

BSL

**Białostockie Studia
Literaturoznawcze**

**4
2013**

**Rocznik Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku**

ISSN 2082-9701

BSL Białostockie Studia Literaturoznawcze

RADA NAUKOWA:

Małgorzata Czerwińska (Uniwersytet Gdański)
Elżbieta Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku)
Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Stanford University)
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 Nofikow (sekretarz redakcji)
Marek Kochanowski
Mariusz M. Leś
Marcin Luł
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska
Wiesław Stec
Danuta Zawadzka
Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

RECENZENCI WSPÓLPRACUJĄCY Z PISMEM:

Tomasz Cieślak (Uniwersytet Łódzki), Aleksandra Chomiuk (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie),
Dobrochna Dabert-Bakula (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Elżbieta Dutka (Uniwersytet Śląski w Katowicach),
Bogumila Kaniowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Renata Makarska (Johannes Gutenberg-Universität Mainz),
Arent van Nieuwerkerken (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), Ewa Wampuszyc (University of North Carolina),
Anna Węgrzyniak (Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

REDAKTOR JĘZYKOWY:

Urszula Sokółska

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 2013

Projekt graficzny: Mieczysław Rabczko
Opracowanie graficzne: Paweł Mierzyński
Redakcja: Ewa Nofikow, Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz
Korekta: Katarzyna Sawicka-Mierzyńska
Redakcja techniczna i skład: Stanisław Żukowski
Tłumaczenie streszczeń: Stefan Kubiak

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

Elżbieta Rybicka – Auto/bio/geo/grafie	7
Jacek Kaczmarek – Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia	25
Jean-François Staszak – W stronę geografii zapachów	41
Elżbieta Konończuk – Geografia zapachów wobec dyskursów humanistyki	53
Mikołaj Madurowicz – Zmysłowo-obyczajowa urbanistyka u powojennych poetów piosenki (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski)	63
Beata Tarnowska – Domy i ruiny. Obraz Tel Awiwu w poezji Awota Jeszuruna	83
Monika Świerkosz – Przestrzenie nomadycznych figuracji w prozie Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk	101
Bożena Karwowska – Jadwiga i Barbara – rola kobiety w narodowotwórczym zapominaniu. Historyczne opowieści w dramatach Mariana Pankowskiego	117
Łukasz Wróbel – „nieznanej rzeki srebrne pluski”. Modernistyczne konceptualizacje strumienia prymarnej materialności	127
Małgorzata Kamecka – Miejsca i ludzie w fotografii. Paryż Eugène’a Atgeta	141

Propozycje i uporządkowania

Jolanta Sztachelska – Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX	153
Dorota Kulczycka – Czym jest <i>soliloquium</i> ? W kręgu refleksji teoretycznoliterackiej	171
Mariusz M. Leś – „A ja jestem jedynym dowodem”. O poezji fantastycznonaukowej	187
Elżbieta Sidoruk – Ironia a dyskurs satyryczny	205
Arkadiusz Sylwester Mastalski – Wierszowe figury i tła. Rola kategoryzacji w kształtowaniu semantyki prozodyjnej	215

Lektury i dyskusje

- Aleksandra Chomiuk** – *Fiction czy non-fiction?* Uwagi na marginesie pewnego sporu 233
- Magda Nabiałek** – Jak czytać dramat? Marii Renaty Mayenowej
lektura *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego 251
- Renata Makarska** – Tłumacz i Poeta. „Plastycznie i bezpośrednio” 259

Interpretacje

- Elżbieta A. Jurkowska** – Metaforyzacja przestrzeni w *Sylorecie*
Wacława Potockiego (propozycja lektury) 265
- Magdalena Kokoszka** – Leśmian i magia zapachów 277
- Beata Przymuszała** – Bezradność. Na marginesach wierszy
Szyborskiej 289
- Anna Wydrycka** – Rawenna „snem malowana”. O kreacyjnych
i onirogenych właściwościach miejsca 303
- Marzena Woźniak-Łabieniec** – Nowy katastrofizm.
O poemacie *Trzecia część* Krzysztofa Koehlera 319
- Agnieszka Czyżak** – Przestrzenie Doroty Masłowskiej 331
- Katarzyna Sokołowska** – Zdziwienie zamiast krzyku.
O opowiadaniach Idy Fink 347

Archiwalia

- Violetta Wejs-Milewska** – Listy zza oceanu. W 50. rocznicę śmierci
Czesława Straszewicza – autora *Turystów z bocianich gniazd* 361

- Noty o autorach** 379

LIST OF CONTENTS

Studies and Essays

Elżbieta Rybicka – Auto/bio/geo/graphies	7
Jacek Kaczmarek – Topobiographies: a Multidimensional Space of Being	25
Jean-François Staszak – Towards the Geography of Scents	41
Elżbieta Konończuk – The Geography of Scents and Discourses of Humanities	53
Mikołaj Madurowicz – Sensual and Moral Urban Planning at Post-War Poets-Authors of Song Lyrics (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski)	63
Beata Tarnowska – Homes and Ruins. The Image of Tel Aviv in Avoth Yeshurun’s poetry	83
Monika Świerkosz – Spaces of Nomadic Figurations in Izabela Filipiak and Olga Tokarczuk’s Prose	101
Bożena Karwowska – Jadwiga and Barbara: The Role of a Woman in a Nation-Making Oblivion. Historical Stories in Marian Pankowski’s Dramas	117
Łukasz Wróbel – “Silver Splashes of The Unknown River”. Modern Conceptualizations of the Primal Materiality Flux	127
Małgorzata Kamecka – Places and People in Photographs. Eugène Atget’s Paris	141

Proposals and Arrangements

Jolanta Sztachelska – Reportage. On the History of the Genre in the 19th Century	153
Dorota Kulczycka – What Is <i>Soliloquy</i> ? In the Circle of Theoretical Literary Reflection	171
Mariusz M. Leś – “And I Am the Only Proof”. On Science-Fiction Poetry	187
Elżbieta Sidoruk – Irony vs. Satirical Discourse	205
Arkadiusz Sylwester Mastalski – Poetic Figures and Backgrounds. The Role of Categorization in Shaping Prosodic Semantics	215

Readings and Discussion

- Aleksandra Chomiuk** – Fiction or Non-fiction? Observations on the Margin of a Certain Dispute 233
- Magda Nabiałek** – How to Read a Drama? Maria Renata Mayenowa's Reading of *The Wedding* by Stanisław Wyspiański 251
- Renata Makarska** – A Translator and Poet. "Plastically and directly" 259

Interpretations

- Elżbieta A. Jurkowska** – Space Metaphorisation in Waław Potocki's *Syloret* (Interpretative Proposal) 265
- Magdalena Kokoszka** – Leśmian and the Magic of Scents 277
- Beata Przymuszała** – Helplessness. On the Margins of Wisława Szymborska's Poems 289
- Anna Wydrycka** – Ravenna "Painted with a Dream". On Creative and Oneirogenic Properties of the Place 303
- Marzena Woźniak-Łabieniec** – New Catastrophism. On Krzysztof Koehler's Poem *Trzecia część* 319
- Agnieszka Czyżak** – Dorota Masłowska's Spaces 331
- Katarzyna Sokołowska** – Astonishment instead of Scream. On Ida Fink's Stories 347

Archives

- Violetta Wejs-Milewska** – Letters from across the Ocean. The 50th Death Anniversary of Czesław Straszewicz, the Author of *Turyści z bocianich gniazd* 361
- Authors' Biographical Notes** 379

Elżbieta Rybicka
Uniwersytet Jagielloński

Auto/bio/geo/grafie

Zainteresowanie relacjami pomiędzy autobiografią, biografią i geografią zaznacza się obecnie coraz wyraźniej i widoczne jest zarówno w badaniach geograficznych, jak i w literackich. Punktem wyjścia dla uchwycenia tego problemu w szerszej perspektywie chciałabym uczynić paralelną (i skrótową) analizę dwu książek. Pierwsza z nich to *Podróż Monteskiusza. Biografia przestrzenna* autorstwa Pawła Matyaszewskiego. Druga to *Londyn. Biografia* Petera Ackroyda. Konfrontacja tych dzieł, z których jedno opowiada o życiu człowieka, a drugie o historii miejsca, pozwoli, jak sądzę, wskazać na procesy o charakterze bardziej ogólnym.

Zamysł Pawła Matyaszewskiego, by biografię Monteskiusza uchwycić w porządku przestrzennym, nie wynika tylko z prostej analogii życia jako drogi, a więc wykorzystania wędrówki jako paradygmatycznej osi ludzkiej egzystencji. Podróż dla filozofa była czymś więcej, stanowiła „doskonałą realizację potrójnej metody badawczej wieku Oświecenia, filozoficznej triady empiryzmu, sensualizmu i racjonalizmu. To podstawa indywidualnego aktu poznawczego będącego przecież konkretnym doświadczeniem dokonywanym przez człowieka na bazie czynionych przez niego obserwacji za pomocą jego rozumu”¹. Najbardziej jednak interesujące w koncepcji Matyaszewskiego jest odejście od tradycyjnego dla biografii porządku chronologicznego i perspektywy diachronicznej na rzecz

¹ P. Matyaszewski, *Podróż Monteskiusza. Biografia przestrzenna*, Lublin 2011, s. 16–17.

porządku przestrzennego, a dokładniej geograficznego. Życie Monteskiusza zostało ujęte za pomocą stref czasowo-przestrzennych: Gaskonii jako obszaru prowincji, Paryża jako przestrzeni miejskiej i centrum oraz Europy poznawanej w trakcie podróży. Te obszary mają decydujące znaczenie dla biografii, życia, myśli i dzieła filozofa:

Wyszczególnione trzy obszary życia tworzą pełen obraz geograficznego terytorium jego biografii. Cywilizacyjnie odrębne, stanowią one zarazem jednakowo ważne, znakomicie się uzupełniające trzy wyraziste strefy kształtujące doświadczenia jego ziemskiej podróży. [...] Wszystkie – każdy na swój sposób – wpływają znacząco na formowanie się kolejnych zdarzeń i myśli Monteskiusza, na powstawanie nowych tekstów i utworów, tworząc zarazem spójną i harmonijną całość, jaką jest historia jego życia².

Niemniej geograficzny wymiar obejmuje nie tylko *bios* i *logos* filozofa, ale ujawnia się także w strategii narracyjnej Matyaszewskiego. Opowieść rozpoczyna się bowiem od mapy, i jako wizualnej ilustracji dawnej Gaskonii, i jako metafory ujawniającej punkt widzenia. Oto inicjalne zdanie biografii przestrzennej Monteskiusza: „Podglądana z kosmosu wszechogarniającym okiem nowoczesnego satelity historyczna ziemia Gaskonii, a zarazem geograficzna ojczyzna Monteskiusza, obejmuje tereny południowo-zachodniej Francji”³. W dalszej części utworu perspektywa ogniskuje się na kolejnych zbliżeniach: „Przybliżając obraz tego terenu na satelitarnej mapie, skupmy uwagę na tej części Gaskonii, która położona jest na jej północno-zachodnim terytorium, usytuowanym na historycznym terenie Akwitanii”⁴. I dalej: „Zbliżając się do terenów związanych z życiem Monteskiusza, należy zatrzymać satelitarny obraz tej części Gujenny, której centralnym punktem jest teren zwany ‘Żyrondą’”⁵, by wreszcie dotrzeć do celu, domu narodzin filozofa. Chciałam podkreślić ten zabieg Matyaszewskiego, ponieważ pokazuje on (wręcz dosłownie, czytelnik może na mapie satelitarnej śledzić kolejne przybliżenia), że mapowanie przestrzeni geograficznej nie jest tylko przedmiotem, ale także narzędziem, pojęciem operacyjnym, które pozwala w odmiennej optyce uchwycić *bios*. Co jeszcze istotne, ten zamysł został wyprowadzony z praktyki samego Monteskiusza, ze specyfiki jego aktów poznawania przestrzeni w trakcie podejmowanych wypraw. We wstępie Matyaszewski przytacza list filozofa mówiący o jego doświadczeniach podróżniczych:

² Tamże, s. 19.

³ Tamże, s. 27.

⁴ Tamże, s. 37.

⁵ Tamże, s. 38.

Kiedy przybywam do jakiegoś miasta, wspinam się zawsze na najwyższą dzwonnice lub wieżę, by stamtąd całość ogarnąć wzrokiem, zanim odkryję potem jej poszczególne części; opuszczając miasto, czynię dokładnie tak samo raz jeszcze, po to, aby utrwalić moje wrażenia⁶.

Książka Matyaszewskiego jest kapitalnym świadectwem zespolenia perspektywy historycznej i geograficznej. Co znamienne, przestrzeń geograficzna nie jest tylko scenerią, ale aktywnym obszarem zróżnicowanych doświadczeń biograficznych, które wpływają na kształtowanie życia filozofa oraz jego formacji intelektualnej, środowiska myśli i pracy umysłowej. Gaskonia – jako prowincja – jest zarówno miejscem pracy twórczej, jak i domeną wolności i ziemiańskich zatrudnień, ujawniającą inne, mniej znane, rysy biografii filozofa.

Zamysł Ackroyda w gruncie rzeczy jest podobny, ale by stworzyć i uzasadnić biografię miasta, musiał on wcześniej przyjąć pewne założenie. Od niego rozpoczyna się wstęp zatytułowany *Miasto jako ciało*:

Obraz Londynu jako ciała jest frapujący i wyjątkowy. Sięga wstecz do symbolicznych obrazów Miasta Boga, mistycznego ciała, którego głową jest Jezus Chrystus, a pozostałymi członkami mieszkańcy. Londyn był również przedstawiany jako młody człowiek z ramionami rozłożonymi w geście wyzwolenia. [...] Boczne uliczki Londynu przypominają cienkie żyły, a parki są jak płuca. Pośród mgieł i deszczów jesieni błyszczący kamień i bruk starszych ulic wygląda tak, jakby krwawił. [...] Dla Daniela Defoe Londyn był wielkim ciałem, które „wszystko puszcza w obieg, wszystko eksportuje i na koniec za wszystko płaci”⁷.

Wstępnym warunkiem biografii miasta jest więc jego naturalizacja i antropomorfizacja. Zamysł jest o tyle intrygujący i zarazem symptomatyczny, o ile w ostatnich kilkudziesięciu latach w *urban studies* dominowały metafory o proveniencji kulturowej: miasta jako dzieła sztuki, tekstu, palimpsestu, teatru, widowiska. Metafora miasta jako żywego organizmu popularna natomiast była w dziewiętnastym wieku i wyraźnie związana z ówczesnym organicyzmem. Siłą rzeczy nasuwa się więc pytanie, czy mamy do czynienia z powrotem do tradycyjnej koncepcji, czy z reinterpretacją w nowym kontekście? Odpowiedź nie jest oczywista, Ackroyd nawiązuje bowiem wyraźnie do dziewiętnastowiecznych fizjologii (jako gatunku), zajmuje go przede

⁶ Monteskiusz, *Voyages*, w: Montesquieu, *Oeuvres complètes*, t. 1, s. 671. Cyt. za: P. Matyaszewski, *Podróż Monteskiusza. Biografia przestrzenna*, s. 17.

⁷ P. Ackroyd, *Londyn. Biografia*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2011, s. 19. Pierwsze angielskie wydanie ukazało się w 2000 roku.

wszystkim biologią i somatycznością miasta, innymi słowy, *bios* miasta. Niemniej właśnie ten *bios* wyraźnie współbrzmi ze współczesnością – ponieważ po latach dominacji kulturowego widzenia miasta zaczęto zwracać uwagę na jego aspekty biologiczne, przyrodnicze i naturalne.

W ujęciu temporalności wprowadza wszakże Ackroyd znamiennej korektę – czas zarówno w biografii, jak i w koncepcjach organicystycznych ma zazwyczaj prostą, linearną trajektorię, przechodząc przez stadia narodzin, dojrzwania i rozwoju, zamierania i śmierci. W przypadku biografii Londynu ten linearny porządek zostaje jednak uprzestrzenniony:

Biografia Londynu nie trzyma się chronologii. Współcześni teoretycy sugerują, że linearny czas jest tworem ludzkiej wyobraźni – Londyn już dawno wyciągnął taki wniosek. W mieście tym istnieje wiele różnych form czasu i byłoby z mojej strony głupotą, gdybym zmienił jego charakter, aby móc stworzyć konwencjonalną opowieść. Dlatego moja książka błądzi po drogach i bezdrożach czasu i sama jest swoistym labiryntem⁸.

W konsekwencji tutaj także następuje przesunięcie od porządku chronologicznego, konsekwentnego, linearnego, na rzecz porządku przestrzennego. Obie książki nie negują wszakże temporalności – biografia przestrzenna i biografia miejsca postulują raczej śledzenie współzależności czasu i przestrzeni. Proponują zatem odmienną matrycę poznawczą, w której przestrzenie geograficzne i spacializacja są zarówno przedmiotem, jak i metodą oraz narzędziem operacyjnym.

Problem relacji pomiędzy auto/biografią a geografią jest rzecz jasna egzemplifikacją zagadnienia o wiele szerszego a kluczowego i dla zwrotu przestrzennego, i dla topograficznego. Pozwala uchwycić *in statu nascendi* rekonfigurację relacji pomiędzy czasem a przestrzenią, historią a geografią, linearnością a symultanicznością. Dokonując korekty czasu za sprawą przestrzeni, dystansuje się zarazem wobec tradycyjnych form narracji konsekwentnej. Proces ten nie oznacza wszakże zanegowania czasowości. W. J. T. Mitchell wskazywał bowiem, iż

nie potrafimy mówić o czasie bez zapośredniczenia przestrzennego. Cały nasz język dotyczący czasu przenika imaginariusz przestrzenny: mówimy o „długim” lub „krótkim” czasie, o odstępach w czasie (interwale, czyli, dosłownie, „przestrzeni pomiędzy”), o „przed” i „po” – wszystko to są ukryte metafory zależne od mentalnego obrazu czasu jako linearnego kontinuum⁹.

⁸ Tamże, s. 20.

⁹ W.J.T. Mitchell, *Forma przestrzenna w literaturze – w stronę teorii ogólnej*, przeł. P. Kwiatkowska, w: *Słowo/obraz*, oprac. I. Kurz, A. Karpowicz, Warszawa 2010, s. 50–51. Zob. także: D. Ulicka, *Dlaczego Bachtinowski „chronotop” nie jest metaforą?*, „Studia Litteraria Polono-Slavica” 2008, nr 8.

Warto wszakże zauważyć, iż w obecnej fazie zwrotu przestrzennego spajalność nie jest już kategorią ogólną, wątpliwości budzi także wizja czasu jako „linearnego kontinuum”. Główną motywacją wydaje się bowiem kryzys idei ewolucyjnego postępu, a z drugiej strony, towarzysząca mu i wskazywana przez Karla Schlögela, zmiana modelu historiograficznego. W ujęciu niemieckiego historyka to właśnie nie tyle przestrzenność, ile konkretne miejsce ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia złożoności historii, a ponieważ samo jest kwintesencją wielowymiarowości, to jednocześnie wymaga aktywizacji różnych języków badawczych¹⁰.

Proces ten ma oczywiście bardzo szeroki zakres, tutaj chciałabym go ograniczyć do dyskursu autobiograficznego i biograficznego, a jego specyfikę określić za pomocą nieco karkołomnego pojęcia auto/bio/geo/grafii¹¹. Neologizm ten ma z jednej strony odwołać się do tradycji pisarstwa autobiograficznego i biograficznego, a z drugiej wskazać, iż istnieje taki rodzaj literatury dokumentu osobistego, w którym historia człowieka rozumiana jest poprzez miejsca geograficzne. O tym, jak istotna jest rola miejsc w auto/biografii, przekonują zarówno badania literackie, jak i geograficzne. Małgorzata Czermińska w artykule *Miejsca autobiograficzne* charakteryzowała je jako odpowiednik w skali jednostkowego doświadczenia egzystencjalnego wspólnotowych *lieux de mémoire* Pierre'a Nory¹². Miejsce autobiograficzne jest wedle jej definicji

znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie istnieje w geograficznej próżni, nie odnosi się do przestrzeni geometrycznej, uniwersalnej i pustej. Związane jest zawsze z topograficznym materialnym konkretem, nawet jeśli zostaje on poddany przekształceniom literackim, właściwym nie tylko metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także prawom oniryzmu i fantastyki¹³.

Z kolei geograf Jacek Kaczmarek, dokonując integracji problemowej aspektów czasowych i przestrzennych, ujmuje geobiografię jako historię życia aktywnej jednostki (*homo geographicus*) w środowisku geograficznym¹⁴.

¹⁰ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, posłowie H. Orłowski, Poznań 2009, s. 10.

¹¹ Pojęcie to dowodzi zresztą, iż w czasach *spatial turn* nie można być oryginalnym, autobiografia jest bowiem także metodą badania trajektorii życia za pomocą mapy (bliższą zatem geobiografii). Zob. <http://reconstruction.eserver.org/023/TOC.htm> [dostęp 10.03.2011].

¹² M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 187.

¹³ Tamże, s. 188.

¹⁴ J. Kaczmarek, *Podjęcie geobiograficzne w geografii społecznej. Zarys teorii i podstawy metodyczne*, Łódź 2005, s. 10.

Analiza geobiograficzna nie obejmuje jednak tylko ruchu w przestrzeni geograficznej i pokonywania granic terytorialnych, ale także – co ważne – uwzględnia wewnętrzne przemiany w osobowości. Innymi słowy, opiera się na założeniu, iż „środowiska geograficznego i świata przeżyć wewnętrznych nie można rozdzielać”¹⁵. Kaczmarek odróżnia następnie dwa podejścia – behawioralne i hermeneutyczne, które odnosi do analizy dzieł literackich.

Zaakcentowanie sfery „geo” w twórczości autobiograficznej wydaje się istotne z kilku powodów. Po pierwsze, jak wiadomo, ostatnie dekady badań nad dyskursem autobiograficznym zostały zdominowane przez problematykę autokreacji, autofikcji, autonarracji, niemożliwości autobiografii, co doprowadziło – pomimo wszystkich cennych ustaleń – do poznawczego wyjałowienia, poruszania się w zamkniętym kręgu oczywistości i potwierdzania prawd już wcześniej ustalonych. Propozycja auto/bio/geo/grafii nie neguje oczywiście tych rozwiązań, lecz przekierowuje zainteresowania w inną stronę, pytając o znaczenie doświadczenia miejsc i przestrzeni dla samopoznania, o napięcia pomiędzy lokalizacją i dyslokacją na trajektorii życia, o rolę miejsc autobiograficznych jako miejsc pamięci indywidualnej, zbiorowej i kulturowej, o tworzenie i rozumienie siebie w interakcji z przestrzenią geograficzną. Autobiograficzne „ja” tworzy się bowiem nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni. Wyrazistym przykładem jest *kobieta* Joanny Bator, autofikcja (tak interpretowała tę książkę Ewa Domańska¹⁶) skonstruowana nie tylko – w ramach melancholijnego trybu kształtowania – z cytatów-masek z pism Rolanda Barthesa czy Jacquesa Lacana, ale też z kosmopolitycznego doświadczenia Nowego Jorku i projektowanego nomadyzmu. Także autofikcje są gdzieś usytuowane, warto więc i ten problem wziąć pod uwagę.

Drugi argument za wprowadzeniem tej kategorii wynika z charakteru samej twórczości osobistej. Pisarstwo autobiograficzne Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza, Adama Zagajewskiego, Mariusza Wilka, Andrzeja Stasiuka, Stefana Szymbuty, Ewy Kuryluk, a z młodszych (obok wspomnianej Bator) Huberta Klimko-Dobrzanieckiego, Tomasza Różyckiego, a także, w innym obszarze, Johna Maxwella Coetzee, Vidiadhara Surajprasada Naipaula, Orhana Pamuka, Doris Lessing, Jose Saramago, Herty Müller, to w gruncie rzeczy nomadyczne (w rozumieniu Rosi Braidotti) auto/bio/geo/grafie, w których doświadczenie kolejnych miejsc na trajektorii życia przynosi pytanie o relacje pomiędzy lokalnym a światowym, pe-

¹⁵ Tamże, s. 129.

¹⁶ E. Domańska, *Autofikcja Joanny Bator*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3. Zob. też: J. Szewczyk, *Historie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator*, „Ruch Literacki” 2010, z. 6. Autorem koncepcji autofikcji jest Serge Dubrovsky.

ryferyjnym a centralnym, ruchem a osiadłością. Świadomie wybrałam noblistów ostatnich dekad, ponieważ to właśnie ich osobiste doświadczenie geograficzne – między przestrzennymi i kulturowymi peryferiami a centrum – ma charakter wręcz egzemplaryczny. Kluczową kwestią jest przy tym przybywanie spoza centrum, problem, który wynika ze zderzenia prowincjonalnego „tam” z centralnym „tam” (sic!), a później dalsze etapy wędrówki: mobilność, migracyjność, krążenie. A przy okazji także pytanie, jakie znaczenie w tym nomadycznym lub migracyjnym doświadczeniu przemieszczenia miał język (macierzysty, a obcy język Herty Müller¹⁷), literatura kanonu europejskiego i światowego (Pound i Eliot dla Coetzeego, powieść europejska dla Pamuka). I w jaki sposób twórczość współczesnych noblistów, tłumaczona na wiele języków, nie tylko tworzy „światową republikę literatury”, by skorzystać ze sformułowania Pascale Casanovy, ale też nową światową mapę – i to nie tylko literatury. Auto/bio/geo/grafie noblistów, a także ich pisarstwo podróżnicze (głównie Naipaula) nie służą bowiem jedynie konstituowaniu „ja” autobiograficznego w sieci geograficznych interferencji, ale też – jako lekturowe wydarzenia geograficzne¹⁸ – przyczyniają się do tworzenia nowej przestrzeni globalnych przepływów i transferów literackich. Takiej jednak przestrzeni, w której pierwsze, często peryferyjne, doświadczenie przybysza z prowincji – zyskuje swoje miejsce. Dość wspomnieć o Coetzeego krytycznych analizach imperialnego spojrzenia w zachodnich reprezentacjach afrykańskiego krajobrazu z tomu *Białe pisarstwo*. Na marginesie jeszcze warto zaznaczyć, iż w tym procesie tworzenia nowej mapy świata i literatury dużą rolę odgrywa praktyka krytycznoliteracka pisarzy-noblistów, i tu znów odwołam się do Coetzeego, który w tomie *Wewnętrzne mechanizmy* umieścił szkice o pisarzach spoza angloamerykańskiego centrum i zachodniego hiperkanonu (korzystam z określenia Davida Damroscha¹⁹): Robercie Walserze, Italo Svevo, Brunonie Schulzu, Robercie Musilu, Sandorze Maraiu. Wprowadza zatem do światowego obiegu pisarzy peryferyjnych, środkowoeuropejskich pograniczy, którzy tworzą kanon cieni (to także kate-

¹⁷ Herta Müller opowiada o tym wyobcowującym doświadczeniu językowym w dwu esejach: *Każdy język ma inne oczy* oraz *U nas w Niemczech* (w: *Król kłania się i zabija*, przeł. K. Leszczyńska, Wołowiec 2005).

¹⁸ O lekturze jako wydarzeniu geograficznym zob.: S. Hones, *Literary Geography. The Novel as a Spatial Event*, w: *Envisioning Landscapes, Making Worlds. Geography and the Humanities*, ed. S. Daniels, D. DeLyser, J. N. Entrikin, D. Richardson, London, New York 2011; S. Hones, *Text as It Happens: Literary Geography*, „Geography Compass” 2008, nr 2.

¹⁹ D. Damrosch, *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 370.

goria Damroscha²⁰), znany zazwyczaj tylko w wąskich kręgach specjalistów zachodniego centrum.

Wprowadzenie sfery „geo” do autobiografii i biografii wiąże się z rekonfiguracją tego trybu wypowiedzi, nie unieważnia wprawdzie czynnika temporalnego, ale dokonuje korekty – zaznaczając niejako trajektorię życia i główne miejsca na mapie. Znamienny wydaje się w tym względzie autokomentarz Rosi Braidotti:

Myślę, że wiele tekstów, które piszę, to rysowanie map [...]. Nieprzypadkowo obraz mapy czy też jej kreślenia jest tak często obecny w moich tekstach. Częstotliwość metafory przestrzennej wyraża jednocześnie nomadyczny status oraz potrzebę kreślenia map. [...] Nomada i kartograf idą naprzód ręką w rękę²¹.

Główne przemieszczenie w auto/bio/geo/grafii dotyczy zatem uprzedzennienia czasu lub wpisania czasu w przestrzeń. Nie chodzi przy tym o formę „autoportretu”, którą Michel Beaujour przeciwstawiał klasycznej linearnej autobiografii²². Miejsca geograficzne są jednak czymś innym, ponieważ przywracają autobiografii i teorii autobiografii doświadczenie konkretnych lokalności i dyslokacji. Kluczową kwestią nie będzie jednak pytanie o samo „gdzie”, a więc zaznaczanie miejsc na trajektorii życia, ale o pytanie o to, co zmienia w myśleniu o autobiografii lub biografii wprowadzenie współczynnika geograficznego. Wstępnie wskazać można na trzy, ściśle powiązane ze sobą kwestie, w których zawęzłać się będą interakcje: pamięć autobiograficzną, „ja” autobiograficzne oraz tryb wypowiedzi auto/biograficznej.

Jeżeli chodzi o problem pamięci autobiograficznej i jej mechanizmy, to należy zaznaczyć, iż dominujący model jest ciągle modelem temporalnym²³, w którym reguły koherencji i tożsamość zapewnia autonarracja, uzgadniająca przeszłość z terażniejszością. Warto wszakże zauważyć, iż bodaj najwcześniejszy model pamięci autobiograficznej, Augustyński, był modelem przestrzennym, opartym na metaforze magazynu lub pałacu pamięci, w którym zdeponowane są ślady pamięciowe zmysłowych doświadczeń i wiedzy.

²⁰ Tamże, s. 371.

²¹ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 43.

²² M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.

²³ Tak jest zarówno w psychologii (zob. A. Niedźwieńska, *Pamięć autobiograficzna*, w: *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000), jak i w badaniach literackich (zob. A. Rydz, *Pamięć autobiograficzna jako kategoria w badaniach literackich*, w: *Polonistyka bez granic*, t. 1, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2010).

Drugą ważną tradycję stanowią *loci memoriae*, opisane przez Frances Yates²⁴, jako podstawy antycznej mnemotechniki, w nich bowiem ujawniła się prymarna reguła miejsca jako „magazynu” pamięci. Niezależnie od przestrzennych metafor pamięci²⁵, spichlerza, pałacu, skarbcza, archiwum, ruin, chciałam wskazać na jeszcze inną możliwość rozumienia przestrzeni geograficznej. Otóż miejsca nie pełnią tylko funkcji lokalizacyjnej dla wspomnień, nie są tylko „magazynami”, z których „ja” autobiograficzne wydobywa przeszłość. Pełnią często funkcję stymulacyjną, sprawczą, aktywizując pamięć autobiograficzną i pamięć cielesną.

Z tej sprawczej roli miejsc wynika także fakt, iż konsekwencją doświadczenia przestrzeni geograficznej jest jej interioryzacja, a wówczas „ja” autobiograficzne staje się nosicielem uwewnętrznionych miejsc. Witold Gombrowicz tak pisał po powrocie do Europy o swym doświadczeniu argentyńskim:

wciąż dymi i huczy we mnie brzeg porzucony dwa lata temu, tam, za Gibraltarem, Wyspami Kanaryjskimi, za oceanem, poniżej wzgórz brazylijskiego wybrzeża i plaż Urugwaju. Argentyna wydaje mi się stąd dysząca pianą i wiatrem oceanu. Mam ją w sobie, jak coś ciemnego, niewyraźnego, zagadkowego²⁶ [podkr. – E. R.].

Interioryzacja miejsc w pamięci autobiograficznej powoduje zarazem rozregulowanie i destabilizację linearności porządku chronologicznego. Nowoczesnym świadectwem takiej rekonfiguracji, a zarazem przekształcania autobiografii w auto/bio/geo/grafię jest *Strefa* Guillaume’a Apollinaire’a, poemat, w którym konsekwentność i linearność zostają zakwestionowane przez symultaniczność. Późniejszym *Dykcyonarz wileńskich ulic* Miłosza, w którym równoczesność zastępuje porządek chronologiczny:

Jeżeli teraz mówię, co się widziało, to powinienem uprzedzić, że jestem tam równocześnie i jako nieduży chłopiec, i jako podrostek, i jako dorosły młody człowiek, więc dużo lat oglądania skraca się do jednej chwili²⁷.

Obok interioryzacji ważną kwestią jest pamięć ciała. Nie jest ona pamięcią jawną, która opiera się na mechanizmach świadomego przypominania i narratywizacji wspomnień, ale pamięcią ukrytą, sensomotoryczną, która

²⁴ F. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1977.

²⁵ Píše o nich Z. Rosińska, *Metafory pamięci*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2006.

²⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1989, s. 202.

²⁷ Cz. Miłosz, *Dykcyonarz wileńskich ulic*, w: tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 11.

stawia opór werbalizacji, a jedynie ucieleśnia i reprodukuje reakcje somatyczne²⁸. Thomas Fuchs zwraca uwagę, iż pamięć ciała ma często charakter sytuacyjny i związana jest z konkretnymi miejscami:

Pamięć ciała nie reprezentuje przeszłości, lecz ją reinscenizuje. Ale właśnie dlatego umożliwia nam dostęp do przeszłości nie poprzez obrazy i słowa, lecz wprost i bezpośrednio. Dzięki temu pamięć ciała może niespodziewanie otworzyć nam wrota do pamięci jawnej i umożliwić zmartwychwstanie przeszłości tak, jakby była bezpośrednią teraźniejszością.

Doznania cielesne bądź cielesno-przestrzennie przeżyte sytuacje mogą działać jako elementy pamięci ukrytej i wyzwolić przechowywane w nich wspomnienia. Każdy zna zapewne sytuacje, kiedy to przypominamy sobie zapomniany zamiar akurat w tym miejscu, w którym go podjęliśmy. Wrażenia węchowe i smakowe, znajome melodie lub też nastrojowe miejsca posiadają szczególną moc wzbudzania przeszłości; są one naładowane dobrze nam znanymi intensywnymi wspomnieniami²⁹.

Dykcjonarz wileńskich ulic jest także wyrazistym przykładem sytuacji, w której współczynnik geograficzny może zmienić tryb kształtowania wypowiedzi autobiograficznej. Kolejne wspomniane ulice i miejsca pełnią bowiem funkcję *loci memoriae*, zarysowując nie linearną trajektorię, lecz mapę miasta i mapę wspomnień. Tutaj jeszcze dodam, iż wynika z tych przykładów fakt, iż auto/bio/geo/grafia nie jest gatunkiem, sytuuje się raczej w poprzek różnych realizacji gatunkowych (autobiografii, dziennika, wspomnień, pamiętnika, eseju).

Chciałam podkreślić fakt, iż w perspektywie geopoetyki, po raz kolejny, ważne będą nie tyle pytania o „prawdę” reprezentacji miejsc geograficznych, czy o „prawdę” auto/biografii, ile o interakcje pomiędzy przestrzenią, podmiotem i *poiesis*. Auto/bio/geo/grafie są świadectwem zawsze perspektywicznym, często uwikłanym w osobliwą siatkę współrzędnych geograficznych, już nie „tam”, a jeszcze nie w pełni „tu” i zarazem ciągle jednak „tam”. Trajektoria auto/biograficzna jest bowiem współwyznaczana przez akty deterytorializacji i reterytorializacji, kolejne punkty na trasie to nie tylko miejsca postoju, ale miejsca doświadczenia granicznego lub pogranicznego (w aspekcie geograficznym i tożsamościowym), które przenoszone są dalej pod postacią śladów pamięciowych, pamięci ciała, języka, obrazów. Problem tego

²⁸ T. Fuchs, *Pamięć ciała a historia życia*, przeł. U. Schrade, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, s. 160.

²⁹ Tamże, s. 169. O ciele jako medium pamięci zob. też: A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 113.

geograficznie zwielokrotnionego punktu widzenia doskonale wychwycił Coetzee w *Młodości*, kiedy John po przyjeździe do Londynu zaczyna pisać pierwsze opowiadania:

Akcja toczy się w Południowej Afryce. Niepokoi go to, że wciąż pisze o tym kraju. Wolałby porzucić swoje południowoafrykańskie „ja”, tak jak porzucił Południową Afrykę. Południowa Afryka to był marny punkt wyjścia, kula u nogi. [...] Napisał opowiadanie, które nie jest wprawdzie wybitne (nie ma co do tego żadnych wątpliwości), ale w sumie niezłe. Nie widzi jednak sensu w tym, żeby próbować je gdzieś wydrukować. Anglicy i tak by nie zrozumieli. Czytając o plaży, wyobraźliby sobie angielskie wybrzeże, czyli trochę kamyków omywanych drobnymi falami, zamiast olśniewającego piaszczystego przestworu u podnóża skalistych urwisk, o które roztrzaskują się spienione bałwany, podczas gdy w górze wrzeszczą stada mew i kormoranów, walcząc z wiatrem³⁰.

Przejsie od poezji do prozy jest zresztą przemieszczeniem od uniwersalnego „wszędzie i nigdzie” do geograficznego „osadzenia w konkretnej scenarii”³¹. *Młodość* – jako odmiana *Bildung* – jest *nota bene* dojrzewaniem do, przynajmniej częściowego, zaakceptowania punktu widzenia „stamtąd”, a więc południowoafrykańskiego. Scena w British Museum, kiedy bohater odkrywa podróżopisarstwo angielskie, niemieckie i holenderskie, dotyczące wypraw w interior Południowej Afryki, ma znaczenie przełomowe i jest tym właściwym – jakkolwiek odsuniętym w czasie – początkiem pisarstwa Coetzego. Londyn, mityczna metropolia, był więc doświadczeniem granicznym, zmieniającym trajektorię życia, trajektorię pisarską, od internacjonalizmu wczesnych przewodników literackich, Pounda i Eliota po odkrycie – właśnie w centrum – własnych peryferii. W cytowanym wyżej fragmencie Południowa Afryka jest „tym krajem”, w scenie w British Museum, zapowiadającej *Ciemny kraj*, staje się „swoim krajem”:

Zwartberg, Leeuwriwier, Dwyka: to o swoim kraju, o krainie swojego serca czyta w takich chwilach. [...] Czy otaczającym go Anglikom tak samo ściskają się serca, gdy w książce pada nazwa góry Rydal lub Baker Street? Wątpi, żeby tak było. Ten kraj i to miasto spowite są całymi stuleciami słów. Anglicy bez zdziwienia stąpają po śladach Chaucera lub Toma Jonesa.

Inaczej ma się rzecz z Południową Afryką. Gdyby nie tych parę książek, nie byłby pewien, czy aby sam wczoraj nie zmyślił równiny Karoo³².

³⁰ J.M. Coetzee, *Młodość. Sceny z prowincjonalnego życia II*, przeł. M. Kłobukowski, Kraków 2007, s. 76.

³¹ Tamże, s. 77.

³² Tamże, s. 161.

W obu fragmentach widoczna jest interferencja dwu punktów widzenia – południowoafrykańskiego i angielskiego, ale w istocie żaden z nich nie jest w pełni uznany za własny, oba jednak wyraźnie na siebie wpływają, wzbudzając konfliktowy rezonans. To w centrum bohater odkrywa także „inną” Europę i innych, peryferyjnych pisarzy: Josifa Brodskiego i Zbigniewa Herberta, w których rozpoznaje wspólnotę uwikłania we władzę.

I jeszcze jedna, a istotna kwestia: cielesność doświadczenia geograficznego, która przemieszcza się wraz z ciałem. Coetzee wydobywa ją na dwa sposoby, metaforycznie: „Południowa Afryka jest w nim krwawiącą raną”³³, i zupełnie dosłownie – w habitusie Johna, jego ubraniu, sposobie strzyżenia i oczywiście w akcencie południowoafrykańskim. Prowincjonalność zagnieżdża się więc w ciele, stawiając opór wszelkiej emocjonalnej i świadomej próbie zerwania ciągłości z „ja” południowoafrykańskim, po to, by bohater mógł stać się londyńczykiem.

W tej specyficznej, bo trzecioosobowej auto/bio/geo/grafii istotne będzie także zderzenie dwóch innych punktów widzenia: bohatera, młodego prowincjusza z kolonii, aspirującego pisarza ze wszystkimi naiwnościami typowymi dla młodego wieku i całą męką wyobcowania przybysza z kolonii, oraz ironicznego, dojrzałego narratora w stylu Proustowskim czy Dickensowskim. Napięcie, i w konsekwencji zawieszenie tożsamości, pomiędzy nimi wynika z rozsunięcia temporalnego, pomiędzy „byłem wtedy” a „jestem teraz”. Niemniej też z innego rozdzwięku – pomiędzy doświadczeniem jednostkowego życia a wzorcem opowieści. Coetzee wyraźnie bowiem przywołuje kluczową najpierw dla XIX wieku Balzakovską fabułę o przyjeździe młodego człowieka z prowincji do mitycznego centrum, fabułę, która odzyskała swą żywotną energię w XX wieku w kontekście kolonialnym i postkolonialnym (jak w *Marionetkach* Naipaula). Pisanie na nowo tej narracji staje się więc diagnozą egzystencji na marginesie w nowych postkolonialnych warunkach. Napięcie i antagonizmy pomiędzy tymi różnymi punktami widzenia: peryferyjnym i centralnym, południowoafrykańskim i londyńskim, lokalnym i internacjonalnym, autobiograficznym (ja) i biograficznym (on), jednostkowym i egzemplarycznym, powoduje, iż motto tej przedziwnej auto/bio/geo/grafii, formuła Goethego zacytowana w oryginale: „Wer den Dichter will verstehen Muss in Dichters Lande gehen” brzmi na poły ironicznie, na poły paradoksalnie. Gdzie bowiem jest ów kraj pisarza? W różnicy i dystansie? Na peryferyjnym marginesie? W „krwawiącej ranie”? W drgnieniu serca na widok nazwy rodzinnego miejsca?

³³ Tamże, s. 137.

Kwestia punktu widzenia, proponowana przez Bertranda Westphala³⁴ – endogenicznego, egzogenicznego czy allogenicznego – wydaje się sprawą szczególnie intrygującą w auto/bio/geo/grafiach. Pozwala ona bowiem wychwycić sytuację, kiedy miejsca stają się obce lub własne, kiedy stawiają opór i wyobcowują, kiedy to, co „domowe” zaczyna ujawniać swą niepokojącą odmienność, destabilizować poczucie przynależności i wewnętrzny punkt widzenia. W wielu narracjach ostatnich dekad następuje proces przechodzenia od endogenicznego punktu widzenia – poprzez odkrycie obcego, innego we własnym miejscu – do allogenicznego. Tak dzieje się w Stefana Chwina *Krótkiej historii pewnego żartu* lub w auto/bio/geo/graficznych esejach o Szczecinie Artura Daniela Liskowackiego z tomu *Pożegnanie miasta*. Interesujący jest także przypadek Mariusza Wilka, który tematyzuje problem wewnętrznego i zewnętrznego punktu widzenia:

Czasami się zdaje, że sam sobie zaprzeczam. Raz zalecam pozycję cudzoziemca w świecie, o którym piszesz, innym razem ją odrzucam, twierdząc, że obserwatorem, nie gapiem powinieneś być, ale twórcą i uczestnikiem życia, nie w „roli pisarza”, który zawsze jest nieco „poza”, wszystko jedno „nad” czy „z boku”, lecz jako subiekt „prozy przeżytej jako dokument” (wedle określenia Szałamowa). Antynomia jest jednak pozorna, w istocie bowiem oba punkty widzenia się uzupełniają i piszący zawsze będzie cudzoziemcem, nawet w swojej ojczyźnie, a zarazem wszędzie znajduje się u siebie – na własnej tropie. Warto powtórzyć, że rzecz dotyczy „prozy przeżytej jako dokument” a nie literatury dokumentarnej czy zgoła *fiction*³⁵ [podkr. – E. R.].

Allogeniczny punkt widzenia może być aktywizowany w auto/bio/geo/grafiach zarówno do autoprezentacji i tworzenia siebie, jak i kształtowania imagologii przestrzennej. Tak będzie w przypadku *Stambułu* Pamuka, w którym wprowadza on także multifokalizację, odmienne perspektywy widzenia Stambułu – wizualne (głównie fotograficzne) oraz literackie – Nerval, Gautiera, Flauberta. Podobnie jak Pamuk stwarza siebie jako pisarza poprzez powieść zachodnią i tradycję Wschodu, tak miasto jest konstytuowane z tych wielu perspektyw, między Wschodem a Zachodem, orientalnym a okcydentalnym punktem widzenia.

Kolejną intrygującą kwestią jest język w auto/bio/geo/grafiach, wyobcowujący, ale nie z racji mechanizmów tropologicznych, ale z powodów geograficznych. To język, który zdradza, ale zdradza akcentem przynależność, pochodzenie z innego terytorium. Innymi słowy, rzeczywistość języ-

³⁴ B. Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris 2007, s. 208–209.

³⁵ M. Wilk, *Wilczy notes. Zapiski sołowieckie 1996–1998*, Warszawa 2007, s. 172–173.

kowa, jaka wyłania się w tym trybie, nie odnosi się do systemu językowego, ale do praktyk językowych – mówienia, które przychodzi z innego miejsca i jest zawsze nacechowane lokalnie. By rozwinąć ten problem, chciałabym odwołać się do auto/bio/geo/grafii pisanej z bardzo konkretnego miejsca, ze Śląska.

W 2001 roku ukazała się książka, która myśleniu lokalnemu i regionalnemu nadała nową dykcję, *Nagrobek ciotki Cili* Stefana Szymutki. Szymutko dokonał w niej intrygującego eksperymentu myślowego – zestawiał doświadczenie śląskości, osobiste i rodzinne, z językami i koncepcjami nowoczesnej humanistyki, Heideggera, Derridy, Deleuze'a i z owego zderzenia konkretnego egzystencjalnego z teorią, wyprowadził śląski antylogocentryzm:

Zapytany o to, co odziedziczyłem z rodzimej kultury, od razu i bez trudu odpowiem: przywiązanie do własnej historyczności i koncepcję słowa, które nie powinno nigdy służyć samemu sobie. Inaczej zostaje się beblokiem, faflokiem, fafułom, klotom, albo pierdołom dziwyń dobry³⁶.

Śląski antylogocentryzm to zaledwie jedna z odsłon tej wielowymiarowej opowieści. Chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze kilka kwestii. Szymutko ukazuje dynamikę przemian własnej śląskości – od genealogii plebejskiej po inteligenckie rozmyślenia, od biologii, genetycznego dziedziczenia i przenoszenia w sobie przodków po performatywne odgrywanie Ślązaka, zapośredniczone przez kulturowe wzorce, od porzucenia pierwszego języka po bolesne szukanie wyrazu. Opowieść to poharatana, poszarpana, pozrywana, ale pisana w stałym odniesieniu do Śląska, byłego, już nieistniejącego, i obecnego. Szymutko pokazuje bowiem, także na sobie, przemiany śląskości, jak na przykład rozpowszechnienie kultury popularnej warunkowało jej nowe kształtowanie:

Nasza śląskość była częściowo sztuczna, odgrywana, wzięta (na przykład) z filmów – jednego z naszych nazywaliśmy Erwin, chociaż żadnego prawdziwego, nie wymyślonego Erwina nie znaleźliśmy; oglądaliśmy natomiast filmy Kutza i zapamiętaliśmy imię powstańca, w którego roli występował Jan Englert (Ślązacy odgrywający Ślązaków – paradoksy mimesis)³⁷.

Tożsamość regionalna okazuje się zatem – przynajmniej częściowo – performatywnym odgrywaniem wzorców zaczerpniętych z kultury popularnej,

³⁶ S. Szymutko, *Nagrobek ciotki Cili*, Katowice 2001, s. 22.

³⁷ Tamże.

cytowaniem kulturowych kodów śląskości. Sprawa jest tym bardziej intrygująca, że to właśnie Kazimierz Kutz stworzył śląską imagologię³⁸.

Druga kwestia natomiast – to specyficzny spłot lokalnego i światowego. Jednym z ważniejszych ogniw opowieści Szymutki jest historia boiska, na którym wraz z kolegami grywał w młodości w „fuzbal”. Choć boisko to było ledwie pochyłą łączką, zostało przez „chopców z Cimoka” nazwane z angielska *Maine Road*, na pamiątkę przegranego meczu Górnika Zabrze z Manchester City w 1971 roku. Historia niby trywialna, ale Szymutko nadaje jej charakter alegorycznej przypowieści o wyobcowaniu językowym. Po pierwsze, widzi w akcie przemianowania zagłuszenie własnej śląskości, ucieczkę od anachronicznego regionu w stronę Europy i nadchodzącej modernizacji. I wzmacnia ten problem, pytając, czy zdrada językowo-socjologiczna, porzucenie gwary, które stało się udziałem jego pokolenia, nie maskuje głębszej „zdrady ontologicznej”? Mówi zatem o podwójnej alienacji językowej – z mowy lokalnej, i z języka przylegającego do świata rzeczy. Przemianowanie łączki jest więc zwiastunem podwójnej klęski – w perspektywie biograficznej: język narodowy nie daje możliwości autentycznej ekspresji, dorosłych „chopców z Cimoka” męczy „tzw. kulturalna polszczyzna i dławi obce w istocie słowo – żal słuchać, jak udają, że zapożyczony frazes wyraża ich problemy, [...] wzrusza niemożliwość wypowiedzenia”³⁹. I klęski w odniesieniu do rzeczywistości, gdyż główną konsekwencją zdrady ontologicznej jest rezygnacja z pozajęzykowej rzeczywistości.

Chciałabym do tej przypowieści dorzucić jeszcze jeden sens. Otóż artykulacja „*Maine Road*” w wykonaniu młodych chłopaków z Cimoka nie miała wiele wspólnego z angielskim oryginałem i angielską wymową *Maine Road*. Była jego lokalnym przekładem, a w śląskiej dykcji, w której pobrzmiwały jeszcze niemieckie pogłosy, europejska, światowa nazwa zyskiwała regionalny akcent i zabarwienie. Dzięki tej oralnej modyfikacji piłka powraca do drużyny śląskiej, mała myśłowicka łączka staje się polem przepływu różnych języków i kultur, a miejscowe doświadczenie nadaje słowu obcemu i wyobcowującemu specyficzną wielogłosową wymowę – nie tyle „autentyczną” i własną, ile nacechowaną lokalnie. Można zatem z tej przypowieści wyprowadzić wniosek bardziej ogólny, dotyczący całej opowieści Szymutki i jego zmagania ze śląską historycznością – jeśli

³⁸ W rozmowie z Katarzyną Janowską Kutz zauważył: „Nie miałem literatury, do której mógłbym się odwołać. Ślązacy nigdy nie mogli stanowić o sobie, nie mieli elity humanistycznej, zawsze byli traktowani jak ludzie drugiej kategorii, woły robocze. Śląsk trzeba było w kulturze polskiej stworzyć” (K. Janowska, *Wszystko przez ten Śląsk*, „Polityka” 2009, nr 7).

³⁹ S. Szymutko, *Nagrobek ciotki Cili*, s. 43.

nawet procesy modernizacyjne i globalizacyjne wkraczają na terytoria lokalne, to jednak nie wypierają owej lokalności całkowicie. Nie ma ona już rzecz jasna charakteru autonomicznego, ale staje się polem gry („fuzbal”), walki i zabawy, przyswajania i oporu, wchodzenia w obieg światowy i jego modyfikowania.

Nagrobek uzyskał wyjątkowy rezonans, stał się na Śląsku wydarzeniem geograficznym. W jakim stopniu o tym oddźwięku zdecydowała nominacja do Nagrody Nike, trudno odpowiedzieć. Nominowana – i prawie zwycięska *Eine, kleine* Artura Daniela Liskowackiego, powieść o niemieckim Szczecinie – takiego rezonansu nie wzbudziła. W jakim stopniu zdecydowała o tym przedwczesna śmierć Szymutki, także trudno powiedzieć. Być może stało się tak dzięki temu, że Szymutko połączył dwa kody mówienia o śląskości. Tak przynajmniej twierdzą śląscy krytycy, którzy poświęcili jego książce redakcyjną dyskusję w *Opcjach*. Marian Kisiel wspomniał w jej trakcie, że:

Książka ta powstaje w momencie, kiedy bardzo silnie uaktywniło się zainteresowanie małą ojczyzną. [...] Szczególnie silnie zaakcentowana została plebejskość Śląska, by wspomnieć o niebywałym rozwoju festynów. Władze miast organizują imprezy dla ludu, dla tłumów, nie chcą intelektualizować tej przestrzeni. Śląsk plebejski, rubaszny wydaje się – nie tylko władzy lokalnej – bardziej atrakcyjny, bezpieczny. [...] Stefan pisze dla odbiorcy wykształconego, ale przede wszystkim stara się pogodzić dwa miejsca: uniwersytet z Cimokiem, a więc chce połączyć tradycję wysokiego mówienia z tradycją mówienia potocznego, pospolitego⁴⁰.

Ale *Nagrobek* był także impulsem wywoławczym dla uruchomienia nowych języków, wyzwolił nową wyobraźnię lokalną i regionalną na Śląsku. Po Szymutce nadeszły bowiem inne głosy – także młodszego pokolenia – Aleksandry Kunce i Zbigniewa Kadłubka, a potem kolejne akty pisania Śląska na nowo.

Szymutce udało się zatem zyskać uznanie dla projektu „nowego regionalizmu”, projektu, który nie został doceniony w wersji Kazimierza Brakonieckiego. Jestem jednak przekonana, że nie tylko dzięki Heideggerowi, Bataillowi, Derridzie, bo to przynęty dla czytelnika-intelektualisty – ale głównie dzięki osobliwemu splotowi autoironii, facecji, dystansu, a zarazem niezwykle solennego stosunku do rzeczywistości, śląskiej historyczności. I także, co może najważniejsze, dzięki ujawnieniu dramatu znikania – miejsc, osób i języka – oraz pisaniu przeciw nicości, śmierci, umieraniu.

⁴⁰ *Ciotka a sprawa śląska*. Dyskusja z udziałem Krzysztofa Karwata, Krzysztofa Łęckiego, Mariana Kisiele Dariusza Nowackiego i Krzysztofa Uniłowskiego, „Opcje” 2001, nr 6, s. 7–8.

Nagrobek to bowiem szczególny rodzaj literatury pojmowanej jako „miejsce pamięci” – pamięci o ciotce Cili, której nazwiska zabrakło na rodzinnym grobowcu, pamięci o dawnym Śląsku, którego już nie ma, a wreszcie pamięci o Stefanie Szymutce.

*
* *

Specyfika auto/bio/geo/grafii wynika z przesunięcia uwagi z osi czasu i temporalnych wymiarów autonarracji na geograficzne ramy opowieści o sobie. Auto/bio/geo/grafie nie wykluczają zatem tradycyjnych wyznaczników relacji autobiograficznych, dokonują jedynie korekty za sprawą lokalizacji trajektorii życia oraz wskazania na znaczenie miejsc autobiograficznych. Pełnią one bowiem często funkcję sprawczą, stymulując pamięć autobiograficzną i sensomotoryczną pamięć ciała. Kluczową rolę w takim typie wypowiedzi z perspektywy geopoetyki odgrywać będą interakcje pomiędzy przestrzenią geograficzną, doświadczającym podmiotem oraz twórczością pojmowaną jako *poiesis*. W szerszym ujęciu natomiast badanie auto/bio/geo/grafii stwarza możliwość śledzenia cyrkulacyjnych i nomadycznych aspektów życia, geograficznego obramowania punktu widzenia i praktyk językowych, relacji centralno-peryferyjnych oraz napięcia pomiędzy lokalizacją a dyslokacją.

Auto/bio/geo/graphies

Summary

The objective of the article is a preliminary recognition of auto/bio/geo/graphy as a special type of an autobiographic or biographic account. Its constitutive attribute is reference to geographic determinants of life trajectories, particularly autobiographic places (a term proposed by Małgorzata Czermińska). In autonarratives they fulfill a causative function, activating autobiographic memory and physical memory. Problems of connections of autobiography and geography was described on the basis of world literature (e.g. J.M. Coetzee) and Stefan Szymutko's prose.

Jacek Kaczmarek
Instytut Geografii Miast i Turyzmu
Uniwersytet Łódzki

Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia

Wprowadzenie

Każda biografia jest wydarzeniem. Dzieje się ona w świecie i jednocześnie jest kreacją własnej rzeczywistości. Doświadczenie świata następuje bowiem poprzez uczestniczenie we własnym losie. Życie człowieka jest drogą zapisywaną w środowisku geograficznym, które należy traktować jako synergetyczny układ przestrzeni i czasu. Są to kategorie dwojakiego rodzaju. Po pierwsze mają obiektywny, mierzalny i porównywalny charakter. Po wtóre są subiektywne, indywidualne, trudne do porównania. Świat życia jednostek jest kalejdoskopem indywidualnie budowanych wszechświatów. Ich mierzalność jest ograniczona, bywa niedostępna dla obiektywnej metody naukowej. Sens biografii skrywa się przed racjonalnym światłem badacza¹.

Zazwyczaj przyjmuje się, że podstawową miarą ludzkiego życia jest czas. To jego upływ, czy też unoszący człowieka strumień czasowości, determinują zachowania jednostek. Czas wyznacza formę ziemskiego bytowania człowieka. Z kolei druga znacząca miara ludzkiego pielgrzymowania (*homo viator*) nie była zbyt często doceniana. Stanowiła najczęściej tło, dekoracje dla odegrania ludzkiego dramatu. Przyjęto bowiem bardzo proste założenie, że człowiek musi zajmować jakąś przestrzeń. Zatem fizyczność egzy-

¹ Zob. B. Czochońska, *Tadeusz Różewicz – w świetle, „Twórczość”* 2011, nr 10, s. 37–53.

stencji będzie każdorazowa i ze względu na swoją powszechność, nie ma specjalnego znaczenia dla formy bytowania człowieka. Pojawiają się oczywiście opisy krajobrazu, pejzażu, miasta. Przedstawiane terytoria traktuje się jako odizolowane fragmenty większej całości. Są one częścią złożonych struktur, ale do nich nie należą, nie są ich integralnym składnikiem. Czas w biologii określa kolejne etapy życia człowieka od dzieciństwa, poprzez dojrzewanie, wiek dorosły, przekwitanie, po starość. Z kolei w społeczeństwach czas wyznacza różnorodne role społeczne, stadia rozwoju rodziny, etapy socjalizacji (dzieciństwo, młodość, małżeństwo, rodzicielstwo, wdowieństwo). W jaki sposób powinno się opisać „kraj lat dzieciennych”, czy bardziej wyodrębnia się dziejowość czy też przestrzenność owego opuszczonego, zapomnianego łądu? Należy pytać nie tylko o formę wypełniania przestrzeni życia. Warto odkrywać ślady pozostawiania siebie w odwiedzanych miejscach. Wówczas badacz wkracza w tajemnicze zakątki Lizbony Pessoańskiej czy Warszawy Białooszewskiej.

W różnych dziedzinach badawczych, znacznie odległych przedmiotowo i metodycznie, prowadzone są niezwykle inspirujące analizy przestrzenne. Jako przykład wybrany spośród narastającej dynamicznie liczby opracowań, w których zastosowano ujęcie przestrzenne, można przytoczyć fragment opracowania *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* przygotowanego w ramach grantu przyznanego przez Narodowe Centrum Nauki:

Chyba nic mocniej nie świadczy o współczesnym zainteresowaniu miejscem, topografią i geografią w humanistyce niż pojawienie się dziedzin badawczych z prefiksem geo: geofilozofia, geohistoria, geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Dowodzą one przede wszystkim odejścia w myśleniu o przestrzeni jako kategorii abstrakcyjnej w stronę miejsca i konkretnych lokalizacji – w konsekwencji kultura i wiedza zawsze są już usytuowane przestrzennie, a zarazem postrzegane i badane z konkretnego (jakkolwiek nie zawsze stałego) punktu widzenia. Geograficzne uwarunkowania kultury inspirują z kolei do przemyślenia na nowo i wypracowania bardziej adekwatnych wobec współczesności teorii miejsca i przestrzeni. Te generalne tendencje wynikają z kierunku, który wyznaczył zwrot przestrzenny w naukach humanistycznych (od Michela Foucault, Gillesa Deleuze’a, Henri Lefebvre’a po Edwarda Soję czy Karla Schlägela), świadcząc o tym, że w kulturze równie ważne znaczenie jak czas i historia mają mapy i topografie.

Nowe dziedziny z prefiksem „geo” dowodzą też w równej mierze intencji przekraczania granic (dyscyplin, dziedzin sztuki) i poszukiwania nowych połączeń².

² E. Rybicka, *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, s. 27–28.

Warto odnotować fakt użycia przez Gillesa Deleuze w *Mille Plateaux* pojęcia „geofilozofia”. Jak podkreślił Kenneth White – „myślenie odbywa się raczej w ramach terytorium (*territoire*) oraz ziemi (*terre*)”³. Znacznie wcześniej podjęto próbę połączenia dwu wielkich sfer ludzkiej zmysłowości (stosując sformułowanie Kantowskie) w nurcie badawczym, jakim jest *chronogeography* lub *time geography*. Prace koncepcyjne zostały podjęte najpierw w Estonii przez Edgara Kanta i ugruntowane teoretycznie przez geografów z Lund⁴. Współczesne zainteresowanie problematyką przestrzenną (miejsca, lokalizacja, terytoria, szlak życia człowieka, mapy biograficzne) wkracza śmiało w obszary metodyki humanistycznej. Ciekawym przykładem wykorzystania koncepcji geograficznych jest opracowanie *Geografia Słowackiego*⁵ przygotowane w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Narracje przestrzenne rozgrywające się na mapach rzeczywistych i wirtualnych pozwalają dostrzec poetykę przestrzeni. Jej konstrukcję określają wówczas zapisy rytmiczne, brzmieniowe, metaforyczne⁶.

Życie się dzieje, ale jego przebieg nie wynika wyłącznie z chronologicznego następstwa wydarzeń. Biografia pojawia się jako opowieść, w której kategorią porządkującą jest czas. W narracji biograficznej mierzalny upływ czasu bywa zmienny. Mamy do czynienia z jego spowolnieniem lub z kondensacją w sytuacjach granicznych, bądź z nawarstwianiem na scenie codziennego życia. Obok powszedniego biegu i dramaturgicznej kondensacji czasu, spotykamy także jego zatrzymanie czy odwrócenie kierunku:

[...] i już czasem
nie umiemy dogonić czasu
mknąć niezauważalnie
do tyłu
z zawrotną prędkością
sekund dni miesięcy
lat [...]⁷

Życia człowieka nie można przedstawić w formie prostego następstwa czasu. Najczęściej mamy do czynienia z wielowymiarowymi sekwencjami

³ K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 68

⁴ R.J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt, M. Watts, *The dictionary of human geography*, Malden, 2003, s. 830–833.

⁵ *Geografia Słowackiego*, red. D. Sawicka, M. Zielińska, Warszawa 2012.

⁶ Zob. np.: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012.

⁷ J. Baran, *Jakbyśmy siedzieli już w pędzącym do tyłu aucie*, „Twórczość” 2011, nr 10, s. 5–6.

biograficznymi konkretnego życia. Na biografie składają się okresy, kiedy uciekamy przed przeszłością oraz fazy, w których przeszłość nas dogania, a także chwile, gdy potykamy się o przyszłość. W swoich biografiach jednostka wkracza w czas opowiadania, czas dramatu, czas poezji⁸. Człowiek zmienia się, kształtując siebie w zmiennym upływie czasu:

Więc kimże jest człowiek? Czy to ten, który wczoraj mówił,
ten, który teraz płacze, czy też ten, co zamilknie za chwilę?
Czyż jest własnym wspomnieniem, swoją nadzieją,
czy tym, co sam czyni, czy też tym, co jemu czynią?⁹

Badacz (odkrywca) biografii ma w przedstawionym kontekście poważny kłopot – czy przebieg życia da się metodycznie uporządkować, następnie wyjaśnić i zrozumieć? W tej sytuacji można sformułować podstawowy problem prowadzonych rozważań: w jakim zakresie nieokreśloność biograficzną można ująć w określoność metodyczną? Postawione pytanie nie należy do najnowszych. Metoda biograficzna ma swoją historię. Wielokrotnie prowadzono owocne i burzliwe debaty nad sensem epistemologicznym ujęcia biograficznego w naukach społecznych¹⁰. Nie ulega wątpliwości, że obserwowany renesans studiów nad biografiami otwiera nowe drogi prowadzące ku obiecującym horyzontom poznawczym.

Człowiek w danej sytuacji biograficznej znajduje się zazwyczaj gdzieś *między* – już *tak* i jeszcze *nie*, niedawno i niebawem, wspomnienie i nadzieja. Przebywanie *między* wynika ze zmienności bycia w świecie. Jednocześnie ruch, przemieszczanie się nie są możliwe bez lokalizacji, położenia podmiotu w przestrzeni – „miejsce nie mogłoby się stać przedmiotem dociekań, gdyby nie istniał ruch względem miejsca”¹¹. A zatem życie człowieka jest drogą, wędrówką *między* miejscami. Wcześniej wskazano, że czas jest istotnym, ale niewystarczającym parametrem biograficznym – „czas NIE jest miarą życia”¹². W tej sytuacji należy sięgnąć do drugiej kategorii pozwalającej zrozumieć przebieg ludzkiego życia, czyli do przestrzeni. Przyjmujemy

⁸ Z. Kaspi, *Siedzący w ciemności. Świat dramatu Chanocha Lewina: podmiot, autor, widzowie*, przeł. L. Kwiatkowski, Warszawa 2010.

⁹ H. Levin, *Męki Hioba*, tłum. M. Sobelman, w: tegoż, *Ja i ty i następna wojna: teatr życia i śmierci*, Kraków 2009, s. 439.

¹⁰ Zob. np.: *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziółkowski Warszawa 1990; K. Kaźmierska, *Biografia i pamięć. Na przykładzie pokoleniowego doświadczenia ocalonych z zagłady*, Kraków 2008.

¹¹ Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 2003, s. 89.

¹² S. Márai, *Sól i pieprz – Dieta*, w: tegoż, *Niebo i ziemia*, przeł. F. Netz, Warszawa 2011, s. 186.

często, że każda biografia musi być zlokalizowana. Ma swoje położenie w otaczającym człowieka świecie. Ta oczywista konstatacja jest uzasadniona tylko wówczas, kiedy traktujemy przestrzeń jako „pojemnik”, w którym mieszczą się rzeczy, obiekty, zdarzenia itd. Natomiast istota przestrzeni pochodzi od relacji ją tworzących¹³. Na przykład istoty teatru nie konstruują ściany budynków, zaplecze, sale, aktorzy i personel techniczny. Sensem teatru jest w pierwszej kolejności przedstawiany dramat, a następnie interakcje, które powstają pomiędzy aktorami a publicznością. Jednocześnie widzowie kształtują także przestrzeń widowiska dramatycznego oraz spektaklu odgrywanego przez odbiorców sztuki w foyer. Teatr nie jest pojemnikiem do odgrywania sztuk, ale możliwością budowania relacji dramatycznych na kanwie prezentowanego widowiska scenicznego. Przestrzenią nie jest to, gdzie jesteśmy. Przestrzenią jest to, w jakich relacjach pozostajemy w środowisku naszego życia. Z uwagi na poczynione założenia można sformułować hipotetyczną odpowiedź na postawione wcześniej pytanie: jeżeli życie nie jest chronologicznym następstwem wydarzeń, to biografia jest przestrzenną kompozycją czasu życia człowieka. Dotychczas przestrzenny szlak życia człowieka nazywano geobiografią¹⁴. Biorąc jednak pod uwagę, że szlak życia przebiega w topocentrycznej rzeczywistości oraz składa się z szeregu sekwencji przestrzenno-czasowych, wprowadzono określenie topobiografie. Wykorzystano tutaj formę liczby mnogiej, ponieważ nie istnieje jedna topobiografia. Szlak życia składa się bowiem z szeregu sekwencji, wyznaczających kolejne etapy ziemskiego wędrowania pomiędzy miejscami czasowego zatrzymania.

Kolejne etapy prowadzonej tu analizy zmierzają do ukazania znaczenia podejścia topobiograficznego w naukach humanistycznych oraz zdefiniowania podstawowych dla niego pojęć. W ostatniej części prezentowanego tekstu sformułowano zasadę dynamiki biograficznej, która powinna poszerzyć horyzonty rozumienia przebiegu topobiografii.

¹³ Z. Chojnicki, *Podstawowe problemy filozoficzne i metodologiczne przestrzeni i czasu*, w: tegoż, *Podstawy metodologiczne i teoretyczne geografii*, Poznań 1999; A. Lisowski, *Koncepcje przestrzeni w geografii człowieka*, Warszawa 2003.

¹⁴ P.T. Karjalainen, *On geobiography*, w: *Places and Location Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*, red. V. Sarapik, K. Tuur, Estonian Academy of Arts, s. 87–92; P.T. Karjalainen, *Topobiography: remembrance of places past*, Nordia Geographical Publication 2009, 5/38, s. 31–34; S. Daniels, C. Nash, *Lifepaths: geography and biography*, „Journal of Historical Geography” 2004, 30, s. 449–458; J. Kaczmarek, *Podejście geobiograficzne w geografii społecznej. Zarys teorii i podstawy metodyczne*, Łódź 2005.

Pytanie o pojęcia

Człowiek jest istotą społeczną. Egzystencja uwikłana społecznie ma jednocześnie charakter przestrzenny. Przemierzając swoje drogi życiowe, jednostka jest kształtowana przez relacje występujące w przestrzeni społecznej. Nie należy jednak zapominać, że człowiek organizuje tę przestrzeń i tworzy środowisko swojego życia. Mamy zatem do czynienia z aktywną postawą jednostki w relacji do otaczającego świata. Tę postawę można określić mianem aktywności przestrzennej. Oznacza to, że jednostka ma zdolności do pokonywania, przekształcania i organizowania przestrzeni. Ujmując tę kwestię w nieco inny sposób: aktywność przestrzenna jest trwałą cechą człowieka, prowadzącą do pokonywania oporu przestrzeni i przystosowania jej do zaspokojenia własnych potrzeb, przejawia się w sposobie zorganizowania środowiska życia człowieka.

Do trwałych elementów aktywności przestrzennej zalicza się mobilność, czyli zmianę lokalizacji w środowisku geograficznym. Z uwagi na relacje występujące w środowisku życia codziennego wyróżnia się następujące formy mobilności¹⁵:

1. Dzienna ścieżka życia, czyli dobowa aktywność człowieka, wyznaczona przez rutynowe zachowania w środowisku życia codziennego, bez jego zmiany. Składają się na nią czynności wykonywane poza domem w ciągu doby, zlokalizowane w konkretnym fragmencie przestrzeni i trwające określony czas.

2. Biografia turystyczna dotyczy sezonowej lub średniookresowej (do 6 miesięcy) zmiany środowiska życia codziennego. Należy ją rozpatrywać na dwu płaszczyznach problemowych. Pierwsza wiąże się z zachowaniami turystycznymi, czyli podróżami odbywanymi w celach wypoczynkowych, poznawczych, religijnych. Z kolei druga płaszczyzna obejmuje średniookresowe pobyty poza miejscem zamieszkania związane z pracą lub edukacją. Określenie „turystyczny” oznacza tutaj pobyt w innym środowisku, bycie przybyszem wśród innych. Bycie turystą odpowiada pewnemu stylowi życia – mój dom jest tam, gdzie aktualnie przebywam.

3. Szlak życia jest drogą wyznaczoną przez kolejne miejsca zamieszkania. Jego przebieg odpowiada trwałym zmianom położenia w środowisku życia codziennego.

Ze względu na zakres prowadzonych rozważań dalsza konkretyzacja pojęciowa dotyczy szlaku życiowego.

¹⁵ J. Kaczmarek, *Podjęcie geobiograficzne w geografii społecznej*, s. 90–91.

Historię życia człowieka opisaną ze współczynnikiem przestrzennym można nazwać topobiografiami. Są one odzwierciedleniem szlaku życia przebiegającego przez zbiór lokalizacji przestrzennych (miejsc zamieszkania), będącego wypadkową oddziaływania środowiska społecznego, historycznego, geograficznego, które powoduje powstanie w sferze myślenia doświadczenia przestrzennego. Ujęcie topobiograficzne ma także charakter poznawczy. Można je zaliczyć do metod nauk społecznych, których zastosowanie powinno zmierzać do zrozumienia życia człowieka w perspektywie użytkowanych przez niego miejsc (zwłaszcza zamieszkania). Topobiografie należy rozpatrywać, uwzględniając perspektywę totalności życia. Oznacza to przyjęcie holistycznego rozumienia szlaku życia człowieka. Jest on zintegrowaną całością, a nie wyłącznie sumą poszczególnych składników czy etapów życiowych. Już na początku każdej drogi zarysowuje się jej kres. W kres wędrowania wpisany jest z kolei początek drogi. Następstwo czasu poznaje się po owocach wyboru ludzkiego bycia. Jednostka jest najpierw w świecie i wówczas otwiera się możliwość poznawania i rozumienia tego świata. W topobiografiach krzyżują się wątki ontologiczne i epistemologiczne szlaku życia człowieka.

W miejscach dzieją się wydarzenia. Mają one pojedynczy charakter, stanowią chronologiczne bądź symultaniczne następstwo doświadczeń jednostkowych. Wiele osób znajduje się w różnych sytuacjach biograficznych. Przeżyte wydarzenia są wydobywane z pamięci poprzez impuls przestrzenny. Doznane wrażenia, przedstawione przez Prousta – „widok dzwonic w Martinville, czy też reminiscencja taka, jaką wywołała we mnie nierówność dwóch płyt kamiennych”¹⁶ – przywołują czas, ale zapisany w przestrzeni. Miejsca dają możliwość porządkowania i lokowania mijającego czasu. W przestrzeni mamy do czynienia zatem z współwystępowaniem wydarzeń, które następowały wcześniej w układzie chronologicznym. Końcowe refleksje Prousta nad utraconym czasem także eksponują znaczenie miejsca (u Guermatów), wydarzenia (koncertu), oraz impulsu memoratywnego, wywołującego obrazy z pamięci (dzwonek):

ten właśnie dzwonek dźwięczał nadal we mnie, a ja nie mogłem nic zmienić w pobrzękiwaniach jego serduszka. [...] Starając się wysłuchać go bardziej z bliska, musiałem znowu zejść w siebie. Bo tam dzwonek wciąż dźwięczał, a także, między nim a chwilą obecną, cała owa przeszłość rozwijająca się w nieskończoność, przeszłość, którą bezwiednie nosiłem w sobie. Kiedy zadźwięczała,

¹⁶ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. Czas odnaleziony*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1992, s. 195.

istniałem już, i od tej chwili, żebym raz jeszcze usłyszał ów dzwonek, musiała być tam ciągłość [...] ¹⁷.

W tym znanym literackim przykładzie przekonująco ukazano biograficzne znaczenie przestrzeni. Dla zrozumienia życia (w opisywanej sytuacji – sensu sztuki) konieczne jest przestrzenne naznaczenie wydarzeń. Natomiast ich chronologiczne następstwo, czyli klasyczny układ biograficzny, mogą mieć mniejszy wpływ na ich zapamiętanie. Przedstawiony aspekt dziania się szlaku życia pozwala dostrzec istotną właściwość topobiografii. Można ją określić jako przestrzenną koincydencję czasu, która prowadzi do konstruowania nowych relacji biograficznych, gdzie tworzywem są wydarzenia bądź ich fragmenty, wyrwane często z kontekstu pierwotnych całości, także o sprzecznych cechach (miłość, nienawiść). Ślad pozostawiony w przestrzeni wydaje się trwalszy niż ślady „utrwalone” w czasie. Myślenie kategoriami Prousta pozwala stwierdzić, że człowiek jest istotą pochodzącą z miejsca i zazwyczaj poszukuje siebie takiego, jakim w tych miejscach był.

Pytanie o podmiot

W naukach społecznych opracowano wiele koncepcji działającej jednostki. Człowiek postępuje racjonalnie, poszukując zysku w podejmowanych czynnościach (*homo economicus*). Jednostka pozostaje uwikłana w dzieje społeczeństw (*homo historicus*), ale tworzy jednocześnie własną historię (*homo biographicus*). W myśleniu humanistycznym utrwalił się pogląd o dualistycznej postawie człowieka. Pojawiają się sprzeczności pomiędzy przyrodniczą naturą jednostki a byciem w świecie kształtowanym społecznie. W naukach geograficznych przyjmuje się koncepcję aktywnego podmiotu, podlegającego oddziaływaniu środowiska geograficznego, ale jednocześnie tworzącego świat swojego życia. W tym kontekście można powiedzieć, że człowiek jest bytem geograficznym (*homo geographicus*), istotą przekształcającą środowisko życia w obszar zamieszkania ¹⁸.

Homo geographicus jest indywidualnym bytem biologicznym i społecznym egzystującym w-tym-oto-tu-świecie. Jego biografię w znacznym stopniu określa kontekst miejsca. Przestrzeń wyznacza realne podstawy egzystencji ludzkiej, ograniczając i stymulując zachowania jednostek. *Homo geographicus*

¹⁷ Tamże, s. 359.

¹⁸ R.D. Sack, *Homo Geographicus. A Framework for action, Awareness and Moral Concern*, Baltimore 1997.

ma historię przestrzenną. Jego szlak życia wyznacza bycie w sytuacjach *po- między*, które stanowią punkt wyjścia do przekraczania granic pomiędzy logiką i metafizyką, oraz rutyną życia codziennego i niezwykłością sytuacji granicznych. Życie *homo geographicus* charakteryzuje się ciągłym ruchem, zmianą położenia w otaczającym świecie. *Homo geographicus* nieustannie wyrusza w drogę. Jest wędrowcem w świecie możliwości wyboru i pojawiających się barier. Podejmuje racjonalne decyzje, ale jednocześnie wkracza w obszar zdziwienia metafizycznego. W logicznie zorganizowanym środowisku geograficznym dostrzega tajemniczy byt, jakim jest on sam. Jak zauważa Edith Stein: „Ilekcroć poszukując prawdy, umysł ludzki poszukiwał niepowątpiewalnego pewnego punktu wyjścia, wówczas napotykał coś nam nierozdzielnie bliskiego, fakt naszego własnego istnienia”¹⁹. Okazuje się wówczas, że myślenie analityczne nie prowadzi do pełnego opisanie i zrozumienia topobiografii.

Charakterystyka podmiotu powinna także uwzględniać możliwości indywidualnego postrzegania świata życia człowieka. W części wstępnej prowadzonych rozważań zwrócono uwagę na fakt, że topobiografię określają dwa podstawowe elementy: przestrzeń i czas. Każdy z nich można rozpatrywać jako kategorię mierzalną, porównywalną, ale też subiektywną, indywidualną, trudno porównywalną. W tej sytuacji można przyjąć, że podmiot poznający świat swojego życia przyjmuje postawę obiektywną, subiektywną, metafizyczną.

Topobiografie mają w tej sytuacji poziom rzeczowy, podlegający obiektywnemu badaniu. Szlak życia zostaje wówczas wyznaczony przez upływ czasu i lokalizację przestrzenną (rys. 1). Upływ czasu jest zewnętrznym i obiektywnym „organizatorem” życia człowieka. Stanowi mierzalny parametr ludzkiej egzystencji. Z kolei lokalizacja, czyli konkretny fragment przestrzeni, którego położenie można wyznaczyć, używając parametrów geograficzno-ekonomicznych, ma także obiektywny i zewnętrzny charakter.

Kategorie	CZAS	PRZESTRZEŃ
OBIEKTYWNA	upływ	lokalizacja
SUBIEKTYWNA	trwałość	miejsce
METAFIZYCZNA	wieczność	<i>alef</i>

Rys. 1. Postrzeganie świata w kategoriach czasu i przestrzeni (opracowanie autora)

¹⁹ E. Stein, *Byt skończony a byt wieczny*, przeł. I.J. Adamska, Poznań 1995, s. 67.

Nie można jednak zrozumieć topobiografii bez uwzględnienia emocji i wrażliwości podmiotu. Subiektywne rozumienie czasu określono trwałością. Jest ona częścią upływającego czasu wyodrębnioną i zapamiętaną, ze względu na emocje, wydarzenia, wrażenia, który ten czas wypełniły. Emocje określające trwałość czasu mogą mieć biegunowy charakter – np. miłość i nienawiść. W konsekwencji następuje utrwalenie czasu w postaci mnemofilii i mnemofobii. Miejsce zaś jest nasyconym emocjami fragmentem przestrzeni, również o znaczeniu symbolicznym. Emocjonalność zapisana w przestrzeni przybiera postać topofilii i topofobii²⁰.

Ponad obiektywnością i subiektywnością czasu i przestrzeni pojawia się myślenie metafizyczne. Jego efekty nie poddają się rygorom ujęć analitycznych. Niemniej spojrzenie metafizyczne może silnie oddziaływać na przebieg biografii. W kategorii czasu, poza horyzontem racjonalnego wyjaśniania, skrywa się wieczność. Rozpatrując kategorię przestrzeni, trudno odnaleźć analogiczne określenie. Warto rozejrzeć się w innych dziedzinach ludzkiego działania. Wszak interpretacja artystyczna pozwala wkroczyć w obszary o ograniczonym poznaniu empirycznym. Wśród wielu intrygujących opowiadań Jorge Louisa Borgesa zwraca uwagę zagadkowy tytuł *Alef*. Początek wszystkiego, pierwsza litera alfabetu, czyli *alef*, jest właśnie tym dla przestrzeni, czym wieczność jest dla czasu: „Alef jest tym jedynym z punktów przestrzeni, który zawiera wszystkie inne”²¹.

Zagadnienia lokalizacji i miejsca oraz upływu i trwałości zostały przedstawione w ograniczonym zakresie. Ich złożony i obszerny charakter przekracza ramy i podstawowy wątek przyjęty w tym artykule. Na zakończenie tej części rozważań można powiedzieć, że *homo geographicus* jest wędrowcem, na którego myślenie i działanie oddziałują zmienne kategorie przestrzeni i czasu.

Pytania o pomiar

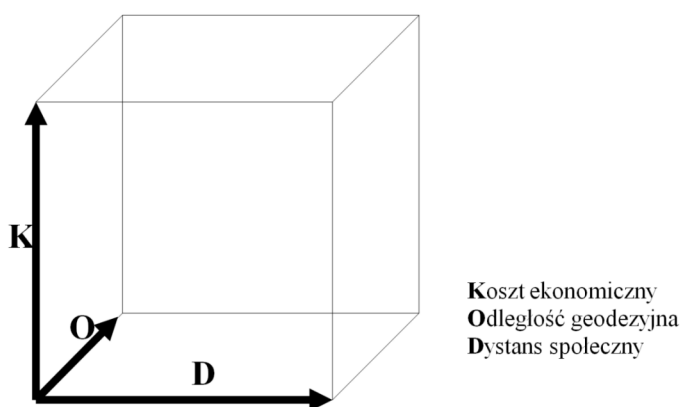
Każda topobiografia jest pokonywaniem przestrzeni. Jej charakterystykę określa ruch pomiędzy lokalizacjami. W kategoriach fizycznych miarą ruchu jest wektor. Posiada on miary, do których zalicza się siłę, kierunek, zwrot, punkt przyłożenia. Przemieszczanie się w przestrzeni geograficznej także jest wektorem. Jednostka podejmuje trud zmiany lokalizacji z jednego miej-

²⁰ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

²¹ J.L. Borges, *Alef*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: tegoż, *Historie prawdziwe i wymyślone*, Warszawa 1993, s. 140.

sca do drugiego. Pokonywana bywa pewna odległość. Każde przedsięwzięcie wymaga poniesienia różnorodnych kosztów. Wymiernym parametrem pokonywanej drogi są nakłady finansowe poniesione w związku z zajęciem nowej lokalizacji (czasami bardzo kosztownej). Z kolei wartość wektora oraz czynniki wypychające i przyciągające podmiot działający w przestrzeni powinny uwzględniać aspekty społeczne, kulturowe. Wszak ruch w przestrzeni nie obejmuje tylko drogi fizycznej, ale także wędrowanie pomiędzy odmiennymi sferami (również „wyspami”) kultury. Pokonywanie odległości fizycznej powinno być powiązane ze zmianą położenia w strukturach społecznych.

Należy w tym miejscu rozważań powrócić do pytania sformułowanego na wstępie, w jaki sposób biografia i topobiografia są podatne na parametryczne uporządkowanie. Zatem dookreśleniem metodycznym topobiografii jest jej metryka, czyli charakterystyka kolejnych etapów drogi życia analizowanych według kosztu, odległości, dystansu (rys. 2).



Rys. 2. Metryka topobiograficzna (KOD) – parametry aktywności przestrzennej człowieka²²

Istotą analizy topobiograficznej są trzy parametry opisujące przestrzenną aktywność człowieka:

1. Odległość geodezyjna – jest fizyczną miarą pomiędzy punktami przestrzeni.
2. Dystans społeczny – oznacza sumę relacji pomiędzy grupami społecznymi, wynikającą z cech społecznych jednostek je tworzących. Dystans społeczny wyznacza poziom integracji i separacji oraz przyłączenia i odrzucenia w obrębie struktur społeczno-przestrzennych.

²² J. Kaczmarek, *Podejście geobiograficzne w geografii społecznej*, s. 214.

3. Koszt ekonomiczny – jest sumą nakładów poniesionych na wykonanie określonego zadania przestrzennego. Do parametrów kosztowych zalicza się zarówno czas poświęcony na pokonanie odległości, jak i środki finansowe potrzebne do zrealizowania podejmowanych inwestycji (np. budowa domu).

Sformułowana metryka topobiograficzna powinna być stosowana w sposób kompleksowy. Analiza poszczególnych parametrów ma sens w relacji z innymi miarami. Pojedyncze miary dają uproszczony obraz rzeczywistości, który może doprowadzić do błędnych interpretacji aktywności przestrzennej człowieka.

Wartościowych i przekonujących materiałów do badań topobiograficznych dostarczają utwory literackie. W dalszej części rozważań pominięte zostanie uzasadnienie powyższego sądu na rzecz pokazania kilku przykładów zastosowania metryki topobiograficznej w literaturze pięknej.

Niezwykle bogatą topobiografię miał James Joyce, co znalazło odbicie w jego utworach. Szlak jego życia wykreślony na mapie Europy obejmuje różnorodne lokalizacje pomiędzy Dublinem i Zurychem. Z kolei dystans społeczny biografii Joyce'a jest znaczny i jednocześnie tak rozłożony w czasie, że przekracza ramy jego życia – „[...] najkrótsza droga do Tary wiedzie przez Holyhead”²³. Odległość geodezyjna z Dublina na „irlandzki Panteon” jest krótka. Natomiast dystans społeczny pomiędzy schodami Biblioteki Narodowej a Tarą był dla Joyce'a znaczący (przez kilkadziesiąt lat obowiązywał zakaz publikowania *Uliksesa* w Irlandii). Również droga przez Triest, Paryż do Zurychu pochłonęła znaczne środki finansowe.

Także Norman Podhoretz pokonał znaczący dystans społeczny. W sensie fizycznym odległość dzieląca różne obszary społeczne w Nowym Jorku była niewielka – „Jedną z najdłuższych podróży na świecie jest podróż z Brooklynu na Manhattan – przynajmniej z pewnych okolic w Brooklynie do niektórych części Manhattanu”²⁴. Brooklyn od Manhattanu dzieli „krok” w przestrzeni fizycznej, a w przestrzeni społecznej mamy do czynienia z „kosmosem”.

Niezwykle zróżnicowane topobiografie mają mieszkający w Londynie bohaterowie powieści *Białe zęby* Zadie Smith. Ich metryka topobiograficzna może ukazywać rozkład przestrzeni społecznych w tym niezwykle mieście:

²³ J. Joyce, *Portret artysty w wieku młodości*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 2005, s. 249.

²⁴ N. Podhoretz, *Making It*, New York 1963. Cyt. za: S.J. Rubin, *Autobiographies of American Jews 1890–1990*, Philadelphia 1991, s. 236

Samad i Alsana Iqbalowie, którzy nie byli z tych Indusów (podobnie jak Clara nie była według Archiego z tych czarnych), którzy właściwie nie byli w ogóle Indusami, ale Banglijczykami, mieszkali o cztery przecznice dalej, na gorszym krańcu Willesden High Road. Trzeba było całego roku dodatkowej harówki, żeby uroczyście przeprowadzić się z gorszego końca Whitechapel na gorszy koniec Willesden. Cały rok Alsana ślęczała nad ustawioną w kuchni starą maszyną Singera i zszywała kawałki czarnego plastiku dla sklepu w Soho o nazwie Dominacja [...]. Cały rok Samad, przechylając lekko głowę, wsłuchiwał się z odpowiednim uszanowaniem i z ołówkiem w lewej dłoni w zamówienia wygłaszane z koszmarną wymową – brytyjską, hiszpańską, amerykańską, francuską, australijską [...] ²⁵.

Przedstawiony przykład pozwala dokładnie określić relacje pomiędzy parametrami aktywności przestrzennej człowieka – niewielka odległość geodezyjna, średni dystans społeczny i koszt policzony jako roczne nakłady pracy Iqbalów.

Podsumowując można stwierdzić, że topobiografie wyznaczają przestrzenny szlak życia człowieka. Ich kwantyfikacją są parametry aktywności przestrzennej człowieka (KOD). Poza tym topobiografię można ująć w następujące sądy ogólne:

- Każdy człowiek ma topobiografię.
- Dziejowość jednostki jest odzwierciedleniem upływającego czasu, ale jest jednocześnie drogą w środowisku geograficznym.
- Szlak życia człowieka jest skończony, ale nie można powiedzieć, że jest zamknięty.

Wędrowanie (ruch) jest istotą ludzkiej egzystencji. Stąd wielu z nas (prawie każdy) ma przestrzenny życiorys. Ludzie są istotami geograficznymi (*homo geographicus*) zanurzonymi jednocześnie w upływającym czasie. W przestrzeni daje się zapisać temporalny charakter jednostkowych i społecznych biografii. Przestrzeń pozwala na zwymiarowanie egzystencjalnego czasu. Należy pamiętać, że aby wszechstronnie opisać topobiografie, trzeba wykorzystać liczbowe opisanie świata i jego poetyckie przeżywanie.

Konkluzja, czyli w stronę zasady dynamiki biograficznej

Precyzyjne opisanie zjawisk jest dopiero początkiem drogi zmierzającej do ich zrozumienia. Odkrywanie istoty zaobserwowanych faktów umożliwiło formułowanie zasad, które pozwalały porządkować stanowiska meto-

²⁵ Z. Smith, *Białe zęby*, przeł. Z. Batko, Kraków 2002, s. 59.

dologiczne w sporze o istnienie świata. W ostatniej części prezentowanych rozważań należy zastanowić się nad możliwością sformułowania zasady prowadzącej do zrozumienia przebiegu topobiografii. W literaturze pięknej dostrzec można prześwit odsłaniający logikę biograficzną. W *Ostatnim rozdaniu* Wiesław Myśliwski zauważa wagę papieru. Nie chodzi w tej sytuacji o ciężar właściwy, ale o treść zapisaną na kartach listów: „Wszystkie te listy, kartki z kufra miały ciężar jakby niebytu, kiedy brałem je w rękę. Może taki jest ciężar czasu, że maleje z latami”²⁶. Czy miarą czasu jest jego ciężar i w jakim zakresie można go policzyć? W innym miejscu i w innym czasie Josif Brodski zapisał:

Ruiny jest to wspólne święto tlenu
i czasu. Dzisiaj nowy Archimedes
mógłby dorzucić do starego prawa,
że ciało, które mieści się w przestrzeni,
jest wypierane przez tę przestrzeń.

*Pocztówka z miasta K.*²⁷

Intuicja poetycka jest niezmiernie trafna. Klasyczne prawo fizyki odkrywa relację pomiędzy ciałem (podmiotem) a przestrzenią. Położenie w przestrzeni nie może być nieważkie. Zazwyczaj pojawia się impuls, nazywany poetycko „wyporem przestrzennym”, który wyzwala ruch ciała w przestrzeni. W rozpatrywanym kontekście pozostał tylko krok do sformułowania zasady dynamiki biograficznej w następującym brzmieniu: „Na każdy podmiot zanurzony w czasie działa siła wyporu skierowana ku przyszłości, określona przez ciężar doświadczonego czasu niesiony przez ten podmiot”.

Zaproponowana formuła wymaga szczegółowej dyskusji epistemologicznej. Otwierają się zatem możliwości intrygującej debaty w ramach rozległych studiów interdyscyplinarnych. Pierwszy krok został już zrobiony. Określono bowiem parametry „siły wyporu skierowanej ku przyszłości” w postaci metryki topobiograficznej. Kolejne elementy zawarte w zasadzie dynamiki biograficznej zostaną zanalizowane w następnych opracowaniach.

Na zakończenie warto ponownie przytoczyć fragment poezji Brodskiego: „Źle znosimy czas. Miejsce – niekiedy lepiej” (*Pieśń niewinności i pieśń doświadczenia*)²⁸. Poetyckie poznawanie świata nie jest wyjaśnianiem. Niemniej jednak metafora potrafi odsłonić prawdę ukrytą przed liniowym opisaniem biografii.

²⁶ W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013, s. 164.

²⁷ J. Brodski, *82 wiersze i poematy*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1989, s. 70.

²⁸ Tamże, s. 103.

Topobiographies: a Multidimensional Space of Being

Summary

The basic problem of these considerations is a question: to what extent various aspects of biography can be described within a methodological framework? It is assumed that time is necessary yet insufficient biographical parameter. Life consists of events which are the consequence of time. On the other hand, one should not omit the space of the course of life in biographical research. Thus, the term topobiography has been introduced, which is a record of wandering through subsequent places of the trail of human life. Analytical parameters of topobiography are distance, both geographical and psychological, and cost.

Jean-François Staszak
Université de Genève

W stronę geografii zapachów

Zmysły i geografia

Percepcja przestrzeni i środowiska

W percypowaniu otoczenia pośredniczą wszystkie zmysły. W przypadku ludzi wzrok dominuje do tego stopnia, że osoby dobrze widzące, dla których wzrok to zmysł podstawowy, nie przestają się dziwić zdolności niewidomych do orientowania się w swoim środowisku, do przemieszczania się w nim i percypowania go. Ta zdolność podkreśla tymczasem udział innych zmysłów, których wykorzystywanie jest w przypadku każdego człowieka mniej lub bardziej świadome. Niewidzący muszą po prostu zachowywać ostrożność i ćwiczyć swoją wrażliwość.

Rola wzroku wydaje się szczególnie ważna, gdyż ma związek z przestrzenią. To przede wszystkim za pośrednictwem oka ocenia się odległość, wytycza kierunek, trzyma się kursu, postrzega różnorodność przestrzeni geograficznej... Niemniej jednak także inne zmysły biorą udział w percepcji przestrzeni. Słuch pozwala ocenić odległość, na przykład echo informuje nas o wielkości pomieszczenia, w którym się znajdujemy, a nasz zmysł równowagi zależy od ucha wewnętrznego. Receptory ciepła znajdujące się w skórze pozwalają szacować odległość, która dzieli nas od ciała promieniującego. Edward T. Hall ukazuje w swoich studiach na temat proksemiki wpływ odczuwania ciepła na relacje między ludzkimi ciałami i na konstruowanie sfery indywidualnej¹. Wrażenie kinestetyczne, dzięki któremu wiemy, w jaki spo-

¹ E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1976.

sób właściwie ustawić nasze kończyny, umożliwiała dokładną ocenę odległości i kierunków. Bez trudu łapiemy piłkę rzuconą w powietrze, nie mając potrzeby śledzenia wzrokiem jej spadania. Zauważa się jednakże, że tym ocenom odległości brakuje precyzji, przede wszystkim wtedy, gdy odległości te są znaczne. W tym sensie nie przedstawiają one wielkiej wartości dla geografa, który nie skupia swoich badań na sferze intymnej. Z tej przyczyny w niniejszych rozważaniach nie pojawia się problem innych zmysłów, takich jak dotyk czy smak.

Pełny udział wszystkich zmysłów jest bardziej oczywisty w przypadku postrzegania środowiska geograficznego. Z pewnością wzrok zawsze odgrywa rolę dominującą (na przykład w rozpoznawaniu splotów, kolorów, kierunków...), ale w odczuwaniu temperatury, wilgoci, hałasu, zapachów, a nawet tekstur i smaków pozostałe zmysły biorą znaczny udział, nawet jeśli nie jest on doceniany.

Geografia skupiona na wzroku

Geografia percepcji tymczasem oparła swoje badania prawie wyłącznie na wzroku. Wydaje się, że stało się tak nie tylko z powodu ważnej roli tego zmysłu. Niewątpliwie wchodzi tu w grę także trzy inne przyczyny.

Pierwsza związana jest z pojęciem krajobrazu, który stanowi główny przedmiot zainteresowania geografii. Otóż jest on w rzeczywistości redukowany do swojego wizualnego składnika. Często wyróżnia się pejzaż zapachowy, dźwiękowy..., ale poprzestaje się tylko na zasygnalizowaniu problemu, rzadko zaś włącza się go do badań. Co prawda wątpliwe jest, czy można do woli rozwijać pojęcie pejzażu w percepcji przestrzeni i środowiska za pośrednictwem wszystkich zmysłów. Czy u źródeł pojęcia nie znajduje się reprezentacja malarska? Co więcej, kontemplacja pejzażu implikuje kierunek, szerokość i głębokość (tła, miejsca), a więc wiele cech charakteryzujących widzenie. Retoryczne środki ostrożności geografów, którzy chcą wprowadzać inne zmysły w zakres pojęcia pejzażu, wynikają z ich rozczarowania faktem, że można je uwzględnić jedynie w teorii pejzażu, ale okazuje się to trudne w praktyce analitycznej. Aby włączyć do badań geograficznych zapach czy słuch, potrzebne byłoby inne pojęcie krajobrazu.

Druga przyczyna wiąże się z obszarem, na którym pracują geografowie, a który może mieć charakter lokalny, regionalny lub dużo szerszy. Rzadko jest on mikrolokalny, indywidualny, intymny, a to właśnie na takich obszarach w sposób najbardziej ewidentny działają inne zmysły niż wzrok. Bez wątpienia dzieje się tak dlatego, że krajobraz jest przede wszystkim odbierany

wzrokowo i powinien obejmować przestrzeń dosyć rozległą, niedostępną za pośrednictwem zapachu lub słuchu.

Trzecią przyczyną jest skupienie się geografii na problemach organizacji przestrzennej, przy równoczesnym pomijaniu środowiska, w którego postrzeganiu udział innych zmysłów niż wzrok jest bardziej oczywisty. Geografia percepcji, skupiona na mapach mentalnych i reprezentacjach przestrzennych, mogłaby łatwiej koncentrować swoje badania na wzroku.

Na koniec trzeba wymienić przyczyny o charakterze metodologicznym. Geograf pracuje przede wszystkim wzrokiem, gdyż tekst, mapa, fotografia, obraz satelitarny odgrywają dla niego najważniejszą rolę. Jak podróżnik opisyje regiony, kładąc nacisk na to, co widzi (krajobrazy), zadawałając się prostymi nazwami dla oddania hałasów i zapachów. Trzeba przyznać, że słownik profesjonalny geografa jest zbyt ubogi. Najogólniej mówiąc, narzędzia konceptualne i sposoby analizy skoncentrowane na percepcji wzrokowej są bardziej znane i bogatsze od tych dotyczących innych zmysłów.

Czym byłyby geografia zapachów?

Badania nad innymi zmysłami przedstawiają się skromnie. Zarówno projekty, jak też ustawodawstwo urbanistyczne zwracają uwagę na perspektywę, uszeregowanie, kolory, harmonię między dekoracją a zawartością, a to pokazuje, że pod uwagę bierze się przede wszystkim postrzeganie przestrzeni. Jakość widzenia, podobnie jak jakość życia, uznawana jest za najważniejszą. Nie można tego powiedzieć o hałasie czy zapachach. Wspomina się o nich tylko wówczas, kiedy są uciążliwe (za dużo hałasu, brzydkie zapach) i zresztą dopiero od niedawna. Nie można pomalować swoich okiennic na dowolny kolor, ale względnie bezkarnie można grillować sardynki czy kosić trawnik, chociaż coraz częściej te czynności uznawane są za społecznie uciążliwe.

Geografowie w tej dziedzinie wcale nie wyprzedzają urbanistów i instytucji odpowiedzialnych za zagospodarowywanie przestrzeni. Czy powinni? Jakiej korzyści w wymiarze naukowym można oczekiwać od geografii hałasu albo geografii zapachów? W jakiej ramie koncepcyjnej mogłyby one znaleźć swoje miejsce? Zatrzymajmy się więc na przypadku zapachów.

Osobliwość powonienia

Pomiędzy zmysłami zaniedbanymi w refleksji naukowej powonienie ma charakter osobliwy. Po pierwsze jest to zmysł bezpośredni, gdyż nie można zamknąć nozdrzy jak zamyka się oczy, chociaż na jakiś czas można po-

wstrzymać oddech. Wrażenia, które przechodzą przez nozdrza, posiadają siłę i wyrazistość, które przekazują impuls do świadomości. Powonienie jest zmysłem bardzo prymitywnym. Kto z nas nie doświadczył wspomnienia, pojawiającego się nagle „bez przyczyny”, aby przekonać się następnie, że zostało ono przywołane przez znany zapach, który jednak nie został ani rozpoznany, ani zidentyfikowany przez świadomość? Z drugiej strony powonienie jest naszym „zmysłem chemicznym”, którego mechanizmy są najbliższe reakcjom molekularnym. To kontakt cząsteczki z komórką, która jest podstawą wrażenia.

Po drugie – bez wątpienia jako konsekwencja powyższego – powonienie jest mało zawłaszczane przez rozum (zapach przechodzi zresztą przez prawą półkulę mózgową). Słownictwo dotyczące zapachów jest bardzo ubogie, a dyskursy na ten temat ograniczają się do nieprecyzyjnej oceny ilościowej (pachnie mocno), nadużywania metafor (zapachy męskie *vs.* kobiece) albo do prostych odniesień do produktu pachnącego, służącego za archetyp (zapach piżma). Te kwalifikacje posiadają przede wszystkim wyraźny wymiar aksjologiczny, gdyż zapach nigdy nie jest neutralny, jest ładny albo brzydki, przyjemny albo przykry.

Po trzecie, ocena zapachów nie jest niezależna, lecz uwarunkowana kulturowo. Jeśli zapachy są rozpoznawane jako ładne lub brzydkie, to mamy do czynienia z pewnym fenomenem społecznym. W istocie wydaje się bardzo prawdopodobne, że zapach nie jest ani ładny, ani brzydki sam w sobie – na mocy kilku wewnętrznych właściwości – w zasięgu uniwersalnym, który uzasadnia sądy o wartościach transkulturowych². Przeciwnie, zapachy są oceniane według klucza o charakterze kulturowym. Na przykład zapach nadpsutego czy nawet gnijącego mięsa jest odbierany w różny sposób w zależności od zwyczajów kulinarnych w danym społeczeństwie.

Bezpośredni, „pierwotny” charakter powonienia, ciążenie filtrów percepcyjnych i sądów wartościujących są w dużej mierze sprawą edukacji. Zmysł powonienia jest mało używany i ćwiczony w naszym społeczeństwie, dlatego też redukuje się go do prostej i niekontrolowanej ekspresji. „Nosy” przemysłu perfumeryjnego i enolodzy potwierdzają, że dzięki pracy zmysły te mogą

² Trzeba by jednakże rozpatrzyć przypadek zapachów duszących. Nie chodzi o zapachy „niebezpieczne”, to znaczy takie, które sygnalizują niebezpieczeństwo, ale nie są postrzegane negatywnie, negatywne jest to, co oznaczają: tak jak gaz zapachowy sam w sobie nie pachnie brzydko, ale jego zapach jest z konieczności negatywny, ponieważ informuje o niebezpieczeństwie, ale sam zapach gazu nie jest szkodliwy. Przeciwnie, na przykład gazy łązujące są przykre same w sobie, ponieważ atakują błonę śluzową. Jednakże to nie zapach szkodzi, ale składniki molekularne, z których jest złożony: równie dobrze mogłyby one pachnieć ładnie, ale i tak trudno byłoby to ocenić między kolejnymi kichnięciami.

rozwijać wielką wrażliwość i stać się sposobem percypowania równie bogatym i kontrolowanym jak inne zmysły.

Program geografii zapachów

Wnioski, które geograf wyciąga z powyższych rozważań: 1) zapach jest bezpośrednio związany ze środowiskiem fizycznym; 2) wrażliwość węchowa ma w sobie coś z prymitywnej percepcji, często uświadamianej w niskim stopniu; 3) percepcja węchowa jest przede wszystkim utworzona z filtrów percepcji kulturowej. Geograf może więc podjąć trzy kierunki badań nad zapachami: 1) środowisko; 2) „pierwotne” zachowania geograficzne; 3) geografia (kulturowa) percepcji.

To zarazem mało i dużo. Mało z tego względu, że niecała geografia jako dziedzina może z powyższego programu skorzystać. Geografia ilościowa, modele, studia nad siatką geograficzną i organizacją przestrzeni, badanie systemów-światów niewiele mogą tu zyskać, chyba że w sensie podawania w wątpliwość. Dużo, ponieważ daje możliwość podejmowania tematów ważnych i wymagających ostrożności.

