego spalone zostają: Biblioteka Narodowa, Instytut Orientalistyczny, uniwersytet. Podmiot, który konstituować ma zrównanie w różni-
cach, musi zginąć.

¹⁶ Tamże, s. 42.

¹⁷ Tamże, s. 26.

¹⁸ Tamże, s. 60–61.

Zabijanie Sarajewa to tytuł zbierający obrazki, komentarze i korespondencje Željko Vukovicia, mieszkańca Sarajewa, dziennikarza belgradzkiej „Borby”. Napisane między majem i grudniem 1992 roku, w Polsce ukazały się w roku 2000. Dla Vukovicia, tak jak dla Žalicy i Karahasana, Sarajewo jest symbolem pokojowego współżycia różnych narodów i kultur, „kwintesencją tego, czym miała być Jugosławia”¹⁹. Jego upadek wiąże się z odrzuceniem tego, co gwarantowała władza marszałka Tita. Sarajewo Vukovicia to miasto, które mimo oblężenia i ostrzałów zachowało swoją tożsamość. Jego kolejne odsłony, każdorazowo przedstawiające jednostkową historię rodziny, sąsiadów, współpracowników, przyjaciół czy dalszych znajomych dziennikarza, wynikają z chęci zaświadczenia prawdy. „Prawda, niestety, nie odpowiada żadnej z zaangażowanych stron. Daję oto świadectwo temu, że Sarajewo jest zabijane – jako świadek niemający w tej wojnie swojej strony”²⁰ – oznajmi dziennikarz. Dlatego wśród opisanych przykładów znajdują się ofiary wszystkich stron. Zarówno ci, którzy chowają się w piwnicach przed ostrzałem, jak i ci, którzy zostali do ostrzału zmuszeni lub ślepo oddali się nacjonalistycznym ideom, co spowodowało nieodwracalne szkody psychiczne. Vuković jest sarajewianinem i Serbem, który sprzeciwia się atakom na swoje miasto. Zarówno tym ze strony serbskiej, jak i tym późniejszym ze strony bośniackiej. Opisuje bezsens unicestwiania własnego miasta. W przeciwieństwie do Karahasana skupia się jednak na życiu ludzi, nie na idei. Opisuje ich cierpienie, okaleczenie, śmierć. Ciągłą ucieczkę i ukrycie w obcych kamienicach, mieszkaniach, wreszcie w piwnicach. Mapa jego Sarajewa jest inna. Organizacja przestrzeni zarysowana przez Karahasana jest już nieaktualna. Mieszkańcy Sarajewa musieli przeorganizować swój świat. Uformować go od nowa, wedle wojennych warunków, w których przestała istnieć zewnętrzna powłoka. Charakterystyczne dla miasta budynki już nie istnieją. Nie ma „Rady Miejskiej, Poczty, hotelu Europa, wieżowców Fabryki Samochodów UNIS... – Sarajewo to eks-miasto”²¹. Ich funkcję musiały przejąć inne, dotąd używane w odmiennych celach przestrzenie. Nowa mapa obejmuje bramy, strzeżone klatki schodowe, zaryglowane mieszkania, piwnice i schrony, a życie staje się tylko symulacją życia. Miasto zostaje pozabawione twarzy. Karahasan, Žalica, Vuković stają się koczownikami. Nie mają domu. Nie mogą też wyjść na zewnątrz. Miasto jest dosłownie za-

¹⁹ I. Sawicka, *Od tłumaczki*, w: Ž. Vuković, *Zabijanie Sarajewa*, Toruń 2000, s. 7. O jugosłowiańskości jako dominującej cesze Sarajewa wspomina także D. Karahasan. Por. tegoż, *Sarajewska sevdalinka*, 1995, s. 88.

²⁰ Ž. Vuković, *Zabijanie Sarajewa*, przeł. I. Sawicka, Toruń 2000, s. 20.

²¹ Tamże, s. 95–96.

mknięte. „W takim mieście ludzie stają się sobie obcy, nie zdając sobie nawet z tego sprawy. Takich ludzi jest łatwiej złamać, pozbawić rozsądku” – wyrokuje Vuković.

Wielokulturowość. Projekt (nie)możliwy?

Mityczny czy mimetyczny, obraz Sarajewa każdorazowo odniesiony zostaje do idei wielokulturowości wynikającej nie z jugosłowiańskiej konstytucji, tylko z *genius loci* opisywanego miejsca. Oparta na równowadze idea skupiała się na istnieniu granicy międzykulturowej. Nie uwzględniała wpływów i koegzystencji, tylko asymilację i gettoizację. Doskonale oddaje to opis miasta dokonany przez Karahasana. Pisząc o Čarsiji, przedstawia on ją jako miejsce uniwersalne, w którym nie przenikały się kultury. Odrębna religia, zwyczaje i tradycje zamykane były w czterech oddzielnych mahalach. Dzielnica główna była miejscem, gdzie według bośniackiego autora spotykali się mieszkańcy Sarajewa, nie przedstawiciele odrębnych kultur. Wkroczenie do Čarsiji wiązało się z temporalną uniwersalizacją, ze skupieniem nie na aspekcie lokalnym, ale globalnym, ogólnoludzkim, co autor osiąga dzięki porównaniu Sarajewa do soczewki skupiającej obraz świata. Tak wyraźne topograficzne podziały znikają w publikacjach Žalicy, Vukovicia czy Veličkovicia. Dla nich Sarajewo będzie terenem spójnym, odgrodzonym od świata, pozbawionym wyraźnych wewnętrznych granic. Przestrzenne powiązanie mieszkańców, nie skazując ich na kulturową separację w obrębie homogenicznych dzielnic wyznaniowych, przyczyni się do rasowego wymieszania, do bastardyzacji, o czym wspominał Warszawski. Moment oblężenia ponownie przywołuje obraz uniwersalizacji. Ludzie stłoczeni w centrum miasta współdziałają, by przetrwać. Są zmuszeni do porzucenia przedmieść, które zasiedlają mieszkańcy spalonych przez Serbów okolicznych wsi. Ich działania przedstawione zostają jako normalne, codzienne, potwierdzać mają geniusz Sarajewa. W wymiarze symbolicznym przeciwstawione zostają działaniom zewnętrznych oprawców. W ten sposób, zmieniając jedynie topograficzne płaszczyzny, przenosząc się z przedmieść do centrum, a później z kamienicznych pięter do piwnic, ocalić chcą duchowy obraz miasta, jego reprezentację. Toteż moment oblężenia przedstawiony jako czas chaosu, jako niespodziewany i niezrozumiały, wyłączony z logicznego ciągu zdarzeń, implikujący odwrócenie i zaburzenie, pewien regres, wskazuje też ciągły opór, brak zatracenia, poddania się i wkroczenia w chaos, co mogłoby doprowadzić do ponownego odrodzenia. Cykl odnowienia, czas święty ustępuje czasowi historycznemu, co oddala nas od abstraktu i przybliża rzeczywistość.

Słabość wielokulturowego systemu funkcjonującego według reguł przedstawionych przez Karahasana potwierdza teoria Wolfganga Welscha²², który w latach 90. ubiegłego wieku ogłosił zmierzch paradygmatu pojedynczej, homogenicznej kultury opartej na społecznej jednorodności, etnicznym zjednoczeniu i wyraźnych granicach zasięgu. Wskazując na społeczne różnice pionowe (kultury dzielnicy robotniczej, dzielnicy bogatej, sceny alternatywnej) i poziome, uwzględniające różnice płciowe czy seksualne, oraz podając w wątpliwość etniczne zjednoczenie, stwierdza, że klasyczny model kulturowy jest nieprzydatny, nie można go już utrzymać, a co więcej, może być on normatywnie niebezpieczny. Badacz rezygnuje z metaforycznego przedstawienia kultur jako wysp czy kul, których centrum – niezagrożone przez wpływy innych – pozostaje niezmiennie. Z tego samego powodu Welsch weryfikuje także koncepcje wielokulturowości i interkulturowości. Zdaniem badacza, obie, kurczowo trzymając się starych, przedawnionych wzorców, problem kultury traktują powierzchawnie. Są niezdolne do dialogu, współdziałania, przenikania się. Dlatego zamiast modelu strukturalnego proponuje model sieciowy, który obrazować ma sploty i powiązania dzisiejszych kultur budowanych przez procesy hybrydyzacji.

Zarówno Karahasana, Vuković, jak i Žalica prezentują bezkrytyczny stosunek do opisywanej idei. Nawet jeśli ten ostatni dopatruje się podskórnej gotowości Jugosłowian do sięgnięcia po broń, swoje intuicje czy obserwacje klasyfikuje jako legendarne podanie. Jakby bał się naruszyć ustalony porządek. Idealny układ burzy jednak Drago Jančar. Jego zdaniem idylliczność Sarajewa mógł zaobserwować tylko nieuważny obserwator, który skupiał się na powierzchniowym oglądzie. Jak pisze słoweński eseista:

Gdy jednak ktoś tylko trochę zdrapał cienką warstwę tynku, pod spodem odkrywał inny obraz: ludzie dzieliły niewidoczne granice. Granice między kulturami stawały się coraz wyraźniejsze, pogłębiały się różnice, bo – po prostu – nie mogły się swobodnie uzewnętrznić. Sarajewem władała silna ręka stalinowskich przywódców, którzy dbali, by „wielokulturowość” przejawiała się w ściśle nadzorowanych ramach²³.

Powyższa opinia, choć semantycznie przejawiona przymiotnikiem „stalinowski”, znajduje kontynuację w politycznym prymitywizmie, który ujawnia się w działaniach opartych na agresji. Wyzyskiwane przez polityków „[m]onokultury, teraz opozycyjne wobec siebie, w przeszłości zaś jeszcze bardziej, są produktem zamkniętego systemu przemocy, są skutkiem,

²² W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, w: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań 1998.

²³ D. Jančar, *Eseje*, Sejny 1999, s. 118.

nie przyczyną". Przyczyn Jančar upatruje w instytucjonalnym kanalizowaniu różnic życia w mieście. „[P]artyjni ideolodzy próbowali ograniczyć jego różnorodność, [co] rodziło atmosferę strachu, zawiści, podejrzeń, rywalizacji. W wyniku pojedynku między życiem a inercją głębokich osądów przeszłości rosło napięcie, przeczuwaliśmy je, otwarcie mówiliśmy o niebezpieczeństwie. Nikt jednak nie wyobrażał sobie, że jest to tak bardzo, tak zabójczo niebezpieczne”²⁴ – twierdzi Jančar.

W jego krytycznej ocenie najważniejsze wydaje się wspomniane semantyczne przejawienie. Taka retoryka ponownie uruchamia siłę zewnętrzną. Proste przeciwstawienie mieszkańców miasta i stalinowskiej władzy, nas i ich, sprawia, że wina ponownie pozostaje na zewnątrz. Wojna, a przynajmniej jej zapowiedź, dociera do Sarajewa wraz z zewnętrzną władzą. Sarajewo pada ofiarą politycznych manipulatorów. Konflikt nie jest wynikiem napięć międzykulturowych, lecz działań polityków i ideologów. „W Sarajewie nie chodzi przecież o atak jednej kultury na drugą, nie o to, że monokultura niszczy multikulturę”²⁵ – podkreśla Jančar.

Post-polis?

Według Jančara Sarajewo nie ma *genius loci*. To, że postrzegane było jako miasto wielokulturowe, miejsce przecięcia czy spotkania, nie wynikało z jego natury czy kształtu, tylko z zewnętrznego działania władzy. Kolejno tureckiej, austro-węgierskiej i jugosłowiańskiej. Miasto było konstruowane, budowane. Przestrzeń i mieszkańcy, cały miejski organizm wymagał ciągłego działania, odnawiania, modyfikacji. Ewa Rewers wyróżnia dwa rodzaje konstruowania miasta. Pierwszy obejmuje doskonalenie, wprowadzanie kolejnych modyfikacji, które mają wyeliminować słabe miejsca i doprowadzić do uchwycenia zakładanej istoty miasta. „Budowanie tożsamości opiera się na jasno sprecyzowanych, akceptowalnych sposobach postępowania, na ustalonych procedurach i uporządkowanych regułach”²⁶. Drugi sposób obejmuje powtórzenia i nawarstwienia, „zakładki», które kryją w sobie zawsze jakieś zaciemnienie, trochę mroku, «czarnej materii» – czyli różnicę między kolejnymi warstwami. Ta różnica prowokuje do następnego powtórzenia, a także do rozwinięcia lub złożenia wachlarza ułożonego z kolejnych opowieści, kolejnych narracji”²⁷.

²⁴ Tamże, s. 119.

²⁵ Tamże, s. 117.

²⁶ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 314.

²⁷ Tamże, s. 314.

Pierwszy ze sposobów wiąże się z budowaniem wielkiej narracji oraz ze społeczną zgodą, drugi – odbiera pierwszeństwo dotychczasowemu centrum. Wydaje się, że Sarajewo do pewnego momentu poddane jest pierwszemu sposobowi konstruowania tożsamości, który opiera się na „fundamentalnej ontologii”²⁸, toteż jego dynamika zostaje podporządkowana mitycznej wielokulturowości. Przypadek Sarajewa ujawniać ma jednak podskórną niechęć, niezgodę, a więc fasadowość owej konstrukcji, prowadzącą do jego rozpadu. Niezгода zaowocuje powtórzeniem zakładającym przesunięcie, zmianę. Kulturowa tożsamość miasta zostanie zmieniona. Zarówno warstwa *polis*, rozumiana jako miasto budowane, zamieszkiwane, jak i *metapolis*²⁹, opisywana poprzez doświadczenie, wyobrażenie i przeżycie – ulegną zmianie. Topografię nieodwracalnie zmieniają działania wojenne, z kolei wyobrażenie odmienniać może zmiana modelu kultury. Jak pisze Ewa Rewers:

[z]darzenia nakładają się na siebie, a gdy próbujemy odczytywać ich sens, dochodzi do kumulacji i nakładania się sekwencji znaczeniowych na symultaniczne konfiguracje zdarzeń. W tym procesie interferencji odmiennych systemów wartości i sensów przypisywanych ludzkim działaniom na gruncie różnych kultur – a więc szczególnego rodzaju ludzkiej pamięci – nie tylko teraźniejszość miesza się z przeszłością, lecz wszelkie kulturowe granice otwierają się, pozwalając na przenikanie różnych doświadczeń, splatając je ze sobą i powołując do życia nowe formy i sytuacje³⁰.

Powyższe praktyki Wolfgang Welsch określa właśnie jako transkulturowe. Teoria transkulturowości nie rości sobie praw do tego, by być ogólną koncepcją kultury. Jako taka odnosi się do pewnej sumy zjawisk, dość ogólnie przedstawia zespół realizowanych przez nią wartości.

Przedrostek „trans-” oznacza „za, poza, z tamtej strony”³¹; jest prefiksem wyrazów mających znaczenie: przez, poprzez, poza, za, z drugiej strony. Toteż transkulturowość należy rozumieć jako wyjście poza dotychczas rozumianą kulturę. Owo wyjście nie zakłada jednak nowych działań, tylko nowe ujęcie teoretyczne, nowy kształt kultury.

Tekst Welscha jest wysoce postulatywny, przekonuje do wizji transkulturowości, która nie jest jednoznacznie definiowana. Transkultura wydaje się terminem, pod którym umieścić można permutację szeregu zjawisk wystę-

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 298.

³⁰ Tamże, s. 190–191.

³¹ *Słownik wyrazów obcych*, red. t. E. Sobol, Warszawa 1999.

pujących na przecięciu dwóch głównych tendencji, globalizacji i partykularyzacji, przy czym globalizacji nie możemy rozumieć jako ruchu homogenizującego. Tak przedstawiony przedmiot transkulturowości wychodzić ma „poza pozornie twardą alternatywę typu globalizacja – partykularyzacja. Formacje transkulturowe nie są żadną miarą globalnie jednolite, lecz różnorodne”³². Dzięki temu Welsch stawia na równi globalizację, partykularyzację i globalizację rozumianą jako „«teleskopowe» mieszanie się tego, co globalne, z tym, co lokalne, globalną perspektywę zaadaptowaną do lokalnych warunków lub lokalizację tego, co globalne”³³. Żadne z wymienionych pojęć nie istnieje w stanie czystym, bez wpływów i przesunięć. Badacz tworzy więc ruchomą hybrydę, która zniwelować ma wszystko, co oparte zostało na podstawach przypominających paradygmat heterogenicznych kultur. Dla Welscha niemożliwe jest już jednoczenie kultur wokół pochodzenia, języka czy terenu. Odradzające się partykularyzmy chce widzieć jako etap przejściowy, jako chwilowy regres spowodowany niekontrolowaną hybrydyznością sieciowych wpływów. Owe partykularyzmy postrzegane jako totalitarne zapędy skazane są na niepowodzenie. Mają ukazywać plemienną reakcję na globalizację przedstawianą jako kompletna uniformizacja. Co ważne:

pojawia się nowy, wysoki stopień transkulturowości – zapewne nie mniejszy od tego, który występował między tradycyjnymi pojedynczymi kulturami. Zmiana polega tutaj na tym, że różnice nie istnieją już pomiędzy wyraźniej odgraniczonymi kulturami, ale pojawiają się między transkulturowymi sieciami. Zarazem mechanizmy różnicowania komplikują się – po raz pierwszy stając się rzeczywistością kulturowe. Nie warunkują ich już ani geograficzne, ani narodowe czynniki³⁴.

Ewa Rewers, pisząc o transkulturowości, streszcza stanowisko Appaduraira, który zajmując się projektem antropologii transnarodowej, dużą uwagę zwraca „na siły oporu przywracające kulturowe różnice, rozbijające jednolity obraz, podporządkowany interesom globalnych mediów i kulturowej konsumpcji”³⁵. Nie burzy to ogólnych założeń Welscha, lecz je popiera; założeń, wedle których postulowana transkulturowość uwzględnia równocześnie tendencje unifikacyjne i procesy różnicowania.

Transnarodową antropologię Appaduraira uzupełniają dyskursy postkolonialne, które „zamiast dychotomii: homogenizacja–heterogenizacja, lokalizacja–globalizacja, analizują wielorakie skale, w jakich rozgrywa

³² W. Welsch, *Transkulturowość*, s. 221.

³³ E. Rewers, *Post-polis*, s. 202.

³⁴ W. Welsch, *Transkulturowość*, s. 217.

³⁵ E. Rewers, *Post-polis*, s. 210.

się hybrydyzacja kultur”³⁶. Jednak ich najważniejszym spoiwem pozostaje „ucieczka od postmodernistycznych utopii społecznych i zbliżenie się do konkretnych badań nad kulturami”³⁷.

Wydaje się, że tak przedstawione następstwo wielo- i interkulturowości – transkulturowość – poddać można krytyce powierzchowności, naskórkości. Przenikanie odbywa się bowiem raczej jednostronnie i tylko na powierzchni. Hipoteza zakładająca możliwość oddziaływania, przenikania się, hybrydyzacji, która zachodzi dzięki otwarciu czy nieścistości dotychczasowych granic, nie wykracza poza pewne, znane myśli postkolonialnej ograniczenia. Wektor oddziaływania, nawet jeśli dwustronny, z jednej strony zostaje wyhamowany, spowolniony przez orientalizujące zabiegi. Wpleciona w sieć kultura Wschodu czy Południa jest jak najbardziej podatna na odkształcenia powodowane wpływem sił zachodnich. Sama nie jest jednak w stanie odkształcić ich źródła. Jej możliwości działania wyczerpią się w polu łączenia lokalnych i zachodnich struktur, w trakcie miejscowego hybrydyzowania, wynikającego z częściowej akceptacji i oporu wobec siły zewnętrznej. W taki sposób działają «transkulturowe sieci» zastępujące wcześniejsze kule czy wyspy. Każda z nich posiada osłabione i niejednorodne centrum. Jako sieci różni je jednak zasięg, który wydaje się być zależny od neoimperialnych możliwości gospodarczych, ekonomicznych, technicznych i informatycznych politycznie zjednoczonych państw czy kontynentów.

Tak pojmowany ruch transkulturowy zostałby ograniczony. Jego wektor mógłby być tylko jednostronny. Z Zachodu na Wschód, względnie na Południe, a to niestety znacznie ogranicza sieciową koncepcję Welscha. W ten sposób moglibyśmy mówić o kulturze sieci hegemonicznych, odznaczających się możliwością wpływu i czerpania oraz o ograniczeniach sieci hybrydujących. Aspekt czerpania najczęściej spełnia się w turystycznej wyobraźni rozumianej jako „skłonność do pewnego typu wizualizowania obszarów leżących poza przestrzeniami rutynowej codzienności, do kojarzenia tych wizji z określonymi zespołami sensów, a następnie odnoszenia owych całości do własnego kulturowego kontekstu”. Owo odniesienie nie mówi nam jednak nic na temat poznającego podmiotu. Jest projekcją przekonania, które nie budują podmiotowości sieci hybrydującej, nie udzielają jej głosu, mówią za nią.

³⁶ Tamże, s. 211.

³⁷ Tamże, s. 211.

Postjugosłowiańskie Sarajewo

Powojenny opis Sarajewa przedstawia także Juli Zeh. Europejka wyrusza na Bałkany, by zweryfikować swoją niewiedzę oraz przeświadczenia kulturowe kształtowane zarówno przez europejskie media, jak i uniwersytet. Jej wyprawa ma fundament w sokratejskim «wiem, że nic nie wiem», w stawianiu kolejnych pytań, w nawarstwieniu wątpliwości. Dlatego nic nie będzie dla niej domknięte i jednoznaczne. Będąc w Sarajewie, napisze: „Czuję się zagubiona, wyzwolona od wszelkich wspomnień. Znów jestem dzieckiem i dorastam w ciągu kilku godzin, dziwiąc się temu światu. Przecież dotąd wszystko było całe i nienaruszone”³⁸. I dalej: „Jeszcze nigdy nie stałam w pustce, na którą składa się aż tyle zabudowań”³⁹. Pustką będzie i warstwa *polis*, i *metapolis*. Pierwsza „z jednej strony symultaniczna, wielowarstwowa i różnorodna, czyli na wiele sposobów zagęszczana, z drugiej strony przedstawia się jako obszar miejsc pustych, uskoków i nieciągłości”⁴⁰, jak w chwili, kiedy pasażerka zmuszona jest do zmiany taksówki serbskiej na federacyjną, te bowiem jeżdżą tylko po wyznaczonych politycznie częściach miasta. Druga jako ta, której nie będą potrafili zapełnić nawet mieszkańcy. Żaden z nich nie będzie wiedział, czym jest nowe Sarajewo, jakiej instrukcji udzielić podróżniczce, by się w nim nie zgubiła, by je zrozumiała. Jedyna rada, jaką otrzyma, to przykaz, by udawała, że wie, o co w tym wszystkim chodzi, by w rozmowie rzucała tytułami wyimaginowanych książek, tak by interlokutor nie zorientował się, że ona nie wie. Miasto staje się planszą gry, której zasady ustalane są na bieżąco, nie ma stałych reguł. Nie jest już atrapą, tylko palimpsestem⁴¹:

przemierzamy jakąś dzielnicę mieszkaniową, widzę Holiday Inn ze świeżo otynkowaną fasadą – dawniej mieściła się tu kwatera główna korespondentów wojennych i baza wypadowa w dżunglę obłężenia. Za hotelem nowy symbol miasta: wieżowiec parlamentu, zmarły na stojąco, ze wszystkich stron rozstrzelany na strzępki, ukazuje poszarpane wnętrze. [...] Mijam banki, domy towarowe, butiki, niewątpliwie wznosi się wokół nas centrum, coś takiego jak w Warszawie, Budapeszcie lub Belgradzie, nie widzę tylko McDonalda⁴².

³⁸ J. Zeh, *Cisza jest dźwiękiem*, Kraków 2004, s. 38.

³⁹ Tamże, s. 47.

⁴⁰ E. Rewers, *Post-polis*, s. 306.

⁴¹ Kategorię miasta palimpsestu z uwzględnieniem wizualnej i mentalnej percepcji miasta oraz w opozycji do zaczerpniętej z psychoanalizy kategorii przestrzeni potencjalnej przedstawia zbiór *Miasto w sztuce – sztuka w mieście*, red. E. Rewers, Kraków 2010.

⁴² J. Zeh, *Cisza jest dźwiękiem*, s. 48.

Sarajewo nie ma już ustalonego porządku ani hierarchii wartości, nie zakłada równości, ale jednoczesność i przejściowość. Proporcje między przeszłością i przyszłością są ruchome, zakładają zerwania i kontynuację, nakładanie się na siebie obrazów i wpływów, jak w procesie zapamiętywania–zapominania.

to miasto jest kasztą z europejskimi pamiątkami – każda epoka, każda kultura wystawiła tutaj jakąś budowlę, od Rzymu przez chrześcijańskie średniowiecze, żydowską diasporę i turecką okupację. Austro-Węgry, faszyzm, komunizm, kapitalizm i American dream, wojna domowa i integracja europejska. [...] Dopiero teraz pojmuję niezwykle boleśnie, iż na własne oczy widzę coś, co zwie się punktem przecięcia europejskich kultur, granicą między Wschodem a Zachodem, państwem wielonarodowym. Słysząc zgrzyt, gdy rzeczywistość sprzęga się z abstrakcyjnymi pojęciami⁴³.

Zgrzyt ujawnia ciągłą pracę, czasowość wszelkich rozstrzygnięć, ich niejednoznaczność, kumulację sprzeczności. Miasto-palimpsest kwestionuje postać tego, który je konstruuje, tego, kto wie. Miasto-palimpsest „należy bowiem do wszystkich, którzy zostawili w nim swój ślad, lecz nikt nie ogarnia całości zapisu, ponieważ zapisuje tylko jedną jego warstwę, a kolejne stadia inicjuje raczej przypadek niż rozum”⁴⁴ – pisze Ewa Rewers.

Ciągłe przenikanie się i palimpsestowość miasta nie doprowadzają do żadnego rozwiązania. Sarajewo staje się majakiem. Łącząc przeciwieństwa, nie poprzez uzupełnienie i wspólną egzystencję, lecz poprzez niezupełne, jakby nieudane zakrycie, ujawniają aporyczność miejskiego modelu.

Później śni mi się, że jestem w prawdziwym Sarajewie. [...] Ktoś odsunął na bok kurtynę z projekcją innego, fałszywego miasta. [...] cieszę się, że ani przez sekundę nie uwierzyłam w tamto inne, fałszywe Sarajewo⁴⁵.

Sarajewo staje się koszmarem, w którym nie wiadomo, co jest prawdą, a co zmyśleniem. Kolejne obrazy znoszą raz poczynione kwalifikacje, a określenia „prawdziwe”, „rzeczywiste” stają się tylko umowne. Kurtyna i projekcja, teatralny czy kinowy *entourage* ujawnia konwencjonalność zestawienia pojęć prawdy i fałszu, ich ironiczny wydzźwięk.

Palimpsestowy model odbiera znaczenie centrum, rozprasza je. Nakładające się wokół niego peryferia przejmują jego poszczególne funkcje tak, iż znaczenie centrum ulega ograniczeniu. Ewa Rewers, odwołując się do Der-

⁴³ Tamże, s. 54.

⁴⁴ E. Rewers, *Post-polis*, s. 303.

⁴⁵ Tamże, s. 78–79.

ridiańskiej koncepcji suplementu, zadaje pytanie o to, „jak dalece peryferia są narracjami suplementarnymi w stosunku do centrum, a w jakim stopniu mamy do czynienia z tworzeniem nowych narracji, nowych centrów dla starych i nowych funkcji”⁴⁶. Próbę odpowiedzi ujawnia narracja Juli Zeh, która wybiera pięć przestrzeni, pięć punktów jednego miasta. Wszystkie traktuje równo, jako centrum. W każdym umieszcza niezależnego obserwatora.

Sarajewo [...]. Pragnę tu przywieźć przynajmniej pięcioro ludzi. Z zamkniętymi oczyma [...]. Jednego człowieka ustawię na Baščaršija, w samym środku tureckiej starówki [...]. Drugiego posadzę trzysta metrów dalej, na deptaku pod katedrą, gdzie wszyscy się potykają i gdzie czekający, palący, roześmiani ludzie będą go popychali w tę i we w tę, a dziewczęta owiewały obłokami perfum. Pół kilometra dalej w kierunku zachodnim oprę trzeciego o kamienną balustradę mostu, odwracając przodem ku świejącemu pustkami kłocowi Skenderiji. Turkoczące ciężarówki i zgrzytające tramwaje będą nim wstrząsały, że nie odważy się poruszyć, rzeka z bardzo bliska owionie go dusznym tchnieniem, tak że oddychanie stanie się dla niego ćwiczeniem sportowym.

Czwartego wreszcie wywiozę o pół godziny drogi od miasta, postawię go na górze Hadżić w półcieniu między drzewami owocowymi na małej działce z drewnianym domkiem [...]. Piątego człowieka [ustawię] na skraju Sniper Alley, obok najpierw rozwalonej ostrzałem, później wysadzonej, a następnie spalonej dawnej głównej siedziby gazety „Oslobodjenje”⁴⁷.

Baščaršija jest ścisłym centrum starego Sarajewa. Trójka z opisanych obserwatorów znajduje się w jej obrębie, w niewielkich odległościach, dopiero dwoje kolejnych obserwatorów oddalonych jest od centrum, przy czym tylko jeden przeniesiony zostaje na obrzeża. Zwyczajowo centrum pełni rolę punktu orientacyjnego. Odczytywać je można jako gwarant porządku, początku, stałości. Jako punkt zbieżny, wyznaczający kierunki, jako punkt odniesienia. Zamknięcie oczu zniweluje możliwości takowych odniesień. Wektor podróży, kierunku przemieszczenia staje się niewiadomy. Centrum zgubi swoje właściwości. Co zdaniem autorki po otwarciu oczu ujawni pierwszy widok?

Pierwszy, stojący obok ośmiokątnej studni Sebilj, otoczony wyrobami ze skóry, patynowanym srebrem [...] – wykrzyknie: Stambu! JAK PIĘKNIE! Te zapachy wschodnich rynków, jakby człowiek wsadził głowę do beczki z korzennymi przyprawami. Drugi będzie może nieco rozzarowany: Ach, Wiedeń [...] później zdumiony rozpozna obcy język, jaki słyszał już od pewnego czasu, powie: albo nie, to Budapeszt! Przecież całe Austro-Węgry wyglądają tak samo. [...] trzeci wykrzyknie: Jeśli czegoś nie mogę ścierpieć, to stalinowskiej architektury, tych

⁴⁶ Tamże, s. 312.

⁴⁷ J. Zeh, *Cisza jest dźwiękiem*, s. 181–183.

poczerniałych od spalin masowych bloków, dlatego nienawidzę Warszawy [...] czwarty zaś, zakładając, że będzie prawdziwie słoneczny dzień [...] zawoła: niech mi ktoś powie, że w Niemczech nie ma pięknych krajobrazów. [Tylko] ten piąty jako jedyny powiedziałby cicho: O Chryste, jestem w Sarajewie⁴⁸.

Każde miejsce stanie się nowym centrum. Jego znaczenie nie będzie jednak wynikało ze zmiany i przeniesienia wcześniej scentralizowanych funkcji, lecz z indywidualnego doświadczenia, z nowej narracji, która odczytana zostanie jako równoważna pozostałym. Centrum przemieści się razem z obserwatorem. Ujawni pięć różnych, nieprzystających do siebie obrazów. Ukaże rozmycie, czasowość każdej kwalifikacji, która zależeć będzie od kontekstu i chwili. Sarajewo będzie tylko projekcją, odbiciem obrazów znanych z medialnych, wojennych doniesień. Wszystkie obrazy ukształtowane zostaną przez podobieństwo do wcześniej odwiedzanych, poznawanych czy tylko widzianych przestrzeni. Do zakotwiczonych w świadomości ikonicznych wersji kolorowego i uwodzącego orientalizmu, szarego i brudnego komunizmu, austriackiej architektury czy okropnej i strasznej wojny, czego symbolem staje się rzeczywista/telewizyjna/filmowa Aleja Snajperów.

Zbliżenie odległych przestrzeni konkretnych miast: Stambułu, Warszawy, Budapesztu, oraz kraju – Niemiec, ukazuje niejednoznaczność miejskiej przestrzeni Sarajewa, zarówno jego warstwy *polis*, jak i *metapolis*. Umieszczenie wszystkich pięciu relacji w tej samej czasoprzestrzeni, w taki sposób, by większość z oglądających po odwróceniu się mogła zobaczyć swoich poprzedników, sprawia, że czytelnik Zeh musi nałożyć na siebie pięć kolejnych map. Pięć chwilowych centrów. Przy czym każde stanie się półprzezroczystą albo nietrwałą, narażoną na przerwanie i ukazanie uskoków i nieciągłości powłoką. Tak pojęte miasto nie jest atrapą, tylko projekcją, co paradoksalnie zbliża je do jego wcześniejszej, wielokulturowej wersji. Różnicą jest tylko zwielokrotnienie ilości soczewek skupiających obraz oraz struktura kurtyny, kiedyś nieprzepuszczalna, dziś ażurowa.

Badanie mniejszościowej i opozycyjnej prozy postjugosłowiańskiej, która w Polsce staje się reprezentacją prozy chorwackiej, serbskiej czy bośniackiej, pozwala na ukazanie kontekstów dysseminacyjnych, na pokazywanie ciągłej dwoistości narodowej narracji, która poddawana jest procesowi nieustannej sygnifikacji oznaczającej niemożliwość osiągnięcia homogenicznego, ikonicznego wizerunku. To podważa nie tylko wyjściowe kategorie etnonarodowe, ale niesie także możliwość naruszenia etnicznych opowieści oraz wcześniejszego, alegorycznego obrazu wielokulturowości Sarajewa.

⁴⁸ Tamże, s. 182–183.

Sarajevo as a Metaphor. The City and the Myth

Summary

Post-Yugoslav prose published in Poland after the year 1990, despite its simplistic reception by Poles, complicates the simple, nationalistic image of political divisions that had followed the collapse of Yugoslavia. Literary representations of Sarajevo conceived of as a space that is complex both ethnically and culturally becomes a perfect symbol of multi-cultural and trans-cultural dependencies. Consequently, the city shown in disseminational contexts violates the iconic image of the Balkans that is over-represented in mainstream Polish reception and supported by ethno-national categories overused by the media and popular magazines.

Anita Gostomska

Uniwersytet Gdański

Ponowoczesne podróże Dubravki Ugrešić

W pierwszej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku postmodernizm jako kategoria służąca opisywaniu świata coraz częściej wydaje się anachroniczny¹. Towarzysząca mu polifonia, ewokowana przez implikowane jego naturą rozliczne wewnętrzne sprzeczności, sprawia, że wzbudza on zrozumiałą w świetle dotychczasowej polskiej recepcji krytycznej niechęć. W świecie zachodnim dyskusja postmodernistyczna, początkowo także obfitująca w nieporozumienia, zdążyła już złagodnieć, tracąc jakby swój pierwotny impet. W Polsce niegdyś wywoływała gwałtowne spory, w których nie brakowało niesprawiedliwych diagnoz, a nawet „gołosłownych inwektyw”. Obecnie można odnieść wrażenie, że ciężar dawnych debat, być może na skutek postulowanych niegdyś analizy i rzetelnego namysłu, samoistnie przeniósł się w inne rejony socjokulturowych, w tym literaturoznawczych dociekań². Tym bardziej zasadne wydaje się pytanie o przydatność postmodernizmu w rozważaniach nad twórczością pisarki wykraczającej poza wskazane tutaj ramy czasowe.

¹ W niniejszym szkicu pojęcia „postmodernizm”, „postmoderna” i „ponowoczesność” traktowane są jako tożsame.

² Zob. A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki, *Uporządkowana postmoderna. Wprowadzenie do koncepcji Wolfganga Welscha*, w: W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. XIII, XXII.

Początki jej kariery przypadają na schyłek lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, kiedy zasłynęła jako autorka zbioru opowiadań, będących czymś nowym w literaturze chorwackiej, a także w odniesieniu do pisanych jeszcze podczas studiów książeczek dla dzieci. Opowiadania wydane w kolejnym tomiku oraz dwie powieści z lat osiemdziesiątych przynoszą Dubravce Ugrešić prawdziwą popularność wśród czytelników i uznanie krytyki, przekładające się m.in. na prestiżowe nagrody w dziedzinie literatury. Diametralna odmiana losu pisarki, biorącej także czynny udział w życiu środowiska akademickiego Zagrzebia, wiąże się z wybuchem wojny domowej na Bałkanach. Rok 1991 to początek tułaczki, dla której tłem były wydarzenia wojennego konfliktu. Pierwsze wyjazdy z niepodległej Chorwacji można jednak traktować jako wynik przypadku, kolejne, począwszy od 1993 roku, to efekt sekwencji wzajemnych reakcji, jakie zaszły w tych latach na przestrzeni kilkunastu miesięcy. U podstaw negatywnych zmian leży stanowisko Ugrešić wobec agresywnego nacjonalizmu, pozostającego w tamtym czasie oficjalnym sposobem sprawowania władzy przyczyniającym się do intensyfikacji przemocy. Publikacja na łamach niemieckiej prasy esejów kontestujących ówczesne realia polityczne Chorwacji pociągnęła za sobą charakterystyczne dla państw postjugosłowiańskich żądania publicznego określenia narodowej tożsamości. Kategoryczna odmowa pisarki skończyła się natychmiastowym pomówieniem o „jugoslawizm” i brak patriotyzmu. Ku jej zaskoczeniu także kręgi uniwersyteckie, z którymi była przez szereg lat związana zawodowo, wycofały swe poparcie. Niebawem, prześladowana zarówno w domu (listownie i telefonicznie), jak i na ulicy, anonimowo szkalowana w prasie, została sama. Społeczny ostracyzm, na jaki skazała się swoją bezkompromisową postawą, sprzyjał podjęciu decyzji o opuszczeniu kraju, który jej ojczyznę pozostał wyłącznie nominalnie. Wykorzystując pierwszą okazję do wyjazdu, Dubravka Ugrešić zainicjowała wówczas wędrowkę, która trwa nadal i która może posłużyć jako pretekst do rozmyślań o specyficznym podróżowaniu na przełomie wieków, w obliczu ustrojowych transformacji, dokonujących się w Europie Środkowej, a także współczesnych przemian kulturowych o charakterze globalnym.

Ekspatriacja, zdaniem niektórych całkowicie dobrowolna, była symbolicznym przełomem. Moment bezpowrotnego rozstania z Jugosławią i konieczność kontynuacji włóczęgi katalizują uczucia, dla których najlepszym ujściem staje się esej, felieton, a później złożone, silnie naruszające autonomię świata fikcyjnego powieści, będące w głównej mierze świadectwem ponowoczesnego wyczerpania podmiotowego bytu. W odróżnieniu od ludycznego wariantu postmodernizmu, dominującego w twórczości Ugrešić w latach osiemdziesiątych, teksty, powstające pod wpływem wrażeń wynie-

sionych z rozpadającego się kraju i doświadczeń zdobytych podczas drogi w nieznane, reprezentują model tragiczny postmodernistycznej podmiotowości artystycznej³. Trauma wojny, piętno banicji, pamięć jako rezerwuar boleśnie nieuchronnych wspomnień przyczyniają się do nasilenia wcześniejszego nihilizmu, czyniąc ton wypowiedzi niemal autodestrukcyjnym.

Przesłanie intelektualne czy estetyka utworów opublikowanych przez pisarkę po 1991 roku nie są jedynym wyznacznikiem relacji jej twórczości do światowego postmodernizmu⁴. Południowoślowiańscy literaturoznawcy znacznie wcześniej dostrzegali postmodernistyczny charakter prozy Dubravki Ugrešić, odnotowując przy tym konsekwentnie podtrzymywaną oryginalność stylu⁵. Już w okresie kształtowania się świadomości ideowo-artystycznej formacji, pisarstwo Ugrešić wykazuje wiele cech wspólnych z dorobkiem pokolenia jugosłowiańskich postmodernistów, co ona sama – wyposażona w wiedzę z zakresu teorii i historii literatury oraz ogromną erudycję – wykorzystuje do prowadzenia wyrafinowanej gry z krytyką. Tłumaczy to złożoność jej postmodernistycznych narracji, poddawanych zabiegom permanentnej relatywizacji; istotą wspomnianej zabawy jest nieustanna oscylacja pomiędzy zjawiskami przypisywanymi zwyczajowo tradycji czy kanonicznym ujęciom literatury a strategiami i chwytami proponowanymi przez postmodernistów. Wyjaśnia także, dlaczego dialogiczne napięcie antynomicznych układów można uznać za specyfikę twórczości Dubravki Ugrešić.

³ Por. B. Czapiak-Lityńska, *Anarchistyczno-nihilistyczna podmiotowość Dubravki Ugrešić. Przyczynek do portretu postmodernistycznej ironistki*, w: *Świat przez pryzmat Ja. Teorie i autobiograficzne rekonesanse*, t. 1, red. B. Gontarz, M. Krakowiak, Katowice 2006, s. 52–53.

⁴ B. Czapiak-Lityńska, opierając się na dotychczasowych ustaleniach chorwackiej i polskiej slawistyki, bez cienia wątpliwości klasyfikuje Dubravkę Ugrešić jako pisarkę „czasu postmoderny i postmodernistycznej aury”, która „włącza się w literaturę feministyczną [...], draży problematykę tożsamości i podmiotowości w rozmaitych wariantach [...], jest na sposób Rorty’ego pragmatyczna i racjonalistyczna, nie hipostazuje, nie idealizuje, ani tym bardziej nie utopizuje. Wprowadza postmodernistyczne chwyt i strategie (zwielokrotnienie, powtórzenie), gra gatunkami, konwencjami, stylami. Dekonstruuje dawną «wielką narrację» i dawną literaturę. Kolejne książki Ugrešić są ciągle propozycjami zaskakującymi, lecz nieodmiennie proponują pasjonującą «przygodę duchową», wyrazisty model myślenia krytycznego, prowokującego, anarchizującego-nihilizującego”. Zob. tamże, s. 50–51.

⁵ Do grona badaczy, którzy w Dubravce Ugrešić widzą pisarkę postmodernistyczną, zaliczyć można m.in.: Slobodana Prosperova Novaka, Dubravko Jelčicia czy Krešimira Nemeca. Zob. S. Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb 2003, s. 597; D. Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 2004, s. 584; K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb 2003, s. 320. O postmodernistycznym charakterze prozy Ugrešić i jej znaczeniu dla literackiej sceny byłej Jugosławii w latach osiemdziesiątych wspomina także: *Leksikon hrvatskih pisaca*, ur. D. Fališevac, K. Nemeč, D. Novaković, Zagreb 2000, s. 741 oraz *Leksikon hrvatske književnosti*. Zob. V. Bogišić, L. Čale Feldman, D. Duda, I. Matičević, *Leksikon hrvatske književnosti*, Zagreb 1998, s. 292–293.

W kontekście autobiograficznego przekazu, w obrębie realizowanych wariantów postmodernistycznej prozy, najciekawszy wydaje się aspekt nomadycznej świadomości słabego podmiotu. Pisarka, która fundamentalną zasadą praktyki artystycznej czyni prawo negacji, odpowiada ironią na krępujące w swej jawności tożsamościowe dylematy. Jej życiowa postawa wpisuje się jednak w „kategorie poznawczo metaforyzujące dzisiejszą przestrzeń społeczną”; początek, koniec, czas, granica, ograniczenie, teraźniejszość i przeszłość, zogniskowane wokół pojęć „domu” i „nie-domu”⁶, niezależne od bałkańskiego konfliktu, mogą służyć jako narzędzia opisu uchodźczej rzeczywistości. Ponowoczesne przemieszczenia w interesujący sposób realizują się na materiale empirii pierwszej postmodernistycznej wojny w Europie⁷. Wątpliwymi beneficjentami procesu tranzycji⁸ w byłej Jugosławii są nomadzi, którzy pozbawieni perspektyw, niepewni celu, zdezorientowani w czasie i przestrzeni, poruszają się w labiryncie obcych światów. Tym, co odróżnia ich od wychodźców czy osiedleńców, jest pokonywanie odległości, przemierzanie terytoriów bez zakreślania granic czy wyznaczania centrum. Droga nomady nie ma początku ani końca, jest wypełnianiem otwartej przestrzeni; reterytorializacja jest zarazem deterytorializacją⁹. Nomadyzm, twórczo artykułowany przez Dubravkę Ugrešić, także definiowany jest przez dwudziestowieczną inklinację do wędrówek, powodowanych przez czynniki zewnętrzne, takie jak wojna czy napięta sytuacja polityczna. W przeciwieństwie do wcześniejszych wcieleń, współczesny wędrowiec w przymusowej podróży próbuje odnaleźć ukryty sens, co, poza swobodą przemieszczania, stwarza szansę odkrycia i określenia własnej tożsamości; jest „kluczem do poznania i objaśniania świata, kultury oraz roli, jaką odgrywa w nich człowiek”¹⁰.

Koncepcja Zygmunta Baumana, kreująca postać turysty i włóczęgi, a inspirowana przez wizerunek Baudelaire’owskiego „przechadzkowicza-ogłądacza”¹¹, koresponduje z modelem ponowoczesnego nomady, dotykając także problemu banicji. Autobiograficznie nacechowany podmiot genologicz-

⁶ Zob. A. Grzegorzczak, *Anioł po katastrofie*, Warszawa 1995, s. 119.

⁷ Zob. D. Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*, Zagreb 1996, s. 135.

⁸ Halina Janaszek-Ivaničková słusznie zauważa, że Słowianie Południowi używają terminu „tranzycja”, pochodzącego od ang. *transition* – przejście, na oznaczenie okresu przejściowego, tymczasowego, zmierzającego ku czemuś stabilnemu, który w innych krajach słowiańskich znany jest jako „transformacja” (od ang. *transformation* – przemiana, przekształcenie). Zob. H. Janaszek-Ivaničková, *Wstęp*, w: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 1, *Transformacja*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 2005, s. 11.

⁹ Zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 69.

¹⁰ Por. B. Pawletko, *Josif Brodski i Tomas Venclova wobec emigracji*, Katowice 2005, s. 88–91.

¹¹ Zob. B. Baran, *Postmodernizm i końce wieku*, Kraków 2003, s. 231.

nie hybrydycznych konstrukcji Ugrešić jest wyrazicielem buntu; to zaciekły nonkonformista, którego opór dotyczy fenomenów rodzimej sceny politycznej, przeszłości federacyjnego państwa czy kontrowersyjnych zjawisk kultury przełomu stuleci. Moment, w którym wychodźstwo zostaje zastąpione przez nomadyzm, jest trudno uchwytny; pisarka, zainteresowana semantycznymi marginesami kulturowej dominanty naszych czasów, balansuje na granicy wspomnianych metafor ponowoczesnej egzystencji. Sytuację komplikuje dodatkowo fakt, iż turysta i włóczęga to byty wzajemnie zależne; „włóczęga jest *alter ego* turysty”, stanowi jego karykaturę¹².

Wolność, rozumiana jako strategia życiowa, jest dla turysty bezcenna; gwarantuje mu ona mobilność, stwarza poczucie niezależności i autonomii. Taka hierarchia wartości decyduje o odrzuceniu więzów społecznych, nie pozwala związać się z żadnym miejscem; kolejne punkty postoju traktowane są jako obozowiska, a nie potencjalne domostwa. Życie turysty to z założenia epizod bez przeszłości i bez przyszłości; liczy się wyłącznie teraźniejszość. Turysta odrzuca imperatyw tożsamościowy; woli pozostawać „na zewnątrz”, na sposób Baumanowski uznając, że solidnie zbudowana tożsamość wbrew pozorom nie uskrzydla. Zachowując dystans, realizuje potrzebę bezpieczeństwa, co zakrawa na paradoks w obliczu absolutnego braku celu i kresu wędrówki. Jej szlak jest przypadkowy; kluczem do odnalezienia sensu peregrynacji turysty jest jego własna pamięć; to ona pozwala odkryć ukryte znaczenie przebytej drogi, ustalić niegdyś nieobecną logikę przemierzonej trasy. Impulsem do odbycia podróży jest nuda; turysta poszukuje wrażeń, atrakcji, przez co jego wyprawa jest przyjemna. O jej uroku decyduje ponadto dobrowolność; porzucenie miejsca stałego lub tymczasowego pobytu jest chwilowe, a turysta nie jest zagrożony perspektywą niekończącej się tułaczki. Bez względu na uczucia, jakimi go obdarza, posiada on dom, do którego może powrócić i za którym zdarza mu się czasami tęsknić.

W prozie Ugrešić pragnienie domu oznacza tęsknotę za jugosłowiańską przeszłością; to nostalgia, ból bezpowrotnej straty. Wydaje się, że upojenie niezaspokojoną jugonostalgia jest tylko pozornie dobrowolnym wyborem. Nomadyzm Ugrešić naznaczony jest zmęczeniem; jej utwory świadczą o typowo ponowoczesnym wyczerpaniu nieustannym pokonywaniem odległości i kłopotliwym przystosowywaniem się do nowych warunków. Upodobanie do niezobowiązującego stylu życia, charakterystyczne dla turystyki, niezbyt pasuje do sytuacji walczącego o przetrwanie wychodźcy; w opisie tego stanu bardziej pomocne wydają się przymioty włóczęgostwa. Włóczęga wędruje, bo nie ma innego wyboru; „włóczą się” ci, którzy:

¹² Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 142–153.

znaleźli się na drogach, bo ich od tyłu popchnięto, eksmitując z domu, grożąc eksmisją lub czyniąc pozostanie w domu niemożliwym lub nie do zniesienia. Tacy wędrowcy nazwą swą egzystencję rozmaicie, ale miano „wolności” będzie chyba ostatnim, jakie im do głowy przyjdzie. Jeśli już takie pojęcia jak „autonomia” czy „niezależność” pojawią się w ogóle w ich słowniku, to tylko skojarzone z czasem przyszłym. A na razie być wolnym to dla nich tyle, co nie musieć wędrować¹³.

Wędrowka jest dla nich przykrą koniecznością; przymusem, wynikającym z tego, że nigdzie nie są mile widziani. Ich dłuższy pobyt w jakimś miejscu staje się każdorazowo sprawdzianem gościnności gospodarzy; jego wynik jest, niestety, łatwo przewidywalny. Włóczęga traci pracę i dom, oparcie w innych okazuje się równie tymczasowe. Chociaż stale przebywa „w drodze”, nigdy nie stanie się turystą, bowiem jego tryb życia nie spełnia postulatu wolności wyboru. Wspólnota losu turysty i włóczęgi daje się sprowadzić wyłącznie do braku pewności jutra. Bauman mówi wręcz o „przyprowadzonej niepewności ponowoczesnego życia”, która dotyczy współcześnie wszystkich; nie istnieją już miejsca, w których ludzie czuliby się bezpiecznie, coraz trudniej o przestrzeń, którą można byłoby określić mianem pełnowartościowego domu¹⁴. To właśnie wolność wyboru dalszego losu, możliwość kierowania własną przyszłością, jest zmienną, która decyduje o naszym położeniu w kontinuum, określonym przez biegunową opozycję turysta – włóczęga.

W świetle tego ujęcia, podmiot czynności twórczych w prozie Dubravki Ugrešić również sytuuje się na pograniczu. Podobnie jak w przypadku innej pary postmodernistycznych przeciwieństw, trudno byłoby odseparować od siebie wpływy obu figur. Pisarka, skazana na banicję, kontynuuje włóczęgę; w jej eseistyce i powieściach odnajdujemy ślady kolejnych chwilowych postojów. Wśród miast, takich jak Berlin, Monachium czy Amsterdam, których tekstowe odsłony imponować mogą ponowoczesną różnorodnością, swoistą kontrą dla włóczęgotwa jest Zagrzeb. Obecność w planie podróży aktualnej stolicy Chorwacji jest wytłumaczalna, ale zaprzecza wygnaniu; kwestionując intencjonalne ubezwłasnowolnienie wędrującego. Domniemana swoboda wyboru podważona jednak zostaje przez sentymentalny zwrot ku czasom minionym; posługiwanie się pojęciem „turystyka” wymaga w tym wariantcie dookreślenia, bowiem podróżny jest także archeologiem jugosłowiańskiej przeszłości.

¹³ Tamże, s. 149.

¹⁴ Tamże, s. 147, 150.

Wieczna opozycjonistka wymyka się kolejnym próbom klasyfikacji. Ramy nowoczesnego dyskursu podróżniczego wydają się zbyt ciasne, aby pomieścić wielowymiarowy obraz dramatycznej ucieczki, specyficznego wypędzenia i niekończącej się tułaczki. Pisarka konsekwentnie uchyla się od obcego jej naturze dyktatu zamanifestowania własnej tożsamości, odwołując się przy tym do prymatu osobistej wolności. Ustalenie sposobu definiowania przez nią niezawisłości oraz możliwości samostanowienia byłoby więc nieocenione dla pełniejszego odczytania dorobku Dubravki Ugrešić w kluczu postmodernistycznych peregrynacji.

Dubravka Ugrešić's Postmodern Journeys

Summary

In the 1990s Dubravka Ugrešić initiated her ever-continuing journey which may serve as a pretext to analyse the travels characteristic of the break of centuries, undertaken against the background of political transformations in Eastern Europe and the global changes of contemporary culture. The article attempts to outline the writer's emotions brought on by her "expulsion" (her emigration from Croatia), which she expresses in essays and complex novels that witness the postmodern exhaustion of the entitative character. The observations gathered show that the traditional framework of travel discourse is often too narrow to hold the multidimensional image of the dramatic escape, the particular expulsion, and the never-ending wandering.

Elżbieta Dutka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Melancholijne pejzaże Śląska

Za sprawą wielu utworów literackich, fotografii i filmów utrwalony został industrialny pejzaż Śląska. Jego niezbędnym elementem są kopalniane szyby, buchające ogniem piece hutnicze, niezliczone rzędy kominów i zasnułe dymami niebo. Wizerunek przemysłowego regionu utrwaliła w znacznej mierze literatura okresu dwudziestolecia międzywojennego, to wówczas Śląsk został na szerszą skalę wprowadzony do kultury polskiej. Świadectwem wzrastającego zainteresowania ziemią przyłączonymi po powstaniach i po plebiscycie są liczne reportaże, które zostały po latach zebrane w antologii, opatrzonej znamienym tytułem – *Z czarnego kraju*¹. Redaktor tego zbioru – Wojciech Janota, zauważa, że w dwudziestoleciu międzywojennym wydawanie publikacji na temat Śląska nasilało się w trzech okresach. Pierwszy nastąpił bezpośrednio po roku 1922, gdy zwracano uwagę na rozwój Górnośląskiego Okręgu Przemysłowego, przedstawiano różne aspekty asymilacji z resztą kraju. Druga fala zainteresowania Śląskiem przypada na czas kryzysu gospodarczego w latach 1930–1936. Trzecim okresem nasilonego zainteresowania regionem stał się rok 1938 – inkorporacja Śląska Zaolziańskiego². Obszarem, który szczególnie zaistniał w tekstach publicystycznych i literackich, był „czarny Śląsk” – przemysłowy obszar ówczesnych

¹ *Z czarnego kraju. Górny Śląsk w reportażu międzywojennym*, teksty wybrał i wstępem opatrzył W. Janota, Katowice 1981.

² W. Janota, *Wstęp*, w: tamże, s. 16.

powiatów: katowickiego, świętochłowickiego, tarnogórskiego; miasta: Katowice, Chorzów, Mysłowice, Siemianowice:

Taki Śląsk jawił się jako wymarzony teren dziennikarskich penetracji, jako atrakcyjny i egzotyczny temat dla ludzi pióra z głębi kraju. Rozpoczęły się więc „najeźdy” i zjazdy w podziemia kopalń, mnożyły się publikacje prasowe, relacje, impresje i reportaże. Śląsk był modny i funkcjonował nieustannie w świadomości ogólnopolskiej³.

Historię „nieznanego kraju” i jego specyfikę próbowała przybliżyć czytelnikom Zofia Kossak-Szczucka⁴. Pola Gojawiczyńska w głośniejszej *Ziemi Elżbiety* zwracała uwagę na codzienne życie w osadzie górniczej⁵. Pisarka pokazała losy Ślążaczek (matki i córki) na szerszym tle narastających w trudnych czasach kryzysu konfliktów społecznych oraz zmieniającej się mentalności i obyczajowości. Z tematyką górniczą swoje pisarstwo związał Gustaw Morcinek. Jednak to właśnie autor *Wyrąbanego chodnika* zauważał, że obok „czarnego” można mówić także o Śląsku „zielonym” (obejmującym Podbeskidzie, Śląsk Cieszyński) i „białym” (nazywanym tak ze względu na wapienne skały – charakterystyczny element Wyżyny Śląskiej)⁶. Mimo wysiłków Morcinka, opisującego często zróżnicowany krajobraz regionu, wizerunek czarnego, przemysłowego Śląska zdominował literaturę nie tylko okresu dwudziestolecia międzywojennego, ale także kolejnych dekad. Do dziś pejzaż przemysłowy Śląska z szybami kopalnianymi i kominami, poziomami i skosami rur oraz linii przesyłowych, zdewastowaną powierzchnią ziemi, wysypiskami odpadów, hałdami, zapadliskami, familokami i chaotyczną zabudową miejską pozostaje swego rodzaju „wizytówką”, znakiem rozpoznawczym tego miejsca. Mimo olbrzymiego zróżnicowania krajobrazowego regionu wciąż jest on w szerokim obiegu postrzegany w mocno skonwencjonalizowany sposób⁷.

³ Tamże, s. 8.

⁴ Z. Kossak-Szczucka, *Nieznany kraj*, Warszawa 1962. Pierwsze wydanie ukazało się w roku 1932. Zob. także: tejże, *Na Śląsku*, Lwów [bez roku wydania]; tejże, *Skarb śląski*, Poznań 1937.

⁵ P. Gojawiczyńska, *Ziemia Elżbiety*, Warszawa 1957. Pierwsze wydanie tej powieści ukazało się w 1934 roku.

⁶ O „trójkolorowym” podziale Śląska pisze G. Morcinek w monografii etnograficznej *Śląsk*, wydanej w roku 1933 w serii „Cuda Polski”. Pisarz wspomina o tym także w książkach późniejszych – na przykład w opracowaniu zatytułowanym *Górny Śląsk*, Warszawa 1950, wydanym w ramach Biblioteki Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. O podziale Śląska na „czarny”, „biały” i „zielony” pisze również autor przedwojennego przewodnika – S. Berezowski, *Turystyczno-krajoznawczy przewodnik po województwie śląskim*, Katowice 1937 (reprint Katowice 1990).

⁷ Na temat zróżnicowania pejzażu śląskiego pisze A. Gomółka, *Pejzaż śląski, czyli jaki?*, w: Czło-

Zainteresowanie Śląskiem ponownie nasiliło się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku wraz z „emancypacją regionów”, wzrostem znaczenia lokalnych środowisk i rozwojem nurtu „małych ojczyzn”. O dzieciństwie w Gliwicach pisał Adam Zagajewski w eseju *Dwa miasta* i Julian Kornhauser w „opowieści sentymentalnej” – *Dom, sen i gry dziecięce*⁸. Problematykę związaną z górniczym regionem podejmowali kolejni pisarze, między innymi: Feliks Netz w *Urodzonym w Święto Zmarłych* i w *Dysharmonii caelestis*⁹, Henryk Waniek w *Finis Silesiae* i innych utworach¹⁰, Jacek Durski w poetyckiej powieści zatytułowanej *Mariacka*¹¹. Mimo dużej konwencjonalizacji, stopniowego wyczerpywania się znaczenia wspomnianej tendencji w prozie, wciąż ukazują się kolejne utwory, podejmujące w ten sposób tematykę śląską – przykładem może być opublikowana w 2010 roku *Piąta strona świata* Kazimierza Kutza¹². Spojrzeniu na Śląsk z szerszej perspektywy, odnajdywaniu uniwersalnego w lokalnym, sprzyjają eseje Stefana Szymutki zgromadzone w tomie *Nagrobek ciotki Cili* i szkice Aleksandra Nawareckiego zamieszczone w *Lajermanie*¹³. W wymienionych utworach, a także wielu innych tutaj nieprzypomnianych, odnaleźć można znany, tradycyjny obraz „czarnego kraju”, ale pojawiają się także nowe ujęcia, eksponujące przemianę Śląska w region postindustrialny – taką wizję (wybiegającą nawet w przyszłość) zarysowuje na przykład Grzegorz Kopaczewski w *Hucie*¹⁴.

Pragnę w tym miejscu zwrócić uwagę na przywołane powyżej dwie literackie odsłony pejzażu Śląska. Interesuje mnie przede wszystkim zapis doświadczenia przestrzeni industrialnej i postindustrialnej, widziany z punktu

wiek jest w drodze. Pejzaż śląski – pamięć, tradycja, współczesność, red. A. Kowalczyk-Klus, R. Solik, Cieszyn 2008, s. 55–67. Skonwencjonalizowanym przedstawieniem pejzażu Śląska poświęca uwagę R. Solik, *Pejzaż śląski – formy pamięci*, w: *Człowiek jest w drodze*, s. 105. Zob. także K. Heska-Kwaśniewicz, *Przestrzeń krajobrazowa Górnego Śląska w literaturze polskiej, czeskiej i niemieckiej*, „Śląskie Miscellanea”, t. 11, red. J. Malicki, K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 1998, s. 147–161.

⁸ A. Zagajewski, *Dwa miasta*, w: tegoż, *Dwa miasta*, Paryż–Kraków 1991; J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymentalna*, Kraków 1995.

⁹ F. Netz, *Urodzony w Święto Zmarłych*, Katowice 1995; tegoż, *Dysharmonia caelestis*, Katowice–Warszawa 2004.

¹⁰ H. Waniek, *Finis Silesiae*, Wrocław 2003; tegoż, *Katowice-blues czyli Kattowitz-polka*, Katowice 2010.

¹¹ J. Durski, *Mariacka*, Katowice 1999.

¹² K. Kutz, *Piąta strona świata*, Kraków 2010.

¹³ S. Szymutko, *Nagrobek ciotki Cili*, Katowice 2001; A. Nawarecki, *Lajerman*, Gdańsk 2010.

¹⁴ G. Kopaczewski, *Huta*, Wołowiec 2007.

widzenia geopoetyki¹⁵. Szukając odpowiedzi na pytanie o związki pomiędzy konkretnym miejscem a jego literackimi reprezentacjami, proponuję porównanie dwóch bardzo różnych utworów, w których dostrzegam jednak zaskakujące podobieństwa. Zarówno w datowanych na rok 1936 *Fotografiach ze Śląska* Jarosława Iwaszkiewicza, jak i w krótkim szkicu Andrzeja Stasiuka *I tak to się kiedyś wszystko skończy*, napisanym zaledwie parę lat temu, odnajduję wyraźnie naznaczone melancholią spojrzenie na region i przekonanie o szczególnej „fotograficzności” tego miejsca¹⁶.

„Symfonia surowej rzeczywistości”

Fotografie ze Śląska Jarosława Iwaszkiewicza zostały po raz pierwszy opublikowane na łamach „Wiadomości Literackich”, w numerze w całości poświęconym krainie kopalń i hut¹⁷. Obok szkicu skamandryty we wspomnianym numerze pisma odnaleźć można cały szereg interesujących wypowiedzi na temat „nieznanego kraju” oraz fotografie i reprodukcje obrazów, ukazujących to miejsce. Po latach Iwaszkiewicz zamieścił swoją relację ze Śląska w tomie *Podróże do Polski*. W przedmowie do tej książki poeta wyjaśniał:

¹⁵ Pisząc o geopoetyce, przywołuję różnego rodzaju relacje pomiędzy literaturą a przestrzenią, budzące coraz większe zainteresowanie zarówno w refleksji teoretycznoliterackiej, jak i w praktykach twórczych. Termin „geopoetyka” spopularyzował Kenneth White – założyciel Międzynarodowego Instytutu Geopoetyki i redaktor „Cahiers de Géopoétique”. Według tego badacza i pisarza geopoetyka jest metodą badawczą, ale zarazem również pewną filozofią życia, praktyką kulturową i programem literackim. Zob. m.in. K. White, *Atlantica. Wiersze i rozmowy*, wybrał, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 1998; tegoż, *Niebieska droga*, przeł. R. Nowakowski, Warszawa 1992; tegoż, *Poeta kosmograf*, wybrał, oprac. i przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010. Definicję geopoetyki autorstwa tego badacza (geopoetyka to „studium związków intelektualnych i zmysłowych pomiędzy człowiekiem a Ziemią w celu wykształcenia harmonijnej przestrzeni kulturowej”) przywołuje E. Rybicka w artykule *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 479. Do propozycji White’a odnosi się również M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 184.

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Fotografie ze Śląska*, w: tegoż, *Podróże do Polski*, Poznań [bez roku wydania], s. 146–159. Cytaty pochodzące z tego wydania oznaczam skrótem FzŚ, po którym podaję numer strony; A. Stasiuk, *I tak to się wszystko kiedyś skończy*, w: W. Wilczyk, *Czarno-biały Śląsk*, teksty A. Stasiuk, W. Wilczyk, M. Grygiel, Katowice 2004, s. 5–6. Cytaty z tekstu A. Stasiuka oznaczam skrótem It, po którym podaję numer strony.

¹⁷ J. Iwaszkiewicz, *Fotografie ze Śląska*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 48, s. 11.

Tytuł, który tym zebraniem w jedno fragmentom nadałem, ma dwa znaczenia. Jedno przenośne, że niby to wszystko, co tu piszę i pisałem, jest jakąś podróżą do ojczyzny; drugi całkiem konkretny, bo najistotniejszą treścią tych kart są prawdziwe i rzeczywiste podróże do Polski. Tak się moja biografia złożyła, że trzykrotnie w ciągu mego życia „jechałem do Polski”, wybierałem się do mej ojczyzny jak gdyby z zewnątrz, zmierzałem ku niej – pół-pielgrzym, pół-turysta – zgadując tylko, co jest jej istotą, co jest jej powabem i mogąc ją porównywać z innym środowiskiem, w którym się pierwotnie zasiedlałem¹⁸.

Badacze widzą w *Podróżach do Polski* „rysowanie nowej, własnej mapy”, „stwarzanie ojczyzny”¹⁹, „docieranie do polskości”²⁰, „gawędziarskie uzupełnienie przez Iwaszkiewicza swojej twórczości”²¹. Podobnie jak i inne podróże poety, również polskie peregrynacje mają przede wszystkim wymiar autobiograficzny²². W wydaniu książki, z którego korzystam, poszczególne podróże zostały zilustrowane fotografiami z archiwum Iwaszkiewicza, przedstawiającymi (między innymi) pisarza w domu w Stawisku, stojącego przed dworem w Byszewach, leżącego na łące w okolicach Sandomierza, oglądającego gliniany dzban na jarmarku w tym mieście czy spacerującego z córką ulicami Zakopanego. Paradoksalnie brakuje obrazów pisarza na tle przedstawianych miejsc we fragmencie *Fotografie ze Śląska*, przywołującym zdjęcia już w tytule. Obok tekstu zamieszczono tu tylko dwie fotografie: pejzażu z dymiącymi kominami i Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach. Podobnie pierwodruk szkicu na łamach „Wiadomości Literackich” został opatrzony fotografiami Józefa Bułhaka, przedstawiającymi krajobraz górnośląski. Brak zdjęć autora *Fotografii ze Śląska* upamiętniających pobyt w przemysłowym regionie wydaje się znaczący. Sądzę, że jest to najbardziej zaskakująca i intrygująca podróż w całym tomie²³. Inna wydaje się podczas tej wyprawy

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Od autora*, w: tegoż, *Podróże do Polski*, s. 9–10.

¹⁹ W. Kot, *Soczewki pamięci*, w: *Powroty Iwaszkiewicza*, red. A. Czyżak, J. Galant, K. Kuczyńska-Koschany, Poznań 1999, s. 189–197.

²⁰ H. Zaworska, *Z Polski do Polski*, „*Twórczość*” 1978, nr 7, s. 122–127.

²¹ A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994, s. 356–357.

²² „Wrażenia podróżne Jarosława Iwaszkiewicza [...] są właśnie taką próbą poszukiwania tożsamości poprzez przeszłość, poprzez zebranie rozproszonych elementów własnego życia i nadanie im znaczenia”. D. Kozicka, *Bo świat pełen szukania a nie masz mądrości. Autobiograficzne aspekty „Podróży do Włoch” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: tejeż, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, s. 159. A. Zawada uważa, że *Podróże do Polski* są bardziej autobiografią niż *Podróże do Włoch*. Zob. A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 355–356.

²³ O odmienności *Fotografii ze Śląska* od innych fragmentów *Podróży do Polski* pisze G. Ritz: „Od obrazów tworzących dychotomię «wizja» i «autobiografia» istnieją dwa wyjątki: «Zakopane» i «Śląsk». Większość obrazów tatrzańskich pochodzi z wczesnych lat dwudziestych, natomiast ekspresjonistyczne widokówki śląskie Iwaszkiewicz pisze w 1936 r. Podczas gdy wzniosłość

rola pisarza, raczej trudno w tym przypadku uznać go za „pół-pielgrzyma” czy „pół-turystę”. Nie ma w szkicu porównań z innymi „środowiskami”, w których autor się „pierwotnie zasiedzia”. Zamiast charakteryzującej podróżnika ciekawości, pragnienia poznania, dotarcia do istoty miejsca pojawia się dystans, a nawet przerażenie. Śląsk nie przypomina skamandrycie ani rodzinnej Ukrainy, ani okolic Stawiska czy ukochanej Sycylii – o podróżach poety do tych miejsc pisało wielu badaczy, podkreślając ich znaczenie dla twórczości autora *Mapy pogody*²⁴. Krótkiego pobytu w Katowicach, Chorzowie i okolicach w latach trzydziestych XX wieku, którego efektem jest wspomniana relacja, nie odnotowują biografowie Jarosława Iwaszkiewicza²⁵, brakuje zapisków na ten temat w dziennikach pisarza. Również w okresie późniejszym nie można raczej mówić o silnych więzach łączących autora *Slawy i chwały* z przemysłowym regionem. Zaskakujący pogrzeb poety w mundurze górniczym trudno uznać za potwierdzenie przywiązania do „czarnego kraju”. Prawnuczka Iwaszkiewicza – Ludwika Włodek, następująco przedstawia ten fakt:

Nad przebiegiem ceremonii czuwał Szymek [Szymon Piotrowski – sekretarz i kierowca Iwaszkiewicza, administrator Stawiska – przyp. E.D.]. To on decydował o wszystkim. Także o tym, jak Iwaszkiewicz będzie ubrany do trumny. Istotnie – mój pradziadek został pochowany w mundurze górniczym. Ale nieprawdą jest, że stało się tak na jego wyraźne życzenie. Nigdy nie zrobił też żadnego zapisu w testamencie na ten temat, a fragment ostatniego listu ze szpitala, o koszuli i butach do trumny, dobitnie pokazuje, że nie widział siebie wyruszającego w ostatnią drogę w tym stroju. Jak doszło do pochowania Iwaszkiewicza w mundurze górniczym, opowiedzieli mi, zupełnie niezależnie od siebie i zupełnie w innym czasie, mój ojciec i Andrzej Biernacki. Jednak ich historie brzmiały identycznie.

Pewnego dnia, zaraz po obiedzie, Jarosław gdzieś zniknął. Okazało się, że poszedł się przebrać. Po chwili skrzypnęły schody i zebrana w stołowym rodzina

naturalnego tła – przyrody, Tatr, nieba i gór – sprzyja przeżyciu metafizycznemu, egzystencjalnemu, które przesłania problem polskiej tożsamości, migawki ze Śląska sygnalizują groźbę zniszczeń związanych z uprzemysłowieniem, a także niesamowitą potęgę nowoczesnego postępu”. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 259.

²⁴ Zob. np.: D. Kozicka, *Bo świat pełen szukania a nie masz mądrości*, s. 159–205; E. Sobol, *Podróż Jarosława Iwaszkiewicza na Ukrainę w okresie powojennym*, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość, tożsamość*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007, s. 385–396; H. Zaworska, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Juliana Przybosią i Tadeusza Różewicza, Kraków 1980.

²⁵ Zob.: M. Radziwon, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010; G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*; R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012; A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*.

zobaczyła pradiadka w mundurze górniczym. Dostał go kilka dni wcześniej, gdy w Katowicach odbywał się uroczysty, uświetniony przez Gierka zjazd ZLP. Prezes Iwaszkiewicz został wtedy mianowany honorowym górnikiem kopalni „Staszic”.

– O, taki prezent dostałem. Elegancki, czarny, w sam raz do trumny. Oszczędzi się na ubraniu – powiedział pradiadek i nikt z zebranych nie miał wątpliwości, że żartuje.

Nie wiem, czy Szymek nie poznał się na dowcipie, czy też złośliwie pochował swojego szefa w tym kompromitującym stroju. Nigdy też nie udało mi się dowiedzieć, dlaczego nikt z bliskich mojego pradiadka nie próbował tego uniemożliwić²⁶.

Przywołuję tak obszerny fragment wyjaśnień Ludwika Włodek, gdyż wokół pogrzebu poety narosło wiele legend, domysłów, które trudno obecnie zweryfikować. Podobnie jest z podróżami (realnymi i nie tylko) Iwaszkiewicza na Śląsk/ „do Śląska”. Nie tylko brakuje szczegółowych informacji na temat biograficznego kontekstu *Fotografii ze Śląska*, ale także interpretacji tego szkicu²⁷.

W *Fotografiach ze Śląska* uderza poczucie obcości, niezrozumienia odwiedzanego miejsca. To nie są wspomnienia pozwalające odnaleźć siebie w bliskiej przestrzeni, lecz raczej obrazy pejzażu, od którego podmiot czuje się oddalony, na który patrzy z dystansu przez obiektyw – „zimnym okiem kamery” [FzŚ, s. 150], wykonując zdjęcie, ale samemu nie sytuując się w fotografowanej przestrzeni. Taka pozycja wyjaśnia paradoksalną „nieobecność” podróżnego na fotografiach ukazujących opisywane miejsce. Dystans, oddalenie jest też kluczowym czynnikiem dla dokonywanej w tym tekście estetyzacji przestrzeni przemysłowej, pozwala dostrzec malowniczość okolicy²⁸. Relacja poety jest złożona z szeregu odstępów, jakby stop-klatek ukazujących: most w Chorzowie, biedaszyby, cynkownię w Szopienicach, tunel kolejowy, fabrykę, ulicę, budynek Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach i stary, dREW-

²⁶ L. Włodek, *Pra. O rodzinie Iwaszkiewiczów*, Kraków 2012, s. 337–338.

²⁷ O śląskim fragmencie *Podróży do Polski* nie wspomina, analizując tę właśnie książkę, E. Łoch. Zob. E. Łoch, *Jarostawa Iwaszkiewicza „Podróże do Polski”*, w: tejsze, *Pisarstwo Jarostawa Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*, Lublin 1988, s. 162–178.

²⁸ Kwestia dystansu była kluczowa dla estetyzacji przestrzeni przemysłowych już w osiemnastym wieku – „Znaczenie odpowiedniej odległości pomiędzy podmiotem a przedmiotem wzrokowej kontemplacji dla uzyskania pełni doświadczenia estetycznego zgodnie podkreślali autorzy traktatów poświęconych zarówno wzniosłości, jak i malowniczości. Gdy Edmund Burke pisze, że rzeczy groźne czy przerażające mogą być źródłem przyjemności, zaznacza, że warunkiem koniecznym dla takiego odczucia jest oglądanie ich z «pewnej odległości»” – M. Nitka, *Pokłady wyobraźni: poetyka przestrzeni industrialnej*, w: *Przestrzeń w kulturze i literaturze*, red. E. Borkowska, Katowice 2006, s. 47–48.

niany kościół. Fotograf starannie kadruje rzeczywistość, zaznaczając, co jest w tle, a co na pierwszym planie.

Dodatkowo trudno oprzeć się wrażeniu, że pisarz patrzy na Śląsk w sposób zapośredniczony, gdyż jego literackie fotografie zaskakująco przypominają obrazy Rafała Malczewskiego, któremu ten szkic został dedykowany. Można ten gest odczytać jako wyraz solidarności pisarza z malarzem, który w tym czasie był mocno krytykowany za cykl obrazów *Czarny Śląsk*²⁹. W numerze „Wiadomości Literackich”, w którym po raz pierwszy został opublikowany szkic Iwaszkiewicza, zamieszczono także artykuł *Plastyk na Śląsku*, w którym Malczewski odpowiadał na stawiane mu zarzuty, podkreślając swoją fascynację pejzażem przemysłowego regionu³⁰. Również syn Jacka Malczewskiego w reportażach podkreślał, że spotkanie ze Śląskiem było dla niego przeżyciem wzruszającym, ale i wstrząsającym³¹. Plastyk eksponował charakterystyczną dla górnośląskiego pejzażu zabudowę przemysłową, krajobraz poprzecinany przez linie wysokiego napięcia, szyny, na tym tle ukazując prawie niewidoczne drobne figury ludzkie. Koloryt prac Malczewskiego jest ciemny, ożywiony czasem żółcią, czerwienią i innymi zaskakującymi intensywnością kolorami. Podobnie *Fotografie ze Śląska* wydają się mroczne, utrwalające obraz „czarnego Śląska”, jednak dokładniejsze spojrzenie odsłania niespodziewanie cały szereg barw i odcieni. Kolorowa okazuje się już pierwsza literacka fotografia, zatytułowana *Most w Chorzowie*. W kadrze znalazły się „rdzawe szkielety”, po których suną ruchome dźwigi, tworząc „zespół podobny do rytmu ich dwu barw, czarnej i rdzawej, każdy w dwóch odcieniach”; a także czerwony pociąg, strzelający białym dymem z czarnej lokomotywy, wozy pełne fiołkowej rudy, ogień buchający z pieców. Na dalszym planie są szarzy, czarni ludzie, niosący kosze purpurowych buraków, a tło wypełnia jesienne niskie niebo [FzŚ, s. 146]. Iwaszkiewicz, „fotografując” Śląsk, jest, podobnie jak Malczewski, przede wszystkim pejzażystą. Krajobraz Śląska ukazują właściwie wszystkie fragmenty tego szkicu, a aż cztery spośród nich informują o tym bezpośrednio poprzez swoje tytuły: *Pej-*

²⁹ Cykl obrazów *Czarny Śląsk* został pokazany w latach 1935–1936 na wystawach w Warszawie, Katowicach i Łodzi. Na ten temat pisze: S. Potępa, *Rafał Malczewski*, Tarnów 2006, s. 109–121. Autor monografii malarza zauważa, że cykl nie został przychylnie przyjęty. Artyście zarzucano brak „autentyczności przeżycia i, co najważniejsze, tchnienia bytu ludzkiego” [tamże, s. 111], pisano, że „właściwa temu malarzowi maniera chimeryzowania rzeczywistości zmienia jego Śląsk w mroczną i fantastyczną krainę pozbawioną cech lokalnych” [tamże, s. 112], choć były także głosy inne – „Rafał Malczewski odczuł grozę pejzażu śląskiego, obsianego kominami i piecami, ale w ramach pejzażu nie dojrzał człowieka” [tamże, s. 114].

³⁰ R. Malczewski, *Plastyk na Śląsku*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 48, s. 20.

³¹ Zob. R. Malczewski, *Pierwszy niuch*, w: *Z czarnego kraju*, s. 84–87; R. Malczewski, *Fedrując śląski krajobraz*, w: *Z czarnego kraju*, 106–110.

zaż z tunelem, Pejzaż z kościołem, Pejzaż z mostami, Pejzaż z karuzelą. Malarz na swoich obrazach pokazuje pustkę, awangardowość i swego rodzaju „chorobliwość” pejzażu śląskiego. Olbrzymie budynki przemysłowe, kominy i piece dominują w pejzażu regionu, są znakiem nowoczesności. W reportażach Malczewski pisze o walce z żywiołem „czarnych tętnic ziemi, z płomienną grozą metali rozgniatanych, rozdzieranych, kowanych przez niewolnika i pana ludzi: maszynę”. W spojrzeniu plastyka ogromną rolę odgrywają porównania anatomiczne, sugerujące niezwykłą „cielesność” przemysłowego regionu. Spotkanie ze Śląskiem oznacza tu silne doznanie fizyczności, materialności. Zderzają się w spojrzeniu plastyka dwie tendencje: do uczłowieczenia pejzażu i do odczłowieczenia mieszkańców. Człowiek jest przez Malczewskiego postrzegany łącznie z maszyną, staje się swego rodzaju automatem i jednym ludzko-mechanicznym organizmem. Malarz pisze o „naskórku gleby”, zrytym i poszarpanym, z guzami hałd i szlaki, o osiedlach i miastach zlewających się w jeden organizm, domach zbudowanych z „anemicznej” cegły, pokrytej nalotem sadzy, pagórach żużli koloru wątroby:

W środku zaś tych nabrzmiałych pagórów [podkreśl. – E.D.] tkwią obozy walki – kopalnie, huty, fabryki zamknięte murami jak średniowieczne twierdze. Poza nimi dzieją się jakieś rzeczy wielkie, dostępne dla wtajemniczonych i zaufanych. Pogodne niebo nad tym krajobrazem wydaje się raczej zbyteczne i dopiero wywatowane chmurami zlewa się doskonale ze sprawami sponiewieranej ziemi. Wtedy wszystko wtopione w mokrą szarość, pozbawione jakichkolwiek słodkich uroków, odarte z romantycznych wdzięków uderza patrzącego posępną wielkością: te wypaproszone ziemie, czarne domy, złomy i iglice kopalń, hut, twardzi ludzie i niełaskawe niebo³².

Przywołany opis jest tak szczegółowy, akcentujący materialność przemysłowego regionu, dosadnie eksponujący kolorystykę, że wręcz można odnieść wrażenie namacalności przedstawionej przestrzeni. Efektem tego jest odczucie osaczenia i zagubienia, które jednak nie wyklucza fascynacji, „smakowania” odmienności stron naznaczonych przemysłem – „mieszaniny pejzażu”, „spitraszonej” z „grozy i potęgi, ze szczerego smętku, serdecznej melancholii i cierpkiego humoru”³³. Skamandryta podobnie jak Malczewski eksponuje cielesność, ale i zarazem martwość krajobrazu, naszpikowanego kominami, drutami, liniami kolejowymi, a także martwość „czarnych, szarych, nędznych ludzi” [FzŚ, s. 146], automatycznie wykonujących codzienne czynności. Materialność pejzażu śląskiego, skojarzona z chorobą, śmiercią, potęguje myśli o skończoności świata i ludzkiego życia.

³² R. Malczewski, *Pierwszy niuch*, s. 86.

³³ R. Malczewski, *Fedruję krajobraz śląski*, s. 107–108.

Postacie zredukowane na obrazach malarza i na literackich fotografiach do małych punktów nie są jednak wcale nieważne, nieistotne. Wprost przeciwnie, to właśnie ta dysproporcja pomiędzy człowiekiem i innymi elementami industrialnego pejzażu wydaje się istotą przedstawień malarza i pisarza. Malczewski na zarzuty, że nie przedstawił mieszkańców przemysłowego regionu, odpowiedział: „Zanim wprowadzę ludzi do mych kompozycji ze Śląska, muszę poznać głęboką logikę i sens ich trudu”³⁴. Iwaszkiewicz natomiast o zaskakującej dużej roli przedstawienia postaci (mimo ich pozornej nieważności) pisze, opatrując pejzaż ukazujący hałdy i biedaszyby znamienym komentarzem:

Małe czarne wzgórciki rosną i na przemian z małymi dołkami ozdabiają cały skłon górci. Widzę na tym cmentarzu jedną tylko babę. Starucha, pochylona głęboko, wykopuje z dołka jakieś białawe i czarne kawałki. To biedaszyby.

Niebieska spódnica starej, o ton ciemniejsza od nieba, jaśniejsza od dymu, jest tylko nikłą plamą w tej symfonii surowej rzeczywistości [podkreśl. – E.D.]. Nie ma żadnego znaczenia. A jednak bez niej obraz nie istniałby. Jak czasem na płótnie dobrego malarza jedna nikła a drobna plama kończy całą kompozycję i stanowi treść obrazu, tak ta baba pochylona nad mogiłą, wydobytą stamtąd czarne grudki, rozwiązuje znaczenie pejzażu [FzŚ, s. 148].

Drobne postacie: kobiety na hałdzie, leżącego żebraka czy małego „czarniawego” chłopczyka ciągnącego wózek, stają się *punctum* literackich fotografii – „użądleniem, raną, przecięciem”³⁵. Takie ujęcia mówią nie tylko o „znaczeniu pejzażu” i o mechanizmach związanych z uprzemysłowieniem, z podporządkowaniem człowieka maszynie, którą sam wcześniej stworzył. Sądzę, że mówią także o samym fotografie wykonującym te zdjęcia, o jego bezradności wobec wymykającej mu się rzeczywistości, której nie potrafi racjonalizować, wyjaśnić, usensownić. W uprzedmiotowieniu mieszkańców, postrzeganych nie w sposób zindywidualizowany, ale jako swego rodzaju część pejzażu, maszyny lub czarny, szary tłum, „zbiegowisko” [FzŚ, s. 155], „lud” [FzŚ, s. 158], wyraża się rezygnacja, swego rodzaju sceptycyzm poznawczy.

³⁴ Tę wypowiedź, zamieszczoną w „Pionie” 1935, nr 24, s. 5, przywołuje Z. Krzykowska, podkreślając, że na obrazach Malczewskiego człowiek jest „istotą bezradną wobec potężnego i imponującego, ale niszczonego jego otoczenie przemysłu”, a ekspresja tych przedstawień wynika „z obiektywnej prawdy, spotęgowanej przez syntetyczną kompozycję, tworzącą nastrój pustki szarzyzny surowego, niemal księżycowego pejzażu”. Z. Krzykowska, *Słowo wstępne*, w: *Twórczość Jacka i Rafała Malczewskich. Katalog wystawy*. Muzeum Śląskie w Katowicach, komisarz wystawy, scenariusz, oprac. katalogu Z. Krzykowska, Katowice [bez roku wydania], s. 7.

³⁵ „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie (ale też uderza mnie, uciska)” – R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 47.

Język wydaje się niewiarygodny, dlatego komentarze, refleksje są w tym szkicu ograniczone, zamiast gawędy są obrazy. To spojrzenie melancholika, wiążące dwa aspekty doświadczenia: estetyczny i egzystencjalny³⁶. Fascynacja odmiennym widokiem, pejzażem niezwykle plastycznym spotyka się tu z poczuciem niezrozumienia, obcości. Uderza przesadna estetyzacja pejzażu śląskiego, przyrównanie kominów do harfy siedmiostrunnej, pieców hutniczych do tabernakulum świątyni, fabryki do opery paryskiej. Z jednej strony jest tu „symfonia surowej rzeczywistości” [FzŚ, s. 148], a z drugiej – poczucie pustki, sztuczności, martwoty, braku języka. Dopiero w ostatnim fragmencie dostrzec można przekroczenie granicy dzielącej podmiot od opisywanego miejsca, zbliżenie. Poeta przyjechał zbyt późno, nie można już zrobić zdjęcia, trudno rozróżnić kształty ze względu na mrok i deszcz jesienny. Podróżny zatem jedynie dotyka ściany drewnianego kościoła, odczuwając w ten sposób po raz pierwszy, wręcz cieleśnie bliskość tego miejsca:

Gdy naciskam dłoń, czuję dreszcz przebiegający pod drewnianą skórą [...]. Ileż martwych, niemych okropnych przedmiotów widziałem w ciągu dzisiejszego dnia. Jak bardzo gdzieś zabłądziła ludzkość, pracując nad stwarzaniem tak strasznej martwoty. Gdzieś – nie wiem gdzie – popełniła błąd i odtąd zawsze do tego błędu powraca. A oto ta drewniana świątynia pulsuje pod moją ręką niekłamany życiem rzeczy wiecznych [FzŚ, s. 158].

W tym somatycznym doznaniu następuje swego rodzaju przekroczenie, porzucenie dotychczasowego „bezpiecznego” dystansu. Na krótki moment kontemplacja krajobrazu i jego estetyzacja zostają zastąpione przez bezpośrednie, bo wręcz somatyczne doznanie.

„Miejsce zużyte”

Związki pisarstwa Andrzeja Stasiuka ze Śląskiem, podobnie jak w przypadku twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, mają raczej charakter epizo-

³⁶ „Ten ścisły związek [aspektu estetycznego i egzystencjalnego doświadczenia – przyp. E.D.] pokazuje nie tylko niemożność pełnej konstytucji, ustanowienia dojrzałej podmiotowości, dla której istnienie w porządku symbolicznym [...] nie byłoby rodzajem udręki i źródłem niedającego się zrekompensować cierpienia. Wydaje się bowiem, że to właśnie ten moment kryzysu, w którym zostają skonfrontowane sprzeczne porządki doświadczenia wewnętrznego oraz powszechnego języka, zewnętrznego wobec podmiotu systemu znaczeń oraz konieczność ochrony autonomii własnego ja, staje się najistotniejszym elementem w strukturze podmiotu melancholiznego”. J. Momro, *Akt etyczny i histeria – dwie twarze melancholii. O eseistyce Marka Bieńczyka, w: Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009*, red. P. Sliwiński, Poznań 2011, s. 105.

dyczny. „Czarny kraj” nie jest ulubionym tematem i kierunkiem wypraw realnych i literackich autora *Jadąc do Babadag*. Dla skamandryty swego rodzaju przewodnikiem po nieznanym mu regionie były obrazy Rafała Malczewskiego, w przypadku szkicu *I tak to się wszystko kiedyś skończy* taką rolę spełniają fotografie Wojciecha Wilczyka.

Tekst Andrzeja Stasiuka został zamieszczony w albumie fotografii, zatytułowanym *Czarno-biały Śląsk*. W publikacji zgromadzono zdjęcia wykonane przez Wojciecha Wilczyka w latach 1999–2003. Parę lat wcześniej (w latach 1992–1996) fotografik realizował w Rudzie Śląskiej projekt *Pejzaż symboliczny*, w ramach którego dokumentował rozbiórkę koksowni „Walenty”³⁷. Artystę zafascynowały ruiny, które pozostały po tym zakładzie zbudowanym na początku XX wieku. Na czarno-białych fotografiach betonowe wieże, silosy, pozostałe fragmenty koksowni stały się „tajemniczymi budowlami o symbolicznym znaczeniu, [...] czasami są przerażające w swojej wymowie, a czasami piękne niczym fantastyczna architektura”³⁸. W swoim kolejnym projekcie fotografik utrwalał zmiany pejzażu postindustrialnego regionu, przedstawiając zaniedbane osiedla mieszkaniowe, niszczące fabryki, opuszczone, zapomniane miejsca na Górnym Śląsku. Zdjęcia zgromadzone w albumie *Czarno-biały Śląsk* przedstawiają stare, zaniedbane domy w Bytomiu, Zabrze i innych miastach, pejzaże ze zrujnowanymi fabrykami, odbijającymi się w wodzie wypełniającej zapadliska. Dominującym tematem fotografii jest rozkład, rozpad – zagadnienia, w których „specjalizuje się” również Andrzej Stasiuk³⁹. Przedstawiona na fotografiach przestrzeń wydaje się opuszczona, pusta, wręcz nierealna, jak zauważa Ewa Gorządek (z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie):

Ludzie na fotografiach z cyklu Wilczyka występują najczęściej w roli anonimowych świadków lub statystów. Kadry są skrupulatnie przemyślane, syntetyczne w formie ujętej w geometryczne podziały horyzontalne z wyraźną dominantą pierwszego planu. Widoki miejskich pejzaży współlistnieją tu z wizerunkami kompleksów przemysłowych, fragmentów koksowni, zamkniętych fabryk i hut, porośniętych zielskiem ślepych torowisk, tworząc panoramę swoistego „krajobrazu po bitwie”⁴⁰.

³⁷ Cykl zdjęć *Pejzaż symboliczny* został zaprezentowany na wystawie w Galerii ZPAF w Krakowie w 1997 roku. O początkach swojej fascynacji pejzażem postindustrialnego Śląska i swoim sposobie fotografowania Wojciech Wilczyk pisze w tekście *Czarno-biały Śląsk*, w: tegoż, *Czarno-biały Śląsk*, s. 7–12.

³⁸ E. Gorządek, *Wojciech Wilczyk*, <http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc> [dostęp 30.11.2012 r.].

³⁹ Zob. np. R. Ostaszewski, *Specjalność: rozpad*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 29, s. 19.

⁴⁰ E. Gorządek, *Wojciech Wilczyk*.

Pisząc komentarz do zdjęć swojego rówieśnika⁴¹, Stasiuk w charakterystycznym dla siebie „fotograficznym” stylu przedstawia cały szereg obrazów-kadrów, zbudowanych zaledwie z kilku wyrazistych zdań⁴². Enumeracyjny tok daje wrażenie monotonii, przypomina powrót natrętnych, obsesyjnych myśli, od których nie sposób się uwolnić. Tak częste w utworach Stasiuka gromadzenie obrazów z kolekcjonerską pasją przywodzi na myśl słowa Susan Sontag:

Ucząc nas nowego kodu wzrokowego, fotografie zmieniają i rozszerzają pojmowanie tego, co zasługuje na oglądanie, i tego, co mamy prawo zauważyć. Stanowią gramatykę i – co jeszcze ważniejsze – etykę widzenia. Wreszcie, najbardziej pompatycznym wynikiem fotograficznego przedsięwzięcia jest poczucie, iż jesteśmy w stanie cały świat zmieścić w głowie jako antologię obrazków. Zbierać fotografie – to zbierać świat⁴³.

Badaczka dzieli fotografów na naukowców, którzy sporządzają inwentaryzację świata, i moralistów, skupiających uwagę na trudnych przypadkach⁴⁴. Stasiuk jako literacki fotograf dokonuje przede wszystkim inwentarza świata (odpowiadają temu takie środki jak wyliczenia, powtórzenia), nie ucieka jednak od selekcji i oceny. Rozpadające się budynki fabryczne, opuszczone miejsca, w których kiedyś tętnił przemysł, wydają się bardziej „fotograficzne” niż rzeczy powszechnie uważane za ważne i piękne. Można w tym widzieć „surrealistyczny gust”, tak bliski fotografii, oznaczający „chroniczne upodobanie do śmieci, odrażających widoków, wyrzutek, łuszczących się powierzchni, dziwactw, kiczu”⁴⁵. Świat oglądany fotograficznie potwierdza uczucie, że wszystko niszczeje, rozpada się, przemija, a rzeczywistość jest w gruncie

⁴¹ W. Wilczyk jest o rok młodszy od A. Stasiuka, urodził się w 1961 roku w Krakowie. Artysta zajmuje się fotografią, ale jest także autorem esejów, wierszy i tekstów o sztuce. Zrealizował kilka interesujących dokumentalnych projektów fotograficznych, obok wspomnianego *Czarno-białego Śląska* (w latach 1999–2003): *Kalwaria* (1995–2004), *Życie po życiu* (2004–2006), *Post-industrial* (2003–2007), *Niewinne oko nie istnieje* (2006–2008) – ten projekt był nominowany do Deutsche Börse Photography Prize.

⁴² Na temat „fotograficzności” prozy A. Stasiuka piszą m.in.: E. Dutka, „Przestrzeń współtworzenia” – o fotografii w pisarstwie *Andrzeja Stasiuka*, „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna” 2009, nr 5, s. 268–287; K. Dzika-Jurek, *Głos w sprawie kilku zdjęć. Pewne „fotografie” Stasiuka i Dehnela*, „Świat i Słowo” 2009, nr 2, s. 197–205; M. Koszowy, *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 249–260; R. Ostaszewski, *Specjalność: rozpad*.

⁴³ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 7. „Fotografie, działając wedle zasad surrealistycznej wrażliwości, sugerują, że daremne jest nawet silenie się na zrozumienie świata, i zamiast tego proponują, byśmy świat kolekcjonowali” – tamże, s. 81.

⁴⁴ Tamże, s. 59.