Geograf ma coś do powiedzenia na temat związku między środowiskiem a zapachami. W takiej mierze, w jakiej zapach wiąże się z miejscem i fizyczną obecnością cząsteczek w powietrzu geograf pracujący nad środowiskiem może badać źródło zapachu, warunki i rozpraszanie się zapachu. Biogeograf może rozprawiać o zapachu garigu³. Specjalista od geografii przemysłu ma coś do powiedzenia na temat źródła zapachów mniej przyjemnych. Klimatolog może podkreślać rolę wiatru w przenoszeniu zapachów albo znaczenie danych warunków meteorologicznych, takich jak temperatura czy wilgotność. Wiadomo na przykład, że siła różnych zapachów bezpośrednio zależy od gęstości środowisk. Zapachy są zatem bardziej obecne w wodzie morskiej niż w powietrzu. Są zmienne w czasie, gdyż to samo źródło zapachu daje różny efekt zimą i latem, rano, w południe, wieczorem i nocą... Można zatem zmierzać ku kartografii zapachów. Prawdę mówiąc, chodziłoby raczej – dalej zobaczymy dlaczego – o sporządzanie map źródeł zapachów oraz cyrkulacji tych zapachów. Można tego dokonać raczej dzięki zestawieniom chemicznym (analiza powietrza) niż przez „wąchaczy”⁴ zapachów. Chemik

³ Garig (*garigue*) – formacja roślinna występująca w miejscach suchych i skalistych nad Morzem Śródziemnym. W skład tej formacji wchodzi krzewy lawendy i rozmarynu (przyp. tłumaczki).

⁴ „renifleur” (przyp. tłumaczki).

i meteorolog mogą zapewne lepiej wykonać ten rodzaj pracy niż geograf, aczkolwiek problem zapachów stanowiłby prawdziwą łamigłówkę dla tych pierwszych.

Jakie są te geograficzne zachowania pierwotne, w które włączają się zapachy? Wydaje się, że miałyby one związek przede wszystkim z procesami zawłaszczania przestrzeni, tak jak zwierzęta zaznaczają swoje terytorium, zostawiając ślady zapachowe. Każdy z nas doświadczył zapachu – zawsze indywidualnie – który nasycił zamieszkiwane przez nas domy i każdy doświadczył mocy, z jaką te zapachy dają wrażenie bycia u siebie lub u kogoś innego. Chodzi tu o zapach domu samego w sobie (środku czystości, kuchnię, materiały budowlane, zapach „starości”, pleśni...) oraz mieszkańców, którzy żyją w nim, nasycając jego mury swoim zapachem. Ciało bowiem wydziela zapach, który leży u podstaw pierwotnej komunikacji. Etołodzy wskazali na główną rolę, jaką grają zapachy – feromony – w zbliżeniu seksualnym zwierząt. Funkcje zapachów są zresztą wielorakie, występują na przykład jako wskaźniki stresu. To zjawisko obserwuje się również u ludzi. Zapach skóry (i perfum!) służy przyciąganiu się dwojga ludzi. Na przykład psychoanalityk utrzymuje, że jest w stanie u swoich pacjentów rozpoznać zapach gniewu. Uważa się także, że schizofrenicy wydzielają szczególny zapach⁵.

Geograf nie jest oczywiście w najlepszym położeniu, aby podjąć badania tego ostatniego problemu. Może jedynie zadowalać się wykorzystaniem zapachów do badania uczuciowego wymiaru miejsc oraz charakteru i siły odczuwania przynależności do nich, identyfikacji z nimi albo ich osvajania. Chodzi bowiem o zjawiska bardzo zmienne w przypadku każdego osobnika, a przecież geograf nie zwykł badać indywidualnych zachowań. Wyniki badań i narzędzia ich interpretacji pozostają w znacznej części do określenia. Jak by nie było, pewne zapachy są także włączone w wielopoziomowy proces identyfikacji zbiorowej na danym terytorium. Dzielnice, miasta, przestrzenie wiejskie posiadają zapachy rozpoznawalne dla wszystkich mieszkańców. Regiony, w zależności od roślin, które tam rosną, wyróżniają się określonymi zapachami (np. pachnący garig dla obszarów śródziemnomorskich). Dotyczy to krajów, które można określić za pomocą jednego zapachu, gdyż jest on tak dominujący i wszechobecny. Często chodzi o zapach kuchenny, jak na przykład sfermentowanej kapusty w Korei. Widać jednakże kilka pojawiających się problemów. Zapach kapusty z pewnością jest bardzo wyrazisty, ale przede wszystkim dla obserwatora zachodniego, który nie jest do niego przyzwyczajony. Czy pełni on funkcję identyfikującą dla samych Koreańczyków?

⁵ E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, s. 85.

Zapach pachnących roślin typowych dla Prowansji nie odsyła do Prowansji fantazmatycznej, efektu wyobraźni stereotypowej. Czy można jednak na ten temat opowiadać historie, w takim samym – o ile nie w większym stopniu – jak o rzeczywistości biogeograficznej?

Trzeci aspekt problemu to filtry percepcyjne, na temat których geograf też ma coś do powiedzenia. Może być wyczulony na punkcie heterogeniczności przestrzeni. Może sporządzać mapy właściwości przypisywanych zapachom. Może też zauważyć, że dana cywilizacja ma upodobanie do pewnego typu zapachu. W kulturze łaćńskiej preferowane są zapachy mocne, natomiast w Ameryce Północnej nie są one równie cenione.

W czasie II wojny światowej we Francji sam spostrzegłem, jak zapach francuskiego chleba, świeżo wyjętego z piekarskiego pieca o 4 rano, unoszący się z piekarni, mógł zmusić pędzącego jeeпа do zahamowania z piskiem. Czytelnik może sam siebie zapytać, jakie zapachy w Stanach mogłyby wywołać podobną reakcję⁶.

To oczywiste, że ten sam zapach chleba nie wywołałby analogicznego efektu w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Chodzi bowiem o transkulturowe wartości zapachowe; na przykład niektóre zapachy, jak perfumy Chanel nr 5, zdobyły uznanie na całym świecie. Jest to typowy proces rozprzestrzeniania się mody, który także zasługuje na analizę.

Wkład geografа

Nie każde zjawisko, które można przedstawić za pomocą mapy (a jakiego nie można?), wymaga analizy geograficznej. Obserwowana różnorodność ma związek z analizą społeczeństw i nie stanowi faktu czysto przestrzennego. Socjologowie, etnologowie i historycy mają co najmniej takie same kwalifikacje jak geografowie, czego zresztą dowiedli, aby poruszać problem różnorodnych percepcji zapachów. Jeśli chodzi o pracę nad materialną obecnością cząsteczek zapachowych, to zajmują się tym chemicy i meteorologowie. Gdzie zatem można umieścić wkład geografа? W istocie, zapach nie jest ani materialny, ani niematerialny. Chemik czy etnolog nie pracują nad zapachem:

⁶ Tamże, s. 87. Na uwagę zasługuje także – warta zacytowania – dalsza część wywodu Halla: „W typowym mieście francuskim czuje się zapach kawy, korzeni, jarzyn, świeżo oskubanego drobiu, czystej bielizny i charakterystyczną woń ulicznych kafejek. Zapachy takie zapewniają życiu sens: zmienność ich i przenikanie się nie tylko pozwala na lokalizację przestrzenną, lecz również dodaje codzienności uroku”.

jeden analizuje źródło, drugi filtry jego percepcji. Aby zatem mówić o zapachu, potrzebni są obaj. Pisałem o tym, że można by stworzyć mapy źródeł zapachowych i trasę ich przepływu: to, czego nie da się nanieść na mapę, to zapachy, ponieważ one są w umyśle człowieka, nie w powietrzu, czy też ściślej, są pomiędzy nimi: w nosie. Aby je odkryć, potrzebni są „wąchacze”, subiektywni i zależni od filtrów percepcji, nie zaś urządzenia, które analizują powietrze i zapisują obecność cząsteczki przez nikogo niewyczuwanej, nie umożliwiając racjonalnego wyjaśnienia, dlaczego jakaś inna cząsteczka zasmradza atmosferę.

Geograf jest w bardzo dobrym położeniu, aby badać jednocześnie fizyczną obecność cząsteczek pachnących i filtrów percepcyjnych, determinujących ocenę. Naturalnie kładzie on nacisk na różnorodność w przestrzeni (i czasie) tych dwu elementów, jak też na aspekt symboliczny i praktyczny procesów identyfikacji (szczególnie terytorialnej), które poprzez te elementy działają. W rzeczywistości zapachu nie ma nigdzie. Jest rezultatem procesu zmysłowego, podobnie jak kolor. Rozpatrywanie zapachu w aspekcie wyłącznie cząsteczki albo wyłącznie filtru percepcyjnego oznacza zaprzeczenie tego, co chce się analizować. Bycie pomiędzy tym, z jakiej perspektywy, a tym, o czym trzeba mówić, jest niewygodne. Podnosząc kwestię zapachów, trzeba uwzględnić problemy metodologiczne i epistemologiczne.

Pytania o metodę

„L'odeur préférée de Boris est celle de Natacha” – to zdanie można interpretować na dwa sposoby:

- a. Borys nade wszystko lubi zapach, który wydziela skóra Nataszy.
- b. Borys i Natasza lubią ten sam zapach (na przykład zapach tarty jabłkowej).

Podobnie zdanie: „Coco sent le 5 de Chanel” może mieć dwa znaczenia:

- a. Kobieta używa tych perfum.
- b. Kobieta wącha te perfumy.

W pierwszej interpretacji rzeczownik „zapach” (*odeur*) i czasownik „czuć” (*sent*) dotyczą materii (skóra Nataszy, Chanel nr 5), które są źródłem wydarzenia. Ciało odgrywa tutaj rolę aktywną i wysyła cząsteczki pachnące, chodzi tu o chemię. W interpretacji drugiej sytuacji czasownik i rzeczownik dotyczą osób, Nataszy i Coco, jako wrażliwych sprawczyń. Aktywną rolę odgrywa tu nos, a chodzi o akt percepcji.

Ta wieloznaczność wiąże się z dwoma znaczeniami słowa „zapach” czy raczej z jego dwoma składnikami. Z jednej strony zapach odsyła do obiektyw-

nej rzeczywistości cząsteczek związanej z ich obecnością w powietrzu. Z drugiej strony, zapach odsyła do subiektywności percepcji. Te dwa składniki są nierozdzielne. Aby zaistniał zapach tarty jabłkowej, trzeba z pewnością, aby ten deser został przyrządzony, ale trzeba też, aby ktoś ten zapach zauważył, poczuł go i rozpoznał. Zapach jest ruchem między czystą zewnętrżnością świata obiektywnego a czystą wewnętrżnością świata subiektywnego, to *trajection* w sensie, jaki temu terminowi nadaje Augustin Berque⁷. Status zapachu, co zrozumiałe, jest porównywalny do statusu krajobrazu. Termin ten jest zresztą tak samo wieloznaczny (krajobraz górski *vs.* krajobraz Cézanne'a). Status ten jest złożony i niedogodny.

Prace, które skupiają się na zapachu-przedmiocie i na cząsteczkach zapachowych, są niejednoznaczne – co nie oznacza, że niepotrzebne, bowiem pomiar zapachów i ich badanie są korzystne. Nie tylko zapach nie jest ładny ani brzydki sam w sobie, ale także nie istnieje sam w sobie; nie jest przedmiotem. Nie można zatem powiedzieć, że na wsi dominuje zapach nawozu bez sprecyzowania, kto go wdycha; prawdopodobnie farmer, który jest do niego przyzwyczajony, nie czuje tego zapachu, dla niego on nie istnieje. Jest jeszcze bardziej oczywistym, że nie można powiedzieć, czy on jest ładny czy brzydki bez odwołania się do punktu widzenia (punktu wążania?).

Natomiast prace rozpatrujące wyłącznie zapach jako przedmiot i filtry percepcji mają swoje słabe strony. Można z pewnością napisać historię wrażliwości węchowej, etnologię sądów wartościujących na temat zapachów lub socjologię zapachów. Czy jednak można to zrobić bez zwrócenia uwagi, że otoczenie zapachowe odgrywa ważną rolę? Cząsteczki zapachowe pojawiają się, inne znikają wraz ze zmianą sposobu życia: żywność, materiały wykorzystywane do budowy czy ubioru emitują zapachy, a środowisko ma swój udział w ich rozprzestrzenianiu. Próżno by mówić, że percepcja i ocena zapachów są wybitnie subiektywne, gdyż mają związek ze środowiskiem, źródłami zapachów, obiektami, które posiadają na przykład swoją czasowość. Różnorodność percepcji zapachów w zależności od epok, społeczeństw, warstw społecznych nie może być wyjaśniona bez przywołania bardzo różnorodnych środowisk zapachowych, które stanowią źródło i podłoże percepcji.

Trzeba unikać dwu redukcjonizmów: jednego ze szkodą dla przedmiotu, drugiego ze szkodą dla podmiotu. Aby zbadać zapachy w danym społeczeństwie albo w danej epoce, trzeba zarazem sprawdzać główne źródła zapachów, jak też warunki cyrkulacji tychże oraz określić filtry percepcyjne wrażliwości na zapachy, zarówno te, które określają, czy coś pachnie, czy nie, jak też i te, które są podstawą wartościowania.

⁷ A. Berque, *Médiance de milieux en paysage*, Montpellier 1990, s. 163.

Najlepiej ilustruje to rozmyślne wytwarzanie zapachów. Perfumuje się swoje ciało, aby uczynić je bardziej uwodzicielskim, sklep, aby wabić klientów (często zapachem pieczonego chleba czy świeżej ryby), metro, aby zmienić jego wizerunek, świątynię, aby stworzyć „atmosferę”. W biurach podróży rozpyła się zapach kremu do opalania, a w zbyt surowych, pachnących skórą biurach i pralniach, aby pozbyć się zapachu produktów chemicznych, stosuje się odświeżacze powietrza o miłej woni skoszzonej trawy lub grejfruta. Firma Sumitomo Tyres wypuściła na rynek opony o zapachu róży⁸. Z jednej strony mamy więc rzeczywistość obiektywną produktów, które się stosuje, rozsiewa, spala, z drugiej zaś rzeczywistość subiektywną percepcji, którą próbuje się naginać.

Inna trudność metodologiczna wynika ze skali badań. Aby były jak najbardziej dokładne, muszą być przeprowadzane na poziomie jednostki i mikrolokalnym. Praca na małych grupach już stwarza problemy, ponieważ percepcja zapachów jest indywidualna. Przestrzeń, w której przebiegają badania, musi być bardzo wąska, ponieważ cząsteczki pachnące i ich obieg szybko zmieniają się w przestrzeni. Co więcej, wiadomo, że zapachy przede wszystkim grają rolę w sferze intymnej. Nie jest to obszar, w którym geograf czuje się najlepiej. Wydaje się, że trudno przeprowadzić szeroko zakrojone badania ankietowe w celu ustalenia na ich podstawie ogólnych reguł, a nawet wykazania czegokolwiek. Wywiady dobrze ukierunkowane pozwalają bez wątpienia ustalić tendencje w ramach jednorodnych grup i w miejscach ściśle określonych. Trudno powiedzieć, jak należałoby ukierunkować te wywiady i jak sformułować pytania? Trudno też powiedzieć, na ile interpretacja mogłaby nie opierać się na wrażeniu. Czy to, że nozdrza obserwatora stałyby się uprzywilejowanym narzędziem, byłoby naprawdę krępujące?

Można by zaproponować następujące postępowanie:

- a. określenie miejsca i grupy;
- b. wywiady i obserwacje terenowe zmierzające do rozpoznania:
 - dominujących wrażeń zapachowych;
 - ich rozprzestrzeniania się i czasowości;
 - oceny znaczenia percypowanych zapachów;
 - oceny szkodliwości zapachów;
 - zachowań związanych z postrzeganiem i rozprasaniem zapachów;
 - głównych czynników wyjaśniających różnorodność odpowiedzi;
 - ewentualnie sposobów zmiany powyższego zestawienia zapachów w ujęciu subiektywnym;

⁸ M. Carter, *L'agent a une odeur, les pneus parfumés à la rose aussi*, « The Independent », Londre, traduit dans « Courrier International », 258, 12018 octobre 1995.

- c. ankiety i wykazy terenowe zmierzające do:
- ustalenia i charakterystyki źródeł zapachów;
 - ustalenia czynników warunkujących rozpraszanie zapachów w czasie i przestrzeni;
 - ustalenia czynników atmosferycznych lub innych oddziałujących na powonienie;
 - ewentualnie sposobów zmiany powyższego zestawienia zapachów w ujęciu obiektywnym;
- d. raport końcowy:
- zestawienie i opis głównych zapachów;
 - kartografia zapachów w przestrzeni i czasie;
 - zestawienie czynników (obiektywnych i subiektywnych) determinujących percepcję;
 - ewentualnie propozycje modyfikacji ustalonego stanu rzeczy.

Przełożyła Elżbieta Konończuk

Towards the Geography of Scents

Summary

The subject of the article is sensual, especially olfactory perception of the geographical environment. The author, from the perspective of a human geographer, analyzes the cultural function of scents and demonstrates methods of their research.

Elżbieta Konończuk

Uniwersytet w Białymstoku

Geografia zapachów wobec dyskursów humanistyki

Wzrastające zainteresowanie związkiem człowieka z przestrzenią, przedkładające się na przedmiot badań wielu dyscyplin w zakresie współczesnej humanistyki, wiąże się ze zjawiskiem określanym mianem zwrotu topograficznego, którego efektem jest także zwrot ku miejscu rozumianemu jako konkret geograficzny, ku lokalności, a często mikrolokalności. Coraz bardziej doceniane przez geografów, antropologów, socjologów, historyków oraz literaturoznawców są zapisy doświadczenia konkretnego miejsca, a coraz intensywniej rozwijający się nowy regionalizm dużą wagę przywiązuje do świadectw, w których podmiot wyraża swoją bliskość i emocjonalność wobec poznawanego miejsca. Charakterystyczne dla współczesnej humanistyki tendencje do interdyscyplinarnego ujmowania rzeczywistości znajdują swoje szczególnie ciekawe realizacje w dialogu geografii i literatury. Geografia percepcyjna, rozwijająca się w ramach geografii humanistycznej, badająca sposoby zmysłowego doświadczenia przestrzeni przez człowieka, może być pomocna na przykład w interpretacji tekstów literackich wyrażających doświadczenie przestrzeni jako dynamicznego współistnienia wielu bodźców zmysłowych, a wykorzystujących narzędzia poetyki percepcyjnej¹ oraz somato-

¹ Poetykę percepcyjną, jako jedną z poetyk prezentacji miasta w literaturze, opisuje Elżbieta Rybicka w książce *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 33.

poetyki². Możliwości wykorzystania geografii percepcyjnej w szeroko rozumianych badaniach humanistycznych pokazuje praca, której niewątpliwie trzeba przypisać ważną rolę w dyskursie, jakim jest geografia zapachów. *Géographie des odeurs*³ składa się z artykułów dowodzących zainteresowania przedstawicieli wielu dyscyplin przestrzenią zapachową, a więc percypowaną węchowo. Obok tekstów teoretycznych, fundamentalnych dla nowej dyscypliny – definiujących zakresy badań, narzędzia analizy i język opisu zjawisk – monografia zawiera także teksty ukazujące problem z perspektywy różnych dyscyplin.

Książkę otwiera tekst francuskiego geografa André Siegfrieda z 1947 roku, inicjujący dyskurs geografii zapachów. Wyłożone w nim nowatorskie propozycje badań geograficznych stanowiły inspirację dla intensywnie rozwijającej się od 90. lat XX wieku geografii kulturowej. W swoim pionierskim tekście Siegfried pisze:

Wszystkie problemy posiadają aspekt geograficzny. Człowiek o usposobieniu geografa rozważa wszystko ze względu na ten aspekt i do wszystkiego sporządza mapę. W istocie, istnieje niezliczona ilość geografii: geografia idei, partii, religii, chorób, a zwłaszcza kolorów, zapachów, dźwięków.

[...]

Geografia zapachów? W jaki sposób ją uprawiać? Tylko za pośrednictwem świadectw rozproszonych, niezgodnych ze sobą, często zbyt subiektywnych, pozbawionych tego, co jest istotą geografii. Geografia zapachów opiera się na opiniach podróżników, pisarzy, poetów, a rzadziej geografów. Trzeba jednak przyjąć za fakt, że określony zapach jest wspólny pewnym regionom, krajom, cywilizacjom, narodom, być może religiom i epokom (co trudno jest sprecyzować).

[...]

Zapewne odpowiecie mi, czy to nie jest zabawna geografia? Nie, to na serio, a zresztą to, co zabawne często jest najbardziej poważne...⁴.

Archiwalny tekst Siegfrieda *La géographie des odeurs* uznawany jest – co podkreślają redaktorzy omawianej tu monografii – za akt założycielski geografii kulturowej oraz propozycję badań naukowych w tym zakresie.

² Anna Łebkowska definiuje somatopoetykę jako zasady i sposoby uobecniania się cielesności w literaturze i dyskursach kulturowych. Por. A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 103. Niewątpliwie geografia percepcyjna, zainteresowana zmysłowym kontaktem z konkretną przestrzenią, wiąże się też z somatyzacją otaczającej człowieka rzeczywistości.

³ *Géographie des odeurs*, red. Robert Dulau, Jean-Robert Pitte, Paryż 1998, została wydana w ramach serii „Fondements de la géographie culturelle”.

⁴ A. Siegfried, *Un texte fondateur datant de 1947: la géographie des odeurs*, w: *Géographie des odeurs*, s. 20–22. Wszystkie tłumaczenia fragmentów z tego tomu pochodzą od autorki artykułu.

Tekst ten obudowany jest blokiem artykułów teoretycznych, przedstawiających współczesny stan badań w dziedzinie geografii zapachów, jak też odsłaniających obszary, w których te badania mogą być prowadzone. Przykładem jest rozprawa autorstwa grupy psychologów (Benoit Schaal, Catherine Rouby, Luc Markier, Robert Soussignan, Falez Kontar, Richard E. Tremblay) *Variabilité et universaux au sein de l'espace perçu des odeurs: approches inter-culturelles de l'hédonisme olfactif* [Zmienność i uniwersalność percypowanej przestrzeni zapachowej: interkulturowe podejście do hedonizmu węchowego]. Autorzy przedstawiają metody badań sondażowych, pozwalających ustalić – na przykładzie grup reprezentujących różne kraje, różne grupy społeczne i wiekowe – charakter i przemiany w doświadczaniu przestrzeni zapachowych. Przedmiotem badań czynią społeczne reakcje na zapachy rozpoznawane jako źródło przyjemności lub przykrości, a wyniki badań odczytują w perspektywie socjologicznej, biologiczno-psychologicznej oraz antropologicznej. Reakcje na zapachy uznawane za przyjemne bądź przykre analizowane są jako wyraz interakcji społecznych i jako zmieniające się pod wpływem warunków historyczno-kulturowych. Badaniom zostały poddane zapachy zwierzęce, kwiatowe, związane z żywnością oraz wydzielane przez ludzkie ciało, chociaż emisja tych ostatnich jest najczęściej ograniczana przez praktyki higieniczne i kosmetyki. To ukazuje, jak tolerancja na zapachy oraz kompetencje węchowe są modyfikowane kulturowo. Badaczy interesują też wyuczone reakcje na zapachy żywności, szczególnie te obiektywnie przykre, ale odbierane jako przyjemne (ser Munster w Alzacji, nieświeża ryba w Skandynawii).

W bloku tekstów fundamentalnych dla geografii zapachów – oprócz publikowanego w niniejszym numerze tekstu Jeana-François Staszaka *Pistes pour une géographie des odeurs* [W stronę geografii zapachów] – szczególnie interesująca z perspektywy geopoetyki jest rozprawa Paula Clavala *La littérature de voyage et la géographie des odeurs* [Literatura podróżnicza a geografia zapachów]. Autor wychodzi z założenia, że w relacjach z podróży, opisujących doświadczenia nowych, często egzotycznych miejsc, można znaleźć zapis ich węchowej percepcji. Przedmiotem analizy czyni literaturę podróżniczą, ze zdziwieniem stwierdzając, że do XVIII wieku opowieści o odległych miejscach nie obfitują w uwagi na temat percepcji węchowej, co tłumaczy trudnościami w wyrażaniu tego typu doświadczeń. Pojawienie się takich uwag w późniejszych relacjach z podróży badacz wiąże ze wzrostem wrażliwości węchowej, motywując to rozwojem takich dziedzin, jak fizjologia i botanika. Rozwój fizjologii bowiem wiązał się także z usystematyzowaniem wiedzy o typach związków zapachowych i ich recepcji. Natomiast rozwijająca się botanika pomagała podróżnikom w nazywaniu i opisywaniu świata roślinnego, będącego ważnym źródłem zapachu, często rozpoznawanym jako główna

cecha danego krajobrazu czy środowiska. Ciekawy materiał ilustracyjny stanowi praca Bernardina de Saint-Pierre'a – ucznia Jeana-Jacquesa Rousseau, autora *Pawła i Wirginii – Voyage à L'île-de-France* [Podróż do Île-de-France], w której podróżnik dokonując szczegółowych opisów flory zwiedzanego regionu, sporządza zarazem inwentarz charakterystycznych dla tego miejsca zapachów. W XVIII-wiecznej relacji z podróży Saint-Pierre tak oto opisuje rośliny, uzupełniając swój opis o uwagi na temat ich zmysłowej percepcji:

Ananas, najpiękniejszy z owoców ze względu na oczka w jego pancerzu, pióropusz w kolorze purpury i ze względu na zapach fiołków.
Papaja żeńska ma tylko kwiaty; ich kształt i zapach są tak przyjemne jak wiciokrzewu.
Jacq (rodzaj głogu) ma owoce odstrasające. Śmierdzi zepsutym serem⁵.

Innym przykładem analizowanym przez Clavala jest relacja z podróży do Chin, odbytej w połowie XIX wieku przez misjonarza Evariste'a Huca. Autor barwnie, precyzyjnie i z humorem maluje obraz chińskiej rzeczywistości, ale przestrzeń zapachową rozpoznaje tylko w odniesieniu do środowisk społecznych jako czynnik identyfikujący mieszkańców ze względu na region i warunki życia. Jeszcze innym ciekawym przykładem przedstawiania przestrzeni poznawanej w podróży jest praca geografa Jacquesa Weulersse, który w pierwszej połowie XX wieku odbył wyprawę do Afryki. W dziele zatytułowanym *Noirs et blancs* – postrzeganym przez autora artykułu jako mistrzowskie w formie i treści – podróżnik zawsze opisuje miejsce jako ewokujące zapach. Toteż afrykańska przestrzeń ukazana jest na kształt krajobrazów zapachowych, a więc autor przedstawia zapachowe strefy afrykańskiego stepu, sawanny, lasów, karczowisk, bagien.

Siegfried w swoim założycielskim tekście doceniał wagę literackich świadectw w refleksji nad doświadczeniem geograficznym. Claval podkreśla, że zadaniem klasycznego geografa jest przedstawienie przestrzeni uporządkowanej dzięki spojrzeniu z lotu Ikar, spojrzeniu kartografa. W literaturze podróżniczej natomiast poszukuje innych form percepcji przestrzeni, właśnie percepcji węchowej, która ma charakter punktowy, indywidualny i wiąże się z subiektywnym odbiorem aury konkretnego miejsca.

Intrygującą propozycją badań w kontekście geografii zapachów jest *Prolégomènes a une géographie des flatulences* [Wprowadzenie do geografii historycznej „wiatrów”], analiza zjawiska, które można by wpisać w zakres historii życia codziennego. Roger-Henri Guerrand, wychodząc od antycznej maksymy *naturalia non turpia*, zajmuje się biologicznym i społecznym

⁵ P. Claval, *La littérature de voyage et la géographie des odeurs*, w: jw., s. 62–63.

aspektem gazów jelitowych, ukazując historycznie zmieniający się stosunek zarówno do brzydkich zapachów, jak i żenujących sytuacji związanych z naturalnymi funkcjami ludzkiego organizmu.

Inna grupę stanowią teksty tematyzujące przestrzenie zapachowe warunkowane kulturowo, toteż można je uznać za dobrą ilustrację też geografii kulturowej. Robert Dulau w artykule *Exploration du champ du senti à Pondichéry* [Odkrywanie obszaru zapachowego w Pondicherry] analizuje krajobraz zapachowy miast indyjskich, zróżnicowany ze względu na przestrzenie publiczne i prywatne, codzienne i świąteczne. Autora interesuje węchowa percepcja omawianych przestrzeni jako podstawa ich rozumienia, bowiem – jak zauważa – zapach dzielnic, ulic czy domów uzależniony jest od warunków klimatycznych, położenia względem morza, charakteru roślinności, a w końcu poziomu higieny. Przewodnym motywem artykułu jest antropologiczna interpretacja przestrzeni domowych oraz ulicznych ze względu na wszechobecny zapach zwierząt. Podkreśla też rolę zapachów kwiatowych i ziołowych, z jednej strony łagodzących odór zaniedbanych ulic, z drugiej zaś wykorzystywanych w funkcji religijnej. Ważnym punktem indyjskiej przestrzeni zapachowej są też miejsca kremacji ludzkich ciał.

Wszystkie przepływy zapachów szkicują w mieście ruchomą i niewyczerpaną kartografię, z nut zapachów silnych, słabych i ulotnych, jeszcze niezapisanych na żadnej mapie geograficznej. Te zapachy są bez przerwy wzbogacane przez ich wcześniejszą percepcję, zakłócone przez czynniki naturalne i niepoddające się kontroli, jak podmuch wiatru, bryza morska, poziom wilgoci i w końcu wzmacniane w wyniku opóźnień w wywózce śmieci⁶.

Analizę krajobrazu zapachowego – ważnego w przypadku atmosfery indyjskich miast – wpisuje badacz nie tylko w dyskurs geograficzny, ale też antropologiczny, etnograficzny, przyrodniczy, urbanistyczny, pokazując tym samym metody badań charakterystyczne dla geografii humanistycznej.

W artykule *Signaux odorants et espaces de fête en Eurasie* [Sygnały zapachowe a przestrzenie świętowania w Eurazji] Lucienne A. Roubin analizuje funkcję, jaką pełnią zapachy w przestrzeni, w której ludzie świętują. Przedmiotem rozważań czyni święta rodzinne, zabawy miejskie i wiejskie, pogrzeby, wesela, święta religijne. Autorka zwraca uwagę na związek między różnymi formami świętowania a pamięcią kolektywną, utrwalaną właśnie dzięki uroczystościom. Podkreśla udział zapachu w wytwarzaniu śladów pamięciowych, pomocnych w odtwarzaniu doświadczeń z przeszłości.

⁶ R. Dulau, *Exploration du champ du senti à Pondichéry*, w: jw., s. 95.

Niezwykle interesującą propozycję, wpisującą się w badania z zakresu antropologii zmysłów, przedstawia Sylvie Guichard-Anguis w artykule *A „l'écoute” de l'encens : ses usages au Japon* [„Słuchanie” kadzideł: ich zastosowanie w Japonii]. Badaczka proponuje studia nad zapachami kadzideł, zajmującymi ważne miejsce w japońskiej filozofii codzienności, wyrażającej się w praktykach medytacyjnych, do których należy – obok „drogi kwiatów”, „drogi herbaty” – także „droga kadzideł”, prowadząca do rozwoju duchowego i dyscypliny wewnętrznej. Zwyczaj palenia kadzideł, mający swoją wielowiekową tradycję, polega na delektowaniu się zapachem aromatycznego drewna podczas ceremonii „słuchania” kadzidła, której istota polega na celebrowaniu ulotnej chwili symbolizowanej właśnie przez zapach. Istotą ceremonii „słuchania kadzideł” jest bowiem wypełnienie pomieszczenia, w którym ma ona miejsce, tym, co nieuchwytnie. „Słuchanie zapachów” jest przykładem praktyk estetycznych realizowanych na „drodze kadzideł”, ważnych z perspektywy japońskiej filozofii zmysłowego uwrażliwiania. Refleksję antropologiczną wpisuje autorka w kontekst historyczny, przedstawiając dzieje i techniki produkcji kadzideł oraz przemiany w sztuce mieszania składników (korzennych, mineralnych i kwiatowych). Zwraca uwagę na zmieniającą się funkcję kadzideł, stosowanych od VI wieku w rytuałach religijnych, od VIII wieku także używanych dla ochrony bibliotek przed larwami owadów niszczących papier. Współcześnie zapach kadzideł – indywidualizowany dzięki wytwarzaniu przez użytkowników własnych kompozycji zapachowych – służy uzyskiwaniu niepowtarzalnej atmosfery mieszkań, a także wykorzystywany jest jako czynnik zachęcający klientów, na przykład wielkich centrów handlowych. Nasycanie zapachami nowoczesnych, odhumanizowanych przestrzeni miejskich wiąże się – jak dowodzi autorka – z potrzebą powrotu do natury. Rolą kadzideł jest bowiem także ewokowanie atmosfery różnych pór roku oraz wywoływanie w wyobraźni człowieka – dzięki pamięci zapachowej – ulotnych krajobrazów. Sztuka „słuchania” kadzideł porównywana jest zatem do lektury dzieła literackiego.

Niezwykle ciekawy z perspektywy użyteczności geografii zapachów jest blok artykułów poświęconych problemom emisji nieprzyjemnych zapachów przez przemysł oraz wpływom tego zjawiska na charakter krajobrazu, procesy przyrodnicze i przemiany demograficzne. Autorzy przedstawiają metody badań obiektywnej zawartości cząsteczek zapachowych w powietrzu, jak i subiektywnych odczuć mieszkańców obszarów narażonych na niewygodę z racji sąsiedztwa przemysłu. Propozycje metodologiczne, jakie formułują geografowie zajmujący się źródłem zapachów oraz ich cyrkulacją, stosowane są zatem nie tylko w geografii przemysłu, ale także w urbanistycznych analizach przestrzeni.

Jean-Pierre Williot w rozprawie *Une puanteur caractéristique de modernité: gaz à Paris au XIXème siècle* [Charakterystyczny smród nowoczesności: gaz w XIX-wiecznym Paryżu] ukazuje Paryż w dobie jego dynamicznego rozwoju, który zawdzięczał postępowi technicznemu, a więc także zastosowaniu gazu fabrykowanego. Autor najpierw przedstawia problem z perspektywy urbanistycznej, pokazując wpływ gazu na modernizację miasta, na wzrost bezpieczeństwa w oświetlonej przestrzeni, na przemiany zachowań społecznych, pojawienie się nowych zwyczajów miejskich, do których należały na przykład nocne spacery ulicami oświetlonego miasta. Następnie z perspektywy antropologii przestrzeni analizuje konsekwencję tej modernizacji, jaką była nieprzyjemna woń wydzielana podczas spalania gazu. Fakt wprowadzenia gazu wpłynął na przekształcenie się tego aspektu przestrzeni miejskiej, który można nazwać węchowym, gdyż to węch zaczął odgrywać ważną rolę w percepcji przestrzeni i jej atmosfery, a że dystrybucja gazu była ograniczona do pomieszczeń znajdujących się na parterze budynków, cierpki zapach stał się charakterystyczny dla sklepów, teatrów, restauracji oraz ulic. Wagi zjawiska dowodzi żywa obecność problemu nie tylko w komentarzach prasowych, skargach zdeponowanych w paryskim archiwum, ale też w literaturze, która w XIX wieku stanowi doskonałą kronikę miejską i zapis doświadczeń przestrzennych. Rozważania Williota – próbującego zrozumieć odczucia XIX-wiecznych mieszkańców Paryża, skazanych na wszechobecny męczący zapach – można włączyć także w kontekst historii topocentrycznej, która dąży do zrozumienia dziejów konkretnego miejsca dzięki interpretacji przekazów utrwalających doświadczenia z nim związane. Artykuł stanowi też ciekawy materiał do refleksji na temat historii zmysłowej percepcji przestrzeni.

Inną propozycję badań nad przestrzenią węchową daje Vincent Moriniaux w artykule *Les odeurs de levure dans la ville de Maisons-Alfort* [Zapach drożdży w mieście Maisons-Alfort]. Zapach drożdży w Maisons-Alfort, miasteczku położonym nieopodal Paryża, nasycający duże terytorium wokół fabryki, stanowi zmorę mieszkańców i skutkuje spadkiem ceny nieruchomości. Autor przedstawia zarówno metody badania obiektywnego stanu nasycenia powietrza zapachem, jak też subiektywnych odczuć mieszkańców, skazanych na wszechobecną, nieprzyjemną woń. Pokazuje też wzajemną zależność takich subdyscyplin, jak geografia zapachów, geografia przemysłu i geografia społeczna.

W ostatniej części monografii zatytułowanej *Les odeurs de la ville* [Zapachy miasta] zamieszczone są teksty, które pokazują geografii zapachów jako dziedzinę komplementarną wobec geografii miasta i geografii regionu, wskazując na narzędzia badania i opisu miasta jako przestrzeni zapachowej. Lucile

Gresillon w rozprawie *Le Paris qui sent. Les odeurs du quartier de la Huchette* [Paryż, który czuć. Zapachy dzielnicy Huchette] przedmiotem swoich studiów czyni dzielnicę położoną w centrum Paryża. Ta dzielnica o starożytnych i średniowiecznych korzeniach od momentu wyłączenia jej (lata 70. XX wieku) z ruchu kołowego stała się dzielnicą gastronomiczną. Na 3 hektarach mieści się tam 107 restauracji, reprezentujących kuchnie całego świata. Autorka proponuje metodę badania i opisu odczuwanych zapachów. Pierwszy etap nazywa „spacerem węchowym”, który jest podstawą do sporządzenia mapy zapachów na danym terytorium. Zamieszcza także kilka przykładowych map wykonanych w różnych porach roku i różnych porach dnia, proponując wykorzystanie tej metody przez urbanistów. Ci bowiem – analizując środowiska mikrolokalne oraz organizując przestrzeń miejską – powinni planować także strefy przyjemności zapachowej.

W bloku artykułów z zakresu geografii zapachów konkretnych miast zwraca uwagę tekst Sophie Lignon-Darmaillac *L'azahar et l'encens. Géographie des odeurs sevillanes* [Kwiat pomarańczy i kadzidło. Geografia zapachów Sewilli], w którym autorka próbuje dotrzeć do geograficznych i historycznych uwarunkowań zapachowego krajobrazu miasta. Klimat śródziemnomorski i typowa dla niego roślinność, duża wilgotność powietrza oraz wysoka temperatura to czynniki utrwalające zapachowy charakter miejsca. Badaczka sporządza mapę zapachową miasta, nakładając ją na krajobraz historyczno-kulturowy. Odtwarza zatem średniowieczną atmosferę islamskiej Sewilli nasyconej wonią kwiatów i drzew cieszących się szczególnym uznaniem w ówczesnej sztuce ogrodowej, której celem było wywołanie stanu najwyższej rozkoszy. Aby uchwycić atmosferę Złotego Wieku, autorka odtwarza krajobraz zapachowy miasta, w którym dominowały zapachy Nowego Świata, emanowane przez wyładowywane z okrętów egzotyczne przyprawy: pieprz, wanilię, gałkę muszkatołową. Nad miastem unosił się wówczas cierpki zapach kanałów, zapach żywicy i smoły konserwującej okręty. Nabrzeże zaś wypełniała woń mnożących się tawern, z których z kolei rozprzestrzeniał się zapach łososia i smażonych sardynek. Barokowy „oddech” miasta wiąże się z kontrreformacją i praktykami pokutniczymi, a więc także z procesjami pątników, którzy na szlaku pielgrzymkowym pozostawiali woń świec woskowych i kadzideł. W tej symfonii miejskich zapachów ważnym akordem są ogrody, arcydzieła architektury krajobrazu, oferujące odpoczynek pod zapachową pergolą różaną lub wiązowcem usuwającym brzydkie zapachy. Ogrody Sewilli oferują też spacerzy zapachowe alejami pomarańczowymi i jaśminowymi, przechadzki dla zażycia inhalacji mentolowych i eukaliptusowych oraz wędrowki wśród nasennych słodkich zapachów tulipanowca amerykańskiego.

Geografia zapachów wpisuje się w obszar badań zainicjowanych w latach 60. przez Edwarda Halla. Proksemika⁷ jako nauka o przestrzennych zachowaniach człowieka przyjmuje charakter wiedzy rozproszonej, wielodyscyplinarnych rozważań, angażujących takie dyscypliny, jak psychologia, socjologia, geografia, antropologia, antropologia przestrzeni miejskich. Proponowane przez autorów omawianej monografii geograficzne narzędzia analizy przestrzeni (mapy zapachów) mogą znaleźć zastosowanie zarówno w urbanistyce, architekturze, jak też stanowić ciekawy kontekst interpretacyjny tekstów literackich i szeroko rozumianych tekstów kultury.

Problemy poddawane refleksji w ramach dyskursu geografii zapachów są inspirujące także dla badań rozwijających się w wyniku zwrotu przestrzennego, który skierował uwagę na konkretne miejsce geograficzne, a tym samym poddał reinterpretacji kategorie lokalności i mikrolokalności. Propozycje badawcze, zawarte w omawianej monografii, mogą być źródłem inspiracji metodologicznych dla dynamicznie rozwijającego się w obszarze humanistyki nowego regionalizmu, wyrastającego z potrzeby mówienia o jednostkowym, historyczno-egzystencjalnym, doświadczeniu własnego regionu. Takie doświadczenie zbliżenia się do miejsca często budzi refleksję nad jego zmysłowym percypowaniem.

The Geography of Scents and Discourses of Humanities

Summary

The article discusses the monograph *Géographie des odeurs*, which contains treatises on space anthropology, literature, geography of industry, urban planning, thematising the role of scent in shaping and perceiving space. The authors propose application of the instruments of perceptive geography (e.g. scent maps) to analyze various spatial phenomena.

⁷ E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1976.

Mikołaj Madurowicz

Wydział Geografii i Studiów Regionalnych
Uniwersytet Warszawski

Zmysłowo-obyczajowa urbanistyka u powojennych poetów piosenki (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski)

Geografia, kartografia, mapa, plan, region... są pojęciami, które – jako dookreślenia i przydawki znalazły się poza kontekstem nauk o przestrzeni i przestrzenności – znamienne metaforyzują się i synekdochizują, służąc ni-czym tropy interpretacyjne chociażby w antropologii, kulturoznawstwie czy literaturoznawstwie. Na tej transpozycji owocnie zyskać może zarówno ten, kto widzi w mapie próbę odwzorowania przestrzeni realnej, dysponując na podporządkowaniu siatką kartograficzną, podziałką, legendą, jak i ten, kto traktuje mapę jako zapis ludzkiego doświadczenia. I w jednym, i w drugim przypadku perspektywę funduje umowność. W takim duchu rozważyć chciemy dziedzinę urbanistyki. Ta ostatnia, klasycznie rozumiana, jest „nauką o budowie miast i osiedli oraz o problemach dotyczących urządzania i zorganizowania pod względem technicznym, gospodarczym i kulturowym”¹, tak więc poza zakładaną *implicite* systemowością myślenia, niezbędna okazuje się dla urbanisty znajomość fizycznych parametrów miejsca, a w nim ludzkich działań, jak również idei i pojęć je określających. Jeszcze krok – i znaleźlibyśmy się w przestrzeni społecznej kanonicznie definiowanej przez Aleksandra Wallisa. Ale przystańmy, aby spojrzeć nieco inaczej.

Otóż, zmysłowo-obyczajowa urbanistyka byłaby metaforą właśnie spojrzenia na rzeczywistość miejską pod kątem zmysłowości i obyczajowości, tudzież próbą uczuciowo-emocjonalnego zagospodarowania miasta jako do-

¹ J.M. Chmielewski, *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast*, Warszawa 2001, s. 9.

meny interpretacji i doświadczenia, obecności/nieobecności i znaczenia oraz pamięci (nostalgii, tęsknoty). Rolę architekta, urbanisty, planisty i obserwatora podejmie w takiej sytuacji humanista (np. pisarz, poeta, eseista), a jego znajomość fizycznych parametrów miejsca pozostaje na drugim planie wobec świadomości ludzkich działań w danym miejscu, a także pojęć i idei je określających. Podstawową kategorią operacyjną jest zatem miejsce (zamiast przestrzeni, środowiska, regionu), wykładnikiem – jakość (zamiast ilości, częstotliwości), kontekstem zaś użytecznym – metafora (zamiast algorytmu). Wśród aspektów badawczych adekwatnych do takiego rozumienia urbanistyki moglibyśmy włączyć następujące: miasto przywoływane sygnałnie (ze względów treściowych – dla ukonkretnienia dyskursu bądź formalnych – np. rytmicznych), miasto jako *entourage*, kanwa przestrzenna narracji (te dwa aspekty poza marginalnymi wzmiankami na początku pominiemy), obyczajowość miejska, miejska przestrzeń zmysłów, emocji i uczuć, ślady/świadectwa miejskiego autentyzmu, miasto jako metafora, miejskie diagnozy i konstatacje, miejskie przestrzenie wyobraźni, wreszcie – miejskie idiomy.

Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski – wspaniali poeci piosenki, mistrzowie mowy wiązanej, zapadających w pamięć bezbłędnych warsztatowo fraz i celnych point, nęcących szlagwortów i sformułowań od razu wchodzących do języka – w swej twórczości zdradzili się jako zmysłowo-obyczajowi urbaniści, którzy miejską scenką rodzajową, anegdotą urastającą niekiedy do rangi paraboli ludzkiego losu, gorzkim lub dowcipnym spostrzeżeniem bądź trafnym portretem zaludniają i meblują nasz zurbanizowany świat, przyczyniając się do jego wzbogacenia (czemu ochocho przyklasnałby Władimir Toporow, rad z takiego tekstu miasta). Współtwórca Kabaretu Starszych Panów wśród dobrych kilkuset utworów ofiarował nam 45 miejskich perełek, piewczynie warszawskiej Saskiej Kępy na niemal półtora tysiąca piosenek miastu poświęciła 126 niezapomnianych obrazów, natomiast nieustannie wciąż „robiący swoje” między tysiącem tekstów śpiewanych przyjrzał się przestrzeni miasta aż 95 razy. Nie o ilość atoli nam chodzi, lecz o wyrazistość tych szkiców, nierzadko pogłębiających semantycznie rzeczywistość, utrwalających lokalne historie i obyczaje zaułków metropolii, barwiących anonimowe miejsca w eliksirze nazw i imion. „Tu bywała Zosia Czacka”², „tam zajeżdża tramwaj nadziei niewinnej i na

² J. Przybora, *Przeprowadzka*, w: tegoż, *Piosenki prawie wszystkie*, Warszawa 2001 (dalej jako PPW), s. 339; dla innych dzieł Przybory, cytowanych w niniejszym opracowaniu, stosuję następujące skróty: KSP2 – *Kabaret Starszych Panów. Wybór drugi*, Warszawa 1973; MF – *Mieszanka firmowa*, Warszawa 1977; PKŚ – *Piosenki, które śpiewali inni*, Wrocław 1991.

ten tramwaj ktoś czeka”³, „stare, dobre, kochane adresy”⁴ – oto imienna topografia, odruchowa orientacja przestrzenna, dowód osobisty miasta i jego mieszkańców. Nie o liczbę wspomnianych miast idzie gra, bo cóż nam po wiedzy, że Przybora odwiedził frazą poetycką 26 miejscowości, Osiecka – podróżowała słowem do 96, a Młynarski – piosenkowo napomknął o 59. Niewykluczone, że ważniejszą informacją jest to, iż najczęściej lokalizowali swoją wyobraźnię artystyczną nade wszystko w Warszawie, potem zaś w Paryżu i Krakowie, dla Kutna, Wołomina, Łomży i Nakła rezerwując osobne miejsce.

Niemniej jednak nie przybliżyła nas taka pobieżna statystyka do istoty niniejszych rozważań. Toteż nie wsłuchując się na razie w utwory, w których miasto przywołano sygmalnie, ani w takie, gdzie miasto stanowi li tylko kanwę przestrzenną narracji, skoncentrujemy się na miejskiej twórczości trojga poetów piosenki zabierającej nas na siedem kluczowych spacerów, a mianowicie: 1) śladem miejskiej obyczajowości, 2) śladem miejskich zmysłów, uczuć i emocji, 3) śladem autentyzmu, 4) w poszukiwaniu miasta jako metafory, 5) tropem miejskich diagnoz i konstatacji, 6) w stronę przestrzeni wyobraźni oraz 7) szlakiem miejskich idiomów. Wyekwipowani badawczo w dodatkowe klucze interpretacyjne ruszajmy do krainy miejskich pragnień i potrzeb.

Zanim podejmiemy peregrynacje wypada wspomnieć o dwóch kwestiach. Po pierwsze o tym, że asumpt intelektualny do aranżacji spodziewanej miejskiej przestrzeni znaczącej dał m.in. Yi-Fu Tuan⁵ wykładnią miej-

³ A. Osiecka, *Tramwajowi ludzie*, w: tejsze, *Sentymenty*, Toruń 1996 (dalej jako S), s. 87; dla innych dzieł Osieckiej, cytowanych w niniejszym opracowaniu, stosuję następujące skróty: NW – *Najpiękniejsze wiersze i piosenki*, Warszawa 2010; WŚ – *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 1, Warszawa–Kraków 2004; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 2: *STS i nie tylko*, Warszawa–Kraków 2005; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 3: *Apetyt na życie*, Warszawa–Kraków 2005; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 4: *Strofki o miłości*, Warszawa–Kraków 2006; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 6: *Rock and roll*, Warszawa–Kraków 2006; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 8: *Małgośka*, Warszawa–Kraków 2007; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 9: *Zielono mi*, Warszawa–Kraków 2008; *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 10: *Dawne zabawne*, Warszawa–Kraków 2009 (wszystkie tomy śpiewnika w opracowaniu A. Passent i J. Borkowskiego); L – *Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory listy na wyczerpanym papierze*, oprac. M. Umer, Warszawa 2010.

⁴ W. Młynarski, *Nie ma gdzie pójść*, w: tegoż, *Róbmy swoje*, Warszawa 1985 (dalej jako RS), s. 82; dla innych dzieł Młynarskiego, cytowanych w niniejszym opracowaniu, stosuję następujące skróty: JWZ – *Jeszcze w zielone gramy*, Wrocław 1988; PM – *Polska miłość*, Warszawa 1992; WCB – *W co się bawić?*, Kraków 1993; MPIP – *Miłe Panie i Panowie bardzo mili*, Warszawa 1995; RoS – *Robię swoje*, Warszawa 1999; MUD – *Moje ulubione drzewo, czyli Młynarski obowiązkowo*, Kraków 2007.

⁵ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

sca (jako obrazu ludzkich uczuć i odbicia jakości ludzkich zmysłów), wzór konstruowania i lektury tekstu miasta podpowiedział Władimir Toporow⁶, który to tekst możemy odczytywać i wymazywać, jak proponuje Ewa Rewers⁷ w ramach ontologii śladów i pustek (obecności/nieobecności), bądź też interpretować (podług właściwości emotywnych, alegorycznych, symbolicznych), co z kolei sugeruje Henryk Markiewicz⁸. Zaiste, janusowe oblicze miasta jako punktu na mapie/planie (w ujęciu uniwersalistyczno-objektywistycznym) oraz jako fragmentu ludzkiego doświadczenia (w ujęciu sytuacyjno-subiektywnym⁹) staje się zbawiennym uwarunkowaniem wszelkich dociekań utrzymanych w nurcie badań z zakresu chociażby geobiografii, geopoetyki czy geografii humanistycznej. Po drugie zaś, należy nadmienić o dotychczasowych bezcennych studiach poświęconych artystycznemu, naukowemu i popularnemu dorobkowi poetycko-piosenkowemu Wielkich Tekściarzy¹⁰. Nawiasem mówiąc, a przywołajmy tutaj opinię Młynarskiego, na nobilitujące w dziedzinie twórczości scenicznej, w świecie słowa śpiewanego miano „tekściarza” długo się pracuje i trzeba na nie zasłużyć. Zmysłowo-obyczajowy urbanista nie przymierza bynajmniej maski inżyniera ludzkich dusz czy sumień; to opowiadacz przestrzeni nieobojętnej.

Spacer 1. Śladem miejskiej obyczajowości

Konturowy plan miejskiego *savoir-vivre'u*, ową treściwą narrację spajalną ukonstytuują z jednej strony ludzie, z drugiej – miejsca, następnie relacje ich wzajemne w pewnych okolicznościach. Kim są wobec tego protagoniści? Kogo możemy spotkać, z kim się zaprzyjaźnić, a kogo lepiej unikać? Od kogo i czego możemy się nauczyć? Jakie miejsca omijać, a gdzie bezszelstnie (bo tak bezpieczniej, a niewykluczone, że po prostu bardziej elegancko) podjąć wysiłek dopasowania się do lokalnego kontekstu?

Wystarczy rzut oka Starszego Pana na „złą dzielnicę szumiącą niepokojem”, dokąd co nocy zmierza pod okno ukochanej „przybłąda z dzielnic sy-

⁶ W. Toporow, *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000.

⁷ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

⁸ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.

⁹ Por. E. Rewers, *Post-polis*, s. 167.

¹⁰ Zob. m.in. P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski, Jonasz Kofta*, Poznań 2012; R. Dziewoński, *Kabaretu Starszych Panów wespół w zespół*, Warszawa 2002; R. Dziewoński, M. i G. Wasowscy, *Ostatni naiwni. Leksykon Kabaretu Starszych Panów*, Warszawa 2005; I. Kiec, *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań 2001; D. Michalski, *Dookoła Wojtek. Opowieść o Wojciechu Młynarskim*, Warszawa 2008.

tych *bourgeois*”, kędy „krążą oprychy”, „pijacy klną”, a „gościa pod pachę prowadzi dziwka”. Sznytu wielkomięskiej grozy dopełnia, a jakże, pointa: „pod twoim oknem nożem dostanę i wcale serca nie będę krył”¹¹. Jeremi Przybora uszlachetnia pejzaż ciemnej strony miasta lekko uniewinniającą przenośnią: „o ty, Koryncie sławny! W tobie rodzinnym mieście wabią twe kurtyzany jak twe rodzynki w cieście”, aliści również zatroskanym ostrzeżeniem, że nawet tam, gdzie „z radia płynął walczyk”¹² Vincente Osculati, bałamutny Portugalczyk „wykorzystuje ze szczętem”. W ramach obserwacji porównawczych między kulturami konstatujemy ze zgorszeniem i współczuciem, że – inaczej niż przyzwoity tubylec – „nie uiścił”, „nie dofinansował”. Idąc w takim razie „cienistą stroną ulicy”, gwoli uniknięcia rozczarowań bądź namacalnej bezceremonialności, wypatrujemy „rojnych kawiarni”, miejsc, gdzie „tłumek się garnie” (np. wokół niemych kin). Zresztą motyw „tłoczku przed kinem” antypodalnie ewokuje od razu „uśpione uliczki”, odludne zieleńce („w tym parku-śmy sami”¹³), podobnie jak archetypicznie kontrastują sfera *profanum* („na rynku zawsze ludniej, gdy targ przy starej studni”) i *sacrum*, potraktowana z lekkim przymrużeniem dobrotliwego oka („u wrót plebanii drzemie dziad”) ¹⁴. Zasadą regulującą życie i rytm miasta u Przybory jest bowiem uśmiechnięta życzliwość. Chociaż w średnich miastach „mężczyzna czy niewiasta nie zwykli są sąsiadów swych przerastać”, to przecie stać ich na przezorną egzaltację („z jedną myślą przebiegasz ulice: gdyby wdówkę tak ciepłą napotkać”), odrobinę szaleństwa („szło się ślizgać na Dynasy”), może nieco utopijną wyrozumiałość („i darzą uśmiechem się wzajem, i wszyscy do czysta wymyć”), tudzież obywatelską współodpowiedzialność („deptanie trawników to hańba trzewików”) ¹⁵. Obyczajowość intymniejsza wiję gniazda w kawiarence, dajmy na to „Sułtan”, jeśli bardziej śmiała, albo – jeśli płochliwa – w izdebkach („twego domu próg na Hożej”) lub facjatkach, ale donośnie – jeśli z kolei sytuacja się dynamizuje (np. na Złotej „że aż huczy pianino – na cztery ręce co dzień gram z Moniką mą”) ¹⁶. Aż szczerzy żal wzbiera, iż ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym nie dyktował Jeremi Przybora.

¹¹ J. Przybora, *Pod twoim oknem co nocy stoję*, PPW, s. 80–81.

¹² Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Koryntu my cór chór*, PKŚ, s. 197; tegoż, *Portugalczyk Osculati*, ME, s. 269.

¹³ J. Przybora, *Zimowy duet*, PPW, s. 34.

¹⁴ J. Przybora, *Stacyjka Zdrój*, KSP2, s. 141.

¹⁵ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Średnie miasta*, PPW, s. 413; tegoż, *Ciepła wdówka na zimę*, PPW, 234; tegoż, *Dziadek Paździerzak*, PPW, s. 425; tegoż, *Już czas na sen*, PPW, s. 282; tegoż, *Nie deptać trawników!*, KSP2, s. 80.

¹⁶ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *To było tak*, PPW, s. 119; tegoż, *Pani Monika*, PPW, s. 102.

Wielki almanach rozedrganej obyczajowości wyczarowała miastu, utrwalając jego ludzkie tęsknoty i przyzwyczajenia, Agnieszka Osiecka. I znowu (za jej podpowiedzią) skierujemy najpierw kroki w podejrzone miejskie ostępy, ot choćby zajrzyjmy na warszawską Chmielną: tam budka z piwem w bramie, burdel, naprawa wiecznych piór, a „obok gnojówki stał cadillac”; „nurt ludzi śpieszących, napisy krzyczące i nieba gdzieś skrawek, i w domyśle – słońce” prowadzą już to na Wolę do dansingu „Dziesięć mandolin”, już to ustawiają w kolejce po „Express”, już to ekspediują na Czerniakowską róg Gagarina do knajpy „Sielanka” – gdzie Czarna Mańka, „i jeszcze Gienek, i Gienka kumpel”, gdzie „zakład otwiera fryzjer Ignacy”... A „niech no przyjdą chłopcy z Mokej” – „takich spotkać na ulicy to jest pech”¹⁷. Miejskie typy charakterystyczne to nie tylko odrysowane ze swadą sylwetki piekarza, krawca, stróża, kominiarza, dozorczyńni, kwiaciarki, ulicznych muzykantów, to także przysłowiowi „chłopaki z Czerniakowskiej, gołębie z Marszałkowskiej” (niezbywalne elementy krajobrazu) czy „każda pyskata, każda warszawska i nogi aż do ziemi ma”, lecz może w głównej mierze ucieleśnione autoidentyfikacje, osobowe znaki rozpoznawcze, pojemne oryginały rodzajowe, typu: banda Rudej Barbary („czy sąd nad Wisłą kiedyś błądził?”)¹⁸, donkiszot wychodzący na spacer (wśród domków koślawych, praskich ruder), grupki okularników, tramwajowi ludzie, „ci z Kalwarii, ci z Londynu”, ci z manierami „spod Szamotuł” czy „spod Kutna”, przesiadujący „przy małym szkieleku w niedużym piekiełku”¹⁹, wracający bladzi, bo byli „na koniakach”²⁰... Oni wszyscy uwiarygodniają przestrzeń miasta, umacniając obyczajowo, behawioralnie definiując – nie marketingowy, lecz prawdziwy – wizerunek, etykietą towarzyską ujędrniając tekst miasta, nawet jeżeli ten blaknie i wdzięcznie oddaje się w pacht melancholii... jak „warszawka z dawnych lat”, jak „lwowskie tango” i „paryski walczyk” (ckliwe to klisze, przyznajmy, a i coraz mniej czytelne), jak podróże tramwajem kochanków z ulicy Kamiennej, co „pierścionków, kwiatów nie dają”²¹. Życie obyczajowe u Osieckiej

¹⁷ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Ballada o Chmielnej*, WŚ, t. 2, s. 19; teźże, *Zmęczyło mnie miasto*, NW, s. 600; teźże, *Zabawa w „Sielance”*, WŚ, t. 2, s. 237; teźże, *Księżyc frajer*, WŚ, t. 10, s. 102; teźże, *Sing, Sing*, NW, s. 320.

¹⁸ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Nikomiu nie żal pięknych kobiet*, NW, s. 520; teźże, *Panie Kwiatkowski, panie Kowalski*, WŚ, t. 9, s. 59; teźże, *To wszystko z nudów*, WŚ, t. 10, s. 210.

¹⁹ A. Osiecka, *Siedzę w Mławie*, WŚ, t. 4, s. 125.

²⁰ A. Osiecka, *Zamiast wódkę pić (Skąd ty wracasz taki blade)*, WŚ, t. 1, s. 171.

²¹ A. Osiecka, *Kochankowie z ulicy Kamiennej*, NW, s. 19. Wiele wątpliwości narosło wokół tego adresu; zainteresowani tym wątkiem powinni zajrzeć do *Wielkiego Śpiewnika Agnieszki Osieckiej*, aby upewnić się, czy interpretacyjna kontrowersja lokalizacyjna łódzko-warszawska pozostaje jedyną...

odchodzi nieśpiesznie, jakkolwiek nieodwracalnie do lamusa, niekiedy niemalże z wersu na wers, ze strofki na strofkę. Przemija ta miejska przestrzeń znacząca, a jej uwierzytelniający paszport traci ważność: kto współcześnie chadza na dansingi, pisuje piórem wiecznym, sprzedaje na tandecie?...

Ocalić miejską przasną (paradoksalnie) *belle époque* od zapomnienia próbuje niestrudzenie Wojciech Młynarski, nie wyłącznie w swych śpiewanych felietonach. Skoro od trzewi nieczystych podążanie nasze inicjowaliśmy uprzednio, także i teraz zanurzymy się w szemraną duszę miejską. Okazuje się, że to, co przeczuwali i oswajali Przybora i Osiecka, niczym papierek lakmusowy poniekąd traktuje Młynarski, zauważając trzeźwo: „społeczność mamy, jaką mamy, ale na szczęście jest margines”²². Oto paradoksalna ostoja przed demoralizacją powszechną, zniżeniem, uniwersalizacją oraz swoista szkoła życia, aż korci dopowiedzieć – enklawa przyzwoitości i uczciwości. „Alkoholicy z mojej dzielnicy siedzą na murku jak ptaszki, slangiem najczystszym mówią mi: Mistrzu, zbrakło nam trochi do flaszki...”. Jak to określił sam autor w komentarzu do piosenki: „Okolice teatru Ate-neum, ulica Dobra, twarze czysto filozoficzne. Działa tam rodzaj klubu dyskusyjnego”²³. Ot, refleksja zamiast agresji, przez egzystencję do metafizyki. Niby szary, brudny, nieogolony świat, a etyka i estetyka – aż podziw bierze (ma się rozumieć – epistemologiczny). W sepiową poświatę wchodzi u Młynarskiego „już-za-chwilę-nieobecne” zarówno przedwojenne rytuały i konfiguracje personalne („wuj konkubinę miał w Brwinowie”), bolesne rany krajobrazowe i nie tylko takie („tych miasteczek nie ma już, pokrył niepamięci kurz te uliczki, lisie czapy, kupców rój, płotek z kozą żywicielką, krawca Szmula z brodą wielką, co jak nikt umiał szyć ślubny strój”), jak i powojenne radości, olśnienia i ambicje („Bal Spółdzielców lub działaczy raut”, „na sypkość uczuć i brak przyjaciela – niedziela na Głównym, na Głównym niedziela”)²⁴. Wędrujemy dzisiaj zwłaszcza po mieście nostalgii i tęsknoty („nie ma gdzie pójść”, ponieważ „stare, dobre, kochane adresy” – „stare Hybrydy”, kabarety „Szpak, „Owca”, „Dudek” – wyretuszowano z planu; a teraz... „są Bristole, są Marriotty, lecz do żartów mniej ochoty i nie bardzo jest gdzie pójść, bo nie ma Dudka”), wałęśmy się po mieście pretensji, bylejakości i wyrzutu („strasznie trudno w Śródmieściu spotkać inteligenta”, „ta Warszawa, fakt widoczny, nabzdyczona jest i tłoczna, lecz prawdziwych

²² W. Młynarski, *Ludzie marginesu*, RoS, s. 60.

²³ W. Młynarski, *Alkoholicy z mojej dzielnicy*, MUD, s. 221.

²⁴ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Truskawki w Milanówku*, MUD, s. 155; tegoż, *Tak jak malował pan Chagall*, MUD, s. 156; tegoż, *Światowe życie*, MUD, s. 50; tegoż, *Niedziela na Głównym*, MUD, s. 55.

warszawiaków to w niej nie ma”)²⁵. Żalem (m.in. do obecnych obsługujących w sklepach o brak zaangażowania i kultury osobistej – mimochodem wydobywając z przeszłości wzorzec postawy subiektów od Wokulskiego) i gniewem (m.in. wobec decydentów, którzy zamierzają rozwiązać teatry „Rozmaitości”, „Syrena”, „Na Woli”, „Rampa”, „Nowy”) Wojciech Młynarski jak gdyby, fotograficznie rzecz ujmując, w negatywie, w brakujących imponderabiliach i ponderabiliach – poprzez konceptualną wyrzutnię – upatruje esencji miasta, jego tożsamości. Rzadkie wzruszenie rezerwuje dla miejsc specjalnych („naszych matek maleńkie mieszkanka”), natomiast miękkie zainteresowanie dla podstawowych relacji międzyludzkich („ściany między ludźmi, ściany coraz cieńsze”). Zapewne zwrot „rano po bułki w sklepie stać” wydaje się jeśli nie abstrakcją, to prehistorią²⁶.

Summa summarum, nicuje przestrzeń miejską trójka poetów piosenki, dokumentując – jak widać – obyczajowy puls przedwczorajszego miasta.

Spacer 2. Śladem miejskich zmysłów, uczuć i emocji

O ile febliki i newralgie obyczajowe ukazały się jako paradygmatyczna tkanka urbanistycznej narracji, o tyle syntagmatyczną pieczęcią wydają się próby oswojenia i zmiękczenia przestrzeni miasta, dostrzeżenia nieneutralnej opowieści lokalnej, ponieważ wypełnionej jakże potrzebną zmysłowością, ważkimi uczuciami tudzież konkretnymi emocjami. I znowu, jak w przypadku substratu obyczajowego, dzięki nasycenemu jakościowo miejskiemu uniwersum doświadczamy czegoś więcej aniżeli fizycznej kanwy służącej statystycznym i przewidywalnym działaniom, wchodzimy bowiem w Ingar-denowski specyficznie ludzki świat.

Wikłamy się przecie w uczuciową amplitudę, której skrajne wychylenia sygnowane są – jak u Jeremiego Przybory – rozczarowaniem („tak bezlitośnie tym zdaniem mnie zranił, że nagle serce uwięzło mi w krtani”), udręczoną miłością („pod twoim oknem nożem dostanę i wcale serca nie będę krył. A potem potknie się o mnie ranek i facet, który u ciebie był”), ukochaną lokalizacją („u niej na Złotej”, „twego domu próg na Hożej. Umówiony stuk do wiadomych drzwi, szelest bosych stóp, szum wezbranej krwi”) czy miejską apologią stanu oczarowania („czas pachnieć lipowym alejom [...]

²⁵ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Nie ma gdzie pójść*, RS, s. 81–82; tegoż, *Dudek*, MPIP, s. 82; tegoż, *Powrót do Śródmieścia*, MUD, s. 167; tegoż, *Od dziś w „Expressie”*, MPIP, s. 87.

²⁶ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Naszych matek maleńkie mieszkanka*, MUD, s. 168; tegoż, *Ściany między ludźmi*, PM, s. 19; tegoż, *Polska miłość*, RS, s. 11.

tramwaje i kina niepełne [...] na plażach jest szczęście zupełne”)²⁷. Natomiast uczuciowe wahadło Foucaulta, uruchomione wyobraźnią poetycką Agnieszki Osieckiej, osiąga swe kulminacje zrazu również w rozgoryczeniu („już zapisani byliśmy w urzędzie, białe koszule na sznurze schły”), aby następnie otrzeć się o tęsknotę („senne wozy jadą z targu, czerwienieje nieba skłon, a ja wciąż z tą samą skargą, co mnie gna do twoich stron”, „lecz wyjechałeś z Portofino... na drodze został żółty kurz”, „na pamięć znam miasta rytm i świt kamienny [...] najbardziej tu nie ma cię, kiedy wstaje dzień”, „tęsknię do ciebie z Kępy”)²⁸. Afektywny miejski dykjonarz rozpisuje także Wojciech Młynarski, nie tylko umieszczając miłosny idiom w tytułach piosenek (np. *Polska miłość*, *Nie mam jasności w temacie Marioli*)²⁹, lecz szkicując uczuciowe niuanse *in concreto*. Mamy tedy rysującą się codzienność („pod płotem spać, na wiarę żyć, na dworcu piwo z tobą pić – polska miłość”) oraz zaklinaną baśniowo niecodzienność („Jak ona mówi: «Wiej ze mną do Tłuszcza!», to serio mówi czy podpuszcza? Jak mówi: «Porwij mnie choć do Kobyłki!», poważnie mówi czy dla zmyłki?”), nostalgicznie uprzeszczennianą („truskawki w Milanówku, tamten ganeczek w dzikim winie [...] i ten przechodzień – spacerowicz [...] wuj konkubinę miał w Brwinowie”) i zaadresowaną melancholię („Jurata '34 [...] na molo żarty i konkury, wędrówki do Jastrzębiej Góry i ta z Jastarni wieść jak grom, że otworzył się Zdrojowy Dom [...] czemuż zły los by miał się karmić młodością mknącą po Jastarni”)³⁰.

Miasto u Przybory, Osieckiej i Młynarskiego nie tylko bywa wplecione w historię, intrygę czy anegdotę, pogłębione semantycznie imieniem, reflekssem przeszłości bądź emocją (np. nadzieją – „idę cienistą stroną ulicy, a ty słoneczną” – jak u Przybory, zmęczeniem – „zmęczyło mnie miasto żelazne, kamienne [...] i domy olbrzymy kłękają, i śpią jak wielbłądy znużone wędrówką, i domy też sny swoje mają” – jak u Osieckiej, zachwytem – „światowe życie [...] sweter z CDT-u, metka z PKO [...] i jak z Broadwayu pro-

²⁷ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Portugalczyk Osculati*, MF, s. 269; tegoż, *Pod twoim oknem co nocy stoję*, PPW, s. 81; tegoż, *Pani Monika*, PPW, s. 102; tegoż, *To było tak*, PPW, s. 119; tegoż, *Pieśń o lecie*, PPW, s. 71.

²⁸ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Małgośka*, NW, s. 95; tejże, *Pożegnanie z Moskwą*, NW, s. 312; tejże, *Miłość w Portofino*, NW, s. 485; tejże, *Ulice wielkich miast*, NW, s. 572–573; tejże, *List z 18.05.1964. (do J. Przybory)*, L, s. 41.

²⁹ Zob. W. Młynarski, *Polska miłość*, RS, s. 11; tegoż, *Nie mam jasności w temacie Marioli*, MUD, s. 84.

³⁰ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Polska miłość*, RS, s. 12; tegoż, *Nie mam jasności w temacie Marioli*, MUD, s. 84; tegoż, *Truskawki w Milanówku*, MUD, s. 155; tegoż, *Jurata '34 – '38*, MUD, s. 187.

gram – *Warsaw by Night!*” – jak u Młynarskiego)³¹, lecz nade wszystko tchnie zmysłowością, niezależnie od statusu osadniczego, gdyż tutaj równe prawa mają i stolice, i partykularze. Przestrzeń miasta jawi się „otchłanią zmysłów”, jak wyrozumiale napomina Młynarski pewnego „Wertera z Sochaczewa”... Zurbanizowana rzeczywistość wraz z poetyckim indygenatem rozbrzmiewa (Przybora: „tam, gdy z radia płynął walczyk [...] za tobą szedł tylko szept słów jak liści: «nie uścić»”, „przycichły ulice bez dzieci”, „dokoła szumi swym niepokojem twoja dzielnica [...] więc ty nie słyszysz canzony cichej”, „aż huczy pianino”, „rojne kawiarnie”³²; Osiecka: „cóż, że brzęknął ktoś gitarą”, „klaksonów gra [...] ciszę tych godzin złych”, „napisy krzyczące [...] i turkot, zgiełk rozmów [...] kamienne milczenie zawisło nad miastem”³³; Młynarski: „szum i gwar [...] gwiazd estrady śpiewa chór”, „w ustach jej słowo «Kobyłka» to otchłań zmysłów, a nie zmyłka!”, „te interludia na pianinie [...] ale pamiętam furtki skrzyż [...] przez chwilę człek nie podejrzewał, że to nie Lorelei w mgłę śpiewa, lecz gwizdże EKD”, „oczka nieduże i w gębie żużel, łykną i bluzną: «Niedobre!»”³⁴), frapuje wonią (Przybora: „czas pachnieć lipowym alejom!”, „pachnie bez – tyle jest do wążania, że ten zapach nas z domów wygania”; Osiecka: „pachniała Saska Kępa szalonym, zielonym bzem [...] już palą chwasty w sadach i pachnie zielony dym”, „a wtem chryzantemy białyocytrynowe i wiejskie dzieciaki, zapach pól i brwi płowe”; Młynarski: „w krąg przemysławki europejski zapach czujesz”³⁵), folguje kubkom smakowym (Młynarski: „porcję leniwych zjadam – *à la fourchette* – i syty, i szczęśliwy czuję się wnet”, „lecz oprócz znaczeń jest słów smak”, „pomnę, jak strasznie smakowały mi: truskawki w Milanówku, cukier jak śnieg Kilimandżaro”, „na wargach słony wiatru smak”³⁶), epatuje dotykiem

³¹ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Idę cienistą stroną ulicy*, PPW, s. 460; A. Osiecka, *Zmęczyło mnie miasto*, NW, s. 600; W. Młynarski, *Światowe życie*, MUD, s. 50.

³² Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Portugalczyk Osculati*, MF, s. 269; tegoż, *Pieśń o lecie*, PPW, s. 71; tegoż, *Pod twoim oknem co nocy stoję*, PPW, s. 80; tegoż, *Pani Monika*, PPW, s. 102; tegoż, *Idę cienistą stroną ulicy*, PPW, s. 461.

³³ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Pożegnanie z Moskwą*, NW, s. 312; tejże, *Ulice wielkich miast*, NW, s. 572–573; tejże, *Zmęczyło mnie miasto*, NW, s. 600.

³⁴ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Światowe życie*, MUD, s. 50; tegoż, *Nie mam jasności w temacie Marioli*, MUD, s. 84; tegoż, *Truskawki w Milanówku*, MUD, s. 155; tegoż, *Alkoholicy z mojej dzielnicy*, MUD, s. 221.

³⁵ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Pieśń o lecie*, PPW, s. 71; tegoż, *Dzionek zgasł*, PPW, s. 177; A. Osiecka, *Małgośka*, NW, s. 95–96; tejże, *Zmęczyło mnie miasto*, NW, s. 600; W. Młynarski, *Światowe życie*, MUD, s. 50.

³⁶ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Światowe życie*, MUD, s. 50; tegoż, *Nie mam jasności w temacie Marioli*, MUD, s. 84; tegoż, *Truskawki w Milanówku*, MUD, s. 155; tegoż, *Jurata '34 – '38*, MUD, s. 187.

(np. „dziewczęcych ust kielichy w parkach” – u Przybory, „na słynnej, mokrej, męskiej trasie Sopot – Puck”, „jak ona mówi: «Wiej ze mną do Tłuszcz!», to wiej – złap mocno i nie puszczaj” – u Młynarskiego³⁷), wreszcie zaspokajają apetyt wizualny (Przybora: „a w twoim oknie – na tle firanki – widzę twój profil i mój zły los”, „barwne po twojej stronie wystawy [...] lepiej z cieniejszej strony ulicy widać słoneczną”; Osiecka: „widziałam biały ślub, idą święta”, „Sekwana oczy ma piwne”; Młynarski: „Jurata '34 – wdzięk czarno-białych zdjęć”, „droga wyszła całkiem prosta, tylko wyboista trochę”³⁸) lub potrzebę łąknienia (u Przybory: „wciąż piwa krtań wzywa mężczyzny”, u Młynarskiego: „a oni głucho i wargą suchą mówią: «Zabrakło na całą!»”³⁹). Synestezyjność stanowi bodaj oczywistą rację bytu miasta u całej trójki poetów piosenki, a poniekąd też i klucz do wejścia w tę przestrzeń. Najwidoczniej atoli dają znać o sobie jeszcze inne zmysły, nobilitujące urbanistykę miejscowości imaginacyjnie, albowiem wpisujące realne miasta i miasteczka w kod porozumiewawczy, w domenę wtajemniczenia, a mianowicie zmysły: zdrowego rozsądku, obserwacji, smaku, inteligencji, skrótu, humoru, nadto umowności i „wytwornego żartu od niechcenia”.

Spacer śladem miejskiej uczuciowości, emocjonalności i zmysłowości uświadamia nam – dzięki niezrównanym *causerom*-narratorom – jednostkowość, wyjątkowość, oryginalność oraz indywidualność miejskiego pejzażu, obdarzonego czułym spojrzeniem człowieka myślącego.

Spacer 3. Śladem autentyzmu

Wzmiankowana przed momentem oryginalność nie tylko jest pochodną szczególnej perspektywy widzenia bądź nieobojętnego stosunku zamieszkiwanego i zamieszkującego, ewokującego czyjeś doświadczenie w danym miejscu, ale także prawdziwym depozytem pamięci i autentyzmu. Twórczość naszych poetów piosenki, zwłaszcza jej urbanistyczna odsłona, każe niekiedy zajrzeć pod kurdyban współczesnej fasady miasta, poddać egzegezie i refleksji historyczny palimpsest. Jeremi Przybora troskliwie odwiedza facjatki na

³⁷ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Dzionek zgasł*, PPW, s. 176; W. Młynarski, *Maraton Sopot – Puck*, RS, s. 97; tegoż, *Nie mam jasności w temacie Marioli*, MUD, s. 84.

³⁸ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Pod twoim oknem co nocy stoję*, PPW, s. 80; tegoż, *Idę cieniejszą stroną ulicy*, PPW, s. 461; A. Osiecka, *Małgośka*, NW, s. 96; tejeż, *Cudowna chwilka*, WŚ, t. 1, s. 19; W. Młynarski, *Jurata '34 – '38*, MUD, s. 187; tegoż, *Przyjdzie walec i wyrówna*, MUD, s. 29.

³⁹ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Pieśń o lecie*, PPW, s. 71; W. Młynarski, *Alkoholicy z mojej dzielnicy*, MUD, s. 221.

warszawskiej Starówce (*Jak niegdyś, znów dzisiaj...*)⁴⁰. Agnieszka Osiecka wtóruje krokom warszawskich dziewczyn, które wróciły do miasta, na Nowy Świat, Krakowskie Przedmieście, Rynek, Freta, do fryzjera, kina, Harendy czy Fukiera, po tym, „gdy na niebie zabrakło gwiazd [...] gdy nie było Warszawy wśród miast”, sporządzając finezyjny bilans obecności – nieobecności, czasem kładąc na jednej szali żal kobiecy („nikomu nie żal pięknych kobiet”), na drugiej zaś – żal miejski („tak wam żal gazowych latarenek [...] stateczków pływających do Młocin po Wiśle we mgle [...] niemodnych cukierenek [...] ulicznych muzykantów, co Chmielną się snują co dzień [...] chłopaków z Czerniakowskiej, gołębi z Marszałkowskiej”), dumając nad dynamiką przemian („Chmielnej ma nie być już” – cóż więc począć z jakże obeznanym adresem „w podwórku – trzecie piętro, dzwonić?”), uwieczniając rudery i koślawe domki (których lada chwila zabraknie), dawną knajpę „Sielanka” i jej szemraną klientelę, przywołując w pamięci „miasteczko wyrzeźbione z ratuszem oraz rzeczką [...] choć miasto gospodarczo się nie liczy, też pamiętam je dokładniej od Poznania”, poszukując „czerwonych maków na Entej ulicy”⁴¹. Wojciech Młynarski daje semiotyczny prymat truskawkom z Milanówka (a nie kalarepie z Wołomina, „która stanowi czasu znak”), bywalcom praskich i bródnowskich lokali – Heniowi Szramce i tak zwanemu Krzywemu Lesiowi, tudzież jegomościowi spod zakopiańskiego kina „Giewont” – czyli Zdzisiowi („i wszystko było jak przed laty – zgarbiony kark i dłoni ruch, beret naleśnik, szalik w kratę, to samo oko, ten sam chuch”) i pewnemu zaginionemu („dziecko, blondyn, Jan Bobola, zamieszkały – bliska Wola, Sienna dziewięć i po schodkach w lewo z bramy”), wcielając się równocześnie w rolę odpowiedzialnego i empatycznego przewodnika-kronikarza narodowych zawirowań odcisniętych w krajobrazie miasta („tych miasteczek nie ma, nie [...] zapomniany świat i płynie, płynie w dal” – w piosenke *Tak jak malował pan Chagall*, „groby powstańców wszędzie są, tam nas, uliczko, prowadź, daleko od tych, co się żrą jak święto to świętować – w utworze *Na pięćdziesiątą rocznicę powstania warszawskiego*)⁴². Pieczę nad dowodem osobistym środowiska zurbanizowanego – nie deranżując się zbyt technokratycznym wymogiem intratności ani dezynwolturą zaszytą buńczucznie w decyzjach miejskich urzędników i włodarzy – Przybora, Osiecka i Mły-

⁴⁰ J. Przybora, *Jak niegdyś, znów dzisiaj...*, MF, s. 27.

⁴¹ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Warszawskie dziewczyny*, NW, s. 30; teje, *Nikomiu nie żal pięknych kobiet*, NW, s. 519–520; teje, *Ballada o Chmielnej*, WŚ, t. 2, s. 19; teje, *Grób nieznanego inteligenta*, WŚ, t. 2, s. 96; teje, *Czerwone maki na Entej ulicy*, S, s. 82.

⁴² Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Truskawki w Milanówku*, MUD, s. 155; tegoż, *Zdzisio po latach*, MUD, s. 69; tegoż, *Komunikat o zaginionym*, MUD, s. 32; tegoż, *Tak jak malował pan Chagall*, MUD, s. 156; tegoż, *Na pięćdziesiątą rocznicę powstania warszawskiego*, MPIP, s. 94.

narski wytyczają esencjonalnie kierunki Heideggerowskiego „budowania – mieszkania – myślenia” czy – aby posłużyć się organizacyjno-administracyjną przenośnią – uszlachetniają studium uwarunkowań i kierunków przestrzennego zagospodarowania.

Spacer 4. W poszukiwaniu miasta jako metafory

Narracja miejska w twórczości piosenkowej trójki autorów staje się asumptem do projekcji własnych zapatrywań, mnemotechnicznym raptularzem, zapisaną przestrzenią przenośną, uwierzytelniającą bądź antycypującą oczekiwania. Zmysłowo-obyczajowa urbanistyka często pełni funkcję dialektycznego układu współrzędnych, w którym oś dookolnej, powszedniej, rutynowej rzeczywistości wraz z osią spodziewanej możliwości, migoczącego horyzontu potencjalności, konotującej ambicje i aspiracje, zaniechania lub zamiary, umiejscawia wyobraźnię i pamięć (nierazko w trybie *plusquamperfectum*), rejestrując rozdźwięk między codzienną ontyką a świętą ontologią.

Legendarnym światem jawi się zrazu prząsna niedaleka miejscowość („i wziąć zwiac do Wołomina” – u Przybory⁴³) względem podupadającej gminy, następnie – jak u Osieckiej – Warszawa wobec np. Kuluszek (uprzeszrenniona rozpiętość egzystencjalna między nimi zdradza punkt wyjścia oraz obietnicę podniesienia standardu życia), podobnie Paryż w stosunku do Kutna, Paryże i „Szanghaje” w odniesieniu do PRL-owskiej prozy szarego miasta środkowoeuropejskiego (Paryż eksploatowany bywa niczym zapowiedź alternatywnego scenariusza czy odmiany losu: „w zmyślonych Paryżach mnie zgub”, domena wspomnień: „tam światła na Pigalle, a tutaj sina dal [...] tam świt nad Saint Lazare, tu noc i pusty bar [...] modry Paryż z tamtych lat”⁴⁴), Paryż i „w San Francisco złoty most” symbolizują największe skarby świata, które warte są „nocy z Renatą”, a Los Angeles z Hollywood czy Mediolan z La Scalą ekspediują imaginacyjnie w lepszy, znany zazwyczaj pośrednio, wariant rzeczywistości, obrazowany także przez „siódmy Rzym i Krym” (gdzie indziej: „w byle Krym, w byle Rzym”), Londyn („zwłaszcza gdy do Rabki prowadzisz nas”)⁴⁵, Toledo z białymi hacjendami. *Notabene*

⁴³ J. Przybora, *Taka gmina*, PPW, s. 344.

⁴⁴ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Zesłowiczenie*, NW, s. 117; tejsze, *Był sobie taki czas...*, NW, s. 272–273.

⁴⁵ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Noc z Renatą*, NW, s. 522; tejsze, *Gdybym miotłą*, NW, s. 279; tejsze, *Sztuczny miód*, S, s. 42; tejsze, *Zabierz kobietę*, NW, s. 593.

tożsamą synekdochiczną parabolą życiowej promesy raczy nas Młynarski: „uciekła hen, gdzie Rzym, gdzie Krym”⁴⁶. Jednoczesna wzmianka o zapomnianej (bądź nieobecnej nawet w dyskursie regionalnym) peryferyjnej miejscowości i o rozpoznawalnej (czasem wręcz umietycznionej) metropolii stanowi zwięzłą i lakoniczną peryfrazę ludzkiej ekumeny – w trybie „od – do”; mamy tedy biegunowo dopełniające się Racibórz i Hongkong, Cheetaway i Syracuse, Zakroczym i Warszawę, Nową Hutę i Paryż z Nowym Jorkiem, Wólkę i Paryż, Kalwarię i Londyn (tutaj w wymiarze społecznym: „tych z Kalwarii, tych z Londynu”⁴⁷) – u Osieckiej, Nieszawę i Warszawę, Hel i Niceę – u Młynarskiego.

Aliści miasto okazuje się również pamięciowo-wyobrażeniowym kartogramem anamorficznym, wyodrębniającym lub uwypuklającym w przekazie poetyckim miejsca nieobojętnej historii osobistej, więc – kosztem zaburzenia obiektywnych fizycznych odległości i administracyjnego znaczenia – selektywnie odwzorowującym, a niekiedy wzbogacającym realia. U Jeremiego Przybory Kutno i Grudziądz są metaforycznymi stacjami końcowymi dla płomiennego uczucia („O Kutno! Okrutne Kutenko! – odjęłoś mi miłość jak ręką”), Portofino – spacyjnym emblematem romantycznych uniesień, peron – swoistym pożegnaniem („odjadę z tego peronu w jesienny, chłodny świat [...] czas trochę będzie się dłużył, choć wkoło piękna wieś”), ulica przebudzeń zaś – rozczarowaniem („od ciebie szłam ulicą przebudzeń, od ciebie szłam bez łez i bez złudzeń”)⁴⁸. U Agnieszki Osieckiej miejska mapa memuarystyczna uwzględnia chociażby most w Białobrzegach (gdzie „zostawiłam moje szczęście”), izdebkę na Hożej, a tuż obok – trasę pieszej wycieczki pod Olsztynem, Portofino jako miejsce powzięcia decyzji („pomarańczowy księżyc płynął, gdy w Portofino mówiłam: nie”), Santa Fe – „to miasto jest jak płomień” – sprowadzone toponimicznie do trzech znamienych ulic: rue de Hasard („a podły to był bar”), rue d’Obsession i rue de Question, wspomniane uprzednio już „miasto żelazne, kamienne, domami ciężarne, piętrami brzemiennie” jako urbanistyczne *pendant* samopoczucia, nastroju, kondycji człowieka, przeobrażające się w miasto „w którym się spotkamy” i „gdzie się rozstaniemy” – zlokalizowane świadectwo „nagłej rozłąki dwojga serc”, dalej odwiedzamy „zajęczym tropem” Kalisz, Pcim, Końsk, Płońsk, Radom, Konin, Żnin, ponadto rzymski bar („już za chwilę zaśnie bar, ten dom zagubionych par”) i warszawski dach, gdzie „siedzieliśmy jak

⁴⁶ W. Młynarski, *Ballada o malinach*, MUD, s. 32.

⁴⁷ A. Osiecka, *Piosenka o podziale świata*, WŚ, t. 2, s. 182.

⁴⁸ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *O Kutno!*, PPW, s. 233; tegoż, *Odjadę z tego peronu*, PPW, s. 274–275; tegoż, *Droga do Ciebie*, PPW, s. 94.

w kinie”, komin, rynsztok, cedet⁴⁹. U Wojciecha Młynarskiego stołeczny Pałac Kultury i Nauki ulega metamorfozie w paryski Łuk Triumfalny, a zwrotnie – „*dimanche à Orly*” w „niedzielę na Głównym”, po sąsiedzku zaś „mały balkon nasturcja porasta i trzepocze na wietrze firanka, świecą zmierzchem w ciemnej ścianie miasta naszych matek maleńkie mieszkanka”, w pobliżu sytuuje się tymczasowe Objazdowe Smutne Miasteczko (choć „miasteczko nie pojechało, lecz zostało i się rozrosło!”), sieć osadniczą uzupełnia Kopenhaga („i raz jest mglista, raz promienna śliczna zimowa Kopenhaga [...] całe nasze życie jest miasteczkiem Pana Andersena”), Jurata („na wydmie sosna karłowata, a pod nią my i rekord świata”) – niczym boginka morska, co durzyła się „w prostym rybaku z Chałup czy z Helu”, dwie szkoły: falenicka i otwocka, choć znalazło się też miasto „jakich tysiące, wokół preria i skały naprzeciw... [gdzie – dop. M.M.] na jednego mieszkańca – jeden szeryf przypadał”, tudzież „mała poczta w małym mieście i na poczcie mała przerwa” oraz „najweselsza stacja w PRL... twoja mała Radość”, do jakiej bieży „drżący od emocji środek lokomocji”⁵⁰.

Powyższe wyznania zdeponowane przestrzennie w parkach, ulicach, knajpach, studniach, dworcach, pomnikach, pocztach, kinach, kwiaciarniach, skwerach, mostach, rynkach, ruinach, podwórkach, bramach, kamienicach, izdebkach, kominach, neonach, dachach, strychach, budkach, kapliczkach i maglach, przystankach i świetlicach, pociągach i tramwajach, rynsztokach i brukach, trzepakach i teatrach – po pierwsze metaforycznie reorganizują miasto, po drugie współtworzą narracje, opowieści, legendy i mikrohistorie, po trzecie grają rolę kodu i kontekstu interpretacyjnego, po czwarte składają się na język miasta, transponując realną materialność w wartości duchowe.

Spacer 5. Tropem miejskich diagnoz i konstatacji

Przestrzeń miejska potrafi wybrzmieć niczym zarzut bądź postulat, suzpozycja lub teza, pytanie albo wykrzyknik, kiedy spojrzeć na nią jak na

⁴⁹ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Na moście w Białobrzegach*, NW, s. 58; teźże, *Miłość w Portofino*, NW, s. 484; teźże, *To miasto jest jak płomień*, NW, s. 566; teźże, *Zmęczyło mnie miasto*, NW, s. 600; teźże, *Dwie szklaneczki wina*, NW, s. 9–10; teźże, *Zajęczy trop*, WŚ, t. 6, s. 203; teźże, *Parę pytań*, WŚ, t. 9, s. 119; teźże, *Siedzieliśmy na dachu (Siedzieliśmy jak w kinie)*, NW, s. 316.

⁵⁰ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Bohaterowie Remarque’a*, MUD, s. 97; tegoż, *Niedziela na Głównym*, MUD, s. 55; tegoż, *Naszyc matek maleńkie mieszkanka*, MUD, s. 168; tegoż, *Smutne miasteczko*, MUD, s. 58; tegoż, *Miasteczko Pana Andersena*, MUD, s. 183; tegoż, *Jurata '34 – '38*, MUD, s. 187; tegoż, *Ballada o jantarze*, RS, s. 49; tegoż, *Ballada o Dzikim Zachodzie*, MUD, s. 31; tegoż, *Ballada o kasjerze*, MUD, s. 194; tegoż, *Twoja mała Radość*, PM, s. 61.

pretekst do zajęcia stanowiska, sformułowania recenzji, wydania diagnozy, podzielenia się konstatacją. Przybora (w mniejszym stopniu), Osiecka i Młynarski wykorzystują narrację osadzoną w środowisku zurbanizowanym, aby uczulić i zaakcentować najczęściej bolączki i niedoskonałości miejskiego laboratorium społeczno-psychologicznego i kulturowo-obyczajowego, permanentnie znajdującego się *in statu nascendi*. Autorzy na podstawie uważnych i trzeźwych obserwacji dochodzą do konstruktywnych, ironicznnych czy sarkastycznych refleksji, portretując dynamikę, stereotypy, beznadzieję i głupotę.

Otóż, doświadczenie uczy, iż „to nie jest rzecz prosta – z Łazienkami na wiosnę się rozstać” (Przybora), atoli nie rozstrzyga, „co dalej, szary mężczyźno, gdy należą do pań [...] i Krakowskie, i MDM. I miasto, i wieś, i forma, i treść” (Osiecka), chociaż „przedwczoraj po południu Zielna róg Szóstego Grudnia rzeczywistość przeszła me oczekiwania” (Młynarski)⁵¹. Ostatni z cytowanych zarówno surowo diagnozuje proveniencję współczesnych mieszkańców stolicy („ta Warszawa, fakt widoczny, nabzdyczona jest i tłoczna, lecz prawdziwych warszawiaków to w niej nie ma”, „w mieście szarym chamską, napływową stonką”), jak bezlitośnie smaga i piętnuje jakość społeczności miasta („zwiedzam stare komysze i zadumany stoję, wołam – echa nie słyszę, wszystko jakieś nie moje [...] strasznie trudno w Śródmieściu spotkać inteligenta”), do mentalnej i moralnej deprecjacji której przyczyniła się już to niefrasobliwość pamięci zbiorowej („na Generała Zajączka, na Solcu, na Gwiazdzistej, gdzie wrosła szara bolączka w nieludzki, wredny system, na żadnej, smutnej ulicy – wciąż w szarosinym kolorze – nikt nie wmurowuje tablicy, że tutaj żył i tworzył”, „tych miasteczek nie ma już, pokrył niepamięci kurz te uliczki”), już to upadek życia kulturalnego („teatr kona, a tak niedawnymi czasy śmiać się tutaj przyjeżdżano z całej Polski” – o teatrze „Rozmaitości”, „i nie bardzo jest gdzie pójść, bo nie ma Dudka”, „nie ma gdzie pójść, nocą straszy schabowy i seta, gdzie jest ten wdzięk, gdzie są Szpaki, Dudki, Owce?”, za to tandeta króluje na polskiej estradzie amfiteatru, za co zresztą Młynarski dał wykonawcom „żółtą kartkę”)⁵². Zasadnie wtóruje tym utyskiwaniom Osiecka, dopełniając goryczy miejskiego landszaftu: „szara Wisła w dole śpi”, „na pamięć znam miasta rytm i świt kamienny”, szare ulice, szare balkony, szare kominy – „gdzieniegdzie jeszcze kocie łby”, „miasto,

⁵¹ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Profesor Pęduszek i Wiosna*, MF, s. 26; A. Osiecka, *I co dalej, szary mężczyźno?*, NW, s. 444; W. Młynarski, *Rzeczywistość*, MPIP, s. 26.

⁵² Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Od dziś w „Expressie”*, MPIP, s. 87; tegoż, *Dudek*, MPIP, s. 82; tegoż, *Powrót do Śródmieścia*, MUD, s. 167; tegoż, *Amerykańska kurtka wojskowa*, MUD, s. 70; tegoż, *Tak jak malował pan Chagall*, MUD, s. 156; tegoż, *Ratujmy „Rozmaitości”*, MPIP, s. 66; tegoż, *Dudek*, MPIP, s. 82; tegoż, *Nie ma gdzie pójść*, RS, s. 81; tegoż, *Żółta kartka*, MPIP, s. 59.

które zna, jak brudną plamę” – mimo blasku ekranów, by na antypodach wyobraźni obiecać światelko w tunelu: „w tych Paryżach całkiem możliwe jest”, „ulica japońskiej wiśni niech ci się przżyśni co jakiś czas”⁵³.

Nasi poeci piosenki z czułością, rozrzewnieniem i frasunkiem pochylają się nad jakże przez nich oswojoną przestrzenią, z którą zadzierzgnęli uczuciową, zmysłową, a bodaj metaboliczną relację, po części uzależniając się od stanu zachowania i jakości funkcjonowania tych miejsc. W czym czytelnicy ich twórczości (i miasta) są im podobni. Dlatego też, niewykluczone, skargi – dobitne w treści i subtelne w formie – pozostają zrozumiałe i mogą być słyszalne w polifonii współczesnej opinii publicznej.

Spacer 6. W stronę przestrzeni wyobraźni

Poeci piosenki zabierają czytelnika w podróż również po terytoriach powołanych do życia twórczą fantazją, wytyczonych wyobraźnią, sublimujących – przestrzenną hiperbolą, wynegocjowaną z obiektywnym światem metonimią czy symptomatyczną interpolacją – dotychczasowe doświadczenie. Na mapie osadniczej pojawiają się zatem miejsca nieprzypadkowo nazwane, ponieważ ich imię natychmiast odsyła do nieindyferentnej fabuły (np. knajpa „Pod Knotem”, kawiarenka „Sułtan”, knajpka „U Honoraty”, gdzie „ojciec i syn mknął do składziku jej win”⁵⁴, bar „Smok” z *Listu do jedzącej Eurydyki*, restauracja „Złota Kakadu” – u Przybory, lokal „Pod Poziomką” – u Osieckiej, bar „Smakosz” – u Młynarskiego), umityczniając nawet realne ekwiwalenty tychże (jeśli takowe istnieją).

Autorzy lokują w stacjach, ulicach czy instytucjach własne tęsknoty i pretensje, obserwacje i sądy, przypisując im niekiedy rangę miejsc progowych, rozstrzygających lub pointujących pewne zjawiska i procesy, podwyższając niechybnie ich status semiotyczny, jak to się dzieje w przypadku Stacyjki Zdrój („wciąż wracam na stacyjkę białą pociągami, który lato wiózł”⁵⁵); Entej ulicy (gdzie zakwitają czerwone maki) i ulicy japońskiej wiśni (jako baśniowej alternatywy szarej egzystencji w PRL-u); ulicy Nowoprojektowanej (mieszkanie numer 1410 – „nie bardzo podły adres”⁵⁶), Miasta Niekochanych

⁵³ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Tańcz Warszawo, śnij Warszawo*, WŚ, t. 8, s. 199; teźże, *Ulice wielkich miast*, NW, s. 572; teźże, *Ulica japońskiej wiśni*, WŚ, t. 3, s. 182; teźże, *Najpiękniejsza (Białe welon)*, WŚ, t. 4, s. 106; teźże, *Jak na Paryż*, WŚ, t. 2, s. 113; *Ulica japońskiej wiśni*, WŚ, t. 3, s. 182.

⁵⁴ J. Przybora, *U Honoraty*, PPW, s. 479.

⁵⁵ J. Przybora, *Stacyjka Zdrój*, KSP2, s. 141.

⁵⁶ W. Młynarski, *Kolęda nowoprojektowana*, WCB, s. 82.

(gdzie „nie ufaj tramwajom – zawsze zatłoczone, zawsze się spóźniają [...] ludzie źli i smutni, nie podadzą ręki i rwą się do kłótni”) i Miasta Zakochanych (gdzie „łże bezczelna władza, ale to nas śmieszy, nam to nie przeszkadza”), skąd podejmujemy przechadzkę tam, gdzie „za siedmioma górami piękne miasto wznosiło swe mury”, dobrodusznie omijając szerokim łukiem niejaki Wydział Bezprawia, Katedrę Chamstwa czy Samodzielny Zakład Cy-nizmu na pobliskim uniwersytecie⁵⁷ (odpowiednio – u Przybory, Osieckiej, Młynarskiego).

Ale przecie doskonale znamy te miejsca z autopsji... To cóż, że starannie ukryte za niedopowiedzeniem, schowane w niedosłowności czy finezyjnej aluzji. Niby tekst miasta się rozszerza, kolonizując coraz to nowe regiony podyktowane wyobraźnią, kulminujące semantyczne kompromisy na rzecz jędrności i miąższości przekazu, lecz gwoli prawdy to przyglądamy się – niechaj nawet w sztafażu metafory, diagnozy czy elipsy – dobrze rozpoznanym, znajomym, ba – swojskim fragmentom przestrzeni. Dyskretną umowność urbanistyki imaginacyjnej nasi poeci piosenki szczepią przeważnie w realnej glebie. I może właśnie dzięki temu ich wyobrażenia wydaje się nieokiełznana – pozostając czytelną.

Spacer 7. Na szlaku miejskich idiomów

„Ja pana z sobą zabiorę w nieznaną podróż daleką [...] pomkniemy trasą przecudną widoków, przygód i zjawisk”⁵⁸ – jak zachęca piosenka Jeremiego Przybory, który wraz z Agnieszką Osiecką i Wojciechem Młynarskim mo-ści nam rzeczywistość miejską, niwelując niedogodności i powszednie krenelaże, urządzając przytulnie kontekst codziennej wędrówki, wydobywając na jaw to, co w zabieganiu jesteśmy skłonni przeoczyć. Autorzy piosen-kową mową wiązaną podejmują się trudnej – acz przynoszącej sporo sa-tysfakcji – roli translatorów dyskursu przestrzennego na język człowieka. Stosunkowo często udaje im się uchwycić nieprzetłumaczalne, obdarzyć czy-telnika (słuchacza, widza) idiomem miejscowym lub społecznym. Paralel-nie tę kwestię ujmując, oferują tedy jakość nie do podrobienia, formę źró-dłową, niczym architekt wymyślający dla miasta oryginalną budowlę, która w sposób naturalny i oczywisty je zdefiniuje, ogniskując lokalną tradycję, niemniej przeto będąc zrozumiałą uniwersalnie. Idiom bowiem wyodrębnia

⁵⁷ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Dwa miasta*, MUD, s. 80; tegoż, *Ballada o szczurach*, JWZ, s. 15; tegoż, *Wydział Bezprawia*, RoS, s. 180.

⁵⁸ J. Przybora, *Ja pana w podróż zabiorę*, PPW, s. 264.

cechę charakterystyczną, aliiści nie w kategoriach statystycznych, lecz fenomenologicznych.

Idiom to celna kwintesencja momento-punktu, chciałoby się rzec. Któż z nas zatem nie szedł „ulicą przebudzeń”, „cienistą stroną ulicy” (skąd lepiej „widać słoneczną”), nie snuł się po średnich miastach, „gdzie żaden dom nad inne nie wyrasta [...] [gdzie – dop. M.M.] nie szarpiesz się, nie szastasz”, nie otwierał okna „na tę moją samotność”, nie szukał drobnych pań z ogromnym mieszkaniem, co „na którymkolwiek piętrze rozwiążą nieraz wewnątrz – że klękaj ty i klęcz na widok takich wewnątrz”, nie snił o współmieszkańcach, współpasażerach, którzy „luźnym zdążają tramwajem, wytworną konfekcją okryci, i darzą uśmiechem się wzajem, i wszyscy do czysta wymyć” (Przybora)⁵⁹... Któż z nas nie przebywał ongiś „w tym mieście, w którym się spotkamy” („[...] wtem zatrzymają się zegary i wszystko będzie jak we śnie”) oraz „w tym mieście, gdzie się rozstaniemy” („[...] nic się nie stanie, nic nie zmieni”) – konotujących amplitudę namiętności i losu, podobnie jak „plac przypadków”, „plac pomyłek” i „plac powrotów” – albo – „rue de Hasard”, „rue d’Obsession” i „rue de Question”, nie wierzył, że gdzieś „zajeżdża tramwaj nadziei niewinnej i na ten tramwaj ktoś czeka” (Osiecka)⁶⁰... Któż z nas wreszcie nie utożsamiał poniewczasie Miasta Niekochanych z Miastem Zakochanych, nie siedział „na murku jak ptaszki” (Młynarski)⁶¹...

Poruszając się po mieście patrzymy na nie frazami piosenek, tak trafnie wszakże przylega optyka Przybory, Osieckiej czy Młynarskiego do rzeczywistości zurbanizowanej. Boć i zabierają nas w podróż ci autorzy, niebanalni przewodnicy i niesztampowi opowiadacze, uśmiechając się znacząco do naszej inteligencji i smaku.

*
* *

Przesłanką do snucia powyższych rozważań był pomysł odszukania motywów związanych z szeroko pojmowanym miastem w poetyckiej twórczości piosenkowej trojga autorów. Niechaj czytelnik okaże się łaskaw potraktować niniejszy tekst jako jedynie głosę, utrzymaną w tonie adnotacji czy didaskaliów na marginesie dzieła, jakim jest dorobek Agnieszki Osieckiej, Wojciecha

⁵⁹ Kolejno cyt. za: J. Przybora, *Średnie miasta*, PPW, s. 413; tegoż, *O, Romeo!*, PPW, s. 137; tegoż, *Najmilsze są drobne panie*, KSP2, s. 157; tegoż, *Już czas na sen*, PPW, s. 282.

⁶⁰ Kolejno cyt. za: A. Osiecka, *Dwie szklaneczki wina*, NW, s. 9; teź, *Od pierwszego wejrzenia*, NW, s. 529; teź, *To miasto jest jak płomień*, NW, s. 566–567; teź, *Tramwajowi ludzie*, S, s. 87.

⁶¹ Kolejno cyt. za: W. Młynarski, *Dwa miasta*, MUD, s. 80; tegoż, *Alkoholicy z mojej dzielnicy*, MUD, s. 221.

Młynarskiego i Jeremiego Przybory. Kiedy przez „szkiełko i oko” próbuje się zerkać na sztukę, warto sobie przypomnieć słowa autora *Terpentyny dziadka Pohla* poświęcone autorowi *Dziadka Października*: „Ma wielkie, wspaniałe poczucie humoru i widzę już Jego minę, gdy się poddaje finezyjne małe formy uczoney analizie”⁶². Muza piosenki nie chodzi w koturnach.

Źródła audio

- Młynarski Wojciech, *Absolutnie*, seria „Złota Kolekcja”, Pomaton EMI, Warszawa (CD) 2000
- Młynarski Wojciech, *Prawie całość*, Polskie Radio SA, Warszawa (CD) 2001
- Osiecka Agnieszka, *Pięć oceanów. Piosenki 1962–1997*, Polskie Radio SA, Warszawa (CD) 1997
- Przybora Jeremi, Wasowski Jerzy, *Zimy żal. Piosenki z Kabaretu Starszych Panów*, nagranie 10-tego Przeglądu Piosenki Aktorskiej Wrocław 1989, Pomaton, Warszawa (CD) 1992
- Przybora Jeremi, Wasowski Jerzy, *Kabaret Starszych Panów: Piosenka jest dobra na wszystko*, Polskie Nagrania Edition Ltd., Warszawa (CD) 1997
- Przybora Jeremi, Wasowski Jerzy, *Piosenki Kabaretu Starszych Panów*, Polskie Radio SA, Warszawa (CD) 2000
- Turnau Grzegorz, *Cafe Sułtan. Piosenki Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego*, Pomaton EMI, Warszawa (CD) 2004

Sensual and Moral Urban Planning at Post-War Poets-Authors of Song Lyrics (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski)

Summary

The paper follows the urban motif in works of Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka and Wojciech Młynarski. It proposes an interpretative matrix in the formula of seven passages: (1) following urban morality, (2) following urban senses, feelings and emotions, (3) following authenticity, (4) in search of the city as a metaphor, (5) following urban diagnoses and findings, (6) towards the space of imagination, (7) on the route of urban idioms.

⁶² W. Młynarski, *Nie ma już takich poetów!*, w: J. Przybora, *Piosenki prawie wszystkie*, s. 5.

Beata Tarnowska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Domy i ruiny. Obraz Tel Awiwu w poezji Awota Jeszuruna

Wielkomiejski Tel Awiw, przedstawiany najczęściej jako przestrzeń intymna i własna, jest jednym z najważniejszych tematów w twórczości hebrajskiego poety Awota Jeszuruna (1904–1992)¹.

Jeszurun, który urodził się na Wołyniu, a dzieciństwo i wczesną młodość spędził w Krasnymstawie, do Tel Awiwu wyjechał w 1925 roku, mając dwadzieścia jeden lat². W odróżnieniu od innych poetów swojego pokolenia,

¹ Na temat biografii i twórczości Awota Jeszuruna zob. m.in.: *Eich nikra Awot Jeszurun – kotwim al szirato* [Jak się czyta Awota Jeszuruna – prace o jego poezji], red. L. Lachman, Tel Awiw 2011; E. Miszori, *Tel Awiw – mecijut o hamaca? Icuq mekom baszira kewituj szel jachas-objekt: Tel-Awiw ke'objekt me'ewer szel Awot Jeszurun* [Tel Awiw – rzeczywistość czy urzeczywistnienie? Obraz miejsca w wierszu jako wyraz relacji wobec przedmiotu: Tel Awiw jako obiekt przejściowy Awota Jeszuruna], rozprawa doktorska pod kierunkiem prof. Uzi Szawita, Uniwersytat Tel Awiw, 2005, mps.; L. Lachman, „I manured the land with my mother's letters”: *Avot Yeshurun and the Question of Avant-Garde*, „Poetics Today” 2000, vol. 21, nr 1, s. 61–93; G. Avraham, *A Bridge of Words. A Term List Based on the Study and Classification of Compounding Operations in Avot Yeshurun's Later Poetry (1974–1992) Concerning the Notion of בית (Home/House)*, Uppsala 1999; J. Openheimer, *Tenu li ledaber kemo sze'ani: szirat Awot Jeszurun* [Pozwólcie mi mówić po swojemu: poezja Awota Jeszuruna], Tel Awiw 1997; I. Corit, *Szirat hapere ha'acil: biografia szel hameszorer Awot Jeszurun* [Pieśń szlachetnego dzikusa: biografia poety Awota Jeszuruna], Tel Awiw 1995.

² Pisałam na ten temat szerzej w artykule *Krasnystaw – Tel Awiw: „pakt bliźniaczych miast, niepodpisany”*. O geografii poetyckiej Awota Jeszuruna, w: *Geografia i metafora*, red. E. Konończuk, E. Nofikow i E. Sidoruk, Białystok 2013, s. 61–90. Por. M. Adamczyk-Garbowska, *Awot Jeszurun – poeta z Krasnegostawu*, „Akcent” 2006, nr 3, s. 89–90; J.H. Cichosz, *Nieznani krasno-*

jak Natan Alterman czy Awraham Szlonski, Jeszurun nie pisał o Tel Awiwie w okresie intensywnej budowy tego miasta w latach 30. Obraz Tel Awiwu pojawił się w jego poezji dopiero wiele lat później³, kiedy dzielnice niskich, najwyżej paropiętrowych domów częściowo znikły z miejskiego krajobrazu, zastąpione przez nowoczesne drapacze chmur, nadbrzeżne hotele i superno-woczesne, handlowe centra. Tel Awiw lat 70. i 80. XX stulecia był już wielkomięską metropolią, jednak w wierszach Jeszuruna opisy jego nieustającej rozbudowy kojarzyły się z elegią. Wyburzanie budynków, które nie miały przyszłości, ponieważ były stare i źle przystosowane do nowoczesnego stylu życia oraz przeznaczanie pod zabudowę pozostawionych w centrum terenów zielonych sprawiło, że dawny Tel Awiw stał się już tylko nostalgicznym wspomnieniem:

Jasne tynki – pisze Roman Frister – pokryły się szarym kurzem i dymem spalin, trawniki przekształciły się w betonowe parkingi, a przy niskich, zamrożonych ustawą czynszach nie starczało pieniędzy na utrzymanie posesji w należyтым stanie⁴.

W poezji Jeszuruna opisy budynków przeznaczonych na wyburzenie bądź właśnie burzonych ujawniają postawę emocjonalną autora: nostalgię za Tel Awiwem sprzed powstania Państwa. W wywiadzie pochodzącym z połowy lat 70. poeta zestawił wspomnienie miasta, którego ulice były „zamieszkaną przestrzenią”, „gdzie ludzie lubią przebywać”⁵, z późniejszym okresem niszczenia śladów mityzowanej przeszłości:

Czy widziałeś kiedyś, jak wyburzają dom w Kraju? Domy to dusze. Korytarze, okna, hole, klatki schodowe. Żydzi przybyli do Kraju z legendą: ich dom

stawscy poeci – Awot Jeszurun, „Nestor. Czasopismo Artystyczne” 2008, nr 4 (6), s. 34–35, www.nestor-krasnystaw.eu/numery.html [dostęp 5.05.2012]. Zob. też przekłady wierszy Jeszuruna na język polski: A. Jeszurun, *Na śmierć drzewa morwoowego*, w: *Poezje nowohebrajskie*, przeł. A. Ziemiński, Warszawa 1988, s. 85–87; tenże, *Jeśli mnie zabiorą*, przeł. T. Korzeniowski, konsultacja językowa R. Jabłońska, „Fraza” 1997, nr 16, s. 16; tenże, *Miasto ciałem swym; Analogie; Fragmenty*, przeł. M. Zawanowska, „Akcent” 2006, nr 3, s. 91–92; tenże, *Ojczyznę oddałem ojczyźnie; Ciemno to i to; To dom; Nie mam teraz*, przeł. I. Amiel, „Kontury” (Tel Awiw) 1993, nr 4, s. 57–58.

³ Awot Jeszurun opublikował następujące tomy poezji: *Al chochmat drachim* [O mądrości dróg] 1942; *Re'em* [Grzmot], 1961; *Szloszim amudim szel Awot Jeszurun* [Trzydzieści stron Awota Jeszuruna], 1965; *Ze szem hasefer* [To jest imię książki], 1971, *Haszewer hasuri-afrikani* [Syryjsko-afrykański ryft], 1974; *Kapela kolot* [Kapela głosów], 1977; *Sza'ar knisa sza'ar jecia* [Brama wejściowa, brama wyjściowa], 1981; *Homograf* [Homograf], 1985; *Adon Menucha* [Pan Odpoczynek], 1990 oraz *Ein li achszaw* [Nie mam teraz], 1992.

⁴ R. Frister, *Białe miasto*, „Polityka” 2009, nr 18 (2703), s. 110.

⁵ T. Merton, *Ulica jest miejscem świętowania*, przeł. W. Grzybowski, w: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, red. A. Głęń, J. Gutorow, I. Jakiel, Opole 2005, s. 296.

jest jak świątynia. Nie żalowali pieniędzy, żeby przyozdobić swój dom–swoją miłość ornamentami, wielobarwną mozaiką. Właściciele domów byli zamożni, mieli pieniądze, lecz byli syjonistami. Każdy chciał zbudować piękny dom, który trwałby wiecznie. Ja byłem robotnikiem, ale kochałem te bogate domy. [...] I gdy miałem pracę, wykonywałem, co należało, beton i cegły, lubiłem to. Dzieci wyglądające z okien, kobiety, mężczyźni, dom oddycha. Pełen słońca. No i co z tobą, Krasnystawie? Masz nowy naród, czysty, oszlifowany jak diament, obdarzony szacunkiem; każde okno jest niczym pocałunek.

Pewnego dnia idziesz, okiennice zamknięte. Obawiasz się, że coś się wydarzyło, jakieś nieszczęście. Potem na drzwiach pojawiają się dwie deski, na krzyż. Co tu się stało? Gdzie zniknął splendor tych domów? Gdzie szacunek dla nich? Czujesz wstyd, jakby ktoś splunął, jakby kopnął piękne domy. Mija jeszcze tydzień, dachówki rozrzucone na wietrze, a z dachu pozostały tylko belki. Po upływie kolejnego tygodnia wyciągają i wywożą żelazne konstrukcje. W końcu nawet ścian nie ma. Ruina. Po miesiącu zaczynają budować. Mijają dwa, trzy miesiące, stoi trzypiętrowy dom. Po tygodniu zapominasz, że w tym miejscu stał inny dom. Znowu mieszkają tu ludzie, bawią się dzieci. [...] Uczyli nas, żeby kochać dom ojców, czy już nie dość domów opuściliśmy? Wiem, że nie można inaczej, tylko zburzyć i zbudować od nowa. Lecz muszę krzyknąć⁶.

Stare domy „z ich niezliczoną ilością kolumn, łuków, kopuł i ornamentów”⁷, zbudowane w stylu eklektycznym, łączącym wpływy orientalne i okcydentalne⁸, były wyrazem najróżniejszych gustów ich właścicieli. Architekt i planista Richard Kaufman, który przybył do Tel Awiwu w 1920 roku, zauważył, że

To miasto zostało zbudowane całkowicie bez planu! Tu ulica i tam ulica – cokolwiek przyszło ludziom do głowy. Żadnego rozmachu w kompozycji ulic, żadnego szyku, żadnej jedności! A co do domów! Ktokolwiek nabywał kawałek ziemi, ten budował. Jeśli miał dużo pieniędzy, budował wysoki dom, jeśli mało – niski. Jeden gustował w czteropiętrowych domach z płaskimi dachami, o ponoć orientalnym wyglądzie, ktoś inny wolał średniowieczne zamki z czerwonymi dachówkami, w stylu neogotyckim⁹.

⁶ Z wywiadu z Sz. Shifra, „Dawar” 04.01.1975; cyt. za: E. Miszori, *Tel Awiw – mecijut o hamaca? Icuq mekom baszira kewituj szel jachas-objekt: Tel-Awiw ke’objekt me’ewer szel Awot Jeszurun*, s. 227. Tłum. własne – B.T.

⁷ A. Helman, *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities*, transl. by H. Watzman, Lebanon 2010, s. 16.

⁸ Jeszcze w latach 20. Tel Awiw cechował architektoniczny eklektyzm i dopiero w kolejnej dekadzie młodzi, przybyli z Niemiec architekci przekształcili oblicze tego miasta, a szczególnie jego północnych dzielnic, w stylu europejskiego modernizmu. Zob. E. Zakim, *To Build and Be Built. Landscape, Literature, and the Construction of Zionist Identity*, Philadelphia 2006, s. 153.

⁹ W. von Weisl, *Der Kampf um das heilige Land: Palästina von heute*, Berlin 1925, s. 121–122. Cyt. za: J. Schlör, *Tel Aviv: From Dream to City*, transl. from the German by H. Atkins, London 1999, s. 70.

Pomimo kontrowersji, które niekiedy wzbudzały, stare domy – jako jeden z niewielu znaków przeszłości tego młodego „miasta bez historii” – przypominały o innym, „Małym Tel Awiwie”¹⁰, ucieleśniającym mit Początku. Już jeden z pierwszych poetów nowohebrajskich, pochodzący z Rosji Saul Czernichowski (1875–1943), pisał w latach 40.:

Jest inny Tel Awiw, mały i ciasny, i kurczący się każdego dnia. Nasz Tel Awiw jest dużym miastem. Ma około 30 lat..., [ale] można w nim znaleźć jeszcze zaułki sprzed dziesięciu, piętnastu, dwudziestu, a może nawet trzydziestu lat... Niewielkie zaułki i skromne domki z ogrodami większymi niż one same [...]. Każdy dom, który został zaprojektowany z rozmysłem, jest okropny, ale te zbudowane bez stylu mają w sobie coś oryginalnego. Nie można nie kochać takiego domu...¹¹.

W poezji Jeszuruna wyidealizowany obraz początków miasta przywodzi na myśl jeszcze dalszą, galutową (czyli diasporyczną) przeszłość. W utworze *Peklaot* [*Pakunki*], otwierającym tom *Haszewer hasuri-afrikani* [Syryjsko-afrykański ryft] z 1974 roku, Jeszurun łączy wizję Tel Awiwu ze wspomnieniem rodzinnego Krasnegostawu. Antropomorfizacji obu miast towarzyszy obraz dyslokacji, gdyż Krasnystaw wędruje razem z „nomadycznym podmiotem”¹²:

Miejsca, w których byliśmy, domy, które widzieliśmy, bliscy nam ludzie, podążają uparcie za nami. Moje rodzinne miasteczko, z którego przybyłem do Tel Awiwu, idzie więc za mną. Tel Awiw to akceptuje. Rozumie, że kocha się w nim ulice i zaułki, które przypominają przeszłość. I kiedy wyburzają stary dom, oj, to niedobrze. Tel Awiw, Święte Miasto [II 33]¹³.

¹⁰ Zdaniem Nurit Govrin określenia „Mały Tel Awiw” użył po raz pierwszy hebrajski pisarz Aharon Awraham Kabak (1880–1944), w powieści *Bein jam u'wein midbar* [Między morzem a pustynią] z 1933 r. Zob. N. Govrin, *Jerusalem and Tel Aviv as Metaphors in Hebrew Literature*, „Modern Hebrew Literature” 1989, nr 2, s. 25–26. Por. N. Alterman, *Little Tel Aviv*, transl. with an Introduction by Y. Tobin, Tel Aviv 1981.

¹¹ S. Czernichowski, *Jeszna od Tel Awiw achat* [Jest jeszcze inny Tel Awiw], w: *Tel Awiw: Mikra'ah historit-sifrutit* [Tel Awiw: wypisy z historii literatury], ed. J. Arikha, Tel Aviv Municipality 1942, s. 294. Cyt. za: E. Zakim, *To Build and Be Built. Landscape, Literature, and the Construction of Zionist Identity*, s. 181.

¹² Na temat nowych, uwzględniających aspekt geograficzny, koncepcji podmiotu w utworach literackich zob. E. Rybicka, *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 12.

¹³ Cytowane fragmenty utworów Awota Jeszuruna pochodzą z następującego wydania: A. Jeszurun, *Kol sziraw* [Wiersze zebrane], t. 1–4, Tel Awiw; t. 1: 1995; t. 2: 1997; t. 3–4: 2001. Dla oznaczenia tomu używam dalej cyfry rzymskiej. Podana obok cyfra arabska oznacza numer strony. Przekłady, o ile nie zaznaczono inaczej, autorstwa Beaty Tarnowskiej; konsultacja językowa – Renata Jabłońska.

Obdarzenie Tel Awiwu – nowoczesnego, lubiącego zabawę Non-Stop City¹⁴ – używanym w odniesieniu do Jeruzolimy mianem „Miasta Świętego” [*ir hakodesz*], czyli przynależącego do Boga [por.: Iz 52,1; 2Mch 1,12; 9,14], może wydawać się nieadekwatne czy wręcz niestosowne. Dla żyjących bowiem dniem dzisiejszym mieszkańców Tel Awiwu, jak zauważa Joachim Schlör – „nic nie jest święte. Nic nie ma historii”¹⁵. Tym, co usprawiedliwia jednak użycie tego miana, jest zbiorowa nostalgia jego przybyłych z Europy i innych części świata mieszkańców za ich bezpowrotnie utraconymi miejscami. Tel Awiw stał się więc – szczególnie w twórczości pokolenia poetów debiutującego w latach 40.¹⁶ – „miastem podwójnym”¹⁷, bo zawierającym w sobie obrazy pozostawionych w diasporze miast i miasteczek. W poezji Jeszuruna świętość Tel Awiwu, który – jak pisze Zvi Jagendorf – jest dla tego poety „palimpsestem *szetłu*, świętym dopóty, dopóki jego pozostałe jeszcze nędzne chaty i piaszczyste ścieżki przypominają mu dom”¹⁸, zostaje spotęgowana symbolicznym odniesieniem do świętości Jeruzolimy. W przeciwieństwie jednak do „miasta zbudowanego na silnych fundamentach, którego architektem i budowniczym jest sam Bóg” [Hbr 11,10], świętość Tel Awiwu stale zagrożona jest profanacją: nawet ten jedyny, wyzierający zza starych budynków „ślad utraconego domu” – „ścierany jest z powierzchni ziemi przez deweloperów”¹⁹.

Dla żydowskich imigrantów dom był nie tylko intymnym miejscem „opieki, gdzie nasze podstawowe potrzeby są łatwo zaspokajane”²⁰, azylem

¹⁴ Zob. M. Azaryahu, *Tel Aviv: Mythography of a City (Space, Place, and Society)*, Syracuse University Press, New York 2006, s. 127 n.; tenże, *Afterword: Tel-Aviv between Province and Metropolis*, w: *Tel-Aviv, the First Century: Visions, Designs, Actualities*, ed. by M. Azaryahu, S. Ilan Troen, Bloomington and Indianapolis 2012, s. 412–414.

¹⁵ J. Schlör, *Tel Aviv: From Dream to City*, s. 24.

¹⁶ Jak zauważa Gabriel Levin, „poeta nie może zapomnieć o przeszłości, ale jednocześnie jego wyobraźnia jest równie, a nawet bardziej gorliwie, przywiązana do teraźniejszości. To samo w sobie, na planie treści, w dużym stopniu łączy poezję współczesnych Izraelczyków. Który z poetów, począwszy od Bialika po Jehudę Amichaję, nie pisał o swojej «podwójnej wizji»? Taki jest los pokolenia przeniesionego z jednego kraju do drugiego”. G. Levin, *The Giant Wheel of the Watermill*, [rec.: A. Yeshurun, *Master of Rest*, 1991], „Modern Hebrew Literature” 1991, Spring-Summer, nr 6, s. 43. Obszerny fragment recenzji: *On Avotli Yeshurun*, www.poetryinternational.org/piw.../index.php? [dostęp 15.07.2012].

¹⁷ Określenie Wojciecha Ligęzy. Zob.: tenże, *Jeruzolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 173–203.

¹⁸ Z. Jagendorf, *Gott fun Avrohom. Itzik Manger and Avot Yeshurun Look Homewards*, w: *Insiders and Outsiders. Dilemmas of East European Jewry*, ed. by R. I. Cohen, J. Frankel, S. Hoffman, Oxford–Portland, Oregon 2010, s. 35.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 174.

dającym schronienie, poczucie bezpieczeństwa i szczęście. Domy – metoni-
mia miasta – stawały się symbolem odrodzenia bytu państwowego po dwóch
tysiącach lat. Odczucie ich sakralności wynikało także z faktu, że dom w sym-
bolice żydowskiej musiał nieustannie podążać za wzorcem świątyni, w której
wszystko „należy do wyższego porządku”²¹. Skoro – jak pisze Mircea Eliade
– „Budowanie i zasiedlenie każdej siedziby jest równoznaczne z początkiem,
z nowym życiem, wszelki zaś początek odtwarza ów pierwotny początek,
kiedy ponad światem po raz pierwszy rozbrły światło”²², każde zburzenie
domu stanowi zatem jakby rozbitcie ustalonego porządku świata i „regresję
do stanu chaosu”²³.

*
* *

Jednym z najważniejszych środków stylistycznych w poezji Jeszuruna
jest personifikacja²⁴. W odniesieniu do przestrzeni miejskiej personifika-
cja przejawia się zarówno w przypisywaniu elementom tejże przestrzeni,
a zwłaszcza domom, pewnych cech analogicznych do ludzkiego wyglądu
i psychiki (domy mają ciało i duszę)²⁵, jak również w nadawaniu im okre-
ślonej tożsamości społecznej, a nawet płciowej. W wierszu *Ze habajit* [*To jest
dom*] z tomu *Ein li achszaw* [Nie mam teraz] z 1992 roku, dom, który stroi się
w biel, jest kobietą²⁶:

Dom ubrał się
w biel od stóp
aż po sam
podbródek.

²¹ R.S.P. de Vries, *Obrzędy i symbole Żydów*, przeł. A. Borowski, Kraków 1999, s. 244. Por.: „Dom i świątynia są zasadniczo jednym. Mogą trwać tylko dzięki zawartej w nich mocy” (G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 441).

²² M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 34.

²³ Tenże, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 39.

²⁴ Zob. P. Valesio, *Zarys studium personifikacji*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 277–292.

²⁵ Obraz domu może nie tylko przypominać ciało, ale także odzwierciedlać rozmaite pokłady psyche. Jak pisze Juan E. Cirlot, „Fasada oznacza jawną stronę człowieka – osobowość, maskę. Piętra odnoszą się do symboliki pionu i przestrzeni. Dach i kondygnacja najwyższa odpowia-
dają chronologicznie głowie i myśleniu oraz czynnościom świadomym i kierującym. Natomiast piwnica odpowiada nieświadomości i instynktom”. Tenże, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kra-
ków 2000, s. 112. Na temat toposu antropomorfizacji domu i jego antycznej proveniencji zob. T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 315, 317.

²⁶ W religii żydowskiej kobieta uosabiana była niejako z domostwem. Zob. R.S.P. de Vries, *Obrzędy i symbole Żydów*, s. 30.

Zacząłem od tego,
że kobieta nakłada
koszulę przez głowę
i zsuwa ją wzdłuż ciała.

W tej chwili koszula
owija podbródek.
Bo ten dom
jest kobietą.

IV 195

Dom, oznaczony konkretnym numerem, choć nie traci konotacji nie-osoby, stanowi paralelną wobec osoby figurę: posiada numer, ale także nazwisko. Dom przy ulicy Berdyczewskiego – bohater wielu wierszy Jeszuruna – zażycza nazwisko od patrona ulicy i sam staje się domem Berdyczewskim²⁷. Podobnie dom w Krasnymstawie, będący w porządku biografii poety archetypem domu, pra-domem, w którym mieszczą się wszystkie późniejsze domy, nazwany zostaje domem Krasnystawskim²⁸. Jego niedający się wymazać z pamięci obraz zestawiony z obrazem tel-awiwskich, burzonych i budowanych od nowa domów, powraca między innymi w wierszu *Krasnystaw bajit* [Dom Krasnystawski] z tomu *Ein li achszaw*:

W Tel Awiwie
kochałem domy
aż je zburzono
i zbudowano od nowa.

Czułem żal, że zostały zburzone.
O starym domu zapomniałem.
Gdybym tylko zapomnieć mógł
dom w Krasnymstawie.

IV 191

Przedstawianie domów jako osób służy podkreśleniu ich odrębności: każdy dom, wraz z zamkniętą w jego ścianach historią mieszkańców, jest inny i niepowtarzalny. W wierszu *Al mut hatut* [Na śmierć drzewa morwowego]

²⁷ Związany z ruchem syjonistycznym Michał Josef Berdyczewski, pseudonim Bin-Gorion (1865–1921), urodził się na Podolu, w rodzinie chasydzkiej. Był pisarzem i filozofem, tworzącym w językach: hebrajskim, jidysz i niemieckim. Mieszkał we Wrocławiu i Berlinie. Zob. www.jewishencyclopedia.com/.../3033-berdyczewski [dostęp 28.10.2013].

²⁸ Antropokosmiczny wymiar domu ma wyraz w tradycji biblijnej. W Księdze Koheleta zamieranie i rozpad domu utożsamiane są ze starzeniem się i śmiercią człowieka (zob. Kohelet 12, 1–7).

z tomu *Ze szem hasefer* [To jest imię książki] z 1970 roku, domy przy ulicy Berdyczewskiego podobne są do rabiego:

[...]
 Nic jeszcze nie mówiłem o urodzie walących się domów
 podobnych do mojego Rabbi:
 przed wojną był czerstwo szorstki, nawet groźny,
 ale potem jakoś rozmiękł, osunął się i zapadł.
 [...]²⁹

II 275

Podobnie jak wszystkie żyjące organizmy, również domy podlegają procesowi biologicznego rozwoju: rodzą się, rosną, starzeją i umierają. Antropomorfizacja materii powoduje zatarcie granicy między przestrzenią sztuczną a naturalną, pomiędzy człowiekiem jako przedstawicielem natury a jego wytworami³⁰. Budowa domów, a po paru dekadach ich nieunikniona rozbiórka, jest tematem wielu wierszy Jeszuruna:

Budowy – pisze Efrat Miszori – pełnią rolę przynęty i przyciągają jak magnez. Obiektem zainteresowania poety nie są milczące gruzy, lecz aktywne działanie „tu” i „teraz”: wykopy, uderzenia spychacza, huk padającego muru, pęknięty i otwarty asfalt, i tak dalej³¹.

Zdaniem Miszori, Jeszurun, patrząc na plac budowy, dostrzega jednak głównie destrukcyjną stronę współczesnej, szybko rozrastającej się metropolii: „nie widzi «pierwszej ściany istniejących domów», ale «ostatnią ścianę starych domów»”³².

Ascetyczny opis klatki schodowej przeznaczonego do rozbiórki domu, przynosi wiersz *Chadar hamadregot birchow Berdiczewski* [Klatka schodowa na ulicy Berdyczewskiego] z tomu *Homograf* [Homograf], z 1985 roku:

Dom numer osiem.
 Mieszkanie numer sześć.
 Mieszkanie przysłonięte drzwiami.
 Ani żywej duszy na klatce.

²⁹ A. Jeszurun, *Na śmierć drzewa morwowego*, w: *Poezje nowohebrajskie*, s. 85.

³⁰ Por.: A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 32.

³¹ E. Miszori, *Tel Awiw – mecijut o hamaca? Icuq mekom baszira kewituj szel jachasobjekt: Tel-Awiv ke'objekt me'ewer szel Awot Jeszurun*, s. 229.

³² Tamże, s. 219.

Nikt nie puka do drzwi. Na ulicy Berdyczewskiego.
 Na dole skrzynki pocztowe
 połyskują nazwiskami. Każda
 z dziurką zamka. Na ulicy Berdyczewskiego.
 Zrobiliśmy nawet drzwi do klatki schodowej
 z dziurką zamka jak dziurki tych skrzynek,
 które wychodzą na ulicę.
 Ani żywej duszy na klatce.
 Na dole wyrwano skrzynki pocztowe.
 Widziałem jedną rozjechaną na ulicy
 jak kot, który wpadł pod koła. A tabliczka
 z moim nazwiskiem została sama.
 Wsunąłem palec, żeby wyczuć, czy są listy z domu,
 jeśli są. Wyciągnąć kopertę za uszy.
 Paznokciami wyciągnąć.
 Jest klatka schodowa. Nie ma holu na listy.
 Co jest na klatce schodowej? Nic.
 Nie ma stołu. Nie ma łóżka. Nie ma krzesła.
 Wchodzi się tylko i schodzi. Ściany wspinają się na ściany.
 Jest hol na listy. I nie ma.

III 191

Klatka schodowa, będąca elementem konstrukcyjnym budynku o kilku kondygnacjach, może budzić skojarzenia z ruchem oraz różnymi dźwiękami: głównie odgłosami kroków i rozmów³³. W wierszu Jeszuruna semantyka słów nagromadzonych w opisie tej zamkniętej i pustej, klaustrofobicznej przestrzeni – „nie ma”, „nikt”, „nic”, „sama” – sygnalizuje nieobecność mieszkańców i służy jednocześnie ujawnieniu emocjonalnej postawy podmiotu wiersza:

Lęk przed zamkniętą przestrzenią – zauważa Stefan Symotiuik – poczucie niewygody i skrepowania, jest tym wyraźniejszy, im ta mała przestrzeń jest bardziej pusta. Tam wszędzie, gdzie doświadcza się atmosfery opustoszałego domu, ruin, mieszkania z nieobecnymi mieszkańcami, powstaje niesamowite wrażenie obcości o szczególnym natężeniu. [...] Taka przestrzeń opustoszałego gmachu straszy czymś «czającym się» w niej, czyhającym, utajonym³⁴.

³³ W mikro-powieści Leo Lipskiego *Piotruś* klatka schodowa budynku mieszkalnego w centrum Tel Awiwu tętni życiem, tworząc swoistą przestrzeń dźwiękową: „Odróżniałem kroki prawie wszystkich lokatorów: lekkie, ciężkie, z charakterystycznymi zgrzytnięciami, potknięciami, sprężyste kroki dziewcząt, po dwa stopnie, cięższe chłopców, cichy syk towarzyszący zjeżdżaniu po poręczy. Wiedziałem nie tylko, kto w naszym domu kuleje, ale kto ma ciasne buty, jak czuje się dziś itd. Niewiarygodnie dużo da się wiedzieć po każdym odgłosie ludzkim”. L. Lipski, *Piotruś*, Olsztyn 1995, s. 78.

³⁴ S. Symotiuik, *Ejdytyka „obcości”*, „Akcent” 1988, nr 3, s. 48.

Negatywnie waloryzowana osaczająca przestrzeń klatki schodowej – me-tonimii budynku mieszkalnego należącego do miejskiej przestrzeni – nie ewokuje nadrzędnej, archetypicznej funkcji schronienia, jaką pełni dom będący „wielką kołyską”³⁵ i „streszczający tajemnicę szczęścia”³⁶. Jej skojarzona z pustką³⁷ cisza, będąca „negatywnym przeżyciem audiosfery”, „zwiastuje grozę” i staje się „zapowiedzią nieszczęścia, klęski, zwiastunem jakiejś porażki czy ostatecznej katastrofy”³⁸.

Na klatce schodowej, gdzie tylko „ściany wspinają się na ściany”, nie ma żadnych elementarnych rzeczy uczestniczących w ludzkiej egzystencji: „Nie ma stołu. Nie ma łóżka. Nie ma krzesła”. Te sprzęty domowego użytku, nieprzynależące bynajmniej do przestrzeni klatki schodowej, lecz do ukrytego za drzwiami, mieszkalnego wnętrza³⁹, również tam wydają się nieobecne. Drzwi, których sens – jak zauważa Georg Simmel – „polega na tym, by wprowadzać nas do wewnątrz, a nie wyprowadzać na zewnątrz”⁴⁰, są zatrzaśnięte na zawsze. Wątpliwa jest nawet obecność holu na listy („Jest klatka schodowa. Nie ma holu na listy”; „Jest hol na listy. I nie ma”), jak również „listów z domu” („Wsunąłem palec, żeby wyczuć, czy są listy z domu, / jeśli są”), które – interpretowane w kontekście biografii poety – stanowić by mogły jedyny, choć wyimaginowany, ślad życia rodziny pozostawionej w Krasnymstawie.

Zapowiedzią ostatecznego unicestwienia domu jest – obok ciszy i pustki – dewastacja klatki schodowej: „Na dole wyrwano skrzynki pocztowe. / Widziałem jedną rozjechaną na ulicy / jak kot, który wpadł pod koła”. Motyw żalobnej wyrwy – przybierający w poezji Jeszuruna również postać pęknięcia, rysy czy nawet tektonicznego rowu⁴¹ – oznacza bezpowrotną, spotęgowaną poczuciem winy utratę: rodziny i całego świata dzieciństwa.

³⁵ G. Bachelard, *Dom od piwnicy po strych. Znaczenie schronienia*, przeł. M. Ochab, „Punkt” 1979, nr 8, s. 138.

³⁶ Tenże, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 301.

³⁷ „Beznadziejnie puste” były też klasyczne *loci horridi*. Zob. T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, s. 303. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 49–97; St. Jasionowicz, *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009.

³⁸ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 78, 79.

³⁹ Zob. T. Sławek, *Wnętrze: z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice 1984.

⁴⁰ G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 253.

⁴¹ Zob. L. Lachman, „I manured the land with my mother’s letters”: *Avot Yeshurun and the Question of Avant-Garde*, s. 69–75.

Motyw unicestwienia domu pojawia się także w wierszu *Hama'afija birchow Berdiczewski sof* [Na końcu ulicy Berdyczewskiego], z tomu *Sza'ar knisa sza'ar jecia* [Brama wejściowa, brama wyjściowa], opublikowanego w 1981 roku. W tym utworze, dokumentującym proces rozbiórki budynku, paralelna wobec antropomorfizacji domu staje się animalizacja bezpośredniego sprawcy aktu destrukcji. Buldożer, który przybył, aby zburzyć dom, przedstawiony został jako nosorożec atakujący budynek tak długo, dopóki dach nie spadł na jego kopyta⁴²:

[...]

Część dachu zawisła

na skórzanym sznurze, i nosorożec

uniósł ją,

ryknął i popchnął,

żeby znaleźć miejsce

na ciężarówce załadowanej do wywózki.

Jedno uderzenie, cała budowla

rozpadła się [...].

III 103–104

⁴² Ten sam środek stylistyczny, jakim jest animalizacja, występuje w drugiej części cyklu poetyckiego *Kochaw Kikar Dizengof* [Planeta Placu Dizengoff], zatytułowanej *Knisa* [Wejście], z tomu *Kapela kolot* [Kapela głosów] z 1977 roku. Wiersz ten opisuje budowę – na miejscu, gdzie wcześniej „był plac z ławkami” – nowoczesnego kompleksu handlowego Dizengoff Center. Praca żółtych maszyn, które „dobrze naoliwione, stanęły i czekają na rozkaz”, po czym „z hukiem uderzają zębami w skalisty grunt”, pozostawiając „górze spiętrzonego asfaltu z krwi i kości, której ktoś rozpruł brzuch” [II 215], przedstawiona została w kategoriach naturalistycznych. Ożywione maszyny, niszcząc pozostałości swojskiego „Małego Tel Awiwu” i zmieniając oblicze tego miejsca tak dalece, iż nabiera ono wyglądu obcej planety, pokrytej wulkanicznymi kraterami, ucieleśniają destrukcyjną potęgę nowoczesnego miasta-potwora, nie na ludzką skalę. Ten szeroko rozpowszechniony w zachodniej literaturze topos izraelscy pisarze zaadoptowali do opisu Tel Awiwu dopiero w końcu lat 70. Zob. m.in. takie powieści, jak *Zichron Dwarim* [Czas przeszły niedokonany] Jaakowa Szabtaja (1977), *Rekwiem leNa'aman* [Requiem dla Na'aman] Benjamina Tammuza (1978), *Sogrim et hajam* [Zamykanie morza] Jehudit Kacir (1990) czy utwory Etgara Kereta, jak *Hakaitanah szel Kneller* [Kolonie Knellera] (1998). Por. K. Rubinstein, *Yaakov Shabtai and Tel Aviv: „the terrible transformation”*, „Australian Journal of Jewish Studies”, 2002, XVI, s. 135–151; R. Harris, *Decay and Death: Urban Topoi in Literary Depictions of Tel-Aviv*, „Israel Studies” Fall 2009, vol. 14, nr 3, przedruk w: *Tel-Aviv, the First Century: Visions, Designs, Actualities*, s. 248–267; K.R. Scherpe i M. Cohen, *Modern and Postmodern Transformation of the Metropolitan Narrative*, „New German Critique” 1992, nr 55, s. 72–85. Natomiast obraz Tel Awiwu jako „kipiącego życiem miasta”, o którym w Jerozolimie rozmawiało się „z zazdrością, podniosłym tonem, z uwielbieniem i jakby poufnie”, wylania się z powieści autobiograficznej Amoza Oza *Sipur al ahawa wechoszech* [Opowieść o miłości i mroku] z 2002 r. Zob. A. Oz, *Opowieść o miłości i mroku*, z hebr. przeł. L. Kwiatkowski, Warszawa 2005, s. 10–11.

Każdy pojedynczy element zdewastowanego domu i jego najbliższego otoczenia – a szczególnie niezburzona jeszcze ściana – potęguje wrażenie pustki: „I gdy przyszedłem następnym razem, zobaczyłem / samotną ścianę, która stała naga, miękka i pusta”. Samotna ściana, która była „ścianą piekarni” i która „ogłądała chleb przez trzydzieści lat. / Czterdzieści lat”, pozostała „bez podłogi, bez / dachu, bez trzech pozostałych ścian. Te trzy ściany to ciało i ręce / wyciągnięte ku niej” [III 104]⁴³. Zburzenie domu, gdzie przez wiele lat wypiekano chleb – symbol pracy, życia, ofiary oraz ciała bóstwa⁴⁴ – przywodzi na myśl zburzenie Świątyni Jerozolimskiej, z której pozostała jedynie Ściana Płaczu⁴⁵.

Ten sam chwyt, polegający na eksponowaniu pustki poprzez akcentowaną pojedynczość (samotne drzewko, drzwi wyjęte z fasady), występuje również w wierszu *Berdyczewski bajit* [Dom Berdyczewski] z tomu *Ein li achszaw*:

Dom przy ulicy Berdyczewskiego
Cztery.
Cztery
Piętra.

Przyszli rozebrać.
Najpierw
przybył buldożer,
żeby zburzyć

ściany. To
po pierwsze.
Gdy już wyburzył
frontową ścianę,
gdy wykarczował

oliwkę,
ci, którzy usunęli fasadę,
przymocowali do niej
– jako przypomnienie –

⁴³ W wyobraźni poety antropomorfizowane części budynku tworzą rodzinę, a płot ogrodzący plac budowy w ostatnim wersie utworu nazwany zostaje „płotem śmierci”.

⁴⁴ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 41–42.

⁴⁵ Por. fragment wiersza *Szir eres lischchunat Nordja* [Kołysanka dla dzielnicy Nordija] z tomu *Haszewer hasuri-afrikani*, w którym zburzenie pierwszego i drugiego domu jest paralelne ze zburzeniem Pierwszej i Drugiej Świątyni Jerozolimskiej:

Najpierw zburzono pierwszy dom.

Potem zburzono drugi dom:

Przyjechał buldożer, kopnął dom.

wejściowe
drzwi.
Widzę tam Deborę
nienawidzącą

sąsiadów,
„łącznie z tobą”,
i jej matkę, którą mąż porzucił
i wyjechał

do Ameryki,
aby zostać chazanem.
To wszystko
wylane

razem z cementem, zaprawą
i sadzą
na gruzach
domu numer

cztery. Z domu
pozostał tylko szkielet
wypruty z
wnętrzości.

Dom
z wyrwami po drzwiach.
Z wyrwami

po oknach.
Wygląda jak
długonogi mężczyzna,

bez spodni,
uradowany świeżym powietrzem,
które muska go z każdej strony.

IV 172–173

Dom, a raczej jego szkielet, przez który swobodnie przepływa powietrze, jest nie tylko bytem materialnym poddanym personifikacji („wygląda jak / długonogi mężczyzna”) i usytuowanym w określonej przestrzeni, ale także przechowuje w sobie czas, w którym przebiegało życie jego mieszkańców. Rozciągłość czasowa domu nie oznacza – jak zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz –

jego bycia w czasie historycznym, lecz obecność w nim czasu psychicznego. W domu mieszka czas jego mieszkańca, jest to czas kolisty stałego splatania się

trzech faz przeszłości, przyszłości i teraźniejszości w jedność i wzajemnego ich określania się. Czasowość domu jest projekcją ludzkiej czasowości⁴⁶.

Drzwi, które – jak pisał Georg Simmel – „przemawiają”⁴⁷, a w symbolicznym, temporalnym wymiarze są skrótem losu ludzkiego⁴⁸, nie oznaczają już miejsca styku wnętrza domu i otaczającej go przestrzeni zewnętrznej, „skończoności, w której się chronimy” i „nieskończoności bytu fizycznego czy metafizycznego”⁴⁹. Zatarłym granicom pomiędzy wnętrzem a zewnątrz odpowiadają niewyraźne granice czasowe: drzwi przez moment stają się punktem przejścia między obecną chwilą a tym, co było kiedyś – ekranem, na którym wyświetlone zostają migawki z przeszłości. Odsłonięte ślady tych, którzy tutaj żyli, zdegradowane do statusu równego materiałom budowlanym, podczas rozbiórki domu symbolicznie powracają wraz z nimi do ziemi⁵⁰.

W obrazach burzenia starych tel-awiwskich domów ukryte zostały odniesienia do diasporycznej przeszłości poety. Jak zauważa Gidon Avraham,

w rozdziale *Dom* [z tomu *Ein li achszaw* – B.T.] Jeszurun uruchamia łańcuch metonimii, aby wewnątrz «szkieletu» domu przy ulicy Berdyczewskiego – domu przeznaczonego do rozbiórki – umiejscowić nieistniejący dom młodości⁵¹.

Podczas gdy świat, w którym upłynęło dzieciństwo Jeszuruna, a którego metonimią stał się dom w Krasnymstawie, został najpierw opuszczony i zapomniany przez samego poetę⁵², a następnie skazany przez Historię na zagładę, stare domy Tel Awiwu wyburzane są dla partykularnych interesów inwestorów oraz przez brak szacunku dla przeszłości. Wymazywanie z mapy miasta całych dzielnic, jak dzielnica Nordija, i przemijanie dawnego oblicza

⁴⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 224–225.

⁴⁷ G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, s. 252.

⁴⁸ W tradycji ludowej „drzwi traktowane są jako jeden z najważniejszych elementów domu. [...] bowiem przekraczanie bramy (drzwi) następuje w najważniejszych chwilach – narodzinach, poprzez wesele i na końcu śmierć”. teatrnn.pl/.../etnografia_lubelszczyzny_ludowe_wierzenia_o_dom [dostęp 30.07.2012].

⁴⁹ G. Simmel, *Most i drzwi*, s. 252.

⁵⁰ Zob. G. Avraham, *A Bridge of Words. A Term List Based on the Study and Classification of Compounding Operations in Avot Yeshurun's Later Poetry (1974–1992) Concerning the Notion of בית (Home/House)*, s. 64.

⁵¹ Tamże.

⁵² Pisałam o tym szerzej w artykule – *Tel Awiw: „pakt bliźniaczych miast, niepodpisany”*. O geografii poetyckiej Awota Jeszuruna, w: *Geografia i metafora*, s. 66 i następne.

Tel Awiwu, który staje się miastem jakby z innej planety (por. tytuł cyklu poetyckiego *Kochaw Kikar Dizengof* [Planeta Placu Dizengoff], z tomu *Kapela kolot* – II 213–217), wywołuje skojarzenia z zanikaniem pamięci o miasteczkach żydowskiej diaspory.

Sytuację analogiczną do wyburzania starych domów i budzącą równie gwałtowny sprzeciw poety stanowi wycinanie starych drzew, często z tak błahego powodu, jak zasłanianie widoku z okna (III 248) czy rzekome utrudnianie zakupów na straganie (II 275)⁵³. Podobnie jak domy drzewa są znakiem przeszłości, który skrywa i przechowuje ludzkie uczucia:

W przeszłości – pisał Saul Czernichowski – każde posadzone drzewo było źródłem dumy. [...] Razem ze swoim drzewem [ludzie – B.T.] smucili się, kiedy nastawała susza, i radowali się cieniem, gdy drzewo wyrosło⁵⁴.

W wierszu *Al mut hatut* [Na śmierć drzewa morwowego] z tomu *Ze szem hasefer* morwowe drzewo, przez czterdzieści lat rosnące przy ulicy Berdyczewskiego, „bliżej chodnika / blisko sklepu korzennego”,

[...] zatrudniono [...] tuż obok sklepu:
podtrzymywało szmaciane markizy
nad jarzynami i owocami. Kobiety
wybierające ze straganów co lepsze sztuki
przy schylaniu się tarły plecami o drzewo.
Poszła od nich wiadomość do magistratu,
żeby przyjechali stamtąd i wyciągnęli pień.
[...]
Przyjechał wóz na gumowych kołach.
Opuścili linę, skrępowali drzewo i przecięli je na pół.

II 275⁵⁵

W poezji Jeszuruna drzewo jest synonimem domu: dla wędrownych, przybywających najczęściej z północy ptaków – symbolicznego upostaciowa-

⁵³ Jak pisze Marta Piwińska, „Wszyscy sentymentalisci uczyli, że nie wolno wycinać drzew. Od druidów po *Wiśniowy sad* nie wolno, choć trudno powiedzieć dlaczego. [...] Można by tak rzec: człowiek ma albo nieśmiertelną duszę, albo swoje drzewo. A więc wycięcie drzewa to «grzech», to zbrodnia analogiczna do zabicia duszy. Wycinanie drzew to zabijanie «życia ziemi», kraju” (M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 380).

⁵⁴ S. Czernichowski, *Jesznah od Tel Aviv achat* [Jest jeszcze inny Tel Awiw], w: *Tel Aviv: Mikra'ah historit-sifrutit*, s. 181.

⁵⁵ A. Jeszurun, *Na śmierć drzewa morwowego*, w: *Poezje nowohebrajskie*, s. 86.

nia imigrantów⁵⁶ – pełni ono bowiem rolę domu-schronienia⁵⁷. Podobnie też jak stare tel-awiwskie domy drzewo skrywa w sobie pamięć pozostawionych w diasporze, bezpowrotnie utraconych domów. Ich milcząca obecność implikuje nieodłączny cień – symbol azylu i opieki, ale także przemijania, mroku i śmierci (por. Hiob 10, 21–22; PS 22, 4 n.)⁵⁸. W wierszu *Ec [Drzewo]*, z tomu *Haszewer hasuri-afrikani*:

[...]
 Drzewo margosy to nocny dom cienia. Bo cień
 jest domem. Letnią przystanią dla dzikich gołębi
 i innych skrzydlatych wędrowców.

II 82

Cień, będący znakiem śmierci i zarazem domem dla ptaków, potęguje ich eschatologiczną symbolikę: w postaci ptaka, a zwłaszcza gołębiczy, przedstawiana jest ludzka dusza (Rdz 8, 11)⁵⁹. Wycięcie drzewa-domu oznacza „ruinę świata” – jak w opisującym śmierć trzech drzew wierszu *Ba’a lin’oc [Przybyła popatrzeć]*, z tomu *Homograf*:

Drzewo stało między dwoma domami.
 Pomiędzy domem a domem – pusta przestrzeń.
 I pusta przestrzeń
 jest ruiną świata.

III 248⁶⁰

*
 * *

Dawne, wtopione najczęściej w wiejski pejzaż ruiny, były ulubionym przedmiotem kontemplacji poetów minionych epok, którzy widzieli w nich

⁵⁶ Zdaniem W. Kopalińskiego ptaki wyobrażają m.in. „zbiegów, ludzi ściganych, zagrożonych, uchodzących niebezpieczeństwu, szukających schronienia i przystani” (W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 342).

⁵⁷ G. Avraham, *A Bridge of Words. A Term List Based on the Study and Classification of Compounding Operations in Avot Yeshurun’s Later Poetry (1974–1992) Concerning the Notion of בית (Home/House)*, s. 67, 84.

⁵⁸ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 46–47.

⁵⁹ Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 190–191.

⁶⁰ Zdaniem Gidona Avrahama użycie przez poetę arabskiego słowa *hirbat* [ruina] prowadzi do konkluzji, że „pusta przestrzeń” ma dodatkowe konotacje: odnosi się także do pustki po byłych arabskich mieszkańcach tej ziemi. Tenże, *A Bridge of Words. A Term List Based on the Study and Classification of Compounding Operations in Avot Yeshurun’s Later Poetry (1974–1992) Concerning the Notion of בית (Home/House)*, s. 165.

budzące melancholię dzieło natury, efekt powolnego działania „tych samych sił, które powodują procesy wegetacji, erozję, wietrzenie, zapadanie się skał”⁶¹. Współczesne miejskie ruiny, które mają zazwyczaj krótki żywot, traktowane są najczęściej jako odpad, czyli rzecz z racji swojej genezy nie przynależną naturze, lecz kulturze⁶². Wszechobecna destrukcja, będąca zasadniczym komponentem nowoczesnego oblicza miejskiej przestrzeni, dokonywana jest nie przez czas i przewyciężającą dzieło cywilizacji naturę, a nawet nie w wyniku wojny, lecz w imię postępu. Dlatego współczesne ruiny są – jak zauważa Cecilia Enjuto Rangel –

bardziej wynikiem procesu burzenia i budowania na nowo ulic, domów, budynków publicznych i fabryk niż obrazem zdewastowanych zabytków i pomników, opuszczonych kościołów, fragmentów świątyń czy innych śladów odległej przeszłości⁶³.

Dla żyjących przyszłością mieszkańców Tel Awiwu stare domy nie były raczej budzącą szacunek, wtopioną w pejzaż miasta ruiną⁶⁴, czyli – jak pisze Rangel – „nieusuwalnym śladem tego, co nie może zostać przetworzone”⁶⁵. Postrzegano je na ogół jako bezużyteczne odpady przekształcalne w nowy produkt; ślad przeszłości, który nie wytrzymuje próby czasu i jest wymazywany w imię tworzenia pustej przestrzeni dla nowych, coraz bardziej zunifikowanych „budowli ze szkła i stali, w których trudno zostawić po sobie ślad”⁶⁶.

W drapieżnie rozrastającej się i zmieniającej nie do poznania metropolii, gdzie „domy znikają równie szybko jak wrażenia i obrazy”⁶⁷, Jeszurun wskrzesza ślady minionego życia. Rozpacзлиwa obrona starych domów

⁶¹ G. Simmel, *Most i drzewi*, s. 171.

⁶² Jak dowodzi Stefan Symotiuk, odpad „wywodzi się z jakiejś substancji, która poprzez techniczną obróbkę zyskała «szlif» kulturowy i weszła w skład kultury. Gdy tylko jednak utraciła ten «szlif» lub przestała być potrzebna – zostaje wyrzucona”. S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 77; cyt. za: M. Nieszczerzewska, *Wymazywanie czasu. Fotografie opuszczonych miejsc*, opposite.uni.wroc.pl/2012/nieszczerzewska.htm [dostęp 5.12.2013].

⁶³ C.E. Rangel, *Cities in Ruins. The Politics of Modern Poetics*, West Lafayette 2010, s. 24.

⁶⁴ Dopiero w latach 80. zaczęto realizować projekty restauracji starych domów w Tel Awiwie. Zob. pl.wikipedia.org/wiki/Tel_Awiw-Jafa [dostęp 12.07.2012]; H. Hill, *Building a Brighter and Whiter Future*, „The Jewish Chronicle” 2009, 8 May, s. 16.

⁶⁵ C.E. Rangel, *Cities in Ruins. The Politics of Modern Poetics*, s. 23.

⁶⁶ K. Sauerland, *Destrukcyjna. Rzecz o Walterze Benjaminie*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9, s. 148.

⁶⁷ A. Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 353.

i drzew sadzonych ręką pionierów⁶⁸ staje się nie tylko wyrazem potrzeby zakorzenienia i tęsknoty za trwałością. Sprzeciw poety wobec nowego barbarzyństwa, czyli wszechobecnej w wielkim mieście destrukcji, spotęgowany zostaje autobiograficzną reminiscencją, jaką jest traumatyczne doświadczenie utraty rodzinnego domu w Krasnymstawie.

Homes and Ruins. The Image of Tel Aviv in Avoth Yeshurun's Poetry

Summary

The subject of the article *Homes and ruins. The image of Tel Aviv in Avoth Yeshurun's poetry* is one of the main motifs of the Hebrew poet, who comes from Krasnystaw, Avoth Yeshurun. Pictures of contemporary urban ruins, houses demolished in Tel Aviv in the name of progress, not only express the poet's objection to the destruction ubiquitous in the big city. Demolished houses, like cut trees, which are home for migratory birds, bring to mind the destruction of the Jerusalem Temple and, foremost, the annihilation of the Jewish world in Europe.

⁶⁸ Dewastacja miejskiej przyrody obracała wniwecz marzenia pierwszych mieszkańców o mieście-ogrodzie. Ruch miast-ogrodów, zapoczątkowany koncepcją Ebenezera Howarda zawartą w książce *Garden Cities of Tomorrow* (1902 r.), miał wpływ m.in. na szkockiego urbanistę Sir Patricka Geddesa. W połowie lat 20. XX wieku, podczas panowania brytyjskiego w Palestynie, Geddes stworzył plan zabudowy Tel Awiwu, który nawiązywał do idei miasta ogrodu; www.miastaogrody.pl/o-miastach-ogrodach [dostęp 26.12.2013]. Zob. też: V. M. Welter, *The 1925 Master Plan for Tel-Aviv by Patrick Geddes*, w: *Tel-Aviv, the First Century: Visions, Designs, Actualities*, s. 299–326.

Monika Świerkosz

badaczka niezależna

współpracuje z Uniwersytetem Jagiellońskim
oraz Uniwersytetem Pedagogicznym w Krakowie

Przestrzenie nomadycznych figuracji w prozie Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk

Zasadniczym celem projektu nomadyzmu według Rosi Braidotti miało być stworzenie ponowoczesnego języka opisu podmiotowego (kobiecego zaś w szczególności) doświadczenia przestrzeni. Dotychczasowe dyskusje na ten temat, toczone się od lat 70. zarówno w obszarze feministycznych teorii, jak i na poziomie praktyk, utknęły, zdaniem filozofki, w martwym punkcie pomiędzy powtarzaniem skargi na wykorzenienie kobiet obserwowane w patriarchalnej kulturze a kreowaniem utopijnej wizji odzyskanego ładu kobiecej tradycji¹. Braidotti nie satysfakcjonowały ani obrazy „planetarnego uchodźstwa” kobiet – rozpowszechnione w literaturze od czasu symbolicznego zrzeczenia się przez Virginie Woolf własnej przynależności państwowej, ani też opisujące ten stan „bezdomności” metafory „banitki” czy „migrantki”².

¹ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009. Więcej na ten temat pisałam w tekście *Przestrzeń w filozoficznej refleksji feministycznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 86–104.

² Chodzi o słynne zdanie Virginie Woolf z eseju *Trzy gwinee* (1938): „Jako kobieta nie mam kraju, jako kobieta nie chcę mieć kraju, moim krajem jako kobiety jest cały świat”. Choć początkowo drugofalowy feminizm kontynuował ten sposób myślenia o kobiecej dobrowolnej nie-przynależności, to późniejsze feministki, Alice Walker czy Adrienne Rich zakwestionowały ją, pytając czy owa deklaracja dobrowolnej „bezdomności”/„bezpaństwowości” nie jest przywilejem białych, wykształconych, zamożnych kobiet, obywaterek „Pierwszego Świata”. Zob. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 48–49.

Mottem *Podmiotów nomadycznych* są słowa Berteke Waaldijk: „There are no/mad women in *this attic*”, które stanowią nie tylko wyraźną aluzję do popularnej, drugofalowej książki Sandry Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic*, ale i swoisty manifest postawy światopoglądowej Braidotti. Nie chce ona już dłużej patrzeć na kobiety jako na wariatki zamknięte na strychu patriarchalnej kultury, kanonu czy męskiego tekstu literackiego – a taki przecież zbiorowy obraz XIX-wiecznych pisarek, cierpiących na „lęk autorstwa” stworzyły w swych pracach feministyczne badaczki. Na „*tym poddaszu*”, o którym chce mówić Braidotti, nie ma już szalonych, wykluczonych ze świata kobiet – są za to nomadki, które w pozytywny sposób przepisują swoje doświadczenie „wykorzenia”.

W samym centrum owej strategii deterytorializacji kobiecego „ja” autorka *Nomadycznych podmiotów* stawia pojęcie „genealogii”, którą rozumie w Foucaultowski sposób jako paradoksalny dyskurs zerwania i nieciągłości. „Prawda jest taka, iż od momentu naszego urodzenia gubimy swoje «pochodzenie»”³ – mówi Braidotti, przyznając jednocześnie podmiotowi prawo do snucia autobiograficznej historii. Nie będzie ona jednak opowieścią ani o utracie korzeni, ani nawet o ich odzyskiwaniu, lecz raczej o kreśleniu własnej, ale i paradoksalnej mapy miejsc – miejsc, w których już nas nie ma. Deterytorializacja, związana z przemieszczaniem się „ja” między przeszłością a teraźniejszością, będzie tu formą wchodzenia na „teren fikcyjny, reterytorializację, która ma za sobą kilka deterytorializacji dokonywanych po to, aby ustanowić teorię umiejscowienia opartą na przygodności, historii i zmianie”⁴. Tożsamość nomady okazuje się więc nigdy niedokończoną mapą, która powstaje za każdym razem, gdy próbuje on/ona umiejscowić siebie na nowo, jeszcze raz, jeszcze inaczej, jeszcze gdzie indziej⁵.

Kartografie nomadyczne muszą być stale poprawiane; strukturalnie przeciwstawiają się stałości, a tym samym zachłannemu przywłaszczeniu. Nomada posiada wyostrzone poczucie terytorium, natomiast nie odczuwa żadnego poczucia jego posiadania⁶.

Genealogii postrzeganej z tej dynamicznej perspektywy „podmiotu w ruchu” nie można ani po prostu odtworzyć, ani odzyskać – akt retrospekcji

³ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 40.

⁴ C. Kaplan, *Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile In Western Feminist Discourse*, „Cultural Critique” 1987 (Spring), s. 17. Braidotti zapożycza z tej pracy pojęcie „deterytorializacji”.

⁵ Braidotti zbliża się tu do stanowiska Adrienne Rich przedstawionego w znanym tekście *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*.

⁶ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 66.

nie może być ufundowany na nostalgicznej tęsknocie za „utraconym domem”. Dlatego też Braidotti chce zdenaturalizować wyobrażenie „rodziny”, zastępując odnoszące się do niej pojęcie „pokrewieństwa” (determinowanego przez biologię) pojęciem „powinowactwa” (będącego tu aktem wyboru). Innymi słowy nomadyczny podmiot kobiecy, aby pozostać „podmiotem w ruchu”, musi nieustannie siebie stwarzać, wymyślając swoją genealogię. Tylko tak rozumiane „korzenie” będzie można „zabrać ze sobą”, jak chciała tego druga patronka tej książki – Gertruda Stein⁷.

Jeśli jednak przeszłość jest dla nomadycznego „ja” czymś „zadany”, czymś, co należy w aktywny sposób sobie stworzyć, przedstawić, by zobaczyć skąd się przyszło i dokąd się zmierza, to czym jest dla niego/niej przestrzeń? Materialną barierą, którą trzeba pokonać, terenem, który należy zdobyć, czy raczej fikcją stworzoną przez podmiot, ramą, dla jego/jej wędrówki? Owym nomadycznym przestrzeniom chciałabym się przyjrzeć z perspektywy kobiecego tekstu. W prozie Izabeli Filipiak, Nataszy Goerke, Manueli Gretkowskiej, a z biegiem czasu również Olgi Tokarczuk krytyka literacka szczególnie często znajdowała reprezentacje doświadczenia „wykorzenia”⁸. Czy jednak bohaterowie tej literatury to współcześni „nomadzi”, czy raczej zarażeni nieuleczalną nostalgią za utraconym domem (ojczyzną) „migranci”? Czy i gdzie odnajdują oni swoje miejsce w przestrzeni?

Jedno z emigracyjnych opowiadań Izabeli Filipiak pod tytułem *Korzenie* rozpoczyna się w momencie, w którym jego bohaterka (i jednocześnie narratorka), mieszkająca od kilku lat w Ameryce, postanawia wraz ze swoim partnerem odwiedzić Polskę⁹. Dla niej jest to swoisty powrót do utraconego kraju, dla niego (amerykańskiego Żyda polskiego pochodzenia) – wyprawa na nieznaną i fascynujący kontynent. Decyzja o wyjeździe nie jest jednak łatwa, ponieważ uświadamia kobiecie jej dwuznaczne umiejscowienie jako

⁷ Chodzi o słowa Gertrudy Stein, które stanowią drugie motto wstępnego rozdziału *Podmioty nomadycznych*: „Wspaniale jest posiadać korzenie tak długie, jak można je zabrać ze sobą”. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 23.

⁸ Zob. m.in.: A. Mroziak, *Rozstać się z Pol(s)ką. O kobiecym doświadczeniu (e) migracyjnym w prozie Polek po 1989 roku*, w: tejsze, *Akuszarki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 61–106; K. Krowiranda, *Wizerunek emigranta w prozie polskiej lat 90*. Natasza Goerke, *Manuela Gretkowska*, w: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, red. H. Gosk, Warszawa 2005; J. Jarzębski, *Pożegnanie z emigracją: o powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998.

⁹ I. Filipiak, *Korzenie*, w: tejsze, *Niebieska menażeria*, Warszawa 1997. Korzystam z wydania zbiorowego: I. Filipiak, *Korzenie*, w: tejsze, *Magiczne oko. Opowiadania zebrane*, Warszawa 2006, s. 348–371. Wszystkie cytaty odnoszą się do tego wydania. Numery stron podaję dalej w nawiasach.

„migrantki”, żyjącej w stanie ciągłego bolesnego rozdarcia. „W tym czasie najdotkliwiej odczuwam to miejsce pośrodku, między Polską a twoim domem. Jest mi w nim niewygodnie, ciągnie mnie w obie strony, chciałabym zbliżyć do siebie te dwie połówki kosmosu” [s. 350].

Rozdarcie, którego doświadcza narratorka, jest konfliktem, jaki rodzi się między dwoma równoległe kształtującymi tożsamość pragnieniami: z jednej strony zapomnienia niechcianej już przeszłości, z drugiej – posiadania swojej prywatnej genealogii. O Polsce myśli ona w kategoriach politycznych: jako narzuconej, niechcianej makrowspólnocie ludzi, których miałyby łączyć pochodzenie, a którzy w istocie są jej obcy. To z żydowską rodziną swojego amerykańskiego chłopaka łączy ją więź. Akceptacja, jaką otrzymuje od jego rodziców, jest odwzajemniona, zaś uczucie dziwnego powinowactwa, którego doświadczają względem siebie, swoimi korzeniami sięga wspólnego im „niepokoju przeszłości”. Skrywa ona bowiem traumę. Dla rodziców jej chłopaka oznacza to bolesne wspomnienie ucieczki przed Holocaustem, porzucenie Polski, przyjaciół, dawnego życia, dla niego samego – niewygodę utożsamienia się z cierpieniem sprzed lat, nierozpoznanym i odrzuconym jako cudze, dla narratorki zaś – wstyd związany z hańbą Zagłady, poczucie winy za antysemityzm rodaków. Kobieta ma świadomość, że niepokój, który wszyscy oni noszą w sobie, pochodzi z „tych ziem, z ich przeszłości” [s. 352]. Miejsce, w którym spotyka się ich pamięć, jest niekomunikowalnym, ale uporczywie istniejącym, paradoksalnym „miejszem nie-pamięci”¹⁰. W opowiadaniu symbolicznie wskazuje je stara synagoga ukryta w przestrzeni polskiego miasta.

Nie wyobrażam sobie chwili, kiedy zapytasz, co to jest, ten przysadzisty budynek z podłużnymi oknami, niezaznaczony wcale na planie zabytków miasta. Chronię się przed tym wyobrażeniem. Nie wiem nawet, z którego wieku pochodzi. Wciąż nic o niej nie wiem, oprócz tego, że przestała być synagogą już na początku wojny. Przestała nią być i wciąż nią nie jest. Jest tylko wstydem, miejscem, którego się nie widzi, od którego odwraca się oczy [s. 359].

„Miejsce nie-pamięci” jest bardziej paradoksalne niż „miejsce zapomnienia” – nikt już nie wie, czym ono rzeczywiście jest, ale jednocześnie, niez-

¹⁰ Roma Sendyka pisze (za Claudem Lanzmanem) o „nie-miejscach pamięci”, którymi są współcześnie zasłonięte przez naturę (trawy, krzaki) miejsca zbrodni ludobójstwa lub też opuszczone i popadające w ruinę materialne ślady dawnej obecności Innego. Zarówno w przestrzeni naturalnej (lasów, polan), jak i miejskiej (starych budynków) stanowią one nie tyle nawet antypomniki, co „miejsca tabu” – nieznakowane, omijane lub celowo dewastowane, zaśmiecane: „społeczność topograficznie przypisana danej lokalizacji nie ma potrzeby lub wręcz nie chce lokować swej pamięci w tym obiekcie: chce go zapomnieć, nie-pamiętać”. Zob. R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 323–344.

znaczone na żadnej mapie, nie przestaje uporczywie istnieć. W ten sposób odsyła ono do czegoś innego niż samo jest, uobecniając coś/kogoś, co/kto znajduje się już gdzieś indziej. Synagoga jest oznaką, wskazującą jednocześnie na Żydów, którzy mieszkali tu przed wojną i zginęli albo wyemigrowali oraz na wstyd i poczucie winy narratorki, która będąc Polką, nie posiada dziś języka na wyrażenie swoich uczuć. To powoduje, że nie potrafi i nie chce utożsamiać się z własną przeszłością, biografią. Odmawia pokazywania swoich zdjęć z dzieciństwa w obawie przed ujawnieniem jakiejś fundamentalnej inności dwóch odmiennych względem siebie światów – komunistycznej Polski i kapitalistycznej Ameryki, w której dorastał jej chłopak. Nie chce również sama oglądać tych zdjęć, bo w rzeczywistości ta narzucająca się różnica nie posiada dla niej żadnego znaczenia, nic nie mówi ani o niej, ani o nim.

Jest w tym jednak pewien paradoks – narratorka utożsamia się z czymś, co jest jej obce. Choć ma tego świadomość, nie rozumie tego mechanizmu, stąd jej pytanie: „Dlaczego więc czuję się zobowiązana, by wstydić się za coś, co tamci, inni, moi bliźni, uznają za normalne?” [s. 360]. Ten ciąg wyliczeń: „tamci, inni, moi bliźni” wskazuje na jednoczesność zachodzących tu gestów dysydenfikacyjnych i identyfikacyjnych, które każą jej widzieć w innych – raz obcych, a raz bliskich sobie ludzi. Tożsamość uwikłana w taką przeszłość musi być pęknięta wewnątrznie w sposób, który uniemożliwia absolutne uspoźnienie „ja”, podobnie jak synagoga (i jej historia) pozostanie w przestrzeni miasta czymś nieusuwalnym i nierozwiązywalnym. Może jednak unieważnienie tej „różnicy w sobie” nie jest wcale potrzebne, by pogodzić się z własną biografią – i tą prywatną, jednostkową, i tą zbiorową, kulturową?

Napięcie między brakiem akceptacji wspólnotowej narracji o przeszłości narodu i potrzebą wpisania się w genealogiczną opowieść pewnej rodziny mogłoby pogłębić jeszcze bardziej rozdarcie narratorki. Tak jednak się nie dzieje, ponieważ nie tylko żydowscy krewni chłopaka przypominają jej o czymś ważnym, choć bolesnym, lecz również ona wywołuje ich skojarzenia z przeszłością, z Europą, z Polską, z urwanym śladem, z mglistą pamięcią tych pierwszych emigrantów, ich własnych rodzin” [s. 363].

Proces przypominania, jaki uruchamia swoją obecnością emigrantka z Polski, nie prowadzi do skompletowania żadnej pełnej narracji. Odszukiwane w pamięci nazwy z trudem bądź wcale nie znajdują swojego odzwierciedlenia w języku. Odwiedzająca żydowski dom Polka jest jednak „miejscem” spotkania zapomnianych już częściowo historii z przeszłości, tym łącznikiem, za pomocą którego rodzina odzyskuje kontakt z własną tradycją kulturowaną już tylko przez starą ciotkę Annę. Ona jako jedyna pamięta jeszcze

cokolwiek z czasów dzieciństwa spędzonego w jakimś galicyjskim sztetlu, choć niechętnie dzieli się wspomnieniami owianymi tajemnicą. Co ważniejsze jednak, Anna jest

spadkobierczynią tej jeszcze starszej i już nieżyjącej, co przemyślała tytoń przez południową granicę, żeby zarobić na wyjazd do Ameryki, a potem sprowadziła braci i siostry, całe rodzeństwo, jedno po drugim, chociaż nigdy nie nauczyła się czytać i pisać [s. 363].

Tę właśnie najstarszą kontrabandzistkę przypomina swojemu chłopakowi również narratorka. W ten sposób zostaje przez niego wpisana w poprzerywany w wielu miejscach ciąg genealogicznej opowieści. Czy przez przypadek jest ona historią emigrujących kobiet, przenoszących przez ocean swoje domy na nową, być może bardziej przyjazną, ziemię?

To wejście w obszar czyjejś opowieści rodzinnej wiąże się oczywiście z pewnymi ograniczeniami, ale na te narratorka wyraża świadomą zgodę:

Właśnie pozwoliłam sobie odczuć głód rodziny, jej ograniczeń, jej przypadłości, które wydają się tak niezbywalne, że potrafią rozziłścić, wywołują bezsilność. Potrzebuję także i tej bezsilności [s. 364].

O ile idea pokrewieństwa została tu odrzucona jako zbyt ograniczająca jednostkę, o tyle idea powinowactwa z wyboru może stać się fundamentem pozytywnie przepisanego wyobrażenia symbolicznej i rzeczywistej przynależności. A nawet musi – bez tego poczucia przynależenia do jakiejś wspólnoty trudno jest żyć „migrantce”, tym bardziej, że pisząc niedawno książkę o swoim dzieciństwie, dokonała już w pamięci symbolicznej „amputacji” obrazu własnej, biologicznej rodziny. Pozbawiona kontaktu z nią i wymazująca we wspomnieniach również jej iluzję, narratorka potrzebuje czyjejś obecności i bliskości po to, by osadzić się w jakiejś przestrzeni.

Nie można wciąż posuwać się do przodu, czasem dobrze jest się zatrzymać, zamyślić. Pomiędzy starą ziemią, której się nie pamięta, a nowym światem, którego nie macie ochoty zdobywać, jest pusta przestrzeń, właśnie po środku, pomiędzy historią przodków a całkiem nowym pragnieniem, tam was znajdują [s. 368].

Narratorka znajduje swoją nową rodzinę gdzieś „pomiędzy” i to tam chce się również umiejscowić. Nie jest to jednak ta sama przestrzeń rozdarcia, która znaczyła jej (e)migracyjną biografię. Opisany w opowiadaniu proces re-lokacji wykorzenionego, ale i na nowo zakorzeniającego się podmiotu, odbywa się w pustce oznaczającej tu nie negatywną próżnię, lecz

pozytywną potencjalność i wybór. Jest to przestrzeń ustrukturowana jednocześnie przez jakąś „historię przodków” i „nowe pragnienie” – a więc przeszłość i przyszłość określające miejsce zawsze tymczasowej terażniejszości¹¹. O takiej właśnie przestrzeni pisała Rosi Braidotti, wskazując pustynię jako miejsce nomadycznej rewolucji, dokonującej się przeciw władzy *polis* i przemocy z niego płynącej¹².

Znakiem tego nowego dla emigrantki umiejscowienia, które można by nazwać nomadycznym, nie jest jednak negacja korzeni czy zadomowienia. Jest ona jedyną osobą, której nie podoba się pomysł przeprowadzki rodziców z tradycyjnie żydowskiego Brooklynu do bardziej ekskluzywnych dzielnic gdzieś na Wschodnim Wybrzeżu czy Florydzie. Dostatnie przestrzenie eleganckich i słonecznych osiedli budzą pewien niepokój, nie tylko dlatego, że przywodzą na myśl wspomnienie biedy emerytów w jej własnym kraju:

Odcięcie od przeszłości, od oswojonych domów, zagnieżdżonych w duszy krajobrazów zaczyna oznaczać także coś nieczytelnego, jak mgła na horyzoncie: nieosiągalność czasu przyszłego [s. 369].

Emigrantka, która tak wiele wysiłku włożyła w nadanie sensu swojej własnej rozmontowanej przeszłości, wie, jak bardzo poczucie bycia wyrwanym z przestrzeni ogranicza percepcję świata. To właśnie brak korzeni może być największą przeszkodą, by wyruszyć gdzieś dalej. „Stamtąd się już nie podąży, stamtąd się nie wraca, tam się zostaje” [s. 369] – ostrzega narratorka. Ale nie dowiemy się, czy ma rację, ponieważ opowiadanie kończy się sceną pożegnania starego domu, która otwiera się na przyszłość lub też ją unieważnia.

Korzenie to ważny w *Niebieskiej menażerii* tekst, który z jednej strony wskazuje na możliwość przepisania bolesnej, spustoszonej przez stratę „domu” tożsamości „migranta” na bardziej pozytywny język nomadycznego doświadczenia odzyskiwania poczucia przynależności. Z drugiej jednak strony, opowiadanie to pokazuje coś wprost przeciwnego. Wewnętrzne pęknięcie człowieka, które bierze się z tęsknoty za tym, co minęło i tym,

¹¹ To w gramatycznym czasie terażniejszym („podążam”, „tłumaczę się”, „pytam”), przechodzącym momentami w czas przyszły („tak już zawsze będzie”, „zrezygnuję”), utrzymane jest to opowiadanie. Unaocznia to proces transfiguracji w nomadę, podkreśla, że akt tworzenia retrospektywnej mapy miejsc, w których się było, odbywa się zawsze i tylko „tu i teraz”.

¹² R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 42, 45, 55. Odczytywana w polityczny sposób opozycja między miastem a pustynią stanie się punktem wyjścia do odróżnienia aktywnego nomadyzmu (jako permanentnego buntu wobec władzy *polis*) od tułaczki, odbywającej się gdzieś na peryferiach centrum, ale bez naruszania podstaw fallogocentrycznego porządku.

co się jeszcze nie wydarzyło i być może nigdy się nie wydarzy, jest wpisane w nomadyczną ontologię. Czy pragnienie, które, jak pisze Braidotti, konstituuje retrospektywne *desidero*, nie wiąże się również z poczuciem jakiegoś fundamentalnego, choć nie zawsze destruktywnego, niespełnienia?

Mówię ci tak już będzie zawsze, będziemy się spotykać na chwilę i mijać, będziemy tęsknić za czymś, co nie może się spełnić, będziemy ulegać iluzji, że coś na chwilę się spełniło, godzić się z tym i gniewać, gdyż nawet złudzenie nie chce przy nas dłużej zostać. [...] Tego nie da się zaspokoić [s. 370].

Czy zatem istotnie różnica między tęskniącym za przeszłością „migran-tem” a marzącym o przyszłości „nomadą” jest aż tak głęboka, jak opisała to feministyczna filozofka? Może obie te figuracje podmiotu są tylko przejściowymi i przechodnimi miejscami w wielu, powtarzających się i niepowtarzalnych, momentach naszych biografii?

Dyskurs nomadyczny jest „dyskursem ucieleśnionej różnicy”, ale różnicy, która zlokalizowana jest nie na zewnątrz podmiotu, lecz w jego/jej wnętrzu. Ambiwalencja, konflikt, dialektyka podobieństwa i odmienności, władzy i podporządkowania wydają się więc wpisane w strukturę tożsamości nomadycznej. Według Braidotti w przypadku mówienia o kobiecej podmiotowości najlepiej odda istotę tego pęknięcia zmetaforyzowany trop relacji matki z córką, który również skrywa w sobie paradoks „ciągłości nieciągłości”.

Choć trzy bohaterki *Ostatnich historii* Olgi Tokarczuk – Idę, Parkę i Maję – łączą bezpośrednie więzy krwi, ich historie nie stają się wcale chóralnym, trzypokoleniowym, wspólnym głosem przeszłości. Wręcz przeciwnie – narracje przywołujące to, co minęło, okazują się zapisem indywidualnych biografii trzech różnych kobiet, toczących się w odmiennych czasoprzestrzeniach. Nie oznacza to jednak, iż ciągłość tej więzi międzypokoleniowej została tu całkowicie zerwana i utracona. Wszystkie trzy historie spotykają się bowiem w jednym ważnym miejscu – miejscu, w którym podmiot kobiecy negocjuje swoją relację z matką.

Najsilniej widać to w otwierającej książkę opowieści o Idzie. Jej historia okazuje się jednak nie tyle narracją o byciu matką, którą w istocie dojrzała, ponadpięćdziesięcioletnia bohaterka jest, ile przede wszystkim narracją o kobiecie, która nigdy nie przestała być córką własnej matki. Doświadczenie macierzyństwa określa Idę nie tylko w relacji do swojego dziecka, lecz również w relacji do Parki. Pierwsze wspomnienie staruszki, jakie przychodzi jej do głowy, ujawnia podobieństwo między matką a córką Idy – Mają.

Przed domem siedzą jej rodzice. Ojciec zwija kłębki wełny, nie patrzy na nią. Matka jest młoda, przypomina Maję, jest jakby Mają dorosłą, obcą, zawsze nieobecna. „Nigdy nie zjawiasz się u nas już prawie zapomnieliśmy o tobie”, mówi matka z pretensją. Potem wstaje obrażona i wchodzi do domu. Ona idzie za nią, patrzy na jej plecy, ale ma wrażenie, że matka próbuje jej umknąć. Zaczyna kluczyć po pokojach, [...] ogarnia ją strach, bo nagle przypomina sobie, że przed domem zostawiła Maję, swoją małą córeczkę¹³.

Matka staje się córką, a córka – matką; to poczucie konfuzji między kobietami, którego doświadcza Ida, ją samą wyobcowuje z macierzyństwa, wzbudzając jednocześnie nieokreślony lęk. I choć pojawia się ono początkowo w szczególnym momencie opowieści – gdy tuż po wypadku samochodowym bohaterka dryfuje pomiędzy życiem a śmiercią, między wspomnieniem i śnieniem – odkrywamy również w innych miejscach w biografii Idy ślady tego wyobcowania. Kiedy rodzi się Maja, Ida doświadcza podobnego uczucia, które sama opisuje w kategoriach „małej śmierci” – „bo śmiercią jest wszystko to, co pozbawia wyboru, od czego nie ma odwrotu, czemu nie można powiedzieć «nie»” [s. 100]. Poród, transgresyjny moment utraty autonomii własnych granic, stanowi tu początek kształtującej się więzi matki z córką. Relacja ta może pełnić pozytywną rolę w życiu kobiety tylko jeśli pierwotne wrażenie obcości wobec „Innego” (dziecka) zostanie wyparte na rzecz poczucia tożsamości między nim a matką. Tymczasem Idę „ogarnia [...] fala współczucia. Ma wrażenie, że urodziła siostrę, nie córkę. Nie ma matek i córek, ojców i synów, rodziców i dzieci, są tylko siostry i bracia” [s. 102].

Trop siostrzany, który w swojej wspomnieniowej narracji uruchamia Ida, jest więc jednocześnie formą obrony przed lękiem wobec rodzącej się fundamentalnej różnicy dwóch istnień i wyrazem wiary w możliwość uniwersalnej, międzyludzkiej solidarności. Owo poczucie tożsamości z własnym dzieckiem przypomina Idzie coś, czego sama doświadczyła w relacji z matką w czasach „osobistych pradziejów”. Na widok starej Parki

ogarnia Idę fala ciepła, tak jakby, macając w ciemności, dłonie natknęły się wreszcie na znajomy, bezpieczny kształt. Mówi: „mamo”. Nie musi się z nią witać, wystarczy samo spojrzenie. Uruchamia się pierwotny, kosmiczny mechanizm – nakładają się na siebie dwa kontynenty, dwie ogromne płyty tektoniczne, dopasowują się do siebie wielkie kotliny i pasma górskie, morza i depresje. Przywierają się do siebie koryta rzek. Pamięta to z bardzo dawna, z mglistego dzieciństwa, błoga świadomość bycia tym samym organizmem, znajomym, ciepłym, dobrym [s. 94].

¹³ O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*, Kraków 2004, s. 23. (Dalej stosuję skrót OH, numery stron podaję na końcu cytatów).

Przedstawione za pomocą przestrzennej metafory pragnienie jedności z matką, którego doświadcza Ida, okazuje się jednak niemożliwe do spełnienia. Tektonika kobiecej relacji, którą w makrokosmicznej perspektywie wyznaczał ruch „ku sobie”, w mikrowymiarze jest stopniowym oddalaniem się. To nie metafizyczna przepaść, lecz raczej mikroszczeliny, niewielkie wypustki, uwierające ziarenka piasku stoją za ostateczną rozłąką matki i córki: „Nie pasują drobne rzeczy, aż w końcu trzeba się do tego przyznać – wszystko uwiera. Potem już ciśnie, potem boli. Odejść” [s. 94].

Wieloznaczność i ambiwalencja więzi z matką nie może pomieścić się w ramach opowieści o siostrzanym podobieństwie, tożsamości i jedni dwóch kobiet, ponieważ w narracji tej brakuje miejsca czy sposobu na wyrażenie różnicy między nimi. Z drugiej jednak strony – owo pęknięcie rodzi się właśnie z „ruchu ku sobie”. Odmienność jest tu zatem czymś, co wyrasta z podobieństwa, i odwrotnie – podobieństwo wskazuje na odmienność. Kobiety w powieści Tokarczuk jednocześnie tęsknią do siebie i od siebie uciekają: Ida, dlatego że jej biografia to niedokończony proces żałoby po „nieobecnej” matce, Parka dlatego, że nigdy nie zaleczyła ran po stracie swojej pierwszej córki Lalki. „Miałabym z niej prawdziwe wnuki” [s. 136] – mówi Parka, dla której śmierć dziecka w transporcie, tuż po wojnie, ze wschodu na zachód, jest nie tylko końcem dawnego życia, innego świata, przeszłości, ale również unieważnieniem wszelkiej przyszłości. W akcie zemsty na mężu kobieta odmawia symbolicznego uznania drugiej córki (Idy) za swoją, zrywając ciągłość kobiecej genealogii. Chociaż nie jej trwania.

Klątwa niemożności rozpoznania własnych korzeni, którą Parka rzuca na swoją rodzinę, początek bierze „gdzieś pod Kluczborkiem” – w miejscu pochówku pierwszej córki, urodzonej z przedmałżeńskiego romansu z Ukraińcem, który był jej wielką miłością, zanim została zmuszona do ślubu z Petrem. Tak silnie przeżywa śmierć Lalki, ponieważ wraz z nią ginie jej młodość, wolność (również seksualna), ale także jej etniczna i narodowa tożsamość. Wymuszonego społecznie przez pozamałżeńską ciężką ciążę ślubu Ukrainki z starszym, ustatkowanym Polakiem i dyrektorem szkoły Parka doświadcza przede wszystkim ciałem – nie tylko w sensie fizycznym (somatycznym), ale i symbolicznym. To ono domaga się najsilniej uwolnienia od ograniczeń niechcianego kontraktu małżeńskiego. To ono manifestuje w zdradach swój porządek, przeciwny porządkowi instytucji, tradycji czy religii. To ono staje się dla Parki miejscem tyleż buntu wobec męża Petra/Pjotra, co i miejscem żałoby po stracie dziecka.

Kobiece ciało w opowieści Parki nie jest jednak psychoanalityczną mapą libidynalnych napięć, powierzchniowym zapisem najgłębszych pragnień podmiotu, lecz bardziej Foucaultowskim polem walki różnych kultu-

rowych porządków wiedzy i władzy, różnych narracji o świecie, przeszłości i teraźniejszości. W opowieści *Idy* ciało jej matki staje się jednak fantazmatem straty, miejscem przypominającym o doświadczonej dziecięcej ranie.

Wspomnienie ciała matki, od którego *Ida* czuje się odsunięta, pozostaje w jej pamięci miejscem straty, zerwania *continuum* kobiecego. *Parka* nie przekazuje *Idzie* dziedzictwa kobiecej historii, bo w zemście na mężu zakopie je wraz z ciałem zmarłej *Lalki*. Ale i ona sama straci z oczu ślady własnej matki. Stary, drewniany, misternie rzeźbiony przęślik – jedyna pamiątka, jaka *Parce* po niej została, pewnego dnia gubi się, a wraz z nim i świat, któremu nadał on ramy. „Przęślik robił portrety przedmiotom, sprawiał, że stawały się ważne. Nie trzeba ich było tłumaczyć, zastanawiać się, po co są, do czego służą” [s. 141]. Dopóki *Parka* miała go przy sobie, nie potrzebowała żadnych tłumaczy znaków, żadnych metafor, jego utrata czyni zarówno przeszłość, jak i przyszłość zbiorowiskiem symboli pozbawionych swej materialności, wydrążonych od środka. Matczyny ślad znika z życia *Parki*, odchodzi również jej pierworodna córka – stąd „tej drugiej” będzie ona miała już niewiele do przekazania.

Być może to właśnie ten wyobrazeniowy brak dostępu do matczynego ciała, który pamięć *Idy* przechowuje jako wspomnienie po *Parce*, zapisał się również jako ślad w narracji *Mai*, trzeciej bohaterki *Ostatnich historii*? Czy przez przypadek opowieść córki *Idy* rozpoczyna się od słów: „Jej ciało produkuje tylko zimno, dlatego nigdy nie dość jej upałów” [s. 205]? Cieleśny chłód towarzyszy podróżom *Mai* nawet do tropikalnych, południowych miejsc, ale paradoksalnie przywodzi on na myśl czyjaś kojąca obecność, kojąca się z dotykiem „szorstkiego wełnianego płaszcza”. Ta obecność nie poddaje się jednak konkretyzacji, materializacji czy ekwiwalentyzacji – nie uzyskuje ona kształtu znajomej czy bliskiej osoby. Uruchomiony ciąg wspomnień odsyła tylko na moment do figury matki, to nie ona jednak stanowi w opowieści *Mai* punkt orientacyjny. W jej narracji pojawia się bliżej nieokreślona postać mężczyzny – najpewniej *Petra*, przeklętego męża *Parki*, który *Idę* nauczył odczytywania położenia gwiazd. Ona tę wiedzę przekazała córce i od tam w czasie licznych podróży również *Maja*, mimowolnie, poszukuje na niebie bezpiecznych drogowskazów, umożliwiających jej orientację w ciągle zmieniającej się przestrzeni. Geografia pozbawia jednak kosmos uniwersalności – południowe niebo okazuje się „obce, dziwne, niewarte uwagi” [s. 229], wysyła inne, nierozpoznawalne i nieważne dla *Mai* znaki.

Ostatnie historie okazują się pękniętą sagą współczesną – *continuum* rodzinnej opowieści zarażone jest tutaj rozpadem. Nomadyczny dyskurs genealogii (czy może raczej gynealogii) odkrywa przed nami paradoks kobiecej biografii: tym, co zasadniczo łączy te kobiety, jest konieczność zanegowania

przeszłości, która nie pozwala im wyruszyć w podróż swego życia. A może to bardziej ów powtarzany gest odcięcia się od matki, zanegowania jej życia, jest czynnikiem, który w o wiele większym stopniu zatrzymuje kobiecego podmiot w miejscu?

Braidotti wyróżniła trzy zasadnicze fazy w rozwoju kobiecej podmiotowości: akcentowania „różnic między mężczyznami i kobietami”, zaznaczenia „różnic między kobietami” i poszukiwania „różnic w każdej kobiecie”¹⁴. Nie umieszczała jednak tych etapów ani w porządku linearnym, ani dialektycznym, lecz w potencjalnie symultanicznej przestrzeni współlistnienia. „Kobieta” zdefiniowana w oparciu o dwa pierwsze sposoby rozumienia różnicy seksualnej – a więc takie, które odwołują do kategorii „inności”, umiejscowionej w opozycji do podmiotu i poza jego granicami – zostaje „wpisana w dłuższy linearny czas historii”¹⁵. Tymczasem feministyczny projekt nomadyczny kobiecą tożsamość odnosi także do innej czasowości: „głębszego i bardziej nieciągłego znaczenia czasu, który jest czasem transformacji, oporu, politycznych genealogii i stawania się”¹⁶. Nomada jest taką figuracją, która, w przeciwieństwie do „banitki” czy „migrantki”, należących do teleologicznego porządku historii i różnicujących się zewnątrznie, daje się umieścić w dyskursie genealogii, uwewnętrzniającym różnicę seksualną. Ta zmiana usytuowania podmiotu stwarza szansę nowego języka, w którym możliwe staje się dostrzeżenie i wyrażenie przez kobiety „różnicy w sobie”.

Czy znajdziemy realizację tego nomadycznego projektu Braidotti w *Ostatnich historiach*? Parka istotnie wydaje się postrzegać siebie jako „banitkę”. Jej narracji towarzyszy silne poczucie straty domu (metaforycznie spełniające się również poprzez śmierć pierwszego dziecka), wrażenie bycia „cudzoziemką” w obcym kulturowo kraju. Przejawia się ono również w jej podejściu do języka ojczystego, który bohaterka traktuje jako narzędzia oporu: „Ni, dumaju, neskažu ni słowa pol’skoju. Zawezy mene u cej zasranyj Kluczborn...” [s.176] – powtarza mężowi. Punktem określenia własnej tożsamości jest dla Parki różnica między nią a Petrem, która daje jej poczucie klarowności granic „ja”, pozwala przeżywać śmierć córki, projektując poczucie winy na męża, reprezentującego „nowy”, gorszy świat.

Z kolei w „migracyjnej” narracji Idy najsilniej zaznacza się męczące poczucie bycia „pomędzy”. Teraźniejszość wydaje się jej zawieszona, zaś

¹⁴ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 194.

¹⁵ Tamże, s. 198.

¹⁶ Tamże, s. 197–198. Braidotti posługuje się tu terminologią Julii Kristevy, *Women’s Time*, w: N.O. Keohane, M.Z. Rosaldo, B.C. Gelpi, *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, Chicago 1982.

przeszłość jest dla niej przede wszystkim ciężarem. Rozdźwięk między tymi dwoma wymiarami czasu zapisuje się w boleśnie podwojonej pamięci kobiety. Obok wyobrażenia tego, jak powinno wglądać jej życie i co powinno się było w nim wydarzyć, Idę przesładują obrazy tego, co się rzeczywiście wydarzyło – byle jak, byle gdzie i przypadkowo. „Nic się nie udało do końca, wyszło inaczej i nie wiadomo dlaczego wyszło uszczerbione i byle jakie” [s. 88]. Ciężar niechcianej przeszłości, która powraca jako filtr psujący obraz wspomnień, materializuje się w figurze matki, od której córka próbuje się odróżnić, paradoksalnie tym mocniej wiążąc się z tym, co minęło.

Maja wydaje się kobietą wyzwoloną od ograniczeń własnej genealogii i przeszłości. W odróżnieniu od zmuszonej do tułaczki Parki, a także „zakleszczonej” w byle jakiej terażniejszości Idy, umiejscawia się poza kategorią przynależności i nie-przynależności. Rezygnuje z materialności dającej jej poczucie zakorzenienia, ale w zamian zyskuje mobilność.

Ona jest przezroczysta, nie dotyka stopami ziemi. Unosi się – to dlatego tym, którzy mocno stoją na ziemi i gdziekolwiek przystaną na dłużej, zaczynają wypuszczać korzenie, dlatego tym ludziom wydaje się, że ona ucieka.

Nie, nie ucieka. Jej domem jest droga, mieszka w podróży. A podróż nie jest linią, która łączy dwa punkty w przestrzeni – to inny wymiar, to stan [s. 260].

Maja jest więc kimś w rodzaju „ducha wędrownego”, który nie puszczając nigdzie korzeni, nie czuje się, bynajmniej, wykorzeniony ze świata. Materialna cielesność „ja”, której polityczne znaczenie dla umiejscowienia podmiotu kobiecego w kulturze podkreślały feministyczne filozofki, zastąpiona zostaje wyobrażeniem ucieleśnionej przestrzeni. Miejscem, z którym Maja utożsamia się całkowicie, jest morze.

Morze składa się z warstw, delikatnych ulotnych, niewidzialnych. Można je wyczuć tylko ciałem, całą jego powierzchnią. Kto wsunie się między nie, poczuje ulgę, jakby to był powrót do dawno utraconego domu, do prawie już zapomnianego wielkiego oswojonego ciała [s. 236].

Poczucie zadomowienia jest nadal potrzebne podmiotowi, by mógł dać sobie radę z nostalgiczną tęsknotą za domem. Pamięć przeszłości istnieje, choć ma ona charakter śladowy – jest zapisem oznak, symptomów. Maja nadal kieruje się nawigacyjnymi regułami orientowania się według gwiazdozobiorów nieba północnego, które wpoila w nią matka, mimo że straciły one już swoje zastosowanie.

Z drugiej jednak strony trudno nie odnieść wrażenia, że narracja Mai odstaje od wcześniejszych opowieści matki i babki, w których echa wzajemnych powtórzeń były tak silnie obecne. Jej język jest językiem zbudowanym

już nie na temporalnych, lecz przestrzennych wyobrażeniach. Maja nie definiuje się też przez różnicę między nią a jakimś zewnętrznym „innym” – choć w podróżach samotnej, białej Europejki z dzieckiem byłaby to perspektywa narzucająca się. Jej biografia, będąc próbą zapisu poszukiwania „różnic w sobie”, okazuje się zbyt samowystarczalna i pozbawiona relacyjności. W swoim komentarzu wplecionym w opowieść o Mai narrator (narratorka) *Ostatnich historii* mówi:

„Ja” i „ja” – ta relacja jest nieokreślona i tajemnicza. Odbywa się w wewnętrznych, niejasnych monologach, w których tylko pewne słowa są pomyślane do końca, starannie; reszta zachodzi w zarysach słów, słowach uogólnionych, rozmytych, które w końcu zawsze pochłania obraz. To jest język, jakim „ja” mówi do „ja” – monolog obrazów płynących lawą, która zastyga w konkretne, monstrualne formy tożsamości. Wyspy wulkaniczne, które wyłaniają się z wody i kamienią na powierzchni, zaskoczone sobą, suche i martwe [s. 265].

Opowieści Mai brakuje pozytywnie rozumianego spojrzenia na „różnicę w sobie”, w oparciu o które Braidotti pisze swój projekt nomadyzmu. Auto-relacyjność podmiotu, który uwewnętrznił „inność”, jest tu obrazem samotniczego, martwego krajobrazu „mnogich pojedynczości” – wulkanicznych, niepokojących wysp wyłaniających się z morza wspólnoty.

Dlatego nie widziałabym w *Ostatnich historiach* zapisu nomadycznej narracji, dla której własna kultura, historia, przeszłość ma pozostać „żywym doświadczeniem, czymś, co funkcjonuje jako punkt odniesienia”¹⁷. Podróż Mai staje się możliwa dopiero, gdy zapomnieniu ulega kobieca genealogia jej rodziny, gdy znaki przestają coś znaczyć, zamieniają się w niezrozumiałe teatr gestów. Jedynym wspomnieniem babki, jakie przechowuje pamięć Mai, jest to, w którym matka przywozi umierającą Parkę – „obcą kobietę, którą wnuczka widziała drugi raz w życiu” [s. 262] i która leży w matczynym łóżku. Potem przypomina sobie również Idę, siedzącą po pogrzebie Parki w jej niebieskim szlafroku, kapciach, jedzącą przetarte jabłka, którymi wcześniej karmiła chorą. Dorastająca dziewczyna nic nie rozumie z tej zamiany ról matki z córką, ich opowieść jest dla niej śladem niepoddającym się już żadnej interpretacji.

Choć może niezrozumiałość nomadycznej egzystencji, niemożność wpisania jej w pragmatyczną logikę działań „plemion osiadłych” jest czymś oczywistym? Może bycie nomadą oznacza samotny taniec ze śmieciami, zabawę, której Parka oddawała się z dziecinną radością, a Petro przyglądał z pobłażliwością i niedowierzaniem: „To komiczne – być cały czas w jednym miej-

¹⁷ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 53.

scu, całe miejsce w jednym czasie. Przywiązać się do siebie jak bezdomny pies. [...] Ja – odwrotnie, nie jestem w żadnym stałym miejscu, nikt mnie nie złapie. Bawię się cały czas” [s. 157] – mówi Parka-„banitka”. Może jednak jedyna w tej powieści postać „nomadyczna”?

Spaces of Nomadic Figurations in Izabela Filipiak and Olga Tokarczuk’s Prose

Summary

The article in an attempt at reading two contemporary Polish women’s texts (Olga Tokarczuk’s *Historie ostatnie* [Last Histories] and Izabela Filipiak’s stories *Korzenie* [Roots]) in the perspective of Rosi Braidotti’s nomadic theory. As analytical instruments there appear such notions as: rooting/uprooting, settling in/homelessness, desire/longing, kinship/affinity, and foremost genealogy. That last category, which, after Foucault (and Nietzsche) Braidotti perceives as a negative discourse (“continuity in discontinuity”), turns out to be a key to understanding the sense of the project of women’s cultural nomadism. The trope of the mother’s relation, which is here a metaphor of the past, with her daughter, explains in the text the ambivalence inscribed in the process of transfiguration of “a migrant” or “an outlaw” into a “nomad”. A condition of transforming a negative sense of uprooting into a positive feeling (possible but not forced) of rooting is the persona’s creation of his/her own genealogy. It takes a form of a retrospective map of the places where we are not any more.

Bożena Karwowska
University of British Columbia

Jadwiga i Barbara – rola kobiety w narodotwórczym zapominaniu. Historyczne opowieści w dramatach Mariana Pankowskiego

Pamięci Krystyny Ruta-Rutkowskiej

„Bycie kobietą oznacza dla Sabiny los, którego sobie nie wybrała. [...] Sabina sądzi, że do przydzielonego losu trzeba mieć stosunek godny. Buntować się przeciwko faktowi, że urodziła się kobietą, wydaje się równie niemądre, jak uważać to za wartość” napisał w „Małym słowniku niezrozumiałych słów”, będącym częścią jego *Niežnośnej lekkości bytu*, Milan Kundera¹. Pominę tu rozważania dotyczące faktu, że „kobieta” jest pierwszym hasłem tego słownika, zawierającego przede wszystkim określenia w różny sposób rozumiane przez czeską artystkę Sabinę i jej szwajcarskiego przyjaciela Franza. W kontekście tekstów dramatycznych Mariana Pankowskiego, którymi się tu zajmuję, warto natomiast przypomnieć, że dla „zachodnioeuropejskiego” Franza kobiecość oznaczała nieokreśloną dwoistość, którą najlepiej określił myśląc, że w swojej żonie szanuje kobietę. „Nie mówił do siebie szanować Marie-Claire, ale szanować kobietę w Marie-Claire” [N, s.60], zauważył Kundera. Owa dwoistość prowadzić może do przemyśleń na temat hipotetycznego istnienia platonicznej idei kobiety, zakłóca ją jednak u Kundery obserwacja nad podejściem Franza do matki, którą po prostu kochał i która sama w sobie stanowiła dla niego platoniczny ideał. W stosunku do Sabiny natomiast uwaga, że jest ona kobietą oznaczała zauważoną w niej wartość, którą

¹ M. Kundera, *Niežnośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Londyn 1984, s. 59. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Lokalizuję je, stosując skrót „N” i podając numer strony.

Franz szanował, ale która była poza jego własnymi możliwościami i której sam osiągnąć ani nie potrafił, ani nie chciał.

Przywołane tu pojęcia kobiety i kobiecości nieprzypadkowo znajdują się właśnie pośród słów o różnych, kulturowo nacechowanych znaczeniach; różnie są one rozumiane przez kobiety i mężczyzn, ale mają także inne znaczenia dla mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej i tak zwanego Zachodu. Nieprzypadkowo też właśnie przypomnienie refleksji Kundery rozpoczyna niniejsze rozważania dotyczące kobiecych postaci w twórczości Mariana Pankowskiego, a dokładniej jego dramaturgicznych zmagani z historycznymi postaciami kobiecymi i wydarzeniami, które stanowiły istotne elementy w polskim dialogu pomiędzy Zachodem i Wschodem, kulturą Zachodniej Europy a Litwą (i Rusią). Oba dramaty, którymi zajmuję się tutaj, to współczesna refleksja osadzonego w europejskiej kulturze pisarza nad wyborami polityczno-kulturowymi, przed którymi stała Polska okresu Jagiellonów². Obie fabuły to świadomie przez Pankowskiego przepisane po latach historii, zamieszczane niejako na marginesie wielkich narodowych wydarzeń, opowieści częściowo prywatne, oddalone od oficjalnej historii w jej tradycyjnej, wielkonarracyjnej (więc symbolicznie męskiej) wersji, ale stojące u podstaw romantycznych legend i rozpalające wyobraźnię literacką. Wydarzenia te, choć nieoficjalne, są jednak tak istotne dla historii państwowości, że odnotowuje je powszechna świadomość i historyczne zapisy. Pierwsza z fabuł to małżeństwo królowej Jadwigi z Jagiełłą, poprzedzone (mniej znanym) zerwaniem wcześniejszego związku *in futuro*, jaki czteroletnia Jadwiga zawarła z ośmiolatnim Wilhelmem. Druga to związek Zygmunta Augusta z Barbarą Radziwiłłówną, księżniczką litewską i bezdzietną wdową po Stanisławie Gasztołdzie. Oba, w perspektywie, jaką proponuje w swoich dramatach Pankowski, to momenty, kiedy Polska musiała się określić w stosunku do swoich wschodnich sąsiadów i Europy Zachodniej. W obu opowieściach kluczową rolę odgrywają matki, które we wcześniejszych wersjach historycznych i literackich nie zawsze stały w centrum przypominanej przez Pankowskiego opowieści. Choć Bona, matka Zygmunta Augusta, to istotna postać dramatu drugiego małżeństwa ostatniego z Jagiellonów na tronie polskim, Elżbieta Bośniaczka, matka królowej Jadwigi oraz jej rola w doprowadzeniu do ślubu córki z Władysławem Jagiełłą, została przez Pankowskiego uwypuklona w stopniu niespotykanym we wcześniejszej literaturze, opartej na legendach i przekazach historycznych dotyczących małżeństwa Jagiełły z Jadwigą. Istotne dla obu

² Por. Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska, Warszawa 2000. W tekście odwołuję się szczególnie do rozdziału *Obrachunki historyczne*, s. 76–81.

historii jest także pytanie o macierzyństwo obu młodych bohaterek opowieści – Barbary i Jadwigi, od obu bowiem oczekiwano przyniesienia na świat potomka, który miał zasiąść na polskim tronie. Obie, na różny sposób, oczekiwani tych nie spełniły, a ich przedwczesne śmierci sprawiły, że stały się postaciami tragicznymi.

W dyskursie narodowościowym, podjętym przez Pankowskiego nieprzypadkowo, szczególnie istotne są właśnie postacie kobiece, gdyż to one (poprzez macierzyństwo i matkowanie) wyznaczają ciągłość i powtarzalność, dzięki którym możliwe jest powstanie i przechowywanie tradycji stojących u źródeł narodowych tożsamości, co okazało się szczególnie istotne w historycznej sytuacji Polski³. Wybory, które dotyczyły Barbary i Jadwigi (bo przecież nie zawsze i nie do końca same ich dokonywały), związały je z polską historią, choć – jak przypomina i znakomicie uświadamia Pankowski – żadna z nich Polką nie była. Były natomiast, i to pod wieloma względami, postaciami granicznymi, pozwalającymi uchwycić polityczne i kulturowe alianse tożsamościowe Jagiellońskiej Polski, co wyraźnie odbija się w języku, jakim obie młode królowe posługują się w dramatach Pankowskiego.

Powstała w 1973 roku *Śmierć białej pończochy*⁴ i opublikowany w 1986 *Zygmunt August*⁵ są więc znakomitym materiałem do wskazania kilku istotnych aspektów podejścia Pankowskiego do tożsamości narodowościowej Polaków, a szczególnie aspektów jej formowania w odniesieniu do historycznie zapośredniczonego położenia geopolitycznego Polski. Graniczne usytuowanie związane jest z nastawieniem na kulturę Zachodu, jak określa to w *Śmierci białej pończochy* Profesor I: „Korona lubi łacinę, jak żaby lubią deszcz, a gardło okowitę”. Przeciwwstawione jest to natychmiast Litwinom, u których „ani śladu z kultury antycznej” [Ś, s. 138]. Rozdwojenie podkreśla Pankowski wprowadzeniem do dramatu dwóch profesorów, którzy nie są jednak przedstawicielami opcji prozachodniej i prowschodniej, oczekiwana przez odbiorców binarność opozycji pojawia się w utworze raczej jako zestawienie stare/chore – nowe/młode/zdrowe. Obaj zgadzają się co do przynależności Polski do kręgu kultury łacińskiej (śródziemnomorskiej

³ Por. M. Fidelis, *Participation in the Creative Work of the Nation: Polish Women Intellectuals in the Cultural Construction of Female Gender Roles, 1864–1890*, „Journal of Women’s History” 13.1 (2001), s. 108–125.

⁴ M. Pankowski, *Śmierć białej pończochy*, w: tegoż, *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, Londyn 1981, s. 125–162. Wszystkie cytaty odnoszą się do tego wydania, lokalizują je w tekście, stosując skrót „Ś” i podając numer strony.

⁵ M. Pankowski, *Zygmunt August*, w: tegoż, *Ksiądz Helena. Wybór utworów dramatycznych*, Kraków 1996. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, lokalizują je w tekście, stosując skrót „Z” i podając numer strony.

w późniejszym *Zygmuncie Auguście*). Podobnie również podchodzą do tego Panowie i Posłowie, podkreślając, że kultura Zachodu przynosi ze sobą wartości wyższe, którym „zieloność” i „młodość” litewska nie mogą dorównać. Oprócz doraźnych politycznych argumentów wpływających na wybór związku (w obu przypadkach wynikającego z królewskiego małżeństwa), Litwa niewiele ma do zaoferowania poza naturą, niepozobawioną co prawda dla Korony wartości. „I nam ta kąpiel w młodozieloności wiadome korzyści przyniesie. Nasz... znużony naród zakipi ich parobczańskich zdrowiem” – twierdzi Profesor II [Ś, s. 139].