⁴⁵ Tamże, s. 77.

rzeczy nieklasyfikowalna, ujmowana w przypadkowe ujęcia. Dla Susan Sontag fotografie są zatem „melancholijnymi przedmiotami”, podobnie traktuje je melancholik z utworów Stasiuka⁴⁶. Pisarz dostrzega na fotografiach z cyklu *Czarno-biały Śląsk* coś więcej niż tylko reportaż z postindustrialnego regionu. Pejzaż śląski utrwalony na zdjęciach Wilczyka staje się pretekstem do refleksji o charakterze bardziej ogólnym. Zamierające kopalnie, zarastające huty są laboratorium przemijania, jednym wielkim eksperymentem i pytaniem o przyszłość:

Takie są wróżby. Takie myśli przychodzą do głowy. Co będziemy robić z naszych miast? Na co przerabiać nasze fabryki? Będziemy z nich wykonywać nasze autostrady, żeby odjeżdżać coraz dalej od niepotrzebnych zużytych miejsc [podkreśl. – E.D.], od dziur w ziemi wypełnionych trującą wodą i znajdować nowe miejsca na nowe miasta, ponieważ będzie się na nie zwiększał popyt? [It, s. 5]

Porzucone, zaniedbane budynki przemysłowe stają się niepotrzebnym elementem pejzażu, czymś zbędnym, czego należy się pozbyć. Owa „niepotrzebność” jest szczególnie uderzająca wówczas, gdy okazuje się, że zbędne są całe obszary, kwartały ulic, części miast. Stasiuk, podążając tropem wyznaczonym przez fotografa, zwraca uwagę na „miejsca zużyte”:

To są huty, kopalnie, koksownie, elektrownie. Zgasły, wyczerpały się, wypaliły, niszczały, wygasły. To są domy, w których już się namieszkało, w których się powymierało. Przyjadą wielkie auta, żeby to gdzieś wywieźć i wyrzucić. To dziwnie brzmi, ale trzeba wywozić i wyrzucać domy i miasta, żeby zrobić miejsce dla następnych, które też się kiedyś wywiezie i wyrzuci [It, s. 5].

Podobnie jak w reportażach Rafała Malczewskiego, także w szkicu autora *Fado* pojawiają się anatomiczne porównania. Stasiuk dostrzega „cielesność” poindustrialnego pejzażu, jego zarażenie przemijaniem, śmiercią:

To wszystko wygląda jak szkielet, od którego odpada mięso, i dopiero teraz widać, jak było zrobione. Można tu przychodzić jak na cmentarz, żeby się pogodzić i przygotować. Dopiero teraz, gdy się rozlatuje, widać, że było tego za dużo, że było niepotrzebne i nic się właściwie nie stało, gdy już tego nie ma [It, s. 6].

Współczesność, która odpycha myśl o śmierci, o rozkładzie, usuwa również ruiny. Nie ma na nie miejsca w świecie wiecznej młodości. Pisarza niepokoi ten proces wywożenia resztek, likwidowania pozostałości. Unaocniają

⁴⁶ Zob. W. Rusinek, *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka*, w: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*, red. B. Czupik-Lityńska, M. Buczek, Katowice 2005, s. 58–69.

go przemiany industrialnego pejzażu (na przykład rozkopywane, zrównywane z ziemią hałdy, z których pozyskiwany jest materiał od budowy dróg, bądź też rozbierane lub pośpiesznie przerabiane na inne cele budynki dawnych fabryk):

Żeby zbudować miasto albo fabrykę, trzeba było wydobyć z ziemi dużo rzeczy. Nie dało się budować z powietrza ani z wody. Teraz trzeba to z powrotem gdzieś zagrzebać, a wcześniej gdzieś wywieźć, te wszystkie kamienie, żelastwo, te minerały, cegły, beton i resztę. Nie można tego zostawić tak, jak robiło się kiedyś. To może znaczyć, że nie będzie już czegoś takiego jak ruiny. Nic nie doczeka do naturalnego końca, nic nie rozpadnie się ze szczętem i zamiast tego nastąpi jakaś wiekuista rozbiórka i wywózka [It, s. 5].

Przemysłowy region w sposób zaskakujący, szczególnie nie pozwala jednak zapomnieć o śmierci, paradoksalnie betonowe ruiny przywołują starzejące się, obumierające ciało. W szkicu Stasiuka powraca motyw obecny już w reportażach Rafała Malczewskiego i w szkicu Jarosława Iwaszkiewicza – ucłowieczenie przestrzeni regionu. Pejzaż śląski tworzy zdarty naskórek ziemi, rozdarte warstwy obnażają wnętrzości – trzewia ziemi. Wspólnota z „ludzką” okolicą ma charakter melancholijny i – jak zauważa Marek Bieńczyk w swoim studium o melancholii – związek z ziemią przybiera wiele odcieni: od współczucia dla materii, „przez ciężką rezygnację i zgodę na nią, aż po doznanie uwięzienia w materii (własnego ciała i ciała ziemi), czy wręcz po obsesję niewytłumaczalnej, niepojętej organiczności rzeczy”⁴⁷. Doznanie materialności ziemi, sensualne odczucia z tym związane (widoku, zapachu, smaku), tak charakterystyczne dla rozkopanych, zrytych przestrzeni Śląska, tworzą doświadczenie melancholijne⁴⁸.

Andrzej Stasiuk nie pozostaje w kręgu melancholijnej eschatologii, lecz stawia także pytania o przyszłość. Ryszard Solik pisze, że pejzaż śląski, jak mało który, z sugestywną siłą „skłania do fundamentalnych zapytań o to, kim jesteśmy, skąd przychodzimy i dokąd zmierzamy”⁴⁹. Takie pytania zadaje pisarz, obserwując nowe życie – które go fascynuje, ale i przeraża – odradzające się na postindustrialnych ruinach:

Nie do wiary, ale widać jak w szczeliny wpełza trawa, a z zatrutych miejsc wyrastają drzewa. Pojawia się woda w kałużach, w wodzie odbijają się obłoki. Wszystko wskazuje na to, że na końcu będzie jednak tak samo, jak było na początku. Pejzaż po prostu się zasklepi za pomocą nieba, wody i roślin, zrośnie

⁴⁷ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 49.

⁴⁸ Tamże, s. 50.

⁴⁹ R. Solik, *Pejzaż śląski – formy pamięci*, s. 108.

się, i cały ten industrialny epizod pójdzie w zapomnienie. Drzewa będą się karmić niejadalnymi resztkami.

No tak, ale wtedy już nikt nie będzie robił zdjęć [It, s. 6].

„Postindustrial” w szkicu Stasiuka okazuje się nową formą istnienia. Jest to swego rodzaju „życie po życiu” miejsca. Znamienne jest to, że właśnie tak zatytułowane są dwa kolejne projekty Wojciecha Wilczyka. Zdjęcia z cyklu *Życie po życiu* przedstawiają wycofane z eksploatacji samochody, używane w odmiennej funkcji – na przykład jako kwietniki, przydomowe dekoracje lub przydrożne reklamy⁵⁰. Natomiast w ramach projektu *Postindustrial* artysta dokumentuje nieczynne obiekty przemysłowe w Polsce i w Niemczech⁵¹. W tych nowych formach nie ma już jednak miejsca na melancholię, o której przypominałyby „melancholijne przedmioty” – zdjęcia. Nowe formy są wyzute z historii, pozbawione „ciężaru”.

Pejzaż postindustrialnego Śląska nasuwa myśl o życiu, które staje się coraz dłuższe, ale przez to dłuższa staje się przede wszystkim starość, a człowiek doświadcza coraz więcej cierpienia, przemijania. Na obrazach i w reportażach Rafała Malczewskiego, a także w *Fotografiach ze Śląska* Jarosława Iwaszkiewicza spojrzenie na pejzaż śląski uświadamiało dominującą rolę przemysłu, któremu człowiek został podporządkowany, stając się wręcz jego zakładnikiem. Zdjęcia Wojciecha Wilczyka i szkic Andrzeja Stasiuka stają się antropologicznym rozpoznaniem świadomości człowieka współczesnego – korzystającego z dobrodziejstw późnej nowoczesności, ale także ponoszącego konsekwencje tego czasu. Coraz dłuższe życie, które jest osiągnięciem cywilizacyjnym, spełnieniem odwiecznych marzeń, zderzone zostało z szybkością życia, która przyspiesza przemijanie, zużycie. Ze względu na tempo życia, szybkość egzystencji, niespotykaną wcześniej, zmagania z przemijaniem i śmiercią nabierają w szkicu Stasiuka cech pyrrusowego zwycięstwa:

Starość zrobiła się szybka, a życie krótkie. Tyle teraz jest tego i tamtego, i wszystko chce się załapać, chce mieć swoje pięć minut. Rano coś jest nowe, a wieczorem już do niczego. To oczywiście smutne, ale inaczej już pewnie nie będzie. Człowiek żyje coraz dłużej tylko po to, żeby oglądać coraz więcej rozpadu w coraz dłuższym życiu, w coraz dłuższej starości [It, s. 5].

Myśl, do której skłania obserwacja pejzażu Śląska, wiąże się z kolejnym zagadnieniem powracającym wręcz obsesyjnie w wielu utworach Andrzeja

⁵⁰ Wystawa fotografii W. Wilczyka z cyklu *Życie po życiu* zorganizowana w 2007 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

⁵¹ Cykl zdjęć zatytułowany *Postindustrial* pokazano w 2004 roku w Galerii Zderzak w Krakowie.

Stasiuka – w rozmowie na temat *Grochowa* jako książki o umieraniu pisarz stwierdził:

chcemy żyć dłużej, czyli tak naprawdę przedłużamy agonię, cały czas się łudzimy nadzieją nieśmiertelności, prowadzimy ze śmiercią tę cholerną grę: jeszcze dzień, jeszcze miesiąc, jeszcze trochę, a może coś wynajdą. [...] Teraz mamy nas złudzenie fizycznej nieśmiertelności⁵².

Autor *Jadąc do Babadag* poprzez fotografie Wilczyka patrzy na Śląsk podobnie jak na „swoją” „gorszą” Europę. Stasiuk widzi w tym regionie miejsce, które przemija, jest obdarzone niezwykłym klimatem (jaki nadaje świadomość umierania, odchodzenia), miejsce, które współtworzy „melancholijną geografę kontynentu”. W eseju *Fado* pisarz zauważa:

mógłbym znaleźć w pamięci dziesiątki innych miast. Ba, mógłbym znaleźć całe krainy i całe państwa, które we władanie wzięła melancholia. Jeśli tylko wystarczy mi czasu i sił, napiszę kiedyś melancholijną geografę naszego kontynentu. Znajdą się w niej miejsca, których nikt nie odwiedza, miejsca, których terazniejszością jest przeszłość, miejsca, które zostały wydane na łup czasu, tak jak kiedyś wydawane były na łup barbarzyńców⁵³.

Znamienne, że w antologii *Znikająca Europa*, z której pochodzi przywołany wyżej esej Andrzeja Stasiuka o fascynacji terenami poprzemysłowymi, zamieszczono zdjęcia pochodzącego z Bytomia fotografa – Tomka Mżyka, z cyklu *Silent Industry*, ukazujące Górny Śląsk⁵⁴. „Czarny kraj” został tym samym wpisany na mapę tytułowej „znikającej Europy”. Zarówno na zdjęciach, jak i w eseju niemal nierealny postindustrialny krajobraz ma w sobie coś infernalnego, ale zarazem spokojnego, jest pełen rezygnacji, wywołuje melancholię. Ta przestrzeń pisarzowi kojarzy się z portugalskim fado, pieśnią losu, która pozwala jeszcze bardziej dostrzec melancholię miejsca:

Ostatnie i zagubione – to zaprzęta moją wyobraźnię. To, co nowe i obiecujące, nigdy mnie nie pociągało. Początek ani rozwój nie są ekscytujące. Dopiero, gdy miejsce się zestarzeje, gdy jego czas się dopełnia, można w tym znaleźć coś ludzkiego. Tylko w tym, co minione, możemy przeglądać się jak w lustrze.

⁵² *Duch i oko materii*, z A. Stasiukiem rozmawia R. Koziołek, „Tygodnik Powszechny” (dodatek „Conrad”) 2012, nr 46, s. 44.

⁵³ A. Stasiuk, *Fado*, w: *Znikająca Europa*, red. K. Raabe, M. Sznajderman, Wołowiec 2006, s. 371–372.

⁵⁴ T. Mżyk, fotografie z cyklu *Silent Industry*, *Górny Śląsk*, w: *Znikająca Europa*, s. 264, 282, 315, 316.

Tylko to, co niedoskonałe, niesie nam pociechę, ponieważ wtedy odkrywamy, że nie będziemy umierali samotnie⁵⁵.

Melancholia miejsca łączy *Fotografie ze Śląska* Jarosława Iwaszkiewicza z *I tak to się kiedyś skończy* Andrzeja Stasiuka. Wspólny jest także motyw fotografii – „melancholijny przedmiotu”, oraz pozorna nieobecność człowieka, gdy w istocie przedstawiany pejzaż mówi właśnie o człowieku. Parafrazując słowa Marka Bieńczyka, można powiedzieć – „melancholijny region jest kliszą”, wstępujemy w niego za sprawą utworów Iwaszkiewicza i Stasiuka jak w zdjęcie, ma on w sobie „coś hiperrealistycznego, nadwyrazistość szczegółu [...] utrwalonego raz na zawsze”, „tu na lewo ubytek i pleśń, tam na prawo przejmującą pustkę”; toczy się tu jakiś film, ale my nie dostrzegamy/nie rozumiemy sekwencji⁵⁶. W wyjątkowym reportażu skamandryty prowadzi to do myśli o zagubieniu, kłopotach z usensownieniem swojej pozycji we współczesnym świecie, odsłaniając egzystencjalne podłoże tekstu Iwaszkiewicza⁵⁷. Natomiast w szkicu Andrzeja Stasiuka odczłowieczony pejzaż wiąże się z myślą o przemijaniu, o śmierci – zużywaniu miejsca i zużywaniu człowieka, któremu nowoczesność tylko pozornie może zaradzić.

Zaskakujące „spotkanie” utworów dwóch pisarzy, którzy w odmiennym czasie zaledwie „dotknęli” Śląska, nie wiążąc się z tym regionem w sposób trwalszy, odsłania jego melancholijny pejzaż – interesujący i – jak sądzę – wciąż jeszcze literacko niewyeksplloatowany.

Melancholy Landscapes of Silesia

Summary

The analysis juxtaposes *Fotografie ze Śląska* by Jarosław Iwaszkiewicz with Andrzej Stasiuk's brief literary sketch *I tak to się kiedyś wszystko skończy*. By comparing such dissimilar texts, the author draws attention to the modes of representing industrial and postindustrial space when seen from a certain distance by writers who are unconnected to the region described. The comparative analysis reveals, however, not only differences but also surprising similarities. The texts interpreted share the conviction of a particular “photogenity” and melancholy of Silesian landscapes.

⁵⁵ A. Stasiuk, *Fado*, s. 377–378.

⁵⁶ M. Bieńczyk, *Nie dla mnie sznur samochodów*, w: tegoż, *Książka twarzy*, Warszawa 2012, s. 83.

⁵⁷ Mocno eksponuje egzystencjalne podłoże twórczości J. Iwaszkiewicza T. Drewnowski, *W stronę egzystencjalną*, w: tegoż, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Kraków 2004, s. 218–219.

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 dorobku¹. 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 ojczyzn², która ufundowana została na nostalgicznej wrażliwości³. Kobierski nie wprowa-

¹ 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.

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

³ Przemysław Czapliński trafnie konstatował: „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:

dza 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. Znać tęgiego 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 trudzą się ci, którzy chcieliby zagadki losu zgłębić na własną rękę?⁴

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. Jeszua jest świadkiem rozterek Żydów polskich w II Rzeczpospolitej (i w niewielkiej mierze je podziela, bo sam dokonał już wyboru): pomiędzy chasy-

zamiast szukania pełni, niejednokrotnie groźnej, zawsze zróżnicowanej, namawia do rekonstruowania historii przytulnej. W najczęstszych wersjach narracje wspomnieniowe nie chcą wiedzieć o rzeczywistych konfliktach ani o rozmaitych – w tym również potocznych – wcieleńiach wartości. Zamiast tego rytualizują kontakt z przeszłością”. (P. Czaplinski, *Wstęp*, w: tenże, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 5–6).

⁴ D. Nowacki, *Ziemia Nod*, „Gazeta Wyborcza” z 16.11.2010. Podobne wątpliwości i oceny zapisał Nowacki w recenzji powieści *Harar*: „O sile i wartości tej powieści nie decyduje [...] fabuła (nad wyraz wątła) 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. tenże, *Harar*, „Gazeta Wyborcza” z 11.07.2005.

dyzmem a asymilacją, tradycyjną religijnością a modernizacyjnym i obrazoburczym zapalem 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. Jezua 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, Jezua 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? Póżyście? Ćwierźcie? 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?⁵

Jest osamotniony, nieszczęśliwy, nie potrafi zaakceptować swojego 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 ocalałych 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 wrogu Meduzy, ten nie powrócił, by dać świadectwo, albo powrócił niemy⁶.

Świat przedstawiony powieści Kobierskiego mieści w sobie, poprzez los wielu bohaterów, zwłaszcza zaś Jezui i rodziny Borowiczów (której członkowie doświadczają syberyjskiej zsyłki, Katynia, 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

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

⁶ P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 100, za: D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, s. 133.

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 polskości 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 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 1:1⁷.

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 drobiazgowością opisów, sporządza swoiste inwentarze miejsc, przedmiotów i wyglądków

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

– pozostających w rozsypce, w jakimś fabularnym niezgodnieniu, w jakiejś wzajemnej nieprzystawalności⁸. W odległy sposób wiąże to powieść Kobierskiego z *Pasażami* Waltera Benjamina – swoistą kolekcją fragmentów, zapisków, komentarzy, cytatów, obrazów⁹.

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 źródeł¹⁰, a ponad wszystko: topografii miasta i geografii jego okolic, oraz rozmowy z mieszkańcami Tarnowa¹¹.

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, po narodzinach syna, Henocha, wznosił miasto, które nazwał jego imieniem¹². 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

⁸ 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 zawyżył opowieści recyklingowej” (A. Nęcka, *Błądzić jest rzeczą ludzką*, „Nowe Książki” 2011, nr 1, s. 49).

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

¹⁰ 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).

¹¹ 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).

¹² Księga Rodzaju 4, 16–17.

ta dominująca w dziełach literackiego modernizmu¹³. Pisarz akcentuje konkretny, przestrzenny, geograficzno-topograficzny aspekt świata powieściowego. (Re)konstruuje siatkę ulic przedwojennego Tarnowa w zgodzie z historycznymi planami¹⁴. 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, Jasek 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 skręcić w lewo [ZN, s. 74].

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 Schulza¹⁵ (po części też *Zmierzchy i poranki* Piotra

¹³ 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.

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

¹⁵ 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 baldachymy 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 przypomniał sobie o własnej pozycji, zapomniał o roli prowincjonalnej miłośnicy, do jakiej sprowadzała go bliskość innego, niegdyś stołecznego miasta”).

Szewca¹⁶, 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 jądro¹⁷.

Schulz zdaje się pisać w przekonaniu o możliwości odnalezienia – poprzez dokonanie drobiazgowego studium konkretnego miejsca, nawet w całej jego zmienności i w istocie niepochwytności, poprzez wyrysowanie planu – głębokiego, ukrytego tam sensu świata¹⁸. 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 wnętrza¹⁹.

Mówiąc słowami węgierskiego modernisty, Dezsö 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”²⁰. Schulzowska architektura przestrzeni służyła zatem próbie pochwylenia pełni, pod tym, co realne, poprzez realne – twórca poszukuje głębiej.

¹⁶ P. Szewc, *Zmierzchy i poranki*, Kraków 2000.

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

¹⁸ 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. Nieśczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, s. 67.

¹⁹ 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.

²⁰ D. Kosztolányi, *Önmagamrol*, w: tegoż, *Hátrahagyott művei*, tom III, Budapeszt 1941, s. 287, 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.

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. 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 miejskiej²¹. 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 niej²², 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 bohaterów²³. 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 jest²⁴. Opowieść o mieście staje się zatem narracją o tożsamości zamieszkujących je postaci²⁵.

²¹ 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.

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

²³ 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.

²⁴ 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.

²⁵ Literacka propozycja Kobierskiego przywołuje na myśl, w porządku pozaartystycznym, 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. tenże, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 35.

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 losu²⁶ – dzięki aptekarskiej wręcz niekiedy precyzji opisu²⁷. Każda wędrownka 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 nieznanego Tarnowa czy jego okolic wręcz niekiedy nużący). Na tym tle tym wyraźniej widać, że doświadczenie okupacyjne, zarówno codzienne, jak i to krańcowe, tragiczne – jest na poły zawieszony w jakimś „nigdzie”, jest ulokowane poza miejscem – zatem staje się jakoś niewyraźne. 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 ucichły wystrzały, łaskoty 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, skrzypnięcie desek w podłodze, kroki na schodach, krzyk dziecka w sieni, warkot silnika, pisk opon kojarzył mu się tylko z jednym [ZN, s. 472–473].

²⁶ 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.

²⁷ 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. tejeż, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, s. 37.

Jak zauważa Elżbieta Rybicka, zwrot topograficzny w badaniach literackich i kulturowych, ale też na gruncie socjologii, nauk politycznych, antropologii, filozofii, historii i historii sztuki zbudowany jest wokół consensusu co do statusu przestrzeni jako tekstu, jako „społecznego konstruktu istotnego do rozumienia zróżnicowanych historii ludzkich podmiotów i do wytwarzania zjawisk kulturowych”²⁸. Wychodząc z tych przesłanek, można uznać taką swoiście nieprzestrzenną 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 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 niepochwytym ludzkim losie, to (re)konstruowanie pojedynczych anegdot, obyczajowych obrazków – i rysowanie ludzkich śladów wędrowni 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 niezdołane, niepodporządkowane, obce i zimne. Wraz z ich śmiercią, wobec tego, co się zdarzyło, powinien przecież zniknąć – konstatuje Jezua, wracając doń z wojennej tułaczki:

kiedy [...] mijał 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 nieknięte. Ile by dał, żeby to miasto leżało teraz w gruzach! Żeby zamiast zapachu liści i kwiatów, rosołu i lizolu czuć swąd pogorzeliś, gryzący dym! By wszędzie zalegała cisza miejsca wykreślonego z map realności! [ZN, s. 500]

Powinny zniknąć – w optyce ocalonego z Zagłady – przestrzenie miasta, bo były tak bardzo związane, wręcz tożsame z losem zabitych i wypędzonych

²⁸ 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, za: E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, s. 315.

mieszkańców²⁹. Po zakończeniu koszmaru 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)kreacji 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 mowy³⁰, pojedynczy głos.

Geography and Topography of *Ziemia Nod* by Radosław Kobierski

Summary

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

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

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

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.

Ewelina Konopczyńska-Tota
Uniwersytet Szczeciński

Od miejsca pamięci do miejsca autobiograficznego. Miasto w prozie Ingi Iwasiów

Od Stettina do Szczecina

Trzy powieści Ingi Iwasiów, *Bambino*, *Ku Słońcu* i *Na krótko*, prezentują zmieniający się wizerunek Szczecina, rodzinnego miasta autorki. W niniejszym artykule chciałabym przyjrzeć się bliżej sposobom ukazywania przez pisarkę przestrzeni miejskiej, wykorzystując w analizie kategorie „miejsca pamięci” i „miejsca autobiograficznego”, wprowadzone odpowiednio przez Pierre’a Norę i Małgorzatę Czermińską.

W powieści *Bambino* miasto przedstawiane jest przede wszystkim jako przestrzeń wieloetniczna. Przyjeżdżający tu osadnicy pochodzący z różnych stron – ze Wschodu, Poznania, Warszawy, starają się często niwelować zauważalne różnice w tradycji, zachowaniu, kulturze. Taki obraz Szczecina z lat powojennych jest typowy dla okresu osadnictwa szczecińskich pionierów:

Spółeczność polska, która zaludniła i spolonizowała Szczecin po 1945 r., była w swojej strukturze prawdziwą mozaiką, zróżnicowaną pod względem pochodzenia terytorialno-społecznego, kultury życia codziennego, inteligencji, poziomu wykształcenia, sposobów gospodarowania, obyczajów, aktywności społecznej¹.

¹ T. Białecki, *Ludność*, w: *Dzieje Szczecina 1945–1990*, red. T. Białecki, Szczecin 1998, s. 169.

Z drugiej zaś strony miasto jawi się jako krajobraz pamięci, który „konstruuje się poprzez wyobrażenia tych, którzy się do niego odnoszą”². Taki krajobraz przywoływany jest przez Ulę, pamiętającą niemiecki Szczecin i odczuwającą traumę wpisaną w los outsiderki:

Wszędzie wokół gruzy, gruzy, nie wiadomo, czy sąsiadka zdążyła uciec, kiedy rąbnęło w tę kamienicę. Ich dom w samym centrum, pozostał prawie nietknięty. Tak wygląda od frontu. Jakby lotnicy mieli naprawdę dokładne mapy z adresami dobrych Niemców, którzy o niczym złym nie wiedzieli³.

Alianckie naloty dywanowe niszczące Stare Miasto i Łasztownię zakodowały się w pamięci niemieckiej dziewczynki tak silnie, że po latach wspomina ona wciąż miejsca, które już nie istnieją. Miasto z dzieciństwa, przywołane w nostalgicznej narracji, staje się metaforą braku. Gruzy są śladem tego, co zostało zniszczone, i przypominają o przeszłości, uświadamiając, jak przestrzeń zmienia się w obcą i nieoswojoną. Przestrzeń ta zostaje ujęta w ramy pamięci osobistej⁴ dziewczynki. Ula pełni zatem w powieści podwójną rolę – przywołuje pamięć nieistniejącego już miasta i jednocześnie nie pozwala o nim (tym niemieckim mieście) zapomnieć, utrwalając jego wizerunek. Dominującą w tym wypadku perspektywą jest retrospekcja⁵. Obraz Stettina zostaje zatem zrekonstruowany, zarazem odtworzony mimetycznie, jak i wykreowany. Ujawnia się on za pomocą jukstapozycji, migawkowych, zwięzłych kilkuwersowych obrazów⁶. Brakuje w nim jednak konkretyzacji topograficznej, która uprawdopodobniłaby to przedwojenne miasto. Przywołane są jedynie: nieznaną bliżej kamienica, gabinet dentysty, dom rodzinny Uli oraz zwykły sklep-magazyn, który nie pełni swej podstawowej funkcji handlowej, lecz staje się miejscem narodowych antagonizmów i przede wszystkim „miejscem pamięci”⁷:

Z jednej te wystraszone, w chustkach na głowie i chodakach na stopach, z opaskami na ramionach. Z drugiej, chętnie w parach, rozgadane, patrzące na tamte

² S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, w: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010, s. 27.

³ I. Iwasów, *Bambino*, Warszawa 2008, s. 37.

⁴ S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, s. 15.

⁵ M. Kaczmarek, „Dukla jak memento”. *Zmienne oblicza Dukli Andrzeja Stasiuka jako egzemplifikacja prozy pamięci*, w: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, red. A. Gleń, J. Gutorow, Opole 2005, s. 74.

⁶ S. Sobieraj, *Dysonansowe serenady. Obrazy miasta w poezji Tytusa Żakiewicza*, w: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, pod red. A. Gleń, J. Gutorow, Opole 2005, s. 67.

⁷ P. Nora, *Między pamięcią i historią. Les lieux de mémoire*, tłum. M. Ziółkowska, A. Leśniak, „Tytuł roboczy: Archiwum”, nr 2, s. 4, <http://www.marysialewandowska.com/wp-content/uploads/2009/08/Archiwum-no2-c2-sprd.pdf> [dostęp dnia 28.12.2012].

pobłażliwie, a czasem nawet. Czasem się zdarza, że jakiś łaśzek, kupiony na te inne, dobre kartki, albo za te inne, łatwiej przychodzące marki, jakiś tam łaśzek, któreś tam odstępujące. A na zapleczu, za sklepem, z boku i w piwnicy – jakieś inne kobiety, też z opaskami na rękawach, zaangażowane w jakieś szycie-prucie, sortowanie⁸.

We fragmencie tym sklep przedstawiony jest jako metaforyczne „miejsce pamięci”, w które zostały wpisane wspomnienia o żyjących tu kilkadziesiąt lat temu Niemcach i Żydach oraz ich historia: deportacja tych pierwszych i zagłada tych drugich. Uła, świadek i jednocześnie narrator tych wydarzeń, nie mówi o tragedii wprost. Kluczowym aspektem narracji jest nałożenie dwóch perspektyw czasowych – czyli obrazu niemieckiego i polskiego Szczecina oraz fakt zawłaszczenia przez polską przestrzeń tej niemieckiej. Jednakże znaczącym momentem narracji jest odpominanie historycznych wydarzeń, jakie miały tu miejsce (niemieckich korzeni polskiego obecnie Szczecina), dlatego w relacji pojawiają się często niemieckie nazwy (ulic, parków, budynków). Właśnie nazwy, ślad historii w przestrzeni, pozostały po mieszkających tu Niemcach i Żydach.

Pierre Nora, twórca terminu „miejsce pamięci”, zauważa, że: „Istnieją *lieux de mémoire*, miejsca pamięci, ponieważ nie ma już *milieux de mémoire*, rzeczywistych środowisk pamięci”⁹. Pod pojęciem tym badacz rozumie materialne, zinstytucjonalizowane formy zbiorowych wspomnień: archiwum historyczne, muzeum, pomnik bohatera, prywatne mieszkanie. Miejszem pamięci, jak pisze Andrzej Szpociński, są „wszelkie niemal formy obecności przeszłości we współczesności”¹⁰. Z mojego punktu widzenia interesujący jest ten drugi, symboliczno-metaforyczny wymiar „miejsc pamięci” jako znaków, depozytariuszy przeszłości, do których zalicza się język, sztukę, poezję, kronikę¹¹. Chciałabym się skupić na „pamięci literatury”¹², czyli na związku literatury i „miejsc pamięci”, gdyż jak zauważa Elżbieta Rybicka:

Ten ścisły związek pomiędzy gestem pisarskim a materialnością miejsca dowodzi, iż miejsce i literatura potrzebują się wzajemnie: przestrzeń wydrążona z pamięci odzyskuje swą historię i przeszłość (nawet jeśli ma ona niekiedy status imaginacyjny), literatura z kolei zyskuje zakotwiczenie w geografii i historii¹³.

⁸ I. Iwasiów, *Bambino*, s. 35–36.

⁹ P. Nora, *Między pamięcią i historią*, s. 4.

¹⁰ A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11.

¹¹ Tamże, s. 14.

¹² E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 22.

¹³ Tamże, s. 26.

Istotne w tej koncepcji są miejsca z pamięci wydrążone, które już fizycznie nie istnieją (lub ich funkcja uległa zmianie). Rybicka przywołuje tu Umschlagplatz, kamienicę Arnsztajnow w Lublinie czy puste miejsce po cerkwi przeniesionej do skansenu¹⁴. Miejsca pełnią funkcję mnemotechniczną (przypominają o swoim istnieniu poprzez dawną nazwę czy właśnie pusty plac). Takim metaforycznym, mnemotechnicznym miejscem w prozie Ingi Iwasiów jest sklep, a także w szerszym ujęciu miasto, które unaocznia prawdę minionego czasu, będąc jednocześnie przestrzenią wyobrażoną, „architekturą literacką”, podobnie jak Warszawa Magdaleny Tulli czy Zamłość Piotra Szewca¹⁵. Przytoczony wyżej fragment należałoby jeszcze omówić w aspekcie metaforycznym i historycznym. Wystraszone kobiety w opaskach na ramieniu są prawdopodobnie pochodzenia żydowskiego. Opaska staje się symbolem upokorzenia, ale i zapowiedzią ich Zagłady. Niewypowiedziany dramat Holocaustu staje się zatem czytelny poprzez opaskę (w domyśle z Gwiazdą Dawida). Również kobiety pracujące na zapleczu mają opaski, lecz inne, być może z literą „P”¹⁶, jakie nosiły polskie robotnice przymusowe. W Szczecinie funkcjonowało ponad 100 różnych obozów pracy przeznaczonych przede wszystkim dla polskich robotników, m.in.: Pommernlager, Schiesspark, Wendorff. Natomiast Żydzi stosunkowo szybko zostali ze Szczecina wywiezieni do obozów koncentracyjnych, już pod koniec 1941 roku było ich tylko czterdziestu. Najtragiczniejsza akcja miała miejsce w dniach 11–12 lutego 1940 r.¹⁷ Po transporcie w nieogrzewanych wagonach, bez wody do picia, trafiali najczęściej do obozu przy ul. Lipowej w Lublinie¹⁸ lub Sachsenhausen¹⁹.

Warto zwrócić także uwagę na pracę więźniarek, które odpruwały i sortowały ubrania:

¹⁴ Tamże, s. 25.

¹⁵ Miasta prezentowane we współczesnej literaturze mają dwoistą postać: są tworem wyobraźni, jak i świadectwem doświadczenia kulturowego. „Miasta są real and imagined”, zob. E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, Kraków 2006, s. 486.

¹⁶ B. Frankiewicz, *Obozy*, w: *Encyklopedia Szczecina*, t. 1, red. T. Białecki, Szczecin 1999, s. 676.

¹⁷ B. Frankiewicz, *Wojenne losy Szczecina*, w: *Dzieje Szczecina 1945–1990*, red. Białecki, Szczecin 1998, s. 862.

¹⁸ B. Frankiewicz, *Losy ludności żydowskiej na Pomorzu Zachodnim*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1987, nr 3–4, s. 83.

¹⁹ T. Ślepowroński, *Życie codzienne w Szczecinie w okresie II wojny światowej*, w: *Szczecin – codzienność miasta i jego mieszkańców*, red. K. Rembacka, Szczecin 2012, s. 162.

Ulrike, oczywiście, tam ją odwiedza. Pomaga liczyć coś, nie wie co. Podliczać rzędy cyfr. I dopiero rozmowa mamy z sąsiadką co nieco wyjaśnia. Charakter tych cyfr, ich, można powiedzieć, odniesienia. [...] Więc to są te wszystkie liczby, składowe buchalterii, do której skierowano mamę. Sztuki bielizny, palce zaangażowane w prucie, marki, kartki. Jednostki przeliczeniowe. Kilogramy i sztuki worków. Miejsca, z których to się przywozi. W końcu list ojca o lalce i semickich rysach. Zdanie wypowiedziane do sąsiadki, półgłosem: – Ja jednak nie chcę tego nosić, wie pani, higiena. – Ależ może być pani spokojna, to wszystko po dezynfekcji – też szeptem udzielona rada²⁰.

Ta ogromna liczba ubrań to przykład synekdochy. Stosy ubrań sortowanych w magazynie ujawniają liczbę pomordowanych Żydów. Bielizna staje się ich jedynym śladem. Ubrania przywozi się z miejsc, w których odbywały się łapanki, selekcje, transporty. Z peronów, obozów i gett. Informacja ta w narracji nie została wypowiedziana. To eliptyczne zdanie łatwo jednak uzupełnić o pominięte w narracji konkretne miejsca. Znacząca jest także panująca w sklepie hierarchia – polskie więźniarki sortują pożydowskie ubrania dla niemieckich konsumentek. Układ ten odzwierciedla status tych osób, ich podrzędność i władzę. Niemki dominują w przestrzeni sklepu, są w centrum, natomiast dla więźniarek wyznaczone jest zaplecze. To Niemki wyrażają opinię o ubraniach, a przy okazji mówią o Żydach, którzy kojarzą im się – zgodnie z typowymi propagandowymi opiniami – z brudem-tyfusem-wszami. Dlatego też kobiety zawzięcie dezynfekują ubrania.

Stettin staje się w prozie Iwasiów „krajobrazem pamięci”, odtwarzanym przez autochtonkę Ulę. „Krajobrazy pamięci są zarazem domenami zapomnienia – uobecniają nam jakąś przeszłość, jednocześnie wymazują ślady innych”²¹ – zauważa Stanisław Kaprański. Tę prawidłowość można odnaleźć w opowieściach Uli, która – jako jedna z niewielu – została w powojennym, polskim Szczecinie. Znacząca zmiana jej imienia z Ulrike na Ulę oznacza adaptację do nowych warunków i nowego systemu. Asymilacja, której poddaje się Ula z konieczności, skrywa dramatyczną historię deportacji na Zachód innych Niemców, po których pozostają jedynie przedmioty, ślad ich niedawnej jeszcze egzystencji.

²⁰ I. Iwasiów, *Bambino*, s. 35–36.

²¹ S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, s. 30.

Architektoniczny palimpsest

Ewa Rewers pisze o odczytywaniu miasta jako tekstu, widząc w tym przejaw hermeneutyki śladu:

Tutaj właśnie znajduje się oparcie dla badaczy doświadczenia miasta. Tu pojawia się samo miasto jako przestrzeń hybrydyczna: tekstowo-semiotyczna i śladowo-palimpsestyczna zarazem. Miasto zatem jako tekst, który dano nam do odczytywania i wymazywania²².

Te założenia bliskie są Iwasiów, która w jednym z esejów zauważa:

Czytamy miasto jak księgę [...]. Najpierw więc jest to archeologia, opowieść o przyrastaniu budynków, ulic, drzew. W tej historii przeszłość i terażniejszość współistnieją na kształt palimpsestu, dyskutują z sobą i ustępują sobie miejsca. Nowe na starym; stare spod nowego²³.

W tekstach krytycznoliterackich wykorzystuje ona właśnie figurę księgi do analizy twórczości Artura Daniela Liskowackiego: „Struktura palimpsestu uprawomocnia każdą, najbardziej wątplą powieść terażniejszą. Bohaterowi dzisiaj wystarcza cudze wczoraj”²⁴. Również w twórczości literackiej badaczka korzysta z tego tropu. Przestrzeń Szczecina zarówno w *Bambino*, jak i w *Ku słońcu* staje się palimpsestem. Z pejzażu miasta najpierw znikają niemieckie nazwy ulic, zastępowane polskimi, a w miejsce secesyjnych, poniemieckich kamienic stawiane są komunistyczne bloki. Z przestrzeni całkowicie zostaje wyparta przeszłość niemieckiego Stettina, by miasto mogło stać się „piastowskim dziedzictwem”:

Jednak wchodzi bez zatrzymywania się po zdewastowanych schodach, nie patrząc na odrapane ściany, odsłaniające wszystkie warstwy, od przedwojennej farby GmbH Hempel Farben po lamperię z roku 1977²⁵.

W *Ku słońcu* bar Bambino, swoiste *axis mundi* powieści, przekształca się w wypożyczalnię DVD, tworząc kolejny palimpsest. Z miejsca spotkań, jakim był bar mleczny, w którym nawiązywano relacje, przestrzeń zmienia się w anonimowe miejsce, gdzie ludzie mijają się, by szybko wypożyczyć kasety.

²² E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 33.

²³ I. Iwasiów, *Miasto-Ja-Miasto*, Szczecin 1998, s. 16.

²⁴ I. Iwasiów, *Inna uległość. Trudne początki szczecińskiej lokalności*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 347.

²⁵ I. Iwasiów, *Ku słońcu*, Warszawa 2010, s. 12.

Wypożyczalna jest znakiem modernizacji przestrzeni, gdyż w mieście pojawiają się budynki służące nowym celom, wypierając tym samym klasyczne kina. Sugeruje wpływ kultury amerykańskiej (przeważać będą tu filmy produkcji hollywoodzkiej, a więc masowej), skierowanej do szerszego grona odbiorców. Nie jest zresztą jedynym sygnałem modernizacji przestrzeni Szczecina. W mieście pojawia się wiele tego typu miejsc:

Okolice kina podława, niby centrum, a niebezpiecznie, chłopaki w kapturach gotowi zawsze zejść drogę, Rab Bar i inne fast foody, tylko tych w mieście przybywa, kilka nowych centrów handlowych, zmieniające się co parę miesięcy sklepy, ogrodzenia wokół byłej Kaskady, zamykane zakłady pracy, plakaty wyborcze czekające na sprzątanie²⁶.

Figura palimpsestu składa się z różnych warstw, które odkrywa narrator²⁷. Te warstwy (obecne/nieobecne) odnajdziemy w przestrzeni Szczecina, zarówno miasta niemieckiego, jak i miasta po przełomie. To, co wyróżnia miasto, to pustka i ślad. Widać to na przykładzie baru Bambino czy Kaskady. Śladem po Kaskadzie, a w zasadzie po restauracji Haus Ponath²⁸, jest pusty plac, gdyż budynek spłonął w 1981 roku, jak pisze w *Miasto-Ja-Miasto* Inga Iwasiów:

Kto nie pamięta Kaskady? Jak spaliła się, nie od bomby, a odkurzacza. Jeszcze wieczorem tańczyły tam girlsy, rozbierały się podstarzałe artystki, polowały na klienta „dziewczynki”, jeszcze po północy pijani konsumenci wypełniali ten największy parkiet Szczecina, jeszcze tętnił tu seks, wyzwolony z ograniczeń zewnętrznego świata... Został plac, stopniowo zarastający straganami. Plan nieczytelny dla kogoś, kto nie zna alfabetu minionych zdarzeń²⁹.

Kaskada jest tu figurą jednocześnie śladu i pustki. Na placu, gdzie była Kaskada, powstała już nowa budowla: Galeria Kaskada – dom towarowy z barami szybkiej obsługi, labiryntami sklepów z odzieżą i biżuterią. Stała się ona imitacją tej poprzedniej, niestety tylko w nazwie. Nie ma tu już ekskluzywnych restauracji, porównywalnych z Kapitańską. Nie odbywają się występy estradowe z artystami przyjeżdżającymi zza granicy³⁰. Galeria odpowiada jedynie na potrzeby konsumpcyjne. To nowy wymiar miasta po przełomie, postrzeganego jako siedlisko zdegenerowanej kultury, opanowanego przez kulturę konsumencką, zachłyśniętego Zachodem (Rab Bar, fast

²⁶ Tamże, s. 139.

²⁷ M. Kaczmarek, „Dukla jak memento”, s. 77.

²⁸ K. Pohl, S. Biela, *Kaskada*, Szczecin 2011, s. 8.

²⁹ I. Iwasiów, *Miasto-Ja-Miasto*, s. 21.

³⁰ K. Pohl, S. Biela, *Kaskada*, s. 38–40.

foody)³¹. Szczecin cechowały na początku różnica, inność, wynikające z napływu repatriantów, którzy przywozili ze sobą własną tradycję – lwowską. To owa tradycja wyróżniała przyjezdnych, czyniła ich innymi i zarazem obcymi. W powieści *Ku słońcu* autorka przedstawia napływ do Szczecina zachodniej mody i popkultury, a tym samym ilustruje proces homogenizacji, a także implozji, w czasie której zacierane są granice między świętością a kiczem³². Obrazuje to scena zakupu trumny w domu pogrzebowym o dumnie brzmiącej nazwie „Arkadia”:

Jaką trumnę wybiorą państwo dla Drogiej Zmarłej? Jaką Mamusia życzyłaby sobie mieć trumnę? Czy dąb pasowałby do jej charakteru? Koloru oczu? Cery? Jaką kreację wybrali państwo na ostatnią drogę Drogiej?³³

Aliteracja w ostatnim zdaniu pobrzmiewa groteskową retoryką, w której nie liczy się zmarły, lecz zakup odpowiedniej trumny. Konsumpcyjny wydźwięk słów właściciela zakładu zaciera istotny sens, jaki wiąże się z godnym pożegnaniem zmarłego. Następuje reifikacja podmiotu, wynikająca z umieszczenia w centrum przedmiotu (trumny) jako elementu istotnie znaczącego. Sam tytuł *Ku słońcu* ma wydźwięk funeralny, gdyż „Ku słońcu” to nazwa ulicy Szczecina, która prowadzi na cmentarz Centralny. Dlatego antycypuje on nie tylko śmierć Uli, ale także „śmierć”, „rozpad” miasta, tego znanego i oswojonego, które zostanie przeobrażone w miasto ponowoczesne, miasto-labirynt, znaczone figurą obcego. Wspomnienia ulicy i domu rodzinnego będą interferowały z widzianymi obrazami innych metropolii: Barcelony i Berlina:

Magda usypia i ma ten najstraszniejszy sen o szukaniu drogi. Ucieka przez labirynt porzuconego miasta, wszystko w nim wygląda jak rejony śródmieścia w dzieciństwie, oficyny niewyremontowanych domów, do których bała się wchodzić; w niektórych mieszkały koleżanki z podstawówki przy Piastów. Jak w dzieciństwie, ale zwielokrotnione i poprzetykane urywkami innych miejsc i miast, budowlami nawarstwionymi bez końca³⁴.

Przestrzeń Szczecina ulega dekonstrukcji, zostaje pozbawiona stałych punktów odniesienia. Otwarcie granic umożliwi sprawniejsze przemieszczanie się po krajach Europy Zachodniej, a także zwiedzanie wielu miast, stolic, których obrazy i wspomnienia nakładają się na siebie. Nie ma już

³¹ *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, red. A. Gleń, J. Gutorow, Opole 2005, s. 26.

³² G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, tłum. L. Stawowy, Warszawa 2001, s. 225–228.

³³ I. Iwasiów, *Ku słońcu*, s. 265.

³⁴ Tamże, s. 230.

przestrzeni prymarnej, jedynej. Widok Barcelony, Berlina i Szczecina tworzy architektoniczny kolaż. Bohaterowie stają się przechodniami szukającymi swojego centrum. Cechuje ich uniemożliwiająca zakorzenienie mobilność, cechująca według socjologa Johna Urry'ego społeczeństwa „bogate w czas”, które „budują miejsca otwarte, pełne kosmopolitycznych możliwości”³⁵.

Szczecin jako miejsce autobiograficzne

Szczecin w twórczości Ingi Iwasiów można odczytać jako miejsce autobiograficzne. Kategoria ta wprowadzona została przez Małgorzatę Czermińską, która rozumie je jako „indywidualne miejsce pamięci”:

Pojęcie miejsc autobiograficznych odnośnie do literatury nowoczesnej, w której obrębie mają one charakter antropologiczny, są „tożsamościowe, znajome i historyczne”, jak pisze Augé. Stanowią przeciwieństwo nie-miejsca, pozbawionego indywidualności, jak utrzymany w ujednoliconym stylu hotel sieci o światowym zasięgu. Literackie miejsce autobiograficzne jest znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń³⁶.

Czermińska wskazuje na cechy konstytutywne swojej koncepcji: zetknięcie biografii i szeroko rozumianej twórczości z lokalizacją (geopoetyką)³⁷. Szczecin w utworach Iwasiów przywołany jest wielokrotnie, nie tylko w *Bambino*, *Ku słońcu*, ale także w *Miasto-Ja-Miasto*. W tej ostatniej pozycji, zbiorze esejów, autorka zdradza pewne fakty ze swojego życia: „Urodziłam się w domu przy nieistniejącej alei Piastów”³⁸. Miasto staje się w tej narracji podmiotem, indywidualnym bytem, poprzez który przesączają się biograficzne fakty, takie jak: data urodzenia autorki (1963 r.), dzieciństwo spędzone w domu przy alei Piastów, szkolne wspomnienia z Liceum Ogólnokształcącego nr 1³⁹, nauka na WSP⁴⁰. Ten autobiograficzny trop powtarza się także w kolejnych powieściach, w których często powraca obraz uniwersytetu, stanowiącego – jako miejsce pracy autorki – motyw kluczowy

³⁵ M. Dymnicka, *Od miejsca do nie-miejsca*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica” 2011, s. 43.

³⁶ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 188.

³⁷ Tamże, s. 183.

³⁸ I. Iwasiów, *Miasto-Ja-Miasto*, s. 21.

³⁹ Dane te pochodzą z eseju *Miasto*: „Pamiętam wiele, tylko po co, po co wspominać? Sara wyjechała do Izraela w 1968 roku. Ja urodziłam się w 1963 r.”, s. 21–27.

⁴⁰ I. Iwasiów, *Miasto-Ja-Miasto*, s. 36.

w jej biografii. Doświadczenie Iwasiów jako pracownika naukowego jest przez nią tematyzowane w opowieściach o konferencjach feministycznych i genderowych, w odwołaniach do pisanych wykładów (*Gender dla średnio zaawansowanych*)⁴¹ i erotyków, w informacji o pełnionej funkcji kierownika zakładu. Z kolei opis choroby w *Na krótko* jest prywatną opowieścią autorki o własnych zmaganiach z chorobą, a zawarte w tytule określenie „na krótko” odnosi się także do charakterystycznej fryzury noszonej przez autorkę. Autobiograficzna gra prowadzi jednak do interferencji kilku postaci. Jak zauważa Roma Sendyka:

Autobiografia autorki wplata się otwarcie także i w inną postać: profesor od analizy gender, Małgorzatę, która powtarza zawód i zatrudnienia (wykłady, granty, pisanie poezji) samej autorki. Wybór imienia (Małgorzata, Gosia) dla *alter ego* narratora miał już miejsce w tekstach Iwasiów⁴².

Autorka jest wszystkimi kobietami-bohaterkami naraz, jest Magdą, Małgorzatą, Sylwią jednocześnie. Obdziela je po trochu własnymi doświadczeniami, ukrywając się pod kobiecymi imionami. Byłby to zatem przykład prozy maski, w znaczeniu zaproponowanym przez Edwarda Balcerzana, który zauważa, że rozsiane w powieściach tropy biograficzne tworzą portret autora, ale swoiście zakamuflowany⁴³. Warto też zauważyć, że przestrzeń uniwersytecka jest wyznacznikiem powieści akademickiej, której usystematyzowaniem historycznym i gatunkowym zajmują się Ewa Kraskowska⁴⁴ i Jerzy Madejski⁴⁵. Miasto w twórczości Iwasiów opisane jest z perspektywy osobistej, a wyróżnione miejsca – uniwersytet, aleja Piastów, WSP – pełnią w biografii autorki znaczącą funkcję. Miasto w prozie Iwasiów prezentowane jest przez jej wrażliwość zmysłową, co stanowi według Czermińskiej kolejny wyznacznik miejsca autobiograficznego:

Zajmują ich [pisarzy – E.K.T.] pejzaże i przedmioty, pytają o wartość i sens, który mogą kryć w sobie kształty, kolory, dźwięki i zapachy, ruch i światło. Ciekawi ich widzialny świat, w którym odczytują jego różnorodność, piękną i dziwną albo straszną⁴⁶.

⁴¹ I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych*, Warszawa 2004.

⁴² R. Sendyka, *Miasto i ja, i miasto. O „Ku słońcu” Ingi Iwasiów*, „Pogranicza” 2010, nr 2, s. 83.

⁴³ E. Balcerzan, *Perehenia i słoneczniki*, Poznań 2003, s. 23.

⁴⁴ E. Kraskowska, *Dlaczego lubimy czytać powieści uniwersyteckie, ale nie lubimy ich pisać?*, „Pogranicza” 2008, nr 2, s. 66–77.

⁴⁵ J. Madejski, *Akademicy i literatura*, „Litteraria Copernicana” 2010, nr 1(5), s. 4–13. Cały numer poświęcony jest w zasadzie prozie akademickiej.

⁴⁶ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 188.

Autorka często korzysta z synestezji, by opisać towarzyszącą jej rzeczywistość. O ważnej roli zmysłów w twórczości Iwasiów pisze Roma Sendyka:

W dylogii Szczecin będzie właśnie tak pamiętany – ciałem. Oko ustępuje z uprzywilejowanego miejsca (będąc reprezentantem poznania racjonalnego) i do głosu narracja dopuszcza inne zmysły. Szczecin jest sferą smaków i zapachów, także dźwięków. Czasem ta sensualna sfera jest nostalgiczna („siadywała na niewielkim balkonie, wdychając zapach lip, zapach bzów, zapach maciejki, zapach piwonii, zapach kawy [...]”)⁴⁷.

Iwasiów projektuje miasto, które możemy zakwalifikować jako indywidualne miejsce pamięci⁴⁸, miasto osobiste⁴⁹, uzależnione od perspektywy i doświadczenia podmiotu. Jak zauważa w jednym z esejów: „Miasto każdego z nas, za każdym razem osobne. Moje miasto. Co z niego pamiętam? Fragment mojego miasto-życia”⁵⁰. Widziane miasto jest przestrzenią prywatną, związaną z indywidualną pamięcią. Pojawiają się zatem kluczowe dla narratorki punkty w przestrzeni, które są szczególnie waloryzowane. Osobisty wymiar miasta podkreślają często stosowane zaimki i określniki pełniące funkcję zawłaszczającą, m.in. „moje”, „osobne”. Nawijając do koncepcji mapy mentalnej urbanisty Kevina Lyncha, Andrzej Majer podkreśla psychologiczny aspekt tak traktowanego miasta, które określa jako „miasto w świadomości”⁵¹:

Każdy użytkownik, przekonywał Lynch, tworzy sobie w głowie mapę przestrzeni, po której się porusza, unikalną i własną, najczęściej nieświadomie i w toku codziennych czynności. Wyróżnia na niej miejsca i drogi przemieszczeń na podstawie obserwacji i doświadczenia, a stosunek do jakiegoś obiektu ujawnia i konkretyzuje dopiero w sytuacji pytania, wyboru lub konieczności kontaktu z tym obiektem. Mentalna mapa przestrzeni ciągle ulega zmianie, jest przekształcana i wzbogacana o nowe elementy⁵².

Taki rodzaj mapy wyłania się również z pisarstwa Iwasiów. Można wskazać na istotne punkty w przestrzeni miejskiej, jednak miejscem wyróżnionym, centralnym będzie uczelnia, która przywoływana jest w twórczości kilkakrotnie. To jednocześnie przykład architektonicznego palimpsestu.

⁴⁷ R. Sendyka, *Miasto i ja, i miasto*, s. 79.

⁴⁸ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 185.

⁴⁹ A. Majer, *Miasto osobiste*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica” 2011, t. 36, s. 24.

⁵⁰ I. Iwasiów, *Miasto-Ja-Miasto*, s. 21.

⁵¹ A. Majer, *Miasto osobiste*, s. 26.

⁵² Tamże, s. 27.

W *Miasto-Ja-Miasto* zostanie odtworzona historia Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Szczecińskiego, który zajął dawne pomieszczenia lazaretu wojskowych koszar, przenosząc swoją siedzibę z ulicy Tarczyńskiego⁵³. Budowę kompleksu wojskowego rozpoczęto w 1858 r., na miejscu dawnego fortu Prusy (pozostałości po Twierdzy Szczecin), gdzie stacjonował 34. Regiment Fizylierów im. Królowej Szwecji Wiktorii⁵⁴. Sale dydaktyczne znajdują się w dawnych sypialniach, a gabinety pracowników w dawnych pomieszczeniach sanitarnych. Ta zmiana funkcji i charakteru budynku opowiedziana w narracji pamięci jest przykładem metametafory magazynu⁵⁵. Przestrzeń uniwersytecka przedstawiona w *Na krótko* rozpoczyna również ważną debatę o funkcji i roli nauk humanistycznych w dzisiejszym systemie edukacyjnym: „Spadek zainteresowania [humanistyką – E.K.T.] ich kierunkiem w latach niżu demograficznego i w obliczu trendu marginalizującego ostatecznie nauki humanistyczne powodował konieczność ograniczania przydziałów”⁵⁶. Komentarz ten uświadamia, jaki status mają nauki humanistyczne, traktowane jako marginalne, rzadko dotowane, uznawane za nieprzydatne, zupełnie niepraktyczne, czego dowodem ma być także brak pracy po tych kierunkach. Autorka zastanawia się nad losem absolwentek studiów humanistycznych: „Jeszcze brały nisko płatne, dorywcze zajęcia, kończąc dodatkowe kierunki, ale już wiedziały, że nie mają przed sobą wielce korzystnych perspektyw”⁵⁷.

Miejsce dotknięte. Wilno

W powieści *Na krótko* Szczecin stanowi tylko tło i ustępuje miejsca bliżej nieokreślonego miastu Europy Wschodniej. Miasto to można zakwalifikować jako futurystyczne, dlatego że wydarzenia w nim opisane dzieją się w niedalekiej przyszłości. Świadczą o tym neologizmy technologiczne, pojawiające się w powieści (pexel, automatyzacja lingwistyczna, palmtop, x-Pod):

Jeszcze nie pachnie kawą, z okien nie dobiega dźwięk włączanych po otwarciu oczu telewizorów i domowych palmtopów; dostawcy dopiero wiozą bezpłatną gazetę reaktywowaną z chwilą wystąpienia z Unii [...]. Zainstalowane w poprzedniej dekadzie interaktywne ekrany miejskie nie zawsze dobrze działają,

⁵³ I. Iwasiów, *Miasto-Ja-Miasto*, s. 43–56.

⁵⁴ R. Czejarek, *Szczecin przełomu wieków XIX/XX*, Łódź 2008, s. 104.

⁵⁵ M. Kaczmarek, „Dukla jak memento”, s. 77.

⁵⁶ I. Iwasiów, *Na krótko*, s. 58.

⁵⁷ Tamże, s. 242.

nieruchomieją w kryzysie nazywanym progresją recesywno-impresywną, do łask wrócił tańszy papier. Nawet lepiej, na tych ekranach więcej było reklam niż informacji, namawiały do kupienia nieruchomości na Majorce, do wakacji w Emiratach Arabskich, do zmiany samochodu na hybrydowy⁵⁸.

O tym, że jest to miasto z przyszłości, świadczą także przemiany polityczne w kraju. W powieści *Na krótko* przedstawiona została bowiem wizja państw, które odchodzą z Unii Europejskiej z własnego wyboru, szukając dla siebie politycznej alternatywy:

W Rosji, na Ukrainie, w Czechach, w Gruzji, wszędzie. Także w małych kraikach, które wystąpiły na własne życzenie z Unii, choć poprzednio tak usilnie zabiegały o akcesję⁵⁹.

Byłby to zatem przykład *political fiction* i o takiej interpretacji mówi Iwasiów w jednym z wywiadów:

W *Na krótko* opisałam pozorną przyszłość. W rzeczywistości są to jej najbliższe konsekwencje. Dotykam w niej pewnych zjawisk, w których już żyjemy i na które się zgadzamy. My przecież już funkcjonujemy w tym sztafażu technologicznym. [...] Nie jest wykluczone, że jeżeli dziś zgadzamy się na eurobiurokratyzację, to za chwilę nie zgodzimy się na eurosprawozdawczość. Jeżeli szukamy gatunku dla tej powieści, to jest to zdecydowanie bliżej *political fiction*, chociaż nie można obiecywać czytelnikom żadnego *fiction*, bo jest to zaledwie próba wejścia w jakąś konwencję świata przyszłości⁶⁰.

Odejście z Unii jest postrzegane pozytywnie przez bohaterów: „Unia? Wiadomo, po co jesteśmy potrzebni Unii. Wystąpienie z niej było drugim wyzwoleniem”⁶¹. W powieści *Na krótko* istotny jest zarówno kontekst polityczny, jak i topograficzny, co pozwala umiejscowić ten utwór w obszarze „polityki miejsca”:

Polityka miejsca to sfera imagologii lub, by posłużyć się terminem Edwarda Saida, geografii imaginacyjnej (*imaginative geography*), a więc kwestia znaczenia literackich reprezentacji przestrzeni w tworzeniu imaginarium ważnego dla obrazu lub konstruowania tożsamości etnicznych, narodowych, społecznych, płciowych⁶².

⁵⁸ Tamże, s. 28.

⁵⁹ Tamże, s. 63.

⁶⁰ A. Król, Z *Ingą Iwasiów, autorką „Na krótko” rozmawia Anka Król*, http://www.feminoteka.pl/readarticle.php?article_id=1184 [dostęp: 26.10.2012].

⁶¹ I. Iwasiów, *Na krótko*, s. 300.

⁶² E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 36.

Proces wyzwalania się tożsamości etnicznych zauważyć można również na kartach tej powieści. Po zdobyciu niepodległości przez Litwę w 1991 roku⁶³ wprowadzono nową walutę, zastępując rosyjskiego rubla litem⁶⁴, a także wrócono do języka litewskiego, przywrócono nazwy ulic, prowadząc tym samym do derusyfikacji języka. Jednak zdobycie niepodległości, próby odcięcia się od polityki Rosji nie spowodowały, że kraj zaczął funkcjonować jako odrębny ze swoją kulturą i tradycją:

Ekspedientki w eleganckich sklepach, obsługa hoteli, uliczni sprzedawcy w kurtkach – wszyscy rozpoznawali w nich Rosjan. Nie widzieli różnic, nie przychodziło im do głowy, że istnieją jakieś kraje na wschód od Zachodu (malowane na jakichś, Bóg wie jakich mapach), gdzie są zróżnicowane narzecza. [...] Nikt w tej zadowolonej z siebie Europie i poza nią nie zauważył, że z molocha odpadły całkiem duże połacie ziemi ze swoimi zwyczajami i językami⁶⁵.

Miasto przedstawione w powieści *Na krótko* jest zatem futurystyczne i – zdawałoby się – całkowicie fikcyjne (akcja toczy się w bliżej nieokreślonym, nienazwanym mieście, w którym sytuacja geopolityczna nie odnosi się do stanu rzeczywistego). Jednak po głębszej analizie miasto ukryte za fasadą literackiej projekcji przypomina Wilno:

Pod koniec tygodnia zdobywa się na odwagę, opuszcza Stare Miasto, przekracza jeden z mostów na większej rzece. Utrzymuje marszowy krok, chcąc już, już zobaczyć drugą stronę, usytuowane tam wyższe domy, biurowce, wkomponowane w starą zabudowę kamienice, nowoczesne apartamentowce spoglądające na te dziewiętnastowieczne budynki⁶⁶.

Charakterystyczna topografia – Stare Miasto, drapacze chmur, rzeka – to typowe wyznaczniki innych stolic Europy. Jednak to miasto jest wyjątkowe ze względu na zbiory poloników i kościoły, w których msze odprawiane są po polsku. W domyśle czytelnika pojawiają się dwa główne miasta Kresów: Lwów i Wilno, które szczytą się jeszcze ogniskami polskiej kultury. Obraz rzeki dzielącej Stare Miasto od nowoczesnego wyklucza Lwów. Podpowiedzią, że może być to Wilno, jest przytoczony fragment książki opublikowanej w *Pograniczach* pod znamienym tytułem: *Chłodnik litewski*⁶⁷. Miasto zyskałoby zatem wymiar materialny (topograficzny), jak i futurystyczny (miasta

⁶³ P. Lossowski, *Litwa*, Warszawa 2001, s. 233.

⁶⁴ Tamże, s. 239.

⁶⁵ I. Iwasiów, *Na krótko*, s. 299–300.

⁶⁶ Tamże, s. 101.

⁶⁷ I. Iwasiów, *Chłodnik litewski (fragment nowej powieści)*, „Pogranicza” 2010, nr 4, s. 35–37.

z przyszłości). Małgorzata Czermińska wśród miejsc autobiograficznych wyróżnia m.in. miejsce dotknięte. Miasto z powieści *Na krótko* można zaliczyć właśnie do tego typu:

Wreszcie miejsce dotknięte jest też poznane w podróży, ale tylko przelotnie, zazwyczaj jednorazowo. Jakoś zasłużyło sobie na uwagę, coś w nim pisarz dostrzeża, zapamiętuje nazwę i realia, opisuje, i to nie tylko w dzienniku, liście z podróży, reportażu czy wspomnieniu, ale także w jakimś utworze, wprowadza do własnej twórczości, lecz jeszcze nie przetwarza w miejsce wybrane, do którego się znacząco, wielokrotnie, z ważnym pisarskim i osobistym skutkiem powraca⁶⁸.

Miasto przedstawione w *Na krótko* jest zakamuflowane i nienazwane. Jednak w zapiskach autobiograficznych mówiących o mieście pojawiają się konkretne toponimy (Wilno) i charakterystyczne dla niego zabytki (Ostra Brama):

Nie przepadam za chłodnikiem jako zupą-niezupą, surowizną mrozącą znerwicowany żołądek, jednak jak mus to mus. Od razu pierwszego dnia zamawiam chłodnik, wyciąg z buraka zalany jogurtem, posypany szczypiorem i wiosłując łyżką aż do dna. Otoczenie przyjemne, starówka odnowiona, kelnerzy uprzejmi, turystów niewielu, choć za to głośni, bo w końcu są u siebie, gdy zanoszą modły po polsku pod Ostrą Bramą. Więc obiecuję sobie sceptyczny dystans, ponieważ Kresy zawsze traktowałam jako mit niebezpieczny, dałam temu wyraz pisząc pierwszą książkę, czyli „Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Próba feministyczna”. Co prawda u Odojewskiego to Ukraina, a nie ma nic gorszego niż generalizacje, natomiast wszelkie mitologie warto podkopywać⁶⁹.

Mamy zatem literacki opis miasta w *Na krótko* i ten wspomnieniowy, topograficzny. Znaczący jest także fakt, że Wilno było zwiedzane kilkakrotnie⁷⁰ przez autorkę i zostało wybrane ze względu na pewne istotne cechy:

Najlepsze są tu poranki. Nawet pracownicy kawiarni i marketów nie zaczęli sprzątać swojego terenu, pracują nieliczne sklepiki, w tym piekarnie i kioski; wózki przed hipermarketem Prohima stoją w paradnym szyku, stukają kosze na śmieci przed biurkami, a za rogiem buczy śmieciarka zbierająca urobek z prawej strony ulicy⁷¹.

⁶⁸ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 198.

⁶⁹ I. Iwasiów, *Chłodnik 3*, <http://www.ingaiwasiow.pl/blog/chlodnik-3> [dostęp: 22.12.2012].

⁷⁰ Wilno wspomniane jest kilkakrotnie pod różnymi datami, zob. <http://www.ingaiwasiow.pl/blog/chlodnik-3>.

⁷¹ I. Iwasów, *Na krótko*, s. 26.

Miasto w powieści określone jest jako „mniejsze, uboższe”, ale „swojskie”⁷² (to znacząca waloryzacja), a narracja prowadzona jest tu z perspektywy sentymentalno-nostalgicznej. Bohaterka widzi je przez pryzmat komunistycznej przeszłości, dlatego w jej relacji pojawiają się liczne przedmioty, które przywołują pamięć tego okresu:

Uśmiecha się do siebie na wspomnienie ery chińskich zupek, kabanosów, krakersów wożonych w walizce. Pamięta smak fanty kupionej przez bliskiego mężczyznę podczas służbowego wyjazdu do Amsterdamu. Mój Boże, fanta, nie szampan, smakowała poświęceniem, miłością i luksusem⁷³.

Siedzi w nim [w parku] parę godzin, czytając powieść obiecującego prozaika (obietnica raczej niespełniona), jedząc kupione w małej lodziarni lody dwusmakowe, pijąc oranżadę z butelki z kapslem imitującym te najbardziej tradycyjne, porcelitowe⁷⁴.

Przedmiotami, na wspomnienie których bohaterka „uśmiecha się”, są więc: porcelitowe kapsle, oranżada, krakersy, „polewaczki pamiętające czasy Stalina”, gumy donald. To, co przyciąga jej uwagę, jest ściśle związane z przeszłością, tradycją i zwyczajnością: staroświeckie kina, bary bistro, cepelie, regionalne jedzenie (chłodnik litewski) i te całkiem polskie: kwas chlebowy. Wydaje się, że powrót w powieści do tego, co tradycyjne (mapy, papierowego wydania gazety), jest wyrazem tęsknoty za przeszłością i jednocześnie alternatywą wobec technizacji i globalizacji: „Ruta nie lubiła polityki, ale decyzja o odłączeniu wydała jej się słuszna. Nie potrzebowali tu tego galopu donikąd. Mieli własną tradycję”⁷⁵.

Przestrzeń Szczecina w *Bambino* i *Na krótko* ulega metamorfozie, jednak koncepcja cyklu przestrzennego⁷⁶ spaja różne wizerunki miasta. Szczecin z dominanty przestrzennej staje się tłem dla toczących się w Europie wydarzeń. O ile bowiem *Bambino* możemy zakwalifikować jako powieść regionalną, o tyle *Na krótko* jest powieścią o Europie. Poszczególne części charakteryzuje następstwo wydarzeń i wątków fabularnych, powtarzają się postacie, kluczowe miejsca. Bohaterami akcji rozpoczynającej powieść są napływający do powojennego Szczecina repatrianci ze Wschodu, Poznania, a bohaterami

⁷² Tamże, s. 269.

⁷³ Tamże, s. 97.

⁷⁴ Tamże, s. 267.

⁷⁵ Tamże, s. 30.

⁷⁶ E. Wiegandt, *Prozatorskie cykle przestrzenne: „Ludzie stamtąd” Dąbrowskiej, „Nowele włoskie” Iwaszkiewicza, „Opowieści galicyjskie” Stasiuka*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 337–350.

wydarzeń zamykających fabułę są potomkowie powracający na Wschód, co tworzy kompozycyjną ramę.

From the Place of Memory to an Autobiographical Place. The City in Inga Iwasiów's Prose

Summary

The article constitutes an attempt at outlining the motif of the city in the work of the Szczecin writer and literary critic Inga Iwasiów. Analysing Iwasiów's novels, the author refers, among others, to the concept of Pierre Nora's "realms of memory" and Małgorzata Czermińska's "autobiographical place", as well as the concept of the text as a palimpsest.

Mariusz Jochemczyk
Uniwersytet Śląski

„Dobrze byłoby też wyjechać do Stanów”.
(Dwie?) Ameryki Jacka Podsiadły

„fascynuj mnie, Ameryko”¹

Stany, Stany – hajowa jazda...

„Zawsze już będę wędrował do jakiejś Ameryki” – oto swoiste *credo* poetyckie twórcy, o którym chciałbym tutaj mówić. Deklaracji tej nie osłabia nawet użyty w funkcji epitetowej zaimek nieokreślony: poszukiwana będzie przecież w tej poezji zawsze jakaś wersja wciąż tej samej Ameryki – mitycznej enklawy „Chlebem i Wolnością” [*** [Dobre lata siedemdziesiąte], WZ I, 236] płynącej, pożądanej przez tylu odmieńców i wyrzutków zamorskiej ziemi obiecanej, solarnej krainy skąpanej w promieniach słońca, przeglądającego się w perspektywie coraz bardziej odległego (niegdyś Dziekiego) Zachodu. Użyta przed chwilą akwatywna metaforyka wolnościowego „pływu”, „zamorskiego” ładu i solarnej „kąpieli” nie stanowi tu zwykłego stylistycznego ozdobnika – wszak falisty ruch, łagodny przepływ czy życiodajne fluktuacje macierzyńskich energii kojarzyć będą się w przypadku tekstów Podsiadły nieodmiennie z regresywnym powrotem do – jeśli można poigrać słowami – „zjednoczonego stanu” dziecięcej, przedustawnej, arka-dyjskiej błogości:

¹ J. Podsiadło, *** [Dobre lata siedemdziesiąte], *Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 1998, s. 236. W dalszej części szkicu, kiedy korzystam z niniejszej edycji, stosuję skrót WZ I lub WZ II, podając tytuł utworu i odpowiedni numer strony.

Nad Wielkimi Jeziorami mojej wyobraźni
ludzie mają złote serca, rzeki płyną mlekiem.

[*** *[Dobre lata siedemdziesiąte]*, WZ I, 237]

Jeśli przyjąć, iż owe *united states of felicity* dobrze definiują odległe czasy dzieciństwa i wczesnej młodości (w planie historii osobistej możemy mówić o wywołanych mottem: „dobrych latach siedemdziesiątych” – *** *[Dobre lata siedemdziesiąte]*, WZ I, 236) – to jankeska fantazja, westernowa etyka i wolnościowy portret mieszkańców nieobjętej prerii chronią skutecznie „Wielkie Jeziora” dziecięcej wyobraźni przed „bladą twarzą” peerelowskiej rzeczywistości:

Wsparty o strzelbę Daniel Boone czuwał pod poduszką
nad moimi snami, rano zostawiałem go w obozowisku i zamiast do szkoły
wybierałem się na łowy, zwykle polując na jabłka
w sadzie obok plebanii. Nie przerażały mnie blade twarze
Gierka i Jaroszewicza na ekranie telewizyjnym,
plemiona zjednoczone przez Tecumseha, z którym co wieczór
siadałem przy ognisku rozpalanym z worków po cementcie,
w każdej chwili gotowe były na mój rozkaz wykopać topór wojny.
Dopiero po kilku latach zauważyłem, że słowa „czerwony brat”
brzmiały w ustach dorosłych ironicznie, ale nawet
„Solidarność” wydawała mi się z początku czymś w rodzaju
Sprzysiężenia Czarnej Wydry, a Andy Warhol do dziś
kojarzy mi się z warchołami z Radomia i Ursusa.

[*** *[Dobre lata siedemdziesiąte]*, WZ I, 236]

Nawet przechowane w pamięci klasyczne melodie i słowa amerykańskich pieśni² zyskują (modelowane stereotypowymi obrazami) lokalnie uproszczone translacje (w poniższym przypadku: o meteorologiczno-florystycznym „nachyleniu”), wersje zmieniające zasadniczo pesymistyczne wydźwięki oryginałów:

Moja siostrzenica w bananowej spódnicy
Od rana do wieczora nucila przebój „Nigdy ponoć deszcz nie pada
w Kalifornii, tu banany lecą z nieba tak jak deszcz” [...].

[*** *[Dobre lata siedemdziesiąte]*, WZ I, 236]

² W tym wypadku Podsiadło sięga po fragment popularnej w latach 80-tych w Polsce przeróbki słynnej amerykańskiej piosenki, gdzie zupełnie dowolnej parafrazie poddano przebój Alberta Hammonda i Mike’a Hazelwooda (*It Never Rains in Southern California*), utwór o niekoniecznie radosnym przesłaniu.

Choć współczesny, utrwalony w sparafrazowanej wersji (cytowanej przez poetę) pieśni, popkulturowy mit Ameryki każe widzieć w niej³ nowy biblijny Kanaan, ziemię, na którą spada słodka deszcz „bananowej manny” – to jednak Podsiadły ma pełną świadomość bezpowrotnej utraty kluczy do królestwa „ludzi o złotych sercach”, mieszkających nad rozlewnymi „rzekami płynącymi mlekiem”. Wie, iż „nigdy nie znajdzie szlaku wiodącego / z powrotem na tamte prerie”. Wszak „czatownie i wigwamy, do których nie umie już wrócić” [*** [Dobre lata siedemdziesiąte], WZ I, 236], stoją puste. Wyprowadzili się z nich dawni szlachetni mieszkańcy kontynentu: Ralph Waldo Emerson i Henry David Thoreau, Tecumseh i Siedzący Byk, Daniel Boone i Thomas Jefferson.

Zerwanie duchowej wspólnoty z tymi, którzy stanowili o sile amerykańskiego etosu: lojalności, odwagi, honoru, krytycznego myślenia i obywatelskiego nieposłuszeństwa (etosu utrwalonego emocjonalnie w prywatnym doświadczeniu poety – nieomalże z tą samą siłą! – przez młodzieńcze lektury Jamesa Fenimore’a Coopera i romantycznych transcendentalistów), należy zapisać po stronie tyleż win indywidualnych, co wspólnotowych zaniedbań większości ludzi europejskiego Zachodu.

I właśnie ten swoisty wyrzut sumienia rządzi dosyć silnie wyobraźnią poety, która żyje (jeśli tak można powiedzieć) „pod dyktando” owej przewiny – inspirowana jest i kierowana czymś, co można by nazwać permanentną fascynacją *the american way of life*.

Ślady owej wyobraźniowej marszruty znaczą karty wielu wierszy „Jacka Po” i układają się w najróżniejsze porządki sensów. Łatwo też dostrzec to, co składa się na życiowe rytmy lirycznego gospodarza utworów: światy jego lektur i fascynacji muzycznych, znaki ideologicznych wyborów i trajektorie – takich, a nie innych – preferencji politycznych, rankingi ulubionych filmów i wskazania miejsc, do których warto uciec (lub do których należy pielgrzymować). Wreszcie – *last but not least* – także rysowane w poezji zręby prywatnej filozofii Drogi i osobiste fragmenty miłosnego dyskursu nie wymykają się zarysowanej przed chwilą wyobraźniowej „skazie”⁴.

Zacznijmy od rozpoznań najprostszych – temporalnych. Nieprzypadkowy wydaje się (dajmy na to) fakt, iż dobowy rytm życia protagonisty

³ Przynajmniej w przededniu przełomu roku 1989, jaki dotknął tereny Europy Środkowo-Wschodniej. Wtedy USA jawiły się jeszcze – w szeroko pojętej opinii publicznej tamtej części świata – jako kraj bezkrytycznej tęsknoty i „ślepej miłości” (cytowany fragment pochodzi z wiersza, który datowany jest na 17–18 kwietnia 1989 roku).

⁴ Wypada zauważyć, iż pisane wielką literą słowa Droga i Miłość to dwa podstawowe „zaklęcia” tej poezji. Szerzej kwestię analizuje Piotr Śliwiński. Zob.: tegoż, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 154–156.

animuje od samego rana „wrzask / Jima Morrisona” zawieszony „na jednej z radiowych częstotliwości”⁵. Także o „szóstej rano, fioletowym brzaskiem” [Tonik, WZ II, 244], choć już w innym porządku tomikowych kompozycji, rozpoczyna on boski (pierwszy) dzień tygodnia od wypicia świętecznego, cudownego eliksiru – „herbaty mocnej jak przęśła Golden Gate”. Towarzyszy temu swoiste „słowo na niedzielę”, gnomiczne przytoczenie przybierające kształt (oczywisty patronat Jima Jarmuscha) uwagi o roli *tea and cigarettes* w procesie twórczego przyrostu „wierszy / typu ‘robię to i tamto’” – artefaktów powstałych z ducha nowojorskiej szkoły poetów [Kolejny list do Pawki Marcinkiewicza z kolejnego nowego miejsca, WZ I, 89].

O ile fioletowy brzask poranka witają wrzaskliwe melodie Jima Morrisona, o tyle „nocne straże” tej poezji nadchodzą zwykle w rytmie tańca ducha, powoływanego do życia magnetycznym głosem mieszkanki⁶ – innego nowojorskiego adresu – widmowego Chelsea Hotel [Gross Rozalin, WZ I, 305] lub przy akompaniamencie kolejnego akustycznego „patrona” tej poezji, Boba Dylana. Przywołać w tym miejscu można inicjalne wyznanie autorskiego podmiotu jednego z wczesnych wierszy, który „jadąc pociągiem przytulony do szyby / zaciągniętej fioletową chustą nocy”, rozmyśla ekumenicznie („przy muzyce Dylana oszukującej głód / jak umiejąca postępować z nędzarzem ladacznica”) zarówno o przyjaciółach, jak i „wierszach Snydera, Brautigana i Pattena” [Plastry miodu w piersiach, WZ I, 223].

Świadomy, iż „świat kręci się w przeciwną stronę / niż stare płyty Dylana”, a dorastające dzieci późnej nowoczesności „chcą (już tylko) muzyki pop” [Post hippie, WZ I, 199], mierzy tętno upływających dni i lat inną akustyczną miarą: „śpiewa w duecie z Lindą Ronstad smutne hiszpańskie ballady” [Noc nr 90, WZ II, 13], łowi uchem sferyczne pienia „osobliwych, przyjaznych i rozpuszczalnych” [List do Anny Marii – pocztą podziemną, WZ I, 92] aniołów – eterycznych kantorów z pieśni Laurie Anderson, starannie śledzi frazy „coraz smutniejszych” protest-songów Tracy Chapman. I choć różni tylko „pojedyncze słowa *the dream of America* albo *suicide*” [Wiązania, WZ II, 288] – to ich wydestylowana radykalną selekcją moc zaświadcza o równie radykalnym profilu psychologicznym słuchacza⁷.

⁵ J. Podsiadło, *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1998, s. 244. W dalszej części jako WZ II wraz z odpowiednią paginacją.

⁶ Chodzi oczywiście o Patti Smith, dyskretną „towarzyszkę” wielu lirycznych sytuacji aranżowanych przez autora *To All the Whales I'd Love Before*.

⁷ Radykalizm ów wspiera deklarowana jawnie [WZ I, 82] miłość do głosu i „bojowej”, emancypacyjnej sztuki uprawianej przez Chapman.

Zauważmy, iż dominacja amerykańskiej „audiosfery” w prywatno-poetyckim świecie Jacka Podsiadły nie podlega najmniejszej dyskusji. Osobisty metronom poety zawsze odmierza ten sam mocny rytm: jest precyzyjnym mechanizmem zegarowym, wybijającym upływ poszczególnych godzin i dni na jednolicie nastrojoną, anglosaską nutę. Dałoby się zresztą wspomnianą obserwację wyzyskać i w odmiennym, rozszerzającym kontekście. Wydaje się bowiem, iż podobnym prawom (nazwijmy je: „dyskretnej semantyzacji”) podlega także kreowana przez Podsiadłą poetycka przestrzeń. Można by w takim wypadku mówić o względnie jednolitym chronotopie lirycznym, zbudowanym na trwałych i solidnych „topograficznych fundamentach”, gdzie takie geograficzne obszary węzłowe, jak: Kalifornia, Hollywood, Floryda, Nowy Jork, Wielkie Jeziora, ogromne połacie Midwestu czy upalna Arizona, stanowią już to kartograficzne refleksy dobrostanu, już to optymalne wzorce gospodarowania przestrzenią, będące gorzkim wyrzutem dla zdegradowanego zasobu przaisnej, polskiej rzeczywistości.

I dzieje się tak nie tylko wtedy, gdy tęsknota dyktuje poecie cokolwiek pretensjonalne listy do wymagowanej kochanki (Anny Marii), gdy każe pieczętować je stemplem miłosnej poczty nad brzegami Missouri, by finalnie wszystko przywdziać w nieco przetarty kostium szamańskiej egzaltacji:

Tak, kiedy jesteś daleko, jestem Indianinem
z plemienia Huichol albo Choctaw, który wysysa miąższ
z kaktusów peyotl albo tańczy w ekstazie tęsknoty
przebrany za niedźwiedzia, i modłę się do słońca,
by nas nie opuszczało.
Niebo staje się czarne.
Czarne są resztki kawy na dnie filiżanki.
Tak samo czarne są herbaciane fusy na dnie nadpękniętej szklanki.
To jest moja Missouri, moja Rio Grande.

[*List znad Missouri do Anny Marii*, WZ I, 391–392]

Ani także wtedy, gdy w akcie egzystencjalnej rezygnacji wolałby mactecznikiem obolałego życia uczynić po równo: dziewicze okolice Rzeki Czerwonej i malownicze brzegi Winnipeg – krainy bardzo przyjaznej komuś, kto „w dupie ma państwowe mienie” i „pilnuje przede wszystkim siebie” [*List z nowego miejsca do Pawki Marcinkiewicza*, WZ I, 356]. W każdym razie mowa będzie o ziemi bardziej przyjaznej niż okupowana dla zarobku stróżówka, w jakimś nieznośnie nudnym polskim mieście [tamże, 357].

Praca poetyckiej wyobraźni Podsiadły posiada jednak o wiele większy rozmach, niż mogłyby o tym świadczyć dwa powyższe przykłady. „Amerykański chronotop” przetwarza i moderuje – jeśli tak można powiedzieć –

całe połacie rodzimej rzeczywistości i pozwala widzieć ją w zupełnie nieoczekiwanych wariantach.

Oto kilka przykładowych metamorficznych ujęć lokalnego kontinuum czasoprzestrzennego, gdzie nawet apolityczny z pozoru „błękit nieba jest tak nasycony sobą, że mógłby kandydować / do fotela prezydenta Stanów Zjednoczonych” [*Żaba*, WZ I, 186]. Innym razem „wróbel lądujący na betonie” w upalne południe „zerka z ukosa” niczym Whartonowski „birdy w ostatnim wcieleniu” [*Pijalnia piwa*, WZ I, 229]. Czasem krzycząca pod oknem czteropiętrowego bloku (echo dopowiada Koheletowe zaklęcia) mała dziewczynka ma „w swej twarzy coś z / Jane Fondy w pewnym westernie” [*Mała (a jednak mająca w swej twarzy coś z Jane Fondy w pewnym westernie) dziewczynka krzyczy pod oknem czteropiętrowego bloku*, WZ I, 196]. Innym razem tylko pomniejszona dawka alkoholu nie pozwala protagoniście wiersza *Pijalnia piwa* dostrzec w kanadyjkarzu „klęczącym na jednym kolanie” i płynącym dziarsko w nurtach Wisły:

[...] Indianina ze szczepu Ottawa
prującego spokojne wody jeziora Erie dziobem
wydłubanego w pniu canoe.

[*Pijalnia piwa*, WZ I, 230]

Choć już „grupę tubylców” koczującą „przed blokiem, na plastikowych krzesłach, / w cieniu pojedynczego drzewa, przy grillu” rozszyfruje nieomylnie jako „ponurą karykaturę obozu pod gołym niebem Szoszonów [...]”⁸.

Właściwie liryczny podmiot tych wierszy – bez względu na to, w jakim miejscu poetycznej sceny aktualnie się znajduje – wciąż od nowa indagowany jest przez łagodnie mrugające jankeskie znaki. Jego zmysły atakuje zarówno: dyskretnie złożona na politurze telewizyjnego odbiornika „pocztówka z Chaplinem” [*Pochłania nas otchłań*, WZ II, 355], nudny film z Seanem Connerym i Michaeliem Cainem [*Dwie godziny*, WZ I, 385], jak i klasyczny „amerykański wyciskacz łez” à la *Sprawa Kramerów* [*Partyzantka*, WZ I, 250]. Nie może on – nawet gdyby bardzo tego chciał – wyrugować ze swego świata, łatwo wyczuwalnej, pokoleniowej słabości. Wciąż (na nowo!) zafascynowany jest:

⁸ Cytowany fragment wiersza *** *Wstałem o piątej...* pochodzi z wydanego w roku 1999 tomu *Wychwył Grahama*. Por.: J. Podsiadło, *Wiersze zebrane*, wyd. 2 uzupełnione, Warszawa 2003, s. 340. Dodajmy na marginesie, iż nader intrygującą wykładnię wielu możliwych tekstowych autoprezentacji i masek „ja” w kontekście (i linearnym, wersowym następstwie) przywołanego fragmentu „indiańskiego” obrazka rodzajowego daje Joanna Orska w studium *Sezon na leszcza. Autentyk w poezji Jacka Podsiadły*. Zob.: tejsze, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 47–48.

szaleństwem Kerouaca latającego jeansy kolejnymi fragmentami powieści pisanych na kolanie, chudą sylwetką Jodie Foster walcem drogowym miażdżącym płyty Cata Stevensa, strzałką szybkościomierza wskazującego ponad sto mil na godzinę, której nie przeżyje zakochany James Dean z wbitą między żebra kierownicą, łobuzerską twarzą Jackie Coogana, kiedy ciska kamieniami w szyby a na widok policjanta pryska jak mit.

[*** *[Dobre lata siedemdziesiąte]*, WZ I, 237]

Jego ulotny, tomikowy żywot znaczy tyleż nieklamany podziw dla Jassie Jamesa, Willy'ego Boya i Roya Rogersa [por. *This land is your land, this land is my land...*, WZ I, 218; *Powiedz im, że Willy Boy był tutaj*, WZ I, 227; *** *[Byłem dzieckiem, rządziło mną]*, WZ II, 358], co litanijna troska o los anonimowego „taksówkarza z Pittsburga, który strzelał do ludzi na ulicy” [*** *[jest sporo pustych butelek z nalepkami Okocim Special Beer]*, WZ I, 287]. Charakteryzuje go zarówno bezkrytyczna miłość do pacyfistycznego stylu życia właściwego Jamajce i Kalifornii – dwóm irenistycznym republikom, „dwóm zbuntowanym siostram, (które) / nie straciły na wojnie nikogo” [*Dobre wiadomości*, WZ I, 146] – jak też niesłabnąca admiracja dla „ckliwej brutalności” i „mdłej flegmy” [*Powiedz im, że Willy Boy był tutaj*, WZ I, 227] bohaterskich stróżów prawa spod znaku inspektora Harry'ego Callahana.

To subtelny czytelnik anglosaskiej literatury, znawca pism Cummingsa, Steinbecka, Snydera, Brautigana, Keseya, Pynchona, Bly'a, ale także: programowy abnegat, surowy naturszczyc, „martwy” – dla kochającego życie filistra – outsider. To ktoś, kto od lat z olimpijskim spokojem uprawia jakże dziwaczny „dwubój klasyczny: / czytanie wierszy Jeffersa i leżenie trupem” [*Staroświecki dwubój*, WZ II, 247].

I właściwie można by w tym miejscu obojętnie wzruszyć ramionami – cóż bowiem wynika z zaprezentowanych powyżej lirycznych wypisów, czego nie zauważyłaby już dużo wcześniej literacka krytyka?⁹ Że dopokąd „amerykańskiego perkalu” staje – w najlepsze tka się nieprzychylna mieszczań-

⁹ O związkach poezji Jacka Podsiadły (a także: całego pokolenia „bruLionu”) z szeroko pojętą tradycją – szczególnie angloamerykańską – pisano wiele. Por.: J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*, Warszawa 1996, s. 133, 136–141. Warto przypomnieć też uwagi Pawła Marcinkiewicza o Podsiadłowym „etapie parafrazy”, kiedy to poeta ze szczególnym zapalem przyswajał zdobycze amerykańskiej poezji lat sześćdziesiątych i brytyjskiej *pop-poetry* (zob.: P. Marcinkiewicz, *I ja pobiegłem w tę mgłę: o poezji Jacka Podsiadły*, w: J. Podsiadło, *I ja pobiegłem w tę mgłę*, Kraków 2000, s. 5). O roli „starych poetów” (Whitmana, Lindsaya, Sandburga, Frosta) i wpływie tradycji *beat generation*, a także „szkoły nowojorskiej” na poetycką dykcję Podsiadły pisał swego czasu Piotr Bratkowski.

skiemu myśleniu opowieść spóźnionego bitnika? Że usytuowanie wierszowego protagonisty w „świecie położonym między kontrkulturą a kulturą masową” nie sprzyja „kulturowaniu i pogłębianiu własnej pojedynczości” oraz „duchowości”?¹⁰

Cóż wreszcie odkrywczego w praktyce poetyckiego tasowania i łączenia efektownych „klisz i kalk” wypreparowanych przez zamorskie mass media, a utrwalonych mocno w wyobraźni zbiorowego konsumenta i po tej stronie oceanu? Czy „amerykański sen” Jacka Podsiadły to coś więcej niż tylko kolażowe projekcje zblazowanego (i kwestionującego zastane, kanoniczne dystynkcje) uczestnika – nastawionej już tylko na ludyczną zabawę – ponowoczesnej ideo-sfery? Retoryczność czterech pierwszych interrogacji nie wymaga stanowczej odpowiedzi. Na ostatnie z postawionych pytań negatywnie replikuje Stanisław Stabro, w swym syntetycznym artykule opisującym kontrkulturowe fascynacje poety:

Chcąc wyrazić bunt wobec kanonów kultury wysokiej, stosuje Podsiadło poetycką technikę „kulturowego synkretyzmu”, w ramach której wartości z różnych poziomów kultury brane są przez niego w postmodernistyczny nawias. W *Obecnym nieobecnym* na przykład Pocahontas, bohaterka kultury masowej, sąsiaduje z van Goghem, Alice Lidell z Janis Joplin, a podmiot liryczny, disc jockey „w nie bardzo podłym mieście” przeprowadza wywiad z Maksymilianem Kolbem w komorze śmierci i stoi ze Stachurą „przed słońcem na kolanach”¹¹.

Fakt radosnego (tekstowego) zbratania Pocahontas, Myszki Miki i Kaczora Donalda z luminarzami światowej kultury sprawia, że wspomniany przez Stabrę „postmodernistyczny nawias” wydaje się na tyle szeroki, iż łączyć może właściwie wszystko ze wszystkim. Trudno mieć zatem pretensje do poety o to, że pisze wiersze, w których rezolutne mupety i smerfy siedzą zgodnie na kolanach – powiedzmy – Richarda Brautigana. Trudno czynić z tego zarzut przedstawicielowi „pop-poezji”:

adresowanej do nowej już generacji, której obce są mitologie narodowych powstań i etos antykomunistyczny [...]. Taka publiczność nie znosi patosu, ani – jak należy wnioskować – dydaktyzmu¹².

Zob.: tegoż, *Pion odzyskany*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 10, s. 7 (dodatek „Książki”). Wreszcie – na związki poezji Podsiadły z „anglosaską tradycją liryczną” i muzyczną (rockiem, jazzem) wskazywał Karol Maliszewski. Por.: tegoż, *Nowa poezja polska 1989–1999. Rozważania i uwagi*, Wrocław 2005, s. 19.

¹⁰ M. Stala, *Nowi Skamandryci*, „bruLion” 1990, nr 16, s. 27.

¹¹ S. Stabro, *Związki liryki Jacka Podsiadły z tradycją kontrkultury*, w: *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, t. 1. Kraków 2002, s. 266.

¹² A. Legeżyńska, *Krytyk jako domokrądzca. Lekcje literatury z lat 90-tych*, Poznań 2002, s. 165.

Nie znosi zatem karmionej patosem i dydaktyzmem – nudy. Wyobrażnię symboliczną „nowej generacji” rządzi wszak inna struktura, sterowana (wypracowaną naprędce) gramatyką odmiennie zarządzanych fraz i obrazów – uformowanych w dużej mierze przez McŚwiat¹³, dla którego język angielski jest nie tylko prostym wehikułem komunikacji, ale też rezerwuarem fraz, metafor, tematów, inspiracji: nieomal nową *lingua latina*. Staje się też – przede wszystkim w kontekście literackim:

mową młodego pokolenia, szyfrem wolności i niezależności gwarantującym wyjście poza zastane układy literackie i społeczne, poza odwieczną, uzależnioną od społeczno-politycznego kontekstu, problematykę polskiej poezji¹⁴.

Zresztą konieczność radykalnego wyjścia „poza zastane układy”, nakaz „zerwania z powinnościami poezji wobec spraw publicznych”¹⁵, imperatyw ozdrowieńczej alienacji i przymus poszukiwania wciąż nowego języka wyrazu – oto *credo* życiowe i twórcze samego Podsiadły. Oddajmy jeszcze raz głos Legeżyńskiej:

Historia, polityka, społeczeństwo są w jego wierszach wypełnione zupełnie inną treścią niż w poezji nowofalowej. Historia pęcznieje od absurdu, polityka pasie władców żertwą upodlonych poborowych i „poetów w namiotach wojskowych”, społeczeństwo zaś oplakuje pomordowanych w obozach koncentracyjnych współbraci, lecz dopuszcza, by stypa trwała nad kotłem z zabitego zwierzęcia [...]. W źle urządzonym świecie uczestniczyć nie można. Trzeba wypowiedzieć mu posłuszeństwo, zbuntować się, wieść żywot „hipisa” stróżującego na budowach, lecz przecież mającego swoją „amerykę”: złożoną z kilku tysięcy napisanych wierszy, piosenek Dylana i paru innych świetnych poetów, marihuany, herbaty, alkoholu, przyjaciół¹⁶.

I wielu dodatkowych zamorskich gadżetów – chciałoby się dopowiedzieć. O ile jednak prywatna „ameryka” Podsiadły – ta pisana przez małe „a” – zyskała spore grono życzliwych, eksplorujących ją monografistów i kronikarzy, o tyle ta druga (równie osobista i osobliwa, nazwijmy ją: duchowa) pozostaje właściwie nieodkryta bądź w najlepszym wypadku: mało znana. Sprawia badaczom spory kłopot, wymaga bowiem wiedzy kontekstowej

¹³ Termin wprowadzony przez Benjamina R. Barbera w jego książce *Dżihad kontra McŚwiat* (Warszawa 2000).

¹⁴ K. Maliszewski, *Nowa poezja polska 1989–1999. Rozważania i uwagi*, s. 19.

¹⁵ D. Pawelec, *Debiuty i powroty. Czytanie z czasu przełomu*, Katowice 1998, s. 156.

¹⁶ A. Legeżyńska, *Krytyk jako domokrądzca. Lektury literatury z lat 90-tych*, s. 164–165.

i nieomal modlitewnego skupienia. Do tej pory pisali o niej tylko Wojciech Kuczok i Marta Skwara¹⁷.

Cisówka – polski Walden?

Rzecz dotyczy zaś szczególnego patronatu, jaki sprawuje nad tą twórczością Henry David Thoreau – wybitny amerykański myśliciel i samotnik, romantyczny „państwowiec” i pragmatyczny romantyk, ekozof i wizjoner. Podsiadło składa mu szczególny hołd w sumującym „Thoreauańskie poszukiwania” zbiorze wierszy i opowiadań, zatytułowanym *Cisówka*¹⁸. Nawiązując do dwuletniego pobytu mistrza w samowolnym odosobnieniu nad stawem Walden, zdaje Podsiadło relację z kilkutygodniowego pobytu własnego (i bliskich) w podlaskiej, położonej niedaleko zalewu Siemianówka Cisówce.