Choć prołacińskie nastawienie Polski (a właściwie jej części zwanej Koroną) stanowi argument przeciwko zerwaniu dziecięcego związku Jadwigi z austriackim księciem Wilhelmem, w dramacie Pankowskiego ani polska królowa, ani jej narzeczony nie posługują się łaciną; ich „rodzimy” językiem jest niemiecki, w wersji tylko nieco mniej makaronizującej niż niemieczna Krzyżaków. Przypomnijmy, że w obu omawianych tu dramatach język stanowi jeden z najistotniejszych elementów, na którym Pankowski buduje swoje przesłanie dotyczące narodowej tożsamości postaci dramatu. Przy okazji przypomina także fakty pozornie dobrze już znane, które jednak w zbiorowej świadomości wydają się pozbiawione naturalnych konsekwencji. A przecież wybór księcia Wilhelma na przyszłego męża wiązał się z przygotowaniem małej księżniczki do życia na dworze posługującym się językiem niemieckim, stąd to właśnie ten język stał się jej najbliższy, do jego formułek dyplomatycznych i grzecznościowych uciekała się w tekście Pankowskiego w oficjalnych sytuacjach. Kiedy podczas audjencji udzielonej posłom litewskim Mistrz Ceremonii szeptem przypomina Jadwidze, że powinna wypowiedzieć formułkę numer 2, młoda królowa mówi najpierw „Besten Dank, meine Herren”, a dopiero później dodaje „dziękuję” [Ś, s. 141].

Dodajmy tu, że Pankowski świadomy był różnic pomiędzy współczesnym, dwudziestowiecznym rozumieniem narodu a polityką dynastii i rodów w przedstawianych przez niego czasach początków średniowiecznej nowoczesności. Stosunek do języka, a także odautorski komentarz, pozwalają na przełożenie zarysowanych przez pisarza interesów dynastii na współczesne dialogi narodowościowe, a dokładniej na określenie głosu dramaturga w dyskusji dotyczącej kultury polskiej z jej zachodnioeuropejskimi zapośredniczeniami i wschodnioeuropejskimi związkami. Przypomina także Pankowski litewskie koneksje kulturotwórczych grup i warstw narodowych, które w przyszłości współtworzyć miały społeczeństwo polskie. Nieprzypadkowo też w centrum przypomnianych i przepisanych przez niego historii znajdują się kobiety, które, jak w słowniku Kundery, zaliczone zostały do zjawisk niezrozumiałych, czy może po prostu rozumianych w obu kulturach

inaczej. Jednak, co niezwykle dla niniejszych rozważań istotne, różnice te nie obejmują Polski, Litwy i Rusi, które stosunek do kobiet łączy raczej niż dzieli.

W tym kontekście język, jakim posługują się postacie Pankowskiego, staje się właśnie wyrazem i świadectwem przynależności nie dynastycznej, ale narodowej. Ujawnia się to ciekawie m.in. przy porównaniu sposobu mówienia postaci litewskich w obu, powstałych w różnym czasie, dramatach. Nastawiony prozachodnio i ubiegający się o polską koronę Jagiełło w *Śmierci białej pończochy*, szczególnie przed zabezpieczeniem swoich praw małżeńskich, mówi stosunkowo poprawną polszczyzną, która jednak paradoksalnie, z czasem odsłania coraz więcej naleciałości „litewskich”. Odwołuje się też do nich – w swoich wypowiedziach o mężu – Jadwiga, która buduje wypowiedzaną przez siebie opinię na pominiętym w obrazach scenicznych nieoficjalnym, domowym doświadczeniu. W jej opisie pojawia się to, co charakterystyczne dla przestrzeni prywatnej, komentarze dotyczące elementów wiary pogańskiej Jagiełły, ale przede wszystkim wspomnienie zapachu kiszzonej kapusty oraz „chamskie” określenia, które odziedziczyć także ma jej przyszłe dziecko („Na pewno Chamajtis albo Plugajło” – Ś, s. 155), które będzie mówiło „„dupajtis», «rzygajtis», «kołdunas» i «kał»” [Ś, s. 153]. Tym samym raz jeszcze przenoszona językowo tożsamość narodowa wydaje się w świadomości bohaterów historycznych Pankowskiego zwyciężać myślenie w kategoriach dynastycznych. Odsłonięcie problematyki związanej z kulturą narodową (lub tym, co w późniejszym okresie nazwano narodem) możliwe stało się dzięki romansowo-miłosnej warstwie opowieści, a więc temu, co umknęło oficjalnej narracji historycznej nastawionej na opis wydarzeń politycznych, a zatem historii symbolicznie męskiej⁶. W napisanym kilkanaście lat później, i rozgrywającym się w końcowym okresie władzy Jagiellonów, *Zygmuncie Auguste*, polszczyzna zarówno Barbary Radziwiłłówny, jak i jej braci pełna jest rosyjskich (ruskich) naleciałości, zarówno leksykalnych, jak i gramatycznych. Wpływ Litwinów na młodego króla pokazał Pankowski paralelnie do sformułowań Profesora II ze *Śmierci białej pończochy*. Wiąże się on z powrotem do natury, ucieczką do puszczy i lasów z pałaców i życia w mieście, uznaniem polowań za sztukę, a nie tylko barbarzyńskie zajęcie niewykształconych i prymitywnych mieszkańców Litwy.

Widoczna wyraźnie w tekstach gra językiem i traktowanie go przez Pankowskiego jako jednego z bohaterów komentowanych przez niego historii podkreślona jest przez pisarza we wstępie do *Zygmunta Augusta*. „Ko-

⁶ Podjęcie tego zagadnienia w stosunku do „przepisanej” przez Pankowskiego historii nie-zdobycia Malborka, w którym przebywał Wilhelm, przez Jagiełłę to temat na osobną refleksję, przekraczającą ramy niniejszego tekstu.

nieczność scenicznego określenia postaci Litwinów nasunęła myśl, aby użyć języka makaronicznego, obfitującego w słowa i zwroty ruskie, co zresztą pokrywa się z ówczesną praktyką” – pisze Pankowski, dodając, że „Włochów [...] cechuje w tej tragedii machiawelizm, wyrażony w szopkowych kontrastach” [Z, s. 69]. Natomiast postać Zygmunta Augusta konstruowana jest wokół jego konfliktu z matką, który wydaje się w utworze Pankowskiego ważniejszy dla decyzji podejmowanych przez młodego królewicza niż jego uczucie do Barbary Radziwiłłówny. Kobiecość ukochanej, i późniejszej żony, także pokazana jest jako zdecydowanie różniąca się od tej, którą reprezentuje królowa Bona. Aby zwrócić na siebie uwagę młodego króla, Barbara ustawiana jest i instruowana przez braci, tak jakby jej naturalny sposób bycia i zachowanie nie były wystraszające, aby mogła przyciągnąć do siebie następcę tronu. Później jednak, to właśnie prostota i naturalność stanowiąc będą dla Zygmunta Augusta najcenniejsze cechy ukochanej. Zwracając się do rodziców przed przedstawieniem im swojej wybranki, mówi: „Zygmunt August długo myślał nad tym, jak przedstawić swym Rodzicom Barbarę Radziwiłłównę... Pragnął by spotkanie to było prawdziwe, jak prawdziwa jest Barbara i jak prawdziwi są ludzie litewscy... Dlatego pominął wszystko, co sztuczne, publiczne, retoryczne... i nic innego nie przemycił... tylko wstydlivość tych obojga [...]” [Z, s. 86].

Wstydlivość syna wobec matki i wstydlivość młodej żony wobec męża, zachowania, które w słowach Zygmunta Augusta stanowią wzór godny pochwały, związane są z kobietami i ich rolą w życiu społecznym, a właściwie społecznie konstruowanymi instytucjami, jakimi są role matki i żony⁷. W *Śmierci białej pończochy* nieprzypadkowo matka pojawia się często w towarzystwie biskupa, spełnia też podobne do niego w stosunku do córki role, decyduje, poucza i tłumaczy, wymagając przy tym bezwzględного posłuszeństwa⁸. Macierzyństwo pokazuje Pankowski z jednej strony jako patriarchalną instytucję, której jednym z zadań jest sprawowanie władzy nad dzieckiem i jego wyborami, z drugiej zaś jako nieomal naturalne powołanie kobiety. Elżbieta Bośniaczka (występująca w dramacie wyłącznie jako „Matka”) i Bona w kreacji Pankowskiego są takimi właśnie instytucjami społecznymi, natomiast Jadwiga jeszcze jako dziecko bawi się lalką, którą w przyszłości zastąpić mają jej dzieci. Dla Barbary Radziwiłłówny, która poznała swojego

⁷ Por. I. Gedalof, *Birth, Belonging and Migrant Mothers: Narratives of Reproduction in Feminist Migration Studies*, „Feminist Review” 93 (2009), s. 81–100.

⁸ Stanowi to ciekawy i wymowny kontrast z przeciwstawieniem Biskupa i księdza Heleny (nie będącej matką) w dramacie *Ksiądz Helena*. Por. K. Ruta-Rutkowska, *Szkice o twórczości Mariana Pankowskiego*, Warszawa 2008, s. 59–61.

późniejszego męża już jako dojrzała kobieta, sprawa macierzyństwa wiąże się z podejrzeniem o bezpłodność, wynikającym z jej poprzedniego, bezdzietnego małżeństwa. „Skażut’..., czto ja płonka (*widzi, że Królewicz nie zrozumiał porównania*)... etu znaczyt jałowaja nawsjegda...” [Z, s. 83]. Rodzenia dzieci oczekują od królewskich żon (a właściwie od każdej młodej kobiety) wszyscy, niezależnie od opcji politycznej i małżeńskiej, którą reprezentują. W *Śmierci białej pończochy* Szpiegini („*Księżca Wilhelma, młodziutkiego niedosżłego małżonka Jadwigi*”, s. 142) odwiedzając królową, formułuje najważniejsze zadania kobiety jako: „Rodzenie dzieci i wyhaczkowanie z siebie niekończącej się pończochy – oto gest kobiety” [Ś, s. 142]. Niemniej jednak to właśnie robienie pończochy jest przez nią postawione na pierwszym miejscu, kiedy mówi: „Trzeba przede wszystkim pomyśleć o wielkim misterium robienia pończoch na drutach” [Ś, s. 142]. Ten sam gest uznany jest przez Biskupa za objaw kobiecej niezależności; zmuszona do małżeństwa z niekochanym Jagiełłą Jadwiga zachowuje pamięć o swoim dziecięcym mężu Wilhelmie, przywiązanie do którego symbolizuje „haczykowanie” białej pończochy. Debatującym na temat znalezionej tkaniny profesorom Biskup tłumaczy, że to „... początek żeńskiego grzechu. Niewiasta to... z siebie (*gest sugerujący wymioty*) wytego... One to mogą tak... bez końca... (*wściekły, ciągnie za włóczkę i pruje całe toto; wtyka pozostałym nic do ręki*). Prujmy! Zamiast się modlić na świętym Efre mie – to tę kobietą niepokajaność z siebie wywlekać wołała!” [Ś, s. 161]. Historyczna śmierć Jadwigi Andegaweńskiej, która była wynikiem komplikacji okołoporodowej i która stanowi „naturalny” koniec opowieści o młodej królowej, w dramacie Pankowskiego zastąpiona jest końcowym niszczeniem tkanej przez nią pończochy, które autor w tytule utworu nazwał śmiercią, personifikując ją zarazem, a być może stawiając znak równości pomiędzy nią a niepokorną Jadwigą, która nie doczekała się matkowania.

Dopisał także Pankowski, częściowo być może nieświadomie, bo *in futuro*, przypis do uświęcenia (beatyfikacji) Jadwigi⁹, porównując ją w słowach włożonych w usta Biskupa do Matki Boskiej. Zestawienie to poja-

⁹ W homilii wygłoszonej z okazji beatyfikacji Jadwigi Andegaweńskiej Jan Paweł II mówił o nowej świętej: „Duch służby ożywił jej społeczne zaangażowanie. Z rozmachem zagłębiała się w życie polityczne swej epoki. A przy tym ona, córka króla Węgier, potrafiła łączyć wierność chrześcijańskim zasadom z konsekwencją w bronienu polskiej racji stanu. Podejmując wielkie dzieła na forum państwowym i międzynarodowym, niczego nie pragnęła dla siebie. Wszelkim materialnym i duchowym dobrem hojnie ubogacała swą drugą ojczyznę. Biegła w kunszcie dyplomatycznym, położyła podwaliny pod wielkość XV-wiecznej Polski. Ożywiła religijną i kulturalną współpracę między narodami, a jej wrażliwość na krzywdy społeczne wielokrotnie była sławiona przez poddanych”. Pelen tekst homilii wygłoszonej w Krakowie 8 czerwca 1997 roku znajduje się na stronie: http://www.laudate.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1340&Itemid=43 [dostęp 2.01.2013].

wia się w niekonwencjonalnym kontekście różnicy wieku pomiędzy małżonkami. „Pan Jezus, który świat na krzyżu zbawił... miał też niemłodego ojca... Można by nawet rzec... starego ojca (z ogniem radosnej ulgi w oczach)” argumentuje Biskup, podkreślając jednocześnie młodość Matki Boskiej. „Za to Maryja Panna młodzusięnką była (*psalmodiuje w religijno-erotycznym uniesieniu*) Matko Niebieskiego Pana... Ślicznaś i Niepokalana” [Ś, s. 155]. Podkreślenie przez Jadwigę młodości jej dziecięcego męża, Wilhelma, powoduje tylko wyliczenie kolejnych argumentów opartych na porównaniu sytuacji Jadwigi i Matki Boskiej. „Święty Efreem pisze, że święty Józef kaszłał i że plwocina mu z brody zwisiała, ale że Najświętsza Panna Maryja pomimo to była do niego gorąco przywiązana. Święty Dmytro pisze, że o lasce chadzał... Cóż z tego?! [...]” [Ś, s. 115]. Zauważmy tu przy okazji, że święci, na których powołuje się Biskup noszą imiona wskazujące na ich ortodoksyjny bardziej niż rzymskokatolicki (a zatem „łaciński”) rodowód, co przy językowym wyczuleniu Pankowskiego jest gestem niezwykle brzemiennym w znaczenia. Polska jako „przedmurze chrześcijaństwa”, granica wpływów Zachodu i Wschodu, nie oparła się wpływom ortodoksyjnego kościoła wschodniego, ale też nieprzyznająca małżonkom praw cielesnych religia ortodoksyjna stanowiła lepsze tło i odwołanie do końcowego argumentu Biskupa. „Najświętsza Panna być może także to i owo mogła świętemu Józefowi zarzucić... ale wiedziała, że tym większa nagroda czeka ją za znoszenie mężowej obrzydliwoty... Córko, znoś i ty, a Najświętsza Panna... ześle Ci sutą rekompensatę” [Ś, s. 155].

Drugie wydanie swojej słynnej pracy *Imagined Communities*¹⁰ Benedict Anderson wzbogacił o esej zatytułowany *Memory and Forgetting* [Pamięć i zapomnianie], w którym argumentuje, że narody tworzy nie tylko wspólna pamięć, ale także wspólnota zapomniania. Innymi słowy, nie tylko to, co pamiętają, ale także to, o czym decydują się zapomnieć, stanowi istotną tkankę narodotwórczą. I to właśnie tę warstwę pomijaną i otoczoną zapomnieniem (czy wręcz wypartą z pamięci kulturowej narodu) przypomina i uświadamia Pankowski w obu omówionych tu dramatach. Przecież nie ulega wątpliwości, że Polacy znają wszystkie fakty historyczne, do których odnosi się pisarz, ale dopiero jego teksty stawiają odbiorców twarzą w twarz ze świadomością tego, czego zapomnienia wymaga przynależność do wyobrażonej społeczności. Jadwiga Andegaweńska, królowa Polski, nie była Polką, a dopełnienie jej małżeństwa z Władysławem Jagiełłą współczesne odbiorcom społeczeń-

¹⁰ B. Anderson, *Imagined Communities: Reflection on the Origins and Spread of Nationalism*, 2nd edition, London 1991, s. 187–206.

stwo powinno widzieć jako „gwałt na nieletniej”¹¹; Barbara Radziwiłłówna była Litwinką, której związek z Zygmuntem Augustem wzmocnił litewskie wpływy w Polsce (a może tej jej części zwanej wówczas Koroną?). Przy tym jednak także uświadamia nam Pankowski, że Litwa to przecież w jakimś sensie także ojczyzna każdego Polaka, który uznając Adama Mickiewicza za narodowego wieszca, nie zadaje pytań recytując „Litwo, Ojczyzno moja”, i który poza Matką Boską Jasnogórską czci także i Ostrobramską...

We wszystkich wspomnianych tu „zapomnieniach” istotna jest kobiecość (rzeczywista, alegoryczna czy symboliczna) opisanych postaci, bo to w znacznym stopniu ona właśnie pozwalała na patrzenie na nie bez wykraczania poza stereotypy historyczne i genderowe, na nieokreśloną fascynację kobiecością historycznych postaci, dzięki którym „męska” opowieść historii politycznej i gospodarczej wzbogacona mogła zostać o „urozmaicające”¹² ją narracje łączące dokument z legendą. Dla publiczności literackiej Pankowskiego takie właśnie przede wszystkim było znaczenie kobiecości. Natomiast dla Jadwigi Andegaweńskiej i Barbary Radziwiłłówny, które skonstruował w swoich tekstach, kobiecość oznaczała los, którego sobie nie wybrały...

Jadwiga and Barbara: the Role of a Woman in a Nation-Making Oblivion. Historical Stories in Marian Pankowski's Dramas

Summary

Focusing on omissions and erasures, the author discusses the Benedict Anderson's idea of nation as an imagined community in the context of history of Poland and its Eastern neighbors. Many critics argue that common memory, which constitutes an imagined community, comprises historical facts, stories and narrations. However, members of this community share also a tendency to remove or omit the same facts, stories and narrations – thus the community is formed by both common memory and common forgetting. Two historical plays by Marian Pankowski – *Śmierć białej pończochy* and *Zygmunt August* – provide the author of this text with examples that help to discuss the omissions and erasures which are specific for the Polish culture.

¹¹ Zwraca na to uwagę Marian Pankowski w rozmowie z Krystyną Ruta-Rutkowską, *Polak w dwuznacznych sytuacjach*, s. 77.

¹² C. Griffin Wolf, *A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature*, w: *Woman: An Issue*, red. E. Edwards i in., Boston 1972, s. 207–217.

Łukasz Wróbel
Uniwersytet Warszawski

„nieznanej rzeki srebrne pluski”.
Modernistyczne konceptualizacje strumienia
prymarnej materialności¹

W ukończonej wiosną 1882 roku *Radosnej wiedzy* Friedrich Nietzsche zamieścił następujący fragment:

Nasze zdziwienie. – Wielkie to i prawdziwe szczęście, że nauka odkrywa rzeczy, które trwają i wciąż są podstawą do nowych odkryć – przecież mogłoby być inaczej! [...] właściwie zadziwia nas, jak bardzo trwałe są wyniki naukowe! Przedtem nie wiedziano o zmienności ludzkich spraw, obyczaj moralności podtrzymywał wiarę, że całe życie wewnętrzne człowieka jest wieczystymi klamrami spięte z żelazną koniecznością; może wówczas podobną rozkosz zadziwienia odczuwano przy słuchaniu baśni i fantastycznych opowieści. Cudowność była balsamem dla tamtych ludzi, zapewne niekiedy zmęczonych regułami i wiecznością. Raz stracić grunt pod nogami! Bujać w przestworzach! Błądzić Szaleć! – oto co było rajem i rozkoszą dawniejszych epok; nasze szczęście natomiast przypomina szczęście rozbitka, który dotarł na ląd i obiema nogami staje na starej, twardej ziemi – zdziwiony, że się nie chwieje².

Niemiecki filozof czyni tutaj rozróżnienie między nauką: odkrywającą rzeczy trwałe, powiązaną określonymi zasadami postępowania poznawczego, budującą twardy grunt pozbawionych niepewności rozpoznań – stały ląd

¹ Podejmuję tę problematykę, w nieco innym kontekście, także w: Ł. Wróbel, *Hylé i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*, Toruń 2013.

² F. Nietzsche, *Księga piąta*, w: tegoż, *Radosna wiedza („La gaya scienza”)*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008, s. 74.

pod kruchymi ludzkimi stopami, a (nierządzącą się żelazną konsekwencją reguł epistemologicznych) domeną metamorficznej fantastyczności, baśniowych opowieści – światem, w którym nie dominuje ani zdrowy rozsądek, ani zapewne krytyczny wobec własnych narzędzi, czysty umysł, poznająca *res cogitans*. To obszar błędzenia, szaleństwa: figury zastępują w nim pojęcia, metaforyczna cyrkulacja cech oraz własności wypiera predykcje epitetów – brakuje tu pewnego gruntu pod nogami. Człowiek świata nauki, pisze autor *Poza dobrem i złem*, przypomina rozbitka, szczęściem jest dla niego choćby skrawek ładu pod nogami, dający oparcie stabilny fundament poznania naukowego. Stały ład daje schronienie przed zawsze ruchomymi, kinetycznymi, mrocznymi wodami tego, co rozpościera się za obrzeżami pełnych pewności i stabilności sądów naukowych. Nietzsche wyraźnie rozróżnia między niepewnością tego, co fantastyczne, a pewnością, jaką daje nauka, pewnością wspartą na rozlicznych, konstruowanych pojęciach i narzędziach logicznych. Pojęciowa zrozumiałość istnienia oraz logika uspokajają, czytamy dalej w tym samym dziele, napełniają ufnością, stanowią chroniący przed lękiem azyl obwarowany flankami optymistycznych horyzontów³. W gruncie rzeczy są wyrazem (religijnej z ducha) wiary w ustanawiany siłą rozumowych parcelacji fantazmatyczny porządek świata, a także nadziei na jego trwałość, na wieczną niezmiennność praw, reguł i zasad formułowanych za pomocą (spiętej żelazną konsekwencją) logiki pojęciowej.

Niektórzy – pisze Nietzsche – jeszcze potrzebują metafizyki; ale również owo niepoahamowane pragnienie pewności, które dziś w szerokich masach wyładowuje się naukowym pozytywizmem, pragnienie, by coś mieć na pewno [...] również ono jest pragnieniem oparcia, podpory...⁴

Przed jakim lękiem chronić mają statki i łodzie naukowych dowodzeń? Czego powinien obawiać się człowiek, który wypadnie bądź chce wypaść za burtę logicznego i pojęciowego poznania?⁵ Jeżeli Nietzsche właśnie z nauką i logiką pojęciową kojarzy figury statku oraz stałego ładu, jak należy rozumieć wykorzystywaną przezeń metaforę wody, akwatycznego żywiołu?

³ Tamże, s. 270.

⁴ Tamże, s. 236.

⁵ W pochodzącej z przełomu 1883 i 1884 roku trzeciej części *Tako rzecze Zaratustra* filozof, opisując pielgrzymkę swojego proroka przez górzyste grzbiec wyspy, sytuuje go wobec morską przestworu rozciągającego się w dali przed przełęczą, którą przemierza w drodze na statek, i wkłada mu w usta następujące słowa: „Poznaję dolę mą. [...] Och, to czarne, smutne morze pode mną! Och, ten brzemienny ponocny smutek mój! O dola ma i morze! Ku wam to zstąpić muszę!” F. Nietzsche, *Pielgrzym*, w: tegoż, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 138.

W paragrafie 343 *Radosnej wiedzy*, miejscu, gdzie po raz drugi ogłoszona zostaje śmierć Boga⁶, Nietzsche zauważa, że w związku z tym „największym wydarzeniem ostatnich czasów” świat staje się człowiekowi bardziej obcy i niepewny. Wraz ze „śmiercią Boga” następuje kres wszelkich transcendentálnych zworników poznania apodyktycznie pewnego, absolutnych źródeł dających moc konstrukcjom pojęciowym wznoszonym przez *res cogitans*. Ogłoszona przez Nietzschego „śmierć Boga” nie oznacza tylko zmierzchu europejskiej moralności, to krach całego systemu zachodniej *épistémé*, której fundament zawsze wyznaczało niepodważalne, transcendentálne bądź absolutne, ale zawsze źródło-warunek możliwości prawdy i poznania. Oto – gdy umiera najwyższy sytuowany podmiot absolutnego spojrzenia, a zarazem źródło praw, reguł i zasad – świat wypada ze swoich zawiasów, naukowe uroszczenia zachodniego rozumu chwieją się niczym domek z kart. Świat, jaki wyłania się po zgonie Boga, jest światem, w którym straszy zgruchotany krajobraz epistemologicznej apokalipsy spełnionej, wszędzie tylko „ogrom ruiny, zniszczenia, upadku, rozkładu”⁷. Naukowe eksplanacje uległy rozbiciu, pękły niczym bańka mydlana. Jednostka doświadczająca bankructwa wielkiej konstrukcji naukowej, czysto rozumowej *épistémé*, znajduje się pośród ruin świata, który kiedyś najwyraźniej znała, doświadcza zatury naukowych parcelacji, stabilności punktów orientacyjnych, upadku geografii. Nie może być apodyktycznie pewna żadnego ze swoich wnioskowań. Świat, który ją otacza, musi być dla niej obcy i niezrozumiały, skoro wszelkie jego pojęciowe, logiczne wyjaśnienia rozpadły się na niezborne i wzajem nieprzywiedlne kawałki. Śmierć Boga oznacza w tym kontekście między innymi kollaps instytucji zachodniej wiedzy, upadek czystego rozumu górującego nad czarnymi wodami bytu. Symbolizuje utratę wiary w prymat sensu w domenie tego, co materialne, biologiczne. To zarazem koniec nadziei na jakąkolwiek (pojęciowo uchwytną i opisywalną) stałość: praw, zasad, uporządkowań.

Ogólny charakter świata – pisze Nietzsche – to [...] wieczny chaos, nie w sensie braku konieczności, ale w sensie braku porządku, rozczłonkowania, formy [...] To, co żyje, jest tylko pewną odmianą martwoty, bardzo rzadką odmianą⁸.

W takim świecie nie tylko nic nie jest pewne ani stałe, ale nawet – skoro życie może okazać się skandalicznym błędem i odmianą martwoty – żaden byt nie jest tożsamy z sobą samym.

⁶ Po raz pierwszy Nietzsche czyni to przeszło dwieście paragrafów wcześniej. F. Nietzsche, *Księga trzecia*, w: tegoż, *Radosna wiedza*, s. 138. Kolejny raz słowa te pojawiają się rok później w *Tako rzecze Zaratustra*.

⁷ F. Nietzsche, *Księga piąta*, w: tegoż, *Radosna wiedza*, s. 229.

⁸ F. Nietzsche, *Księga trzecia*, w: tegoż, *Radosna wiedza*, s. 126.

Zastanawia mnie szkicowane przez Nietzschego przeciwstawienie stałego ładu i niepewnych wód morskich, zwłaszcza że jest ono zestawiane z rozróżnieniem między kojącymi pojęciami dyskursu naukowego a (zapewne figuratywnym) językiem baśni i fantastycznych opowieści. Wspomniany powyżej 343 paragraf *Radosnej wiedzy* wieńczy słowa:

nasze okręty wreszcie mogą znowu wypłynąć, wyruszyć na spotkanie niebezpieczeństw, wszelkie ryzyko poznania znowu jest dozwolone, morze, nasze morze znowu się przed nami otwiera, nigdy bodaj nie było jeszcze tak „otwartego morza”⁹.

Co reprezentują te niepewne, metaforyczne wody?

Gdy kilka stron dalej Nietzsche wspomina Schopenhauerowskie przerażone spojrzenie „w głąb pozbawionego boskiej obecności, głupiego, ślepego, zwariowanego i wątpliwego świata”¹⁰, odsyła w gruncie rzeczy zarówno do samych początków własnej filozoficznej drogi twórczej, jak i bezpośrednio do *Świata jako woli i przedstawienia*. W pierwszym tomie swojego *opus magnum* Artur Schopenhauer pisał:

Albowiem tak jak na wzburzonym morzu, bezkresnym w każdym kierunku, na którym wznoszą się i wałą góry wodne, siedzi w czólnie żeglarz, ufając słabemu statkowi, tak pojedynczy człowiek siedzi spokojnie pośrodku świata pełnego cierpień, ufnie zawierając *principium individuationis*, czyli sposobowi, w jaki jednostka poznaje rzeczy jako zjawiska¹¹.

Tę trzecią postać zasady racji dostatecznej, która u Schopenhauera określa relacje zachodzące w czasie i przestrzeni (tzn. formy przedstawień woli)¹², ponad pół wieku później poddał swoistej reinterpretacji Friedrich Nietzsche. I, jak się zdaje, właśnie do skojarzeń z poniższym fragmentem zawartym w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* filozof nawiązywał w *Radosnej wiedzy*: „Schopenhauer przedstawił nam ogromną grozę, jaka ogarnia człowieka, gdy nagle zbłądzi on wśród form poznania zjawiska i wyda mu się, że naruszona została zasada w którymś ze swych sformułowań”¹³.

⁹ F. Nietzsche, *Księga piąta*, w: tegoż, *Radosna wiedza*, s. 230.

¹⁰ Tamże, s. 254

¹¹ A. Schopenhauer, *Świat jako woli drugie rozważanie. Przy uzyskaniu samopoznaniu potwierdzenie i zaprzeczenie woli życia*, w: tegoż, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 1, Warszawa 2009, s. 534.

¹² A. Schopenhauer, *Świat jako woli pierwsze rozważanie. Przedmiotowość woli*, w: tegoż, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, s. 191–192.

¹³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, w: tegoż, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 36.

U Schopenhauera uprzedmiotowiona wola, jednostka ludzka zagląda za zasłonę Mai, doświadcza grozy, horroru, gdyż nie widzi już samych wyglązków w czasie i przestrzeni, znaków i obrazów podległych zasadzie samowystarczalnemu, autonomicznego rozumu – ale w zamian postrzega istotę rzeczy. Staje tym samym w sytuacji niemożności odróżnienia siebie jako podmiotu poznającego, jako jednostki, od poznawanych rzeczy¹⁴. Ta sytuacja musi wystawiać podmiot przynajmniej na ryzyko utraty indywidualności i stopienia się z nieodróżnicowanymi rzeczami samymi. Nietzsche dopisuje do tego własne dookreślenia, które – sytuując *principium individuationis* naprzeciw dionizyjskiego upojenia – wskazują na poznanie jako to, co apollińskość umożliwia. Zapewniana przez apollińskość odrębność (a więc i policzalność) bytów jest przecież przesłanką poznania racjonalnego, a byty wyodrębnione są bytami inteligibilnymi bez względu na to, czy wiedza o nich jest racjonalną abstrakcją czy też pięknym pozorem apollińskiego snu. *Principium individuationis* to narzędzie człowieka, dzięki któremu jest on zdolny zagłębiać się w inteligibilną rzeczywistość, to instrument ontycznych dociekań, w których uprzedmiotowiona wola, ujednostkowiony byt poznaje inne wyodrębnione byty. Łódź ludzkiej jednostkowości stanowi zaporę chroniącą człowieka jako osobę (to znaczy jako byt od-osobniony od innych bytów) przed roztopieniem się w morzu chaotycznego nieodróżnicowania materii, przed ostatecznym upadkiem w bezmierną otchłań rzeczy, w niewstrzymany strumień życia, potok witalności. W ten sposób kontemplacja teoretyczna, czyli działalność poznawcza (*theoria*), staje naprzeciw domeny niestabilnego, płynnego „nieboskiego istnienia”¹⁵. Sfera apollińska zarazem rozrzedza autentyczną grozę istnienia; osłabia ją, zamykając w kokonie iluzji, czyni znośną, budując jej cienie – znaki i pojęciowe reprezentacje.

Dionizyjskość z kolei to domena doświadczania autentycznej grozy, jest niebezpieczna dla wszystkiego, co ustabilizowane, rozbija podmiotowe granice, rozmywa jednostkowe odgraniczenia i rozsadza ludzkie uporządkowania, płacze sieci współrzędnych, niszczy pewność i statyczność punktów

¹⁴ Schopenhauer pisał tak, rozwijając przytoczoną powyżej metaforę: „Bezczesny świat, wszędzie pełen cierpień [...] jest mu [tj. człowiekowi – dop. L.W.] obcy [...]. Aż dotąd tylko w najgłębszych głębiach jego świadomości tkwi ciemne całkiem przecucie, że przecież właściwie to wszystko nie jest mu tak obce, lecz ma z nim związek, przed którym nie uchroni go *principium individuationis*. Z tego przecucia wywodzi się owa niezniszczalna i wspólna wszystkim ludziom [...] zgroza [...]. Straszliwe przerażenie w takim wypadku zasadza się na tym, że nagle zawodzą formy poznania zjawisk, a tylko one oddzielają ich jako jednostki od reszty świata”.

A. Schopenhauer, *Świat jako woli drugie rozważanie*, s. 534.

¹⁵ F. Nietzsche, *Księga piąta*, s. 252.

orientacyjnych. Nietzsche podkreśla, iż sam człowiek zanika tutaj w ekstazy zapomnieniu, ale za to obcuje z autentyczną postacią świata, nagą rzeczywistością i nagim życiem¹⁶.

Wykorzystana w przytaczanych refleksjach poetycko-filozoficznych metafora akwaticzna umożliwia uchwycenie typowo modernistycznego wzajemnego usytuowania: podmiotowej jednostkowości i transcendencji niestabilnego ontycznie, płynnego bytu, strumienia życia. Nietzsche w gruncie rzeczy próbuje w swojej narracji dokonać (niekoniecznie pojęciowej) konceptualizacji doświadczenia, jakie staje się udziałem człowieka wypadającego poza stabilny świat naukowych wyobrażeń, człowieka tracącego spod nóg dający poznawczą pewność fundament naukowych siatek orientacyjnych.

Z samym momentem przejścia między uporządkowanym na nowożytną modłę (*more geometrico*) światem naukowych parcelacji a domeną zastraty jakiegokolwiek logicznego porządku utożsamione zostaje doświadczenie grozy, która niechybnie ogarnąć musi człowieka umieszczonego pośród rozsypującego się świata, kogoś, kto nagle postrzega świat, jakim jest rzeczywistość – bez przesłonek naukowych fantazmatów, bez uspokajających konstrukcji pojęciowych, nakładanych matryc poznawczych. Któż dziś, pyta filozof, mógłby „głosić i zwiastować tę niesłychaną logikę grozy, zostać prorokiem zaćmienia słońca i ciemności, jakich zapewne na tej ziemi nie widziano?”¹⁷. Właśnie doświadczenie grozy – efekt postawienia człowieka wobec tego, co skąpane w mroku rozpościerającym się za burtą pojęć naukowych – podnosi w rozlicznych swoich pismach niemiecki filozof, zgłębiając płynne wymiary tego, co kryje się w nieinteligibilnym mroku, co w jakiś sposób uchwytnie tylko w obłądnym języku baśni, w mowie szaleńca.

Oto jednostka ludzka zostaje zderzona z obszarem, o którym mówić można tylko poetycko lub bełkotem, językiem figuratywnym lub pozbawionym jakiegokolwiek semantyki; człowiek staje wobec fundamentalnego koszmaru bycia w świecie. Granice jego podmiotowości okazują się szalupą chroniącą przed niewstrzymanym żywiołem pierwotnej, nieodróżnianej, chaotycznej materii, ale też są tym pokładem, który należy opuścić, by móc bez hamulców roztopić się w ekstazy upojeniu i wreszcie autentycznie zmierzyć się z absurdalnymi wymiarami ludzkiej egzysten-

¹⁶ W *Tako rzecze Zaratustra* znajduje się następujący fragment pieśni: „Jeśli, radością pijany, wołał kiedy: «Ład sprzed oczu ginie – ostatnie opadają łańcuchy. Bezmiar tylko wokół mnie szumi, [...] dalej! przed się! dzielne ty serce!»”. F. Nietzsche, *Siedem pieczęci (czyli Pieśń na „tak!” i „amen!”)*, w: tegoż, *Tako rzecze Zaratustra*, s. 210.

¹⁷ F. Nietzsche, *Księga piąta*, s. 229.

cji. Zasadnicza antynomia modernizmu sytuuje z jednej strony człowieka uzbrojonego w pancerz *principium individuationis*, tarczę narzędzi logicznych oraz szyszak konstrukcji pojęciowych, z drugiej zaś – pierwotny koszmar chaotycznej, prymarnej materialności (to owa Nietzscheańska „rzeka stawania się”).

Właśnie metaforyka akwaticzna oraz związane z nią figury nautyczne interesują mnie w niniejszym artykule. Nie jest ona bowiem w europejskiej literaturze i filozofii niczym nowym pod koniec XIX wieku, ani też wyjątkowym w pismach autora *Zmierzchu bożyszcz*. Niemniej, modernizm specyficznie rekonfiguruje związane z nią figury, tematy i motywy¹⁸.

Z niemieckiego kręgu językowego warto przywołać tutaj choćby Georga Simmla, który w 1918 roku (*Filozofia życia*) pisał, iż życie samo jest poza zasięgiem podmiotowego spojrzenia, to po prostu nieznaną spoczynku ruchliwość. „Owa ruchliwość oznacza wreszcie nieustanne płynięcie; nieprzerwany obieg energii nie pozwala na żadną rzeczywistą trwałość formy, na żadną jakościową lub przestrzenną trwałość raz powstałego bytu (*Dasein*)”¹⁹. Prymarna materialność życia, którą i Simmel opisuje za pomocą metaforyki akwaticznej, to nieustanny płynny niepokój i zmienność, to po prostu ontyczna niestabilność. Niemniej jednak, immanentny tak rozumianemu życiu ruch transcendowania pozwala na ustanowienie tegoż życia jako poprzedzającego antynomie, w jakie nieuchronnie wikła się wszelka praca intelektu²⁰, co musi prowadzić do postawienia naprzeciw siebie opancerzonego

¹⁸ W nowożytnej europejskiej *épistème* metaforyka akwaticzna i nautyczna jest połączona z działalnością poznawczą, naukową człowieka już w pierwszej połowie XVII wieku. Dość przypomnieć kartę tytułową pierwszego wydania *Novum Organum* (1620) Francisca Bacona, ukazującą okręt wpływający za Słupy Herkulesa na szerokie i niezbadane wody obcego, opuszczający znany świat ustabilizowanej, acz obciążonej licznymi błędami (*idola*) poznawczymi i metodologicznymi wiedzy, by powiększyć domenę nauki. Okręt ten trzy lata później dopłynął do wybrzeży krainy Bensalem, gdzie intronizacja nauki i rozumowego, metodologicznie ścisłego poznania przybrała zinstytucjonalizowaną postać *polis* (traktuje o tym napisana w 1623 roku *Nowa Atlantyda*). Zob. F. Bacon, *Novum Organum*, przeł. J. Wikarjak, przekł. przejrzał K. Ajdukiewicz, Warszawa 1955, s. 2; tenże, *Nowa Atlantyda i z Wielkiej Odnowy*, przeł. W. Kornatowski, J. Wikarjak, Warszawa 1995. Por.: H. Blumenberg, *Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor for Existence*, przeł. S. Rendall, Massachusetts 1997; P. Rossi, *Zatonięcia bez świadka. Idea postępu*, przeł. A. Dudzińska-Facca, Warszawa 1998.

¹⁹ G. Simmel, *Zwrot ku idei*, w: tegoż, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, przeł. M. Tokarzewska, Warszawa 2007, s. 62.

²⁰ „We wzniesieniu się ponad przeciwieństwa, zawierającym się w podstawowej prawdzie, że transcendentja jest immanentna życiu, uspokajają się sprzeczności od zawsze odczuwane w obliczu życia: jest ono zarazem stałe i zmienne, ustalone i rozwijając się, uformowane i przełamujące formy [...], tętniące pod postacią subiektywności i stojące obiektywnie ponad rzeczami i ponad sobą samym”. G. Simmel, *Transcendentja życia*, w: tegoż, *Filozofia życia*, s. 26.

we wszelkie formy racjonalnej percepcji poznającego podmiotu i „rzeki życia” przenikającej, jak pisał autor *Filozofii kultury*, wszystkie wyobrażenia, które muszą być w życie włączone i niewątpliwie tej samej natury²¹. Rzeka życia jest dla niego do pewnego stopnia tożsama z procesem biologicznym, to, jak pisał, „teleologiczny nurt życia”²², „witalny nurt”²³. Należy jednak mocno podkreślić, iż zdaniem Simmla nie mamy tutaj do czynienia z prostym przeciwstawieniem, ostrą logiczną opozycją świata materii i świata logiki, transcendentnego płynnego chaosu i stabilnego gruntu naukowych pojęć oraz koncepcji. Filozof pisał, co następuje: „Nie jesteśmy rozdarci między nieznaną granicą życia a zabezpieczoną granicami formą; żyjemy po części w ciągłości, po części w indywidualności, które znoszą się nawzajem”²⁴. Człowiek to stworzenie materialne, biologiczne, płodne i podatne na zniszczenie – kruche; to zarazem istota myśląca, posługująca się abstrakcyjnymi narzędziami czystego rozumu. Ani tu (kłębiące się mroczne wody materii, rzeka życia, nurt witalności), ani tu (szalupa *principium individuationis*, statek form i pojęć) nie sytuuje się w sposób wyłączny. Nie może dokonać wyboru między *res cogitans* i *res extensa*. Egzystuje i tu, i tu. Modernistyczna wizja jednostki ludzkiej to obraz stworzenia tragicznie rozspójnionego, żyjącego w dwóch niekoniecznie przystających do siebie sferach. Człowiek modernistów to człowiek wewnętrznie pęknięty, wątki, niebacznym i rozdwojony w sobie. Częściowo zanurzony w morzu prymarnej materialności, w wodach życia, częściowo szukający wsparcia dla swoich stóp na stałym podłożu nauki.

Metaforyka akwaticzna i nautyczna wydaje się zadomowiona w modernistycznym namyśle nie tylko w granicach niemieckiego kręgu językowego²⁵. Bolesław Leśmian w jednym ze szkiców z 1910 roku (*Z rozmyślań o Bergsonie*) zadawał retoryczne pytanie: czy umysł, oprócz władz logicznych, nie dysponuje żadnymi innymi, właśnie nielogicznymi, które świat będą poznawać nie poprzez sylogizmy, lecz niezależnie od nich, nie na terenie logiki (jak pisał: „matki wszelkiego antropomorfizmu”), lecz poza jej

²¹ G. Simmel, *Zwrot ku idei*, s. 56. Stronę wcześniej filozof pisze: „Nasze myśli nie tylko znaczą coś, co można wyrazić za pomocą pojęć – a pojęcia jako takie są zewnętrzne życiu – lecz także są czymś, są uderzeniami pulsu realnego życia”. Tamże, s. 55.

²² Tamże, s. 59.

²³ G. Simmel, *Indywidualizm a prawo*, w: tegoż, *Filozofia życia*, s. 191.

²⁴ G. Simmel, *Transcendencja życia*, s. 29.

²⁵ Świadomie pomijam koncepcje *élan vital* i *durée réelle* Henri Bergsona. Zamiast analizować pisma autora *Ewolucji twórczej* pod kątem występującej w nich metaforyki akwaticznej, przywołuję czytającego je Bolesława Leśmiana.

obszarem? „[...] na bezludziu, gdzie wszystko dotąd jeszcze istnieje, jako *res nullius*, i gdzie domysł ma większe prawa i moc większą aniżeli namacalność. Ta ostatnia zawsze jest tylko – sprawdzonym rozumowaniem”²⁶. Leśmian odróżnia rozumowanie, logikę (władzę antropomorfizowania tego, co poznawane) i jej sylogizmy od domysłu sytuującego się na terenie obcym postrzeganiu naukowemu (logicznemu, pojęciowemu). Kilka stron dalej autor *Łąki* napisze: „Dla Bergsona człowiek jest bruzdą znikliwą, którą na tym *mare tenebrarum* zostawia łódź ducha, płynąca ku oddalom niewiadomym”²⁷. Leśmian korzysta ze sfunkcjonalizowanej opozycji. Z jednej strony sytuuje jednostkę ludzką pojętą w zgodzie z apolliniąską miarą świata rozumowych rozgraniczeń. Ta jednostka stanowi „wytwór” poznawczej indywidualizacji, której warunki określa logika. Naprzeciw jednak tak pojętego człowieka znajduje się tajemnicze, bezmierne (pozbawione miar) *mare tenebrarum*, grożące unicestwieniem podmiotowej jednostkowości. „Indywidualizm widzi w człowieku pewną doskonałość, nadmiar, świat w sobie zamknięty, który na mocy *principium individuationis* wyłonił się przeciwstawnie z ogólnego *mare tenebrarum*”²⁸. Co istotne, człowiek to jedynie „bruzda znikliwa pozostawiona przez łódź ducha” na przestworze nieuchwytnego poznawczo płynnego chaosu prymarnej materialności. Bezmiar materialnego chaosu i jednostka ludzka dialektycznie się znoszą, jakkolwiek pierwsze wyłania z siebie drugie, będąc zarazem jego negatywem. To dlatego człowiek, pojęty jako jednostka, jest jedynie krótkotrwałym śladem.

Logika obrazu poetyckiego wskazuje na kilkustopniowość Leśmianowskiej antropogenezy. Człowiek, jednostka poznająca i logiczna, zaznacza Leśmian, to już efekt finalny, pozostawiony przez łódź ducha ślad, który wyłonił się z niezróżnicowanego morza materii i w niej pozostaje do pewnego stopnia zanurzony, do niej też pewnie po śmierci powróci. Cały konceptualny wysiłek poety zmierza do podkreślenia pierwotności *mare tenebrarum* oraz wtórności tak jednostki ludzkiej, jak i skonstruowanych przez nią narzędzi poznawczych: logiki, sylogistyki etc. Człowiek jest zatem zarazem produktem antropomorfizującej logiki, jak i jej użytkownikiem. Mroczna domena płynnej, niestabilnej materii albo pozostaje poza możliwościami poznawczymi umysłu teoretycznego, ześrodkowanego na dyskursie logicznym, pojęciowym²⁹, albo też udaje się ją włączyć w obręb antropomorficznego ge-

²⁶ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, w: tegoż, *Szkice literackie*, zebrał, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 9.

²⁷ Tamże, s. 18.

²⁸ Tamże.

²⁹ Zdzisław Łapiński tak pisał w artykule poświęconym metafizyce Bolesława Leśmiana:

stu uprzedmiotowania tego, co obce, inne, transcendentne. Wówczas ulega dematerializacji, stając się zimnym, pozbawionym swoistości egzystencjalnej przedmiotem poznania³⁰.

Gdy Stanisław Ignacy Witkiewicz tworzył koncepcję bezpośredniej (popojęciowej, przednaukowej) jedności osobowości, czyli „uczucia metafizycznego”, umieszczał tę jedność osobowości naprzeciw chaotycznej, nieuporządkowanej sfery pierwotnej rzeczywistości³¹. To z kontaktu z nią miało płynąć uczucie metafizycznego lęku, czyli stan, „w którym przeciwstawienie się osobowości żywego stworzenia zewnętrznemu światu zarysowuje się w świadomości ostro i wyraźnie jako takie”³². Ten zewnętrzny świat był dla Witkacego domeną niezróżnicowanego chaosu bytów materialnych, pośród których: biologicznych i nie-biologicznych, ożywionych i nieożywionych, jednostka ludzka traci swoją tożsamość. Witkiewicz rekonstruujący możliwość takiego podmiotowego doświadczenia zatraty własnej podmiotowości powtarza w gruncie rzeczy przeświadczenie wyrażone wcześniej przez Schopenhauera: spojrzenie w bezmiar i bezlik prymarnej materialności musi iść w parze z odczuciem lęku (metafizycznego – Witkiewicz), grozy (Schopenhauer). Lęk, groza są bowiem nie tyle zjawiskami li tylko afektywnymi, to nie osobowe uczucia, a przynajmniej nie jedynie. Jako doświadczenie-brama wiodąca do pozahermeneutycznych rejestrów prymarnej materialności, objawiają swój charakter doświadczeń przede wszystkim poznawczych.

To właśnie uczucie grozy – podstawowe doświadczenie poznawcze płynące ze zderzenia jednostki z transcendentną i prymarną ontycznie materialnością – okazuje się jedną z głównych kategorii, za pomocą których można uchwycić egzystencjalne usytuowanie modernistycznego podmiotu w świecie. Groza sytuuje człowieka w obecności tego, co realne, rzeczywiste i zarazem pozadyskursywne, przedhermeneutyczne – obce i niezrozumiałe.

„Świadomość istnieje o tyle, o ile zachowała choćby odrobinę swej uprzedniej materialności. Tym baśniowym sposobem wydobyta zostaje nieprawomocność takich kreacji, zamianofestowane jest nadużycie języka i wyobraźni. Odcieleśnianie to jeden biegun ucłowieczania kosmosu, zaludnianie go treściami psychicznymi. Drugi – to przydawanie jej cech zjawiskom z nią nie związanym”. Z. Łapiński, *Metafizyka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 46. Zob. też: J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, s. 62–91.

³⁰ Kwestię modernistycznego światopoglądu filozoficznego Leśmiana podejmuje Jan Zięba. Zob.: J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000.

³¹ Zob.: S. I. Witkiewicz, *Uczucie metafizyczne [i] Wątpliwości metodologiczne*, w: tegoż, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne pisma filozoficzne (1902–1932)*, oprac. B. Michalski, Warszawa 2002, s. 71–74, 80–83.

³² S. I. Witkiewicz, *Wątpliwości metodologiczne*, s. 80.

Co ciekawe, nie tylko w obrębie namysłu filozoficznego i artystycznego³³ odnaleźć można tak funkcjonalizującą i stosowaną metaforykę akwaticzną i nautyczną. Juliusz Kleiner w artykule *Z zagadnień bergsonizmu i romantyzmu* (1921), również korzystając ze wskazywanych powyżej figur wody, chaosu oraz kategorii życia, pisał:

To też przedmiot filozofii nie jest dany w żadnej dziedzinie, ale jest produktem umysłowego oddalenia się od fali chaotycznej zjawisk [...]. Trzeba było nowej metody – trzeba było wdrzeć się w jądro życia wszechświatowego i z niego wywieść strukturę świata. W ten sposób można było dojść do filozofii życia w istotnym znaczeniu – do filozofii, któraby wyszła naprawdę od faktu życia i założeniu kartezjuszowskiemu: „jestem” mogła przeciwstawić bogatsze w treść założenie: „żyję”³⁴.

Poświadczone już przez Samuela Lindego znaczenie słowa „chaos” („[...] zamęt, odmęt, mieszanina, gmatwa, das Chaos. Właściwie massa pierwsza zmieszana żywiołów”³⁵) wraz z jego mitologiczno-filozoficznymi implikacjami jest w (nie tylko polskim) modernizmie łączone z wyobrażeniami żywiołu wody, z tym, co płynne, zmienne i niestabilne – tak empirycznie, jak i poznawczo. Wreszcie, funkcjonuje też jako ontologiczna charakterystyka „życia”. To właśnie domena pozasymbolicznego, przedhermeneutycznego „życia” standardowo niemal ujmowana była jako zmienna, płynna oraz chaotyczna³⁶. Onieśmiela ona jako świat nieznaną, a jako nieznaną i niewytłumaczalną kinetyczny chaos zjawisk – budzi lęk.

³³ Na temat metaforyki akwaticznej w literaturze pięknej patrz: J. Applewhite, *Seas and Inland Journeys. Landscape and Consciousness from Wordsworth to Roethke*, Athens-Georgia 1985; W.H. Auden, *The Enchaféd Flood or the Romantic Iconography of the Sea*, London–Boston 1985; W. Kubacki, *Żeglarz*, w: tegoż, *Żeglarz i pielgrzym*, Warszawa 1954, s. 5–146; M.P. Markowski, *Conrad: pośród niepojętego*, w: tegoż, *Życie na miarę literatury*, Kraków 2009, s. 235–259; J. Speina, *Morze w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku. (Zarys encyklopedyczny)*, w: tegoż, *Świadectwa czasu. Wybrane wątki dwudziestowiecznej literatury polskiej*, Toruń 2010, s. 221–238.

³⁴ J. Kleiner, *Z zagadnień bergsonizmu i romantyzmu*, w: tegoż, *Studia z zakresu literatury i filozofii*, Warszawa 1925, s. 242–243. Kleiner, postulując autonomię tekstu literackiego jako odrębnej dziedziny badań (a także, jak to określał, „odrębnej sfery rzeczywistości”), pisał zarazem w pochodzącym z 1925 roku artykule *Charakter i przedmiot badań literackich*: „Dalsza różnica między rzeczywistością codziennego życia a ową sferą odrębną [tj. tekstem literackim – przyp. Ł. W.] tkwi w tem, iż rzeczywistość życia daje nam ogromny chaos elementów [...]. Treść tekstu wyodrębnia z owego chaosu pewne tylko pierwiastki – i dzięki temu umożliwia ich pełne, niezmaćone działanie”. J. Kleiner, *Charakter i przedmiot badań literackich*, w: tegoż, *Studia z zakresu literatury i filozofii*, s. 174. Nt. funkcjonowania w polskiej modernistycznej nauce o literaturze kategorii „życia” patrz: H. Markiewicz, *Okres międzywojenny*, w: tegoż, *Polska nauka o literaturze*, Warszawa 1985, s. 162.

³⁵ Hasło: *Chaos*, w: S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1807, t. 1, cz. 1, s. 231.

³⁶ Nie tylko przytaczany powyżej Georg Simmel charakteryzował w ten sposób to, co ro-

Także i uczennica Kleinera, Stefania Skwarczyńska, wspierała swoje przedwojenne koncepcje teoretycznoliterackie na modernistycznej metafizyce życia reprezentowanego z wykorzystaniem metaforyki akwatywnej. W *Teorii listu* (1937) właśnie życie ujmowała jako wartość wieczyście płynną i zmienną³⁷, pisała, że „zjawiska życiowe oplecione dokoła listu są uboższe w możliwości niż te, które atmosferą życiową opływają korespondencję”³⁸. Konceptualizując stosowaną przez siebie kategorię „życia”, posługiwała się metaforami „fal życiowych”, „opływającej rzeczywistości” i przepływów życia³⁹. Taki sposób ujęcia oraz konceptualizacji domeny referencji gatunków należących do literatury stosowanej (na przykład listu) nie ma w jej pismach charakteru tylko stylistycznego. Skwarczyńska dosyć wczesnie wyrażała przekonanie, które później stało się jednym ze znaków rozpoznawczych jej powojennych analiz: konkretny literacki świat przedstawiony zawsze wsparty jest na jakiejś metafizyce i ontologii, które można, a nawet i należy rekonstruować⁴⁰. W przypadku koncepcji autorki *Wstępu do nauki o literaturze* rolę planu architektonicznego pełnią inspiracje czerpane między innymi z niemieckiej filozofii życia (W. Dilthey), jak i hołdującej metafizycznemu realizmowi fenomenologii Romana Ingardena.

Modernizm daje się opisać jako ten czas, kiedy krzątający się naukowo człowiek przestał już wierzyć w możliwość epistemicznego scalenia obrazu świata (taką nadzieję miał jeszcze nowożytny, baconowski podmiot wypływający okrętem nauki na ocean nieznanego). Stracił też poczucie, że Ja może być dla niego gwarantem egzystencjalnej i poznawczej pewności – czuje nie tylko

zumiał przez kategorię „życia”. Również Wilhelm Dilthey, jakkolwiek nigdzie nie precyzował bliżej swojego rozumienia tej kategorii, pisał, odnosząc się do szczególnego, czasowego usytuowania „jedności świadomości”: „Teraźniejszość obecna jest zawsze i nic innego nie jest obecne [...]. Łódź naszego życia bezustannie unoszona jest zawsze i wszędzie tam, gdzie znajdujemy się na tych falach [...] – gdzie żyjemy w pełni naszej rzeczywistości”. W. Dilthey, *Przeżywanie i autobiografia*, w: tegoż, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł., oprac. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004, s. 175.

³⁷ S. Skwarczyńska, *Zagadnienie treści w liście i jej ukształtowań*, w: tejże, *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 207.

³⁸ S. Skwarczyńska, *Piękno listu i korespondencji jako fragmentu życia*, w: tejże, *Teoria listu*, s. 336.

³⁹ Tamże, s. 332–333, 336, 344.

⁴⁰ Takie wnioski płyną z powstałego w pierwszym roku drugiej wojny światowej artykułu Skwarczyńskiej pt. *Struktura świata poetyckiego* (w: tejże, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 107–140). *Nota bene* również i w tym tekście teoretyczka posługiwała się sformułowaniem: „żywe strugi życia”, nawiązując do podstawowych modernistycznych ujęć domeny prymarnej, transcendentnej rzeczywistości. Tamże, s. 118. Kategoria „życia” ujmowana właśnie na – rekonstruowaną przez mnie powyżej – modernistyczną modłę rozsiana jest na przykład w zdecydowanej większości tekstów badaczki umieszczonych w tomie *Studia i szkice literackie* (Warszawa 1953).

częściową przynależność do natury, do materii, ale zarazem swoją biologiczność, materialność odkrywa jako pozbawioną sensów i znaczeń. Jest ona nie tylko przedpredykatywna, ale i przedhermeneutyczna. Modernistyczny statek nauki trzeszczy pod naporem czarnych wód bytu, szalupa jednostkowości nie chroni przed rozbijającymi osobową spójność żywymi strugami życia. Badacze modernistyczni: filozofowie niemieccy, polscy literaturoznawcy, pisarze – wszyscy rozwijają podobną metafizykę: świat skrzeczy i w tej mierze zasadniczo jest człowiekowi obcy, w jakiej ten człowiek z natury przynależy do niego. Materia sama, nagie życie: pozahermeneutyczne, transcendentne i samoistne, niezależne ani od absolutnego, boskiego źródła prawdy i bytu, ani od poznającego Ja – stanowią domenę pierwotnego chaosu i jako takie stawiają poznawczy opór wszelkim zabiegom poznawczym.

Prymarna, przedhermeneutyczna, pozasymboliczna materialność, nazywana też życiem bądź witalnością, zdaniem badaczy modernistycznych cechuje się mnogością, wielością i chaotycznością zjawisk. To w gruncie rzeczy narastający w nieskończoność płodny strumień: bytów, atrybutów, cech, działań, jakości i możliwości – kosmiczny chaos. Naga i prymarna materialność to po prostu płynność cech, kinetyczność predykcji. To zarazem niezbywalny substrat wszelkich epistemicznych uporządkowań, naukowych, dyskursywnych i pojęciowych racjonalizacji. To obszar zatury jakiegokolwiek precyzji pojęciowej. W namyśle modernistycznym ujmowana i oddawana z wykorzystaniem literackich rejestrów języka baśni, fantastycznych opowieści oraz bełkotu szaleńca, zajmuje miejsce świata postrzeganego jako przestrzeń stabilnych ontycznie bytów o konkretnych, przypisanych im cechach, atrybutach i jakościach.

Zastanawia mnie stylistyczno-koncepcyjna spójność przywoływanych powyżej ujęć. Skwarczyńska, Kleiner, Simmel, Dilthey, Witkacy w pismach filozoficznych – wszyscy posługują się precyzyjną terminologią, korzystają z ostrych pojęć i konkretnych zakresów definicyjnych używanych kategorii, ale kiedy przychodzi do jakiegokolwiek ujęcia domeny, w której człowiek jest według nich prymarnie zanurzony, w której egzystuje biologicznie, materialnie, nieodmiennie wszyscy rezygnują z naukowego słownika, by w zamian posługiwać się językiem metaforycznym, figurami wody, strumienia, płynności czy chaosu. Tak jakby modernizm zdawał sprawę z tego, że przebicie się przez kokon *ratio* i próby ujęcia metamorficznej domeny samoistnej, transcendentnej realności nieuchronnie prowadzą na mielizny naukowej precyzji, to znaczy ku rozbuchanemu językowi baśni, poezji. Ku językowi figuratywnemu, którego niespokojna natura, płynność predykcji, niestabilność połączeń między częściami mowy zbliżają się do tej domeny, którą opisują. Ku językowi, którego metamorficzność może stanowić wyraz, by posłużyć się

cytatem z wiersza Władysława Sebyły, zasłuchania się „w nieznannej rzeki srebrne pluski”⁴¹. Tak też metaforyka akwaticzna i powiązana z nią metaforyka nautyczna okazują się pospołu typowo modernistycznym sposobem eksplanacji i wizualizacji charakterystycznych dla epoki podstawowych rozpoznaw metafizycznych, ontologicznych i antropologicznych.

“Silver Splashes of The Unknown River”.
Modern Conceptualizations of the Primal Materiality Flux

Summary

The focus of my paper are modern conceptualizations of the extra-discursive, non-symbolic primal materiality of the real, transcendent world. My reconstructions indicate that modern philosophical, literary theoretical and literary representations of the chaotic, autonomous matter of the world along with the subjective experience of the presence of such a domain employ mainly aquatic and nautical metaphors for various representations that all stem from the similar or analogous basic metaphysical and anthropological assumptions.

⁴¹ W. Sebyła, *Koncert egotyczny. Poemat refleksyjny*, w: tegoż, *Ukryta prawda*, red. A. Kowalska, Warszawa 2012, s. 90.

Małgorzata Kamecka
Uniwersytet w Białymstoku

Miejsca i ludzie w fotografii. Paryż Eugène'a Atgeta

Malarstwo może udawać realność nie widząc jej [...]. W przeciwieństwie do tych imitacji, w przypadku Fotografii nigdy nie mogę zanegować faktu, że *ta rzecz tam była*. Jest podwójna płaszczyzna: realności i przeszłości.

Roland Barthes¹

Od początku swego istnienia – czyli od lat czterdziestych XIX wieku – fotografia rejestruje życie miasta i zachodzące w nim zmiany. Już pierwsze dagerotypowe panoramy przynoszą wiele informacji o ówczesnej miejskiej strukturze przestrzennej. Ich autorzy uważnie śledzą wszelkie przejawy działalności człowieka, dokumentując sceny z życia codziennego i ludzi przy pracy².

Związki fotografii z życiem miasta

Nie można więc rozpatrywać natury i funkcji fotografii w oderwaniu od przemian dokonujących się w miastach. Nowoczesność fotografii oraz uprawomocnienie jej dokumentalnego charakteru oparte są bowiem na ścisłych relacjach, jakie łączą się z najbardziej typowymi cechami społeczeństwa przemysłowego: rozwój metropolii, procesy demokratyzacyjne, rozwój

¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 130.

² P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2006, s. 25.

gospodarki opartej na pieniądzu, a nade wszystko przeobrażenia w przestrzeni i związane z nimi zmiany w czasie komunikacji. Pisząc o związkach fotografii z miastem, André Rouillé zauważa: „Miejsca, daty, zastosowane techniki, fakty: wszystko zdaje się potwierdzać, że wynalezienie fotografii idealnie wpisuje się w dynamikę tworzącego się społeczeństwa przemysłowego”³. Miała ona być narzędziem służącym ekspresji społeczeństwa przemysłowego, dostosowanym do jego rytmu i poziomu techniki. Już w połowie XIX wieku fotografia stanowiła najlepszą odpowiedź na wszystkie te oczekiwania i potrzeby⁴. Znalazła się tym samym w sercu nowoczesności i pełniła rolę dokumentu. Ten status pozwolił jej uwierzytelnić i legitymizować to wszystko, co przedstawiała, gdyż potrafiła najskuteczniej i najtrafniej dokumentować dokonujące się zmiany⁵.

Nowym obszarem zainteresowania dziewiętnastowiecznych artystów fotografików stała się przestrzeń publiczna, ulica. Jej wygląd i rozgrywający się na niej spektakl przyciąga ich, stając się niewyczerpanym źródłem inspiracji. „Fotografia – zauważa Susan Sontag – dochodzi do głosu jako przedłużenie dla oka *flâneura* baudelairońskiego”⁶. Z powstających w tym czasie zdjęć emanuje bowiem podobna przyjemność przyglądania się i podglądania. W miarę postępowania urbanizacji dokumentaliści otwarcie fotografowali ludzi, ich różnorodność, charakter slumsów czy dzielnic robotniczych⁷. Wielu fotografów interesujących się pejzażem miejskim dokonywało prób uchwycenia nieprzerwanego biegu życia, szczególnego zbadania i zasmakowania miejskiej atmosfery. Z wielkim upodobaniem oddawał się uwiecznianiu paryskich miejsc – placów targowych, parków, imprez – m.in. Hippolyte Jouvin (1825–1887).

Innym aspektem fotografii społecznej w owym czasie było poszukiwanie niespodziewanych wydarzeń, towarzyszących nudnemu, codziennemu życiu. Fotografia chce uchwycić czas, w obliczu zanikania cech charakterystycznych kultury danych społeczeństw, w których zaczynała dominować ustandaryzowana moda na ubiór i zachowanie⁸.

³ A. Rouillé, *Fotografia: między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedernann, Kraków 2007, s. 22.

⁴ Tamże, s. 23.

⁵ Tamże, s. 22. Życiem miejskim interesowali się również artyści malarze. O wpływie fotografii na rozwój tej dziedziny sztuki świadczy wyraźnie charakter twórczości impresjonistów. Zerwali oni z tradycją, preferując przypadkowy układ postaci, z których kilka jest przeciętych, niemieszających się w ramach obrazu, tak jak to się zdarzało na płycie fotograficznej. Przykładem tych działań jest dzieło Claude’a Moneta *Bulwar des Capucines* (1873–1874).

⁶ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 56.

⁷ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturó, Bielsko-Biała 2005, s. 262.

⁸ Tamże, s. 264. Jacques Henri Lartigue (1894–1986) wychwytywał tego rodzaju niespo-

W czasach, kiedy miasta przeżywają swój rozkwit i głębokie przemiany o charakterze społecznym, demograficznym i architektonicznym, wynikające również z dynamizacji życia codziennego w kulturze społeczeństw Europy Zachodniej, fotografie mają za zadanie uchwycić czas i zatrzymać dawny pejzaż, utracony bezpowrotnie pod naporem modernizacji. Jak widać na przykładzie dziewiętnastowiecznego Paryża, wraz z nowym urbanistycznym układem metropolii tworzą się nowe miejsca i przestrzenie, pojawiają się w nich nowi ludzie. Aparat fotograficzny okazuje się więc sprzymierzeńcem w procesie rejestracji i dokumentacji narodzin nowej stolicy i schyłku dawnej. W tej sytuacji powstające zdjęcia stają się nieocenionym świadectwem ścierania się i konfrontacji „nowego” ze „starym”.

W niniejszym studium pragnę przywołać postać Eugène'a Atgeta, „piewcy Paryża”, „Balzaka fotografii”, „dokumentalisty ginących miejsc”, jak określali go krytycy. Zwłaszcza to ostatnie określenie skłania do odczytywania jego twórczości przede wszystkim jako zapisu procesu przemijania. Tym bardziej więc warto zastanowić się nad kształtowaniem się relacji między fotografem – wrażliwym obserwatorem i świadkiem odchodzącego świata – a różnymi miejscami w Paryżu i związanymi z nimi ludźmi. Godny uwagi jest także stosunek Atgeta do fotografowanych przez niego obiektów.

Wybrane przeze mnie aspekty jego twórczości – nierozzerwalnie związane z historią stolicy Francji – muszą być wpisane w kontekst problemów związanych z realizacją planu zmiany oblicza miasta. Ta zaś przypadła na drugą połowę XIX wieku.

Georges Haussmann – „minister” Paryża (1853–1870)

Gruntowna modernizacja stolicy Francji rodzi się z uporu, ambicji i konsekwencji Napoleona III. Powierza on gigantyczne zadanie przebudowy, zakrojone na wiele lat, prefektowi departamentu Seine, baronowi Haussmannowi. To dzięki ich staraniom Paryż, z dwoma milionami mieszkańców, osiąga status największej aglomeracji na kontynencie, stając się niekwestionowaną europejską stolicą „wielkiego świata”⁹.

dzianki. Ze zdjęcia pt. *Avenue des Bois de Boulogne* bije obojętność i chłód zamożnych Europejczyków tuż przed pierwszą wojną światową. Głównymi motywami stają się więc ekstremalne kontrasty, malowniczość miasta i wprost voyeurystyczna ciekawość.

⁹ *L'Histoire de Paris par la peinture*, sous la direction de G. Douby, avec la collaboration de G. Lobrichon, Belfond, 1988, s. 270; J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005, s. 441.

W pierwszym rządzie, stopniowej poprawie ulega ogólny stan sanitarny miasta. Istotną rolę pełni tu rozbudowywana sieć wodociągów¹⁰. Do paryskich mieszkań podłącza się kanalizację i gaz. Z centrum znikają zaniedbane kompleksy budynków, na ich miejscu pojawiają się eleganckie, haussmannowskie kamienice. Nowe budowle, takie jak Opera Garnier czy kościół Saint-Augustin, nadają stolicy dodatkowy splendor. Przez centrum miasta przebiega szerokie arterie komunikacyjne, gdzie asfalt wypiera dotychczasowy bruk, zaś oświetlenie gazowe – olej. Całości podejmowanych działań niewątpliwie przyświeca troska o modernizację i komfort życia mieszkańców i przyjezdnych, ale nie tylko. Kryje się za nimi konkretny i przemyślany plan polityczny Drugiego Cesarstwa: zaprowadzić nowy ład i sprawnie rozprawić się z opozycją. Rządzący mają pełną świadomość zagrożeń wynikających z ulicznych zgromadzeń. Przecież na wąskich uliczkach łatwiej wznieść barykady, wykorzystać bruk do walki z siłami porządkowymi i schronić się anonimowo w ciemności pod ledwie tłącymi się latarniami¹¹. Natomiast eleganckie, szerokie ulice nie sprzyjają zbuntowanym uczestnikom zgromadzeń. Nowoczesny układ urbanistyczny Paryża odzwierciedla więc ambicje – polityczne, ekonomiczne i kulturalne – ówczesnej władzy, harmonię i porządek nowych czasów.

Obrazowaniu przeszłości miasta w czasach jego modernizacji poświęcił swe życie Eugène Atget, autor niezwyklej dokumentacji Paryża, niedościgły mistrz uwieczniania miejsc skazanych na zniszczenie, zapomnienie i niebyt.

Eugène Atget – dokumentalista ginących miejsc

Jak kształtowała się życiowa droga tego skromnego fotografa, który ze swego rzemiosła uczynił prawdziwą sztukę? Urodził się w 1857 roku w Libourne, niedaleko Bordeaux. Wcześniej stracił rodziców i po ukończeniu szkoły pracował jako chłopiec okrętowy i marynarz. W latach osiemdziesiątych grywał w prowincjonalnych teatrzykach, realizując swe marzenie o byciu aktorem. Sceniczną pasję próbował kontynuować w Paryżu, do którego przeprowadził się na stałe w 1890 roku. Po kilku latach, gdy stało się jasne, że nie uda mu się zrobić kariery w metropolii, zainteresował się sztukami wizualnymi, wybierając fotografię. Mimo braku wykształcenia w dziedzinie sztuki sądził, że zawód fotografa przyniesie mu dobry

¹⁰ G. Le Gall, *Architecture et monuments*, <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/04.htm> [dostęp 14.12.2013].

¹¹ *L'Histoire de Paris*, s. 274.

zysk ze sprzedaży zdjęć sąsiadom – artystom z paryskiej dzielnicy Montparnasse¹². W latach 1898–1914 sprzedawał wiele zdjęć robionych na zlecenie różnych urzędów miasta, w tym zdjęcia dla archiwum narodowego pomników oraz nowo otwartego muzeum Carnavalet, instytucji powołanej do życia z myślą o zbieraniu informacji na temat Paryża¹³. Z czasem, oprócz wykonywania zdjęć na konkretne zamówienie, artysta zaczyna podążać za indywidualnymi zainteresowaniami. Naznaczał je własnym oryginalnym spojrzeniem, co zyskało mu miano „Rousseau fotografii”. Tak jak Charles Marville (1813–1879) fotografował przedmieścia Paryża i dlatego można uznać go za kontynuatora tradycji fotografów lat pięćdziesiątych XIX wieku, którzy uczestniczyli w projekcie „Monuments historiques”. W 1921 roku planowano wydanie książki ze zdjęciami domów publicznych, ale do tej realizacji nigdy nie doszło. Ostatni rok życia artysty zalicza się do najtrudniejszych, nie tylko zmarła jego wieloletnia przyjaciółka, ale i dodatkowo dręczyły go problemy finansowe.

Pierwsze wystawy dorobku artysty, zmarłego w 1927 roku, miały miejsce rok po jego śmierci. W latach dwudziestych zakres tematyczny prac Atgeta i ich wartość artystyczną znało tylko niewielkie grono przyjaciół i artystów awangardowych¹⁴, wśród nich Berenice Abbott, wielbicielka stylu fotografa, późniejsza właścicielka całej kolekcji zdjęć, odbitek, albumów i negatywów, zakupionych już po śmierci ich autora. Po powrocie do Nowego Jorku Abbott udało się zainteresować spuścizną Atgeta amerykańskich kolekcjonerów, zaś w 1968 roku odsprzedała ją w całości Museum of Modern Art. Zasług Abbott w propagowaniu twórczości artysty, a zwłaszcza traktowania jego prac jako dzieł sztuki (przed czym zresztą sam fotograf wzbraniał się za życia) nie sposób przecenić. François Soulages tak oto wypowiada się na temat zmiany, jaka dokonana się w sposobie odczytywania fotografii Atgeta:

By przemyśleć kwestię przeniesienia z bez-sztuki do sztuki, powinniśmy rozważyć dzieło Eugène'a Atgeta oraz zaskakujący sposób jego wykorzystania, upowszechnienia oraz odczytania, których dokonała Berenice Abbott. Wyzyskała ona nieskończoność do tego stopnia, że paradoksalnie stworzyła zakończenie dzieła Atgeta, być może niemożliwego do ukończenia: fotografia Atgeta została definitywnie przeniesiona z bez-sztuki do sztuki¹⁵.

¹² B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Koźbiał, B. Tarnas, Warszawa 2004, s. 239.

¹³ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, s. 279.

¹⁴ Zaliczał się do nich m.in. Man Ray (1890–1976). Jego asystentką była właśnie Berenice Abbott (1898–1991). Artysta przyczynił się do opublikowania kilku zdjęć Atgeta w *Révolution surréaliste*, mimo iż sam autor fotografii prosił, aby nie podpisywano zdjęć jego nazwiskiem.

¹⁵ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 180.

Niespożyta energia, systematyczność i pracowitość to cechy wyróżniające artystę, który w obliczu urbanistycznych i społecznych przemian pragnął utrwalić ślad obrazujący „resztki Paryża jako małego miasteczka, ustępującego pod naporem metropolii”¹⁶. Pozostawił po sobie gigantyczną spuściznę ocenianą na około 10 tysięcy zdjęć. Tę, zdaniem krytyków, największą, a dla niektórych najbardziej ekspresyjną dokumentację życia Paryża rozpoczął Atget w roku 1900. Jako zapalony czytelnik francuskiej literatury dziewiętnastowiecznej usiłował odtworzyć Paryż z przeszłości, fotografując budynki przeznaczone do rozbiórki i tereny, które miały zniknąć. Prostym aparatem (18x24) ustawionym na statywie, zaczął wykonywać zdjęcia miast z myślą o szerokim gronie odbiorców: architektach, projektantach, malarzach, wydawcach i rzeźbiarzach¹⁷. Prowadził przy tym dokładny rejestr fotografowanych miejsc, jak też nazwisk sponsorów.

Fotografie artysty stanowią swoisty hołd złożony „temu, co było, a czego już nie ma” i do dzisiaj nie mają sobie równych w procesie przywoływania pamięci o nieistniejących już zakątkach stolicy i jej dawnych mieszkańcach. Atget wyznawał pogląd, że dokumentacja i sztuka wzajemnie się nie wykluczają, dlatego też fotografował każdy, nawet banalny temat¹⁸. Pięknie skomponowane zdjęcia prezentują oczywistą wartość, nie tylko ze względu na dokumentalny zapis budowli, pomników, strojów i ogrodów¹⁹, lecz również witryn sklepowych, wykonanych około 1910 roku. Te ostatnie przyniosły Atgetowi szczególne uznanie krytyków sztuki. Ten aspekt jego twórczości wyjątkowo upodobała sobie Susan Sontag, poświęcając mu uwagę w swych rozważaniach o fotografii²⁰. Odbicia, które dotychczas pomagały fotografom w komponowaniu zdjęć przedstawiających wnętrza i pejzaże, teraz służyły jako środek badania twórczych możliwości stwarzanych przez tworzywa o powierzchniach załamujących światło, na przykład tafle grubego szkła lub wypolerowanego metalu. W zdjęciach Atgeta naturalne i geometryczne formy odbijające się w oknach często wywołują marzycielską atmosferę. W opublikowanej w 1930 roku przez Waltera Benjamina monografii poświęconej pracom Atgeta pojawia się opinia: „Paryskie zdjęcia Atgeta były dziełami prekursorskimi fotografii surrealistycznej, awangardą falangi, jaką

¹⁶ S. Sontag, *O fotografii*, s. 68.

¹⁷ A. Rouillé, *Fotografia: między dokumentem a sztuką współczesną*, s. 22.

¹⁸ Twórca nie wykazywał jednak specjalnego zainteresowania fotografią artystyczną, przecież rozwijającej się w tym okresie.

¹⁹ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, s. 272.

²⁰ S. Sontag, *O fotografii*, s. 188.

wprawił w ruch”²¹. O stapianiu się „nadrealności” z realnością w spuściznie fotograficznej Atgeta pisze też Urszula Czartoryska, podając za przykład wykonane przez niego zdjęcie manekina z wystawy sklepowej:

Breton potrafił w zdjęciach Atgeta przeczuć – witrynach sklepów z odzieżą czy zakładów fryzjerskich, w manekinach, kramach handlarzy koszy, żelastwa, w szyldach – magiczną, urzekającą moc przedmiotu. Przedmiot taki natrafia niejako w pamięci widza na wizje podobnych przedmiotów, będące wspomnieniem własnych przeżyć, przeżyć doznanych zarówno na jawie, jak i we śnie²².

Artysta tworzył w przekonaniu, że dzięki swym pracom zachowa dla potomnych świadectwa czasu i sposobów wykorzystania w architekturze kamienia, żelaza i roślinności. Seria zdjęć przedstawiających drzewa w parku została przez niego wykonana w okolicach Paryża (La Marne à la Varenne)²³. Ponieważ już wówczas odczuwano skutki uprzemysłowienia w północnych dzielnicach miasta, można te zdjęcia odczytać jako wyraz ogromnego pragnienia twórcy, by zachowało się środowisko naturalne. Odnosząc się do tego aspektu twórczości Atgeta, Urszula Czartoryska przywołuje opinię Michaela Starenko – autora studiów z zakresu socjologii fotografii – według którego często mylnie odczytuje się spuściznę artysty „jako rezultat «osobliwego» włóczęgowskiego zamiłowania wędrownego fotografa, który z uporem powracał wciąż do tych samych miejsc”²⁴. Według cytowanego przez badaczkę krytyka, Atget w swojej twórczości bardzo świadomie wyrażał tęsknotę za przeszłością, co czyni go wnikliwym dokumentalistą „upływającego czasu, rozsypującego nieubłagane ruiny i kruszącego stare zaułki”²⁵. Idąc za tym porównaniem, Starenko dostrzega więc w nim raczej cechy „polemisty nowej ideologii burżuazyjnego «postępu»”²⁶, który sprzeciwia się industrializacji, degradującej wiejski charakter okolic stolicy.

Atgeta – twierdzi Czartoryska – należy rozumieć jako ideologa nostalgii (to słowo dziś modne), oddając mu szacunek jako krytycznemu obserwatorowi dewastacji i piewcy poczucia ciągłości w obyczaju i krajobrazie²⁷.

²¹ B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, s. 122.

²² U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006, s. 147.

²³ Zdjęcia ukazują Wersal, Sceaux, Saint-Cloud.

²⁴ U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, s. 197.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

Dwa miasta w fotografii Eugène'a Atgeta

Gdy ogląda się fotografie Atgeta, zwłaszcza te, na których pojawiają się ludzie, odnosi się nieodparte wrażenie, że artyści nie interesuje życie społecznej i finansowej elity, jej przedstawiciele przechadzających się po nowych bulwarach²⁸. Ten Paryż nie jest wart jego uwagi. Stąd też konsekwentnie i świadomie stroni on od fotografowania nowych wielobranżowych magazynów („grands magasins”) czy innych miejsc „zbiorowej konsumpcji”²⁹. Bardziej odpowiadają mu inne miejsca, usytuowane niejako na tyłach głównych miejskich arterii, a swą sympatią obdarza również tych, których życie i praca toczy się z dala od prężnie rozwijającego się centrum³⁰. Fotografie stają się tym samym wartościowym świadectwem życia poza centrum miasta, nabierają charakteru społecznego reportażu ukazującego kondycję jednostek przesuniętych na peryferie miejskiej przestrzeni i odbywających się tam wydarzeń. Wybór artysty czyni z handlarzy szmatami oraz ludzi z marginesu aktorów pierwszego planu i nadaje przynależną im godność. To oni, nierozzerwalnie złączeni z miejscem swego istnienia i działalności, tworzą tkankę miejską. Przebywając na przedmieściach zmieniają ich charakter, czyniąc z obszarów pozornie opuszczonych enklawy przetrwania, a nawet swoistego rozwoju³¹. Napęłniają je swą obecnością i witalnością. Nie można zatem sprowadzić twórczości Atgeta jedynie do nostalgicznego zapisu odchodzącego świata. Z fotografii, ukazujących mały handel uliczny czy życie na przedmieściach, przebija bowiem dynamika i siła drugiego życia metropolii. Pozornie skazany na zniszczenie „stary” Paryż, nie tylko żyje i trwa wraz ze swą wewnętrzną organizacją, tradycjami i zwyczajami, ale wręcz stanowi prawdziwą alternatywę dla modernizacji i zmian zainicjowanych przez Haussmanna. Wobec tego utożsamiać z miastem należałoby, według Atgeta, wszystkich tych, którzy ożywiają jego ulicę i kształtują przestrzeń, a więc drobnych sklepikarzy czy ulicznych handlarzy: wszak to oni zamieszkują „stary” Paryż. Trafnie ujmuję tę dwoistość w postrzeganiu francuskiej metropolii Guillaume Le Gall, znawca twórczości artysty, pisząc:

²⁸ G. Le Gall, *La rue*, <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/06.htm> [dostęp 14.12.2013].

²⁹ M. Dymnicka, *Od miejsca do nie-miejsca*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” 2011, t. 36, s. 44.

³⁰ Artysta rozwinie tematykę poświęconą mieszkańcom przedmieść w albumie zatytułowanym *Les Zoniers*: G. Le Gall, *Les habitants*, <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/07.htm> [dostęp 14.12.2013].

³¹ A. Mons, *Les lieux du sensible. Villes, homes, images*, Paris 2013, s. 57–67. Autor rozważa na tych stronach sposób przedstawiania peryferii miast w fotografii.

Dla Atgeta istniały „dwa miasta” w jednym i tym samym mieście. Dlatego, można wyróżnić w nim dwa teatry i dwie miejskie scenerie [...]. Atget buduje scenerię swego miejskiego teatru, fotografując puste ulice starego Paryża. Fotografowani przez niego paryżanie uchwyceni są w swym bezpośrednim środowisku, tworzonym przez miejską tkanę³².

Tak więc znaczenie określenia „stary” w odniesieniu do Paryża nie powinno ograniczać się do funkcji nazywania tego, co nowe w historii miasta, nie powinno być kategorią wymyśloną i używaną przez miłośników przeszłości. Należałoby raczej posługiwać się nim w odniesieniu do głównych skutków procesów modernizacyjnych prowadzonych przez Haussmanna. W ich wyniku bowiem uwidoczniła się stara tkanka miejska świadcząca o śladach dawnego miasta. Najwyraźniej świadomość istnienia tej tkanki towarzyszy Atgetowi w pracy, żmudnym dziele dokumentacji i przywrócenia pamięci, również o ludziach związanych z tymi „starymi” przestrzeniami.

Utrwalonym obrazem swego Paryża artysta potwierdza, że nie ogranicza się jedynie do zapisu i opisu miasta-artefaktu. Wyraźnie widać, że opowiada się on po stronie jego mieszkańców, zepchniętych na margines przez procesy urbanizacyjne. Cyklem zdjęć, w których portretuje ubogą ludność zamieszkującą tereny usytuowane pomiędzy fortyfikacjami i przedmieściami (*banlieue*) zwraca uwagę na istnienie biednych dzielnic (*zone*). W tamtym okresie stanowiły one własność wojska, teren *non aedificandi*, i jako takie nie nadawały się pod stałą zabudowę. Pojawienie się tam ludności w zasadniczy sposób zmieniło dotychczasowy stan rzeczy. Tereny te pokryły się bowiem prowizorycznymi, nietrwałymi konstrukcjami, w których rozwijały się różne formy codziennej egzystencji nowych mieszkańców. Fotografie można więc rozpatrywać z punktu widzenia cennego świadectwa wchodzenia człowieka w relację z miejscem. W moim odczuciu, niezwykle trafnie, w istocie, ukazują one proces zagospodarowywania nowej przestrzeni i przekształcania jej w „swoje miejsce”³³.

Ze zdjęć ukazujących Paryż z początku XX wieku wyłania się czytelny przekaz zbudowany na opozycji wynikłej ze zderzenia centrum (któremu Atget nie poświęca miejsca w swej twórczości) i peryferii. Centrum, według artysty, symbolizuje modernizację i wygodę, natomiast przedmieścia (*zone*) – pracę. Wyznaczając w ten sposób miejską konfigurację, dołącza Atget do grona artystów, którym bliską metodą pracy okaże się styl dokumentalny.

³² G. Le Gall, *La rue*. Tłumaczenie autorki.

³³ G. Le Gall, *Les habitants*.

Wielu fotografów z lat dwudziestych XX wieku uzna go w tym względzie za prekursora nowoczesnej fotografii³⁴.

Twórczość artysty, początkowo krytykowana i szokująca brakiem szacunku dla reguł kompozycji, z czasem zyskała coraz większe uznanie krytyki³⁵. Wielu fotografów przed i po Atgecie fascynowało się pejzażem miejskim, chcąc go utrwalić i przybliżyć. W tym celu podejmowali próby uchwycenia przestrzeni, jej uporządkowania lub wytyczenia nowej topografii. Atgetowi ta sztuka wyjątkowo się udała.

*
* *

Powyższe rozważania zaledwie zarysowują kilka aspektów z bogatej spuścizny artysty, który w pełni zasługuje na miano wyjątkowego. Wciąż zaskakuje on dzisiejszego odbiorcę swym oryginalnym stylem, przekazem i własną wizją miejskich przestrzeni. To dlatego, jak sądzę, do zdjęć Atgeta warto sięgać i powracać; ich analiza z pewnością dostarczy wielu inspirujących przemyśleń, i to zarówno znawcom historii francuskiej stolicy, jak i fotografii. Przede wszystkim jednak należałoby podkreślić niewątpliwą wartość tych zdjęć dla badaczy kultury i zachęcić tym samym do spojrzenia na nie z perspektywy dorobku współczesnej antropologii. Interpretacja dzieła Atgeta i jego wizji Paryża wpisuje się bowiem w nurt badań nad zapisem codzienności, skłaniając do podjęcia refleksji nad sposobami jej utrwalenia.

Dla historyka kultury, antropologa czy etnografa możliwe jest spojrzenie na fotografię od strony jej niezamierzonej „etnograficzności”; dokumentuje drobiazgi codzienności, ale jest też z jednej strony opowieścią o relacjach człowieka i świata – próbuje je odtwarzać, z drugiej – zapisuje emocje, nie tracąc mocy ich wywoływania³⁶.

Atget jako fotograf – świadek i kronikarz przemijania dostarcza swymi pracami wiedzy na temat kulturowych przemian miasta i jego mieszkańców. Paryskie fotografie Atgeta zapisują oraz opisują pewną rzeczywistość i jako takie muszą podlegać złożonym interpretacjom. Jednocześnie utrwalają one „przeszły świat”, przekazując pewne wyobrażenie artysty o świecie i ludziach żyjących w konkretnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Rze-

³⁴ Tamże.

³⁵ S. Sontag, *O fotografii*, s. 188. Atget wywarł istotny wpływ m.in. na twórczość Henri Cartier-Bressona (1908–2004).

³⁶ M. Sztandara, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii: studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Opole 2006, s. 14.

czywistość ta kreowana jest przez ludzi związanych konkretnymi miejscami i w nich znajduje swoje odbicie³⁷.

Ostatnia refleksja dotyczy obrazu francuskiej stolicy, jaki wyłania się z Atgetowskich fotografii. Szczególnie cenny i interesujący wydaje mi się fakt, że ukazują one takie oblicze Paryża, do jakiego nie przywykliśmy. Stwierdzenie tego faktu wywołuje w nas pewną konsternację, a nawet zakłopotanie, gdyż podważa nasze kulturowe wyobrażenie przedstawianych przez niego miejsc. Obcowanie z fotografiami Atgeta niewątpliwie burzy powszechny i zazwyczaj schematyczny, stereotypowy sposób postrzegania Paryża. Może więc wizja tego miasta, wykreowana przez Atgeta, skłoni współczesnego odbiorcę do odkrywania jego „nieznanego” obrazu?

Places and People in Photographs. Eugène Atget's Paris

Summary

The article presents the person and output of the French photographer Eugène Atget (1857–1927). The artist was famous for his diligence in photographing the changes occurring in Paris as the result of a reconstruction originated during the Second Empire. The enormous legacy of the artist-documentalist (c. 10 thousand photos) shows perishing places in the capital of France as well as representatives of dying out trades. The author is especially interested in Atget's fascination with life on the peripheries of the metropolis.

³⁷ Tamże, s. 8. Pisząc o interpretacji fotografii, autorka wylicza trzy poziomy: indywidualizujący, kulturowy i poznawczy.

Propozycje i uporządkowania

Jolanta Sztachelska
Uniwersytet w Białymstoku

Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX

Jakkolwiek relacja z jakiegoś wydarzenia, a więc „reportaż” (nazwa z franc. *reportage*, pochodzi od łac. *reporto*, *-are* – odnoszę jakieś zdarzenie do świadomości ludzi, którzy go nie widzieli), jest formą wypowiedzi starą jak mowa ludzka, to reportaż w sensie autonomicznego gatunku nie istnieje jeszcze w XIX wieku ani w świadomości potocznej, ani w refleksji teoretycznoliterackiej czy prasowej. Jego początki zwykle wiąże się z powstaniem globalnego rynku informacji¹, komunikowaniem w skali masowej i nowoczesną prasą, a tę zrodził dopiero wiek XX, w historii dziennikarstwa zwany epoką „*grandes reportages*”.

W odniesieniu do wieku XIX mówienie o reportażu nie jest jednak całkiem bezzasadne, choć dotyczy okresu stosunkowo późnego, lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdy zaczął się on kształtować jako gatunek, i to zarówno na polu dziennikarstwa, jak literatury, związanych ze sobą niepisany paktem. Wyodrębnił się z ogromnego bloku prozy dokumentarnej jako szczególna, przedmiotowa forma powiadomienia (relacja bezpośrednia) o wydarzeniach, ludziach i faktach, o wyrazistej funkcji sprawozdawczej i w najlepszych swoich realizacjach przejawiał te cechy, które w wieku XX będą podstawą jego rozpoznawalności jako gatunku: aktualność, autentyczność, akcyjność oraz osobisty stosunek reportera do przedmiotu.

¹ Zob. K. Kąkolewski, *Reportaż*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Warszawa 1992, s. 930.

Aktualność reportażu, pozwalająca odróżnić go od diariusza czy pamiętnika, polega na swoistym prezentyzmie utworu, dążności do pokazywania zdarzeń bieżących, lub takich, które miały miejsce w niedalekiej przeszłości oraz pozorowaniu jednopłaszczyznowości narracji i wydarzenia (ściśle: płaszczyzny zdarzeń, w tym tzw. planu przygód reporterskich). Jeśli reportaż dotyczy wydarzeń odległych w czasie albo niedostępnych wiedzy czy doświadczeniu reportera, to zazwyczaj konstruuje specjalną sytuację sprawozdawczą bądź powołuje dodatkowych subnarratorów. Autentyzm reportażu wynika z przestrzegania faktografizmu, zdarzenia lub fakty prezentuje się w oparciu o autentyczne dane, dokumenty czy rozmówców, których można zweryfikować. Narracja buduje w odbiorcy przekonanie o prawdziwości: podkreśla się naoczność obserwacji, ujawnia i prezentuje sytuację zbierania informacji, przeprowadzania wywiadów czy proces dochodzenia do prawdy. Na specjalną uwagę zasługuje aktywność reportera, która może być zamierzona jako rola pozostającego na drugim planie obserwatora (wtedy na planie pierwszym mamy wydarzenie, historię), albo też charakteryzuje się jego wybitnym uczestnictwem w zdarzeniach, jako np. głównego bohatera. Akcyjność przekształca relację reportażową w żywą, nasyconą elementami techniki literackiej (opisy, dialogi) całość, która kompozycyjnie upodabnia się do kroniki, bądź – dzięki fabule – naśladuje opowiadanie lub nowelę. Reportaż jako gatunek dziennikarski zawsze ciąży ku funkcjom poznawczym, nie stroni jednak – w najlepszych swoich realizacjach – od związków z literaturą, które czynią z niego jeden z najciekawszych przykładów literacko-publicystycznego pogranicza².

Funkcję prekursorską formy w wieku XIX mogły pełnić w zasadzie wszystkie utwory mające charakter sprawozdania, teksty nienacechowane literacko, czysto użytkowe, a także takie, które znajdowały się w sytuacji granicznej (między publicystyką i nauką lub literaturą) i stanowiły, według określenia Michała Grabowskiego z lat czterdziestych tzw. „literaturę po-

² Na temat tradycji i właściwości reportażu istnieje bogata literatura przedmiotu, wśród nich najważniejsze prace to: J. Maziarski, *Reportaż*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1965, z. 13; B. Daleszak, *An attempted theory of the reportage*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1965, z. 1; J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż–powieść–reportaż)*, Toruń 1966 oraz J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaż. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na początku XX wieku*, Białystok 1997. Z prac najnowszych, o nastawieniu pragmatycznym: K. Wolny-Zmarzyński, *Reportaż – jak go napisać?*, Rzeszów 1996 oraz W. Furman, A. Kaliszewski, K. Wolny-Zmarzyński, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006. Na temat prasy XIX wieku zob.: B. Golka, *Kształtowanie się wiedzy o prasie w Polsce XIX wieku*, Warszawa 1969; Z. Kmieciak, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu 1864–1885*, Warszawa 1971.

toczną”. Jego zdaniem, wyróżniającą cechą tych tekstów była prawda realna w odróżnieniu od poetyckiej. Realność stanowiła strukturalną właściwość opisu naocznego, relacji przypominającej działanie dagerotypu³. Najstarszą taką formą, poprzedzającą nawet dziennikarskie sprawozdania, znaną już w starożytności (*periegeresa*), istniejącą w setkach odmian, wydawał się opis podróży. Ślad tego powinowactwa przetrwał w reportażu w postaci schematu fabularnego, który bardzo często (choć nie jest to warunek *sine qua non*) buduje jego kompozycyjną strukturę.

W wieku XIX reportaż spokrewniał się także z innymi formami wypowiedzi o walorach prawdziwościowych, pojawiającymi się w dynamicznie rozwijającym się dziennikarstwie: listem, który genetycznie związany jest z prasą (pierwsze gazety szesnasto- siedemnastowieczne były listami, „nowinami” w obiegu publicznym), listem lub kartką z podróży, szkicem, opisem, obrazkiem etc. Krewnych reportażu jest szczególnie dużo, co bardzo utrudnia jego opis, a dzieje gatunku czyni opowieścią o powikłaniu i rozgałęzieniach form dokumentarnych, pojawiających się i znikających bez żadnej przewidywalnej regularności. Warto tu jednak podkreślić, że reportaż zawsze związany jest z publikacją prasową (w wieku XX również z innymi mediami) i spełnianiem funkcji sprawozdawczych. Jeśli w tekstach dziewiętnastowiecznych drukowanych poza nią przejawiają się cechy reportażowości to jest to wynik oddziaływania prasy i specyficznych dla niej form wypowiedzi. Dotyczy to np. słynnych sprawozdań z aktualnych wydarzeń historycznych, np. Karola Boromeusza Hoffmana, *Wielki tydzień Polaków, czyli opis pamiętnych wypadków w Warszawie od dnia 29 listopada do 5 grudnia 1830* (tekst opublikowany jako anonimowy w roku 1830, w 1831 roku ukazał się również w języku francuskim, niemieckim i szwedzkim), Jędrzeja Moraczewskiego *Wypadki poznańskie z roku 1848* (1850) czy relacji Agatona Gillera z zesłania w roku 1854, a potem z wydarzeń 1861–63 w Królestwie, pierwotnie nadsyłanych do prasy galicyjskiej, potem zaś wydanych w Paryżu w postaci osobnej książki⁴.

Dzieje reportażu w Polsce to część historii dziennikarstwa, które w wieku XIX rozwija się szczególnie intensywnie, i choć miewa z racji wydarzeń historycznych również okresy całkowitej stagnacji bądź regresu, to pozostaje w ścisłym związku z tym, czym żyje wówczas świat – rozwojem nowoczesnej cywilizacji naukowo-przemysłowej, wymagającej szybkiego prze-

³ M. Grabowski, *Korespondencja literacka*, t. 1, Wilno 1842, s. 28–72.

⁴ A. Giller, *Polska w walce. Zbiór wspomnień i pamiątek z dziejów naszego wyjarzmania*, cz. 1, Paryż 1868. Część 2. wyszła w 1875 roku w Krakowie.

plywu informacji. Prasa polska, pozostajac w swoich poczatkach pod przemoznym wplywem prasy brytyjskiej⁵, ktorej w Oswieceniu zawdzieczala „literacko-naukowy” kierunek, w wieku XIX znajduje sie w orbicie wielu wplywow, co wiazze sie z sytuacja zaborow, swiadomie wzoruje sie jednak na prasie francuskiej⁶, a z czasem takze, jak wskazuje Jan Stanislaw Czarnowski, na niemieckiej, a nawet amerykanskiej⁷. Wplyw francuski zaznaczyl sie przede wszystkim moda na prase o charakterze popularnym, bulwarowym. To ta prasa, znacznie lzsza w tonie, mniej wymagajaca od swoich czytelnikow, bardziej egalitarna, ale tez i bardziej niz brytyjska otwarta na wszystkie aspekty rozwijajacej sie cywilizacji, stala sie (rowniez w Polsce) przykladem wspolczesnego biznesu medialnego. Przynoszac krociowe zyski, dzieki idacym w miliony nakladom, urosla do rangi faktu spolecznego, codziennej potrzeby konsumenta-czytelnika. „Dla robotnika paryskiego glod rozpoczyna sie z ta chwila, kiedy trzeba odmowic sobie codziennego kupna ulubionej gazety” – pisal w roku 1891 Ludwik Krzywicki⁸, z podziwem dla rozwoju cywilizacji, ale krytykujac jednoczesnie przejawy kapitalizmu w prasie, wyrazajace sie w obnizeniu poziomu dziennikarstwa i schlebaniu najnizszym upodobaniom do tandety i pogoni za sensacja. Dwadzieścia lat wczesniej, u progu tego procesu, bylo jednak inaczej. I nad Sekwana, i nad Wisla prasa, angazujac najwybitniejsze piora i umysly epoki, wywierala ogromny wplyw na wyobraznie zbiorowa, ksztaltowala gusta i przyzwyczajenia nowej publicznosci, tworzac fundamenty kultury masowej.

Swoisty boom prasowy zainicjowal juz w 1820 roku Bruno Kiciński, powolujac do zycia „Kurier Warszawski”, pierwsze pismo informacyjne przeznaczone dla szerokiej publicznosci. Za redakcji Ludwika Dmuszewskiego stalo sie ono, dzieki ogromnemu jak na owczesne warunki nakladowi (1000 egz.), najpopularniejszym tytulom prasowym w Polsce. O specyfice rodzacego sie wowczas rynku prasowego pisal historyk Warszawy Franciszek Maksymilian Sobieszczański:

⁵ Podstawowe informacje na temat prasy brytyjskiej w: K. Williams, *The English Newspaper. An Illustrated History to 1900*, London 1977.

⁶ Na temat prasy francuskiej w XIX w.: P. Albert, *Aux origines de la presse à grand tirage. Les magazines de lecture populaires sous le Second Empire*, w: *Regards sur l'histoire de la presse et de l'information. Mélanges offerts à Jean Prinet*, Paris 1980, idem, *Histoire de la presse politiques nationale au debut de la Troisième République (1871–1872)*, Paris 1980.

⁷ J. S. Czarnowski, *Literatura periodyczna i jej rozwój*, cz. 1–2, Kraków 1892–1895, szczególnie cz. 2.

⁸ L. Krzywicki, *Kapitalizm i dziennikarstwo*, „Prawda” 1891, nr 42.

Prędko po swoim ukazaniu się od wszystkich został lub chciał być czytany, a tym sposobem „Kurier” tysiące ludzi nauczył czytać; bo ciekawość i w najuboższych klasach ludu do możliwości zrozumienia tego pisemka wabiła. Sam widziałem żebraków z zapalem sylabizujących jego kartki, woźnice i przekupki czytających kurierka⁹.

Dla historii reportażu w Polsce ważnym, godnym odnotowania faktem stała się następnie tzw. reforma prasy warszawskiej, przeprowadzona w latach pięćdziesiątych XIX stulecia. Polegała ona – najogólniej rzecz ujmując – na komercjalizacji środowiska prasowego, przekształceniu redakcji w nastawione na zysk przedsiębiorstwo, wyklarowaniu się zawodu dziennikarskiego, m.in. dzięki wprowadzeniu systemu honorariów oraz wzbogaceniu i uaktualnieniu serwisu informacyjnego, który został powiązany z działającymi w Europie agencjami prasowymi o światowym zasięgu (od 1859 roku działa Ch. Havas, później dołącza Reuter i Wolff), oraz niemal powszechnej zmianie formatu dzienników (na większy).

Komercjalizacja oznaczała także szereg ulepszeń technicznych, zmiany w kolportażu – wprowadza się prenumeratę i sprzedaż uliczną – oraz wykorzystywanie reklamy prasowej jako źródła finansowania prasy. Zmiany redakcyjne polegały na uatrakcyjnieniu publicystyki prasowej, zarówno od strony merytorycznej, jak też formalnej (proponuje się np. stałe rubryki, działy). Przyczyniły się one do rozwoju form wypowiedzi, pojawiły się: artykuły wstępne, relacje, recenzje, felietony, sprawozdania parlamentarne, sądowe, wzbogacił się i zróżnicował serwis informacyjny, w którym zaczęto wprowadzać komunikaty, kroniki, korespondencje miejscowe i zagraniczne etc., etc.

Znaczący udział w tej reformie prasy mieli wybitni redaktorzy: Jerzy König („Gazeta Warszawska” wydawana do 1935 roku), Henryk Rzewuski („Dziennik Warszawski” wydawany od roku 1854, potem przekształcony na „Kronikę Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”), Józef Ignacy Kraszewski (od 1859 roku w „Gazecie Codziennej”, wychodzącej w l. 1832–1861), Karol Kucz (ówczesny redaktor „Kuriera Warszawskiego”, działającego w l. 1821–1939), a także autor późniejszej reformy „Kuriera”, z lat osiemdziesiątych, Wacław Szymanowski. Reformy te z czasem przyjęto również w innych częściach kraju, w Galicji zaznaczyły się przede wszystkim w „Czasie” oraz lwowskiej „Gazecie Narodowej” (1862–1915), w zaborze pruskim natomiast dotyczyły bardzo popularnego „Dziennika Poznańskiego” (1859–1939)¹⁰.

⁹ F. M. Sobieszcański, *Rys historyczno-statyczny wzrostu i stanu miasta Warszawy od najdawniejszych czasów aż do 1847 roku, skreślony przez...*, Warszawa 1848, s. 147.

¹⁰ Informacje podaję za kompendium: J. Łojek, J. Myśliński, W. Władyka, *Dzieje prasy polskiej*, Warszawa 1988.

Komercjalizacja najsilniej przejawiała się w popularnych warszawskich kurierkach, to one dyktowały prasowe mody i przejściowe autorytety. W II połowie XIX wieku istniały cztery tego typu pisma, zaciekle ze sobą rywalizujące: „Kurier Warszawski” i „Kurier Polski”, wychodzący od 1829 roku, następnie „Kurier Codzienny”, ukazujący się od 1865 roku, i „Kurier Poranny”, założony w roku 1877. Na tych zmianach skorzystała również prasa poważniejsza, stawiająca sobie inne zadania. Takie tytuły, jak „Przegląd Tygodniowy” (od 1866 roku), „Prawda” (od 1881 roku) czy „Głos”, zwłaszcza w l. 1886–1894, wychodzące w Warszawie, uzyskały w swoim czasie rangę trybuny narodowej, na której rozstrzygano najważniejsze kwestie epoki i społeczeństwa. Ten poważny charakter prasy polskiej, ukształtowanej w warunkach niewoli, gdzie przemawiało się nieraz ze ściśniętym gardłem i w gorsecie cenzury, dostrzegano już wcześniej: „Dziennikarstwo i literatura nasza to polskie: *e pur si muove*. Gdy zamilkniemy – umarliśmy” – pisał wybitny powieściopisarz i reportażysta w dziewiętnastowiecznym stylu, Józef Ignacy Kraszewski, w roku 1869¹¹, podkreślając ich wybitną rolę w dziejach polskiej tożsamości. Pewnie też z tego powodu, mimo powszechnego naśladowania prasy zachodnioeuropejskiej, nie wszystko się w Polsce przyjmowało. Dotyczy to na przykład terminologii dziennikarskiej, która pojawiała się niemal wyłącznie w publikacjach na temat prasy zachodniej. I tak, mimo nieobecności terminu „reportaż”, w latach siedemdziesiątych, a nawet wcześniej, powszechnie używano określenia „reporter”, a jego działalność nazywano „reporteryją” – zawsze zresztą były to określenia negatywne¹². Jeden z najbardziej znanych wówczas dziennikarzy, Karol Kucz, wspominał:

W latach 1820–1870 nie było reporteryi, bo jej stosunki nie wytworzyły; redaktor pisma, obok kilku referentów stałych, najzupełniej potrzebom dziennika czynili zadość [...]. Po roku 1865, gdy dziennikarstwo tutejsze nagle zbudziło się do szerokich lotów, okazała się przede wszystkim potrzeba dziennikarzy. I powstał ich cały zastęp, a współcześnie zjawili się i reporterzy, zrazu wybitną w pismach odgrywający rolę, współpracownicy od wszystkiego, pisujący z równie lekkim sercem o malarstwie, jak i ekonomice¹³.

Taki „nieoszacowany skarb redakcji”, pisujący i o Darwinie, i o „wygubieniu” nagniotków, uwiecznił w swojej humoresce Bolesław Prus, który, podobnie jak większość ówczesnych literatów, musiał mieć za sobą okres reporterskich wprawek.

¹¹ *Rachunki przez Bolesławitę z roku 1868*, Poznań 1869, s. 814.

¹² Np. w artykułach: *Pasożyty literackie*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 29; *Sprzedajność w prasie*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 11.

¹³ K. Kucz, „Kurier Warszawski”. *Księga Jubileuszowa 1821–1896*, Warszawa 1896, s. 394–396.

Reporter – nazwa angielska, choć pochodziła od szlacheckiej profesji sprawozdawcy parlamentarnego¹⁴, w Polsce długo oznaczała niemal wyłącznie anonimowego współpracownika „prawdziwych” dziennikarzy (redaktorów), identyfikowanych jako właściwych autorów informacji prasowej. Reporter postrzegany był jako ktoś drugorzędny w tworzącej się profesji dziennikarskiej. Uważano go za dostarczyciela tematów o sensacyjnym charakterze, plotek i niedyskrecji, wytwórcę tzw. blagi w najbardziej chwytliwym wydaniu. Nazwa tego wyrobnika prasy nie kojarzyła się polskiemu czytelnikowi dziewiętnastowiecznemu ze szlachecką rolą „specjalnego wysłannika” (używa tego określenia i Sienkiewicz, i Dygasiński, piszący swoje korespondencje z Ameryki i Brazylii) czy korespondenta (rola ta stabilizuje się dopiero w początkach XX wieku, np. korespondent wojenny) albo autora poważnych artykułów wstępnych. Od reportera zawsze lepszy był felietonista, „reporteryję” łączono z dyletanctwem zawodowym i działaniami podejrzanymi moralnie. Z czasem z osoby reportera negatywne konotacje zaczęto przenosić na dziennikarza w ogóle. Szczególnie wiele takich negatywnych postaci stworzyła literatura francuska (np. *Stracone złudzenia* Balzaka, *Bel Ami* Maupassanta), ale nie brak ich też w niemieckiej (komedie Freytaga), w polskiej zdarzały się sporadycznie, np. w satyrycznych obrazkach Prusa z „Kolców” i „Muchy” z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych czy w powieściach naturalistów (A. Sygietyński, *Wysadzony z siodła* albo A. Dygasiński, *Pióro*).

Z czasem reporter stał się pełnoprawnym członkiem redakcji, utrwalenie jego pozycji należy wiązać z chęcią naśladowania wzorców zagranicznych oraz postępującą profesjonalizacją zawodu dziennikarza. Duże nakłady wymagały pracy sporego zespołu ludzi, odpowiedzialnych za poszczególne działy. Jeśli jeszcze w 1869 roku w Warszawie funkcjonowało 20 zawodowych dziennikarzy, którzy na dodatek imali się innych zajęć, np. pracowali jednocześnie jako urzędnicy, to w latach osiemdziesiątych było to już nie do pomyślenia. Redakcje prasy informacyjnej miały już wtedy kilka działów: polityczny, literacki i teatralny, handlowy i sprawozdawczy, który rozwijał się najintensywniej. W 1896 roku redakcja „Kuriera Warszawskiego” zatrudniała trzech stałych reporterów i około 50 współpracowników, którzy codziennie dostarczali relacji o tym, co zdarzyło się w mieście i okolicach. Do legendy dziennikarstwa warszawskiego weszli więc nie tylko poważni redaktorzy i założyciele pism, od których zaczyna się historia polskiego dziennikarstwa, jak Bruno Kiciński czy Hipolit Skimborowicz, czy z późniejszych: Karol Kucz albo Wincenty Kosiakiewicz, słynni warszawscy felietoniści:

¹⁴ Pisano o nim m.in. w artykule *Błędne ogniki*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 35.

Józef Brykczyński (Bywalski), Maurycy Witowski (Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia), Wacław Szymanowski (autor popularnych warszawskich „fizjologii”) czy Bolesław Prus, ale także reporterzy, jak Feliks Fryze, Kazimierz Laskowski czy Antoni Skrzynecki¹⁵.

W zakresie form wypowiedzi uprawianych w dziewiętnastowiecznym dziennikarstwie polskim brakło jakichś szczegółowych genologicznych różnic. Ówczesne czasopiśmiennictwo korzystało z wielkiej stylistycznej wspólnoty tekstów użytkowych i literackich¹⁶, obok siebie z powodzeniem egzystowały teksty naukowe czy paranaukowe, literackie i publicystyczne, czasem spokrewniające się ze sobą stylowo, i mimo pozorów niezależności, zawsze podporządkowane ogólnemu kierunkowi lub oficjalnej linii pisma. Wśród form rozpoznawanych jako dziennikarskie, jak artykuł, komentarz, serwis informacyjny, przybierający zresztą przeróżne postacie, największą popularnością cieszył się felieton, a felietoniści zażywali największej sławy. W jego cieniu, korzystając z wielopostaciowości formy krystalizował się reportaż, pozbawiony zrazu nie tylko nazwy, ale i genologicznej autonomii, lecz już zaznaczający swoją funkcjonalną odmienność, kryjącą się w ściśle sprawozdawczym, dokumentarnym charakterze tekstu.

Dziewiętnastowieczny utwór reporterski cechowała przypadkowość morfologiczna¹⁷. Jego postać modelowały aktualne potrzeby i każdorazowo określany cel wypowiedzi. Ostateczny wygląd zależał od indywidualnych decyzji w zakresie konstrukcji i stylu, wyznaczały go dodatkowo atrakcyjność tematu czy sensacyjność przedsięwzięcia. Jako tekst bez określonego końca stylistyczno-kompozycyjnego mógł przybrać kształt relacji, kroniki, listu, felietonu, bywał bliski piśmiennictwu naukowemu (socjologii i etnografii), korzystał z gatunkowej płynności krótkiej formy fabularnej o walorach prawdziwościowych: szkicu fizjologicznego, obrazka, noweli, opowiadania. Z drugiej strony wdzierał się do szlachetnych odmian prozy dokumentarnej: pamiętnika, dziennika, opisu podróży. Nieistniejąca, bo niesformułowana konwencja reportażu w XIX wieku wskazywała jednak na ważność kilku jego cech, powtarzających się z pewną regularnością: po pierwsze – istnienie lub odwoływanie się do schematu podróży; motyw wędrówki, wędrowania umożliwia obserwację, naturalnym czyni zapisywanie wrażeń, a nawet dążenie do zbierania informacji o nowych miejscach, faktach czy ludziach; po drugie – układ ról nadawczych, w którym występują obok siebie narrator (zwykle utożsamiany z autorem) i reporter, którego przygody, działania, a nawet wysiłki,

¹⁵ J. J. Lipski, *Warszawscy „Pustelnicy” i „Bywalscy”*, t. 1–2, Warszawa 1973.

¹⁶ Zob. Z. Jarośniński, *Tekst użytkowy i tekst literacki w XIX wieku*, „Teksty” 1975, nr 4.

¹⁷ Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach...*, s. 9 i n.

by wszystko to scalić w sensowną całość, należą – jak w prozie fikcyjnej – do planu „świata przedstawionego”; po trzecie – reportażowa retoryka „prawdziwości”, czyli zespół zapewnień (odwołania do dokumentów, świadectw innych ludzi etc.) oraz działań (np. ujawnianie procedury zbierania informacji), które podtrzymują autentyczność tego, co się prezentuje.

Cechy te znajdziemy zarówno w reportażu uprawianym przez dziennikarzy, gdzie najczęściej traktowany on był jako forma użytkowa, oraz w literackiej odmianie reportażu, która podejmowana była chętnie przez najwybitniejszych autorów epoki i zapisała się na trwałe w historii literatury.

Dziewiętnastowieczne dzieje reportażu jako rezultatu pracy reportera to niezwykle barwna, choć całkowicie już dziś zapomniana, część historii warszawskich pism codziennych. Zawierają one nazwiska popularnych dziennikarzy, ale miernych literatów: Kucza, Fryzego, Szymanowskiego, Laskowskiego. Najbarwniejsza z historii dotyczy Feliksa Fryzego, który najszybciej wcielił się w rolę nieustraszonego reportera. W 1872 roku odbył pierwszy lot balonem, rok później udał się nim na wystawę wiedeńską, a w 1876 roku latał nad Filadelfią¹⁸.

I podróż, i opublikowane w „Kurierze Warszawskim” sprawozdania stały się wydarzeniami. Reportaże Fryzego, utrzymane w tonie felietonowej pogawędki, umiejętnie dozwalały na dokumentarny opis z wiadomościami statystycznymi, szczegółami dotyczącymi lotu oraz subtelną krytyką zaniedbania rodzimej infrastruktury komunikacyjnej. Odpowiednio nagłośniony temat, fakt uczestniczenia dziennikarza w wydarzeniu, plastycznie ujęte opisy i informacyjne, do tego żywość narracji i humor pobudzały wyobraźnię czytelnika, a adeptów pióra skłaniały do naśladowstwa.

Większość z nich wzorce widziała także w szlachetnych odmianach wielopostaciowej prozy dokumentarnej uprawianej przez Józefa Ignacego Kraszewskiego. Tu oddziaływał autorytet pisarza obdarzonego ogromną literacką samowiedzą, człowieka wielu profesji i wszechstronnych zainteresowań. Już w okresie międzypowstaniowym, w polemice z Michałem Grabowskim dotyczącej powieści historycznej, sformułował on swoje stanowisko wobec dokumentaryzmu, który zawsze stanowił zaplecze jego pisarstwa. Jak na pisarza nowoczesnego przystało, nie czynił rozróżnień pomiędzy pisarstwem fikcyjnym i dokumentarnym, bo wiedział, że prawdę osiągnąć można na wiele sposobów. Słynnym zdaniem: „prawda dwojaka jest w historycznym romansie, artystyczna i historyczna”, przecinał jałowe dyskusje na temat tego, co jest bardziej wartościowe. Godził dokumentaryzm

¹⁸ *Księga Jubileuszowa „Kuriera Porannego” 1877–1902*, red. F. Fryze, Warszawa 1903, s. 4.

z fikcją, uprawiając zarówno pisarstwo ściśle dokumentarne, „reportażowe”, np. *Kościół Święto-Michalski w Wilnie* (1833) czy *Kordecki* (1850), powieść historyczną, zawsze odwołującą się do dokumentów i rzeczywistych wydarzeń oraz podróżopisarstwo, cieszące się ogromną popularnością.

Klasyczny model podróżowania był wędrówką po wrażenia artystyczne i naukowe, pojmowaną jako ważny etap edukacji społeczno-kulturowej Polaka, wpisującą rodzime obyczaje i wzory w kontekst ogólnoeuropejski¹⁹. W romantyzmie wraz z modą na Orient rozwinęło się podróżowanie do krajów i cywilizacji egzotycznych, będących jaskrawym przeciwieństwem dominującego w świadomości Zachodu „geniuszu chrześcijaństwa”. Dziewiętnastowieczną specyfiką polską stały się podróże z konieczności: zsyłki, emigracja polityczna i zarobkowa. Z utratą niepodległości należy powiązać rozwój podróżnictwa krajowego, którego początki tkwiły w regionalizmie romantycznym, ale z czasem nabrało ono także innych znaczeń. Jego celem stało się utrwalenie w świadomości rodaków, rozdzielonych kordonami zaborów, uczuciowej, historycznej i krajobrazowej całości ojczyzny. I tu modelowym ujęciem były właśnie szkice Józefa Ignacego Kraszewskiego, dotyczące tzw. ziem zabranych: *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* (Wilno 1840) oraz liczne kartki z podróży z lat 1859–64, rozsiane po czasopismach. W podobnym duchu utrzymany był nastawiony na malowniczość utwór Franciszka Wężyka *Okolice Krakowa. Poema* (Kraków 1833), ale już *Listy z podróży Tadeusza Padalicy* (Wilno 1859) postrzegano jako bardziej „reportażowe”. Czytelnik dziewiętnastowieczny wolał jednak solenne opracowania, łączące wiedzę historyczną z reporterską podróżą w stylu Niemcewicza (np. *Podróże historyczne po ziemiach polskich*, 1859). Pewien rozgłos zyskała także *Podróż swojaka po swojszczyźnie* Władysława Syrokomli²⁰, przeinterpretowująca w warunkach niewoli znaczenie swojskości i rodzimości. Tendencja do kształtowania jednolitej świadomości narodowej utrzymała się w podróżopisarstwie krajowym aż do niepodległości. Warto jednak zauważyć, że po edykcie tolerancyjnym (1905) częściej sięgano po tematy drażliwe, ukazujące np. błędną politykę państw zaborczych. Znamiennym przykładem jest cykl W. St. Reymonta *Z ziemi chełmskiej* (1909), przypominający kwestię unicką oraz szkice reportażowe Romana Zawilińskiego *Z kresów polszczyzny* (Kraków 1912), z podróży na Warmię i Mazury, Pojezierze Kaszubskie, Śląsk i Orawę.

¹⁹ Ustalenia na temat modeli podróży dziewiętnastowiecznej według S. Burkota, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 31–39. Zob. także: tegoż, *Podróż po stronach rodzinnych*, w: J. I. Kraszewski, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, Warszawa 1985.

²⁰ Fragmenty opublikowano w „Gazecie Codziennej” 1858, nr 185, 186–188, całość: Warszawa 1914.

Już w opisach podróży z lat czterdziestych, w tym także w *Obrazach z życia i podróży* (1845) oraz *Wspomnieniach Odessy, Jedyssanu i Budżaku* (1845) Kraszewski łamał romantyczną konwencję podróżniczego zapisu, nie pragnął przygody, egzotyki czy poezji. W krajobrazie i historii szukał sensu teraźniejszości, interesował go człowiek i jego codzienne zatrudnienia. Zwracał uwagę na sposób relacjonowania podróży: „Dawne opisy wędrówek były to sprawozdania z kraju i miejsc, z dziejów i badań, czasem, ale rzadko i chyba wyjątkowo malowały człowieka, co je pisał. [...] Inaczej jest i musi to być dzisiaj”²¹. Przypisując wielką rolę autorskiej podmiotowości, nie tracił swego największego atutu – „przedmiotowość” jego relacji nie stoi w sprzeczności z subiektywizmem wrażeń. Zupełnie inaczej proporcje te rysują się w *Dzienniku podróży do Tatrów* (1853) Seweryna Goszczyńskiego, gdzie nad intencją dokumentarną dominuje subiektywizm przeżyć, wrażeniowość i momentalność.

Estetycznym upodobaniom czytelników ogromnie odpowiadały utwory określane jako „kartki z podróży”, w nich najłatwiej można dostrzec rozpadanie się dawnej konwencji podróżopisarstwa, polegającej na w miarę ciągłym zapisie wrażeń. W rozpadzie tym największą zasługę ma sposób podróżowania; podróż kolejną zmieniła sposób rozumienia czasu i przestrzeni, a wędrowca przekształciła w reportera i korespondenta. Nowemu stylowi podróżowania odpowiadał i tytuł, i odmienna forma opisu wędrówki: trochę to zapiski osobiste, fragmenty wspomnień, strzępy informacji, minireportaż z bieżących wydarzeń, skrócone opisy miejsc postoju. Ustalał się w ten sposób nowy typ sprawozdań podróżniczych, bliższy reporterskiej praktyce i lepiej dostosowany do formy periodyków. Tę najpopularniejszą i najbardziej demokratyczną formę zapisu znajdziemy zarówno w dorobku największych piór literatury postyczniowej, jak też anonimowych „zapełniaczy” gazetowych kolumn.

Na swoim koncie ma je także Bolesław Prus; to „kartki” z Lubelskiego, z Wieliczki i Krakowa, a nawet – wyjątkowo – z podróży do Berlina i Wiednia. Pisywał je przez całe swoje życie na marginesie licznych dziennikarskich zobowiązań. Wśród najbardziej znanych zwykle wymienia się reportażowo-felietonowe *Szkice warszawskie* z 1876 roku²², a także *Wędrówkę po ziemi i niebie* (1887), będącą sprawozdaniem z autentycznej, zakończonej poznawczym wstrząsem, wycieczki Prusa do Mławy, gdzie obejrzał całkowite zaćmienie

²¹ J. I. Kraszewski, przedmowa do: *Wspomnienia Odessy, Jedyssanu i Budżaku*, Wilno 1846, t. 1, s. 2.

²² B. Prus, List do narzeczonej z 31.05.1874, cyt. wg: B. Prus, *Listy*, oprac. K. Tokarżówna, Warszawa 1959, s. 73–74.

słońca²³. W obrębie podobnych felietonowo-obrazkowych tradycji pozostają także *Szkice z Anglii Sewera*, nadsyłane od 1874 roku do pism warszawskich i galicyjskich, napisane z humorem i dickensowską umiejętnością aranżowania zabawnych sytuacji.

Najwybitniejszym tekstem reportażowym tego okresu są jednak *Listy z podróży do Ameryki* Henryka Sienkiewicza („Gazeta Polska” 1876–1878), ważne nie tylko z punktu widzenia jego biografii twórczej, ale także jako ówczesny standard wypowiedzi reportażowej. Żadne inne, napisane później przez Sienkiewicza utwory tego typu, a więc *Listy z Afryki* (1891–1892), z Italii czy Paryża (pisane w l. 1878–1879)²⁴ nie miały ani takiej rangi, ani nie osiągnęły takiego rozgłosu. Nie ma wątpliwości, iż także dzisiaj zajmują „specjalną pozycję w rozwoju ideologii i sztuki pisarskiej autora Trylogii”²⁵.

W korespondencjach Sienkiewicza pojawił się po raz pierwszy w jego twórczości motyw przygody i egzotyki, tak istotny w późniejszych powieściach historycznych. Nie jemu jednak zawdzięcza autor powodzenie swoich relacji, tym bardziej, że w ówczesnej prasie warszawskiej nie brakło innych sprawozdań²⁶. Zadziałały tu także inne czynniki, a wśród nich jednym z najważniejszych było zainteresowanie Ameryką jako krajem spektakularnego, żywiołowego rozwoju. Niebagatelną rolę odegrały też umiejętności pisarskie młodego artysty, który w listach z podróży odnalazł *genre*, pozwalający ujawnić się jego talentowi, a wreszcie – kwestia osobowości artysty uwolnionego od dotychczasowych zobowiązań. W temacie, odpowiadającym jego potrzebom i duchowości, mógł wreszcie rozwinąć skrzydła. Pisał o tym zachwycony Chmielowski, próbując uchwycić podstawowe zasady reportażowej narracji:

Początkowo – charakteryzuje *Listy* – są pełne żartobliwego nastroju, przechodzącego czasami w przesadną karykaturalność [...]. Ale gdy [...] potęga, ogrom lub wdzięk przyrody przemówił do jego duszy, żartobliwość znika z jego opisów, a na plan pierwszy występuje natura²⁷.

²³ Przeżycia, których tam doznał, wykorzysta m.in. w *Faraonie*.

²⁴ H. Sienkiewicz, *Dzieła*, oprac. J. Krzyżanowski, t. 44: *Listy z podróży i wycieczek*, Warszawa 1950.

²⁵ Z. Najder, O „*Listach z podróży do Ameryki*” Henryka Sienkiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 1, s. 54.

²⁶ Publikowano niemal równocześnie sprawozdania z Ameryki Juliana Horaina, Władysława Maleszewskiego czy Krystyny Narbuttówny.

²⁷ P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów–Warszawa 1901, s. 32.

Mimo woli Chmielowski uchwycił tu bardzo istotny w dziewiętnastowiecznym reportażu proces wyzwalania się z konwencji felietonowej, polegającej na umiejętnym korzystaniu z tzw. blagi oraz prowadzeniu gry z czytelnikiem przy pomocy ról narracyjnych. W sienkiewiczowskiej narracji prawdziwe jest to, co nie dotyczy bezpośrednio autora, ukrytego za pseudonimem. W całej europejskiej części *Listów* pełni on skutecznie funkcję maski, przynajmniej dla tych, którzy nie pamiętali podpisu Litwos pod felietonami w „Gazecie Polskiej”. Z chwilą opuszczenia Warszawy przez Sienkiewicza odbiorcy jego relacji są jednak stopniowo wyprowadzani z przestrzeni fikcyjnych przygód reporterskich. Ich rola zmniejsza się wobec naporu faktów, zagęszczania obserwacji i przybywania doświadczeń, jakie reportażyście ofiarowuje rzeczywistość.

Listy z podróży do Ameryki to pomysłowa synteza publicystyki i sztuki. Barwny opis nie kłóci się z powagą refleksji nad socjologią czy ekonomią, fakty z amerykańskiej rzeczywistości lepiej zaś utrwalają się w pamięci, ujęte w porządek trafnego zwrotu i wyrazistego obrazu. W rzeczowym i sumiennym sprawozdaniu jest miejsce na poetycką impresję i liryczne wyznanie. Sienkiewicz odkrywa w nim dla czytelnika polskiego, żyjącego na kurczącym się skrawku ojczystej ziemi, wielkie i kuszące przestrzenie nowego, wolnego świata. Jest w nich miejsce na mity o szlachetnych pionierach współczesnej cywilizacji, dzielnych szeryfach czy rzutkich i pomysłowych przedsiębiorcach. W podziwie dla hartu ducha i prężności młodej cywilizacji nie traci on jednak z oczu spraw drażliwych, domagających się interwencji. Boli go los Indian i Murzynów, gnębi smutny los emigranta, także Polaka, który porzuciwszy swój kraj, wywędrował za chlebem. Jego relacje dotyczące emigracji polskiej w Ameryce nie mają jednak charakteru doraźnych doniesień reporterskich, obserwacji rodaków towarzyszy rozsądek i znajomość rzeczy. Sienkiewicz widzi wyzysk zdeorientowanych przybyszów z Europy, smutną dolę wyrzuconych na bruk obcych miast, ale stara się nie ulegać chwilowym wrażeniom. Poziom polskiej kolonizacji ocenia bez sentymentów: w pierwszym pokoleniu nie ma ona szans, ale już w następnych może liczyć na sukces. Obiektywizm każe mu stwierdzić:

Inne ziemie dają tylko przytułek – ta ziemia uznaje za syna i daje prawa. To odwrotna strona medalu, na którego pierwszej odmalowałem nędzę wychodźców. Kto raz tę nędzę przeżył, kto po nadludzkich usiłowaniach zdołał się wydostać z przeludnionych miast portowych na farmy lub miasta dalekiego Zachodu, temu już dola łatwiejsza²⁸.

²⁸ H. Sienkiewicz, *Osady polskie w Stanach Zjednoczonych Północnej Ameryki* (1879, tzw. odczyt lwowski), cyt. wg wyd.: H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1989, s. 394.

Zupełnie inną wizję polskiej emigracji przyniosły *Listy z Brazylii* Adolfa Dygasińskiego, specjalnego korespondenta „Kuriera Warszawskiego”, który udał się do Brazylii jesienią 1890 roku, w samym środku tzw. gorączki emigracyjnej²⁹. Kulisy tej nadzwyczajnej wyprawy znamy dzisiaj przede wszystkim z prywatnych listów korespondenta, pisanych do Stanisława Witkiewicza, ujawniających wszystko to, co nie mogło pojawić się w korespondencji prasowej. Dygasiński w Brazylii zetknął się z prawdziwą emigracją chłopską, której rozmiary, chaos i gwałtowność były dla reportera porażające. Na własnej skórze doznał bezradności i nędzy emigranta. Odkrył indyferentyzm religijny, bezwolność i wyjątkową podatność nędzarzy na zło. Po Sienkiewiczu, który za oceanem zobaczył Polaka-tułacza i niedawnego bohatera, ujawniał prawdy niepiękne i niechętnie przyjmowane: na drugiej półkuli rodził się stereotyp upadłej Polki i Polaka-żebraka Europy. Zobaczył sprawność kolonizacji niemieckiej i nędzę polskiej. Z drugiej strony widział jasną stronę emigracyjnej traumy: energię wychodźców, narodziny instynktownego chłopskiego patriotyzmu. Jego korespondencje są znakomitym przykładem dziewiętnastowiecznej literatury faktu, obfitującej w spostrzeżenia natury socjologicznej, znakomicie napisanej. Jeśli Sienkiewicz od felietonowej blagi odszedł w stronę artyzmu, to Dygasiński zmierzał ku biegunowi publicystyki. Styl sprawozdawczo-naukowy stawał się jego znakiem rozpoznawczym. Jest to nie tylko zgodne z tendencjami epoki, w której obserwuje się żywiołowe przenikanie dokumentaryzmu w obręb piśmiennictwa artystycznego, ale także z poglądami środowiska naturalistów, w którym się obracał.

Właśnie z tego środowiska wywodzi się pierwsza profesjonalna próba opisu relacji podróżniczej (i reportażowej), pióra Antoniego Sygietyńskiego. Dotyczy ona *Wrażeń z podróży* Marii Konopnickiej z roku 1883, pierwszego napisanego przez nią tekstu z zakresu prozy narracyjnej. Sygietyński zaatakował manierę stylistyczną autorki, niestosowną w utworze dokumentarnym: „W całym jej opowiadaniu nie widać nic szczerego, naiwnego, żywego [...], natura, ten jedyny regulator opisowości, wymyka się jej z rąk”³⁰. Piętnował hipertrofię poetyzmów i nadmiar retoryki, który niwelował autentyczność przekazu. Wynikało to jego zdaniem z błędnego pojmowania zasady przedmiotowości i nie dotyczyło tylko Konopnickiej. Wzorcowe zastosowanie tej reguły, maksymalne zbliżenie sztuki do rzeczywistości dostrzegał krytyk u Gustawa Flauberta, który scalając osiągnięcia swoich poprzedników:

²⁹ [b.a], *W drodze do Brazylii*, „Kurier Warszawski” 1890, nr 306.

³⁰ A. Sygietyński, *O „Wrażeniach z podróży” M. Konopnickiej*, „Wędrowiec” 1884, nr 10.

Balzaka i Stendhala, umiał dać „życie takim, jakim ono jest w rzeczywistości”³¹. Naturalizm unieważnił podział na literackie i nieliterackie, docenił wagę dokumentu osobistego, wreszcie – wprowadził pojęcie *écriture artiste*.

Przedmiotowość – głosił – jest fundamentem prawdy w utworze literackim. Polega na programowej nieobecności autora w dziele i oddaniu głosu bohaterom, ale przede wszystkim na zrozumieniu, iż relacje świata przedstawionego i świata pozaliterackiego (empirycznego) są funkcją reprezentacji artystycznej, a zatem procesem estetycznym. Twórca wywodzi swój obraz z faktów dostrzeganych w rzeczywistości i przez tę rzeczywistość weryfikowanych. Sygietyński po raz pierwszy w polskiej krytyce spróbował określić artystyczne walory formy dokumentarnej. W utworze Konopnickiej obnażał „fałszywy” stosunek autorki do rzeczywistości. Pokazał niestosowność stylu figuratywnego w narracyjnym ujęciu faktów, a podmiotowość uznał za cechę deformującą obiektywny obraz życia. Domagał się ścisłej korelacji między przedmiotem opisu a formą. Zarówno w opisie podróży, jak i w reportażu autorem wydarzeń jest życie, istotne zatem, by nie naruszyć proporcji między tym, co naturalne i rzeczywiste (w sensie faktograficznym), a tym, co artystyczne lub zgoła literackie (organizacja faktów, styl). Mówiąc o literaturze formułował pragnienie, by sztuka naśladowała rzeczywistość tak, aby w prezentowanym wycinku życia można było uchwycić sens całości. W tekście dokumentarnym domagał się zastosowania takich środków wyrazu artystycznego, które tego sensu, potencjalnie tkwiącego w każdym materiale życiowym, nie zniweczą. Rola pisarza czy reportażysty byłaby więc tu rolą ukrytego reżysera prawdy, którą chce on zapisać o swoim czasie.

Konopnicka umiała z tej lekcji wyciągnąć odpowiednie wnioski. Jej późniejsze utwory reportażowe cechuje ogromna sprawność warsztatowa, zwłaszcza cykle powstałe w okresie redagowania „Świtu”. *Za kratą* (1886) oraz *Obrazki więziennicze* (1887) mogą stanowić przykład doskonałego stylu przedmiotowego. Bardzo nowocześnie, ascetycznie pojmując tu rolę narratora, co oznacza u Konopnickiej-novelistki wycofanie się za fakty bądź narrację, która stwarza warunki do autoprezentacji bohatera. Prozę tę cechuje znamienność dla małej formy z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych płynność gatunkowa. Jednocześnie jest to interesujący materiał dla socjologa, dowód głębokiej erozji moralności w społeczeństwie polskim doby niewoli.

³¹ A. Sygietyński, *Gustaw Flaubert*, „Nowiny” 1880, nr 134, [dodatek]; przedruk w: tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, wstęp i wybór T. Weiss, Kraków 1871, s. 89–90.

Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte dzięki odnawiającemu literaturę wpływowi naturalizmu, co zaznaczyło się żywiołowym przenikaniem dokumentaryzmu do beletrystyki i odwrotnie – szerokim wejściem konwencji literackich do piśmiennictwa dokumentarnego, były właściwym terenem kształtowania się formy reportażowej. Najwybitniejszym przykładem sumowania tych osiągnięć stała się *Pielgrzymka do Jasnej Góry* Władysława Stanisława Reymonta z roku 1894 roku, będąca ważnym ogniwem łączącym prereportażowe dokonania prozy polskiej II połowy XIX wieku z literaturą wieku XX. Nie jest to jedyny reportażowy tekst autora *Chłopów*, potężny zrab jego blisko trzydziestoletniego dorobku artystycznego to proza dokumentarna, od młodzieńczych korespondencji prasowych, przez „wrażenia włoskie”, do relacji „z konstytucyjnych dni” i reportaży *Z ziemi chełmskiej* („Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 28–49; 1910, nr 1–26). Reymont nie jest też jedynym pisarzem ze swojego pokolenia, który czynił wycieczki w stronę dokumentaryzmu, ponieważ wpisano już w literaturę przełomu wieków i początku wieku XX. Reportażowe teksty znajdziemy zarówno u Wincentego Kosiakiewicza i Zygmunta Niedźwieckiego, jak i Ignacego Dąbrowskiego, Janusza Korczaka, Stefana Żeromskiego czy Stanisława Licińskiego, a nawet Marii Komornickiej (*Raj młodzieży* – reportaż z Oxfordu).

Pielgrzymka do Jasnej Góry to tekst o wyraźnej funkcji sprawozdawczej. Dotyczy autentycznych zdarzeń, które opowiada aktywnie w nich uczestniczący obserwator. Jest nie tylko ściśle datowana; marszrutę pielgrzymów łatwo zrekonstruować, stoi za nią tradycja tzw. pielgrzymki warszawskiej, odbywanej od 1711 roku i zainicjowanej przez Bractwo Pana Jezusa Pięćorańskiego, istniejące przy kościele o.o. Paulinów. Prawdziwość wędrówki potwierdza nieustannie jej narrator, tożsamy z autorem tekstu i jej bohaterem. Mamy tu do czynienia z formą tzw. reportażu wcieleniowego, w którym regułą jest zacieranie identyczności obu odmian podmiotu sprawczego (reportera i narratora), a funkcji poznawczej służy „obcość” narratora w obserwowanym środowisku. Bohater tekstu ujawnia okoliczności zbierania informacji. Notuje, obserwuje, podsłuchuje, ale także, co jest pewnym zaskoczeniem, w pewnym momencie „staje się” pielgrzymem. Zrzuca z siebie pancerz znuzonego światem inteligenta, odrzuca sceptycyzm, aby wrosnąć w gromadę. Wyobrażenia narratora na początku bardzo zaabsorbowanego reporterskim zadaniem w coraz większym stopniu czyni obiektem obserwacji samego siebie, swoją przeobrażającą się świadomość. Z konkretnych spostrzeżeń wysnuje symboliczną wizję Polski wędrującej ku duchowemu centrum. Wyeksponowanie autentycznego, przeżywającego „ja” jest wielkim atutem tekstu, który przekracza założoną pragmatyczność reportażu i staje się dziełem literackim. Z drugiej strony – *katharsis* modernisty staje się zapisem doświad-

czenia ważnego dla całej generacji. To dlatego dziewiętnastowieczna krytyka dostrzegła w młodym autorze utalentowanego rewelatora psychiki zbiorowej. Najlepsza recenzja utworu wyszła spod pióra znakomitego socjologa, Ludwika Krzywickiego:

[Reymont] z dnia na dzień kreśli nam powstawanie jaźni zbiorowej, objętej ekstazą religijną, maluje swój stosunek do tłumu, w którym był pierwotnie jako kropla tłuszczu na powierzchni wody, odsłania duszę swoich towarzyszy. [...] Czytając jego pielgrzymkę, mimo woli zabiegałem wyobraźnią w przeszłość dziejową. Jego prosta opowieść odsłoniła mi więcej psychologię krzyżowców [...] aniżeli sążniste monografie [...] ³².

W innych reportażowych tekstach pisarza zaobserwować możemy dostępną już wcześniejszym pokoleniom płynność form literacko-dokumentarnych (*Z konstytucyjnych dni*, pierwodruk pt. *Kartki z notatnika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 45–49), natomiast przy okazji serii jego „wrażeń włoskich” ³³, dzisiaj kompletnie zapomnianych, warto dostrzec znamienne przekształcenia konwencji pisarstwa podróżniczego. Julian Krzyżanowski, mając w pamięci bogatą tradycję tego typu prozy, ukazującej trwałość europejskiego dziedzictwa kulturowego, oceniał je druzgocąco:

Cała [...] bogata przeszłość kulturalna Włoch, przedmiot zachwyty Gomulickiego i Konopnickiej, Żeromskiego i Daniłowskiego, i tylu innych pisarzy pokolenia Reymontowego, dla autora *Ziemi obiecanej* pozostała księgą na siedem klamer zamkniętą, podobnie jak życie francuskie, angielskie czy hiszpańskie, które o ile na jego kartach się pojawi, uchwycone jest [...] od strony czysto zewnętrznej ³⁴.

Brak tego dziedzictwa wydawał się krytykowi dotkliwy i znaczący. Tymczasem Reymont prawdopodobnie nie stawiał sobie nawet tego zadania, program jego pisarstwa, w tym również użytkowo traktowanych przez niego sprawozdań, opierał się raczej na intuicji i obserwacji. Wyłożony był zresztą *expressis verbis*: „Wszystkie wykrzykniki zachwyty i superlatywy katalogów nie stoją między mną i przyrodą lub dziełem sztuki. Idzie się i patrzy [...]” ³⁵.

³² L. Krzywicki, *Z powodu W. Reymonta: „Pielgrzymka do Jasnej Góry”*, „Prawda” 1894, nr 28–30, cyt. z nr 28.

³³ Publikowane w „Gazecie Polskiej” 1895 nr 156, 158, 173, 181–182, 202 oraz w „Tygodniku Ilustrowanym” – *W Loreto*, 1895 nr 20. Przedruk w: W. St. Reymont, *Pisma*, z przedmową Z. Szweykowskiego, oprac. A. Bar, t. 1–20, Warszawa 1948–1952, t. 5, *Nowele*, t. 1, *Pierwsze utwory*.

³⁴ J. Krzyżanowski, *Władysław Stanisław Reymont*, Lwów 1937, s. 16.

³⁵ W. St. Reymont, *Pisma*, t. 5, *Nowele*, t. 1, s. 264–265.

Jeśli nie dopatrywać się tu lekceważenia dla tradycji, a zobaczyć tylko pewną nonszalancję, nietrudno zauważyć, że to pogląd bardzo pokrewny współczesnym reportażyście.

Czas pokazał, że XIX-wieczny etap rozwoju formy reportażowej nie pozostał tylko mało znaczącym epizodem w historii literatury polskiej. W najnowszej, świeżo wydanej antologii reportażu pod redakcją Mariusza Szczygła *100/XX*³⁶ nie zabrakło także XIX-wiecznych utworów i nazwisk pisarzy zazwyczaj nie wiązanych z dziennikarstwem. Pokazuje to znaczącą ewolucję w podejściu do reportażu, który stał się w XX, a zwłaszcza w XXI wieku równorzędnym partnerem literatury.

Reportage. On the History of the Genre in the 19th Century

Summary

The article refers to forming the genre of reportage in the 19th century, pointing at its strict connection with the literature of that time. The process of the genre reconstruction is hindered, on the one hand, by the morphological openness of the form related to the types of expression which appeared in the press (letter, report, journey description, feuilleton, article) as well as in belles-lettres (novella, story), on the other hand, not high opinion of a reporter's work, usually associated with sensation and chase after novelties. Despite these hindrances Polish literature notes in the 19th century and at the beginning of the 20th century a number of splendid models of report writing, from J.I. Kraszewski, through Sienkiewicz, Reymont or Korczak, today perceived as an important stage of forming the modern interest in documentary writing.

³⁶ *Antologia 100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*, t. 1–2, pomysł, układ, opracowanie M. Szczygieł, Wołowiec 2014.

Dorota Kulczycka
Uniwersytet Zielonogórski

Czym jest *soliloquium*? W kręgu refleksji teoretycznoliterackiej

Zjawiskiem niedostatecznie w literaturoznawstwie polskim rozpoznany jest solilokwium (łac. *soliloquium*)¹. Lektura dzieł literackich, ich niekiedy szczegółowa analiza, a także przegląd dostępnych, przede wszystkim anglojęzycznych, opracowań badanego pojęcia pozwoliły mi na uporządkowanie wszystkich znaczeń terminu i weryfikację pewnych funkcjonujących już w literaturoznawstwie ustaleń. W niniejszym studium zasygnalizuję jedynie kilka zagadnień natury teoretyczno- i historycznoliterackiej. Zaprezentuję wieloaspektowość tego pojęcia, pokażę, czym solilokwium jest, w jakich gatunkach jest rozpoznawalne, z jakim rodzajem literackim powinno się je łączyć, czy może istnieć samodzielnie.

Pewne nieporozumienia wynikają m.in. z tego, że w badaniach nie uwzględnia się zasadniczych różnic w pojmowaniu solilokwium i jego tradycji. Przede wszystkim należałoby wprowadzić do literaturoznawstwa nigdzie niezauważony, a jak się wydaje, podstawowy dla rozumienia pojęcia podział na nurt augustiański i antyaugustiański w tradycji solilokwiowej. O konieczności tej systematyzacji przekonała mnie ostatecznie lektura książki Jarosława Płuciennika *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*².

¹ W niniejszym artykule będę używać spolszczonej nazwy z wyjątkiem cytatów, w których pojawia się jej łaciński (*resp.* angielski, niemiecki, włoski) odpowiednik.

² Jarosław Płuciennik w studiach nad solilokwium chyba świadomie pomija istnienie augu-

Solilokwium można zdefiniować jako rozpisaną niekiedy na głosy rozmowę z samym sobą lub mowę skierowaną do siebie lub/i o sobie. Możliwe jest, że święty Augustyn z Hippony, autor pierwowzoru pt. *Solilokwia* (z 387 roku)³ wyprowadził to pojęcie z łaciny: solilokwium z *solus* ‘sam, samotny’ i *loqui* ‘rozmawiać’. Ale nie wszyscy autorzy respektowali tenże wzorzec.

W tradycji augustiańskiej cechami inwariantnymi solilokwium są: dialog, resp. monolog udratyzowany, pragnienie poznania prawdy, Bóg jako dawca natchnienia i świadek „rozmowy”; pokora wobec Niego, samotność jako warunek skuteczności rozmyślań, konwencja literacka, służąca moralnemu bądź religijnemu pouczeniu. Rozmowa podmiotu z własną duszą o Bogu lub duszy z Bogiem ma na celu wyższe, często ponadjednostkowe dobro. Paradoksalnie więc introwersja wyklucza tu egotyzm i koncentrowanie uwagi podmiotu tylko na sobie. Najlepszym przykładem jest *Soliloquium de transitu Hedvigis Reginae Poloniae*, czyli *Monolog o umieraniu Jadwigi, Królowej Polski* Stanisława ze Skarbimierza. Dzieło jest modlitwą zbudowaną z wielu zdań eliptycznych i z szeregu pytań retorycznych stawianych w obliczu wielkiego dramatu – agonii brzemiennej Królowej. Pytania mają niekiedy charakter metatekstowy – autor rozważa niektóre kwestie, porządkuje je, wie, że pewne sprawy są już z góry przesądzone i nie wypada człowiekowi pytać o nie Stwórcy:

Panie Boże nasz, niezbadane Twoje wyroki! Któż może przewidzieć dzień Twojego przyjścia? Któż stanie przed Twoim obliczem? Któż odpowie, jeśli zadasz pytanie? Któż znajdzie odwagę, by Tobie, który wiesz wszystko, stawiać pytania? Któż ośmieli się nie godzić na Twoje wyroki, kiedy nie umie znaleźć nawet jednej odpowiedzi na tysiąc Twoich pytań, boś Ty mądry w sercu Twoim? Któż może mierzyć się z Tobą, w którego oczach i wedle miary którego nawet niebiosom brak doskonałości? Któż zdoła uwolnić, jeśli Ty wydałeś na zatracenie? Któż potępi, jeśli Ty uwolnisz od winy?

stiańskiego pierwowzoru, pisząc o zanegowanej przez siebie „kulturze fanatycznego i czasem gwałtownego entuzjazmu religijnego” (zob. tenże, *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*, rozdział IV: *Laboratorium autoanalizy i wątpliwości. Solilokwium i tolerancja: metareprezentacje jako presupozycje gatunku literackiego*, Kraków 2009, s. 97–124). Patronem jego rozważań o solilokwium wyzwalającym „postawę tolerancji” staje się Shaftesbury (zob.: A.A. Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, *Soliloquy or Advice to an Author*, b.m. 2012, s. 1–48. Dodajmy, że w jego książce na szczególną uwagę zasługuje rozdział II zatytułowany *Self scrutiny* [*Uważne przyglądanie się sobie samemu*], w którym pojawiła się aluzja do napisu z Delf: „*cognosce te ipsum*” [poznaj samego siebie].

³ Św. Augustyn, *Dialogi filozoficzne*, t. 2: *Solilokwia*, przeł. A. Świderkówna, Warszawa 1953, s. 5.

– tak rozpoczyna się *Solilokwium* przetłumaczone z łaciny na współczesną polszczyznę⁴. „Solilokwium” oznacza tu swego rodzaju introwersję – rozmowę z niemy *de facto* Bogiem, proces uświadamiania sobie własnej i narodu małości wobec odwiecznych wyroków Boskich, wobec śmierci królowej i jej dziecka.

Do innych utworów utrzymanych w tradycji augustiańskiej należałoby zaliczyć: *Soliloquia* Joannesa a Jesu Maria de Sancto Petro, karmelity z Calahorra w Hiszpanii († w Frascati 1614) przetłumaczone przez księdza Roberta od Świętego Ducha, Karmelitę Bosego jako *Soliloquia albo tajemne duszy z Panem Bogiem rozmowy*⁵. Utwór Joannesa ma wiele cech charakterystycznych dla augustiańskiego wzorca. W rozdziale I *O nieszczęśliwości tego żywota* autor rozważa nieszczęścia człowieka wynikające z grzechu pierworodnego, kieruje do siebie pytania: „co czynić będę nieszczęśliwy człowiek, sprawca ziemi, ciernie i osty przynoszącej, dokąd się udam, wygnaniec mieszkający daleko bardzo od najmilszej Ojczyzny mojej”⁶. Pytania, które byśmy mogli określić jako retoryczne, pojawiają się też w innych miejscach tekstu. Utwór hiszpańskiego karmelity odznacza się dużą ilością apostrof do Boga i różnych jego przymiotów, jak Szczęście, Dobroć, Miłość, Prawda. Liczne apostrofy dowodzą, że „dialog z samym sobą” realizuje się także w formie modlitwy⁷. Powtarzające się co jakiś czas „biada mnie” jest formułą toposu skromnościowego, samoponiżenia – ma także walor dydaktyczny, nakierowany na odbiorców. Bardzo wyraźnie w tym obszernym solilokwium zarysowuje się dramatyczna walka podmiotu mówiącego o własną kondycję duchową, o własne i innych zbawienie. Człowiek prezentuje się jako jednostka narażona na liczne pokusy, na utratę zbawienia, dlatego kondycją, którą wybiera, jest ciągle – jak u Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego – „bojowanie”. Oprócz upominania siebie samego pojawiają się też w tej prozie deklaracje co do nieustannej czujności wobec czyhającego zła i zwroty modlitwne o pomoc⁸. Dzieło jest teologicz-

⁴ Stanisław ze Skarbimierza, *Monolog o umieraniu Jadwigi, królowej Polski*, w: tegoż, *Mowy wybrane o mądrości*, oprac. M. Korolko, Kraków 2000, s. 205.

⁵ Dzieło Joannesa a Jesu Maria de Sancto Petro w języku polskim funkcjonuje jako *Żal Jezusa Chrystusa nad nieszczęśliwym stanem grzesznika nie pokutującego w zbawiennych uwagach...*, z łacińskiego języka na polski przez Xiędza Roberta od Ś. Ducha, Karmelitę Bosego, [...] przetłumaczonych, wyrażony z przydatkiem Solilokwiów, albo tajemnych z Panem Bogiem rozmów tegoż świętobliwego Męża Sługi Bożego. W Grodnie w drukarni J. K. Mci Roku 1777. w 8ce, k. 4 nlb., ss. 271. *Soliloquia albo tajemne duszy z Panem Bogiem rozmowy* liczą XX rozdziałów zamieszczonych na stronach 140–188. Cytaty pochodzą z tego właśnie źródła i zaznaczam je w tekście umieszczonym w nawiasie skrótem: *Soliloquia albo tajemne...*, z podaniem strony.

⁶ Joannes a Jesu Maria de Sancto Petro, *Soliloquia albo tajemne...*, s. 140.

⁷ Zob. np. tamże, s. 143.

⁸ Por. tamże, s. 154.

nym traktatem z elementami historii Kościoła, a jednocześnie świadectwem życia kontemplatywnego, utworem mistycznym, gdzie samotność jest traktowana jako wartość i aura, w której dokonuje się „stanięcie w prawdzie”. Solilokwia św. Augustyna najbardziej przypomina Rozdział XIII *O odnowieniu rozumu*. Wyrażone zostało tu pragnienie poznania Prawdy w świetle *Ewangelii*. Całe zresztą dzieło jest wnikliwą analizą własnej duszy poprowadzoną w kontekście Prawdy Objawionej w *Starym i Nowym Testamencie*.

Z prozy współczesnej na uwagę zasługują *Solilokwia* Wojciecha Wasiutyńskiego (1910–1994)⁹. Niewielkich rozmiarów dziełko nieżyjącego już pisarza i publicysty mieszkającego od 1939 roku na emigracji (krótko na Węgrzech, potem we Francji, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych Ameryki), związanego z obozem narodowym, ma charakter konfesyjny; komponowane jest w formie modlitewnych rozważań w obecności niemego adresata zwierzeń i ich świadka – Boga. Stosunkowo krótka forma utworu (6 stron), jej uświadomiona przez autora konwencjonalność, introwertyzm, podejmowanie fundamentalnych zagadnień natury ontologicznej, szukanie prawdy dotyczącej najwyższych wartości i spraw ostatecznych, jak śmierć i kwestia spotkania z Bogiem; przywoływanie Go jako świadka zwierzeń to cechy łączące XX-wieczny zapis ze starożytnym pierwowzorem.

W augustiańskim nurcie można odczytywać również dzieła mistyków: *Dialog o Bożej Opatrzności czyli Księgę Boskiej Nauki* św. Katarzyny ze Sieny¹⁰; *Dzienniczek* św. Siostry Faustyny, szczególnie zawartą w nim *Rozmowę Miłosiernego Boga z Duszą Cierpiącą* czy *Rozmowę Miłosiernego Boga z Duszą Dążącą do Doskonałości* i *Rozmowę Miłosiernego Boga z Duszą Doskonałą*¹¹. Innym dziełem posiadającym cechy solilokwijne, respektującym wzorzec antyczny, jest *Księga Mądrości Przedwiecznej* Henryka Suzo¹². Rozmowa wewnętrzna rozpisana jest tu na głosy: *Mądrość Przedwieczna* (starotestamentalna, rodzaju żeńskiego i nowotestamentalna jako Chrystus) rozmawia tam ze *Sługą* (*porte parole* samego autora). Znamienną cechą *Księgi... Henryka Suzona i Dialogu... św. Katarzyny* jest orientacja autotropiczna, ale w 3. osobie: Suzo pisze więc o sobie anonimowo jako o „pewnym bracie kaznodziei”¹³. Podobnie jak św. Augustyn w solilokwium nadreński mistyk traktuje dialogi w kate-

⁹ W. Wasiutyński, *Solilokwium*, „Arcana. Kultura – Historia – Polityka” 1997, nr 15, s. 114.

¹⁰ Święta Katarzyna ze Sieny, *Dialog o Bożej Opatrzności czyli Księga Boskiej Nauki*, przeł. L. Staff, wstęp W. Giertych, Poznań 2001.

¹¹ *Dzienniczek służki Bożej S. M. Faustyny Kowalskiej Profeski wieczystej Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia*, Kraków 1983.

¹² Bł. H. Suzo, *Księga Mądrości Przedwiecznej*, przeł. W. Szymona OP, Poznań 1983, *Trubadur Przedwiecznej Miłości*, wstęp W. Szymony OP, s. 35.

¹³ Por. tamże, *Prolog*, 57.

goriach konwencji. W zamyśle autora treści książki powinny służyć bardziej innym niż jemu samemu. Utrzymując narrację o sobie w 3. osobie, pisze:

Nadaje on swojej nauce formę pytań i odpowiedzi, nie dlatego, że jest ona jego własnością lub że od niego pochodzi, ale żeby ją tym sposobem uczynić bardziej przystępną. Zamierzał on podać w ten sposób naukę powszechną, w której każdy człowiek – on sam, jak i każdy inny – będzie mógł znaleźć coś, co go dotyczy¹⁴.

Na przeciwnym biegunie wobec tradycji augustiańskiej sytuują się dzieła wskazywanego powszechnie przez słowniki anglojęzyczne Roberta Browninga, zwłaszcza jego *Soliloquy of the Spanish Cloister*, ale również *Porphyria's Lover* i *Johannes Agricola in Meditation*¹⁵. Warto wymienić tu także niektóre monologi z dramatów Szekspira (zwłaszcza solilokwia Jagona z *Otella*), za Płuciennikiem monologu Szatana z *Raju utraconego* Johna Milтона¹⁶, jak również niektóre romantyczne solilokwia i formy solilokwiowe, zwłaszcza tzw. *Wielką Improwizację z Dziadów drezdeńskich* Adama Mickiewicza, będącą sama w sobie poetycką definicją prezentowanej tu formy:

Wam, pieśni, ludzkie oczy, uszy niepotrzebne;
 Płyńcie w duszy mej wnętrzościach,
 Świećcie na jej wysokościach,
 [...].
 Sam śpiewam, słyszę me śpiewy –
 [...]
 Kiedy sam śpiewam sobie,
 Śpiewam samemu sobie.
 Tak! – czuły jestem, silny jestem i rozumny. –¹⁷

Egotyzm, pycha, uzurpowanie sobie prawa do władania innymi, za-
 borczość, snucie intryg, niechęć lub niezdolność do szukania dobra
 i prawdy – to najogólniej mówiąc cechy solilokwiów wykluczające pod-
 obieństwo z tradycją zainicjowaną przez Świętego z Hippony. Z kolei współ-
 czesnych tzw. solilokwiów pojawiających się ostatnio w Internecie w ogóle
 nie można brać poważnie pod uwagę.

¹⁴ Tamże, s. 58.

¹⁵ Z opracowań słownikowych na uwagę zasługują: J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London, New York 1980, hasło *Soliloquy*, s. 637; por. tamże hasło *Interior monologue*, s. 258–259; C. H. Holman, W. Harmon, *A Handbook to Literature*, based on the original edition by W. Flint Thrall and A. Hibbard, New York–London 1986, hasło *Soliloquy*, s. 475.

¹⁶ Zob. J. Płuciennik, *Literatura, głupcze!*, s. 97–124.

¹⁷ A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, *Dramaty*, Warszawa 1995, s. 156–157.

Tradycje: augustiańska i antyaugustiańska solilokwiów mają kilka odgałęzień, które można wyróżnić chociażby ze względu na eksponowanie bądź pomijanie wymienionych powyżej cech. Wielkim wyzwaniem dla teoretyka literatury są np. antycypujące tradycję augustiańską *Rozmyślenia* Marka Aureliusza¹⁸. Podobnie jak w późniejszej tradycji augustiańskiej badanie własnej duszy, poszukiwanie prawdy o sobie, o swoim życiu odgrywa w nich istotną rolę¹⁹.

Kolejnym rozróżnieniem, którego wprowadzenie do literaturoznawstwa proponuję, jest oddzielenie solilokwiów od form solilokwiowych i form solilokwijných. Do solilokwiów *sensu stricto* należy utwór św. Augustyna – pod takim właśnie tytułem, uważany przeze mnie za wzorcowy i – mimo wyodrębnienia zasadniczo dwóch różnych nurtów – fundamentalny dla całej tradycji. Gdy dzieło jest formą autonomiczną lub mogącą funkcjonować samodzielnie jako tekst i spełnia wszystkie kryteria obecne w owym pierwowzorze, lub ich większość, z rozmową z samym sobą na czele, powiemy o solilokwium. Gdy utwór mieści w sobie całości w dużej mierze tożsame z augustiańskim wzorcem, respektujące ów główny element, a jednocześnie związane z innym gatunkiem (np. wyznaniem) – powiemy ostrożniej – o formie solilokwiowej. Gdy w utworze bądź jego fragmentach zauważamy jedynie jakiś ślad tej antycznej formy, najczęściej jego daleko idące przekształcenia (np. zwroty do samotności, do Boga, do duszy, do własnej poezji zamiast bezpośrednio do siebie), mówimy o solilokwijnności. Solilokwiowe są np. *Wyznania* św. Augustyna, *O ludzkiej naturze* Grzegorza z Nazjansu; solilokwijne są natomiast wspomniane już *Księga Mądrości Przedwiecznej* Henryka Suzy czy *Dialog o Bożej Opatrzności...* św. Katarzyny.

W kontekście tych rozważań na uwagę zasługuje współczesna propozycja Bożeny Witosz, wzmiankującej o odniesieniach do „prototypu”. Według tej teorii likwiduje się ostry podział na „teksty, które są aktualizacją reguł gatunkowych i na te, które tych wymogów nie spełniają, bowiem przynależność do określonego gatunku ma charakter stopniowalny”²⁰. Solilokwium – solilokwiowość – solilokwijnność byłyby, w obliczu oczywistych trudności we

¹⁸ Marek Aureliusz, *Rozmyślenia*, Księga Druga, przeł. M. Reiter, Kęty 1999, s. 20. Kompilacja trzech propozycji tłumaczenia tytułu: *Do siebie samego, O sobie lub swoim życiu i O sobie i dla siebie* zbliża nas do formuły solilokwium.

¹⁹ Zob. tamże, Księga Dwunasta, s. 106. Chociaż Marek Aureliusz nie znał *Ewangelii*, można zauważyć w jego myśleniu pokrewieństwo z duchowością chrześcijańską. Cesarz jednak – z przyczyn politycznych – prześladował chrześcijan, a właściwie różne ich sekty, m.in. tzw. montanistów.

²⁰ B. Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 70.

wprowadzeniu jasnych dystynkcji między reprezentacjami „gatunku”, dowodem owej stopniowości jego cech.

Warto zauważyć, że forma solilokwium może wahać się między monologiem a dialogiem, z tym że granica między nimi jest zawsze płynna. W pierwszym przypadku wyznacznikiem solilokwium nie są tylko pytania, ale i wykrzyknienia adresowane do siebie; bywają też obecne „głosy cudze”, występujące na prawach prozopopei – figury retorycznej polegającej na „wprowadzeniu w obręb wypowiedzi słów cudzych, będących jawnym tworem autorskiej imaginacji”²¹. Najlepszym przykładem jest *Soliloquy of the Spanish Cloister/Solilokwium z hiszpańskiego klasztoru* – monolog wypowiedziany przez nieujawniającego się z imienia mnicha. Podmiot mówiący odznacza się obsesyjną wręcz zazdrością i nienawiścią wobec zakonnika o imieniu Lawrence. Solilokwium polega na przytaczaniu przezeń fragmentów modlitw zanoszonych przez współbraci, w tym przez samego Lawrence’a, na przedrzeźnianiu jego słów i projektowaniu (fingowaniu) dialogów, które *de facto* nie zaistniały między bohaterami (mówcą i Lawrence’m). Infernalna atmosfera związana nie z *orbis exterior*, bo ten jest dobry, lecz ze stanem umysłu bohatera, z jego *orbis interior*, budowana jest konsekwentnie w całym utworze: poemat zaczyna się od słów: „Gr-r-r – there go, my heart’s abhorrence!”²², a kończy pomieszaniem słów zaklęcia i zasłyszanej modlitwy, w której mówca nie uczestniczy. Finał składa się też z onomatopei oddającej zgrzytanie zębami i z wypowiedzenia przezwiska kierowanego do Lawrence’a, a wynikającego – jak wszystkie inne w tym utworze – z urojeń chorej wyobraźni podmiotu mówiącego.

Polifonia w tym „szemranym” monologu jest symptomem poważnych zaburzeń psychicznych i wypaczonego poczucia moralności – choroby duszy; stanowi odzwierciedlenie wewnętrznego chaosu, obraz dokonującej się we wnętrzu bohatera autodestrukcji, przeżywanej „na własne życzenie”.

Z kolei wyznacznikiem dialogicznej formuły solilokwium jest graficzne wyodrębnienie w tekście partii należących do tak rozumianych interlokutorów. Głosy cudze, będące niejednokrotnie projekcją głosów wewnętrznych, np. wahań, skrupułów, rozterek, występujące w solilokwiach przyjmują nie-

²¹ Zob.: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, hasło: *Prozopopeja*, oprac. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1989, s. 406. Por.: E. Kasperski, *Monologi, soliloquia, polilogi. Kształty romantycznej utopii*, w: *Dialogi romantyczne. Filozofia – teoria i historia – komparatystyka*, red. E. Kasperski, T. Mackiewicz, Pułtusk–Warszawa 2008, s. 35–93.

²² R. Browning, *Soliloquy of the Spanish Cloister*, w: tenże, *The poetical works of Robert Browning*, vol. 3, *Dramatic Lyrics*, London 1868, s. 92. Powyższy cytat można przetłumaczyć następująco: „Gr-r-r – właśnie idzie ten, kogo tak nienawidzę” (tłum. Urszula Gołębiowska).

kiedy postać spersonifikowanych alegorii. Tak jest np. w *Kordianie* Juliusza Słowackiego, we fragmencie, w którym dochodzi do konfrontacji bohatera z władzami jego umysłu – Strachem i Imaginacją, Widmem i Diabłem.

Adwersarze tak w monologowej, jak i dialogicznej wersji mogą być postrzegani jako twory wyobraźni, poetyckie fantazmaty, zjawy imaginacji, projekcje wewnętrznego „ty”. Są dowodem „rozszczeplenia i rozdwojenia jaźni” podmiotu. W przypadku monologu owi interlokutorzy, te „głosy wewnętrzne” stanowią bardzo często *alter ego* mówcy, jakąś część jego samego (np. zło przypisywane Lawrence’owi jest złem samego podmiotu). Również mówca z tzw. *Wielkiej Improwizacji*, którą uważam za formę solilokwiową, zwraca się do Stwórcy, do natury i do swojej poezji tak naprawdę jako hipostaz własnej osobowości. Mowa jego charakteryzuje się wysokim stopniem autotematyzmu i ma bardzo dramatyczny, pełen napięcia przebieg. Jest wewnętrznie zdialogizowana, z zastrzeżeniem jednak, że Konradowi nikt nie odpowiada. Rozbicie osobowości bohatera, ambiwalencję jego wyborów, podkreśla obecność *Głosów z prawej i z lewej strony* ilustrująca walkę, jaka toczy się o duszę bohatera od samego początku (*Prolog*) do końca utworu.

Rozszczeplenie jaźni, pojawianie się figur – zjaw wyobraźni, antropomorfizacja abstraktów, uczuć, części ciała czy przedmiotów martwych w dramacie romantycznym jest dość powszechnym zjawiskiem. Nieraz łączy się z formą solilokwium. W *Irydionie* tytułowy bohater w chwili największego rozdarcia, tuż po kolejnej rozmowie z szatanem Massynissą wypowiada monolog zaczynający się od słów:

Idź – ty mi ciężysz – (rzuca pierścień) precz – ty mnie palisz – chciałbym włosy zmieść ze skroni – one mną nie są – one dolegają mi. – Gdzie ja? – Irydionie, pokaż mi się! Męczarnio, co żyjesz w głębi łona tego, wynijdź – kto ty jesteś, niech ujrzę, raz niech się dowiem! (zdejmuje sztylet z nad tarczy) powiedz mi, ogniku nocny, modra klingo, czy ty zdołasz wyssać mnie z piersi moich? – ale słyszysz? – na zawsze! – Nie – nie, tyś także złudzeniem!²³

Monolog odsłania rozdarcie bohatera spotęgowane przez efekty somatyczne. Jedna część ciała bohatera „przeszkadza”, uwiera drugą do tego stopnia, że chętnie by jej się pozbył. Samoświadomość postaci doprowadza ją do katastroficznego rozeznania: nigdzie nie będzie sobą, wszędzie będzie niewolnikiem. Są w tym solilokwium – mowie do samego siebie i o sobie samym – zwroty do różnych „fantazmatów”, urojeń chorej duszy, ale nie ma

²³ Z. Krasieński, *Irydion*, w: tegoż, *Wiersze. Poematy. Dramaty*, wybrał i posłowiem opatrzył M. Bizan, s. 418–419.

dialogu. Rozdarcie Irydiona, jego wewnętrzną walkę podkreśli potem psychomachia, jaką stoczą ze sobą „anielska” Kornelia i „szatański” Masynissa, walcząc o jego duszę.

Należałoby stwierdzić, że solilokwia występują w epice (proza św. Augustyna, Joannesa a Jesu Maria de Sancto Petro, Stanisława ze Skarbimierza, Wojciecha Wasiutyńskiego), dramacie (monologi z dzieł Szekspira, niejednokrotnie przez badaczy nazywane „solilokwiami”; fragmenty dramatu romantycznego Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego)²⁴, w gatunkach synkretycznych, np. w monologach dramatycznych Browninga. W liryce spotykamy raczej już tylko formy solilokwijne, czyli posiadające zaledwie niektóre znamiona solilokwium (np. Mickiewiczowskie *Do samotności* lub [*Gdy tu mój trup!*]; Słowackiego [*Mój Król i mój Pan – to nie mocarz żadny...*]). Niektóre monologi liryczne występujące w liryce osobistej, a w których to pojawia się zwrot do własnej duszy czy ducha, z natury rzeczy ewokują takie formy. Myślę tu np. o wierszach [*Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie...*] Słowackiego czy *Resurrecturis* Krasińskiego.

Zawsze jednak przez formę wewnętrźnie udialogizowanego monologu solilokwia, formy solilokwiowe i formy solilokwijne odnoszą się do kategorii dramatu, a poprzez introwersję, skupienie na własnym „ja”, własnej duszy – do kategorii liryki. Jako rozmowa z samym sobą bliskie są dramatowi, poprzez obiektywizację myśli zbliżają się z kolei do formy epickiej.

A zatem prezentowane tu formy – najczęściej solilokwijne lub solilokwiowe – występują w tak różnych gatunkach należących do trzech rodzajów literackich, jak: wiersz liryczny i poemat, oda, hymn, sonet (np. solilokwijny *Ajudah* czy *Do Samotności* Mickiewicza) i elegia, monolog dramatyczny, monodramat, dramatom antyczny, dialog (starożytny czy średniowieczny *dialogus*), tragedia, traktat filozoficzny lub teologiczny, modlitwa; w pewnym sensie też: poemat dygresyjny, esej, wyznania, powieść, dziennik, pamiętnik. Solilokwia *sensu stricto*, jeśli same w sobie nie są reprezentacją tak określanego gatunku, wiążą się najczęściej z monologiem dramatycznym, dramatem (romantycznym), tragedią, powieścią.

Kiedy mowa o powiązaniach z dramatem, powinno się brać pod uwagę co najmniej trzy ewentualności: 1) solilokwium postrzegane jako wewnętrźnie zdialogizowany monolog, odsłaniający jakieś wahania, rozdarcie

²⁴ Komponentami semantycznymi solilokwium wydzielanego z tworzywa gatunkowego dramatu szekspirowskiego czy romantycznego są często: autobiografizm, autotematyzm, egotyzm oraz – w drugim z przypadków – bardzo dosłownie ukazywana psychomachia, walka sił metafizycznych o duszę bohatera.

bohatera i będący integralną częścią dramatu; 2) solilokwium jako część dramatu, w którym jednak nie mówi bohater, lecz „siły” nim rządzące, np. anioły i diabły walczące o jego duszę (*Dziady* cz. III, po części też *Irydion* Krasieńskiego, gdzie walka toczy się między Kornelią a Masynissą); 3) dramaturgiczność solilokwium oznacza rozpisanie na głosy „rozmowy z samym sobą”, dialogizację monologu, np. we wzorcowych *Solilokwiach* św. Augustyna czy w *Soliloquy of the Spanish Cloister* Browninga.

Dokonując kolejnych rozróżnień, trzeba stwierdzić, że są:

- solilokwia fingowane, co w pewnym sensie wiąże się z konwencją przekazu własnej wiedzy i mądrości czytelnikom bądź odbiorcom w atrakcyjnej postaci, i autentyczne (trudne do zweryfikowania, związane z osobistym przeżyciem podmiotu);
- pochodzące od autora i pochodzące od bohatera fikcyjnego nieutożsamianego z autorem (np. w dramacie);
- samodzielne i stanowiące integralną część dłuższego utworu (np. wyznań, dramatu);
- dramatyczne, epickie i – nader rzadko – liryczne (choć zawsze solilokwijność konotuje niejednoznaczność genologiczną) – związane też z gatunkami synkretycznymi;
- ponadto: literackie i paraliterackie (np. w formie listu, eseju, kazania, homilii bądź np. traktatu filozoficznego).

Fundamentem, na którym budowane są wszelkie solilokwia, jest problematyka epistemologiczna. Praktyka literacka przekonuje jednak, że istnieją w tej dziedzinie trzy ewentualności: 1) poszukiwanie wiedzy zwłaszcza o Bogu, o duszy, o przeznaczeniu człowieka, o sprawach ostatecznych; 2) pożądanie wiedzy o własnych możliwościach; 3) utwierdzanie się w wiedzy fałszywej, nabytej wskutek intrygi, z której bohater nie może się uwolnić (*casus* Otella²⁵, *Irydiona*) lub wskutek własnej małości i zaślepienia (*casus* podmiotu z *Soliloquy of the Spanish Cloister*).

Inaczej można powiedzieć, że rozróżniamy trzy zasadnicze zręby, na których opiera się warstwa ideowa solilokwium: 1) szukanie Prawdy w Bogu lub/i dzięki Niemu; 2) szukanie prawdy wbrew/poza Bogiem; 3) brak szukania prawdy – manifestacja innej postawy niż epistemologiczna. Solilokwia mogą zatem być instrumentem służącym do przekazywania (a niekiedy też demonstracji) skrajnie różnych postaw światopoglądowych. W drugim i trzecim przypadku mowa bohatera może przerodzić się – biorąc pod uwagę Augustiański wzorzec – w *sui generis* anty-solilokwium. Rozmowa z samym

²⁵ Zob.: W. Shakespeare, *Otello. Maur wenecki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2002.

sobą prowadzi tam bowiem często na manowce, jest jałowa i destrukcyjna. Może też być przestrzenią (w dramacie), w której zawiązuje się – niejako na oczach widza – zgubna dla bohaterów intryga (taką intrygę przeprowadzają np. Jago w Szekspirowskim *Otellu* czy bohater tytułowy *Soliloquy...* Browninga).

Jeśli chodzi o wiedzę, bywa niekiedy tak, że projekcje głosów wewnętrznych np. Kordiana nękanego przez Strach i Imaginację, Widmo i Diabła, nie prowadzą do odkrycia przez niego prawdy, ale prawdę o jego kondycji psychicznej zdradzają przed czytelnikiem bądź widzem przedstawienia. Jest to rys znamieny również dla bohaterów z twórczości Szekspira czy Browninga. Wiedzę tę posiadają jednak autor i czytelnik (widz), a nie bohater. Egotyzm i pycha bohaterów zaciemniają bowiem horyzont poznawczy i zgodę na prawdę, jaka może się objawić na drodze wsłuchania się w głos wewnętrzny.

W solilokwiach prezentowany jest zazwyczaj jakiś dylemat moralny – poszukiwanie dobra, prawdy, ich propagowanie lub refleksja na temat zła – istniejącego w świecie, „na zewnątrz” (np. solilokwia Hamleta) lub w osobie wypowiadającej się (monolog Klaudiusza w *Hamlecie* Szekspira). W niektórych solilokwiach, np. Browninga, nie tylko w sławnym *Soliloquy...*, ale również np. *My last Duchess* bohater mówiący niejako bezwiednie odsłania zło, które tkwi w nim i którym jest owładnięty. W dziełach tworzonych na wzór augustiański podmiot mówiący znajduje jakieś pewniki, aksjomaty, wartości, natomiast w przeciwstawnych do tej tradycji – bohater ukazany jest jako wahający się, niepewny, zagubiony, opętany jakąś ideą, zniewolony przez jakiś fałsz czy zgubne, prowadzące do destrukcji uczucia.

Przeglądając rozmaite opracowania badanego tu pojęcia, można natrafić na kilka szczególnie problematycznych kwestii. I tak we włoskim podręczniku Paolo Giovannettiego *La letteratura Italiano. Guida allo studio Moderna e contemporanea* pojawia się konstatacja, że „solilokwium to mowa wypowiedziana na głos przez postać i skierowana do niej samej²⁶. Stwierdzenie to dotyczyło zwłaszcza solilokwiiów występujących w powieści. Ale również Holman i Harmon w cytowanym już przewodniku (*A Handbook to Literature*) podtrzymują teorię wypowiedzianego na głos solilokwium, jako mowy skierowanej do siebie samego²⁷. Przeczy ona tradycji epickiej solilokwiiów, której przykładem byłoby dzieło Wasiutyńskiego, ale też form solilokwijnych Katarzyny ze Sieny, bł. Henryka Suza, św. Fau-

²⁶ P. Giovannetti, *La letteratura Italiano. Guida allo studio Moderna e contemporanea*, Roma 2002, s. 207. Z włoskiego tłumaczyła dr Ewa Tichoniuk-Wawrowicz.

²⁷ C. H. Holman, W. Harmon, *A Handbook to Literature*, s. 475.

styny. Zasada wypowiedzenia na głos bezsprzecznie wiąże się z gatunkami dramatycznymi.

Zastanawiało mnie, czy w niektórych utworach „mówienie na głos” nie funkcjonuje w solilokwium na równych prawach z monologiem bądź dialogiem li tylko pomyślanym.

Trudno powiedzieć, do której z grup: solilokwiów wypowiedzianych na głos czy też niemych należy zaliczyć dialog w *Solilokwiach* Augustyna. Biorąc pod uwagę fingowanych bohaterów – wyabstrahowane władze umysłu: *Rozum* i *Augustyna* – jest on na poziomie świata przedstawionego wypowiedziany; biorąc pod uwagę poziom zewnątrztekstowy – stanowi konwencjonalny zapis niewypowiedzianych myśli. Na poziomie wewnątrztekstowym monolog w *Soliloquy...* Browninga jest raczej wypowiedziany. Samotny bohater, pozbawiony przyjaciół, sam z sobą rozmawia, projektuje wypowiedzi domniemanego adwersarza, zżyma się na niego, rzuca przekleństwa, zgrzyta zębami. Ale równie dobrze można powiedzieć, że upust swojej złości daje na piśmie.

Regułą przypisywaną prezentowanej formie jest to, że podmiot pozostaje sam. Otóż Seymour Chatman w książce *Story and Discourse*, zastanawiając się nad możliwością przeniesienia terminu *solilokwium* do refleksji na temat dzieł narracyjnych, wymieniła cechy solilokwiów dramatycznych. Uczyniła to w oparciu o „standardowe przykłady” z *Makbeta* i *Hamleta*. Według badaczki w tego typu formach „postać jest sama na scenie; jeśli są tam inni, zachowaniem i działaniem pokazują, że jej nie słyszą”²⁸. Bywają jednak wyjątki. Szekspirowski *Hamlet* mówi na osobności, ale też – w ósmym z jego solilokwiów – w obecności Horacja i Pierwszego Grabarza²⁹. Specyfika tego monologu, który nazwałabym *apartem* (‘na stronie’), polega na tym, że bohater jest sam i nie sam: towarzysze fizycznie istnieją, lecz nie słyszą tego, co mówi. Trzymana w dłoni czaszka Yoricka stanowi pretekst do szeregu rozważań. Jest to, według określenia Płuciennika, „lustro solilokwijne”, a według Małgorzaty Sugierzy „depozytariusz pamięci”³⁰.

Według niektórych badaczy w solilokwiach możliwe jest też rozbić iluzji teatralnej poprzez zwroty do publiczności (a nie do siebie). Tak sądzi m.in. wspomniana już Chatman. Jako jeden z czynników solilokwium autorka podaje fakt, iż „postać tradycyjnie zwraca się do publicz-

²⁸ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, traduttore E. Graziozi, Milano 2010, s. 190 (tytuł oryginału: *Story and discourse*).

²⁹ Zob.: W. Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1990, s. 172–173.

³⁰ J. Płuciennik, *Literatura, głupcze!*, s. 97–98; M. Sugiera, *Inny Szekspir*, Kraków 2009, s. 222.

ności”³¹. Moim zdaniem nie jest to zupełnie słuszna teza. Hamlet, Konrad, Kordian, Irydion itd., itd. skupieni są na sobie, na hipostazach pewnych idei, wartości, przymiotów, do nich się zwracają, obojętni na ewentualnie istniejącą widownię. Można co najwyżej stwierdzić, że zwracają się nie do publiczności, ale w obecności publiczności. Takie zwroty zaobserwujemy w Epilogu *Ballady* Słowackiego czy w monologu Ludmira z *Pana Jowialskiego* Aleksandra Fredry, ale nie mają one nic wspólnego z solilokwium.

Solilokwium przez badaczy jest traktowane rozmaicie: jako 1) „forma” (Sławiński, Kasperski, Bernacki, Pawlus³²); 2) „gatunek” (w sensie genologicznym, ale także w rozumieniu Bachtinowskim – np. „gatunek mowy” – Płuciennik; Bernacki, Pawlus); 3) „technika” służąca ewokacji strumienia świadomości, mniej szczerza niż spełniający tę funkcję monolog wewnętrzny (Robert Humphrey, 1953, książka o powieści modernistycznej³³). Oczywiście nie jest to podział, w którym jedna taksonomia wyklucza drugą. Analiza tekstów dowodzi, że forma jest tu najbardziej adekwatnym i najbardziej pojemnym określeniem. Wchłania ono bowiem takie właśnie pojęcia jak gatunek (forma gatunkowa) i technika (forma przekazu). Najbardziej problematyczne może być pojęcie solilokwium jako Bachtinowskiego gatunku mowy. Zastosował je Płuciennik. Michaił Bachtin, tworząc pojęcie „gatunków mowy” (*żanry mowy*) zrównywał je z gatunkami literackimi. A do tych ostatnich rzeczywiście zaliczył i solilokwium. Ale w teorii „gatunków mowy” wskazywał przede wszystkim na prymat słowa mówionego nad pisany, zwracał też uwagę na jakąś kolektywną, socjologicznie zakorzoną tradycję. Dla niego gatunki mowy to „najmniejsze dające się wyróżnić jednostki żywej mowy, budujące komunikacyjne uniwersum: repliki dialogu, pytania, odpowiedzi, polemiki, spory, listy”³⁴. Trudno mówić o Bachtinowskiej dialogiczności w przypadku „rozmowy z samym sobą”, a więc w przypadku monologu, wykluczającego intersubiektywną wymianę zdań. Trudno też twierdzić, by solilokwium było najmniejszą jednostką „żywej mowy”. Moje spostrzeżenie jest takie: na solilokwium składają się gatunki mowy (np. pytania, odpowiedzi), ale ono samo gatunkiem mowy

³¹ S. Chatman, *Storia e discorso*, s. 190.

³² M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, hasło: *Soliloquium*, oprac. J. Sławiński, s. 475; E. Kasperski, *Monologi, soliloquia, polilogi*, s. 35–93; M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, wstęp S. Jaworski, Bielsko-Biała, hasło: *Soliloquium*, s. 208.

³³ R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley and Los Angeles 1953. Por. tenże, *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 255.

³⁴ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 159.

(mimo że przez samego Bachtina utożsamianym niekiedy z gatunkiem literackim) nie jest³⁵.

Kolejnym, niezbyt precyzyjnym i ryzykownym stwierdzeniem jest według mnie teza o powiązaniach solilokwium z wyznaniem. Szczegółowa analiza *Wyznań* św. Augustyna, *Wyznań* (*Les Confessions*) Jana Jakuba Rousseau, *Wyznań angielskiego opiumisty* Thomasa de Quincey, *Wyznań młodego pisarza* Umberto Eco, *Wyznań starego człowieka* Aleksandra Hertza może dostatecznie przekonać, że tylko *Wyznania* św. Augustyna i dzieło Hertza zdradzają pewne cechy solilokwiowe, inne zaś z pewnością nie. Zbyt pojemna forma, epickość i retrospektywne nastawienie przeczą pożądanej tu zgrzebności, filigranowości monologu ujmowanego na sposób dialogiczny i rozgrywającego się w czasie teraźniejszym. Łączenie formy solilokwium z gatunkiem wyznania, spotykane w leksykonach niemieckich³⁶ i w polskim słowniku autorstwa Marka Bernackiego i Marty Pawlus, jest ryzykowne: więcej te formy dzieli niż łączy³⁷. Solilokwia mają charakter konfesyjny, charakter wyznania; ale tytułowe wyznania nie mają cech badanej tu formy. Mają – co najwyżej – ich solilokwiowe lub solilokwijne elementy.

Chciałabym dokonać rewizji kolejnego stereotypu. Otóż funkcjonuje teoria (Pavis, Chatman), że solilokwia można wydzielić z dramatu tak, by stały się odrębną, autonomiczną całością. Badane przeze mnie solilokwia występujące czy to w *Otelli* czy *Hamlecie* przekonują, że suponowana przez Pavisę czy Chatmana dekontekstualizacja nie jest zawsze możliwa. Częstym elementem w niemożących istnieć autonomicznie solilokwiach jest snucie w ich obrębie intrygi. Np. monologi Jagona służą odsłanianiu kolejnych etapów jego planu degradacji moralnej i fizycznej Otella. Innym czynnikiem utrudniającym dekontekstualizację są zwroty do bohaterów (np. do Ofelii czy Klaudiusza) i w ogóle osadzenie treści monologu w realiach właściwych dramatowi.

Nie można też podtrzymać tezy (Chatman), że solilokwia zawsze wypowiedziane są przez bohaterów w tym samym stylu, co inne ich wypowiedzi.

³⁵ Roma Sendyka, rozpatrując aktualną sytuację nazw gatunkowych i gatunków wprowadza za Stefanem Sawickim „trzeci rodzaj gatunkowych pojęć: byłyby to pojęcia politypiczne”. Tak właśnie można byłoby określić moim zdaniem wszelkie solilokwia. Zob. też, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 255. Por. S. Sawicki, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976.

³⁶ Zob.: *Metzler Literatur Lexikon, Begriffe und Definitionen Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle, zweite, überarbeitete Auflage*, Stuttgart 1990, s. 432.

³⁷ Zob.: M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, hasło: *Soliloquium*, s. 208; hasło: *Wyznania*, s. 357.

Znów weźmy przykład form wywiedzionych z dramatu. Mowa w solilokwiach Hamleta jest bardziej podniosła niż w dialogach, w których gra on obłąkanego – posługując się przy tym ironią, szyderstwem, humorem itd. Natomiast jego monologi są pełne goryczy. Pojawiają się w nich tematy samobójcze, myśli o nikczemności ludzkiej, o podłości świata, o niewierności, o wszelkiego rodzaju złudach itd. Stan ten, ujawniany w solilokwiach, bohater ukrywa pod maską arogancji, obłądu, błazeństwa. Odwrotna sytuacja panuje w *Królu Learze*. Tam Edmund, nieprawny syn Glouceстера, w solilokwiach wypowiedzianych w samotności używa stylu potocznego z elementami humoru³⁸, natomiast w rozmowach np. ze swoim przyrodnim bratem Edgarem wypowiada się poważnie w stylu zbliżonym do podniosłego³⁹. Zmianę tę zresztą komentuje sam Edmund; gdy wchodzi Edgar, mówi on:

O wilku mowa – zjawia się jak niespodziewane rozwiązanie w staroświeckiej komedii. Trzeba mi wypowiedzieć kwestię pełną przewrotnej melancholii i zdobną w obłąkańcze westchnienia. – O tak, te zaćmienia w samej rzeczy wróżą niezgodę. Fa, sol, la, mi⁴⁰.

Edmund to wszystko, co wyśmiewał w monologu, w obecności Edgara przedstawia najzupełniej serio.

Wydaje się też chyba pewnym nieporozumieniem uznawanie tradycji augustiańskiej solilokwium za zanikający z upływem czasu przeżytek. Płuciennik we wspomnianej już książce zdaje się postrzegać religijność jako przeszkodę w realizacji tej formy, traktowanej zresztą jako kategoria genologiczna, pierwotnie przynależna mowie (a więc i retoryce), wtórnie zaś literaturze:

Traktuję ten gatunek jako gatunek mowy, który ma także reprezentacje literackie. Przykładami dla mnie są nade wszystko słynne literackie solilokwia Szekspirowskiego Hamleta oraz Szatana z *Raju utraconego* Johna Milтона, dzieła literackiego, choć przepełnione jeszcze dyskursem i konceptami religijnymi⁴¹.

Taka optyka związana jest, jak się zdaje, z kierowaniem uwagi tylko na jeden z dwóch przeze mnie wyodrębnionych tu nurtów tradycji⁴². Po-

³⁸ Zob.: W. Shakespeare, *Król Lear*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1992, s. 23.

³⁹ Zob. tamże, s. 27–28.

⁴⁰ Tamże, s. 28.

⁴¹ J. Płuciennik, *Literatura, głupcze!*, s. 97–98.

⁴² Chciałabym zaznaczyć, że nie kwestionuję oryginalnej propozycji metodologicznej Jarosława Płuciennika (teorii amalgamatów i kogniwickiej analizy form), zwracam jedynie uwagę, że rozpatrując jakiegokolwiek solilokwia, nie można utracić z pola widzenia tradycji augustiańskiej.

dobnie niepokojąca wydaje się propozycja Edwarda Kasperskiego, aby postać interlokutora w romantycznych formach solilokwijnnych i solilokwiowych rozpatrywać w kategoriach li tylko tworu wyobraźni poetyckiej, poetyckiego fantazmatu⁴³. Najlepszym przykładem takiego rozumowania są refleksje dotyczące Mickiewiczowskiej *Rozmowy wieczornej*, postrzeganej jako monolog. Wyraźnie wpisany w strukturę wiersza Bóg staje się w takiej układni jedynie pewną projekcją „ja” mówiącego, nie jest brany pod uwagę jako realny adresat utworu; realnie postrzegana osoba, do której podmiot liryczny się zwraca.

Na zakończenie chciałabym wyrazić sąd, którego nie sposób w niniejszych artykule szerzej omówić, że pojęcie solilokwium jest zjawiskiem historycznie zmiennym; rozwija się odrębnymi nurtami, zważywszy na epicką bądź np. dramatyczną proveniencję form. Ma ponadto charakter heterogeniczny z tej racji, że posiada kilka znaczeń sprowadzających się nie tylko do wartości estetycznych (np. związanych z genologią, ze stylistyką, z teorią aktów mowy itd.), ale również etycznych (kategorie prawdy, poznania, ciszy, samotności itd. – związanych bądź nie z kategoriami *sacrum*). Literackie realizacje balansują między najrozmaitszymi konfiguracjami tych kategorii – stąd niejednoznaczność i wielowymiarowość owego pojęcia.

What Is Soliloquy? In the Circle of Theoretical Literary Reflection

Summary

The author of the article posits a quite frequent misunderstanding of literary experts and teatrologists on understanding soliloquy result from, for example, their not noticing two basic currents, along which the form has developed. She underscores various understandings of soliloquy, its various classifications, for instance, according to genology; she attempts to systematize the knowledge thereof. She verifies erroneous, mutually contracting judgments of some researchers on soliloquy and, in a way, redefines it.

⁴³ E. Kasperski, *Monologi, soliloquia, polilogi*, s. 55, 58, 60, 70.

Mariusz M. Leś
 Uniwersytet w Białymstoku

„A ja jestem jedynym dowodem”. O poezji fantastycznonaukowej

Poezja fantastycznonaukowa? Brzmi paradoksalnie. Fantastyka naukowa nie kojarzy się z poezją. Nie od razu. Przyczyny są dwie: po pierwsze – konwencja fantastycznonaukowa jest środowiskiem tworzenia rozległych fikcyjnych i w zamierzeniu stabilnych światów¹, po drugie – konwencjonalny dyskurs *science fiction* opiera się na retoryce naukowej (bądź pseudonaukowej).

A jednak zjawisko to istnieje. Nie miewa się najlepiej, ale istnieje. Mniejsze znaczenie ma tu ścisła kategoryzacja i nazewnictwo, decyduje raczej samookreślenie, czyli wspólnota wydawców, pisarzy i czytelników zainteresowana podtrzymaniem i rozwojem poezji spod znaku SF. To samookreślenie spotkało się jednak w odbiorze krytyków i teoretyków z kilkoma ożywczymi impulsami. Tym właśnie impulsom spróbuję się przyjrzeć.

Poezja SF sytuuje się na obrzeżach konwencji fantastycznonaukowej².

¹ Typową diagnozę postawił swego czasu Antoni Smuszkiewicz: „Fantastyka jest [...] takim typem literatury, który swoim wytworom nadaje realny byt w obrębie kreowanej rzeczywistości”. Subiektywizacja i metaforyka wprowadzają zaś ontyczną nieokreśloność. A. Smuszkiewicz, hasło *Fantastyka*, w: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 272.

² A. Mazurkiewicz, *Fantastyka i poezja*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2008, nr 229, s. 11–14. Żadne z trzech nowych, obszernych i rzetelnych, kompendiów poświęconych historii i teorii fantastyki naukowej nie poświęciło poezji SF osobnej uwagi. Co więcej – w żadnym z nich nie pojawiło się ani nazwisko Bruce’a Bostona, ani Edwina Morgana: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. E. James, F. Mendelsohn, Cambridge 2003, [Blackwell] *Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Malden 2005, *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould, A.M. Butler, S. Vint, New York 2009.

Jako zjawisko socjoliterackie ukonstytuowała się w Stanach Zjednoczonych, a w jego aktywnym centrum pozostaje dziś niewielka grupa osób (badaczy i poetów) skupiona w Science Fiction Poetry Association³. Stowarzyszenie to, założone w 1978 roku przez Suzette Haden Elgin, wydaje drukowany magazyn „Star*Line”, internetowy „Eye to the Telescope” oraz przyznaje nagrodę Rhysling dla najlepszego opublikowanego poetyckiego utworu SF. Niedawno Towarzystwo powołało do życia kolejną nagrodę – Elgin – dla najlepszych tomów i broszur poetyckich. Osobiście za szczególnie cenną uważam inicjatywę wydawniczą corocznego przedrukowywania najciekawszych wierszy fantastycznych w *Rhysling Anthology*.

SFPA wraz z satelitami to zjawisko anglojęzyczne. Przekłady w „Star*-Line” stanowią rzadkość. Redakcja „Eye to the Telescope” podjęła w połowie 2013 roku decyzję o zredagowaniu specjalnego numeru magazynu złożonego właśnie z przekładów na język angielski. Lawrence Schimel zgromadził zaledwie pięć utworów⁴. Zapewne, choć nie jestem w stanie tej tezy udowodnić, poezja SF w Stanach Zjednoczonych zawdzięcza swój w miarę stabilny byt parasolowi ochronnemu epickiej tradycji tej konwencji, najwyraźniej skryształizowanej właśnie w tym kraju. W Europie, podobnie jak na innych kontynentach, poezja fantastyczna rozmywa się w głównym nurcie i w autorskich, wewnątrznie zróżnicowanych, tomikach.

Branżowe magazyny, zwłaszcza amerykańskie, od lat poświęcają część miejsca poezji, ale trudno pozbyć się wrażenia, że wiersze nie funkcjonują na równych prawach z prozą. W poważnym traktowaniu poetów przoduje „Asimov’s Science Fiction”. Od początku istnienia czytelniczych sondaży, czyli od 1988 roku, istnieje kategoria „poem”. Najwięcej zwycięstw w tego typu sondażach odnosi Bruce Boston, autor specjalizujący się w poezji fantastycznonaukowej, ale szczególnie cenione są wycieczki pisarskiej „szlachty” na poetyckie podwórko – czytelnicy nagradzali Joego Haldemana, Geoffreya A. Landisa i Jamesa Patricka Kelly’ego. Istnieje też wiele internetowych magazynów regularnie publikujących wiersze⁵. W Polsce wiersze dość często publikowała swego czasu „Fantastyka”, głównie za redakcyjnych rządów Adam Hollanka, który sam był aktywnym poetą⁶.

³ <http://sfpoetry.com> [dostęp 21.10.2013].

⁴ <http://eyetothetelescope.com/archives/010issue.html> [dostęp 16.10.2013].

⁵ Wśród nich szczególnie wart odnotowania jest magazyn „Strange Horizons”: <http://www.strangehorizons.com> [dostęp 22.10.2013].

⁶ A. Mazurkiewicz, *Fantastyka i poezja*, s. 12. O poezji SF sprzed założenia SFPA zob.: R. Frazier, hasło *Poetry*, w: *The Encyclopedia of Science Fiction*, red. J. Clute, P. Nicholls, New York 2004; online – <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/poetry> [dostęp 21.10.2013]. Nieregularnie ukazują się antologie złożone z wierszy fantastycznonaukowych. Ostatnio *Where Rockets Burn Through. Contemporary Science Fiction Poems*, red. R. Jones, London 2012.

Trzeba zawczasu przyznać, że niewielka ilość publikacji oraz duże ryzyko trywializacji importowanego dyskursu naukowego składają się na niepewny status poezji SF. Wielu poetów skłonnych jest przezornie odcinać się od tego ryzykownego procederu, przyznają się raczej do tworzenia poezji „spekulatywnej”. Podobnie wcześniej (w latach 70. ubiegłego wieku) rzesza pisarzy zmieniała rozwinięcie skrótów SF z „science fiction” na „speculative fiction”, aby objąć nim nauki humanistyczne i społeczne oraz zaznaczyć celowe rozmywanie granic między fantastyką naukową, fantasy a horrorem.

Przyjrzyjmy się wierszom pochodzącym z samego centrum konwencji (z magazynu „Star*Line”), wyróżniającym się pozytywnie:

*Urbana*⁷

Michael R. Fosburg

The bullet train's automatic rattle
shoots you through the gunmetal gloaming,
past graffiti capering like tribal idols
past the Old City and its frequencies
of groaning girders and rust
into the dazzling glamour
of searchlights and skyrisers, zeppelins
crooning siren-songs into the bones,
adverted beamed from screens to dreams,
hanging lanterns of electric fire
swaying with a crackling breeze.
You part the crowd with hands too tanned
for its catacomb streets, the shadowed ways
above which towers steal the sun
like covetous gods, past stimulant smiles
that scurry like insects from carapace faces
as you pass, farmstader, last ripple to reach
this shore, dirt-smeared relic, brazen echo
lost in its vehement proliferation,
its sprawl of neon and thunder,
the song in your heart not your own,
just an advert drawing life from your dreams.

⁷ „Star*Line” 2012, nr 2. Oba wiersze publikowane są w całości za zgodą autorów, w moim przekładzie – M.M.L.

Urbana

Michael R. Fosburg

Automatyczny stukot pociągu
 Wystrzela cię w połyskujący metaliczny zmierzch,
 Wzdłuż graffiti podskakujących jak plemienni idole,
 Wzdłuż Starego Miasta i jego częstotliwości
 jęczących dźwigarów i rdzy.
 W olśniewający błysk
 reflektorów i podniebnych konstrukcji, sterowców
 przesączających kuszące pieśni aż do samych kości,
 reklam promieniujących z ekranów prosto do marzeń,
 wzdłuż wiszących lampionów elektrycznego ognia
 kołyszących się na wietrze.
 Żegnasz tłum ręką zbyt opaloną
 dla tych katakumbowych ulic, zacienionych arterii,
 którym światło słoneczne kradną strzeliste wieże
 jak chciwi bogowie.
 Mijasz ostatnie stymulowane uśmiechy,
 które uciekają jak insekty z żółtego pancerza.
 Ostatnia fala pozwala osiągnąć ci brzeg, farmerze,
 brudem namazany relikcie. Jesteś beczelnym echem
 zagubionym w gwałtownej proliferacji,
 niekontrolowaną eksplozją, mieszaniną neonów i grzmotów.
 Cudzą pieśnią we własnym sercu,
 Zaledwie przebłyskiem życia rysującego marzenia.

Tempo, instrumentacja, metaforyka... Jest tutaj krótka opowieść przełamana w połowie, jest sugestia i mnóstwo emocji. Tak powinien wyglądać wiersz fantastycznonaukowy, gdybyśmy zechcieli zilustrować potencjalną słownikową definicję.

*Hometown*⁸

Anna Weaver

I must have grown up
 At the intersection of matter and antimatter.
 My hometown defies physics.
 Somehow larger on the inside
 Than on the outside,
 It was large enough to contain
 All my arrogance and all my na'veté,
 My virginity, my first love, a decade of angst,
 And the ladder I climbed out on.

⁸ „Star*Line” 2011, nr 4.

But small enough to be context
In which a little girl and a young woman made sense.
It was small and soft enough to conform, like a bean bag chair,
To the shape I once was.

My hometown defies geography.
You can't go there. It isn't a place.
It's a hypothesis.

My hometown defies time.
It's Brigadoon⁹.
It existed only for the one long day
That was my childhood.

And rather than growing smaller
When I left, gained some distance,
An looked for it in the rearview,
My hometown grew larger.

Because when I left, an enormous energy
Was released where my hometown once was,
Leaving in that spot no trace of me
And no trace of it either.

I grew up at the intersection of matter and antimatter.

You can't go to my hometown. It's not a place.
It's a hypothesis.
And I am the only proof.

Moje rodzinne miasto

Anna Weaver

Musiałam dorastać
Na pograniczu materii i antymaterii.

Moje miasto wymyka się prawom fizyki.
W jakiś sposób wydaje się większe od środka
niż z zewnątrz.
Miasto na tyle duże, aby pomieścić
Całą moją arogancję i całą moją naiwność,
Moje dziewictwo, moją pierwszą miłość, czas młodzieńczego buntu
I drabinę, po której z niego wychodziłam.

Ale także wystarczająco małe, aby być kontekstem,
w którym mała dziewczynka i młoda kobieta nabierały sensu.

⁹ Brigadoon to fikcyjne miasto z musicalu pod tym samym tytułem (1954). Jego mieszkańcy zatrzymali się w czasie sprzed 200 lat.

Miękkie i komfortowe jak fotel wypełniony ziarenkami grochu,
Który przywykł do mojego dawnego kształtu.

Moje rodzinne miasto przeczy geografii.
Nie można tam dojść. To nie jest miejsce.
To hipoteza.

Moje miasto neguje także czas.
To Brigadoon.
Tylko jeden przedłużony dzień,
Którym było moje dzieciństwo.

I zamiast się zmniejszać
Po moim wyjeździe, gdy zyskałam już dystans,
I mogłam patrzeć na nie we wsteczny lusterku,
Moje rodzinne miasto stawało się coraz większe.

Bo kiedy wyjechałam, ogromna energia
Uwolniła się w miejscu, gdzie niegdyś było miasto.
Nie zostawiła po mnie śladu,
Ani śladu po samym mieście.

Dorastałam na pograniczu materii i antymaterii.
Nie można wejść do mojego rodzinnego miasta. To nie jest miejsce.
To hipoteza,
A ja jestem jedynym dowodem.

Ten interesujący wiersz to przykład metaforycznej synchronizacji dyskursu naukowego z intymnym doświadczeniem. Nauka („materia i antymateria”) funkcjonuje tutaj na usługach wyobraźni, która próbuje znaleźć sens dla doświadczenia osobistego.

Pierwszy z wierszy opiera się na chwycie eliptycznej liryzacji świata fantastycznego, w której ogniwo epickie zostaje celowo opuszczone. Bohater liryczny eksponuje indywidualny sposób postrzegania zamieszkiwanego przez siebie fantastycznego świata, którego założona konstrukcja staje się czytelna dopiero po wyłowieniu wyrażen wyobcowujących, będących dźwigniami fantastyczności w tekście. Nie jest to tak naprawdę różnica jakościowa w stosunku do narracji pierwszoosobowej w epice fantastycznej, a tylko kwestia stopnia natężenia sugerowanej subiektywizacji światooobrazu.

Drugi z cytowanych wierszy opiera się na metaforyzacji osobistego (lirycznego) doświadczenia, a materiał leksykalny, służący jako punkt odniesienia metafor, czerpie z nauk ścisłych, tworząc równoległy, ale sfunkcjonalizowany dyskurs wprowadzający perspektywę ponadjednostkową.

Tak właśnie rysują się dwie drogi prowadzące ku poezji fantastyczno-naukowej. Warto przyjrzeć im się bliżej, zwłaszcza że na tym rozdrożu napięcie między liryką a poetyckością (często niestety zaniedbywane) nabiera

szczególnej wyrazistości. Impas ten przełamie trzecia możliwość, w ramach której fantastyka naukowa w swej istocie, czyli jako cała konwencja, wykazuje cechy poezji, szczególnie poprzez metaforyczność. Najciekawsze odmiany tej koncepcji prezentują prace Samuela R. Delany’ego, Adama Robertsa oraz Seo-Young Chu.

1. Elipsa i presupozycje

Pierwsza z możliwości jest oczywista. Opiera się na potencjalnie nieskończonej tekstowej produktywności świata możliwego fikcji. Innymi słowy, fikcyjny świat powołany do życia poprzez odstępstwo od świata aktualnego („naszego”) pozostaje potencjalnie tak wyposażony (w obiekty i stany rzeczy), że jest w stanie wygenerować kolejne teksty podtrzymujące jego kompleksowość. W granicach dystynktywności świata teksty te mogą być nawet „zanieczyszczone” sprzecznościami.

Ujmijmy to jeszcze inaczej. Każdy utwór fikcjonalny powołuje do życia świat możliwy, sugerując przy tym, że nie jest jedynym przekazem wygenerowanym przez ten świat. Relacja bohatera *Wojny światów* jest – w ramach fikcyjnego świata – sprostowaniem informacji pochodzących z całej grupy innych tekstów wyprodukowanych przez Ziemiaków, którzy przeżyli najazd Marsjan. Mogą się one pojawiać w „naszym” – aktualnym – świecie, jeśli wydawca lub spadkobierca uzna to za konieczne. Tak działa powszechny i zrozumiały mechanizm cykliczności i apokryficzności. Nie trzeba zaprzęgać do tego zadania armii logików, wystarczy odwaga (umiejętności pisarskie pomagają, ale nie są konieczne) niezbędna do stworzenia rozpoznawalnej różnicy. I podobnie jak „nasz” aktualny świat dysponuje ogromnym bogactwem typologii tekstowej, możliwy świat fantastyczny dysponuje potencjalnie podobnym (oczywiście w granicach wewnątrzfikcyjnego prawdopodobieństwa) zakresem. Jeśli często potrafimy odróżnić utwór poetycki napisany przez Europejczyka od wiersza poety pochodzącego z innego kręgu kulturowego (na podstawie mentalności, kolorytu lokalnego, problematyki i wielu innych składników i wymiarów), to poetycki wiersz fantastycznonaukowy powinien wygenerować własny świat możliwy. Tworząca go różnica powinna być jednak istotna i rozpoznawalna, jeśli utwór ma funkcjonować samodzielnie. Jeśli nie jest w zamierzeniu samodzielny, różnica taka nie będzie konieczna. Wiele powieści fantastycznych włącza przecież do narracji utwory poetyckie w funkcji ornamentacji lub wewnątrzfikcyjnego cytatu, wystarczy wymienić *Babel-17* Samuela R. Delany’ego, *Diunę* Franka Herberta, *Barefoot in the Head* Briana W. Aldissa. Wprawdzie w *science fiction* jest to proceder

rzadszy niż w fantasy, ale autorzy SF częściej racjonalnie go funkcjonalizują – wewnątrzfikcyjne cytaty poetyckie wprowadzają mitograficzne i folklorystyczne pokłady fikcyjnych obcych kultur i cywilizacji, ich najbardziej intymne głosy.

Jeśli zatem narracyjne wprowadzenia potraktować jako zbędną i nie-modną redundancję w fikcji fantastycznej, to można by te poetyckie cytaty usamodzielnic. W takim zresztą kierunku zmierza rozwój konwencji fantastycznonaukowej także w jej narracyjnej części. Pisarze rzadziej teraz dbają o ostrożne wprowadzanie czytelnika w syntetyczny obraz konstrukcji fantastycznego świata, a preferują raczej zderzanie z indywidualnymi podmiotowymi światami zakorzenionymi w wiedzy, światopoglądzie i intencjach postaci. Konwencja fantastycznonaukowa na drodze swej ewolucji zdążyła się znakomicie zorientować, jakie korzyści daje liryzacja przekazu, gdy narracja zmierza ku dominacji „pierwszej” osoby¹⁰, a czemu służy konstruowanie możliwego świata fikcji fantastycznej za pomocą zderzenia wielu podmiotowych światów (w personalnej sytuacji narracyjnej). Epicka fikcja narracyjna w *science fiction* włączyła w swój krwiobieg lirykę jako wariantywny punkt widzenia.

Omawiana tutaj pierwsza z możliwości nie stanowi więc opozycji wobec epiki narracyjnej. Główna orędowniczka takiego modelu poezji fantastycznonaukowej – Suzette Haden Elgin – promuje zresztą w swym podręczniku¹¹ nie tyle rozbudowane liryczne i zmetaforyzowane pejzaże wyobraźni, ile minimalną fikcję (mikrofikcję) opartą na ścisłym kontrolowaniu presupozycji. Teksty realistyczne także wykorzystują presupozycje, najprostszym więc sposobem uprawdopodobnienia jest naśladowanie sprawdzonych mechanizmów i podstawianie presupozycji. Zamiast „Tracy was an orphan, and she missed them both” (w presupozycji: „miała dwoje rodziców”) „Tracy was / an orphan, and / she / missed / all eleven. / of them” (w presupozycji: „miała jedenaścioro rodziców”). Elgin dodatkowo dzieli tę wypowiedź – wtórnie – na wersy¹². Z jej nastawienia wynika, że podział ten jest warunkiem koniecznym do wypromowania tekstu jako „poetyckiego”. Tak czy owak znaj-

¹⁰ Różnica między liryką a narracją pierwszoosobową w zakresie wiarygodności fikcyjnego świata nie jest zasadnicza. Polega na przesunięciu akcentu z implikacji na eksplikację konstrukcji tego świata.

¹¹ S.H. Elgin, *Science Fiction Poetry Handbook*, Cedar Rapids 2005.

¹² Książka S. H. Elgin jest ściśle związana z założonym przez nią towarzystwem i jako taka w przeważającej części służy celom instruktażowym i promocyjnym. Uwagi najistotniejsze z naszego punktu widzenia autorka pomieściła w rozdziałach 4–6 tej niespełna stustronicowej książki.

dujemy się tutaj na ziemi wspólnej poezji i mikronarracji. Wersowanie jest (bywa) w tej kwestii jęczyciem u wagi, ale nie decyduje o kwestii podstawowej – mniej słów może oznaczać więcej treści. Ze względów wydawniczych i marketingowych pisarstwo takie wielkiej sławy nikomu nie przynosi (poza Hemingwayem, który posiada zresztą więcej źródeł swej artystycznej nieśmiertelności) i najczęściej traktowane jest jako zabawa lub ćwiczenie pisarskiego warsztatu, bowiem zbyt łatwo zmienia się w „zasłyszane” i funkcjonuje na prawach anegdoty.

W oparciu o opinie dwojga badaczy – Richarda Ohmanna¹³ i Barbary Herrnstein Smith¹⁴, dochodzących do podobnych wniosków mimo różnych metodologii, wypada stwierdzić, że domeną tak pojętej poezji fantastycznonaukowej byłyby fikcjonalne akty mowy pozwalające na odtworzenie niesprzecznego wewnątrznie świata (kontekstu), do którego wypowiedź się odnosi. Czytelnik jest wówczas w stanie wyobrazić sobie spójny świat, w którym dana wypowiedź byłaby możliwa. Warunku tego nie może spełnić kreacja świata niemożliwego, np. groteskowa, oparta na absurdzie¹⁵.