Szczególny patronat „miejsca i czasu” wydaje się pełnić rolę nadrzędną w kompozycji tomu. Partytura, kolejno oznaczanych precyzyjną datą, majowych dni roku 1995 – podkreśla dziennikowy, medytacyjny (jak u Thoreau) charakter wypowiedzi. W planie osobistym można mówić o dominacji czasu innego, sakralnego: wpływ kolejnych godzin przybliżył moment rozwiązania i przyjścia na świat pierworodnego syna, Dawida. Ale i miejsce na swą „kwarantannę antycywilizacyjną”¹⁹ wybiera Podsiadło starannie i z pietyzmem. Zamieszkuje na skraju „słowiańskiej zadruży” – niewielkiego przysiółka, posadowionego w sąsiedztwie lasów i bagien górnej Narwi, w sercu dziewiczych terenów graniczących z Białorusią. Niezwykłość tego miejsca osobnego, które przybysz musi wypełnić dopiero żywą egzystencją, mądrze zagospodarować rozumnym istnieniem – zdaje się przemawiać do nas (zgodnie z zamysłem poety) szybciej niż słowo: językiem autorskiej, dokumentarnej fotografii. Ascetyzm tego (celuloidowo wypreparowanego) „ubocznego świata” nie kończy się na formalno-graficznej stronie projektu. Surowe korpusy uwiecznionych na zdjęciach lokalnych chat wsparte są – jeśli tak można powiedzieć – na równie ascetycznych, „etycznie surowych” fundamentach.

¹⁷ W. Kuczok, *Cisówka, czyli życie w lesie*, „FA-art” 1999, nr 4, s. 73–75; M. Skwara, *Jacek Podsiadło pisze, a potem drze na strzypy list do Henry’ego Davida Thoreau*, w: *Literatura polska 1990–2000*, s. 280–295. Co ciekawe – oba przywołane głosy pozostają w diametralnej sprzeczności: dla Kuczoka tom Podsiadły pozostaje literackim wydarzeniem, dla Skwary to „świadekstwo nieudolności poetyckiej”, dowód „wyczerpania starych chwytów, podkradania cudzych pomysłów” (s. 295).

¹⁸ Por.: J. Podsiadło, *Cisówka. Wiersze, opowiadania*, Białystok 1999. W dalszej części szkicu podają tytuł utworu, skrót C i odpowiedni numer strony.

¹⁹ W. Kuczok, *Cisówka, czyli życie w lesie*, s. 74.

O ile „donikąd prowadzą nasze pasaże i trotuary, posrebrzane ciągi / rur, liczb, światel, pięter, wiaduktów, obwodnic i słów” [Czarne zbocza, C, 5], o tyle „dwuchromatyczny” świat Cisówki reguluje prosta, podwójna zasada: „Każda rzecz ma swoje miejsce. I wszystko znajduje swój czas” [Krążownicy szos, C, 15]. Prawa, jakimi rządzi się przysiółkowa wspólnota ludzi, nijak mają się bowiem do reguł organizujących życie „na zewnątrz”, nie przystają do trybów modelujących rytm „zasranego nowego tysiąclecia”, nadchodzącej ery, „u progu której / zardzewiały gwóźdź czeka na stopy wszystkich wchodzących” [Czarne zbocza, C, 5]. Są odwiecznie niezmiennie lub dionizyj-sko tymczasowe, wiecznotrwałe lub „wymyślone na krótko” i uformowane w „pięciominutowe zakony” [List spod białoruskiej granicy do Pawki Marcinkiewiczka pod granicą kanadyjską, C, 44], boskie lub „moje” – zdaje się mówić Podsiadły. I mówiąc to, od razu staje się krytykiem wspólnoty, którą na chwilę opuścił. Powtarza tu ewidentnie gest Thoreau. Wszak:

Jedną z idei autora *Waldenu* [...] jest przekonanie, że wspólnocie można przysłużyć się naprawdę nie z jej centrum, ale [...] z jej peryferii. Dobrze służy wspólnocie nie ten, który żyje w jej wnętrzu i całkowicie się z nią utożsamia, ale ten, kto ma na tyle dystansu, by umieścić się na jej marginesach, spojrzeć na nią krytycznie i wytknąć jej, co trzeba. [...] Zależy mu [...] na dystansie, przestrzeni krytycznego myślenia, a nade wszystko na możliwości nieutożsamiania się z jakimikolwiek instytucjami, na które, owszem, jesteśmy skazani, ale którym nigdy nie powinniśmy oddawać się całkowicie²⁰.

Można powiedzieć, iż postawa „nieutożsamiania się z jakimikolwiek instytucjami”, swoiście arystokratyczne „wyniesienie” jednostki ponad doraźne dyrektywy aparatu zarządzającego tą czy inną wspólnotą – stanowi znak rozpoznawczy niepokornego ducha tych wierszy. Jak celnie zauważa jedyny recenzent tomu:

Cisówka jest nie tylko zapisem russowskich z ducha ewokacji pierwotnego zespolenia, ale aktem negacji państwa [...], w całej jego wszędobylskości absurdalnej i nieznośnie naiwnej. Napotykanie bezustannie leśniczy przypominają bohaterowi tomiku o tym, że stąpa po własności państwa; fakt zagarnięcia tych terenów „niczych, boskich” jest dla niego równie niepoważny, nieprzyjemny do wiadomości, jak gest konkwistadora, anektującego w imieniu odległego o tysiące kilometrów królestwa, bezładne połacie Amazonii²¹.

²⁰ Thoreau: *wybłysek wspólnoty*. Z Tadeuszem Sławkiem o książce „Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata” rozmawia Piotr Bogalecki, „ArtPapier” 2012, nr 21 (213) [dostęp na stronie <http://artpapier.com/index.php?pid=2&cid=15&aid=2332>].

²¹ W. Kuczok, *Cisówka, czyli życie w lesie*, s. 75.

I jako taki (gest ów) spotyka się nieodmiennie – bez względu na to, jaki przedstawiciel administracji publicznej go wykonuje – z radykalnie brutalnym odporem, zawsze tym samym cierpkim „*Spierdaj chuju*” [*Jeśli masz ochoty wiele, porzuć wszelkie ceregiele i bądź moim przyjacielem*, C, 10]. Wulgarnie odprawia się tutaj strażnika państwowej *limes*, choć w złowrogim warknięciu funkcjonariusza: „Nie wolno przekraczać granicy” [tamże, C, 9], pobrzmiwa starotestamentowe, surowe „rajskie” prawo zakazu: „nie będziesz”. Bo i umundurowany pogranicznik jest tu rozbrajającą karykaturą ognistego cherubina, broniącego pierwszym rodzicom powrotu do dziewiczego, rajskiego ogrodu. Tomikowi „pierwsi rodzice” (z pierwszego opowiadania *Cisówki*) traktują dane im we władanie królestwo natury jako przestrzeń bezpiecznego zadomowienia bądź „bezlękowego” zatracenia: „szukają Drogi kierując się słońcem i intuicją”, towarzyszy im „niezastąpione uczucie / zagubienia w lesie, poczucie, że z całego świata zostaje” dojmujące doznanie pojedynczości istnienia, „przerażenie, ekstaza” [*Z Gnilca do Hajnówki*, C, 42]. Epifanijne zanurzenie w „rzece życia” jest właściwie doznaniem tego, co Thoreau nazywał *bare existence* (nagą egzystencją). Tadeusz Sławek, autor znakomitej monografii sumującej duchowy dorobek myśliciela z Concorde, definiuje stan ów jako:

bytowanie ledwo wynurzające się zza horyzontu niebytu, „ledwie” i „ledwo co” istnienie, które nie obrosło we wszelkie satysfakcjonujące atrybuty stanu posiadania, ale takie, które jeszcze pamięta swój początek, dodajmy szybko – początek „nie-ludzki”. „Zrozumieć życie” musi zatem oznaczać cofnięcie się do granicy, w której ziemia, ptak i człowiek zespalają się w jednej przestrzeni ogołocenia. Aby to zrozumieć i żyć wedle takiego kursu, należy stać się człowiekiem przemienionym²².

Jednym z atrybutów „człowieka przemienionego” jest zaś rzadka umiejętność nawiązania przyjaznych i trwałych relacji z miejscem bytowania (nawet jeśli owo „zamieszkiwanie” miałoby czasowo krótką i kruchą postać). Pisząc o sztuce empatycznego „zamieszkiwania” świata, Thoreau używa w swym *Dzienniku* słowa *inhabitant*. Wedle niego

ten, który „mieszka” [*inhabitant*], jest tym, który czuje się w danej przestrzeni „wygodnie”, w przeciwieństwie do „gościa” [*guest*] poruszającego się niezręcznie w „nie-swoim” miejscu. „Mieszkaniec” „nosi” miejsce „swobodnie i z wdziękiem” [*wears her easily and gracefully*]; „gość” natomiast obciążony jest wszystkimi przywyczeniami²³.

²² T. Sławek, *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*, Katowice 2009, s. 13.

²³ Tamże, s. 115.

Zgodnie z dalszą wykładnią Sławka – człowiekiem przemienionym, „epifanijnym” jest „ten, kto „wślizguje się” miękko w przestrzeń, kto nie „za-mieszkuje”, lecz „w-mieszkuje się” w dane miejsce. *In-habitare* podkreśla ów płynny ruch zanurzania się w przestrzeni, niemający nic wspólnego z podbojem czy zawłaszczeniem”²⁴.

Przeciwieństwem takiego człowieka „zadomowionego” jest – pozostańmy w lirycznym świecie Podsiadły – egoistycznie zawłaszczający miejsce turysta: konsument pejzażu. To ktoś, kto spacer po nawiedzanych „grądach i łągach” traktuje jak wizytę w atrakcyjnym skansenie, jak muzealną, edukacyjną przechadzkę. Przed oczami sarkastycznie nastrojonego obserwatora:

[...] przewala się tłum holendrów czy żabojadów, godna
swoistego podziwu sotnia pejzażożerców z kamerami
polująca na wszystko ruchome: dziwonię, trzmiełojada, bydło,
gadożera, chłopa przy gnoju, ciuchcię, Lidkę z dużym brzuchem [...].

[*** [Jezu o twarzy Stana Borysa, lecz z sercem wolnym od skazy], C, 19]

Wielki admirator *Cisówki* – Wojciech Kuczok – zauważa celnie, iż:

turystyka to [...] forma niedzielnego [...] zwiedzania natury tam, gdzie pozwolono jej pozostać sobą; zwiedzania, a więc wizytacji „eksponatów” – drzew, studni, chałup. Podsiadło czuje się u siebie w miejscu, gdzie życie pobiera czesne w naturze, bez pośrednictwa funkcjonariuszy, listonoszy, czeków. Jest, a przynajmniej chce być u siebie, wobec czego nie zwiedza, raczej sam staje się eksponatem, mimowolnie (choć pamiętajmy, że i Thoreau miał gości w swojej samotni). Nie zrytualizuje; zwyczajnie – wykonuje czynności urzekające w swej prostocie, pozwalające przetrwać, ale i czerpać satysfakcję z tego, że się ponad pejzaż nie wystaje; czynności warte wiersza²⁵.

Czerpać „satysfakcję z tego, że się ponad pejzaż nie wystaje”, oto osobliwie pokorna forma jedności z istnieniem, przejaw dyskretnego pragnienia komunii z tym-co-jest. Wszak jeśli „stowarzyszenie ze światem jest mądrym uczestnictwem w codzienności”²⁶, to życie w zgodzie z poniższą dyrektywą ziszcza właściwie „amerykański sen” polskiego poety. Pragnienie to wypowiada Thoreau na kartach ósmego tomu swojego *Dziennika*:

Pragnę zawsze żyć, czerpiąc satysfakcję i natchnienie z najbardziej codziennych wydarzeń, (elementarnych) zjawisk codziennego życia.

²⁴ Tamże.

²⁵ W. Kuczok, *Cisówka, czyli życie w lesie*, s. 74.

²⁶ T. Sławek, *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*, s. 55.

“It Might also Be Good to Leave for the US”.
Jacek Podsiadło’s (Two?) Americas

Summary

The analysis attempts a definition of the lines of dependency which the work by Jacek Podsiadło (the leading poet of the “bruLion” generation) shares with the tradition of the broadly understood American culture. The abovementioned “network of influences” shows how strongly the poet’s imagination is inspired and led by what may be called his permanent fascination with *the American way of life* and, also, the “spiritual” and “pop” versions of American heritage.

Elżbieta Konończuk

Uniwersytet w Białymstoku

Podlaska lokalność w narracjach socjologicznych, magicznych i satyrycznych

Nowy regionalizm jest zjawiskiem ożywionym za sprawą zwrotu przestrzennego, który wygenerował zainteresowanie konkretnym miejscem geograficznym na mapie zdecentralizowanej w wyniku globalizacji. Zainteresowanie to skonkretyzowało się w wielu tekstach literackich dających artystyczny wyraz doświadczeniom przestrzeni marginalnych, pogranicznych, czy też małych miejsc położonych na peryferiach wielkiej kultury, miejsc, które dzięki temu, że zostają utekstowane, a przez to ujęte w system semiotyczny, nabierają charakteru miejsc kulturowych. W dyskursie nowego regionalizmu ważne stają się zatem lokalność i sposoby jej artykułowania, czyli narracje lokalne, które pełnią zarazem funkcję narracji tożsamościowych. Przedmiotem moich rozważań będą podlaskie narracje lokalne jako przykład przemian w sposobie myślenia o konkretnym miejscu. Zwrot przestrzenny wpłynął bowiem zarówno na zmiany w tematyce literackiej, jak i na odnowę narzędzi interpretacji literaturoznawczej, wprowadzając nowe kategorie opisu z zakresu geopoetyki, umożliwiające przedstawianie relacji między konkretnym miejscem w porządku geograficzno-historycznym a doświadczającym je człowiekiem. Doświadczenie miejsca, zawsze usytuowanego w jakimś regionie – szczególnie miejsca małego, oddalonego od centrum – warunkowane jest przemianami zachodzącymi w relacjach między tym, co regionalne, a tym, co uniwersalne. Lokalność zatem jest zjawiskiem historycznie zmiennym, a w konsekwencji zmienia się także sposób jej przedstawienia w literaturze.

Kategorię małych narracji lokalnych przyjmuję z jednej strony za filozoficzną koncepcją Jeana-François Lyotarda, z drugiej zaś za teoretycznoliterackimi propozycjami Ingi Iwasiów i Michała Głowińskiego. Lyotard rozumie „małe narracje” jako konsekwencję rozpadu „wielkich narracji”, czyli dawnego porządku geopolitycznego. Są to więc opowieści prowadzone przez tych, którzy wyszli spod szeroko rozumianej dominacji i mają potrzebę zabrania głosu w sprawie swojej nowej historii i nowej przestrzeni¹.

Inga Iwasiów pisze o narracjach lokalnych jako geoliterackich tekstach, które są zapisem osobistego doświadczenia konkretnego miejsca². Pisarze coraz częściej i chętniej eksplorują swoje prywatne przestrzenie, szczególnie te, które były nieobecne w dyskursie dominacji. Kariera narracji małych miejsc – żeby wspomnieć o klasykach formy, Piotrze Szewcu, Andrzej Stasiuku, Arturze Danielu Liskowackim, Jerzym Limonie – wiąże się także z ich awansem, gdyż dzięki artystycznemu sportretowaniu miejsca te stają się medium między regionalnością a uniwersalnością. Natomiast Głowiński małymi narracjami nazywa te utwory Mirona Białoszewskiego, które postrzega jako „programowo sprozaizowane, potoczne, ucodziennione”, jako relacje z błahych wydarzeń, które „dzieją się na niewielkich – zwykle dających się wskazać na mapie – przestrzeniach Warszawy bądź w miejscowościach podstołecznych, Otwocku, Garwolinie czy Mińsku”³. Historie osadzone przez Białoszewskiego w codzienności mają za zadanie wprowadzić w obręb wielkiego pisarstwa małe formy i tematy, które zazwyczaj funkcjonują na marginesach czy peryferiach oficjalnej kultury.

*
* *

Obecność podlaskich narracji w recepcji nie tylko lokalnej publiczności jest dobrym przykładem przesunięcia uwagi pisarzy i krytyków ku obrzeżom, pograniczom, marginesom, miejscom oddalonym od centrum. Przedmiotem moich rozważań są wybrane przykłady prozy powstałej na Podlasiu, które oddają przemiany w sposobie literackiej konstytucji miejsca w zależności od konwencji artystycznej oraz rozumienia zjawiska regionalizmu. Za reprezentatywne dla przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można uznać zbiory opowiadań Edwarda Redlińskiego *Listy z Rabarbaru* (1967) i So-

¹ Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997.

² I. Iwasiów, *Imna uległość. Trudne początki szczecińskiej lokalności*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2007.

³ M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 320.

krata Janowicza *Wielkie miasto Białystok* (1973), które realizują poetykę dokumentu, wpisując się zarazem w wiejski nurt literatury tematyzujący awans społeczny. Opowiadania te przedstawiają i diagnozują w aspekcie psychosocjologicznym zachowania typowe w sytuacji przeprowadzki ze wsi do miasta. Redliński w swoim debiutanckim zbiorze ukazuje konflikt pokoleń: młodych uciekających do miasta, do pracy w fabryce, do nauki oraz starych, którzy godnie służą ziemi, pokornie znosząc politykę państwa nieprzychylną indywidualnym rolnikom. Marzenia o odległych, obcych i na pewno lepszych miejscach podsycane są w opowiadaniu *Brzozy* rytualnym wspinaniem się młodego bohatera na drzewo, z którego podgląda daleki świat:

Widać wielką dolinę, coś jakby łąki nad rzeką. To chyba Narew. A ta wieża, co miga w dni najśnieźniejsze, to chyba kościół. Co to za kościół. Może suraski. Może łapski. A może to Pałac Kultury w samej Warszawie? Nie, to niemożliwe, za daleko do Warszawy. Nigdy nie byłem w Warszawie. Co to właściwie za miasto. Tyle się o niej pisze. Grzesiek Dąbrowski studiuje w Warszawie. Opowiada, że w Warszawie ludzie są delikatniejsi w obejściu, na wyższym poziomie. Chyba ucieknę do Warszawy⁴.

W opowiadaniu *List* piętnastolatek zwraca się z prośbą do „Redakcji i Partii” o pomoc w dostaniu się do szkoły w mieście, a przedstawiona przez niego argumentacja, uzasadniająca konieczność ucieczki ze wsi, ilustruje wszystkie ówczesne problemy społecznej i ekonomicznej nierówności, wynikające z zamieszkiwania gorszych miejsc. Zbiór Redlińskiego, oprócz treści socjologicznych, zawiera także liryczne i pełne pokornego smutku obrazy wsi. Oto ojciec bohatera, starzec dumny z tego, że jest przypisany ziemi, zwiedza z synem muzeum rolnicze i nie może się nadziwić, że sprzęt „całkiem do rzeczy”, który powinien być dostępny w sprzedaży i pracować w polu, jest wystawiony na pokaz. Dramat chłopca, który uświadamia sobie, że jest powoli spychany do roli mieszkańca skansenu, oddaje cytat:

Zaraz za progiem stoją w sieni stare ule i kołowrotki, wiszą lampy naftowe, leżą żarna, rozkracza się stara sieczkarnia. Ojciec zatrzymał się przed nią, palce mu się zaruszały. Nachylił się, zajrzał, pomacał. Nauczyciel sprawujący tego dnia rolę kustosa delikatnie zwrócił uwagę: Eksponatów dotykać nie wolno... [...] Ojciec był wstrząśnięty. Z początku hamował się. Potem chodził wzdłuż ścian z opuszczonymi rękami i gubił łąkę za łąką. [...] Do domu zajechaliśmy na wieczór. [...] Mój stary chodził po gumnie jak błędny. [...] poszarzał jakoś, głowę wcisnął w barki. [...] Uważnie przyglądał się wyłysiałym strzechom, koślawym węglom, zbutwiałym drzwiom. I powiedział jedno słowo, bezgranicznie smutne: Esponaty...⁵.

⁴ E. Redliński, *Listy z Rabarbaru*, Warszawa 2007, s. 28.

⁵ Tamże, s. 80.

Przykładem liryczności prozy Redlińskiego jest opowiadanie *Ojciec*, a szczególnie wzruszająca scena, w której ojciec narratora po wyjściu z kościoła, widzi swoją Siwkę pokrytą lodem. Najpierw okrywa konia swoim kożuchem, potem fufajką, potem kożuchem syna i tak obaj w trzaskającym styczniowym mrozie, jeden w koszuli, drugi w marynarce, docierają do domu. W tym samym opowiadaniu wzrusza obraz ojca, który podtrzymuje zakrwawionego konia, podnoszącego się z kolan po upadku na oblodzonej drodze. Zdarzenie to przedstawia w liście do Redakcji, rysując w skupieniu, drżącą ręką konia kłęzącego w kałuży krwi i uzupełniając rysunek wierszem, w którym zanosi skargę na spółdzielnie GS zaopatrzone w alkohol, ale nie w hacce do podków. W zamieszczonej w gazecie odpowiedzi na list Józefa Kosego ze wsi Rabarbar, Redakcja wyraziła nadzieję, że „handel wyjdzie naprzeciw potrzebom klienta wiejskiego”. W prozie Redlińskiego często liryczność splata się z dokumentalnością, jak poezja świata z jego prozą. Prostota bohaterów, których przeznaczeniem jest opieka nad ziemią pozostawioną im przez przodków, przejawia się w ich naiwnej wierze, że podobnie jak oni troszczą się o swój dobytek, o nich troszczą się władze państwowe. Listy pisane do Redakcji z Rabarbaru są wyrazem nie tylko nadziei, jaką mieszkańcy wsi żywią wobec władzy, ale także potrzeby mówienia własnym głosem, toteż stanowią szczególnie ciekawy przykład narracji lokalnych.

Proza Janowicza lat siedemdziesiątych także pełni funkcję dokumentu społecznego, będącego z jednej strony zapisem obserwacji wielkomiejskiej przestrzeni, z drugiej zaś diagnozą wyludniającej się wsi. Tematem jego prozy jest Białystok kształtujący się jako urbanistyczna hybryda, zagarniająca i włączająca w swój krwiobieg tereny wiejskie. W takim mieście splata się doświadczenie „miejskości” i „wiejskości”, co zabawnie ukazuje opowiadanie *Miasto*. Narrator, chłop, który codziennie, chcąc dotrzeć na swoje pole, przedziera się furmanką przez ruchliwe ulice miasta, tak oto opisuje swoją miejsko-wiejską białostocką codzienność:

Za gumnem zaczyna się śródmieście. Dzwonienie tramwajów płoszy klacz. Bułankę. Spaliny przenikają przez wszystkie pory, drapią w gardle. [...] Z klepiska wjeżdżam na plac Centralny. Zza gromady limuzyn wysunął się traktor. Pyka i pryca, śmieje się drań z Bułanki. [...] Akurat zapaliło się zielone światło na skrzyżowaniu dwóch arterii koło Iwanowego obejścia⁶.

Miniatury Janowicza, które przyjmują charakter małego reportażu, felietonu czy też prozy poetyckiej, przedstawiają miasto jako scenę codzien-

⁶ S. Janowicz, *Miasto*, przeł. W. Woroszyński, w: tegoż, *Wielkie miasto Białystok*, Warszawa 1973, s. 66–67.

nych dramatów z udziałem mieszkańców i przyjezdnych. W opowiadaniu *Wielkie miasto Białystok* bohater, lubiący – niczym Baudelaire'owski *flâneur* – przypatrywać się ulicy, jest wnikliwym obserwatorem miejskiego spektaklu⁷. Zachowania mieszkańców Białegostoku zdradzają ich wiejskie pochodzenie, które wyłania się spod pielęgnowanej przez nich nowej, miejskiej fasady.

Miasto, zamieszkane w dużej mierze przez przybyszów z okolicznych wsi, przedstawione jest w prozie Janowicza jako przestrzeń doświadczana przez pryzmat tęsknoty i smutku. W opowiadaniu pt. *Pewnego dnia* chłopak z Krynek – rodzinnej miejscowości pisarza – lubi przechadzać się w okolicach dworca autobusowego. Prowadzi go tu – gdzie często żegnał ojca lub czekał na jego przyjazd – niezrozumiałe dla niego poczucie pustki. Obserwuje ludzi, którzy wracają na wieś po załatwieniu w mieście różnych spraw, i tych, którzy wracają do miasta po odwiedzinach na wsi, rozpoznając w nich siebie sprzed lat. Bohater tego opowiadania jest typowym dla prozy Janowicza melancholikiem żyjącym w ciągłej tęsknocie za światem, z którego się wywodzi.

Opowiadanie *Spacer na peryferiach miasta* stanowi małą narrację o funkcji obserwacji socjologicznej, której pisarz poddaje peryferyjną dzielnicę willową, zamieszkaną przez ludzi „zmęczonych dorabianiem się”. Bohater przechadza się ulicami o miło brzmiących nazwach – Uroczą, Kwiecistą, Jagodową – podglądając młodych ludzi bawiących się w przydomowych ogrodach, „wymęczonych” – jak zauważa – dobrobytem, który ich rodzice przypłacili zdrowiem.

Przywołane tu małe formy narracyjne Janowicza przedstawiają sytuacje banalne, będące fragmentem codziennego życia miasta. Swoje miniatury epickie pisarz nazywa sokratkami, co – jak można zauważyć na podstawie przywołanych tu przykładów – stanowi nawiązanie nie tylko do imienia pisarza, ale też do idei przechadzek Sokratesa po mieście. W bohaterach prozy Janowicza można rozpoznać autoportret pisarza, który jako spacerowicz-myśliciel – niczym Sokrates zaczepiający napotkanych na ulicy ludzi, aby rozmawiać z nimi o życiu społecznym – z banalnych zdarzeń czyni temat opowieści, poddając refleksji zmiany zachodzące w rzeczywistości.

O regionalnym charakterze omawianych tu utworów stanowią w przypadku Redlińskiego głównie toponimie, a w przypadku Janowicza także fakt, że pisze on w języku białoruskim. Jednakże w twórczości obu pisarzy po-

⁷ O motywie ulicy w prozie białostockiej pisałam w artykule *Białostockie pasaże tekstowe Sokrata Janowicza, Krzysztofa Gedroycia i Ignacego Karpowicza*, w: *Podlasie w literaturze – literatura Podlasia (po 1989 roku). Nowoczesność – regionalizm – uniwersalizm*, red. M. Kochanowski, K. Kościewicz, Białystok 2012.

brzmiewa – typowy dla wschodnich terenów – resentyment wiążący się z głęboko zakorzenionym, gospodarczo warunkowanym, kompleksem niższości, wynikającym z poczucia bycia skazanym na gorsze życie w miejscu kategorii B. Małe narracje, oparte na anegdocie, epizodzie, konkretnie biograficznym czy krajobrazowym, najlepiej pokazują małe sprawy zwykłych ludzi, dziejące się w nasyconym melancholią krajobrazie Podlasia.

Roch Sulima w pracy wydanej w 1982 roku *Literatura a dialog kultur* podejmuje próbę diagnozy sytuacji literatury regionalnej w okresie, z którego pochodzą omówione utwory. Literaturę wyrastającą – jak pisze – z potrzeby „własnego” słowa, badacz nazywa „w przybliżeniu: regionalną”⁸. Za główny problem utrudniający badania nad literaturą regionalną uważa wyeksploatowany język opisu zjawisk, znoszący granice omawianych faktów, takich jak: literatura regionalna, folklorystyczna, środowiskowa, lokalna⁹. Określenia te stosowane są zatem wymiennie jako kwalifikacje literatury o charakterze niecentralnym i nieuniwersalnym. Badacz zauważa, że krytyka literacka w omawianym przez niego okresie przedstawia literaturę regionalną wobec centralnej w takich relacjach jak „niższa” i „fragmentaryczna” wobec „wyższej” i „całościowej”. W sytuacji centralistycznej i integracyjnej polityki kulturalnej państwa małe narracje o małych miejscach i zwykłych ludziach miały odbiór jedynie lokalny. Głos „centrum” reprezentuje na przykład Włodzimierz Maciąg, który w recenzji powieści Andrzeja Pastuszka tak pisał o literaturze powstałej z kompleksów pisarzy „skazanych na miejsce”:

niepotrzebna wiedza socjologiczno-środowiskowa, jaką nas niejako szantażują pisarze ze środowiskowym pochodzeniem i zapleczem w rodzaju Redlińskiego. Tacy pisarze lubią nas straszyć obietnicami, że wszystko, co wiemy o świecie, zblednie, kiedy nam odkryją tajemnice swego środowiska¹⁰.

*
* * *

Jako przykład reprezentatywny dla nowego regionalizmu proponuję refleksję nad najnowszymi utworami na rynku podlaskim: Michała Androsiuka *Wagonem drugiej klasy* (2010) i *Białym koniem* (2011) oraz Jana Kamińskiego *Książką meldunkową* (2011).

⁸ R. Sulima, *Literatura a dialog kultur*, Warszawa 1982, s. 143.

⁹ Tamże, s. 130–132.

¹⁰ W. Maciąg, *Żywioł*, „Nowe Książki” 1977, nr 22, s. 44.

Akcja prozy Androsiuka usytuowana jest w przygranicznych miejscowościach na skraju Puszczy Białowieskiej, przy granicy z Białorusią, na obrzeżach Europy. Bohaterem *Wagonu drugiej klasy* jest kasjer na małym dworcu najdalej na wschód wysuniętej stacyjki. Wpatrzony w peron, na który rzadko przyjeżdżają pociągi z nielicznymi pasażerami, snuje opowieści o niezwykłych przygodach zwykłych mieszkańców miasteczka. Bohaterem i narratorem *Białego konia* natomiast jest mieszkaniec Miasteczka, nad którym – jak mówi – „zawsze stał cień puszczy i zapach żywicy”¹¹. Narrator odtwarza, dzięki przechowanym przez trzy pokolenia opowieściom rodzinnym, historię Miasteczka, którego pierwowzorem jest rodzinne miejsce autora, Hajnówka. Proza Androsiuka doskonale pokazuje mechanizm funkcjonowania pamięci komunikatywnej, stanowiącej podstawę tożsamości mieszkańców małych miejsc.

Niezwykłość doświadczeń ludzi zamieszkujących miejsca tak małe, że oznaczone najmniejszym punktem na najdokładniejszych mapach, wiąże się najczęściej z ich epizodycznym kontaktem z wielkim, tajemniczym światem. Motyw ten jest obecny w omawianych tu narracjach lokalnych tematyzujących przestrzeń podlaską jako marginalną, położoną na obrzeżach mapy, oddaloną od centrum, o której świat przypomina sobie wówczas, gdy władarze na nowo dzielą między sobą terytoria lub wysyłają ludzi na wojnę. Taką opowieść o dziadku bohatera *Wagonu drugiej klasy* przechowuje rodzinna pamięć:

Więc dziadek Ściopka, który jak i jego ojciec przymierzał się do szewskiego rzemiosła, odłożył sztydło i zamyślił się. Nic wprawdzie nie wiedział o problemach Mikołaja Drugiego Romanowa, skoro jednak okazał się w tej wojnie potrzebny od zaraz, miała to być sprawa szczególnej wagi. Na tę okoliczność car Mikołaj podciągnął do osady jeszcze jedną linię kolejową, a gdy ostatnia szyna ułożyła się na swoim miejscu i stalowa nitka spięła Siedlce, Hajnówkę i Władystok, pradziadek Hryszka wsadził dziadka Ściopkę do pociągu, wrzucił do wagonu tobolek z butami wyfasowanymi na tę okoliczność¹².

Wojna – dzięki której władcy przypominają sobie o swoich poddanych i upominają się o nich – sprawia, że dziadek Ściopka, mieszkaniec małej wsi na skraju puszczy, staje się obywatelem świata. Ważne wydarzenia historyczne zapisują bowiem, chociaż na krótko, małe miejsca na mapie świata.

W opowiadaniu otwierającym zbiór pt. *Biały koń* tematem jest niezwykle zdarzenie, przechowywane w opowieści mieszkańców wsi Opaka Duża,

¹¹ M. Androsiuk, *Biały koń*, Białystok 2011, s. 37.

¹² M. Androsiuk, *Wagon drugiej klasy*, Białystok 2010, s. 9.

położonej przy samej granicy z Białorusią. Opowieść ta powraca w pamięci narratora za każdym razem, kiedy zbliża się on do owej przygranicznej wsi. Stanowiący granicę pas zoranej ziemi przypomina o zdarzeniu, jakie miało miejsce po zakończeniu drugiej wojny światowej, kiedy żołnierze uzbrojeni w słupy, łopaty, karabiny i mapę pojawili się we wsi, aby wytyczyć granicę państwową:

Dziś już nikt nie wie, jak i dlaczego największe w świecie imperium dotarło do maleńkiej wioseczki o nazwie Opaka Duża, a potem liznąwszy językiem stodołę Andreja Sawczuka, nie schrupało jej, nie połknęło, tylko zatrzymało się, właśnie tutaj, rozgraniczając świat na polski i ruski. [...]

- Granica tu będzie, towarzyszu rolniku.
- Granica? Jaka granica?
- Normalna, państwowa. Polsko-sowiecka.
- Jak to tak? Między domem a stodołą granica?

Iwaniuk zaprzestał pracy. Patrzył na kapitana, a doświadczenie poprzednich pokoleń podpowiadało, że wraz z mundurami nadchodzi coś obcego, niezrozumiałego i groźnego. Uciekając od wzroku Iwaniuka, kapitan jeszcze raz zagłębił się w tajemniczą mapę.

– Tak się złożyło, że żyć będziesz w Sowieckim Sojuszu, a po siano przyjdzie ci chadzać do Polski¹³.

Każdy przyjazd do Opaki Dużej przypomina narratorowi zdarzenie pielęgnowane przez lokalną pamięć zbiorową, którego bohaterem był Iwaniuk, właściciel gospodarstwa przedzielonego granicą polsko-sowiecką. W wyobraźni narratora rozgrywa się scena, w której gospodarz Kremla przygląda się ogromnej mapie wiszącej na ścianie i pyta o Opakę kapitana, który – zakupiony przez Iwaniuka słonią, miodem i bimbrem – obiecał przeprowadzić granicę tak, aby i dom, i stodoła chłopca znalazły się w granicach Polski. Prywatna wojna Iwaniuka o jego małe terytorium z władcą imperium, który za pomocą linijki i ołówka ustala przebieg granic, skończyła się wprowadzeniem do domu w granicach państwa polskiego, chociaż zanim decyzja z Kremla dotarła, chłop zdążył już rozebrać dom, aby przenieść go w pobliże stodoły.

Tematem prozy Androsiuka jest w istocie małe miejsce postrzegane – w perspektywie czasu historycznego – jako fragment świata, natomiast w perspektywie czasu mitycznego jako fragment kosmosu. Wielowymiarowa czasoprzestrzeń – realizująca się przez nieliniowy bieg wydarzeń sytuowanych w różnorodnych porządkach: fikcyjnym, historycznym, mitycznym, onirycznym – pozwala włączyć omawiane opowiadania w nurt realizmu ma-

¹³ M. Androsiuk, *Biały koń*, s. 6, 9.

gicznego¹⁴. W opowiadaniu *Europa z tomu Wagon drugiej klasy* wydarzenie historyczne, jakim jest wejście do Unii Europejskiej, przedstawione zostało – w poetyce reportażowo-satyryczno-baśniowej – jako przyjazd Europy na małą stacyjkę w Puszczy Białowieskiej:

Przez wiele lat Europa przyjeżdżała do nas późną wiosną i odjeżdżała wczesną jesienią. Ale któreś zimy stało się jasne, że przyjedzie i zostanie z nami na zawsze. [...]

– Za kilka dni będziemy w Europie – uroczystym i lekko drżącym głosem zaczął pan naczelnik, podszedł do mapy i zakreślił wskazówką wielkie koło od Puszczy Białowieskiej po Łazurowe Wybrzeże – właśnie tu będziemy¹⁵.

Charakterystyczne dla metaforyki przestrzennej w prozie Androsiuka są obrazy, w których małe, marginalne miejsce ukazane jest w relacjach z miejscami ważnymi, centralnymi. W tej metaforyce – stanowiącej literacki język dyskursu postzależnościowego – relacje między małym miejscem i wielkim światem wyobrażone są poprzez gesty przyciągania i odpychania, zagarniania i separowania. Świat bohaterów, wyobrażony przez metaforę „wagonu drugiej klasy”, jest od czasu do czasu przez historię wtaczany na szyny. Stacyjka otwiera się na wielką przestrzeń lub zamyka w zależności od uwarunkowanego polityczno-ekonomicznie otwierania lub zamykania prowadzących do niej linii kolejowych. Metaforyka przestrzenna służy nie tylko oddaniu historycznych relacji między miejscem położonym na obrzeżach puszczy a dalekim światem, ale też włączeniu tego miejsca w porządek kosmiczny, co pozwala interpretować je w wymiarze magicznym:

Mogę siedzieć tak od rana do wieczora, patrzę na tory, czekam, aż zza zakrętu wynurzy się osobowy z Czeremchy, lub z Cisówki. Nieważne skąd. Czekam i wiem, że z przyjazdem tego pociągu nie zdarzy się nic nadzwyczajnego. [...]

Kiedyś, jak wszyscy chłopcy, mogłem sobie uklęknąć na pokładach między szynami, mogłem przyłożyć ucho do stalowej struny i nasłuchiwać. Słyszałem ten oddech, oddech pociągu, dobiegający z Białowieży, i z Narewki, i miałem wrażenie, że kolejowe szyny zawiązują cały świat w jeden wielki tobolek, a słońce zarzuca go na plecy i wędruje od jednej galaktyki do drugiej¹⁶.

¹⁴ Według Katarzyny Mroczkowskiej-Brand właśnie wielowymiarowość przedstawionej przestrzeni i czasu jest jedną z technik narracyjnych typowych dla realizmu magicznego. Inne cechy, analizowane przez badaczkę, także znajdują realizację w prozie Androsiuka. Zob. K. Mroczkowska-Brand, *Przecucie innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Kraków 2009, s. 189.

¹⁵ M. Androsiuk, *Wagon drugiej klasy*, s. 102–103.

¹⁶ Tamże, s. 35.

Magia przygranicznego świata przedstawiona jest także przez nadanie codziennemu życiu cech niecodziennych, co stanowi ważną cechę realizmu magicznego¹⁷. Dziadek i ojciec bohatera *Wagonu drugiej klasy* są szewcami, naprawiają buty, które niczym książki opowiadają im swoje historie i są pretekstem do snucia opowieści o ich właścicielach, uczestniczących w mniej lub bardziej ważnych dla świata wydarzeniach. Szewc z małego miasteczka tak widzi swój udział w porządku świata:

– Świat wszędzie taki sam. I tu drzewa, i tam drzewa. [...] Wszystkie drogi mają zamknięty kształt koła. Tylko ludzie nie chcą w to uwierzyć i szukają, czego nie zgubili – mruczy sam do siebie, czytając zdarte podeszwy. I jeszcze solidniej podbija obcasy, i zszywa podeszwy na amen, jakby wszystkie te odnowione kamasze, kozaki i pantofelki miały do niego wrócić tylko jedną drogą – po obiegnięciu kuli ziemskiej¹⁸.

W butach naprawianych przez ojca idą pielgrzymi: prawosławni na Grabkę, katolicy do Częstochowy. Nosi je ksiądz Ignacy i batuszka Michaił. Narrator mówi więc: „Tak właśnie przechodzi się do historii w małych miastach – trwając w jednym miejscu i tworząc rzeczy niekoniecznie piękne, ale przydatne wszędzie i każdemu”¹⁹. Autor ukazuje zwyczajność małomiasteczkowego życia szewców uniezwykłą przez historie tych, którzy w zrobionych przez nich butach przemierzają świat. Barwny akcent do codzienności małego miejsca wnosi inny bohater, stryj narratora, bliźniak ojca, który wyrusza w świat w poszukiwaniu przedmiotu swojej fascynacji, żyrafy. Androsiuk jest mistrzem przekształcania nie tylko niebanalnych, ale też szarych historii rodzinnych – jak ma to miejsce w *Białym koniu* – w przypowieści, które są szczególnie ważne dla trwania pamięci komunikatywnej małej społeczności.

Realizm magiczny omawianej prozy, podnoszący rangę lokalności, przejawia się także w odnoszeniu fabuły do wiecznie teraźniejszego mitycznego czasu. Tym samym losy ludzkie przedstawiane są już nie tylko jako uwikłane historycznie, ale też jako włączone w kosmiczny porządek. Dziadek Ściopka został wpisany do historii, ponieważ car uwiecznił jego los na papierze, a starosta odczytał go, uroczyście rozwijając i zwijając rulon. Jednakże w leśnej osadzie wszyscy wiedzą, że „Pan Bóg zapisuje ludzkie losy w gwiazdach, panowie przepisują je z gwiazd na papier, a potem odczytują – gromadnie, lub każdemu z osobna”²⁰.

¹⁷ Por. K. Mroczkowska-Brand, *Przecucie innego porządku*, s. 53.

¹⁸ M. Androsiuk, *Wagon drugiej klasy*, s. 24.

¹⁹ Tamże, s. 25.

²⁰ Tamże, s. 8.

W nurt nowej lokalności, wynikającej ze zwrotu przestrzennego, wpisuje się także inna powieść podlaskiego twórcy, *Książka meldunkowa* Jana Kamińskiego. Utwór oparty jest na koncepcie odnalezionej księgi meldunkowej, prowadzonej przez jego ojca na zlecenie władzy, a zawierającej daty narodzin i śmierci mieszkańców podlaskiej wsi. Księga ta staje się pretekstem do odtworzenia portretów zapisanych w niej ludzi, a jednocześnie swoistą figurą pamięci, tabliczką mnemotechniczną z odcisniętymi śladami przeszłości, które pozwolą odtworzyć dzieje lokalnej społeczności. Koncept narracji poprzedzonej lekturą książki meldunkowej odsyła do toposu życia-księgi, gdyż każdy z zapisanych staje się tematem chociażby krótkiej opowieści, jak te przechowywane w pamięci wiejskiej społeczności. Często pozornie banalnym opowieściom portretującym zwykłych ludzi narrator nadaje niezwykłość przez włączenie w ich biografię epizodów o charakterze tajemniczym. Kamiński pokazuje mechanizm tworzenia historii lokalnej przez łączenie jej z wielką historią. Oto życie prostych ludzi – podobnych nieraz do bohaterów ludowych baśni czy legend – spleta się z historią świata. Mieszkańcy podlaskiej wioski mają zatem w swojej biografii na przykład wizytę w Petersburgu u cara, czy też – jak babka Luda – pracę w burdelu w Argentynie, gdzie została uprowadzona jako emigrantka. Cechą pamięci lokalnej jest przekazywanie faktów lokalnych wzbogaconych o barwne, mitologizujące je elementy.

Obaj pisarze, Michał Androsiuk i Jan Kamiński, wpisują się w nowy regionalizm, który nadaje literaturze funkcję przechowywania pamięci lokalnej. Włączają oni strumień podlaski w „głębinową falę pamięci, która rozlała się ostatnio po świecie, wszędzie wiążąc ze sobą bardzo ściśle wierność dla rzeczywistej lub wyobrażonej przeszłości” – jak pisze Pierre Nora o współczesności, rozpoznawanej przez niego jako „czas pamięci”²¹. Rzeczywista i wyobrażona przeszłość regionu staje się w istocie treścią przekazu literackiego, którego funkcją jest utrwalenie wiedzy o konkretnych miejscach w regionie.

*
* *

Przyjmując, że funkcją narracji lokalnych, oprócz przedstawienia obrazu miejsca, jest także budowanie tożsamości lokalnej, warto zastanowić się nad rolą utworów o charakterze satyrycznym. Za przykład niech posłużą dwie wybrane powieści – Edwarda Redlińskiego *Awans* (1973) i Ignacego Karpowi-

²¹ P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37.

cza *Niehalo* (2006) – które poprzez groteskowe wyobrażenie regionu, proponują szczególnie atrakcyjną formę estetycznego zapośredniczenia lokalności.

W powieści *Awans Redliński* w zdeformowanym i przejaskrawionym obrazie poddaje satyrycznemu oglądowi taką sytuację społeczną, jaka w latach siedemdziesiątych była tematem literatury nurtu wiejskiego, a wiązała się ze społecznym awansem chłopów. Jak w krzywym zwierciadle ukazana jest edukacja wiejskich dzieci prowadzona przez nauczyciela, który powraca do swojej wsi z misją cywilizowania jej mieszkańców. Autor podejmuje także ciekawy – aktualny i sytuujący się we współczesnym dyskursie turystycznym – temat przekształcania się wsi w produkt wystawiany na sprzedaż mieszkańcom miasta. Ukazuje dwa modele utowarowienia wsi, odpowiadające oczekiwaniom miejskiego konsumenta, któremu jedni wieśniacy proponują luksusowe, niczym miejskie, warunki wypoczynku, inni zaś inscenizują zacofaną wieś, czyniąc siebie mieszkańcami skansenu, a w istocie aktorami ludowego spektaklu. Satyra Redlińskiego na wieś, która spełniając oczekiwania miasta, ulega komercjalizacji, odsłania absurdy przekształcania się autentycznej wiejskości w wiejskość odgrywaną.

Karpowicz natomiast kreuje bohatera „odklejonego” od rzeczywistości, mieszkańca „miasta tak niszowego, że prawie go nie widać na mapie”²², miasta, z którym jest coś niehalo. Bohater, dziennikarz „Wiadomości Podlasia”, z racji swojej zawodowej funkcji przemieszcza się, a raczej płacze po mieście, zniechęconym i postrzeganym przez pryzmat zniszczonych ulic, sypiących się budynków i nieciekawych ludzi. Miasto przypomina organizm w stanie rozkładu:

Wychodzę na ulicę Lipową. Najbardziej reprezentacyjna arteria Białegostoku. Arteria. Raczej cienka żyłka w zaawansowanej miażdżycy. Skrzep przy kościele Rocha, skrzep przy pałacu Branickich²³.

To „miasto z przetrąconym kręgosłupem”²⁴, w którym króluje bylejakość, głupota i marazm, przedstawione jest zatem w poetyce oniryczno-groteskowej. Pomysł wysłania bohatera na odrealnioną przechadzkę z ożywionymi pomnikami Popiełuszki i Piłsudskiego pozwala obserwować absurdy politycznego życia miasta. W deformujących rzeczywistość i satyrycznych obrazach demaskuje autor mechanizmy zawłaszczania miejskiej przestrzeni przez różne grupy manifestujące, często agresywnie, swoje poglądy społeczne, polityczne czy religijne. Miasto, postrzegane jako psujące się i zużyte, zostaje

²² I. Karpowicz, *Niehalo*, Wołowiec 2006, s. 14.

²³ Tamże, s. 34–35.

²⁴ Tamże, s. 114.

w symbolicznej scenie zwinięte w rulon przez Marszałka i jak przetarty kilim sprute i nawinięte na kłębek. W innej scenie starcia fantastycznych sił następuje apokaliptyczna zagłada, po której bohater w optymistycznym finale stwierdza: „Dziś zaczyna się świat!”.

Autorzy obu powieści przedstawiają – z wykorzystaniem estetyki groteski – te same problemy lokalne Podlasia, które znalazły odbicie w literaturze dokumentu społecznego. Awans społeczny, migracje ze wsi do miasta, kształtowanie się wielkomiejskiej przestrzeni i warunkowanych przez nią form zachowań społecznych stały się zarówno przedmiotem obserwacji socjologicznej prozy dokumentującej, jak i przedmiotem satyrycznej refleksji.

Przyjęcie przez twórców konwencji groteski służy – przeciwnie niż mitologizowanie – wyrażeniu dystansu wobec lokalnej rzeczywistości. Poddanie lokalności zdeformowanemu obrazowaniu jest efektem autoironicznego spojrzenia na miejsce, co wiąże się nie tylko z krytyką tego miejsca, ale też z troską o nie. Demaskatorskie zacięcie pisarzy – realizujące się poprzez estetykę satyry i wyrafinowaną groteskę – pokonuje kompleks prowincji, podnosząc problemy lokalne, poprzez nadanie im wyrazu wysokoartystycznego, do rangi uniwersalnych.

*
* *

Wszystkie omówione wyżej utwory można odczytać jako potwierdzające rozważania Małgorzaty Czermińskiej na temat miejsc autobiograficznych w literaturze, czyli miejsc z odniesieniem geograficznym, których literackie wyobrażenia wiążą się z biografią autora lub ze scenarią jego utworów i które są wykładnią osobistych doświadczeń przestrzennych pisarza²⁵. Zjawisko to jest charakterystyczne dla narracji lokalnych, przekształcających autentyczne miejsca geograficzne w ich kulturowe – realistyczne, groteskowe, symboliczne, metaforyczne – wyobrażenia. Narracje takie są często głosem dobiegającym z miejsc własnych pisarza, miejsc niejednokrotnie nieobecnych na literackiej mapie, niosących doświadczenie prowincji, marginalności, a przez to typowych dla tendencji określanej jako „nowa lokalność”, wpisującej się w nurt zwrotu przestrzennego. Literatura zwrotu przestrzennego – zarówno w beletrystycznej, jak i teoretycznej realizacji – tematyzuje, a tym samym waloryzuje małe miejsca, nanosząc je na mapę literackich miejsc akcji oraz na mapę życia literackiego i w ten sposób decentralizując obie.

²⁵ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

Tematyzując miejsca usytuowane poza wielką historią wydarzeniową oraz poza uczęszczanym traktem turystycznym, pisarze ukazują ich atrakcyjność i wykorzystują pokłady pamięci lokalnej, przechowującej narracje historyczne, geograficzne i biograficzne o wydarzeniach, miejscach i ludziach. Małe narracje lokalne pełnią także funkcję narracji tożsamościowych, uczestniczących w konstruowaniu zarówno tożsamości pisarza, jak mieszkańców opisywanych miejsc. Praktykowanie pamięci komunikacyjnej bowiem stanowi podstawę tożsamości lokalnej, rozumianej jako identyfikacja z miejscem i jego przeszłością. Ważnym uczestnikiem sytuacji komunikacyjnej, której celem jest transmisja poprzez literaturę treści przechowywanych w pamięci lokalnej, staje się – oprócz pisarza – także badacz.

Tendencją wpisaną w nowy regionalizm jest wzrost zainteresowania miejscami biograficznymi pisarza, które przedstawione w jego twórczości nabierają statusu miejsc autobiograficznych. Poszukiwanie i konfrontowanie takich realnych miejsc z ich literackim wyobrażeniem jest podstawą rozwijającej się tak zwanej turystyki literackiej. Zainteresowanie to ma także wpływ na kształtowanie się nowych postaw czytelniczych i badawczych. Narracje lokalne wyznaczają bowiem swoisty model odbioru, odsyłając do wspólnego obszaru doświadczeń oraz pamięci zbiorowej pisarza i odbiorcy. Interpretacją literatury regionalnej najczęściej zajmują się badacze lokalni, którym nieobce jest doświadczenie miejsc przedstawionych w literaturze. W takiej sytuacji badacz zawiesza obiektywizujący dystans, rozpoznając w utworze miejsca związane z jego własną biografią. Tym samym do wypowiedzi naukowych dotyczących narracji lokalnych często przenikają prywatne doświadczenia badacza, mające wpływ na charakter konkretyzacji przedstawionych w literaturze światów. Podstawą konkretyzacji powstającej podczas odbioru narracji lokalnych mogą być bowiem miejsca autobiograficzne interpretatora.

Rybicka, przedstawiając stanowiska badaczy w kwestii relacji między podmiotem a miejscem – problem wygenerowany przez zwrot topograficzny – przywołuje poglądy Rosi Braidotti, przywiązującej wagę do „pozycji” geograficznej badacza, czy też stanowisko Roberta M. Dainotta, wiążącego lokalizację geograficzną z metodą badawczą i zwracającego uwagę na strategię autolokalizacyjną zarówno współczesnego twórcy, jak i badacza, którzy dawną, literacką strategię wykorzenienia czy wygnania zastąpili strategią topologiczną²⁶. Twórca i badacz mówią bowiem z konkretnego miejsca

²⁶ Por. 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. 334.

i zapewne w tym miejscu ich wypowiedź nabiera szczególnego znaczenia, a być może nawet jest tu lepiej rozumiana. Autolokalizacja geograficzna badacza, angażująca go prywatnie w interpretację, może stanowić moment sensotwórczy.

Proces unarracyjniania miejsca – czy to przez uczynienie go przedmiotem analizy dokumentu społecznego, czy przedmiotem satyryczno-groteskowej deformacji, czy też realizmu wzbogaconego o elementy magiczne – zawsze jest sposobem „zamieszkiwania” tego miejsca i jego rozumienia. Artystycznie różnorodne, literackie reprezentacje podlaskiej przestrzeni wpisują się w ruch określany przez Kazimierza Brakonieckiego jako „wielka odnowa polskiej prowincji”. Są też dobrą ilustracją zjawiska nazywanego przez niego „regionalizmem ponowoczesnym”²⁷, z którym badacz wiąże rozwój tożsamości regionalnej oraz wzrost świadomości życia „tu i teraz”, przejawiającej się otwarciem na konkret biograficzny, krajobrazowy, historyczny oraz realizującej się w poszukiwaniach genealogicznych i mitologizacji lokalności.

Omówione wyżej utwory Redlińskiego, Janowicza, Karpowicza, Androsiuka, Kamińskiego oddają poetykę podlaskiej przestrzeni, otwierając się tym samym na interpretację narzędziami geopoetyki, geografii humanistycznej i kulturowej. Wpisują się one także w obszar zainteresowania geokrytyki²⁸, którą Elżbieta Rybicka przedstawia jako metodę badawczą zajmującą się szeroko rozumianymi interakcjami między przestrzeniami geograficznymi a ich reprezentacjami w literaturze i innych dziedzinach sztuki. W konsekwencji przedmiotem rozważań geokrytyki jest kulturowa i literacka konstytucja miejsc rzeczywistych. Utwory, o których była tu mowa, nazwałabym założycielskimi reprezentacjami małych miejsc w regionie, które dzięki tym reprezentacjom zyskały byt kulturowy, a przez to trwanie. Są potwierdzeniem sformułowanej przez Rybicką tezy głoszącej, iż literatura i miejsce potrzebują się wzajemnie. Literatura inspirowana historią i geografiami konkretnego miejsca także je współtworzy. Hanna Buczyńska-Garewicz, w swojej fenomenologicznej analizie relacji człowieka i przestrzeni, podkreśla, że relacją najważniejszą jest wzajemne kształtowanie się:

²⁷ Termin zaproponowany przez Kazimierza Brakonieckiego w artykule *Ponowoczesny regionalizm*, „Nowy Nurt” 1996, nr 8, s. 1.

²⁸ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, s. 33–34. Geokrytyka definiuje od nowa kategorię poetyki przestrzeni, która weszła do języka literaturoznawstwa jako odnosząca się do przestrzeni intymnych, związanych z topografią domu, a która po zwrocie topograficznym – realizującym się w takich dyscyplinach jak geopoetyka, geokrytyka – odnosi się do przestrzeni i miejsc rozumianych geograficznie jako konkretnie zlokalizowane.

Odpowiedzialność za miejsce jest zarazem samoodpowiedzialnością ludzką. To, *gdzie* przebywamy, stanowi też o tym, *kim* jesteśmy. Jak wspomniano powyżej, miejsce i mieszkaniec współkonstruuje się wzajemnie. Jeśli człowiek tworzy sens miejsca, to także miejsce, zinterioryzowane w duszy, określa rodzaj tej duszy. A wobec braku miejsca człowiek czuje się duchowo bezdomny²⁹.

W przypadku miejsc postrzeganych jako prowincjonalne, marginalne, generujące kompleks niższości, odpowiedzialność, jaka spada za nie na ich mieszkańców, jest szczególnie trudnym procesem. Nowy regionalizm podnosi ten problem, podkreślając rolę twórcy, który dzięki swoim artystycznym reprezentacjom miejsca, przyjmuje także odpowiedzialność za nie. Hanna Buczyńska-Garewicz stwierdza, iż efektem relacji między miejscem i jego mieszkańcem jest wzajemne współkonstruowanie się. Kiedy tym mieszkańcem jest pisarz, to można powiedzieć – parafrazując słowa Buczyńskiej-Garewicz – że miejsce stwarza pisarza, a on poprzez swoją literaturę stwarza miejsce.

Podlasie's Localness in Sociological, Magical and Satirical Narratives

Summary

The article focuses on the local narratives of the Podlasie region as represented by Edward Redliński, Sokrat Janowicz, Michał Androsiuk, Jan Kamiński and Ignacy Karpowicz. The author presents the transformations of tendencies in the Podlasie prose of the latest half-century, from the poetics of sociological document to the poetics of grotesque and magical realism, interpreting these transformations as characteristic of new regionalism.

²⁹ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 39.

Danuta Zawadzka
Uniwersytet w Białymstoku

Rafa regionu. O przemianach pamięci w literaturze pogranicza polsko-białoruskiego

Metafora rafa wydała mi się poręcznym wprowadzeniem zarówno w specyfikę naszego regionu, jak i pamięci zapisanej w literaturze polskich Białorusinów. Pochodzi ona z eseju *Białoruś, Białoruś* Sokrata Janowicza (1985), autora, który dzięki publikacjom w „Literaturze na Świecie” i paryskiej „Kulturze” zyskał znaczenie ponadregionalne, jego teksty zaś stały się rodzajem wizytówki dyskursu białoruskiego w Polsce. Metafora wyjęta jest z tej części eseju Janowicza, w której – odbywszy podróż w czasie i przestrzeni dziejów białoruskich – zbliża się on do swojego rodzinnego miasteczka Krynki, położonego wówczas o kilometr od granicy ze Związkiem Radzieckim, dziś – Republiką Białoruś:

Miasto to moje – zakopane w dolinie, rozsiadłe jak gdyby na półwyspie płycizny przedpotopowego jeziora – z garbów okalających je Łapickich Hor czy Prafitki sprawia wrażenie nagle ujrzanej olbrzymiej rafa kolorowych muszli w wodorościach brzoź i topól. Jeszcze widoczne są zapadliska z poczeriałymi działaniami fundamentów po gigantycznej rzezi narodów w ostatniej wojnie. Czas, ów pracowity dentysta, ubytki wypełnia perlistymi domkami i piętrowymi willami¹.

* Artykuł ten został przygotowany na konferencję poświęconą nowemu regionalizmowi, która odbyła się w Zielonej Górze w październiku 2012 roku, i jego poszerzona wersja ukaże się w książce *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak i E. Rybicka, Kraków 2012.

¹ S. Janowicz, *Białoruś, Białoruś*, Warszawa 1987, s. 22–23.

Zastanawia ambiwalencja tej metafory: spowitej w zieleń kolorowej rafy, a jednocześnie czarnych zębodołów, implantowanych sztucznym pięknem nowej zabudowy. Naturalnej urodzie przydana została groza, spontanicznemu amorfizmowi rozrostu „rafy” – ślady niszczącej interwencji („zębodoły”), przyrodzonemu trwaniu – gwałtowna zmiana i przemoc („rzeź narodów”). Jest to pejzaż archeologiczny, rozciągnięty nie tylko w synchronii współczesności, ale również rozbudowany w głąb i tę jego głębinność podkreśla kilka sygnałów. Przede wszystkim sugestia podwodnego (zatopionego?) miasta-rafy wśród wodorostów nadaje metaforze orientację diachroniczną, wrażenie temporalności podtrzymują muszle, resztki przeszłości, a przypieczętowuje je spersonalizowany „czas-dentysta”. Możemy zatem uznać, że rafa i zębodoły współtworzą obraz wyłaniającej się pamięci miasteczka, na pozór barwnej, a w rzeczywistości z nieudolnie maskowanymi mrocznymi dziurami, pamięci (i przeszłości) zarazem już niegroźnej – bezzębnej.

Janowicz jest najważniejszym chyba konstruktorem pamięci Białorusinów w Polsce, kartografem kreślącym mapę Białorusi, ziemi nieznaną², który chętnie wykorzystuje polskie romantyczne mity fundacyjne i sposoby integrowania wspólnoty narodowej – być może i pomysł podwodnego miasteczka-rafy ma swoje szacowne Mickiewiczowskie koneksje. Można w nim widzieć efekt podążania odwróconym tropem fabularnym ballady *Świtez* – miasteczka ocalonego przez zatopienie³ – w myśl którego Krynki wyłaniają się za przyczyną pisania Janowicza z wód dziejowej niepamięci, odsłaniając obok zintegrowanych w całość resztek przeszłości również jej ubytki. Zarazem podwodna genealogia Krynek zapowiada późniejsze, „Borussiańskie” kreacje małej ojczyzny – jako Atlantydy Północy – poprzez „odpominanie” pomijanych dotąd bądź zideologizowanych fragmentów krajobrazu kulturowego regionu i jego przeszłości⁴. Archeologia krajobrazu wydaje się znamienne dla wszelkich wspólnot „wynajdujących tradycję” dzięki aktywizacji archiwum pamięci, zwłaszcza jego niesfunkcjonalizowanych jeszcze

² Zob. R. Romaniuk, *Autoportret z Białorusią*, „Nowe Książki” 2001, nr 9, s. 9.

³ Ciekawe, że pomysł ten podsunął Mickiewiczowi – jak wynika z przypisów do *Grażyny* – Ignacy Onacewicz, profesor historii z wileńskiego uniwersytetu, uważany dzisiaj za jednego z „budzicieli” świadomości narodowej Białorusinów. Zob. A. Mickiewicz, *Grażyna. Powieść litewska*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 2, opr. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i C. Zgorzelskiego, Warszawa 1994, s. 65.

⁴ J. Knyżewski, *Konstruowanie historii regionu. Przeszłość i pamięć na łamach olsztyńskiej „Borussii”*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 4, s. 268–271. Zob. też R. Traba, „Kresy” czy „Atlantyda Północy”? *Współczesne polskie dyskusje o mitologii miejsca*, „Borussia” 2004, nr 35.

zasobów⁵. Metafora rafy-zębodołu ma swoje rozwinięcie w historycznej eseistyce Janowicza – przebogatej w skojarzenia archeologiczne – będą do niej powracać.

Literatura pogranicza polsko-białoruskiego będzie tu reprezentowana przez twórczość dwóch polskich Białorusinów, Sokrata Janowicza i Michała Androsiuka, i odsyła do krajobrazu kulturowego tej części regionu podlaskiego, która rozciąga się właśnie wzdłuż polsko-białoruskiej granicy. Nie mam więc ambicji głębszego diagnozowania relacji binarnej pomiędzy literaturą polską a białoruską czy pamięcią polską i białoruską, a tylko o tyle, o ile pojawi się ona pod piórem owych dwóch uznanych pisarzy. Wybór pogranicza polsko-białoruskiego wynika ze statystyki, zgodnie z którą Białorusini są najliczniejszą mniejszością w regionie podlaskim – obok Litwinów, Ukraińców, Tatarów i Romów – ale również z przeświadczenia o nie tylko ilościowym ich wpływie na tożsamość regionu. Gest samoopisywania Białorusinów diagnozuje bowiem kondycję kulturową regionu, np. ujawnia/kreuje jego policentryczność, a także stan polskiego lokalnego dyskursu pamięci, który pełni funkcję podstawowego punktu odniesienia dla pisarzy białoruskich. Używając terminu „samoopisywanie”, sięgam po kategorię używaną przez badaczy postkolonialnych, mimo że w rozpoznaniach Bogusława Bakuły Białoruś należy do obszarów nieaktywnych na mapie badań postkolonialnych w Europie Środkowej i Wschodniej⁶. Ale Sokrat Janowicz już w 2001 roku po imieniu mówił o skolonizowanych Białorusinach, o „kolonialnej sytuacji tego ludu, który przecież aż do dziś nie jest suwerenny”⁷. To zresztą główna neuroza Janowicza i jednocześnie motywacja twórcza: „Mianowicie chcę tym swoim analfabetom białoruskim wytłumaczyć, że są wielcy. A jeśli tak, to nie powinni ciągle chodzić zgarbieni i skuleni jak małpa w deszcz”⁸. Stosunek Janowicza do Polaków można w uproszczeniu sprowadzić do postkolonialnej wdzięczności (irytującej go, gdyż Polska to hege-

⁵ Nawiązuję do kategorii „pamięci funkcjonalnej” i „pamięci archiwizującej” Aleidy Assmann. Zob. też: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Verlag C. H. Beck, München 2010, s. 133–142. Zob. też: E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

⁶ Badacz pisze o Białorusi jako „obszarze geograficzno-językowym mniej zaangażowanym w toczącą się postkolonialną dyskusję”. Zob. B. Bakuła, *Studia postkolonialne w Europie Środkowej oraz Wschodniej. Kwerenda wybranych problemów w ramach projektu badawczego*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, t. 1, red. R. Nycz, Kraków 2011, s. 144.

⁷ *Krynki i świat. Z Sokratem Janowiczem rozmawiają Andrzej Bernat i Radosław Romaniuk*, „Nowe Książki” 2001, nr 9, s. 7.

⁸ Tamże, s. 6.

mon, tyle że mniejszy, większym jest oczywiście Rosja), tak czy owak bowiem „z polskiej kultury narodziła się nowożytna kultura białoruska”⁹. Jeszcze wcześniej, w 1995 roku, Janowicz wypowiedział się o kolonizacji na lokalną skalę, odbywającej się na linii miasto – wieś, Białystok – reszta podlaskiego świata:

W tej chwili jest to [Białystok – przyp. D.Z.] bardzo obce, strasznie rozbudowujące się miasto z kompleksem kolonialności. A kolonialność miast polega na tym, że wchłaniają wszystko to, co żywe wokół nich, i powstaje coś w rodzaju cywilizacji miasta i lasu. Dżakar i dżungla. Afrykanizacja¹⁰.

Janowicz (rocznik 1936) i Androsiuk (ur. w 1959 r.) należą do różnych pokoleń, pierwszy jest świadkiem wzrostu i upadku PRL, a także beneficjentem tamtego awansu społecznego – drugi uformowany został w socjalistycznej Polsce, ale dorosłe życie układał sobie w czasach transformacji. Obaj łączyli pisanie z profesją dziennikarską, Janowicz pracował w białostockiej „Niwie”, Androsiuk zaś był dziennikarzem Białoruskiego Radia Racja. Łączy ich fakt, że zarówno biograficznie, jak poprzez światy przedstawiane sytuują się poza Białymstokiem, a niekiedy w jawnej wobec stolicy województwa opozycji. Dotyczy to również innego wybitnego twórcy białoruskiego z Podlasia, malarza Leona Tarasewicza, który mieszka w nadgranicznej miejscowości Waliły-Stacja, tak jak Janowicz w Krynkach, a Androsiuk w Hajnówce – są to rodzinne miejscowości pisarzy, ich „miejsca autobiograficzne”. Przygraniczny pas Krynki–Hajnówka–Waliły pokrywa się z gminami zamieszkałymi przez mniejszość białoruską. Innym naturalnym wytłumaczeniem skupiania się białoruskiego życia literackiego wokół granicy jest to, że dla twórcy, który osiągnął rangę ponadregionalną – a wszyscy tu wymienieni są ludźmi tak pojętego sukcesu – to nie Białystok jest najbardziej atrakcyjnym miejscem regionu. Miasto Białystok bowiem nie ma szans dorównać atrakcyjnością miastu Warszawa, ale Waliły-Stacja – paradoksalnie mają.

Antybiałostockość artystów białoruskich ma jednak również inne przyczyny, wynikające tak z tożsamości Białorusinów, jak i tożsamości Białegostoku. Miasto, a obecnie aglomeracja czy nawet metropolia białostocka, stanowiło i stanowi największe w regionie zagrożenie dla rustykalnej białoruskości, jako miejsce wzmożonej akulturacji i asymilacji etnicznej. Z perspektywy Białorusinów obcość Białegostoku jako centrum, a więc siedziby

⁹ Tamże, s. 7.

¹⁰ *Literatura to nie PZU. Z Sokratem Janowiczem rozmawiają Bogdan Dudko i Jan Turonek, „Kartki”* 1995, nr 11, s. 23.

władz, urzędów, uczelni, staje się zarazem obcością etniczną, przestrzenią polskości, polszczyzny i polonizacji. Jednak z polskiej perspektywy, a mówiąc ostrożniej z punktu widzenia polskojęzycznej literatury regionu, miasto wydaje się raczej tej tożsamości dopiero szukać, m.in. poprzez odzyskiwanie pamięci.

W wierszach najbardziej rozpoznawalnego białostockiego poety, urodzonego w 1939 roku Wiesława Kazaneckiego, można napotkać klisze z polskiej tradycji narodowej – jest bowiem Rejtan, Wisła, Wawel, skok księcia Józefa – a nawet spojrzenia na Polskę z jeszcze większej oddali, z perspektywy geopolitycznej: zimnej wojny i konfrontacji Wschodu z Zachodem w okresie stanu wojennego¹¹. Natomiast historia Białegostoku, „miasta na krótkich nóżkach” – jak je nazywa Kazanecki – nie wybiega poza „pamięć komunikacyjną” i obejmuje doświadczenie własnego pokolenia, a i ono z wielką powściągliwością bywa przez poetę wykorzystywane. Innym miernikiem lokalnej historii w poezji Kazaneckiego jest pamięć najstarszych domów, ta zaś nie jest długa, bowiem dawna zabudowa naszego miasta należy zwykle do architektury drewnianej (z wyjątkiem Pałacu Branickich, odbudowanego po wojnie, z dawnego niewiele bowiem zostało). Kazanecki napisał dwa, trzy wiersze sięgające do starszej, żydowskiej pamięci miasta, do owych „kocich łbów w jarmułkach” i spalonej synagogi w centrum, ale zawierają one zaledwie fantasmagoryjne napomknienia, rozpoznawalne tylko dzięki oporowi owych obco dziś brzmiących słów: „jarmułka”, „synagoga”¹².

Białystok nie ma wyobrażenia swojego długiego trwania ani pamięci kulturowej funkcjonującej w oparciu o trwałe mechanizmy transmisyjne – przede wszystkim z przyczyn historycznych. Albowiem jest to miejsce, które zaczynało swoją historię wiele razy: w połowie XVIII wieku jako prywatne miasto ostatniego wielkiego hetmana Jana Klemensa Branickiego, na początku XIX wieku jako stolica nowopruskiego departamentu, po kilku latach jako miasto zajęte przez Napoleona, ale rychło podarowane Aleksandrowi, po 1815 roku rosyjskie miasto gubernialne, w II połowie XIX wieku jako miasto fabrykantów i żydowskiego proletariatu, w 1919 jako stolica województwa białostockiego po odzyskanej niepodległości, w 1939 roku jako miasto Białorusi Zachodniej, potem pod okupacją niemiecką i wreszcie „wyzwolone” przez Armię Czerwoną¹³. Niektóre z tych początków kosztowały

¹¹ Zob. np. wiersze: *Rejtan*, *Skąd powracasz*, *Pogrzeb Kardynała 1981*, *Nowojorczyk rozmyśla patrząc na słowiańskie twarze*, w: Wiesław Kazanecki, *„Panie, Zbuduj ten most nad rzeką”*, wybór i wstęp D. Kulesza, Białystok 2009.

¹² Tamże, s. 280–283 (*Fotografia – stary Białystok, Czeka na mnie aż wrócę*).

¹³ *Historia województwa podlaskiego*, red. A.C. Dobroński, Białystok 2010.

ogromnie dużo, zwłaszcza po ostatniej wojnie i likwidacji getta w sierpniu 1943 roku, podnoszący się z gruzów Białostok stracił szczególnie wielu mieszkańców.

Specyfika regionu podlaskiego polega także na tym, że jego przeszłość i pamięć o niej jest splątana z jednym z najbardziej zmitologizowanych obszarów I Rzeczypospolitej, a więc Litwą Mickiewicza. Trzeba wręcz mówić o przynależności, bo Obwód Białostocki podlegał kierowanemu przez ks. Czartoryskiego Wileńskiemu Okręgowi Naukowemu w sensie administracyjnym – o przynależności zatem, a potem odrzuceniu. Jeśli bowiem o Litwie „ten tylko się dowie, kto ją stracił”, a Polska białostockiej części Litwy ostatecznie nie straciła, więc zgodnie z Mickiewiczowskim wyrokiem – nikt się o niej nie dowie. Sąsiedztwo z terytorium zmitologizowanym bywa niebezpieczne. Litwa jako „centrum polszczyzny”, podstawa romantycznego pojęcia narodowości i polskiego dyskursu patriotycznego, który był aktualny po rok 1989, nie zostawiała miejsca na inny podmiot czy odrębny region pod swoim bokiem, zwłaszcza nieutracony. Białostok stał się więc ofiarą przemocy symbolicznej, miejscem „pomiędzy Warszawą a Wilnem”, dwoma centrami realnymi i literackimi, które polaryzują przestrzeń. O niszczącej sile tego pola magnetycznego świadczy przede wszystkim, że prywatne miasto hetmana wielkiego koronnego J.K. Branickiego, którego portret w polskim stroju i z podgolonym czubem zamieszcza się w podręcznikach historii jako emblemat Sarmaty, mimo wszelkich danych architektonicznych oraz historycznych nie zaistniało w neosarmackim dyskursie literackim i tożsamościowym tak jak Litwa Radziwiłłów. Nie zaistniał też Białostok w modelu przeciwnym w stosunku do sarmatyzmu – jeśliby posłużyć się taksonomią Ewy Thompson – a więc w tożsamości skolonizowanej, ufundowanej na romantycznym dyskursie martyrologicznym, tak jak zaistniało w nim Wilno. Nikt nie myśli o męczeńskim Białymstoku romantycznym – potem owszem, ale to dopiero w powiązaniu ze śmiercią księdza Popiełuszki – pomimo tego, że główne dzieło tego nurtu, III cz. *Dziadów* Mickiewicza, które kreuje wzorce „męczenników narodowej sprawy”, zostało w 2/3 przypisane białostockim filomatom: Janowi Sobolewskiemu i Cyprianowi Daszkiewiczowi. Absolwenci tutejszego gimnazjum, a potem studenci wileńskiego uniwersytetu zmarli w Rosji jako pierwsi właśnie „spółwycnańcy” autora.

Tak zatem funkcjonuje pamięć o polskiej przeszłości tego miasta, jego podmiotowość natychmiast znika, kiedy tylko pojawia się Wilno lub Warszawa. Wówczas to, co miejscowe i regionalne, jest zastępowane przez dyskurs narodowy, do którego jednak nie przedostają się lokalne treści. Albo raczej: przedostając się, tracą pamięć lokalnej przynależności.

Wróćmy teraz do metafory rafy-zębodołu, zatrzymując się przy samej jej hybrydyczności. Sztuczny, marynistyczno-stomatologiczny pejzaż symboliczny Krynek znajduje swój oddźwięk w równie hybrydycznych typach tożsamości, w jakie bogaty jest region podlaski. Sama tożsamość wieloszczelowa, dziedzictwo Wielkiego Księstwa Litewskiego, zasługiwałaby tu na uwagę, ale zatrzymam się przy podmiotowościach późniejszych: esperanczkiej i „tutejszej”, które wypadaloby zaliczyć do „podmiotów nomadycznych”. W rozumieniu Rosi Braidotti, autorki książki *Podmioty nomadyczne*, tytułowy typ podmiotowości:

odnosi się do takiego rodzaju krytycznej świadomości, w której sprzeciwiamy się zamknięciu w społecznie zakodowanych sposobach myślenia czy zachowania. Nie wszyscy nomadowie podróżują po świecie, najwspanialsze podróże można odbywać bez opuszczania swojego otoczenia. Stan nomadyczny definiuje obalenie konwencji, a nie dosłownie akt przemieszczania¹⁴.

Wypadaloby dodać na potrzeby podlasko-białoruskie, że nomadyzm nie zawsze bywa owocem krytycznej świadomości, także świadomości podrzędnej, udręczonej koniecznością ciągłego opowiadania się, deklarowania własnej przynależności oraz pogranicznej „tożsamości outsidera”¹⁵. Nomada outsider to byłby zatem ktoś, kto definiuje siebie poprzez sprzeciw wobec zamknięcia w gotowych formułach (także bierny), nie tyle w celu „poszerzania egzystencji” – jak w projekcie nomadyzmu intelektualnego Kennetha White’a¹⁶ – ile by w ogóle znaleźć dla niej miejsce pośród konwencjonalnych tożsamości. Braidotti mówi o nomadyzmie jako znaku współczesności, epoki podróży i mobilności zawodowej, w której tak często zmienia się miejsce pracy albo/i zamieszkania, że przestaje się zapuszczać korzenie i przynależać do jednej kultury, państwa, narodu. Można się jednak spodziewać, że nomadowie są nie tylko bohaterami pewnych czasów, ale i określonych miejsc, na przykład takich jak nasz region: pogranicznych, przy- i transgranicznych, oswojonych z migracjami, gdzie miesza się ze sobą różne nacje i języki¹⁷.

¹⁴ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009, s. 28.

¹⁵ A. Sadowski, *Pogranicze – pograniczność – tożsamość pograniczna*, „Pogranicze. Studia Społeczne”, t. 14, Białystok 2008, s. 27.

¹⁶ E. Rybicka, *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, s. 30; w tym samym numerze pisma myślenie K. White’a omawia Elżbieta Konończuk w artykule *O poetyckim zamieszkiwaniu świata według Kennetha White’a*.

¹⁷ Zob. E. Dąbrowicz, *Biografia transgraniczna. Migracje jako problem tożsamości w polskim wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1.

Sokrat Janowicz, pisarz dwujęzyczny, tworzący po białorusku liryczne opowiadania zwane „sokratkami”, a eseistykę piszący po polsku, mówi z kolei o tożsamości zaprzeczonej, którą w przedziwny sposób kojarzy ze spolonizowanym Adamem Mickiewiczem. Znany incipit *Pana Tadeusza* interpretuje Janowicz jako wyraz swego rodzaju dziejowej konieczności, przejawiającej się zawsze tylko we wschodnim kierunku polonizacji, która po unii polsko-litewskiej musiała dosięgnąć mieszkańców nowogródzkiej strony:

Czy nie do uniknięcia było powstanie słynnej frazy: „Litwo, ojczyzna moja”? Artystycznie wyrażającej dwupiętrowość świadomości etniczno-politycznej, spotykanej po dziś dzień. Mickiewicz czuł się Litwinem, ale i Polakiem zarazem. Tego niepodobna byłoby orzec o jego antenatach sprzed paru wieków. [...] Ja nie mogę obronić się przed sięgnięciem do porównań tu z wieloetnicznymi narodowościami, Szwajcarami albo, może świeższej daty, Belgami, których tożsamość w swej warstwie powierzchownie postrzeganej polega na zaprzeczaniu, iż nie są oni Francuzami ani Holendrami”¹⁸.

Mickiewicz reprezentuje więc nie tyle tożsamość zaprzeczoną (czuł się bowiem Polakiem i Litwinem), ile właśnie nie wykorzystuje podobnej możliwości, godząc się w rezultacie na pozostawienie w stanie niewypowiedzenia (nieuświadomienia?) najgłębszej warstwy tożsamościowej – własnej białoruskości. Janowicz bowiem w esejach z tomu *Terra incognita* pokazuje, że owa „Litwa” to grupa kondotierów, najemnych wojów zawołanych przez autochtonów do obrony przed wrogiem zewnętrznym, przez republikanckich i pokojowych „połoczan” albo „nowoharodzian”, następnie zaś odwołanych po wykonaniu zadania. Zleceniodawcami „Litwy” i gospodarzami tych ziem byli zaś przodkowie dzisiejszych Białorusinów. Naturalnie rozumowanie Janowicza ma rację bytu przy zastrzeżeniu, że posługujemy się kategoriami współczesnego nam pojmowania narodu, które w I połowie XIX wieku nie istniały.

Ludwik Zamenhof ideę sztucznego języka zawsze kojarzył z miejscem swojego urodzenia, z Białymstokiem. Urodzony w roku 1859, z Białegostoku wyjechał w 1873 roku do Warszawy, ale dzieciństwo i wczesną młodość spędził w miasteczkach północno-wschodniej Polski, losy jego rodziny wiązały się bowiem z Tykocinem, Suwałkami, Białymstokiem, a pośrednio z Łomżą. Zamenhofowie, jak wiele rodzin białostockich Żydów, przybyli z Rosji. Tam ukończył studia ojciec Ludwika, on sam potem również zawód lekarza okulisty zdobył w Moskwie. W ich domu mówiło się po rosyjsku, ale Białystok i wówczas był miastem wielonarodowościowym, Ludwik więc od dziecka

¹⁸ S. Janowicz, *Terra incognita: Białoruś*, Białystok 1993, s. 32–33.

znał też polski i niemiecki. Przyszły „Dr Esperanto” zapamiętał Białystok przez niemożność pogodzenia wyniesionej z domu rodzinnego intuicji człowieczeństwa, ufundowanej na lekturze Biblii, z codziennym doświadczeniem miasta, przypominającym wieżę Babel (napisał o niej młodzieńczy, zaginiony utwór):

To miejsce mojego urodzenia i lat dziecinnych, Białystok, nadało kierunek wszystkim moim przyszłym usiłowaniom. Mieszkańcy Białegostoku składali się z Rosjan, Polaków, Niemców i Żydów. [...] Wychowano mnie jako idealistę, nauczono, że wszyscy ludzie są braćmi, gdy tymczasem na ulicy i na podwórku wszystko na każdym kroku dawało mi znać, iż ludzie nie istnieją, istnieją jedynie Rosjanie, Polacy, Niemcy, Żydzi itd.¹⁹

By z tej wieży Babel wyjść, Zamenhof wymyślił sztuczny język, który przy wykorzystaniu wielu historycznych języków nie sprowadzał się do żadnego z nich. Esperanto z czasem zyskało popularność, ale w zamyśle Zamenhofa język miał być tylko narzędziem służącym do stworzenia nowej tożsamości narodowej i religijnej – ta jednak się nie przyjęła. Kolejne jej projekty: hilelizm i homaranizm, można również uznać za przykłady tożsamościowego nomadyzmu, opisała je ostatnio Agnieszka Jagodzińska, kładąc nacisk na utopijność myśli Zamenhofa²⁰.

Tożsamość zaprzeczoną reprezentuje również o wiele bardziej egalitarny typ podmiotowości z pogranicza polsko-białoruskiego: „tutejszy”. Jest to bowiem ktoś, kto nie chce się przypisać do żadnego etnosu, narodu, definiuje się przez związek z miejscem, lecz znowu – miejscem zaprzeczoną, niczym konkretnie, bezimiennym „tutaj”. Znamienna wydaje się zmiana sposobu odbioru tożsamości „tutejszej” przez Janowicza i młodszego od niego o pokolenie Androsiuka. Wypada przypomnieć – to istotny kontekst dla Białorusinów – o pochodzącej z lat dwudziestych poprzedniego stulecia sztuce klasyka literatury białoruskiej, Janki Kupały, zatytułowanej *Tutejsi*. Jej bohater, Mikita Znosak, reprezentuje tytułową tożsamość wobec zmieniających się władz Białorusi w latach 1918–1920: Niemców, Polaków i bolszewików. Niejednoznaczna sztuka Kupały do dziś bywa odbierana jako satyra na oportunizm i karierowiczostwo, ale również jako alegoria losu Białorusinów, skazanych na wieczne dostosowywanie się do wyroków wielkiej historii i podporządkowanie jej kolejnym zwycięzcom.

¹⁹ List do Mikołaja Afrikanowicza Borowkina, cyt. za: R. Kraško, *Ludwik Zamenhof – twórca esperanto*, w: *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 3, red. J. Joka, Białystok 1972, s. 122.

²⁰ A. Jagodzińska, *Zaklinanie rzeczywistości. W kręgu uniwersalistycznych projektów Ludwika Zamenhofa*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2.

Badania naukowe na pograniczu polsko-białoruskim poświadczają bardzo częste przyznawanie się przez mieszkańców tych terenów do „tutejszości”. Lecz Sokrat Janowicz, w wywiadzie-rzecz *Nasze tysiąc lat*, bardzo dosadnie wypowiada się na temat „tutejszości”, upatruje w niej główny powód klęski niepodległej Białorusi w dwudziestolecie międzywojennym i potem:

Pyta Pan o warunki powstania Państwa Białoruskiego. Na pewno było ich kilka, lecz ten – widoczny gołym okiem to... w swej odwrotności fatalne gróźnienie Białorusi w nieświadomości narodowej. Ciężyla nad nią ta przeklęta Tutejszość (genialnie podchwyciona przez Kupalę w jednoimiennej sztuce „Tutejszyja”). Kiedy pomyślę o tym, robi mi się niedobrze, jestem bliski zwymiotowania z obrzydzenia tym tematem²¹.

Dla Janowicza zatem to znak braku świadomości narodowej Białorusinów, którzy wybierają łatwiejsze życie, byleby nie deklarować się publicznie w kategoriach narodowych, nie musieć mówić po białorusku, przyzwolić sobie na polonizację (w Polsce) lub rusyfikację i sowietyzację (w republice białoruskiej Związku Radzieckiego).

Natomiast Androsiuk, w jednym z ostatnio publikowanych opowiadań *List do Brukseli albo Zabójstwo w miasteczku Tutaj*²², podnosi owo „Tutaj” do rangi nazwy własnej i – dopytywany – wyznaje, że nie pozostaje ona bez związku z tożsamością „tutejszą”. Androsiuk już jednak nie widzi w niej zdrady samoświadomości Białorusinów ani grzechu hamowania białoruskiego procesu narodotwórczego – akceptuje hybrydyczność tej podmiotowości. Z tym, że Androsiukowe „Tutaj” nie leży na dziejowym moście, którym z Zachodu na Wschód (i z powrotem) przechadzają się wielcy tego świata. Jest opuszczonym przez cywilizację miasteczkiem (z podupadłą fabryką), z którego wyjeżdża się za chlebem do Belgii i o którym się zapomina. Ci, którzy w nim pozostają, „tutejsi” i bezrobotni, wprawdzie mieszkają w blokach z oknami wychodzącymi znacząco na wschód i zachód, ale okazują się zupełnie niezaradni i nieprzystosowani do transformacji tożsamości. Tylko codzienne rytuały dawnej, nieaktualnej już życiowej roli oraz marzycielsko-elegijne listy do żony z czasów PRL-u – choć ta nie odpisuje z Brukseli – podtrzymują pozór egzystencji „tutejszego” bohatera.

Motyw zagrożonej białoruskości obecny jest w zbiorze lirycznych opowiadań *Wielkie miasto Białystok* Janowicza. Jak zauważa pisarz, pada ona ofiarą przemian cywilizacyjnych. Rozmaicie można rozumieć końcówkę inicjującego zbiór opowiadania *Wiocha – bogini zawstydzenia*, w której Białystok

²¹ *Nasze tysiąc lat*. Z Sokratem Janowiczem rozmawia Jerzy Chmielewski, Białystok 2000, s. 87.

²² M. Androsiuk, *List do Brukseli albo Zabójstwo w miasteczku Tutaj*, „Nowe Kartki” 2012, z. 1.

jest oglądany z perspektywy Białorusina towarzyszącego ziomkom wracającym nad ranem z wiejskiego wesela do miejskiego życia: „W takiej chwili, gdy człowiek odprowadza weselników za wioskę, na drogę, gdy popatrzy z daleka, ze wzgórze, na nocne miasto, wydaje mu się ono wielkim cmentarzem w dniu Wszystkich Świętych”²³. Cmentarz, bo miasto pożera wieś, a białoruskość nieodłącznie wiąże się z rustykalnością²⁴, więc Białystok jest końcem białoruskości, która tutaj po prostu przemienia się w miejskość i znika. Możliwa jest też inna lekcja, włącza się tu bowiem wątek żydowski i obraz Białegostoku jako miasta-cmentarza po zagładzie Żydów, którzy po likwidacji getta niejako zrobili miejsce dla migrującej po wojnie ze wsi ludności białoruskiej. Figura miasta-cmentarza byłaby tu złowrogą przestrogą mogącą sugerować, że Białorusini ze wsi podzielą los Żydów, oczywiście niedosłownie – sami bowiem skazą się na nieistnienie, wybierając lepsze życie. Lekcja ta znajduje potwierdzenie w refleksji Janowicza na temat jego rodzinnych Krynek, miasteczka garbarzy, w dużej mierze żydowskiego:

Moja ładna siedziba została wybudowana w przesuwanie się haspaderskich końcówek ulic ku wypalonemu śródmieściu. Było to coś w rodzaju wchodzenia barbarzyńców do Rzymu... Przekopując ogród na zimę lub na wiosnę, stale natykam się na murowane fundamenty, ceramikę, spatynowane pieniądze (latoś trafiła mi się moneta z połowy osiemnastego stulecia). Mój sad kwitnie – rzekłbym – na palestyńskich kamieniach²⁵.

Żydzi i Białorusini byli przed ostatnią wojną bardzo sobie w Krynkach bliscy, nie wywyższali się nawzajem, jak Polacy wobec Białorusinów. A dziś w Krynkach, jak wyznaje Janowicz, wszyscy chcą być prawosławnymi Polakami i mieć spokój, nie lubią, kiedy im się przypomina o białoruskości.

Tak oto w miejscu najściślej autobiograficznym, w obrazie domu rodzinnego pisarza, znajduje swoje narracyjne rozwinięcie metafora Krynek jako kolorowej rafy z poczerniałymi zębodołami fundamentów, implantowanych „ładną” zabudową. By dostrzec owe podziemne fundamenty, trzeba być ogrodnikiem-archeologiem w literalnym sensie – tak jak w przytoczonym

²³ S. Janowicz, *Wiocha – bogini zawstyżenia*, przeł. M. J. Kononowicz, w: tegoż, *Wielkie miasto Białystok*, wyb. i opr. J. Litwiniuk, Warszawa 1973, s. 13.

²⁴ Zdaniem Jerzego Chmielewskiego, rozmówcy Janowicza w tomie *Nasze tysiąc lat*, jest to efekt mentalnej kolonizacji: „Bo trzeba wreszcie, choćby dla historycznej sprawiedliwości, wskazać winowajców, odpowiedzialnych za obecny stan białoruskiej nacji. Weźmy chociażby ów wieśniaczy stereotyp Białorusina. To Polacy nam go nadali. Całe wieki byliśmy ludźmi gorszej kategorii – uciskani, wyzyskiwani, niemilosiernie eksploatowani”. *Nasze tysiąc lat*, s. 19.

²⁵ Tamże, s. 91.

wyżej fragmencie – lub dysponować specjalnym, „rentgenowskim” spojrzeniem prześwietlającym Ziemię do wnętrza. Janowicz najchętniej dosłownie użyłby takiego urządzenia, gdyby istniało, mówi o tym z wyraźną fascynacją w cytowanej już wiele razy rozmowie z Jerzym Chmielewskim. Ale tymczasem zastąpić je może oko pisarza bogato wyposażonego w wiedzę, pamięć i wyobraźnię historyczną. Fragment z przekopywaniem ogrodu przynosi poza tym piękną i wartą baczniejszej uwagi prywatną mitologię Janowicza-artysty: byłby on ogrodnikiem pamięci miejsca, a przy tym sukcesorem nieobecnych pokoleń i nacji, który po Żydach odziedziczył ziemię, inność i obcość – tak z perspektywy Polaków, jak asymilujących się Białorusinów.

Kiedy ukazywało się w Białymstoku pismo „Kartki”, otwarte na Białorusinów, ceniące niepowtarzalność wielokulturowego regionu podlaskiego, jego redaktorzy pojechali na wywiad do Krynek i pytali Janowicza o powody nieporozumień między Polakami i Białorusinami:

Główny powód ma charakter wyłącznie polityczny. Główny powód zatem tkwi w niedobrej wzajemnej pamięci. Sądzę, że dopóki żyją pokolenia, które mają tę niedobrą pamięć, no to nie ma rady. Jedyne, co można osiągnąć, to wzajemna tolerancja. Choćby przez zaciśnięte zęby, ale żeby nie dochodziło do kłosa²⁶.

Trwałe są i powtarzalne u Janowicza skojarzenia pamięci z zębami, a raczej z usuwaniem lub w najlepszym razie chowaniem zębów – żeby pamięć nie „kasała”. Gdzie indziej to, co dzieli Polaków i Białorusinów, nazywa on łagodniej „inną pamięcią”: „Ile ja się z tymi moimi rówieśnikami Polakami nazmagałem. Ale u nich pamięć inna. Jest to pamięć Syberii, NKWD, kolaboracji”²⁷. Wszystkie wymienione tutaj składniki owej innej pamięci związane są z polskim doświadczeniem Rosji, co natychmiast stawia Białorusinów na straconej pozycji, bo – jak pisze Janowicz – „Dla Rosjan jesteśmy agentami Polacków, a dla Polaków agentami Rusków”²⁸.

Nie wiadomo, czy ta „niedobra pamięć” minęła w pokoleniu Michała Androsiuka, ale inaczej pokazuje on tożsamość na pograniczu, inaczej traktuje pamięć. Zacznijmy jednak od podobieństw: miasto jako zagrożenie tożsamości, choć na szczęście u Androsiuka to tylko „Miasteczko”, znowu podniesione do rangi nazwy własnej. W *Białym koniu*, kiedy babka narratora, Sońka Iwaniuk, pojawiła się w Miasteczku, jej dzieciom od razu „zaczęły się my-

²⁶ *Literatura to nie PZU*, s. 23.

²⁷ *Krynki i świat*, s. 6.

²⁸ Tamże, s. 7.

lić ścieżki”, zaś najmłodszy Saszka przestał rosnąć i „zupełnie zapomniał, którą drogą trafić ma do dorosłości”²⁹. Zagubienie, a zwłaszcza nieumiejętność/odmowa rośnięcia są sugestywnymi metaforami kłopotów z tożsamością, w skali jednostkowej i zbiorowej. Niewykluczone są związki intertekstualne, metafory przywodzą bowiem na myśl przejmującą skargę dziewniętnastowiecznego Pauluka Bahryma z wiersza *Zahraj, zahraj chłopcze mały*: „A ja i raści bajusia/Hdzież ja biedny abiarnusia”³⁰ (którą trzeba by interpretować dosłownie, jako świadomość braku własnego miejsca) oraz częste u Janowicza uwagi o Białorusinach „cierpiących na niedorozwój narodowy”³¹. Kiedy jeden z bohaterów Androsiuka, Wałodzia, zapomniał, jak się nazywa, jego matka Sońka poszukała ostatecznego lekarstwa na zagubienie – zebrała dzieci przy kuchennym stole i opowiedziała im historię o początkach Miasteczka i rodziny:

Wymyśliła ją w potrzebie chwili od pierwszego do ostatniego słowa, świadomie nie zważając na prawa fizyki, historii i przyrody, ponieważ każda rodzina potrzebuje swego imienia oraz swojej pamięci i są one ważniejsze niż wszystko inne, nawet to, co jest potwierdzone przez naukę³².

Bohaterka *Białego konia* kieruje się więc zupełnie przeciwną polityką pamięci w stosunku do reprezentowanej przez Janowicza: zmyślenie ma w niej przewagę nad prawdą, a bajda nad faktem historycznym. Treściowo historia Sońki również nie ma wiele wspólnego z orientacją Janowicza na różnicę, bowiem jest opowieścią o dziwnym, amalgamatowym drzewie, które „niczym wieża babilońska” splątało się z włókien wielu drzew, zanim – po uderzeniu pioruna – wyłonili się z niego Uładzimir i Sonia, protoplaści Miasteczka.

Autora *Białego konia* interesuje bardzo młoda pamięć: Miasteczko, o którym pisze, ma proletariacki rodowód i właściwie nie posiada jeszcze historii, rodzina Sońki obejmuje zaledwie trzy generacje. Interesuje go tworzenie pamięci, wynajdywanie tradycji, wymyślanie jej. Reguły owego wynajdywania w uproszczeniu można sprowadzić do jednej zasady – pochwały hybrydyczności, wiążącej krew białoruską i polską, splatającej etnicznie i religijnie odmiennie konary genealogicznego drzewa portretowanej rodziny.

²⁹ Tamże, s. 42.

³⁰ „Ja i rosnąć się boję,/ bo gdzież się biedny podzieję?” Cyt. za: S. Janowicz, *Białoruś, Białoruś*, s. 90.

³¹ Tamże, s. 27.

³² Tamże, s. 46.

W planie zbiorowej pamięci Białorusinów Androsiuk należy do pokolenia postpamięci Jałty, przez którą pojawia się w pobliżu wioski powieściowych bohaterów granica. Ale wojna oraz świat sprzed traktatu znany jest pisarzowi tylko pośrednio. Dlatego pewnie prawodawca Jałty, Stalin, istnieje w *Białym koniu* na podobnej nieco zasadzie jak ów tytułowy, przedwojenny „biały koń” polskiego dziedzica – w postaci dalekiej i jowialnej dość twarzy patronującej losowi bohaterów, która jednak nie przeraża. I ona bowiem, niczym owo mityczne drzewo przodków, przypomina papierowy kolaż wykonany z najbardziej emblematycznych części portretu Stalina: fajki i wina gruzińskiego.

Jak owa amalgamatowa polityka pamięci sytuuje się wobec projektów Janowicza? Po 2001 roku pojawia się trochę nadziei w eseistyce autora *Wielkiego miasta Białystok*, wiąże się ona z młodym pokoleniem, ale tym wychowanym w mieście, mówiącym po białorusku świadomie (choć uboższym językiem, pozbawionym wiejskiej metaforyki).

Wież nie tworzy narodowości. Ona w ogóle niewiele tworzy, raczej naśladuje. [...] Jeśli przyjrzeć się ruchom narodowym, to widać, że one były skutkiem stopniowej asymilacji wsi przez miasto, ale asymilacji takiej, w wyniku której powstawało etniczne mieszczaństwo. [...] A co się dzieje teraz? Młodobiałoruski ruch tworzony jest przez drugie pokolenie Białorusinów, bez wyjątku miejskie. Oni wszyscy są inteligentami. I są nieasymilowani³³.

Wiele się zatem zmieniło w myśleniu Janowicza: asymilacja społeczna staje się impulsem narodotwórczym, miasto przestaje być zagrożeniem, bo narody powstają w mieście, nie na wsi. Teraz nie chodzi więc tylko o utrzymanie żywego języka i upowszechnienie wyzutej z bajd, odrębnej historii Białorusinów – potrzebna jest „asymilacja wsi przez miasto” i miejska literatura tworząca pamięć. Być może Androsiuk należy do tego miejskiego, miasteczkowego pokolenia, być może je zapowiada (jeśli wierzyć w „etniczne mieszczaństwo” dzisiaj).

Tak więc podwodna rafa z poczerniałym zębodołem byłaby metaforą „odpominania” i pamięci tymczasowej, hybrydycznej, gdzie naturalnej kumulacji doświadczenia towarzyszy amputacja pewnych jego części, a jedynym sygnałem odcięcia okazuje się stara rana. Tymczasowość pamięci i opartej na niej tożsamości wynika również właśnie z archeologii, konieczności wyławiania tego, co zatopione, i wygrzebywania zagrzebanego, które to gesty Aleida Assmann traktuje jako symptomy pracy pamięci³⁴. Dzięki regio-

³³ *Krynki i świat*, s. 8.

³⁴ A. Assmann, *Erinnerungsräume*, s. 158–164.

nalnemu ożywieniu – także literackiemu i literaturoznawczemu – toczy się ona nie tylko w obrębie białorusko-polsko-tatarskiej rafy Krynek z pożydowskim zębodołem, ale również w polsko-białoruskiej pamięci regionu podlaskiego³⁵.

The Reef of the Region. On Memory's Transformations in the Literature of Polish-Belarussian Borderlands

Summary

The article is devoted to the interweaving of Polish and Byelorussian memory in post-war literature of the Podlasie region and the witness accounts of hybrid identities (ex. "localness", Esperanto). The author briefly outlines the conditions in which the Polish language discourse has functioned within regional memory since the 18th century till the present time. Against this background he analyses the work of bilingual writers: Sokrat Janowicz (b. 1936) and Michał Androsiuk (b. 1959), following the changes of metaphor and form in Belarussian memory in its relation to Polish memory. Polish Belarussians' literary identity discourse assigns highest importance to an archeological language, the sense of being colonised, and the need to find one's own memory; only later does it voice praise of memory as created and of a "nomadic" type of subject identity.

³⁵ Po napisaniu artykułu przeczytałam studium poświęcone Janowiczowi pióra Dariusza Kuleszy, który nieraz te same tematy i cytaty interpretuje z odmienną, uniwersalistyczną perspektywą – tragizmu ludzkiego losu, nawiązując zresztą do podobnych, wcześniejszych odczytań. Interesująca wydaje się próba wpisania twórczości Janowicza np. do nurtu chłopskiego polskiej prozy, jednak trudno nie zauważyć, że lektura uniwersalistyczna kamufluje specyfikę losu białoruskiego. Zob. D. Kulesza, *To, co najważniejsze. O nie tylko literackich przewagach Sokrata Janowicza*, „Annus Albaruthenicus” 2012, s. 21–49 (tam też bibliografia).

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska

Uniwersytet w Białymstoku

Wokół narracji tożsamościowej Sokrata Janowicza

Zapytany o to, jakiego rodzaju twórczości nie lubi, Sokrat Janowicz odpowiada: „wydumanej, eksponującej własne «ja» autora”¹. Rzeczywiście, jego piarstwo, choć niezwykle nacechowane emocjonalnie, subiektywne, często pierwszoosobowe, wydaje się dalekie od literatury, której problematyka koncentruje się na osobie i doznaniach twórcy. Zaangażowanie Janowicza, jego polemiczny ton, oparta na własnym doświadczeniu egzemplifikacja i argumentacja składają się mają na osobistą sygnaturę, poręczenie sformułowanych tez, stojąc jednak w ich cieniu. Liczy się przede wszystkim „sprawa” – Białoruś, idea, której pisarz poświęcił życie:

Ogarnia mnie myśl, iż moją religią jest białoruskość; jestem na nią chory! Znajduję ją w kamieniu i w drzewie, w napotkanym człowieku i w zapamiętanym wyrazie jego twarzy².

A jednak w 2000 roku Janowicz wyjaśnia Jerzemu Chmielewskiemu:

Pisarz tym różni się od dziennikarza, że analizuje nie fakty, lecz samego człowieka, jego jestestwo. Żurnalista ciągle przebywa na zewnątrz istnienia, czyli jest on takim „notowaczem”, kronikarzem. Natomiast pisarz nieustannie skupia się na samym sobie, nade wszystko siebie samego bada i rozkłada swą duszę na czynniki pierwsze, słusznie uważając, że [...] zrozumiałwszy siebie, zrozumie

¹ S. Janowicz, *Nie znam siebie*, rozm. T. Zaniewska, w: tegoż, *Ojczyść. Białoruskie ślady i znaki*, wybór i oprac. R. Traba, Olsztyn 2001, s. 15.

² S. Janowicz, *Białoruś, Białoruś*, Warszawa 1987, s. 92.

przez to świat ludzki. No, to odmiana także ekshibicjonizmu. Wywnętrzania się publicznego pod kamuflażem wymyślonych bohaterów albo i bez³.

I kilka stron dalej: „pisarz tworzy właściwie jedną książkę, mimo że wydaje ich często wiele, lecz wszystkie one są jedną”⁴. Taką jedność stanowi piarstwo Janowicza, w którym trudno postawić granicę między poezją a prozą czy beletrystyką i esejem⁵.

Istotę opowieści snutej przez Sokrata Janowicza stanowi on sam, a toczona od lat walka o białoruskość jest w dużej mierze walką o własną, indywidualną tożsamość, kształtowaną w trudnej przestrzeni religijnego i etnicznego pogranicza. Mamy tu do czynienia ze swoistym sprzężeniem zwrotnym: za sprawą białoruskości pisarz pozostaje sobą, ale też dzięki temu, że się jej nie wyrzeka, że się nie asymiluje, daje jej szansę na przetrwanie. Jak twierdzi: „Literatura i sztuka niczego na ziemskim padole łąz nie uratują. Natomiast mogą unieśmiertelnić, mogą uwiecznić”⁶.

Wnioski i sądy formułowane przez Janowicza układają się w diagnozę impasu, z wielką wiarą w dziejową konieczność jego przełamania – wolna Białoruś musi kiedyś powstać. Tylko jak, skoro, żeby zaistniało państwo, potrzebny jest skonsolidowany, mający wolę separatyizmu i samostanowienia naród, z drugiej strony, żeby taki naród mógł przetrwać, niezbędne są struktury – administracyjne, gospodarcze, oświatowe. Za ich sprawą etniczna odmiennność ma szansę ewoluować w narodową tożsamość. To niejedyny przejaw patowej sytuacji, będącej konsekwencją państwo- i etnotwórczych mechanizmów, odtwarzanych bądź kreowanych przez pisarza. Oto kilka przykładów.

Dla powstania i dalszej egzystencji narodu konieczna okazuje się kultura: „Narodowość jest zjawiskiem kulturowym, a kultura jest aktywnością ludzką niekonieczną. Człowiek, który nie ma kultury w sobie, nie może mieć świadomości narodowej”⁷. „Prostak nie ma moralnego prawa do narodo-

³ S. Janowicz, *Nasze tysiąc lat. Z Sokratem Janowiczem rozmawia Jerzy Chmielewski*, Białystok 2000, s. 164.

⁴ Tamże, s. 170.

⁵ Przekonanie, że twórczość Sokrata Janowicza stanowi właściwie jeden „tekst”, wyraża Dariusz Kulesza w artykule: *To, co najważniejsze. Nie tylko o literackich przewagach Sokrata Janowicza*, „Annus Albaruthenicus” 2012, s. 21–49. Kulesza porusza w nim również temat tożsamości Janowicza i zaangażowania pisarza w kwestie białoruskie oraz podejmuje się interpretacji obrazów wsi i Białegostoku. Stosuje przy tym inne narzędzia i dochodzi do nieco odmiennych wniosków.

⁶ S. Janowicz, *Literatura to nie PZU*, rozm. B. Dudko, J. Turonek, „Kartki” 1995, nr 11, s. 24.

⁷ S. Janowicz, *Problem polsko-białoruski załatwią cmentarze*, rozm. K. Rosiński, w: tegoż, *Ojczyźność*, s. 249.

wości, ponieważ traktuje ją cynicznie, instrumentalnie. Synonimem takiego stosunku do niej jest napchany brzuch”⁸.

Tym „prostakiem”, „hołotą”, „tubylcem” jest chłop, który kultury nie tworzy, bo jego podstawowym zajęciem na przestrzeni dziejów było zmaganie się z nędzą. „Skończmy na tym, że tzw. kultura ludowa nie istnieje!”⁹. A przecież:

Ostoję białoruskości stanowiła wieś, ów, wydawało się, niezatapialny kontynent chłopstwa. [...] Chodziło właściwie o jedno tylko: by tchnąć ducha świadomości narodowej w ten wsiowy żywioł białorusiński, który był sobą odruchowo i organicznie, podobnie jak, powiedzmy, kogut kogutem¹⁰.

Znowu pojawia się pytanie – jak? Skoro wszystkie historyczne i geopolityczne okoliczności skłaniały białoruskich chłopów do polonizacji bądź rusyfikacji. Dodatkowym zagrożeniem dla ich etnosu była, celebrowana dziś przez wielu admiratorów Podlasia, zaś przez Janowicza waloryzowana negatywnie, „tutejszość”, czyli utożsamianie się z konkretnym miejscem i społecznością, a nie nacją.

Nierozstrzygalny wydaje się również problem miast i ich roli: z jednej strony stanowią niezbędne źródło państwowości, jako ośrodki władzy, centra gospodarcze i kulturalne – stąd ogromna nobilitacja Połocka – kolebki Białej Rusi, analogicznie do Kijowa czy Nowogrodu, stojących, zgodnie z historiozofią Janowicza, u zarania Ukrainy i Rosji; z drugiej – to właśnie miasto – konkretnie: Białystok, „wchłonęło nację”¹¹, generując proces samopolonizacji, będącej efektem pogoni za łatwiejszym życiem i społecznym awansem. Białystok ukazany jest zresztą jako miasto-golem, „przerośnięty dzieciak w porównaniu z Krynkami”, „bachor kapitalizmu”, który „Białorusinom zawdzięcza swoje życie literackie”¹² i życie w ogóle, bo przecież „przeżuwało wieś kęs po kęsie. [...] Wyjedzono i wyskrobano, co się dało, a Ścianę Wschodnią wylizano z resztek okruchów”¹³.

Janowicz radzi sobie z tym impasem, całą nadzieję i odpowiedzialność za losy białoruskiej tożsamości pokładając w literaturze: „Pisarza nie powinna obchodzić kultura, bo żyje ona z eksploatacji sztuki, która zawsze była i jest [...] ciągiem wynalazków, odkryć”¹⁴. Na nich kultura bazuje, z nich

⁸ S. Janowicz, *Nasze tysiąc lat*, s. 16.

⁹ Tamże, s. 168.

¹⁰ Tamże, s. 18.

¹¹ S. Janowicz, *Dolina pełna losu*, Białystok 1993, s. 125.

¹² S. Janowicz, *Białoruś, Białoruś*, s. 44.

¹³ S. Janowicz, *Dolina pełna losu*, s. 51.

¹⁴ S. Janowicz, *Nasze tysiąc lat*, s. 168.

czepie, one są źródłowe dla wszelkich jej zjawisk. W jednym z wywiadów pisarz formułuje interesującą analogię, więcej – nawet sugeruje wymiennosc kategorii kultury i prowincji: „Prowincja – nie mylić z geograficzną – to kultura, czyli transponowanie osiągnięć twórczych [...], warunek kultury jako takiej. [...] Z prowincji, czyli z kultury, niczego się nie czepie. Prowincja, czyli kultura, jest konsumentem tego, co zostało stworzone”¹⁵. Zacieranie granic i niwelacja kultury białoruskiej mają zatem, w świetle tych rozważań, znikome znaczenie dla zachowania idei białoruskości, jej źródła. W etnicznej, czy raczej – „etnotwórczej”, narracji Janowicza mało istotny okazuje się nawet proces rugowania języka białoruskiego z codziennego życia, mimo że „mowa” to, zdaniem pisarza, „dusza” narodu, medium jego odrębności.

Mój naród chłopski [...] niewątpliwie pośle do piachu mowę białoruską, jak zresztą przystało na barbarzyński lud w niedostatku. Naturalnie – martwi mnie to, smuci. Ale sama literatura białoruska, skoro zaistniała już aż do poziomu pretendenta do Nagrody Nobla, jest najoczywiściej nieśmiertelna. Historia nie notuje literatur, które jednak przepadły wraz z ich bazą etniczno-językową¹⁶.

Wracamy zatem do konkluzji, że gwarantem trwania narodu staje się literatura, a w konsekwencji – jej twórca. Barthowska teza o śmierci autora nie znajduje w odniesieniu do pisarstwa Sokrata Janowicza zastosowania. Ważne jest nie kulturowe przecinanie się horyzontów – ich przecież nie ma (a raczej te, które są, budzą opór pisarza), trzeba je tworzyć, wyplatać, niczym sieć, w którą ma zostać schwytyany czytelnik – tylko narrator, jego osobista sygnatura i konstruowana od kilkadziesiąt lat tożsamość.

We wstępie do książki *Tożsamość kulturowa i pogranicza identyfikacji* Inga Iwasiów traktuje jako utopię twierdzenie, że zmienność jest znakiem tożsamości:

aspiracje większości żyjących naprawdę ludzi są ukierunkowane na tożsamość i pewność, nie zaś na rozrzutną zmianę. [...] Jeśli literatura jest obrazem życia społecznego, ma wymiar aksjologiczny, informuje o poglądach swych wytwórców i użytkowników [...], to koncepcja płynnej, mozaikowej, procesualnej tożsamości i opartej na niej wizji świata jest utopią. Chociaż doznajemy w samych sobie tej zmienności, preferujemy opowieści dalekie od niej. Pragniemy zakorzenienia, sagi, historii, które sprzyjają integralności, nie zaś niepowstrzymanemu potokowi różnic¹⁷.

¹⁵ S. Janowicz, *Prowincja jest koniecznością*, rozm. J. Kamiński, w: J. Kamiński, *Metafizyka prowincji*, Białystok 2000, s. 51–60.

¹⁶ S. Janowicz, *Nasze tysiąc lat*, s. 167.

¹⁷ I. Iwasiów, *Wstęp*, w: *Tożsamość kulturowa i pogranicza identyfikacji*, red. I. Iwasiów, A. Krukowska, Szczecin 2005, s. 14–15.

Wyrazem takiego pragnienia jest twórczość Sokrata Janowicza, jego prowadzona nieustannie narracja o białoruskości. Narracja mogąca, zgodnie z sugestiami antropologów literatury, stanowić odpowiedź/remedium na rozpad tradycyjnej, substancjalnej wizji podmiotu i świata. W tym przypadku – także rozpad etnosu. Etnosu, który nie jest już wyłącznie kategorią zastaną, lecz wybieraną i konstruowaną, z dużym udziałem wyobraźni (o jej roli, jako kluczowej siły społecznej, wspomina Eugenia Prokop-Janiec¹⁸). Jak zauważa Anna Łebkowska, w ramach zainteresowania pojęciem narracji (zjawisko to odtwarza m.in. Katarzyna Rosner¹⁹), uwypuklone zostały cztery jej wymiary: epistemologiczny, ontologiczny, etyczny i kulturowy²⁰. Wszystkie dostrzec możemy w opowieściach Janowicza. Traktowanie narracji jako instrumentu poznania widoczne jest zwłaszcza w przypadku analiz i rekonstrukcji historycznych, dokonywanych przez pisarza, ale nie tylko – w rozmowie z Teresą Zaniewską Janowicz mówi, że uważa swój tekst literacki za „rodzaj laboratoryjnego zapisu jakiegoś doświadczenia badawczego”:

Zupełnie nie interesuje mnie kształtowanie bohatera, jak zrobił to Pan Bóg z nami, ludzikami. Jestem natomiast stale ciekaw, kto on zacy, ów mój człowiek z zapisanej kartki papieru, i jak się zachowa w zadanych mu okolicznościach, czym się to wszystko dla niego skończy. Opowiadanie – intryga jest u mnie prosto z życia, z tym jednak, iż ja człowieka nie tyle opisuję, ile dochodzę do odkrycia – dla siebie i czytelników przy okazji – jakiejś prawdy tkwiącej w nim samym²¹.

Poziom ontologiczny to nic innego jak narracyjne ujęcie podmiotu – tu za przykład posłużyć może książka *Dolina pełna losu*. Etyczny walor narracji przejawia się w twórczości Janowicza między innymi przez przeciwstawianie własnej opowieści tożsamościowej – indywidualnej i zbiorowej – represyjnemu dyskursowi większości. Zresztą, jak słusznie twierdzi Ricoeur, „nie ma opowieści obojętnej etycznie”²². W wymiarze kulturowym narracja staje się natomiast rodzajem poręczenia kulturowej tożsamości – sprzyjają temu zwłaszcza powracające w prozie Janowicza wątki mitotwórcze, skonsolidowane wokół konkretnych miejsc czy postaci (Połocka, Krynek, Skaryny, Bohuszevicza i wielu innych, z negatywnym mitem Białegostoku włącznie).

¹⁸ E. Prokop-Janiec, *Etniczność*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 410.

¹⁹ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

²⁰ Zob. A. Łebkowska, *Narracja*, w: *Kulturowa teoria literatury*, s. 181–210.

²¹ S. Janowicz, *Nie znam siebie*, s. 14.

²² P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, opr. naukowe i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2005, s. 191–192.

Jak zauważa Janowicz, wraz z opuszczeniem rodzinnego domu – „rajskich” Krynek – „rozpoczęła się życie wielowymiarowe”²³. Aby się w nim nie rozpląnąć, należało rozpocząć opowieść, podstawową funkcję narracji stanowi bowiem „nadawanie całościowego sensu i koherencji złożonym splotom wydarzeń”²⁴, przy czym nie jest ona rozumiana jako „struktura określonego typu tekstów”, tylko „coś bardziej podstawowego, coś, co tworzenie tekstów umożliwia i poprzedza”²⁵. Akt narracji to również, według Andrzeja Zawadzkiego, miejsce narodzin podmiotu. Co ważne, podmiot ów „nie ma [...] nigdy charakteru w pełni samodzielny, autonomiczny, lecz jest także współtworzony przez narracje innych”²⁶. Analogiczny proces odbywa się przy kształtowaniu tożsamości. Jak sugeruje Aleksandra Kunce, jest ona konstruowana z elementów zastanych, gotowych, kulturowych: „zbieramy” siebie z tego, co kulturowo dane²⁷. Tożsamościową narrację Sokrata współtworzą zatem dyskursy większościowe (Polaków, Rosjan) i asymilacyjny (samych Białorusinów). W świetle poglądów pisarza najważniejszy wydaje się jednak pierwiastek twórczy, kreacyjna moc artystycznego słowa, które włącza do tych zastanych dyskursów nowe jakości²⁸.

Jako niezwykle interesujący jawi się też „punkt widzenia”, perspektywa tej narracji, rozumiana zgodnie z propozycją Małgorzaty Czermińskiej jako kategoria antropologiczna. Jego dominantą wydaje się poczucie obcości, alienacji, bycia „poza”. Nie jest to – cytując Czermińską – „swój o swoim do

²³ S. Janowicz, *Po drodze nam było do miasta*, w: tegoż, *Ojczyść*, s. 58.

²⁴ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 7.

²⁵ Tamże, s. 12.

²⁶ A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury*, s. 243.

²⁷ A. Kunce, *Zlokalizować tożsamość!*, w: *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004, s. 90 i nast.

²⁸ Niezwykle złożona struktura relacji podmiot/ artysta – narracja – tożsamość (indywidualna i zbiorowa, etniczna) nasuwa skojarzenia z dziełem romantycznego piewcy Słowiańszczyzny, Zoriana Dołęgi Chodakowskiego. Odtwarzając wyrugowane z kultury oficjalnej ślady dawnej wspólnoty słowiańskiej, tak pisał o swojej metodzie: „Przeglądając się często w tym [dawnych Słowian – dop. K.S.M.] obrazie, czułem tylekroć wewnętrzną część dla naszych pradziadów, uszanowanie ku tak wielkiej ich myśli i znajdowałem zawsze odradzającą się we mnie chęć dalszego rozpoznania i w miarę sposobów dokończenia tego obrazu”. (Z. Dołęga-Chodakowski, *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, w: tegoż, *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz inne pisma i listy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1967, s. 7). Kluczowy jest tu obraz zwierciadła jako metafory narracji o przeszłości: narrator przegląda się w nim, by rozpoznać swą tożsamość, a jednocześnie czerpiąc z siebie, z własnej, indywidualnej podmiotowości, uzupełnia luki w odtwarzanych („dokańczanych”) dziejach. Lustro to przecież symbol introspekcji. Staje się też znakiem ścisłej łączności narratora z opowiadaną historią, uniemożliwia określenie jej źródła. Mówiąc obrazowo, podmiot i narracja to jakby dwa stojące naprzeciw siebie zwierciadła.

innych" ani „swój o tym, co inne, do swoich”²⁹. Bez względu na to, czy Janowicz kieruje opowieść do „obcych” (choć nie do końca) Polaków, w obcym (choć nie do końca) języku, czy do Białorusinów w ojczystym, ma do przekazania wizję świata nieprzystającą do ich poglądów. Taki przynajmniej wydaje się punkt wyjścia opowieści wyrosłej ze sprzeciwu. Jak pisze Janowicz: „pisarstwo jest ogromną pretensją do świata”³⁰. Sam tak definiuje swą odmienność:

Mój stosunek do samego siebie, jak teraz widzę z dalekości czasu, był czymś unikalnym, ale dlatego, że ja miałem inny los, moja rodzina była rzemieślnicza [...], u nas nie było problemu chleba. [...] na owe czasy mój dom uchodził za jeden z najbogatszych w Krynkach³¹.

Te słowa jeszcze zyskują na znaczeniu wobec stwierdzenia, że „narodowość kształtuje się [...] pod działaniem długo trwającej wspólnoty losu; etniczność jest czymś drugorzędnym”³². Odmienność losu daje zatem komfort dystansu, pozwala oceniać, analizować, przewidywać, ale też wyklucza ze wspólnoty. Grupa, z którą identyfikuje się Janowicz, okazuje się niezwykle wąska: „dla mnie [...] świadomy siebie Białorusin to aktywista oświatowy, inteligent, jednakże w pierwszym pokoleniu”³³. Zapewne dlatego, że w drugim następuje już jego samopolonizacja. W świetle tych rozważań warto postawić problem wspólnoty budowanej na poziomie języka, czyli przyjrzeć się sytuacjom, w których Janowicz używa zaimka „my”. Oto jeden z przykładów. W zbiorze esejów *Z książki Podlasia*, tworzonych po polsku i skierowanych przede wszystkim do polskiego czytelnika, Janowicz pisze: „Trochę wyjaśniliśmy sobie, skąd brał się ów nadmiar zainteresowania naszą ziemią”. Wypada zadać pytanie, kogo ma na myśli, używając sformułowania „nasza” odnośnie do Podlasia. Odpowiedź wydaje się oczywista: „nasza”, czyli białoruska, ale przestaje być taką, gdy uwzględnimy fakt, że retoryczne „my” (taka narracja w 1 os. l. mn. to rzadkość w prozie Janowicza) zostało sformułowane po polsku. Dalej czytamy: „Prócz oczywistej u nas Polski doskakiwała Rosja, a za okupacji Niemcy”³⁴. Polskie „my” zostaje zatem skonfrontowane z Polską traktowaną jako okupant analogiczny

²⁹ M. Czermińska, „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej, *„Teksty Drugie”* 2003, nr 2/3, s. 12.

³⁰ S. Janowicz, *Nasze tysiąc lat*, s. 169.

³¹ S. Janowicz, *Problem polsko-białoruski załatwią cmentarze*, rozm. K. Rosiński, w: tegoż, *Ojczyństwo*, s. 246.

³² S. Janowicz, *Nasze tysiąc lat*, s. 33.

³³ S. Janowicz, *Białoruś, Białoruś*, s. 39.

³⁴ S. Janowicz, *Z książki Podlasia. Białoruska mniejszość narodowa w Polsce*, Łomża 2001, s. 21, 59.

do Rosji i hitlerowskich Niemiec. Kwestia relacji Sokrata Janowicza z polskością jest niezwykle złożona i domaga się rozwinięcia, w tym miejscu wypada ją jedynie zasygnalizować. Dodajmy jeszcze, że na poziomie narracji Polska i jej historia wydają się Janowiczowi niezbędnym punktem odniesienia do spraw białoruskich, nie tylko na poziomie budowania sensu, interpretowania zdarzeń, szukania przyczyn aktualnej sytuacji Białorusi („będąc londyńską rusycystką z wykształcenia nie rozumiała Polski, bez czego nie mogła zrozumieć Białorusi”³⁵), ale też jako rodzaj znaku, bez którego język opowieści byłby niekomunikatywny, hermetyczny. Tak jakby narracja o Białorusi była zbudowana z wielu śladów³⁶, które dzięki odniesieniu do Polski odzyskują znakowy charakter: „Kraków stale przewija się w dziejach białoruskich, i by je jakoś po swojemu dopowiedzieć, będę wracał do tego miasta zarówno wyobraźnią, jak i swą cielesną bytnością”³⁷. Historii Janowicz zatem świadomie nie „odtworza”, tylko ją „dopowiada”, z dużym udziałem wyobraźni, żywiącej się polskością³⁸.

Przy tak zagrożonej tożsamości, kształtującej się, jak to określa pisarz, w okolicznościach „oblężonej twierdzy”, niezwykle istotne okazują się miejsca, które stanowią dla niej swoiste punkty odniesienia – pozytywny i negatywny – urastając do rangi toposów. Określiłabym je jako „sensotwórcze” centra, z przypisanym im zestawem cech, porządkujące doświadczenia pisarza. Mam tu na myśli Krynki i, leżący na ich antypodach, Białystok. O Krynkach czytamy: „stamtąd się szło”³⁹, co oznacza oczywiście nie tylko miejsce, ale też punkt w przeszłości, macecznik, przestrzeń pierwotną, arkadyjską, choć nie bezgrzeszną. Jest ona źródłowa zarówno na poziomie indywidualnej biografii Janowicza, jak też dla samej białoruskości. Opis miasteczka, w niemal identycznych wariantach, powraca wielokrotnie:

Do Krynek przyjechałem, do świata swojego (usiłowałem wyobrazić sobie zmierzch w nich w zgrzebnym XIV wieku, wtulający się w wymoszczone bierwionami uliczki pod słodkimi brzożami: tędy książę Kiejstutowicz galopował na spotkanie z Jagiełłą w marcu 1434 roku, kiedy to wznowiono w Krynkach unię polityczną między Koroną Polską i Wielkim Księstwem Litewskim [...]). Wonne

³⁵ S. Janowicz, *Białoruś, Białoruś*, s. 39.

³⁶ E. Rewers, *Ślady i znaki*, w: *też*, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 21–34.

³⁷ S. Janowicz, *Białoruś, Białoruś*, s. 8.

³⁸ Z odtwarzaniem przeszłości nierozłącznie wiąże się pamięć. Problemem tym zajmuje się Danuta Zawadzka m.in. w artykule *Rafa regionu. O przemianach pamięci w literaturze pogranicza polsko-białoruskiego* znajdującym się w niniejszym tomie.

³⁹ S. Janowicz, *Pory*, w: *tegoż*, *Małe dni*, Warszawa 1981, s. 115.

antonówki i ich nocne spadanie przywodzą na myśl prozę Bunina... I znów: zamczek gospodarski Witoldowy mógł stać wszak przy wąskiej Bannej albo Nadrecznej... A w dole, nad Krynką, dziewczyny jak len czerpały wodę i śpiewały o niespełnieniu się: Oj, reczanka, reczanka, czamuż ty niapounaja... Wysoko krąży ptak. Może z kresów leśnych, znad Pieraciosów partyzanckich przyleciał? Niebo jest kojące, nieuchwytnie błękitne, niczym na ikonostasie [...]. Dzięki grodzieńskiemu Tyzenhausowi Krynki uzyskały rozplanowanie, które uznano za wzorcowe w peerelowskim podręczniku akademickim *Budowa miast*⁴⁰.

Opis to niezwykły: Krynki stają się hasłem wywoławczym dla wyobraźni, pamięci i marzeń Janowicza, zasilanych literaturą, ich obraz, dopełniony postaciami rodziców i rzeki, stanowi „drzwi” do jego wnętrza. Warto zwrócić uwagę na mistyczne elementy tego przedstawienia: ptak, błękit ikonostasu. To przestrzeń, w której nie obowiązują reguły czasu: w jednym akapicie, niczym w zastygniętym bursztynie, kondensuje się ponad sześćsetletnia historia, trwa „wieczne teraz”. „Wzorcowość” Krynek, tutaj zegzemplifikowana idealnym rozkładem ulic, ma też inne wymiary i znaczenia:

Gdy mam już dość spraw, dzwoniących telefonów, ważnych rozmów [...], przywołuję wyobraźnię maliniak Czabanichy, naszej dawnej sąsiadki. Daje mi to cienie uspokojenie. [...] Mimochodem przypominam sobie, jak zakradałem się do sadu, ścieżką właśnie z tego maliniaka. Ta przebiegłość małaolatka bawi mnie w chwilach, gdy jestem rozdrażniony nie do zniesienia. [...] Dziś, idąc do przodu przez orderodajne lata, chowam czasem głowę w ramiona od nagłego wspomnienia o Czabanisze, o matczynych narzekaniach... I to akurat pomaga mi jakoś nie zagubić danej raz na zawsze miary.

Biegnę w maliniak, w jego ciszy ginę⁴¹.

W innej miniaturze z tomu *Małe dni* czytamy: „Kiedy znajdę się w dalekich stronach, widzę Krynki...”⁴².

Wiele cech obrazu Krynek świadczy o tym, że mamy tu do czynienia z Bachelardowską „przestrzenią osobną, intymną”. Jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz przestrzeń intymna, będąca zjawiskiem wewnętrznym, „nie jest dana w pojęciach, lecz wyłącznie w konkretnych wyobrażeniach. Nie podlega dyskursowi abstrakcyjnemu, ale istnieje w postaci obrazów. Dlatego też pozostaje w pobliżu poezji”. To zwykle „przestrzeń szczęśliwa”, a zatem „zawsze emocjonalnie zabarwiona, zawsze związana z wartościami”⁴³.

⁴⁰ S. Janowicz, *W białostockiej krainie*, w: tegoż, *Ojczyść*, s. 35–36.

⁴¹ S. Janowicz, *Moja przystań*, przeł. A. Sobiecka, w: tegoż, *Małe dni*, s. 127.

⁴² S. Janowicz, *Na Wrocławskim [sic!] dworcu*, przeł. J. Plutowicz, w: tegoż, *Małe dni*, s. 125.

⁴³ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 217.

W tym zinterioryzowanym obrazie miasteczka jest też miejsce na niesamowitość, którą najadekwatniej ilustruje opowiadanie *Boże Narodzenie w Krynkach*. Oniryczne, zasypane śniegiem, przypominające Schulzowską ulicę Krokodyli Krynki stają się scenerią spotkania pierwszoosobowego narratora z – tak to wstępnie określimy – siłą nieczystą:

Na Sokólskiej przechwyciłem wlepione we mnie przenikliwe spojrzenie. Stało tam jakieś ludzisko, coś w rodzaju strasydła z wywróconymi białkami oczu, prosięcym rykiem, zębami odyńca, na cielęcych kopytach, z byczym ogonem, okropnie obrosłe sierścią, okryte [...] tureckim kozuchem.

I ja wytrzeszczyłem gały.

Wiedziałem: nie mogę ruszyć pierwszy. Żeby uczynić krok, muszę pozbyć się przestachu, patrzeć na zjawę zwyczajnie, niefrasobliwie jak dziecko, opanować rozdygotanie. Albo też zbliżyć się do maskary, udając rozbawienie, pogłaskać po futerku, wyszczebotać słowa uciechy, bez popisywania się fałszywą odwagą. Udało mi się to osiągnąć na tyle szybko, że w następnej chwili zapragnąłem nie pozbywać się lęku, na odwrót, nasiąknąć nim do samego szaleństwa, żeby nie przepadł ów stwór, który zaczarował mnie na sposób baśniowy; żeby nie zakończyło się wszystko na wywołującej ziewanie rozmówce, kto wie, czy nie z najbliższym sąsiadem⁴⁴.

Ludowy sztafaż stał się w tym opisie budulcem służącym przedstawieniu „czegoś” niezwykle istotnego, a jednocześnie nastęrczącego trudności interpretatorowi. Choć, jak stwierdza Janowicz, „trudno wyobrazić sobie bardziej szare bytowanie od tego, które jest wynikiem rozumienia, że wszystko da się objaśnić bez reszty”⁴⁵, dotarcie do sensów tego obrazu wydaje się kluczowe dla odtworzenia struktury narracji tożsamościowej pisarza. Czym jest ta niesamowitość, pojawiająca się w archetypicznym, źródłowym, najbardziej intymnym i wewnętrznym z obrazów prozy Janowicza?

Spotkawszy diabelską zjawę, narrator bez trudu odnajduje sposoby na zneutralizowanie lęku przed nią: przyjęcie dziecięcej, naiwnej perspektywy, śmiech, racjonalizację, a jednak odrzuca je wszystkie, by nie pozbywać się strachu. Wybiera „szaleństwo”, stan „zaczarowania”, „baśń”. Być może pod postacią diabła zmaterializował się podstawowy lęk Janowicza – świadomość, że wszystko, co zostało przez niego opowiedziane, to jedynie narracja, doskonała konstrukcja retoryczna, uwiarygodniona językową sprawnością i zaangażowaniem autora? Świadomość jej wszystkich pęknięć, niedociągnięć, sprzeczności i paradoksów? Pisarz woli je pozostawić nierozstrzygnięte, bo wie, że są warunkiem koniecznym jego opowieści. Można

⁴⁴ S. Janowicz, *Boże Narodzenie w Krynkach*, przeł. J. Plutowicz, w: tegoż, *Małe dni*, s. 79–80.

⁴⁵ Tamże, s. 80.

się w nich doszukiwać Derridiańskiej „szczeliny”, „rozsunięcia”, „luki”, sugerującej budzące lęk poczucie rozłączności podmiotu, języka i rzeczy. Jak pamiętamy, w przypadku Janowicza osobista narracja tożsamościowa jest spoiwem nie tylko jego indywidualnej podmiotowości, ale całej konstrukcji etnotwórczej. Według Jacquesa Derridy:

Pismo, które konstytuuje podmiot, a zarazem go przemieszcza, jest czymś innym niż on, bez względu na to, jak go rozumieć. [...] Otóż rozsuniecie jako pismo jest stawaniem się przez podmiot czymś nieobecnym i nieświadomym. Dzięki ruchowi jego dryfu [derywacji – K.S.M.] emancypacja znaku odtwarza pragnienie obecności. To stawanie się – lub ten dryf – nie przydarza się podmiotowi, który by je wybierał lub biernie dawał mu się wciągnąć. Tak jak stosunek podmiotu do własnej śmierci, stawanie to jest samym ukonstytuowaniem subiektywności. [...] Wszelki grafem z istoty ma charakter testamentu. A źródłowa nieobecność podmiotu pisma jest również nieobecnością rzeczy bądź desygnatu. [...] rozsuniecie w sposób oczywisty oddziela, wpada i wtrąca w nieświadomość: ta nieświadomość jest niczym bez tego rytmu i przed tą cezurą. Toteż znaczenie wytwarza się tylko we wklęsłości różnicy [différance]: z nieciągłości i rozróżnienia, z odwrócenia i odvodu tego, co się nie pojawia⁴⁶.

Niekoherencja i nieobecność byłyby zatem zarazem zagrożeniem, jak też źródłowym punktem narracji Janowicza, budowanej na pragnieniu spójności podmiotu, opowieści i świata. Brak tej jedności inicjuje opowieść, a jednocześnie skazuje na niepowodzenie: to, co opowiedziane, okazuje się tylko wyrazem nostalgii za obecnością, nie obecnością samą. Nazywając rzecz dobitniej: to, co czyni tożsamość i jedność niemożliwą, umożliwia narrację, narracja, przez to, że zaistniała i trwa, odsyła tożsamość ku sferze niespełnionej, niedokończonej potencjalności.

Krynki stają się sposobem na przekroczenie negatywnej alternatywy wieś–miasto. To tu, w miasteczku, Janowicz widzi ostoję białoruskości. Jednak, choć zyskały archetypiczną, literacką nieśmiertelność, w rzeczywistości czeka je smutny los:

Krynki przeistoczą się w taką daleką końcówkę białostockiej ulicy imienia kapitana Raginisa. To proces dla białostockiego regionu charakterystyczny. To upustynnianie się terenu i rozrost miasta, w tym wypadku Białegostoku, to cecha charakterystyczna dla miast kolonialnych, tu nie chodzi o jakąś podległość, ale o wysysanie terenu⁴⁷.

⁴⁶ J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 102–104.

⁴⁷ S. Janowicz, *Problem polsko-białoruski załatwił cmentarze*, s. 245.

Egzystencji miasteczka zagraża zatem moloch – Białystok, przedstawiony jako miasto kolonialne. Janowicz wykazuje się niezwykłą inwencją, dając upust swojej niechęci:

miasto B, bękart kapitalizmu: poczęło się za dawnym budynkiem carskiego urzędu celnego; wyjebek łódzkich fabrykantów, co parli na wschód, wysypka uczulonych na ucisk ekonomiczny królewaków⁴⁸;

przerośnięty dzieciak w porównaniu z Krynkami, zgromadzenie zabudowy bez zrębów planu urbanistycznego⁴⁹;

Rozwój Białegostoku dokonuje się mimowiednie jak gdyby. Stale trafiają mu się jakoweś okazje historyczne, wynikające nie z jego potencjału czy choćby zwyczajnego chcenia przeć do przodu. Przyjrzyjmy się kształtowi centralnego Rynku Kościuszki. Toż to żaden rynek, tylko niegdysiejsze rozstaje dróg na królewski Knyszyn i staroruski Suraż⁵⁰.

Typowo kolonialny rozrost aglomeracji, metropolia i busz, afrykanizacja⁵¹.

Powyższe cytaty stanowią zaledwie reprezentacyjną próbę wielu wypowiedzi pisarza na temat Białegostoku. Przedstawia je również jako miejsce degrengolady moralnej i obyczajowej, pozbawiające ludzi godności i tożsamości (powieść *Ściana*). Jak zauważa Elżbieta Konończuk⁵², w prozie Janowicza dostrzec można jednak również elementy fascynacji tym specyficznym miastem – jako przykład może posłużyć tytułowe opowiadanie zbioru *Wielkie miasto Białystok*. Sokrat Janowicz przeżył przecież w Białymstoku niemal 50 lat. Tu był aktywny – jako twórca, animator kultury, dziennikarz, działacz polityczny. W 1994 roku wrócił do Krynek:

Jest Pan jednym z nielicznych pisarzy, którzy mogą dziś wejść do domu swego dzieciństwa. Jak wyglądają po latach te powroty do źródeł?

Smutno. Wymagają desperacji! Takie powroty, właśnie po latach – grożą paraliżem twórczym, jakowymś samozesłaniem się [...] zamykaniem orbity. Jeśli się z tym nie walczy: z mistycyzmem wspomnień, barbarzyństwem cieni. Samo określenie „dom dzieciństwa” oznacza bowiem, że całą swą dorosłość spędziło się gdzie indziej [...]. Nie miałyby się z tym problemów, gdyby nie doszło jednakowoż do owego długiego rozstania. Ale czy ma ów dom ktoś, kto przeżył

⁴⁸ S. Janowicz, *Jeśli się mówi o Zazdrościewiczu...*, przeł. A. Sobecka, w: tegoż, *Małe dni*, s. 39.

⁴⁹ S. Janowicz, *Białoruś, Białoruś*, s. 44.

⁵⁰ S. Janowicz, *Z księgi Podlasia*, s. 29.

⁵¹ S. Janowicz, *Moja mała ojczyzna*, w: tegoż, *Terra incognita: Białoruś, Białystok* 1993, s. 65.

⁵² E. Konończuk, *Białostockie pasażerki tekstowe Sokrata Janowicza, Krzysztofa Gedroycia i Ignacego Karpowicza*, w: *Podlasie w literaturze – literatura Podlasia (po 1989 roku). Nowoczesność – regionalizm – uniwersalizm*, red. M. Kochanowski, K. Kościewicz, Białystok 2012, s. 15–35.

w tym samym domu wszystkie swoje lata? Zapewne tak, lecz bez przemieszczania się w przestrzeni, tylko w czasie. Powiem jeszcze i to: ten dom dzieciństwa musiałem odmienić cywilizacyjnie, po prostu przebudować go, wnieść do niego własną sytuację, przebudować ojcowską geografę rzeczy. Jest z tym trochę jak z przylotem kolejnego pokolenia bocianów do tego samego gniazda [...] W swej istocie to synonim ojczyzny⁵³.

A zatem, żeby dorosnąć, trzeba opuścić „rajską dolinę”, żeby wrócić, trzeba wyjść, żeby dostrzec i docenić Krynki, trzeba przejść przez Białystok. Żeby snuć opowieść i zyskać tożsamość, trzeba doświadczyć utraty i różnicy.

Celem tego artykułu nie było wyczerpanie żadnego z podjętych w nim wątków – wielu dopowiedzeń wymaga zarówno problem narracji i tożsamości, jak też obrazy Krynki i Białegostoku jako ich znaczących „miejsz”. Zależało mi przede wszystkim na zasygnalizowaniu problematyki, wokół której prowadzona może być opowieść o Sokracie Janowiczu i jego twórczości, tym bardziej że nie doczekała się ona wielu obszerniejszych interpretacji, poza zamieszczanymi w prasie recenzjami poszczególnych książek⁵⁴.

Around Sokrat Janowicz's Identity Narrative

Summary

The article deals with the writings of Sokrat Janowicz approaching them as a kind of identity narrative characterised by a twofold, complimentary function: consolidating the subject and maintaining the Belarussian ethnos. It is revealed that the narrative's cohesion and continuity, which writer confirms with his personal signature, become guarantees of the survival of Belarussian identity. The narrative space emphasises the places (Białystok, Krynki) that hierarchise and evaluate its constitutive elements.

⁵³ S. Janowicz, *Nie znam siebie*, s. 13.

⁵⁴ Na temat działalności Sokrata Janowicza jako aktywisty mniejszości białoruskiej w Polsce i animatora życia literackiego można znaleźć informacje m.in. w: T. Zaniewska, *Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956*, Białystok 1997; H. Głogowska, *Stosunki polsko-białoruskie w XX wieku*, Białystok 2012. Omówienia jego twórczości dokonał Waldemar Smaszcz: W. Smaszcz, *Scalanie pamięci*, w: *Zbliżenia. Portrety białostockich pisarzy*, red. zbiorowa, Białystok 1990, s. 59–76. Ostatnio ukazał się wspomniany artykuł Dariusza Kuleszy (zob. przyp. 5).

Marek Kochanowski
Uniwersytet w Białymstoku

Podlasie i Białystok we współczesnym polskim komiksie

Zagadnienie obecności Podlasia¹ i Białegostoku we współczesnej literaturze popularnej zaczyna powoli domagać się odrębnego opracowania. Jeszcze kilka lat temu trudno było wskazać jakiegokolwiek teksty literackie z szeroko pojętej popkultury, w których fabuła jest usytuowana geograficznie w wymienionych w tytule artykułu rejonach. Ale już w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku wątki związane z Podlasiem pojawiają się chociażby w romanсах Katarzyny Leżeńkiej (miejscowość Narew w *Studni życzeń* z 2005 roku, Supraśl w *Sądach i osądach* z 2006, Białystok w *Kamieniu w sercu* z 2008). Fabuła powieści kryminalnej Adrianny Ewy Stawskiej *Śmierć w klasztorze*² z 2007 roku ulokowana jest w wigierskim klasztorze Kamedułów. O pracy policji w Siemiatyczach opowiada powieść sensacyjna, napisana przez telewizyjnego dziennikarza Tomasza Sekielskiego³. Intryga opowiadań krymi-

¹ W tekście używam nazwy *Podlasie*, rozumianej jako teren województwa podlaskiego. W świadomości mej pozostaje fakt, iż obszar województwa nie pokrywa się z Podlasiem rozumianym jako kraina geograficzna i historyczna, czyli terytorium, do którego nie można zaklasyfikować należących do Suwalszczyzny Sejn (gdzie rozgrywa się fabuła analizowanego komiksu *Tymczasem*). Ze względu na potrzebę połączenia spójnym tytułem obrazów Białegostoku i Sejn w komiksie, używam określenia *Podlasie*, odnosząc je do nazwy województwa, jako przestrzeni wyznaczonej konkretnymi granicami administracyjnymi.

² A.E. Stawska, *Śmierć w klasztorze*, Kraków 2007.

³ T. Sekielski, *Sejf*, Poznań 2012.

nalnych zebranych w antologii *Śmierć na dobry początek*⁴ umieszczona jest w Białymstoku. W literaturze popularnej pojawiają się dodatkowo konkretne białostockie dzielnice i ulice: w dzielnicy Bojary ulokowana jest fabuła debiutanckiego romansu Kamilli Przychodzień *Śladami twoich stóp*⁵, Grzegorz Kasdepke, uznany autor literatury dla dzieci, napisał wraz z Anną Onchimowską opowieść o dzieciństwie, rozgrywającą się u podnóża góry Świętej Magdaleny, w okolicach ulic Kalinowskiego i św. Mikołaja⁶.

W ostatnich latach ukazały się również trzy komiksy, w których występują Podlasie i Białystok: *Tymczasem* Grzegorza Janusza i Przemysława Truścińskiego⁷, *Pocztówki z Białegostoku* Joanny Karpowicz⁸ i *Siedem + dwa* Pauliny Drobnikowskiej i Andrzeja Bajguza⁹. Autorzy dwóch pierwszych komiksów są już twórcami uznanymi. Grzegorz Janusz to prozaik współpracujący z „Nową Fantastyką”, współtworzący wcześniej z Krzysztofem Gawronkiewiczem jedną z najlepszych i wielokrotnie nagradzanych polskich serii komiksowych *Przebiegłe dochodzenie Ottona i Watsona*¹⁰. Przemysław Truściński jest twórcą takich albumów jak *Trust – historia choroby* oraz pomysłodawcą i redaktorem wielu antologii o charakterze edukacyjnym: *Antologii komiksu polskiego. Wrzesień, wojna narysowana* z 2003, *Antologii komiksu polskiego. Człowiek w probówce* z 2004 czy *44* z 2007 roku. Z kolei Joanna Karpowicz to współautorka (wraz z Jerzym Szyłakiem) *Szminki* z 2003 roku. Tylko Paulina Drobnikowska i białostocki dziennikarz Radia Białystok Andrzej Bajguz są komiksowymi debiutantami.

Wszystkie wymienione powyżej pozycje zostały wydane w ramach realizacji różnorodnych projektów bądź powstały na zamówienie kilku instytucji. Komiks *Tymczasem* został sfinansowany przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych, *Pocztówki z Białegostoku* powstały w ramach projektu realizowanego przez Centrum im. Ludwika Zamenhofa, która to instytucja zaprosiła Joannę Karpowicz, krakowską artystkę, do narysowania graficznej opowieści

⁴ *Śmierć na dobry początek. Opowiadania kryminalne*, Białystok 2006.

⁵ K. Przychodzień, *Śladami twoich stóp*, Białystok 2012. Powieść Kamilli Przychodzień wygrała drugą edycję ogólnopolskiego konkursu literackiego „Tutaj jestem”, organizowanego przez Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Białymstoku.

⁶ G. Kasdepke, A. Onchimowska, *Kiedy byłem mały*, Warszawa 2009.

⁷ G. Janusz (sc.), P. Truściński (rys.), *Tymczasem*, Warszawa 2011.

⁸ J. Karpowicz, *Pocztówki z Białegostoku*, Białystok 2012.

⁹ A. Bajguz (sc.), P. Drobnikowska (rys.), *Siedem + dwa*, Białystok 2010.

¹⁰ Więcej na temat tej serii komiksowej zob.: M. Kochanowski, *Kolory i tradycja w komiksie – na przykładzie serii „Przebiegłe dochodzenie Ottona i Watsona”*, w: *Komiks jako zjawisko artystyczne – na pograniczu sztuk, mediów, gatunków*, red. K. Skrzypczyk, Łódź 2008.

o Białymstoku. Komiks Bajguza i Drobnikowskiej został w całości sfinansowany przez Urząd Miejski w Białymstoku i Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego. Sytuacje, gdy urzędy rządowe i samorządowe dotują wydanie komiksów, traktując je jako nośnik ważnych, interesujących dla czytelników treści, mogą być dowodem na otwieranie się tych instytucji nie tylko na lekceważone do tej pory formy współczesnej kultury¹¹, ale i na młodych czytelników, dla których komiks to istotna część ich lekturowych doświadczeń. Wykorzystanie komiksu do promocji różnych miast i regionów¹² może wynikać również z jego struktury. To forma hybrydowa, dlatego też znajdujemy w nim te elementy, które ulokowane w tradycyjnych przekazach i nośnikach reklamowych (ulotkach, banerach, spotach, billboardach) ulegają semantycznej petryfikacji, ale przetworzone artystycznie w rządzących się następstwem obrazów, sfabularyzowanych kadrach, nabierają nowego, atrakcyjnego znaczenia.

Omawiane komiksy mają różną wartość artystyczną, ale łączy je to, iż ich fabuły ulokowane są w miastach na Podlasiu¹³. We wszystkich bowiem tekstach spotykamy metaforyczne odwzorowanie istniejących realnie przestrzeni. W *Tymczasem* tłem wydarzeń są m.in. Sejny, w dwóch pozostałych – Białystok. Komiks od czasu swoich narodzin, począwszy od pierwszego odcinka publikacji *The Yellow Kid* Richarda Feltona Outcaulta, opublikowanego 17 lutego 1895 roku w magazynie Williama Randolpha Hearsta „New York

¹¹ O komiksie miejskim będącym formą promocji miast zob.: M. Michałowska, *Wyobraźnia miejska – między komiksem, filmem i rzeczywistością*, w: *KOntekstowy MIKS. Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, red. G. Gajewska i R. Wójcik, Poznań 2011, s. 139. Kwestie politycznego i turystycznego marketingu oraz ich związku z komiksem są w tekście tylko zasugerowane i wymagają oddzielnych opracowań.

¹² Inne przykładowe publikacje komiksowe promujące konkretne miasta to: G. Janusz (sc.), J. Fraś (rys.), *Tragedya Płocka*, Płock 2009 oraz praca zbiorowa *Niczego sobie. Komiksy o mieście Gliwice*, Gliwice 2012 (scenariusz: Daniel Gizicki, Tomasz Kontny, Mikołaj Ratka, Przemysław Surma, Dominik Szcześniak, Rafał Szłapa, Marek Turek; rysunek: Grzegorz Pawlak, Maciej Pałka, Marcin Podolec, Mikołaj Ratka, Marcin Surma, Przemysław Surma, Anna Helena Szymborska, Rafał Szłapa, Marek Turek, Kajetan Wykurzi).

¹³ Więcej na temat związków miasta i komiksu czytaj w: *Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*, red. J. Ahrens, A. Meteling, Continuum London 2010. Warto również wspomnieć o wydanym w roku 2009 komiksie Karola (KaeReLa) Kalinowskiego, zatytułowanym *Łauma*, którego fabuła rozgrywa się w zasypanej śniegiem wiosce na Suwalszczyźnie i przedstawia zmagania małej dziewczynki z występującymi w jaćwieskich wierzeniach i legendach demonami (*Łauma*, Warszawa 2009). O wydarzeniach związanych z budową obwodnicy Augustowa opowiada również komiks Ryszarda Dąbrowskiego, zatytułowany *Likwidator nad Rospudą*, Białystok 2007. Więcej na temat *Likwidatora* czytaj w: M. Kochanowski, *Underground zmasakrowany, czyli anarchia na usługach ideologii i kiczu. Rzecz o „Likwidatorze” Ryszarda Dąbrowskiego*, w: *Komiks a problem kiczu*, red. K. Skrzypczyk, Łódź 2009.

Journal”, tematycznie związany był z miastem¹⁴. Rozwój wysokonakładowej prasy wynikał z postępującej industrializacji i urbanizacji, a w konsekwencji powstania kultury masowej, czyli naturalnego środowiska dla ekspansywnego rozkwitu sztuki komiksu w XX w. Kolejne najbardziej znane komiksy prasowe, takie jak *Katzenjammer Kids* (od 1897 roku) czy *Krazy Kat* (od 1913 roku), odzwierciedlały dynamikę życia w wielkich metropoliach, pokazywały ich architekturę, topikę i ikonografię. Komiks, jeśli nie opisywał miast realnych, takich jak Nowy York (obecny chociażby w dziełach Willa Eisnera: *Nowy York, Umowa z Bogiem, Spirit*) czy Berlin (*Berlin* Jasona Lutesa), to kreował miasta wzorowane na autentycznych miejscach, odwołujących się do architektury Nowego Yorku (Gotham City z serii o Batmanie, której fabuła rozgrywa się początkowo na Manhattanie, a od 1941 roku we wspomnianej metropolii, czy *Metropolis* z komiksów o *Supermanie* od 1938 roku). Te prawdziwe, jak i te wykreowane w wielu komiksach miasta na trwałe zadomowiły się w kulturze.

Poniższe analizy przedstawiają obraz konkretnych miast na Podlasiu, Białegostoku w szczególności, w komiksie. Komiks jest formą sztuki, w której wszystkie aspekty narracji¹⁵ są pokazane poprzez wykorzystanie obrazów i narysowanych na nich tekstów w formie sekwencji wydarzeń prezentowanych na kolejnych panelach (zbiorach kadrów) i stronach¹⁶. Tekst jest próbą odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób różnorodne komiksy, obrazujące konkretną przestrzeń, mogą zostać poddane wartościowaniu. I jakie wreszcie można wyszczególnić sposoby przedstawiania tejże przestrzeni w komiksie.

Pierwszym komiksem, który zostanie poddany refleksji, jest *Tymczasem*, album wydany na zamówienie Ministerstwa Spraw Zagranicznych RP w związku z prezydencją Polski w Radzie Unii Europejskiej¹⁷. Został on skonstruowany według schematów właściwych dla powieści kryminalnej – w bibliotekach na całym świecie zaczynają ginąć rozmaite książki, w celu ich odnalezienia zostaje podjęte śledztwo zainicjowane przez dwóch amatorów-bibliofilów z małego miasteczka na Podlasiu. Fabuła komiksu rozpoczyna się w Sejnach. Na poszczególnych kadrach¹⁸ widzimy panoramę miejscowo-

¹⁴ Por. J. Ahrens, A. Meteling, *Introduction*, w: *Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*, s. 4.

¹⁵ Narracyjny charakter obrazów wyczerpująco omówił J. Szyłak w książce *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.

¹⁶ R. Duncan, M.J. Smith, *The Power of Comics. History, Form and Culture*, New York 2009, s. 4.

¹⁷ Prezydencja Polski rozpoczęła się formalnie 1 lipca 2011 i trwała do końca tegoż roku.

¹⁸ Zgodnie z nazewnictwem panującym we współczesnej polskiej refleksji krytycznej nad komiksem, używam terminów: kadr, sekwencja kadrów, panel. J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, s. 44–91.

ści oraz autentyczne miejsca, jak bazylikę, klasztor dominikanów i liceum ogólnokształcące.

Udział prowincjonalnej miejscowości w ponadpaństwowej intrydze oraz jej kluczowe znaczenie dla fabuły zostały pokazane przez montaż kadrów charakterystyczny dla obrazowania filmowego; widzimy dynamicznie zmieniające się sekwencje zdarzeń, przeplatanych scenami z sejneńskiego liceum, oraz prezentację zachowań bohaterów w ramach estetyki sensacji właściwej gazetowym tytułom i nagłówkom. Autorzy łączą wydarzenia z odległych miejsc w Europie z fabułą rozgrywającą się w Sejnach, sprawiających wrażenie miasta nowoczesnego, cywilizacyjnie nieodbiegającego od znanych metropolii. Dopelnieniem dynamizmu wydarzeń jest żywa kreska oraz jaskrawe kolory, odpowiadające różnym nastrojom bohaterów. Podstawowy wątek fabularny, czyli śledztwo przeprowadzone w związku ze znikaniem książek, przeplata się z przywoływaniem innych historii, m.in. z opowieściami o Sherlocku Holmesie Conan Doyle'a czy fragmentami *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego. Wszystkie te literackie odwołania narysowane są w sposób adekwatny do stylu właściwego treści książkowych pierwowzorów; opowieść o detektywie z Baker Street pokazywana jest przez rozmyte, wprowadzające niedopowiedzenie i atmosferę podejrzeń kadry. Fragment opowiadający o szklanych domach z *Przedwiośnia* nacechowany jest dynamizmem oraz optymizmem.

Intryga zaprezentowana na kolejnych stronach pokazuje nam równoległe wydarzenia, sygnalizowane przez tytułowe słowo „tymczasem”, rozgrywające się w Berlinie, Paryżu, Brukseli, Lizbonie, Madrycie. Wszystkie je łączy to, iż na poszczególnych kadrach pojawiają się ludzie, którzy cierpią bądź na wyraźne braki w pamięci, bądź też stwierdzają, iż w ich domach zaczynają ginąć książki, a wraz z nimi fotografie pisarzy oraz ekranizacje ich dzieł. Czynnikiem scalającym tę kulturowo apokaliptyczną historię jest postać skromnego polonisty oraz pomagającej mu w śledztwie bibliotekarki z liceum w Sejnach¹⁹.

Znaczna część fabuły komiksu rozgrywa się w bibliotece sejneńskiej szkoły średniej. Topos biblioteki rozumianej jako centrum świata i źródło wszelkiej wiedzy został utrwalony w wielu ważnych dziełach. Przypo-

¹⁹ „Najistotniejszym czynnikiem budującym spójność w komiksie jest powtarzalność poszczególnych elementów przedstawienia z jednego obrazka w następnych kadrach, i to powtarzalność oparta na ukazaniu oraz rozpoznaniu zdarzeń w chronologicznej kolejności ich zachodzenia. Elementem, który powtarza się najczęściej, jest postać bohatera, ukazywana w kolejnych fazach wykonywania jakiejś czynności lub szeregu czynności, składających się na bardziej skomplikowane działanie”, cyt. za: J. Szyłak, *Poetyka komiksu*, s. 33.

mnijmy, o bibliotece pisali chociażby Jorge Louis Borges²⁰ i Umberto Eco. Biblioteka Babel Borgesa to alegoryczna, miejscami koszmarna przestrzeń, pełna niekończących się kombinacji, liczb, narracji, miejsc, charakterów. To ezoteryczny, wypełniony odwołaniami do innych tekstów świat, wymagający uważnego i pogłębionego intelektualnie uczestnictwa. O bibliotece pisał też Umberto Eco w powieści *Imię róży* z 1980 roku (wydanej w Polsce w 1987 roku), jak i w niewielkich rozmiarów książce zatytułowanej *O bibliotece*²¹. Szczególnie ta druga książka, ukazująca negatywny wzór biblioteki, a przez to projektująca jej idealną wersję, pokazuje konieczność istnienia tej instytucji w procesie kulturowym. Pascal Lefèvre zwraca uwagę, iż przestrzeń w komiksie, zarysowana nawet w jednym tylko kadrze, może przekazać konkretny nastrój bohaterów lub być symbolem ukrytych znaczeń czy znaczenia całej historii²². W *Tymczasem* biblioteka bowiem, miejsce popełnienia przestępstwa, sprawia, iż Sejny stają się częścią wspomnianej intrygi, ale i miejscem budzącej się refleksji nad rolą książki w codziennym życiu. Wiedza płynąca z lektury umożliwi bowiem zdemaskowanie demonicznego przestępcy z przyszłości. W tymże komiksie bohater zasypia w czasie inscenizacji opery Karola Szymanowskiego *Król Roger*, w której postaci ucharakteryzowane są na pozaziemskie istoty, we śnie widzi Stanisława Lema, zdradzającego mu, że jego zaginiona w Sejnach powieść opowiadała o mieszkańcach nieznannej planety²³. Już po spektaklu, futurystycznie ubrany przestępca, noszący strój przypominający kostiumy aktorów z opery, napada na młodych ludzi na warszawskiej Starówce, ale bohaterom udaje się odebrać mu urządzenie ujawniające, iż przybywający z przyszłości gość pragnie od nowa napisać uznane dzieła w celu zdobycia Nagrody Nobla. Sposobem na złapanie złodzieja będzie opisanie jego działalności w powieści czytanej przez następne pokolenia. Czyn ten jest swoistym hołdem złożonym tradycyjnie rozumianej literaturze, która staje się medium przekazującym następnym pokoleniom wiadomość o zagrożeniu.

²⁰ J.L. Borges, *Biblioteka Babel*, w: *Opowiadania*, przeł. Z. Chądzyńska i in., Kraków 1978.

²¹ U. Eco, *O bibliotece*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2007.

²² P. Lefèvre, *The Construction of Space in Comics*, w: *A Comics Studies Reader*, red. J. Heer, K. Worcester, Jackson 2009, s. 159.

²³ Stanisław Lem jest osobnym bohaterem komiksu *Tymczasem*, odwołania do jego biografii i twórczości pojawiają się w nim wielokrotnie. W sali sejneńskiego liceum wywieszono są portrety pisarzy, którzy otrzymali Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, wśród nich widzimy też Lema; młody nauczyciel stara się o nadanie szkole imienia pisarza, w liceum giną książki autorstwa Lema, cytaty z jego dzieł przywoływane są w rozmyśleniach bohaterów.

Komiks Grzegorza Janusza i Przemysława Truścińskiego jest udaną próbą połączenia w jednym dziele przestrzeni lokalnych i uniwersalnych. Umieszczenie fabuły utworu w małym miasteczku w północno-wschodniej Polsce wydaje się przypadkowe, *Tymczasem* nie jest komiksem, który należy interpretować wyłącznie w ramach jego regionalności czy lokalności, gdyż opisywane w nim instytucje, jak szkoła czy biblioteka, stanowią uniwersalne przestrzenie kultury. Należy sobie jednak uświadomić, iż Sejny są miejscowością, w której od wielu lat funkcjonuje „Ośrodek Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”. W nieodległym Dworze w Krasnogrudzie, w Międzynarodowym Centrum Dialogu prowadzonym przez Pogranicze, w czerwcu 2011 roku, w setną rocznicę urodzin Czesława Miłosza, nastąpiło rozpoczęcie polskiej prezydencji w Unii Europejskiej²⁴. Dlatego też dwaj młodzi mieszkańcy Sejn, a przy okazji ludzie związani z literaturą, jako pierwsi dostrzegą niebezpieczeństwa wywołane zaginięciami książek, przejawiające się u ludzi zanikiem pamięci, ośpieniem, brakiem empatii. To z Sejn ma się bowiem rozprzestrzenić ostrzeżenie przed szkodliwym procederem ubywania dóbr kulturowego dziedzictwa. W zobrazowaniu niebezpieczeństw, będących następstwem tego zjawiska, pomaga zastosowane medium, komiks – rządzący się zasadami ikonograficznego wzbogacenia komunikatu, a także semantycznymi skrótami. Temu też służy tytuł tekstu – *Tymczasem* – sygnalizujący równoległość wszystkich wydarzeń w globalnym świecie.

Drugim opublikowanym w ostatnich latach komiksem związanym z Podlasiem, a konkretnie już z Białymstokiem jest *Siedem + dwa*, album będący komiksową interpretacją opowiadania kryminalnego Andrzeja Bajguza z tomu *Śmierć na dobry początek*²⁵. Rozgrywająca się w Białymstoku fabuła komiksu pokazuje śledztwo zmierzające do wykrycia demonicznego sprawcy morderstw na pracownikach białostockiego uniwersytetu, w które uwikłani są młodzi mieszkańcy miasta. Podkreślenie młodości głównych bohaterów nie jest przypadkowe, ich działania motywowane jest bowiem przede wszystkim przez kulturę popularną oraz współczesną kulturę działających w Białymstoku młodych twórców; w śledztwie wykorzystywane są narysowane na ścianach graffiti i murale, postacie słuchają lokalnych zespołów muzycznych (*Złodzieje rowerów*, *Red Emprez*, *Zerova*), a słowa z licznych piosenek są przytoczone w poszczególnych dymkach na zasadach komentarza do zawartości danego kadru.

²⁴ Na ostatnich stronach komiksu zamieszczony został *Mały słownik prezydencji* oraz przykładowe hasła, jak: *Traktat z Lizbony*, *Rada Europejska*, *Komisja Europejska*, *Prezydencja w Radzie UE*.

²⁵ A. Bajguz, *Siedem plus dwa*, w: *Śmierć na dobry początek*, s. 15–35.

Podstawowym środkiem służącym opisowi Białegostoku jest w *Siedem + dwa* chwyt służący urealnieniu komiksowej rzeczywistości²⁶. Poszczególne strony w komiksie pokazują wiele rozpoznawalnych akcentów lokalnych (topograficznych i personalnych), chociażby w postaci znanych budynków, skwerów i osób. Również działanie mordercy usytuowane jest w wielokulturowym kolorycie Podlasia, sposób popełniania przestępstwa, rytuały z nim związane (zabijanie w rozpoznawalnych w Białymstoku miejscach związanych z kultami religijnymi, takimi jak kościoły i cerkwie) zostają podkreślone stwierdzeniem, iż przestępca „łączy lokalne elementy z bliskowschodnimi i starożytnymi”²⁷. Dodatkowo poszukiwanie zabójcy jest zilustrowane obecnością autentycznych postaci i miejsc, widzimy więc profesora Włodzimierza Pawluczuka, autora książki *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, próbującego z socjologicznego punktu widzenia rozgryźć fenomen zbrodniarza. Przedstawienie w Białostockim Teatrze Lalek inspirowane jest działalnością przestępcy, powstaje również piosenka o dokonaniach mordercy, a znana w całej Polsce Galeria Sztuki Arsenał urzędu wystawę zatytułowaną „Mord w sztuce polskiej”. W zbiorze rozmaitych obrazów najbardziej koherentne są kadry pokazujące w sposób stonowany, pozbawiony nadmiernej ilości szczegółów, zanikającą, wielokulturową tożsamość Białegostoku. Przykładowo jeden z nich obrazuje rozmowę mieszkańców miasta na terenie starych Chanajek, w okolicy ulicy Młynowej.

Jak pisze we wstępie autor: „nadszedł czas na nowelę graficzną, w której poprzez historię kryminalno-miłosną mogę zawrzeć własną wizję Białegostoku”²⁸. Białystok w omawianym komiksie jest miastem ludzi młodych, to przestrzeń, która, jak można wywnioskować z przytoczonej powyżej wypowiedzi, została wykreowana z potrzeby uzewnętrznienia ekspresji twórców. Portret Białegostoku jako miasta ludzi młodych realizuje poetykę reklamy (a więc spełnia cele promocyjne dotowanego przez urzędy komiksu) z właściwym jej schematyzmem estetyki wykluczającej starość. Co więcej, sprawia, iż w albumie nie tak ważna jest intryga, a raczej pewien zestaw wizualnych rekwizytów związanych z szeroko rozumianym pojęciem młodości u progu XXI wieku. Autorzy, w ramach komiksowego dynamizmu, dążą do wykreowania osadzonego wyłącznie w czasie teraźniejszym swoistego *silva rerum*, w którym przyszło im żyć, ich świat zbudowany jest z rozmaitych

²⁶ Por. B. Traczyk, *Komiksowy soundtrack, czyli co muzyka ma wspólnego z komiksem*, w: *Kontekstowy komiks. Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, s. 94.

²⁷ A. Bajguz (sc.), P. Drobnikowska (rys.), *Siedem + dwa*, s. 55.

²⁸ Tamże, s. 2.

wielości: słownych, muzycznych, obrazowych. Brak jest jednak w całej opowieści jednej linii fabularnej. Obraz Białegostoku wydaje się być zbyt pojemny i jednocześnie, ze względu na ilość środowiskowych szczegółów, podtekstów, obecności autentycznych postaci, dla odbiorcy mało przejrzysty i hermetyczny. Wzbogacenie wizerunku stolicy Podlasia wieloma pozbawionymi jakiegokolwiek klucza elementami razi infantylnością, brak jest w owym wizerunku rozbudowanych aluzji do różnych wytworów sztuki. W *Siedem + dwa* pominięta zostaje chociażby sfera intertekstualności literackiej czy szeroko rozumianej tradycji kulturowej.

Ta widoczna w całym komiksie wizualna estetyka nadmiaru, ograniczona jednakże do prezentacji znanych miejsc i postaci, wywołuje niezamierzone efekty parodystyczne, zauważalne przede wszystkim na ikonycznym poziomie narracji. W *Siedem + dwa* zamiast obrazowania horyzontalnego, takiego, które pojawia się w *Pocztówkach z Białegostoku*, występują przede wszystkim ujęcia panoramiczne oraz widoki miasta obserwowanego niejako z góry. Panoramiczność oglądu miejskiej przestrzeni występuje wprawdzie w opisie innych znanych komiksowych metropolii, jak chociażby Metropolis czy Gotham City. W komiksie Bajguza i Drobnikowskiej zabieg ten prowadzi wyłącznie do odrealnienia kadrów, które są nienaturalnie „rozsadzone” przez nadmierną ilość szczegółów i budynków, już pierwszy z nich pokazuje geograficznie oddalone, ale tu zgrupowane obok siebie najważniejsze białostockie świątynie: katolickie (kościół Świętego Rocha i białostocką Farę) oraz prawosławną cerkiew Świętego Mikołaja. Znalazło się też w nim miejsce na szkielec dachu spalonej przez Niemców w czasie II wojny światowej synagogi. Estetyka nadmiaru bywa wprawdzie częścią sztuki komiksu, ale jej obecność powinna zostać sfunkcjonalizowana, w *Siedem + dwa* zaś odbiorca może odnieść wrażenie, iż tutaj nie została w żaden sposób koherentnie usprawiedliwiona. Fragmentaryczność, będąca immanentną cechą poetyki kolejnego z analizowanych komiksów, czyli *Pocztówek z Białegostoku*, w komiksie Bajguza i Drobnikowskiej zostaje ograniczona do wideoklipowego montażu.

Na zakończenie warto przyrzeć się komiksowi artystycznie najlepszemu ze wszystkich analizowanych albumów, a równocześnie, jako że obraz stolicy Podlasia w *Pocztówkach z Białegostoku* został najpełniej pokazany, właśnie temu albumowi wypada poświęcić najwięcej miejsca. Komiks Joanny Karpowicz nie ma jednej przewodniej historii, jest to opowieść złożona z kilkunastu różnorodnych, impresyjnych mikronarracji, liczących najczęściej kilka kadrów i zajmujących dwie strony. Formalnie najbliższe jest narracjom Karpowicz do *cartoons*, „krótkiej, kilku- lub kilkunastooobrazkowej opowiadki – jednowątkowego epizodu z puentą o charakterze żartu sytuacyjnego lub

słownego”²⁹, od których różni *Pocztówki* brak prasowego pierwodruku, wspólnego bohatera oraz poważna treść większości opowieści. Tytuł albumu jest kluczem do całego tekstu. Treści wypisywane na pocztówkach nacechowane są fragmentarycznością i terażniejszością. Cykl pocztówek³⁰ spaja szereg wspomnień połączonych wspólnymi treściami w ramach jednorodnej stylistyki. Odgrywa rolę komunikacyjną, informuje bowiem nie tylko o pobycie w jakiejś przestrzeni, ale też i daje świadectwo fascynacji tą przestrzenią. Pocztówki wreszcie są – tak jak komiks – połączeniem słowa i obrazu, przekazem, w którym żaden z tych dwóch elementów nie funkcjonuje samodzielnie.

W słowie wstępnym znalazła się informacja, iż *Pocztówki* są próbą odautorskiej „interpretacji spotkania z miastem”³¹. Uczynienie autora postacią obserwującą świat przedstawiony nadaje komiksowi cechy indywidualnej wypowiedzi, wzmocnionej klamrową budową (przyjazd autorki do miasta – obserwacje – wyjazd) oraz werbalnymi, zamieszczonymi w dymkach, personalnymi komentarzami. Omawiany album jest więc zsubiektywizowanym zbiorem graficzno-tekstowych refleksji, stworzonych przez osobę pierwszy raz przyjeżdżającą do Białegostoku. Głównym zabiegiem fabularnym w *Pocztówkach* jest obraz miasta budowany w oparciu o sytuacje wynikające z obserwacji i spotkań z jego mieszkańcami. Autorka nie tworzy ogólnej panoramy miejscowości, lecz proponuje obrazowanie „synekdochiczne”; Karpowicz operując estetyką fragmentu, wybiera miejsca i ludzi – w obu przypadkach przedstawicieli struktur etniczno-religijnych (w przypadku miejsc są to najczęściej cmentarze różnych wyznań, w przypadku ludzi przedstawiciele religii i mniejszości narodowych). Narracja w omawianym komiksie pozbawiona jest gwałtownych wydarzeń, całość ma charakter powolnych obserwacji. W warstwie graficznej dominują kadry horyzontalne, charakterystyczne dla przedstawiania pejzażowego.

Na początku *Pocztówek* widzimy podróż bohaterki taksówką na krakowski dworzec kolejowy. Elementy ikoniczne tych scen podkreślają jej niepewność co do celu podróży, droga do Białegostoku narysowana jest na kadrach sprawiających wrażenie „zamglonych”, a trasa pociągu wiedzie przez opuszczone krajobrazy. W kolejnych rozmowach autorki z przypadkowo spotkanymi ludźmi następuje prezentacja obiegowych stereotypów związanych

²⁹ J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 2009, s. 22–23.

³⁰ Warto również podkreślić użytkowy charakter tytułu, określenie „pocztówki” niesie w sobie wartość promocyjną, bliskie jest takim pojęciom jak folder, przewodnik. Jednak z drugiej strony, ograniczenie wszystkich omawianych komiksów wyłącznie do ich formy użytkowej, turystycznej, zubaża ich wartość artystyczną.

³¹ J. Karpowicz, *Pocztówki z Białegostoku*, s. 3.

z Podlasiem; krakowski taksówkarz powtarza opinie dotyczące panującej w Białymstoku nienawiści rasowej, pasażerka z przedziału, w rozmowie pokazanej w pocztówce zatytułowanej *Cukier biały nasz*, wyznaje monolityczną, katolicką wizję Podlasia, w której inne mniejszości (białoruskie, rosyjskie, ukraińskie, litewskie) stanowią grupę problematyczną dla pozostałych, w jej przekonaniu rdzennych mieszkańców Podlasia. Konfrontacją z tymi dwoma propozycjami są zaprezentowane w kolejnych kadrach symbole różnych wyznań składających się na podlaską wielokulturowość: katolicki i prawosławny krzyż, Gwiazda Dawida, symbole związane z islamem.

Oryginalność *Pocztówek* zostaje podkreślona przez swoisty minimalizm, opis Białegostoku został wykreowany przy użyciu niewielkiej liczby metafor³² odsyłających do różnych elementów realnej przestrzeni miasta. Komiksowy Białystok sprawia wrażenie przestrzeni opuszczonej, zamglonej, brak jest w nim jakiegokolwiek architektonicznej ciągłości. Autorka skupia się na opisywaniu przypadkowo spotkanych, poszczególnych osób i czyni je odrębnymi bohaterami swoich opowieści. Podmiot *Pocztówek* to nieśpieszny, podglądający z ukrycia świadek, obserwujący ludzi, czekający niejako, aż ci sami znajdą się w polu jego zainteresowania, czy inaczej – wypełnią rysowane kadry³³.

Przedstawiając różne postaci, Karpowicz zmierza do stworzenia z przestrzeni Białegostoku swego rekwiiztorium wspomnień, w którym najistotniejszymi cechami okazują się pamięć i wrażliwość. Tak jest w historii z mężczyzną z zapuszczonego cmentarza ewangelickiego (*Różne gatunki ptaków*), z chłopcem bawiącym się na huśtawce ulokowanej w starej drewnianej dzielnicy Bojary (*Huśtawka na Bojarach*), z panem Włodzimierzem kupującym spirytus na nielegalnym, zdominowanym przez handlarzy ze Wschodu bazaru przy ulicy Jurowieckiej (*Niedziela*) czy też z kosiarzem koszącym trawę na cmentarzu żydowskim (*Podkaszarka spalinowa*). Dopiero ich poszczególne narracje, konkluzje, jakie wyciąga autorka z obserwacji, pokazują różne formy istnienia tradycji w mieście, przykładowo: chłopiec z huśtawki powtarza czynność wykonywaną przez rówieśników z każdego pokolenia z przeszłości, pan Włodzimierz kupuje alkohol, aby przy obiedzie powspominać stare czasy.

³² Jak zauważył Douglas Wolk, komiks, z racji swej narracyjno-wizualnej struktury, przedstawia ikonograficzne metafory, będące interpretacją lub transformacją realnego świata. D. Wolk, *Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean*, Cambridge 2007, s. 20–21.

³³ Metoda ta podobna jest do tej, którą stosuje główny bohater filmu *Dym* (*Smoke*, USA 1996, reż. Wayne Wang), odtwarzany przez Harveya Keitela Auggie Wren. Auggie codziennie o tej samej porze robi jedno zdjęcie ulicy pod sklepem, zdjęcia te stają się swoistymi pocztówkami utrwalającymi przypadkowych mieszkańców Brooklynu.

Podstawowym zagadnieniem w komiksie jest problem możliwości scalenia poszczególnych narracji w jakąkolwiek całość, w jedną wspólną opowieść o mieście, znalezienia klucza ułatwiającego zrozumienie mieszkańców Białegostoku. Odpowiedzią na te pytania może być pocztówka zatytułowana *Dojlidy plaża*. Jest w niej opisane dwuwyznaniowe małżeństwo, od 45 lat odwiedzające dwie odrębne świątynie: cerkiew i kościół. Zrozumienie pomogło im wspólnie przetrwać w związku przez wiele lat: „Ona znosi jego humory, a on zaś jej dziwactwa”³⁴. To tolerancja bowiem staje się kluczem do szczęścia ludzi, którym udało się godnie przeżyć życie w wielokulturowym świecie. Brak tolerancji doprowadził chociażby do zaniku pamięci o białostockich Żydach. Inna z historii w omawianym komiksie, zatytułowana *Brakujący element*, opowiada o braku Żydów we współczesnym mieście. Obok dzisiejszych mieszkańców miasta widzimy narysowane białą kredą, niematerialne, przezroczyste postaci, próbujące nawiązać kontakt z żywymi ludźmi: iluzoryczna dziewczynka stara się pogłaskać realnego psa, inna patrzy wymownie na kibica lokalnej drużyny sportowej. Zarówno tytuł tej historii, jak i jej treść ujawniają związki metaforycznej narracji, fragmentarycznej struktury komiksu z obrazem miasta palimpsestowego, w którym współczesna architektura zostaje wzbogacona obrazami z kulturowej i etnicznej przeszłości Białegostoku.

Wycinkowa narracja w komiksie Karpowicz motywowana jest pytaniem o możliwość rekonstrukcji całości, zaistnienia jednej spójnej opowieści. Fragmentaryczność bowiem, jak pisał Georg Simmel, jest łączeniem tego, co od siebie odległe³⁵. Dlatego w *Pocztówkach* istotną perspektywą oglądu przestrzeni są nostalgia i tęsknota, uczucia związane z ponadczasowością, z ucieczką od terażniejszości. Oswojenie Białegostoku, przełamanie stereotypów odnoszących się do miasta, zarysowanych w pierwszych rozmowach autorki, oraz zniwelowanie statusu „obcego” następuje poprzez uniwersalizację narracji, polegającą na wprowadzeniu elementów baśniowych i fantastycznych. Pocztówka zatytułowana *Pałacowo* pokazuje wymieniające się uprzejmościami kaczki zamieszkujące stawy Pałacu Branickich, a pies Kawelin wyrusza ze swojego pomnika, aby aportować ożywionym praczkom z innego białostockiego monumentu³⁶. W zakończeniu albumu zaobserwować można zmianę postawy podmiotu; przestaje on być obserwatorem, a staje się uczest-

³⁴ J. Karpowicz, *Pocztówki z Białegostoku*, s. 20.

³⁵ G. Simmel, *Fragmentaryczny charakter życia. Z wstępnych studiów metafizycznych*, w: *Most i drzwi*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 321.

³⁶ Zabieg ożywienia białostockich pomników zastosował wcześniej Ignacy Karpowicz w swojej debiutanckiej powieści *Niehalo*, Wołowiec 2006.

nikami codziennych wydarzeń. Zanikają również zewnętrzność i dystans, w ostatnich kadrach widzimy bowiem przedmioty codziennego użytku i zaakceptowane przez bohaterkę przestrzenie, jak chociażby klatkę schodową, podłogę w łazience, kubek do kawy, znajome ścieżki do biegania w parku.

Komiks jest medium, w którym całościowe znaczenie wynika z pluralizmu wielu oddziałujących na czytelnika form. Zanika w nim odrębność słowa pisanego od obrazu³⁷, a w jej miejsce powstaje wartość wspólna. Dzisiejszy komiks, nastawiony na wizerunkowy charakter przekazu, pokazuje wyjątkowość współczesnych miast. Jak zauważył Ryszard K. Przybylski w jednym z pierwszych polskich tekstów poświęconych sztuce komiksu: „We współczesnej cywilizacji daje się wszakże bez trudu zauważyć, iż znaki wizualne spełniają coraz szersze zadania komunikacyjne, w wielu wypadkach czyniąc to skuteczniej niż symbole słowne”³⁸. Wszystkie analizowane komiksy związane są z Podlasiem bądź z jego stolicą, Białymstokiem, ich autorami są artyści, którzy niejako na nowo interpretują znaną im przestrzeń, podkreślając przy okazji swój stosunek do różnych miejsc.

W omawianych komiksach autorzy dążą do przedstawienia konkretnych miast i związanych z nimi przestrzeni. Sejny w *Tymczasem* zostają opisane nie tylko jako miasto niemal kluczowe dla zachowania całości kulturowego dziedzictwa Europy, ale i jako przestrzeń dynamiczna, prezentowana na wzór innych przedstawionych w albumie europejskich metropolii. Miasto w *Siedem + dwa* charakteryzowane jest wprawdzie również niezwykle dynamicznie, ale jednocześnie wykreowane na przekór głównym zasadom tworzenia komiksu, mówiącym, że najistotniejszą wartością w tego rodzaju tekstach jest kreacja, a nie szczegółowa rejestracja rzeczywistości³⁹. Zgoła inaczej pokazany jest Białystok w komiksie Joanny Karpowicz. W *Pocztówkach* miasto opisane jest jako przestrzeń zbudowana z fragmentów, pozbawiona koherencji, ale za to wypełniona mieszkańcami, którzy sami stają się nośnikami wielu kluczowych narracji. Trzy przywołane albumy reprezentują różne sposoby opisu przestrzeni. I chociaż w zakresie zastosowanych środków, dynamiki obrazu, kolorystyki, tonacji, sposobu przedstawiania bohaterów i miejsc

³⁷ Wszystkie trzy komiksy, bez względu na sposób ich artystycznego zróżnicowania, próbują spojrzeć na miasto poprzez swoistość komikсового medium, w ramach jedności ikono-lingwistycznej. Pojęcie „jedności ikono-lingwistycznej” zaczerpnąłem z książki Krzysztofa Teodora Toeplitza. Por. K.T. Toeplitz, *Sztuka komiksu*, Warszawa 1985, s. 21.

³⁸ R.K. Przybylski, *Słowo i obraz w komiksie*, w: *Komiks jako zjawisko artystyczne – na pograniczu sztuk, mediów, gatunków*, s. 17. Pierwsze wydanie cytowanego tekstu ukazało się w: *Pogranicza i korespondencje*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 229–243.

³⁹ W. Birek, *Bardzo krótkie wprowadzenie do wiedzy o komiksie*, w: *Aspekty kultury współczesnej. Analizy i interpretacje wybranych zjawisk*, red. B. Lisowska, Łódź 2011, s. 89.

wszystkie się od siebie różnią, to można wskazać pewne wspólne tematy, które zostają w nich poruszone, jak: wielokulturowość, etniczność, pamięć, tożsamość, historia, młodość. W związku z powyższymi wnioskami, mając jednakże na uwadze zasygnalizowaną różnorodną wartość artystyczną omawianych tekstów, należy odnotować, iż współczesny komiks zaczyna pełnić prymarną dla literatury popularnej rolę, polegającą nie tylko na oswojeniu rzeczywistości⁴⁰, ale też na możliwości ekspresji tożsamości jego twórców.

Podlasie and Białystok in Contemporary Polish Comics

Summary

The article presents the image of Podlasie and Białystok in three comic books: *Tymczasem* by Grzegorz Janusz and Przemysław Truściński, *Pocztówki z Białegostoku* by Joanna Karpowicz, and *Siedem + dwa* by Paulina Drobnikowska and Andrzej Bajguz. The spaces analysed are fragmentary in character, while Joanna Karpowicz's comic reveals especially clearly the relationship between metaphorical narrative and fragmentary nature of the comic and the image of Białystok which is a palimpsest of things, with its contemporary architecture enriched with images from the city's cultural and ethnic past. The comic books analysed represent various means of describing space, while their shared characteristic is the subject matter of multi-culturalism, ethnicity, memory, identity, history and youth.

⁴⁰ Por.: T.J. Roberts, *An Aesthetics of Junk Fiction*, Georgia 1990, s. 13–15.

Yves Gourgaud

profesor literatury i języków oksytańskich
Saint-Martin-de-Valgalgues

Literatura prowansalska po Mistralu

W *Barbarzyńcy w ogrodzie* Zbigniew Herbert (plasowany we Francji wśród pięciu najlepszych polskich poetów XX wieku) kończy swoją krótką, ale głęboką refleksję nad renesansem literatury prowansalskiej zdaniem wyrażającym lekkie powątpiewanie: „Czy był on [Mistral] ostatnim trubadurem?”¹

Właśnie na to pytanie chcę dać odpowiedź, przyglądając się z perspektywy literatury w języku prowansalskim stuleciu, które dzieli nas od śmierci Frédériciego Mistrala (1830–1914). „Literaturą prowansalską” nazywam tę, która wyraża się w języku ściśle skodyfikowanym przez zbiór dzieł literackich Mistrala, noblisty w dziedzinie literatury, a utrwalonym w jego wielkim słowniku prowansalsko-francuskim (*Lou Tresor dóu Felibrige*) i w licznych gramatykach. Oznacza to, że świadomie pomijam tworzone w dialektach prowansalskich dzieła, którym z pewnością nie można odmówić wartości, takie jak na przykład: wielka powieść napisana w dialekcie marsylskim Jean-Pierre’a Tennevina *La’vièio qu’èro mouarto* (Aix-en-Provence, 1976) czy teatr nicejski Francisa Gaga (*Théâtre niçois: L’intégrale*, Nice 1998).

Paryż a literatura prowansalska

Zanim przedstawię literaturę powstałą w języku prowansalskim, chcę się odnieść do innej uwagi Herberta: „Wydawcy paryscy nie czekają na po-

¹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2000, s. 50.

jawienie się nowego Mistrala". Niewątpliwie jest ona usprawiedliwiona, ale powinna zostać złagodzona, gdyż edytorzy paryscy opublikowali utwory co najmniej trzech spośród naszych autorów (w edycjach dwujęzycznych); począwszy od 1926 roku, wydawnictwo Grasset opublikowało dzieło prozatorskie Josepha d'Arbauda *La Bèstio dóu Vacarés*². Dzieło to miało do dnia dzisiejszego wiele znanych reedycji, było także tłumaczone na język czeski (*Posledni satyri*, 1939), niemiecki (*Pan im Vaccarés*, 1954) i estoński (*Vacarési pelettiis*, 2000). W 1929 roku to samo wydawnictwo opublikowało również zbiór nowel d'Arbauda *La Sôuvagino*. Wśród licznych wznowień na uwagę zasługuje wydanie z 1969, które ukazało się nakładem szwajcarskiego wydawnictwa Rencontre. W 1972 roku wydawnictwo Plon opublikowało powieść Henrietty Dibon *Ratis*. Między rokiem 1971 a 1977 nakładem wydawnictwa José Corti ukazały się zaś trzy pierwsze tomy *Pouèmo* Maxa-Philippe'a Delavoueta.

Z drugiej strony trzeba zaznaczyć, że znani autorzy literatury francuskiej dołożyli swoją cegiełkę do budowy gmachu literatury prowansalskiej. Powieściopisarz Armand Lunel (pierwszy laureat Nagrody Renaudot w 1926 i ostatni użytkownik tworzący w języku żydowsko-prowansalskim) napisał wiele stron na temat języka i literatury Żydów prowansalskich. André Chamson z Akademii Francuskiej oraz Henri Bosco (laureat Nagrody Renaudot i Grand Prix Akademii Francuskiej za najlepszą powieść) rozślawili literaturę prowansalską zbiorami poezji *Lou ramas de pin negre* (L'Astrado, Berre-l'Etang 1988) i *Trobo provençalo* (L'Astrado, Tulon 1974). W dziedzinie krytyki literackiej zasłużył się twórca metody psychokrytycznej opartej na odkryciach Freuda, Charles Mauron, który opublikował w języku prowansalskim całość dzieł Mistrala *Estùdi mistraleni*. Z kolei syn Charlesa Maurona, Claude, badacz literatury i pisarz tworzący w języku prowansalskim, opublikował w 1989 *Etudes mistraliennes* (Centre de Recherches et d'Etudes Méridionales, Saint-Rémy-de-Provence). Zebrał on także i wydał cenne poematy swojego ojca Charlesa Maurona *Poèmes français et provençaux* i *Evocations* (Centre de Recherches et d'Etudes Méridionales, Saint-Rémy-de-Provence 2004).

Czasopisma i domy wydawnicze

Wydawnictwa paryskie nie zabiegały o publikowanie dzieł pisanych w języku prowansalskim, Prowansalczyki zostali więc zmuszeni do wypracowania własnego systemu rozpowszechniania swojej literatury. Od czasów Mistrala słynny almanach „Armana Prouvençau”, założony w 1854, odgry-

² Vacarés to główny staw w Camargue.

wał główną rolę w publikowaniu i rozpowszechnianiu krótkich form, wierszy i opowiadań. Czasopismo to do dnia dzisiejszego spełnia swoją funkcję, dodatkowo wspierane obecnie przez miesięczniki i kwartalniki. Od 1920 roku ukazuje się pismo „Marsyas”, które do śmierci swego założyciela Sully-André Peyre’a liczyło 382 numery (ponad 2700 stron). W 1940 powstało czasopismo „Fe”, które do 1968 roku opublikowało 220 numerów. Największe prowansalskie pismo literackie „L’Astrado Prouvençalo” powstało w 1965 roku i co roku, do dnia dzisiejszego, wydaje pokaźny numer. Na jego łamach ukazują się studia o literaturze i teksty literackie zarówno w języku francuskim, jak i prowansalskim. Cztery razy w roku ukazuje się także trzydziestostronnicowy suplement do tego pisma, zatytułowany „Fascicle”. Dotychczas ukazało się łącznie 129 takich dodatków do 48 roczników. Kolejny, planowany na rok 2013, będzie poświęcony twórczości Charlesa Galtiera.

Obok czasopism literackich, tworzą się pisma bardziej zorientowane na *vido vidanto*, czyli zwyczajne życie społeczności. Na łamach tych czasopism kształtuje się język dziennikarzy, mniej literacki, bardziej nastawiony na sprawy aktualne, ale literatura też nie jest zaniedbywana. Zamieszcza się w nich wiele artykułów dobrze dokumentowanych biograficznie oraz dzieła wielkich pisarzy. W lutym 2013 roku ukaze się 285 numer miesięcznika „Prouvenço d’aro” (12 stron o formacie gazety codziennej). Starannie, na błyszczącym papierze, z kolorowymi zdjęciami wydawane jest pismo „Li Nouvello de Prouvenço”, którego ukazały się już 173 numery, każdy liczący około 50 stron. Oba czasopisma są redagowane całkowicie w języku prowansalskim, natomiast najmłodsze, o podobnym wyglądzie i objętości, liczące 38 numerów „Me dison Prouvenço”, opowiedziało się za systematyczną dwujęzyczną edycją wszystkich artykułów.

Wymienione czasopisma są również domami wydawniczymi, które propagują język i literaturę prowansalską. Warto zaznaczyć na przykład, że najmłodsze z nich „Me dison Prouvenço” ponownie wydało monumentalny słownik francusko-prowansalski *Dictionnaire français-provençal* (pierwsze wydanie liczyło ponad 1500 stron), ostatnio zaś został opublikowany przez Roberta Arnauda i Raoula Boyera pierwszy słownik rymów prowansalskich *Diciounàri di Rimo prouvençalo* (Editions du Collectif Prouvenço, Grans 2013). Z kolei Félibrige³, stowarzyszenie powołane przez Frédérica Mistrala, wydało w 2009 roku przygotowaną przez Jeana Fourié reedycję słownika auto-

³ Félibrige – stowarzyszenie młodych poetów prowansalskich założone w 1854 roku, miało na celu ochronę i promocję języka i literatury prowansalskiej. Do stowarzyszenia należeli: Frédéric Mistral, Joseph Roumanille, Theodore Aubanel, Jean Brunet, Anselme Mathieu, Alphonse Taran, Paul Giéra [przyp. tłumaczki].

rów piszących w języku oksytońskim *Dictionnaire des auteurs de langue d'oc de 1800 à nos jours* (Edicioun Felibrige, Aix-en-Provence 2009). Wydawnictwo Prouvènço d'aro wydało zaś w 1995 roku ważną, liczącą ponad 700 stron, gramatykę czasownika prowansalskiego *Gram maire du verbe provençal*, autorstwa powieściopisarza Bernarda Giély'ego.

Jak widać, nie można mówić o regresie w dziedzinie publikacji dotyczących języka i literatury prowansalskiej, wręcz przeciwnie, obserwuje się ich, by tak rzec, spektakularny przyrost. Tradycyjnym środkiem rozpowszechniania towarzyszy duża aktywność w internecie, ze stronami czy blogami wysokiej jakości, takimi jak Marsyas2, który publikował, bogato ilustrowane reprodukcjami obrazów, teksty w języku prowansalskim, ale też w innych językach romańskich (przede wszystkim po włosku i korsykańsku) i w dialektach oksytańskich.