Do tej pierwszej kategorii – fantastycznonaukowej poezji eliptycznej – należy zaliczyć dużą część poezji Edwina Morgana, szkockiego poety, docenianego tak wewnątrz konwencji, jak poza nią. Jego wiersze dowodzą, że tak potraktowana – z ontologicznej, a nie tematycznej perspektywy – poezja fantastyczna nie wyklucza problematyki społeczno-obyczajowej oraz filozoficznej. Nie wyklucza też humoru. Często przy tym odchodzi z lirycznego centrum w stronę dramatyzacji i narratywizacji. W znakomitej humoresce *Pierwsi ludzie na Merkurym* (*The First Men on Mercury*)¹⁶ Morgan satyrycznie przedstawia poznawczy relatywizm i agresywność otwarcia na obce kultury, charakterystyczne dla kryptokolonializmu. Gdzie indziej, w równie słynnym wierszu *Tarcza Sobieskiego* (*In Sobieski's Shield*)¹⁷, Morgan rekonstruuje doświadczenie nagłego wysiedlenia, przymusowej emigracji. Oba wiersze charakteryzują się wielką odwagą podjęcia ryzykow-

¹³ R. Ohmann, *Akty mowy a definicja literatury*, przeł. B. Kowalik, W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.

¹⁴ B. Herrnstein Smith, *Poezja jako fikcja*, przeł. B. Kowalik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3.

¹⁵ A. Okopień-Sławińska, hasło: *Groteska*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa-Wrocław-Kraków 1993, s. 188.

¹⁶ Pierwodruk w: E. Morgan, *From Glasgow to Saturn*, Manchester 1973. Tekst dostępny online: http://edwinmorgan.scottishpoetrylibrary.org.uk/poems/first_men_on_mercury.html [dostęp 20.10.2013].

¹⁷ Wiersz napisany w 1964 r. Dostępny w wydaniu – E. Morgan, *Collected Poems*, Manchester 1990, s. 297.

nego, bardzo – jak na poezję – rozbudowanego, dyskursu, oraz wytrzyma-
niem napięcia, powstrzymaniem się od udosłownionej funkcjonalizacji fan-
tastyczności¹⁸.

Zalecana jest jednak ostrożność. Owszem, fantastyczność w wierszach
przechodzi często niezauważona, ale jeszcze częściej wiersze kwalifikowane
są jako fantastyczne jedynie na skutek promieniowania „obrazu autora”.
Przyzwyczajenia czytelnicze, wspierane przez decyzje wydawców, decydują
wówczas o ujednoczeniu odbioru całej twórczości.

2. Hiperbola i alegoria

Drugi z wariantów reprezentowany wyżej przez wiersz *Anny Weaver*
jest bardziej ryzykowny, zderza bowiem obce sobie pod względem zakresu
występowania dyskursy: naukowy i intymny, przywołując problemy, które
kiedyś przeżywała epika fantastycznonaukowa. Leksyka opisująca doświad-
czenie osobiste, pomimo przesuwania akcentów z ograniczeń słownika na
funkcjonalną efektywność, mieści się w natywnym wyposażeniu liryki i przy-
ciąga społecznie kodyfikowany język poetycki. Terminologia naukowa odczu-
wana jest jako zapożyczenie i prozaizm. Dowód jest oczywisty – obecność
tej terminologii wystarczy, by utwór uznany był za „fantastycznonaukowy”
lub „spekulatywny” i tak oznaczony w publikacji. Istnieją jednak duże wąt-
pliwości co do takiej kategoryzacji. Dyskurs naukowy pełni tu bowiem rolę
służebną, służąc hiperbolizacji nadrzędnego porządku lirycznego wyznania.
Nie poezja czy poetyckość, ale paradygmatycznie pojmowana liryka wyklucza
zatem przynależność utworu do fantastyki (nie tylko naukowej).

Najczęściej trudno jednak uchwycić moment, gdy podmiot wraz ze stra-
tegią wyznania i zamknięciem w nieweryfikowalnym świecie uczuć, życzeń,
marzeń, wyobrażeń, wycofuje się na rzecz „świata przedstawionego”. W grę
wchodzi perfidne techniki wytwarzania autorytetu, bo ten sam „zarzut”
epistemicznej jednowymiarowości i ontycznej niepewności – jak wspomnia-
łem¹⁹ – można postawić narracji pierwszoosobowej²⁰. Autorzy nasycający

¹⁸ B.J. McAllister, „You’ll Remember Mercury”: *The Avant-Garde Worlds of Edwin Morgan’s SF Poetry*, „Science Fiction Studies” 2014, nr 1. C. Nicholson, *Remembering the Future: Edwin Morgan’s Science Fiction Poetry*, „The Yearbook of English Studies” 2000 (30): *Time and Narrative*, s. 221–233. M. Walker, *The Voyage Out and The Favoured Place: Edwin Morgan’s Science Fictions*, w: *About Edwin Morgan*, red. R. Crawford, H. Whyte, Edinburgh 1990, s. 54–64.

¹⁹ Zob. przypis 10.

²⁰ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, w: tenże, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.

swe teksty specjalistyczną terminologią naukową, zwłaszcza tą spopularyzowaną (mechanika kwantowa, szczególna teoria względności, hipoteza czarnych dziur itp.), narażają się także na ataki ze strony naukowych purystów oskarżających poetów o trywializację naukowych koncepcji. Dalekie echa ataków na (pseudo)naukowe teksty postmodernistów, echa prowokacji Alana Sokala z 1996 roku²¹, mogą także dotrzeć w okolice kultury literackiej. Pamiętajmy jednak przy tej okazji, że to celowe pomieszczenie dyskursów zaczęło się w poezji modernistycznej, na polskim gruncie w twórczości futurystycznej i w poezji awangardy krakowskiej²².

Strategia ta posiada również warianty słabsze. Pierwszy z nich posiłkuje się wyobraźnią „kosmiczną”, z reminiscencjami sięgającymi do wyobraźni romantycznej. Fantastyka tego rodzaju ulega wówczas rozmyciu. Drugi ze „słabszych” wariantów realizują wiersze odwołujące się do alegoryzacji toposów epiki fantastycznej. „Importowany” kompleks ma tu proveniencję literacką, nie jest więc odczuwany jako obcy, ale wciąż pełni rolę służebną. Na przykład, topos utopii/dystopii często nakładany jest na refleksje egzystencjalne, filozoficzne i polityczne. Tak dzieje się choćby w *Utopii* Wisławy Szymborskiej czy *Sprawozdaniu z raju* Zbigniewa Herberta²³. Poezja ta rysuje tymczasowy obraz utopijnego/dystopijnego miejsca, angażując środki fabularno-narracyjne, przykładając się do procesu „upowieściowienia” poezji²⁴, ale nie powinna być kwalifikowana jako poezja fantastyczna.

3. Metafora i *mimesis*

W trzecim wariantcie teoretycy fantastyki naukowej wskazują na podobieństwa między poezją a genetycznym wyposażeniem konwencji fantastycznonaukowej. Nie dochodzi rzecz jasna do utożsamienia, mowa raczej

²¹ W Polsce wydano: A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*, Warszawa 2004. Historia publikacji i polemik w granicach zjawiska nazywanego „afera Sokala” jest długa i wciąż żywa. Z pewnością warto zajrzeć do artykułów oponentki Sokala – Emily A. Schultz: *Fear of Scandalous Knowledge: Arguing About Coherence in Scientific Theory and Practice*, „Reviews in Anthropology” 2010, nr 4; oraz *Risking Connection Across Difference: Reply to Sokal and Smith*, „Reviews in Anthropology” 2011, nr 2.

²² W ramach estetyki modernistycznej obecność dyskursu naukowego nie jest odczuwana jako źródło dysonansu. Szczególnie interesującym przykładem takiej strategii jest poezja Jana Brzękowskiego (zwłaszcza tom *Science Fiction* z 1964 roku), warta szerszego omówienia.

²³ M.M. Leś, *Antyutopijny wymiar poezji Zbigniewa Herberta*, w: *Herbert i znaki czasu*, t. 2, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2002.

²⁴ M. Bachtin, *Epos a powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czapplewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 256.

o analogiach, ale sięgają one, w intencji autorów, głęboko pod powierzchnię obu modeli literatury.

Samuel R. Delany ostro zaznacza swoistość narzędzi, których wymaga analiza *science fiction*, radykalnie odmiennych od tych przykładanych do fikcji realistycznej. Tę pierwszą nazywa nawet „paraliteraturą” (bez intencji deprecjonowania), a do drugiej dodaje często (złośliwie) określenie „przyziemna” (*mundane fiction*). Decyzje, które podejmuje odbiorca w ramach „protokołu lektury” tekstu fantastycznonaukowego, wydają się o wiele bardziej odważne, a znaczeniowe konsekwencje powołują do istnienia chwilowe, tymczasowe struktury światowe²⁵. Stabilne odniesienie utworu realistycznego pozwala na skupienie się na podmiocie, a metaforyka pełni tu rolę służebną. Fantastyka naukowa włącza metaforyczność w przebieg światostwórczej gry. Na przykład fraza „jej świat eksplodował”²⁶ w odczytaniu realistycznym jednoznacznie przenosi uwagę na odczucia bohaterki, natomiast „protokół lektury” SF pozostawia wahanie, otwiera możliwości, co najmniej trzy: 1. pisarz może po prostu użyć skamieniałej metafory podobnie jak realista, w znaczeniu ‘doznała wstrząsu’, 2. świat, który zamieszkiwała bohaterka (najpewniej cała planeta), rzeczywiście eksplodował, 3. wreszcie, przy połączeniu obu odczytań – świat bohaterki eksplodował, ponieważ bohaterka w jakiś sposób (telekinetyczny?) do tego się przyczyniła, być może bezwiednie, w następstwie doznanego wcześniej emocjonalnego wstrząsu. Metaforyzacja zostaje włączona w przebieg lektury. Gęstość i chwiejność znaczeniowa wymagająca aktywności i gotowości odbiorcy świadczą, zdaniem Delany’ego, o zbliżeniu do poezji²⁷.

Równoległe do Delany’ego koncepcję doniosłości metafory w *science fiction* rozwijał Darko Suvin. Nacisk na wyobcowujący element (*estrangement*²⁸) semantycznej konstrukcji utworu fantastycznonaukowego zdominował zresztą ostatnie 30 lat refleksji nad konwencją, zwłaszcza refleksję neomarksistowską. Zdziwienie, odczuwane przez odbiorcę, wynika ze zderzenia obrazu otaczającego go świata ze światem fikcyjnym, radykalnie innym dzięki wprowadzeniu wyrazistego *novum*. Suvin wyostrzył swój punkt widzenia w późniejszym tekście *SF as Metaphor, Parable, and Chrono-*

²⁵ Delany zaprezentował ten mechanizm w swej słynnej analizie zdania „The red sun is high, the blue low”. Samuel R. Delany, *About 5,750 Words*, w: tenże, *The Jewel-Hinged Jaw*, Middletown 2009, s. 4–6 (oryg. wyd. w 1978 r.).

²⁶ Samuel R. Delany, *Science Fiction and „Literature” – or, The Conscience of King*, w: tenże, *Starboard Wine*, Middletown 2012, s. 68 (oryg. wyd. w 1984 r.).

²⁷ Samuel R. Delany, *Dichtung und Science Fiction*, w: tenże, *Starboard Wine*, s. 166.

²⁸ D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven–London 1979.

*tope*²⁹, przypisując SF, oprócz energii metaforyzacji, konieczność wykreowania bogatego (w obiekty i stany rzeczy) i zarazem koherentnego fantastycznego świata. Metaforyczność SF funkcjonuje zatem – w teorii Suvina – na poziomie całościowej interpretacji dzieła, niebezpiecznie zbliżając się do paraboli, podczas gdy w koncepcji Delany’ego odbiorca poszukuje klucza do odtworzenia koherentnej fantastycznej rzeczywistości, naśladowując lub odtwarzając – trochę przy okazji – mechanizmy metaforyczne, ale w celu zbudowania stabilnego obrazu fantastycznej rzeczywistości. *Science fiction* wpada więc tutaj w sam środek utrwalonej, a zdefiniowanej przez Jakobsona, opozycji między metaforą a metonimią, wyraźnie przekraczając granicę między nimi – jak twierdzi Roger Luckhurst³⁰. Kto wie, być może jest to odpowiednie miejsce dla fantastyki naukowej³¹.

Problem ten zauważył także Adam Roberts w swej arcyciekawej książce *Science Fiction. The New Critical Idiom*³². Roberts niechętnie odnosi się do koncepcji Suvina jako redukcji fantastyki naukowej do roli narzędzia, które „zaledwie” odświeża spojrzenie na rzeczywistość. Zdaniem Roberta Suvina podkreślał – w kontekście *novum* i *estrangement* – metaforyczność SF ożywiającej doświadczenie poznawcze, ale sam mechanizm pozostaje jednostronny i liniowy. Roberts skłania się raczej ku poglądom Delany’ego, który pisał o otwartym, dzięki lekturze SF, dialogu z rzeczywistością. Ostatecznie autor *The New Critical Idiom* wybiera aktywną i pozytywną koncepcję metafory Paula Ricoeura³³. W miejsce „metafory substytucji” Roberts proponuje zatem

²⁹ D. Suvin, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, London 1988.

³⁰ R. Luckhurst, *Vicissitudes of the Voice, Speaking Science Fiction*, w: *Speaking Science Fiction*, red. D. Seed, A. Sawyer, Liverpool 2000. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, w: R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, Wrocław 1964.

³¹ Między metaforą a metonimią. Różnica ta, rozpoznana przez Jakobsona jako afatyczne zaburzenie, definiuje pierwotną różnicę między stabilnością (kompleksowością) a zrozumieniem (metajęzykiem), wyprzedzającą różnicę między prawdą a fałszem. Rozwarstwienie to zachodzi w trakcie analizy funkcjonowania języka, przy zaburzeniach afatycznych. Ich współfunkcjonowanie – dominacja bez przerwania połączenia – pozostaje niezauważone w „normalnym” użyciu języka. Sam Jakobson w *Poetyce w świetle językoznawstwa* uczynił z zatarcia tej opozycji (poprzez „projekcję”) istotę poetyckości. W fantastyce naukowej mielibyśmy wówczas do czynienia ze swobodnym przekraczaniem tak pojmowanej granicy.

³² A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, New York 2006. Roberts przedstawił swoje tezy w przystępnej formie podczas spotkania TEDx (niezależna konferencja w ramach TED: Technology, Entertainment, Design) – <http://tedxtalks.ted.com/video/TEDxHull-Adam-Roberts-Science-F> [dostęp 20.10.2013].

³³ A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, s. 144–145: „[...] more fruitful way of «apprehending» the point of difference that defines SF. It aligns SF with poetry, which is where it surely belongs, rather than science, and it expresses the complex interpretive relations between «poetry» and «speculative thought»”.

„metaforę napięcia”³⁴. W samym punkcie wyjścia znajduje się założycielski paradoks: między nauką a fikcją.

Najbardziej radykalne stanowisko zajmuje Seo-Young Chu. Nie wiem, czy książka *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?*³⁵ zajmie należne jej miejsce w teorii SF, ale na pewno jest najlepiej wyklarowanym przejawem porozrzucanych tu i ówdzie tendencji. Jeśli chodzi o odbiór w naszym kraju, to pozostaje sceptyczny. Do tej pory najbardziej kontrowersyjną polską książką poświęconą teorii i historii SF pozostaje *Fantastyka – utopia – science fiction* Andrzeja Zgorzelskiego, a od jej publikacji minęło już przeszło 30 lat...

Tytuł książki Chu nie należy do typowych. To nawiązanie do powieści Philipa K. Dicka *Do Androids Dream of Electric Sheep?* zdradzające intencje autorki: daleko idącą ufność wobec pisarzy i ich twórczości oraz własną, czasem swobodną, inwencję. Rzeczywiście, jak się okazuje w lekturze, Chu, mimo dominacji nastawienia teoretycznego, częściej powołuje się na pisarzy niż krytyków. Tych ostatnich trzyma na dystans, a liczbę odwołań ogranicza do koniecznego minimum. Dobry znak? Zapewne, ale jest też w tej książce wiele przechadzek na skróty, zbyt pochopnych opinii i wybiórczości. Tak odważne tezy wymagają pewnych poświęceń.

Chu formułuje mocny wariant tezy, z którą mamy do czynienia od dość dawna – fantastyka naukowa określa granice wyobraźni współczesnego człowieka Zachodu, a częściowo zapewne także Wschodu. Wyobraźnia ta lepiej jest określana przez określenie *mode* (sposób myślenia i tworzenia) niż *genre* (gatunek literacki, konwencja). Przemiany technologiczne, wysoka aktywność rozchwianego światopoglądu naukowego, dynamika samookreślenia człowieka wobec historii, pamięci, technologii, przyszłości oraz obcości – wszystkie te czynniki składają się na „fantastycznonaukową teorię mimetyzmu”.

Nowa koncepcja *mimesis*, którą proponuje Chu, opiera się na przeświadczeniu, że wszystkie obiekty, które jesteśmy w stanie sobie wyobrazić i które próbujemy opisać, mogą stanowić przedmiot mimetycznego przedstawienia. Właśnie dlatego można by taką koncepcję określić jako „mimetyzm ekstremalny”, ponieważ granice wyznacza tu nie ściśle pojęta równoległość rzeczywistości i jej przedstawienia w sztuce, ale dominacja przedstawienia, które z kolei definiuje obiekty odniesienia. Obiekty i stany rzeczy w fikcji fantastycznonaukowej są zatem rzeczywiste („The objects of science-fictional representation, while impossible to represent in a straightforward manner, are absolutely real”)³⁶. Mimetyzm nie oznacza naśladowania, ale mechanizm od-

³⁴ P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9, s. 239.

³⁵ S.-Y. Chu, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?*, Harvard 2011.

³⁶ Tamże, s. 3.

niesienia charakterystyczny dla fikcji literackiej. Stanowisko takie pomaga w sfunkcjonalizowaniu kłopotliwego rozróżnienia między tym, co rzeczywiste, możliwe i prawdopodobne. Do rozstrzygnięcia pozostaje jedynie stopień komplikacji obrazowania oraz wysiłku, jaki musi włożyć czytelnik w zrozumienie i oswojenie znaczeń tekstowych.

Wszystkie fikcjonalne odniesienia wyobcowują czytelnika z jego własnej rzeczywistości, czyli przyzwyczajają i przedwidzą, podobnie jak czynią to wszystkie nowe doświadczenia w procesie poznawczym („all representation is to some degree science-fictional because all reality is to some degree cognitively estranging”³⁷), ale wyobcowanie to jest stopniowalne w ramach *continuum* między „tradycyjnie” pojmowanym realizmem a „tradycyjnie” pojmowaną fantastyką naukową³⁸.

Promowaną koncepcję *mimesis* Chu proponuje nazwać „fantastycznonaukową koncepcją *mimesis*”, co oznacza, że nie tylko w ramach roboczej analizy, ale również w ramach terminologii, dominować będzie *science fiction*. „Realizm” okazuje się wariantem fantastyki naukowej!³⁹

Część zjawisk nie wzbudza w nas emocji, takich jak zdziwienie czy przestraszenie. One właśnie mieszczą się w „tradycyjnie” pojmowanym realizmie. Natomiast obiekty odniesienia, które posiadają moc wywoływania tych emocji, Chu nazywa za Suvinem „cognitively estranging referents”⁴⁰. Powtarzam: tak naprawdę głównym kryterium okazuje się wysiłek odbiorcy. Jeśli odniesienie jest bezproblemowe („straightforward”), wówczas mamy do czynienia z „realizmem”. Jeśli natomiast odniesienie wymaga więcej wysiłku, np. wiedzy o współczesnej technologii, o rozwoju nauk ścisłych i społecznych, wówczas mamy do czynienia z *science fiction*.

Jaki zysk można osiągnąć z tego terminologicznego przewrotu? Jeśli przyjąć proponowane przez Chu stanowisko, nie możemy podkreślać przepaści między realizmem a fantastyką. Musimy jednak pamiętać, że oba te sposoby mówienia o współczesnych zjawiskach tradycyjnie ze sobą konkurują. Dlaczego? Ponieważ dotychczas dominowała twórczość uznana za klasyczną, czyli „realistyczna”, zatrzymująca się na poziomie łatwych, oswojonych znaczeń. Chu proponuje, by kryterium mimetyczności przesunęło się w stronę wyobraźni ukierunkowanej na zmianę, czyli przyszłość. Taką odważę dać nam ożywienie teorii *mimesis* dzięki wprowadzeniu energii metafory i liryki.

³⁷ Tamże, s. 7.

³⁸ Tamże, s. 5.

³⁹ Tamże, s. 7–8.

⁴⁰ Tamże, s. 3.

Jak zdążyliśmy zauważyć, poezja w *science fiction* istnieje na dwa sposoby: albo pozostaje na marginesie, nawet jeśli według niektórych jest ona bardziej atrakcyjna niż epickie i prozatorskie centrum, albo zagarnia całość konwencji i sposobu kreowania rzeczywistości fikcyjnej. W tym drugim przypadku *science fiction* opiera się na mechanizmie metaforyzacji tego, co tradycyjny realizm stara się „po prostu” przedstawić. Poezję i *science fiction* łączy przede wszystkim stopień zapośredniczenia znaczeń, czyli stopień figuratywności języka. Tak w poezji, jak w SF jest on bardzo wysoki. Dodatkowe wyjaśnienia wymagają wprowadzenia odniesień do liryki. SF aktualizuje „czas liryczny” (*the lyric tense*). Liryzacja *mimesis* oznacza większą swobodę w kreowaniu płaszczyzny czasowej w fikcji, gdy dominuje uniwersalna „liryczna” beczasowość („Lyric voices, as a rule, speak from beyond ordinary time”⁴¹).

Chu wymienia wiele utworów fantastycznonaukowych, w których pojawia się „czas liryczny”. Wyliczenie to niestety dowodzi niewiele: tak czy owak przeważa w wymienionych utworach epicki czas przeszły, a w tradycyjnym „realizmie” moglibyśmy znaleźć znacznie więcej przykładów „czasu lirycznego”. Bezpośrednim dowodem na obecność „czasu lirycznego” ma być „liryczna składnia” – parataksa. Od lirycznej koncepcji czasu łatwo przejść do lirycznej gramatyki, jeśli tylko skoncentrujemy się na składniowej konstrukcji parataktycznej, równoważącej wchodzące w skład wypowiedzi elementy. Ostatecznie parataksa znajduje swą kontynuację w hipertekstualnej koncepcji wiedzy i przedstawienia (William Gibson). Co ciekawe, wraca tu teoria Suvina⁴².

Skomplikowana sieć odniesień (zapośredniczenia przez „figury semantyczne”) łączy *science fiction* z poezją liryczną. W samym centrum tego połączenia znajdziemy gęstość znaczeń, swobodę przenikania, łączenia i przekraczania, zacieranie opozycji między dosłownością a figuratywnością⁴³.

*
* *

Trudno teraz wyrokować o przyszłości rozwoju poezji fantastycznonaukowej. Zapewne pozostanie ona twórczością kontrowersyjną. Włożono wiele wysiłku w stabilizację jej wizerunku, ale trudność – być może nieprzewidywalna – polega na podwójnym odrzuceniu: ze strony poezji głównonurtowej

⁴¹ Tamże, s. 149.

⁴² Tamże, s. 41.

⁴³ Twierdzenie to przypomina wspomnianą koncepcję Roberta, który wspomina o nieustannym podtrzymywaniu napięcia poznawczego w *science fiction*.

i jej krytycznego akompaniamentu, rzadko wspominającego nawet o fantastyce jako takiej, oraz ze strony samej konwencji fantastycznonaukowej, w której dominacja prozy narracyjnej jest przytłaczająca.

“And I Am the Only Proof”. On Science-Fiction Poetry

Summary

The author of the article presents three concepts of the existence of poetry in the framework of the science-fiction literary convention. The first of the concepts, concretized by Suzette Haden Elgin, recognizes a possibility of creating a lyrical monologue from inside of an assumed fantastic reality. The other one, more risky, confronts the scientific discourse with an intimate confession in the framework of allegory and hyperbole. The third one, represented by Samuel R. Delany, Adam Roberts and Seo-Young Chu's views, recognizes the existence of poetry as a holistic dimension of the science-fiction convention.

Elżbieta Sidoruk
Uniwersytet w Białymstoku

Ironia a dyskurs satyryczny

Chociaż nie ulega wątpliwości, że ironia i satyra są wzajemnie powiązane, zachodzące między nimi zależności wciąż wymykają się precyzyjnemu opisowi. Nie aspirując do wyczerpującej charakterystyki tych relacji, chciałabym się skupić w niniejszym szkicu na problemie, który wydaje się kluczowy dla wyjaśnienia związków łączących oba zjawiska, a który sformułować można następująco: czy ironia w znaczeniu formy wyrazu jest konstytutywnym elementem dyskursu satyrycznego? Bezpośrednim impulsem do rozważenia powyższej kwestii stała się koncepcja tekstu satyrycznego przedstawiona przez Paula Simpsona w pracy *On the Discours of Satire*¹. W przeciwieństwie do zaproponowanej przez badacza definicji satyry jako praktyki dyskursywnej, koncepcja ta jest – co zamierzam wykazać – mało przekonująca. Trudno byłoby jednak poddać ją analizie bez przybliżenia skonstruowanego przez Simpsona modelu satyry².

Odwołując się do teorii z zakresu stylistyki, pragmatyki i analizy dyskursu, Simpson uznaje satyrę za odmianę dyskursu humorystycznego, którą konstituują trzy wzajemnie powiązane elementy zdefiniowane jako pozycje podmiotów wyznaczone przez reguły dyskursu w jego społecznym, kulturowym i politycznym wymiarze. W skonstruowanym przez siebie modelu

¹ P. Simpson, *On the Discourse of Satire. Towards a stylistic model of satirical humor*, Amsterdam–Philadelphia 2003.

² Szerzej omawiam tę koncepcję w artykule *Satyra jako praktyka dyskursywna* („Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3), dlatego też ograniczę się tutaj do wypunktowania jej podstawowych założeń.

teoretycznym Simpson zachowuje terminy „satyryk”, „adresat” oraz „obiekt satyry”, przypisuje im jednak inne znaczenia. Trzyelementowa struktura nie jest przez niego traktowana jako zespół zindywidualizowanych autorów, tekstów i przekazów, lecz reprezentuje bardziej abstrakcyjny zestaw „umiejscowień podmiotów” w ujęciu Michela Foucaulta. Wzajemne powiązania między pozycjami podmiotów, których granice są płynne i niestabilne, pozostają ze sobą w konflikcie i mogą zostać w ramach dyskursu satyrycznego poddane w wątpliwość. Siłę napędową satyry stanowi napięcie między pozycją zajmowaną przez satyryka a pozycją, w której znajduje się podmiot/obiekt satyry, gdyż każde satyryczne zdarzenie dyskursywne jest aktywowane przez dezaprobatę satyryka wobec pewnych aspektów podmiotu/obiektu, przy czym dezaprobatą ta nie musi koniecznie dotyczyć konkretnego ludzkiego zachowania, lecz może być również skierowana na inne aspekty dyskursu, w tym także na inną praktykę dyskursywną. Cechą swoistą satyry – podobnie jak wszelkiej twórczości humorystycznej – jest według Simpsona zakorzenienie w kulturze, instytucjach, postawach i wierzeniach, a więc również w przestrzeni dyskursu.

Zaproponowany przez Simpsona model satyry ma dwa atuty, które decydują o jego operacyjności w analizie różnego typu tekstów satyrycznych. Po pierwsze, definicja satyry jako praktyki dyskursywnej nie wymaga odwoływania się do światopoglądu satyryka, gdyż – jak zauważa Simpson – wiązanie satyry z ideologią sprowadza się do tautologii. Satyra jest ideologiczna, podobnie jak ideologiczny jest każdy dyskurs, ale dla analizy mechanizmów jej funkcjonowania nie ma to znaczenia. Po drugie, model ten zakłada płynność granic między pozycjami uczestników satyrycznego zdarzenia dyskursywnego i podatność tych pozycji na transformacje. Opisuje więc nie tylko sytuację kanoniczną, w której dystans między satyrykiem i odbiorcą jest mały, zaś obie te pozycje oddziela duży dystans od obiektu satyry, ale uwzględnia również inne warianty przebiegu zdarzenia dyskursywnego. W ramach tego modelu możliwe są zatem następujące sytuacje: 1) założony odbiorca nie słucha, w konsekwencji czego intencja satyryczna nie zostaje zrealizowana, gdyż przekaz nie dociera do właściwego adresata; 2) „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; 3) obiektem satyry jest odbiorca lub też sam satyryk.

O ile w ogólnym zarysie model Simpsona cechuje się uniwersalnością umożliwiającą zastosowanie go do analizy zarówno „kanonicznych”, jak i „niekanonicznych” przejawów satyryczności, o tyle zaproponowana przez badacza koncepcja tekstu satyrycznego wydaje się zbyt wąska. Opiera się ona

na założeniu, że językowy surowiec, z którego taki tekst jest wytwarzany, zawsze stanowią zasoby dyskursywne danej wspólnoty humorystycznej (rejstry, gatunki, idiolekty, dialekty). Na najbardziej ogólnym poziomie organizacji tekst satyryczny składa się według Simpsona z dwóch kluczowych, przeciwstawnych względem siebie elementów: bazowego (*a prime*) i dialektycznego (*a dialectic*). Pierwszy, o charakterze intersemiotycznym, funkcjonuje na zasadzie swoistego pogłosu „innych” zdarzeń dyskursywnych (innego tekstu, gatunku, dialektu czy rejestru) lub też innej praktyki dyskursywnej, drugi zaś jest intratekstualny i zazwyczaj występuje po elemencie bazowym, chociaż niekiedy może pojawiać się równocześnie. Relacja między tymi składnikami ma charakter niedającej się zaakceptować sprzeczności, która niejako zmusza odbiorcę do szukania „nowego punktu widzenia”. Oba elementy są nośnikami konstytutywnej dla dyskursu satyrycznego ironii, przejawiającej się w odmienny sposób w trzech fazach, przy czym w dwóch pierwszych jest ona generowana przez strukturę tekstu, w trzeciej zaś ironiczny charakter nadaje tekstowi odbiorca w wyniku kolizji między zestawem uniwersalnych roszczeń ważnościowych w rozumieniu Jürgena Habermasa. W fazie pierwszej ironia, aktywowana przez element bazowy, realizuje się w sposób opisany przez Dana Sperbera i Deidre Wilson, tj. w formie przywołania (*echoic mention*)³. Oznacza to, że prawdziwy autor pozostaje ukryty i przemawia z zastępczej pozycji dyskursywnej zaadaptowanej przez tekst. Z kolei w fazie drugiej dochodzi do głosu inny typ ironii. Jest to związana z elementem dialektycznym ironia oparta na opozycji (*oppositional irony*), która ujawnia się w momencie, gdy dyskurs „zbacza” nagle z wytyczonego kursu w efekcie rozmyślnego nierespektowania maksym Grice’a lub zastosowania bardziej złożonych strategii generujących inkongruencję. Istota satyrycznego zdarzenia dyskursywnego zawiera się we wzajemnym powiązaniu obu elementów, zaś stopień rozdźwięku pomiędzy nimi stanowi istotny współczynnik w procesie rozpoznawania tekstu satyrycznego jako takiego. W praktyce jednak, zwłaszcza w przypadku nieobecności jakichkolwiek wskazówek formalnych, dostrzeżenie elementu dialektycznego jest zasadniczym sygnałem potwierdzającym status elementu bazowego.

Warunkiem zrozumienia przez odbiorcę tekstu satyrycznego jest według Simpsona spostrzeżenie, 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

³ D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

szczeroci odbiorca będzie postrzegal go jako podwazajacy to roszczenie. W efekcie tekstowi w zamierzeniu autora niesatyrycznemu narzucony zostanie w procesie odbioru charakter satyryczny. Te dwa „niekanoniczne” przypadki dostarczaja zdaniem Simpsona mocnych argumentow na rzecz tezy, ze istota satyry nie zawiera sie w jej szczegolnym charakterze bytowym. Status „satyry” zostaje tekstowi nadany, a ow akt nadania zalezy zarowno od sposobu, w jaki tekst ten jest odbierany i interpretowany, jak i od tego, jak jest wytwarzany i rozpowszechniany.

Niewatpliwie przedstawiona powyzej koncepcja trafnie opisuje strukture wielu tekstow satyrycznych funkcjonujacych w roznych przestrzeniach komunikacji, nie tylko w ramach pism typowo satyrycznych, jakim jest *Privet Eye* stanowiacze zrodlo analizowanych przez Simpsona tekstow, ale tez w obszarze literatury otwartej na najrozniejsze praktyki dyskursywne. Bez trudu mozna wskazac utwory literackie, ktorzych satyrycznosc zasada sie na dwufazowej ironii ewokowanej przez element bazowy (na zasadzie przywolania) oraz przez element dialektyczny (w formie opozycji). Wyrazistym przykladem tak skonstruowanego tekstu jest wiersz Stanislaw Baranczaka *Wypelnic czytelnym pismem*:

Urodzony? (tak, nie, niepotrzebne
skreślić); dlaczego „tak”? (uzasadnić); gdzie,
kiedy, po co, dla kogo żyje? z kim się styka
powierzchnią mózgu, z kim jest zbieżny
częstotliwością pulsu? krewni za granicą
skóry? (tak, nie); dlaczego
„nie”? (uzasadnić); czy się kontaktuje
z prądem epoki? (tak, nie); czy pisuje listy do
samego siebie? (tak, nie); czy korzysta
z telefonu zaufania? (tak,
nie); czy żywi
i czym żywi nieufność? skąd czerpie
środki utrzymania się w ryzach
nieposłuszeństwa? czy jest posiadaczem majątku
trwałego lęku? znajomości obcych
ciał i języków? ordery, odznaczenia,
piętna? stan cywilnej odwagi? czy zamierza
mieć dzieci? (tak, nie); dlaczego
„nie”?⁴

Utwór Baranczaka jest wpisującym się w dyskurs satyryczny tekstem poetyckim, który można odczytać jako krytyczną refleksję nad sensem ludz-

⁴ S. Baranczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 94.

kiej egzystencji, ukazującą rozdzźwięk między jej wymiarem indywidualnym i społecznym. Konstrukcja wiersza zasadza się na przywołaniu formy kwestionariusza osobowego i równoczesnym jej przekształceniu, polegającym na amplifikacji i transformacji typowych dla tego rodzaju formularza pytań w pytania metaforyczne, które stają się nośnikiem nieprzewidzianych w jego ramach treści. Odwołując się do terminologii Simpsona, można powiedzieć, że w strukturze tego tekstu występuje zarówno element bazowy, reprezentowany przez gatunek urzędowo-kancelaryjny, jak też element dialektyczny, którym są poetyckie metafory. Ironia, która dochodzi do głosu już w pierwszych wersach, jest w tym przypadku zasadniczym nośnikiem intencji satyrycznej.

Nie ulega zatem kwestii, że przejawiająca się w różnych formach ironia może być zasadniczym komponentem tekstu satyrycznego, trudno jednak uznać ją, jak to proponuje Simpson, za element konstytutywny takiego tekstu. Przede wszystkim, nie da się, jak sądzę, obronić tezy, że w strukturze tekstu satyrycznego zawsze występuje element bazowy funkcjonujący na zasadzie „pogłosu” innych zdarzeń dyskursywnych. W przypadku gdy obiektem satyry jest zjawisko pozajęzykowe, takie jak: sytuacja, ludzkie zachowanie czy postawa życiowa, element taki wcale nie musi się pojawić. Za przykład może tu posłużyć wiersz Juliana Tuwima *Mieszkańcy*:

Straszne mieszkania. W strasznych mieszkaniach
Strasznie mieszkają straszni mieszczanie.
Pleśnią i kopciami pełnią po ścianach
Zgroza zimowa, ciemne konanie.

Od rana bełkot. Bełkocą, bredzą,
Że deszcz, że drogo, że tamto.
Trochę pochodzą, trochę posiedzą,
I wszystko widmo. I wszystko fantom.

Sprawdzą godzinę, sprawdzą kieszenie,
Krawacik musną, klapy obciągną
I godnym krokiem z mieszkań – na ziemię,
Taką wiadomą, taką okrągłą.

I oto idą, zapięci szczelnie,
Patrzają na prawo, patrzą na lewo.
A patrząc – widzą wszystko oddzielnie:
Że dom... że Stasiek... że koń... że drzewo...

Jak ciasto biorą gazety w palce
I żują, żują na papkę pulchną,
Aż papierowym wzdęte zakalcem,
Wypchane głowy grubo im puchną.

I znowu mówią, że Ford... że kino...
 Że Bóg... że Rosja... radio, sport, wojna...
 Warstwami rośnie brednia potworna
 I w dżungli zdarzeń widmami płyną.

Głowę rozdętą i coraz cięższą
 Ku wieczorowi ślepo zwieszają.
 Pod łóżka włożą, złodzieja węższą,
 Łbem o nocniki chłodne trącając.

I znowu sprawdzą kieszonki, kwitki,
 Spodnie na tyłkach zacerowane,
 Własność wielebną, święte nabytki,
 Swoje, wyłączne, zapracowane.

Potem się modlą: „...od nagłej śmierci...
 ...od wojny ...głodu ...odpoczywanie”
 I zasypiają z mordą na piersi
 W strasznych mieszkaniach straszni mieszczenie⁵.

Utwór Tuwima jest tekstem satyrycznym, w którym krytyczny stosunek podmiotu do obiektu, zaznaczający się bardzo wyraźnie już w dwóch pierwszych wersach w efekcie zastosowanych powtórzeń, wyraża się poprzez sposób prezentacji tytułowych bohaterów. Wiersz ma formę rozbudowanej charakterystyki obrazującej jałowość egzystencji „strasznych mieszczań” skoncentrowanych na jej wymiarze materialnym, zamkniętych w kręgu stereotypowych wyobrażeń, niezdolnych do autorefleksji i samodzielnego myślenia. Dominujący w utworze ton szyderczy dochodzi do głosu za pośrednictwem szeregu środków poetyckich zastosowanych na różnych poziomach organizacji tekstu. Na podszytą wzgardą niechęć podmiotu do bohaterów wskazują: nacechowana emocjonalnie leksyka („bełkot”, „brednia”, „łbem”, „tyłkach”, „mordą”), deprecjonujące zdrobnienia („krawacik”, „kieszonki”, „kwitki”), składnia oddająca sposób postrzegania świata przez „strasznych mieszczań” („Że dom..., że Stasiek., że koń..., że drzewo...), dosadne obrazowanie („Pod łóżka włożą, złodzieja węższą, / Łbem o nocniki chłodne trącając”) oraz nasycona szyderstwem metaforyka („Jak ciasto biorą gazety w palce/ I żują, żują na papkę pulchną, / Aż papierowym wzdęte zakalce, / Wypchane głowy grubo im puchną”). Słyszalne we fragmentach wiersza echo idiolektu bohaterów stanowi jedynie element ich charakterystyki, a jego udział w ewokowaniu intencji satyrycznej jest marginalny. *Mieszkańcy* są tekstem, w którym satyryczność realizuje się bez pośrednictwa jakiegokolwiek formy ironii.

⁵ J. Tuwim, *Mieszkańcy*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1971, s. 182–183.

Nie tylko nie występuje tu element bazowy ewokujący ironię na zasadzie przywołania, ale też trudno byłoby wskazać w nim element dialektyczny wprowadzający ironię opartą na opozycji.

Jak wynika z powyższej analizy, satyryk wcale nie musi „przemawiać z zastępczej pozycji dyskursywnej zaadaptowanej przez tekst”, a jego dezaprobatą może manifestować się bez udziału ironii. Przykład wiersza Tuwima podważa moim zdaniem tezę Simpsona, iż w tekście satyrycznym roszczenie do szczerości ulega zawieszeniu. Warto przy tym podkreślić, że krytyczny stosunek podmiotu do obiektu satyry może wyrażać się również w postaci bezpośrednio formułowanych ocen. Z taką sytuacją mamy na przykład do czynienia w wierszu Tadeusza Różewicza *Przyszli żeby zobaczyć poetę*. Jest to utwór, w którym krytyczna refleksja na temat roli poety we współczesnym świecie ujęta została w formę pierwszoosobowej relacji ze spotkania autorskiego. Na zadane przez młodych ludzi pytanie: „nad czym pan teraz pracuje / co pan robi” poeta odpowiada wprost:

nic nie robię
dojrzałem przez pięćdziesiąt lat
do tego trudnego zadania
kiedy „nic nie robię”
robię NIC
usłyszałem śmiech
kiedy nic nie robię
jestem w środku
widzę wyraźnie tych
co wybrali działanie

widzę byle jakie działanie
przed byle jakim myśleniem

byle jaki Gustaw
przemienia się
w byle jakiego Konrada

byle jaki felietonista
w byle jakiego moralistę

słyszę
jak byle kto mówi byle co
do byle kogo

byle jakoś ogrania masy i elity
ale to dopiero początek⁶

⁶ T. Różewicz, *Przyszli żeby zobaczyć poetę*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 428.

Satyryczność przejawia się w utworze Różewicza w sposób mniej ewidentny niż w analizowanych powyżej wierszach Barańczaka i Tuwima, jednak słyszalny w przywołanym fragmencie ton sarkastyczny, nasilający się stopniowo w efekcie wielokrotnego powtórzenia partykuły „byle”, pozwala uznać *Przyszli żeby zobaczyć poetę* za tekst, w którym wyrażona została dezaprobatą podmiotu wobec otaczającej go rzeczywistości. Nośnikiem intencji satyrycznej jest w tym przypadku niezakodowany w formie ironicznej, zabarwiony patosem sarkazm⁷, który nadaje utworowi Różewicza charakter satyry „poważnej”. Nie zmienia to jednak faktu, iż tekst ten wpisuje się w ramy dyskursu satyrycznego.

Przywołane przykłady satyrycznych tekstów literackich dowodzą, że dezaprobatą satyryka wobec obiektu, aktywująca według Paula Simpsona każde satyryczne zdarzenie dyskursywne, może, ale wcale nie musi wyrażać się za pośrednictwem ironii. Tym samym wskazują one na ograniczenia zaproponowanej przez badacza koncepcji tekstu satyrycznego, w ramach której ironia, ewokowana przez element bazowy i element dialektyczny, jest dla tego rodzaju tekstów konstytutywna. Ograniczenia te wynikają, jak sądzę, ze specyfiki materiału, który posłużył do sformułowania tej koncepcji. Strukturę tekstu satyrycznego opisuje bowiem Simpson na podstawie przykładów zaczerpniętych z pisma satyrycznego, będącego domeną satyry krótkiego trwania. Tego typu satyra wydaje się silniej niż satyra długiego trwania zakorzeniona w innych zdarzenia dyskursywnych, co zresztą przyczynia się do jej szybkiej dezaktualizacji.

O ile więc ogólny model satyry zdefiniowanej jako praktyka dyskursywna daje się z powodzeniem zastosować do analizy jej literackich realizacji, o tyle opis struktury tekstu satyrycznego zaproponowany przez Simpsona wymaga modyfikacji, uwzględniającej takie warianty, w których ironia nie jest elementem konstytutywnym bądź w ogóle nie występuje. Z perspektywy literaturoznawczej bardziej trafna i funkcjonalna wydaje się charakterystyka relacji między ironią i satyrą dokonana przez Lindę Hutcheon, mimo iż przyjęta przez badaczkę definicja satyry jako formy literackiej „zmierzając[ej] do poprawienia pewnych przywar i głupoty w ludzkim postępowaniu poprzez ośmieszanie ich”⁸, jest zdecydowana za wąska. Rozpatrując

⁷ Jak zauważa David S. Kaufer, „ironia wzmacnia efekt sarkastyczny, dodając mu kąśliwości, lecz sarkazm jest równie niezależny od ironii jak ironia od sarkazmu. To, że się je tak powszechnie ze sobą myli wynika z częstego zakodowania sarkazmu w formie ironicznej”. D.S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 317.

⁸ L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 336.

ironię w ujęciu pragmatycznym, Hutcheon zauważa, że dla ironii i satyry wspólny jest negatywnie kodowany etos, stanowiący „dominującą reakcję, zamierzoną i ostatecznie zrealizowaną przez tekst literacki”⁹, nie oznacza to jednak, że są to etosy identyczne. Podczas gdy ironia w „stanie hipotetycznej izolacji” ma bowiem etos drwiący, który ponadto „artykułuje całą serię wartości tworzących gamę: od hołdów aż po wyśmiewanie, od prztyczków i sarkastycznego prześmiewania do nawarstwiającej się ironicznie zjadliwości”¹⁰, etos satyry, kodowany jeszcze bardziej negatywnie, jest pogardliwy i lekceważący. Oba te etosy „jednoczą się jak najskuteczniej właśnie na krańcu gamy ironicznej, gdzie rodzi się gorzki uśmiech pogardy”¹¹. Trudno wprowadzić zgodzić się z Hutcheon, iż „pojęcie kpiny ośmieszającej o ambicjach reformatorskich jest nieodzowne dla zdefiniowania gatunku satyrycznego”¹², niemniej jednak przedstawiony przez nią model zależności między etosem ironii i satyry, zobrazowany w postaci zazębających, ale niepokrywających się kół, wyraźnie pokazuje, że ironia nie jest konstytutywnym elementem tekstu satyrycznego.

Twierdzenie, że ironia nie stanowi niezbędnego elementu tekstu satyrycznego, nie oznacza bynajmniej marginalizowania jej funkcji w dyskursie satyrycznym. Przeciwnie, w moim przekonaniu w satyrycznej twórczości literackiej odgrywa ona znaczącą rolę, pozbawia bowiem teksty jednoznaczności, eliminując tym samym moralizatorstwo i natrętny dydaktyzm.

Powyższe rozważania nie wyczerpują, jak zaznaczyłam na wstępie, problemu relacji między ironią i satyrą. Z uwagi na fakt, iż ironia postrzegana jest i jako forma wyrazu, i jako postawa, należałoby również zastanowić się nad kwestią, czy postawa ironisty wchodzi w konflikt z postawą satyryka, czy też nie. Innymi słowy, czy twórca o świadomości ironicznej może uprawiać satyrę, czy przeciwnie, będąc konsekwentnym ironistą, granice satyry przekracza, co zdaje się sugerować Zofia Mitosek, odróżniając ironię krytyczną od wątpliwej, podważającej „autorytety i przekonania w imię pluralistycznej wizji świata”¹³. Jest to jednak zagadnienie wymagające osobnego rozpatrzenia.

⁹ Tamże, s. 338.

¹⁰ Tamże, s. 339.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013, s. 12.

Irony vs. Satirical Discourse

Summary

The subject of analysis in the article is a relation between irony and satire understood as discursive practice. Putting under scrutiny the concept of the satirical text proposed by Paul Simpson in his work *On the Discourse of Satire*, the author argues that irony understood as a form of expression is not a constructive element of satire.

Arkadiusz Sylwester Mastalski
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Wierszowe figury i tła. Rola kategoryzacji w kształtowaniu semantyki prozodyjnej

1. Kategoryzacja

Kategoryzacja, przekonują badacze z kręgu *cognitive sciences*, jest jedną z podstawowych właściwości ludzkiego poznania. Ta umiejętność oddzielania jednych rzeczy od innych oraz ich wartościowania jest bowiem tyle powszechna, co niezbywalna: stanowi nieodłączny aspekt funkcjonowania i orientacji w otaczającym świecie, będąc jedną z podstawowych umiejętności poznawczych¹ i sposobów nadawania sensu naszemu doświadczeniu². Człowiek jest, jak zauważa John R. Taylor, prawdziwym „mistrzem kategoryzacji”³: porządkowania, układania, segregowania, szufladkowania, zatem wszystkiego tego, co moglibyśmy określić słowami autora *Imienia róży* jako „szaleństwo katalogowania”⁴. O powszechności zjawiska przekonuje nie

¹ G. Lakoff, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*, red. E. Tabakowska, przeł. M. Buchta, A. Kotarba, A. Skucińska, Kraków 2011, s. 5–11; J. R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, red. E. Tabakowska, przeł. M. Buchta, Ł. Wiraszka, Kraków 2002, s. 11–12. Por. tegoż, *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2001.

² G. Kleiber, *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenie leksykalne*, przeł. B. Ligara, Kraków 2003, s. 13. Por. V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An Introduction*, Edinburgh 2006, s. 168–169.

³ J. R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, s. 11.

⁴ U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009.

tylko codzienne potoczne doświadczenie. Jego ślady znajdziemy w najważniejszych dla naszej kultury tekstach – jak choćby w biblijnej Księdze Rodzaju, zaczynającej się (jak pamiętamy) następującym passusem:

Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy Bóg rzekł: „Niechaj się stanie światłość!” I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności⁵.

Oto Bóg, tworząc światłość, widzi, iż jest ona dobra, a w konsekwencji – oddziela od ciemności. Już zatem u zarania dziejów zachodniej cywilizacji kategoryzacja jest czymś więcej niż mechanicznym porządkowaniem – jest sposobem nadawania znaczeń, orientowania się w otaczającej rzeczywistości i rozumienia jej. Właściwie odruchowo (bezrefleksyjnie i nieświadomie) dzielimy ludzi na złych i dobrych, sympatycznych lub odpychających, pokarmy na smaczne i niesmaczne, z łatwością odróżniamy ptaki od ssaków, koty od psów, segregujemy rzeczy na małe, duże, zielone, czarne, czerwone, kolorowe itd. Ten klasyczny model kategoryzacji zwany modelem kategoryzacji logicznej (arystotelesowskim) jest, według powszechnego przeświadczenia, nie tylko naturalny, ale również powszechny. Na wiele setek lat absolutnie zdominował nasze myślenie o tym, jak poznajemy świat (szczególnie zaś myślenie naukowe). U jego podstaw leży przeświadczenie o obiektywistycznym charakterze poznania: dany element, by mógł zostać do określonej kategorii zaliczony, musi spełniać kryterium cech koniecznych i wystarczających, a zatem wspólnych, dystynktywnych i odgraniczających go w sposób jednoznaczny od reprezentantów innych kategorii⁶.

Badacze (filozofowie, psychologowie, językoznawcy i inni)⁷ zajmujący się studiami nad ludzkim poznaniem dowodzą jednak, iż ten model nie jest jedynym sposobem pojmowania ludzkiej kategoryzacji. Co więcej: nie jest on również najbardziej zgodny z tym, jak w rzeczywistości dokonuje się kategoryzowanie. Kognitywizm postulujący doświadczeniowy, wyobrażeniowy i subiektywistyczny (w tym również zapośredniczony kulturowo) charakter poznania, ekologiczną strukturę myśli opartą między in-

⁵ *Księga Rodzaju*, 1, 1–4. Cytuję za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekł. z języków oryginalnych, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. 2 zmienione, Poznań–Warszawa 1971, s. 23.

⁶ V. Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, przeł. M. Buchta, M. Cierpisz, J. Podhorońska, A. Gicała, J. Winiarska, Kraków 2009, s. 48–49.

⁷ Perypetie badań nad kategoryzacją obszernie omawia w swej pracy Georges Lakoff. Zob. tegoż, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne*, s. 12–55.

nymi na ucieleśnieniu i wyidealizowanych modelach poznawczych (*Idealized Cognitive Model*, ICM) – rezygnuje z takiego modelu opisu rzeczywistości i wprowadza w jego miejsce kategoryzację naturalną, w której centralną pozycję zajmuje pojęcie prototypu (E. Rosch) i zasada podobieństwa rodzinnego (L. Wittgenstein)⁸.

Innym mechanizmem, dzięki któremu dokonujemy segmentacji otaczającej nas rzeczywistości, jest umiejętność dzielenia jej na figury i tła. Zjawisko to opisał Edgar Rubin (*Visuell wahrgenommene Figuren: Studien in psychologischer Analyse*, Gyldendal 1921), przedstawiciel kierunku badawczego określanego mianem strukturalizmu czy psychologii postaci (*Gestaltpsychologie*). Powstał on z początkiem ubiegłego stulecia (jako nurt opozycyjny względem atomistycznej koncepcji postrzegania zakładającej prymat wrażenia w stosunku do spostrzeżeń, a zatem uznającej części za istotniejsze od całości), a głównymi jego przedstawicielami byli: Max Wertheimer, Kurt Koffka i Wolfgang Köhler, później również Kurt Lewin⁹. Według nich wrażenia „stanowią rezultat analizy spostrzeżeń. Wyodrębnienie ich wymaga pewnego wysiłku i nie zawsze są nam bezpośrednio dostępne”¹⁰. Wyszczególnienie całości zaś następuje na podstawie zasad opisanych przez Wertheimera (m.in. bliskości przestrzennej, identyczności lub podobieństwa, dobrej kontynuacji lub figury)¹¹, a istotnymi czynnikami warunkującymi procesy kategoryzacyjne są: nastawienie percepcyjne, wcześniejsze doświadczenia oraz kontekst¹². Postać (gestalt wyobraźniowy) to: „zorganizowana całość, której właściwości nie mogą zostać wyprowadzone z jej elementów składowych”¹³. Choć koncepcje gestaltystów (w tym podział na figurę i tło) odnosiły się w pierwszym rzędzie do zasad organizujących percepcję wzrokową, stopniowo ich zakres oddziaływania rozszerzył się, a współcześnie stanowią one ważny składnik aparatu pojęciowego wielu dyscyplin wchodzących w zakres *cognitive sciences* i nie tylko¹⁴. W dalszej części pracy interesować

⁸ Tamże, s. XII; G. Kleiber, *Semantyka prototypu*, s. 14.

⁹ T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, Gdańsk 2002, s. 41; E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2007, s. 301–303.

¹⁰ T. Maruszewski, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 1996, s. 24.

¹¹ T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, s. 45–46.

¹² Tamże.

¹³ M. G. Jaroszewski, *Psychologia postaci i pojęcie obrazu*, w: tegoż, *Psychologia XX wieku*, Warszawa 1985, s. 193.

¹⁴ Przykłady prac inspirowanych osiągnięciami niemieckich badaczy to m.in.: R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, London 1957; L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956; B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, Chicago 1968; W. Labov, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia 1972.

nas będzie zagadnienie wpływu, jaki na semantykę segmentacji wierszowej tekstu literackiego wywiera fenomen spostrzeżeniowy ujawniający się w zdolności do kategoryzowania elementów obszaru percepcyjnego na figury i tło.

2. Pierwszoplanowość jako narzędzie „literackiego” poznania

Opisane przez gestaltystów zjawisko podziału otaczającej nas rzeczywistości na figury i tła znajduje, jak zreferowano wyżej, prototypowe odzwierciedlenie w percepcji wzrokowej. Kiedy dokonujemy oglądu danej sytuacji (na przykład gdy czytamy niniejszy tekst), w sposób naturalny dokonujemy jego kategoryzacji na element pierwszoplanowy, figurę (zapisane w kolumnie zdania) oraz tło (białą przestrzeń). Taka segmentacja pola percepcyjnego przychodzi nam z ogromną łatwością, na tyle bezproblemowo, że nie zdajemy sobie zazwyczaj z tego faktu sprawy. Dopiero gdy spróbujemy odwrócić układ (uczynić tło figurą), okaże się, że w przypadku tego złożonego i skomplikowanego kształtu jest to praktycznie niewykonalne. Niemniej w wielu przypadkach możemy bez większego wysiłku przenosić uwagę z jednego elementu na drugi, odwracając zachodzące w obrębie pola relacje. Kanonicznym przykładem takiego obiektu jest słynny wazon Rubina, w którym dostrzegamy bądź dwie zwrócone ku sobie białe twarze na czarnym tle, bądź czarny wazon na tle białej kartki¹⁵. Opartą na analogicznej zasadzie percepcyjnej analizę mechanizmu wyodrębniania elementu pierwszoplanowego z tła w dziele muzycznym daje w swej analizie *Adagia* z Beethovenowskiej *Sonaty księżycowej* Reuven Tsur¹⁶. Co więcej, pojęcia figury i tła odnoszą się nie tylko do zmysłowo postrzeganych cech obiektów (kolor, wielkość, wysokość tonu itd.), ale również do mentalnych reprezentacji – a więc sposobu ujmowania w umyśle cech obiektów niebędących bezpośrednio związanymi z ich fizycznym kształtem. Jak wobec tego pojęcie pierwszoplanowości zastosować można w badaniach literackich?

¹⁵ T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, s. 48.

¹⁶ R. Tsur, *Metaphor and Figure-Ground Relationship: Comparisons from Poetry, Music, and the Visual Arts*, w: *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, ed. G. Brône, J. Vandaele, Berlin & New York 2009, s. 260–263.



Rys. 1. Wazon Rubina

Otóż kognitywiści pojmują literaturę jako jedną z form codziennej ludzkiej aktywności i działalność poznawczą, która opiera się na ogólnych zdolnościach poznawczych i może być opisywana z pomocą narzędzi, jakie wypracowane zostały w ramach badań nad poznaniem – przez psychologię, neuroestetykę, językoznawstwo i inne.

Sztuka – zauważa Wodzisław Duch – jest więc swojego rodzaju eksploracją naszego aparatu poznawczego [...]. Dotychczas patrzyliśmy na przeżycia estetyczne jedynie od wewnątrz, rozpatrując je z punktu widzenia kontekstu kulturowego, a od czasów Freuda dodając do tego kontekstu trochę psychologii głębi. Wiemy obecnie dostatecznie dużo o mózgu, by pokusić się o stworzenie teorii neurokognitywnej, łączącej stany mózgu z wewnątrznie przeżywanymi stanami afektywno-poznawczymi. Sztuka, jak każda inna dziedzina ludzkiej działalności, powinna się więc dać zrozumieć z perspektywy mechanizmów percepcyjno-afektywno-poznawczych, stanowiących metapoziom w stosunku do wewnętrznego punktu widzenia¹⁷.

Sztuka (w tym również i sztuka słowa) „korzysta” więc, jak czytamy w *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, z tych samych mechanizmów i procesów, z którymi mamy do czynienia poza nią, z tą jedynie różnicą, iż w jej przypadku typowe procesy poznawcze zostają „zakłócone, zniekształcone i opóźnione”¹⁸. Dlatego – jak, z pozoru paradoksalnie, zauważa Elżbieta Ta-

¹⁷ Por. W. Duch, *Neuroestetyka i ewolucyjne podstawy przeżyć estetycznych*, online: www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/07-Neuroestetyka.pdf [dostęp: 17.04.2012].

¹⁸ R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Brighton & Portland 2008, s. 4, P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007, s. 113–115.

bakowska – każdy tekst jest tekstem poetyckim, albowiem posiada strukturę gramatyczną, a różnica pomiędzy poszczególnymi tekstami daje się ująć w ramach postulowanej przez kognitywistów kategoryzacji prototypowej. W takim rozumieniu tekstem prototypowo poetyckim będzie ten, który najdalej odbiega od codziennych, komunikatywnych użyczeń języka¹⁹. Tym, co istotnie odróżnia ujęcie znaku artystycznego (a takim znakiem jest również wers) w kognitywizmie od innych koncepcji metodologicznych jest, jak podaje Wojciech Baluch, fakt, iż:

jeśli nawet struktury poznawcze pełnią rolę wyodrębnionych jednostek znaczeniowych, to [...] nie są one ani jednoznacznie określone, ani niezmienne. W teorii kognitywnej struktury są konstruowane przez odbiorcę w zależności od wielu czynników kontekstualnych²⁰.

Przedmiotem zainteresowania badaczy nie jest zatem ani sam tekst, ani również czytelnik jako taki, ale proces lektury – zasady organizujące kontakt czytelnika z tekstem oraz tekstualne manifestacje czynników determinujących interpretację²¹. A zatem to, co Roman Jakobson nazwał kiedyś „poetyckością”, „funkcją poetycką” czy też „nastawienia na komunikat”²², jest w istocie cechą oglądu danej rzeczy, nie zaś jej inherentną właściwością.

Jednym ze sposobów organizowania percepcji jest, w przypadku tekstu literackiego, zdolność do nadawania pewnym jego składnikom cech pierwszoplanowości (tzn. czynienia ich figurami). „Literacka” figura posiada, według Petera Stockwella, następujące cechy: jest niezależna względem tła, porusza się względem niego, poprzedza je w czasie lub przestrzeni, jest bardziej wyrazista, szczegółowa i atrakcyjna czy większa, znajduje się przed, ponad nim, względnie obok niego²³. Jest zatem tym, co skupia na sobie uwagę odbiorcy i stanowi w pewnym sensie „zwrótnik” całej literackiej konstrukcji. Może nią być (przykładowo): bohater, przedmiot, ale również cecha stylistyczna – a w moim przekonaniu pojęcie pierwszo- i drugoplanowości

¹⁹ E. Tabakowska, „Natężenie świadomości”. O związkach poezji z gramatyką, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska i R. Tokarski, Lublin 2001, s. 180.

²⁰ W. Baluch, *Scena teatru, scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Kraków 2005, s. 85.

²¹ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, red. E. Tabakowska, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 2–8.

²² R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2.

²³ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*, s. 20.

stosować można także w opisie procesów organizujących konceptualizację (interpretację) segmentacji wierszowej. Jak bowiem zauważa Tsur: „wiele najbardziej interesujących kwestii dotyczących rytmu poetyckiego, rymu i strofiki można zrozumieć tylko poprzez odwołanie się do teorii Gestalt”²⁴. Jak starałem się pokazać gdzie indziej²⁵, wiersz jest (w takim znaczeniu, jakie nadają terminowi Wiktor B. Szklowski i Adam Kulawik) chwytem, którego celem jest modelowanie reakcji percepcyjnych odbiorcy, m.in. poprzez dystrybucję jego uwagi pomiędzy poszczególne składniki komunikatu²⁶. By zrozumieć, jak proponowany sposób kategoryzacji pola percepcyjnego może zostać zastosowany do teorii wiersza (czyli w jaki sposób pozwala czytelnikowi tekstu wierszowanego dokonywać hierarchizacji poszczególnych jego elementów), konieczne jest, jak się zdaje, uprzednie przedstawienie jego działania w muzyce.

Leonard B. Meyer, analizując w pracy *Emotion and Meaning in Music* teksty kompozycji muzycznych, podzielił je na pięć typów: 1. figura bez tła (nieakordowe utwory solowe), 2. kilka figur bez tła (renesansowa polifonia wokalna), 3. jedna lub więcej figur z tłem (typowa tekstura homofoniczna), 4. tło bez figur (wstęp do kompozycji; przed wprowadzeniem melodii) oraz 5. nakładanie się kilku małych, niezależnych motywów w heterofonicznej strukturze²⁷. Co więcej, zauważa Meyer, ponieważ tło w tekstach muzycznych nie jest – jak w sztukach wizualnych – dane, nie stanowi jednorodnej płaszczyzny opozycyjnej względem melodii, lecz pewnego typu konfigurację bodźców (która tym się jednak cechuje, że spełnia Rubinowskie kryteria i zazwyczaj nie przyciąga naszej uwagi w tym stopniu, co figura), by aktywniej je percypować, musimy świadomie przenieść na nie uwagę z melodii (przy czym zabieg ten jest często trudny do wykonania bez uprzedniego „treningu” będącego elementem wykształcenia profesjonalnego muzyka). Przykładem kompozycji pozwalającej lepiej zrozumieć, w czym rzecz, jest *Allemande* z *VI Suty wolonczelowej D-dur* Jana Sebastiana Bacha (BWV 1012), jedno z tych dzieł lipskiego kantora, które są:

²⁴ R. Tsur, *Metaphor and Figure-Ground Relationship*, s. 238.

²⁵ A.S. Mastalski, *Habitualizacja, dyshabitualizacja i sensytyzacja jako narzędzia kognitywnej wersologii (rekoncesans metodologiczny)*, w: *Percepcja kultury – kultura percepcji*, red. J. Barska i E. Twardoch, Kraków–Warszawa 2013.

²⁶ W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 97; A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 32 i nast.

²⁷ L.B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956. Cyt. za: R. Tsur, *Metaphor and Figure-Ground Relationship*, s. 245 i nast.

wyrazem głębokich przeobrażeń w epoce baroku [...], w których harmonia funkcyjna dur-moll przenika do tego stopnia strukturę melodyczną, że akompaniament melodyczny okazał się zbędny. Niezależnie od takich monofonicznych fragmentów [Bach – A.S.M.] wprowadzał podwójne, potrójne i poczwórne chwytty, za pomocą których realizował następstwa akordowe²⁸.



Rys. 2. Początkowe takty Allemande z VI Suity wiolonczelowej D-dur Jana Sebastiana Bacha (BWV 1012)

Realizacja struktury figura/tło nie zależy więc od ilości głosów i jest możliwa nawet w utworach solistycznych: złożona, horyzontalna linia melodyczna *Allemande* jest tutaj elementem pierwszoplanowym realizowanym w wyraźnej opozycji do wertykalnego porządku akordowego²⁹. Jak postaram się pokazać, mechanizm ten jest w swym działaniu analogiczny do segmentacji prozodyjnej tekstu wierszowego; jest jej dosłownym odwróceniem, bowiem w przypadku wiersza horyzontalny porządek melodii zastąpiony zostaje poprzez wertykalne (linearne) następstwo sąsiadujących ze sobą wersów, natomiast w miejsce wertykalnego układu akordowego wchodzi struktura pojedynczej wersolinii lub ich (wyodrębniony prozodyjnie czy graficznie) układ – jako element horyzontalny. Każdy pojedynczy wers stanowi nie tylko odrębny znak, kompletną jednostkę strukturalną, ale równocześnie, wraz z linearnym rozwojem kompozycji, włączony zostaje w skomplikowaną sieć międzywierszowych relacji. W tym sensie każdy pojedynczy wers jest jednocześnie całością strukturalnie samoistną i elementem wchodzącym w złożone relacje z pozostałymi wersami tekstu³⁰. Nie jest oczywiście tak, że każdy bez wyjątku wiersz-tekst (analogicznie zresztą do kompozycji muzycznych)³¹ uznać można za realizację struktury figura/tło. Rzecz jasna – ponieważ nie zawsze jest możliwe uchwycenie wzmiankowanej relacji na przestrzeni rozległego materiału – w przypadku obszernych

²⁸ J. Chomiński, K. Wilkomska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 1, Warszawa 1989, s. 291–292.

²⁹ Można sobie rzecz jasna wyobrazić sytuację odwrotną, w której cechę pierwszoplanowości uzyskują rozłożone akordy – jak choćby, gdy uczeń szkoły muzycznej skupia na nich swą uwagę, by następnie lepiej móc je wykonać samemu.

³⁰ Por. A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 30–31.

³¹ R. Tsur, *Metaphor and Figure-Ground Relationship*, s. 245.

kompozycji mówić o ich istnieniu możemy nie w odniesieniu do całości, ale wyłącznie do danego wycinka, percypowalnego jako koherentna całośćka postrzeżeniowa. Tutaj właśnie ujawnia się zasadnicza różnica pomiędzy klasycznymi teoriami wiersza a podejściem kognitywnym: kontekst interpretacyjny wersu (tło), jeśli spojrzeć nań z perspektywy poznawczej, nie jest bowiem narzucony, nie musi się pokrywać z organizacją stroficzną ani z niej wynikać, lecz stanowi efekt jednostkowego kontaktu z tekstem i może się różnić nie tylko w przypadku zmiany konceptualizatora, ale i w ramach konceptualizacji dokonywanych przez jednego odbiorcę. Tłem konceptualizacji nie jest wobec tego wyłącznie kontekst wewnątrztekstowy czy wersyfikacyjny w ogóle, ale również ogólna wiedza konceptualizatora o świecie (przykładowo: powiązania rytmu wiersza z rytmem muzycznym, społeczny kontekst literatury w danym momencie historycznym: dydaktyzm, parenetyzm itp.)³².

3. Klasyfikacja struktur wersyfikacyjnych ze względu na podział pola percepcyjnego

Cechą wersyfikacyjnej figury jest odmienna od znajdujących się w jej sąsiedztwie wersów organizacja – sylabiczna, akcentowa, ale także graficzna czy fonetyczna (rym, aliteracja, harmonia głoskowa)³³. Jest ona bardziej wyrazista, czy też posiada większe natężenie cechy/cech niż sąsiednie wersy. Ze względu na wzmiankowaną relację struktury prozodyjne wstępnie podzielić możemy (poprzez analogię do typologii Meyera) na: 1. czyste tła, 2. pojedyncze figury realizowane względem jednorodnego tła, 3. układy figur realizowane względem jednorodnego tła, 4. czyste figury – przy czym od razu zaznaczam, że kompozycje prozodyjne zorganizowane całościowo jako czyste tła nie istnieją, albowiem – analogicznie jak w przypadku utworów muzycznych – tło nie może istnieć samodzielnie, lecz jest interpretowane tak, jakby było figurą. Podobnie zjawiska prozodyjne możliwe do

³² Poniekąd antycypacją takiego myślenia o wierszu jest stwierdzenie Marii Dłuskiej zawarte w jej szkicu *Wiersz* z roku 1962, gdzie badaczka pisze o wersach, które nawet w izolacji czy w kontekście prozy są od razu rozpoznawane i interpretowane jako wersy. Zob. M. Dłuska, *Prace wybrane*, pod red. S. Balbusa, t. 1: *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001, s. 8.

³³ Cechę pierwszoplanowości uzyskać można również poprzez wprowadzenie w obręb tekstu segmentowanego wierszowo innej formacji prozodyjnej, szczególnie zaś skandowania. Na temat wprowadzonej przez Kulawika do teorii wiersza kategorii skandowania szerzej piszę w pracy: A. S. Mastalski, *Problemy prozodyjnej segmentacji tekstu: dwustopniowość delimitacji, skansja w poezji*, „Language and Literary Studies of Warsaw” 2013, nr 3.

sklasyfikowania jako czyste figury występować mogą jedynie w ograniczonym zakresie, a ich istnienie ogranicza się *de facto* do wybranych zjawisk związanych z produkcją literacką dwudziestowiecznych kierunków awangardowych. Jest zresztą wątpliwe, czy czyste figury da się zrealizować bez nieprozodyjnych zabiegów segmentacyjnych (np. o charakterze typograficznym). O ile bowiem ten typ podziału przestrzeni percepcyjnej sprawdza się doskonale w przypadku renesansowej polifonii, tekst poetycki nie może być zorganizowany w ten sposób – powodowałoby to silną habituację i zmniejszyło semantyczną produktywność komunikatu, a zatem poddawało w wątpliwość sam fakt użycia tego typu delimitacji³⁴. Do nielicznych przypadków, w których czysta pierwszoplanowość tekstu nie obniża semantycznej produktywności komunikatu, ale stanowi samoistną wartość, należą konstrukcje organizujące figuralność prozodyjną ze względu na pozawersyfikacyjny kontekst semantyczny – przykładowo w odniesieniu do rytmu muzycznego.

Niemniej struktury prozodyjne przybierają zwykle postać pośrednią, to znaczy łączą elementy pierwszo- i drugoplanowe, posiadają jedną lub kilka figur. Pierwszoplanowe elementy wierszowej organizacji tekstu nazywać będę – dla ich odróżnienia od podobnych zabiegów na innych poziomach tekstu – figurami prozodyjnymi. Spotykamy je już w najdawniejszej poezji, choćby w łacińskim heksametrze daktylicznym, który, jak podaje Władysław Strzelecki, mógł mieć aż trzydzieści dwie postaci metryczne, przy czym niektóre z nich były wyraźnie nacechowane semantycznie³⁵, jak choćby poniższe kanoniczne przykłady: przytoczony przez badacza wers z *Annales* Eniusza: „Olli respondit rex Albai Longai” (w. 33) oraz jedna z linijek VIII księgi *Eneidy* Wergiliusza: „quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum” (w. 596). W pierwszym z wersów stosowanie wyłącznie spondei ukazuje majestat sędziwego króla, w kolejnym natomiast nadfrekwencja trochei pozwala na onomatopieczne oddanie na płaszczyźnie prozodyjnej ruchu galopującego konia.

Takie znakotwórcze działanie wiersza jest możliwe dlatego, że każdy pojedynczy wers/metr – istniejąc w ramach aktualizowanego w procesie lektury systemu relacji – interpretowany jest nie tylko ze względu na swą inherentną strukturę, ale również w odniesieniu od pozostałych wersów/metrów utworu oraz udokumentowanych historycznie użyć, do których dostęp ma czytelnik w trakcie danej konceptualizacji (a więc intertekstualnie) i wie-

³⁴ Piszę o tym w przywoływanym tekście o habituacji.

³⁵ W. Strzelecki, *Zarys metryki łacińskiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Wrocław 1959, s. 93.

dzy niewersyfikacyjnej (intersemiotycznie), a które łącznie stanowią komponenty tła³⁶. Jego istota wynika z faktu, że nie jest ono czymś „danym”, jednoznaczny i niezmienny – rodzajem „pasywnej” konstrukcji czy makiety, odłączonej od wytwarzania znaczeń i będącej jedynie polem ich powstawania – ale niezbywalnym elementem konceptualizacji, czynnikiem aktywnie współtworzącym znakowy charakter figury. Ponieważ nie jest ono dane (ale ma charakter wtórnie kreacyjny), konceptualizator przy każdym pojedynczym odczytaniu konstruuje je, bowiem, jak pisałem w innym miejscu, pozostawiony przez autora projekt jest wyłącznie hipotezą domagającą się aktywności ze strony odbiorcy: konceptualizacja jest ustanowieniem relacji, nie zaś ich odczytaniem³⁷. Prześledźmy to na przykładzie. Zamieszczony poniżej, będący późną reminiscencją banalizmu (czy nawet popbanalizmu), wiersz:

niedawno odkryłem zupełnie przypadkiem
że Ninette Nerval
lajkuje mój fanpejdż na fejsie
co okazało się doskonałą okazją
by użyć słów
lajkować fanpejdż fejs
w czymś co nazywam
wierszem³⁸

jest dla mnie interesujący przede wszystkim z jednej przyczyny i myślę, że czytelnik, któremu nie są obce dzieje polskiej wersyfikacji, bez kłopotu wskaże, w czym rzecz, tzn. zlokalizuje figurę prozodyjną i zdefiniuje ją względem tła (jest to tyle łatwe, że jest ona tematycznie ukontekstualizowana). Najogólniej stwierdzić możemy, że wiersz ten realizuje model wersyfikacyjny niemumeryczny (tzw. wolny) i korzysta z obu systemów wersyfikacyjnych³⁹ (choć askładniowość jest tutaj raczej dyskretna), zatem te czynniki stanowić będą tło prozodyjne konceptualizacji. Cechę pierwszoplanowości zyskuje w jego kontekście wers trzeci – tym się wyróżniający, że posiada wyraźną amfibrachiczną (sylabotoniczną) metryzację. Dlaczego zatem nie używa jej również wers inicjalny („amfibrachiczny tetrametr”)? Jak się zdaje, jest to warunkowane nie tylko przez jego wprowadzający charakter (może być

³⁶ J.R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, s. 238.

³⁷ A.S. Mastalski, *Habituacja...*, s. 44–55. Por. W. Baluch, *Scena teatru, scena mentalna*, s. 84–91.

³⁸ nobliwy [Piotr Marczyk], *** [inc. „niedawno odkryłem zupełnie przypadkiem”], <http://nobliwy.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?650516> [dostęp 29.05.2012].

³⁹ Systemy wersyfikacyjne rozumiem tutaj tak, jak definiuje je w swej *Teorii wiersza* Adam Kulawik.

ukontekstualizowany wyłącznie wstecznie)⁴⁰ czy brak – przeciwnie do wersu trzeciego – defamiliaryzacyjnych wyborów leksykalnych (odnoszące się do rzeczywistości wirtualnej leksemy: ‘lajkować’, ‘fanpejdż’, ‘fejs’)⁴¹ i wynikłych z tego upodobnień fonetycznych (nadfrequencja i ekspozycja głosek *j, f, a, e*), ale też z faktu, iż – odmiennie niż wers nagłosowy – nie przywołuje skojarzeń z częstym w poezji polskiej tetrametrem amfibrachicznym (o wyraźnie melicznym charakterze), lecz z tonicznym trójzestrojowcem – wersem poezji agitacyjnej⁴². Dzieje się tak również dlatego, że kilka wersów dalej ten sam materiał leksykalny przybiera kształt trzyakcentowego tonika (czy też skansji zestrojowej – co zresztą na jedno wychodzi)⁴³, a oba wersy wprowadza (poprzedza) oksytoniczna klauzula (*Nervál, słów*).

Jak się wydaje, takie sprofilowanie konceptualizacji pozwala uwydatnić istniejące potencjalnie w strukturze znaczenia: poprzez aktywację domen kognitywnych, które nie są „prymarnym” kontekstem interpretacyjnym omawianego tekstu. Choć figura nie traci swojej odrębności w stosunku do tła również bez takiego jej sprofilowania, nie wydaje się jednak możliwe, aby zdefiniowanie przytoczonych wersów względem jednej tylko, należącej do tła prozodyjnego, domeny (wewnątrzwersowego kontekstu) pozwalało na postawienie hipotezy, iż wiersz ten ma charakter subtelnie ironiczny. Ironia jest tutaj bowiem prostą pochodną określonej konceptualizacji. Banalistyczny antykonceptualizm przejawiający się w pisaniu tekstów „celowo nieinteresujących” i budowaniu napięcia, które zamiast zwyczajowo stosowanego w puencie rozwiązania, ulega trywializacji⁴⁴, połączony zostaje z podniosłością i patosem, typowymi dla wiersza o nierелеwantnej liczbie sylab oraz stałej ilości akcentów.

⁴⁰ To znaczy: w kontekście swych następników.

⁴¹ lajkować – od ang. *like*: „lubić”, „polubić”, fanpejdż – por. ang. *fansite, fan site, fanpage*; strona internetowa tworzona przez wielbicieli danego fenomenu kulturowego (osoby, wydarzenia, rzeczy itp.) i jemu dedykowana, fejs – od ang. *Facebook*; popularny portal społecznościowy.

⁴² A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 230. W opracowaniu wiersza tonicznego autorstwa Teresy Dobrzyńskiej i Zdzisławy Kopczyńskiej czytamy natomiast: „Wiersz toniczny stosowano przede wszystkim w różnego rodzaju utworach refleksyjnych, w wypowiedziach mających charakter deklaracji czy powiadomienia, dotyczących rzeczy ważnych”; „Utworky pisane wierszem tonicznym cechuje zwykle tonacja powagi, [...] mówienia na serio, mówienia prawdy”. Zob. tychże, *Tonizm*, przedruk w: *Wersyfikacja polska*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, M. Ryszkiewicz, t. 1, Lublin 2007, s. 99.

⁴³ Zob. A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999 s. 226–227.

⁴⁴ Por. P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu” wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000, s. 107.

4. Figura i tło w kognitywnej analizie wersyfikacyjnej (studium przypadku)

Mechanizm segmentacji pola percepcyjnego w omówionym właśnie tekście był, rzecz można, wyraźnie widoczny, wręcz ostentacyjnie się odbiorcy narzucał, dlatego konieczne wydaje się pokazanie jego działania w utworze cokolwiek bardziej złożonym, jakim jest wiersz autorstwa Biernata z Lublina *Węża w zanadra nie wpuszczaj z Ezopa*:

Węża śnieg był wielki zastał,
Iż się do jamy nie schował;
I tak go zima zmorzyła,
Iż w nim ledwie dusza była.
Uźrzał człowiek, żal mu go był:
Wziąwszy węża w zanadra włożył;
on, iż się nie mógł ruszać,
Jeszcze dobrze nie mógł kęsać.
Ale kiedy więc roztajał,
Dopiero człowieka kąsał:
Miłosierdzia niewdzięczny był,
Swego dobrodzieja zabił.
Żadny złemu dobrze nie działaj,
Węża w zanadra nie sadzaj!
Bowiem zły złości nie traci,
Dobrodziejstwo jadem płaci⁴⁵.

Jak podaje Maria Dłuska, odstępstwa od ośmioletkowości Biernatowego sylabika znajdujemy w około 6% wierszy liczącego niemalże trzy tysiące wersów tekstu *Ezopa*. Nie ma tutaj zatem mowy, konstatuje badaczka, o asylabizmie, a nieregularności uznać wypada za celowy zabieg artystyczny⁴⁶. Jak się okazuje – nie jedyny, bowiem w cytowanym wierszu, obok wspomnianego przez Dłuską sposobu uwypuklenia semantyki, wyliczyć trzeba dwa kolejne: opozycyjną wariantywność wersów 3- i 4-akcentowych oraz oksytonezę klauzuli, zaś w jednym z wersów również silny podział składniowy (w. 5). Dystrybucja tych elementów strukturalnych na przestrzeni utworu pełni funkcję dyshabituacyjną (zabezpiecza odbiorcę przed osłabieniem odpowiedzi poznawczych) i sensytyzacyjną (wskazuje momenty szczególnie ważne dla interpretacji), jak również pozwala nadać wybranym wersom cechę pierwszoplanowości: uwypuklić istotne (kompozycyjnie czy inter-

⁴⁵ Biernata z Lublina „Ezop”, wydał Ign. Chrzanowski, Kraków 1910, s. 199.

⁴⁶ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 1, Warszawa 1978, s. 106–107.

pretacyjnie) składniki komunikatu. Sensytyzacja w sposób naturalny wiąże się z pierwszoplanowością, natomiast habituacja – z tłem.

Już przy pierwszej, spontanicznej lekturze wiersz ten zdaje się wywoływać u odbiorcy pewien dysonans. Wynika on z zasadniczej rozbieżności pomiędzy formą jego zapisu (cztery zwrotki czterowerszowe o regularnej konstrukcji rymowej) a swobodną fluktuacją toku, która skutkuje swego rodzaju przyjemnością estetyczną. Tło konceptualizacji – przyzwyczajenia lekturowe, wiedza o prozodii tekstów średniowiecznych i renesansowych, oczekiwanie schematyzmu czy regularności będące wynikiem postrzeżeniowego „ogarnięcia” typograficznego ukształtowania tekstu – stoi bowiem w jawnej opozycji do momentalnych doznań, z jakimi ma do czynienia czytelnik podczas recepcji poszczególnych linijek. Dlatego też z ogromnym zdziwieniem przyjąłem analizę wersyfikacyjną utworu autorstwa Adama Kalbarczyka, zamieszczoną w drugim tomie *Wersyfikacji polskiej*⁴⁷. Czytamy tam m.in., iż: „odstępstwa od przyjętej długości wersów mają charakter niesemantyczny” czy „tekst ten realizuje właściwie bezwyjątkowo [podkr. moje – A.S.M.] znany ze średniowiecza model [...] wiersza zdaniowego”⁴⁸. W rzeczywistości jest odwrotnie: odstępstwa od 8-zgłoskowości mają charakter ściśle semantyczny – podobnie zresztą, jak wyjątki od zdaniowości i inne zabiegi organizacyjne, a interpretacja Kalbarczyka pozostaje w jawnej sprzeczności tak z przywołaną wcześniej analizą Dłuskiej, jak i z innymi opracowaniami dotyczącymi twórczości Biernata⁴⁹. Znakowe nacechowanie nie jest jednak możliwe do zdefiniowania wyłącznie w odniesieniu do systemu wersyfikacyjnego i reguł konstrukcji tekstu poetyckiego. Daje się natomiast bez trudu ująć w przypadku przyjęcia perspektywy kognitywnej. Utwór Biernata nie realizuje konsekwentnie żadnego modelu wersyfikacyjnego⁵⁰, ale swobodnie gra elementami paradygmatu. Jego prymarną cechą jest dewiacyjność zapewniająca wybranym składnikom cechę pierwszoplanowości i tworząca – poprzez wykreowanie relacji pomiędzy figurami oraz tłem – poznawczą partyturę odbioru. Warto zauważyć, iż poszczególne składowe rozłożone są na przestrzeni tekstu nierównomiernie, dzięki czemu ich efektywność jest większa niż w przypadku, gdyby cechowała je symetria.

⁴⁷ *Wersyfikacja polska*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, M. Ryszkiewicz, t. 2, Lublin 2007, s. 20–26.

⁴⁸ Tamże. Wyimki pochodzą ze stron 25 i 24.

⁴⁹ Zob. T. Dobrzyńska, *Ewolucja gatunku a znaczenie wyboru formy wiersza (na materiale polskich bajek ezopowych)*, w: tejsze, *Tekst – styl – poetyka. Zbiór studiów*, Kraków 2003, s. 126–130.

⁵⁰ Mówiąc o modelu, nie mam na myśli systemu wersyfikacyjnego w rozumieniu Kulawika (*Teoria wiersza*, s. 56–57), ale zespół cech: system wersyfikacyjny – metryzacja – paradygmat rymowy – nieprozdyczne elementy struktury.

Pierwsza strofa ukształtowana jest symetrycznie, z wyraźnym zamknięciem będącym wynikiem działania prawa powrotu (*law of return*)⁵¹. Dlatego też na pierwszy plan wysuwa się następujący po niej dystych (φ_1) „Uźrzał człowiek, żal mu go był: / Wziąwszy węża w zanadra włożył”, w którym pierwszy wers jest nie tylko dzielony składniowo, ale i zakończony oksytonicznym akcentem; drugi natomiast – dłuższy o jedną sylabę. Zaburza on działanie prawa dobrej kontynuacji (*law of good continuation*)⁵², ponieważ „nie pasuje” do zdeponowanego w pamięci schematu-tła (σ_1). Prawo powrotu działa dopiero w trzecim wersie drugiej strofy, która (wraz z następnikiem) powraca do wzorca; jest on kontynuowany przez inicjalny wiersz następnej strofy.

Dalej tok prozodyjny znów ulega deformacji – pojawia się kolejna figura, tym razem oparta na trójakcentowości i jednym oksytonicznym wygłosie (φ_2): „Dopiero człowieka kąsał: / Miłosierdzia niewdzięczny był”. Jej zwieńczeniem jest wygłosowy wers trzeciej zwrotki „Swego dobrodzieja zabił”, w którym znów powracamy do schematu wyjściowego (σ_1) realizowanego przez akcenty główne i jeden poboczny (inicjalny). Ostatnia strofa znów rozpoczyna się od wyrazistej trzywersowej figury – najpierw nadmiarowa sylaba, w wersie kolejnym zmniejszenie liczby akcentów do trzech, natomiast w przedostatnim zbitka akcentowa (φ_3): „Żadny złemu dobrze nie działaj, / Węża w zanadra nie sadzaj! / Bowiem zły złości nie traci”. Finalny wers przynosi, na zasadzie kody, dokładne powtórzenie początkowego schematu w postaci czteroakcentowego 8-zgłosowca. Schematycznie możemy zatem rozpiścić ten wiersz w następujący sposób: σ_1 (1–4) – φ_1 (5–6) – σ_1 (7–9) – φ_2 (10–11) – σ_1 (12) – φ_3 (13–15) – σ_1 (16). Jak widać, podział ten nie koreluje zasadniczo z segmentacją stroficzną tekstu i tworzy odrębny porządek dający się ująć w ramy trzech konstytuujących napięcie tekstualne momentów: φ_1 (napotkanie węża i jego schowanie) – φ_2 (odmarznięcie i pokąsanie) – φ_3 (puenta).

Kończąc rozważania o wierszu, muszę jeszcze wyjaśnić, dlaczego trójakcentowość środkowych wersów pierwszej strofy nie czyni ich figurą. Otóż, jak za Barbarą Herrnstein-Smith podaje Tsur, organizacja bodźców jest zawsze tak dobra, jak pozwalają na to okoliczności, a bodźce posiadające podobne cechy są zazwyczaj percypowane jako jednolita, spójna i stabilna całość, bowiem ludzie przejawiają skłonność do reagowania na ich jednorodne układy tak, jakby stanowiły całościowe struktury⁵³. Jeśli zatem przyjmiemy założenia

⁵¹ R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, s. 123–125.

⁵² Tamże, s. 116–117.

⁵³ B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, Chicago 1968, s. 41. Cyt. za: *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, s. 113.

teorii postaciowej dotyczące percepcji, jasnym jest, że symetryczna budowa inicjalnej zwrotki oraz wynikające z takiego rodzaju ukształtowania prawo percepcyjne nazywane prawem powrotu sprawia, że w sposób naturalny organizujemy ją jako całość – silny, zwarty kształt (*strong shape*) – zamiast rozbić na stosunkowo niezależne względem siebie wersy. W moim przekonaniu takie ukształtowanie rozładowuje istniejące potencjalnie napięcie – z czym nie mamy do czynienia w innych omawianych fragmentach.

Tyle teoria.

By sprawdzić, w jaki sposób konceptualizacji tekstu dokonują czytelnicy, poprosiłem kilka osób o wypełnienie krótkiej ankiety dotyczącej wiersza. Polegała ona na przeczytaniu tekstu (przy jednoczesnym zaznaczaniu wersów, które w jakiś sposób były istotne czy też wyróżniały się) i udzieleniu odpowiedzi na kilka pytań: dotyczących wieku, wykształcenia i sposobu lektury (głośna/*in mente*). Prosiłem także o uzasadnienie dokonanego wyboru. Na ankietę odpowiedziało dziewięć osób, w tym dwie posiadające wykształcenie średnie, cztery wyższe niefilologiczne (filozofia, psychologia) oraz troje absolwentów filologii polskiej. Głośna lektura była udziałem czworga z badanych, przy czym były to wyłącznie osoby niezajmujące się profesjonalnie literaturą.

Choć motywacje, jakimi kierowali się respondenci przy wskazywaniu poszczególnych wersów, miały zazwyczaj charakter niewersyfikacyjny, nie było badanego, który nie uznałby przynajmniej pojedynczego wiersza z jednej spośród wyszczególnionych przeze mnie figur – przeważnie φ_3 (wszyscy badani) oraz φ_2 (sześcioro) – za interpretacyjnie istotny. Taka sama liczba czytelników (6) zazaczyła jako istotny element pierwszej figury. Sporadycznie zaznaczano również linijki zaklasyfikowane w mojej analizie jako elementy tła (w. 3: cztery odpowiedzi, w. 4: trzy, w. 12 i 16 odpowiednio po pięć). Zawsze miały one jednak mniejszą wskazywalność niż wersy będące składową figur. Dwie trzecie badanych kierowało się – przynajmniej na poziomie świadomym, zwerbalizowanym – wyłącznie treścią tekstu⁵⁴, natomiast troje, definiując elementy składowe figur, nie ograniczyło się wyłącznie do oddziaływania fabularnego utworu, wskazując na rytm czy inne, „wrażeniowe”, znaczenie fragmentów. W największym stopniu uwagę odbiorców przyciągała rzecz jasna puenta – co jest oczywiste, jeśli wspomni się choćby konstatacje Jana Trznadlowskiego, który pisał: „ewolucja liryki polega na charakterystycznym ujawnianiu lub też osłabianiu [...] bodźców oddziałujących na świadomość poety (czytelnika, odbiorcy)”, dodając: „Obraz rzeczywistości

⁵⁴ Często wszakże zaznaczając wersy o małej, z punktu widzenia narracji, istotności.

[na wczesnym etapie rozwoju poezji – A.S.M.] [...] usytuowany był kierunkowo; miał prowadzić do konkluzji prostej lub odwróconej, tzn. prowadził do wniosku lirycznego”⁵⁵.

Tekst Biernata wyraźnie zmierza do zakończenia rozumianego jako rzeczywisty sens istnienia kompozycji. Niemniej dla jego właściwej konceptualizacji konieczne jest ukontekstualizowanie puenty względem wcześniejszych wydarzeń. Te zaś są, w mojej opinii, uwydatnione nie tylko na poziomie treści, ale również poprzez formę. Jak się wydaje, fakt iż respondenci – mimo braku istotnych kompetencji wersyfikacyjnych – zazwyczaj wskazywali na linijki uznane przeze mnie za figury, stosunkowo rzadko podkreślając wagę składników tła, przekonuje o słuszności wyprowadzonych w toku analizy wiersza wniosków; potwierdza znaczenie pierwszoplanowych figur prozodyjnych w tworzeniu konceptualizacji tekstu zorganizowanego wierszowo. Jednocześnie należy zaznaczyć, że zaproponowana w tekście opozycja figura/tło nie jest zastępnikiem dla tradycyjnie stosowanej w opisie wiersza diady: wzorzec metryczny/odstępstwo od niego, ale wskazać ma na konceptualne (poznawcze) podstawy działania mechanizmów wierszowych – jest więc w zamierzeniu czymś więcej niż tylko techniczną (metodologiczną) opozycją w ramach systemu.

Poetic Figures and Backgrounds. The Role of Categorization in Shaping Prosodic Semantics

Summary

The objective of this paper is to analyze the way in which the operation of cognitive processes organizing human perception into the foreground element (figure) and its background interpretative context affects the process of reading-interpretation of the text organized into verses. This type of categorizing operation is effective, in my opinion, not only in the psychology of perception, analysis of pieces of visual arts and musical texts, in reference to grammar and literary stylistics, but is also helpful in explaining important mechanisms of our relations with verse organization. The paper is based on the observations of the representatives of Gestaltpsychologie, as well as the findings of researchers representing other branches of humanities connected with cognitive sciences and applying their accomplishments in the description of the language and works of art.

⁵⁵ J. Trznadłowski, *Ewolucja liryki*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 1, prace z lat 1947–1964, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 169–170.

Lektury i dyskusje

Aleksandra Chomiuk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Fiction czy non-fiction? Uwagi na marginesie pewnego sporu

*kto zapowiada prawdę, tego podejrzewa się o kłamstwo,
kto obwieszcza fikcję, tego podejrzewa się o prawdę*

Philippe Lejeune

Funkcjonujące w literaturoznawczym obiegu koncepcje poznawcze, nadające takim kategoriom, jak rzeczywistość, przeszłość, osoba czy tożsamość status jedynie konstrukcji tekstowych, doprowadziły do osłabienia opozycji: prawda–zmyślenie, jako kategorii odróżniającej pisarstwo dokumentarne od fikcjonalnego. Prawdziwość opowieści faktograficznych, wpisywana w ujęcia pragmatywistyczne czy koherencyjne, nie daje się już łatwo ujmować w kategoriach czystej referencji. Zjawisko to jest widoczne również w odniesieniu do opowieści reportażowych, postrzeganych coraz częściej jako swego rodzaju praktyka poznawcza, jednak nie w kontekście jej rezultatów – wiedzy o rzeczywistości, a w związku z samymi kulturowymi uwarunkowaniami procesu konstruowania narracji o Innym. Taki tryb opisu reportaży Ryszarda Kapuścińskiego przyjęła np. autorka wydanej przed kilku laty pracy, której celem stał się namysł nad „doświadczeniem ludzkim oraz sposobem interpretacji zdarzeń w kulturze – czego pole eksploracji stanowi zapis Kapuścińskiego”¹.

Na tym tle wyróżniają się badacze, którzy, wbrew dominującemu trendowi, odwołują się w kontekście lektury literackich dzieł dokumentarnych do tradycyjnych pojęć prawdy i reprezentacji. Przykładem takiego

¹ A. Kunce, *Antropologia punktów. Rozważania przy tekstach Ryszarda Kapuścińskiego*, Katowice 2008, s. 7.

świadomego powrotu do pytań o poznawcze zobowiązania współczesnej prozy niefikcjonalnej jest praca Pawła Zajasa, poświęcona twórczość Ryszarda Kapuścińskiego, Martina Pollacka i Franka Westermana². Punktem wyjścia dla poznańskiego literaturoznawcy stała się teza o potrzebie wyznaczenia granic literatury niefikcjonalnej i przeciwstawienia jej fikcjonalnej prozie powieściowej. Powtórne oddzielenie obu pól twórczości miałyby stać się odpowiedzią na kryzys referencjalności w ramach nurtów metodologicznych ujawniających konstrukcjonistyczny charakter procesów poznawczych i beletryzację doświadczenia. Zajas przeciwstawia się „podejmowany[m] prób[om] negowania lub zamazywania przynależności gatunkowej tekstów oferowanych czytelnikowi jako literatura faktu” [J, s. 16], a także wraca do pytań, wydawałoby się, uznanych we współczesnym literaturoznawstwie za nieistotne. Przywołując opozycje: „prawdziwe–zmyślone” oraz „prawdziwe–zafałszowane”, stawia on ponownie problem epistemologicznego i etycznego statusu prozy dokumentarnej, rysującego się ostatnio w pracach polskich badaczy mniej wyraziście niż np. bardziej dla nich interesujące zagadnienie retorycznego, literackiego czy medialnego wymiaru literatury niefikcjonalnej³.

Badacz, rzecznik wyraźnej granicy między *fiction* i *non-fiction*, różnic każe tu szukać nie „wewnątrz tekstu, w fabule czy technikach narracyjnych”, a na płaszczyźnie pragmatyki odbioru dzieła przez czytelnika [J, s. 23]. Prozę niefikcjonalną ma więc charakteryzować sposób lektury oparty na zaufaniu do autora opowiadającego o realnej, przeżytej rzeczywistości. To zaufanie miałyby wynikać z przyjętego przez obie strony literackiej komunikacji kontraktu, rozumianego za Philippem Lejeunem jako „pakt referencjalny”, weryfikowany w odniesieniu do realnego czytelniczego obiegu danego utworu⁴.

² P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011. Wszystkie cytaty z tej książki, oznaczone skrótem „J”, lokalizowane są w tekście głównym. Zasadnicze założenia pracy zostały przedstawione już we wcześniejszych artykułach: *O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcjonalną*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 40–55; *Zagubieni kosmonauci. Raz jeszcze o „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego i jego krytykach*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 218–231; *Wokół Kapuściński non-fiction. Próba podsumowania dyskusji*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1/2, s. 265–278. Próbą wzmocnienia argumentacji Zajasa jest wypowiedź autorstwa Jędrzeja Morawieckiego, *Cesarz reportażu bez reportażu. O konserwacji i erozji zaufania na przykładzie „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego*, „Znaczenia. Kultura. Komunikacja. Społeczeństwo”, 2010, nr 4; wersja elektroniczna: <http://www.e-znaczenia.pl/?p=653> [dostęp 12.12.2013].

³ Pominieją w bibliografii do książki P. Zajasa próbą nałożenia na pisarstwo Kapuścińskiego ram gatunkowych wykraczających poza tradycyjną opozycję faktografizmu i literackości jest praca Zbigniewa Bauera *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001.

⁴ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

Wypowiedzi poznańskiego autora, zarysowujące zagadnienia etyczne, związane ze sprzeniewierzeniem się przez dokumentalistów epistemologicznym założeniom literatury faktu, czynione na dodatek w stylu, który – jak sam pisze – „wielu osobom może się wydać napastliwym, przesadnie krytycznym, w końcu niesprawiedliwym wobec pisarzy, mających przecież prawo do (auto)kreacji i gatunkowej transgresji” [J, s. 34], w żaden sposób nie przybliżają nas do tego, czym owe ściśle faktograficzne narracje miałyby w samej rzeczy być. Z jednej bowiem strony Zajas odrzuca filozoficzno-metodologiczne zaplecze myślenia, kwestionującego lub zacieraającego owe podziały⁵, z drugiej – podważa wiarygodność prób rozróżniania obu typów utworów, zarówno na płaszczyźnie wewnątrzliterackiej, jak i w ramach zewnętrznej perspektywy instytucjonalnej (autorskiej, krytycznoliterackiej, badawczej, wydawniczej). Wbrew bowiem założeniu, że pakt zawierają dwie strony, prawo do definiowania literatury niefikcjonalnej zostaje przyznane jedynie czytelnikom, co miałyby uwolnić nas „od trudnego (i raczej [...] niemożliwego) obowiązku ustalenia wewnątrztekstowych cech gatunku” [J, s. 26]. Przeniesienie problemu na poziom pragmatyki odbioru i zawierzenie w tym względzie nieprofesjonalnemu odbiorcy nie powinno jednak stanowić zadowalającego rozwiązania dla badacza, który na tej podstawie chce nie tylko wartościować dzieła, ale i oceniać uczciwość ich twórców. Nieuprawnione wydaje się też całkowite utożsamienie decyzji pisarzy z marketingowymi działaniami wydawców, co przerzuca na tych pierwszych wszelką odpowiedzialność za poczynania drugich.

Wątpliwości budzi również, w kontekście szerokiego podtytułu pracy, ograniczenie przez Zajasa materiału egzemplifikacyjnego jedynie do opowieści reportażowych⁶. Zbyt arbitralne wydaje się też założenie, że w odniesieniu do każdego z autorów umowa referencjalna miałaby być identyczna. Oczywiście samemu badaczowi bardziej niż na wewnętrznych rozróżnieniach zależało na możliwości sformułowania ogólnego zarzutu o nieprzestrzeganiu

⁵ Tradycja nietzscheańska posłużyła autorowi do sformułowania tytułowego *bon motu* książki. Wypowiedzi P. Ricouera cytowane są z pominięciem istotnych w jego ujęciu epistemologicznych konsekwencji założenia, że ludzkie postrzeganie rzeczywistości oraz sama rzeczywistość nigdy nie pozostają w relacji identity. Odniesienie do Jamesa Clifforda posłużyło badaczowi jedynie do przywołania efektownej hipotypozy – alegorii etnografii jako kobiety „siedzącej przy pulpicie wśród artefaktów z Nowego Świata, antycznej Grecji i Egiptu” [J, s. 66].

⁶ Zaledwie na marginesie pracy pojawia się inny z wielkich gatunków *non-fiction*, biografia, o której uwikłaniu w grę prawdy i zmyślenia dowiadujemy się od badacza jedynie w odniesieniu do – jak sam pisze – „literackiej fantazji” autorstwa Wirginii Woolf, powieści *Orlando* [J, s. 177].

przez nich faktograficznej umowy z czytelnikiem (choć jednocześnie sam sposób jej złamania postrzega jako zróżnicowany). Przyjrzyjmy się zatem bliżej pretensjom formułowanym wobec każdego z pisarzy.

Imperium albo „pojemne fikcje” Ryszarda Kapuścińskiego

Rozważania na temat twórczości Kapuścińskiego, poprzedzone odniesieniem do publicystycznej debaty na temat poznawczych założeń reportażu, inspirowanej biografią reportera autorstwa Artura Domosławskiego⁷, ujawniają problem, jaki Zajas ma z pisarzem, który „pisał często rzeczy fikcyjne, ale podawał je zawsze za prawdę”⁸. Demaskowanie fałszywości budowanego przez reportera autorytetu etnograficznego ma również ujawnić łatwowierność literaturoznawców i krytyków serio traktujących autorskie deklaracje o „pisanu z jeżdżenia”.

Tymczasem prześledzenie wyvodu poznańskiego autora, którego egzemplifikacją staje się głównie *Imperium*, nie prowadzi uważnego czytelnika do wniosków tak oczywistych, jak chciałby tego Zajas. Oskarżenie Kapuścińskiego o konstruowanie „pojemnych fikcji” zostaje bowiem oparte głównie na „wypisach publicystycznych” z wypowiedzi poświęconych książce Domosławskiego⁹. Jeśli zaś chodzi o tę część wyvodu, w której pojawiają się własne argumenty badacza, dotyczy ona nie tyle sposobów odchodzenia przez Kapuścińskiego od prawdy, co pretensji związanych z kreowaniem przez reportera własnego wizerunku. Podstawowy zarzut dotyczy tu bowiem „misternie zbudowanego autorytetu etnograficznego” [J, s. 65], opartego na trzech częściach składowych: „etnograficznej sygnatu[rze] bycia tam, ślad[zie] osobistego doświadczenia oraz antyturystycznej postaw[ie]” [J, s. 62].

Który jednak z elementów owego autowizerunku zostaje w końcu zakwestionowany? Chodzi tu przede wszystkim o „bezpośrednie doświadczenie” (jak pisze Zajas, jest ono w *Imperium* „niemal nieobecne” i zastąpione przez „wypisy lekturowe”. Koronnym argumentem ma tu być przeciwstawienie „zaledwie piętnastu informatorów, których Kapuściński wymienia z imienia i nazwiska” w pierwszej części książki, wielości „zbieran[ych] z większą pieczołowitością niż głosy tubylców” „wtórn[ych] literacki[ch] świadectw” [J, s. 65–66].

⁷ A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010.

⁸ P. Zajas, *O naturze pośledniego owada*, s. 50.

⁹ Polemice z autorem tej biografii została poświęcona praca B. Nowackiej i Z. Ziątka *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*, Katowice 2013.

Po pierwsze, musimy odpowiedzieć sobie na pytanie o wiarygodność tezy dotyczącej owych, jakoby „niemal” nieistniejących, śladów „bycia tam” [J, s. 66]. O czym więc w takim razie traktują, zdaniem badacza, rozdziały zawarte w części *Z lotu ptaka*? Po drugie zaś, należy odnieść się nie tylko do samej statystyki, ale i do zagadnienia, czy ów oddźwięk cudzych doznań i przemyśleń rzeczywiście narzuca utworom autora *Hebanu* cechę wtórności. O tym, że nie zawsze musi to być przyjmowane za pewnik, przekonuje Małgorzata Czermińska, pisząca o podobnej praktyce literackiej w dokumentach osobistych:

Powtórzenie dokonuje się w myślach osoby. Tylko dzięki niej teksty komunikują się z tekstami, cytaty z cytatami. Dopiero dzięki osobie mogą tworzyć nawiązania i prowadzić swoje gry. Same nawiązania – jeśli rodzą się między tekstami – to i między tekstami giną. Dopiero czyjaś myśl gromadzi je i ocala¹⁰.

I jeszcze:

wyбір tych, a nie innych części prowadzi do utworzenia nowego, własnego wzoru¹¹.

Czy zresztą sam fakt istnienia owego „autorskiego wzoru”, sprawiającego, jak pisała badaczka, że czytelnik „sięgając po książkę, która powstała z materiału zebranego na reportaż, znajdzie się w samym środku literatury”¹², rzeczywiście może być wystarczającym dowodem na sprzeniewierzenie się przez reportera „autorytetowi etnograficznemu”?

Wykorzystanie w reportażu cytatów z cudzych tekstów nie jest oczywiście – i tu zgadzam się z Zajasem – zabiegiem neutralnym ideowo. Umożliwiło to pisarzowi, kiedy jeszcze nie wszystkie drzwi były przed nim otwarte, poszerzenie pola rosyjskich tematów o np. łagry czy opis Kremla. Ważniejsze jednak jest to, że pozwoliło polskiemu twórcy na więcej w krytycznym opisie Rosji, a więc mogło stanowić zabezpieczenie przed przewidywaną linią ataku tych jego czytelników, którzy oskarżą go o antyrosyjskie uprzedzenia.