Przekłady

Zauważalny jest również renesans prac nad przekładami na język prowansalski wielkich dzieł literatury powszechnej. Działalność tę zainicjował Mistral, publikując w „L'Armana Prouvençau”, a później w wydaniu książkowym, swoje tłumaczenie *Księgi Genesis*. Następnie opublikowano w wydawnictwie L'Astrado prowansalskie wersje *Pieśni nad pieśniami* i *Księgi Estery*, całość zaś *Nowego Testamentu* ukazała się w 2008 roku. Warto też zauważyć, że obecność pisarzy niekatolickich staje się z czasem coraz bardziej wyraźna. Już przed 1914 rokiem duchowość protestancka znalazła wyraz w twórczości przewodniczącego Félibrige Pierre'a Dévoluy'a, który opublikował swoją powieść *Lis Ausard*, relacjonującą wojnę króla Ludwika XIV przeciw ludności protestanckiej Cévennes. Z kolei duchowość żydowska, poza dziełem Armanda Lunela, jest reprezentowana obecnie w badaniach Rogera Klotza, w literaturze zaś w nowelach Jeana Colette'a, które zasługiwałyby na wydanie zbiorowe. Również duchowość prawosławna ostatnio wyszła – by tak rzec – z cienia dzięki przekładom na prowansalski *Boskiej liturgii św. Jana Chryzostoma* w 2008 roku.

W latach 1950–70 Jean Roche przełożył z włoskiego – Dantego Alighieri *Boską Komedię* w 1955 roku (wznowioną w trzech tomach w latach 1966–67 z komentarzami prowansalsko-francuskimi) oraz *Życia nowe* w 1965 roku. Z kolei w 1963 roku ukazał się przekład *Dekameronu* Giovanniego Boccaccio, a w 1970 *Sonetów do Laury* Francesca Petrarki. *Pinokio* Carla Collodiego, *Mały książę* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, *Świętoszek* Moliera, *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carrolla, *Odyseja* Homera także weszły w obszar prowansalski

za sprawą Alfonsa Daudeta, przyjaciela Mistrala i autora pięknej prozy tłumaczonej na język prowansalski: *Le Trésor d'Arlatan*, *l'Arlésienne* oraz najsłynniejsze *Les Lettres de mon Moulin* (*Listy z mojego młyna*, przekład polski 1948), która została uhonorowana pięknie ilustrowanymi, dwujęzycznymi edycjami w latach 1974–1978.

Rzadsze są przekłady na język prowansalski tekstów pisanych w językach regionalnych. Specjalizuje się w tym Peireto (Pierrette) Bérengier (tłumaczka *Małego księcia* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, *Le Trésor d'Arlatan* Alfonsa Daudeta oraz współtłumaczka *Boskiej liturgii św. Jana Chryzostoma*). W 2011 roku była jedną z osób tłumaczących z języka walońskiego zbiór haiku *Fôvètes* autorstwa Jeana-Luca Fauconniera, wcześniej zaś w wydawnictwie Prouvènço d'aro w 2002 roku ukazała się w jej przekładzie pikardyjska powieść *Jimmy* Jeana Rivarta.

Cały ten obszar działalności literackiej wydaje się oczywisty w przypadku języka oficjalnego. Natomiast wiele języków zwanych „regionalnymi” nie ma możliwości korzystania z tych wszystkich środków ekspresji, po jakie sięgają Prowansalczy, umiejętnie wyzyskując je dla dobra swojej literatury, często dzięki osobistej ofiarności znakomitych postaci.

Chciałbym teraz przedstawić twórczość literacką ostatniego wieku, pokazując na wybranych przykładach jej rozwój oraz nowatorstwo pisarzy nawiązujących do tradycji Mistrala.

Odrodzenie teatru

Mistral nie był wielkim autorem dramatycznym. *Rèino Jano* może być uznany za wybitny utwór poetycki, jednak jest trudny do przedstawienia na scenie i właściwie wystawiany nie był. Spośród członków stowarzyszenia nazywanych *primadié* tylko Théodore Aubanel był na tyle genialny, aby stworzyć dobry teatr. Trzeba rozumieć trudności towarzyszące powołaniu do życia ambitnego teatru w języku regionalnym, takie jak na przykład znalezienie aktorów, którzy sprostaliby tekstowi. Istnieje także realny problem publiczności, gdyż Prowansalczy (a nie są jedynymi) wolą pójść do teatru na zabawne widowisko niż na poważny dramat.

Niemniej, teatr prowansalski dysponuje takimi tekstami jak *Li quatre sèt* Charlesa Galtiera (dramat w trzech aktach prozą, wydany przez L'Astrado, Berre-l'Étang w 1973 roku), któremu nie można odmówić powodzenia, a który był także grany w języku francuskim. Główną postacią dramatu jest Destin (Los), którego najlepiej charakteryzują słowa: „oszukuje w karty, wygrywa nawet wtedy, kiedy daje szansę swojemu partnerowi, ponieważ

nie może już uciec przed swoim własnym przeznaczeniem, którym jest wygrywać”⁴.

Poeta, krytyk, prozaik i twórca wydawnictwa L'Astrado, Luis Bayle bardziej niż inni przyczynił się do utworzenia teatru prowansalskiego, który porusza wielkie tematy dotyczące ludzkiej kondycji. Między rokiem 1978 a 1986 opublikował cztery dwujęzyczne tomy tekstów teatralnych. Sztuką najdłuższą i najambitniejszą wydaje się *Bekitt o la Cavaucado d'Assour* (L'Astrado, Toulon 1985). Tekst został poprzedzony długim wprowadzeniem przedstawiającym założenia teatralne Bayle'a.

Odrodzenie prozy

Do rozwoju prozy prowansalskiej znacznie przyczynił się Joseph Roumanille, głównie jako autor opowiadań i nowel. Natomiast powieść przed 1914 rokiem nie była właściwie w języku prowansalskim reprezentowana. Jedynie Félix Gras poważnie potraktował swoją literacką przygodę, publikując trzypięciową powieść o Rewolucji Francuskiej: *Li Rouge d'ou Miejour, La Terrour et La Terrour blanco*, której tylko pierwszy tom ukazał się za życia autora.

Według krytyki prowansalskiej to Joseph d'Arbaud wspomnianą wcześniej *Bèstio d'ou Vacarés* zapoczątkował w 1926 roku nurt modernistyczny w powieści prowansalskiej, wprowadzając dwojaki rodzaj zmiany w sposobie myślenia o niej. Z jednej strony pozbawił Awinion i cały region otoczenia aury miejsca romantycznego, sytuując akcję wszystkich swoich powieści w Camargue. Dzięki temu d'Arbaud narzucił najpierw Prowansji, a wkrótce całej Francji mityczne wyobrażenie Dalekiego Zachodu francuskiego (termin dobrze pasuje do Prowansji, ponieważ Camargue jest terytorium najbardziej wysuniętym na zachód, a jeśli chodzi o odniesienie do terytorium Francji, można to miejsce porównać do „Dolnego Południa” Faulknera). Z drugiej strony d'Arbaud wprowadza nowy ton, atmosferę dzwaczności i tajemnicy. Historia przedstawiona w *La Bèstio* opowiada o ostatnim faunie starożytności, który, uciekając przed bezlitosnymi zmianami spowodowanymi postępowaniem cywilizacyjnym, opuszcza Włochy, aby schronić się w Camargue, skąd, nie wiadomo dlaczego, znika pewnego dnia bez śladu⁵. Jeśli dodać, że narratorem jest jeden z tych *gardians*⁶ urastających w legendę

⁴ Luis Bayle et Michel Coutry, *Histoire abrégée de la littérature provençale moderne*, L'Astrado, Berre-l'Étang 1995.

⁵ Tamże, s. 44.

⁶ *Gardian* – stróż stada bydła w Camargue.

(dokładny odpowiednik amerykańskich kowbojów), zgodzimy się, że temat, który pojawił się jako absolutna nowość, okazał się odpowiedni, aby podbić szeroką publiczność w Prowansji, jak też w całej Francji i za granicą.

Camargue stało się krainą powieściową i to tam toczy się akcja innej, przywołanej wyżej, powieści Henriette Dibon *Ratis*. Tytuł odsyła do starożytnej nazwy Saintes-Maries-de-la-Mer, stolicy Camargue – dzikiej ziemi, na której autorka każe osiedlić się współtowarzyszom Chrystusa wygnanym z Palestyny. Powieść ta zyskała uznanie krytyki ze względu na swój styl, zarazem nerwowy i poetycki, którego swoistość charakteryzuje poniższy fragment:

Na starej zabląkanej łodzi, która znikąca pod sirocco, ścięta głowa Jakuba patrzyła na Salomeę... Ona, która miała przed sobą tylko głowę suchą i drobną, mogła bezustannie kontemplować fantastyczny okrąg konstelacji. Jakub i Salomea znajdowali się w centrum tego poruszającego się kręgu. Znoszona łódź stanowiła centrum tych dwu kręgów, tych dwu tarcz fal i gwiazd, nieustannie krążących i ocierających się jedna o drugą: była środkiem i sercem tej nieograniczonej wody i nieba⁷.

W podobnym stylu utrzymana jest napisana w 1919 roku (opublikowana dopiero w 1967 przez L'Astrado) powieść *La Rèino Sabo* Josepha Bourrilly'ego, autora, hebraisty, któremu za pomocą chwytów poetyckich – inspirujących prawdopodobnie autorkę *Ratis* – udało się odtworzyć nastrój Jeruzolimy za króla Salomona:

Oto, nieruchomy pod firmamentem, Pastuch i jego Pies poszczekujący wokół wspianego stada; i płochy Koźlę i Baran na długich nogach. Konie, depcząc w koło owies, kierowały się ku granicom nieba. I, przemierzająca niebiańskie klepiska, Matka gwiazd, tajemnicza biała droga, wydaje się błądzić w przestrzeni, nie prowadząc w żadną stronę⁸.

D'Arbaud wytyczył także inną drogę, publikując opowiadania o tematyce zwierzęcej *Nouvè gardian*, *La caraco*, *La Sôuvagino*, *Jaquet-lou-gaiard*, *Lou*

⁷ „Sus la barcasso à l'avalido que fugié davans l'eisserò, la tèsto coupado de Jaque arregardavo Saloumè. [...] Elo, la maire, n'aguènt plus davans elo que la tèsto secado e menudo, vesié de longo, vesié sèns trèvo lou brande fantasti mena pèr lis ensigne. Jaque e Saloumè se tenien au mitan dóu round mouvedis. La barco à la perdudo èro lou mitan d'aquéli dos rodo, lou mitan d'aquéli dous ciéucle d'erso e d'estello de countùni virant e fretant l'un sus l'autre, lou mitan e lou cor d'aquelo aigo e d'aquéu cèu desmesura”. H. Dibon, *Les Témoins – Ratis*, éditions Plon, Paris 1972, s. 16, 18.

⁸ „Vejaqui, palafica souto lou fiermamen, lou Pastre emé soun Chin japant entour de l'escabot trelusènt; e lou Cabrit fouletoun, e l'Aret cambarut. Li Grignoun en rodo caucon l'òrdi vers li cance dóu cèu. E passant contro lis lero celestialo, la Maire dis estello, blanc caminòu misterious, sèmblo barrula dins l'esplai, sèns mena'n liò”. J. Bourrilly, *La Rèino Sabo*, L'Astrado, Toulon 1967, s. 87.

Matagot i *La Pichoto Auco*, dzięki którym zyskał miano „prowansalskiego Kiplinga”. Jest również autorem powieści podróżniczo-przygodowej *L’antifo*⁹.

Wśród żyjących powieściopisarzy zwraca uwagę Jean-Pierre Tennevin, wzmiankowany wcześniej ze względu na powieści pisane w dialekcie marsylskim. On także umieszcza akcję utworów w bardzo odległej przeszłości. *Lou Grand Baus* to powieść opublikowana w 1965 roku i – co bardzo rzadkie w naszej literaturze – ponownie wydana w 2003 roku w wersji przejrzonej i poprawionej przez autora. Tennevin, erudyta w dziedzinie zjawisk paranormalnych, jest naszym pierwszym autorem science-fiction dzięki powieści w dwu tomach *Darriero Cartoucho*, która ukazała się w 1967 i 1968 roku, a której akcja toczy się w... 2013 roku, po katastrofie nuklearnej. Autor ten napisał też inną powieść w dwu tomach *Lou Brounze e li Tavan* (1985), powieść satyryczną *Gracchus Bœuf e lis Oilitan* (1982) i zbiór nowel *Lou pantai e àutri nouvello* (2003).

Bernard Giély jest obecnie ostatnim z powieściopisarzy prowansalskich. Rozpoczął swoją karierę w 1988 roku powieścią *Flour de camin*, która przyniosła mu literacką Nagrodę Mistrala i doczekała się drugiego wydania w 1997 roku. Następnie ukazały się *L’auro fugidisso* (1990), *Lou pavaïoun de la tartugo* (1993), *Fiò de bos* (1998), *L’incouneïgu de Maraisso* (2008) i *Engano en galèro* (2011). Giély jest także najbardziej płodnym powieściopisarzem tworzącym w języku prowansalskim. To właśnie on dokonał podwójnego przełomu w historii powieści prowansalskiej. Z jednej strony rzucił wyzwanie czytelnikom posługującym się językiem prowansalskim, nie zgazując się na przekład swoich dzieł, podczas gdy d’Arbaud i Tennevin – przynajmniej w przypadku swoich wielkich powieści – proponowali wydanie dwujęzyczne. Z drugiej strony był pierwszym literatem prowansalskim będącym jedynie powieściopisarzem. Dla porównania d’Arbaud jest zarazem poetą i prozaikiem, Tennevin opublikował poematy, jak również dwie sztuki teatralne. Dzięki twórczości Giély’ego powieść prowansalska osiąga stan równowagi. Pisze on językiem, który bywa bardzo precyzyjny, kiedy jest to konieczne. Tak jest na przykład w przypadku jego ostatniej powieści, która ukazuje życie na galerach w XVII wieku i obfituje w słownictwo marynistyczne. W większości wypadków jest zarazem bardzo poprawny i prosty, a to są dwie właściwości, których oczekuje się od języka klasycznego. Skądinąd powieściopisarz nie czuje się już zobligowany do sytuowania w Prowansji akcji swoich dzieł, co jest znakiem osiągniętej wreszcie dojrzałości. Pisarze two-

⁹ Tytuł pochodzi od prowansalskiego wyrażenia *batre l’antifo*, które oznacza „podróżować po świecie”.

rzący w języku regionalnym unikają w ten sposób stawianego im zarzutu, że z powodu ich języka brak im otwartości na inne światy i inne kultury.

Jak widać, ruch twórczości powieściowej nie tylko nie słabnie, lecz przeciwnie, stale się rozszerza, urozmaica i wzbogaca przez cały wiek, który dzieli nas od śmierci Mistrala.

Odrodzenie poezji

Największe obawy związane z rozwojem literatury prowansalskiej mogły dotyczyć dziedziny poezji z racji uhonorowania dzieł Mistrala Nagrodą Nobla. Fakt ten mógł bowiem wpłynąć onieśmielająco na poetów tworzących w języku prowansalskim, skazując ich na imitację i mierność. Przy okazji warto zwrócić uwagę na niefortunność Herbertowskiego określenia Mistrala jako „ostatniego trubadura”, gdyż ostatni trubadurzy średniowiecza, pozbawieni pomysłowości i talentu, tworzyli poezję słabą i naśladowczą, do czasu, kiedy okrutna wyprawa krzyżowa przeciw Albigenom skazała ich na milczenie.

Mistral jednak nigdy nie uważał siebie za „ostatniego trubadura” i to on zapewnił kontynuację, a zarazem odrodzenie twórczości poetyckiej w języku prowansalskim. Pokazał możliwości poezji modernistycznej, publikując w 1897 roku *Pouèmo dóu Rose*, poemat oparty w całości na wierszu białym. Pod koniec swego życia dodawał odwagi młodym poetom. Jego ostatni znany tekst prozą, napisany trzy tygodnie przed śmiercią, to przedmowa do dzieł urodzonego w Puy-en-Velay (region Owernia) poety Alberta Boudona, znanego jako Boudon-Lashermes, który w 1926 roku opublikował najlepszą w swoim czasie epopeję napisaną po prowansalsku *Licencioso*¹⁰. Dzieło ponownie przetłumaczone i wydane w 2000 roku przez Association des Amis de Boudon-Lashermes w Le Puy wskrzesiło epokę, która nigdy nie była ukazywana w naszej literaturze – epokę inwazji germańskiej na Galię, kiedy zderzyły się wierzenia celtyckie, romańskie i chrześcijańskie. Niestety epopeja *Licencioso*, należąca do rzadko spotykanych dzieł napisanych po prowansalsku przez pisarza niebędącego Prowansalczykiem, nie spotkała się jeszcze w naszej kulturze literackiej z należytą uwagą, na jaką zasługuje.

W 1913 roku Mistral opatrzył przedmową pierwszy zbiór poetycki Joseph'a d'Arbauda – twórcy, który przez wiele dziesięcioleci królował w literaturze prowansalskiej, niezaprzeczalnego mistrza prozy postmistralowskiej, ale też poezji lat 1920–1930. Zasługi d'Arbauda jako pierwsi podkreślali jego

¹⁰ W tytule imię bohaterki.

współpracownicy, zarówno Henriette Dibon, która poświęciła mu studium w języku prowansalskim *Jòusè d'Arbaud 1874–1950* (La France Latine, Paris 1971), jak też Sully-André Peyre, który tak oto wyjaśniał, co poezja współczesna zawdzięcza d'Arbaudowi:

D'Arbaud poszedł dalej i głębiej niż Mistral, przede wszystkim dlatego, że Mistral otworzył drogę, i następnie dlatego, że d'Arbaud powierzył językowi swoją własną prywatność, i bez wątplenia jeszcze dlatego, że d'Arbaud, po Mistralu epicznym i lirycznym, był wielkim poetą elegijnym, opisującym upływ czasu w przestrzeni pełnej uroków¹¹.

Fragment ten dobrze oddaje istotę modernizmu d'Arbauda. Poezja Mistrala była w istocie słoneczna, pozytywna i zwrócona na zewnątrz, podczas gdy poezja d'Arbauda jest skupiona na sprawach duchowych i otwarta na fundamentalne niepokoje człowieka:

Marzysz o wczesnym lecie, które, rozpalając noc,
już się odwraca i wędruje ścieżkami zimy,
marzysz o świeżych różach, a przecież pozbawionych płatków,
o zwiędłym jaśminie na twoim rozpiętym gorsecie;
marzysz o swoich skarbach rozsypanych po świecie,
w daremnych poruszeniach i ruchomych śladach
na wodzie źródła, które odpływa, wśród
twoich dni przekwitłych, które nie powrócą¹².

Niepokój jednak wyraża się w języku łagodnym, w przypląwie wersów spokojnych, które przywołują rytm powolny i majestatyczny *Pouèmo dóu Rose* Mistrala. Ten model pisania poetyckiego będzie wzorem dla dwu wielkich poetów, którzy nastąpią po d'Arbaud, Max-Philippe Delavouëta (1920–1990) i Sully-André Peyre'a (1890–1961).

Mistral zaczął swoją karierę poetycką dzięki stworzeniu nowej strofy, nazwanej „strofą Mistrala”, polegającej na przemienności siedmiu kolejnych wersów, w których 1, 2, 4, 5 i 6 są ośmiozłogłoskowe, a 3 i 7 dwunastozłogłoskowe. W oparciu o taką strofę zbudował dwa pierwsze wielkie

¹¹ „D'Arbaud est allé plus loin et plus profond que Mistral, d'abord parce que Mistral avait ouvert la voie, et ensuite parce que d'Arbaud a confié à la langue sa propre intimité, et sans doute encore parce que d'Arbaud, après Mistral épique et lyrique, a été le grand poète élégiaque de la fuite du temps dans un espace peuplé de prestiges” („Marsyas”, mars 1951).

¹² „Sounges au jouine estiú qu'abrasant la niuechado / Deja viro e camino i draio de l'ivèr, / Sounges i roso novo e pamens desfuiado, / Au jaussemin passi sus toun jougne dubert; / Sounges à ti tresor escampa pèr lou mounde, / Dins lis oundado vano e li mouvènt varai, / À l'aigo dóu sourgènt que s'escoulo, à l'abounde / De ti jour desflouri que tournaran jamai”. *Obro pouëtico de Jòusè d'Arbaud*, Editions Mistral, Cavaillon 1974, s. 296.

poematy *Mirèio* i *Calendau*. Max-Philippe Delavouët także stworzył własną strofę, krótszą, ale bardziej masywną, zbudowaną z sześciu wersów z jednym ósmiozgłoskowym (wers piąty) i pięcioma dwunastozgłoskowymi. W oparciu o taką strofę skomponował swoje główne dzieła, pięć tomów *Pouèmo* (1971–1992), o których była mowa wyżej, jak również *Fablo de l'ome e de si soulèu* (1968, reedycja 1996). Delavouët, który był chłopcem, dostosował swoje poematy do powolnego rytmu kroków człowieka stąpającego po ziemi, żyjącego w harmonii z żywiołami:

Pieszczę palcem wargi fontanny
I woda wślizguje się w wydrążony uśmiech skały.
Gwiżdżę piosenkę wody i woda mi odpowiada,
ucząc nowego zadania,
gdzie czas, który ciągle ucieka,
musi zmieniać się w perły i mówić o świeżości¹³.

W pierwszym poemacie *Pouèmo pèr Èvo* ze zbioru *Pouèmo* Delavouët opisuje swoją genezę, wspólną dla człowieka i dla poezji:

była ziemia i jej futro z lasów,
które chwyciło słońce dalej niż wszystkie punkty orientacyjne;
była dalej niż moich dwoje oczu,
ziemia i słońce, które wychodziły z nocy.
Była ziemia nowa i z właściwej wypukłości,
Która, odłączona w końcu od ciemnego obszaru,
Weselnie zaokrągliła się pod słońcem,
Gorąca jak chleb tylko co upieczony;
I w gnieździe ze źdźbeł promieni,
Była gładka i pełna jak jajo.
Jak twarz mego ojca, tak
Widzę słońce mojego pierwszego świtu¹⁴.

¹³ „Caresse emé lou det li bouco de la font / e l'aigo aveno au clot d'un sourire de roco. / Sible uno cansoun d'aigo e l'aigo me respond, / aleicounado au cop d'uno nouvello toco / mounte lou tèms que sèmpre cour / fau que se mude en perlo e parle de frescour”. *Fablo de l'ome e de si soulèu*, Centre de Recherches et d'Etudes Méridionales, Saint-Rémy-de-Provence 1996, s. 30–31.

¹⁴ „i'avié la terro e sa fourruro de fourèst / que prenié lou soulèu mai liuen que touto amiro; / i'avié, mai liuen que mi dous iue, / la terro e lou soulèu que sourtien de la niue. / l'avié la terro novo e d'un juste relsu / que, despegado enfin dis estendudo sourno, / nouvialamen s'arroundissié sout lou soulèu, / caudo coume lou pan quouro l'on lou desfournu, / e, sus li rai fasènt païdu, / se capitavo lisco e pleno coume un iðu. / Coume la caro memo de moun paire, ansin / veguère lou soulèu de moun aubo proumiero”. José Corti, *Pouèmo 1*, Paris 1971, s. 8–9.

Dzięki Delavouëtowi mamy – unikalne być może w literaturze europejskiej – dzieło złożone z piętnastu wielkich poematów w całości opartych na jednej strofie. Podczas gdy Mistral operuje długimi opisami lub przywołaniami historycznymi, Delavouët proponuje nam poezję medytacyjną, opartą na mitach bardzo osobistych. Ze względu na siłę i głębię dzieł Delavouëta nie waham się umieścić ich na pierwszym planie poezji prowansalskiej, nawet przed Mistralem.

Interesującą, że forma poetycka *Pouèmo dóu Rose* Mistrala, oparta na nierymowanym dziesięciozłogowcu, zainspirowała niewielu poetów prowansalskich. D'Arbaud, Delavouët i Peyre, którzy zdominowali cały wiek XX, zawsze zachowywali rym. Jedyń wśród wielkich poetów prowansalskich, Fernand Moutet (1913–1993), oparł istotę swojego dzieła na innowacji wprowadzonej przez Mistrala, czyli zachowaniu rytmu przy zniesieniu rymu. Zbudował w ten sposób krótkie poematy (od 20 do 40 wersów), mówiące o *vido vidanto*, czyli codziennym życiu, które jest przekształcane przez wrażliwość pisarza. W przeciwieństwie do poezji Mistrala czy Delavouëta, która jest słoneczna, ta Mouteta wydaje się być bliższa polskiej wrażliwości. W każdym razie, taki tytuł jak *Li manequin dóu raïve* odsyła nas do uniwersum Brunona Schulza:

Było to w miejscu wypełnionym cieniem i ciszą,
wielka galeria zielona jak akwarium.
Dziwne manekiny przed i za nami,
z ociekającymi wodą włosami, jak te topielców¹⁵.

W numerze z 1958 roku pismo „Fe” tak oto charakteryzowało miejsce Mouteta w naszej współczesnej poezji:

Poeta pokornych, F. Moutet, jest także pokorny. Nie rzuca się z pięściami na tajemnice świata, ale napęnia serce jego spektaklem i odpowiada mu świadectwem przesyconym ogromną litością i ogromną czułością¹⁶.

Kończę tę zbyt krótką panoramę poezji prowansalskiej omówieniem twórczości Sully-André Peyre'a dlatego, że krzyżują się w niej wszystkie nowe tendencje. W 1920 roku Peyre swoim pismem „Marsyas” zainaugurował w rzeczywistości XX wiek „postmistralowski”. To on stworzył krytykę

¹⁵ „Èro dins un endré plen d'oumbro e de silènci, / Uno grand galarié verdalo coume un nai. / D'estrangle manequin davans e darrié nautre, / Dóu péu regoulejant coume li negadis”.

F. Moutet, *Lou Rampelin meravilha*, L'Astrado, Toulon 1976, s. 44–45.

¹⁶ *Panorama de la littérature provençale actuelle*, „Fe”, nr 182, s. 109.

literacką godną tej nazwy, bez której nie byłoby dojrzałej literatury prowansalskiej. Jako wierny kontynuator tradycji mistralowskiej, nigdy nie unikał podnoszenia kwestii słabości i błędów Mistrala jako człowieka i jako pisarza. Jego długa kronika *Mistral sans fin*, gdyby zebrać ją w tom, byłyby zaś przykładem wnikliwej interpretacji twórczości i myśli poety. Peyre wyprowadził również język prowansalski z izolacji, konfrontując go rzetelnie z językiem francuskim. Przetłumaczył wszystkie prowansalskie teksty Mistrala na francuski literacki. Jego przekład kontrastuje z wiernym przekładem Mistrala, często przyciężkim i nawet niezrozumiałym dla kogoś, kto nie zna prowansalskiego. Sully-André Peyre porównuje prowansalski także z innymi językami, publikując teksty po angielsku, katalońsku, piemoncku i w innych dialektach języka oksytońskiego.

Jako pisarz odrzucił energicznie etykietę „poety regionalnego”. Pisał po prowansalsku nie po to, żeby lepiej opisać Prowansję. Czuł niechęć do bagażu folklorystycznego, który zbyt często krępował poezję mistralowską. Tworzył w języku prowansalskim dlatego, że uważał ten język za najbardziej skuteczny środek wypowiedzenia się o świecie, który widzi i odczuwa. Otóż Peyre, poeta trójjęzyczny (pisał wiersze także po francusku i angielsku), jest osobowością złożoną. Jeszcze przed Fernandem Pessoa stworzył heteronima, który pisał wiersze znacznie różniące się od wierszy podpisywanych jego własnym imieniem, jak też pseudonimem „Jan de la Vau-longo”. Chodzi o Escriveto, jego żeńskiego sobowtóra, stworzonego w 1909 roku z przekonania poety, że prowansalska poezja kobieca jest zbyt pretensjonalna. Z czasem Escriveto nabierze ludzkiego wymiaru, który nada jej prawdziwy status poetki prowansalskiej. Nigdy, bez wątplenia, wrażliwość i zmysłowość kobiety nie była wyrażona z taką siłą i głębią jak w *Ignota Rosa*:

Długo róża w lecie, zawsze róża jesienią,
 odtąd i dojrzała, i łagodna, ale dla nikogo,
 i zebrana w tobie, jedyny dar wieczny,
 ogień ciebie ochronił, dni niczego ci nie zabrały;
 ukryty w tobie lepiej niż w sukni,
 ty, której pieśń jest jedyną służącą
 i towarzyszką bez imienia, której nikt nie szuka, ani nie okrada,
 przenika w śmierć, gdzie nic już się nie ukryje¹⁷.

¹⁷ „Long-tèms roso d'estiéu, sèmpre roso d'autouno / Desenant, madurado e mai siavo, pèr res, / Recampado dins tu, souleto, eterno douno, / Lou fiò t'a preservado e li jour t'an rèn pres; / Escoundudo dins tu bèn miés que dins la raubo, / E que rèn que moun cant t'a servi de precoun, / Coumpagno sènso noum que res cerco ni raubo, / Intro aro dins la mort ounte plus rèn s'escound”. S.-A. Peyre *Escrivette et la rose*, éditions Marsyas, Aigues Vives 1962, s. 14–15.

Peyre jest wirtuozem poezji nastrojowej, zdolnym do tworzenia najkrótszych form, jak i obszernych rozważań. Jego poematy publikowane w czasopiśmie „Marsyas” między 1946 a 1961 rokiem mają od 6 do 700 wersów! Poeta wielkiej subtelności, który może być uznawany nawet za pisarza wytwornego, jest także namiętym zwolennikiem zwykłego i prostego stylu poety-chłopa Charlouna Rieu do tego stopnia, że po przetłumaczeniu na język francuski wszystkich jego wierszy sam stworzył ponad 60 *Cansoun Charlo-unenco* (pieśni w stylu Charlouna).

Peyre jest także tym pisarzem, który najgłębiej reinterpretuje mity starożytne w siedmiu wielkich poematach: *Palinuro*, *Orfiéu*, *Dafnèio*, *Proumetièu*, *Filemoun e Baucis*, *Fablo* i *Eliò*. Oto początek utworu *Palinuro*:

Prowadziłeś tak długo ten stary statek
przez fale, które nigdy nie spoczywają, a jednak są spokojne,
jak ta noc, pośród gwiazd i latarni,
jesteś zmęczony i tłumisz w sobie tęsknotę.
Ogarnia cię ogromna niemoc i być może
Oddałeś ster bogom?
Twoja dusza jest morzem snów i baśni,
Wieczna chwila formuje twoją pamięć.
W kołysaniu się wód widziałeś Wenus,
gorzką boginię, i zawziętego Neptuna,
i spokojne potwory i wielkie nagie pożądania,
i ryby wślizgujące się w chłodne gwiazdy¹⁸.

Można sobie wyobrazić spotkanie Herberta z cztery lata starszym Delavouëttem w roku 1958 albo 1959, kiedy to Herbert był we Francji. Niewątpliwie dwaj młodzi poeci spotkaliby się z Peyrem u niego w domu w Aigues Vives, ponieważ Delavouët należał do „szkoły Marsyasa” (wywodzącej się od nazwy założonego przez Peyre’go modernistycznego czasopisma „Marsyas”), w której spotkali się wszyscy najlepsi poeci prowansalscy. Ta prosta nazwa „Marsyas” zachwyciłaby z pewnością polskiego poetę, który pisał:

Kiedy piszę wiersz o Apollu i Marsjaszu, próbuję czytać bardzo starą historię na nowo i odpowiadać na pytania w niej zawarte, jaka prawda może się w niej ukrywać, która byłaby jeszcze aktualna i żywa, nie tylko dla mnie, ale też moich czytelników¹⁹.

¹⁸ „Uno grando inchaièncò te pren, e belèu / Te fises sus li diéu pèr governa l’empento; / Toun èime es uno mar de soungè e de fablèu, / Un eterne moumen aduno ta memento. / Sus lou balans dis aigo as vist mounta Venus, / Divesso amaro, e Netuno que rancurejo, / E li moustre tranquile e li grand desir nus, / E li pèis esquiha dins lis estello frejo”. S.-A. Peyre, *Mythes*, éditions Marsyas, Aigues Vives 1964, s. 88–89.

¹⁹ Ze wstępu do zbioru wierszy Zbigniewa Herberta, *Corde de lumière*, éditions Le Bruit du Temps, Paris 2011.

Wszyscy trzej pisarze rozmawialiby o ich wspólnej niechęci do kultury współczesnej, która sądzi, że można obejść się bez wzorów tak estetycznych, jak moralnych. Mogliby rozmawiać o ich wspólnej potrzebie skonfrontowania się z wielkimi arcydziełami z przeszłości i z wielkimi mitami, o wspólnym im „czynnym stosunku wobec tradycji” (przywołując formułę Herberta), o wspólnym im podziwieniu dla Homera, Dantego czy Szekspira. Peyre w swoich pracach krytycznych nie ustaje w porównywaniu Mistrala do Hugo, Dantego i Szekspira. Jednym słowem, Herbert mógłby przywieść z Prowansji nie tylko pytanie, ale pewność dotyczącą jego wizji kultury w ogólności, a poezji w szczególności. Jak do Orfeusza mógłby się zwrócić polski poeta do Sully-André Peyre’a słowami z jego wiersza:

Orfeuszu, wracam z tobą,
daleko od mojego strachu, od moich dławiących snów.
Ale wiem, że mogę jeszcze wszystko stracić:
strach przed życiem i śmiercią, zabicie
szczęścia, to wąż w głębi mnie²⁰.

Posłowie

Ograniczony zakres artykułu nie pozwala na przedstawienie wszystkich pisarzy prowansalskich, ale warto zwrócić uwagę na wspaniałe antologie. Dwujęzyczna antologia współczesnych poetów prowansalskich *Pouèto prouvençau de vueti* (Groupamen d’Estüdi Prouvençau, Aix-en-Provence 1957) przedstawia utwory takich poetów, jak: L. Bayle, E. Bonnel, M. Bonnet, A. Chamson, M.-P. Delavouët, H. Dibon, B. Durand, C. Galtier, R. Jouveau, Charles Mauron, R. Méjean, P. Millet, F. Moutet, S.-A. Peyre i J.-C. Vianès. Trzeba też wymienić antologię wybranych fragmentów z twórczości autorów prowansalskich opracowaną przez L. Bayle’a *Morceaux choisis des auteurs provençaux* (L’Astrado, Toulon 1971), której druga część zawiera utwory od Mistrala do czasów współczesnych. Antologię tę uzupełnia inny zbiór utworów poetyckich i prozatorskich *Manuel du provençal au baccalauréat* (L’Astrado, Toulon 1972). Kontynuacją tych antologii jest dwujęzyczna praca Michela Courty’ego *Anthologie de la littérature provençale moderne* (L’Astrado, Berre-l’Étang 1997), zawierająca także biografie autorów. Marie-Claude i Claude Mauron (syn Charlesa) wydali ważną antologię *Pèr Prouvènço* (Centre de Recherches et d’Études Méridionales, Saint-Rémy-de-Provence 1993), w której

²⁰ S.-A. Peyre, *Mythes*, éditions Marsyas, Aigues Vives 1964, s. 144.

rozdział piąty dotyczy pisarzy naszych czasów, a rozdział szósty poświęcony jest M-F. Delavouëtowi i zawiera wyczerpującą bibliografię, sporządzoną przez Claude'a Maurona, któremu pisarz zawdzięcza swoją popularność.

Strony internetowe:

collectifprovence.com – strona czasopisma „Me dison Prouvènço”

delavouet.fr – strona w całości poświęcona Delavouëtowi

marsyas2.blogspot.com – teksty w językach romańskich (zwłaszcza w języku prowansalskim); na stronie tej znajdują się na przykład wszystkie teksty Peyre'a (poematy prowansalskie i dzieła krytyczne) opublikowane w „Marsyasie” w 1961 – roku śmierci pisarza.

nouvello.com – strona czasopisma „Li Nouvello de Prouvènço”

prouvenco-aro.com – strona czasopisma i wydawnictwa „Prouvènço d'aro”

sites.univ-provence.fr/tresoc – biblioteka wirtualna opracowana przez Université de Provence i CIELd'OC (Centre International de l'Écrit en Langue d'Oc)

Tłumaczyła Elżbieta Konończuk

Provençal Literature Following Mistral

Summary

In the article the author sets the most important works of Provençal writers following Mistral against the background of the literary life of the region. The author pays special attention to those epic and lyrical works which, while innovative in Provençal literature, simultaneously continue Mistral's tradition.

Małgorzata Kamecka
Uniwersytet w Białymstoku

„Kultura dla każdego”. Francuski model polityki kulturalnej

Gdy w roku 1958 roku generał de Gaulle doszedł po przerwie do władzy, ustanawiając V republikę, niewiele osób zdawało sobie sprawę, że oprócz zmian politycznych czekają Francję głębokie przemiany w zarządzaniu i podejściu do kultury. W następnym roku prezydent utworzył bowiem Ministerstwo Kultury i na mocy dekretu z 3 lutego 1959 roku nowej jednostce przekazano wcześniejsze kompetencje z Ministerstwa Przemysłu, a przede wszystkim z resortu edukacji narodowej.

Budżet nowego ministerstwa został uwzględniony w kolejnych planach pięcioletnich, co już stanowiło pewne novum, a zarządzanie instytucją de Gaulle powierzył 8 lipca 1959 roku André Malraux¹. Znany pisarz miał być, w zamyśle prezydenta, jedną z najbardziej rozpoznawalnych twarzy nowego rządu i otrzymał od niego pełne wsparcie w „realizacji różnych zadań, a przede wszystkim tych związanych z upowszechnianiem i promieniowaniem kultury francuskiej”². Wybór de Gaulle’a nie mógł paść na lepszego kandydata. Francuska opinia publiczna szczególnie wysoko ceniła bowiem głos pisarza, który wypowiadał się w ważnych kwestiach, dotyczących nie tylko kultury francuskiej, ale i światowej. Swą postawą Malraux utożsamiał tym samym nienowe w tradycji francuskiej połączenie kultury, władzy i pa-
mięci narodowej.

¹ V. Morin, *La culture majuscule: André Malraux*, „Communications” 1969, nr 14, s. 70–83.

² Ph. Poirrier, *L’Etat et la culture en France au XXe siècle*, Le livre de poche, Références/Histoire, Librairie Générale Française 2000, s. 71. Wszystkie tłumaczenia cytatów są mojego autorstwa.

Niniejszym szkicem nie wyczerpuję z całą pewnością bogactwa zagadnień mieszczących się w scharakteryzowaniu polityki kulturalnej Francji zapoczątkowanej przez André Malraux. Polityka realizowana przez Ministerstwo Kultury pod jego kierownictwem – nawet jeśli w latach późniejszych niektóre jej punkty doczekały się mniej lub bardziej surowej oceny – stanowiła swego rodzaju przełom w spojrzeniu na miejsce kultury, zarówno w życiu społecznym, jak i polityce prowadzonej przez państwo³. Wydaje się więc, że warto chociaż w zarysie przybliżyć główne poglądy André Malraux na relacje jednostki ze sztuką oraz na wartość, jaką wnosi dziedzictwo kulturowe w proces kształtowania tożsamości narodowej. Wśród wielu zadań nowego ministra znalazło się bowiem i to dotyczące równego dostępu do światowego, a nade wszystko francuskiego dziedzictwa kulturowego jak najszerzego grona odbiorców. Pisarzowi szczególnie zależało, by ten zapis znalazł się na początku tekstu dekretu powołującego nowe ministerstwo. W ten sposób na stałe do urzędniczej nomenklatury – ale i dyskursu publicznego – wszedł termin: „demokratyzacja kultury”⁴. Mówiąc o demokratyzacji kultury, należy wyróżnić dwie kwestie: filozofię autorstwa Malraux i doktrynę, stopniowo budowaną przez administrację, by sprostac wizji ministra⁵. Pisarz przywiązywał szczególną wagę do roli sztuki w życiu. Malraux kierował się przeświadczeniem, że jedynie sztuka potrafi zbliżać ludzi i „uszlachetniać duszę” w społeczeństwie zdominowanym przez idee racjonalizmu. Jako urzędnik Malraux również odrzucał wszelkie przejawy racjonalizmu w swych oficjalnych wypowiedziach. Pełne metafory, odwoływały się one do wyobraźni słuchaczy i zaskakiwały nieoczekiwanymi porównaniami. Przytaczam poniżej fragment, który moim zdaniem, w pełni ilustruje ten nowy, „urzędniczy” język, tak głęboko przesiąknięty humanistyczną myślą bliską

³ Jednym z najbardziej zagorzałych przeciwników wizji André Malraux jest historyk Marc Fumaroli, autor głośnej książki pt. *L'État culturel, essai sur une religion moderne* (Paris 1991), w której dokonuje miazdzącej krytyki założeń jego polityki. Piotr Błoński w artykule *Czy kultura potrzebuje ministerstwo?* zauważa: „Marc Fumaroli nie jest odosobniony: w ostatnich latach coraz szersza grupa francuskich intelektualistów występuje przeciwko pauperyzacji intelektualnej dzisiejszej twórczości artystycznej i jej spodleniu przez układy rynkowe i finansowe”. Patrz: <http://www.rfi.fr/actupl/articles/110/article.6927.asp> (tekst z 12/02/2009, ostatnia aktualizacja 13/02/2009 10:32 TU).

⁴ A. Girard, *Les politiques culturelles d'André Malraux à Jacques Lang: ruptures et continuités, histoire d'une modernisation*, „Hermès”, nr 20, s. 28. Idea „prawa do kultury” została zapisana w 1948 roku w Powszechnej deklaracji praw człowieka i wprowadzona do konstytucji francuskiej z 1958 r. Zob.: A. Dobrzyń, *Ochrona dziedzictwa kultury we Francji*, „Ochrona Zabytków” 2007, nr 3, s. 82.

⁵ Ph. Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, s. 75.

pisarzowi. Jego słowa wyrażają głęboką wiarę w wielkość sztuki oraz jej rolę w przemianie istoty ludzkiej:

Zadaniem uniwersytetu jest zapoznanie ze sztukami Racine’a, ale jedynie ci, którzy grają je na scenie, mogą sprawić, że zostaną one pokochane. Naszym zadaniem nie jest zapoznać z wybitnymi jednostkami ludzkości i przede wszystkim Francji, lecz sprawić, by zostały one pokochane. Wiedza jest domeną uniwersytetu, miłość, być może, naszą⁶.

Powyższymi porównaniami Malraux wprowadzał sztukę w nowe, niemal mistyczne obszary, ustanawiał nowe – bliższe, bardziej osobiste i bardziej intymne – relacje między dziełem a odbiorcą: człowiek powinien doświadczyć bezpośredniej konfrontacji ze sztuką. Żadna inna forma kontaktu nie wchodziła w grę. Wykluczał w efekcie jakiegokolwiek działania pośredniczącego o charakterze pedagogicznym, gdyż prawdziwy dostęp do kultury możliwy jest jedynie w sytuacji, gdy odbiorca pozostaje ze sztuką sam na sam. Jedynie z takiego spotkania, zbudowanego na gruncie swoistego objawienia, powstaje rodzaj duchowej wspólnoty i zespolenia.

Przez cały okres sprawowania ministerialnej funkcji André Malraux nie ustawał w wysiłkach przywracania kulturze właściwego miejsca i wielokrotnie w swych publicznych wystąpieniach tłumaczył, jak pojmuje sztukę i jaką rolę wyznacza kulturze w jej przybliżaniu. I tak, na przykład, prezentując 27 października 1966 roku przed Zgromadzeniem Narodowym budżet Ministerstwa Kultury, André Malraux dokonał następującego rozróżnienia:

Istnieją dwa sposoby pojmowania kultury: pierwszy, najprościej mówiąc „sowiecki” i drugi „demokratyczny”, ale zupełnie nie zależy mi na tych słowach. Oczywisty jest natomiast fakt, że istnieje kultura dla wszystkich i kultura dla każdego. W pierwszym określeniu chodzi o to, aby wszyscy, z odpowiednią pomocą, podążali w tym samym kierunku, w drugim zaś o to, aby wszyscy ci, którzy mają do czegoś prawo, mogli to otrzymać⁷.

Ze słów pisarza można wyczytać jego intencję: celem, do którego dążył, była kultura dla każdego⁸. Nadanie kulturze nowego wymiaru i wytyczenie nowych celów stało się priorytetem obowiązującej od roku 1969 polityki kulturalnej⁹. Nowej filozofii bezpośredniego spotkania odbiorcy ze sztuką miały

⁶ Tamże.

⁷ *Création: 24 juin 1961*, http://www.ina.fr/art.-et-culture/musees-et-expositions/video/CA_F89027089/les-maisons-de-la-culture.fr.html, s. 2.

⁸ Ph. Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, s. 74.

⁹ O powstaniu polityki kulturalnej we Francji pisze Philippe Urfalino. Zob.: Ph. Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris 1996.

służyć domy kultury. Idea ich utworzenia pojawiła się w myśli André Malraux i jego przyjaciela, eseisty i krytyka, Gaëtana Picono jeszcze przed drugą wojną światową.

Prace nad tym projektem pod kierunkiem Pierre'a Moinota rozpoczęte zostały w maju 1960 roku i zakończyły się po ponad dwunastu miesiącach. Autorzy projektu kładli szczególny nacisk na wartość i jakość artystyczną przyszłych przybytków sztuki, wyróżniających się swą piękną architekturą, prawdziwych „katedr XX wieku”, gdyż pojawiły się i takie porównania¹⁰. Gdy we wrześniu 1961 roku na czele departamentu teatru, muzyki i działalności kulturalnej staje Emile Basini, sformułowane zostają zasady polityki związanej z domami kultury¹¹. Na czele domów kultury zawsze stali ludzie związani z teatrem, obdarzeni charyzmą, wyjątkowym talentem, a przede wszystkim niezależni w swych decyzjach od świata lokalnej polityki. Jak demiurgowie mieli oni zarządzać swoimi placówkami¹². Nowością był sposób finansowania, który polegał na tym, że w równym stopniu zaangażowane były środki centralne, jak i jednostek terytorialnych, na terenie których powstawały.

W zamyśle autorów projektu dom kultury miał być miejscem wymiany, spotkania odbiorcy (ludu) z dziełami o najwyższej wartości artystycznej. Kryterium jakości odgrywało tu decydującą rolę i ono wysuwało się na plan pierwszy. Tym samym, jak zauważa Philippe Poirrier, domy kultury wraz ze swoją wyśmienitą twórczością kulturalną wypierały amatorszczyznę i działalność – przesiąkniętą dydaktyzmem – rozmaitych stowarzyszeń edukacyjnych¹³. Wielką zasługą André Malraux jest również to, że podważył dominację akademickiej estetyki w sztuce i nadał – nie bez oporów konserwatywnych środowisk artystycznych – wyjątkową rangę twórczości awangardowej. Któż bowiem lepiej miałby wypełniać misję demokratyzacji kultury niż współcześni twórcy wraz ze swoimi dziełami? Warto tu przypomnieć, że już w 1959 roku pierwsze wielkie wydarzenie kulturalne V republiki zapowiadało tę zmianę. Przedstawienie w paryskim teatrze Odéon uświetnił swą obecnością prezydent de Gaulle. Malraux wybrał na inaugurację

¹⁰ Nasuwały się również skojarzenia z modelem sowieckim, chociaż Francuzi odcinają się od takiego porównania.

¹¹ Ph. Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, s. 76. Wspólnym mianownikiem funkcjonowania domów kultury w realiach francuskich i polskich pozostaje jedynie nazwa instytucji.

¹² M. Poulain jest autorką recenzji książki Ph. Urfalino. Zob.: M. Poulain, *Ph. Urfalino, „L'invention de la politique culturelle”*, BBF, 1997, n. 2, s. 112–113.

¹³ Ph. Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, s. 76.

spektakl pt. *Złota czaszka* Claudela, w nowoczesnej reżyserii Jean-Louis Baraulta, z muzyką Pierre’a Bouleza i scenografią André Massona¹⁴.

Inauguracjom domów kultury towarzyszyła entuzjastyczna atmosfera. Warto sięgnąć do przemówień André Malraux z tamtego okresu, by przekonać się, jak podkreślały one doniosłość i historyczność chwili. Otwierając w 1961 roku pierwszy dom kultury w Hawrze, Malraux w płomiennym przemówieniu zwrócił się do zgromadzonych, mówiąc:

Nie ma takiego drugiego domu na świecie, ani w Brazylii, ani w Rosji, ani nawet w Stanach Zjednoczonych. Mieszkańcy Hawru, pamiętajcie, że kiedyś będzie się mówiło, że wszystko rozpoczęło się w waszym mieście¹⁵.

Z kolei 19 marca 1966 roku, podczas uroczystości otwarcia domu kultury w Amiens, z ust Malraux padły słowa, które nie tylko podkreślały rolę odbiorców dzieł sztuki, ale również nawiązywały do tradycyjnego podziału między tym, co dzieje się w stolicy i poza nią. Zmienić kulturalny pejzaż regionów uznawanych wcześniej za „francuską pustynię” to ogromne, ale możliwe zadanie:

A teraz, Panie i Panowie, odwołam się do następującej rzeczy: nie ma, nie będzie domu kultury stworzonego na strukturach państwowych lub lokalnych: to wy jesteście domem kultury. Chodzi o to, aby wiedzieć, czy chcecie to zrobić, czy nie. A jeżeli chcecie, to mówię wam, że podejmujecie się jednej z najpiękniejszych rzeczy, ponieważ przed upływem dziesięciu lat przestanie istnieć we Francji okropne słowo „prowincja”¹⁶.

W powyższych słowach zawiera się sedno filozofii pisarza-ministra. W imię kulturalnego egalitaryzmu dążył on do wyparcia kulturalnego prowincjonalizmu i zniesienia dominacji Paryża – centrum, którego monopol w tworzeniu kultury ograniczał dostęp do niej¹⁷. Podobne, zdecentralizowane spojrzenie na równomierne upowszechnienie kultury w całym kraju

¹⁴ Tamże, s. 77. Ta uprzywilejowana pozycja awangardy na długie lata określi kierunki polityki francuskiego Ministerstwa Kultury.

¹⁵ *Création*, s. 1.

¹⁶ Pełny tekst przemówienia dostępny jest na stronach francuskiego Ministerstwa Kultury, <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-amiens.htm>.

¹⁷ O. Donnat, *La question de la démocratisation dans la politique culturelle*, „Modern & Contemporary France”, luty 2003, nr 11, s. 9–20. Hasło „decentralizacji” do dziś pozostaje niezwykle aktualne, zwłaszcza gdy uważnie przyjrzeć się temu, co dzieje się we francuskim życiu teatralnym. To bowiem często poza paryską metropolią, czy też, jak mawiają nadal niektórzy, „na prowincji”, mają miejsce awangardowe inicjatywy, zrywające z klasycznym pojmowaniem inscenizacji teatralnych.

cehuje również wypowiedzi wspomnianego Gaëtana Picon, który objął jeden z departamentów w resorcie Malraux. Poprzez swoją działalność domy kultury stawały się miejscem szerokiego dostępu do dzieł sztuki, miejscem, w których dawny przywilej przekształcał się w dobro wspólne i tym samym następował kres alienacji jednostki wobec kultury – terażniejszej i przeszłej. Podobnie jak Malraux Picon wyznawał bowiem pogląd, że ze swej istoty dzieła kultury należą do wszystkich: każdy może i powinien zmierzyć ich bogactwo, a następnie przejrzeć się w nich jak w lustrze¹⁸. W stanowisku Picon pobrzmiewają również – na wzór tych o sprawiedliwości społecznej – hasła o sprawiedliwości kulturalnej, czyli takiej, dzięki której każdy poczuje, że nie jest „obcy w swej ojczyźnie”¹⁹. Zadaniem państwa było więc zapewnienie wszystkim równego dostępu do kultury, temu zaś miały iść w sukurs: demokratyzacja społeczeństwa i terytorialna decentralizacja.

Idea tworzenia domów kultury zgodnie z filozofią André Malraux – nawet jeśli z czasem okazała się częściową utopią – odbiła się szerokim echem na świecie. Domy kultury symbolizowały rozwój kultury francuskiej w duchu egalitaryzmu i demokracji. Stały się ponadto symbolem decentralizacji kulturalnej, rozpoczętej przed wojną, a kontynuowanej przez IV republikę. Niestety, nie spełniły się obietnice ministra, który zapowiadał, że po upływie trzech lat dom kultury będzie funkcjonować w każdym departamencie²⁰. Nie wszystkie powołane do życia placówki prowadziły też swoją działalność w równie dynamiczny sposób. O sukcesie można mówić w odniesieniu do tych z Grenoble i Caen, ale już na przykład „katedrę” w Caen przekształcono w miejską salę zabaw²¹.

Jacques Duhamel, następca Malraux na stanowisku ministra kultury, prowadził własną politykę, określając ją terminem „rozwoju kulturalnego”. A w niej idea domów kultury zastąpiona została koncepcją tworzenia ośrodków działań kulturalnych (*centres d'animation culturelles*). Martine Poulain

¹⁸ A. Girard, *40 ans. 1961. Ouverture de la première maison de la culture au Havre. Les maisons de la culture: au-delà de leur „échec”, leur vraie réussite*, <http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/43ans.pdf>.

¹⁹ Ph. Poirrier, *Les politiques culturelles en France*, Paris 2002, s. 189–194.

²⁰ Zapowiedzi ministra pozostały w sferze planów. Gdy w 1969 r. André Malraux rozstawał się z ministerstwem, wybudowano jedynie osiem z planowanych placówek.

²¹ Wykorzystuję tutaj opublikowane materiały z debat pt. *Quelle politique culturelle pour la France?* (Jaka polityka kulturalna dla Francji?) zorganizowanych w kwietniu i maju 2006 r. w École Normale Supérieure. W dyskusjach uczestniczyli: Alexandre Mirlesse (ÉNS) i Arthur Anglade (HEC), <http://www.eleves.ens.fr/pollens/seminaire/seances/politique-culturelle/politique-culturelle-francaise.pdf>, s. 13 (dalej posługuję się tytułem debaty: *Quelle politique culturelle pour la France?*).

zauważa, za Philippe'em Urfalino, że istniejące domy kultury, pozbawione swego wcześniejszego wymiaru filozoficznego i ideologicznego zatracaly swój wyjątkowy charakter. Niezaprzeczalnie jednak, pojawienie się domów kultury w kulturalnym pejzażu miast, uznawanych dawniej za „pustynię”, wprowadziło ożywczy ferment i nadało lokalnym elitom – artystycznym i administracyjnym – nowy impuls do działania²².

Wielką zasługą André Malraux, o czym wspomniałam już na początku, pozostaje też wypracowanie zasad polityki ochrony materialnego dziedzictwa Francji. Dzięki ustawie z 1962 roku udało się umieścić na liście pomników historii i uratować od zniszczenia wiele cennych miejsc i obiektów – nie tylko zabytkowe centrum Lyonu oraz paryską dzielnicę Le Marais, ale również historyczne dzielnice takich miast jak Bourges czy Colmar. Co ważne, to również w tym okresie (1964 r.) rozpoczęto prace konserwatorskie pałacu w Wersalu czy zamku w Vincennes²³. Za czasów André Malraux zapoczątkowano także tworzenie kompleksowej regulacji w dziedzinie ochrony własnej spuścizny, czyniąc z niej „fundamentalne zadanie państwa”²⁴.

W chwili, gdy André Malraux objął Ministerstwo Kultury, posiadał stosunkowo konkretną wizję przyszłej polityki. Głęboko przeświadczony, że dotychczasowemu systemowi zarządzania kulturą należało nadać nowy wymiar, powtarzał, iż chciał dokonać na polu kultury tego, co Jules Ferry osiągnął w dziedzinie edukacji, a mianowicie zapewnić dostęp do bezpłatnej kultury szerokich kręgów odbiorców²⁵. Nie wszystkie tak sprecyzowane założenia zakończyły się powodzeniem, w kolejnych zaś latach przysporzyły one Malraux wielu krytyków. Przyczyn tego stanu rzeczy, przynajmniej częściowo, należałoby być może upatrywać w dość radykalnych poglądach pisarza na wzajemne relacje odbiorca-sztuka, wykluczające jakąkolwiek formę pośredniczącą. W świetle badań przeprowadzonych na początku 70. okazało się, że przynajmniej częściowo krytycy mieli rację, gdyż ta polityka, określana mianem „misyjnej”, faworyzowała wykształconego odbiorcę z wyższych klas społecznych, dysponującego odpowiednim „kapitałem kulturalnym”, i to jemu przynosiła najwięcej korzyści. Okazało się też, że wbrew oczekiwaniom, nawet stosunkowo niskie ceny biletów nie przyciągały do domów kultury osób o niższym statusie społecznym²⁶.

²² M. Poulain, Ph. Urfalino, *„L'invention de la politique culturelle”*, s. 113.

²³ *Quelle politique culturelle pour la France?*, s. 14.

²⁴ A. Dobrzyn, *Ochrona dziedzictwa kultury we Francji*, s. 85.

²⁵ *Quelle politique culturelle pour la France?*, s. 13.

²⁶ Tamże, s. 15.

Wybrałam tu zaledwie kilka spośród wielu idei i przedsięwzięć zrealizowanych przez Malraux jako ministra kultury. Sądzę, że z racji wyjątkowego formatu pisarza, jego osobowości, a przede wszystkim wizji, która nadała niepowtarzalny rys polityce kulturalnej prowadzonej przez Francję w latach 60., warto do nich sięgać, zwłaszcza w dobie, gdy tak wiele mówi się o zadaniach państwa i jego odpowiedzialności za ochronę i upowszechnianie rodzimego dziedzictwa kulturowego. Francja może poszczycić się na tym polu szczególniejszymi osiągnięciami, a wkładu André Malraux, jako pierwszego ministra kultury, w proces kształtowania jej polityki nie sposób pominąć. I to również w sytuacji, gdy coraz częściej pojawiają się głosy podważające zbyt dużą ingerencję władz centralnych w dziedzinie kultury.

Warto też przypomnieć, że to właśnie w latach 60. ubiegłego wieku kształtowały się założenia polityki zmierzającej do niwelowania różnic – w obszarze ekonomicznym, społecznym, a także kulturalnym – pomiędzy poszczególnymi regionami Francji²⁷. Natomiast od drugiej połowy lat 70. we Francji funkcjonują regionalne instytucje zajmujące się działalnością kulturalną i ochroną dziedzictwa kultury, co w większym stopniu umożliwiło zdecentralizowanie ministerialnych poczynań. Musiało jednak upłynąć trochę czasu, trzeba było czekać aż do lat 80., by nowe instytucje na dobre zdefiniowały rolę państwa w zarządzaniu kulturą. Państwo opiekuńcze stopniowo przekształcało się w państwo będące partnerem działań podejmowanych przez samorządy lokalne. Podział administracyjny Francji na gminy, departamenty i regiony sprawia, że minister kultury reprezentowany jest na szczeblu lokalnym przez: dyrekcje regionalne ds. kultury (DRAC) oraz służby departamentalne architektury i dziedzictwa kultury (SDAP)²⁸. Dyrekcje regionalne podlegają prefektom będącym przedstawicielami rządu centralnego w terenie. Funkcjonowanie dyrekcji, wcielających w życie dyrektywy rządowe, obejmuje praktycznie wszystkie sfery ministerialnej aktywności, poza niektórymi zagadnieniami archeologicznymi, a mianowicie: mecenat, muzea, archiwa, publikacje, muzykę, taniec, teatr, zabytki techniki, sztuki plastyczne, kino oraz twórczość audiowizualną. Do ich zadań można zaliczyć ponadto koordynowanie działań dotyczących zwłaszcza: edukacji artystycznej i kulturalnej, ekonomii kulturalnej oraz upubliczniania dostępu do dóbr kultury²⁹.

²⁷ Temu, między innymi, miało służyć powołanie do życia w roku 1963 Zarządu Planowania Przestrzennego i Akcji Regionalnej (DATAR: La Délégation de l'aménagement du territoire et de l'action régionale). Zob.: A. Prost, *Zarys historii Francji w XX wieku*, Kraków 1997, s. 99.

²⁸ A. Dobrzyn, *Ochrona dziedzictwa kultury we Francji*, s. 83. DRAC – Délégation régionale des affaires culturelles; SDAP – Services départementaux de l'architecture et du patrimoine.

²⁹ Tamże.

Działalność Ministerstwa Kultury od początku istnienia tej instytucji była przedmiotem licznych analiz i komentarzy. Następujące po sobie na przestrzeni lat rządy, z których każdy wprowadzał własne rozwiązania i regulacje prawne, nie zmieniły jednakże nadrzędnego celu polityki prowadzonej przez państwo: nadania problematyce dziedzictwa kulturowego i kultury najwyższej rangi. Z pewnością w filozofii tychże działań pobrzmiewają echa słów André Malraux, aby kultura stała się ogólnodostępnym dobrem, bez względu na to, jak daleko od metropolii zamieszkują jej odbiorcy.

“Culture for Everyone”. The French Model of Cultural Policy

Summary

The author presents the main rules of cultural policy introduced by André Malraux, who ran the French Ministry of culture in the years 1959–1969. Malraux, who aimed to “give to the largest possible number of citizens access to the great works of culture (particularly French culture)”, assigned to his department a special role in popularising culture and bridging differences between the province and the capital. Even though later the writer met with the accusation of designing a model based on an excessive interference of the state into the realm of culture, one cannot overestimate his insights into the special place of culture and art in social life.

Lektury i dyskusje

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

O-powiadanie w ruchu. Literatura i badania postzależnościowe

Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku to drugi tom z wydawniczej serii Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych¹, związanej z powołaniem sieci naukowej polskich literaturoznawców, których centrum zrzesza od roku 2009. Działania jednostki, czyli przede wszystkim konferencje² i publikacje, służą – jak informuje strona internetowa CBDP:

wypełnieniu luki spowodowanej brakiem polskiej odmiany adekwatnego języka akademickiego opisu różnorodnych form, jakie przybierają procesy emancypowania się podporządkowanych: współczesnych mniejszości, grup marginalizowanych bądź zdominowanych, odmienności seksualnych, fenomenu tożsamości nienormatywnych i in. oraz wzajemnego nakładania się na siebie i krzyżowania efektów tych zjawisk/procesów³.

¹ Omawianą tu książkę *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków 2012, poprzedziła publikacja zbioru *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011. W przygotowaniu jest tom trzeci, będący pokłosiem kolejnej konferencji z tego cyklu: „Po zaborach, po wojnie, po PRL – polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś”, która odbyła się w Poznaniu w maju 2012 roku.

² Do książki weszły referaty dyskutowane podczas drugiej konferencji, którą CBDP zorganizowało w Warszawie wraz z Pracownią Antropologicznych Problemów Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w maju 2011 roku.

³ <http://www.cbdp.polon.uw.edu.pl/> [dostęp 3.12.2012].

Teoretycy i zarazem praktycy tej metodologii wczytują się w zapisy o tym, jak jest tam, gdzie jest gorzej, i jak jest tym, którym jest trudniej. Przestrzeń gorszości i odmienności jest w polskiej kulturze na tyle rozległa, że analizy dotyczą przeszłości odległej (m.in. okresu zniewolenia rozbiorowego), przeszłości bliższej (wojny i okupacji, PRL-u) i niemal aktualnej (postkomunizmu).

Co istotne, w przestrzeni, gdzie niejako „nie jest się na bieżąco i trzeba coś nadrabiać, uzupełniać”, znajdowali się w punkcie wyjścia do swoich prac nad PDP (polskim dyskursem postzależnościowym) sami uczeni, pomysłodawcy centrum. Na czym ten specyficzny stan polegał, widać choćby w refleksji Hanny Gosk nad relacją *postcolonial studies* (jako znaczącego od lat 70. w Ameryce i Europie Zachodniej paradygmatu badawczego) i proponowanych przez nią kilka lat temu narzędziach rodzimych:

Potrzeba dostosowania instrumentarium funkcjonującego dziś w badaniach postkolonialnych do realiów polskich w taki sposób, by mogły inspirować nowe pytania badawcze, wynika [również] z tej przyczyny, iż nigdy nie były one ani *stricte* kolonizatorskimi ani kolonialnymi w rozumieniu właściwym, choćby rzeczywistości byłego imperium brytyjskiego. Dlatego też proponuję, by sytuacji dwudziestolecia międzywojennego i tej po roku 1989 w Polsce nie nazywać w żadnym razie postkolonialną, a w pierwszym przypadku używać raczej określenia post-zaborowa, w drugim zaś post-zależnościowa⁴.

Peryfrazy teoretyczne stanowiły więc jeden z pierwszych i widocznych podobszarów refleksji w nurcie stematyzowanego wypracowywania polskiej obudowy teoretyczno-metodologicznej dla wyrażenia stanu opresyjności, charakteryzującego naszą kulturę społeczną⁵, w tym, zauważmy, kulturę

⁴ H. Gosk, *Polskie opowieści w dyskurs postkolonialny ujęte*, w: *(Nie)obecność, pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Elipsa, Warszawa 2008, s. 75. W tym tomie znalazł się zresztą osobny rozdział (siedem artykułów) poświęcony problematyce postkolonialnej i jej rodzimym kontekstom: *Pożytki z zastosowania instrumentarium „postcolonial studies”*. *Perspektywa lokalności*, s. 75–190.

⁵ Formułując powyższe uwagi w oparciu o rozważania H. Gosk, chcę zwrócić uwagę na aspekt poszukiwań formalnych, nazewniczych, i tym samym problematyzujących tę metodologię na gruncie polskim. Rzecz jasna inne bardzo ważne prace wokół tego paradygmatu badań literackich powstawały w Polsce i o Polsce wcześniej, bo od początku pierwszej dekady XXI wieku (pisali o tym m.in.: Clare Cavanagh, Ewa Thompson, Dariusz Skórczewski, Aleksander Fiut, Grażyna Borkowska, German Ritz, Bogusław Bakula, Janusz Korek). Ukazywały się i ukazują też tematyczne numery czasopism poświęcone temu zagadnieniu (por. np. *Postkolonializm i okolice* – „Er(r)go” 2004, nr 8; *Swoje, obce, skolonizowane* – „Teksty Drugie” 2007, nr 4; *Postkolonialni czy postzależni* – „Teksty Drugie” 2010, nr 5). W ramach tych ustaleń od początku wskazywano również na złożony status Polski, jeśli idzie o jej kolonialne podporządkowanie i tego stanu sprawstwo wobec innych narodów i grup etnicznych (m.in. prace D. Skórczewskiego, G. Ritza, B. Bakuły).

badają. Jeśli chodzi o tę ostatnią, niezwykle interesujące i cenne są prace, które analizują samą kondycję badacza, jego, związane z tematem dociekań, ograniczenia i, by tak rzec, powinności – np. związane z kwestią przypominania, kto kogo w naszej części Europy podbijał i komu takie praktyki – również na poziomie dyskursu – nadal są bliskie⁶. Dariusz Skórczewski, o którego pracach tu myślę, polemizuje z podejściem rozgraniczającym doświadczenia kolonialne od zależnościowych, praktykując od dobrych kilku lat „możliwy projekt Polski postkolonialnej”⁷.

Powyższe uwagi formułuję tu w nieco „odgrzewanej” i wrywkowej formie, by z ich pomocą właśnie nakreślić tło dla omówienia tomu *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Książka, będąca „zapisem” konferencji, obrazuje, w jak szybkim tempie udało się zainteresowanym wypracować płaszczyznę badawczego porozumienia co do tematyki dociekań i ich zakresu, stosowanych narzędzi, a nawet przewidywanych efektów badań. W odróżnieniu od pierwszego zbioru, tj. publikacji *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością*, gdzie sproblematyzowanie artykułów nie miało jednorodnego charakteru, drugi jest już zborną realizacją (części) tego, co zapowiadano.

Dostajemy oto zbiór analiz poświęconych opowieściom w ruchu – zrośniętych z migracją/emigracją/imigracją jako korelatem narracji tożsamościowej i konkretnych doświadczeń, które wyrastają z przemieszczania się Polaków w czasie i przestrzeni od dwustu lat. Ten ruch to ruch historyczny, a więc zarazem instynktowny i wymuszony, niezasłużony i nieznośny sprzeciwu. Ujęcie go w ramy migracji jest zatem zapowiadaniem przez Nycza, w odniesieniu do konstytuującego się CBDP, „zidentyfikowani[em] symptomatycznych odpowiedzi na kluczowe opresywne doświadczenia polskiej historii, życia społecznego i kultury”⁸, przy czym migracja pełni tu funkcję podwójną – jako trudne doświadczenie, a jednocześnie reakcja na

⁶ Zob. np. D. Skórczewski, *Polska skolonizowana, Polska zorientalizowana. Teoria postkolonialna wobec „innej Europy”*, „Porównania” 2009, nr 6, s. 95–105. Autor analizuje tu „na przykładzie prac m.in. Larry’ego Wolffa i Tony’ego Judta utajony orientalizm w podejściu zachodniej humanistyki do historii i kultury narodów i grup etnicznych położonych pomiędzy Niemcami a Rosją” (cyt. za abstraktem).

⁷ D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 100–112. Wyrazem zbliżonego podejścia kolejnym wyłożeniem swojego stanowiska badawczego, tj. przedkładania metodologii około kolonialnej nad jej zależnościowy odpowiednik, jest tekst Ewy Thompson *A jednak kolonializm. Uwagi epistemologiczne*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, który stanowi z kolei reakcję na polemikę z koncepcją kolonializmu i postkolonializmu w odniesieniu do Polski, zawartą w piątym numerze tego samego pisma z roku 2010.

⁸ R. Nycz, *Wprowadzenie. „Nie leczony, chroniczny pogłos”*. *Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością*, s. 2.

nie i jego trudy. Przypisywanie migrowaniu tej drugiej roli automatycznie wyzyskuje zaś jego narracyjny potencjał, tzn. zdolności wielowymiarowego przekazywania etapów, stadiów – zarówno samej migracji, jak i towarzyszącej jej opowieści. Innymi słowy, nawet najogólniej pojmowana sytuacja migracyjna jako społeczno-kulturowy hipertemat ma wiele stycznych z sytuacją narracyjną, w równym stopniu nacechowaną społecznie i kulturowo: obie charakteryzowane są przez odpowiednie dla nich przebiegi, struktury, bywa, że i blokady (por. „iść dalej czy nie iść, zostać czy wracać”⁹). Wiąże się to oczywiście z antropologiczną podbudową migracji, która, będąc doświadczeniem etapowym, skłania swoich uczestników do relacjonowania, a ono z kolei przybiera postać opowieści (o) tożsamości w ruchu, tożsamości wystawionej na próbę:

- 1) migracji, przesiedlenia, emigracji, wysiedlenia, podróży, tułaczki, wygnania, wyjazdu, migracji wewnętrznej i zewnętrznej;
- 2) imigracji, repatriacji, zasiedlenia, dotarcia do „obiecanego raj” lub zwyczajnie – spodziewanego miejsca, pobytu, np. na stypendium;
- 3) amigracji – czytelnej, jak sądzę, na płaszczyźnie zorientowania tekstu na samą swą tekstowość.

Takie m.in. rozważania towarzyszyły mojej lekturze wprowadzenia do książki, napisanego przez redaktorkę tomu – Hannę Gosk, która stwierdza: „Migracja wytwarza własną anamorficzną narrację”¹⁰. Ów anamorfizm właśnie dokumentują i uwiarygodniają poszczególne części zbioru, ułożone tak, aby sprzyjać czytelniczemu wchodzeniu w problematykę migracji oraz sprzężonej z nią opowieści jako praktykom właściwym dla sytuacji opresji, a zatem gorszości, inności, słabości – tak interesującej dla postzależnościowych badań literackich.

Dlatego najbardziej rozbudowana część I *Kategorie. Translacje. Reinterpretacje* zbiera artykuły poświęcone specyfice narracji migracyjnej w jej kształcie zewnętrznym – chodzi tu o kontynuację namysłu, o czym pisałam wcześniej, nad możliwościami nazywania, etykietowania i katalogowania literatury czyniącej tematem migracyjną opresję; i wewnętrznym – takim, który z poziomu nomenklatury zjawisk przenika w sferę ich analizy.

Tekst pierwszy, pióra anglistki Doroty Kołodziejczyk, zgodnie zresztą z uprawianą przez nią dziedziną nauki i odpowiednim sprofilowaniem, jeśli idzie o tradycję badań (zachodnie *postcolonial studies*, z takimi przywoływanymi tu nazwiskami teoretyków jak m.in. Gayatri Spivak i Homi

⁹ A. Zieniewicz, *Nieepicka perspektywa ofiary. „Wielki strach” Juliana Strykowskiego jako powieść o wygnaniu*, w: *Narracje migracyjne w literaturze*, s. 155.

¹⁰ H. Gosk, *Wprowadzenie*, w: *Narracje migracyjne w literaturze*, s. 7.

Bhabha), właśnie anglojęzyczną literaturę postkolonialną wykorzystuje jako tworzywo do dociekań terminologiczno-interpretacyjnych. W kontekście nazewniczym uwagę przykuwają tytułowe „meta-fory, trans-lacje, hybrydy”, czyli „tropy migracji w literaturze postkolonialnej”, które, służąc etykietowaniu tej prozy, sprzyjają też jej interpretacji, o co w głównej mierze tu idzie. Tym, co obie te płaszczyzny w wywodzie Kołodziejczyk wiąże, jest kategoria przeniesienia, obecnego w metaforze jako elemencie tekstowej prezentacji postkolonialnych migrantów (np. w prozie Salmana Rushdiego) czy w tłumaczeniu – tu w kontekście przekładu kulturowego – jako praktyka ujawniająca osobność migranta w świecie, który na nim tę migrację wymusił. Wcześniej jednak wyposażył go w „nawiedzające narracje” (s. 35), nie zawsze przekładalne na nowe realia, języki, kultury. Co wymowne, również w kontekście całego tomu poświęconego dalej literaturze polskiej, Dorota Kołodziejczyk stawia znak równości między tożsamością postkolonialną a tożsamością migranta/imigranta/emigranta, bliższą krajowym realiom, i tym gestem stara się łączyć odległe (przestrzennie i kulturowo) rzeczywistości literackie¹¹.

Owszem, autorzy kolejnych tekstów w tej części (i następujących partiach tomu, tj. w kolejnych 21 artykułach) pracują na materiale rodzimym, ale jednak omawiane przez nich: proza, poezja, eseje i in., również powstały z inspiracji migracyjnym kontaktem bohatera literackiego z Innym, by tak rzec, Innym-zagranicznym. O tym jest m.in. Ewy Paczoskiej analiza poematu Konopnickiej *Pan Balcer w Brazylii* czy Gombrowicza południowoamerykańskie „błądzenia na peryferiach” czytane na nowo przez Dorotę Wojdę. Frażujące są te fragmenty refleksji badaczy, w których widać, jak przydany bohaterom np. przez zaborcę status „skolonizowanego” przekładał się następnie na postawy wobec Innego, uciemienzonego na „egzotyczną modłę”¹². Tak pisze o tym Paweł Zajac, analizując naukowe sprawozdania z podróży do Afryki Południowej lwowskiego geobotanika Antoniego Rehmana, zawierające elementy oceny europejskich kolonizatorów i miejscowej ludności plemiennej:

¹¹ Należy zauważyć, iż we wstępie do książki „badania postkolonialne” zostają umieszczone w bezpośredniej bliskości ich polskiego „odpowiednika” („studia postkolonialne/postzależnościowe”, s. 10), co szczególnie zastanawia w kontekście sygnalizowanego sporu metodologicznego (patrz przypisy 4–7 niniejszego omówienia).

¹² W tej części tomu mógłby się też znaleźć artykuł Bożeny Karwowskiej pt. *Ślady Innego (swojego i obcego) w literackiej opowieści powojennych emigrantek*, analizujący m.in. poświęconą „odległemu kulturowo od Polski Meksykowi” autobiograficzną książkę *Świat przetłumaczony* (wyd. Paryż 1968) Alicji Iwańskiej, a umieszczony w tym zbiorze, z równie istotnych względów, w części poświęconej *Doświadczeniom migracyjnym kobiet*, s. 303–319.

Ostrze krytycznego spojrzenia Rehmana najczęściej dotyka kolonistów holenderskich. Technikę opisu Burów można nazwać zasadą kumulacji cech negatywnych czy też polityką deprywacji – bliźniaczo podobną do obrazu polskości i Polaków w utworach pisarzy pruskich XIX w. Mamy tutaj więc, moim zdaniem, do czynienia z postkolonialnym tworzeniem autostereotypów w warunkach obcego panowania, a następnie ich przeniesieniem w południowoafrykańską przestrzeń. Burowie są, zdaniem polskiego podróżnika, przyzwyczajeni do lenistwa, z natury lekkomyślni [s. 77].

Zajas nie stawia w tym miejscu swoich rozważań wykrzyknika, ale mógłby, gdyż wykorzystanie przezeń kontekstu XIX-wiecznej literatury niemieckiej o Polsce (badanej skądinąd przez germanistkę Izabelę Surynt) prowadzi, w moim odczuciu, do doniosłych wniosków, jeśli idzie o literackie kontakty polsko-niemieckie, nie tylko te sprzed stuleci. Warto w tym miejscu dodać, że właśnie perspektywę porównawczą w kontekście badań postzależnościowych/postkolonialnych chce poszerzyć CBDF, organizując kolejną konferencję (27–28 maja 2013 na Uniwersytecie Wrocławskim), tym razem na temat „Historii, społeczeństwa, przestrzeni dialogu”.

Oprócz artykułów reinterpretujących są w tej części książki rozważania o charakterze typologicznym, w tym znaczący tekst Małgorzaty Czermińskiej, stanowiący kontynuację jej badań nad miejscem autobiograficznym jako formą obecności autora w tekście, tu w kontekście „literatury doby migracji”. Nazwawszy miejsce autobiograficzne jego „literacką reprezentacją, koniecznie odnoszącą się do topograficznego konkrety” (choć nie tylko do niego), wyróżniła autorka w polskiej prozie XX wieku: miejsca obserwowane, wspomniane, wyobrażone, przesunięte, wybrane i dotknięte. Do tej klasyfikacji użyła więc utworów z klucza emigracyjnego, ale też podróżniczego, niejako godząc w ten sposób obie – jak zwykliśmy myśleć przez lata bardzo odmienne rzeczywistości – mianem „sytuacji migracyjnych”. Formułowane tu rozważania korespondują z innym umieszczonym w tej części tekstem, szkicem Doroty Kozickiej, która pisze o nowoczesnych przygodach naszych współczesnych prozaików i poetów, którzy wyjeżdżają na stypendia literackie do USA („*My zdieś' emigranty?*” *Polski intelektualista w „po-droży służbowej”*).

Kolejne części książki pod red. H. Gosk mają w znacznej mierze charakter bardziej lub mniej regularnych analiz pojedynczych utworów bądź też poszczególnych twórczości, studiów każdorazowo obficie, jeśli chodzi o ilość odniesień, wykorzystujących biografię pisarek i pisarzy. Migracja to przecież taki typ doświadczenia, w odniesieniu do którego żaden historyk literatury nigdy nie powie, że biografia nie jest istotna i lepiej jej do literatury nie mieszać.

Taki biograficzno-literacko-interpretacyjny trójgłos prowadzą więc w części II: Józef Olejniczak piszący o Stanisławie Vincenzie, Andrzej S. Kowalczyk o Stanisławie Swianiewiczu i Andrzej Zieniewicz o Julianie Strykowski. Zagłębia się tu w specyfikę *migracji animowanych doświadczeniem II wojny światowej* i różnych form literackiego przekazu, które te „wędrówki” przyjmowały, w zależności od chimer wojennej geopolityki względem wymienionych pisarzy. Tym, co teksty badaczy i dzieła ich bohaterów łączy, jest też wyekscerpowanie z zachodzących w ramach tych narracji w ruchu, czy wręcz „peregrynacji z rozmachem” [s. 142], wątku bezpośredniego kontaktu z barbarzyńcami – tych z Armii Czerwonej, NKWD i hitlerowskich szeregów – oglądane przez pryzmat analizy kompleksów własnych i cudzych, niezbędnego składnika postzależnościowej narzędziowni.

W tekście *Nieepicka perspektywa ofiary. „Wielki strach” Juliana Strykowskiego jako opowieść o wygnaniu Zieniewicz ze znanstwem* wykorzystał jeszcze jeden metodologiczny koncept badań okołozależnościowych – status opresjonowanego, subalterna. Omijając jednak pułapki „poznawczego uprzywilejowania ofiary”¹³ i towarzyszącego temu dyskursu, użył owego położenia do rozbudowanych dociekań formalnych co do kształtu i toku narracji jako sposobu przedstawiania traumatycznych, wojennych wydarzeń. Mamy tu w efekcie do czynienia z wypracowaniem filologicznych dowodów na istnienie nieepickiego toku narracji w – paradoksalnie – epickim modelu prozy; *Wielki strach* uchodzi przecież za powieść. Przekonująca doborem kontekstów (m.in. problematy [nie]pamięci) metoda genologicznej reinterpretacji nasuwa skojarzenia z „literaturą samonegacji”, pojęciem ukutym przez innego warszawskiego literaturoznawcę – Andrzeja Kopackiego, w odniesieniu do powojennej prozy niemieckiej¹⁴, i w tym sensie pobudza do dalszych badań.

Rozdziałami III, IV, V i VI, które kolejno współtworzą ogląd migracji pod postacią ważnych doświadczeń egzystencjalnych, również rządzi nieodzowny klucz biograficzno-geograficzny, z kilkoma wyjątkami, o których

¹³ E. Domańska, *O poznawczym uprzywilejowaniu ofiary (uwagi metodologiczne)*, w: *(Nie)obecność, pominięcia i przemilczenia*, s. 19–36. Badaczka twierdzi, iż: „w interdyscyplinarnych badaniach prowadzonych w ramach nowej humanistyki, które wspierają prowadzoną przez różnego rodzaju mniejszościowe grupy walkę o sprawiedliwość, kategoria ofiary jest szczególnie upolityczniona [...]. Za każdym razem, kiedy natkniemy się na podmiot, który określa się i/lub jest określany jako ofiara, powinno pojawić się pytanie, kim jest decydent wskazujący na ten status? Gdzie jest umiejscowiona ofiara? Jaki typ ofiar ma uprzywilejowaną pozycję w określonej wizji przeszłości oraz kto decyduje o takiej uprzywilejowanej lokalizacji?”, s. 33–34.

¹⁴ A. Kopacki, *Literatura samonegacji. Postawy narracyjne w prozie niemieckojęzycznej przełomu XX i XXI wieku*, Warszawa 2009.

będzie jeszcze mowa. I tak kolejna część tomu poświęcona jest *narracjom przesiedleńczym/osiedleńczym*, a rozpoczyna ją rozbudowany tekst Bogusława Bakuły (pojawia się tu kilkadziesiąt tytułów XX-wiecznej prozy) o odmianach polskiej powieści migracyjnej, która tym różni się, według poznańskiego badacza,

od powieści podróżniczej czy przygodowej, także ogólnie związanej z przemieszczaniem, że uwzględnia głównie zbiorowe doświadczenia historyczne oraz ich skutki, nie mniej masowe, w sferze społecznej, kulturowej, politycznej, a nawet religijnej, których przyczyną jest określony przymus, a w tym zwłaszcza przemoc, represja [s. 163].

Uwagi typologizujące powieść migracyjną na różnych jej poziomach wewnątrztekstowej organizacji (ważnym punktem tych rozważań jest kariera ziem zachodnich i kształtującej się topiki z politycznego nadania) mają tę zaletę, że wyposażone zostały w tło z zakresu socjologii i historii; znajdziemy tu stosowne odwołania do ustaleń takich badaczy, jak: Antoni Furdal, Dariusz Niedźwiecki czy Dariusz Stola. To zresztą w tym tomie forma jednej z niewielu realizacji założeń o interdyscyplinarności badań postzależnościowych, jeśli uwzględnić bezpośredni brak tekstów socjologów właśnie, historyków czy psychologów (co nie zmienia faktu, że literaturoznawcze analizy, rzecz jasna, wykorzystują swoje interdyscyplinarne zaplecze)¹⁵. Bakułę interesuje też socjologia samej literatury, tu powojennej prozy migracyjnej; analizowane są więc przezeń m.in. powody, dla których w Polsce nie powstała wybitna powieść zachodniokresowa, przy jednoczesnym zaistnieniu sterowanej politycznie masy tego typu literatury.

Zagadnienia socjologii gatunku są także bliskie Indze Iwasiów, która tym razem prezentuje koncepcję literatury neo-post-osiedleńczej, zrośniętej z tożsamością szczecińską. Tym tekstem wciąż jesteśmy więc na kresach zachodnich, a taka korespondencja ustaleń badaczy w całym tomie daje się co rusz zauważyć, co dla tej świetnie zredagowanej książki ma zasadnicze znaczenie. Sugestywna, narracyjna oprawa samego artykułu („opowiedziałbym o tym tak” – zaczyna się wywód), który kompiluje tematyzowane tu zawodowe aktywności Iwasiów (redaktorki tomów i pisma, wykładowczyni, uczoney, pisarki, krytyczki), dialoguje z tym, co w jego toku zostaje ustalone:

¹⁵ Inaczej przedstawiła się sytuacja w I tomie serii, podobnie będzie zapewne w III; w konferencji poznańskiej obok polonistów wzięli udział reprezentanci innych nauk humanistycznych.

fundamentalne dla szczecińskiej tożsamości doświadczenie wyrwy, braku dostępu do przeszłości musiało się skończyć wybuchem narracji neoosiedleńczej, wracającej do przeszłości niemieckiego Stettina. Pojawić się też musiało zaniechane, zepchnięte do wymiaru prywatności opowiadanie o samym przesiedleniu [...]. Z tego wymieszania opowieści powstaje jednak twór zaskakujący, neo-post-osiedleńcza narracja tożsamościowa [s. 209–210].

Oprócz przyjmujących ów kształt narracji w ruchu, Inga Iwasiów porusza jeszcze – wprawdzie na marginesie, ale jest to niekiedy pozycja uprzywielejoniana – zagadnienie narracji emigracyjnych, co wydaje się szczególnie istotne, jeśli po raz kolejny spojrzeć na tom całościowo. O ile bowiem tytułowe „narracje migracyjne” zdają się posiadać charakter totalizujący w odniesieniu do nowych opowieści emigracyjnych, podlegających wchłonięciu przez unifikujący wariant bezprzedrostkowy, o tyle współczesne opowieści emigracyjne lub też, jak skłonna jestem je nazywać, emigranckie¹⁶ nie dają się wtłoczyć w ramy migracyjności. Szczecińska badaczka należy do nielicznych znanych mi literaturoznawców, którzy sceptycznie podchodzą do proklamowanego zaniku emigracyjności jako cechy polskiej kultury i literatury najnowszej: „Czytając prozę Janusza Rudnickiego, Krzysztofa Niewrzędy, Brygidy Helbig, Huberta Klimki-Dobrzanieckiego i wielu innych, nie mogę przestać stosować kategorii emigracji, muszę tylko pamiętać, iż polityczność tejże ma dziś inne oblicze” [s. 215].

Doświadczenie lekturowe, jakkolwiek nie jedyne, rzeczywiście ujawnia problematyczność rzekomego zaniku emigracyjności jako zjawiska kulturowo-tekstowo-tożsamościowego w najnowszej prozie. Oczywiście, jej autorzy mogą reemigrować lub migrować (!), kiedy przyjdzie im na to ochota, ale to jeszcze długo nie będzie świadczyć o tym, iż przestali być emigrantami. Podobnie jak w przypadku migracji, przybierającej dziś kształt nomadyzmu – można osiąść gdzieś na stałe i przestać być migrantem, ale nadal być autorem migracyjnym.

Analizę bliską tkance tekstu, która jest jednym ze znaków rozpoznawczych jej pisania naukowego, uprawia też w należącem do tej części artykule Hanna Gosk. Podobnie jak w poprzednich jej książkach, np. w *Zamiast*

¹⁶ Dla odróżnienia od „ciężkiego gatunkowo” statusu dzieł i pisarzy emigracyjnych. Jeśli bowiem tak opiszemy ów status polskiej prozy najnowszej powstającej poza krajem, to wskażemy na pożądaną przez krytykę aspekt tymczasowości, ewentualności, przejściowy charakter czy flirt z emigracją, z której po 1989 roku można wracać bez polityczno-ideologicznych konsekwencji. O tym i innych zagadnieniach związanych z najnowszą emigracyjnością piszę w: *Współczesny polski pisarz w Niemczech. Doświadczenie, tożsamość, narracja*, Poznań 2010.

końca historii¹⁷ czy *Opowieściach „skolonizowanego/kolonizatora”*¹⁸, uwaga autorki balansuje między problematyzowaniem dyskursu badawczego a wiele mu zawdzięczającym obcowaniem z tekstem dzieła literackiego (charakterystyczne użycie funkcji pogrubienia czcionki). Rozważania skupione wokół prozy Henryka Worcella i Eugeniusza Paukszty właśnie za sprawą podniesienia analitycznych szczegółów stanowią kodę dla uwag formułowanych z punktu widzenia Bakuty, który o tych twórcach wzmiankował. Choć badaczka pomija ten aspekt twórczości Paukszty i Worcella, to narzucające się odczucie artystycznej słabości ich prozy każe myśleć o niej jako o dokumencie czasu i miejsca¹⁹.

Z tzw. dobrą literaturą obcuje w kolejnej części zbioru, opisanej jako *Migracje żydowskie*, a złożonej m.in. z analiz twórczości Ewy Kuryluk (tekst Anny Artwińskiej) i Anny Frajlich (autorstwa Marty Cuber). Obie interpretacje wydobywają performatywny aspekt migracji w odniesieniu do jej własnego obszaru geograficznego, Austrii i Stanów Zjednoczonych (w tym zapewne obszaru samej narracji), co uwypukliła teoria przestrzeni powstała wokół zwrotu topograficznego. Ponadto w obu referatach oglądowi poddana została warstwa temporalna twórczości Frajlich i Kuryluk, również, jak wiadomo, mogąca się przysłużyć nowoczesnemu oglądowi przestrzeni. „Żydowskość” tych migracji i towarzyszących im literatur konstituuje się bowiem na płaszczyźnie czasu historycznego, wojny, okupacji, Holokaustu (Kuryluk i jej emigracja m.in. do Austrii), Marca’68 (Frajlich i wyjazd do Ameryki) oraz towarzyszących im przemieszczeń wymuszonych.

O Żydów wędrownikach w Europie i kierunkach ich emigracji w pierwszej połowie XX wieku pisze też w tej części znawczyni tej tematyki Alina Molisak. Jeden z głównych tematów, niejako konstytuujących *jidiszkeit*, nie może być analizowany – dowodzi autorka – bez odwołań do kulturotwórczych aspektów migracji, przy czym szczególnie ciekawa, warta niewątpliwie osobnego namysłu, jest poruszona tu kwestia asymilacji jako rodzaju emigracji kulturowej [s. 234–235].

Do tego bloku rozważań płynnie nawiązuje następny, z układem artykułów dyktowanym przez *doświadczenia migrujących kobiet*. O tekście Bożeny Karwowskiej wspominałam już w kontekście jakoby swojskiego kontaktu Polaka z zagranicznym Innym, ale w zasadzie wszystkie zamieszczone tu

¹⁷ H. Gosk, *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, Warszawa 2005.

¹⁸ H. Gosk, *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku, Kraków 2010.

¹⁹ Tę właściwość pisania na kresach podkreśla też często np. Małgorzata Mikołajczak, badająca literackie reprezentacje lubuskiego (por. tekst Renaty Makarskiej w niniejszym tomie).

szkice: Zofii Mitosek, Ewy Kraskowskiej i Tatiany Czerskiej (która podejmuje próbę usystematyzowania modeli pisarstwa osobistego reagującego na doświadczenie migracji), również pokazują sposoby definiowania siebie jako kobiety, pisarki, migrantki przez ogląd ludzi, których bohaterki spotykają „w drodze”, konstytuując przy tym swą narracyjną tożsamość podbudowaną doświadczeniem (w) ruchu.

Mitosek na przykład wydobywa z biograficzno-literackiego materiału Marii Kuncewiczowej właściwość samej opowieści przy jednoczesnym wypracowywaniu narracji miejsca – mowa o Kazimierzu nad Wisłą, w którym autorka *Cudzoziemki* była, by następnie zamieszkać. Ten dyskurs jednak badaczka zestawia (zastrzegając, że zestawienie to „nie ma nic z tzw. politycznej poprawności”) z zawartym w powieści Waldemara Siemińskiego przekazem Anny Saneckiej, „prostej mieszkanki miasteczka” – jak czytamy, „nagranej, przepisanej i skomponowanej opowieści ciotki autora”. Ów zabieg pozwala w subtelny sposób wyzyskać kilka płaszczyzn inności zachodzącej w ramach narracji kobiecych o pozornie tym samym miejscu. Kazimierz, a zatem miasteczko i jego duch, jest zwornikiem tego, co odbywa się w formie okołoliterackiej narracji uprzywilejowanej (pozycja społeczna) Marii oraz *oral history* oddającej głos prostej, a zatem nieuprzywilejowanej narratorce-Annie. Zastanawia też i pobudza do dalszych dociekań rola Siemińskiego, który przekaz ciotki skomponował.

Oswajanie większej ilości miejsc przez „jeden” podmiot kobiecy jest zaś tematem artykułu Ewy Kraskowskiej. Tym razem badaczka wzięła na warsztat twórczość Anny Kowalskiej, w punkcie wyjścia sygnalizując, iż pisarstwo to cechuje się „niewzruszoną ciągłością dorobku”, jeśli chodzi o przywiązanie tej autorki do konwencji realistycznej. Zaznaczywszy to, sporządziła Kraskowska mapę Kowalskiej miejsc w przestrzeni fizycznej i społecznej wraz z towarzyszącą im galerią typów protagonistów. Za autorką szkicu i jej bohaterką obserwujemy więc przepisywanie ruchu na literaturę dzięki zrazu wakacyjnym wyjazdom Kowalskiej do Grecji, ale też i przesiedleńczej tułaczce podczas wojny i po niej. Rewaloryzacja pisarstwa współautorki *Grucców*, przeprowadzona tu w nurcie krytyki feministycznej, przykuwa ponadto uwagę autotematycznym tonem, w jakim Ewa Kraskowska formułuje niektóre spostrzeżenia („na moim własnym horyzoncie czytelnicznym *Gruce* majaczyły gdzieś w oddali: wiedziałam, że powinnam tę książkę przeczytać, ale jakoś nie mogłam się do tego zmusić [s. 293]).

Wstępna uwaga o stałości literatury zostaje tu następnie zniuansowana, literaturoznawczyni pokazuje bowiem, jak np. wrocławska proza Anny Kowalskiej warsztatowo różni się od jej opowiadań greckich. Uwaga badawcza skupiona jest więc na rozmaitych przejawach epickości rozumianej jako

pewna ogólna tendencja do opowiadawczości, widocznej na wielu poziomach organizacji komunikatu literackiego, co wymusza określone techniki pisarskie w odniesieniu do stylu czy obrazowania:

gdy doświadczenie zbiorowe rozrasta się do niewyobrażalnie wielkiej skali [mowa o doświadczeniach związanych z wojną – przyp. M.Z.W.], język poszczególności przestaje wystarczać i pisarka musi odwołać się do wielkich kodów ludzkości, do mityzacji rzeczywistości, do wysokiego stylu wzniosłości i perspektywy epickiej [s. 302].

Pisanie miejsc przez podmioty kobiece, przepracowywanie swojej kobiecej odmienności, podobnie jak to miało miejsce w poprzedniej części (pisarki żydowskiego pochodzenia), skutkuje – jak dowodzą badaczki – rozmaitymi konwencjami tego zyciopisania: swojego i innych. W prozie odbija się to m.in. interakcyjnym charakterem materiału literackiego, upłynnieniem tożsamości protagonistek, którą zresztą świadomie aktualizują, godząc niekiedy rozbieżne historie znacznym wysiłkiem woli.

Przestrzenie – część zamykająca tom jest, by tak rzec, najbardziej geograficzna. Oczywiście poprzednie artykuły bazują na topograficznym szcze-góle, ale to tutaj miejsce w przestrzeni i stosownym dla siebie czasie pojawia się jako pierwszoplanowe: bohaterami tych szkiców są bowiem Wrocław i Gliwice (w tekstach Wojciecha Browarnego i Ilony Copik) oraz Warszawa/Mazowsze – tropione przez Tomasza Wójcika, który konstatuje „rozproszenie i zanik mitu” tego regionu w literaturze ostatniego dwudziestolecia, formułując cztery szkicowe, ale przekonujące przyczyny tego stanu, związane z charakterem przełomu demokratycznego i tegoż konsekwencjami). To znamienne, że poszczególni autorzy w swej normie badawczej i obiektywizmie są czytelnymi mieszkańcami tych terenów, ich dziejów (Browarnego praca z archiwaliami), przekształceń, które przyjmują kształt palimpsestów w miejskiej tkance (odszyfrowuje je Copik w literackich Gliwicach poetów), momentów krytycznych (esej *Puste miejsce, znacząca nieobecność* Wójcika). Taka odśrodkowa próba uchwycenia doświadczenia miejsca, *genius loci*, i tego literackich konsekwencji zaraża pasją.

Podobnie jak w poprzednich partiach książki, tu też teksty wchodzą ze sobą w żywy dialog – badacz z Wrocławia ogląda bowiem swoje miasto przez pryzmat Warszawy, wyczytując ze zgromadzonego stanu badań powojenne wybijanie się stolicy Dolnego Śląska i jej mieszkańców na niepodległość, wypracowywanie polskości *na cito*, polegające na przepracowaniu toposu stolicy: zniszczonej, cierpiącej, polskiej, prawdziwszej – a wszystko „nieco bardziej” niż Wrocław:

Kojarzenie Wrocławia ze stolicą – przede wszystkim na podstawie skali wojennych zniszczeń, za które winą obarczano obcych (Niemców wprost, a Sowieców prywatnie) – tworzyło emocjonalną i moralną więź nowych wrocławian z „centralą”, czyli dominującym ośrodkiem niekwestionowanej polskości i pamięci zbiorowej. A zatem Wrocław jako druga Warszawa był „antytezą Wrocławia niemieckiego”, antytezą Breslau [s. 356].

Ścieranie się dyskursów ziem macierzystych i ziem odzyskanych, opisywane przez Browarnego z wyraźną dbałością o konteksty, otwiera wywód na inne frapujące wątki, w tym te toponimiczne. W tym sensie zarówno artykuł *Wrocław-niby-Warszawa*, jak i pozostałe teksty *Przestrzeni* wymagałyby dłuższego zreferowania.

Tymczasem pora na podsumowanie. Zagadnienia migrowania i jego literackich reprezentacji, czemu poświęcona jest komentowana książka, to efekt:

- a. zidentyfikowani[a] [jednej z – dop. M.Z.W.] symptomatycznych odpowiedzi na kluczowe opresywne doświadczenia polskiej historii, życia społecznego i kultury;
- b. zanalizowani[a] złożonego charakteru [jednej z wielu – dop. M.Z.W.] tych praktyk w konkretnych empirycznych warunkach ich wystąpienia;
- c. zarysowania swego rodzaju topografii polskiego dyskursu postzależnościowego²⁰.

Gdy zwrócimy uwagę na fakt, iż przywołane tu ponownie uwagi Ryszarda Nycza pochodzą ze wstępu do pierwszej publikacji pod patronatem CBNDP, dostrzeżemy imponujące tempo prac, jeśli idzie o wypełnianie treścią ram tworzonego dyskursu. Dotyczy to również działań wydawniczych, co w naszej nierychliwej rzeczywistości publikowania ma swoją wymowę, tym bardziej że mamy do czynienia z konstytuującym się nurtem naukowej refleksji polonistycznej w początkach tego wieku.

Migrowanie okazało się problematem, który ze swej natury sprzyja i wypunktowaniu bolesnych, nader często po prostu traumatycznych, momentów polskiej kultury powojennej, i poddaje się lekturze o charakterze tyleż analitycznym, co doświadczalnym, i – przy odpowiednim sprofilowaniu tej lektury – prowadzi do przywrócenia stosownej, poznawczej rangi tym, którzy nie zawsze mogli być słuchani i temu, czego nie można było usłyszeć. Narracje o stanie migracyjności polskiej kultury posłużyły również interesującemu sproblematyzowaniu normy (jeśli oczywiście przyjąć istnienie takiej) postzależności, w którym to stanie nie jest się tylko ofiarą, ale chcąc nie chcąc

²⁰ R. Nycz, *Wprowadzenie*. „*Nie leczony, chroniczny pogłos*”, s. 2.

(tu akcenty rozkładają się różnie), niekiedy opresję się ze sobą niesie. Spotykamy się więc z wymownym ukrytym wspomnianej normy, co z pewnością, z biegiem czasu, przeniesie się też na grunt teorii skupionej na samej sobie.

Inną niewątpliwą zaletą tej książki ważnej na polonistycznym rynku naukowym jest dający się dostrzec równoległy namysł nad manifestacjami stanu migracyjności tyleż w samej warstwie tekstowej, co i w kształcie gatunkowym (w „uzusie” i modyfikacjach) prozy zorientowanej migracyjnie. Dzięki temu właśnie poszerza się nasza wiedza na temat postzależnościowej genologii: powieści postkolonialnej, pisarstwa emigranckiego, formy epicko-nieepickiej, narracji pobytowej czy osobistej autobiografii migracyjnej.

W tym sensie *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku* są zbiorem opowiadań w ruchu poszczególnych pisarzy i jednocześnie „opowiadań” w ruchu – refleksji teoretycznych, które skłonne są do przemieszczeń, relokacji na gruncie metodologii aktywnie poszukującej swego kształtu w nurcie badań zapuszczających się na marginesy.

Re-Telling in Motion. Literature and Postcolonial Research

Summary

The book reviewed is a post-conference monograph bringing methodological findings, re-interpretations, and analyses of domestic prose in the area of postcolonial research now developing in Poland. The thematic keystone of the articles collected is the issue of migration as a response to oppressive experiences of Polish history and culture of the 20th and 21st centuries.

Elżbieta Sidoruk
Uniwersytet w Białymstoku

Satyra jako praktyka dyskursywna

Termin „satyra”, funkcjonujący w refleksji teoretycznoliterackiej od jej początków, należy do tych kłopotliwych kategorii, których zakres znaczeniowy stopniowo tak się poszerzył, że utraciły one wartość operacyjną. W praktyce analitycznej nie sposób posługiwać się nim bez uściśleń, nie ryzykując sprowokowania sporów interpretacyjnych wynikających z terminologicznych nieporozumieniach. Ich głównym źródłem jest zbyt wąskie pojmowanie satyry będące efektem uznania za konstytutywne cech swoistych dla pewnych historycznych przejawów zjawiska, którego granice są trudno uchwytne.

Jak zauważa Tomasz Stępień w konkluzji obszernego studium poświęconego funkcjonowaniu satyry i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX w., kwestią otwartą pozostaje, czy satyra jest gatunkiem, rodzajem, typem literatury, techniką literacką, formą dyskursu, artystycznym sposobem modelowania świata, kategorią estetyczną czy może „konsekwencją określonego stosunku do rzeczywistości pozatekstowej, wynikającego z typu psychicznego, usposobienia, temperamentu twórcy”¹. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy ów twórca jest artystą czy rzemieślnikiem działającym w sferze rozrywki, czy też publicystą realizującym za pośrednictwem satyry określone cele perswazyjne. Niełatwo w związku

¹ T. Stępień, *„Satyra jaka jest, każdy widzi?” O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, w: tegoż, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 78.

z tym rozstrzygnąć, czy satyra jest „sztuką, formą rozrywki czy narzędziem walki politycznej lub instrumentem edukacji społecznej”². Nie bardzo również wiadomo, czy współcześnie jest ona zjawiskiem żywym, a jeśli tak, to czy jej aktualną postać należy uznać za wynik procesu ewolucji czy może raczej efekt rewolucyjnej zmiany, a co za tym idzie, „inercyjnego stosowania utrwalonej historycznie nazwy dla jakościowo różnych zjawisk”³.

Zdaniem Stępnia na przywołane powyżej pytania znacznie łatwiej odpowiedzieć jest w sposób metaforyczny niż w formie bardziej zrygoryzowanej. Wskazując na niepochwytność satyry, którą porównuje do antycznego Proteusa i postmodernistycznego Kłacza, badacz ogranicza się do przedstawienia w zarysie jej pola definicyjnego. Na podstawie dokonanego w studium oglądu polskiej świadomości literackiej w wieku XIX i XX określa satyrę jako zjawisko ponadliterackie, interartystyczne i intersemiotyczne, występujące w obrębie szeroko rozumianej literatury, w plastyce i w formach audiowizualnych, funkcjonujące między „czystą” sztuką i działaniem w życiu publicznym. Wskazuje również na fakt, iż pozostając wciąż quasi-gatunkiem funkcjonalnym, stała się ona kategorią ideowo-estetyczną (satyryczność), która przejawia się w różnym stopniu nasycenia w formach artystycznych, paraartystycznych, publicystycznych i innych, obejmując cały utwór lub jego fragmenty. Tak zdefiniowana satyra operuje dwoma sposobami modelowania rzeczywistości: realizmem „krzywego zwierciadła” i groteską. Ponadto występuje w dwu odmianach: „wysokiej” (satyra uniwersalna) i „niskiej” (satyra konkretna, interwencyjna), z których pierwsza mieści się w obszarze sztuki, druga zaś uprawiana jest przez „humorystów, satyryków i karykaturzystów dostarczających cotygodniowej porcji ludyczno-politycznej sieczki czasopismom, kabaretom, radiu, telewizji”⁴. Oscylując między literaturą dydaktyczną i twórczością rozpowszechnianą przez „pisma potwarcze”, pełni trzy zasadnicze funkcje, do których należą nauka, walka i zabawa. Jako triada daje się również scharakteryzować światopogląd satyry określany przez wartości będące punktem odniesienia dla krytycznej oceny „tu i teraz”. Perspektywę taką wyznaczają: mit „złotego wieku”, mit „świetlanej przeszłości” oraz przekonanie o absurdzie historii i ludzkiej egzystencji, przy czym ten ostatni punkt widzenia decyduje właściwie, jak zauważa Stępień, o przekraczaniu granic satyry.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 79.

Syntetyczny opis definicyjnego pola satyry zamyka badacz komentarzem na temat współczesnego funkcjonowania terminów „satyra” i „satyryk”, wskazując na ich negatywne nacechowanie:

Współcześnie określenia „satyra” i „satyryk” nie brzmią dumnie. Oznaczają wąską specjalizację, „gorszość” artystyczną, nie zapewniają przepustki do historii literatury, skazują na estetyczną marginalizację. [...] Satyra, od swych początków obarczana dydaktycznymi serwitutami, nieustannie wchodząca w niebezpieczne związki z rzeczywistością pozaartystyczną, została wchłonięta przez inne formy, natomiast jako samodzielny „supergatunek” ostatecznie zepchnięta na margines sztuki, w obszary kultury popularnej, społecznej edukacji, polityki i rozrywki. Stała się ludyczną kroniką obyczajowo-polityczną, dokumentem i (instrumentem) życia społecznego⁵.

Końcowy wniosek, jaki wyprowadza Stępień z rekonstrukcji poglądów na temat satyry, sprowadza się do stwierdzenia, iż jej warunek konieczny stanowi „krytyczny stosunek do świata, wyrażony poprzez jedną z postaci komizmu (od patetycznego sarkazmu po subtelna ironię i *pure nonsense*)”, satyrę literacką zaś określa badacz jako „obraz rzeczywistości wyłaniający się ze sposobu pisania, model świata i dyskurs”⁶.

W kontekście poczynionych przez Stępnia obserwacji zdefiniowanie satyry jako modelu świata i dyskursu wydaje się jak najbardziej uzasadnione. Jednak ze względu na wieloznaczność terminu „dyskurs” tego rodzaju definicja wymaga sprecyzowania, jak się ów termin rozumie. Z tej racji warto bliżej przyjrzeć się propozycji Paula Simpsona⁷, który odwołując się do teorii z zakresu stylistyki, pragmatyki i analizy dyskursu, rozwija koncepcję satyry jako praktyki dyskursywnej w rozumieniu Michela Foucaulta. Przyjęta przez Simpsona perspektywa lingwistyczna pozwoliła na wypracowanie teoretycznego modelu satyry, którego niewątpliwą zaletą jest uniwersalność, umożliwiająca stosowanie go w analizie zarówno nieliterackich, jak i literackich tekstów satyrycznych, a także szeroko rozumianych tekstów kultury.

W zaproponowanym przez Simpsona modelu satyrę konstytuują trzy wzajemnie powiązane elementy zdefiniowane jako pozycje podmiotów wyznaczone przez reguły dyskursu w jego społecznym, kulturowym i politycznym wymiarze. Zachowując terminy tradycyjnie stosowane do opisu satyry, a mianowicie: „satyryk”, „adresat” oraz „obiekt” satyry, badacz przypisuje

⁵ Tamże, s. 79–80.

⁶ Tamże, s. 80.

⁷ P. Simpson, *On the Discours of Satire. Towards a stylistic model of satirical humor*, Amsterdam–Philadelphia 2003.

im inne znaczenia i wyraźnie podkreśla, że trzelementowa struktura nie jest przez niego traktowana jako zespół zindywidualizowanych autorów, tekstów i przekazów („*messages*”), lecz reprezentuje bardziej abstrakcyjny zestaw „umiejscowień podmiotów” („*subject placements*”) w ujęciu Foucaulta. Wzajemne powiązania między tymi pozycjami podmiotów, otoczonymi przez płynne i niestabilne granice, pozostają ze sobą w konflikcie i mogą zostać w ramach dyskursu satyrycznego poddane w wątpliwość. Siłą napędową satyry jest napięcie między pozycją A zajmowaną przez satyryka a pozycją C, w której znajduje się podmiot/obiekt satyry (*satirised (target)*). Oznacza to, że każde satyryczne zdarzenie dyskursywne jest aktywowane przez dezaprobatę A wobec dostrzeganych aspektów C. Co istotne, dezaprobatą ta nie musi koniecznie dotyczyć konkretnego ludzkiego zachowania, gdyż jej obiektem mogą być również inne aspekty dyskursu, w tym także inna praktyka dyskursywna. Tym samym pozycja C nie powinna być traktowana jako odpowiadająca indywidualnej osobie. Ogólnie rzecz biorąc, dla satyry – podobnie jak dla wszelkiej twórczości humorystycznej – swoiste jest zakorzenienie w kulturze, instytucjach, postawach i wierzeniach, a co za tym idzie, również w przestrzeni dyskursu. Zasoby dyskursywne danej wspólnoty humorystycznej, obejmujące zarówno rejestry i gatunki, jak też różnorodne idiolekty i dialekty, stanowią językowy surowiec, z którego wytwarzany jest tekst satyryczny.

Według Simpсона związki między pozycjami podmiotów w dyskursie satyrycznym mogą być renegotjowane i przedefiniowywane. W przypadku „udanej” satyry dystans między pozycją A i pozycją B (zajmowaną przez odbiorcę) maleje, zwiększa się zaś odległość dzieląca obie te pozycje od obiektu satyry. Natomiast w przypadku satyry „nieudanej” interakcyjne konsekwencje są bardziej problematyczne, generalnie jednak dystans między pozycją A i B rośnie, podczas gdy odległość między pozycjami B i C ulega skróceniu.

Istotne jest również to, że w trakcie interakcji na linii nadawca – odbiorca możliwe są różne przesunięcia spowodowane zmianą stylu lub przełączeniem się na inny kod. W dyskursie satyrycznym tego rodzaju przejścia są częste i gwałtowne, co nie pozostaje bez wpływu na proces odbioru. Odwołując się do koncepcji E. Goffmana, rozróżniającego „ratyfikowane” i „nieratyfikowane” uczestnictwo w dyskursie, Simpson wskazuje, że odbiorca satyry zajmuje pozycję ratyfikowaną, zaś jej obiekt znajduje się zazwyczaj w pozycji uczestnika nieratyfikowanego, tj. takiego, do którego przekaz nie jest kierowany. Co więcej, w grze opartej na swoistej zмовie pomiędzy satyrykiem i odbiorcą wykorzystywane są strategie werbalne, które służą pomijaniu pozycji zajmowanej przez obiekt satyry. Niemniej jednak, podobnie jak w przy-

padku innych typów dyskursu, pozycje uczestników satyrycznego zdarzenia dyskursywnego podatne są na transformacje. Możliwa jest więc taka sytuacja, w której ratyfikowany interlokutor nie słucha. Intencja satyryczna nie zostaje wówczas zrealizowana, gdyż przekaz nie dociera do właściwego adresata. Może się również zdarzyć, że „obiekt” satyry „wsłuchawszy się” w nią usytuuje się niejako w pozycji odbiorcy, przy czym taka niezgodna z intencją satyryka transpozycja może mieć dla tego ostatniego daleko idące konsekwencje. Możliwe są też takie niekanoniczne sytuacje, kiedy to obiektem satyry jest odbiorca (pokrywanie się pozycji B i C) lub też sam satyryk (pokrywanie się pozycji A i C).

Zdefiniowanie satyry jako praktyki dyskursywnej pociąga za sobą konieczność sformułowania koncepcji „tekstu” satyrycznego, a w szczególności opisanie jego struktury w terminach z zakresu teorii dyskursu i scharakteryzowania sposobu, w jaki przekształca się on w zdarzenie dyskursywne. Na najbardziej ogólnym poziomie organizacji tekst taki składa się według Simpsona z dwóch kluczowych, przeciwstawnych względem siebie elementów: bazowego (*a prime*) i dialektycznego (*a dialectic*). Elementy te określić można jako opozycyjne szczeliny w dyskursie. Pierwszy z nich ma charakter intersemiotyczny i funkcjonuje na zasadzie swoistego pogłosu „innych” zdarzeń dyskursywnych, zarówno innego tekstu, gatunku, dialektu czy rejestru, jak też innej praktyki dyskursywnej. Natomiast element dialektyczny jest ze swej istoty intratekstualny i zazwyczaj występuje jako drugi, jakkolwiek może niekiedy pojawiać się równocześnie z elementem bazowym. Relacja między obu elementami ma charakter niedającej się zaakceptować sprzeczności, która zmusza niejako odbiorcę do szukania „nowego punktu widzenia”.

Zarówno element bazowy, jak i dialektyczny są nośnikami ironii będącej esencjonalnym składnikiem dyskursu satyrycznego. Zdaniem Simpsona w dyskursie tym wyróżnić można trzy fazy ironii, która w każdej z nich przejawia się w odmienny sposób. Kwestionując uniwersalność zaproponowanego przez Dana Sperbera i Deidre Wilson modelu ironii jako przywołania funkcjonującego na zasadzie echa (*echoic mention*)⁸, tak zdefiniowaną ironię uznaje badacz za jeden z jej typów, który w dyskursie satyrycznym aktywowany jest przez element bazowy i wiąże się ściśle z jego intertekstualnym charakterem. Kluczowe dla tej fazy ironii jest to, że prawdziwy autor pozostaje ukryty i przemawia z zastępczej pozycji dyskursywnej zaadoptowanej przez tekst. Na zupełnie innej zasadzie funkcjonuje iro-

⁸ Zob. D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

nia określona przez Simpsona mianem opozycyjnej (*oppositional irony*), ujawniająca się w związanej z elementem dialektycznym fazie drugiej, w której dyskurs w zaskakujący sposób „zbacza” z wytyczonego kursu, czy to na skutek rozmyślnego nierespektowania maksym Grice’a czy też w wyniku zastosowania bardziej złożonych strategii generujących inkongruencję. O ile rozpoznanie elementu bazowego wiąże się z ogólną wiedzą o świecie, o tyle uchwycenie elementu dialektycznego warunkowane jest wiedzą o typowych strukturach tekstowych. We wzajemnym powiązaniu obu elementów zawiera się istota satyrycznego zdarzenia dyskursywnego. W rzeczywistości dostrzeżenie elementu dialektycznego jest często – zwłaszcza w przypadku nieobecności jakichkolwiek wskazówek formalnych – zasadniczym sygnałem potwierdzającym status elementu bazowego, zaś stopień rozdźwięku pomiędzy nimi stanowi istotny współczynnik w procesie rozpoznawania tekstu satyrycznego jako takiego. Podczas gdy w dwóch pierwszych fazach ironia generowana jest przez strukturę tekstu, w fazie trzeciej ironiczny charakter nadaje mu odbiorca w wyniku kolizji między zestawem uniwersalnych roszczeń ważnościowych w rozumieniu Jürgena Habermasa. Według Simpsona cechą konstytutywną dyskursu satyrycznego jest zdolność do problematyzowania swojego statusu jako dyskursu „szczerego”. Innymi słowy warunkiem zrozumienia przez odbiorcę tekstu satyrycznego jest dostrzeżenie, iż roszczenie do szczerości zostało zawieszono. Sytuacja taka ma miejsce w przypadku satyry „kanonicznej”. Jeśli natomiast warunek ten nie zostaje spełniony, mamy do czynienia z satyrą „nieudaną”. Możliwa jest jednak i taka sytuacja, w której wbrew roszczeniu tekstu do szczerości odbiorca będzie postrzegał go jako podważający to roszczenie. W efekcie tekstowi w zamierzeniu autora niesatyrycznemu narzucono zostanie w procesie odbioru charakter satyryczny. Te dwa „niekanoniczne” przypadki dostarczają mocnych argumentów na rzecz tezy, że istota satyry nie zawiera się w jej szczególnym charakterze bytowym. Status „satyry” zostaje tekstowi nadany, a ów akt nadania zależy zarówno od sposobu, w jaki tekst ten jest odbierany i interpretowany, jak i od tego, jak jest wytwarzany i rozpowszechniany.

W procesie rozumienia satyry istotne są również roszczenia do prawdy i do słuszności założonych norm. Pierwsze nabiera znaczenia w momencie, gdy odbiorca spostrzega, iż roszczenie do szczerości zostało zawieszono, stanowi więc refleks właściwej dyskursowi satyrycznemu „nieszczerości”. Drugie z kolei wpływa na odbiór zdarzenia dyskursywnego jako satyrycznego w taki sposób, że w przypadku gdy zaprojektowany adresat satyry kwestionuje jej roszczenia do słuszności założonych (uznając na przykład za niestosowne ujęcie określonego tematu w konwencji żarto-

bliwej), proces rozpoznawania satyry zostaje zablokowany. W takiej sytuacji roszczenie do słuszności założonych norm unieważnia roszczenie tekstu satyrycznego do nieszczerości aktywowane na płaszczyźnie jego struktury w efekcie zestawienia elementu bazowego z dialektycznym. Zrozumienie satyry zależy więc od zgody odbiorcy na uczestniczenie w strukturze pragmatycznej swoistej dla dyskursu humorystycznego, którego odmianę stanowi satyra, a także od tego, czy jej adresat akceptuje czy też nie zmienne wartości stanowiące podstawę strategii służących wywołaniu efektu humorystycznego.

Funkcjonalność modelu satyry jako praktyki dyskursywnej demonstruje Simpson na materiale zaczerpniętym z pisma satyrycznego *Private Eye*, analizując teksty różniące się stopniem złożoności ich struktury. W przekonujący sposób dowodzi badacz, że w odniesieniu do dyskursu satyrycznego opozycja między poprawną i niepoprawną interpretacją nie znajduje zastosowania. Zdarzenie dyskursywne może przebiegać zgodnie z zamierzeniem satyryka bądź nie. To, czy tekst zostanie rozpoznany jako satyryczny, warunkowane jest zarówno jego strukturą, a konkretnie czytelnością sygnałów inkongruencji między elementem bazowym i dialektycznym, jak też pozycją zajmowaną przez odbiorcę, który może odmówić uczestnictwa w zdarzeniu dyskursywnym lub dokonać przemieszczenia obiektu satyry. Analizowane przez Simpsona przypadki odczytywania tekstów satyrycznych niezgodnie z intencją satyryka, wskazują na społeczne i kulturowe znaczenie satyry jako instytucjonalnie usankcjonowanej praktyki dyskursywnej, która ma swoje materialne konsekwencje dla jej uczestników.

Zaproponowany przez Simpsona model jest na tyle uniwersalny, że z powodzeniem może być zastosowany w analizie satyry literackiej. O jego użyteczności decyduje przede wszystkim fakt, że opisuje on istotę satyry bez odwoływania się do światopoglądu satyryka. Jak zauważa badacz wiązanie satyry z ideologią sprowadza się do tautologii. Nie ulega wątpliwości, że satyra jest ideologiczna, podobnie jak ideologiczny jest każdy dyskurs, ale dla analizy mechanizmów jej funkcjonowania nie ma to znaczenia. Satyryk może przemawiać z różnych pozycji ideologicznych, jednak z samego faktu uprawiania przez niego twórczości satyrycznej nie wynika bynajmniej, że zakłada on, iż pozytywnie wyróżnia się spośród tych, których krytykuje. Praktykowanie satyry może, ale nie musi, zasadzać się na takiej uzurpacji, co literatura współczesna, dogłębnie przeniknięta przez dyskurs satyryczny, zaświadcza w sposób dobitny. Z tego też względu koncepcja satyry jako praktyki dyskursywnej pozwala spojrzeć na zjawisko satyry literackiej z nowej perspektywy.

Satire as a Discursive Practice

Summary

The article constitutes an analysis of the concept of satire as a discursive practice proposed by Paul Simpson. What the author considers the main forte of Simpson's model is its definition of the nature of satire without references to the categories of "satirical intent" and the "ideology" of the satirist. The author claims that such an approach allows a new perspective on the way literary satire is perceived.

Aleksandra Chomiuk

Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

„Pisarz-Rodak” czy „*homo-duplex*”? Joseph Conrad czytany na nowo

Spośród przemian rynku wydawniczego i czytelniczego w Polsce dwu ostatnich dekad do szczególnie spektakularnych należą te związane z przewartościowaniami literackich upodobań czytelników, ze zmianą stosunku do twórczości pisarzy wcześniej z różnych względów wysoko cenionych. Jedną z ofiar owych przemian stał się też Joseph Conrad, twórca, którego powieści od czasów zainteresowania się „Pisarzem-Rodakiem” przez Stefana Żeromskiego przez długie lata stanowiły element narodowej autoidentyfikacji.

Szczególne znaczenie w perspektywie powojennej recepcji Conrada miał rozgrywający się w latach 40. XX w. (m.in. z udziałem Marii Dąbrowskiej) spór, który na długo wpisał odbiór tej twórczości w paradygmat romantyczno-symboliczny, wzmocniony i utrwalony umieszczeniem po roku 1956 kilku jego najbardziej „romantycznych” utworów: *Szaleństwa Almayera*, *Tajfunu* i, oczywiście przede wszystkim, *Lorda Jima*, wśród lektur szkoły średniej. Z drugiej jednak strony zdominowanie odbioru twórczości Conrada przez to uniwersalizujące odczytanie osłabiające związki jego tekstów z kulturowym i politycznym kontekstem przełomu wieków, a odnajdywane także w wypowiedziach m.in. Antoniego Gołubiewa, Jana Józefa Szczepańskiego czy Wita Tarnawskiego, przyczyniło się do zawężenia i ujednoznacznienia ich interpretacji.

W zmienionej sytuacji politycznej początku lat 90. ubiegłego stulecia ta optyka symboliczno-moralistyczna stała się jednym z powodów uznania twórczości autora *Nostromo* za dziedzictwo anachroniczne czy nawet kło-

potliwe. Przy okazji należy podkreślić, że dokonujący się w tym właśnie czasie w polskiej kulturze proces osłabiania romantycznego paradygmatu wraz z jego heroicznymi wzorcami osobowymi zbiegł się z nagłośnieniem tych wypowiedzi w ramach zachodniego dyskursu postkolonialnego, które poddawały w wątpliwość zdolności angielskiego pisarza do przewyższenia ograniczeń europejskiej myśli imperialnej. Jeśli jednak w krajach anglosaskich proza Conrada nadal ujawnia swą aktualność i żywotność, choćby właśnie przez istniejące wokół niej pole ideowego sporu, dodatkowo ciągle będąc punktem odniesienia dla współczesnej kultury m.in. przez kolejne ekranizacje, to polska conradystyka stanowi przede wszystkim nurt badań akademickich, a sam pisarz ze swoimi diagnozami cywilizacyjnymi przestał się pojawiać na szerszym horyzoncie polskiej literatury i publicystyki. Pytanie o polski odbiór Conrada w drugiej dekadzie XXI w. staje się pytaniem o możliwości wpisania go w takie perspektywy lekturowe, w ramach których mógłby stać się na powrót twórcą, choć z pewnością nie masowym, to jednak żywym, tzn. czytany przez pryzmat aktualnych i ważnych problemów, takich jak granice poznania i możliwość wyrażalności własnych doświadczeń, geneza zła, tożsamość człowieka, relacje Ja – Inny czy też prawo do przemocy w imię wyznawanych zasad i wartości. Chodzi tu też o pisarza, którego polskie korzenie nie byłyby podstawą do jakichkolwiek zawłaszczeń, a wprost przeciwnie, mogłyby stać się atutem w wielokulturowej Europie, wreszcie o artystę brzmiącego dla współczesnego polskiego czytelnika zrozumiale i bez młodopolskich naleciałości.

W odniesieniu do tej ostatniej kwestii tym cenniejsze, bo jak na razie obejmujące zaledwie pojedyncze utwory, są nowe przedsięwzięcia translatorskie podejmowane m.in. z inicjatywy krakowskiego Wydawnictwa Znak i Wydawnictwa Zielona Sowa¹. W sukurs dążeniom do poszerzenia kręgu odbiorców twórczości angielskiego pisarza przychodzą też ci polscy badacze, którzy wpisując utwory Conrada w szeroki kontekst związków ze światową literaturą, a także ujmując je przez pryzmat badań kulturowych i antropologicznych, starają się jednak również wypełniać luki w zakresie prac krytycznych przeznaczonych dla szerszego niż naukowe środowisk czytelniczych.

Jedną z propozycji wydawniczych skierowanych nie tylko do odbiorców akademickich, ale i do szerzej definiowanego grona czytelników nieprofesjonalnych o rozbudzonych ambitniejszych zainteresowaniach literackich: ludzi

¹ W Znaku ukazały się tłumaczenia: *Lorda Jima* dokonane przez Michała Kłobukowskiego (2002) oraz *Jądra ciemności* autorstwa Magdaleny Heydel (2011). Natomiast dla Wydawnictwa Zielona Sowa przekładu *Lorda Jima* dokonał Michał Filipczuk (2003), a *Jądra ciemności* Ireneusz Socha (2006).

kultury, nauczycieli, studentów, uczniów, jest opublikowana w 2011 roku pod redakcją Wiesława Krajki książka pt. *Conrad a Polska*, pierwszy tom serii wydawniczej *Joseph Conrad a Polska, Europa Środkowo-Wschodnia i Świat*². Publikacja została zaplanowana jako wybór polskich przekładów z wielotomowej edycji anglojęzycznych studiów Conradowskich powstałych w ramach międzynarodowego projektu badawczego „Conrad: Eastern and Western Perspectives”, realizowanego w Zakładzie Studiów Conradoznawczych UMCS. Prezentujący ideę serii jej redaktor i promotor naukowy za istotny cel publikacji uznał potrzebę uprzyśpieszenia jak najszerszemu kręgowi polskich czytelników – badaczy i miłośników twórczości Conrada, wartościowych światowych ujęć i oświetleń dotyczących biografii i dzieł tego twórcy.

W pierwszym z projektowanych tomów znajdują się studia badaczy różnych narodowości poświęcone polskiemu dziedzictwu Conrada, tak w kontekście biograficznych i kulturowych związków autora z obszarem historycznej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, jak i w odniesieniu do udokumentowanego wypowiedziami samego pisarza stosunku do swej pierwszej ojczyzny. Co należy podkreślić, ta zróżnicowana zarówno autorsko, jak i metodologicznie praca daleka jest od jednoznaczności ujęć, dla których polskość autora *Nostromo* stanowi jakąś bezproblemową wartość, której należy bronić przed zawłaszczającymi ją badaczami anglosaskimi. Wprost przeciwnie, staje się ona niejednokrotnie trudnym, a nawet niewygodnym dziedzictwem, bagażem pamięci zderzanym przez Conrada z kolejnymi kulturami, z którymi przyszło mu się zetknąć.

Pierwsza część publikacji zatytułowana *Conrad a Polska* to rodzaj wprowadzenia do całego planowanego wydawnictwa. W otwierających pracę tekstach: fragmentach przemówień inauguracyjnych Międzynarodowe Konferencje Conradowskie, a także fragmentach wstępów do anglojęzycznych tomów pokonferencyjnych, dominuje myśl o nierozzerwalnym związku biograficznego i kulturowego rodowodu pisarza z tym, co w jego dziełach zyskuje wymiar uniwersalny i światowy. Jednocześnie ich autorzy wskazują na rolę Conrada jako „ambasadora” polskiej kultury, w atrakcyjny literacko sposób upowszechniającego wartości polskiego etosu, mentalności i tradycji kulturowej. Dopełnieniem tych wstępnych rozważań, a także łącznikiem z kolejnymi studiami tomu są dwie antologie przybliżające na podstawie źródeł i opracowań biograficznych polskie i ukraińskie ślady pisarza oraz zamykający pierwszy blok tekstów artykuł W. Krajki przedstawiający zarys najważniejszych tendencji w polskiej recepcji autora *Nostromo* do roku 1989.

² *Conrad a Polska*, red. naukowa W. Krajka, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011.

Na drugą część publikacji pt. *Dwoiste dziedzictwo historyczno-rodzinne* składają się artykuły ukazujące na tle polityczno-społecznej sytuacji na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX wieku romantyczno-pozytywistyczne dziedzictwo ideowe Conrada, z którym pisarz zmagał się przez całe życie. Badacze rekonstruują to dziedzictwo zarówno w kontekście biografii twórcy, jak i szukając jego śladów w kreacjach bohaterów sytuujących się między szlachetnym marzycielstwem a „materialnymi interesami”.

I tak W. Krajka w artykule *Joseph Conrad w latach 1861–1869* przywołał romantyczną tradycję kształtującą pierwsze lata życia Józefa Korzeniowskiego, filtrując ją przez pryzmat zrealizowanego w roku 1990 polsko-francuskiego fabularyzowanego dokumentu filmowego, którego pierwszy odcinek dotyczący dzieciństwa pisarza skupia jak w soczewce zasadnicze rysy stereotypu polskiego patriotyzmu romantyczno-martyrologicznego. Ważny w owej koprodukcji mającej trafić do szerszego niż polskie grona odbiorców jest fakt, że stanowi ona jakby syntezę romantycznego paradygmatu odbioru Conrada w naszym kraju. Swego rodzaju antytezę wobec tej tradycji przedstawia Addison Bross w artykule poświęconym *Pamiętnikowi mojego życia* Tadeusza Bobrowskiego. Badacz opisuje zagmatwany i bolesny konflikt ideowy między ojcem Conrada Apollem Korzeniowskim i jego wujem, a po śmierci rodziców także i opiekunem, i sytuuje owe kontrowersje na szerokim tle politycznych oraz społeczno-ekonomicznych przemian w zachodnich regionach imperium rosyjskiego.

Obie tradycje, które ukształtowały osobowość Conrada: romantyczno-powstańcza i pragmatyczna, przełożyły się na kreację Conradowskich bohaterów, poddanych presji zróżnicowanych i niejednoznacznych systemów wartości. Ten sam badacz pisze w artykule *„Szaleństwo Almayera” a polski spór o materializm* o jednym z takich bohaterów, wpłątany w zawile związki „między pieniędzmi, władzą a ideałem narodowościowym” [s. 134]. Tekst ten jest jednak ważny także i z innego względu. Tytułowy bohater jest w nim interpretowany w odniesieniu do dwu porządków: literackiego, w ramach którego jest on wykreowany jako tragiczny marzyciel, oraz politycznego, ujawniającego niejednoznaczny stosunek Conrada do ideowych podstaw kolonializmu. Warto tu podkreślić skutki owych częstokroć podnoszonych w recepcji angielskiego pisarza niejednoznaczności. Są nimi przecież skrajności współczesnych diagnoz postawy pisarza, z jednej strony postrzeganego jako rasista [*blood racist* w ujęciu Chinui Achebe], zaś z drugiej, jak podkreślał m.in. Zdzisław Najder, jako „absolutny krytyk europejskiej misji cywilizacyjnej”. Amerykański badacz, dystansując się wobec tych antynomicznych ujęć, nie próbuje ani uzgadniać postawy Conrada ze współczesnymi antykolonialnymi nurtami ideowymi, ani też nie postrzega go po prostu jako piewcy im-

perium. Addison ukazuje natomiast na przykładzie kreacji tytułowego bohatera pierwszej powieści autora *Jądra ciemności* jedną z istotnych sprzeczności europejskiego imperializmu, a co za tym idzie, także Conradowskiego myślenia o kolonialnej działalności Europejczyków. Bowiem marzenie Almayera o powrocie na rodzimy kontynent, mające potwierdzić jego europejską tożsamość, może się udać tylko dzięki sukcesowi ekonomicznemu w nieeuropejskim świecie. Ten zaś jest uwarunkowany akulturacją nieoznaczającą przecież nic innego niż klęskę europejskości.

Wreszcie w trzeciej części pracy pt. „*Homo duplex*” Joseph Conrad zostały zestawione artykuły ujawniające wyrażoną w biografii, w wypowiedziach osobistych i w utworach literackich dialektykę tożsamości Conrada jako Polaka z urodzenia i Anglika z wyboru oraz jako człowieka morza i pisarza. Tacy conradyści jak Amar Acheraiou, Ernest W. Sullivan II, Carola Kaplan, Joseph Dobrinsky, Sandra Dodson czy Grażyna Branny, odwołując się do biografii Conrada, filtrują ją przez pryzmat jego dzieł, nie szukając tam jednak mimetycznego odwzorowania rzeczywistości, a jak pisał pierwszy z wymienionych wyżej badaczy, „niewyraźnego, rozproszonego głosu”, budującego „sieć ech i cieni” przenikających tę prozę [s. 231].

W ujęciu Acheraiou obraz Polski pozostaje u Conrada Jungowskim „Cieniem” czy Freudowskim „Niewyraźnym”, przybliżanym zaledwie w kolejnych powieściach w trybie mitycznych rekonstrukcji krain podległych bolesnemu upadkowi w historię. Natomiast hybrydyzacja stylu pisarza „zaszczepiająca cudzoziemskość angielskiemu medium” ma służyć zacieraniu „dychotomi[i] do tej pory uznawan[ych] za niepodlegające dyskusji, taki[ch] jak ojczysty/obcy, centrum/peryferie, polski/angielski, zarazem wymuszając ich przedefiniowanie” [s. 253].

O problematyczności arbitralnych podziałów i ujednoznaczających określeń tożsamości pisarza piszą też kolejni biografiści. E.W. Sullivan analizuje w tym kontekście list Conrada dołączony do podania o polisę na życie do firmy Standard Ins. S. Dodson opisuje wewnętrznie niespójną postawę pisarza „jako przedstawiciela i ofiary imperium” [s. 320] w odniesieniu do tzw. sprawy Rogera Casementa, brytyjskiego dyplomaty i irlandzkiego nacjonalisty, skazanego przez angielski sąd na śmierć za zdradę Korony Brytyjskiej. Wreszcie G. Branny przywołuje skomplikowane dzieje przyjaźni pisarza z Józefem Hieronimem Retingerem, jednym z tych Polaków, których wpływ na wzmocnienie polskiej tożsamości Conrada w przeddzień odzyskania przez Polskę niepodległości jest nie do przecenienia.

Natomiast w odniesieniu do utworów literackich tożsamościowe konstrukcje „Ja” i „Innego” problematyzują C. Kaplan i J. Dobrinsky. I tak pierwsza badaczka, odwołując się w *Lordzie Jimie* do tego, „co zostało w tekście

wyparte”, kwestionuje wyrazistość „binarnych opozycji” [s. 277], jakimi posługuje się Marlow w konstruowanym przez siebie obrazie świata, i ujawnia, jak przez wykorzystanie w powieści konwencji kolonialnej opowieści przygodowej dyskurs „imperialistycznej ideologii i kulturowej hegemonii” [s. 282] odsłania nieuprawnioną swych roszczeń do opisu świata. Z kolei Dobrinsky, ujawniając za pomocą narzędzi psychoanalizy skomplikowane relacje łączące literackie postacie w *Tajemnym wspólniku*, odczytuje utwór jako zapis wyzwolenia przez artystę „wewnętrznego «ja», lojalnego wobec swego ładu ciemności” [s. 309].

Wspólne powyższym artykułom jest poszukiwanie znaków Conradowskiej autoidentyfikacji nie w celu potwierdzenia jakiejś założonej z góry tezy, a w multiplikowaniu perspektyw opisu tożsamości pisarza, w jego byciu „pomiędzy” biegunami polskiego i angielskiego dziedzictwa, w kwestionowaniu ideologii imperialnej przy jednoczesnym poczuciu lojalności wobec Korony Brytyjskiej jako tego imperium, którego stał się dobrowolnym poddanym, w łączeniu marzycielstwa i racjonalizmu oraz przygodności bytu człowieka morza i stabilności egzystencji człowieka osiadłego i zakorzenionego w swym pisarstwie.

Zaprezentowane tu biograficzne i literaturoznawcze ujęcia reprezentujące rozmaite perspektywy teoretyczno-metodologiczne i badawcze punkty widzenia (można wśród nich wyróżnić oprócz rozmaitych odcieni biografistyki analizę filmoznawczą, nowoczesną psychoanalizę czy krytykę postkolonialną) nie tylko proponują nowe oświetlenia starych i wydawałoby się oczywistych rozstrzygnięć interpretacyjnych. Interesujące dla polskiego czytelnika może być także wykorzystanie Conradowskiego pryzmatu dla ukazania specyfiki zewnętrznego odbioru naszej kultury, wyeksponowania tych jej cech i elementów, które kształtują obraz polskości za granicą. Przede wszystkim jednak pozwalają one na odświeżenie wizerunku pisarza jako człowieka rozdartego między różnymi tożsamościami i światami. „*Homo duplex* Joseph Conrad” to ktoś mający znacznie większe szanse na zainteresowanie współczesnego odbiorcy niż zarysowany w sposób monolityczny „Pisarz-Rodak”.

Pryzmat owej różnorodności ujęć badawczych nałożony na centralny w pierwszym tomie nowej serii wydawniczej biograficzny aspekt portretu artysty łączy się też z zapowiadany we wstępie założeniem o tematycznym i metodologicznym zróżnicowaniu kolejnych prac w planowanych tomach. Ostatecznym zaś celem wszystkich owych zabiegów łączących pamięć o tradycjach, z których wyrasta ta twórczość z wiedzą o nowatorstwie pisarza mierzącego się z problemami egzystencjalnymi i artystycznymi, aktualnymi także we współczesnej nam rzeczywistości, staje się ukazanie tego, co wiąże utwory Conrada z dniem dzisiejszym i otwiera na przyszłość.

“Compatriot-Writer” or *Homo-Duplex*?
Joseph Conrad Reread

Summary

The article is a critical review of the book *Conrad a Polska* comprising analyses devoted to Conrad’s Polish heritage by academics of various nationalities. The author emphasises the fact that a variety of theoretical and methodological perspectives and research points of view from which the writer’s biography and work are shown allows the refreshing of Conrad’s portrayal as a man torn between various identities and worlds. In her opinion, the Polish reader can also be interested in using the Conradian prism for showing the particular characteristics of the external reception of our culture, emphasising those of its features and elements which form the image of Polishness abroad.

Interpretacje

Marian Płachecki

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie

Mocarz...?

Stanisław Brzozowski *Mocarza* posłał na konkurs dramatyczny im. Henryka Sienkiewicza, ogłoszony z okazji otwarcia w roku 1901 Teatru Wielkiego w Łodzi. Prace przyjmowano do 1 października roku 1902. Wyniki ogłoszono 12 lutego, przyznając pierwszą nagrodę „bezzębnemu” zdaniem Brzozowskiego dramaturwi Tadeusza Rittnera, drugą zaś – w wysokości po 300 rubli – trzem innym dziełom, wśród nich *Mocarzowi*¹. Premiera miała miejsce 19 maja 1903 r. w łódzkiej Victorii. Dwie kolejne inscenizacje wystawiono jeszcze w tym samym sezonie, ostatnią zaś w Zakopanem 14 sierpnia 1905 r.²

Brzozowski w nagrodzonym dramacie rozlicza się z najtrudniejszymi dotąd wydarzeniami w jego życiu. Po *Mocarzu* o świecie bieżącym myśleć będzie w perspektywie makrohistorycznej i heroicystycznej. Widzieć będzie w życiu społecznym gigantomachię formacji kulturowych, klas, warstw i kategorii społecznych, a nie środowisk, grup czy też osób poszczególnych. Piszę to, mając w pamięci, że jedyna opinia, jaką o postawie, decyzjach, twórczości autora owego dramatu – dramatu sceny i dramatu losu – daje się utrzymać

¹ Przedziwnym zrzędzeniem losu jeden z przesłuchiowanych w 1898 w związku ze sprawą Brzozowskiego zeznał, że ten „roztrwoniał 300 rs. pieniędzy publicznych”. Por. M. Sroka, *Legenda Brzozowskiego*, w: S. Brzozowski, *Listy*, opracował, przedmową, komentarzem i aneksami opatrzył M. Sroka, t. 1, 1900–1908, Kraków 1970, t. 1, s. 242.

² Informacje o genezie i losach dramatu czerpię z *Krótkiej historii „Mocarza”* Marii Prussak, znalazczyni i pierwszej edytorce dzieła. Por. „Dialog” 1976, nr 2 oraz S. Brzozowski, *Mocarz. Sztuka w trzech aktach*, Warszawa 2008.

w odniesieniu do całej biografii publicznej tego pisarza, powinna brzmieć tak: cokolwiek nie powiedzieć o motywach zamierzonych czy też o przesłankach światopoglądowych, widocznych w jego tekstach drukowanych bądź w wystąpieniach i reakcjach publicznych, przyjdzie niechybnie odwołać, jeśli zechce się uwzględnić jego wypowiedzi, zachowania, decyzje o rok albo o pół roku, o miesiąc, albo o tydzień, czasem choćby o dzień wcześniejsze albo późniejsze. Stopień interpretacyjnych komplikacji wzrośnie lawinowo, jeśli się do nich włączy burzliwą, na wszystkie strony skłóconą percepcję społeczną tej dramatycznej, poszarpanej biografii. Prosta uczciwość wobec przedmiotu badań nakazywałaby zatem interpretację dzieła Brzozowskiego opatrywać datami dziennymi, wskazującymi granice okresu, do którego w życiu pisarza mają się odnosić.

Jak wiadomo, na biografii tej zaważyły „trzy tragiczne fakty. Sprawa «Bratniaka», zeznania złożone w 1898 r. w Cytadeli Warszawskiej oraz oskarżenie z 1908 r. o współpracę z ochroną carską”³. Z dwoma pierwszymi konkursowy dramat wiąże się węzłem nierozzerwalnym nie tylko w tym sensie, że nie daje się od nich oderwać, ale i w tym, że kompleks biograficzny, jaki razem tworzą – uważam – w ogóle i już nigdy nie da się rozwikłać. A dodać trzeba, że *ex post* fenomenu *Mocarza* nie sposób także oddzielić od sprawy trzeciej.

W październiku 1897 Stanisław Brzozowski został przyjęty do zarządu organizacji studenckiej Bratnia Pomoc Uniwersytetu Warszawskiego. Z wiosną roku następnego, skutkiem kompromisu między studentami „narodowcami” i „międzynarodowcami”, wybrano go na prezesa. Powierzono mu obowiązek przesyłania do Paryża miesięcznych stypendiów dwóm kolegom relegowanym z uniwersytetu, podobnie jak on sam, za udział w manifestacjach patriotycznych w listopadzie 1897. Przyciśnięty nędzą Brzozowski przez kilka miesięcy kwoty te defraudował, przeznaczając je na leczenie ciężko chorego ojca. Kradzież wyszła na jaw. Sąd koleżeński nakazał sprawcy wycofanie się na trzy lata z życia publicznego⁴.

Po stu latach od śmierci pisarza „sprawa Brzozowskiego” nadal pozostaje drażliwym tabu historii literatury i szerzej, historii politycznej. Dość jej dotknąć, by natychmiast wybiły na powierzchnię agresywne antagonizmy polityczne. Winieniem zatem uprzedzić, że w uwagach niniejszych nie

³ M. Sroka, *Legendy Brzozowskiego*, w: S. Brzozowski, *Listy*, t. 1, s. 13. Odnosząc się do „sprawy Brzozowskiego”, opieram się głównie na materiale faktograficznym, opracowanym w monumentalnej edycji Sroki oraz na opiniach – współczesnych i sformułowanych po latach – ludzi bliżej z pisarzem zaznajomionych.

⁴ Współcześnie krążyła także opinia, że zakaz ów był karą wymierzoną za nazbyt wylewne zeznania więzienne.

zamierzam owego tabu rozbrajać, orzekając na własne ryzyko o winie lub niewinności Brzozowskiego. Nie pytam o wiadome przewiny pisarza, o ich faktyczność, ciężar, okoliczności towarzyszące lub usprawiedliwiające. Staram się natomiast odsłonić mechanizmy stygmatyzacji, obiegu w napiętym położeniu politycznym Królestwa Polskiego przełomu wieków. Staram się też zrozumieć i zinterpretować *Mocarza* jako próbę aktywnego oporu przed wykluczeniem społecznym.

Antoni Walczak, charyzmatyczny redaktor naczelny „Przyszłości”, „mocarz” woli i tłumów, stojący na progu wielkiej (galicyjskiej) kariery politycznej, padł ofiarą napaści ze strony konkurencyjnego „Ogniska Rodzinnego”. Ukazał się tam bowiem artykuł Kazimierza Mirskiego oskarżający go o to, że:

będąc oficjalistą w jednej z większych kopalni węgla, sprzeniewierzył około trzech tysięcy złotych i sprzeniewierzenie to starał się ukryć za pomocą fałszowania kwitów, dowodów, rewersów etc. [...] oskarżony został uznany przez sąd przysięgłych za winnego i skazany na sześć miesięcy więzienia [...]. Po odbyciu kary obiecujący ten młody człowiek wyjechał do Ameryki, skąd przed trzema laty zawitał do naszego miasta i dzisiaj stara się o uzyskanie mandatu posła do rady państwa, zapewne po to, aby potem rozpocząć na nowo tak niefortunne operacje finansowe⁵.

Dramat Brzozowskiego przedstawia Walczakowe zarządzanie kryzysem. Mocarz najpierw żarliwą przemową w obronie prawdy łagodzi wzburzenie tłumy, gromadzącego się przed siedzibą redakcji, następnie mistrzowską manipulacją psychologiczną nakłania syna Mirskiego, Jerzego – wpatrzonogo weń jak w obraz – aby ten podpisał odpowiedź na napaść w najbliższym numerze „Przyszłości”. Czyniąc to, Walczak dopuszcza w myślach, że afera skończy się samobójstwem jego młodego wielbiela (choć raczej spodziewa się zapaści na zdrowiu i wyeliminowania z rynku prasowego starego Mirskiego), a mimo to się nie cofa. Jerzy w sąsiednim pokoju istotnie truje się skutecznie. Sprowadzają Doktora, Komisarza Policji i Księdza. Walczak w rozmowie z młodym akolitą, pisującym w „Przyszłości”, pyta: „A jeżeli ci powiem, że to wszystko było prawdą? Cóż ty na to? Ha, ha!”⁶. Dla niego samego jednak „to” wkrótce okazuje się zbyt trudne. Popada w desperację, „wreszcie wali się z głuchym łoskotem do nóg Księdza, chwyta skraj sutanny i całuje”⁷.

⁵ S. Brzozowski, *Mocarz*, s. 16.

⁶ Tamże, s. 70.

⁷ Tamże, s. 78.

Oczywiste zbieżności biografii i dzieła, przecięcia planów *Dichtung und Wahrheit*, cały ten puszczony w ruch przez samego autora wir kontekstów, aluzji i deziluzji wokół *Mocarza* zaiste może przyprawić o zawrót głowy.

Dwa dotkliwe, oszałamiające detale. Redaktor *Przyszłości* w odpowiedzi na rewelacje ujawnione przez Kazimierza Mirskiego wyjaśnia swoim czytelnikom, że zarzucający mu defraudację pomylili go z kim innym, mianowicie z jego stryjecznym bratem, Antonim Joachimem, „podczas gdy ja jestem Antoni Karol, o czym redakcja «Ogniska» zapewne nie wiedziała”⁸.

Nie umiem sobie wyobrazić czytelniejszego gestu personalnej identyfikacji autora z bohaterem, zważywszy, że pośród zamieci plotek nieustająco krążących wokół osoby Brzozowskiego najczęściej bodaj wracała ta, wedle której:

zmienił imię z Leopolda [figurującego w paszporcie i dokumentach oficjalnych – M.P.] na Stanisława w celu zatarcia „błędów młodości” czy też zdyskontowania dorobku imiennika, poety Koraba-Brzozowskiego⁹.

Marta Piwińska komentuje:

do spraw ważnych zawsze musi się dopłatać jakaś bzdura i tu się też dopłatała: Brzozowski miał na pierwsze imię Leopold, imienia tego nie używał, co spowodowało różne zamieszania wyjaśnione w materiałach zgromadzonych przez Srokę. Otóż bohater *Mocarza* „też” zmienił imię, żeby ukryć, iż kiedyś sprzeniewierzył pieniądze¹⁰.

⁸ Tamże, s. 26. Dobór imion nie wydaje się przypadkowy. Brat Stanisława Brzozowskiego dramaturga nosił imiona Feliks, Karol, Joachim. W latach 1900–1903 na zesłaniu w Baku, od 1906 mieszkał i pracował w Warszawie.

⁹ Por. M. Sroka, *Legendy Brzozowskiego*, s. XXIX. Na miesiąc przed łódzką premierą *Mocarza*, w kwietniu roku 1903, Brzozowski w liście do Jana W. Dawida pisał: „z tą sprawą Stanisław-Leopold trzeba raz skończyć” (tamże, t. 1, s. 32). Na dowód rzeczywistej i trwałej dezorientacji co do tożsamości osoby znanej jako „Stanisław Brzozowski” Sroka przytacza fragment artykułu z „Głosu Narodu”, rocznika 1933: oskarżenia o agenturalność „odnosiły się z pewnością nie do myśliciela polskiego Stanisława Brzozowskiego, ale denuncjanta z roku 1899 Leopolda Leona Stanisława Brzozowskiego. [...] młodzież narodowa, demaskując tego denuncjanta i szpiega, od samego początku zwracała na to uwagę, że pan ten nie ma nic wspólnego ze znanym pisarzem polskim Stanisławem Brzozowskim, pod którego imię się podszywa” (tamże, s. 38). *Notabene* rozrzucona 15 listopada 1906 r. w hallu Politechniki Lwowskiej broszura, która rozpętała burzę wokół nagannych kontaktów pisarza z Ochraną, nosiła tytuł *Materiały śledztwa żandarmskiego z roku 1898 w sprawie Towarzystwa Oświaty Ludowej. I. Zeznania Leopolda Stanisława Leona (3 imion) Brzozowskiego*, Lwów 1906. Nawiasowe wtrącenie miało najwidoczniej oddalić wszelkie wątpliwości, o kogo chodzi. Stanisławów Brzozowskich, zaznacza Sroka, i współcześnie zdarza się mylić polskim wydawnictwom słownikowym i encyklopedycznym.

¹⁰ M. Piwińska, *Brzozowski młody i młodopolski*, Dialog 1976, nr 2. Cytuję za przedrukiem w S. Brzozowski, *Mocarz*, s. 89.

Na cudzysłów wokół słowa „też” w powyższej opinii nie ma zgody. Ani w porządku biografii, ani w porządku dzieła – w tym i *Mocarza* – zamieszanie wokół autentyczności imienia, rzecz można symboliczny wyraz rozterki co do rzeczywistej tożsamości człowieka występującego publicznie, w mowie i w piśmie, jako „Stanisław Brzozowski”, w żadnym razie „bzdurą” nie było. Każąc swemu bohaterowi dopuścić się imiennej manipulacji Brzozowski ostentacyjnie wstępuje w samo oko cyklonu. Widzom i czytelnikom powiada: oto ja, Leopold Brzozowski, ale tak jak publiczność czytująca „Przyszłość” nigdy już nie będzie pewna, czy Antoni Joachim jest *alter ego* Antoniego Karola, czy też nim samym, tak wy nigdy już nie rozstrzygniecie, czy „Stanisław”, którego znacie, to „Leopold”, którego nie poznacie. A pamiętajmy, że poinformowanych zbieżność przeniewiercza losów Antoniego i Leopolda musiała prowadzić do odczytywania w dramacie ostentacyjnego stwierdzenia: „Tak. Jak on kradłem”.

Co do jednego jeszcze z lekturą Piwińskiej trudno się zgodzić – i na tym polega drugi z zapowiedzianych detali dotkliwych. Zdaniem autorki:

Walczak oskarżenie przeciwnika „rozwiewa jak puch”, jak przystało na mocnego człowieka. Zwycięża jednak za mocno, bo po trupach i wstrząśnięty tym przeżyciem przyznaje się towarzyszom politycznym, że oskarżono go słusznie, bo pieniądze wtedy wziął¹¹.

Piwińska uprawomocnia wersję zaprezentowaną w dramacie przez Antoniego na użytek Ogińskiego i Góreckiego, oddanych mu „towarzyszy politycznych”. Natomiast w planie całego dramatu scena wyznania prawdy okazuje się jedynie kolejnym, odcinkowym posunięciem w grze o ratowanie wizerunku; tym razem poprzez przywrócenie mu więzi z własną tożsamością psycho-fizyczną, bezpośrednio daną otoczeniu. W rzeczywistości – „w rzeczywistości” – Antoni dla zachowania twarzy czuje się zmuszony przyznać się do winy i odegrać dramat skruchy, a wręcz nawrócenia, gdyż na scenie wypadków pojawiła się Hilda, niegdyś przezeń uwiedziona i świadoma autentycznego biegu zdarzeń w przeszłości. Wtrącić trzeba, że Antoni swym urokiem osobistym notorycznie uwodzi, kogo spotka, bez względu na płeć, po czym się oddala, zostawiając swój „zasiew”, który następnie „wzrasta” i plonuje w duszy ofiary¹².

¹¹ Tamże, s. 89.

¹² Por. S. Brzozowski, *Mocarz*, s. 44.

Hilda jako Klara Ferzen¹³ [!] przypomina mu: „Tam w Ameryce i przedtem tu rządził pan wszechwładnie duszą Klary”¹⁴. Antoni z miejsca orientuje się w sytuacji: „Posiada pani moją tajemnicę. Jaki użytek zamierza pani z niej zrobić?”¹⁵ A Hilda...? Hilda wprawdzie nie zamierza go szantażować, nie chce od niego świadczeń pieniężnych ani miłosnych. Chce więcej. Chce jego duszy, a dokładniej: chce jego nadczłowieczeństwa (bo Brzozowski w *Mocarzu* nietzschenizuje ostro). Antoni i z nią podejmuje grę wedle jej życzeń a swego celu. Jest gotów *stante pede* „zajrzeć w głąb siebie samego”, a tam, proszę bardzo, odnaleźć i przetestować swojego wewnętrznego człowieka w paru wersjach, włącznie z tą poza dobrem i złem. Tak też dramat Brzozowskiego się kończy, w samym środku nierozstrzygniętej gry o duszę, czy też ujmując rzecz w języku bardziej przyziemnym: o tożsamość Antoniego Walczaka.

Wszystko to bardzo piękne i poprawnie obrobione literacko, tknięte też jak należy dostojewszczyzną z jej fascynacją grzechem jako miarą człowieczeństwa. Tylko... po co? Po co Brzozowskiemu Nad-Walczak? Odpowiedzi można podać cały katalog. Wymieniam pierwsze z brzegu. Brzozowski napisał *Mocarza* w imię szczerości i odwagi daleko wykraczających nie tylko już poza ogólnie uznawane normy przyzwoitości, ale i poza warunki konieczne dla jakiegokolwiek funkcjonowania w życiu publicznym. Albo: Brzozowski w *Mocarzu* dokonuje samospalenia, by udowodnić, że jest godny zmartwychpowstania. Albo: Brzozowskiego w *Mocarzu* poniosła pycha; nie zdawał sobie sprawy, do czego się posuwa. Albo: Brzozowski w *Mocarzu* dowodzi, że w czasach zapłutych i złych zło, a nie dobro otwiera szansę człowieczeństwa – jeśli zostanie uświadomione i zwizualizowane. Albo wreszcie: jeśli Brzozowski w *Mocarzu* zdobywa się na publiczne wyznanie: „tak, ukradłem”, to tym samym poświadcza, że jego defraudacja prostą defraudacją nie była, że miała jeszcze jakieś inne, głęboko ludzkie bądź jeszcze głębiej nieludzkie przesłanki. Itd., itp.

Wszystkie te wersje, niestety, sprowadzają się do jednej: ukradłem, ale nie kradłem. Lub też: ja ukradłem, ale nie ja kradłem. Wraca więc pytanie: po cóż Brzozowskiemu Nad-Walczak? Mówiąc dokładniej: jakiemu zamysłowi autorskiemu posłużyć miał *Mocarz*, ta literacka mistyfikacja mistyfikacji, dra-

¹³ Hilda: „A nazwisko? Miły Boże! Żeby też człowiek nie mógł sobie wybrać do woli tych lub innych zgłosek, które go oznaczają”. Tamże, s. 42. Dodam, że labilność nazwisk – więc i tożsamości – była czymś naturalnym w kulturze konspiracyjnej, kwitnącej w Królestwie w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 43.

mat przez Stanisława Brzozowskiego pomyślany tak, by można sądzić, że napisał go jego wróg serdeczny, ktoś nierozpoznany, a podszywający się pod nazwisko „Stanisław Brzozowski” po to jedynie, by go już powszechnie bojkotowanego ostatecznie i publicznie skompromitować?¹⁶

Stanisław Brzozowski został aresztowany 21 września 1898 pod zarzutem udziału w nielegalnym Towarzystwie Oświaty Ludowej, dla którego Bratniak miał być tylko przykrywką (TOL z kolei było w znacznej mierze emanacją wyraźnie już politycznie zorientowanej, głębiej zakonspirowanej organizacji studenckiej „Koło”)¹⁷. Po miesiącu przesłuchań w X Pawilonie Cytadeli Warszawskiej aresztanta zwolniono. Feliksowi Karolowi Joachimowi Brzozowskiemu, jak pamiętamy, wkrótce miało się powieść gorzej: w roku 1900 trafił na zesłanie.

Wyrok sądu koleżeńskiego zapadł w pierwszych dniach października. Termin nakazanego przez ów sąd wykluczenia z życia publicznego pokrywa się z terminem nadsyłania prac na konkurs dramaturgiczny im. Henryka Sienkiewicza: 1 października roku 1902. Co w czasie tym działo się „w sprawie Brzozowskiego” możemy sobie stosunkowo łatwo wyobrazić.

Z broszury znalezionej 15 listopada 1906 r. w westybulu Politechniki Lwowskiej można było wyczytać, że śledztwo w sprawie TOL doprowadziło do zatrzymania przez żandarmerię w Warszawie i na prowincji 48 osób¹⁸.

¹⁶ Rozwijam argument Marty Piwińskiej: „Wygląda to niemal tak, jak gdyby ezopową sztukę o Brzozowskim napisał jego osobisty wróg” (M. Piwińska, *Brzozowski młody*, s. 86).

¹⁷ „Dziesięć rubli, które przeze mnie rodzinie Brzozowskiego posłała konspiracyjna instytucja [...] – to była cała pomoc, jaką społeczeństwo polskie, kamieniujące Brzozowskiego w kilka lat później bez litości, dało przyszlęmu autorowi Legendy Młodej Polski w krytycznej chwili jego życia. Później nieco pieniędzy ofiarowała okradziona przezeń z nędzy *Pomoc Bratnia*”. J. Grabiec-Dąbrowski, *Czerwona Warszawa przed ćwierćwiekiem. Moje wspomnienia*, Poznań 1925, s. 33.

¹⁸ „Praca oświatowa w Królestwie Polskim i na Litwie prowadzona była od dawna przez Towarzystwo Oświaty Ludowej. W pierwszym szeregu pracowników tego Towarzystwa (rzecz prosta tajnego i z góry narażonego na najsurowsze prześladowania rządu rosyjskiego) stawała zawsze młodzież uniwersytecka warszawska. [...] Niestety przypadek i nieostrożność odsłoniły część tajemnicy Towarzystwa i omal nie spowodowały całkowitego zastoju pracy oświatowej. W roku 1899 we wrześniu aresztowano w Warszawie i na prowincji 48 osób [...]. Rozwinięte zostało, na podstawie najszczegółowszych indagacji uwięzionych osób, obszerne śledztwo”. [b.a.], *Materiały śledztwa żandarmskiego z roku 1898 w sprawie Towarzystwa Oświaty Ludowej*, Lwów 1906, s. 3 nlb. Por. też J. Grabiec-Dąbrowski, *Czerwona Warszawa...*, s. 29. Także – uwagi o prewencyjnych, a następnie represyjnych aresztowaniach w związku z manifestacją pierwszomajową w Warszawie w 1898 r.: „Ochrańca też i policja, jako środek zapobiegawczy w końcu kwietnia stale już wypełniały wszystkie areszty i więzienia warszawskie osobistościami, kiedy bądź zamieszany w ruch, a zwłaszcza w manifestacjach majowych. Po kilku latach takich podejrzanych liczono na tysiące” (s. 114).

Wydawcy podawali, jakoby przedstawiane dalej „zeznania p. Leopolda Stanisława Leona (trzech imion) Brzozowskiego” były „najbardziej wyczerpujące i najlepiej odsłoniły wewnętrzną organizację życia młodzieży uniwersyteckiej i gimnazjalnej, [...] wreszcie przyłożyły się znacznie do oświecenia rządu o działalności Towarzystwa Oświaty Ludowej”¹⁹.

Życzliwy Brzozowskiemu Józef Grabiec-Dąbrowski we wspomnieniach wydanych po ćwierćwieczu stwierdza, że wśród ludzi PPS-u już od roku 1900 krążyły pogłoski o estymie, jaką się cieszył w ochronie. Nie przywiązywano do tych wiadomości przesadnej wagi dopóty, dopóki w doniesieniach policyjnych nie zaczęły „zjawiać się wybornie opracowane referaty o prądach umysłowych w społeczeństwie polskim, o ideologii poszczególnych grup, bez żadnych zresztą denuncjacji osobistych”²⁰.

Sam Brzozowski tak odnotowuje próby objęcia go bojkotem wydawniczym:

Niezwłocznie po pierwszych moich artykułach nieznanymi mi obrońcy etyki zwrócili się do redakcji pism, w których pracowałem [...], wreszcie do księgarni Arcta, który był naówczas jedynym moim nakładcą. Wszędzie radzono zerwanie stosunków z tak dwuznaczną, jak ja, osobistością²¹.

Że Stanisław Brzozowski złożył w śledztwie z roku 1898 kompromitujące go zeznania, nie ulega wątpliwości. Sprzeczność zdań dotyczy następstw: zakresu szkód wyrządzonych oraz ewentualnej współpracy z żandarmerią w okresie późniejszym. Otóż cały mój wywód prowadzony w rzeczy niniejszej zmierza do konkluzji, iż pytania o szkody i agenturę, dla oceny moralnej postawy pisarza zasadnicze, z punktu widzenia publicznego teatru idei, rozgrywającego się wokół osoby i losu Stanisława Brzozowskiego, są mniej ważne aniżeli inna kwestia, dla współczesnych oczywista, natomiast w badaniach późniejszych z rzadka tylko podejmowana.

Tak o niej pisał Henryk Drzewiecki, w roku 1927 urzędnik Ochrony Michał Jefimowicz Bakaj:

¹⁹ *Materiały śledztwa żandarmskiego z roku 1898*, s. 3. Brzozowski w *Liście protestacyjnym* z 15 listopada 1906: „Nie twierdę, aby zachowanie się moje podczas śledztwa wytrzymało krytykę, stwierdzam tylko, że najpoważniej zeznania moje zaszkodziły studentowi U.[lanowskiemu]”, który spotkany po uwolnieniu nie żywił do niego urazy. Oceny w tej sprawie formułowane zwłaszcza w kręgach endecji były oczywiście radykalnie odmienne. Cytat za S. Brzozowski, *Listy*, t. 1, s. 238.

²⁰ J. Grabiec-Dąbrowski, *Czerwona Warszawa*, s. 31. Argumentację Grabca podważa Mieczysław Sroka, por. S. Brzozowski, *Listy*, t. 2, s. 802–803.

²¹ S. Brzozowski, *List otwarty*, „Naprzód” 1906, nr 319. Cytuję za Mieczysławem Sroką. Por. S. Brzozowski, *Listy*, s. 238–239.

wystąpił z nazwiskiem Brzozowskiego, przypuszczając (a w zasadzie przypuszczenie takie było zawsze aktualne przez analogię do wielu innych przypadków), że człowiek, który raz (w r. 1898) już był w łapach ochrony i złożył wyczerpujące zeznania, będzie i nadal przez ochronę szantażowany²².

Stanisław Brzozowski padł ofiarą prostej, acz śmiercionośnej techniki operacyjnej rutynowo stosowanej przez żandarmerię rosyjską. Jeśli chciało się rozbić jakieś zakonspirowane koło patriotyczne czy środowisko partyjne, należało pod byle pretekstem zamknąć tylu sprzysiężonych, ilu się dało – a następnie jednego lub kilku wypuścić²³. Dodatkową gwarancją skuteczności tej sztuczki dawało zaszantażowanie delikwenta uwalnianego groźbą ogłoszenia jego karygodnych zeznań. Pamiętajmy też, że tylko nieliczni aresztanci poddawani dotkliwej presji fizycznej i psychicznej byli wówczas w stanie powstrzymać się od zeznań obciążających kolegów. Mieczysław Sroka, najbardziej dotąd kompetentny znawca sprawy Brzozowskiego, jest przekonany, że wobec początkującego literata szantażu rzeczywiście użyto, wikłając go w latach 1898–1901 w składanie doniesień o „Kole”²⁴.

Właściwie jednak ani szantaż taki, ani podjęcie przez szczęśliwca rzeczywistej pracy agenturalnej nie były konieczne. Wypuszczony, a z nim wszyscy jego znajomi i tak byli skazani na głęboko uzasadnioną nieufność całego otoczenia. Nigdy już przecież nie miało się pewności, co powiedział w turmie, bez względu na to, co teraz mówi, że tam i tamtym powiedział, i co naprawdę mówi, kiedy właściwie o czymkolwiek mówi obecnie, na wolności. Przede wszystkim zaś nie wiedziało się, kto za nim chodzi, i czy on, kiedy chodzi, nie za kimś chodzi. A bywa, że zmuszony prostymi sposobami i do Ochrony chodzi²⁵. Skończyć się musiało co najmniej śmiercią cywilną wypuszczonego – w najlepszym razie emigracją tam, gdzie będzie mógł zacząć

²² H. Drzewiecki, *Przyczynek do sprawy Brzozowskiego. Nieznana broszura Bakaja*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 41; przytaczam za S. Brzozowski, *Listy*, t. 2, s. 736–737.

²³ Czesław Miłosz: „Brzozowski padł ofiarą *espionitis*, nawiedzającej partii socjalistycznej po roku 1905. Oskarżony o współpracę z Ochroną, umarł pohańbiony. Nikt z jego wrogów nie potrafił udowodnić jego winy, ale wszelkie oskarżenia o współpracę z tajną policją mają to do siebie, że nie da się ich też nigdy definitywnie obalić [...]. Każdy zresztą, kogo jakiś czas Ochrona trzymała w swoich rękach, mógł być podejrzewany. [...] Że był szantażowany przez Ochronę po wyjściu z więzienia, jest tylko domysłem”. C. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów*, Warszawa 1982, s. 45, 121, 140.

²⁴ Por. S. Brzozowski, *Listy*, t. 2, s. 803–804.

²⁵ Wypuszczając Brzozowskiego z więzienia, nie zwrócono mu paszportu, zmuszając go w następstwie – zeznawał w roku 1909 przed sądem obywatelskim – do trzykrotnych wizyt na policji. Por. M. Sroka, *Listy*, t. 2, s. 646. Grabiec w przywołanym wyżej fragmencie podawał: „w r. 1900 do organizacji partyjnej P. P. S. doszło, że Brzoz. często bywa w Ochronie, że przyjmowany jest zaraz po przybyciu”. J. Grabiec-Dąbrowski, *Czerwona Warszawa*, s. 31.

życie od nowa i ludzi się, że nikt go nigdy nie rozpozna. Skończyć się musiało także rozpadem sieci konspiracyjnej, do której należał, oraz najzupełniej codziennego i jawnego środowiska społecznego (w tym i rodziny), w którym dotąd funkcjonował. Łańcuch zdarzeń był nierozzerwalny. Sekwencja raz uruchomiona nie dawała się już zatrzymać, nim dobiegła do końca.

W naszej tradycji wysłowienia mamy dramat, który proces ten wyczerpująco i przenikliwie pokazuje na scenie. Powstał w Krakowie w tym samym roku 1898, w którym rozpętała się pierwsza sprawa Brzozowskiego. Widzieć w nim można wręcz pewne cechy reportażu scenicznego, skoro współcześnie w postaciach rosyjskich żandarmów rozpoznawano ich warszawskie pierwowzory. Powszechnie uznawano, że prototypem „pułkownika Kornioffo, urzędnika do szczególnych poruczeń”, prowadzącego w dramacie dochodzenie z bezwzględną skutecznością, a przy tym na swój sposób uczciwego, gdyż przejętego *ethosem* służby i lojalnego wobec przepisów prawa – był szef żandarmerii, generał Andriej Nikołajewicz Margrafski, w dawnych latach bliiski ponoć znajomy Gabrieli Zapolskiej. „Margrafski rozumiał dobrze polskich rewolucjonistów, wysyłał ich jednak bez żadnego skrupułu na szubienice dla pożytku państwowości rosyjskiej” – pisał Jan Cynarski-Krzyształowski w opowieści o śmiertelnym zamachu przeprowadzonym przez „bojowców” PPS 2 sierpnia 1906 roku w Otwocku²⁶.

Premierę dramat miał już 5 marca 1898 roku w krakowskim Teatrze Miejskim, w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego, z Ludwikiem Solskim, Wandą Siemaszko i Gabrielą Zapolską w obsadzie. Pierwsza pełna publikacja, w wydawnictwie „Krytyki”, jest datowana na rok 1899. Autor: Józef Maskoff. Tytuł: *Tamten*. Spektakl odniósł sukces porównywany z *Weselem* Wyspiańskiego. W ciągu pierwszego roku wystawiano dramat 41 razy dla 23 400 widzów²⁷. Wtedy na spektakle *Tamtego* zjeżdżano się z trzech zaborów. Dziś tej ramoty nikt już ani nie pamięta, ani nie wystawia. Tymczasem jest to jedno z największych i najmądrzejszych dzieł naszej modernistycznej literatury dramatycznej. I jeszcze: lektura obowiązkowa dla zainteresowanych biografią Stanisława Brzozowskiego.

Margrafski znał doskonale społeczeństwo polskie i mówił językiem polskim jak własnym. Tę właściwość przypisywano [...] między innymi bliskiej znajomości ze znaną powieściopisarką Gabrielą Zapolską. Tej znajomości Margrafski zawdzięczał możliwość zapoznania się z duszą polską, co dla niego, jako dla żandarma, miało znaczenie pierwszorzędne. [...] Zapolska znów zawdzięczała znajomości z generałem temat do znanej sensacyjnej sztuki *Tamten* [...]. Z roz-

²⁶ J. Krzesławski, *Zabójstwo szefa żandarmów gen. A. Margrafskiego w Otwocku*, Warszawa [1927], s. 12.

²⁷ Dane czerpię z książki Jadwigi Czachowskiej *Gabriela Zapolska*, Kraków 1966; por. s. 193.

mów z Margrafskim dowiedziała się Zapolska o wielu ciekawych sprawach, o zawikłanych śledztwach, o denuncjacjach [...]. Słyszałem, że w czasach, gdy Margrafski był jeszcze rotmistrzem żandarmskim, a ona osobą młodą, udawało jej się nieraz ratować młodych studentów, prowadzących pracę nielegalną²⁸.

Nikomiu innemu jak Margrafskiemu właśnie przypisuje Mieczysław Sroka wciągnięcie Brzozowskiego w sidła Ochrony:

W Warszawie wśród [...] *speców* od szantażu psychologicznego wybijał się w tym czasie pułkownik Andriej Nikołajewicz Margrafski. Ów żandarm-literat pracował metodami niemal naukowymi. Sprowadzał i studiował systematycznie całą polską produkcję wydawniczą z trzech zaborów, co pozwoliło mu najlepiej ze wszystkich żandarmów rosyjskich orientować się w stosunkach polskich. *Miał między Polakami mnóstwo znajomych*. Na agentów wybierał ludzi inteligentnych, nawet zawodowych pisarzy²⁹.

Stanisław Brzozowski, pisząc *Mocarza*, posunął się bardzo daleko. Dalej przecież posunąć się nie mógł, jeśli myślał o inscenizacji w teatrach Królestwa i o wygranej w oficjalnym konkursie. Dlatego, puszczając *Mocarza* w świat, zaaranżował na granicy prawdy i fikcji osobliwe wydarzenie publiczne. Dramat odczytywany w wewnętrznym kręgu ludzi zorientowanych w sprawie, czy też zwyczajnie: odczytany poprawnie, to znaczy z należyłą orientacją w bieżących kontekstach politycznych, okazywał się – sądzić można – czymś w rodzaju paraboli sytuacyjnej. Jego akcja ujawniana na scenie opowiadała o fiasku czy też zagrożeniu fiaskiem kariery defraudanta i manipulatora. Wszelako prawdziwym, boleśnie praktycznym kłopotem Stanisława Brzozowskiego po aresztowaniu go i wypuszczeniu po czterech tygodniach na wolność w roku 1898 nie było wcale przywłaszczenie cudzych pieniędzy. Do kradzieży przed sądem koleżeńskim się przyznał i lojalnie poddał się wymierzonej mu karze. Problemem Brzozowskiego było to, co spotkało „Tamtego”, zatrzymanego a następnie uwolnionego przez ochronę Kazimierza Wielhorskiego – i tego dotyczy niejawną akcją *Mocarza*, jedynie pseudonimowana przez sceniczny bieg zdarzeń.

A skoro tak, to wpisane w głęboką strukturę dramatu oraz rzeczywistego położenia dramaturga nierozstrzygalne aporie: „kradłem, ale nie ukradłem”, „ja kradłem, ale nie ja ukradłem” – należy czytać najpierw: „zawiniłem, ale nie zawiniłem”, potem zaś: „zdradziłem, ale nie zdradziłem”.

Lektura pomyślana w ten sposób nadal nie przynosi ostatecznej odpowiedzi na pytanie: „po co Brzozowskiemu Nad-Walczak?” Pozwala jednak, mam nadzieję, bliżej rozważyć także inne – nadal sprzeczne! – moty-

²⁸ J. Krzesławski, *Zabójstwo*, s. 10–11.

²⁹ S. Brzozowski, *Listy*, t. 2, s. 798. Por. też także komentarz Sroki ze stron 799–804.

wacje autorskie, stojące za tym dramatem. W pytaniu: „po co Walczak?“, pozwala na przykład ujrzyć pytanie: „a cóż ma począć człowiek schwytyany na sztuczkę żandarmską, jeśli mu nie w smak śmierć cywilna?“. Czyż jedynym wyjściem nie jest ponad wszelką wytrzymałość szczerze, choćby i ostatecznie autodestrukcyjne, a przy tym uprzedzające jakąkolwiek cudzą próbę demaskacji, przedstawienie owej piekielnej matni?³⁰ Ale też nigdy już nie będziemy mieli pewności, czy farmakon Brzozowskiego i nam, czytelnikom-świadkom losu pisarza, i jemu samemu nie został zaaplikowany w dawce nadmiernej. Bo przecież nie da się zaprzeczyć i takiemu odczytaniu treści nieujawnionej *Mocarza*, które ostateczną konkluzję dramatu sprowadza do pytania: „zdradziłem albo nie zdradziłem, donosiłem albo nie donosiłem – i co za różnica? Karty są w grze“. Albo nawet: „uważajcie, bo nie wiecie, czy karty nadal nie są w grze“. Ani takiemu, które widziałoby w *Mocarzu* intencję pokrewną jednej ze znanych dziś technik zarządzania kryzysem: rzeczywisty przebieg zdarzeń chowamy głęboko, do me-

³⁰ Aby nie komplikować wywodu, pomijam kłębówisko niepojętych ambiwalencji – także moralnych – wiążące Stanisława Brzozowskiego jako laureata konkursu im. Henryka Sienkiewicza z patronem tegoż. Nagrodzony dramat zdradza niemało wspólnego z wystawioną we Lwowie w 1879 roku sztuką młodego Sienkiewicza *Na jedną kartę* (co *nota bene* odnotowano w sprawozdaniu komisji konkursowej, por. „Kurier Warszawski” 1903, nr 112, s. 2). Tam również chodzi o warunki brzegowe powodzenia w karierze publicznej. Protagonista tragedii z ramienia demokratów kandyduje do galicyjskiego sejmu krajowego, a jego udział w kampanii sprowadza się do cynicznego wypełniania scenariusza przygotowanego przez specjalistę; menadżera, impresaria czy też doradcę od *public relations*. *Na jedną kartę* drukowano w Warszawie z pozwoleniem rosyjskiej cenzury, datowanym na 7 marca 1901. Konkurs dramatyczny rozpisano dla uczczenia otwarcia Teatru Wielkiego w Łodzi w tym samym roku 1901. Listę nagród ogłoszono w lutym 1903. Warszawski „Głos” 7 marca 1903 opublikował *I smutek tego wszystkiego...*, artykuł Brzozowskiego dający gniewny początek kampanii antysienkiewiczowskiej na łamach pisma. „Obiektywnie rzecz biorąc, felieton *I smutek tego wszystkiego...* nie był napaścią na Sienkiewicza. («Nie dokonywano żadnej napaści – słusznie zrekapitułuje Brzozowski treść owego historycznego felietonu miesiąc później – ja tylko, niżej podpisany, zaprotestowałem przeciwko w wysokim stopniu lekkomyślnemu odezwaniu się w sprawie powyższej Henryka Sienkiewicza, zwróciłem uwagę, że pisarzowi takiej jak on miary nie wolno rzucać na wiatr wieloznacznych odpowiedzi na wieloznaczne nieokreślone pytania», *Czas mówić!* «Głos» 1903, nr 15, s. 230). M. Stroka, *Legenda Brzozowskiego*, w: S. Brzozowski, *Listy*, t. 1, s. 20. Zdziwiający to popis niezależności autorskiej. Podobnie rzecz widzi Elżbieta Dąbrowicz, która zwróciła moją uwagę na zagadkę *Mocarza*: „Biorąc pod uwagę okoliczność, że Brzozowski napisał swój dramat na konkurs im. Sienkiewicza, w którego komisji zasiadał sam Sienkiewicz, po części też fundator nagrody, dalej to, że *Mocarz* wykazywał daleko idące podobieństwa z dramatem Sienkiewicza *Na jedną kartę*, to wreszcie, że w tym samym nieomal czasie, kiedy Brzozowski został przez komisję konkursową wyróżniony, zwrócił się z gwałtownym atakiem przeciwko Sienkiewiczowi w „Głosie”, nie sposób wprost wyobrazić sobie interpretacji, która by przekonywająco wyjaśniała zamierzenie Brzozowskiego”. E. Dąbrowicz, „*Mroczna indywidualność*”. *Brzozowski i modernistyczna lektura Krasińskiego*, w: *Konstelacje Brzozowskiego*, red. U. Kowalcuk, A. Mencwel, E. Paczoska, P. Rodak, Warszawa 2012, s. 52–53.

diów dajemy wersję idylliczną, w którą nikt zorientowany i tak nie uwierzy, a równocześnie dostępne świadectwa i dowody gmatwamy tak, by już nigdy nie dało się ich jednoznacznie odczytać.

Ile by takich niepokojących pytań nie stawiać, trzeba zarazem pamiętać, że w pewnym istotnym sensie *Mocarz* przyniósł autorowi zwycięstwo. Postawiony w sytuacji bez wyjścia na kilka lat przynajmniej zdołał się z niej wyrwać. Nie przystał na śmierć cywilną, zachował inicjatywę, wrócił do aktywnego udziału w życiu publicznym. Dość jednak uważniej przeczytać nagrodzony dramat o redaktorze Walczaku, aby pomyśleć, jak niewyobrażalnie wysoką cenę sukcesu ryzykował.

A mogło łatwo skończyć się inaczej.

Dnie całe trwonisz bez ruchu, bez zajęcia... Wyglądasz jak chory w szpitalu, którego nic nie nęci, nic nie ciągnie, któremu wszystko zbrzydło, nadzieja porzuciła, wspomnienia żalem i wstydem parzą. Siedzi, w żółtą ścianę patrzy i czeka³¹.

The Mighty Man...?

Summary

Stanisław Brzozowski sent his *Mocarz* to the Henryk Sienkiewicz drama contest, organised on the occasion of the opening in 1901 of the Teatr Wielki [The Grand Theater] in Lodz. His drama, awarded third prize, deals with the most difficult events in his life: the embezzlement of monetary contributions collected by the student members of Bratniak, reprehensible testimonies given in 1898 in the Warsaw Citadel, and accusations of collaboration and intelligence with the Tsarist Okhrana. A hundred years after the writer's death, "the Brzozowski case" remains a sensitive question in the history of literature. I do not intend to defuse this taboo, stating at my own risk Brzozowski's guilt or innocence. I attempt, instead, to reveal the mechanisms of stigmatization current in the tense political situation of the Kingdom of Poland at the break of centuries, and to understand and interpret the *Mocarz* as an attempt at actively resisting social exclusion that deprives one of one's means of life.

³¹ Tak w odcinku niedokończonej powieści *Wiry* z 27. numeru „Głosu” z roku 1904 Marta reaguje na tyradę jej brata Witolda przeciw powszechnej uległości wobec szablonów i frazesów: „To wszystko jest liche komedianstwo... Nieustannie wmawianie w siebie... Udajecie wciąż jedno przed drugim, gracie role...”. Na co Marta: „dość jest spojrzeć na ciebie, aby na dzień cały stracić odwagę, ta twoja beczynność, wiecznie nieruchoma, gnijąca... Ten twój żółtkły woskowy bezwład...” W ostatnim zachowanym odcinku pogrążony w ciężkiej depresji ojciec obojga dzieli się swoją dewizą z przypadkowym rozmówcą: „Wszystko, co jest, jest nudnym szaleństwem”. „Głos” 1905, nr 29.

Agnieszka Kałowska
Uniwersytet Łódzki

„Ani śladu tropikalnego uroku”. Poglądy etyczne Witkacego w tekstach z podróży w 1914 r.¹

Podróż na Daleki Wschód, odbywająca się zarazem w czasie, przestrzeni i hierarchii społecznej², stała się, w 1914 r., udziałem Stanisława Ignacego Witkiewicza. Nie mogła być, czego dowodzą teoretycy postkolonializmu, epistemologicznie i aksjologicznie niewinna – mówimy wszak o wyprawie białego, pochodzącego ze społecznej elity mężczyzny na Wschód. Celem artykułu jest lektura niefikcyjnych tekstów Stanisława Ignacego Witkiewicza powstałych w trakcie lub niedługo po zakończeniu wspomnianej podróży w perspektywie badań postkolonialnych³.

¹ Artykuł stanowi skróconą wersję rozdziału rozprawy doktorskiej poświęconej etyce Witkacego, przygotowywanej w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI w. Uniwersytetu Łódzkiego.

² Por. C. Levi-Strauss, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, wstępem opatrzył L. Stomma, posłowie J. Kuroń, A. Friszke, Łódź 1992, s. 77.

³ D. Skórczewski w następujący sposób definiuje zadania krytyki postkolonialnej: „[Krytyka postkolonialna – dop. A.K.] dąży do uchwycenia artystycznych odwzorowań mechanizmu władzy obecnego w dyskursie imperium, rekonstrukcji wizerunku «Innego» w tymże dyskursie, a także do rozpoznania i interpretacji strategii, za pomocą których pisarze i poeci byłych kolonii demontują ów mityczny obraz narzucony im przez narracje metropolii”. D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1/2, s. 100–101. Zob. również *Postkolonializm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, także monograficzne numery czasopism: „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, „Czas Kultury” 2002, nr 2; A. Cichoń, *W kręgu zagadnień literatury kolonialnej – „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*, „Er(r)go” 2008, nr 4; H. Gosk, *Polskie opowieści w dyskurs postkolonialny ujęte*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Warszawa 2008, s. 75–88.

Wyprawa nie trwała długo: w czerwcu wsiadł w Londynie na statek płynący do Nowej Gwinei, a już jesienią tego roku był u niespodziewanego kresu – w koszarach petersburskiej szkoły oficerskiej⁴. Decyzja o podróży była nagle, Witkiewicz wyrusza w towarzystwie Bronisława Malinowskiego, ma być jego rysownikiem i fotografem. W badaniach terenowych Witkacy jednak nie uczestniczył, rysunki i zdjęcia nie powstały, a i wieloletnia przyjaźń została nadwerżona.

Malinowski tylko pozornie wpisuje się w Saidowski schemat naukowca-orientalisty⁵. Wyjeżdża na Antypody jako, wydawałoby się, klasyczny przedstawiciel oświeceniowego (a więc represyjnego) porządku wiedzy-władzy. Mając brytyjskie obywatelstwo, odwiedza królewskie kolonie (Egipt, Cejlon, Australię), prowadzi swe badania z ramienia Uniwersytetu Londyńskiego. A jednak sytuacja „zanglezowanego” młodego badacza jest wątpliwa. Diametralnie zmienia się po wybuchu wojny, gdy mimo brytyjskiego paszportu podejrzewany jest o proniemieckie sympatie.

Równie niejednoznaczne pozostaje jego pisarstwo. Malinowski uznawany jest za twórcę nowoczesnej antropologii; równolegle z gromadzeniem materiałów do monografii terenowych prowadził zapiski o charakterze dziennika intymnego. Wydanie *Diaries* w 1967 r. (wyd. pol. 2002 r.) stało się wydarzeniem sensacyjnym, jak ujął to Andrzej Zawadzki: „przede wszystkim z powodu kierowanych wciąż pod adresem krajowców inwektyw i niewybrednych epitetów, mącących znany z monografii terenowych obraz badacza”⁶. Należy jednak pamiętać, że to dziennik jest tekstem prymarnym, zatem monografie, jako teksty pisane z myślą o publikacji, traktować możemy jako próbę korekty, przewyciężenia własnego głosu *białego pana*, dochodzącego z prywatnych zapisków.

W wypadku Witkacego sytuacja wydaje się równie skomplikowana, i tutaj prosty schemat białego konkwistadora nie daje się łatwo zastosować. Witkiewicz wyjeżdża, lecz możemy też powiedzieć, że ucieka przed potępieniem, ostracyzmem. Złamał tabu, doprowadził do samobójstwa (ciężarnej?) narzeczonej. Na skraju szaleństwa, wykluczony, inny. Jest człowiekiem Zachodu, ale obywatelem podbitego państwa (zresztą o kolonialnej

⁴ 21 lipca 1914 roku zeszli na ląd w porcie Fremantle. Podają za: B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstęp i opracowanie G. Kubica, Kraków 2002, s. 297.

⁵ Posługuję się terminami Orient/orientalista/orientalny, odrzucając polityczny (tj. odnoszący się do współczesnej sytuacji politycznej, głównie na Bliskim Wschodzie) kontekst, w którym zanurzone są rozważania E. Saida. Tym samym, wbrew historycznym znaczeniom tych pojęć, rozumiem określenie „kolonialista” jako synonim „orientalisty”.

⁶ A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001, s. 230.

przeszłości)⁷. Aspiruje do intelektualnej elity, nie mając uniwersyteckiego dyplomu. Pozostaje nieuznanym, prowincjonalnym artystą.

Postaci Bronisława Malinowskiego, Josepha Conrada, a także innych badaczy-etnologów wywodzących się ze społecznych kręgów bliskich Witkacemu (*casus* Wacława Sieroszewskiego czy Marii Czaplickiej) pokazują, jak własna ambiwalentna, nieokreślona sytuacja polityczno-społeczna (i osobista?) pozwala przekroczyć schematy myślenia o świecie w dychotomicznych kategoriach Wschód-Zachód czy Ja-Inny. Czy stało się tak w przypadku Witkacego?

Gdy artysta wyruszał, jego kondycja (w każdym możliwym rozumieniu: fizyczna, psychiczna, społeczna, finansowa...) była również niepewna, chwiejna. Oczekiwał od podróży, że go uzdrowi, pragnął czyśćca, terapeutycznego cudu, jednak te nadzieje szybko zostały rozwiane: „Albo śmierć, albo Nowa Gwinea. Tymczasem łatwo tak mówić. Śmierć i myśli, które do niej skłaniają, te same są w Zakopanem, co na Morzu Czerwonym”, pisał w liście do Karola de Beaurain⁸. Nie podjął jednak trudu autoterapii, często przez ludzi pióra (i nie tylko) stosowanej: pisania dziennika⁹. To Malinowski, nie Witkacy, napisał olbrzymi *journal intime*¹⁰. Witkacy – zaledwie kilka listów i załączek artykułu. Narracja Malinowskiego jest bujna, bogata, meandryczna. Witkacy w tych kilku krótkich tekstach powtarza się.

Inną kwestią pozostają oczekiwania epistemologiczne, z jakimi wyruszał (które później kształtowały jego ogłąd), i poprzedzająca je wiedza, a te trudno przecież jednoznacznie ocenić. W liście do Malinowskiego z przełomu marca i kwietnia 1914 r., a więc zapewne niedługo po propozycji wspólnego wyjazdu złożonej przez Malinowskiego, Stanisław Ignacy pisał: „Jedynie myśl o podróży z Tobą w jakiś kraj dziki coś przedstawia. Jakaś zmiana tak radykalna, żeby wszystko wywrócić do góry nogami” [LBM, s. 252].

⁷ Zasadność analiz literatury polskiej z perspektywy postkolonialnej (i mówienia o kolonialnej przeszłości Polski) jest przedmiotem niekończących się metodologicznych sporów. Dyskusje wywołała praca prezentująca postkolonialne ujęcie literatury rosyjskiej, książka Ewy M. Thompson *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. A. Sierszulska, Kraków 2000. Zob. również C. Cavanagh, *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3; K. Kowalczyk-Twarowski, *Imperialne przestworza, spolegliwi tubylcy: Polska, Rosja, RPA*, „Er(r)go” 2004, nr 1.

⁸ S.I. Witkiewicz, *Listy z podróży do tropików*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000, nr 1/4, s. 303 [dalej: skrót LPT i nr strony].

⁹ Poza kilkoma zapiskami prowadzonymi w okresie 13.06–10.08.1914 r. Zob. tegoż, *Listy do Bronisława Malinowskiego*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000, nr 1/4, s. 257–271 [dalej: skrót LBM i nr strony].

¹⁰ Pamiętajmy jednak, że w o wiele dłuższym czasie.

„Kraj dziki” to konwencjonalny epitet, który wskazuje nieokreślone kraje odległe od Europy, pozornie należący do rejestru neutralnego, mający tutaj raczej charakter opisowy niż aksjologiczny. To samo określenie znajdujemy w korespondencji Malinowskiego z okresu, gdy cel jego kolejnej wyprawy nie był jeszcze sprecyzowany, kiedy wahał się między miejscami odległymi geograficznie i kulturowo¹¹. Dla tych zróżnicowanych obszarów znajdował badacz wspólne określenie – „dziki”. To świadectwo ubóstwa jego ówczesnej wiedzy, być może wyraz językowej ekonomii, choć podsytej myśleniem kolonialnego księgowego. W tym określeniu pozornie błahym, a jednak istotnym tutaj jako chronologicznie pierwszy element Witkacowskiej narracji o spotkaniu z Innym, zawierają się pewne nieuświadomione i niezweryfikowane przekonania. To pozornie neutralne określenie jest elementem niekoniecznie uświadomionego systemu. Jak, odwołując się do znanego passusu z *Porządku dyskursu*, pisał Said: „W pismach filozofów, historyków, encyklopedystów i eseistów odnajdziemy takie [uogólniające – dop. A.K.] użycie charakteru-jako-określenia, jako swego rodzaju psychologicznej i moralnej klasyfikacji: istnieją na przykład dzicy, Europejczycy, Azjaci i tak dalej”¹².

W odniesieniu do przestrzeni „dziki” znaczy tyle, co pozbawiony wyznań europejskiej cywilizacji. Nazwanie człowieka „dzikim” równoznaczne jest z odebraniem mu atrybutów ludzkich, uzwierczeniem, a tym samym przyznaniem sobie nad nim władzy.