W tym ostatnim kontekście niezbędne wydaje się przywołanie, za poznańskim literaturoznawcą, Maxima K. Waldsteina, autora artykułu, w któ-

¹⁰ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 114.

¹¹ Tamże, s. 110.

¹² M. Czermińska, „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 24.

rym zarzuca on Kapuścińskiemu orientalizację obrazu Rosji¹³. Pozostając przy sformułowanych w ramach mojej polemiki z Waldsteinem – według Zajasa – jakoby nazbyt „zideologizowanych” tezach dotyczących całej, dokonanej przez rosyjskiego krytyka, manipulacji tekstem polskiego pisarza¹⁴, pragnę zwrócić uwagę na fakt, iż autor *Zagubionych kosmonautów*, przyjmując jako jedyny właściwy pryzmat oceny *Imperium* ten dokonany przez „rosyjskiego socjologa pracującego na amerykańskim uniwersytecie” [J, s. 55], zrzęcznie ominął problem stopnia wiarygodności i siły oddziaływania głosów, które, wybrzmiewając z wnętrza Rosji, specyfikę rosyjskości budują właśnie na owej rozbieżności kultur. Jedynie wspomniane zostały: „stara książka Bierdiajewa” [J, s. 69], słowianofilskie teorie Iwana Kiriejewskiego [J, s. 74] czy współczesny, krytyczny wobec „kamiennej Rosji” głos Jurija Afanasjewa¹⁵.

Odnosząc się szerzej do prawdziwości reporterskiego obrazu Innego u Kapuścińskiego, należałoby postawić, w kontekście wywodu Zajasa, jeszcze jeden problem. Badacz neguje, za Waldsteinem, wiarygodność opartego na różnicy kulturowej obrazu imperium. Kto jednak miałby być w takim razie depozytariuszem gwarantowanej, w mniemaniu polskiego autora, przez pakt referencjalny, prawdy o Rosji? Trudno uznać za takiego Waldsteina, który pisał jedynie o tym, czym w jego mniemaniu Rosja nie jest, Afanasjewa, którego ujęcie wybrzmiewa zachodnioeuropejskim utyskiwaniem na jej „tatarsko-bizantyjską” tradycję, czy wreszcie innego polskiego reportera, Mariusza Wilka, występującego, co prawda, w pracy Zajasa jako krytyk relacji podróźnej Kapuścińskiego, ale w swych własnych narracjach również niestroniącego od klisz i stereotypów. W tym kontekście ciekawym dopełnieniem owej wielogłosowości mogłaby być np. książka Ewy Thompson *Trubadurzy imperium*¹⁶, ujawniająca te rosyjskie, historyczne i literackie, narracje, które od ponad dwustu lat z powodzeniem wzmacniają imperialną świadomość Wielkorusów.

¹³ M. Waldstein, *Observing Imperium. A Postcolonial Reading of Ryszard Kapuściński's Account of Soviet and Post-Soviet Russia*, „Social Identities” 2002, Vol. 8, Nr 3, s. 481–499 oraz w wersji rosyjskiej: *Новый Маркиз де Кюстин, или Польский травелог о России в постколониальном прочтении*, „Новое Литературное Обозрение” 2003, nr 60, s. 125–144.

¹⁴ Zob. A. Chomiuk, *Nowy markiz de Custine albo o pewnej manipulacji*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 310–319.

¹⁵ J. Afanasjew, *Kamienna Rosja, martwy lud*, http://wyborcza.pl/magazyn/1,133483,6203895,KAMIENNA_ROSJA_MARTWY_LUD.html [dostęp 10.12.2013].

¹⁶ E. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. A. Sierszulska, Kraków 2000.

Może też warto dla poszerzenia kontekstu badawczego przywołać inne, poza Lejeune'owską, współczesne koncepcje faktograficzności, nieutożsamianej już po prostu z dokumentacyjną wartością opowieści o odmiennych światach, a odnoszącej się do dominujących w danym momencie antropologicznych i politycznych koncepcji ich reprezentacji. Uwzględnienie tego pragmatycznego aspektu faktografii pozwoliłoby spojrzeć na zróżnicowane dyskursy o Rosji jako nie tylko na „prawdziwe” czy „nieprawdziwe”, ale i rozmaicie zideologizowane¹⁷. Dostrzegamy w nich zarówno wizję zwykłego, europejskiego państwa, jedynie trochę większego niż inne, jak i jego „zorientalizowany” obraz.

Kapuściński opisał „zmieniające skórę” imperium, wychwytyując istotne symptomy tej zmiany (i dokonując ich swoistej symbolizacji służącej naśladowcom reportera jako zasób poręcznych klisz¹⁸). Zobaczył to państwo przez pryzmat tradycji wielowiekowego politycznego ucisku, wpływającego na powstanie określonego typu mentalności: biernej i nieindywidualistycznej.

Jędrzej Morawiecki następująco pisał o własnej recepcji obrazów Kapuścińskiego:

Mnożysz pytania i przestajesz wierzyć, odróżniać granicę tego, co wyolbrzymione, zaczarowane, uwypuklone, od tego, co realne, pisane z intencją odwzorowania 1:1. Ten świat ma zakłócone proporcje¹⁹.

Jeśli z częścią tego wywodu, dotyczącą – najkrócej mówiąc – dokonanej w *Imperium* wybiórczej hiperbolizacji, byłabym skłonna się zgodzić (choć jednocześnie bardzo bym chciała zrozumieć, jak w reporterskiej praktyce osiąga się owo „1:1”), to za pójście o (publicystyczny) krok za daleko uznaję w tekście, mającym „w zamierzeniu mieścić się w ramach wywodu naukowego i sygnalizować pewne bardziej uniwersalne pytania, wykraczające poza osobistą egzemplifikację”²⁰, inny fragment, ironicznie traktujący zarówno poczucie misji Kapuścińskiego, jak i jego empatyczne nastawienie:

¹⁷ W tym rozumieniu ideologii, jakie proponuje np. Michał Paweł Markowski, tzn. jako „wyobrażeniowy konstrukt, za pomocą którego rzeczywistość zostaje określona jako sensowna”. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002, s. 316.

¹⁸ Zob. J. Morawiecki, *Cesarz reportażu...*, <http://www.e-znaczenia.pl/?p=653>.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

Idziemy ramię w ramię z wrażliwym reporterem-humanistą, który nie jest herosem dla licealistów, nie jest Ilją z bylin, nie jest bohaterem dla mas. On jest nowy. Jest nasz, taki jak my – jak intelektualiści, patrzący z troską i zachwytem na „polifoniczny”, różnorodny świat w ruchu. Z pozoru słaby, delikatny. Nie ukrywa swych lęków, ale jedzie dalej: pomimo choroby, zmęczenia, mimo gruźlicy czy malarii. Musi jechać. By pokazać nam prawdziwy świat²¹.

Zilustrowana powyżej, przyjęta przez Zajasa i Morawieckiego zasada podejrzliwości wobec wypowiedzi reportera, utrudnia posługiwanie się cytatami z *Imperium* jako argumentami dowodzącymi dobrych intencji, poczucia empatii wobec ogromu cierpień ofiar sowieckiej władzy czy też ułatwiającymi dostrzeżenie w utworze zapisków dających nadzieję na możliwe zmiany na lepsze.

Z perspektywy ponad dwudziestu lat od czasu wydania książki i w kontekście kolejnych zdarzeń politycznych w Rosji i na jej obrzeżach, współczesny czytelnik bardziej chyba niż empatię i nadzieję aktualizuje pesymizm i poczucie bezradności wobec odmienności rosyjskiego świata. Z taką lekturą współbrzmia późniejsze niż samo *Imperium* refleksje jego autora na temat poznawczych uwikłań własnej prozy:

Tym, czego możemy oczekiwać od własnego pisania, jest tylko to, że w niewielkim stopniu uda nam się przybliżyć do obrazu czy wizji, które uznaliśmy za warte przekazania. Dlatego to, co piszę, nazywam tekstami, bo termin ten oddaje w sposób najogólniejszy sytuację pisania. Nie jestem fikcjopisarzem, ani dziennikarzem gazetowym. Piszę swoje teksty, swój gatunek, swoją literaturę²².

Pamiętając o uwagach Zajasa na temat ważności komunikacyjnego aspektu tekstu „tworzonego przez autora i odbieranego przez czytelnika w pewnym horyzoncie oczekiwań” [J, s. 17], spodziewalibyśmy się traktowania przez badacza serio jego własnych deklaracji o konieczności uwzględniania „całości «dossier» [...] pisarza, w którym można odczytać [jego] intencje [...] lub w których wyrażają się reakcje czytelnicze [...]” [J, s. 27]. Problem polega m.in. na wybiórczym zawierzaniu owemu okolołektstowemu „dossier” jedynie tam, gdzie eksponuje ono „czyste” podziały między twórczością fikcyjną i niefikcyjną, przy kwestionowaniu tych wypowiedzi, które sygnalizują niejednoznaczność owych podziałów i zmienność czytelniczych nastawień wobec literackiego dokumentu.

²¹ Tamże.

²² R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, wybór i wstęp K. Strączek, Kraków 2003, s. 66.

„Imaginacyjne historie” Martina Pollacka

W ramach bliskiego mi, hermeneutycznego ujmowania relacji między rzeczywistością a światem tekstów, wart uwagi jest również inny krytycznie oceniony przez Zajasa utwór. Chodzi tu o *Śmierć w bunkrze* Martina Pollacka²³, książkę o ojcu austriackiego pisarza, sturmbannführerze SS, dowódcy oddziału specjalnego mającego na sumieniu m.in. grupę polskich zakładników rozstrzelanych w podwarszawskich Radziejowicach. Dostrzeżone przez Zajasa zbieżności z tekstami Kapuścińskiego mają tu dotyczyć podobnie „beztroskiego” stosunku do paktu referencjalnego, przywoływania historii nie prawdziwej czy fikcyjnej, lecz „możliwej”, w której dopuszcza się uzupełnianie informacji źródłowych literacką imaginacją i zacieraania granic między faktami a ich „późniejszym ubarwieniem” [J, s. 86]. Gdy jednak skonfrontujemy pretensje badacza dotyczące „ubarwienia” z kontekstem, w którym to słowo pojawiło się u samego Pollacka, dostrzegamy, że austriacki pisarz nie wiąże go z jakimś udokumentowanym zdarzeniem historycznym, a jedynie z rodzinną anegdotą utrwalającą młodzieńczy wybrzyk jego ojca. Zbyt uogólnieniem badacza jest również to, które dotyczy, cytowanej za autorem *Śmierci w bunkrze*, „reszty należącej do fantazji”²⁴. Otóż „fantazja” Pollacka, czy może jego hipoteza, nie dotyczy w tym konkretnym fragmencie zapisków o ojcu odnalezionych w archiwalnych dokumentach, lecz nadpisanego nad nimi pytania *unde malum*, a więc wątpliwości dotyczących powodów, dla których „porządny Niemiec”, zyskujący na mocy obłędnej ideologii prawo do decydowania o życiu i śmierci obcych mu ludzi, zaczął skwapliwie z owego prawa korzystać. Zaś ten odwieczny problem z pewnością nie pozwala się rozstrzygnąć na poziomie faktografii.

Szczególnie mocno zarzuty o sprzeniewierzenie się paktowi referencjalnemu wybrzmiewają w odniesieniu do fotografii składających się na wstydlivy „album rodzinny” austriackiego twórcy. Z jednej strony stanowią one dla niego ekwiwalent przeszłości, zaś z drugiej są postrzegane jako medium nieciągłości i kreacji, zapis obrazów, których sens wynika z narzuconego po latach uspołniającego kontekstu. Fotografie „zaznaczające obecność” stają się więc jednocześnie podstawą wątpliwości poznawczych Pollacka. Analiza tego, co zatrzymane w kadrze prowokuje go do pytania o historie poza kadrem. Włączenie zdjęć w nurt fabuły okazuje się jednak często niemożliwe. Po latach stają się one jedynie niemy śladem swojego czasu. Tak dzieje się

²³ M. Pollack, *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2006.

²⁴ Tamże.

np. w związku z fotografiami dokumentującymi podróż rodziców pisarza w 1942 roku do Gottschee, o których czytamy:

Wszystko wokół tej podróży, udokumentowanej tylko dwiema migawkami, wydaje się tajemnicze, ba, dziwaczne: zarówno moment, jak i cel. Patrzę na oba zdjęcia i zachodzę w głowę, co mogło skłonić moją matkę do tego wyjazdu w nieznaną, na terytorium, gdzie szalała wojna partyzancka. Czy ukrył to przed nią? I jeszcze coś, co bardzo chciałbym wiedzieć: o czym rozmawiali podczas jazdy, która musiała zabrać wiele godzin?²⁵

W kontekście całego, nieprzychylnego hipotezom Pollacka, wywodu polskiego badacza o zapisanej w *Śmierci w bunkrze* „fikcyjnej paraboli” [J, s. 98] rodzą się ważne pytania, nie tylko o same realne możliwości odtworzenia po latach „historii prawdziwej”, o prawa twórcy literatury faktu do „domniemani[a], rekonstrukcji[i] historii tkwiącej w starych fotografiach, [do] nadawani[a] kontekstu pojedynczym artefaktom” [J, s. 86], ale również o sensowność traktowania całej literatury faktu jako jednorodnego pola twórczości dokumentarnej. Trudno przecież uznać *Śmierć w bunkrze* za tradycyjną historię reporterską, której twórca w pełni oddziela się od przedstawianego świata. Pollack, nie kryjąc tego, proponuje nam opowieść o poszukiwaniu własnej tożsamości i próbę odniesienia się do rozpoznanego w sobie zbrodniczego dziedzictwa. Kluczem do zrozumienia utworu jest tu, jak zauważył przecież Zajas, pojęcie postpamięci jako pamięci o tym, „co powstało poza moim doświadczeniem, ale jest częścią mojego doświadczenia”, pamięci zapośredniczonej „nie przez przypomnienie, ale przez wyobrażenie i kreację”²⁶.

Literacki rozrachunek austriackiego pisarza z trudną i wstydliwą rodzinną historią, jego rekonstrukcyjna wędrówka w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o to, co „kazało całej rodzinie pójść drogą nienawiści i przemocy”²⁷, to przede wszystkim opowieść o przepracowanym i zinterpretowanym przez syna zbrodniarza wojennego doświadczeniu historycznym. Zza narracji o jednostkowym poszukiwaniu prawdy w historycznych dokumentach wyłania się też inna opowieść: o narodowej amnezji, o wstydliwym wyparciu z pamięci przez Austriaków tych kart historycznych, które mogłyby zburzyć ich doskonale samopoczucie jako pierwszych ofiar Hitlera.

²⁵ M. Pollack, *Śmierć w bunkrze*, s. 169.

²⁶ K. Kaniowska, *Postpamięć indywidualna – postpamięć zbiorowa jako kategorie poznania w antropologii*, w: *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. S. M. Nowinowski, J. Pomorski i R. Stobiecki, Łódź 2008, s. 68.

²⁷ M. Pollack, *Śmierć w bunkrze*, s. 235.

Wątpliwości Zajasa wzbudzają nie tylko komentarze do zdjęć rodzinnych, ale i do fotografii kupionych przez Pollacka jako „historyczne pamiątki”, reprodukowanych i opisanych w artykułach *Gdy kobiety uśmiechają się z rowu* oraz w *Obrazkowej historii*²⁸. Przedmiotem krytyki staje się – jak czytamy – łatwość przechodzenia od spekulacji do twierdzeń, od „historii domniemanej” do „dowodów” opartych na „pisarskiej imaginacji” [J, s. 111].

Odnosząc się np. do zawartych w pierwszym tekście fotografii kilku Żydówek podczas przymusowej pracy – kopania okopów w okolicach Zamościa w 1941 roku, badacz negatywnie ocenia spekulacje pisarza rekonstruującego intencje kierujące autorem owych zdjęć (w ujęciu Pollacka najprawdopodobniej pilnującego kobiet niemieckiego strażnika) i formułującego hipotezę o chęci poniżenia przez niego kobiet zmuszonych do ciężkiej pracy: „To przykład literatury niefikcyjnej będącej w swojej istocie fikcją najczystsza, tyle że podstępnie (dla czytelnika) opatrzoną etykietą «prawdziwe»” [J, s. 112].

Czy jednak owa „najczystsza” fikcja nie wspiera się na kilku prawdopodobnych założeniach wynikających z lektury znajdujących się na odwrocie fotografii opisów, wskazujących na ich przynależność do bogatego zbioru typowych pamiątek niemieckich żołnierzy z czasów II wojny? Kto, poza wojskowymi utrwalającymi swą wojenną działalność, mógł być autorem tego typu zdjęć? Trudno uwierzyć, by był to przypadkowy przechodzień czy ktoś świadomie rejestrujący zbrodnie nazistów. Skoro jest wielce prawdopodobne, że fotografem była osoba mająca realną władzę nad owymi Żydówkami, to może przypisanie jej intencji zaimplementowania tej władzy przez zarejestrowanie poniżającej sytuacji kobiet także nie jest tylko pustą spekulacją. Nasza wiedza o zdjęciach tego typu, robionych np. w getcie warszawskim, pozwala na przypuszczenie bliskie pewności, że tak właśnie było.

Zarzut, jaki czyni polski autor wobec sposobów wykorzystywania przez Pollacka artefaktów z przeszłości, brzmi następująco: „Dręczące nas widoki oferują nie tyle materiał odsłaniający przeszłość, niosący ślad przeszłości, co raczej zawierają pełen pęknięć proces jej transmisji” [J, s. 108]. Brak akceptacji dla owego „procesu transmisji przeszłości” w opowieść jest oczywiście dobrym prawem Zajasa, uznanie w nim jedynie „paranoidalnego odczytania” fotografii [J, s. 111], już nie.

Jak napisał Dominick LaCapra, na którego polski badacz niejednokrotnie powołuje się w swojej pracy:

²⁸ M. Pollack, *Gdy kobiety uśmiechają się z rowu*, „Res Publica Nowa” 2009, nr 8, s. 60–64; *Obrazkowa historia*, w: tegoż, *Dlaczego rozstrzelali Stanisławów*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2009, s. 96–114.

Ważne jest [...], aby potomkowie oprawców i ofiar mieli wspólną płaszczyznę empatycznego spotkania, gdzie mogliby podejmować kwestie związane z wydarzeniami, które podzieliły ich rodziców czy przodków, ponieważ doświadczają psychicznego ciężaru, przyglądając się wydarzeniom, za które nie są odpowiedzialni, ale w obliczu których mogą czuć się jednak w pewnym sensie wezwani do odpowiedzi²⁹.

Podkreślam tu słowo „empatycznego”, ponieważ pojawia się ono zamiast wygodniejszego dla Zajasa słowa „faktograficznego”. Niech to więc czytelnik, który z jednej strony został potraktowany przez autora *Zagubionych kosmonautów* jak bezradne dziecko w mgle perfidnych zmyśleń, zaś z drugiej – zyskał władzę rozstrzygania literaturoznawczego sporu o granicę między faktografią a fikcją, ocenia, czy stosowane przez Pollacka chwytły są oszustwem czy też może dobrym prawem autora do poszukiwania własnych (również literackich) sposobów zbliżenia się do przeszłości.

Badacz negatywnie wartościuje ową, jak ją określił, „imaginacyjną, możliwą historię o ofiarach” [J, s. 112], wyżej z punktu widzenia etycznego stawiając np. *Laskawe* Johnathana Littlela, jednoznacznie fikcyjną opowieść o wojennym pożądaniu i wojennej rozkoszy władzy nad życiem innych. Nie dostrzega on jednak tego, że ukazanie kata – oficera SS tak, by mógł on „uwodzić” czytelnika głębią „wyrafinowanej” kultury i przekonywać go do swojego punktu widzenia – ułatwia nam prześlizgnięcie się nad racjami drugiej strony, strony ofiar, którą Pollack w swojej hipotetycznej rekonstrukcji uznał za ważniejszą.

„Prawdziwe historie” jako literatura, czyli „koniunkturalizm” Franka Westermana

Frank Westerman to jeden z wysoko cenionych holenderskich autorów nurtu *non-fiction*, a jednocześnie, w ujęciu Zajasa, pisarz, który „choć (póki co) pozostaj[e] wierny faktom” [J, s. 34], to jednocześnie „w sposób najbardziej stanowczy usiłuje przesunąć granicę dzielącą fikcję od literatury niefikcyjnej” [J, s. 133]. Sytuując opowieści Westermana „pomiędzy faktem, fikcją i prestiżem” [J, s. 128], ostrze krytyki kieruje tu badacz na nieczne intencje pisarza, który korzysta „z panującej obecnie na holenderskim rynku książki koniunktury «na prawdę»”, a jednocześnie „z dużym powodzeniem” wyciąga rękę „po nagrody i nominacje przeznaczone dla powieściopisarzy” [J, s. 34].

²⁹ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 15.

Jak więc należy rozumieć, Westerman nie zawłaszcza – jak mieliby to czynić pozostali pisarze – nienależnego mu „autorytetu etnograficznego”. Robi natomiast, zdaniem poznańskiego badacza, coś odwrotnego, wykorzystuje w celach komercyjnych autorytet literatury bezprzymiotnikowej. Podkreślmy jednak to, co przyznaje również Zajac: wszelkie zabiegi promujące literaturę niefikcyjną jako po prostu literaturę odbywają się niejako na oczach czytelnika, który jest o tym informowany zarówno w metatekstowych wstawkach, jak i w wypowiedziach publicystycznych holenderskiego pisarza.

Z kilku przywołanych w pracy książek Westermana skupię się na przetłumaczonych na język polski *Inżynierach dusz*³⁰ i *Araracie*³¹. Pierwsza z nich to opowieść o podróży autora po dawnym państwie radzieckim w poszukiwaniu śladów *pierebroski*, przekierowywania biegu rosyjskich rzek, a także rodzaj literackiej gry z fałszującymi sowiecką rzeczywistość produkcjami nurtu Nowego Lefu autorstwa rosyjskich – jak ich określił Stalin – „inżynierów dusz”. Spośród kilku historii owych literatów najbardziej rozbudowana zostaje ta dotycząca Konstantego Paustowskiego, autora *Kara-Bugaz*, opowieści o industrializacji dziewiczego obszaru Morza Kaspijskiego. Jak pisze Westerman:

Paustowski [...] przekształcił w swojej wyobraźni zatokę Kara Bogaz Goł w rzecz „sprzeczną z naturą”. Zmobilizował cały swój niemały potencjał imaginacji, by samemu móc uwierzyć w to, czym mamił czytelników³².

Przywołana za *Inżynierami dusz* rozmowa Westermana z członkami Muzealnego Centrum Literackiego Konstantego Gieorgijewicza Paustowskiego w Moskwie, broniącymi dokumentarnego statusu *Kara-Bugaz*, staje się dla polskiego literaturoznawcy kolejnym argumentem na rzecz „zdrady” przez holenderskiego pisarza literatury faktu. Rzeczywiście, Westerman skupiając uwagę czytelnika na anegdocie eksponującej „ortodoksyjne podejście” owych spotkanych Rosjan do podziału na opowieści faktograficzne [ros. słowo „powieść”] i fikcyjne powieści [po rosyjsku „roman”], zaciera różnice między „prawdą” motywowaną ideologicznie (propagandowa książka Paustowskiego, stworzony na jej podstawie film, rozmaite oficjalne statystyki, np. dotyczące zbiorów bawełny w Azji Środkowej) a „uczciwą” literacką fikcją. Należy jednak zdawać sobie również sprawę z tego, że owi moskiewscy dyskutanci, „opowiadający się po stronie «czystości» gatunkowej i utrzymania

³⁰ F. Westerman, *Inżynierowie dusz*, przeł. S. Paszkiet, Warszawa 2007.

³¹ F. Westerman, *Ararat*, przeł. P. Oczko, S. Paszkiet, Warszawa 2009.

³² F. Westerman, *Inżynierowie dusz*, s. 88.

granicy między fikcją a nie-fikcją” [J, s. 142], są nie tyle zwolennikami starej dobrej faktografii, co raczej ideologicznej ortodoksji, niedopuszczającej do świadomości uwikłania narracji o nawodnieniu pustyni w propagandowy kontekst *pierebroski*.

Wniosek jednak, że holenderski pisarz w ten sposób „rozprawia się z granicą oddzielającą fikcję od niefikcji” [J, s. 139] uznają już za nazbyt uogólniony, szczególnie w obliczu kolejnych twierdzeń Zajasa i łatwości przejścia przez niego od owej dyskusji na temat wartości poznawczych literatury sowieckiej do praktyk „postmodernistyczn[y]ch gatunk[ów] dokumentacji parahistorycznej” [J, s. 140]. Przesunięcie uwagi Westermana w kolejnej książce na siebie jako twórcę „własnej historii” ze światem w tle (w książce *El Negro en ik*) prowadzi polskiego badacza jeszcze o krok dalej, bo do oskarżenia Westermana o „«fikcyjny» pakt referencjalny” [J, s. 157] w rodzaju tego, charakterystycznego dla książki Mishy Defonseca *Przeżyć z wilkami* czy wojennych pseudo-wspomnień Vladimira Wilkomirskiego. Swobodne zrównanie Westermana i Wilkomirskiego w „kreowani[u] (częściowo) fikcyjnych światów i sprzedawani[u] ich jako «literatury niefikcjonalnej»” [J, s. 160] łączy się po raz kolejny z oskarżeniem o żerowanie „na pragnieniu prawdy” i czerpaniu z tej niejednoznaczności „profitów rynkowych” [J, s. 162].

W kontekście otwartych – jak przyznaje Zajas – deklaracji holenderskiego pisarza, iż porusza się w sferze mieszanej, a także w odniesieniu do spostrzeżenia o dwojakich motywacjach wyborów lekturowych czytelników reportaży: „pragnienia autentyczności i [chęci] obcowania z literaturą” [J, s. 31], równie wątpliwe jak powyższe zarzuty wydaje się też twierdzenie, że pisarz nadaje swoim „tekstom raz status fikcjonalny, raz niefikcjonalny (w zależności od panującej na rynku wydawniczym koniunktury)” [J, s. 147]. Czy naprawdę istnieje jakaś zmieniająca się z roku na rok czytelnicza koniunktura, wpływająca na opłacalność nadawanych utworom etykietek dokumentaryzmu lub fikcyjności?

Moment autotematycznego, nie zaś autobiograficznego zwrotu, który został dostrzeżony w książce *Ararat*, zaprowadził poznańskiego badacza aż do... Nabokova:

Historia, również ta niefikcjonalna, powstaje ze słów, dla rytmu i dla wrażenia, które będzie potrafiła wyrzeć na czytelniku, dla iskier, które w nim wznieci. Spółgłoski toczące się na języku autora-narratora w otwarty sposób przywołują obraz Humberta Humberta z początku pierwszej części *Lolity* Vladimira Nabokova: „Lolito, światłości mojego życia, ogniu moich lędźwi, moja duszo. Lo-li-to: koniuszek języka robi trzy kroki po podniebieniu, przy trzecim stuka w zęby, Lo. Li. To” [J, s. 166].

Co miałyby jednak wynikać z tego zestawienia? Dokładnie nic, co sam Zajas formułuje następująco:

Tak więc podczas gdy Nabokov nadawał swojej powieści niefikcyjny sztafaż, Westerman czyni rzecz dokładnie odwrotną: dryfuje od rzeczywistości ku fikcji, nie rezygnując jednocześnie z etykiety „prawdziwe” [J, s. 167].

Kończąc swoje uwagi na temat *Araratu*, ubiera polski badacz holenderskiego pisarza w szatę historycznego tekstualizmu w stylu Haydena White'a, podkreślając przy okazji anachroniczność owej postawy, charakterystycznej dla „postmodernistycznej literatu[ry] lat siedemdziesiątych”, w utworze napisanym w roku 2007 [J, s. 173].

Wsluchując się jednak w zapisane w *Araracie* słowa: „Według mnie każde życie ludzkie było zbudowane z narracyjnego ciągu mającego początek (narodziny) i koniec (śmierć). Zapisany czy nie, bieg takiego życia wskazywał zawsze podstawowe cechy opowieści. W ten sam sposób tchnęło się życie w prawdziwe lub nieprawdziwe zdarzenia, wyrażając je słowami”³³, rozpoznaję w nich inspirację, której stawką nie jest jedynie literaturyzacja życia, ale i ludzkie samorozumienie. Byłaby to więc narracja mająca sprostować odpowiedzi na pytanie o to, kim jest człowiek i co stanowi o jego samoidentyfikacji, narracja wiążąca za pomocą kategorii tożsamości opowieść o życiu z życiem jako opowieścią.

Jak bowiem pisał jeden z twórców tego nurtu refleksji nad człowiekiem, David Carr:

Doświadczyć, działać, żyć to, w najbardziej ogólnym sensie, utrzymywać i, jeśli to konieczne, przywracać spójność narracyjną samego czasu, chronić ją przed wewnętrznym rozpadem na części składowe. Na poziomie wydarzeń i doświadczeń stawką jest czasowa spójność mojego otoczenia, jego sens; na poziomie moich działań i projektów, ich realizacja i sukces. Stawką na płaszczyźnie „życia” jest spójność mojej jaźni, jedność i integralności mojej tożsamości³⁴.

*
* *

Lejeune, traktowany przez poznańskiego autora jako niekwestionowany autorytet, określił zdarzające się badaczom dogmatyczne zafiksowanie na

³³ F. Westerman, *Ararat*, s. 167.

³⁴ D. Carr, *Time, Narrative, and History*, Bloomington/Indianapolis 1986, s. 96. Tłumaczenie autorki.

próbach wyznaczania ścisłych granic między tym, co literackie i dokumentalne, mianem „ślepej przegródki”. Powstaje ona przy okazji tych klasyfikacji, których autorzy zapominają, że alternatywa: albo-albo nie wyklucza także „możliwości *i jedno i drugie!*”³⁵. Możemy tu też przywołać następujące pytanie autora *Paktu autobiograficznego*, będące zapisem jego wątpliwości w tym względzie: „[...] kto może powiedzieć, gdzie kończy się, dla każdej epoki i dla każdej kategorii czytelników, przejrzystość i prawdopodobieństwo, a gdzie zaczyna się fikcja?”³⁶

W kontekście dyskusji o prawdziwości literatury faktu nasuwają się też słowa Paula Ricoeura, piszącego o roli w refleksji nad innością fikcyjnych „myślowych doświadczeń” (rozumianych jako konstruowanie, a nie ordynarne zmyślanie), których „nie mogą zaćmić «rzeczywiste» stosunki rozmowy i interakcji. Wręcz przeciwnie, odbiór dzieł posługujących się fikcją przyczynia się do wyobraźniowego i symbolicznego ustanowienia faktycznych procesów wymiany słowa i działania”³⁷.

Zajas, jako wyznawca tezy, że o czym nie można mówić (prawdziwie), o tym należy milczeć, nie godzi się na snucie „możliwych historii” wykraczających poza unaocznienie faktów. Oskarża posługujących się nimi pisarzy o kłamstwo pozwalające na osiągnięcie „podstępnych korzyści z paktu referencjalnego, nic za to nie płacąc” [J, s. 32]. Przypisywanie twórcom niecznych intencji nie przybliży nas jednak w niczym do odpowiedzi na istotne pytania. Jaki rodzaj narracji jest możliwy w odniesieniu do tkwiących w archiwalnych dokumentach, w fotografiach czy w ustnych przekazach potencjalnych obrazów świata, pozbawionych przez czas lub odległość pierwotnego kontekstu? Czy rzeczywistość rekonstruowana jako domniemanie bliższa jest prawdzie czy fikcji? A może nieważne jak klasyfikowany, jest to po prostu jedyny możliwy typ opowieści w sytuacji pisarza dostrzegającego rozdźwięk między poczuciem nieredukowalnej odmienności odległego w czasie lub przestrzeni Innego a pragnieniem jego poznania? To rozważanie przyjęli Kapuściński, Pollack i Westerman, dla których dokumenty nie są jedynie neutralnym nośnikiem informacji czy zobiektywizowanym sposobem prezentacji faktów. Wprost przeciwnie, wszystkie przekazy wiążą się z określoną sytuacją, są za pośrednictwem w czymś punkcie widzenia, a ich ważność wynika z przy-

³⁵ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*, s. 189. Podkreślmy przy okazji, że zafiksowanie to odnosi Lejeune również do własnych, bardziej dogmatycznych poglądów sprzed kilkunastu lat.

³⁶ Tamże, s. 191.

³⁷ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, naukowo opracowała i wstępem poprzedziła M. Kowalska, Warszawa 2003, s. 548.

pisanej im w opowieści roli. Ujawniając nieprzekraczalność pewnych granic w ramach trybu narracji referencjalnej, autorzy ci otwierają się na opowieść inspirowaną owymi zachowanymi śladami przeszłości przy wyraźnej wiedzy, że – jak w wypadku fotografii z domowego archiwum:

[n]ie chodzi [...] o stworzenie jakiejś hipotetycznej istniejącej w przeszłości jedności (tak jak puzzle), ale o stworzenie „jedności na przyszłość”: a więc jedności i całości, które byłyby konsekwencją wielości rozproszonych w danej chwili fragmentów³⁸.

Dystans między patrzącym i widzianym jest tu przewyższony przez hipotezy i rekonstrukcje psychologiczne, przez wyobrażenia i doznania pisarza, a więc za pomocą narzędzi dostępnych literaturze, nie faktografii.

Zamiast więc dopatrywać się w założeniu, że niewiedza jest częścią każdej dokumentacyjnej opowieści, jedynie usprawiedliwień dla interesownych kłamstw, spróbujmy odnaleźć w nim korzyści nie chwilowe, a głębsze. Byłyby to korzyści, których przecuciem już u zarania europejskiej literatury stały się słowa przypisane przez tradycję Gorgiaszowi: „Może ten, kto wprowadza w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się w błąd wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje?”³⁹.

Fiction or Non-fiction? Observations on the Margin of a Certain Dispute

Summary

The article, being part of the debate on cognitive assumptions of the nonfiction literature is a polemic with the theses of Paweł Zajas's work *Jak świat prawdziwy stał się bajką: O literaturze niefikcjonalnej* [How the real world has become a fable. On nonfiction literature], questioning, in reference to Lejeune's referential pact, the epistemological dimension of a part of modern reportage literature.

³⁸ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 117.

³⁹ Cyt. za E. Sarnowską-Temeriusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 19.

Magda Nabiałek
Uniwersytet Warszawski

Jak czytać dramat? Marii Renaty Mayenowej lektura *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego

„*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego. *Problemy kompozycji* Marii Renaty Mayenowej wzbudza zainteresowanie nie tylko zawartością merytoryczną pracy, ale również jako swego rodzaju dokument historyczny. Dopiero po ponad 70 latach mamy możliwość zapoznania się z dysertacją badaczki, która odegrała niezwykle ważną rolę w kształtowaniu polskiej szkoły teoretyczno-literackiej.

„*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego to rozprawa doktorska, podpisana jeszcze tylko pierwszym imieniem autorki i nazwiskiem jej pierwszego męża, powstała w 1939 roku pod kierunkiem prof. Manfreda Kridla. Maria Renata Mayenowa uzyskała tytuł doktora w maju tegoż roku na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. Promocja doktorska odbyła się zaś już po wybuchu II wojny światowej. Maszynopis dysertacji przetrwał wojenne zawirowania i autorka przekazała go później prof. Henrykowi Markiewiczowi¹. Tekst odnalazł się jednak dopiero w ostatnim czasie i trafił do Biblioteki Instytutu Badań Literackich PAN.

Pracę tę należy traktować jako dokument, który uzupełnia naszą wiedzę o drodze badawczej jednej z najważniejszych postaci polskiej humanistyki. Maria Renata Mayenowa (1910–1988) była profesorem zwyczajnym, jednym

¹ Szczegółowo całą tę historię przytacza we wstępie do wydania Teresa Dobrzyńska: *Rachela Kapłanowa – Maria Renata Mayenowa. O Autorce rozprawy poświęconej kompozycji „Wesela”*, w: R. Kapłanowa [M.R. Mayenowa], *„Wesele” Stanisława Wyspiańskiego. Problemy kompozycji*, oprac. M. Prussak, Warszawa 2013.

z założycieli Instytutu Badań Literackich, zastępcą dyrektora IBL ds. naukowych w latach 1957–1969. Jej najbardziej znane publikacje to prace syntetyczne takie, jak: *Poetyka opisowa* (1949) i *Poetyka teoretyczna* (1974), rozprawy z dziedziny wersologii (*O sztuce czytania wierszy*, 1964; *O języku poezji Jana Kochanowskiego*, 1983), a także wydane już pośmiertnie *Studia i rozprawy* (1993).

W tym kontekście przedmiot badań omawianej dysertacji, jakim stało się *Wesele* Wyspiańskiego, burzy naukowy obraz Mayenowej utożsamianej przede wszystkim z teorią tekstu. Gatunek dramatu nigdy nie funkcjonował bowiem jako podstawowy przedmiot zainteresowania badaczki². Oczywiście w niektórych jej pracach można odnaleźć uwagi poświęcone sztuce dramatycznej, są to jednak raczej komentarze padające przy okazji szerszej zakrojonych rozważań³. Wybór takiego przedmiotu badań intryguje także ze względu na zainteresowania naukowe promotora Mayenowej – prof. Manfreda Kridla, który tematyką dramatu również zajmował się raczej przygodnie, między innymi w kontekście swojej rozprawy poświęconej relacji Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego⁴.

Temat doktoratu staje się jeszcze bardziej interesujący, jeśli wziąć pod uwagę dalsze zamierzenia badawcze Mayenowej. Autorka już we wstępie sygnalizuje, że traktuje tę rozprawę jako część większego, monograficznego opracowania dotyczącego *Wesela*. Kolejne części miały być poświęcone stylowi i budowie wierszowej dramatu. Praca nad tym tematem została jednak przez badaczkę zarzucona. Jedynie część rozpoznań dotyczących wersyfikacji *Wesela* Mayenowa włączyła do artykułu *Z zagadnień semantyki form wierszowych*, opublikowanego w 1971 roku⁵. To jednak właśnie te nigdy niezrealizowane plany pozwalają połączyć rozprawę doktorską z dalszą działalnością naukową Mayenowej. W zamierzeniach autorki widać bowiem wyraźnie założenie rzetelnej filologicznej analizy tekstu i koncentrację na problematyce, jaka się z tych badań wyłania. Podstawowym celem Mayenowej nie jest próba

² Choć nie można zapominać, że Mayenowa była redaktorem serii *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, w ramach której ukazały się: *Dramat liturgiczny*, oprac. J. Lewański, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1966; *Komedia elegijna*, oprac. J. Lewański, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1968; *Misterium*, oprac. J. Lewański, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1969. Badaczka publikowała również pomniejsze artykuły dotyczące problematyki dzieła dramatycznego – por. M.R. Mayenowa, *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1, red. J. Degler, Wrocław 1974.

³ Por. M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974.

⁴ Por. M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.

⁵ M.R. Mayenowa, *Z zagadnień semantyki form wierszowych*, w: *Metryka słowiańska*, red. Z. Kopoczyńska i L. Pszczołowska, Wrocław 1971. Temat ten podjęła później Maria Prussak: *Między Fredrą a Wyspiańskim*, w: tejeże, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005.

wpisania *Wesela* w historię rozwoju form dramatycznych i jego właściwy w tym kontekście opis. To raczej próba filologicznej lektury szczególnego gatunku literackiego, jakim jest dramat. Próba, co należy podkreślić, szczególnie udana, może stanowić inspirację dla badaczy, którzy od co najmniej 60 lat próbują znaleźć sposób przewyciężenia konfliktu między literacką a teatralną teorią dramatu.

Doktorat Mayenowej można traktować jak „lekcję czytania dramatu”. Drogę analityczną, która odzwierciedla sposób rozumienia świata kultury postrzeganej jako tygiel semiotyczny. Autorka *Poetyki opisowej* nie ogranicza się wyłącznie do rzetelnej analizy elementów budujących całość dzieła, stara się przekroczyć jego swoistą ikonografię. Na początku rozprawy deklaruje:

Zadaniem niniejszej rozprawy jest zbadanie kompozycji dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Wesela*. Przez zbadanie rozumie opis poszczególnych elementów kompozycyjnych i stosunków między nimi zachodzących oraz klasyfikację opisanego typu kompozycyjnego w terminach historyczno-literackich⁶.

Zadanie, którego podjęła się Mayenowa, jest wymagające z kilku powodów. Po pierwsze, autorka rozprawy już na samym początku swoich rozważań zaznacza, że modelu dramaturgicznego *Wesela* nie sposób porównywać z którymkolwiek typem dramatu znanym w okresie modernizmu. Mayenowa stwierdza wręcz, że tylko trzy sceny tego utworu można by uznać za klasycznie dramatyczne.

Z tego samego powodu Mayenowa jest zmuszona do zdystansowania się wobec dotychczasowych systemów opisujących właściwości kompozycyjne dramatu. Świadomie odrzuca klasyfikacje Arystotelesa, Freytaga, Petscha, a także cenionego przez nią Wolkensztejna. Mimo iż w rozprawie nie pojawia się osobny rozdział teoretyczny, to z przeprowadzonych konsekwentnie analiz wyłania się nowoczesny sposób oglądu dzieła dramatycznego, uwzględniający jego specyfikę i pozwalający na wskazanie pomijanych dotąd kwestii. Zdystansowanie się wobec dotychczasowych analiz tekstu *Wesela*, skupiających się na tropieniu standardowych wyznaczników dramatyczności, i szczegółowa analiza kompozycji pozwalają autorce na wydobycie niedostrzeganych do tej pory elementów, które konstytuują sens dramatu.

Mayenowa, rekonstruując strukturę dramatyczną utworu, wydobywa jego wielowątkowość, brak konfliktu i rezultatu dramatycznego dziania się. Jednocześnie podkreśla realistyczną proveniencję takiego sposobu ukształ-

⁶ R. Kapłanowa [M.R. Mayenowa], „*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego. *Problemy kompozycji*, s. 15.

towania dzieła dramatycznego. Wspiera swoją tezę, przywołując przykłady utworów takich, jak *Dom otwarty* Bałuckiego czy *Niepoprawni* Józefa Narzyskiego i wykazując ich pokrewieństwo ze strukturą *Wesela*. Wskazuje na niokłość akcji dramatycznej, zamazane kontury kolejnych scen i aktów. Podkreśla brak motywacji w przechodzeniu od jednej do drugiej sceny i udowadnia, że tym samym niemożliwe okazuje się wyznaczenie łańcucha przyczynowo-skutkowego, który mógłby stać się osią konstrukcyjną dramatu. Poszczególne sceny określa mianem zdarzeń-niezdarzeń, dzięki czemu zdecydowanie podkreśla daremność analizy dramatu Wyspiańskiego w kontekście klasycznie rozumianej jedności dramatycznej.

Tezę o statyczności *Wesela* wspierają rozpoznania Mayenowej dotyczące przestrzeni i czasu dramatycznego. Autorka rozprawy podkreśla zachowaną przez Wyspiańskiego, a wielokrotnie przez badaczy pomijaną, jedność czasu i miejsca. Dostrzega oczywiście dynamikę, która ujawnia się w konstrukcji dramatu od połowy trzeciego aktu. Dla badaczki szczególnie interesująca okazuje się jednak problematyka stagnacji, której odzwierciedlenie odnajduje ona na każdym poziomie kompozycji dramatu.

Wskazanie na realistyczne dziedzictwo rozwiązań wykorzystanych przez autora *Wyzwolenia* zostaje przez Mayenową uzupełnione rozpoznaniem dotyczącym skupiającej i kondensującej funkcji takiego sposobu ukształtowania świata przedstawionego. Dodatkowo, zainspirowana rozważaniami prawie nieobecnego w polskiej refleksji nad dramatem Ferdinanda Junghansa⁷, wskazuje na funkcję oświelenia sceny oraz umiejętne wykorzystanie elementów akustycznych (rytm, muzyka) w kształtowaniu spójności przebiegów czasowych.

Mayenowa podkreśla brak zmiany, tak przecież charakterystycznej dla klasycznego ujęcia sztuki dramatycznej. Badaczka nie poprzestaje jednak na tej prostej konstatacji i podejmuje pytanie o konsekwencje, jakie dla całego utworu ma taka stabilna struktura. Wskazuje, że wraz z końcem dramatu tak naprawdę przenosimy się do jego początku. Tezę tę wspiera dodatkowo odwołanie do ostatniej kwestii Chochoła – „będą tańczyć cały rok”. Szczególna interpretacja znaczenia tej wypowiedzi pozwala, zdaniem Mayenowej, na dostrzeżenie kolistej perspektywy zakończenia i wpisanej w strukturę dramatu powtarzalności akcji.

Maria Prussak podkreśla, że ogromną wartością rozprawy Mayenowej jest uwolnienie się badaczki od ideologicznych uwarunkowań niejednokrotnie determinujących analizy *Wesela*, co jednak nie oznacza zupełnego pominięcia tego kontekstu. Szczególnie zajmujące w tym temacie są rozwa-

⁷ F. Junghans, *Zeit im Drama*, Berlin 1931.

zania Mayenowej dotyczące postaci dramatu. Wydobywa ona ich literackie i publicystyczne parantele, uzupełniając listę nawiązań obecną w literaturze przedmiotu o szereg kolejnych konotacji, rekonstruowanych z godną podziwu pieczołowitością. Najważniejsze jest jednak to, że autorka *Problemów kompozycji „Wesela”* cały czas porusza się między formalno-tekstowym a antropomimetycznym ujęciem postaci, co pozwala jej na rozważania dotyczące ostatecznej konstrukcji bohaterów i sposobu ich osadzenia w całej strukturze dramatu. Teza o pewnej „gotowości” bohaterów *Wesela* znajduje pełne potwierdzenie w tekście. Ostateczną konstatację dotyczącą marionetkowości i etykietkowej charakterystyki z afisza postaci dramatu uzupełnia ona szerokimi nawiązaniem historycznoliterackimi.

Wszystkie powyżej przytoczone tezy otwierają drogę do analiz, które łączą surowy realizm z elementami romantyczno-symbolicznej stylistyki. Mayenowa podważa użyteczność sztywnego podziału na dramat realistyczny i symbolistyczny. Analiza tekstu *Wesela* pozwala jej na wykazanie istnienia obydwu tendencji w ramach XIX-wiecznej tradycji sztuki dramatycznej. W tej perspektywie dzieło Wyspiańskiego ukazuje swoje dotąd, i mam tutaj na myśli również współczesną refleksję nad tym dramatem, nieznane oblicze.

Mayenowa nie pomija również kwestii *stricte* genologicznych. Po podważeniu zasadności wyraźnego rozgraniczenia tradycji realistycznej i symbolistycznej w obrębie jednego utworu poszukuje wzorców formalnych, które wykazują podobieństwo kompozycyjne z *Weselem*. Taki wzorec gatunkowy autorka rozprawy odnajduje w tradycji szopki. Podejście formalno-tekstowe pozwala Mayenowej na wykazanie związków strukturalnych bez wikłania się w problematykę ludowości, która zupełnie różni się z propozycją Wyspiańskiego. Podobieństwa konstrukcji *Wesela* i szopki Mayenowa dostrzega przede wszystkim w układzie scen i sposobie ich podziału, a także konstrukcji czasowo-przestrzennej. To właśnie nawiązania do tradycji szopki pozwalają wytłumaczyć specyficzny i rzadko spotykany sposób delimitacji tekstu dramatycznego, wykorzystany przez Wyspiańskiego.

Warto zwrócić uwagę na sposób postępowania Mayenowej. Nie przy mierza ona aktualnych w modernizmie struktur dramatycznych do propozycji Wyspiańskiego, tylko rzetelnie i konsekwentnie realizuje wzorec, który współcześnie można by pewnie określić mianem *close reading* i za jego pomocą wydobywa elementy łączące *Wesele* z tradycją szopki oraz operetki, a także teatru buffo. Następnie przechodzi na poziom rozpoznania historycznoliterackich i włącza kontekst XIX-wiecznej dramaturgii. Wskazuje na nurt powrotu do marionetki, kojarzony z nazwiskiem Gordona Craiga. To nawiązanie zostaje jednak przez autorkę uzupełnione o takie konteksty, jak twórczość Maurice’a Bouchora, Henriego Signoreta, a także Mau-

rice'a Maeterlincka, Artura Schonitzlera oraz, co szczególnie zaskakujące, Leonida Andrejewa.

Zrekonstruowanie struktury dramatu, wykazanie kompozycji scen jako zamkniętych całości dialogowych, o względnie niezmiennym składniku barwy, dźwięku i oświetlenia, wskazanie sposobu osadzenia w niej postaci o wyraźnie marionetkowej proveniencji prowadzi Mayenową do pytania o ostateczną zasadę organizującą dramat. Okazuje się nią następstwo tematyczne, wnoszone przez poszczególne postaci. To rozpoznanie pozwala z kolei na uzasadnienie tezy definiującej *Wesele* jako wielowątkowy dramat zbiorowości uzupełniony symbolistyczno-romantycznymi konotacjami. W ujęciu Mayenowej dramat Wyspiańskiego okazuje się utworem, który dzięki realistycznej konwencji odsłania niewidzialny aspekt rzeczywistości i w tym kontekście rozważania o jego związkach z dramatem romantycznym nabierają zupełnie nowego znaczenia.

Propozycja lektury dramatu zaprezentowana w pracy „*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego. *Problemy kompozycji* jest interesująca dla współczesnego badacza z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze, Mayenowa podaje w wątpliwość zasadność lektury ograniczonej przez tradycyjne podziały na dramat realistyczny, symbolistyczny czy klasyczny. Podejście Mayenowej jest szczególnie zasadne w przypadku dramatu modernistycznego, ale jak pokazują najnowsze badania, równie przydatne okazuje się w przypadku dramatów romantycznych. Po drugie, badaczka udowadnia, że rzetelna analiza dramatu literackiego wcale nie obniża jego teatralnej wartości, wręcz przeciwnie – pozwala wydobyć jego specyfikę. Po trzecie zaś, uzupełnienie rozważań dramatologicznych o nawiązania do rosyjskiej czy niemieckiej nauki o dramacie, pozwala jej wydobyć tak istotne dla Wyspiańskiego kwestie, jak funkcja oświetlenia czy akustyki. Rozważania dotyczące kontekstów semiotycznych przestają się koncentrować wyłącznie na problematyce malarskości scen, mimo że Mayenowa tego problemu również nie pomija. Oczywiście nie można powiedzieć, że rozprawa ta jest całkowicie nowatorska, wiele jest bowiem w niej rozpoznań, które współcześnie zostały już szczegółowo zdefiniowane i opisane. Biorąc jednak pod uwagę, że od jej napisania minęło ponad 70 lat, aktualność i nowatorskość części z tej zaprezentowanych przez Mayenową jest zaskakująca.

Na koniec chciałabym jeszcze na chwilę zatrzymać się przy problemie badania dramatu literackiego. Jestem bowiem przekonana, że kwestia ta jest fundamentalna dla właściwej oceny dysertacji Mayenowej nie tylko ze względu na tak konsekwentnie przez nią forsowane filologiczne podejście do tekstu, lecz także ze względu na współczesne problemy badaczy dramatu.

Mayenowa unieważnia istotę sporu, który zdominował XX-wieczne myślenie o dramacie, a jego konsekwencje można obserwować również we współczesnych badaniach dramatologicznych. Chodzi tutaj o konflikt między zwolennikami literackiego i teatralnego sposobu odczytania dramatu. Mimo iż artykuł Stefani Skwarczyńskiej⁸, który stał się tekstem założycielskim dla teatralnego sposobu czytania dramatu, powstał dużo później niż doktorat Mayenowej, to wydaje się, że autorka *Problemów kompozycji „Wesela”* w pełni zdawała sobie sprawę z problemów, które rodzi opowiedzenie się po jednej lub drugiej stronie tego sporu.

Mayenowa uznaje, że dramat jest pisany dla sceny i dopiero w realizacji teatralnej zyskuje swój pełny kształt, mimo to podkreśla, że takie jednokierunkowe myślenie może prowadzić do marginalizacji problematyki dramatu literackiego. Podkreśla, że „dramat literacki operuje w takim samym stopniu elementami niedostępnymi scenie, w jakim dramat-przedstawienie elementami niedostępnymi dramatowi literackiemu”⁹. Badaczka wskazuje między innymi na wątpliwy status didaskaliów z punktu widzenia reżyserów, a także różnorodny sposób kształtowania tekstu dramatycznego przeznaczonego dla teatru i wydania książkowego¹⁰. Dzięki swojej analizie *Wesela* Mayenowa udowadnia, że każdy poziom utworu, zarówno tekst dramatu, jak i projekt przedstawienia w nim zawarty, wpływa na wartość aktu komunikacyjnego między autorem a odbiorcą. Tym samym wszystkie aspekty utworu, które pozwala wydobyć filologiczna analiza tekstu, wpływają ostatecznie na kształt dramatu. W tym kontekście Mayenowa wyraźnie zbliża się do postawy reprezentowanej przez Irenę Sławińską¹¹.

Podjęcie reprezentowane przez Mayenową może się okazać szczególnie inspirujące dla współczesnych badaczy dramatu. O ile spór między teatralną i literacką teorią dramatu w jakimś sensie osiągnął impas, o tyle linie współczesnych badań stanowią konsekwencję tamtego podziału. Na przestrzeni lat 1950–1970 badacze zaakcentowali problematykę, która wiąże się ze sceniczną predyspozycją przypisaną tekstowi dramatycznemu¹², lecz nie potra-

⁸ S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, „Przegląd Filozoficzny” 1949, z. 1–2; tejsze, *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*, „Dialog” 1961, nr 10; tejsze, *Dramat – literatura czy teatr*, „Dialog” 1970, nr 6.

⁹ R. Kapłanowa [M.R. Mayenowa], „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego. *Problemy kompozycji*, s. 16.

¹⁰ Warto przypomnieć, że Mayenowa jako pierwsza zwróciła uwagę na istnienie dwóch wersji tekstu *Wesela*. Różnice między kształtem tekstu „teatralnego” a dramatem literackim stały się przedmiotem ważnych i wartościowych analiz.

¹¹ Por. I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971; tejsze, *Wizja teatralna poety jako problem badawczy*, w: tejsze, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.

¹² Oprócz pracy Skwarczyńskiej należy tutaj wymienić: St. Dąbrowski, *Z zagadnień dramatu*.

fili stworzyć ani teorii odpowiadającej temu zjawisku, ani narzędzi, które umożliwiłyby gruntowną i rzetelną jego analizę. Tym samym, w wyniku wycofania się literaturoznawstwa z tego niebezpiecznego obszaru badawczego, znaczenie zyskały studia teatrologiczne. Te z kolei, dowartościowując wykonawczą stronę dramatu, sprowadziły tekst literacki do roli podrzędnego składnika spektaklu teatralnego, otworzyły drogę do mówienia o postdramatycznym teatrze.

Propozycja takiej lektury dramatu, którą formułuje Mayenowa, pozwala na wydobywanie się z tego impasu. Jej rozprawa stanowi bowiem dowód, jak bardzo istotna i wartościowa może okazać się literacka, a nie tylko teatralna analiza dramatu. Badaczka pokazuje, że filologia wciąż dostarcza użytecznych narzędzi pozwalających na nowoczesne badanie tekstu dramatycznego¹³. Wśród najmłodszej generacji badaczy można zresztą wskazać próby tak sprofilowanej lektury¹⁴. W kontekście współczesnych badań, zdominowanych przez kolejne zwroty, badania kulturowe często niezajdujące uzasadnienia w poetyce tekstu, postulat powrotu do filologii jest szczególnie ważny.

How to Read a Drama?

Maria Renata Mayenowa's Reading of *The Wedding* by Stanisław Wyspiański

Summary

"The Wedding" by Stanisław Wyspiański. Problems of composition is Maria Renata Mayenowa's unpublished doctoral thesis. It is an exceptional work in the research output of the cofounder of the IBL school of literary theory. This publication is interesting not only because of the novelty of some of the author's proposals but foremost as a work which allows us to complete the knowledge of Mayenowa herself.

Niektóre opinie o roli słowa w dramacie, „Pamiętnik Teatralny” 1972, z. 2; J. Świdziński, *Problemy metodologiczne literackiej i teatralnej teorii dramatu*, „Studia Estetyczne” 1973, t. 10; H. Makiewicz, *Dramat i teatr w polskich dyskusjach teoretycznych*, „Dialog” 1982, nr 2; K. Górski, *Literatura i teatr*, „Dialog” 1973, nr 2; J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, w: tegoż, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.

¹³ Można odnaleźć pokrewieństwo myśli Mayenowej z niektórymi propozycjami analiz dramatologicznych – por. D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni*, Poznań 1985; J. Popiel, *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rożnowskiego*, Wrocław 1990.

¹⁴ Por. T. Wiśniewski, *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006.

Renata Makarska

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Tłumacz i Poeta. „Plastycznie i bezpośrednio”

„[C]zytelnik dzisiejszy chce sylwetkę pisarza, którego mu przedstawiają, widzieć przed sobą plastycznie, i najchętniej bezpośrednio...” – pisze Karl Dedecius do Czesława Miłosza i prosi poetę o szkic *de se ipso*, „wyjaśniając[y] czytelnikowi (biograficznie) krajobraz, z jakiego autor pochodzi (ważne dla zrozumienia niektórych wierszy) i jego stanowisko wobec poezji, ludzi, świata”¹. Rzadko się zdarza, że czytelnik otrzymuje wgląd w prywatną i, chciałoby się powiedzieć, techniczną korespondencję tłumacza, w tym przypadku Dedeciusa, z autorem, samym Miłoszem. Rzadko się zdarza (a szkoda!), że wydawnictwa chcą taką korespondencję promować, jeszcze rzadziej, że edytorzy podejmują się tej pracy. Publikację korespondencji Czesława Miłosza i jego tłumacza na język niemiecki, dziś już 92-letniego Karla Dedeciusa, zawdzięczamy Przemysławowi Chojnowskiemu, współpracownikowi Archiwum im. Dedeciusa w Słubicach, który zebrał listy, przygotował do druku i opatrzył komentarzami, oraz wydawnictwu Śródmiejskiego Forum Kultury w Łodzi, z której Dedecius pochodzi, i oczywiście sponsorom Roku Miłosza.

Publikacja zasługuje na uwagę z trzech powodów.

Pierwszy powód to Dedecius. Bo to on nawiązał kontakt z poetą – a rzecz udała się dzięki pośrednictwu Zbigniewa Herberta. Korespondencja dotyczy

¹ *Dedecius – Miłosz. Listy / Briefe 1958–2000*, oprac. P. Chojnowski, przeł. L. Quinkenstein, Łódź 2011, s. 46 (dalej jako L z numerem strony).

pierwotnie antologii poezji polskiej w Niemczech, którą tłumacz przygotowywał: wyboru i układu tekstów. Później obejmuje też samą twórczość Miłosza i jej recepcję w Niemczech, i trwa przez lata, choć nie jest ani intensywna, ani wylewna. Nasuwa się tu inne określenie: jest oszczędna. Dedecius wie, że niemieckiej publiczności trzeba przedstawić poetę „plastycznie, i najchętniej bezpośrednio”, Miłosz wymyka się bliższym kontaktom. Tłumacz ponawia zaproszenia, poeta konsekwentnie odmawia, nawet jeśli są one tak serdeczne, jak to z roku 1990: „Jeśli Panu to odpowiada, proponuję towarzyską rozmowę przy kominku z małą grupą polonistów tutejszych uniwersytetów (Frankfurt, Moguncja, Heidelberg, Mannheim)” [L, s. 57]. Do spotkania dochodzi dopiero kilka lat później w Kolonii (1999), ale jego śladów na próżno szukać w korespondencji obu panów, listy dobrze jest więc czytać równoległe z kilkoma innymi publikacjami, dopiero wówczas obraz kontaktu między tymi intelektualistami staje się pełniejszy. O rzadkich spotkaniach donosi Dedecius we wspomnieniach *Ein Europäer aus Lodz* (2006)². Obaj panowie widzieli się jedynie cztery razy: podczas Kongresu Poetów w Paryżu w 1967 roku, przy okazji konferencji „Narody i stereotypy” w Krakowie w 1993 roku, kiedy to zasiedli na podium jako Polak z litewskiego Wilna i Niemiec z polsko-rosyjsko-żydowsko-niemieckiej Łodzi, by wraz z Litwinem z polskiego Wilna (Venclovą) rozmawiać o tożsamości [EŁ, s. 247], w końcu w Kolonii na spektakularnym wieczorze autorskim Noblisty i na Targach Książki we Frankfurcie nad Menem w 2000 roku.

Edycja pokazuje styl pracy i poetykę translatorską niemieckiego tłumacza. Podobnie jak Miłosz-tłumacz w Ameryce poświęca się on najpierw przekładom antologii poezji polskiej, a dopiero później zbiorom liryki pojedynczych autorów. Pełni rolę nie tylko tłumacza, ale też agenta literackiego, namawiając kolejne wydawnictwa do współpracy. Przyjaźni się nie tylko z poetami, m.in. Julianem Przybosiem czy wspomnianym już Zbigniewem Herbertem, ale jest też w stałym kontakcie z Kazimierzem Wyką. Przyznana Miłoszowi Nagroda Nobla zbiega się w czasie z założeniem przez Dedeciusa Instytutu Kultury Polskiej w Darmstadt:

Aby ożywić u nas wąż polonistykę i zainteresowanie kulturą polską i przede wszystkim literaturą, otwarty został (przez kilku entuzjastów i mecenasów) w Darmstadt [...] Instytut Kultury Polskiej. Dysponujemy na początku 4 etatowymi i 2 pozaetatowymi współpracownikami, do których dołączyło się grono 45 polonistów/tłumaczy obszaru języka niemieckiego [L, s. 49].

² Wydanie polskie: *Europejczyk z Łodzi*, Kraków 2008, przeł. S. Lisiecka, dalej jako EŁ (z numerem strony), fragment poświęcony Miłoszowi: s. 240–250.

Od tego momentu również sam Dedecius staje się instytucją i rozpoczyna projekt wydawniczy wspólnie z najbardziej wówczas prestiżowym niemieckim wydawnictwem, Suhrkampem: serię 50 tomów „Biblioteki Polskiej”. Swoją pracę już wcześniej traktuje „po misjonarsku”, mając nadzieję, że wkrótce wykształci się nowe pokolenie tłumaczy z języka polskiego, „[b]o starszego prawie że nie było, a to średnie, moje, jest nikłe i słabe” [L, s. 20].

I to jemu Miłosz zawdzięcza, że jeszcze przed Noblem ukazały się w RFN dwa tomiki wierszy: *Lied vom Weltende* [Piosenka o końcu świata] w 1966 roku i *Zeichen im Dunkel* [Znaki w ciemności] w 1979 roku.

Drugi powód to oczywiście sam Miłosz. Jego głos nie jest tu tylko głosem poety, ale też tłumacza. Widać to już na wstępie korespondencji, kiedy obaj panowie definiują swoje role, Miłosz zastrzega, iż „sam tłumacz powinien mieć swobodę wyboru [wierszy – dop. R.M.], bo nie każdy wiersz jest możliwy do przełożenia na obcy język. Poza tym recepcja jakiegoś wiersza w obcym języku zależy od szeregu okoliczności, od pewnego «klimatu» panującego w niemieckiej literaturze” [L, s. 11]. Jest on też zdania, iż „autor nie powinien wypowiadać swego sądu o wyborze dokonany przez tłumacza” [L, s. 12] – czym podkreśla rolę tłumacza jako agenta literackiego, którego zadaniem jest nie tylko wykonanie pracy translatorskiej, ale też rozpoznanie rynku i troska o późniejszą recepcję. Miłosz komentuje oczywiście też własną twórczość: „Zdarzyło się tak, że wiersze pisane przeze mnie w latach wojny, zrobiły wrażenie i wywarły wpływ, nie są to jednak wiersze najbardziej dla mnie reprezentacyjne” [L, s. 21]. Wiersze te wciąż jeszcze robią wrażenie i nadal wywierają wpływ.

Poeta, mimo że nie zaprzyjaźnia się ze swoim tłumaczem (najczęściej zwraca się do niego „Szanowny panie”, czasami zdarza się mu „drogi Dedecius” czy „Drogi Panie Karolu”) śledzi jego ruchy: tłumaczenia, publikacje. Pisze: „Czytałem Pana uwagi o sztuce tłumaczenia w piśmie londyńskim «Kontynenty»” [L, s. 16]; rzadko zdarzają się bardziej osobiste zdania, jak np. gratulacje z okazji 75 urodzin: „Zazdroszcząc Panu młodości, [...] przesyłam najlepsze życzenia”. Miłosz był o dziesięć lat starszy od swego tłumacza.

Trzecim powodem jest Archiwum Dedeciusa, które patronuje projektowi i którego współpracownikiem jest redaktor listów. W zbiorach archiwum znajduje się część korespondencji, Dedecius już bowiem kilka lat temu przekazał mu dokumenty ze swoich zbiorów, w jego ślady poszedł też Henryk Bereska (1926–2005; po jego śmierci cała translatorska spuścizna powędrowała do Słubic). Kilka lat temu trafiły tu też dokumenty po pedagogu i badaczu myśli Janusza Korczaka, Erichu Dauzenrocie (1931–2004). Obecnie do Archiwum przekazuje swoje zbiory szwajcarski polonista i tłumacz Rolf

Fieguth. Archiwum to prawdziwy raj dla badaczy praktyk translatorskich czy komunikacji literackiej między autorami a tłumaczami. Projekt „Dedecius – Miłosz” to zaledwie początek długoterminowych prac: w przygotowaniu jest bowiem korespondencja Dedecius – Herbert. Archiwum o symbolicznym położeniu – w ślubickim Colegium Polonicum, nieopodal granicy polsko-niemieckiej – powstało w 2002 roku, pierwotnie finansowane przez Deutsche Forschungsgemeinschaft, jest dziś wspólną inicjatywą Uniwersytetu Europejskiego we Frankfurcie nad Odrą i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Korespondencja kierowana jest zarówno do czytelnika polskiego, jak i niemieckiego. Wszystkie teksty są tu zamieszczone w oryginale (zwracam też uwagę na liczne faksymile) oraz w tłumaczeniu na język niemiecki (wraz ze wstępem i komentarzami) germanisty i poety Lothara Quinkensteina. Publikacja pozostawia jednak uczucie niedosytu. Listy są tak bardzo oszczędne, że trudno na ich podstawie zrekonstruować scenariusz kontaktów tłumacza i autora. Obok wstępu Przemysława Chojnowskiego czytelnik musi z konieczności sięgnąć po inne publikacje tegoż, jak i po komentarze samego Dedeciusa: „Tych kilka naszych spotkań miało zawsze charakter oficjalny, przeważnie rzeczowy – akademickie rozmowy warsztatowe” [EŁ, s. 246]. Informacje, których na próżno szukałam we wstępie, znalazłam w późniejszym artykule Chojnowskiego, opublikowanym w tomie *Czesław Miłosz im Jahrhundert der Extreme*³, jak chociażby systematykę opinii Miłosza na temat tłumaczeń poezji: że tłumacz powinien mieć wolną rękę w doborze tekstów. Że nadrzędnym kryterium jest możliwa recepcja i że recepcja zależy od „atmosfery” literatury języka, na który tłumaczone są poezje.

Czytelnik *Listów* mógłby też odnieść wrażenie, że Dedecius był jedynym tłumaczem poezji Czesława Miłosza, a było ich przecież wielu, zarówno przed Europejczykiem z Łodzi, jak i po nim (wstęp do publikacji wymienia jedynie tłumaczy prozy Miłosza). Innymi tłumaczami Chojnowski zajmuje się w przytaczanym przeze mnie dalszym studium, wymieniając m.in. Carla Augusta von Penttza, Jana Wyplera czy Oskara Jana Tauschinsky’ego⁴. Warto oczywiście pamiętać, że Dedecius nie jest też ostatnim tłumaczem, wybór poezji w przekładzie nieżyjącej już wiedeńskiej tłumaczki Doreen Daume ukazał się w 2000 roku⁵.

³ P. Chojnowski, *Czesław Miłosz in seinen Briefen an Karl Dedecius über das Übersetzen (nicht nur) seiner Lyrik*, w: *Czesław Miłosz im Jahrhundert der Extreme*, red. Andreas Lawaty/Marek Zybura, Osnabrück 2013, s. 291–309.

⁴ Tamże, s. 291 i n.

⁵ C. Miłosz, *Hündchen am Wegesrand [Piesek przydrożny]*, München 2000.

Wspominam o tych, moim zdaniem istotnych, szczegółach, albowiem mimo obecności postaci Dedeciusa w polskim życiu kulturalnym (głównie translologicznym, choćby przez Nagrodę im. Karla Dedeciusa przyznaną wspólnie przez Fundację Roberta Boscha i Instytut Kultury Polskiej w Darmstadt najwybitniejszym tłumaczom polskiej literatury w Niemczech i niemieckiej w Polsce) wiedzy na jego temat nie należy przeceniać. Chojnowski pokazuje, że nawet w nagradzanej biografii Miłosza autorstwa Andrzeja Franaszka informacja o zasłużonym tłumaczu pada zaledwie raz, w kontekście Kongresu Poetów w Paryżu, na którym pojawił się on w 1967 roku⁶. Do równoległych lektur dołączam też pracę doktorską Chojnowskiego o strategii i poetyce tłumaczenia⁷, w którym opisuje on moment „przemiany” Dedeciusa z początkującego poety w już wyłącznie tłumacza⁸ oraz wspomniany tom zbiorowy pod redakcją Andreea Lawatego i Marka Zybury, będący niemieckojęzycznym pokłosiem Roku Miłosza. Podzielony na *Ars poetica*, *Raumprojektionen* [Projekcje przestrzeni], *Abgründe* [Otchłanie] oraz *Ars translationis* podkreśla centralną rolę przekładu w recepcji dzieła. To dzięki niej dorobek literacki Miłosza stał się częścią literatury powszechnej (*Weltliteratur*). Niby o tym wiemy, ale dopiero takie publikacje jak *Dedecius – Miłosz. Listy / Briefe* nam to w pełni uświadamiają.

A Translator and Poet. “Plastically and Directly”

Summary

The article discusses the collection of correspondence between Karl Dedecius and Czesław Miłosz. This edition shows, on the one hand, Dedecius’s work style, interpreting poetics and role in popularizing the Polish poet’s work in Germany. On the other hand, it presents Miłosz as a translator. The author draws attention to the fact that the project “Dedecius – Miłosz” is patronized by the Dedecius Archive at the Słubice Collegium Polonicum, which collects materials interesting for researchers of translation practices and literary communication between authors and translators.

⁶ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 620.

⁷ P. Chojnowski, *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*, Berlin 2005.

⁸ Tamże, s. 45 i n.

Interpretacje

Elżbieta A. Jurkowska
Uniwersytet w Białymstoku

Metaforyzacja przestrzeni w *Sylorece* Waława Potockiego (propozycja lektury)

Siedemnastowieczny, nieznany dziś szerszemu gronu czytelników romans Waława Potockiego *Syloret albo prawdziwy abrys po ciężkim straconych synów żalu im niespodziewańszego, tym większego smutnego ojca wesela. Starodawna z różnych greckich i łacińskich pisarzów wyjęta i polskim stylem nowo podana historia*¹ zajmuje ważne miejsce w spuściźnie literackiej poety. Praca nad utrzymanym w duchu neostoickim utworem trwała długo – poeta zaczął go pisać jeszcze w latach 70. XVII wieku, a ukończył u schyłku swego życia ok. 1691 roku.

Napisany oktawą romans łuzeńskiego poety można zliczyć do bardzo popularnej w XVII stuleciu odmiany miłosno-przygodowej, wyrosłej i czerpiącej wzorce z tradycji romansu antycznego. Dominującą rolę odgrywają w utworze: rozbudowana fabuła, kształtujące ją liczne, często tajemnicze i niezwykle perypetie bohaterów oraz niespodziewane zwroty zakłanej akcji. Potocki nie zrezygnował jednocześnie z wprowadzania do utworu uwag moralistycznych oraz licznych dygresji. Włączył je do narracji, choć na pierwszym planie rozgrywała się pasjonująca i zajmująca czytelnika akcja przygodowa.

¹ W. Potocki, *Syloret albo prawdziwy abrys po ciężkim straconych synów żalu im niespodziewańszego, tym większego smutnego ojca wesela. Starodawna z różnych greckich i łacińskich pisarzów wyjęta i polskim stylem nowo podana historia*, autograf Bibl. Jagiel., sygn. 132.

Strukturę narracyjną wierszowanej opowieści „z różnych greckich i łańskich pisarzy wyjętej” wypełniają misternie skonstruowane, niezwykle przygody tytułowego Syloreta i jego synów – Dauleta i Ksyfila. Inicjuje je konflikt rodzinny – w Daulecie kocha się jego piękna i młoda macocha, Arsyna, która odrzucona przez pasierba postanawia go otruć, ten jednak ratuje swe życie ucieczką z rodzinnego Rodos, a truciznę wypija młodszy brat. Na poszukiwanie Dauleta wyrusza sędziwy Syloret, a tymczasem Ksyfil wraca do życia (zażyta trucizna nie była w istocie śmiertelna). Doszedłszy lat dwudziestu wyrusza na poszukiwania ojca i brata. Podczas wędrówki dzięki męstwu zdobywa rękę królowy Teolindy wraz z królestwem, lecz nieprzyjaciele zmuszają go do ucieczki. Ksyfil, pełen obaw, by żona nie dostała się w ręce wroga, zabija Teolindę na jej własną prośbę i rzuca do rzeki. Królowa zostaje jednak odratowana, powraca na tron i rządzi w imieniu małoletniego syna, Eumenesa. Tymczasem Ksyfil dochodzi wysokich godności na dworze króla egipskiego Psamenita, spotyka swego brata Dauleta, który po wielu przygodach dostał się na dwór władcy perskiego Kambyzesa. Bracia odnajdują ojca, siostrę Fascelinę oraz najbliższych Ksyfila. Wierszowana historia Potockiego nie kończy się jednak, bowiem zaczyna się opowieść o miłości Eumenesa, syna Ksyfila i Teolindy, do Meropy oraz związane z tym komplikacje, rodzice bowiem chcą go ożenić z Astynomą. Wreszcie okazuje się, że jest to jedna i ta sama osoba, ale nim kochankowie się połączą, muszą pokonać jeszcze cały szereg niezwykle przeszkód. Ostatecznie spotykają się i, zgodnie z konwencją antycznego romansu, rozpoznają, by uwieńczyć swe szczęście małżeństwem. Romansowy centon spełnia więc arystotelesowski postulat szczęśliwego zakończenia.

Przestrzeń jest ważnym czynnikiem budowy utworu Wacława Potockiego. Poeta ujmuje ją w sposób dosłowny – przestrzeń horyzontalna staje się tłem akcji bohatera epickiego, strefą jego poruszeń. W utworze pojawia się znany już wcześniej w liryce staropolskiej „motyw bezowocnego uciekania w nieznaną pustkowie, na kraj świata [...], wędrowania, tułania się [...]”². Bohaterowie *Syloreta* po opuszczeniu rodzinnego Rodos wędrują lądem lub morzem po bezdrożach śródziemnomorskiego i bliskowschodniego świata. Błąkają się m.in. po Morzu Egejskim, mijają Ilium, Hellespont z Bosforem, przebywają w Tauryce, Klaros, Dodonie, Epirze, Egipcie. Analiza peregrynacji bohaterów utworu Potockiego pod względem geograficznym i historycznym prowadzi do wniosku, że ich wędrówki wydają się mało prawdopodobne, a momentami wręcz nierealne. Wprowadzone

² T. Michałowska, *Wizja przestrzenna w liryce staropolskiej (rekonstrucja)*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 111.

przez poetę anachronizmy mogą być świadectwem powszechnej w siedemnastowiecznej literaturze tendencji do traktowania kultury i historii antycznej jako własnego dziedzictwa i do swobodnego czerpania zeń motywów. Możemy również zaobserwować, jak fikcyjne wydarzenia ze świata przedstawionego stają się pretekstem do zaprezentowania wiedzy i erudycji historycznej. Wszak na kartach *Syloreta* raz po raz fikcja spleta się z rzeczywistością. Ta nieustanna konfrontacja faktów historycznych i fikcjonalnych zdarzeń, odnoszenie działań romansowych bohaterów do poczynañ starożytnych twórców historii nierzadko wprowadza czytelnika w oszołomienie. Ważniejszy jednak wydaje się fakt, że łujeńskiego twórcę zmiana topografii interesuje, o ile przekazuje wiedzę o człowieku. Dlatego przestrzeń nabiera w dziele literackim Potockiego także znaczeń metaforycznych, sensu przenośnego – opisuje kondycję i sytuację egzystencjalną człowieka. Siedemnastowieczny autor odwołuje się do znanych toposów, alegorii życia ludzkiego sięgających swymi korzeniami tradycji antycznej, *theatrum mundi* oraz *peregrinatio vitae*.

Niemal wszyscy bohaterowie barokowego romansu zmuszeni są do podejmowania wędrówki, znoszenia jej trudów. W przypadku niektórych jest to przymusowa ucieczka w celu ratowania swej godności, dobrej sławy, a nawet życia (np. Daulet chcący uwolnić się od niecnotliwej Arsyny, Teolinda, królowna pergamońska, uciekająca ze swego domu przed wrogami męża, czy Fascelina, księżniczka bogini Diany, zbiegająca z Tauridy przed barbarzyńskimi mieszkańcami), niekiedy podjęcie decyzji o peregrynacji wynika z chęci poszukiwania ukochanych i utraconych najbliższych (np. sędziwy Syloret, wyruszający na poszukiwanie Dauleta, Ksyfil, pragnący odnaleźć ojca i przyrodniego brata, czy szukający ukochanej Meropy młody książę Eumenes). W rezultacie świadomie podjętej decyzji o przekroczeniu granicy domu rodzinnego, ziemi ojczystej przed bohaterami otwiera się rozległa, nieznana i niosąca zagrożenie przestrzeń. Podejmując trud wędrowania, narażają się na liczne niebezpieczeństwa i czyhające zagrożenia, np. ze strony piratów, zbójców, stręczycieli, na choroby czy porwania.

Światem romansowych bohaterów, ich życiem, rządzi przypadek, losy postaci zostają podporządkowane niepewnym wyrokom Fortuny. Bohaterowie *Syloreta* stają się marionetkami w jej rękach, ich dalsze koleje zależą od przychylności kapryśnej bogini. Warto podkreślić, że bez względu na zmienne wyroki Fortuny, liczne trudności i nieszczęścia, które są ich udziałem, członkowie rodziny Syloreta znoszą je wytrwale i pozostają niewzruszeni. Pokładają ufność w cnocie, która pomaga im w pokonywaniu przeciwności, stanowi ostoję w teatrze świata, którego reżyserem zdaje się bogini losu.

Potocki podkreśla w swoim romansie, że wobec złudnej rzeczywistości człowiek powinien umieć powściągnąć namiętności, być niezłomnym, zachować spokój mędrca:

Nie zaraz truchleć, nie zaraz się wieszać,
Jeśli Fortuna pojźry na cię krzywo:
Jej to myślistwo w złoty łańcuch mieszać
Ludzkich obrotów żelazne ogniwo,
Żalem nas morzyć, a pociechą wskrzeszać.

[cz. I, [1] w. 1–5]³

Pozostając niewzruszonym, znosząc mężnie zmartwienia i niepokoje świata, kierując się roztropnością i wykorzeniając zgubne afekty, człowiek odnosi zwycięstwo nad niestałym losem, uniezależnia się od jego igraszek:

Nie mogąc mu dać zła Fortuna rady,
Na dobrą stronę obraca się nicem;
Żadnego zysku nie odniószysz z zwady.

[cz. I, [7] w. 1–3]⁴

Poeta podkreśla także, że człowiekiem, który „zaraz płacze, narzeka i biada / Ledwie nań palec Fortuna zakrzywi”, gardzi sam Bóg. Ten, kto jest pewny swych cnót, może liczyć na Jego pomoc. Okazuje się bowiem, że cnota jest władzą i siłą ducha, która wychodzi poza granice przyziemności, a prawdziwą i jedyną ostoją człowieka staje się Opatrzność. Jak słusznie zauważyła Danuta Künstler-Langner:

topos *theatrum mundi* jest tworem o wyjątkowej pojemności przestrzennej, gdyż, mimo wyraźnego ukierunkowania na przestrzeń świecką, ogniskuje on również sacrum, co symbolizują liczne odwołania do Boga lub próby konfrontacji ziemi z bytem po śmierci⁵.

Gospodarzem i rzeczywistym inscenizatorem świata jest Opatrzność, Fortuna zaś pełni jedynie rolę narzędzia w Jej ręku, wykonującego nie zawsze zrozumiałe dla człowieka wyroki. Mieszają się więc i przenikają w utworze Potockiego różne elementy ideowego obrazu świata-teatru, współistnieją w nim zarówno Bóg-Opatrzność, jak i nieprzewidywalna Fortuna, nieosobowy los.

³ W. Potocki, *Syloret...*, k. 1.

⁴ W. Potocki, *Syloret...*, k. 2.

⁵ D. Künstler-Langner, *Tematyczne realizacje idei „vanitas” w poezji polskiego baroku*, w: *też, idea „vanitas” jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996, s. 111.

W utrzymanym w duchu chrześcijańskiego neostoicyzmu utworze status metafizyczny Fortuny zmienia się wobec antycznego pierwowzoru. Staje się ona posłuszna wyrokom Najwyższego Bytu, jest wykonawczynią boskiego planu.

Chrześcijaństwo dodaje do pogańskich poglądów akt zaufania dobroci Boga, który chce bezpiecznie doprowadzić człowieka do bram zbawienia. Opatrzność bierze w opiekę każdego, indywidualnego człowieka i obdarza go łaską w walce ze złym losem oraz w staraniu o cnotę⁶.

Dlatego właśnie człowiek może oczekiwać ostatecznego zwycięstwa nad niestałym losem i, choć jest to bardzo trudne do osiągnięcia, może odnieść zwycięstwo nad przewrotną boginią.

Warto podkreślić, że siedemnastowieczny poeta, niejednokrotnie odwołujący się w swojej twórczości do topiki teatralnej⁷, zauważa także, iż:

Za szczęśliwego tu przypowieść liczy,
Kogo ostrożnym cudze szkody czynią;
[...]
Mądrego cudza nieostrożność ćwicz
[cz. I, [12] w. 1–2; 5]⁸

W słowach poety traktujących i zachęcających do korzystania z mądrości płynącej z doświadczeń innych, czerpania nauki o samym sobie z obserwacji świata i ludzi, pobrzmiewa echo wyrażonej już przez Mikołaja Reja prawdy, że „snadniej z cudzych przypadków przypada baczenie”⁹. Moralizujące refleksje zawarte w pierwszych oktavach romansu jasno wyrażają cel narracji Potockiego – historia Syloreta stanowi *exemplum* służące przedstawieniu prawideł rządzących ludzką egzystencją.

Jak słusznie zauważa Andrzej Borkowski, „świat jako osobliwe widowisko, spektakl zyskał u Wacława Potockiego frapująca wielowymiarowość i funkcjonalność”¹⁰. Autor studium poświęconego imaginariu symbolicznemu w *Ogrodzie nie plewionym* zauważa, że wiersze z tego zbioru podszyte są moralistyczną refleksją, a topika teatralna zyskuje pogłębiony sens, szczególnie w kontekście spraw ostatecznych. Podobnie dzieje się w przypadku

⁶ E. Lasocińska, *Cnota i występki*, w: tejże, *„Cnota sama z mądrością jest naszym żywotem”*. Stoickie pojęcie cnoty w poezji polskiej XVII wieku, Warszawa 2003, s. 102.

⁷ Por. W. Potocki, *Człowiek igrzysko Boże «Szachy», Maszkary, Faryna, itp.*

⁸ W. Potocki, *Syloret...*, k. 2.

⁹ M. Rej, *Figliki*, Warszawa 1974, s. 40.

¹⁰ A. Borkowski, *Imaginarius symboliczny Wacława Potockiego. „Ogród nie plewiony”*, Siedlce 2011, s. 171.

romansowej opowieści poety, w której niejednokrotnie narrator stawia się w pozycji obserwatora rozgrywających się zdarzeń, jak również ich współuczestnika, poszerzając w ten sposób wymowę utworu.

Podejmując w *Sylorecie* temat kondycji człowieka, Waław Potocki sięga także po prastarą alegorię *peregrinatio vitae*, realizowaną w poezji i filozofii europejskiej w różnych sceneriach przestrzennych. Poeta odwołuje się przede wszystkim do pochodzącej z kręgu śródziemnomorskiego topiki nautycznej¹¹. Pisząc o trudach egzystencji ludzkiej, wykorzystuje popularny topos życia jako żegluga:

Co morzu wicher, to Fortuna światu,
Ale każdy człek sam sobie Eolem.
Nigdy pokoju rozum nasz nie ma tu,
Zawsze się trzęsie i wodą i polem,
Nie ma wytchnienia od żądze kieratu.

[cz. XV [131] w. 1–5]¹²

Również w tym wyobrażeniu powraca neostoicka koncepcja Fortuny, która, przyrównana do wichru, okazuje się siłą wprowadzającą niepokój i niepewność. Człowiek płynący po morzu świata nigdy nie jest wolny od namiętności, afektów i żądz, które próbują go zwieść z drogi do obranego celu. Potocki zauważa, że niepokoje i niepomyślne wiatry, które istnieją w makrokosmosie, znajdują swoje odzwierciedlenie na poziomie jednostkowego mikrokosmosu. Rozumny sternik jednak, mimo licznych czyhających nań niebezpieczeństw, kierując się cnotą i zachowując prawo boskie, może spokojnie dotrzeć do kresu swej podróży:

Gdzie już żeglować nie będziem po wtóre,
Gdzie, kto uwiązał okręt za żywota,
Jakim towarem ładowną miał forę.
Jeśli drwa z słomą jego wiozła flota,
Skoro się siarką ocean zagore,
Wieczystym ogniem spłonie, lecz kto złota
Nabrał, któremu nic ogień nie szkodzi,
Wiecznie zachowa i towar i łodzi.

[cz. XV [136] w. 1–8]¹³

¹¹ W twórczości poetyckiej Waław Potockiego odnajdziemy wiele utworów podejmujących tę nośną metaforę życia ludzkiego, np. *Do starca; Świat rzeką, człowiek łódką; Bezpieczniejsza łódź na miałkiej wodzie; Niestatek rzeczy ziemskich*.

¹² W. Potocki, *Syloret...*, k. 319.

¹³ Tamże.

Kończąc swój utwór, Potocki przywołuje poetycki obraz łodzi-żywota ludzkiego, od której ładunku zależy kres jego podróży do wiecznego portu. Poeta unaocznia nieuchronne przemijanie egzystencji człowieka, podejmuje temat spraw ostatecznych, dotyka kwestii eschatologicznych. W *Syloreecie* bez trudu można dostrzec ewokowane przez tradycję chrześcijańską cele peregrynacji ziemskiej człowieka. Wacław Potocki podkreśla, że ludzkie życie jest żegluga po wzburzonych falach morza-życia, gdzie czyhają na żeglarza skały i wiry w postaci afektów i namiętności, które mogą go pochłonąć lub zepchnąć z obranego kierunku. Kresem podróży jest dopłynięcie do portu swego przeznaczenia, w tradycji biblijnej – życia wiecznego. Poeta, odwołując się do topiki nautycznej, wyraźnie kładzie nacisk na duchową rzeczywistość człowieka.

W *Syloreecie* wyraźnie widać skłonność Potockiego do wyrażania sądów o charakterze dydaktycznym i moralizującym. Jest to jedna z cech charakterystycznych jego twórczości. Zwracał na nią uwagę już Władysław Bobek w rozprawie na temat *Argenidy*, podkreślając, że poeta jest: „zawołanym dydaktykiem, wychowanym w surowej dyscyplinie ariańskiej [...], sypiącym ogólnymi uwagami i morałami, jak z rękawa”¹⁴. Narrator siedemnastowiecznego utworu jest opowiadaczem, ale jednocześnie zaangażowanym moralistą, wyrażającym sentencyjnie brzmiące pouczenia i uogólniające refleksje, dla których pretekstem są rozgrywające się wydarzenia fabularne. Niejednokrotnie dygresje o pouczającym charakterze oraz prawidłach rządzących ludzkim losem wyrażane są przy użyciu zaimka „my”, który podkreśla poczucie wspólnoty, powszechność i uniwersalizm przytaczanych opinii i sądów.

W poemacie romansowym Wacława Potockiego słychać również echa *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa, w której „zaznacza się idea *peregrinatio vitae*”¹⁵. Tassowscy bohaterowie nie są wolni od pielgrzymiego trudu, który przypadł w udziale całej ludzkości. Peregrynując i pokonując trudności, w większości trwają przy cnotach moralnych, dzięki czemu mogą osiągnąć duchową doskonałość. Polski poeta, pozostający pod urokiem dzieł włoskiego poprzednika, również restytuuje rycerskie wartości, hołduje maksymalizmowi etycznemu, na kartach swej opowieści przedstawia typ nowożytnego herosa i mężnej białogłowy. *Syloreta* można też odczytywać jako poemat drogi i poznania samego siebie.

Siedemnastowieczny romans pióra podgórskiego poety miał więc, zgodnie z ogólnymi celami literatury, bawić i uczyć – pouczać czytelników o słusz-

¹⁴ W. Bobek, *Argenida* Wacława Potockiego w stosunku do swego oryginału, Kraków 1929, s. 15–16.

¹⁵ A. Kalewska, „Gofred” Tassa-Kochanowskiego – epos o rycerzu pobożnym, w: *Z ducha Tassa*, pod red. R. Ociecek przy współud. B. Mazurkowej, Katowice 1998, s. 110.

nym wyborze cnotliwego życia, jak również przynosić im rozrywkę. Warto, pochylając się nad *Syloretę* i analizując topikę przestrzenną w poemacie romansowym, zastanowić się nad celowością jej metaforyzacji. Czy poecie przyświecała jedynie chęć wpisania się w popularny w dobie baroku, wyrosły z tradycji antycznej, nurt romansopisarstwa miłosno-przygodowego, operowania skonwencjonalizowanymi motywami przejętymi z tradycji literackiej? Czy chodziło o „przysposobienie umysłów (czytelników) do cnoty, zwalczanie skłonności do grzechu i poprawę obyczajów”?¹⁶ Wydaje się, że w konstrukcji losów sędziwego Syloreta można dopatrywać się podobieństwa do własnych doświadczeń Potockiego. Łużeński poeta, podobnie jak tytułowy bohater romansu, stracił troje dzieci – dwóch synów, Stefana i Jerzego, oraz córkę Zofię.

Wydaje się, że napisany po śmierci najbliższych romans mógł stanowić próbę poradzenia sobie z ogromem doznanych cierpień, próbę szukania pocieszenia w niezwykłej literackiej opowieści. Rozpoczynając ją Potocki podkreśla:

Z starych historyji, lecz w tym nie zawiodę,
Że rzecz prawdziwą moja Muza powie,
Żałosną człeka jednego przygodę.

[cz. I [11] w. 1–3]¹⁷

Mimo że na początku opowieści wyraźnie wskazuje się na jej umoralniający charakter, autor (i narrator) angażuje się emocjonalnie w losy bohaterów. Przeżywa dramatyczne przygody, nierzadko współodczuwa z nimi, odnotowuje ich emocje, przeżycia i nastroje.

Być może więc starożytna historia o poszukiwaniach, cudownych ocaleniach i powrotach ma cel konsolacyjny. Należy w tym miejscu również koniecznie dodać, że poeta głęboko wierzył w rychłe spotkanie z dziećmi w zaświatach, czego wyraz dał w liście dedykacyjnym, który miał być dołączony do romansu:

Jednak miarę nadzieją mocną biorę na się,
Że swe królmi powitam dzieci w krótkim czasie.

[w. 55–56]¹⁸

¹⁶ T. Michałowska, hasło: *Romans*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 823.

¹⁷ W. Potocki, *Syloret...*, k. 3.

¹⁸ W. Potocki, *Mojej Wielce Miłościwej Pani i jedynie kochanej Synowej, Jejmości Paniej Aleksandrze ze Stopina Potockiej, Podczaszynej krakowskiej, przy posłaniu „Syloreta”*, w: tegoż, *Dzieła (Moralia*

Nadzieja poety może mieć swoje źródło w neostoicyzmie, a dokładniej w przekonaniu o słusznym wyborze cnotliwego życia i w zaufaniu Opatrzności. Wszak według tego prądu filozoficznego Fortuna zależy właśnie od Opatrzności, Najwyższego Bytu, jak pisał Justus Lipsjusz: „Los albo szczęście tak rozumiemy, że jest wieczne jakieś przeżrzenie Boga i jakoby głos myśli Jego”¹⁹.

Potocki ofiarował romansowy poemat swojej synowej Aleksandrze z Rościszewskich Potockiej, wdowie po najmłodszym synu Jerzym²⁰. Poeta chętnie obdarowywał najbliższych swoimi dziełami, dbając jednocześnie, aby odpowiadały tematem i charakterem upodobaniom adresatów. Potocki, poświęcając synowej romans, przeprowadził paralelę między losami swojej rodziny a doświadczeniami, które były udziałem literackich bohaterów²¹:

Tyleż miawszy sam, niesęć rzeczy ludzkich śpiewkę.
Jedno z tych już na marach, już widział bez duszy,
Dwoje dzieci Fortuna tak mu zawieruszy,
Że ich zgoła oplącze, aż z obrotów tyła
Taż go Fortuna, królmi oddawszy posila.

[w. 48–52]²²

Porównywał również swój rodzinny dramat z dziejami innych literackich ojców – Hiobem, Tobiaszem i właśnie Syloretą. Dopatrywał się analogii między tym, co przytrafiło się jemu samemu oraz biblijnym bohaterom i należącej w całości do fikcji literackiej postaci.

i inne utwory z lat 1688–1696), t. 3, Warszawa 1987, s. 374. W podobny sposób wypowiadał się również inny poeta-ojciec – Stanisław Morsztyn. W *Smutnych żalach po utraconych działkach* dał wyraz swojej nadziei, że jako człowiek cnotliwy „dzieci które stracił i po których płakał onym wiecznym żywotem żyjące zobaczy”.

¹⁹ J. Lipsjusz, *Politica pańskie, to jest nauka, jako pan i każdy przełożony rządnie żyć i sprawować się ma*, przeł. P. Szerbic, Kraków 1595, s. 7.

²⁰ Warto zauważyć, że Wacław Potocki zaopatrzył swoje dzieło w dedykację dla synowej po 1691 roku. Poeta stworzył dwie redakcje *Poświęcenia*. Najprawdopodobniej ofiarował wdowie po Jerzym drugą, wygładzoną stylistycznie redakcję utworu (por. L. Kukulski, *Prolegomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego*, Wrocław 1962, s. 128).

²¹ Warto w tym miejscu dodać, że sędziwy poeta wielokrotnie dawał upust bolesnym doświadczeniom, które były jego udziałem w dziełach literackich. Można w tym miejscu wspomnieć choćby funeralne *Annagramata*, *Smutne zabawy żalosego po utraconych działkach rodzica* czy *Periody*.

²² W. Potocki, *Mojej Wielce Miłościwej Pani i jedynie kochanej Synowej, Jejmości Paniej Aleksandrze ze Stopina Potockiej, Podczaszynej krakowskiej, przy posłaniu „Syloreta”, s. 374.*

Nie dziwi więc fakt, dlaczego to właśnie Aleksandra z Rościszewskich Potocka stała się najodpowiedniejszą adresatką utworu. „Posyłając [...] prezentem wdowie wdowie wdowca”²³ pocieszał, dodawał nadziei młodej kobiecie, a jednocześnie wyrażał wdzięczność i miłość za opiekę oraz wsparcie, którymi go obdarzyła po utracie najbliższych.

Estera Lasocińska w rozprawie na temat pojęcia cnoty w poezji polskiej XVII wieku poskreśla, że Wacław Potocki w interesujący sposób łączy tezy stoickie z filozofią chrześcijańską, arystotelesowską, epikurejską, a miejscami również neoplatońską. Ponadto jego twórczość nie jest „suchym wywodem dawnego rozumowania, ale została przystosowana do biegu życia”²⁴ (w przypadku *Syloreta* miała pocieszać w rozpacz).

Wierszowany romans Wacława Potockiego można więc odczytywać jako filozoficzną opowieść o kondycji człowieka, refleksję o istocie świata. W częściach dygresyjnych utworu poeta odwołuje się do myśli stoików, najważniejszych pojęć ich etyki, które wcielone w życie pozwalają zachować spokojność mędrca. Przywołuje je i dopełnia własnymi refleksjami i przekonaniem, wzbogaca wątkami czerpanymi z myśli chrześcijańskiej.

Romansowy centon podgórskiego poety może wyrastać z „ducha Torquata Tassa”. Ślady recepcji *Jerozolimy wyzwolonej* można dostrzec m.in. w próbie całościowego przedstawienia definicji człowieka, którego życie jest nieustannym „terenem godzenia sprzeczności między wiedzą z doświadczeniem a wiedzą irracjonalną”²⁵. Podobnie jak dzieło włoskiego poprzednika, można odczytywać *Syloreta* jako dojrzałą, przemyślaną wizję życia ludzkiego, a nawet „parabolę o losie i przeznaczeniu człowieka”²⁶.

Wydaje się również, że jesteśmy uprawnieni, by interpretować siedemnastowieczny romans jako marzenie cierpiącego poety-ojca o szczęśliwym spotkaniu z utraconym potomstwem. Potocki niejednokrotnie, odnosząc się do popularnych w dobie baroku figur ludzkiej egzystencji, przywoływał trudne i bolesne doświadczenia autobiograficzne²⁷. Podobnie może być w przypadku *Syloreta*, a zarówno skomplikowane dzieje bohaterów, jak i osobiste doświadczenia poety zdają się te konstatacje potwierdzać.

²³ Tamże.

²⁴ E. Lasocińska, *Cnota i występki*, s. 185.

²⁵ Cz. Hernas, *Epos – poszukiwania wzorów*, w: tegoż, *Barok*, Warszawa 1998, s. 180.

²⁶ A. Kalewska, „Gofred” Tassa-Kochanowskiego – epos o rycerzu pobożnym, s. 117.

²⁷ Por. *Jedna bieda nic człowiekowi nie uczyni; Patrzyć z brzegu na rozbitcie czyje; Żegnaj cię, wdzięczne światło. Na toż trzeci raz.*

Space Metaphorisation in Wacław Potocki's *Syloret* (Interpretative Proposal)

Summary

The article is a proposal of interpretation of Wacław Potocki's seventeenth century romance *Syloret*. The author emphasizes that the poet's neo-Stoical romance may be read in a universal way, as a reflection on the human condition, hardships of existence and variability of fortune, as the realization of the tropes, reaching back the ancient tradition, of *peregrinatio vitae* and *theatrum mundi*. She also draws our attention to the poet's personal experience, which could affect the form of the poem.

Magdalena Kokoszka
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Leśmian i magia zapachów

1

Aleksander Brückner wywodzi leksem *zapach* od prasłowiańskiego *pach*, którego znaczenia sprowadza ostatecznie do ‘ruchu’: „zapach uderza w nos, razi”. Czasownik *pachać* nieść ma treści bardzo ogólne: ‘czynić, działać’, ale jednocześnie nie wyklucza się ujęcia węższego: ‘broić, tj. czynić coś złego’. Zapachy, niczym duchy, wymykają się logice porządkującego oka, zachowują za to – jako bliższe dotykowi – siłę rażenia. Nieuchwytnie, lecz natarczywie obecne; uwolnione od ciała, ale mu przynależne; są i jednocześnie rozwiewają się w nic (cerk. *pachati* – ‘oganiać’, *opasz* ‘ogon’)¹. Wyobraźnia, inspirowana zapachowym śladem („ogonem”, pozostałością, resztą)², narusza w jakiejś mierze zdroworoządkową logikę umiejscowień, dopuszczając porządek atopii – tego, co się wymyka, nie pozostaje na miejscu.

W tym sensie kategoria woni³ wydaje się szczególnie bliska Leśmianow-

¹ Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1974, s. 389, a także omówienie leksemu „zapach” w książce Mariana Bugajskiego (tenże, *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów*, Wrocław 2004, s. 101–108).

² Korzystam ze spostrzeżeń Beaty Mytych-Forajter (taż, *Zapachy*, w: tejże, *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010, s. 53–78).

³ Wonność jako kategorię estetyczną, obecną w esejach Leśmiana, opisywała już Anna Czabanowska-Wróbel. W artykule korzystam także z jej ustaleń. Zob. też, *Wonność jako kategoria estetyczna (eseje Bolesława Leśmiana)*: <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/wonnosc-jako-kategoria-estetyczna-eseje-boleslawa-lesmiana-11/> [dostęp 12.11.2013]. Nawiązuję też do uwag

skiej „baśni natychmiastowej” – baśni pomyślanej jako narzędzie pomocnicze poznania, jako łącznik z „dziedziną nielogiczną istnienia”, który „po pewnym czasie zginąć musi” [Z *rozmyślań o Bergsonie*, SL, s. 9]⁴. Wyrastająca na tym gruncie „fantastyka słowotwórcza”⁵ autora *Łąki* nie poddaje się jasnym zaszeregowaniom:

Właściwie „fabuła” jest prosta – pisze o literaturze imaginacyjnej autora *Łąki* Stanisław Lem – za to ornamentacja [...] stwarza wrażenie, że to nie jest wszystko z tego, ani z tamtego świata. Potok wyrazów ujawnia coś na kształt graniówki, wędrówki kresą krytyczną pomiędzy tym, co słowem wykreowane, i tym, w co kreacje takie na koniec zapaść muszą: w Nicość [podkr. – S. L.]⁶.

2

Wyobraźnia, niestroniąca od radosnej uzurpacji, uprawomocnia w poezji także to, co nieważkie, z ulotnej woni czyni pożądany model kreacji:

Wrażenie barw i szumów, i bezdennych światów,
Zmieszane w jedność, niby w stworzenia pradobie,
Oddziela się ode mnie, jako woń od kwiatów,
I trwa już ponad mną – i już samo w sobie!

[*Leżę na wznak na łące...*, PZ, s. 74; podkr. – M.K.]⁷

Wizerunek ekscentryka i fantasty umacniała legenda biograficzna. Chętnie sytuowano poetę-Znikomka w świecie fantastycznych postaci – rodem z jego wierszy; wskazywano na niecodzienny stosunek twórcy do świata tutejszych fenomenów, nieledwie obojętność, na przedkładanie poetyckich

poczynionych w tekstach: M. Kokoszka, *Skrót wiosny*, w: tejże, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011, s. 286–289; też, *Poetyckie uniwesum w koncepcjach teoretycznych Leśmiana*, w: *Pisarze teoretykami literatury?...*, red. J. Olejniczak, A. Dyrszka, Katowice 2010, s. 31–33.

⁴ Wszystkie cytaty ze szkiców literackich wskazanego pisarza podaję według wydania: B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011 [dalej – SL z numerem strony].

⁵ Określenie zastosowane przez Juliana Przybosia do opisu Leśmianowskich dokonań poetyckich (tenże, *Czytając Supervielle’a*, w: tegoż, *Sens poetycki*, t. 2, wyd. 2 powiększone, Kraków 1967, s. 144).

⁶ S. Lem, *O Leśmianie z dywagacjami*, w: B. Leśmian, *Gad i inne wiersze. Lekcja literatury ze Stanisławem Lemem*, Kraków 1997, s. 33.

⁷ Wszystkie cytaty z wierszy Leśmiana podaję według wydania: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 2000 [dalej – PZ z numerem strony].

mrzonek nad szarą i nudną codzienność⁸. Pisarz lubił miał za to niemożliwe projekty, nieprzystające do realiów bezinteresowne gry wyobraźni; duże poczucie humoru pozwalało mu rzekomo „zachowywać kamienny spokój w najbardziej nieprawdopodobnych sytuacjach”⁹. Z kolei na gruncie krytycznoliterackim – powtarzający się w różnych wariantach spór o stosunek poety do „życia”, zainicjowany wypowiedziami Stanisława Brzozowskiego, a później powracający w ustach krytyków różnych epok i ideowych proveniencji, stanowił, jak dowodzi Małgorzata Gorczyńska, jedną z ważniejszych polemik leśmianologii¹⁰. Literatura imaginacyjna autora *Łąki* była różnorodnie interpretowana i wartościowana, w zależności od tego, czy oceniający przychylił się do uznania „światopoglądów wyobraźni” czy akcentować wolał raczej społeczne i – w uproszczonym sensie – mimetyczne zobowiązania literatury. Leśmian jawił się jako pisarz chętnie zbaczający w rejony baśni i rojeń fantastycznych: marzyciel, magik, arcypoeta wskrzeszający ducha wyobraźni archaicznej, poszukujący ludowej, a także dziecięcej pierwotności wrażeń. Narzucająca się etykieta „fantasty” prowokowała ton – nie zawsze zamierzonego – pobłażania:

Nieskazitelna czystość wiersza Leśmiana jest [...] chemicznie wolna od wszelkich wyziewów rzeczywistości ziemskiej. W baśniowych jego rojeniach przebija się dusza mało męska [...]¹¹.

Daleki od wszelkich walk politycznych, społecznych, filozoficznych i artystycznych, zaprzepaszczonego w swoim świecie wizyjnym jakiejś irracjonalnej tęsknoty, oczyma bezradnego dziecka patrzył na świat otaczający, wydany całkowicie na jego pastwę i swawolę¹².

Z innej zaś perspektywy – właśnie w narzucającej się rzeczywistej sile wyobraźni poety dostrzegano źródło ambiwalencji. „*Napój cienisty* pije się jak trujący narkotyk – pisał po latach inny poeta. I dodawał, że „*Dziejba leśna* dopełnia miary tego odurzenia czy jakby zaccadzenia ciężką chmurą niesamowitej fantazji” [podkr. – M.K.]¹³. W natarczywości,

⁸ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Dziwotwór*, w: tegoż, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 83–89; A. Słonimski, *Leśmian Bolesław*, w: tegoż, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s. 122–125.

⁹ H. Wiewiórska, *Bolesław Leśmian*, w: tegoż, *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966, s. 233.