W dyskursie autora *622 upadków Bunga* pojawia się jeszcze jedno określenie, również mające znaczenie uogólniające, odnoszące się do odwiedzanych terenów *en bloc*. Witkiewicz zatytułował swój pisany już na statku reportaż *Z podróży do tropików*. „Tropikalny” znaczy tyle, co leżący między zwrotnikami, upalny, gorący. To zatem nazwa z rejestru neutralnego, związana z warunkami weryfikowalnymi empirycznie – położeniem geograficznym i warunkami klimatycznymi; nie odnosi się do ludzi, stanowi więc tu przeciwwagę dla prześladowczego określenia „dziki”.

Przyjrzyjmy się kolejnym dwóm fragmentom. W liście do ojca z 24.06.1914 r. pisze Witkiewicz: „Ale nawet ta rozmaitość już się przykrzy. [...] Tak strasznie nudne jest życie na statku, że walka z chorobą morską jest już rozrywką” [LPT, s. 301]. We wspomnianym już reportażu czytamy zaś:

¹¹ Początkowo planował wyprawę do Sudanu. Por. *Antropologia społeczna Bronisława Malinowskiego*, red. M. Flis i A.K. Paluch, Warszawa 1985, s. 272.

¹² E. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 179.

Ani śladu tropikalnego uroku. Obcość przykra, a nie dziwaczna: jakby jakiś nudny, a złowrogi film [podkr. A.K.]. [...] Dalszy ciąg nieprzyjemnego snu przedłuża się. Więc to jest ów wymarzony tropik? Rozczarowanie to jest oczywiście nierozsądne, ale po oczekiwaniu jakichś niepojętych cudów pierwsze wrażenia stoją z wyobraźnią w rażącej sprzeczności¹³.

Można z cytowanych zdań wyczytać przekonanie, że podróż w tak odległe rejony musi być przygodą, dostarczać wciąż nowych wrażeń. Witkacy pisze o braku „tropikalnego uroku”, gdy wilgotny, gorący klimat staje się trudny do wytrzymania. Tym samym autor wyraża irracjonalny sąd, że mimo warunków atmosferycznych niesprzyjających Europejczykowi, negatywnie wpływających na jego procesy myślowe („przykrych”), musi on doświadczyć zachwyty nad tym, co odmienne („dziwaczne”). Jest to przekonanie, podkreślmy, charakterystyczne dla idiomu, jakim posługuje się orientalista.

Owe dwa przywołane, a pochodzące z różnych porządków, epitety: „dzikie kraje” i „tropikalne kraje”, a także myślowe klisze „egzotyczności jako przygody” i „egzotycznego uroku” są zatem punktami skrajnymi kreatywnej geografii¹⁴ Witkacego, jego mentalnej mapy. W przedziałach między „tropikalnym”, czyli odległym i z racji tego odmiennym, a „dzikim” – prymitywnym i nieludzkim, który ogląda się jednak z bezpiecznej perspektywy, między „rozmaitością a dziwaczny urokiem” zawiera się całość uświadomionych i nieuświadomionych przesądów i pragnień, z jakimi późniejszy autor *Nienasycenia* podjął decyzję o podróży ku Innemu.

Spójrzmy jednak na ową, co istotne, werbalną mapę z innej perspektywy. Witkiewicz po niedługich przygotowaniach wyruszył w podróż. Jak powiedziała – szuka nowego języka, próbuje różnych wariantów nowej narracji. W perspektywie teorii Ervinga Goffmana¹⁵ wygląda to inaczej: Witkacy przygotowuje się do roli i zaczyna się w nią wcielać, nieudolnie recytuje (wszak „tropikalny” i „dziki” nie tworzą tu spójnej narracji) pierwsze zdania kwestii.

Jaką zatem rolę odgrywa Witkiewicz? Zdaje się, że dotychczas wygłoszone przez niego kwestie nie tworzą spójnego dyskursu. Wchodzi na scenę niepewny siebie, gorzej: nieprzygotowany, a nawet niezdecydowany, jaką rolę miałby odgrywać.

¹³ S.I. Witkiewicz, *Z podróży do tropików*, w: tegoż, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976, s. 486–487 [dalej: skrót ZDT i nr strony].

¹⁴ To termin, którym Said posługuje się za Bachelardem. Zob. E. Said, *Orientalizm*, s. 97.

¹⁵ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981.

Decyzja o wyjeździe, podkreślmy ponownie, była spontaniczna, czasu starczyło zaledwie na pospieszne zakupy („Czy dużo kosztuje karabin taki, jak Ty bierzesz?”¹⁶) i gorączkowe gromadzenie funduszy, a zatem nie mogła zostać poprzedzona szczegółowymi studiami. Gdyby to Said szukał źródeł wiedzy (czy też wyobrażeń) Witkacego o miejscach, które autor *Szewców* zamierzał odwiedzić, wskazałby zapewne na znaczną część korpusu literatury zaliczanej do polskiej i światowej klasyki, która była wszak nieodłącznym elementem standardowego wykształcenia i, jak twierdzi autor *Orientalizmu*, kształtowała stereotypowy obraz Wschodu. Anna Micińska wskazuje owe źródła wiedzy precyzyjnie: „[kawałek świata znany] mu dotąd jedynie z lektury Conrada i z płócien Gauguina”¹⁷. Twórczością francuskiego malarza zafascynował się Witkacy już kilka lat wcześniej, w 1907 r. w Wiedniu oglądał jego pośmiertną wystawę¹⁸. Jednak konstatacja wpływu Gauguinowskiej kolorystyki na malarstwo młodego Witkiewicza wydaje się tu niewystarczająca. Idąc tropem teoretyków postkolonializmu, należy stwierdzić, że już samo spojrzenie – zamykające Innych w ramach obowiązującej struktury – jest oczywistym wyrazem władzy. Pamiętając również o etycznych wątpliwościach, jakie budzić mogą niektóre fakty z biografii malarza, trudno odczytywać obrazy przedstawiające nagie, ciemnoskóre kobiety jako niewinny wyraz fascynacji. Od Gauguina może zatem uczyć się Witkacy patrzeć na ciemnoskórych Innych jako na estetyczne i erotyczne obiekty. Conradowskiego *Lorda Jima* czytał Witkacy już w trakcie podróży, zafascynowany polecał tę lekturę ojcu.

Już owi autorzy, korpusy ich tekstów, wyznaczają moralny wektor, etyczną mapę, potencjalnie kształtują oczekiwania Witkacego¹⁹. Należy jednak pamiętać o jeszcze jednym, ważkim epizodzie w biografii późniejszego autora *Nienasyconia*: fascynacji dandyzmem. Nie można zapominać, że źródła bogactwa angielskich pięknoduchów były właśnie w zamorskich koloniach. To jednak dandyzm podszyty biedą, mrzonka „wychowywanego na dziko”²⁰ – jak o sobie mówił – artysty, realizująca się w żółtych, z owczej wełny zrobionych, pończochach.

¹⁶ B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, s. 297.

¹⁷ A. Micińska, *U źródeł „Czystej Formy”*. Na marginesie tropikalnych zapisków Stanisława Ignacego Witkiewicza, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2000, nr 1/4, 204–213.

¹⁸ A. Żakiewicz, *Witkacy 1885–1939*, Warszawa 2006, s. 15.

¹⁹ Nie wspomina natomiast o lekturze ani Kiplinga, ani Maya. Malinowski pisze o czytaniu tych autorów już po rozstaniu z Witkiewiczem.

²⁰ M. Łozińska-Hempel, *Z łańcucha wspomnień*, Kraków 1986, s. 106.

Twarze i stroje cudowne

Przystanek pierwszy w egipskim Port Saidzie. To niezwykle krótkie, bo trwające zaledwie trzy godziny, jeszcze niebezpośrednie, spotkanie Witkacego z Innością: człowiekiem innego koloru skóry, innego wyznania, kultury. Ironicznym komentarzem do tego pobytu staje się literacka koincydencja: w tym samym mieście rozpoczyna się akcja *W pustyni i w puszczy*, powieści infantyilizującej kolonialne realia autorstwa pisarza, którego Witkiewicz chętnie przedrzeźniał. Prawdopodobnie opowieść o przygodach Stasia (*nomen omen*) i Nel poznał Witkacy dopiero wiele lat później. Jednak obraz Afryki, czy szerzej – Innego, jaki wyłania się z Sienkiewiczowskiej powieści możemy odczytać jako typowy, paradygmataczny sposób mówienia o Afryce/Oriencie/Wschodzie w pierwszej połowie XX w. z perspektywy środkowoeuropejskiej²¹.

Sienkiewiczowski narrator, jak pisze Anna Cichoń, jest wszechwiedzący, patrzy z dystansu, nie uczestniczy, kreuje się na moralny autorytet. Jego opowieść tworzy panoramiczny, zracjonalizowany obraz. Przeciwnie w przypadku Witkacego: pisze z podróży kilka listów (do rodziców, do państwa Janczewskich, wreszcie do psychoanalityka doktora de Beaurain), sporządza notatki o charakterze dziennika intymnego (w tym testament). Listy i dziennik determinują przyjęcie perspektywy osobistej, co więcej – pisane systematycznie dotyczyły krótkich odcinków czasu. Dla takich tekstów – osobistych, nieuniwersalizujących przedstawiane doświadczenia – nie ma miejsca na półkach Saidowskiej „biblioteki orientalizmu” (co nie znaczy, że nie ma w nich elementów orientalistycznego dyskursu). Regule tej nie podlega jeden tekst, pisany z myślą o publikacji w prasie reportaży.

Tym, co wręcz narzuca się przy lekturze tekstów Witkiewicza z początku wyprawy, jest próba oddania własnego stanu psychicznego i pokazania Nieznanego przez pryzmat własnego szaleństwa i doznawanej rozpacz. Jest to sprzeczne, rzecz jasna, z charakterystyczną dla idiomu kolonialnego zasadą zracjonalizowanego obrazowania:

Wieczór w Port Said dał mi poznać, czym może być wszystko, co przyjdzie: coraz okropniejszą męczarnią. Wszystko, co widzę pięknego czy dziwnego i niezwykle, zamienia się w straszną mękę [LBM, s. 259].

Z czasem jednak odwróci tę relację – szaleństwo, bałagan przypisze światu Innych:

²¹ Pisząc o powieści *W pustyni i w puszczy*, odwołuję się do rozpoznania Anny Cichoń z przywoływanego już artykułu (por. przyp. 3). Badaczka mówi wprost o idiomie kolonialnym, analizuje schematy konwencji jako nośniki ideologii kolonialnej tekstu.

Ten nadmiar życia, rozwydrzenie form i kolorów działa przygnębiająco. Jest w tym jakiś dziki bezsens, zbytek i rozrzutność, niepokojąca siła i namiętność granicząca z szałem [ZPT, s. 488].

A nawet podlegającym już regułom tegoż świata Europejczykom:

Za miastem zarośla nad bagnami otaczającymi teren golfowy, na którym grają ogłupiali Anglicy [LPT, s. 301].

W narracji tej można dostrzec jeszcze jeden element, który wskazuje na przyjęcie innej perspektywy niż ta „kartezyjskiego oka”. W nieludzkich (tzn. ludzkich, ale nieeuropejskich) warunkach na statku, gdy tych „prawdziwych” Innych nie ma jeszcze na horyzoncie, do głosu dochodzi ciało. Własne ciało, które w odmiennych warunkach staje się Innym – nierozpoznanym, nieprzewidywalnym. Narracji tej daleko do liryczności, do głosu dochodzą bowiem (z impetem) głównie trzewia:

Bronio zupełnie zdechły. [...] Ja przyzwyczałem się i te dni czułem się fizycznie zupełnie dobrze. [...] Kobiety zaczęły przełazić, więc poszedłem do kąpieli, zaledwie jednak popróbowaliśmy się ubierać, rzygnąłem straszliwie. Potworne zapadanie się podłogi lub wypychanie do góry gwałtem. Ponieważ nic nie jadłem, więc rzygałem żółcią. Bronio, jak się okazało później, robił to samo na pokładzie. Potem zasnąłem do 10. Obudził mnie oficer marynarki wojennej p. Pitcher przysłany na ratunek przez Bronia. Pomógł mi się ubrać (przy czym znowu rzygnąłem żółcią) i wywiódł na pokład. Od razu wszystko przeszło i cały dzień przezeleliśmy obok siebie w półrzyglykowym usposobieniu [LPT, s. 297].

Pot leje się z twarzy ciurkiem. [...] Papier mokry od potu, który leje się z rąk. [...] Gorąco odbiera możliwość pisania. [...] Zupełnie dobrze znoszę gorąco, tylko pocę się, jak zresztą wszyscy w sposób straszliwy [LPT, s. 297].

Kiedy do głosu dochodzi ciało, tracimy nad nim panowanie. To ono narzuca nam swoją narrację, a my tracimy moc sprawczą. Statek to tylko fasada, dekoracja, metafora – powiedziałby Goffman. Tak, ale reakcja ciała nie została odegrana. Jest autentyczna, bolesna i rozbija kolonialny (i każdy inny) dyskurs. To oznacza porażkę aktora: to Orient, a nie archetypowo męski orientalista, ma ulegać słabości, być degeneratem lub kobietą²².

W analizowanej przez badaczkę powieści (jak i w literaturze kolonialnej *en bloc*) istotną rolę odgrywa jeszcze jeden element, któremu warto się przyjrzeć w kontekście biografii Witkacego: to ryt inicjacji, którego tłem jest egzotyka. „Ma [on – bohater literatury kolonialnej – dop. A.K.] szansę sprawdzić

²² Por. E. Said, *Orientalizm*, s. 293, 308, 325.

się w ekstremalnych warunkach niemających ekwiwalentu w świecie znanym”²³, pisze Cichoń. O ile formułę tę realizuje z pewnością Malinowski – od tej podróży ma rozpocząć się jego kariera antropologa, o tyle w przypadku Witkacego to raczej inicjacja *po inicjacji*, powtórna [sic!] szansa po przegranej próbie wejścia w dorosłość. Taka porażka w kulturach pierwotnych równoznaczna jest ze śmiercią. To zatem pośmiertna podróż po moralnej porażce, czyściec.

W Port Saidzie po raz pierwszy przygląda się Witkacy Innym. Czytamy w jego listach do rodziców (odpowiednio z 21 i 24.06.1914 r.):

Byliśmy z Broniem na spacerze w dzielnicy egipskiej. Twarze i stroje cudowne. Niebieskie, długie szaty przeważają. Twarze o wyrazach dzikich albo mdlejących z rozkoszy. Tylko mężczyźni oczywiście. [...] Kawiarnie, w których siedzą panowie nie z tego świata, ale jednak bardziej wzbudzający zaufanie niż Włosi w Neapolu. Nawet u najgorszych wywłok nie czuje się kanaliowości, tylko jakąś powagę i dostojność [LPT, s. 295].

Ludzie piekielni, o twarzach dzikich albo omdlałych z rozkoszy. Tylko mężczyzn widzi się na ulicach. Trafiliśmy na pochód weselny (tylko mężczyźni), w powozach. Furmani trzymają rury, z których buchają płomienie acetylenu, i piekielna, ponura, monotonna muzyka (piszczalki i bębny) za nimi. [...] Najgorsza hołota w Egipcie ma powagę i dostojność wschodnią i ostatni baciarz wzbudza zaufanie [LPT, s. 297].

Po zejściu na ląd, gdy krajobraz portowego miasta zastępuje morską monotonię, Witkacy-malarz zaczyna dostrzegać twarze i kolory. Jednak stwierdzenie, że to percepcja wzrokowa (charakterystyczny element literatury powielającej schematy kolonialne, jak dowodzi Cichoń²⁴) jest tu dominującym zmysłem, byłoby nadużyciem. To nie realistyczny opis, a świadectwo cieleśnego (zmysłami wzroku, słuchu, zapachu) doznawania inności jest dominantą Witkacowskich opisów.

To jednak nie wszystko: głosowi estety towarzyszy wyznanie aksjologa. Próbuje Nieznane opisać w kategoriach znanego – stąd „Włosi z Neapolu”, w innych zaś fragmentach (dotyczących Cejlonu) – pojawiają się „żydowskie miasteczka” i „dziewczęta z Podola” (a także kategoria cudowności). Tym samym pozornie powiela gest kolonialisty – odwołuje się do metropolii-Europie. Pozornie, gdyż jednocześnie odwraca stereotypowe gradacje: wyżej ocenia tych nieznanymi, niezrozumiałymi „panów nie z tego świata” i „hołotę” z peryferiów Zachodniego świata niż Europejczyków.

²³ A. Cichoń, *W kręgu zagadnień literatury kolonialnej*, s. 93.

²⁴ Tamże, s. 96.

Burzy zatem Witkacy oświeceniową taksonomię, która, jak twierdzi Ewa Thompson, „nadawała narodom podległym piętno niedostateczności”²⁵. Nie powieliła kolonialnych schematów w wydaniu sienkiewiczowsko-kiplingowsko-mayowskim, ale popada w inne, zdiagnozowane przez Levi-Straussa w kilkadziesiąt lat później:

Etnograf, chętnie wywrotowy wśród swoich i buntowniczy wobec tradycyjnych zwyczajów, okazuje szacunek sięgający konserwatyizmu z chwilą, gdy chodzi o społeczeństwo bardzo odmienne od jego własnego²⁶.

Postawa taka, dowodzi autor *Smutku tropików*, jest „funkcją pogardy, a czasem wrogości, jakie wzbudzają w nim [etnografie – dop. A.K.] obyczaje panujące w jego własnym środowisku”²⁷. Zatem to nie empatia, a resentment, poczucie krzywdy, żal za odrzucenie (wygnanie?) każą Witkacemu stawiać „egipską hołotę” na piedestale.

„Twarze i stroje cudowne” – pisze autor *Nienasycenia* już w drugim zdaniu przywołanego listu, jednak w posługiwaniu się kategorią cudowności nie jest konsekwentny. Te same twarze określi jako „dzikie”, „mdlejące z rozkoszy”, wreszcie – „piekielne”. Epitety te, określające ten sam obiekt w obrębie jednego krótkiego tekstu, nie dają się uzgodnić, nie można znaleźć wspólnej dla nich skali. Nie łączy tych określeń nic poza zaskakującą abstrakcyjnością oraz to, że nie są neutralnymi elementami opisu, lecz zawierają niespodziewanie silny, jak na ogląd z daleka, ładunek moralnej oceny. To jednak nie tyle językowa niefrasobliwość, ile raczej konstatacja niemożności dokonania spójnego opisu egzotyki, nieudana próba zamknięcia Innego w europejskich kategoriach, a więc zawładnięcia nim.

Formułę tę można jednak odwrócić, dostrzec drugie dno: niespójność (a więc cecha negatywna) uznana tu zostaje za klucz do ukazania Inności. Witkacy opisuje bałaganiarsko, gdyż – jak sądzi – w ten sposób najdobitniej można oddać egzotyczne kontrasty (a więc wzniosłość i niezwykłość). Autor, powielając kolonialne klisze, widzi bałagan na Wschodzie czy raczej w mentalności ludzi Wschodu. Zatem „powierzchniowe kontrasty i pozorna malowniczość”, dodajmy jeszcze: fascynacja, której nie dowierzał Levi-Strauss, i tu okazały się zwodnicze: kryły jedynie poczucie wyższości lub raczej – próbę zbudowania tego poczucia, co mogłoby stać się remedium dla skrzywdzonego *ego*.

²⁵ E. Thompson, *Trubadurzy imperium*, s. 19.

²⁶ C. Levi-Strauss, *Smutek tropików*, s. 381.

²⁷ Tamże.

*
* *

Port Said, który odwiedza Witkacy, to świat homogeniczny – miasto mężczyzn. Artysta determinowany religią brak kobiet dostrzega, lecz właściwie nie werbalizuje, nie szuka jego przyczyn, nie wyraża nawet zdziwienia czy rozczarowania. A przecież, jak twierdzi Edward Said, od czasów Flauberta europejska wyobraźnia stale kojarzyła Orient z seksualnością, która była nieodłącznym tłem męskiej, orientalistycznej przygody²⁸. Podkreśla za to Witkiewicz nadzwyczajną (nad)obecność mężczyzn. Nadzwyczajną, bo podczas uroczystości ślubnych:

Tylko mężczyzn widzi się na ulicach. Trafiliśmy na pochód weselny (tylko mężczyźni), w powozach panowie w fezach [LPT, s. 297].

Na ową rozgrywającą się na jego oczach scenę, będącą dowodem społecznej nierówności, patrzy jak na niezwykle spektakl, pisze dalej:

Furmani trzymają rury, z których buchają płomienie acetylenu, i piekielna, ponura, monotonna muzyka (piszczałki i bębny) za nimi. Ubrani w długie szaty, przeważnie niebieskie [LPT, s. 297].

Interesuje go nie wymiar społeczny, historyczny tego, co widzi, lecz estetyczny i wieczny²⁹. Nie etyka, wszak nieobecność kobiet to efekt dyskryminacyjnych przepisów ufundowanych na bazie religii, lecz naiwna metafizyka. Nieintencjonalnie zatem Witkacy ów porządek władzy milcząco potwierdza; ale czyż można wymagać innego, głębszego spojrzenia podczas pierwszego, krótkiego, nieplanowanego pobytu?

Owo zastanawiające przemilczenie może mieć jednak inne źródło. Musimy pamiętać, że czytamy listy do rodziców, a więc z pewnością podlegające autorskiej kontroli. Być może ta autocenzura miała służyć ukryciu pożądania, które Said definiuje jako stałą składową ukrytego orientalizmu.

W Port Saidzie Witkacy patrzy na Innych z daleka i zaledwie przez chwilę – jeszcze nie wchodzi z nimi w interakcję, ogląda niczym niezmiennie, wieczne w swej statyczności *tableau vivant*. Tym samym pozostaje na bezpiecznej pozycji obserwatora, którego pozornie niewinny opis – wyraz fascynacji, staje się wyrazem „odnowienia i potwierdzenia moralnych wartości

²⁸ Potwierdza to nawet *casus W pustyni i w puszczy*. Zob. A. Cichoń, *W kręgu zagadnień literatury kolonialnej*, s. 94–96.

²⁹ Kategorie zaczerpnięte z opisu Brazylii C. Levi-Straussa. Por. C. Levi-Strauss, *Smutek tropików*, s. 66.

wspólnoty”³⁰. Orient jest dla niego jeszcze toposem, a więc amalgamatem nawiązanych wyobrażeń, a nie miejscem z jego społeczno-politycznymi realiami³¹. Przestrzenią tajemniczą i obcą, w której nie dostrzega śladów kolonialnej obecności świata Zachodu³².

Mięso i czekolada

29 czerwca 1914 r., po kilkudniowej podróży przez Kanał Sueski, Morze Czerwone i Ocean Indyjski, Witkacy jest już na Cejlonie. To tylko przystanek w drodze do Australii, lecz spędzi tu dwa, bogate w doznania i spotkania, tygodnie. Jeszcze na statku, tuż przed zrzuceniem kotwicy, obserwuje osobliwą przemianę:

Na pokładzie roi się od ludzi. Wśród europejskich białych lub koloru „khaki” strojów widać już tropikalne hełmy, chroniące od słonecznego udaru. Widok ten zdaje się powiększać jeszcze potworne gorąco [ZPT, s. 487].

Europejskie ciała ulegają przemianie, ale – inaczej niż przed wpływaniem do Port Saidu – w pełni kontrolowanej. Przemiana ta – polegająca na zastąpieniu zwyczajnych, europejskich ubrań specjalnymi, dostosowanymi do warunków klimatycznych – jest konieczna nie tylko ze względów zdrowotnych: pozwala tu zbudować fasadę, zdecydowanym gestem odróżnić się od krajowców, symbolicznie zająć pozycję Europejczyka-w-Oriencie, by móc skutecznie odgrywać kolonialny rytuał. Tropikalny kostium służy manifestacji społecznej wyższości, lecz jego pragmatyczna funkcja bezwzględnie obnaża słabość europejskich ciał:

Większa część mężczyzn [Syngalezów – A.K.] ma głowy gołe i podziwiać trzeba tych, co ogoleni chodzą bez nakrycia w upale, który w parę minut zabija Europejczyka mającego odwagę zdjąć korkowy hełm z głowy [ZPT, s. 490].

Dalej Witkacy pisze o krajowcach:

Syngalezi, przeważnie hotelowi portierzy i tragarze. [...] Błyszczą w słońcu nagie ciała wszystkich kolorów, od czarnego brązu do czerwonej czekolady. Ten ostatni kolor robi przykre wrażenie: zdaje się, że ciało to cierpi w nieludzki sposób, a przy dotknięciu palić musi jakimś obrzydliwym żarem [ZPT, s. 487].

³⁰ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 75.

³¹ Por. E. Said, *Orientalizm*, s. 255.

³² Tamże, s. 297.

W jednym akapicie zestawia Witkiewicz zakładających specjalne stroje Europejczyków i nagich, o niskiej pozycji społecznej Syngalezów. To nie bez znaczenia z punktu widzenia retoryki, przywołane fragmenty pochodzą wszak z pisanego w podróży reportażu.

Co istotne, w liście do ojca opis tego samego epizodu ulegnie modyfikacji: „Od koloru czerwonej czekolady do czarnego brązu. [...] Cudowne stroje. Kawały mięsa czekoladowego i czarnego wśród purpury, fioletów” [LPT, s. 301; podkr. A.K.]. Porównując ciało do czekolady, nie tylko określa barwę, ale i odwołuje się do zmysłu smaku – wzbudza apetyt, urzeczawiając, wywołuje pozytywne odczucia, buduje więc obraz Innego jako atrakcyjnego (smakowitego) okazji. Natomiast mówiąc o ciele jako mięsie (zwłaszcza zepsutym), wyraża wstręt. W oficjalnym dyskursie, ograniczanym regułą dziś określaną jako polityczna poprawność, takie zestawienie z pewnością nawet wówczas, w 1914 r., było niedopuszczalne. Mógł sobie na nie Witkacy pozwolić jedynie w prywatnej korespondencji. To istotne pęknięcie – pokazujące tym wyraźniej, bo siłą kontrastu – sposób, w jaki odgrywana rola intelektualisty hołdującego zasadom humanizmu determinuje autocenzurę. O ile, jak wspomniałam, owo ograniczenie wpływało również na kształt listów do rodziców, jednak tam dotyczyło jedynie sfery płci, nie zaś rasowych uprzedzeń.

W Kandy dochodzi do bezpośredniego kontaktu z Innym: „Tam rozmawiałem na ławce z Syngalezem po raz pierwszy w życiu” [LPT, s. 301], donosi Witkiewicz ojcu, zaś w *Z podróży do tropików* z dystansu narratora auktorialnego dodaje: „W cieniu małej budki siedzi potworna postać o łagodnych oczach i twarzy pokrytej wysypką: Syngalez studiujący swoją własną religię w angielskim przekładzie” [ZPT, s. 487]. Pomimo tego, że w reportażu fakt rozmowy został przemilczany, a rozmówcy nie oddaje się głosu, mamy do czynienia z kontaktem bezpośrednim, lecz tylko w sensie fizycznej bliskości. W ujęciu kulturowym musimy dostrzec tu pośrednika – brytyjskiego kolonizatora. Choć odpowiedniejsze wydają się określenia z dziedziny patologii: obce ciało lub proteza³³. Witkacego nie dziwi to, że z Syngalezem rozmawia w języku obcym dla nich obu (a wrogim tylko dla jednego z nich), po angielsku. Zdumienie budzi (lecz nie wywołuje krytyki) dopiero fakt zapośredniczenia procesu poznawania własnej religii w języku kolonizatora. To nic innego niż doprowadzona do absurdu

³³ Obecność Zachodu na terenie kolonii jako protezę określili Graham Huggan. Por. D. Kołodziejczyk, *Trawersem przez glob: studia postkolonialne i teoria globalizacji*, „Er(r)go” 2004, nr 1, s. 26.

mimikra³⁴, zaś ów Syngalez jest nie „dzikim” w stanie naturalnym, lecz hybrydą.

Pobyty na Cejlonie przyniósł również i doświadczenia poddające humanizm Europejczyka swoistej próbie. Jak pisał autor *Nienasyccenia* w reportażu: „Bierzemy «rikszów» w celu zwiedzenia odległego parku Victoria. Z początku używanie człowieka jako zwierzęcia pociągowego sprawia pewną przykrość” [ZPT, s. 488]. To moment, gdy obowiązująca w kolonii hierarchia społeczna objawia się z całą mocą i zmusza przybysza do zajęcia przypisanej mu pozycji. Witkacy obserwuje, jak łatwo sam się dostosowuje, jak łatwo wchodzi w rolę „białego pana”. Aby to się jednak powiodło, musi w ciągnących jego pojazd mężczyznach dostrzec bawiące się zwierzęta. Co zastanawiające, strategię tę inaczej realizuje w każdym z przywoływanych tekstów. Z *podróży do tropików* zwierzęcą analogię jedynie sugeruje:

Ale „rikszowie” z taką lekkością wymachują cienkimi, brązowymi łydkami i z taką nonszalancją ciągną swoje bidki, wyrzucając przy tym ramiona w górę, że po chwili uważa się to za rzecz całkiem naturalną [ZPT, s. 488].

Zaś w liście do ojca stwierdza już bez ogródek:

Myślałem, że jazda rikszasem będzie czymś przykrym ze względu na wyrzuty sumienia. Tymczasem nic. Robią wrażenie zwierząt [LPT, s. 301].

Oficjalny dyskurs nie pozwalał na nazwanie wprost człowieka zwierzęciem (czy jak wcześniej – mięsem), jednak w jego ramach dopuszczalny był inny orientalistyczny zabieg, tekstualna kastracja:

Mężczyźni mają ruchy tak miękkie i kobiece, że wskutek braku wielkich różnic w uczesaniu trudno ich czasem od kobiet odróżnić [ZPT, s. 490].

Pozorna (i raczej nienarzucająca się) empatia pierwszej frazy tekstu oficjalnego („z początku używanie...”) zostaje jednak skutecznie „zrównoważona” dobitną (i dobijającą empatię) analogią, która wskazuje również na hierarchiczność (a nie tylko, jak sugeruje Witkacy, zróżnicowanie pod względem zamożności) cejlońskiego społeczeństwa:

³⁴ Termin Homiego Bhabhy. Zob. tegoż, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 184–195. Gayatri Spivak zaś proces ten określa jako *worlding*. Por. przyp. 3. Zjawisko takie E. Kuźma zauważa u M. Gandhiego: „Podobnie [jak Tagorego w środowisku Skamandrytów] oceniano też Gandhiego: i on oderwał się od swego podłoża, *Bhagavadgitę* poznawał już dzięki pośrednictwu Zachodu, dzięki tłumaczeniu angielskiemu”. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX w.*, Szczecin 1980, s. 258.

Uboższa ludność jeździ [zamiast rikszami – dop. A.K.] małymi, dwukolnymi bryczkami, zaprzęgniętymi w garbate, małe woły, które robią wrażenie przedwcześnie dojrzałych, zdegenerowanych cieląt [ZPD, s. 487].

Zatem tekstualne „uzwierzenie” Syngalezów, jakiego Witkacy dokonuje, w pierwszej kolejności służy nie tyle demonstracji władzy, lecz jest działaniem obronnym w sytuacji, gdy społeczny (kolonialny) kontekst zmusza do zrobienia czegoś, na co nie pozwala europejska (chrześcijańska) wrażliwość – można dosiąść zwierzę, lecz przecież nie człowieka. Wówczas jazda „rikszasem” może stać się nawet doświadczeniem przyjemnym, choć w przestrzeni publicznej należy o tym milczeć i odgrywać płytki humanizm. Wystarczy podporządkować postrzeganiu owemu „uzwierzającemu dyskursowi”, a więc w odmienności ciała Innego dostrzec zwinność, urodę, może nawet – wznosząc się na wyżyny empatii – grację, lub w języku prywatnym – po prostu zwierzę.

W Syngalezach zobaczył Witkiewicz samego siebie – udręczone nakazami ciało. Tu również, na Cejlonie, z całą mocą objawiła mu się dwuznaczność roli kolonizatora: konieczny związek racjonalizmu, zachodniej cywilizacji i przemocy. Balansowanie na granicy dwóch światów – panów i poddanych czy też katów i ofiar – pozwalało gubić wyrzuty sumienia, zarówno wobec Syngalezów, jak i te, z którymi przyjechał.

Kara w tropikach

Najdalsza z podróży Witkacego nie trwała długo, lecz planowana była przecież na wiele miesięcy. Na Antypodach Malinowski spędził ponad dwa lata, a taki czas (zakładając, że Witkiewicz zamierzał towarzyszyć przyjacielowi do końca badań) w wyobraźni człowieka na skraju rozpaczy mógł rozciągać się *ad infinitum*.

Może właśnie dlatego woli autor *Bunga* patrzeć z perspektywy (pseudo)-metafizycznej i wiecznej właśnie, mimo iż Cejlon objawia mu się w całym bogactwie społeczno-historycznych niuansów. W takim kontekście odgrywana przez niego rola, wygłaszane monologi nie mają większego znaczenia, więc do żadnej z przymierzanych masek, do żadnej z dostępnych dlań ról – raz to nowoczesnego antropologa, to kolonialisty powtarzającego orientalistyczne slogany, wreszcie wrażliwego na krzywdę Innych humanisty – nie przywiązuje się na dłużej.

Dlatego też Witkacy koncentruje swą narrację wokół jednej, powtarzanej niczym mantra frazy: „jestem w piekle”. Wyjeżdżając, trafił bowiem nie

na kozetkę w barwnym i nieco tylko dusznym gabinecie, z którego podglądać można niebiańskie pochody „panów nie z tego świata”, lecz wprost do *infernum*, nad którym nie daje się zapanować nawet za pomocą języka. Piekielne są widoki, duchota, ciała – cóż za trywialność! A jednak dostrzega Witkiewicz li tylko własne, prywatne piekiełko (z którego i tak ucieknie), pozostając ślepy na kolonialne piekło Innych³⁵. Podobieństwo biografii nie sprawi, że w kolonialny świat uwikła się boleśnie jak Conrad: nie zejdzie do *jądra ciemności*, pozostanie na bezpiecznej (mimo wszystko) powierzchni. Ale owo „tropikalne piekło” może mieć i inną wykładnię: artysta odcierpi tu swoją karę, odbędzie pokutę za grzech nowoczesnej (czytaj: nieskrępowanej mieszczańskiej moralnością) seksualności.

Z tegoż piekiełka Nieznanego ucieka, skracając sobie wyrok pokuty, gdy tylko objawi mu się ono w innej, już oswojonej (lecz chyba równie strywalizowanej) postaci: walki za Ojczyznę.

Relacje Witkacego z tropików niewiele mają wspólnego z cieszącymi się w międzywojniu zainteresowaniem czytelników podróżniczymi powieściami, np. autorstwa Ferdynanda Ossendowskiego czy Ferdynanda Goetla. Zdecydowanie bliżej im do utworu wcześniejszego, napisanej w 1914 r. (wyd. 1919 r.) *Kolonii karnej* Franza Kafki. Doskonała machina władzy, jak pokazuje autor *Zamku*, niezmiennie zostawia (śmiertelne) ślady na ciele; jednak konfiguracje pana i poddanego, sędziego i skazanego, podlegają nieprzewidywalnym prawom zmiany.

Ostatnie zdjęcie kolonialisty

Ostatnim, w porządku chronologicznym (a zarazem świetnie podsumowującym), dokumentem z Witkacowskiej podróży jest fotografia³⁶ wykonana w Egipcie, gdzie dotarł już po wybuchu wojny, w drodze powrotnej z Australii. Zdjęcie przedstawia grupę mężczyzn (Europejczyków i Egipcjan) koło piramidy Cheopsa. Witkacy ubrany w biały strój, z nieodłącznym tropikalnym hełmem, siedzi na wielbłądzie. Próba przyjęcia i utrwalenia na fotograficznej kliszy pozy „białego pana”, dżentelmena, który nawet w buszu czy na pustyni dba o formy, boleśnie obnaża fasadowość, sztuczność sytuacji. Witkiewicz nie jest kolonialistą, co najwyżej odbija władzę innych, ale

³⁵ Cóż to za piekło, które w istocie uwalnia od narzuconego przez ojca małżeństwa?

³⁶ „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, s. 273. Zob. również portret Witkacego w tropikalnym hełmie pędzla Rafała Malczewskiego: *Portret Stanisława Ignacego Witkiewicza z gronostajem*, ok. 1923–1924, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

być może to właśnie w tropikach po raz pierwszy może poczuć się panem, mimo kiczowatej scenerii. Dostrzega w oglądanym z daleka ciemnoskórym Innym cierpiącą istotę, choć częściej mówi o własnym bólu. Powiela kolonialne gesty, by ów ból zagłuszyć. Poszukiwacz Dziwności Istnienia, zamierzający walczyć o niepodległość kraju, w pozie godnej współczesnego turysty korzysta z marginalnych usług kolonialnego świata³⁷.

*
* * *

Witkacy z tropików ucieka, lecz po kilku latach wraca³⁸. Już na własnych warunkach, z zachowaniem bezpiecznego dystansu i... wielokrotnie, do znużenia. W 1919 r., zaraz po powrocie z Rosji, kończy rozpoczęty w podróży reportaż, niedługo po tym, w ciągu zaledwie dwóch lat (1920–1921), napisze pięć „tropikalno-australijskich” dramatów³⁹. W 1926 r., ubezpieczając się już nie Czystą Formą, a na wiele więcej pozwalającą autorską teorią powieści i deklaracjami chęci zaspokojenia popularnych gustów, odprawi Witkacy swą podróż po raz kolejny – tym razem jako Atanazy. Artysta po wielokroć podważał będzie uzurpacje orientalistycznego dyskursu, choć nieraz – przykładem portret Jadwigi z 1925 r. na egzotycznym tle – powtarzał będzie kolonialne gesty. Tym chętniej, że nie będą miały już żadnych konsekwencji.

“Not a Trace of Tropical Charm”. Witkacy from the Postcolonial Perspective

Summary

The article aims to analyse assorted texts by Stanisław Ignacy Witkiewicz in the context of postcolonial theory. The author analyses the language used by Witkacy to talk about Oriental Others in the letters written during his trip and immediately following its conclusion and in reportage. It also shows how the author, on the one hand, challenges the usurpations of Orientalistic discourse and, on the other, willingly repeats colonial gestures, yet engages in the latter only when these gestures have no real consequences.

³⁷ Por. W. Nowicki, *Sahib*, w: tegoż, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.

³⁸ Por. J. Degler, *Czy Witkacy zamierzał powrócić w Tropiki?* <http://witkacologia.eu/publikacje/Cenne%20znalezisko.pdf> [dostęp: 20.12.2012 r.].

³⁹ Por. M. Skwara, *Dzicy i dziczki*, w: tejże, *Wśród Witkacoidów. W świecie tekstów, w świecie mitów*, Wrocław 2012.

Barbara Stelmaszczyk
Uniwersytet Łódzki

„Światło niebieskiego stropu” w ciemnym wnętrzu obrazu. Wczesne wiersze Miłosza

We wczesnych wierszach Czesława Miłosza znaleźć można wiele obrazów niepokojących brutalnością złych, negatywnych skojarzeń w opisywaniu świata i ciemnym kolorytem barw, jakie tym drapieżnym często pejzażom towarzyszą („Bryły dni spadły nam na głowy. Ciężkie, ostre, jak bryły węgla”¹). Nawet jeśli pojawiają się w tych skojarzeniach przedmioty budzące raczej dobre (lub estetycznie przyjemne) niż negatywne odczucia, to ich zderzenie z innymi, brutalnymi elementami lub zdarzeniami – tę drapieżność potęguje:

Dreszcze fortepianów, płacze dzieci, stuk uderzającej o podłogę głowy.
Jest to jedyny pejzaż dostarczający wzruszeń.

[*Sprawca*, s. 10]

Ambiwalencje między doznaniem dewastującym ład pamięci i niszczącej możliwością hymnicznego śpiewu:

Pięść zorzy w chmurach zbitych nurzała mdłe palce świateł
i okiennice wyły. I gwizdał drut telefonu
i lampy ciepłym kloszów zataczały koła
nad fosforyczną grzywą niskiego ogrodu
topolami, jesionami pchanego w dół, w przepaście czarnych olch.

¹ C. Miłosz, *Na cześć pieniądza*, z *Poematu o czasie zastygłym*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 8. Ten i wszystkie następne cytaty z wierszy Czesława Miłosza podaję według tego wydania Wydawnictwa Znak. Lokalizację utworów odnotowuję w tekście głównym, cyfrą arabską sygnalizując numer strony.

Pamiętam ziemię gniecioną ciężkimi obłokami w dnie i w nocie.
 [...]

To była smutna ziemia, surowa północna ziemia
 [...]

czy to jaśmin wybuchał i kwitł?
 Czy to noc rozłamywał świt czerwony od krakania wron?
 Czy to huczała pieśń? Czy może byliśmy szczęśliwi?

[*Ląd (Wizje)*, s. 16]

Celowe łączenie pięknych i ohydnych elementów przestrzeni oraz przemieszanie radosnych i mrocznych zdarzeń powoduje, że to, co jasne i piękne, zostaje zeszpecone, zyskując rys ironii, a gniewne lub sarkastyczne komentarze dopełniają dzieła destrukcji harmonii. Upada więc możliwość hymnu. Ani „czarne domy” idące nieruchomo, ani „las, ogromnymi sosnami podarty” [s. 17], podobnie jak ptak żalobnie krzyczący u krat lub „słońce na czarnych wodach” [s. 18] i śniegi parujące, i „mokry lód” [s. 19] – nie współtworzą pejzażu zdolnego przejść w epifanię patrzącego, w hymn pochwalny dla świata.

W wierszu *Tabu* nawet pulsowanie zielonego świata natury w odczuciu patrzącego podmiotu staje się raną. Słoneczny dzień o zielonej porze roku nie skłania, jakby można było przypuszczać, do hymniczności, lecz zostaje opisany jako syndrom choroby. Tradycyjne formy prezentacji rzeczy pięknych zostają tu zaprzeczone, jakby poszyte ironicznym grymasem. Nawet światło słońca razi, oslepia, jest wrzodem:

Rana
 zieleniejącego świata
 co dzień pulsuje
 białym wrzodem słońca.
 Namalujmy pod oczami czarne koła smutku,
 gdyż oslepiające płaszczyzny wirują i blaskiem rażą.
 Układamy bukiety z kaktusów rzeczywistości,
 bukiety, bukiety,
 jak z lelij.

[*Tabu*, s. 36]

Również tytuły tych wczesnych wierszy niejednokrotnie przekazują buntowniczy opór opisującego świat podmiotu wobec rzeczywistości postrzeganej przez niego jako okaleczona, wroga bądź nieszczęśliwa: *Wiersze dla opętanych*, *Rana*, *Teatr pcheł*, *Brzytwy*. W samych opisach pojawia się wiele zimowych klimatów – śniegów, mrozu i lodu, zimnych świtów, mglistego jesiennego chłodu i błotnych roztopów. Często dominującą porą jest noc lub mrok.

Wszystkie te elementy krajobrazu odzwierciedlają spojrzenie podmiotu; odbijają jego ogłąd rzeczy, stają się zwierciadłem jego duchowego oblicza:

Napięte jak wody rozlane. Spokojne jak wody wezbrane
Na mroku twoje oblicze.
Otwierasz sosnowe drzwi. Na rzekę, gdzie płyną kry –
Tragicznym krzykiem krzyczysz.

[*Twarz mężczyzny*, s. 38]

We wczesnej, przedwojennej twórczości Miłosza silnie daje o sobie znać autobiograficzny nurt, a w nim zostawiają ostre piętno lata wojennych zawieruch, które każą poecie prorokować sceptycznie, że to „kraj pełen cierpień, które się nie zmieniają” [s. 17]². Niewątpliwie skaza złej historii oddziałuje na ściemnienie barw Miłoszowskiego pejzażu. Mimo to dochodzi do głosu również myśl o wielkiej urodzie ziemi, a wraz z nią autotematyczne rozterki młodego twórcy, że „żadna na piękność nie wystarczy mowa” i wyznanie o niemożności wyrażenia piękna: „Znaleźć nie mogłem wyrazów” [*To co pisałem*, s. 45]. Wtedy w swych twórczych zmaganiach młody poeta dochodzi do wniosku, że piękno ziemi przerasta jego zdolność artysty, że temu pięknu nie potrafi przeciwstawić nic, co pozwoliłoby przekroczyć ziemskie prawo przemijania, nie minąć, nie być skazanym na piętno ziemskiego przechodzenia w śmierć:

Piękności świata nie zdołam przytłumić
I nic nie umiem już jej przeciwstawić.
Tak nam znaczone, żeby piękność sławić
I minąć w blasku którejś z nocnych łun.

[2 *strofy*, s. 44]

W autotematycznej refleksji pojawia się jednak również rys oporu wobec tego rodzaju rezygnacji, rys coraz bardziej później rozpoznawalny w Miłoszowej poezji. Ten mianowicie, że poeta chce rzeczywistym krajobrazom ziemskim, narzucającym się oczom patrzącego, przeciwstawić kreację poetycką, w której twórca zdołałby ujrzeć i wyrazić ogrom świata w jakiejś jednoczesnej, ogarniającej wszystko pełni. Marzenie wyrażenia tej pełni w znalezionych w nagłym błysku olśnienia słowach towarzyszyło poecie od początku. To jest Miłoszowskie pragnienie hymniczności. Pisał w wierszu z 1934 roku:

² T. Burek nazywa ten okres twórczości Miłosza „etapem kasandrycznej młodości”, którego zwieńczeniem były *Trzy zimy*. Zob. tegoż, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rozdzinnej Europie”*, w: *Poznanwanie Miłosza 2, Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Kraków 2001.

Płynęły rzeki, pruły chmurę żagle,
 mdlały zachody. Wszystkie piękne kraje,
 wszystkie istoty, których pożądałem,
 wzeszły na niebo jak wielkie księżyce.
 W te lampy dziwne ruchome wpatrzony,
 licząc ich łuki astrologiczne,
 szeptałem: świecie giń, litości, tonę.
 Żadna na piękno nie wystarczy mowa.
 Widziałem w sobie rozległe doliny
 i mogłem stopą brązem uskrzydloną
 iść ponad nimi na szczudłach z powietrza.
 Ale to gasło, noc niespamiętana.

[*To co pisałem*, s. 45]

Wielokrotnie do tego marzenia się odwoływał, powracał, nasłuchiwał. Mówił o boskim świetle, które uskrzydla, przenika go, przesywa – lecz objawia się tylko momentalnie i gaśnie, każąc podążać dalej, bieć, szukać odrodzonych, nowych form, gdy „oto spada błysk i ziemski dom rozdziela”, by spełnić hymn, glorię [*Dytyramb*, s. 113–114]. Miał też świadomość, że powołanie poety żąda od niego bezwarunkowej służby sztuce, która oddziela go od wspólnoty ludzi żyjących rytmem ziemskiego prawa. Przejmujące opisanie tych zmaganiań i własnego, tragicznego „odchodzenia od ziemi”, jak mówił, pozostawił w wierszach zawartych w tomie *Trzy zimy*³. Także tu pojawiają się błyski boskiego światła w głębinach ziemskich zdarzeń.

Ciemno-chmurna tonacja przenika wiersz zatytułowany *Posąg małżonków*, w tomie *Trzy zimy*. Przedstawiono tu miłość dwojga kochanków w fazie, gdy miłosny ogień Erosa słabnie, czyniąc z mężczyzny i kobiety zastygający, lodowaty kształt:

Jesteśmy oboje
 jak dwie w ciemności leżące równiny,
 dwa czarne brzegi zmarzłego potoku
 w przepaści świata

[*Posąg małżonków*, s. 89]

Ów kształt, niby wspólny, ma jednak znamiona oddzielności kochanków; nie tworzy ich łącznej tożsamości, ich miłosnej jedności, lecz uwydatnia

³ Słuszna wydaje się refleksja Piotra Michałowskiego, że poezja Miłosza „układa się w dynamiczny autoportret świadomości” i że dzieło tego twórcy jest „rodzajem pamiętnika duszy”. Michałowski wyraził co prawda tę opinię w odniesieniu do *Nieobjętej ziemi*, ale sprawdza się ona również we wczesnej poezji autora *Trzech zim*. Zob. P. Michałowski, *Miłosza wszechświat poszczególny*, „Nowe Książki” 1989, nr 9, s. 37–39.

rozdzielenie i tylko podkreśla podobieństwo w podwojeniu dwóch równoległych elementów pejzażu, którymi są. Surowy i mroczny klimat tego obrazu budowany jest przez nagromadzenie porównań i metafor nacechowanych negatywnymi znaczeniami zimna, czerni, stężenia w bezruchu. Opisywani kochankowie są dwoma brzegami oddzielonymi przez zamarzły, więc niedostępny i nie dający nadziei na zbliżenie, na żaden ruch, na żaden rwący nurt miłosnych zdarzeń – potok. Są czarnymi brzegami tego stężałego w lodzie, nieruchomego potoku. Poeta zdaje się odwoływać skrycie do symboliki znanej w literaturze miłosnej i erotycznej, w której ogień, żar, płomień i płomiennosc, oraz skojarzony z nimi miłosny ruch, rozpęd, czy rwący nurt właśnie – są w poetyckiej narzędziowni słów atrybutami miłosnego uniesienia. W *Posągu małżonków* brak tych atrybutów wymownie więc się zaznacza, zwłaszcza że na ich miejsce artysta wprowadza opozycyjnie ich symboliczne zaprzeczenia organizujące cały ten, skuty lodem, znieruchomiały pejzaż. Dodatkowo lokalizuje ów ‘ludzki krajobraz’ w kosmicznie wyolbrzymionej „przepaści świata”. W ten specyficzny sposób poeta operuje tu i „gra” symboliką przeciwstawnych pojęć, w których uwydatnia się różnica barw i doznań, choć *explicite* mówi się tylko o doznaniach złych: ciemności i zimna. Doznania przeciwstawne pozostają jedynie domysłem, lecz powstaje stąd kontrast, który w ogólnym klimacie wiersza oraz w jego finalnej wymowie uwydatnia ten brak intensywności doznań, ich zasychanie, zamarzanie i lodowacenie.

W zasadzie cały wiersz ma charakter apostroficznego monologu, jednak nie sposób jednoznacznie określić adresata apostrofy. Bohater liryczny zwraca się do kobiety-kochanki, zarazem opisując jej i swoją własną sytuację emocjonalną, ale też jednocześnie apostrofa ta staje się wołaniem (druga strofa) do retorycznie rozumianej figury miłości, której władzy podlegają kochankowie:

Gdzież jesteś, w jakiej mieszkasz dawnej toni,
miłości, na dno jakich schodzisz wód,
kiedy już ust ucichłych naszych lód
płomieniom boskim przystępu nie broni?

[*Posąg małżonków*, s. 89]

Nie da się jednak bezwzględnie rozdzielić obydwu adresów, co wydaje się świadomym założeniem twórcy. Opisana konkretna sytuacja liryczna dzięki podwójności adresów nabiera również charakteru uogólnionej refleksji – na temat fenomenu przemijania, odchodzenia, znikania Erosa.

Proces zastygania uczuć kochanków już od pierwszej strofy jest zasadniczym przedmiotem opisu. To, co w miłości dla bohatera było w kobiecie

„dziwem” – teraz dziwi lodowatym zimnem odczuwanym w dotyku („Twoja dłoń, dziwie, już lodowata”, „już ust ucichłych naszych lód”). Sytuację obecną kochanków sygnalizuje się jako już odmienioną, jako stan wystygania i wysychania ekstazy miłosnej („Miłości bujny szron, zeschnięte wiano”), zaś symptomy zaniku silnych doznań są kojarzone również z przechodzeniem z ruchu w bezruch, w rzeźbę, w posąg, który jest znieruchomiałym śladem i świadectwem wcześniejszych uniesień. Nieruchomy jest „zmarzły potok”, którym stali się teraz kochankowie, posągowo nieruchome stają się ich włosy i plecy, „z hebanu”, „wyrzeźbion[e] w drzewie”. Taka miłość, opisana jako „przecięta dłutem snycerza” – nieruchomieje, „o sobie nic nie wie”, nie pamięta – i otrzymuje nowe insygnium: „moc ciemnego berła / na zapomnienie”. Miłość tych dwojga przeistacza się więc w królestwo zapomnienia. Ciemność i zapomnienie są jej symbolicznymi znakami. Taka miłość przechodzi w nowe trwanie, liczone od dnia, w którym „przestrasza znak słusznej miary”. W wierszu nie mówi się o tym wprost, ale określenie: „znak słusznej miary” [podkreśl. B.S.] ma ironiczno-gorzki podtekst i domaga się ustawienia go w opozycji do przeciwstawnego, a uprzedniego stanu odczuwania, który w epifanii miłości oznaczałoby poczucie, że nie istnieją miary, bo doznania są „bezmierne”, wyrastają ponad możliwość ich „zmierzenia”. Tak jest wówczas, gdy miłość prowadzi człowieka, jak w biblijnym przekazie anioł prowadził Tobiasza, i nic jej niestraszne, aż do dnia zniknięcia tej wiary czy tej siły:

A ty mnie wiodłaś jak anioł Tobiasza
na rdzawe, smutne lombardzkie moczary.
Aż nadszedł dzień, kiedy cię przestrasza
znak słusznej miary.

[*Posąg małżonków*, s. 89]

Poeta w tym złożonym obrazie ukazuje dwa stany, dwa etapy doznawania miłości, ale nie tłumaczy przyczyny następującej przemiany doznań. Raczej ujawnia rozterkę i niewiedzę, gdy jego poetycki reprezentant dramatycznie poszukuje znikniętej mocy miłości („Gdziez jesteś”), ale odpowiedzi na pytanie – gdzie zniknęła – nie znajduje⁴. Poeta odwołuje się znów do kulturowo utrwalonych symboli: nocy i księżycy – jako pory miłosnych zdarzeń, oraz czerwieni jako barwy miłości. Dzień, w którym daje się zmierzyć, ocenić rozmiar odczuwania – jest, można rzec, dniem powrotu do bez-dziwu. To dzień, kiedy mija magia miłości, zachodzi czerwony księżyc, a powraca

⁴ O skomplikowanej naturze „magicznych epifanii miłości” Miłosza pisał J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.

niemagiczny świt. Warto odnotować, że w *Posągu małżonków*, podobnie jak w kilku innych utworach poetyckich tego okresu, Miłosz wprowadza figurę przewodnika, stróża czy też sternika, który kieruje planem zdarzeń. W *Bramach arsenału*, wierszu usytuowanym w układzie wewnętrznym tomu *Trzy zimy* nieco wcześniej niż *Posąg małżonków*, tym przewodnikiem i sprawcą był stróż-Eros, jadący na krzywym koniku, ale jednak z napiętą cięciwą – i był zapowiedzią miłosnego aktu. W analizowanym tu utworze – również „na ciężkim okręcie nadpływa sternik” (jak Charon?), który ma wszakże inne zadanie: wiąże oboje bohaterów jedwabnym sznurem, czyniąc ich nierozdzielnie współnikami w trwaniu, „przyjaciółmi” w ich nowym stanie wiedzy o przemijaniu Erosa – posypanych zimną „garsteczką śniegu”:

Powrócił świt, czerwony księżyc zaszedł,
Czy wiemy już? Na ciężkim okręcie

nadpływa sternik, zrzuca sznur jedwabny
I przywiązuje jedno do drugiego,
I sypie na przyjaciół, wrogów dawnych,
Garsteczkę śniegu.

[*Posąg małżonków*, s. 90]

Wizja kochanków zespolonych doświadczeniem wystygania miłosnego żaru, przemienionych w posągowy, postpłomienny stan – jest w wierszu poetycko zdefiniowana jako małżeńskie trwanie *ex post*, we wspólnej wiedzy o minionej magii miłości, gdy w symbolicznym obrazie pieje kogut, zwiastując świt, czyli niemagiczną porę „słusznej miary” rzeczy. Opisany posąg kochanków jest w symbolice wiersza znakiem nieuchronnego następstwa zdarzeń. I to następstwo – przestrasza.

Nigdzie w wierszu – poza tytułem – nie pojawia się słowo „małżonkowie”. A jednak tytuł ogarnia całą przestrzeń opisu, z ujawniającą się w niej trwogą („Z krzykiem, z bezwładną w wąskich rękach trwogą / spadałaś w studnię, gdzie popiół panuje”), z obrazem zastygającego w posąg miłosnego płomienia, z narastającą świadomością zatrwającej kolei rzeczy, której zasadą jest przemijanie:

Czymże to wszystko było, jest i będzie –
świat napełniliśmy wołaniem naszym.

[*Posąg małżonków*, s. 90]

Tę zasadę – ziemski rys nietrwałości wymuszony rytmem życia zmierzającego do śmierci – symbolizuje nadpływający „ciężki okręt”, zabierający

bohaterów w dalszą, wspólną drogę. Wiersz jest zatem poetycką refleksją nad zasadą „trwania ku śmierci”. Poeta mówi o tej zasadzie w różnych swoich utworach, zaś tu, w *Posągu małżonków*, dostrzega ją również w przeżywaniu Erosa. Ukazuje ją w obrazach przemiany bohaterów w zmartwiały plon („miłości bujny szron”) i w metaforze uwięzienia ich w jedwabnych pętach na „ciężkim okręcie”. W istocie rzeczy nie chodzi o to, czy prezentowani tu bohaterowie są *de facto* małżonkami. Poeta stawia natomiast w samym nazwaniu-tytule diagnozę miłości jako procesu przechodzenia od momentalności miłosnych olśnień do stanu swoistego *continuum*, które jest akceptacją, zgodą na trwanie niosące w sobie już tylko pamięć, pamiątkę, „zeschnięte wiano” wcześniejszego ogromu doznań. Ten nowy stan poeta określa jako posąg małżonków – zastygłe trwanie we wspólnej pamięci i wiedzy utracie.

W tym kontekście pojawia się pytanie o znaczenie opozycji światła i ciemności, jaka, zwłaszcza w pierwszej strofie wiersza, narzuca się uwadze czytelnika. Klimat w całej strofie tworzą atrybuty zimna, ciemności, czerni – i tylko jedna fraza „przeszywa” strofę światłem, którego udział w budowaniu sensu obrazu jest jednak bardzo enigmatyczny. Wypowiada ją bohater liryczny w sytuacji obserwowanych objawów „lodowacenia” miłosnych doznań obojga kochanków, ale w tej frazie mówi wyłącznie o sobie, czym wskazuje na własną, odrębną od kochanki, sytuację (i szansę!) przeżywania miłości. Mówi: „światło najczystsze niebieskiego stropu / mnie przepaliło” [podkreśl. – B.S.] i w tym wyznaniu ujawnia swoje wewnętrzne „przepalenie” światłem odmiennym niż doznania kochanki. Może ta sugestia interpretacyjna byłaby nazbyt chwiejna, gdyby nie potwierdzenie jej w strofie trzeciej, gdzie znów mówi się o „boskich płomieniach”, którym ucichła, wystygła miłość nie jest już w stanie zabronić przystępu do wewnętrznej przestrzeni doznań bohatera. Są więc te boskie płomienie inną jakością niż miłosny żar. Powstaje zatem opozycja pomiędzy płomieniem, ogniem czy żarem miłosnym – a doznaniem płomienności zupełnie innej natury. Ta opozycja uobecnia się też w innych utworach poetyckich Miłosa. Tak zdarza się w wierszu *Dialog* w tym samym tomie *Trzy zimy* – i tak jest też w *Posągu małżonków*. Jednak w *Dialogu* to nie bohater, lecz Przewodnik, a zarazem adwersarz Ucznia-bohatera przestrzegał, że tam, dokąd Uczeń zmierza, będzie go przepalać silne, ale też okrutne światło „z niebios zimnego ogrodu” [s. 84]. Zaś tym razem to sam bohater liryczny wiersza mówi o przepaleniu go „najczystszym” światłem idącym „z niebieskiego stropu”, jakby ta niebieska światłość była przeciwwagą dla „zmarzłego potoku”, jakim stali się teraz kochankowie. W trzeciej strofie ta sama opozycja zostaje powtórzona i wzmocniona dramatycznym wołaniem, że gdy zanika olśnienie miłosne, to miłość przestaje być siłą przeciwstawną i skuteczną dla „boskich płomieni”. Wtedy to uzyskuje

się pewność, że poeta przeciwstawia Erosowi inną moc, której jego liryczny reprezentant podlega. Tę samą, którą poeta opisywał w *Bramach arsenału*, iż „spod ziemi rosło światło, zimny blask przeświecał / przez sierść czujnie leżących zwierząt pręgowaną” [s. 64]. Tym samym światłem czuł się sam bohater liryczny wiersza *Dialog*. Czuł się „światłem i ruchem”, nasłuchującym w rytmie swojej krwi „pieśni wiecznej”.

O tej „innej” mocy niż ziemską moc Erosa i wszelkiego ziemskiego trwania poeta-Miłosz pisze wielokrotnie, można więc wnosić, że bohater *Posągu małżonków*, podobnie jak liryczne persony wcześniej wspomnianych tu wierszy – mają cechy autorskiego *porte-parole*⁵.

Opisywane przez wszystkie te autorskie persony liryczne Miłosza „światło niebieskiego stropu” oświetla sztukę poezji.

“The Light of the Blue Ceiling” in the Dark Interior of the Image. Miłosz’s Early Poetry

Summary

The essay deals with Miłosz’s early poetic works. The author emphasises the dark tone of his images from this period, suffused with fragments of brutal events and negative associations. She also emphasises that the poet’s contrastive juxtapositions of beautiful and revolting (or ironical) forms in his descriptions of the world highlights the tragic destruction of harmony in it. This disharmony in young Miłosz’s images seems to be a trace of his experience of evil history and times of war, whose memory gives rise to the autobiographical current in his poetry. Simultaneously, besides images dark in tone, the poet also drives towards images which are hymnic in nature, a dream to create in poetry a hymnic praise of beauty, to encapsulate in poetic art the epiphanic entirety of the world’s beauty which would erase the earthly stain of transience and obscurity. The author analyses the motif of “the light of the blue ceiling” with its symbolic dimension in Miłosz’s poetry and its function as the poet’s inspiration and as a revelation by which artistic creation is set in motion.

⁵ Wiele pisano o stosowanych przez Miłosza maskach, czy też o uprawianej przez niego liryce roli. Wiążą się one z szerokim nurtem autobiograficznym w liryce Miłosza. Pisał o tym m.in. A. Fiut, nazywając ów dialog autorskich głosów – „grą o tożsamość”. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza* (zwłaszcza rozdz. *Gra o tożsamość*), Warszawa 1993. Jan Błoński w wywiadzie z T. Fiałkowskim i A. Franaszkiem mówi nawet o swoistej „chytryści pisarza” w związku z funkcją, jaką pełnią w tej poezji maski autora (J. Błoński, *Błoński przekorny. Dziennik/Wywiady*, wywiady zebrał i oprac. M. Zaczyński, Kraków 2011, s. 393 i nast.).

Agnieszka Czyżak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Czy warto wiedzieć, „gdzie jest pies pogrzebany”?

Wydawane w ostatnich latach tomy Tadeusza Różewicza to zbiory tekstów o najrozmaitszych formach gatunkowych i o różnym stopniu dopracowania – utworów lirycznych, prozatorskich czy dramatycznych, najczęściej prezentowanych w formie projektów, szkiców, pomysłów na utwory, które mogłyby powstać, gdyby (jak deklaruje autor) na horyzoncie życia nie tkwiła nieusuwalna ze świadomości śmierć. Jednocześnie jako „poeta emeritus” Różewicz rości sobie prawo stawiania prowokacyjnych, gorzkich, nieraz obraźliwych diagnoz współczesności – naszej kultury, życia zbiorowego, reguł egzystencji. To strategia starannie przemyślana i jak zawsze wymierzona przede wszystkim przeciwko wszelkiego rodzaju fałszom w sferze publicznej komunikacji, zakłamywaniu historycznej przeszłości i obrazu dnia dzisiejszego oraz powszechnej – jednostkowej i zbiorowej – skłonności do ucieczki w puste rytuały i przebrzmiałe konwencje.

Codziennosc własna twórcy i terażniejszość wspólnotowego bytu stają się materialem tekstów Różewicza, a zarazem przestrzenią nieustannie ponawianego gestu sprzeciwu wobec przejawów rozpadu naszej cywilizacji i erozji sensów zdolnych ją interpretować. Autoportret dziewięćdziesięcioletniego twórcy zawarty w wierszu *normalny poeta* z tomu *Kup kota w worku*, wydanego w roku 2008, ukazuje pozbawione znamion heroizmu trwanie w obliczu zbliżającego się kresu:

przez chwilę myślę o śmierci
poprawiam jakiś wiersz

potem zanurzam się
w życiu
wieczorem zdzieram
kolejną kartkę z kalendarza¹

Oczywiście „na odwrocie kartki / jest przepis na kotlety” – tym samym refleksji o przemijaniu jak zwykle u Różewicza towarzyszy wizja doświadczania egzystencji ograniczanej do codziennego podtrzymywania sił witalnych. Połączenie świadomości nadchodzącego nieuchronnie końca z doznaniem najbardziej przyziemnych aspektów trwania to właśnie owo deklamowane „zanurzanie się w życiu” takim, jakim z reguły jawi się ludziom zmierzającym do kresu.

W tomie *Kup kota w worku* Różewicz zamieścił także wiersz *Gdzie jest pies pogrzebany?*, w którym na pierwszy rzut oka zdaje się niedwuznacznie sugerować, jakoby odkrył sedno człowieczego przeznaczenia, a zarazem zdołał odnaleźć (zbyt) prosty sposób na pogodzenie się z uciążliwymi konsekwencjami starości. Utwór jest apostrofą do starego człowieka, przekraczającego pewien próg – utratę (zazwyczaj przyjmowaną boleśnie i kojarzoną z ułomnością) zdolności prowadzenia aktywnego życia seksualnego. Wiersz rozpoczyna określenie warunków rozpoznania przełomowego momentu. Po wersach zawierających serię wyliczeń narodowych specjałów kulinarnych – „jeśli widok pierogów ruskich / polskich flaczków / truflii francuskich / barszczu ukraińskiego”² – pojawia się jednoznacznie sformułowana diagnoza stanu, którym, gdy już w sposób nieuchronny nadejdzie, podobno wcale nie należy się martwić:

jeśli po-widok
jajecznicy z kielbasą
bardziej cię podnieca
od rozebranej do rosółu blondynki

Jednak wezwanie „nie martw się” nie niesie realnej pociechy, zdaje się raczej parodiować fałszywe pocieszenie, zawierane z reguły we wszelkiego typu „wydawnictwach poradnikowych”, oferujących w takich przypadkach zastępcze działania, pozwalające ukryć przed otoczeniem (i samym zainteresowanym) rzeczywisty wymiar wiążącej się ze starością niemocy. Tym samym proste (prostackie?) wezwanie do „zachowania spokoju” zdradza od początku swój parodystyczny charakter.

¹ T. Różewicz, *Kup kota w worku*, Wrocław 2008, s. 92–93.

² Tamże, s. 61.

Piotr Śliwiński, badając żywoły parodii „przewalające się” przez twórczość Różewicza, przyczyn niechętnych reakcji czytelników na najnowsze tomy poety upatrywał w przemianach zachodzących w przestrzeni literackiej komunikacji:

Tymczasem my zapomnieliśmy, czym jest parodia, zastąpiliśmy ją elegancką ironią, zresztą tyleż wszechobecną, co bezzębną. Po ukazaniu się zbioru *Kup kota w worku* (2008) odezwali się młodszy krytycy i poeci, mówiący – mamy tego dość. Skąd nagle ta bezkompromisowość, myślałem zaskoczony, dlaczego stylizatorzy, mistrzowie *coveru*, nie chcą wybaczyć starymu parodyście, że jest sobą³.

Różewicz tymczasem oprócz słów „otuchy” ma dla starego człowieka zestaw dobrych rad, określających, jakich kroków pod żadnym pozorem nie należy podejmować, choć zaleca je współczesna wiedza o dobroczynnych skutkach każdej aktywności zdolnej uatrakcyjnić trwanie w niedostatkach „trzeciego wieku”:

nie martw się nie dzwoń do Lwa
seksuologa
nie dzwoń do „telefonu zaufania”
nie łykaj wiagrowigoru wiadrami

Takie działania bowiem, nie dość że nieskuteczne, demaskują przede wszystkim bezradność człowieka wobec Natury, klęskę, na którą jest on skazany w bezrozumnie podejmowanej walce ze skutkami przemijania, i towarzyszącą jej nieuchronnie rozpacz. Rozmowa telefoniczna, choćby została przeprowadzona z najlepszym specjalistą czy osobą nawykłą do pocieszania nieznanym, a tym bardziej tabletki – suplementy diety, suplementy utraconego bezpowrotnie „wigoru” – pozostaną działaniami zastępczymi, podejmowanymi, by zagłuszyć lęk wynikający z poczucia utraty kontroli nad ciałem.

Różewicz oczyszcza swoją wizję z elementów mogących rodzić patos – zdaje się „gadać” potocznie o tym, co bolesne, by „zagadywać” zwyczajnością to, co budzić musi przerażenie. Śliwiński, dostrzegając fakt, iż twórca, który niegdyś „zadziwiająco celnie piętnował głędzenie, teraz niejednokrotnie głędzi sam”, doszukuje się w tym geście wierności starej zasadzie etycznej, każącej pytać: „jakim prawem i dzięki czemu poezja miałaby mówić językiem, którym nikt nie mówi. I po co?”⁴ Stary Poeta podaje więc w utwo-

³ P. Śliwiński, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012, s. 162.

⁴ Tamże. Badacz stwierdza, iż dzięki niezłomności postawy Różewicza po raz kolejny „podważona została opanowana już jako taka reguła czytania i to, co zdołaliśmy już we własnym pojęciu nieźle poznać, musi zostać rozpoznane od nowa”.

rze skomponowany jakby mimochodem, a zarazem wywiedziony z wiedzy potocznej, zestaw działań mogących pomóc odnaleźć się w nowej rzeczywistości bytowania w sferze starczej niemocy i radzi: „zjedz jajecznicę / poczytaj sobie życie na zimno / albo na niskich obcasach” (życie bowiem już nie stanie się na powrót „gorące”, a „wysokie obcasy” na tym etapie istnienia kojarzyć się muszą jedynie ze zbędną ekstrawagancją).

„Poeta emeritus” po raz kolejny wskazuje na dostępne w starości granice wyboru w sferze podejmowanych codziennie działań. Zdaje się przemawiać z tak zwanej perspektywy „zdroworozsądkowej”, zwyczajnym językiem, zbudowanym na potocznym, dziedzicznym z pokolenia na pokolenie, doświadczeniu – automatycznego niemal – wykluczania starych ludzi z aktywnego życia:

idź spać
a rano wstań idź
albo siedź
i nie zwracaj ludziom gitary

Próbując bowiem zainteresować innych własną bezradnością, stary człowiek naraża się przede wszystkim na odrzucenie, a w konsekwencji zwiększone poczucie trwale ograniczonej możliwości kształtowania własnej egzystencji. Oczekując współczucia, liczyć może jedynie w najlepszym razie na litość, w najgorszym – na zniecierpliwienie i obojętność.

Różewicz, pisząc o starości, nie tylko powtarza gest niezmiennego budowania dystansu między tematem a mówiącym podmiotem, ale też stara się patrzeć na nią z zewnątrz, nie dopuszczając, by w tekście znalazły się ślady interioryzowania doświadczenia. Taka postawa, zawsze konsekwentnie zewnętrzna, pozwala uniknąć tonu skargi, a tym samym potwierdzić zdolność do samostanowienia. Jeśli bowiem nie można uniknąć dotkliwych skutków podeszłego wieku, należy nauczyć się minimalizować ich znaczenie dla egzystencji – tym samym starość, zawłaszczając fizjologię, pozostaje zewnętrzna wobec trwania, postrzeganego jako duchowa niepodległość.

Niezależnie od tego, jak często w rozmowach prywatnych poety porbrzmiewa znużenie własną starością, dolegliwościami podeszłego wieku⁵, w tekstach literackich nieodmiennie brzemień przemijania zostaje przerzucone na innych: staje się przeżyciem cedowanym na powoływanych w tym celu do życia bohaterów, jest przypominane poprzez wypowiedzi postaci z przeszłości historycznej, bywa też przenoszone na wyraziście kreowanych adresatów,

⁵ Skargi tego rodzaju spisane zostały m.in. przez Krzysztofa Myszkowskiego w przywołanych w dalszej części artykułu *Rozmowach z Tadeuszem Różewiczem*.

a nawet na byty o „pozaziemskiej” proveniencji, kulturowo uznawane za wolne od skazy przemijania. Wyraźnie widać ten zabieg w wierszu *niebieska linia*, zamieszczonym w tomie *Kup kota w worku*, a opowiadającym o okolicznościach ataku grupki chuliganów na „emeryta” brnącego przez zaśnieżony park w Konstancinie, w lutym 2003 roku.

Na początku utworu pada retoryczne pytanie: „ale gdzie mamy szukać / rzecznika praw starego człowieka”⁶, pozostające pytaniem wyłącznie retorycznym, bowiem nie istnieje instancja, do której można by się w tej sprawie odwołać. Adresatem nie może być anioł stróż („który też jest emerytem / starym bezbronnym / jak ja”) ani patron bohatera, Juda Tadeusz (skądinąd patron także „spraw beznadziejnych”). Pytanie musi zawisnąć w próżni, natomiast opis chuligańskiego ataku przeradza się w opowieść o nieszczęściu, jakie dotknęło nie brutalnie zaatakowanego starego człowieka, lecz jego nieszczęsnego, zesłanego z niebios, opiekuna. Różewicz-bohater utworu może nie tylko powiedzieć: „Mój Anioł Stróż / jest stary wystraszony”, ale i dodać ze współczuciem: „jest w gorszych opałach / ode mnie”. Wiersz kończy wizja ostatecznej klęski anioła, opatrzonej jednak zrozumieniem dla jego słabości i lęków:

stchórzył schował głowę
pod skrzydło
cóż nie jest Michałem Archaniołem

Różewicz, budując dystans wobec starości i popadania w starczą słabość, powtarza w istocie swoje wcześniejsze rozpoznania prawideł ludzkiej egzystencji, determinowanej przez przemożne siły zewnętrzne, którym przeciwstawić można jedynie jednostkowy opór, ufundowany na trzeźwym oglądzie rzeczywistości. Dążenie poety do podważania podstaw przyrodzonej człowiekowi tęsknoty za złudzeniami, że jest inaczej, zdradza swoiste pokrewieństwo z diagnozami autora *Prób* – samotnika, który choć na starość odizolował się fizycznie od świata, pozostawał głęboko zainteresowany wszelkimi ludzkimi sprawami. Montaigne tak pisał o ograniczeniach ludzkiej kondycji, nigdy nie szukając łatwych pocieszeń:

Szukamy innego stanu, dlatego, że nie rozumiemy użytku naszego; wychodzimy poza siebie, ponieważ nie wiemy, jak się zażyć. Próżno wszelako wspinać się na szczudła, i na szczudłach trzeba nam chodzić własnymi nogami; na najwyższym tronie świata i tak siedzimy na własnym zadku⁷.

⁶ T. Różewicz, *Kup kota w worku*, s. 74.

⁷ M. de Montaigne, *Próby*. *Księga trzecia*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1957, s. 442.

Niezależnie od postępów starości i nasilania się objawów chorobowych, Montaigne nie ustawał w kontynuowaniu podjętego wysiłku formułowania – zawsze pozostających z zamysłu „próbami” – rozpoznania prawideł ludzkiego bytowania w świecie. Jednocześnie do końca starał się nie popadać w ton patosu czy skargi. Józef Hen, autor biografii twórcy *Prób*, tak opisywał ostatnie miesiące jego życia:

Styl chorego Montaigne'a nie traci nic na wigorze, myśl – na śmiałości. Nie opuszcza go poczucie humoru, zdolność do parodiowania, jak i przedtem potrafi wpaść w styl żartobliwy. Podejmuje się obrony naszego najbardziej kapryśnego członka⁸.

Zbliżający się do dziewięćdziesiątki Różewicz również „próbuje” pochwycić istotę egzystowania (wegetowania) w przestrzeni uwarunkowanej przez mechanizmy współczesnej kultury. Za przedmiot rozważań najczęściej obiera te sfery życia, w których dochodzi do wynaturzeń. W wierszu *Gdzie jest pies pogrzebany?* wyśmiewa uzurpowaną przez „domorośliwych mędrców” wszelkiej maści wiarę w możliwość poznania istoty doświadczenia starości, jak również wiarę w możliwość znalezienia antidotum na groźbę śmierci. Uznaje za nieprzydatny zarówno powszechny, tworzony niejako w zgodzie z wielowiekową tradycją, model dobrowolnego głoszenia przez ludzi w podeszłym wieku zgody na bierne dożywanie kresu, jak i pewność, odnajdywaną u autorów wszelkich współczesnych poradników, odpowiadających na pytanie „jak żyć”, iż proste zabiegi fizyczne i techniki psychicznej stymulacji mogą przybliżyć starego człowieka do pożądanego stanu „nowoczesnego”, maskowanego formami dostępnej aktywności, pogodzenia się z losem i zaakceptowania własnych ograniczeń. Wskazuje w istocie na niepojmowalny poza kontekstem kulturowym współczesności wymiar takich uroszczeń. Mówi zatem prześmiewczo przedrzeźnianym głosem dzisiejszych apostołów „dobrej nowiny”, preparowanej na użytek naiwnych odbiorców

tak tylko odnajdziesz
sens życia sens śmierci
sens seksu znośną lekkość
bytu odbytu i zbytu

Ontologiczne w swym wymiarze „pocieszenie” i gwarancja odnalezienia warunków egzystencji, przynajmniej niezbyt dotkliwej, połączone z epistemologiczną obietnicą zrozumienia istoty ludzkiej kondycji, okazuje się podręcznym, mocno zużytym, zestawem pusto brzmiących fra-

⁸ J. Hen, *Ja, Michał z Montaigne...*, Warszawa 2009, s. 297.

zesów – jeśli komukolwiek przydatnych, to tylko jako chwilowo podnoszące na duchu placebo. Różewicz wie, że wszelka pewność jest uzurpacją i zgodą na symplifikowanie reguł egzystencji. Nie można przecież bez zastrzeżeń uznać, iż rzeczywiście wiadomo, „gdzie jest pies pogrzebany”, trzeba raczej dowiadywać się tego wciąż od nowa, uznając nieoczywistość odpowiedzi.

Pozbawiony złudzeń, dostrzegający proces zamierania sił żywotnych naszej cywilizacji, a często wręcz przerażony jej stanem Różewicz zdaje się mówić: rolą poezji jest dzisiaj nieustanne ponawianie ostrzeżeń, wrywanie z duchowego marazmu, rozbijanie skostniałych rytuałów. Komizm, satyra, parodia mogą stanowić jeden z istotnych języków literatury pojmowanej jako misja walki o odzyskiwanie znaczeń – misja podejmowana na własny rachunek, we własnym imieniu, wciąż od nowa, bo na horyzoncie pojawiają się wciąż nowe zagrożenia. Tomasz Mizerkiewicz w artykule *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza*, badając konsekwencje „obecności” poety w tekstach, stwierdził:

Wkraczający „osobowo” do świata swych wierszy „Różewicz” daje możliwość „zanieczyszczenia” znaczeń pisanej współcześnie przez Różewicza liryki. [...] Jego osobowościowa „nieczystość”, codziennościowa „niedbałość”, a nawet „bylejakość” staje się w ten sposób przyczyną znaczeniowej „otwartości” tekstu. „Otwartość” ta umożliwia zarazem nowe wykorzystywanie komizmu w liryce tego poety. Otóż komizm zjawia się teraz jako przejaw „poczucia humoru” okazywanego przez „Różewicza”⁹.

Komizm zatem jawi się jako podjęcie kolejnego wyzwania, jako poszukiwanie nowych wymiarów tekstu zdolnego sprostać zmieniającym się warunkom komunikacyjnym. Z kolei Elżbieta Sidoruk, analizując intensyfikowanie się agresji, gry i śmiechu oraz coraz bardziej jaskrawego przejawiania się satyryczności w późnych utworach Różewicza, wskazuje, iż poeta staje się z upływem czasu coraz „częściej ludyczny, ale też coraz bardziej szyderczy i dosadny. Parodiuje, ostro przerysowując”¹⁰. Wniosek, iż zacieranie granic między liryką i satyrą służy uwyrażnieniu etycznego – fundamentalnego – wymiaru poezji, okazuje się tropem służącym odkryciu specyficznego dla Różewicza i wprost wyjawianego w twórczości przymusu uczestnictwa w zbiorowym bytowaniu. Uczestnictwa pojmowanego jako dawanie świa-

⁹ T. Mizerkiewicz, *Niż śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007, s. 234.

¹⁰ E. Sidoruk, *Formy satyry w poezji Różewicza*, w: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 233.

dectwa współczesności, połączonego z głębokim namysłem i rzeczywistym, niezmiennym zaangażowaniem.

W *Rozmowach z Tadeuszem Różewiczem*, spisanych przez Krzysztofa Myszkowskiego, pada jednoznaczna diagnoza postawiona przez Starego Poetę:

Wszyscy klecą te wierszyki [...] Przecież tam nic nie ma. Coś wymyślają, to nie są wiersze, to są koszałki-opałki. Trzeba spoważnieć. Ten śmietnik się powiększa. Albo spoważniają, albo nic z tego nie będzie. Może niech satyry piszą. Ale czy potrafią? Ta atmosfera jest okropna, to wszystko dookoła [...] Teraz jest ten jubileusz i ciągle czegoś chcą. Przychodzą ludzie, siedzą, słuchają, a jak zapytać kogoś, co czytał, jakie ma książki w bibliotece, to milczy¹¹.

„Kleccie wierszyków”, „koszałków-opałków” to działanie postrzegane jako pusty gest, w konsekwencji prowadzący do obniżenia rangi poezji. Śmietnik tekstów „poważnych” jedynie z pozoru oraz „mądrych” tylko na pokaz, powiększając się z dnia na dzień, niszczy przestrzeń możliwego jeszcze, choć coraz trudniejszego, porozumienia. Różewicz ma świadomość, iż traci odbiorców, że jego głos staje się niesłyszalny w informacyjnym szumie. Źródeł tej sytuacji nieodmiennie upatruje w mechanizmach współczesnej kultury, tkniętej rozpadem, i podsumowuje z żalem:

Kot w worku nie został zrozumiany, bo parodie i pastisze są takie same jak rzeczy tragiczne. Wymieszało się to wszystko. Literatura bez satyry i ironii, bez humoru, komedii – co to za literatura?¹²

Wierząc niezmiennie, iż pisanie satyr i parodii ma wymiar realnego przeciwstawiania się upadkowi współczesnej kultury, Różewicz jest jednocześnie świadomy, że taka postawa nie budzi już zrozumienia ani tym bardziej szacunku. Mówi zatem z pewnym rozgoryczeniem: „Spadłem do rzędu satyryków, teraz jestem humorystą”¹³. Niestety, pozostawanie „humorystą” w dzisiejszych warunkach to już nie podejmowanie ważnej kulturowo roli błazna, potrafiącego naruszyć sacrum lub odsłonić fałsz podstaw, na których jest fundowane, lecz bycie zwykłym „żartownisiem” spychanym na obrzeża zbiorowej komunikacji.

Wśród wierszy przysłanych przez Różewicza do jubileuszowego numeru „Kwartalnika Artystycznego” znajduje się utwór *w młodości*, którego tytuł sugeruje powrót do utraconego czasu i próbę nazwania jego specyfiki. Mowa

¹¹ K. Myszkowski, *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem (fragmenty)*, „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 4, s. 21–22.

¹² Tamże, s. 20.

¹³ Tamże, s. 20.

w nim o wymiarach dawnego „widzenia”, minionego sposobu postrzegania świata:

dotykem widziałem
 lepiej niż wzrokiem
 formy
 i powierzchni materii
 wzrokiem dotykałem
 kolorów w ciemności¹⁴

Zmysłowe ograniczenie poznania utrudniało, lecz nie uniemożliwiało kreowania artystycznych wizji. Cóż natomiast można „wiedzieć” w starości? Jak wiadomo z ostatnich tomów poety, przede wszystkim szarość – kolor depresji – i jej niezliczone odcienie. Czarno-białą ramą widzenia szarości pozostaje etyczny wymiar poezji.

Montaigne mawiał: „Nikt nie jest wolny od mówienia bredni; źle jest jedynie mówić je z wysiłkiem”¹⁵. Wskazywał tym samym na istotne znaczenie środków, jakimi należy posługiwać się, „próbując” nazwać, a przede wszystkim przekazać innym, najrozmaitsze wymiary doświadczenia. Różewicz mówi z kolei: „Jestem realistą [...] Nie jest się od rana do nocy poetą, i w łóżku, i na sedesie. Nikt się nie rodzi poetą. Nie ma takiego gatunku ludzkiego. To się staje z czasem, z historią”¹⁶. Przekonuje tym samym, iż bycie (bywanie) poetą to skutek rozciągniętego w czasie procesu dojrzewania do poważnego traktowania poezji. Choćby warunki, w jakich przyszło ją tworzyć, były szczególnie niesprzyjające. Funkcjonowanie poezji, zdawałoby się ostatecznie dziś zepchniętej na margines życia, ma znaczenie ocalające – wszelkimi sposobami powinna służyć przypominaniu o etycznym wymiarze istnienia i tworzenia.

Is It Worth It to Know “Where the Shoe Pinches”?

Summary

The article is devoted interpreting Tadeusz Różewicz’s poem *Gdzie jest pies pogrzebany*. The focus is on the contexts of the poem: contemporary experience (and experiencing) of old age, a critical outlook on the rules of communication, and the modes and aims of taking up the tradition of satiric writing.

¹⁴ Tamże, s. 13.

¹⁵ M. de Montaigne, *Próby. Księga trzecia*, s. 5.

¹⁶ K. Myszkowski, *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem (fragmenty)*, s. 22.

Ewa Nofikow

Uniwersytet w Białymstoku

Między językami, między głosami. O *poems* Andrzeja Sosnowskiego

W tomie *poems* Andrzeja Sosnowskiego znalazł się następujący fragment z listu Bianki Rolando:

Potem te zdjęcia obrabiam, niszczę, zabieram im kolory i nakładam nowe odcienie różnej intensywności, od ćwierkającej pomarańczy do żarzonej błękitem żółci. Potem je drukuję [...] i zaczynam na nich rysować rozpuszczalnikami, farbami transparentnymi, markerami do skreślenia, ale pojawia się również rysunek wydrapywany i rysunek, który powstaje przez zamazywanie komentarzy – wierszy wpisanych w fotografię, tak że pozostaje tylko nieczytelna potencjalność, co zamazane słowa miałyby znaczyć, co opisywać¹.

Fragment ten został umieszczony tuż przy końcu całości, właściwie niemalże na jej zamknięciu. Jest jednym z wielu cytatów składających się nie tylko na tę książkę, lecz także na całą twórczość poety, która opiera się na intertekstualnej dekontekstualizacji i – właściwie jednocześnie – rekontekstualizacji cudzych języków (przy czym „własny” język poety również jest traktowany jak obce, a zatem możliwe do ponownego wykorzystania, tworzywo).

* Tekst został wygłoszony na konferencji „Adaptacje” zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski w Katowicach w dniach 3–4 grudnia 2012 roku. W zmodyfikowanej wersji ukaże się w księdze pokonferencyjnej w roku 2013.

¹ Fragment listu Bianki Rolando w: A. Sosnowski, *poems*, Wrocław 2010, s. 30. Wszystkie cytaty zamieszczone w tekście pochodzą z tego wydania. Po zacytowanym fragmencie umieszczam odpowiedni numer strony.

Cytat ten jest jednak specyficzny, ponieważ stanowi opis procesu przetwarzania przedmiotów i języka i wytwarzania czegoś nowego. Zamykający właściwie cały tomik fragment traktuję jako ustawienie perspektywy odbioru, a jednocześnie „wypożyczony” autokomentarz, w którym twórczość poetycka jest ustawiana obok wszelkich działań artystycznych, także wizualnych, i na równi z nimi. Uznaję, że jest to swego rodzaju instrukcja pozwalająca traktować wiersze umieszczone w *poems* – ale nie tylko tu – jako materialne przedmioty artystyczne, działające w performatywnej przestrzeni sztuki, które układają się w rytmiczny, brzmieniowy spektakl.

Co to oznacza? Przede wszystkim poszerzenie pola odbioru oraz zmianę w stawianiu akcentów w lekturze tekstów Sosnowskiego. W tej perspektywie Sosnowski jest nie tyle tekstowy, ile dźwiękowy, brzmieniowy, więc „zmaterializowany”. Oczywiście, Sosnowski jest intertekstualny, ale intertekstualnością „głosową”. Jego wiersze nie mówią tekstem czy tekstami, ale głosami, które układają się (a tę nieosobową formę stosują świadomie) w rodzaj postmodernistycznej fugi. Nie całości, bo ta oznaczałaby wygładzenie i przycięcie według jakiegoś wzorca, ale – zorkiestrowanego hałasu. Traktuję *poems* jak spektakl rozpisany na głosy, z których część to głosy znane i identyfikowane: Mickiewicz, Shelley, Shakespeare, Petrarca, ale też Tricky, John Lennon, Scott Walker; inne – pozostają nierozpoznane, raczej przeczytane jako „cudze” bądź też znane niewielkiej grupie odbiorców. Jacek Gutorow, dostrzegając muzyczność utworów Sosnowskiego, konstatuje:

O ile wiem, Andrzej Sosnowski jest pierwszym autorem piszącym *covery*. [...] Sosnowski ma też na swoim koncie tekst pod znamienym tytułem *Techno*, będący *coverem* podwójnej sestyny sir Philipa Sidneya (polski poeta wykorzystał technikę *samplingu*, to znaczy włączenia oryginalnych fragmentów w zupełnie nowy kontekst)².

Tym samym Sosnowski decyduje się na szukanie nowego, własnego, ale chyba nigdy „swojego”, głosu nie obok innych, już istniejących, ale w ich wnętrzu i poprzez nie. Jego technika pisarska opiera się na wysłuchiwanie rytmu słów, fraz, języków, a następnie wprowadzaniu właśnie tych rytmów w swoje teksty-spektakle. U Sosnowskiego słychać różne głosy, które materializują się jako rytm tej poezji, a graficznie – jako wykorzystanie różnego rodzaju czcionek oraz układów składniowych i wersowych. W rozważaniach o performatywnym wytwarzaniu materialności Erika Fischer-Lichte pisze:

² Jacek Gutorow, *Dwa razy o Andrzeju Sosnowskim*, w: tenże, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968*, Kraków 2003, s. 180.

głos to pod wieloma względami godny uwagi i zdumiewający materiał. Nie tylko dlatego, że nie istnieje, póki nie zacznie rozbrzmiewać. Nie tylko dlatego, że trwa tak długo jak oddech, wraz z którym wydobywa się z ciała, i z każdym nowym oddechem może powstawać na nowo, a zatem stanowi materiał, który istnieje tylko w formie „ekstazy”. Nie tylko dlatego, że w głosie dźwiękowość, cielesność i przestrzenność łączą się ze sobą, w wyniku czego materialność przedstawienia ukazuje się za jego sprawą jako coś, co wciąż na nowo się stwarza. Prócz tego głos stanowi materiał, którym głos może stać się bez konieczności znaczenia, co przeczy wszystkim semiotycznym zasadom i regułom³.

Spróbuję pokazać, w jaki sposób Sosnowski operuje głosami i w jaki sposób nigdy nie podporządkowuje ich jakiejś nadrzędnej zasadzie spójności czy jednolitości (jednobrzmiowości). Układają się one nie tyle w chór, ile w kakofonię miejskiego placu, na którym trwa karnawałowa zabawa.

„Głos” nie jest „językiem”, to znaczy tekstem, zapisem. Stanowi raczej materialną realizację tekstu. Za bardzo ważne uważam wyjście poza poetycki zapis w kierunku tego, co już tekstem nie jest, bo zamienia się w wielogłosowy spektakl. Karol Maliszewski, pisząc o poezji Sosnowskiego, uznaje ją za antymimetyczną, antyrealistyczną, będącą autoteliczną samorealizacją twórcy⁴. Autor pisze:

A więc nie przygoda egzystencjalna, a intelektualna właśnie. Położenie nacisku na kreację – jeżeli można tak rzec – wewnątrzjęzykową. Całkowite zaufanie rzeczywistości języka wyalienowanego, oderwanego od mechanizmu prostego desygnowania. W tym kontekście wiersz raczej nie jest odpowiedzią na wyzwania tak zwanej rzeczywistości, a jawi się jako produkt zwątpienia w życiowo poznawcze możliwości języka⁵.

Według mnie, przygoda intelektualna i egzystencjalna wcale się nie wykluczają. Sam fakt zawziętego – jak chciałoby się powiedzieć – podsłuchiwania świata wskazuje na silne związki języka poezji i głosów rzeczywistości. Oczywiście, nie ma mowy o naśladowaniu czy odbijaniu rzeczywistości, ale niewątpliwie trzeba pamiętać o wciąż na nowo ponawianej próbie dotarcia do dźwięków dochodzących ze świata. Jeśli Sosnowski naśladuje, to melodię,

³ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 210.

⁴ K. Maliszewski, *Nowa poezja. Mały przewodnik po tendencjach i stylach*, <http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt.1025> [dostęp 8.03.2013].

⁵ Tamże.

rytm, frazowanie, które zmieniają zapis w wypowiedź. Domaga się wręcz głosu, nawet jeśli go nie słyszać⁶. Wydaje się, że uruchamia tu zupełnie inny poziom komunikacji. Kontakt ze światem nie musi być kontaktem opartym na nazywaniu rzeczy (desygnowaniu), lecz na bardziej pierwotnym mechanizmie odsłuchiwania świata.

Rama poetyckiego performance'u

Traktuję tomik Sosnowskiego *poems* jako całość w znaczeniu podstawowym – każdy tekst (od motta po odautorski komentarz) jest zapisem/utrwaleniem czyjegoś głosu. Konstrukcja *poems* zamyka się między cytatem z piosenki Tricky'ego („you promised me poems”) a spisem internetowych linków aktywnych w nocy z 20 na 21 stycznia 2010 roku. Niektóre z nich są już nieaktywne (co skądinąd było nadzieją samego autora⁷), nie możemy więc mieć pewności co do ich zawartości, nie możemy też potwierdzić swoich lekturowych intuicji. Pozostajemy zatem zawieszeni w niepewności, wracamy do tekstów, które nie podpowiedzą niczego, niebieskie konfiguracje liter i cyfr (podświetlone i utrwalone w druku łączy internetowe) stają się zaś (irytującą) figurą nierozpoznawalności znaczeń, cytatów. Okazują się też znakomitym przykładem rozdźwięku między znaczoną i znaczącą. Do czego odsyłają? Literalnie – do niczego. Potencjalnie – do ogromu sieciowych hiperłączy, do archiwum kulturowego doświadczenia, które okazuje się wciąż ponawianą próbą „podłączenia się” do tego, co już zostało powiedziane (napisane). Ostatnie zdanie *poems*, zapisane w cudzysłowie: „To do zobaczenia”, brzmi w kontekście „nieżywych” linków ironicznie; to chichot „autora”, kimkolwiek by nie był, ale jest to też zaproszenie do zobaczenia (jeszcze raz) tego, co zostało zapisane w tomie, do usłyszenia po raz kolejny, ale za każdym razem inaczej, wciąż powracających głosów. Można to łączyć, co zresztą robi sam poeta,

⁶ W wierszu *dr caligari resetuje świat* podmiot domaga się głośniejszego mówienia: „Prosimy trochę głośniejszej / dottore”. Jest to o tyle istotne – a zwrócił na to uwagę prof. Tomasz Cieślak – że *Gabinet doktora Caligari* jest filmem niemy. Osiągnięty przez Sosnowskiego efekt to z jednej strony zabawne naruszenie konwencji, z drugiej – próba „zmuszenia” odpornej rzeczywistości (nawet jeśli jest ona rzeczywistością fikcyjną) do mówienia, „dania głosu”.

⁷ „– Skoro przypisy w *poems* kierują do stron internetowych, to znaczy, że są chwilowe. Odwołuje się pan do teledysków, które w 2010 roku mogły występować pod podanymi adresami, ale teraz niekoniecznie tam są. – Na tym mi bardzo zależało”, <http://popmoderna.pl/wywiad-andrzej-sosnowski/>.

z obrzędem przywoływania zmarłych, sprowadzania ich na ziemię, by poruszyli tych, którzy tu zostali – z dziadami, a więc z Mickiewiczem (w tomiku znaleźć można wiele cytatów, kryptocytatów i rytmów Mickiewicza). Paweł Próchniak zwraca uwagę na podobieństwo technik twórczych Sosnowskiego i Mickiewicza, sięganie do źródeł wszystkich opowiedzianych kiedyś historii:

Obie techniki spotykają się w tym samym geście. Zmienia się medium wspólnej wyobraźni. Dzisiaj gdzie indziej biją jej źródła. Inaczej niż przed dwustu laty jest zakotwiczona. Ale poezja wciąż uparcie sięga po te 'śpiewy, gusła, inkantacje', którymi żywi się nasza imaginacja. Z nich się rodzi, dzięki nim żyje swoim odwróconym, upiornym życiem⁸.

Sam Sosnowski w jednym z wywiadów powiedział:

Mówisz o swoim doświadczeniu tak, jak wiele innych osób mówi o innych doświadczeniach – używając tych samych słów, tej samej składni. I gdzie jest w twoich słowach niezwykłość twojego doświadczenia? [...] Próbuję zatem, mówiąc inaczej, uniknąć naiwności wiary w to, że przy opisie własnych doświadczeń można dać sobie radę bez archiwum. Doświadczenie bez archiwum po prostu nie istnieje, bo ląduje poza językiem⁹.

Poeta, współczesny poeta, nie opowiada więc o swoim życiowym doświadczeniu – zakochaniu, nieszczęściu, radości, smutku – ale o swojej roli „tego trzeciego”, gdy spotyka się język i świat. Sosnowski: „wydaje mi się, że mamy do czynienia z nieudaną schadzka języka i świata. [...] to język musi tutaj dwoić się i troić, a świat jest w porządku i na nic nie czeka”¹⁰. Poeta podgląda i podsłuchuje, więc – rejestruje i udostępnia to, co się dzieje między językiem i rzeczywistością, a co okazuje się wydarzeniem w samym języku. My, odbiorcy, zostajemy więc obsadzeni w rolach widzów, oglądających to, co się dzieje z językiem i w języku. Przysłuchujemy się, a poprzez rytm zostajemy wciągnięci w sam środek tego widowiska.

⁸ Paweł Próchniak, *Poema: widowisko*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2010, s. 130.

⁹ A. Sosnowski, *Podróż przez archiwum*, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, wybór, oprac., wstęp G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 75.

¹⁰ *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym?* (z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Paweł Markowski), w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 43.

W twórczości autora *Opery* dochodzi do głosu przekonanie, że poezja ma w sobie coś z teatralnego przedstawienia, że wiersz jest inscenizacją, że robi się go z gotowych scenografii, z przygotowanych z góry ról [...] I tom *poems* jest zapisem widowiska. Oglądamy je na deskach pustego amfiteatru – na scenie antycznej tragedii i *Dziadów*¹¹.

Odwołania do tragedii greckiej pojawiają się w *poems* w postaci przypadkowo wybranych fragmentów didaskaliów antycznych tragedii, np. „Pauza. Wbiega Chór”, „W czasie pieśni Chóru robi się dzień” czy „Chór wśród pieśni uderza dłońmi w ziemię”, składających się na utwory zatytułowane *Sortes*. Rzeczywiście, mamy grecki chór, ale czy nie jest to chór dość przypadkowy, ułomny, bo zrobiony z zebranych gdzieś tekstów-kawałków, i kaleki, bo nie wiedzący, jaką tragedię komentuje? Co nią jest? I czy to jeszcze w ogóle tragedia? Nie ma tu ani amfiteatru, ani chaty Guślarza. Co więcej, nie ma Guślarza. Zamiast niego zjawia się postać z filmu Roberta Wiene *Gabinet doktora Caligari* – szarlatan i wariat w jednej osobie, który prezentuje swoje sztuczki na miejskim jarmarku. Utwór *dr caligari resetuje świat* stanowi kwintesencję techniki pisarskiej Sosnowskiego, o czym będzie jeszcze mowa. W tym miejscu zwrócę tylko uwagę na przemianę tego bohatera. Jak Mickiewiczowski Gustaw zamienia się w Konrada, tak doktor Caligari zamienia się w dr charivari (przemiana ta jest karnawałowym odwróceniem romantycznej przemiany i bezpośrednim wprowadzeniem na scenę karnawałowego sposobu świętowania):

dr charivari „recytuje” świat
prosimy nieco ciszej dottore
[s. 19]

Brzmieniowe skojarzenie Caligari – charivari jest połączeniem szaleństwa i osobliwości z hałasem, nieuporządkowanym, parodystycznym przekształceniem uprawomocnionej pieśni (stąd być może cudzysłowowy zapis). Obyczaj charivari, należący do zwyczajów spokrewnionych z karnawałem, jest dość agresywnym i bardzo głośnym wyrażaniem opinii społeczności na temat działań jej członków (chodzi o małżeństwa osób niedopasowanych wiekowo). „Charivari”, czyli „kocia muzyka”, to hałas – krzyki, wycie, uderzanie w metalowe przedmioty. Jest to dźwięk w czystej postaci. Dźwięk, za którym stoi szeroko rozumiane znaczenie (nieujawniane bezpośrednio) i który jest niczym innym, jak tylko działaniem. To zabawa (onomatopieczne „ha ha”, które powraca w utworze) i szukanie odpowiedzi w „wyczynianiu romantycznych hec”.

¹¹ P. Próchniak, *Poema: widowisko*, s. 128.

Gdzie jest autor?

śmiech nad rzeką zorzynku i lampiony
seraje lampionów i punktowy kolczyk
wesoły pilot na parkingu *swallow me*
i tylne siedzenie zdezelowanego fiata
i starzy kumple niezawodnie kapitalni
z koksem mandoliną i obwarzankami
i zapach marzanki pod markizą żywca
zaraz po deszczu tobie tylko podaruję
te żyłki światła i kosmyki cienia
grudkę rozgrzanej ziemi głuchy szept

[s. 9]

Oto początek tomiku, wiersz *zabawy wiosenne*. Otwarcie autocytatem, ponieważ „zorzynek” pojawił się już wcześniej, w tomie *Taxi*. Tutaj został „powtórzony”, po raz kolejny wezwany (funkcja wołacza), jest wpisanym w tekst „ty”, do którego się mówi (i do którego będzie się mówiło w całym tomie): „śmiech nad rzeką zorzynku [...] tobie tylko podaruję”. Ten nadawczo-odbiorczy układ traci swoją wyrazistość pod wpływem nagromadzenia obrazów i dźwięków wypełniających współrzedną konstrukcję zdaniową. Zostaje zamaskowany szczegółami-cytatami (*Alicja w krainie czarów*, wschodni przepych i tajemnica zamknięta w zestawieniu „seraje lampionów” czy martwy już językowo kolokwializm „kapitalni kumple”). Wszystkie te elementy zostają przywołane na samym początku, by następnie rozwijać się w kolejne nagromadzenia: Mickiewicz i „jego” „świerzop”, Vermeer i „jego” widok Delft, Fredro i „jego” *Paweł i Gawęł* (przetworzony już wcześniej w utworze *Mihi i Tibi*) czy – z innego rejestru – poezja Jana Twardowskiego; filmy, lektury, obrazy, ikony popkultury (Marylin Monroe, Ginger Rogers), formuły religijne („ciebie prosimy”). Jest to prawdziwie karnawałowy teatr figur i głosów, które pojawiają się obok siebie na prawach równorzędności, czasem – oboczności. Zestawione ze sobą tworzą barwny orszak lub – z innej perspektywy – hałaśliwy tłum, którego jedynym celem jest ludyczna gra ze znaczeniami stojącymi za nimi. Mamy zatem do czynienia z powtórzeniem gestu, figury, głosu, a tym samym z rozszczelnieniem systemu, do którego figura należała. Powtórzony brzmienie lub obraz przestaje odgrywać tę samą rolę. Jest więc to nie tylko „przywoływanie zmarłych”, ale wprowadzanie ich między żywych po to, by wytworzyła się głęboka i materialna interakcja. Po to, by na karnawałowej scenie zmaterializowała się wspólnota uczestników – świętujących samą możliwość zaistnienia tej wspólnoty.

Co natomiast jest darem? Cudze dobra, to, co stało się własnością ogółu i co nie wymaga przecież jakiegoś szczególnego „ofiarowywania”. To, co przynależy wspólnocie, ponieważ ją konstytuuje. Kto jednak miałby być odbiorcą tego daru? „Zorzynek”? Oznaczałoby to, że każde kolejne powtórzenie staje się darem dla samego języka, dla językowego „seraju” potencjalności. Każde kolejne powtórzenie jest bowiem rozszczelnieniem istniejącej przestrzeni możliwego doświadczenia wypowiedzianego. Każdy cytat, który przecież nie jest już cytatem, stanowi odchylenie od pierwowzoru, przez sam fakt umieszczenia go w nowym kontekście. Mówiony jest innym, przekształconym, a często zniekształconym, głosem. Powtórzenie i odchylenie od tego, co jest powtórzeniem, to podstawowy mechanizm poetyki Sosnowskiego. W powtórzeniu i odchyleniu wytwarza się rytm tej poezji, jej brzmieniowa materialność, uchwytność, a także jej regularność¹². Za „zorzynkiem” stoi jednak odbiorca, który poprzez rytm, nie znaczenie, wchodzi w tę poezję albo, co być może bardziej trafne, jest przez nią wciągany, „łowiony”. Jest jak doświadczający wszystkimi zmysłami uczestnik karnawałowego pochodu przez miejski plac. Atakują go frazy i dźwięki – i to one stają się łącznikiem między odbiorcą a samym poetyckim wydarzeniem. To nie poezja ma się poddać odczytaniu, lecz odbiorca winien poddać się jej rytmowi. Wszystko toczy się między językami i ich brzmieniami, o czym będzie jeszcze mowa (nieprzypadkowo obok polszczyzny pojawia się u Sosnowskiego język angielski, niemiecki, hiszpański czy łacina).

Kto w poezji Sosnowskiego jest tym, który obdarowuje, dzieli się posłyszonymi gdzieś „cudzymi głosami”? To, jak sądzę, jedno z głównych pytań, przed którymi staje odbiorca tej poezji. Autor? Ten wyrzeka się autorstwa, twierdząc, że język „się mówi”¹³. Podmiot liryczny? Pojęcie to, ugruntowane w literaturoznawstwie, niekoniecznie sprawdza się w lekturze tekstów Sosnowskiego. „Fikcyjna osoba mówiąca” rozpada się tutaj na tysiące głosów. Oprócz tego, że za każdym cytatem stoi czyjś głos (autora, ale też „cudzego” podmiotu mówiącego), w tekstach Sosnowskiego nieustannie zmienia się perspektywa, punkt, z którego się patrzy i z którego się mówi¹⁴. Językowo zostało to zaprojektowane jako wprowadzenie wielu bohaterów – często kul-

¹² E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, s. 216.

¹³ Zob. przywoływany już wywiad z Andrzejem Sosnowskim *Podróż przez archiwum*.

¹⁴ O zagadnieniach tych pisał, odwołując się do terminologii Bartha, między innymi G. Janowski w tekście *Zamknięcie: koniec wszystkich rzeczy*, w: *Lekcja żywego języka*. Można by również przywołać kategorię narracyjnego *neutrum*, którą posłużył się Maurice Blanchot w swojej książce poświęconej twórczości Franza Kafki. Zob. M. Blanchot, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996.

turowo zakorzenionych, np. doktora Caligari, Szczurołapa-Mozarta czy Świniopasa-Andersena; często jednak sprowadzonych po prostu do zaimka osobowego lub form czasownikowych. Nieustająca zmiana perspektywy wiąże się z ciągłą zmianą przestrzeni. Znajdujemy się niemalże jednocześnie w Berlinie, Rzymie, przestrzeni kosmicznej (wywołanej słowem „astronautka” i odniesieniami filmowymi), znanymi z dzieł pozaliterackich miastami Hameln czy Holstenwall.

W *poems* (zarówno w całym tomie, jak i w swoistym cyklu opatrzonym tym właśnie tytułem, na który składa się siedem tekstów) wszystko to, co mogłoby określić osobę mówiącą jako posiadaczkę swojego głosu czy języka, a stojącego za tą konstrukcją autora jako doświadczającego siebie w świecie, zostało poddane zabiegom dystansującym, w sumie bardzo prostym, takim jak np. użycie cudzysłowu:

obiecałem ci wiersze i co z tego wyszło
 co było nam pisane monotonna muzo
 pani chce robić biopsję „mego” głosu
 pani ma hipernowoczesny sprzęt
 a ja mam ciemny nieżył krtani Joasiu

[s. 25]

Zaimek dzierżawczy „mego” cudzysłowem oddzielony od posiadacza głosu jest znakiem niemożności dotarcia do tego, co miałyby być własnością poety (jego głosu, dykcji), ale też wysokiej świadomości poetyckiej – nie istnieje coś takiego jak „mój własny głos”. Istnieje tylko choroba, która domaga się wypowiedzenia w najbardziej adekwatnych dźwiękach, nawet gdyby były one cudzymi dźwiękami, np. Mickiewicza:

wymawiam głoski jak obrzękle nuty
 wyciągam wiersze jak żelazne druty¹⁵

[s. 25]

Utwór ten, zatytułowany jak cały tomik *poems*, a w pierwszym wersie będący odpowiedzią na motto z Tricky’ego (przypomnę: „you promised me poems”), traktuję jako centrum tej książki. Wiersze są w nim bezpośrednio łączone z głosem, muzyką, sposobem artykulacji (wiersze to głoski, głoski

¹⁵ Jest to bezpośrednie odwołanie do jednej z epistolograficznych wypowiedzi Adama Mickiewicza. Zob. P. Próchniak, *Poema: widowisko*, s. 128.

to nuty). Wiersze to zaśpiewy, brzmiące głucho i twardo, bo ich źródłem jest choroba. Cały projekt poetycki zasada się więc na muzycznej konstrukcji, od-słuchaniu kolejnych głosów, kolejnych kawałków, badaniu sposobów artykulacji i rozprzestrzeniania się dźwięków i fal:

wszystkie przyrządy mówią swoim głosem
laryngograf spektrograf stroboskop spektrofon

Wprowadzenie do gry specjalistycznych nazw przyrządów badawczych jest kolejnym zabiegiem „odwracającym świat”, tym razem świat wyznania lirycznego, które z założenia powinno być zsubiektywizowane, nie zaś poddane naukowej i badawczej analizie. „Swoj” głos przyrządów, o których mowa, jest własną metodą odkrywania sposobów wytwarzania materialności (rejestracją tego, czego nie widać bądź co jest zniekształconym dźwiękiem). Badanie przewodnictwa dźwięków pod wodą czy rejestrowanie elektromagnetycznego widma to nowoczesne metody zatrzymania tego, czego nie można dotknąć, a co trwa tylko momentalnie. Czy więc poeta jest „przyrządem” zapisu cudzych, pojawiających się i szybko znikających, głosów? Czy jest tym, który wytwarza swój „własny” głos? Utwór ten funkcjonuje w kłamrze pytanie – odpowiedź:

obiecałem ci wiersze i co z tego wyszło
 [...]
 aserejé ja de jé de jebe tu de jebere

Początkowe pytanie znajduje swoją odpowiedź w kolejnym cytacie. Ostatni wers jest frazą z piosenki hiszpańskiego zespołu Las Ketchup – frazą, którą można by uznać za brzmieniową kwintesencję hiszpańszczyzny, a za którą nie stoi żadne znaczenie. Pozbawiona sensu hiszpańska onomatopeja jest odpowiedzią na (być może zaczepne) anglojęzyczne motto „you promised me poems”. Pomiędzy nimi znajdują się różnogłosowe i różnojęzyczne frazy instrumentowane przez polskiego poetę. Funkcja tego poetyckiego działania jest podobna do funkcji, jaką pełni przywołany wcześniej obyczaj *charivari*, a idąc dalej tropem skojarzeń – karnawał. Jest to rola wytwarzania wspólnoty zabawy (tej zabawy, za którą często stoi okrucieństwo, cierpienie i choroba jednostek tworzących wywoływaną z niebytu zbiorowość). Rozpoznawalny dla „wszystkich” dźwięk staje się elementem jednoczącym, staje się rekwizytem, za pomocą którego powołuje się do życia spektakl, okazuje się też czynnikiem umożliwiającym kontakt. Podstawowy, jak w karnawale – fizyczny – bo pozostający poza sferą komunikacji.

Jak brzmią głosy?

Jeszcze raz powtórzę, że mówiąc o głosach w twórczości Sosnowskiego, nie mówię metaforycznie o języku. Mówię o jego materialności, o tym wszystkim, co dźwiękowe, a co znajduje swój wyraz w tekstach poety. Odnoszę wrażenie, że w *poems* materialność osiągnęła znaczącą wartość – ze względu na kondensację wielości głosów na stosunkowo niewielkiej „scenie” tomu, a także ze względu na kontynuację tego, co „wydarzyło się” w *Po tęczy*. W tomie z 2007 roku wielogłosowość wiązała się między innymi z pokazywaniem umowności samego języka, wyrazy „materializowały się” poprzez rozbijanie ich na litery, litery przestawały składać się w wyrazy, zaczynały żyć własnym, niezależnym życiem. W *poems* ze słów wydobywane jest ich brzmienie, co prowadzi do konstytuowania się dźwięcznych i dźwiękowych szeregów:

szukasz zajęcia w branży lethal vodka
 leta i vodka w ciemnym stały domu
 szukasz etatu w firmie lethal vodka
lethal vodka martinis
 aplikujemy suplikujemy

[s. 11]

Te kilka wersów z wiersza *zabawy wiosenne* pracuje poprzez dźwiękowe i składniowe przekształcanie zestawienia lethal vodka (później, w innym miejscu tomu, pojawi się jeszcze „jaki dziwny letargiczny trans”). Śmiertelno-alkoholowy fragment został zbudowany na dźwiękowym kojarzeniu i powtarzaniu słów, które z kolei kojarzą się z językiem rodzimym, chociaż do niego nie należą (vodka, lethal). Tym samym stają się elementem uniwersalnego (a w istocie bardzo karnawałowego) doświadczenia stojących za nimi stanów, chociaż w żadnym z wersów nie mówi się o rzeczywistym doświadczeniu. Słowa pojawiają się jako nazwy (branża, firma), ironiczne i intertekstualne przekształcenie znanego cytatu oraz zapisane kursywą przytoczenie. Są więc zapośredniczonym przywołaniem nie samej rzeczywistości, lecz jej językowych obrazów. Ostatni wers – „aplikujemy suplikujemy” – poprzez rym łączy słowa odnoszące się do różnych sytuacji. Dźwiękowe wyrównanie, chociaż będące połączeniem słów (aplikacja jest tym samym, co suplikacja), służy także ich rozszczelnieniu. W „aplikację” poprzez brzmienie wkrada się „pokorna prośba”, w „suplikację” – ubieganie się o stanowisko na piętrze „lety” albo „vodki”. Podobne zabiegi znajdziemy w całym zbiorze. Będą to rymy bądź aliteracje („małpka woltera/mapka woltera”), onomatopeiczne zestawienia słów, jak w znakomitym fragmencie z utworu *dr caligari resetuje świat*:

*happy those for whom the fold
of
szczęśliwi dla których fałd
ów*

happy

[s. 22]

Słyszymy tu głos Shelleya w „dźwiękowym” tłumaczeniu (*fold of – fałd ów*). Obce dźwięki znajdują więc swoje lustrzane odbicia i dźwiękowe odpowiedniki w cudzych językach. A kiedy się je zestawia, są i jednocześnie nie są tym samym.

Powyższy fragment pochodzi z utworu, który jest – co już zostało powiedziane – kwintesencją techniki pisarskiej Sosnowskiego. Nieustająco zmieniają się tu punkty widzenia, przestrzenie („zaraz na początku wycieczki w inne strony/jedźmy w takie miejsce którego nie ma”), powtarzają się zaśpiewy, onomatopeje („*so-lawie di-le-jo kipieli wir i lej/helivencodehostudniaszybi-lej*”), tytuły i melodie, tekst przyśpiesza, by zakończyć się angielskim „*happy*”. Jest więc poetycko zmaterializowanym karnawałowym świętem języka, podczas którego dochodzi do połączenia obcych sobie elementów, ustawienia ich w parodystycznych konfiguracjach, by osiągnąć efekt „kociej muzyki”. Końcowe przyśpieszenie i zlewanie się głosów odtwarza stopniowe przechodzenie od karnawałowego, bogatego, lecz względnie uporządkowanego, orszaku do końcowego, ekstatycznego doświadczenia rozpląnięcia się w zabawie, w dźwięku. Tytułowe „resetowanie świata” dokonuje się zaś poprzez tego świata „recytowanie”:

niewinnie bez serca i z daleka
doktor caligari recytuje świat
prosimy trochę głośniej
dottore

[s. 15]

To początek. Recytowanie jest oczywiście ponownym cytowaniem tego, co już zostało powiedziane i usłyszane/przeczytane/obejrzone. Ale jest też głośnym wypowiedaniem tego świata. Wywoływaniem kolejnych elementów, przywoływaniem zasłyszanych fraz, by za chwilę odbić je w echu kolejnego wersu. Świat zamienia się zatem w swoje omówienia¹⁶. Pamiętać też

¹⁶ Trudno nie przywołać tu Bachtinowskiej koncepcji wielojęzycznego i już omówionego świata, w którym nie docieramy do przedmiotu inaczej jak poprzez jego omówienia. Zawsze

trzeba o roli tego, który słucha „niemiej” przeciw recytacji filmowego doktora. Słuchanie jest tutaj dopowiadaniem i domyślaniem tego, czego usłyszeć nie można. Nie są tu recytowane słowa, tylko świat (rzeczywistość). Powtarza się dźwięki tego świata, w nich właśnie szuka się relacyjnych uporządkowań:

nad miastem burza jak rozległy zawał
 siny burmistrz stepuje pod ratuszem
 pustynnik to jest taki skoczny ptak
 namiotnik to jest taka znana ćma

[s. 21]

Jeśli miasto, to ratusz, jeśli ratusz, to burmistrz, a skoro nad miastem szaleje burza, to burmistrz zamienia się w „burmistrza”. Dźwięk deszczu to echo stepowania, a skoro mowa o stepowaniu, to trzeba przywołać ptaka z rodziny stepówek (pustynnika). Skoro zaś pustynia, to i namiot (ten biblijny z Księgi Wyjścia), skoro zaś deszcz, to także namiot (tutaj powinien się mieścić w porządku przyrody, przywołany więc został jako echo w nazwie namiotnik). Kolejne elementy łączone są ze sobą na zasadzie asocjacji, głównie – o czym była już mowa – brzmieniowych.

W gabinecie doktora Caligari, tego, który korzystając z tajemniczej księgi, usuwał ludzi stających mu na drodze, i który w tym celu wykorzystywał somnambulika (Cesare), a który okazał się (bądź nie) dyrektorem zakładu zamkniętego dla umysłowo chorych, jest miejsce na wszystkie osobliwości. Doktor Caligari „przepowiada” (ponownie przywołuje) głosy świata, wydobywając dźwięki, a „resetując” znaczenia¹⁷. Recytowanie i resetowanie to dwie strony tej samej monety, to dźwięk i stojące za nim znaczenie, to w końcu dźwięk, który zakrywa znaczenie. W jednym z wywiadów Sosnowski powiedział:

Tak, bo język to jest głównie muzyka atmosferyczna i ciało, cielesność w innym stanie skupienia, w innym stadium materii. [...] czemu język nie miałby być subtelną, acz materialną formą obecności ciała w przestrzeni? Myślenie o języku zostaje drastycznie zubożone w momencie, kiedy zaczyna dominować po-

więc nasz kontakt z przedmiotem jest zapośredniczony i nigdy nie oznacza bezpośredniego doświadczenia. Zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

¹⁷ Sosnowski bardzo często sięga po język Internetu i nowych technologii, zarówno po pojęcia, jak i dźwięki, np. onomatopieczne „pa pa pop” czy wyświetlające się na ekranie komputera zdanie (otwierające jeden z utworów wchodzących w skład *poems*): „trwa przesyłanie danych proszę czekać” [s. 26].

jęcie informacji, przekazu, komunikatu. [...] Zawsze chodzi raczej o choreografię. Wielość kroków i figur. Ponadto wielość dźwięków i głosów¹⁸.

A zatem poeta jest choreografem i kompozytorem, który jednak nie komentuje, raczej czeka na okazję, żeby to, co przychodzi w dźwięku, ustawić na właściwym miejscu w utworze. Pozwala więc słowom wybrzmieć w odpowiednim kontekście, takim, który wydobędzie z głosu jego brzmieniową wartość:

autorytety mówią to leizna
leizna poniekąd fascinanse
szerokie koła mówią to przeprócha
przeprócha *ding-a-ling* tremendese
nasa powiada to kot schrödingera
watykan mówi że małpka Woltera

[s. 21]

W tym krótkim fragmencie, właściwie końcówce utworu, mówią wszyscy: autorytety, „opinia publiczna”, Wolter i Chuck Berry. Mówienie jest podstawowym sposobem działania w świecie (oceną, wyrażaniem opinii czy budowaniem teorii). Mówienie Sosnowskiego jest działaniem na materiale, z którego można wydobyć ukryte dźwiękowe warstwy, np. leizna w semantycznym rymie z przepróchą (słyszymy „lewiznę” i „próchno”). Jak zauważył sam poeta: „Jest to kwestia rzeczywistego funkcjonowania słów, które w znacznie większym stopniu działają, niż znaczą. To znaczy, w znacznie większym stopniu mają działać, niż znaczyć, bo różnie z tym bywa”¹⁹. Podkreślanie cielesności tego, co językowe, pozwala na zestawienie tej twórczości z cielesnością karnawału, który opiera się przeciw na wydobywaniu spod kostiumu codzienności tego, co pod nim ukryte – ciała. Karnawałową maską języka (jednocześnie zasłaniającą i odsłaniającą to, co istotne) jest właśnie dźwięk. Jest wywróceniem na opak podstawowej zasady – język służy komunikacji. Nie służy, a raczej – służy w inny sposób i na innych zasadach.

O pisaniu wierszy Sosnowski powiedział: „Tę przestrzeń [w której funkcjonuje wielogłosowy utwór – przyp. E.N.] trzeba wytworzyć i ona musi być pojemna, żeby można w niej było oddychać”²⁰. Oddychać i mówić. Wiersz materializuje się jako miejsce, przestrzeń, w której można działać i poprzez

¹⁸ A. Sosnowski, *Dziadowskie klimaty*, w: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, rozm. M. Rybak, fot. E. Lempp, Wrocław 2007, s. 101.

¹⁹ *Czy jesteś w takim razie poetą nowoczesnym?*, s. 43.

²⁰ A. Sosnowski, *Dziadowskie klimaty*, s. 101.

którą można działać. Czytelnik wchodzi w nią, zatem jego głos staje się jednym z głosów wypełniających tę przestrzeń.

Sosnowski zgadza się też na to, żeby jego wielogłosowe wiersze funkcjonowały w wielogłosowych przestrzeniach publicznych. Myślę o głośnym czytaniu tych utworów podczas spotkań autorskich (zawsze jest to najważniejszy punkt programu, ze względu na specyficzną, znaczącą artykulację samego poety), myślę o decyzji, by wierszom towarzyszyła muzyka i by były prezentowane w zatłoczonych, głośnych miejscach (płyta *Trackless* nagrana z *Chain Smokers*). Poezja okazuje się działaniem (jednym z wielu) w wielkich, pełnych dźwięków, przestrzeniach. Jest też jednym z głosów, który – dosłownie i fizycznie – musi się przebić przez szum i hałas, żeby zostać usłyszanym. Jest również karnawałowym działaniem, dzięki któremu wytwarza się wspólnota uczestników święta i które – prowadząc do odwrócenia świata – pozwala na zmianę w językowo uporządkowanej strukturze komunikacji. Wydobywa bowiem na powierzchnię to, co zawsze było elementem składowym wszelkich wspólnotowych działań człowieka – muzyczność i rytmiczność.

Between Languages, between Voices. On Andrzej Sosnowski's *poems*

Summary

The article analyses the pre-ultimate volume of poetry by Andrzej Sosnowski. In her analysis of Sosnowski's works the author employs the categories of polyphony, materiality and performativity. Sosnowski's poetry is read as a kind of performance or carnival show whose interpretative context is the poet's own "performeresque" practice.

Dawid Bujno

Uniwersytet w Białymstoku

Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego

O tym, że poezja Andrzeja Sosnowskiego jest dekonstrukcyjna, że autor *Taxi* coś dekonstruuje albo że w jego wierszach „dzieje się” dekonstrukcja, krytyka literacka pisała wielokrotnie¹, nie precyzując jednak, na czym owa dekonstrukcyjność miałyby polegać. Wyjaśnienia wymagają przede wszystkim dwie kwestie: *co* dekonstruują wiersze Sosnowskiego i *jak* ta dekonstrukcja działa. W tym celu wypada odnieść się bezpośrednio do prac Jacquesa Derridy, który słowo „dekonstrukcja” wprowadził.

Jeśli mamy wierzyć poecie, który nie przyznaje się wprost do inspiracji francuskim filozofem², należy założyć, iż dekonstrukcyjne podejście do języka oraz pewna strategia pisarska dotarły do jego twórczości drogą pośrednią, przede wszystkim przez lektury Paula de Mana i Johna Ashbery’ego, których teksty autor *Życia na Korei* również przekładał. Poszlaka związana z tym pierwszym nazwiskiem wydaje się być najbardziej oczywista, wszak de Man – nawiązując do Derridowskiej myśli – stał się najważniejszym przedsta-

¹ Na przykład: P. Goliński, *Cytat w poezji Andrzeja Sosnowskiego*, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=17&dzial=4&id=373> [dostęp 22.12.2012]; J. Mueller, *Stratygrafie*, Wrocław 2010, s. 251; I. Stokfiszewski, *Polska poezja uników*, w: *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. K. Dunin, Warszawa 2009, s. 83; A. Świeściak, *Przyjemność jest rozumieniem. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Alina Świeściak*, http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id_artykułu=320 [dostęp 22.12.2012]; A. Wolny-Hamkało, *Poemat jako ruch*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/917-poemat-jako-ruch.html> [dostęp 22.12.2012].

² <http://www.youtube.com/watch?v=5YBBZjWcJ-Q>, 22 stycznia 2013.

wicielem dekonstrukcjonizmu i tzw. Yale School. Do tej szkoły (choć odcinając się od samego dekonstrukcjonizmu) należał również Harold Bloom, przez wiele lat główny propagator twórczości Ashbery'ego³. Ich wszystkich – wraz z Derridą i Sosnowskim – łączy potrzeba zakwestionowania pewnego sposobu myślenia o języku, które stało się możliwe dzięki lekturze Mallarmego, Joyce'a etc.

Punktem wyjścia dla dekonstrukcji (jego istnienie sugeruje prefiks *de-*, czyli 'od'), a więc konstrukcją (jakąś całością, stabilnym układem) jest pewien język, określony system pojęć, ujęty przez Derridę w ramy metafizyki (metafizyki obecności⁴) oraz logocentryzmu, który ściśle związany jest z całą tradycją Zachodu, w którym – co szczególnie istotne – owa tradycja została zapisana. Podstawowym założeniem takiego ujęcia jest przekonanie, iż *signifié* każdego znaku odsyła do absolutnego *logosu*, „z którym jest bezpośrednio zjednoczone”⁵. Język niejako w linii prostej ma przekazywać zawsze obecną prawdę, naturalny i bezpośredni sens. Tekst zaś ma być wprost odbiciem realnych rzeczy, o czym przekonany był np. Miłosz, pisząc m.in.: „Mowa rodzinna niechaj będzie prosta. / Ażeby każdy, kto usłyszy słowo, / Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi, / Tak jak się widzi w letniej błyskawicy”⁶. Zatem dekonstrukcja bynajmniej nie jest zakwestionowaniem jedynie filozofii Zachodu. Dekonstruuje się język metafizyki, którym zapisana została również zachodnia literatura (zresztą sam Derrida niechętny był wyraźnemu jej rozgraniczaniu z filozofią⁷), język dążący do bezpośredniego ujęcia rzeczywistości.

Z kolei punktem wyjścia dekonstrukcji Sosnowskiego jest określony język literacki, obejmujący tradycję od starożytności do nowoczesności (oczywiście jeżeli mówimy tu o metafizyce poezji, to ściśle w rozumieniu Derridowskim, gdyż na gruncie historycznoliterackim pojęcie to ma znacznie węższe znaczenie). I to właśnie na ów moment przejścia od modernizmu do jego zakwestionowania autor *Sezonu na Helu* zwraca uwagę w jednym z wywiadów, w którym wyznaje, że początkowo, gdy zajmował się poezją Ezry

³ S.M. Schultz, <http://epc.buffalo.edu/authors/schultz/tribe/intro.html> [dostęp 22.12.2012].

⁴ „formą macierzystą [historii metafizyki – D.B.] [...] byłoby określenie bytu jako *obecności*, we wszystkich znaczeniach tego słowa. Można by wykazać, że wszelkie określenia fundamentu, zasady lub centrum zawsze oznaczały inwariant jakiejś obecności (*eidōs*, *arche*, *telos*, *energia*, *ousia* [istota, egzystencja, substancja, podmiot], *aletheia*, transcendentność, sumienie, Bóg, człowiek itd.)”. J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 485.

⁵ J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 38.

⁶ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 383.

⁷ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie”, 1998, nr 11–12, s. 177–182.

Pounda, interesowała go „linijka statyczna, dobitna, o wyrazistym rytmie, i wiersz coś konstatujący, mający wyraźne odniesienie do wspólnej rzeczywistości”⁸. Zmieniło się to pod wpływem lektury Ashbery’ego:

Co Ashbery zrobił najlepiej, jak sądzę, to jest to wbudowanie w wiersz problematyki samego wiersza, manewr bardziej enigmatyczny i frapujący niż ten sam manewr w wydaniu poetów modernistycznych, takich jak Pound czy Eliot. Dla Ashbery’ego wiersz staje się przedsięwzięciem epistemologicznym. Jest pewnego rodzaju wycieczką w nieznanne i próbą namysłu nad tym, w jaki sposób pisząc wiersz, można równocześnie kwestionować wiersz, samą możliwość pisania wiersza „o” czymkolwiek bądź⁹.

Takie podejście zakłóca więc prostą drogę wiersza do rzeczywistości, kierując go na siebie samego. Dla Derridy konsekwencją poddania w wątpliwość języka metafizyki, jego bezpośredniego związku z logosem, obecnym sensem było wypowiedzenie słynnego zdania: „Nie istnieje pozatekst”¹⁰ (zatem znak nie odnosi się do desygnatu, tylko do innego znaku; każdy zapisany tekst „wytwarza się wyłącznie przez przekształcenie innego tekstu”¹¹ etc.). Sosnowski coś podobnego mówi w rozmowie ze Stanisławem Beresiem:

Każdy rozsądny człowiek odczuwa potrzebę wyjścia poza archiwum i poza kulturę, ale równocześnie odczuwa pewnego rodzaju niewiarę, że cokolwiek da się „z pierwszej ręki” zobaczyć, „pierwszą ręką” dotknąć i bezpośrednio doświadczyć. To bardzo smutne, ale myślę, że takie radykalne uproszczenie, polegające na mentalnym skasowaniu archiwum, jest całkiem po prostu niemożliwe. To jest w pewnym sensie okłamywanie samego siebie, bo archiwum zawsze wychodzi tylnymi drzwiami i gdzieś tam mamrocze w tle tekstu, który tylko udaje bezpośredniość¹².

Gdy w końcu pisarz godzi się z tym, że nie ma możliwości odwołania się wprost do rzeczywistości pozajęzykowej, wyjściem jest intencjonalne używanie języka, który Paul de Man określił jako *figuralny*. Według autora *Alegorii czytania* owa utrata referencjalności, „niezdolność języka do zawłaszczenia czegokolwiek, [...] jawi się jako wyzwolenie”, gdyż „puszcza w ruch grę

⁸ A. Sosnowski, *Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca*, rozm. M. Grzebalski, D. Sońnicki, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, red. G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 12.

⁹ Tamże, s. 14.

¹⁰ J. Derrida, *O gramatologii*, s. 212.

¹¹ J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 27.

¹² A. Sosnowski, *Podróż przez archiwum*, s. 74.

retorycznych odwróceń i umożliwia grę bez referencjalnych ograniczeń¹³. Taka gra, czyli ów język figuralny, jest częścią dekonstrukcji, którą można obserwować w wierszach Sosnowskiego. Poeta tworzy w nich pewną rzeczywistość wewnątrztekstową, w której zupełnie logiczne okazuje się np. zaplanowanie podróży na grzbiecie tęczy z Sopotu do Helsinek i z powrotem, z tym że droga powrotna miałaby prowadzić pod ziemią, tak, aby tęcza zatoczyła pełne koło (główny temat poematu *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*) etc.

Dekonstrukcyjność tej poezji powinna się nam jednak wyraźniej ukazać na przykładzie bliższych interpretacji kilku konkretnych utworów.

*
* *

Zakwestionowanie wprost określonego języka literackiego następuje w utworze Sosnowskiego *Czym jest poezja* z debiutanckiego tomu *Życie na Kori*. Jak twierdzi Marcin Jaworski, pierwsze zdanie tego wiersza – „Zapewne nie jest strategią przetrwania, / ani sposobem na życie”¹⁴ – nawiązuje do poetyckich nurtów dominujących w latach 80. Najpierw poddana zostaje w wątpliwość ówczesna poezja polityczna, „która miała być tyleż rodzajem walki, co sposobem na zachowanie tożsamości” – pisze Jaworski. Następnie kwestionuje się jej przeciwieństwo, czyli „życiopisanie”, które „będąc wyrazem buntu, bliższe było ideologii sztuki dla sztuki czy mistycyzmu niż zaangażowania politycznego i etyki społecznej”¹⁵.

Jeszcze ciekawsze jest kolejne zdanie tego wiersza:

Twój upór jest śmieszny,
kiedy wspominasz zakłętą jeziora,
szumiące bory i głuche jaskinie, w których głos
idzie echem i pewnie trwa wieki.

Czytamy więc, że w poezji „zakłętą” jest pozajęzykowa rzeczywistość. Jaskinie, w których słyhać („pewnie”) wieczny głos, każą też myśleć o metaforze Platona i jego pojęciu idei. Według założeń języka metafizyki wspomniane wcześniej „transcendentalne *signifié*” równoważy się właśnie z pla-

¹³ P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 63.

¹⁴ A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki*, Wrocław 2009, s. 29.

¹⁵ M. Jaworski, *Czym nie jest poezja*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010, s. 50.

tońską ideą dostępną poznaniu wewnętrznemu¹⁶. U Sosnowskiego wyraźna jest ironia – to za jej pomocą zakwestionowana zostaje owa metafizyka poezji. Dalej pada pytanie, czy może te jaskinie to „Groty Sybilli”. Ale zdaje się, że i to miejsce, wewnątrz którego słychać wieszczę głosy, również stanowi bardzo wątpliwą metaforę liryki.

Ważne są liście i jeszcze chyba rym
 „głos-los”, bo głosy prą na świat i losy
 właśnie liściom powierzają miana.
 Ale spróbuj je schwytać!

Nie ma jednego wiecznego (wieszczego) głosu, jednego absolutnego *signifié*, tekst ma głosów wiele, a one uwalniają się spod własności autora i „prą na świat” pozbawione jakiegokolwiek kontroli¹⁷. Zmieniają swoje sensory. Słowo „los” suponuje prze(-)znaczenie (prefiks *prze-* sugeruje jakieś przemieszczenie znaczenia: ruch, jaki wykona znaczenie ku przyszłości) oraz losowanie (mechanizm, nad którym nie ma kontroli). Nasuwa się skojarzenie z Derridowskim *différance*, czyli swoistym ruchem, dzięki któremu wytwarzają się i jednocześnie umykają sensory¹⁸. Dalej czytamy o próbie uporządkowania liści (słów, głosów, znaczeń), które teraz leżą obok kamyków¹⁹. Dzieje się to w owej jaskini lub „tycim pokoju”²⁰, który jednak nie jest w stanie utrzymać swoich głosów, wszak za chwilę następuje:

Przeciąg, gdy otwierasz drzwi i wiatr
 rozprasza liście, a świat staje dęba
 i słowa idą jak confetti w rozsypkę.

¹⁶ M.H. Abrams, *Ustalenie i dekonstruowanie*, przeł. T. Kunz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 217.

¹⁷ Nadawca pozostawia znak – twierdzi Derrida – „który odcina się od niego i nadal oddziałuje, niezależnie od jego obecności i rzeczywistości uobecnionej intencji znaczeniowej”. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. J. Margański, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, s. 382.

¹⁸ Język jest dla Derridy nieskończonym łańcuchem odesłań, gdyż „w systemie językowym istnieją tylko różnice”. Dla każdego znaku najistotniejsze jest to, co znajduje się wokół niego w innym znaku. Słowa i pojęcia nabierają sensu jedynie poprzez swoistą grę różnic. Ruch, który działa w tej systemowej grze, został przez Derridę określony słowem *différance*, które w języku francuskim jest homofonem dla *difference*, czyli „różnicy” właśnie. Owo *différance* sprawia, że każdy element języka „odnosi się do czegoś innego niż on sam, zachowując w sobie piętno elementu przeszłego, i pozwala już odcisnąć na sobie piętno elementu przyszłego”. Zob. J. Derrida, *Różnia*, przeł. J. Margański, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, s. 29–56.

¹⁹ Czyżby aluzja do Herberta i jego *Kamyka*, który jest „wypełniony dokładnie / kamiennym sensem”? Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, Kraków 2005, s. 134.

²⁰ Co przypomina metaforę Derridy, jego „ścieśniony przedpokój słowa, przed którym cisną się i przepychają możliwe znaczenia”. J. Derrida, *Pismo i różnica*, s. 18.

Możliwość zaistnienia przeciągu wskazuje na nieszczelność tej przestrzeni. A więc „istnieje tekst, w tekście zaś – szczeliny i zasoby, które nie dają się opanować przez systematyczny dyskurs: w pewnym momencie nie może on odpowiadać za siebie. Samoistnie zaczyna sam siebie dekonstruować”²¹. I wówczas słowa rozpraszają się niczym confetti, co sugeruje, że opisywane zdarzenie wcale nie ma charakteru katastrofy. Pojawia się więc pocieszenie: „Żadnej zwłoki nie żałuj, bo może sama zaśpiewa?” Z owym wichrem sensów należy się pogodzić, wsłuchiwać się w nowe semantyczne układy: poezja „Może nagle powie / jakie są ludy i wojny, jakie mozoły i rejsy, / jak sprawy stoją, a jak interesy”.

Samodzielny śpiew poezji sugeruje nieobecność autora i jego intencji znaczeniowej. Bowiem – jakby to ujął Derrida – „pisać to tyle, co tworzyć znamiona, które z kolei same złożą się na pewnego rodzaju maszynię wytwórczą, którym moje przyszłe zniknięcie zasadniczo nie przeszkodzi w funkcjonowaniu i które przeto dadzą się odczytywać i przepisywać”²².

*
* *

Dekonstrukcja opiera się na założeniu, że nad znaczeniami tekstu nie da się zapanować, a zatem nie ma możliwości pomyślnego przeprowadzenia ścisłego, linearnego dyskursu (filozoficznego czy też literackiego), który by coś *przekazywał* (zapewne absolutny i obecny sens). W poezji Sosnowskiego pojawia się wyraźna zgoda na ową utratę kontroli. W jednym z wywiadów poeta mówi wprost: „dla mnie autorstwo jest kategorią cokolwiek podejrzaną i niespecjalnie świętą”. Autor może być jedynie kimś, „kto sprawuje pieczę nad samym procesem twórczym”²³, a więc osobą, która tylko włącza wspomnianą maszynię wytwórczą. Radykalna realizacja tej myśli u Sosnowskiego polega na narzuceniu pisanemu tekstowi z góry – już na poziomie samego założenia – pewnych ograniczeń formalnych.

Zdaje się, że taka „poetyka rygoru”²⁴ u autora *poems* najwyraźniej objawia się przy zastosowaniu wyrafinowanych i krępujących form wygrzeba-

²¹ J. Derrida, *Rozmowa Christiana Descampesa z Jacquesem Derridą*, przeł. B. Banasiak, w: *Derridiana*, red. B. Banasiak, Kraków 1994, s. 14.

²² J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, s. 386.

²³ A. Sosnowski, *Ta karczma „Zoom” się nazywa*, rozm. J. Gutorow, w: *Trop w trop*, s. 82.

²⁴ Zob. G. Jankowicz, *Poetyka rygoru*, w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 85–100.

nych z archiwum dziedzictwa literackiego. Jedną z nich jest *pantum*, o którym Sosnowski pisze następująco:

Zastosowanie formy tak mechanicznej powoduje, że jest się w sytuacji kogoś, kto płynnie rowerem wodnym o zablokowanych sterach. Wtedy właśnie można dojść do tego językowego przesunięcia, można się znaleźć w zupełnie nieoczekiwanych rejonach, ponieważ język pod rygiorem zaczyna w pewnej chwili pracować na swój własny rachunek²⁵.

Zasada *pantumu* polega na tym, że druga i czwarta linijka każdej strofy powracają jako pierwszy i trzeci wers strofy następnej²⁶. Po raz pierwszy Sosnowski sięgnął po tę formę przy okazji komponowania tomiku *Sezon na Helu* w 1994 roku.

Utwór nosi tytuł *Pomona i Wertumnus*. Zacytuję trzy pierwsze strofy:

Swawolne witraże i lubieżne freski,
żelazne powoje w parterowych oknach –
nie myśl Pomono, żem zmyślił ten świat
i przęśła twoich marzeń, Wertumnusie.

Żelazne powoje w parterowych oknach
mówią, że miasto okupują dzieci.
I przęśła twoich marzeń, Wertumnusie
są jak uśmiech miasta na końcu ulicy.

Mówią, że miasto okupują dzieci.
Losy tych dzieci nie budzą ciekawości.
Są jak uśmiech miasta na końcu ulicy
w godzinie czarnej od wielkiego słońca²⁷.

Jedyną względnie świadomą czynnością autora w tym przypadku było napisanie pierwszej strofy: zakreślenie pewnej zamkniętej przestrzeni z witrażami, freskami i oknami z żelaznymi powojami oraz przywołanie antycznych postaci Pomony i Wertumnusa. W momencie podjęcia zapisu drugiej strofy poeta traci już kontrolę nad tekstem; teraz to wiersz będzie prowadzić poetę za rękę. Otóż – trzymając się rygoru *pantumu* – Sosnowski nie ma innej możliwości, niż powtórzyć drugi wers z poprzedniej zwrotki. Druga strofa musi zatem zacząć się słowami: „Żelazne powoje w parterowych oknach”. Trzeci wers również jest już automatycznie zapełniony przez frazę: „I przęśła twoich marzeń, Wertumnusie”. W takim razie to właśnie tekst narzuca

²⁵ A. Sosnowski, *W stronę snu, w stronę śmierci*, rozm. T. Majeran, w: *Trop w trop*, s. 44.

²⁶ A. Sosnowski, „Najrzykowniej”, Wrocław 2007, s. 123–124.

²⁷ A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki*, s. 174.

autorowi możliwości zapełnienia luki pomiędzy tymi linijkami. Poeta jedynie popycha zapis do przodu. Słowa, które dalej wybiera, arbitralnie stają się pierwszym wersetem następnej strofy. I tak dalej. „Pisanie jest niebezpieczne i niepokojące”, skomentowałby Derrida, gdyż „nie wie ono, dokąd podąża”²⁸.

Nie ma więc mowy o próbie generowania intencjonalnego sensu. Wiersz komunikuje wyłącznie jakieś obrazy, głosy i nastroje: widzimy parę kochanków, która gubi się w tekście, świat tracący barwy, uśmiech na końcu miasta opanowanym przez dzieci – być może to nadzieja, która też raptem znika, podobnie jak katedra, przybierająca wraz z iglicą jednolity kształt strzykawki. Nie jest to zatem komunikowanie na zasadzie przekazu treści w tradycyjnym rozumieniu, raczej polegałoby ono na „komunikowaniu jakiejś siły za pośrednictwem bodźca, jakim jest znak”²⁹ [podkr. – D.B.].

*
* *

O próbie zapanowania nad tekstem poetyckim mówi początek wiersza Sosnowskiego *Jak zegarek pod poduszką*³⁰ z tomu *Taxi* (2003):

Więc spróbujmy wypełnić aplikację. To błąd,
ale gwizdźmy na błędy. I wtedy błędy przybiegają
i odbiegają jak niepyszne, wznecając tumany kurzu,
całymi stadami, bez inkryminowanego przewodnika.

Słowo „aplikacja” można rozumieć tutaj wielorako. W połączeniu z czasownikiem „wypełnić” sugeruje anglicyzm oznaczający „podanie” bądź „wniosek”. Zatem istnieje jakieś pismo, które zawiera luki, co znowu każe myśleć o wspomnianych Derridowskich szczelinach, których „systematyczny dyskurs” nie jest w stanie „wypełnić”. Dlatego zaraz pojawia się „błąd”, gdyż żadne uzupełnienie nie może ukonstytuować się na stałe tak, aby tekst tworzył zwartą konstrukcję. I gdy odczytamy to w ten sposób, gonitwa błędów, o której czytamy w kolejnych wersach, byłaby czymś w rodzaju dekonstrukcyjnego ruchu znaczeń (które „przybiegają / i odbiegają” zupełnie niezależnie, bo „bez inkryminowanego przewodnika”, a więc takiego, którego dałoby się wskazać i oskarżyć o zaistniały chaos).

Ponadto „aplikacja” („przyłożenie”, od łac. *applicatio*) w kontekście myśli Hansa-Georga Gadamera to konkretyzowanie znaczenia tekstu (tym samym

²⁸ J. Derrida, *Pismo i różnica*, s. 23.

²⁹ J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, s. 393.

³⁰ A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki*, s. 366–367.

jego prawdy) przez odniesienie go do sytuacji, w której jest czytany³¹. Jest to rozumienie tekstu, a więc opanowanie komunikatu ze strony odbiorcy. Jeśli więc mówimy tu o poezji Sosnowskiego i jego zakwestionowaniu pewnej tradycji literackiej, należy stwierdzić, iż owa dekonstrukcja przekłada się również na odbiór tych wierszy, na ich hermetyczność. Próba wyartykułowania sensu (tego nadrzędnego) któregoś z utworów autora *Taxi* kończy się „błędem”, niepowodzeniem. Poezja ta wymyka się hermeneutycznej lekturze.

Tak czy inaczej język metafizyki nie zgadza się na „błędy”, nie dostrzega, że istnieje opór wobec jego systematyzujących i zawłaszczających roszczeń lub opór ten lekceważy (stąd fraza: „gwiżdżemy na błędy”). I wówczas wydaje się, że błędy „zanikają w istocie jako gatunek wymarły”. Problem pozornie zostaje zażegnany:

A człowiek dziś, cóż, bez filmu, bez radia, bez gazety.
Człowiek pełen różnych monotonnych właściwości.
Mówisz ty, mówię ja, dziecielina pała

i sprawdzają się najpiękniejsze metafory.

Wszystko w obrębie tekstu zdaje się pozostawać uporządkowane. Człowiek – którego „najwyższa tożsamość” była w powieści Roberta Musila (widzimy wyraźną aluzję) „świadomością bez właściwości, bezpośrednią i pozajęzykową”³² – znowu daje się zawłaszczyć opisowi. Jest on zupełnie odcięty od szumu informacyjnego³³ („bez filmu, bez radia, bez gazety”), który zakłócałby jego integralność. Także kwestia podmiotów w wierszu nie przysparza już problemu (w przeciwieństwie do większości utworów Sosnowskiego): „Mówisz ty, mówię ja”. Zatem „sprawdzają się” (a więc „prawidłowo działają” lub „urzeczywistniają się”) „najpiękniejsze metafory”.

Następnie zarysowana zostaje przestrzeń sklepu lub raczej centrum handlowego, będącego metaforą metafizycznej tradycji poezji:

³¹ K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, Warszawa 1991, s. 163–166. W kontekście sporu z Derridą o Gadamera pisze Paweł Dybel: „to jego przekonanie, że cały ten proces [rozumienia – D.B.] odbywa się w świetle założonego uprzednio porozumienia się co do «rzeczy», łączy go w sposób istotny z metafizyczną tradycją” (P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004, s. 433. Dlatego też obecność autora *Prawdy i metody* w niniejszych rozważaniach nie jest przypadkowa.

³² W. Wiśniewski, *Człowiek bez właściwości*, „Tygiel Kultury”, 2002, nr 4, s. 32.

³³ Na spotkaniu autorskim w Białymstoku Sosnowski porównywał wielogłosowość swojej poezji do wielogłosowości współcześnie otaczającego nas świata. Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=5YBBZjWcJ-Q> [dostęp 22.12.2012].

Sklepy robią się przestronniejsze niż lotniska.
Bohr? Speer. Spójrz na te sklepienia, firmamenty.
Wielka bania z poezją. Chwytna drezdenka.
„Piersi wolności” w epokowych reklamówkach
jakby specjalnie wyprofilowane pod Bohdana.

Budynek przypomina projekty Alberta Speera, głównego architekta na usługach Adolfa Hitlera, który stawiał monumentalne i trwałe gmachy, mające symbolizować potęgę III Rzeszy³⁴. Metafizyczna tradycja poezji – poprzez swoje dążenia do pełnej kontroli nad własną treścią – kojarzy się więc z totalitaryzmem. Jej gmach zwieńczony jest budzącymi podziw sklepieniami i firmamentami, które również suponują coś stałego, stabilnego i każą myśleć o niebie (porządku świata, świetle, prawdzie, harmonii etc.). Budynek wygląda jak „wielka bania z poezją”. Skojarzenia idą oczywiście w stronę Mickiewicza, który miał doznać iluminacji przed napisaniem trzeciej części *Dziadów*. Według relacji Antoniego Edwarda Odyńca, autor *Pana Tadeusza*, który przebywał wówczas w Dreźnie, „modląc się raz w kościele, «poczuł, jakby się nagle nad nim bania z poezją rozbiła»”³⁵. A więc i owa metafora potwierdza metafizyczny wymiar poetyckiej konstrukcji.

Kolejne strofy wiersza odwołują się już wprost do tekstu IV części *Dziadów*. W tym miejscu wyraźnie ujawnia się kolejna ważna cecha dekonstrukcji Sosnowskiego. Jest nią szczególne wykorzystywanie cytatów w poezji autora *Po tęczy*. Kilka marginalnych w kontekście całego dramatu Mickiewicza³⁶ fraz, które zacytuje, w utworze *Jak zegarek pod poduszką* pełni kluczową rolę, a w danym momencie niejako „popycha” dalej tekst (jak zauważymy, również tytuł tego wiersza jest cytatem z *Dziadów*). Chodzi o fragmenty rozmowy między Pustelnikiem a jednym z dzieci w mieszkaniu Księdza:

Pustelnik
[...] chodź tu, malcze, pod kantorek,
Nachyl się i przyłóż uszko;
Tu biedna duszka prosi o troje paciorek.
Aha, słyszysz, jak kołata?

³⁴ A. Speer, *Wspomnienia*, przeł. M. Fijałkowski, J. Kruczyńska, L. Szymański, M. Witczak, Warszawa 1973, s. 81.

³⁵ Cyt. za: M. Dernałowicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Od „Dziadów” części trzeciej do „Pana Tadeusza”*. Marzec 1832 – czerwiec 1834, Warszawa 1966, s. 28.

³⁶ Dekonstrukcyjna lektura Derridy również skupiała się na peryferiach tekstu, na tym, „co pominięte, marginalne, wydawałoby się poboczne i tylko uzupełniające”. M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 23.

Dziecko

Tak tak, tak tak, tata, tata.
A dalibógże kołata,
Jak zegarek pod poduszką.
Co to jest? tata, tek, ta tek!

Pustelnik

Mały robaczek, kołatek,
A niegdyś wielki lichwiarz!

(do kołatka)

Czego żądasz, duszko?

(udaje głos)

Proszę o troje paciorek³⁷.

W oryginale ta krótka scena pozwala przejść od chaotycznego monologu Pustelnika, który zgrzeszył, popełniając samobójstwo, do opowieści o lichwiarzu, który również pokutuje po śmierci za swoje grzechy. U Sosnowskiego owe frazy pojawiają się, gdy bohaterowie (wspomniani „ty” i „ja”) zatrzymują się przypuszczalnie przy jednym ze stoisk wspomnianego sklepu:

A tu jest papuga w odbiorniku i naśladuje kantorek.

Proszę o troje paciorek. Proszę o troje paciorek.

Coś mi świta.

Life's a gas, nuczisz i śmiejesz się do świętojańskich stoisk.

I do mean babe, odpowiadam, bo nie jesteście tacy młodzi.

Musimy od kogoś pożyczyć na papugę.

Telewizor podrzucimy w domu dziecka.

Najlepiej jest jednak zaatakowane przedmioty spalić.

Wydłubiemy ze środka papugę, sprzedamy kantorek,
sprzedamy paciorek, sprzedamy kontenerek szkiełek,
złoty nitek, miedzianych drucików, zielonego pierza,
taśmy magnetycznej z kontyngentem szlagierów... i

banieczka? A jednak skrzynia z papugą zaczyna nam
ewoluować, demoniczne biurczko strzela szufladkami.

Kołatek wyrywa się na wolność!

Więc hop na kołatka

i chodu.

Frazy Mickiewicza zostają umieszczone w zupełnie nowym, humorystycznym kontekście. Zdanie: „Proszę o troje paciorek”, w przestrzeni sklepu

³⁷ A. Mickiewicz, *Dziady*. Część IV, w: tegoż, *Dziady*, oprac. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1998, s. 144.

nabiera innego znaczenia: przestaje być błaganiem o modlitwę za duszę i zaczyna funkcjonować jako zasłyszana i następnie bezmyślnie powtarzana przez zamkniętą w odbiorniku papugę prośba jakiegoś klienta o paciorki – kuleczki z otworem służącym do nawlekania na nitkę (w końcu jest to sklep z różnościami). Ów głos – nieważne, czy należy do papugi, czy też do kołatka – traci na swoim metafizycznym wymiarze (także poprzez skojarzenie z piosenkami rockowej grupy T. Rex obniża swój rejestr); tutaj jest metaforą samego języka poezji, który wzbudza pożądanie u bohaterów. Pragną oni osiąść ów głos, lecz ten jest uwięziony w „demonicznym pudełeczku”, które pozornie zdaje się być szczelnie zamknięte (gdyż papugę ze środka chcą wyrwać nie widząc możliwości po prostu jej wyjęcia). Owa skrzynia jest więc metaforą pojedynczego tekstu poetyckiego, który – jak pamiętamy – znajduje się w asortymencie sklepu (tradycji poezji).

Początkowo wydaje się, że tekst ten (zupełnie nieświadomie, jak nieświadoma jest papuga) mówi jedynie to, co zostało już wcześniej powiedziane („*Nie istnieje poza-tekst*”); jednak zauważyliśmy też, że zmienił się kontekst tej wypowiedzi³⁸. W końcu – niezależnie od bohaterów (którzy poza gorączkowym planowaniem, jak zdobyć papugę, nie robią tak naprawdę nic) – skrzynka (tekst), do tej pory zachowująca pozory swojej metafizyczności (zaznaczone są jej „demoniczny” charakter oraz szczelność, która sugeruje solidną konstrukcję), zaczyna „ewoluować” (przeobrażać się). Znowuż pojawia się szczelina, rozsunięcie³⁹: gwałtownie wysuwają się szuflady, gdzie mieszczą się zawartości tego tekstu, które wciąż się zmieniają. Wówczas zamknięte dotąd głosy wyrrywają się na wolność (wolność od zawłaszczającego totalitarnego języka metafizyki, wolność od przyporządkowania określone mu znaczeniu, wolność od referencjalności etc.).

To, co najbardziej interesuje Sosnowskiego, to przysłuchiwanie się językowi, pojedynczym poetyckim frazom (które „kołaczą” „jak zegarek pod poduszką”). I to poeta jest tym, który – jak w ostatnich wersach tego utworu – rzuca się na „głosy” i ucieka, kradnie je tradycji, by ustawić we własne, dowolne konteksty.

³⁸ Widać tu pewną analogię do słów Derridy: „Każdy znak, językowy czy niejęzykowy, mówiony czy pisany (w potocznym rozumieniu tej opozycji), jako większa lub mniejsza jednostka może zostać zacytowany, umieszczony w cudzysłowie; tym samym może oderwać się od każdego kontekstu, który jest już dany, bez końca tworzyć nowe niemożliwe do wypełnienia”. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, s. 392.

³⁹ Rozsunięcie u Derridy związane jest z *différance* i odpowiada za oddzielenie znaku pisanego od „elementów wewnętrznego łańcucha kontekstualnego” oraz „od wszelkich form odniesienia określonego przez obecność”. Tamże, s. 388.

*
* *

Oczywiste jest, że wspomianej tu wielokrotnie tradycji literackiej, tym bardziej samego języka metafizyki nie da się tak po prostu przekreślić. Poezja Sosnowskiego uwikłana jest zarówno w poetyckie, jak i językowe konwencje, mimo iż stale je kwestionuje. Nie jest w stanie całkowicie wyjść poza ten język, natomiast bierze go niejako w nawias, dostrzegając jego „pęknięcia”. Chodzi bowiem głównie o to, aby dekonstrukcję – cytując Derridę – „doprowadzić możliwie najdalej”⁴⁰. Otóż śledząc całą jego twórczość – od *Życia na Korei* do ostatnich *Sylwetek i cieni* – nietrudno zauważyć, że język tej poezji konsekwentnie staje się coraz bardziej hermetyczny, wieloznaczny, wielogłosowy, przez co wciąż się zmienia. W każdym następnym tomiku jest inny. I tu być może ujawnia się najważniejszy aspekt dekonstrukcyjności poezji Sosnowskiego. Chodzi o odkrywanie inności. Jak pisze Derrida:

Dekonstrukcja jest odkrywczą albo nie ma jej wcale; nie zadowala się ona metodycznymi procedurami, otwiera przejście. Zachodzi i zaznacza [*marche et marque*]. Jej sposób pisania nie jest wyłącznie performatywny. Wytwarza ona – z innych konwencji – reguły dla nowych performatywów [...]. Jej przebieg zakłada afirmację, która wiąże się z wydarzeniem się zdarzenia, przydarzenia i inwencji⁴¹.

Oczywiście w momencie odkrycia inność ta przestaje być innością⁴². Zatem wiersz musi być ciągle kwestionowany, aby dochodziło do nieustannej inwencji. Autor *Po tęczu*, rozbijając język, w każdym kolejnym tomiku mówi „tak” temu, co nowe.

Deconstructive Nature of Andrzej Sosnowski's Poetry

Summary

The article tackles the problem of the deconstructive character of Andrzej Sosnowski's poetry. In his analysis, the author employs a few poems to establish the links between Sosnowski's poetic project and the philosophical project of Jacques Derrida, showing how the Polish poet deconstructs the given literary language, encompassing the tradition that ranges from antiquity to modernity.

⁴⁰ J. Derrida, *Pozycje*, s. 19.

⁴¹ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 88.

⁴² J. Derrida, *Tympanum*, przeł. J. Margański, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, s. 11.

Sprawozdania

Renata Makarska
Uniwersytet w Tybindze

Nowy regionalizm? Badawczy rekonesans i zarys perspektywy (Uniwersytet Zielonogórski, 11–12 października 2012 r.)

Zielonogórska konferencja zainicjowała kilkuletni projekt poświęcony nowej odsłonie regionalizmu w Polsce – zarówno w samej literaturze i kulturze, jak i w badaniach literaturoznawczych. Zgromadziła badaczy z różnych części kraju oraz przedstawicieli niemieckich uniwersytetów, otworzyła dyskusję zarówno na temat tradycji badań regionalistycznych w Polsce, jak i uprzedzeń w stosunku do literatury regionalnej, jeszcze do niedawna źle kojarzonej z lokalnością i prowincjonalnością. Dyskusjom na temat charakteru i przedmiotu badań towarzyszyły konkretne „studia regionalistyczne”. Rozpoczynając od pogranicza polsko-niemieckiego, prezentacje badaczek i badaczy koncentrowały się na kolejnych oddalonych od centrum regionach – Śląsku (też pograniczu polsko-czeskim), Podlasiu i Białostocczyźnie, Kaszubach czy regionach historycznych jak Inflanty Polskie. W prezentowanych badaniach widoczny był wpływ recepcji zwrotu topograficznego, geopoetyki, modelu miejsca autobiograficznego, wyraźne było również instrumentarium postkolonialne.

Przedmiot badań i terminologia

Pierwsza część konferencji zdominowana była przez dyskusję na temat obszaru badawczego i bazy terminologicznej. Oprócz „literatury regionalnej” pojawiły się tu pokrewne i konkurencyjne określenia, m.in. „regiona-

lizm literacki”, „literatura w regionie” czy „literaturoznawstwo regionów”. Wyklarowały się też rozróżnienia pojęciowe: literatura regionalna jest czytana w regionie, literatura regionów – wszędzie. Badacze wskazywali na oczywiste problemy terminologiczne i problemy z ustaleniem przedmiotu badań, bowiem regionalność jest też aspektem literatury w ogóle.

Zbigniew Chojnowski (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, referat:) jako pierwszy prelegent zwrócił uwagę na fakt, iż po 1945 roku literatura regionalna (tworzona w regionach, skierowana do czytelnika lokalnego) była wyłącznie przedmiotem badań regionalnych (prowadzonych w regionach). Sytuacja ta utrzymuje się częściowo do dziś. Na dodatek „regionalizm” wciąż jeszcze wywołuje negatywne skojarzenia: zarzuca mu się oddalenie od centrum, wtórność i zapóźnienie. Konieczne jest zatem prze wartościowanie pojęcia „literatura regionalna” (bowiem „każda wielka literatura należy do jakiegoś regionu”) i rozszerzenie badań na aspekty regionalizmu otwartego i multiregionalizmu, argumentował badacz wywodzący się ze środowiska „Borussii”.

Problematykę tę kontynuowała Małgorzata Mikołajczak z Uniwersytetu Zielonogórskiego, pytając, czym jest „dyskurs regionalistyczny” i jakie wypowiedzi do niego należą. Literaturoznawstwo regionalistyczne cechują jej zdaniem emocjonalne zaangażowanie badaczy, terytorializacja, socjologizacja, konfrontacyjność (budowanie opozycji, np. partykularne-unwersalne) i folkloryzacja (regionalność ogranicza się często do kultury „archaicznej” i „pierwotnej”). Również ona zwróciła uwagę na konieczność prze wartościowania metodologicznego w badaniach regionalistycznych, które powinno się dokonać już choćby ze względu na przemiany w samej literaturze. „Kultura regionalna świeci światłem księżycowym”, pisał niegdyś Erazm Kuźma, a dziś odwołuje się do niego właśnie zielonogórska badaczka.

Elżbieta Konończuk z Uniwersytetu w Białymstoku zwróciła uwagę na różnice w pojmowaniu pojęcia „literatura regionalna” przed 1989 rokiem i po tej cezurze, włączając do dyskusji kolejne terminy: „literatura w przybliżeniu regionalna”, „literatura w regionie” oraz „narracje lokalne” (termin Ingi Iwasiów). Właśnie w narracje lokalne, które często pełnią funkcję narracji tożsamościowych, wpisany jest konkretny model odbiorcy – to odbiorca lokalny. Podobnie istotną rolę odgrywają miejsca autobiograficzne w rozumieniu Małgorzaty Czerwińskiej, przy czym ważne są też powiązania między miejscami autobiograficznymi autora i badacza. Obecna zmiana postawy wobec literatury regionalnej – twierdzi badaczka – wynika częściowo z mody na regionalizm i wzrastającego zainteresowania środowiskami, z których pochodzą pisarze, częściowo zaś z rozwojem „literaturoznawstwa zwrotu prze-

strzennego". Literaturę regionalną reprezentowały w wystąpieniu Elżbiety Konończuk teksty białostockie: *Listy z Rabarbaru* (1967) Edwarda Redlińskiego, poezja Sokrata Janowicza, powstały w języku polskim *Wagon drugiej klasy* (2010) dwujęzycznego pisarza Michała Androsiuka, *Książka meldunkowa* (2011) Jana Kamińskiego oraz twórczość Ignacego Karpowicza (*Niehalo*, 2006).

Regionalizm, topografia i pamięć

Aspektami topografii i pamięci w badaniach dotyczących regionów zajęły się Magdalena Marszałek (Uniwersytet w Poczdamie) oraz Elżbieta Rybicka (Uniwersytet Jagielloński). Marszałek skupiła się na zmieniającym się paradygmacie postrzegania przestrzeni – podczas kiedy do niedawna metodą poznawania była lektura i karierę robiła metafora palimpsestu, dziś znów przeważa postsemiotyczna wrażliwość na to, co realne; naszą uwagę zwraca materialność przestrzeni, argumentowała badaczka. Odwołując się do prac Gernota Böhmego, przedstawiła pojęcie „atmosfery”, wspólnej rzeczywistości postrzegającego i postrzeganego. Właśnie atmosferyczność i materialność miejsc odkrywa współczesna sztuka, zajmując się pamięcią traumatyczną. Przykładem takiej sztuki może być zarówno *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej, jak i dramat Sylwii Chutnik *Murano*. Polskie miejsca traumatyczne cechuje ponadto specyficzna „niczyjóść”, to „nie-miejsca” w ujęciu Marca Augé, posiadające w sobie barierę dla jakiegokolwiek sensotwórczej integracji.

Elżbieta Rybicka zwróciła uwagę na widoczny w ostatnich latach „boom memorialny”, podkreśliła przy tym też proces regionalizacji pamięci. Przywołała kategorię „polifonii pamięci”, zaproponowaną niegdyś przez Roberta Trabę i środowisko Borussii. Sam termin, jak i koncepcja „otwartego regionalizmu” miały otworzyć pamięć narodową na innych. Krakowska badaczka wprowadziła do dyskusji termin Alison Landsberg „pamięć protetyczna” – to pamięć obca, zapośredniczona przez kulturę, traktowana jednak jako własna; w odróżnieniu od postpamięci nie odnosi się ona wyłącznie do pamięci traumatycznej. Przykładem takiej pamięci może być proza Krzysztofa Fedorowicza (*Imiona własne*, 2000). Autor, pisząc o śląskim pograniczu, odwołuje się nie tylko do Henryka Wańka, ale i Marcela Prousta. Fedorowicz potrzebował Prousta nie tylko do nobilitacji regionu – twierdzi badaczka – ale też po to, by wpisać historię śląskiego pogranicza w nurt literatury europejskiej.

Pogranicza polsko-niemieckie

Jednym z głównych tematów konferencji stało się pogranicze polsko-niemieckie, przy czym badacze prezentowali bardzo różne projekty zajmujące się tym obszarem. Arkadiusz Kalin (Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Gorzowie Wielkopolskim) zajął się w referacie kategorią polsko-niemieckich przestrzeni literackich, podkreślając przesunięcie akcentu badań z granicy na pograniczność: o ile region jest pojęciem etnograficznym, to pogranicze raczej antropologicznym. Literatura pogranicza ma generalnie charakter otwarty. W wystąpieniu gorzowskiego badacza pojawił się nie tylko termin „poetyki pogranicza”, ale też nazwa gatunkowa „powieść pogranicza”. W kontekście literatury pogranicza polsko-niemieckiego przypomniane zostało określenie „apokryf niemiecki” Edwarda Balcerzana, to polskie teksty, których narratorami są Niemcy; dzięki nim czytelnik może doświadczyć wielości punktów widzenia.

Pograniczem polsko-niemieckim zajmowały się też referaty zamykające konferencję – Katarzyny Taborskiej (Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Gorzowie Wielkopolskim), Mariki Sobczak oraz Kamili Gieby (obie z Uniwersytetu Zielonogórskiego). Katarzyna Taborska reprezentowała literaturoznawstwo pogranicza, przedstawiając badania dotyczące „literatury postlandsberskiej”, powstającej w Gorzowie zaraz po zakończeniu wojny, głównie w języku niemieckim. Do tej literatury badaczka zaliczyła gatunki synkretyczne, publikowane głównie w periodykach, np. wydawane w latach 1946–1948 *Monatsberichte* (kroniki miesięczne); to rodzaj niemieckiej kroniki miasta pisanej przez jego ostatnich mieszkańców, tworzonej w mieście niebędącym już Landsbergiem. Marika Sobczak skupiła się na poezji województwa lubuskiego po 1989 roku, analizując wiersze Marka Lobo Wojciechowskiego, Kazimierza Furmana, Karola Graczyka i Krzysztofa Fedorowicza. Szczególną rolę przypisała ona motywom mapy, niemieckiej pocztówki i cmentarza, które uznała za typowe dla „krajobrazu poniemieckiego”. Kamila Gieba przedstawiła projekt badania narracji pogranicza polsko-niemieckiego jako narracji nieantropocentrycznej. Skupiła się na roli natury (np. drzew) i rzeczy współtworzących przestrzeń. Odniosła się przy tym do wspomnianych już przykładów poezji i prozy eseistycznej Krzysztofa Fedorowicza (*Imiona własne*) oraz do poezji Tomasza Różyckiego („Totemy i koraliki”; tu kategoria „poniemieckości”).

Jednym z punktów programu konferencji była też wizyta w lokalnej winnicy „Miłosz”, prowadzonej przez pisarza i dziennikarza Krzysztofa Fedorowicza. Autor opublikował właśnie powieść na temat pamięci lokalnej – *Grünberg* (2012).

Śląskość i ślązaczanie

Duża grupa referatów była poświęcona zagadnieniom szeroko pojmowanego Śląska: obszarowi Górnego Śląska, regionalizmowi dolnośląskiemu, jak i pograniczom polsko-czeskim. Elżbieta Dutka z Uniwersytetu Śląskiego przedstawiła tezę, iż przemiany literatury regionalnej są przemianami w rozumieniu kategorii „doświadczenia”, którego zmienne losy w refleksji teoretycznej można porównać do dziejów uśmierconego autora. Badaczka odwołała się do prac Włodzimierza Boleckiego, który uważał „doświadczenie” za jeden z najważniejszych problemów literaturoznawstwa. Zdaniem Dutki przemiany w rozumieniu „doświadczenia” można opisać przy pomocy trzech kategorii, które określiła ona jako punktum, przekroczenie i świadectwo. Swoją tezę badaczka wyjaśniła na materiale literatury ze Śląska. Punktum rozumiane jest tu jako uządlenie, przecięcie, pęknięcie; to punktum roku 1989, kiedy to tematyka regionalna staje się odkryciem, przełomem były tu eseje Stefana Szymbuty (*Nagrobek ciotki Cili*, 2001), bowiem „tak o Śląsku nikt jeszcze nie pisał”. Efekt „przekraczania” pojawia się w momencie, gdy powstaje więź z konkretną przestrzenią, swoista „topografia duchowa”. Ten, kto doświadcza, ma też – zdaniem badaczki – o czymś świadczyć i być czymś świadkiem. Za takiego świadka autorka uważa Aleksandra Nawareckiego.

Marek Mikołajec (Uniwersytet Śląski) mówił zaś o psycho-politycznej sile tkwiącej w literaturze i używał przy tym pojęcia „tekst ludu górnośląskiego”. Termin ten skupia w sobie dwa elementy: język i pochodzenie, jako język rozumie się „język domowy”. Mikołajec wskazywał na komparatystyczny charakter terminu, odnosząc się do twórczości takich autorów, jak: Augustyn Świder, Alojzy Lysko czy współcześnie Aleksander Nawarecki (*Lajerman*) i Zbigniew Kadłubek (*99 księzek, czyli mały kanon górnośląski* 2011).

Polskojęzycznymi autorami ze Śląska w XIX wieku zajęła się Krystyna Kossakowska-Jarosz z Uniwersytetu w Opolu. Teksty polskich Ślązaków były jej zdaniem dziełem etniczno-kulturowej tożsamości: przedstawiały z reguły symbiozę natury i przemysłu, to sąsiadujące ze sobą hałdy i brzozy, znaki oswojonej przestrzeni. Śląsk w ich utworach nie był wyłącznie typem *locus horridus*, niekiedy pełnił wręcz funkcję *locus amoenus*.

„Ślązaczanie” Wojciech Browarny (Uniwersytet Wrocławski) uważa za alternatywę identyfikacyjną wobec polskich dyskursów Ziem Zachodnich i dyskursu ponowoczesności. Tożsamość regionalna zawsze była tożsamością zbiorową. Obraz Śląska i śląskiego robotnika o wysokim poziomie tożsamości pojawia się już na przełomie XIX i XX wieku. W szkicach Ksawerego

Pruszyńskiego z lat 1930 widoczna jest wymiana narracji tożsamościowych na terenie Śląska – w ciągu jednego pokolenia powstał ciężący do Polski patriotyczny Śląsk. W odniesieniu do Śląska pojawia się często też metafora tygla – np. w powieści Gustawa Morcinka *Victoria* (1959) bohaterowie są wielojęzyczni.

Ewa Kraskowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) zajęła się metaforyką wierszy Mariana Jachimowicza (1906–1999), w którego poezji spotkały się dwa miasta – rodzinny Drohobycz i Wałbrzych jako miasto wieku dorosłego. W obrazach nafty i węgla Zagłębie Borysławskie koresponduje z Zagłębiem Wałbrzyskim. Kopalnie, hałdy i szyby to motywy występujące również w malarstwie Jachimowicza, pojawiają się tu też wątki geologiczno-kosmiczne (tytuły) i słownictwo dyskursu scjentystycznego. Sudyty w języku artysty to „zmarszczki Einsteina”.

O konieczności traktowania pogranicza jako całości i dostrzegania zawsze jego obu komplementarnych części mówiła Renata Makarska z Uniwersytetu w Tybindze. Skupiając się na polsko-czeskich pograniczach kulturowych po 1989 roku, przywoływała głównie prozę Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (2009) oraz komiks autorstwa Jaroslava Rudiša i Jaromíra Švejdíka *Alois Nebel* (2003–2005). Przedstawienia pogranicza są w obu utworach zaskakująco do siebie podobne – odnoszą się one do lokalnej topografii i onomastyki oraz do historii w znaczeniu długiego trwania; próbują wydobyć na światło dzienne „czas pozahistoryczny” Śląska, tworzą wielokulturową mitologię tego regionu.

Białostoczczyzna i „ziemia przechodów”

Badania nad regionem Podlasia były domeną badaczek z Uniwersytetu Białostockiego. Gorącą dyskusję wywołało wystąpienie Elżbiety Dąbrowicz, zwracające uwagę na rozumienie regionalizmu/regionalizmów w XIX wieku. Badaczka przypomniała termin „ziemia przechodów”, którym Maurycy Mochnacki określił niegdyś Księstwo Warszawskie. „Ziemia przechodów” jest antypodem małych ojczyzn, to ziemia głównie osadnicza, nie dziedziczy się jej po ojcach i nie przekazuje dzieciom. To ziemia przechodnia też pod innym względem – bo łatwiej i szybciej od innych przyjmuje obce idee. Ta metaforyka bliska jest XX wiekowi – czasom migracji i wysiedleń.

Danuta Zawadzka w wystąpieniu *Rafa regionu. O przemianach pamięci w literaturze pogranicza polsko-białoruskiego* zwróciła uwagę w swoim wystąpieniu na konstruowanie pamięci polskich Białorusinów, które najsilniej wi-

doczne jest w twórczości i działalności społecznej Sokrata Janowicza. Janowicz pisał często o skolonizowanych Białorusinach, jego stosunek do Polaków można określić mianem „postkolonialnej wdzięczności”. Wiele regionalnych tekstów wpisuje się też w gest samopoznania Białorusinów, wskazując na policentryczność lokalnej kultury. Zawadzka wskazała na powiązanie pisarzy z ich miejscami autobiograficznymi, w przypadku Michała Androsiuka to Hajnówka, Sokrata Janowicza – słynne Krynki, Leona Tarasewicza – Waliły-Stacja. Kanonicznym tekstem o rodzinnym mieście (Białymstoku) jest też *Białoruś, Białoruś* (1985) Sokrata Janowicza. Doświadczenie Białegostoku jest często opisywane za pomocą metafory Wieży Babel i podmiotowości esperanckiej.

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska sformułowała tezę, iż cezura 1989 roku miała dla kultury Podlasia mniejsze znaczenie, niż by się to mogło wydawać. Centralne kategorie dla tego regionu to „prowincja” i „centrum”. Badaczka szczególnie uwagę zwróciła na wydawane w regionie czasopismo kulturalne „Kontrasty”, którego sytuacja dobrze ilustruje ten problem. Twórcy czasopisma pragnęli być znani w całej Polsce, sponsor jednak – Białostockie Towarzystwo Kultury – był zainteresowany jedynie inicjatywami regionalnymi. Generalnie cechą podlaskiego regionu jest wielokulturowość i zmiana języka w przypadku autorów białoruskich. Podlaskie pogranicze to również margines rozumiany jako „miejsce radykalnego otwarcia”.

Kaszëbë od Gdańska do Lubeki

Dwa referaty badaczy z Akademii Pomorskiej w Słupsku poświęcone były problematyce kultury kaszubskiej: Daniela Kalinowskiego *Literatura kaszubska a badania postkolonialne* oraz Adeli Kuik-Kalinowskiej *Perspektywa antropologiczna w opisie literatury kaszubskiej*. Daniel Kalinowski wskazywał na charakter opisu Kaszubów u kolejnych pokoleń badaczy – Gottlieba Lorka, Izydora Gulgowskiego i Floriana Ceynowy. Podczas kiedy niemiecki pastor Lorek opiewał misję kulturotwórczą narodu niemieckiego i podkreślał zapóźnienie cywilizacyjne Kaszubów i ubóstwo ich języka (muszą się posiłkować polskim i niemieckim), Gulgowski wykreował nowy obraz Kaszubszczyzny (dał np. początek skansenowi we Wdzydzach), a Ceynowa pokreślał odrębność języka kaszubskiego od polskiego. Sam głos Kaszubów jest równie interesujący – przedstawia on mityczną Kaszubię jako obszar rozciągający się od Gdańska do Lubeki (jego świetność zakończyła kłęska Arkony).

Referat Adeli Kuik-Kalinowskiej poświęcony był tradycji literatury kaszubskiej, liczącej sobie 170 lat. Literatura ta posiada odrębny etos tożsamościowy, odnosi się do „taczëzny” – ziemi rodzinnej; podobnym pojęciem stała się „kaszëbizna” – ziemia najbliższa, ziemia naznaczona pięknem. Wielu autorów kaszubskich tworzyło też w innych językach – w polskim czy niemieckim. Badaczka wskazała również na neoromantyczny ruch Młodokaszubów i jednego z jego głównych przedstawicieli, Aleksandra Majkowskiego (1876–1938), piszącego m.in. o mitycznej przestrzeni Kaszub.

Pogranicza i regiony historyczne

O pograniczach, regionalizmach i innych „zawirowaniach” identyfikacyjnych mówił Krzysztof Zajac z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pogranicze jest dla niego w pewnym sensie odwróceniem porządku, jest ono obszarem nieuchwytnym. Mówiąc o historycznym regionie Inflant Polskich, podkreślał jego szczególność jako pogranicza wielokrotnego – wielokrotna była bowiem kolonizacja tego terenu. Model tożsamości polsko-inflanckiej badacz krakowski prezentował na przykładzie wielojęzycznej poetki Olgi Daukszy (1893–1956), związanej z Daugavpilsiem (Dyneburgiem/Dźwińskiem). W dyskusji nad dalszym przebiegiem projektu pojawiły się m.in. właśnie pytania o status regionów historycznych w dzisiejszych badaniach – status Galicji czy konkretnie Wołynia bądź Huculszczyzny. Kolejne odsłony projektu, mające m.in. przygotować antologię polskich tekstów regionalistycznych, będą się musiały ustosunkować do tego problemu.

Organizatorami konferencji byli Pracownia Badań nad Literaturą Regionalną Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego (Małgorzata Mikołajczak), Komitet Nauk o Literaturze PAN (Elżbieta Rybicka) oraz Instytut Sławistyki Uniwersytetu w Poczdamie (Magdalena Marszałek). Konferencja odbyła się dzięki pomocy finansowej Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej, Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz Urzędu Miasta Zielonej Góry. Niebawem ukaże się nakładem wydawnictwa „Universitas” (Kraków) tom pokonferencyjny. Następną konferencja pod hasłem „Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni” odbędzie się już na początku czerwca 2013 roku – jej gospodarzem będzie Akademia Pomorska w Słupsku.

New Regionalism? A Research Reconnaissance and
an Outline of Perspectives
(University of Zielona Góra, 11–12 October 2012)

Summary

The article constitutes a report on the University of Zielona Góra conference (11–12 October 2012) initiating a several years-long project devoted to the new take on regionalism in Poland – both in the research in the field of literature and culture, and in literary criticism. Analysing the problems dealt with in the papers presented, the author points to the influence on reflection on regionalism of topographic turn, geopoetics, the model of autobiographical place, and post-colonial research.

Noty o autorach

Dawid Bujno, student filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku. Interesuje się twórczością Andrzeja Sosnowskiego, polską poezją najnowszą, literaturą awangardową i eksperymentalną, dekonstrukcją i dekonstrukcjonizmem oraz geopoetyką. Przygotowuje pracę magisterską na temat dekonstrukcji przestrzeni w literaturze postmodernistycznej.

Aleksandra Chomiuk, dr hab., adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się powieścią historyczną i reportażem podróżniczym. Autorka książki *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza* (2009).

Tomasz Cieślak, historyk i krytyk literatury, dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI w. Autor artykułów na temat polskiej poezji i prozy współczesnej, współredaktor wielu tomów zbiorowych. Wydał książki: *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna* (2011), *W poszukiwaniu ostatecznej tajemnicy. Szkice o polskiej literaturze XX wieku i najnowszej* (2009) oraz *Nieszcześnie Cagliostro. Nieznane teksty Juliana Tuwima* (2003).

Agnieszka Czyżak, dr hab., adiunkt w Zakładzie Poetyki i Krytyki Instytutu Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Współredaktorka tomów zbiorowych, m.in. *Powroty Iwaszkiewicza* (1999), *Wariacje na temat* (2003), *PRL – świat (nie)przedstawiony* (2010), *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata* (2011). Autorka książek: *Życiorysy polskie 1944–89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998) oraz *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (2011).

Maciej Dajnowski, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek *Groteska w twórczości Stanisława Lema* (2005) i *Pejzażysta Lem. Szkice z motywiki* (2010).

Maciej Duda, doktor nauk humanistycznych, redaktor, krytyk literacki, członek Pracowni Krytyki Feministycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2008 roku prowadzi zajęcia autorskie oraz kursowe w Instytucie Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, od 2011 wykładowca w ramach Gender Studies UAM (Interdyscyplinarnego Centrum Badań Płci Kulturowej i Tożsamości UAM), od 2012 roku wykładowca w ramach podyplomowego studium Gender Mainstreaming przy Instytucie Badań Naukowych PAN w Warszawie. Autor artykułów naukowych i popularnonaukowych dotyczących kwestii recepcji prozy postjugosłowiańskiej, feminizmu, *gender*, *queer* i postkolonializmu w Polsce.

Elżbieta Dutka, dr hab., profesor nadzwyczajny w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Autorka książek: *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego* (2000), *Mnożenie siebie. O poezji Andrzeja Kuśniewicza* (2007), *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza* (2008), *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI* (2011). Zajmuje się literaturą polską wieku XX i XXI, zwłaszcza prozą kresową i galicyjską, literaturą regionalną oraz dydaktyką literatury. Obecnie pracuje nad książką o twórczości Julii Hartwig.

Anita Gostomska, dr, adiunkt w Katedrze Sławistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Interesuje się historią literatury chorwackiej, zwłaszcza pisarstwem kobiet; prowadzi badania z tego zakresu.

Yves Gourgaud, urodzony w Saint-Didier-en-Velay w Owernii. Tytuł doktora w zakresie filologii oksytańskiej uzyskał na uniwersytecie w Clermont-Ferrand. Pracował na Universidade de Letras de Coimbra (Portugalia), Université de Tripoli (Libia), na Uniwersytecie Łódzkim i na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie uzyskał tytuł doktora w zakresie literaturoznawstwa francuskiego. Od 2005 roku kieruje wydawnictwem Aigo Vivo, specjalizującym się w wydawaniu tekstów w językach oksytańskich używanych w Prowansji (*provençal*), w Sewenach (*cévenol*), Owernii (*auvergnat*).

Mariusz Jochemczyk, doktor nauk humanistycznych. Pracuje w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, od 2008 pełni obowiązki zastępcy dyrektora w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. Autor książek: *Rzeczy piekielne. Wokół Poematu Piasta*

Dantyszka Juliusza Słowackiego (2006), *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie* (współautorzy: Maciej Tramer, Miłosz Piotrowiak, 2010). Publikował w czasopismach: „Poradnik Językowy”, „Opcje”, „Słowo i Świat”, „Literaturoznawstwo”, „Anthropos?”, „Śląskie Studia Polonistyczne”. Współredaktor dwóch tomów zbiorowych: *Broniewski* (2009) oraz *Podwójny agent. Portrety Kafki* (2012). Jest członkiem Komisji Historycznoliterackiej PAN w Katowicach. W wolnych chwilach (tj. latem) pływa kajakiem po rzekach Europy Środkowo-Wschodniej.

Agnieszka Kałowska, doktorantka w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Przygotowuje rozprawę na temat poglądów etycznych Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zainteresowania badawcze: literatura polska XX i XXI w., zwłaszcza międzywojnia, teoria literatury, związki literatury i etyki. Sekretarz redakcji rocznika „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”.

Małgorzata Kamecka, dr, adiunkt w Zakładzie Języka Francuskiego Katedry Neofilologii Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się historią i kulturą Francji oraz krajów francuskiego obszaru językowego.

Bożena Karwowska, *associate professor* na Wydziale Studiów Europy Środkowej, Wschodniej i Północnej Uniwersytetu Kolumbii Brytyjskiej w Vancouver (Kanada). Jej zainteresowania badawcze obejmują zagadnienia związane z czytelnikiem i recepcją literacką, teoriami feministycznymi oraz literacką reprezentacją kobiet w literaturach słowiańskich. Autorka artykułów zamieszczanych m.in. w: „Tekstach Drugich”, „Canadian-Slavonic Papers”, „Przeglądzie Humanistycznym” i „Ruchu Literackim”. Ostatnio opublikowała *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady* (2009). Obecnie przygotowuje do druku monografię *Druga płęć na wygnaniu*.

Marek Kochanowski, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, animator i popularyzator kultury. Zajmuje się literaturą Młodej Polski, estetyką modernistyczną, literaturą popularną, twórczością Witkacego. Opublikował liczne artykuły poświęcone m.in.: prozie Reymonta, Witkacego, Struga, Grabińskiego. Autor książki *Powieści Witkacego wobec schematów literatury popularnej* (2007), redaktor tomów: *Twórczość Wiesława Kazaneckiego* (2010) oraz (wraz z J. Zacharską) *Wiek kobiet w literaturze* (2002).

Elżbieta Konończuk, dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, pracuje w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się związkami między teorią literatury a historiografią oraz geografią humanistyczną. Jest autorką książek:

Mazurska obecność Erwina Kruka (1993), *Literatura i pamięć na pograniczu kultur* (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski (2000), *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego* (2009).

Ewelina Konopczyńska-Tota, doktorantka na Uniwersytecie Szczecińskim. Interesuje się literaturą Holocaustu, szczególnie diarystyką dziecięcą okresu okupacji, a także problematyką przestrzeni w literaturze, geopoetyką, regionalizmem ponowoczesnym, genologią (pasażem tekstowym). Przygotowuje pracę doktorską na temat „*Pamiętnik*” Rutki Laskier jako przykład diarystyki dziecięcej czasu Zagłady.

Renata Makarska, dr, pracuje w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu im. Eberharda Karola w Tybindze. Studia polonistyczne na Uniwersytecie Wrocławskim, doktorat 2007 na Uniwersytecie im. Fryderyka Schillera w Jenie na temat konceptualizacji Huculszczyzny w polskiej, ukraińskiej i austriackiej literaturze XIX i XX wieku. Zajmuje się literaturą postemigracyjną, nowymi mniejszościami w Europie Środkowo-Wschodniej, transkulturowością oraz przekładem. Tłumaczka literatury niemieckiej na język polski (Wolfganga Büschera i Jenny Erpenbeck).

Ewa Nofikow, dr, asystent w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Jej zainteresowania obejmują pogranicza literaturoznawstwa i studiów kulturowych. Badała relacje między karnawalem a jego obrazami w piśmiennictwie polskim. Jest autorką książki *Metafizyczne gospodarstwo Mirona* (2001).

Marian Płachecki, profesor Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie o zainteresowaniach koncentrujących się wokół społecznej historii literatury i krytyki literackiej z jednej strony, z drugiej zaś wokół patologii życia publicznego w wieku XIX i współcześnie. Interdyscyplinarną dziedzinę badań wiążącą wymienione kręgi zagadnień chciałby nazywać antropologią słowa publicznego; chodzi w niej o zrekonstruowanie kształtującego wpływu przekazów publicznych – dyskursywnych i pozadyskursywnych – na uczestnictwo w kulturze danego miejsca i czasu. Praktyczną demonstracją takiego podejścia jest książka z roku 2009 *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*.

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, dr, adiunkt w Zakładzie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się współczesną recepcją romantyzmu, literaturą i piśmiennictwem Podlasia. Opublikowała m.in.: *Fragment poza „Wielką Całością” – o nihilizmie I części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, w: *Nihilizm i historia. Studia*

z literatury XIX i XX w., red. M. Sokołowski, J. Ławski (2009), *Wiesław Kazanecki jako pracownik „Kontrastów” i „Białostockiego Informatora Kulturalnego”*, w: *Twórczość Wiesława Kazaneckiego*, red. M. Kochanowski (2010).

Elżbieta Sidoruk, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się literaturą polską XX wieku w perspektywie poetyki historycznej, a w szczególności zjawiskami takimi, jak: satyra, humor, groteska, parodia. Jest autorką książek: *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka* (1995) i *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński* (2004).

Barbara Stelmaszczyk, dr hab. prof. Uniwersytetu Łódzkiego (Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu). Historyk literatury – zajmuje się zwłaszcza poezją XIX i XX wieku. Autorka *Wstępu* do wydanego w Bibliotece Narodowej *Wyboru poezyj* Józefa Bohdana Zaleskiego (wydanie trzecie zmienione – 1985), studiów i szkiców o poezji XIX wieku (Mickiewicza, Słowackiego, Baudelaire’a, Norwida) i wyboru poezji Norwida. Opublikowała szkice poświęcone dwudziestowiecznej poezji (Leśmiana, Gałczyńskiego, Herberta, Grochowiaka) oraz antologię wierszy poetów łódzkich. Autorka monografii *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana* (2009); tłumaczka z włoskiego tekstów filozoficznych Gianni Vattimo; współredagowała pięć wieloautorskich tomów naukowych poświęconych literaturze. Prowadziła cykle wykładów o literaturze polskiej na Uniwersytecie Państwowym w Mediolanie i na Uniwersytecie w Bratysławie.

Katarzyna Szalewska, dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Współredaktorka książek: *Przekleństwo rzeczywistości. Rzecz o obsesji i fantazji* (2009) i *Czesława Miłosza „północna strona”* (2011), autorka monografii *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim* (2012), a także esejów, artykułów i recenzji publikowanych w czasopiśmie naukowych i książkach pokonferencyjnych. Zajmuje się antropologią przestrzeni miejskich, estetyką melancholijną oraz związkami między metodologią badań literackich i historycznych.

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz, dr, pracuje w Studium Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wykładała w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu Christiana Albrechta w Kilonii. Autorka książki *Współczesny polski pisarz w Niemczech. Doświadczenie, tożsamość, narracja* (2010). Bada polsko-niemieckie związki literackie w najnowszej prozie obu krajów.

Danuta Zawadzka, dr, adiunkt w Zakładzie Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się związkami literatury z historiografią i geografią, zwłaszcza w regionie byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Autorka książki *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach* (2000) oraz artykułów poświęconych pokoleniu filomackiemu i napoleońskiemu, a ostatnio pisarstwu historycznemu Mickiewicza i Lelewela.