¹⁰ Małgorzata Gorczyńska, korzystając z wcześniejszych ustaleń Jacka Trznadla, opisuje szczegółowo dzieje tego sporu w książce: *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011, s. 259–393. Dalej odnoszę się do jej uwag.

¹¹ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, Lwów 1930, s. 386.

¹² J. N. Miller, *Bolesław Leśmian nie żyje*, „Robotnik” (Warszawa) 1937, nr 337. Cyt. za: M. Gorczyńska, *Miejsca Leśmiana...*, s. 332.

¹³ J. Przyboś, *Leśmian po latach*, „Nowa Kultura” 1955, nr 41, s. 3.

w radosnych uzurpacjach wyobraźni doszukiwano się nuty tragicznej:

Poezja Leśmiana jest poezją wyobraźni dochodzącej w swym ekshibicjonizmie aż do zuchwałości, ale jest też poezją wkraczającą z tego powodu w granice tragizmu¹⁴.

3

Jak zaznacza Michał Głowiński, nawet w klechdach „fantastykę konwencjonalną przekształca Leśmian w fantastykę nowoczesną – jej tworam nie przypisuje więc rzeczywistego bytu, ale – tak jak w balladach – traktuje raczej jako sposób kontaktu jednostki ze światem”¹⁵. W kostium baśni, dla której „czary są naturalne, a magia regułą”¹⁶, pomyślanej jednak jako metalogiczny, intuicyjny łącznik z rzeczywistością istnienia, ubrana jest przede wszystkim wiara w moc kreacyjną słowa. Baśniowe jest to, co nie chce być podważone, co wydaje się przyczółkiem wydartym zwątpieniu – zdobywanym ciągle od nowa, w „nieustannej pogoni za najmniej znikomym, [...] najbardziej rzeczywistym” [*Przemiany rzeczywistości*, SL, s. 44]. Dla wyobraźni archaicznej równie niepodważalna miałyby być kategoria wonności:

W wiekach talmudycznych, na zgromadzeniu Jamnoskim – pisze Leśmian – odbył się spór uczonych o to, które z ksiąg biblijnych pochodne są od Boga, zaś które tylko od człowieka. Pochodność od Boga mierzono stopniem wonności danej księgi. *Pieśń nad pieśniami*, jako najwonniejsza, uznana była jednogłośnie za świętą, za boską... Wonność tej księgi nie ulotniła się, nie wywietrzała do dnia dzisiejszego, pomimo iż z biegiem czasu coraz trudniej nam odtworzyć w naszej metafizycznej pamięci typ duchowy człowieka ówczesnego, który nie tylko rozwartymi oczyma, lecz i wzdętymi nozdrzami badał i poznawał tajemnicę bytu, węsząc i tropiąc ją po górach, po łąkach, po gajach i winnicach [*Pieśni nad pieśniami*, SL, s. 482].

Woń otwierać miałyby na jakości metafizyczne, w myśl archaicznej wiary, że substancje aromatyczne pochodzą od bogów i powinny być integralną czę-

¹⁴ J. S. [Jacek Susuł], *Tomik przygód*, „Tygodnik Powszechny” 1955, nr 27. Cyt. za: M. Górczyńska, *Miejsca Leśmiana...*, s. 287.

¹⁵ M. Głowiński, *Laboratorium wyobraźni*, „Twórczość” 1960, nr 2, s. 130.

¹⁶ R. Caillois, *Od baśni do science-fiction*, przeł. J. Lisowski, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybrał M. Żurowski, słowem wstępnym opatrzył J. Błoński, Warszawa 1967, s. 33.

ścią religijnych praktyk – bogowie lubić mają kadzidła, przychodzą *per fumum*, ‘poprzez dym’¹⁷. Spalane na specjalnym ołtarzu kadzielnym w Świątyni Jerozolimskiej, obwarowane ścisłymi przepisami i zastrzeżone do użytku sakralnego – substancje aromatyczne w istocie mogły wydawać się rodzajem bramy wiodącej w stronę niedostępnego *sacrum*¹⁸. Starotestamentowa Mądrość nieprzypadkowo, wysławiając samą siebie, mówiła: „Wszystko przepełnia wonnością jak cynamon i aspalat pachnący, / i miłą woń wydałam jak mirra wyborna, jak galbanum, onyks, wonna żywica / i obłok kadzidła w przybytku” [Syr 24,15]¹⁹.

Niemal wszystko, co u Leśmiana wonne, wartościowane bywa dodatnio. Preferowany przez piszącego leksem „woń” częściej zresztą niż „zapach” kojarzony bywa z doznaniem przyjemnym²⁰. Poznanie węchowe wymusza bliską zażyłość ze światem, dopuszcza chwilowe zatarcie granicy podziału na podmiot i przedmiot doznania, dzięki czemu możliwe staje się euforyczne uczestnictwo „ja” w czymś, co je przekracza. Leśmian dosyć konsekwentnie łączy doznanie węchowe z doświadczeniem ekstatycznym²¹:

Fantazja [...] – pisze w jednym z esejów – jest [...] prawdą, która dostąpiła takiej ekstazy, że nie wymaga ani uzasadnień, ani umożliwień. [...] Największą moc ekstazy posiadał brat Jan z Alverno. [...] Widzenia jego są wonne i płomienne [...] [Św. Franciszek z Asyżu, SL, s. 463].

Jeśli jednak Leśmianowska kategoria „wonności” uaktywnia porządek wiary – to jest to przede wszystkim wiara magiczna w możliwość odtworzenia pierwotnego, archaicznego charakteru poznania węchowego przez poetę: odsyła do koncepcji twórcy jako człowieka pierwotnego²², a więc i – badającego byt „nie tylko rozwartymi oczyma” [*Pieśń nad pieśniami*, SL, s. 482]. Zapach staje się nieprzypadkowo jedną z oznak *Zielonej Godziny*, w której „wszystko pełni się po brzegi” i w której podmiot, doświadczający wzrostu sił twórczych, sam próbuje dorównać kreacyjnym mocom natury: „Bóg się zmieszał w mych oczach z braskiem słońce [...] / I z wonią bzu [...] / Ponad siebie rozkwitam, ponad siebie trwam” [*Zielona Godzina X*, PZ, s. 65].

¹⁷ Zob. B. Hoffmann, *Perfumy. Uwarunkowania kulturowo-społeczne*, Kraków 2013, s. 186–203.

¹⁸ Za zwrócenie mojej uwagi na to zagadnienie bardzo dziękuję Pani Profesor Izabeli Trzcńskiej.

¹⁹ *Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3 poprawione, Poznań – Warszawa 1980, s. 806.

²⁰ Por. M. Bugajski, *Jak pachnie rezeda...*, s. 108–112.

²¹ Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Wonność jako kategoria estetyczna*, dz. cyt.

²² Zob. M. Głowiński, *Leśmian, czy poeta jako człowiek pierwotny*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 13–46. Zob. też E. Boeniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008.

Ekstazyjne doznanie wywłaszcza z „ja”, powrót do natury jest z konieczności powrotem do stanu początkowego niezróżnicowania – dość powiedzieć, że Leśmianowski demon zieleni czatuje na przyszłego topielca „zniszczotą wonnych niedowcieleń”, ten zaś odczuwacza „duszę i oddech wśród kwiatów” [*Topielec*, PZ, s. 165]. Ale jest też próbą przywrócenia pożądanego stanu jedności z żywiołem życia²³. Woń, u autora *Łąki* zwykle „ożywcza” [*Eliasz*, PZ, s. 475], przynależna porze wiosennego odurzenia, wiosennej „otchłani” [*Tamten*, PZ s. 345], otwiera przystęp do sfery pierwotnego *sacrum*: do głosu dochodzi wyobraźnia telluryczna poety, woń ziemi i jej płodów, uwodzący zapach kobiety-łąki. Bohater Leśmiana poszukuje Boga, a znajduje – bez [*Zielona Godzina*, PZ, s. 65] lub jaśmin [*** *Tam na obczyźnie*, PZ, s. 278; *Zwiewność*, PZ, s. 433]. Zapach jako przykład niemal idealnego zbalansowania ciężaru materii i eteryczności ducha²⁴ tworzy „coś na kształt graniówki” – z jednej strony daje przedsmak wieczności (nieskończoności), która w ujęciu Leśmiana pachnie nierzadko kwitnącymi bzami [*Nadaremność*, PZ, s. 35; *Zielona Godzina*, PZ, s. 65; *Tamten*, PZ, s. 345], z drugiej – pozwala lepiej dostrzec *sacrum* życia²⁵.

4

Zmysłowi powonienia przypisuje Leśmian rolę dyskretną. Dyskretną nie tylko dlatego, że motywy zapachowe najczęściej spełniają funkcje drugorzędne – jakby powiedział Lem, ornamentacyjne. Zapach jako pierwotna, prejęzykowa forma komunikacji podważa status mowy niewyzwolonej z więzów gramatyki i składni. „Milcz – nakazuje ciało w wierszu *Rozmowa* – [...] dopóki pachnie jałowiec i mięta! / Milcz! Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa. / Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta” [*Rozmowa*, PZ, s. 298]. Woń upaja lekkością, radosnym wyzwoleniem od zbyt ścisłych umiejscowień i zaszeregowień, bywa więc bliska „pieśni bez słów” [*Słowa do pieśni bez słów*, PZ, s. 464–465], a raczej słowom, którym przykazano trwać

²³ Por. J. Prokop, *Niepochwyceni (motyw regresu w poezji Leśmiana)*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 53–61.

²⁴ Zob. B. Mytych-Forajter, *Zapiskane zapachy...*, s. 64.

²⁵ Barbara Stelmaszczyk pisała: „Jedynie [...] w swojej cielesno-duchowej dwoistości, w ciągłym jej doznawaniu i poświadczaniu, w transcendowaniu ku boskim bezmiarom, człowiek doznaje pełni i prawdy swojego człowieczeństwa. Jego dynamiczne trwanie na granicy obydwu sfer poświadczają, iż przynależy on do nich obu – do ziemskiej sfery materii oraz metafizycznego «bezmiaru»” (taż, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009, s. 18–19).

„ponad treścią” [zob. *Z rozmyślań o poezji*, SL, s. 70]²⁶. Człowiek pierwotny – dowodzi Leśmian, pochyłony nad *Pieśnią nad pieśniami* –

Kochankę swoją [...] pojmował nie jako obraz barwny i nie jako rzeźbę kształtną, lecz jako oszołomienie wonne, od którego zamykają się z rozkoszą ociężałe powieki, ażeby patrzeniem nie przeszkadzać skupieniu się duszy w bezimiennej i nie znoszącej żadnych nazw i określeń pieszczocie. „Olejek wylany – imię twoje... [...]” [*Pieśń nad pieśniami*, SL, s. 482].

Kategoria woni znajduje zastosowanie do opisu tego, co wymyka się sprawozdawczości, a w innym porządku – także logice ociężałego oka. Zagęszczone, przeładowane, pleniące się nadmiarem szczegółów obrazy poetyckie *Pieśni nad pieśniami* miałyby być nie tyle komunikowaniem, próbą umiejscowienia nazw i faktów w uporządkowanej opowieści, ile zaproszeniem do radosnego uczestnictwa, do „zachłyśnięcia się” samym spektaklem słowa. Ich funkcja sprowadzona zostaje niemal wyłącznie do porządku afirmacji, do ulotnej i „bezimiennej [...] pieszczoty”. Dla poety, autora książki, faktem wystarczająco doniosłym, powiada Leśmian, „jest to, że «szpikanard wydał wonność swoją» [...], że «wstał wiatr z północy, a poniósł wiatr z południa i przewiał ogród, i płyną wonności jego»” [*Pieśń nad pieśniami*, SL, s. 483; podkr. – B.L.]. Piszący ogromem szczegółów próbuje wyrażać ogrom zachwytu, toteż liczy się nie narracyjna przeszłość lub przyszłość, lecz celebrowanie teraźniejszości – ta zdaje się „jedyną realnością i jedynym pożądaniem” [*Pieśń nad pieśniami*, SL, s. 483]. Rozprasza oko natłok obrazów (ich pleniący się nadmiar, a przez to i ulotność) pozwala uwolnić się od prymatu wzroku, a może także – w przypadku samego Leśmiana – od treści ideowej słowa:

Leśmian – pisze o dokonaniach autora *Łąki* Wojciech Gutowski – uczynił to, co nie udało się żadnemu modernście: wzbogacone, zagęszczone w natłoku konkretów *signifiant* [...] nie odsyła do pojęciowego *signifié*, lecz zaprasza do uczestnictwa w pierwotnym istnieniu, a uczestnictwo to przywraca „ja” paradoksalną tożsamość w pędzie metamorfoz, tożsamość, która oznacza „nieprzewidzianość, wszechmożliwość”²⁷.

²⁶ Poezja odnawia sposób postrzegania świata dzięki słowu, które usamodzielnia się, zaczyna żyć własnym życiem i oswobadza się od przymusu przedstawiania – bliskość pomiędzy koncepcjami Leśmiana a propozycjami rosyjskich formalistów była już dostrzegana (zob. M. P. Markowski, *Formalizm rosyjski*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 115, 118).

²⁷ W. Gutowski, *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, w: tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 112.

5

Wyobraźnia inspirowana zapachami wydaje się szczególnie ważna w przypadku *Klechd polskich* Leśmiana. Podejmuje tu pisarz próbę restytucji światopoglądu archaicznego, w tym pierwotnej intensywności sensualnych doznań. Właściwy klechdom bohater-prostaczek mieści się jeszcze w typie duchowym człowieka pierwotnego, który „wzdętymi nozdrzami” bada tajemnicę bytu, uaktywniając przy tym inne zmysły:

Zdawało im się, że jednocześnie z tym chlebem pożywają do wtóru i na odległość wonne powietrze porankowe, i parującą w pobliżu macierzankę, i dalszy od niej krzew smolistego jałowca, i skapujące z gałęzi wraz z rosą błyski słońca, które pośpiesznie dojrzewało [*Podlasiak*, KP, s. 218]²⁸.

Świat w sposób magiczny powraca do pierwotnego animizmu, powołując do życia istoty w rodzaju *Podlasiaka*, w którym „pozostała [...] reszta wiedzy roślinnej”, co „w drzewach tkwi bezsłownie, pod postacią sennego i wonnego krążenia życiodawczych soków” [*Podlasiak*, KP, s. 229]. Zapachem obdarzone zostają nie tylko poszczególne elementy doznawanego świata, pachnie nawet to, czego nikt nie wącha. W noc Zmartwychwstania widać w niebiosach, ponad gwiazdami „strumienice się nieustannie powietrze, którym nikt jeszcze nie oddychał, a którego świeżość i głębię studzienną wężą nozdrza, spragnione powiewów ożywczych” [*Jan Tajemnik*, KP, s. 77]. Konwencjonalne charakterystyki zapachowe (mogilna woń zjawy, charakterystyczny zapach diabła itd.) zmieniają się pod wpływem wesołej gawędy opowiadacza, swobodnie czerpiącego z ludowych przesądów²⁹: po zniknięciu Piórkowskiego pozostaje tradycyjny zapach dymu i siarki, „tudzież, z pominięciem tabaki – ów zawiew przykry, który się zawsze zdąży uzbierać w miejscu, kędy się diabeł zbyt domowił, a który ponoć w potach diabelskich ma swą przyczynę nikczemną” [*Jan Tajemnik*, KP, s. 77]. Humor rozigranego słowa dopełniają bliskie światopoglądowi ludowemu ludyczne obrazy wonnych dusiołków, nie zawsze tak miłych, jak obdarzony zapachem ziół polnych i zboża warkocz Majki. Ojca znachora, u którego rad zasięga Marcin Dziura, nawiedzać miał „dusiołek [...] w kształcie wieprza wędzonego”. Tenże co noc

²⁸ Wszystkie cytaty z klechd podaję według wydania: B. Leśmian, *Klechdy polskie*, oprac. W. Lewandowski, Kraków 1999 [dalej – KP z numerem strony].

²⁹ Lidia Ligęza, która opisuje szczegółowo związki klechd z folklorem ludowym, wskazuje także na źródła motywów zapachowych – m.in. na przekonanie o czartowskim pochodzeniu tabaki, obecne w folklorze ukraińskim, jak również na humorystyczną trawestację litewskich wierzeń o marach w wątku wieprza-dusiołka (zob. też, „*Klechdy polskie*” *Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 1, s. 120, 132–133).

męczył nieszczęśnika, „koło tapczanu stawał i swym wędzonym mięsiwem pachniał w sam nos łasemu na przysmaki [...], odbierając mu sen owym nieproszonym zapachem” [*Majka*, KP, s. 131]. Wesole słowo klechd, choć użyte na rzecz prozy, widnieje nadmiernie, obfita metaforyka buduje efekt niesamowitości:

Zaskoczył go – powie narrator o Marcinie Dziurze – [...] mrok leśny i, pełna wonnej ciepłoty, parność zapartego w bujnym wnętrzu powietrza, które się pracowicie wsysało w kwiaty i w zioła przyziemne. Słysząc je było, jak dysząc ociężałe i mozolnie, lgnie do mchów napęczniałych, do sęków gąbczastych i do sapowatej kory dębów wilgotnych [*Majka*, KP, s. 113].

Niedaleko stąd do „roześmianych” fraz, gloryfikujących niedopuszczalny, „zakazany i występny” charakter języka – jego formę opartą na słowie zawadiackim i zuchwałym, „zbyt jawnym i zbyt śpiewnym” [*Z rozmyślań o poezji*, SL, s. 60]. Nie jest to oczywiście „śmiech gromki (szydlerczy) – jak zaznaczała Anna Węgrzyniak – ale mały, dyskretny śmieszek «łajdaczących się» słów «obłocznego zbója», który traktuje swoje zajęcie z pobłażliwą ironią”³⁰. Za wesołą lekkością Leśminowskiej frazy, za radosną uzurpacją wyobraźni narzucającą intensywność doznań, skrywa się bowiem przeczucie tego, co śmiechem nieprzewyciężalne, a co na próżno próbuje się przysłonić spektaklem słowa³¹.

6

„Pij truciznę mej pieśni, cenniejszą od złota, / Pieniącą się obłędem wonnym, niby kwiaty” – radzi się temu, który słyszy „echa własnych odjazdów ku krańcom istnienia” [*Epilog*, PZ, s. 78]. Od strony codzienności, utkanej z nędznego „marliwa” [*Pogrzeb*, PZ, s. 528], następuje bowiem równocześnie napór sił mrocznych, zdarzeń tragicznych. Autor *Przemian rzeczywistości* odwraca więc porządek rzeczy: wyzuta z fantazji „rzeczywistość rozwiewa

³⁰ A. Węgrzyniak, „Znikomek”. O Leśmianowskiej redukcji metafizyki, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 181.

³¹ Komizm ma swój nieodłączny rewers w nucie tragicznej. Leśmianowskie słowo jest wyraźnie zdialogizowane, ambiwalentne, jego wesoła lekkość nie przesłania ciężaru podejmowanej problematyki, zwłaszcza gdy konwencja fantastyczna, baśniowa wchodzi w konflikt z realistyczną. Pisała o tej wieloznaczności szerzej Elżbieta Sidoruk (taż, *Liryka „zadąsana”*. O grotesce w poezji Bolesława Leśmiana, w: *tejsze, Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004, s. 51–95).

się w nic”, uszczuplając krąg realności, a baśń pomyślana jako „godzina zachwytyw dziecięcych” bywa „jedyną i najwierniejszą rzeczywistością” [*Przemiany rzeczywistości*, SL, s. 45–46]. Ujęta w ludyczny cudzysłów, wystylizowana w poezji i prozie – jak zaznacza Anna Czabanowska-Wróbel – jest to jednak „baśń w stanie zagrożenia, przełamująca iluzję cudowności, opowiadająca o samej sobie”³².

„O jakże prędko przeminęła wiosna – ubolewa bohater *Schadzki spóźnionej* – Pozostawiając przelężnione życie!” [PZ, s. 258]. Autor *Klechd polskich* w sposób symptomatyczny uczynił z opowieści przeznaczonych pierwotnie dla dzieci – baśnie dla dorosłych, uwzględniające (przy całym nasyceniu świata cudownością) także perspektywę odczarowania: Jan Tajemnik pozostaje bez upragnionych butów, bohaterowie *Podlasiaka* bez pocałunku, wiedza czarnoksiężska umiera najpewniej razem z Wiedźmą, a groteskowa żona z *Majki* zastępuje niesamowitą postać z marzeń. Z podobnych przyczyn magia zapachu nie zawsze okazuje się remedium na czarną godzinę:

Boże, coś pod mym oknem na czarną godzinę
Wonny rozkwiecił bez,
Przebacz, że wbrew twej wiedzy i przed czasem ginę
Z woli mych własnych łez!...

[*Nadaremność*, PZ, s. 35]

Wonność to kategoria przypisana egzystencji: mówi się u Leśmiana o „wonnym istnieniu” [*Nieznana Podróż Sindbada Żeglarza*, PZ, s. 137], „wonnym losie” [*Namowa*, PZ, s. 328; *Wiersz konny*, PZ, s. 519], o tropieniu krańców bytu z pomocą kwiatnych woni [*** *U wrót Hiranjawati – nad brzegiem żaloby...*, PZ, s. 535]. Na tej samej zasadzie w *Balladzie bezładnej* pozostaje „jeno [...] wonne miejsce na to ciało” [PZ, s. 226], ślad niebyłego, odczuwalny jednak w pełni, jako luka kształtująca rzeczywistość. Ulotna, lecz natarczywie obecna woń, podobnie jak i Leśmianowska „baśń, co tęczą przesłania grzech straty” [*Nieznana Podróż Sindbada Żeglarza*, s. 130], uzmysławiać ma przede wszystkim opór życia wobec konieczności wiecznych „odjazdów ku krańcom istnienia” [*Epilog*, PZ, s. 78]. Ale też wobec samej perspektywy ostatecznej, boleśnie odczarowanej (czy może: bezwonnej?), z powodu której „[...] motyl, co walczył zgroszą aksamitów / Z pachnącą bzem wiecznością – zmarł ciszką na marchwi” [*Tamten*, PZ, s. 345].

³² A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Bolesława Leśmiana*, Kraków 1996, s. 210.

Leśmian and the Magic of Scents

Summary

The subject of interest of the author of the article is scent as a category present in Leśmian's writings, in his essays, poetry and prose. Olfactory cognition, based on a primary, pre-language form of communication, undermines the status of speech not freed from tight bonds of logic and grammar, seems akin to Leśmian's "song without words". It also encourages attempts at restitution of an archaic worldview.

Beata Przymuszała

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Bezradność. Na marginesach wierszy Szymborskiej

„Czytamy listy umarłych jak bezradni bogowie” – tak rozpoczynają się *Listy umarłych* z tomu *Wszelki wypadek*. Następnym wierszem niemal od razu zasłania poczucie bezradności, dopowiadając „ale jednak bogowie, bo znamy późniejsze daty”. Dopowiedzenie jest istotne dla konstrukcji wiersza, w którym ukryta została sytuacja dwuznaczności wiedzy o „dalszym ciągu”: świadomość przewagi płynącej jedynie z faktu, że żyje się dłużej i wie się o tym, co było dalej, bywa zderzana z poczuciem nostalgii za dawnym wspólnym czasem i jednocześnie żalem, rozgoryczeniem pojawiającym się w chwili, gdy kolejny raz zdajemy sobie sprawę z tego, że nic więcej nie możemy zrobić, niczego nie możemy zmienić.

Wiersz Wisławy Szymborskiej, skupiając się na poczuciu wyższości nad tymi, którzy „nie wiedzą, co było dalej”, okazuje się jednak – jak to u poetki bywa – przewrotnym lustrem, pokazującym w zakończeniu, iż zmarli najbardziej myślą się, licząc na naszą „doskonałość”:

Obserwujemy w milczeniu ich pionki na szachownicy,
tyle że przesunięte o trzy pola dalej.
Wszystko, co przewidzieli, wypadło zupełnie inaczej,
albo trochę inaczej, czyli także zupełnie inaczej.
Najgorliwsi wpatrują się nam ufnie w oczy,
bo wyszło im z rachunku, że ujrzą w nich doskonałość.

[*Listy umarłych* z tomu *Wszelki wypadek*, s. 166]¹

¹ Wiersze Wisławy Szymborskiej – o ile nie podaję inaczej – cytuję za: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2000, zaznaczając w tekście lokalizację cytatu.

Doskonałość – czyli... umiejętność innego patrzenia? Nie z wyższością? Nie potrafiąc tego dokonać, z pewnością też i w tym znaczeniu nie jesteśmy doskonali, ale ta ułomność może kryć w sobie jeszcze inne niedopowiedzenie.

Nie jesteśmy doskonali, ponieważ dopowiadając dalsze ciągi pośmiertnych sytuacji, sytuujemy się na bezpiecznej pozycji tych, którzy wiedzą – jak rzekomi bogowie, rzekomi, bo nie chcemy się przyznać, przed sobą przede wszystkim, że ta wiedza jest złudna, jak złudne jest panowanie nad „dalszym ciągiem”. Nie jesteśmy więc doskonali także i z tego powodu, że za wszelką cenę zasłaniamy własną bezradność.

Jeśli w świecie poetyckim Szymborskiej miałyby się pojawić „doskonałość”, to jedynie wtedy, gdy jednym z jej znaczeń byłaby bezradność. Wszak prawie nie ma Szymborskiej bez paradoksów.

Wiersz o czytaniu listy zmarłych osób (czy też listów od nieżyjących – bo ta niejednoznaczność pozostaje zawieszona) jest jednym z wyjątkowych utworów poetki, w którym wprost zostaje przywołany stan (?) / poczucie (?) bezradności – przywołany i niemal od razu odsunięty (zaprzeczony). Tak jakby bezradność, nie pozwalając o sobie zapomnieć, nie zmuszała też jednak do epatowania sobą: jakby była takim stanem, który „jest tak, jakby go nie było”, który trwa w tle, naznaczając obraz, ale sam się nie ujawnia.

Gramatyczna nieporadność wskazuje na problemy z opisem tego stanu czy poczucia, świadomości, doświadczenia – niezależnie od tego, jakie kryterium klasyfikacyjne wybierzemy, natrafiamy na trudność z ujęciem bezradności. Bywa ona stanem pewnej nieporadności, gdy nie potrafimy czegoś zrobić, zadziałać, przeciwstawić się czemuś (nie potrafimy jeszcze albo już). Czujemy się wtedy niezręcznie, przestraszeni, rozżaleni, zawstydzeni, świadomi własnej ograniczoności, własnej ułomności, małości. Doświadczenie bezradności bywa doświadczeniem przeobrażającym, podważającym dotychczasowy obraz, zmieniającym „ja” – ale nie zawsze. I nie zawsze też jest to zmiana dobra, czasem bezradność prowadzi do poczucia rozpadu samego siebie. Stąd płynie tak silny lęk przed bezradnością, niechęć wobec sytuacji, które konfrontują nas z niemożnością (bezsensownością) działania.

Bezradność nie pojawia się wcale rzadko w poezji Szymborskiej, najczęściej dotyczy podstawowych i najważniejszych stanów egzystencjalnych – chorób, umierania, rozstań, zderzenia z czymś nie do podważenia, z koniecznością, nieuchronnością sytuacji. Sama bezradność jednak jest tylko, jak wspomniałam, ewokowana, częściej jest sytuacyjnym tłem niż opisywanym doświadczeniem. Także i z tego powodu, a nie jedynie z obawy przed jej przeżyciem, łatwo jej nie dostrzec.

Niezwykłe ciekawym przykładem takiego odwoływania się do niej są niektóre z wierszy miłosnych. Bywają one ukrytym wyznaniem bezradności,

odslaniając w ten sposób – na zasadzie paradoksu – tkwiące w ludzkich relacjach silne poczucie wzmożonego istnienia, które nagle zostaje odebrane. Trudno bowiem nie przyznać, że w takich utworach, jak *Cień*, *Bez tytułu*, *Ballada*, *Niespodziane spotkanie* (wszystkie pochodzą z tomu *Sól*) – wierszach o miłości nieszczęśliwej – nie pojawia się opis kolokwialnego określenia „pękniętego serca”. Stanu, w którym rozpad związku odczuwa się jak rozpad samego siebie:

Mój cień jak błazen za królową.
Kiedy królowa z krzesła wstanie,
błazen nastroszy się na ścianie
i stuknie w sufit głupią głową.
[...]
Będę, ach, lekka w ruchu ramion,
ach, lekka w odwróceniu głowy,
królu, przy naszym pożegnaniu,
królu, na stacji kolejowej.

Królu, to błazen o tej porze,
królu, położy się na torze.

[*Cień*, z tomu *Sól*, s. 69]

Tak bardzo pozostali sami,
Tak bardzo bez jednego słowa
I w takiej niemiłości, że cudu są godni –
Gromu z wysokiej chmury, obrócenia w kamień.
Dwa miliony nakładu greckiej mitologii,
Ale nie ma ratunku dla niego i dla niej.
[...]

[*Bez tytułu*, z tomu *Sól*, s. 76]

[...]
Kiedy się zamknęły drzwi
i zabójca zbiegł ze schodów,
ona wstała tak jak żywi
nagłą ciszą obudzeni.
[...]
Wszystkie po zabójcy ślady
pali w piecu. Aż do szczętu
fotografii, do imentu
sznurowadła z dna szuflady.

Ona nie jest uduszona.
Ona nie jest zastrzelona.
Niewidoczną śmierć poniosła.
[...]

[*Ballada*, z tomu *Sól*, s. 83–84]

Jesteśmy bardzo uprzejmi dla siebie,
 twierdzimy, że to miło spotkać się po latach.
 [...]

 Milkniemy w połowie zdania
 bez ratunku uśmiechnięci.
 nasi ludzie
 nie umieją mówić ze sobą

[*Niespodziane spotkanie*, z tomu *Sól*, s. 77]

Porzucenie przez drugą osobę niszczy nasze dotychczasowe życie, odślanając tym samym znaczenia więzi; poczucie bezradności, które się w tym momencie pojawia, wskazuje, że nic nie możemy zrobić, by zmienić to, co się dzieje, określa się często mianem „złamanego serca”. Tracimy wewnętrzną siłę, poczucie sensu, przyjemność istnienia. I my i nasze życie ulegają „przepełnieniu” – rozstanie jest w tym ujęciu cezurą egzystencjalną. Banalność tego stwierdzenia wydaje się aż nazbyt wyrazista, nic więc dziwnego, że podziwiano poetkę za zdolność jej przełamania, umiejętność dystansującego ironicznego oglądu². Wiele pisano o koncepcji liryzmu Szymborskiej, podkreślając bliskość tradycji „wstydlivosti uczuć”, która u poetki przybrała postać przełamywania wzruszenia dowcipem³. Jerzy Kwiatkowski przed wieloma już laty zwracał uwagę na ten fenomen, stwierdzając:

Tej zasadzie dwubiegunowości, zasadzie odczyniania bólu przez śmiech, uśmiech, ironię, żart – Szymborska pozostaje wierna od lat. Nauczyła się dozwalać te dwa elementy tak, że sumują się one czy potęgują – wywołując przeżycie estetyczne niecodziennej miary⁴.

Wprawdzie Kwiatkowski koncentruje się na doznaniu estetycznym, ale warto przyrzeć się użytemu przez badacza sformułowaniu „odczynianie bólu przez śmiech”. Z dzisiejszej perspektywy brzmi to niemal terapeutycznie i ten wymiar dystansowania się jako sposobu przeciwstawienia się cierpieniu z pewnością warto mieć w pamięci. Jak również świadomość tego, że terapeutyczność procesu „odczyniania” jest pożądanym celem, który pojawia się dopiero po zastosowaniu odpowiednich środków. Warto też zaznaczyć, iż

² M. Wyka, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus i D. Wojda, Kraków 1996, s. 218–219.

³ Zob. J. Kwiatkowski, *Wisława Szymborska*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, s. 86; A. Kamińska, *Heroizm racjonalizmu* (tamże, s. 350); W. Ligęza, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2001, s. 192 (Ligęza jednak funkcję przełamywania wzruszenia powierza tutaj dystansowi i oschłości tonu).

⁴ J. Kwiatkowski, *Wisława Szymborska*, s. 86.

słowo „odczynianie” kojarzy się z „magicznością”. Wybór dokonany przez Kwiatkowskiego umieszcza całą sytuację na niejednoznacznym tle, przywoływanym jednak często, gdy myśli się o uczuciach jako sferze irracjonalnej, tajemniczej.

Wymienione wiersze dotyczą sytuacji miłosnych załamań, porażek – w *Bez tytułu* jest to sam moment rozstania, które dokonuje się zgodnie z wszelkimi prawidłami życiowego prawdopodobieństwa („...Jak w mieszczącej dramie / będzie to prawidłowe do końca rozstanie” – s. 76), *Cień* przedstawia historię pożegnania, które z perspektywy kobiety zakończy się dopiero wymownym gestem położenia się na torach, *Ballada* przypomina z kolei niemy monodram opuszczonej, zachowującej się już tylko automatycznie, powtarzającej nawykowe zachowania („Ona wstała, jak się wstaje. // Ona chodzi, jak się chodzi” – s. 84). Wiersz *Niespodziane spotkanie* po latach zadziwia opisem wypalenia się uczuć tych najbardziej gwałtownych, niemal drapieżnych i tych tajemniczych:

Nasze tygrysy piją mleko.
Nasze jastrzębie chodzą pieszo.
Nasze rekiny toną w wodzie.
Nasze wilki ziewają przed otwartą klatką.
Nasze żmije otrząsnęły się z błyskawic,
małpy z natchnień, pawie z piór.
Nietoperze jakże dawno uleciały z naszych włosów.
[*Niespodziane spotkanie*, z tomu *Sól*, s. 77]

Wyciszenie się emocji jest w tym przypadku potwierdzeniem zaistnienia poczucia obcości, w tej sytuacji nie uda się odegrać zwykłej rozmowy.

Nie uda się odegrać – nieprzypadkowo pojawia się w tym miejscu teatralna metafora. Wiersze o rozstaniach przywołują wrażenie inscenizacji: *Bez tytułu* czyni to aluzyjnie⁵, sugerując ironiczny *deus ex machina* w postaci sarenki („– jak gdyby od sarenki naglej w tym pokoju / musiało runąć Uniwersum”, s. 76), *Cień* już sam w sobie jest historią grania roli przez blaznującego kobiecie cień, *Ballada* przypomina po prostu pantomimę nagle osamotnionej kobiety. W *Niespodzianym spotkaniu* odgrywanie „normalnej rozmowy” kończy zastąpienie jej bezradną mimiką: urwanym zdaniem przekształconym w dziwny uśmiech („Milkniemy w połowie zdania / bez rątku uśmiechnięci”, s. 77). Wszystko to, jak u Szymborskiej, niezwykle lekkie, farsowe, dowcipne – ujmując to bardziej kolokwialnie: dobrze ograne.

⁵ Inaczej teatralizację tego wiersza interpretuje Ligęza (por. tegoż, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 225).

Przywołane rozpoznania badaczy trafiają w sedno, żartobliwość przełamuje żalną sentymentalność. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że to trafne rozpoznanie może nas zatrzymać w lekturze wierszy na pierwszym wrażeniu – ważnym, zgoda, ale przecież niewyczerpującym wszystkich możliwych sugestii.

Tocząca się gra prowokuje do innego spojrzenia: teatralizacja sytuacji rozstania nie musi kojarzyć się tylko ze zdystansowaną wobec niej postawą.

Wspominałam o banalności „złamanego (pękniętego) serca” – jeśli odświemy na chwilę to wrażenie banalności i spróbujemy odświeżyć metaforę, zauważymy, że wpisane w nią zostało poczucie końca pewnego etapu życia, rozpadu dotychczasowego obrazu samego siebie. To, co wtedy odczuwamy, często bliskie jest wrażeniu, że wszystko, co dalej się dzieje, rozgrywa się bez nas, poza nami. Tak, jakbyśmy nagle stali się obcy sami sobie, jakbyśmy zaczęli patrzeć na siebie z boku. Wszystko, co dalej się dzieje, dzieje się – ale my jesteśmy tylko biernymi uczestnikami rozstania.

Wiersze Szyborskiej niezwykle celnie rozpisują to poczucie nagłej pasywności, utraty kontroli nad własnym życiem, korzystając z przekształcenia perspektyw opisu: wrażenie porzuconej kobiety przeformułowuje całą sytuację przedstawioną w utworze. Wewnętrzna formuła dziejącego się dramatu (w potocznym tego słowa znaczeniu) staje się metaforyczną teatralizacją opisu miłosnego rozstania (jeśli rozstanie może być miłosne – kolejna fraza niepokojąca banalnością). I poprzez tę teatralizację właśnie osiąga się możliwość dotknięcia egzystencjalnego i emocjonalnego aspektu porzucenia.

W ten też sposób odsłonięty zostaje kolejny aspekt lektury wierszy o rozstaniach: tym razem „ogrywania” nie można już sprowadzić do próby przeciwstawienia się rzekomemu wzruszeniu – jego sens jest bardziej skomplikowany. Gra (czyli udawanie), stając się metaforą poczucia wyobcowania, odsyła do prób pogłębienia możliwości przybliżenia i zrozumienia wewnętrznych odczuć, wrażeń, przeżyć.

W prężnie rozwijających się ostatnio badaniach nad emocjami pojawiła się ciekawa koncepcja, którą warto przywołać w kontekście omawianych utworów. Myślę o propozycji Willama M. Reddy’ego, który stwierdził, iż wypowiedzi emocjonalne można potraktować jako będące „pod bezpośrednim wpływem tego i zmieniające to, do czego się odnoszą”⁶. Innymi słowy: określenie emocji nigdy nie pozwala jej precyzyjnie ująć, ponieważ samo

⁶ W.M. Reddy, *Przeciw konstruktywizmowi. Etnografia historyczna emocji*, przeł. M. Rajtar, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar i J. Stracuk, Warszawa 2012, s. 110–113 (cytat – s. 111).

jej wypowiedzenie może zmieniać jej natężenie i przebieg, wzmacniając ją lub osłabiając⁷. Mówienie o emocjach nie jest próbą ich przedstawienia, jest rodzajem ich „wydarzania się”, należy do ich trwania.

Z bardzo podobną sytuacją mamy do czynienia w utworach Szymborskiej – żadnego z nich nie sposób potraktować jako relacji o emocjach związanych z rozstaniem, a jednocześnie przecież każdy z nich inaczej i w innym stopniu rozwija wyobrażenie emocjonalnego zamrożenia, lęku, rozpacz – całą tę właśnie kłębiącą się mieszanki odczuć, wzmacniającej wrażenie, że to, co się dzieje w chwili rozstania, nie może dziać się naprawdę. Świadomość nieprzystawalności tych doznań potęguje poczucie nierzeczywistości, gry, inscenizowania. A teatralna konwencja opisu w jeszcze większym stopniu przyczynia się do odczuwania własnej obcości.

Wskazując dziejący się – jednostkowy – dramat Szymborska nie tyle więc „odczytnia” złe uroki, ile dotyka sfery zbanalizowanej w taki sposób, by jej nie trywializować. Z tej perspektywy patrząc, ma to sens terapeutyczny jedynie w takim wymiarze, w jakim pomóc może rozpoznanie samego problemu. Chcę jeszcze raz podkreślić, iż ta perspektywa odczytania wierszy o rozstaniach nie ma na celu odrzucenia wcześniejszych lektur posiłkujących się kategorią dowcipu – gra sama w sobie nie pozwala się przecież zawłaszczyć jednej strategii interpretacyjnej.

Podejmowany kilkakrotnie w różnych ujęciach problem poczucia własnej nierealności – zderzenia się z wydarzeniem rozbijającym dotychczasowy świat, świadomość siebie – jest właśnie sugestywnym wskazaniem na doświadczenie bezradności. W historiach opowiedzianych przez Szymborską świat nagle zamiera: po tym, co się stało, nic się nie dzieje, bo co można byłoby jeszcze zrobić? Bezradność jest w tym przypadku dosłownym niemal uczuciem ograniczenia, niemożności działania, przeciwdziałania – tym bardziej odczuwalnym, im mocniej chciałoby się coś zrobić. Oczywiście, chociaż bezradności najbliższej do wrażenia bezruchu, „zamarcia”, utwory o rozstaniach ukazują różne sposoby jej „okazywania” w metaforycznym tego słowa znaczeniu. Bezradne są przecież wykonywane automatycznie czynności w *Balladzie*, bezradne jest nagłe przerwanie rozmowy, brak słów i nie-naturalny uśmiech w *Niespodziewanym spotkaniu*. Najbardziej wyrafinowaną postać przyjmuje jednak to doświadczenie w *Cieniu*. Wiersz, który najmocniej eksponuje lekkość, zabawę toczoną z własnym cieniem, jest też opowieścią o pragnieniu pozbycia się własnej emocjonalności:

⁷ Reddy nazywa te wypowiedzi emotywnymi i podkreśla: „One same są narzędziami bezpośredniej zmiany, kształtowania, ukrywania, intensyfikowania emocji” (tamże, s. 111).

[...]

Królowa z okna się wychyli,
a błazen z okna skoczy w dół.
Tak każdą czynność podzielili,
ale to nie jest pół na pół.

Ten prostak wziął na siebie gesty,
patos i cały jego bezwstyd,
to wszystko, na co nie mam sił
– koronę, berło, płaszcz królewski.

[...]

[Cień, z tomu *Sól*, s. 69]

Jeśli błaznujący cień odpowiada za „gesty, / patos i cały jego bezwstyd” – to on, paradoksalnie, zyskuje w ten sposób egzystencjalny ciężar, podczas gdy kobieta-królowa pozostaje „lekka w ruchu ramion”, „lekka w odwróceniu głowy”. Cień byłby w tym wypadku żartobliwie potraktowanym wyrazem Jungowskiego wyparcia, żartobliwie, ponieważ odsunięcie poczucia życiowego ciężaru dokonuje się tu całkowicie świadomie, jest świetnie zagrane. Odgrywająca lekkość kobieta jest tą, która chce w ten sposób uratować samą siebie, gdy w końcu dojdzie do pożegnania z ukochanym. I jeśli cień ma wtedy położyć się na torach, niezależnie od tego, czy tylko pragnie zatrzymać pociąg, czy skończyć ze sobą (aż kusi, by powiedzieć „melodramatycznie skończyć” – co odwoływałoby się do koncepcji wiersza-dowcipu) – to w tym scedowaniu działania na błaznujący cień można dostrzec jakiś sposób okazania buntu wobec bezradności. Lekko odwracająca głowę przy pożegnaniu królowa zdaje się mówić, że nic już nie może zrobić – bo w jakikolwiek sposób okazany protest przeciwko rozstaniu będzie tylko nieporadnym gestem, potwierdzającym zaledwie, że w tym momencie „pękło jej serce”, przestała dla siebie żyć. Jeśli ona jest bezradna, to zaradzić temu mógłby jedynie jej bunt przeciwko samej sobie.

Początkowe wrażenie zabawy przeformułowane zostało w proces uświadamiania sobie niemożności działania, którą próbuje się złagodzić wyobrażeniem działającego za kobietę cienia. Rozpaczliwość tego wyobrażenia potęguje tylko odczucie bezradności.

Teatralne gesty: gesty wykonywane po to, by udawać, że nic się nie stało i gesty wykonywane tak, jakbyśmy nie byli sobą, jakbyśmy byli aktorami (bo siebie samych nie czujemy) – to jedna z metaforycznych postaci bezradności u Szymborskiej. Ale sposoby jej ewokowania są rozmaite.

I tak, jak paraliżują nas rozstania, tak lęk przed chorobą swoją i cudzą powoduje, że tracimy poczucie własnej wystarczalności. Nie raz poetka wraca do tego tematu, przywołując wrażenie odsłaniającej się nam wtedy pustki,

którą staramy się w jakikolwiek sposób zasłonić, zakryć. Tak jest w *Relacji ze szpitala* (z tomu *Sto pociech*) – scena odwiedzin u chorego opisana jest w tonacji nieznośnego obowiązku, poczucia, że się powinno pójść i jednoczesnego pragnienia, by jak najszybciej potem wyjść:

Ciągnęliśmy zapałki, kto ma pójść do niego.
Wypadło na mnie. Wstałam od stolika.
Zbliżała się już pora odwiedzin w szpitalu.
Nie odpowiedział nic na powitanie.
Chciałam go wziąć za rękę – cofnął ją
jak głodny pies, co nie da kości.
[...]

[*Relacja ze szpitala*, z tomu *Sto pociech*, s. 142]

Scena w szpitalu jest relacją z porażki rozmowy, bo „Nie wiem, o czym się mówi takiemu jak on” [s. 142]. Zamiast rozmowy jest zagadywanie, czyli znów banalne „mówienie o niczym”, ogrywanie sytuacji. I poczucie ogromnej ulgi, gdy wreszcie się wychodzi: „Jak dobrze, że są schody, którymi się zbiega. / Jak dobrze, że jest brama, którą się otwiera” [s. 142]. Znane nam wszystkim doświadczenie niemożności znalezienia tematu, czczości pocieżeń, nieporadnych zachowań wynika z czystej bezradności: wiemy, że nic nie możemy zrobić, a sama obecność przy chorym – milcząca obecność – wydaje się zbyt dużym ciężarem (także dlatego, że bezradność, z naszej perspektywy, potwierdza).

Nadmiar słów, nadmiar gestów są próbą sprostania sytuacji, która – i tu znów kolokwializm – nas przerasta. Ten nadmiar broni nas samych przed poczuciem rozpadu, przed wrażeniem, że niewiele lub właściwie nic nie możemy zrobić. Ten obronny chwyt wykorzystuje Szymborska także w wierszu z tomu *Ludzie na moście*, zatytułowanym *Odzież*:

Zdejmujesz, zdejmujemy, zdejmujecie
płaszcz, żakiety, marynarki, bluzki
z wełny, bawełny, elanobawełny,
spódnice, spodnie, skarpetki, bieliznę,
kładąc, wieszając, przerzucając przez
oparcia krzeseł, skrzydła parawanów;
na razie, mówi lekarz, to nic poważnego,
proszę się ubrać, odpocząć, wyjechać,
[...]

[*Odzież*, z tomu *Ludzie na moście*, s. 249]

Tym razem wizyta u lekarza, którego diagnozy się obawiamy, skoncentrowana została na szczegółowym, nużącym niemal wyliczaniu, z czego

się rozbieramy i w co się ubieramy po badaniu. Skupienie na pozornie tak oczywistej, że w codziennym życiu niemal niezauważalnej czynności, którą normalnie wykonujemy automatycznie, bezmyślnie, odsłania naszą dezorientację. Jest typowym gestem zastępczym.

Szyborska wnikliwie tropi nasze pozornie bezsensowne zachowania, pozornie bezsensowne, bo ich celem jest utrzymanie nas w przekonaniu, że panujemy nad sytuacją, że jakoś sobie z nią radzimy. Ale chociaż ich znaczenie da się wyjaśnić, one same zwodzą nas bezlitośnie, gdy pozwalamy sobie uwierzyć w ułudę własnej siły i wszechmocy. Spychanie bezradności w sferę nieistnienia jest więc jednocześnie gestem zrozumiałym (psychologicznie czy socjologicznie) i zarazem egzystencjalnie niszczącym, bo utwierdza w przekonaniu o własnej samowystarczalności.

Chwile, gdy dotyka nas bezradność, są momentami dotknięcia ludzkiej kondycji, towarzyszą jej od samego początku, o czym przypomina poetka w niezwykle wnikliwym wierszu o dziecięcych poszukiwaniach nieodkrytych możliwości świata:

[...]

Mistrz odrzuca z niesmakiem absurdalną myśl,
że stół spuszczone z oka musi być stołem bez przerwy,
że krzesło za plecami tkwi w granicach krzesła
i nawet nie próbuje skorzystać z okazji.

[...]

Czują we mnie obcego przybysza – wzdycha Mistrz –
nie chcą obcego przyjąć do wspólnej zabawy.

Bo żeby wszystko, cokolwiek istnieje,
musiało istnieć tylko w jeden sposób,
w sytuacji okropnej, bo bez wyjścia z siebie,
bez pauzy i odmiany? W pokornym stąd-dotąd?

[...]

[*Wywiad z dzieckiem, z tomu Wszelki wypadek, s. 183*]

Próba przyłapania rzeczy na innym istnieniu kończy się jednym z pierwszych bezsilnych protestów, wynikającym z niewiary, że rzeczywistość funkcjonuje tylko w wyznaczonych granicach i prowadzącym do rozpoznania, że: „to jest ten właściwy ostateczny świat: / rozsypane bogactwo nie do pozbiierania, / bezużyteczny przepych, wzbroniona możliwość [...]” [s. 184].

Doświadczenie bezradności jest więc zderzeniem z koniecznością, z nieuchronnością, z niemożliwością. Przeżywanie tych sytuacji jest zawsze sporem z własnym obrazem, zwłaszcza, jeśli to obraz kogoś, kto ze wszystkim sobie radzi, kto panuje nad życiem. Nietrudno odnaleźć u Szyborskiej wersy

ironicznie określające tych, którym zdaje się, że wiele mogą, tych zawsze akuratnych, świetnie sobie w życiu radzących. Tym bowiem „roztroptnym, czynnym i zaradnym” nie przyglądają się nawet chimery z katedry z wiersza *Kloszard*:

W Paryżu, w dzień poranny aż do zmierzchu,

[...]

zasnął w sarkofagowej pozie
kloszard, mnich świecki, wyrzeczeniec.

[...]

Zarabia na czerwone wino
strzyżeniem okolicznych psów.
Śpi z miną wynalazcy snów
do słońca wyroiwszy brodę.

Odkamieniają się szare chimery

[...]

i przyglądają mu się z ciekawością,
jakiej nie mają dla nikogo z nas,
roztroptny Piotrze,
czynny Michale,
zaradna Ewo,
Barbaro, Klaro.

[*Kloszard*, z tomu *Sól*, s. 71–72]

Chociaż „Są tacy, którzy sprawniej wykonują życie. / Mają w sobie i wokół siebie porządek”, to przecież, gdy wydaje się nam, że są warci zazdrości – to jednak „na szczęście to mija” (*Są tacy, którzy* z tomu *Wystarczy*)⁸. Są tacy, bo jeszcze bezradności nie doświadczyli lub nie chcieli się z nią zmierzyć.

Z tej perspektywy patrząc, stan bezradności jako rozpoznanie ograniczeń ludzkiej kondycji byłby rodzajem samopoznania, rodzajem myślenia o ludzkim losie (i w tym znaczeniu byłby też bodźcem do rozważań nad jego przypadkowością⁹). Hanna Buczyńska-Garewicz kończy swą monografię na temat dziejów pojęcia losu w europejskiej kulturze przywołaniem słów Hölderlina – „Lecz wobec losu pragnienie / to, coś nierozumnego”, dodając od siebie pytania: „Skoro takie pragnienie jest nierozumne, to czy chęć panowania nad losem nie jest jeszcze bardziej nierozumna?”¹⁰.

⁸ W. Szymborska, *Wystarczy*, Kraków 2011, s. 9.

⁹ R. Kochany, *Wszelki przypadek* (Wisława Szymborska), w: tegoż, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 120–138.

¹⁰ H. Buczyńska-Garewicz, *Człowiek wobec losu*, Kraków 2010, s. 318.

Niemal odruchowo można powiedzieć, że Szymborska dystansowała się wobec takiej „nierozumności”, odsłaniając nasze sztuczki, przy pomocy których chcemy zapomnieć, że zdolność układania wyjaśnień bywa złudzeniem. Jak w *Seansie* (z tomu *Koniec i początek*) poświęconym zadziwiającym układom przypadków:

[...]
 Przypadek zagląda nam głęboko w oczy.
 Głowa zaczyna ciążyć.
 Opadają powieki.
 Chce nam się śmiać i płakać,
 bo to nie do wiary –
 z czwartej B na ten okręt,
 coś w tym musi być.
 Chce nam się wołać,
 jaki świat jest mały,
 jak łatwo go pochwycić
 w otwarte ramiona.
 I jeszcze chwilę wypełnia nas radość
 rozjaśniająca i złudna.

[*Seans*, z tomu *Koniec i początek*, s. 305]

Doznanie „pochwycenia świata” spuentowane zostaje smutno-ironicznym określeniem pozorności naszego dobrego samopoczucia (które ratuje nas jednak chwilowo przed poczuciem bezsilności wobec losu). Z taką „zgodą na bezradność” mamy też do czynienia w wierszu *ABC* (z tomu *Dwukropek*) – przedstawiającym przejmującą historię uświadamiania sobie albo niemożności całkowitego porozumienia z drugą osobą (co jednak byłoby założeniem idealizującym), albo zderzenia z nieuchronnością śmierci, odchodzenia ludzi, z którymi już się nie porozmawia (nawet niedoskonale):

Nigdy już się nie dowiem,
 co myślał o mnie A.
 Czy B. do końca mi nie wybaczyła.
 Dlaczego C. udawał, że wszystko w porządku.
 Jaki był udział D. w milczeniu E.
 Czego F. oczekiwał, jeśli oczekiwał.
 Czemu G. udawała, choć dobrze wiedziała.
 [...]

[*ABC*, z tomu *Dwukropek*, s. 7]¹¹

¹¹ W. Szymborska, *Dwukropek*, Kraków 2005.

Trzeba jednak dodać, iż przestrzegając przed złudzeniami świetnego rażenia sobie z życiem i spychania bezradności w niepamięć, poetka nie dokonuje jej absolutyzacji. Wprawdzie nie możemy pokonać bezradności, a zgoda na nią bywa zgodą na własny los, to jednak jej doświadczenie zawiera w sobie więcej smutku niż akceptacji¹². W rozpoznaniu jej tkwi przecież nieuchronność protestu przeciwko nieludzkim prawom – protestu bardzo bolesnego. Im bardziej nie chcemy, by życie biegło tak, jak biegnie, im bardziej bezradnie próbujemy się temu przeciwstawić, i im większą ponosimy porażkę, tym bardziej ludzcy jesteśmy. Bezradność jest „niemyym wyrazem” ludzkiego pragnienia sprzeciwu.

Bardzo dobitnie wybrzmiewa to w jednym z późnych wierszy poetki – myślę o *Uprzejmości niewidomych* z tomu *Dwukropek*:

Poeta czyta wiersze niewidomym.
Nie przewidywał, że to takie trudne.
Drży mu głos.
Drżą mu ręce.

Czuje, że każde zdanie
wystawione jest tutaj na próbę ciemności.
Będzie musiało radzić sobie samo,
bez świateł i kolorów.

[...]

Ale wielka jest uprzejmość niewidomych,
wielka wyrozumiałość i wspañałomyślność.
Słuchają, uśmiechają się i klaszczą.

Ktoś z nich nawet podchodzi
z książką otwartą na opak
prosząc o niewidzialny dla siebie autograf.

[*Uprzejmość niewidomych*, z tomu *Dwukropek*, s. 20–21]

Czytanie wierszy niewidomym, wierszy tak mocno nasyconych wizualnością, to przerażające doświadczenie autora, który nie może pominąć kolejnego obrazu w wersji, który boi się dotknąć, urazić własną nieczułością tych, którzy nigdy niczego nie zobaczą. Ta obawa poświadcza bezradność wobec niesprawiedliwości losu – i chociaż gest jednego z niewidomych, który po wieczorze autorskim przychodzi, by poprosić o „niewidzialny dla siebie autograf”, wydaje się wyrażać zgodę na prawa takiego świata, to przecież nie sposób nie dostrzec w ironicznym określeniu przez poetkę tego zachowania „uprzejmością” niezgody na konieczność.

¹² Bliskie to rozważaniom Mariana Stali – zob. tegoż, *Smutek Szymborskiej*, w: tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 70–73.

Jednym z imion bezradności u Szymborskiej jest więc bolesny, często nie-
dający się wypowiedzieć, zastygający w teatralnym geście protest przeciwko
nieuchronności. W ten też sposób odsłania się jeszcze inna twarz poetki: jej
dystans, ironia, żart stoją po stronie słabości, kruchości, bezbronności. Są
wyrazem ich czulej obrony¹³.

Helplessness. On the Margins of Wisława Szymborska's Poems

Summary

The article focuses on the problem of representing helplessness in Szymborska's poetry, showing various ways of describing this state, as well as its importance for the whole output of the poet. In love poems it is very often presented with the theatrical metaphor "acting oneself": when nothing can be done at the moment of parting, the poems' speaker quite often "enters the role" of the former "I", simultaneously having a feeling of lack of control over what is happening with him/her. Thereby he/she underscores the automaticity (and "artificiality") of his/her own behaviour. Helplessness is also expressed through enumeration: several specifications, which are expected to cover the feeling of inability to cope with the situation (as in the case of the poem *Clothes*, dedicated to a visit to a doctor, which we are afraid of). The feeling of helplessness, a state difficult to describe, in Szymborska's texts becomes an important sign of a human condition: imperfect, not always able to cope with challenges. The description of this state reveals simultaneously emotional nature of the poems written by the author of *People on a Bridge*.

¹³ O czułości Szymborskiej – zob. A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 8–9. Warto podkreślić, iż niewyekspozowana bezradność jako kategoria opisu tej poezji ma charakter bardziej antropologiczny niż ściśle filozoficzny. Mimo iż pojęcie to jest bliskie filozofii egzystencjalistycznej (która była kontekstem odczytań tej poezji – zob. A. Sandauer, *Pogodzona z historią*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, s. 53–76), nie sposób zarówno kategorii bezradności, jak i poezji Szymborskiej do tego kontekstu ograniczyć (por. też W. Ligęza, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 270–272).

Anna Wydrycka
Uniwersytet w Białymstoku

Rawenna „snem malowana”. O kreacyjnych i onirogennych właściwościach miejsca

„Najdziwniejsze z miast na ziemskim globie” – tak pisał o Rawennie, ostatniej stolicy zachodniego cesarstwa rzymskiego, Lucjan Rydel¹. Różnie próbowano wyrazić odczucie dziwności owego miejsca. Czasem bezpośrednio, często za pomocą metafor. Wrażeniu niezwykłości towarzyszyło doświadczenie zaskoczenia. Rawenna to miasto z zewnątrz niepozorne, które, jak pisał André Frossard, autor pięknej książki o Rawennie, można minąć niezauważone:

Możesz przejść przez to miasto, nie widząc i nie zapamiętując nic, ponad kilka zabudowań miejskich, charakterystycznych dla Włoch, pasma rzymskich murów, skrzydeł pałacu, kilku umiarkowanie barokowych kościołów, dużych drzwi zdobiących zmniejszone obecnie ściany i dwie lub trzy zamysłone wieże [...]².

A jednak, dla bystrego obserwatora „czerwona i pomarszczona dłoń miasta otwiera się garścią szafirów”³. Nader charakterystyczny wydaje się

¹ L. Rydel, *List do Karola Maszkowskiego*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. L. Tatarowski, s. 224.

² Por. A. Frossard, *Il Vangelo secondo Ravenna*, Milano 2004, s. 11. Informacje o historii i zabytkach miasta czerpię ponadto z następujących pozycji: G. Bustacchini, *Rawenna. Mozaiki, zabytki i otoczenie*, przeł. J. Waliszewska, Ravenna 1993; Z. Morawski, *Z Rawenny*, Kraków 1921 oraz D. M. Deliyannis, *Ravenna In Late Antiquity*, Cambridge 2010.

³ A. Frossard, *Il Vangelo secondo Ravenna*, s. 11.

tu ów gest otwierania, aby ujawnić ukryty skarb. Francuskiemu eseiście wtóruje bowiem Aleksandra Ołędzka-Frybesowa: „Rawenna jest jak uchylenie drzwi; za nimi nagle ukazuje się wspaniałość nieznanego świata, którego istnienia nawet nie podejrzewaliśmy”⁴.

Odwiedzając Rawennę, wchodzimy więc na terytorium, które okazuje się czymś w rodzaju bramy, oferując nieoczekiwane przejście ku inaczej zorganizowanej przestrzeni, ku odmiennym jakościom lub wartościom, wysoko później zwaloryzowanym.

Do pewnego stopnia Rawenna posiada znamiona miejsca – w znaczeniu wypracowanym przez geopoetykę. Elżbieta Rybicka pisała:

Miejsca literackie, miejsca w literaturze są konstelacją niezwykle gęstą i złożoną z osobistych doświadczeń egzystencjalnych, przeżyć, doznań zmysłowych oraz emocji nasycających prywatne krajobrazy, obok tego także sfery doświadczeń kulturowych (literackich czy wizualnych) oraz na koniec z wyobraźni, która przekształca i dowolnie przemieszcza wspomniane składniki. I te trzy ingrediencje – doświadczenie, archiwum kultury i wyobraźnia składają się na dynamiczną konfigurację zwaną miejscem, nie tylko w literaturze i nie tylko w badaniach literackich⁵.

Wiele tekstów związanych z Rawenną potwierdziłoby taką definicję geograficznego i literackiego miejsca, skonstruowanego z elementów doświadczenia, kultury i wyobraźni, ale być może zawiera ono także coś więcej, o czym postaramy się powiedzieć. Wydaje się, że właśnie kategoria miejsca, a nie miasta lepiej tu służy analizie i interpretacji, ponieważ jest kategorią szerszą, obejmuje przestrzeń wokół murów, a i sama „miejskość”, tak, jak ją bada współczesna nauka o literaturze⁶, okazuje się – w omawianych tekstach – o wiele mniej istotna. Także w przypadku wiersza Tadeusza Różewicza, analizowanego w końcowej części artykułu⁷.

Istotną i ciekawą funkcją miejsca może być kształtowanie lub poświadczenie jednostkowej tożsamości. Tak też dzieje się w przypadku Rawenny

⁴ A. Ołędzka-Frybesowa, *Patrząc na ikony*, Warszawa 2001, s. 5.

⁵ E. Rybicka, *Geografia, literatura, wyobraźnia: w stronę wspólnego słownika*, „Tematy z Szewskiej” 2011, nr 1 (5), s. 42. Zob. też: E. Rybicka, *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012.

⁶ Por. chociażby E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowożytnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

⁷ Bardzo wnikliwie analizuje Różewiczowską perspektywę miasta B. Sienkiewicz w studium *Miasto Różewicza – między wartościami a ich brakiem*, w: *tejsze, Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007. Liryk o Rawennie Różewicza nie jest przedmiotem zainteresowania autorki. Wobec zaprezentowanych analiz i konkluzji ów tekst wydaje się ustanawiać osobną kategorię problemową.

jako szczególnie nacechowanego terytorium. Wyrazistym przykładem jest li-
ryk emigracyjnego poety Bronisława Przyłuskiego zatytułowany *Tobie i mnie*:

Tobie Rawenna
Justyniana,
Wysokopienna,
Zapomniana.

Z wierzchu ceglana,
a od wnętrza
snem malowana
i najświętsza.

Z absyd mozaiki,
nieba pawie –
pasje baranki
Bóg na trawie.

Cicho i młodo
oczy cię wiodą,
a czas od spodu
podchodzi wodą.

.....
A mnie sosnowy
las i brzozy –
Przedpotopowy
Zamyśl Boży⁸.

Różnica między „ja” i „ty”, podmiotem i adresatem wiersza, została po-
kazana jako wyraźna antynomia dwóch miejsc; zastanawia przy tym owo
powiązanie osobowości z elementami pejzażu miasta i cechami krajobrazu.
Przyłuski, eksponując obraz sosnowego lasu i brzozy, wydaje się wpisywać
w kontekst podobnych określeń licznych poetów, na przykład Iwaskiewicza
lub Miłosza⁹. Rozróżnienie terytoriów dokonuje się także poprzez wyko-
rzystanie motywu akwaticznego – subtelne odwołanie do biblijnego potopu
z jednej strony; a z drugiej – wykorzystanie faktu, że Rawenna rzeczywiście
„podchodzi wodą”, w niżej położonych miejscach, np. w krypcie kościoła
franciszkanów, woda pozostaje stale. Tak więc Rawenna, przypisana „Tobie”,
Rawenna, której kontur rysuje obserwacja oraz historyczna i kulturowa pa-
mięć, jest u Przyłuskiego – podobnie jak u wielu innych poetów – miejscem

⁸ B. Przyłuski, *Tobie i mnie*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2005, s. 130.

⁹ Pisze o tym E. Rybicka w cytowanym artykule. Zob. *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, s. 24.

zagrożonym. Zagrożonym podwójnie – przez siły natury i przez rozwój cywilizacyjny. Rawenna, ze swoim wewnętrznym lśniącym skarbem, pozostaje obecnie poza kulturotwórczymi centrami, „na uboczu” – tak pisze poeta w innym wierszu, w *Pieśni II* z cyklu *Strofy o malarstwie*¹⁰. Jej blask – symboliczny, ale i zmysłowo odbierany, jako świetliste powierzchnie mozaik – nie rozjaśnia doznawanej rzeczywistości i – metaforycznie – świadomości współczesnego człowieka, „dni ciemniejszych codziennie”¹¹. Podobnie o trwałość blasku pochodzącego z mozaikowych dzieł sztuki obawiał się Adam Zagajewski, kończąc swój wiersz zatytułowany *Rawenna* niepokojącym pytaniem o płomień tłący się *in opere musivo*¹². Światło, płomień, blask ewokowane przez raweński ukryty skarb wskazują niewątpliwie tę sferę wartości, która może zostać utracona.

Bronisław Przyłuski, chętnie kreujący w swoich wierszach związek osoby z miejscem, przywołuje Rawennę jeszcze raz w podobnym kontekście. Pokazuje bardziej skomplikowany związek kobiecego „ty” – „panny dziwnej” – z włoskim miastem. Ekspozuje tu po raz kolejny tożsamość poświadczoną pejzażem, przede wszystkim jednak polnym i leśnym, co pozwala przekazać wyraziste elementy doznań sensualnych. Przywołanie Rawenny uzasadnia szczególnie rodzaj artystycznego działania – jest nim układanie mozaiki z elementów natury (jagód, mchu) oraz kolorowych szkiełek. W ten sposób wykreowany został portret bohaterki. Motywy przyrodnicze i obraz mozaikowej, kolorowej, świetlistej Rawenny wydają się w końcu przenikać z sylwetką „dziwnej panny”, okazują się materialnie z nią związane. Postać zrasta się jak gdyby z miejscem za pomocą konkretnych elementów natury i sztuki. Związek tożsamości z terytorium nabiera tu niemal dosłownego znaczenia, poświadczony zostaje czynnością artystyczną:

A ja miałko natłukę szkła,
jagód nabrocę i mchu nadre,
nagarnę fali miodo-pszennej,
w pawich, w błyszczących tłach
prawdę prostą wzorzyście zawrę
o pannie dziwnej – i o Rawennie¹³.

¹⁰ B. Przyłuski, *Pieśń II, Wiersze zebrane*, s. 204.

¹¹ Tamże, s. 204.

¹² Por. A. Zagajewski, *Rawenna*, „Zeszyty Literackie”, 2007, nr 3, s. 35. Liryk *Rawenna* wpisuje się znacząco w koncepcję poezji Zagajewskiego. O znaczeniu światła w liryce autora *Obrony żarliwości*, o poezji jako „poszukiwaniu blasku” pisała A. Czabanowska-Wróbel w książce *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005.

¹³ B. Przyłuski, *Rawenna*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, s. 129.

Charakterystyczne okazuje się przy tym potwierdzenie „dziwności” osoby, ale i Rawenny, podobnie jak w cytowanym wcześniej wierszu Lucjana Rydla.

Dla polskich poetów dawna stolica imperium bywa więc miejscem fascynującym, ale właśnie dziwnym, mniej lub bardziej obcym, na pewno nie domowym¹⁴. Znamion „dziwności” posiada Rawenna znacznie mniej w wierszach poetów włoskich. Trzykrotnie wydawana antologia *Ravenna. Poeti per una città*¹⁵ zawiera kilkadziesiąt utworów poetów Italii, ale też innych, niewłoskojęzycznych, niektórych bardzo znanych, jak Dryden, Byron, Wilde, Hesse, Błok, Pound czy Eliot. Autor *Wstępu* do antologii próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego właśnie Rawenna zainspirowała tak wielu pisarzy, z jakiego powodu liczni poeci zdecydowali się napisać wiersze jej poświęcone. Wskazuje więc na trwałość mitu Teodoryka w kulturze germańskiej, zainteresowanie tradycją bizantyjską wśród Słowian, znaczenie Byrona w literaturze anglojęzycznej, powszechne zainteresowanie twórczością i sylwetką Dantego. To są przyczyny najogólniejsze; bardziej szczegółowe motywacje możemy określić, czytając konkretne utwory. A w przypadku całej plejady poetów lokalnych? Tino Dalla Valle pokazuje niejako organiczne powiązanie twórców z miejscem. Mieszkańcom Italii wystarczy się rozejrzeć, aby podczas spaceru wspomnienia wyłoniły się z kamieni, z dźwięków dzwonu, z kształtu pinety¹⁶. Podobnie wydaje się sądzić raweński poeta Osvaldo Secchi, precyzyjnie notujący subtelne wrażenia wywoływane bardziej lub mniej znanymi elementami „domowego” terytorium¹⁷.

Obszerna antologia w ogóle nie zawiera utworów autorów polskich, choć i z polskich wierszy o Rawennie można ułożyć całkiem pokaźny zbiór. Liryki w różny sposób powiązane z Rawenną napisali znakomici nieraz poeci: oprócz cytowanego wyżej Przyłuskiego, Teofil Lenartowicz¹⁸, przypominany tu już Lucjan Rydel, Jan Pietrzycki¹⁹, Jan Lechoń²⁰, Jerzy Braun²¹, Tadeusz Różewicz²², Seweryn Pollak²³, Roman Brandstaetter²⁴, Marek Skwar-

¹⁴ W znaczeniu: „Niemnie, domowa rzeka moja!” – jak pisał Mickiewicz w sonecie *Do Niemna*.

¹⁵ *Rawenna. Poeti per una città*. A cura di T.D. Valle, Ravenna 1968, 1993, 1995.

¹⁶ Tamże (wydanie z 1995 r.), s. 18.

¹⁷ Por. O. Secchi, *Sentire Ravenna. Riverberi di poesia*, Ravenna 1999.

¹⁸ T. Lenartowicz *Rawenna*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, Kraków 2002, s. 129–132.

¹⁹ J. Pietrzycki, *Mozaika*, w: tegoż, *Włoskie madonny*, Kraków 1928.

²⁰ J. Lechoń, *Spotkanie*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. R. Loth, Toruń 1995, s. 49.

²¹ J. Braun, *Rawenna*, w: tegoż, *Oddech planety*, Warszawa 1977, s. 29–30.

²² T. Różewicz, *** [*Rawennę dziś widziałem...*], w: tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 465.

²³ S. Pollak, cykl *Z Rawenny*, w: tegoż, *Przenikanie*, Warszawa 1965, s. 26–29.

nicki²⁵, Bogusław Żurkowski²⁶, Adam Zagajewski, Ewa Elżbieta Nowakowska²⁷ – tyle utworów udało się autorce niniejszego szkicu odszukać. Gdyby dołączyć różne relacje podróżników, chociażby tych o znanych nazwiskach, jak Józef Ignacy Kraszewski²⁸ czy Władysław Bełza²⁹ albo Tymon Niesiołowski³⁰; eseistów, jak wymieniana już Aleksandra Olędzka-Frybesowa, oraz utwory w różny sposób z Rawenną powiązane, nierzadko ważne, między innymi Gałczyńskiego *Poemat dla zdrajcy* czy też Artura Międzyrzeckiego *Szalenii moi przyjaciele*, otrzymalibyśmy materiał tekstowy pozwalający analizować wielowymiarowe, wieloaspektowe doświadczenie miejsca, będące przede wszystkim świadectwem spotkania z nieznaną geograficzną przestrzenią podległą obserwacji, oddziałującą na sferę zmysłową, konfrontowaną z wiedzą historyczną i kulturową, sprzyjającą projekcjom wyobraźni czy też – jak w wyżej cytowanych wierszach – służącą dookreśleniu tożsamości.

W wierszach polskich autorów, zwłaszcza współczesnych, podobnie zresztą jak w wierszach poetów włoskich, pojawia się często zintensyfikowane doświadczenie zmysłowe. Sensoryczny odbiór miasta zwykle wiąże się z odczuciem egzotycznej inności, a z obserwacji szczegółów pejzażu, jak w wierszu Marka Skwarnickiego *Rawenna*, wyłania się szczególnie obraz miejsca, w którym elementy kulturowe wtopione zostają w doświadczenie natury:

Trwa ciska poławiaczy winogron
i kotów śpiących w sieciach słońca
trwa warta murów kamienne niezmienna
nad dworem cesarza Bizancjum
ważki zawisły zdumione
i razem z sierścią kotów
śpi mozaikowa Rawenna³¹.

W sferze doznań słuchowych dominuje cisza, nie tylko zresztą u Skwarnickiego. „Pojęcie ciszy i wielkiego spokoju, łączy się w moim umyśle ze wspomnieniem Rawenny” – tak zaczynał swoją *Notatkę z podróży* Władysław

²⁴ R. Brandstaetter, *Mozaiki z Rawenny*, w: tegoż, *Śmierć na Wybrzeżu Artemidy. Dramaty. Poezje*, Warszawa 1961.

²⁵ M. Skwarnicki, *Rawenna*, w: tegoż, *Papierowy dzwon*, Kraków 1961, s. 38.

²⁶ B. Żurkowski, *Rawenna*, „*Twórczość*” 1986, nr 5, s. 57.

²⁷ E. E. Nowakowska, *Rawenna*, „*Przekładaniec. Pismo Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową UJ*”, 2006, nr 17, s. 98–99.

²⁸ J. I. Kraszewski, *Wycieczka do Rawenny*, „*Wieniec*” 1872, nr 49.

²⁹ W. Bełza, *Rawenna*, w: *Nowele najcelniejszych autorów*, Lwów 1914.

³⁰ T. Niesiołowski, *Wspomnienia*, Warszawa 1963, s. 70–71.

³¹ M. Skwarnicki, *Papierowy dzwon*, Kraków 1961, s. 38.

Bełza³². O „letargicznej tego miasta ciszy” – pisał Rydel³³. „Rawenna cicha, botaniczna” – to fraza Adama Zagajewskiego³⁴. O ciszy wspominał cytowany poprzednio Przyłuski.

Cisza łączy się często z motywem snu. Rawenna śpi – nie tylko w południe, jak w wyżej cytowanym wierszu Skwarnickiego. Sen miasta może być motywowany wyjątkową przeszłością historyczną. „Dziś wszystko to, co ją stawiało tak wysoko, przeszło jak sen i snem się nam wydaje” – kontynuuje Bełza³⁵. „To małe sennie miasto było niegdyś stolicą imperium” – dziwi się Zagajewski³⁶. O sennym uroku Rawenny pisze Rydel. Przymiotnik „senny” pełni przede wszystkim funkcję nastrojotwórczą, ale już opis śpiącego miasta posiada niewątpliwie inne znaczenie. Jest to sugestia, że Rawenna mogłaby się w pewnych, bliżej nieznanach okolicznościach, obudzić, że to, co wyróżnia owo szczególne miejsce, trwa w onirycznych, dostępnych jedynie dla poetów przestrzeniach. Otwiera się więc szerokie pole pracy wyobraźni na temat historii miasta i jej związku z dniem dzisiejszym. Śpią więc i liczne miejskie monumenty, konkretnie umiejscowione w czasie, na przykład „grobowiec króla Gotów” w liryku Jerzego Brauna. To właśnie Jerzy Braun najpełniej zarysowuje całą historię minionej wielkości, a w patetycznych strofach jego utworu słyszymy niemal „grzmot stóp ariańskich Gotów”³⁷. Natomiast powtarzający się poetycki motyw snu najpiękniej chyba wybrzmiewa w wierszu Aleksandra Błoka:

To, co przelotne, co znikome,
Okryłaś ciszą wieków senną.
Wieczność objęła cię rękoma
I jak niemowlę śpisz, Rawenno³⁸.

Motyw snu wiąże się więc z charakterystycznym dla wszystkich niemal utworów o Rawennie faktem, że obserwacji i innym sensualnym doznaniom towarzyszy niezwykle intensywna praca wyobraźni. Na doświadczenia sensoryczne nakładają się nierozzerwalnie z nimi splecione projekcje

³² W. Bełza, *Rawenna*, s. 133.

³³ L. Rydel, *List do Karola Maszkowskiego*, s. 226.

³⁴ A. Zagajewski, *Rawenna*, s. 35.

³⁵ W. Bełza, *Rawenna*, s. 133.

³⁶ Tamże, s. 35.

³⁷ J. Braun, *Rawenna*, s. 29.

³⁸ A. Błok, *Rawenna*, przeł. J. Waczków, w: tegoż, *Poezje*, wybór i pośl. S. Pollak, Kraków, 1981, s. 263.

imaginacji. „Miejsce rzeczywiste” i „miejsce wyobrażone”³⁹ w przypadku Rawenny przenikają się nawzajem i uzupełniają. Wyobrażenia są zwykle oparte na wiedzy historycznej, rozwijają różne wątki z bogatej przeszłości „stolicy-jednodniówki” (określenie Jerzego Brauna), przetwarzają różne wydarzenia, opierając się o – niktę czasem – pozostałości materialne starożytności i średniowiecza oraz o czytelniczą erudycję. W tej kwestii poetycka kreacja Rawenny staje się, jak można sądzić, modelowym przykładem „subiektywnego doświadczenia i intersubiektywnej kultury”⁴⁰.

Autor wstępu do antologii włoskich wierszy wymienia trzy znaczące dla włoskiej sfery poetyckiej postacie związane z Rawenną – są to Teodoryk, św. Piotr Damiani i Dante⁴¹. W polskich utworach natomiast w centrum zainteresowania znajdują się często wątki dantejskie, przy czym motywacje przywoływania sylwetki poety, którego doczesne szczątki kryje raweńska mała świątynia, przezwana „*la zuccheriera*” (cukiernica), bywają różnie wyakcentowane... Dziewiętnastowiecznych polskich poetów i podróżników, zmuszonych niejednokrotnie, jak na przykład Lenartowicz, do pobytu poza rodzinną ziemią, autor *Boskiej komedii* interesował jako florencki wygnaniec, przemocą pozbawiony ojczyzny⁴². W spojrzeniu ówczesnych Polaków cechy wygnańca okazywały się niezwykle ważne, współkreowały wizerunek wielkiego poety, generowały znamiona bliskości, nie terytorialnej oczywiście, ale sytuacyjnej. W tekstach późniejszych Dante jest przywoływany przede wszystkim jako niedościgniony mistrz, symbol twórczości najwyższej rangi, zaś sytuacja przymusowej emigracji bywa mniej wyeksponowana. Alighieri w drugiej strofie cytowanego wcześniej wiersza Marka Skwarnickiego pokazany został w następujący sposób:

W rozgrzanym przesmyku ulicy
na ścianie cień się pojawia
sunie po murze mimo
że nie ma dookoła nikogo
widać kaptur i pióro
przeto poetę pozdrawiam
który wraca zapewne
z otchłani do nieba tą drogą⁴³.

³⁹ Terminy pochodzą z tytułu książki: *Miejsce rzeczywiste i miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Lysiak i E. Wolicka, Lublin 1999.

⁴⁰ E. Rybicka, *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, s. 24.

⁴¹ *Rawenna Poeti per una città*, s. 17.

⁴² Przegląd polskich wpisów w księdze odwiedzających grób Dantego podał i zinterpretował H. Barycz w artykule *Polscy czciciele Dantego u grobu wielkiego poety*, w: tegoż, *Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską*, Wrocław 1965.

⁴³ M. Skwarnicki, *Rawenna*, s. 38.

Pogodnie i może nieco żartobliwie została tu przywołana postać ukrywającego się w Rawennie poety. W słonecznym czasie południowego odpoczynku i rozleniwienia cień w kapturze pojawia się nagle, aby za chwilę zniknąć. Przypomina o sobie, ale nad portretem Rawenny Skwarnickiego dominuje wyraźnie „sieć słońca”, a nie krótkotrwały zarys cienia. Kontrastuje ta postać z obrazem klęczącego i modlącego się wieszczka z *Rawenny* Lenartowicza, w którym to utworze wątek dantejski występuje na pierwszym planie. Bardziej jeszcze kontrastuje ów nikły cień z sylwetką Dantego przywołaną w znanym liryku Jana Lechonia.

Wiersz *Spotkanie* z tomu *Srebrne i czarne* pokazuje inną, bardziej skomplikowaną pracę imaginacji, związaną z kreacją oniryczną. Wśród utworów o Rawennie istnieje grupa liryków, w której już nie obraz śpiącego miasta czy jego elementów okazuje się istotny, ale specyficzna konstrukcja podmiotu, jako uzasadnienie dla zintensyfikowanej wizyjności, czyli podmiot śniący⁴⁴. Wrażenie dziwnego snu jest przy tym tak narzucające się, że nawet szczegółową relację z pobytu w Rawennie student-konserwator zabytków zatytułował: *Sen o Rawennie*, a zakończył zdaniem: „Obudziłem się w swoim domu, w ojczyźnie”⁴⁵.

W wierszu Lechonia konstrukcja oniryczna jest jeszcze dodatkowo skomplikowana: po bezsennej nocy nieoczekiwane „ocknięcie się” w Rawennie, następnie – przymknięcie powiek – widzenie i rozmowa z Dantem. Lechoń wydaje się zacierać granicę między rzeczywistością a snem tak, że w końcu nie wiadomo, po której stronie tej granicy jesteśmy. W konsekwencji nie wiemy, czy w dziwnym miejscu, jakim jest Rawenna, mamy do czynienia z błahym przywidzeniem czy też z epifanią.

Dzisiaj nocą samotną spędzoną bezsennie,
Po promieniach księżycy, jakimś dziwnym tchnieniem,
Sam nie wiem, jak się nagle ocknąłem w Rawennie
I z dawno utęsknionym spotkałem zwidzeniem.
[...]

W następnych strofach muzyka fletu, woń kwiatów, światło gwiazd, a wreszcie szum rzeki budują nastrój niezwykłego spotkania. Intensywne doznania zmysłowe wydają się poświadczać obecność świata realnego, czemu przeczy jednak „przymknięcie powiek” tuż przed ukazaniem się sylwetki Dantego. Miejsce spotkania – most nad rzeką – budzi zdziwienie w kontekście

⁴⁴ Należałoby tu także przypomnieć opowiadanie J. Zeyera *Król Kofetua* (przekład Z. Przesmyckiego), będące „snem z Rawenny” („Chimera”, t. 6, z. 16).

⁴⁵ Por. W. Kudliński, *Sen o Rawennie*, „Horyzonty Krakowskie” 1998, nr 7–8, s. 27.

Rawenny, raczej nieznaney ze swoich mostów. Przypomina natomiast popularny obraz Henry'ego Holidaya, na którym Dante spotyka Beatrycze, stojąc na moście nad Arnem, we Florencji⁴⁶. W ten sposób Rawenna także zostaje odrealniona, nie poznajemy żadnych identyfikujących ją szczegółów, wybór miasta niewątpliwie został podyktowany jedynie faktem, że jest ono miejscem wiecznego spoczynku poety. Najważniejszy okazuje się dialog zakończony znaną frazą:

On to rzekł, czy rzekł księżyc, czy woda to rzekła,
Padłem, głowę ukrywszy rękami obiema:
„Nie ma nieba i ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma⁴⁷.”

Migotliwość znaczeniową antynomii jawa–sen wzmacnia dezorientacja w kwestii autorstwa końcowej wypowiedzi. Wydaje się, że rację miał Wiktor Weintraub wskazując, że postać Dantego jest tutaj maską poety, że takiego Dantego, jakiego pokazał Lechoń, nigdy nie było w rzeczywistości⁴⁸. Przerażenia nicością istnienia nie znajdziemy wszakże w dziełach florenckiego wygnańca, wprost przeciwnie – *Boska komedia* opiera się przecież na niewzruszonej wierze w istnienie zaświatów. Kreacja onirycznej sytuacji lirycznej w wierszu Lechonia, wędrówka „po promieniach księżyca”, służy więc potwierdzeniu głęboko indywidualnego przeżycia. Nie wiele jest stanów poza snem, które byłyby tak wyłącznie subiektywne; wiadomo, że każdy sny ma własne, z nikim nie dzielone. Liryk, otwarcie odwołujący się do konwencji onirycznej, pokazuje jednostkowe, intymne przeżycie. Ale jednocześnie wahania w kwestii dookreślenia stanu (ocknięcie się, następnie przymknięcie powiek) sugerują poznawczą niepewność co do wszystkich figur i stwierdzeń; prawdą pozostaje przejmujące doznanie rozpacz.

Można więc powiedzieć, że kreacja onirycznej sytuacji lirycznej umożliwia przede wszystkim spotkanie z samym sobą, że dziwne miejsce – Rawenna – okazuje się miejscem autoprezentacji, co znajdzie zresztą potwierdzenie w innych utworach.

Podobną bowiem konwencję, w zamiarze polemicznym – jak się wydaje – zastosował w swoim wierszu *Rawenna* Bogusław Żurkowski:

⁴⁶ Z kolei „na białym moście raweńskim”, we śnie, Dante spotyka Beatrycze w poemacie prozą J. Wołoszynowskiego *Do Beatrycze*, w: tegoż, *Potęga snu*, Warszawa 1928.

⁴⁷ J. Lechoń, *Spotkanie*, s. 49.

⁴⁸ Zob. W. Weintraub, *Karmazynowe i czarne*, w: *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 74.

Obudziłeś się w Rawennie. Przy grobie. W zaułku pamięci.
Pod niską kopułą. Tuż obok zielonej kraty⁴⁹.

Tym razem realistyczne szczegóły obecnego miejsca spoczynku Dantego zostały zachowane, a ontologiczne wahania – zawieszono. Zanegowany został także stan nihilistycznej rozpacz, ewokowanej przez liryk Lechonia. Świadczą o tym przede wszystkim końcowe wersy utworu:

Masz w ręku pióro. Jeszcze walczysz.
Jesteś. Obudziłeś się w Rawennie.

Mocne, jednoznaczne stwierdzenia przywracają ontologiczną pewność. Groźnej sugestii nicości przeciwstawia Żurakowski krótkie: „Jesteś”. Ciągłe pozostajemy w świecie fantazji skoncentrowanym wokół lirycznego snu, ale służy on zupełnie innej autoprezentacji podmiotu niż w *Spotkaniu*, jest na pewno kreacją antynomiczną. Wyraża sprzeciw wobec stanu rozpacz, zastępując go heroicznym gestem podjęcia walki.

Konwencję oniryczną wykorzystuje jeszcze jeden poeta, autor pięknego wiersza o Rawennie, Tadeusz Różewicz. Tym razem Rawenna ma być doświadczana wyłącznie jako sen:

Rawennę dziś widziałem
we śnie
w okrągłym niebie
białe baranki
na zielonej łące

światło płynęło
przeze mnie
złociste

lacrima Christi⁵⁰

Różewicz konstruuje raczej nieoczekiwaną przez badaczy jego dzieła sytuację liryczną, gdyż jawnie wówczas deklarując swój ateizm, wydaje się tu opisywać mistyczne doświadczenie związane z wiarą chrześcijańską. Również w kontekście włoskich wierszy poety cytowany liryk uderza odmiennością. Demistyfikacja Arkadii – tak podsumowywano wiersze Różewicza zainspirowane pobytem w Italii. Ale już Kazimierz Wyka zakończył tytuł

⁴⁹ B. Żurakowski, *Rawenna*, s. 57.

⁵⁰ T. Różewicz, *** [*Rawennę dziś widziałem...*], s. 465.

swego artykułu znakiem zapytania: *Arkadia potępiona?*⁵¹. Badacz twierdzi, że Różewicz zakwestionował przede wszystkim stereotypy i mity dotyczące Włoch, natomiast sfera wartości, obecna też w innych utworach poety, pozostała nienaruszona. Wyka podsumował interpretacje włoskich wierszy autora *Et in Arcadia ego* cytatem, przywołał powyższy utwór-sen, bez komentarza, oddając po prostu głos poecie. Nietrudno zauważyć, że liryk niczego nie demistyfikuje. Natomiast w kontekście innych utworów konkludowano nawet, że dla Różewicza wiara jest możliwa jedynie we śnie – tak stwierdził, komentując cytowany wiersz, Jerzy Wiśniewski⁵².

Na pewno ów piękny liryk-sen wpisuje się w raweńską onirologię. Współkształtuje też drugi (obok dantejskiego), długi ciąg wierszy zainspirowanych dawną stolicą imperium, w których podstawowym tematem stają się mozaiki. Rawenna jest tu przede wszystkim miejscem, gdzie „ośmiobok San Vitale rozgwiżdżają mozaik w niebo leci” – aby zacytować ponownie Jerzego Brauna⁵³. Chodzi o takie utwory, które eksponują *opere musivo*.

„Tęczę mozaik” dokładniej opisują – we wskazanych wcześniej wierszach – Lucjan Rydel, Roman Brandstaetter, bardzo oryginalnie Ewa E. Nowakowska, nawiązująca do materialnych właściwości mozaikowej sztuki. Także Aleksandra Olędzka-Frybesowa tajemnicę Rawenny upatruje właśnie w objawieniu mozaiki, szczególnej techniki, która „chwyci światło”, będące tu również tworzywem, podobnie jak barwne kawałki szkła i drogich kamieni⁵⁴.

Niestety, autorka ciekawego eseju o mozaikach Rawenny nie zajmuje się w ogóle bazyliką San Apollinare in Classe, której wspaniała absyda była bezpośrednią inspiracją do powstania cytowanego wiersza Różewicza⁵⁵. Co prawda, w tym krótkim, niezwykle zwartym utworze niewiele możemy znaleźć konkretnych wskazówek identyfikujących dzieło sztuki, właściwie tylko okrągłe niebo i białe baranki na zielonej łące. Baranków na raweńskich mozaikach jest sporo, zwracają one uwagę obserwatora; te, o których pisał cytowany na początku Przyłuski, znajdują się w mauzoleum Galli Placydii.

⁵¹ K. Wyka, *Arkadia potępiona?*, w: tegoż, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977.

⁵² Por. J. Wiśniewski, *W poczekalni*, w: *Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze*, red. J. Brzozowski, J. Poradecki, Łódź 1993.

⁵³ J. Braun, *Rawenna*, s. 29.

⁵⁴ Por. A. Olędzka-Frybesowa, *Patrząc na ikony*, s. 22.

⁵⁵ Myli się niewątpliwie K. Kuczyńska, kiedy pisze, że wiersz jest wizyjnym przypomnieniem San Vitale. Por. K. Kuczyńska, „Eksterytorialna dzielnica rzeczywistości”. *Miasto ze snu w poezji polskiej XX wieku*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej w XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski i A. Sobolewska, Toruń 1999, s. 82.

A jednak możemy być pewni, że Różewicz nawiązuje do wnętrza bazyliki w dawnym porcie Classe, zawierającej w absydzie najstarsze na zachodzie Europy przedstawienie Przemienienia Pańskiego, ukończone w 549 roku⁵⁶. Jest rzeczą niezwykłą i potwierdzającą poetycki kunszt Różewicza, że kilka trafnie połączonych określeń stwarza tak oczywistą sugestię miejsca. Dla każdego, kto widział mozaiki w Rawennie, lokalizacja nie pozostawia wątpliwości. Można też oczywiście czytać wiersz Różewicza bez jej uwzględnienia, ale niewątpliwie nie jest to pełne odczytanie, gdyż kontekst konkretnego dzieła sztuki otwiera szczególną perspektywę. Wagę identyfikacji inspirującego *opus musivum* potwierdza obszerna i bardzo interesująca analiza Katarzyny Grabowskiej, która zinterpretowała ów liryk jako współczesną ekfrazę. Pisała w ten sposób:

Tematem wiersza jest niewątpliwie odbiór dzieła sztuki i związane z nim przeżycia. Różewicz tworzy coś więcej niż prosty opis mozaiki. Wydaje się, że staje się on bezpośrednim świadkiem Przemienienia Pańskiego na górze Tabor przeniesionej do rawenackiego kościoła. Odbiorca aktywnie uczestniczy w wydarzeniu, staje się jego częścią, widzi to, co jest niewidzialne⁵⁷.

Tak więc inspiracją raweńskiego snu Różewicza stało się *Transfiguratione Christi*. Ewangelicznemu wydarzeniu towarzyszy dziwna przemiana obserwatora, a raczej osoby kontemplującej *crux gemmata* i mozaikową rajską łąkę. Nie będziemy powtarzać koniecznego być może w tym miejscu kontekstu – czyli opisu i interpretacji wspaniałego dzieła sztuki sakralnej w San Apollinare in Classe. Zbyt obszerny to temat, należy po prostu odesłać do artykułu Katarzyny Grabowskiej i innych publikacji podejmujących tę kwestię⁵⁸. Nas interesuje najbardziej „widzenie we śnie”, sytuacja liryczna powtarzająca się – jak mogliśmy zauważyć – w wielu utworach z Rawenną związanych. Dlaczego Różewicz przyjął także konwencję wizji onirycznej, z jednej strony najbardziej osobistego i intymnego doświadczenia, a z drugiej – snu poetyckiego, a więc dzielonego z czytelnikiem? Czy rzeczywiście chodzi o podkreślenie faktu, że człowiek współczesny resztki wiary przechowuje jedynie w sennych marzeniach?

⁵⁶ Por. M. Hubaut, *La trasfigurazione*, trad. F. Savoldi, Brescia 2005, s. 83.

⁵⁷ K. Grabowska, *Przemieniony Rawenną. Różewicza poetycka kontemplacja światła*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 137.

⁵⁸ Np. J. Benedyktowicz, *Opus musivum. Program ideowy mozaik raweńskich w VI w. na przykładzie San Vitale, San Apollinare Nuovo i San Apollinare In Classe*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka” 2005, nr 4; J. Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991.

Wydaje się, że przyczyny są bardziej skomplikowane. Jedna z nich mieści się zapewne w sferze dostrzeganej i przez innych, cytowanych wyżej autorów, sytuacja liryczna raweńskiego snu występuje przecież wielokrotnie. Na pewno doświadczenie ponadrealne składa się z poczucia „dziwności” miejsca, ukrytej tajemnicy, ma na nie także wpływ obserwacja nawarstwienia się różnych kultur i różnych historycznych wydarzeń w tak niewielkiej przestrzeni oraz kontemplacja sztuki sakralnej. Wszystko to sprawia, że motyw snu jest chętnie wykorzystywany.

Ale u Różewicza nie tylko miejsce określone mianem Rawenny, konkretyzowane jako wnętrze bazyliki, okazuje się niezwykle. Możemy je zresztą zinterpretować jako rajski ogród lub/i sferę wieczności, bo tak należy rozumieć mozaikową „zieloną łąkę”⁵⁹. Niezwykle jest przede wszystkim doświadczenie podmiotu – przeniknięcie złotym światłem. Na pewno ów motyw światła ma wiele wspólnego z samą sztuką mozaiki i jasnym wnętrzem kościoła, o czym pisała Grabowska. Jednak najważniejsze wydaje się pytanie o istotę doświadczenia: w jaki sposób światło płynie przez tego, kto patrzy i odczuwa. Oczywiście, ciało musi zostać przy tym zdematerializowane, musi osiągnąć stan przejrzystości.

Wydaje się, że w omawianym wierszu istotna jest właśnie owa cieleśna przejrzystość, jak gdyby grzeszne *sarx* stało się uświęconym *soma*. Możemy mówić przy tym o dwóch czynnikach dematerializacji. Pierwszym jest *opus musicum*. Katarzyna Grabowska cytuje wnioski G.C. Argana na temat mozaiki, której celem staje się „dążenie do ukazania wymiaru ducha, gdyż szklane *tessere* pozbawiają ciała materialności”⁶⁰. W samej sztuce Rawenny mieści się więc jednoznaczne ukierunkowanie ku spirytualnej sferze, dziś także dostępne kontemplującym *opus musicum*. Drugim czynnikiem dematerializującym w wierszu Różewicza jest oczywiście sen. To przecież we śnie ciała pozbawione bywają realnych właściwości. Ciekawe, że subtelna akcja zarysowana w wierszu posuwa się od „widzenia” ku swoistej transfiguracji, a jej rezultatem jest osiągnięcie stanu przejrzystości. Czy Różewicz wiedział lub przeczuwał, że – jak powtarzał później Jan Paweł II w *Tryptyku rzymskim* – „*Omnia nuda et aperta sunt ante oculos Eius*” (Wszystko odkryte i odsłonięte jest przed Jego oczami)⁶¹? Autor *Tryptyku* opisywał raj Adama i Ewy jako

⁵⁹ Por. J. Benedyktowicz, *Opus musicum*, s. 51. Na temat motywu pośmiertnej „zielonej łąki” w poezji pisał K. Wyka w studium „*Dusza z ciała wyleciała*”, w: tegoż, *Wędrując po tematach*, t. 2: *Puścizna*, Kraków 1971. O znaczeniu „zielonej łąki” wspomina także K. Grabowska w przywołanym artykule.

⁶⁰ K. Grabowska, *Przemieniony Rawenną*, s. 138.

⁶¹ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, w: K. Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, Kraków 2004, s. 511, 514, 516.

stan „prawdy i przejrzystości” [podkr. – A.W.]. W tym samym kierunku wydaje się iść Różewicz, kiedy łączy mozaikowy raj z doświadczeniem przejrzystego ciała. Jego krótki liryk mieści głęboką prawdę teologiczną.

Pozostaje pytanie: w jaki sposób współczesny człowiek może doświadczyć rajskiego stanu ciała i ducha? Jedynie w wyobraźni lub we śnie; brama została przecież zamknięta i broni jej anioł z mieczem. Wiele raweńskich dzieł sztuki pokazuje lub sugeruje obraz rajskich zaświatów. Z wędrówką po zaświatach kojarzy się przecież i postać Dantego. W tę zastrzeżoną sferę wydaje się najlepiej wprowadzać poetycki sen.

Ravenna “Painted with a Dream”. On Creative and Oneirogenic Properties of the Place

Summary

The article interprets lyric poems, the subject of which is the last capital of the Western Roman Empire, Ravenna. It was treated as a place serving to define identity (Bronisław Przyłuski’s poems), self-presentation (Lechoń’s lyrical poem), and particularly as a place of oneirogenic nature (poems of Lechoń, Różewicz and others). The number of Polish works connected with Ravenna demonstrates a perennial fascination with the city. Two threads recur in them: Dantean and that emphasizing the art of mosaic, reaching the heights of metaphysics.

Marzena Woźniak-Łabieniec

Uniwersytet Łódzki

Nowy katastrofizm. O poemacie *Trzecia część* Krzysztofa Koehlera

Pośród licznych odwołań intertekstualnych, które wykorzystują zaliczani do nurtu klasycyzującego¹ poeci roczników sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, część z nich to inspiracje katastrofizmem lat trzydziestych. Współczesne wizje apokalipsy, choć zrodzone w innej sytuacji społecznej i kulturowej, posiłkują się niekiedy obrazowaniem charakterystycznym dla poetów z kręgu drugiej awangardy. Najbardziej wyrazistym przykładem jest twórczość Wojciecha Wencla, w którego wczesnych wierszach wyraźna jest dykcja Miłosza żagarysty², w tekstach eseistycznych natomiast znaleźć można liczne odwołania do filozofii Zdziechowskiego i diagnoz Eliota jako autora *Ziemi jałowej*. Czesław Miłosz to poeta ważny także dla Krzysztofa Koehlera i Tomasza Różyckiego. Przykładem katastroficznych inspiracji mogą być chociażby tomy *Trzecia część* (2003) Koehlera, *Imago mundi* (2005) Wencla czy *Kolonie* (2006) Różyckiego – wszystkie powstałe w ostatniej dekadzie. W każdym z nich

¹ Mając świadomość wieloznaczności pojęcia „klasycyzm”, używam go tutaj w odniesieniu do wybranych przeze mnie poetów, biorąc pod uwagę trzy zasadnicze cechy ich twórczości: 1) świadome odwołania do tradycji, motywów czy twórców stanowiących kanon europejskiej i polskiej kultury; 2) wykorzystywanie tradycyjnych form gatunkowych, niekiedy (choć nie zawsze) regularnej formy wierszowej; 3) uczynienie jednym z najistotniejszych tematów twórczości problematyki związanej z poszukiwaniem ładu świata, jego rozpadu i próby odbudowania.

² Por. M. Woźniak-Łabieniec, *Oblicza młodego klasycyzmu (O poetyce i grze intertekstualnej w wierszach Krzysztofa Koehlera i Wojciecha Wencla)*, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 533–540.

elementy obrazowania katastroficznego służą prezentacji odmiennych projektów egzystencjalnych i metapoetyckich.

W niniejszym artykule przedmiotem analizy będzie pierwszy z przywołanych powyżej przykładów.

Wydany w 2003 roku tom *Trzecia część* Krzysztofa Koehlera doczekał się kilku recenzji. Anna Kałuża dostrzega woltę autora w zakresie poetyki³, podkreślając „otwartą, polifoniczną konstrukcję” poematu⁴. Według Sikory, dominuje tu „język kolokwialny, mówiony, wzięty z codzienności”, ważna jest dialogowość. „Ogromną rolę odgrywa rym, liryczny rymowany zaśpiew”⁵. Urbanowski zwraca uwagę, iż

wątki są ze sobą splecione i zmieszane, tworząc wielotematyczną i wielogłosową mozaikę, która bardziej niż uporządkowany wywód przypomina splątany dialog [...] wewnętrzny, w którym obok głosu autora na równych prawach rozbrzmiewają głosy wielu innych „person” lirycznych⁶.

Podmiot mówiący jest kimś w rodzaju „proroka” czy „medium”. Tom ma „mozaikową, oniryczną” strukturę, można dostrzec w nim „obecność [...] dwu dominujących tonacji: apokaliptycznej oraz eschatologicznej”⁷. Warto zobaczyć – na przykładzie konkretnych fragmentów – jak budowane są te tonacje, pomijając tymczasem, wymagającą osobnego miejsca, całościową analizę interpretacyjną tomu z uwzględnieniem wszelkich nawiązań intertekstualnych (Eliot, Mickiewicz, Pound, Miłosz, Herbert, Ważyk)⁸.

Koehler opatruje swój tom mottem z prorockiej Księgi Zachariasza: „dwie części zginą i śmierć poniosą, / trzecia część tylko ocaleje. / I tę trzecią część przeprowadzę przez ogień”. Motto wraz z okładką książki, przedstawiającą płonące drzewo, wprowadza czytelnika *in medias res*, w problematykę tomu, którego istotą jest katastroficzne ujęcie rzeczywistości materialnej i duchowej. Nie sposób jednak nie zauważyć, że sam tytuł zbioru odsyła nie tylko do starotestamentowego proroctwa, ale również do *Apokalipsy św. Jana*, gdzie w rozdziale 8, 6–13 znajdujemy obraz zagłady, składający się z czterech

³ A. Kałuża, *Bez sentymentu*, „*Twórczość*” 2004, nr 5, s. 107.

⁴ Tamże, s. 109.

⁵ J. Sikora, *Nie szokować, nie mieć*, „*Akcent*” 2004, nr 1–2 (95–96), s. 167.

⁶ M. Urbanowski, *O poezji*, „*Arcana*” 2003, nr 6, s. 181–182.

⁷ Tamże, s. 180.

⁸ Według Zofii Zarębianki polifoniczność ta jest nie tylko świadectwem przekonania o ocalającej funkcji kultury, ale i – poprzez polemikę z głosami przeszłości – znakiem „światopoglądu poetyckiego, wyrażającego się w przeświadczeniu o marności każdej sztuki, każdego działania artystycznego wobec bogactwa i soczystości samego życia” (Z. Zarębianka, *Trzecia część – ślad całości?*, „*Topos*” 2005, nr 5, s. 215).

paralelnie zbudowanych wersów, przedstawiających kolejno zagładę trzeciej części ziemi, trzeciej części drzew, trzeciej części morza i okrętów oraz istot żywych, trzeciej części rzek, słońca, księżyca, gwiazd – zatem w trzeciej części zniszczona została ziemia i wszelkie życie. Rozdział 9 Księgi pogłębia straty, ukazując zniszczenie „trzeciej części ludzi”. Koehler, niewątpliwie świadom tych paraleli, przywołuje w motcie mniej znaną *Księgę Zachariasza*, pomijając będące dużo częściej źródłem literackich nawiązań *Objawienie* Jana. Wskazuje w ten sposób na szczególnie wymiar katastroficznej wizji swego tomu. Według egzegezy biblijnej *Apokalipsa* zapowiada zagładę ziemskiego świata i nadejście Królestwa Bożego, natomiast prorocstwa starotestamentowe głoszą przemianę niedoskonałej rzeczywistości tu, na ziemi⁹. Autor przenosi zatem punkt ciężkości z wymiaru eschatologicznego w wymiar egzystencjalny. Jedenaście części poematu składa się na „wizję świata jako areny walki”, z czym związane są „nastroje zagrożenia, osaczenia, zmierzchu [...]”¹⁰. Sam autor pisze, że

w *Trzeciej części* bohater poddawany jest próbie ognia [...] i płonie w tym ogniu i spopiela się wiele z jego formuł egzystencji, form, które nas chronią przed nami samymi. Że pozbywając się tych [...] wypalających się formuł ([...] od formuły Polak-katolik, poprzez formułę: język poetycki, do formuły: pychy antropologicznej), bohater wyzwala się do poznania¹¹.

To wyzwolenie i poznanie dokonuje się „przez rytm mowy zapatrzonej w istnienie (w samo istnienie, a nie w język, który nieudolnie próbuje je nazwać), mowy „oddającej jego tętno, puls”¹², stąd „bełkotliwa polifoniczność”, ale i wizyjność tego tomu. Zobaczmy, jak wygląda to w pieśni *Carmen Saeculare*, z części I:

*Macali się ojcowie po boku
za szablami
i też w kościele z pochwy oręż
wyciągali
były to piękne gesty obrońców
Dziewicy
ich dzisiaj cienie straszą
mieszkańców mej ulicy*

⁹ Por. M. Czajkowski, *Apokalipsa jako księga profetycznego orędzia napomnienia, pokrzepienia i nadziei*, Wrocław 1987.

¹⁰ M. Urbanowski, *O poezji*, s. 180.

¹¹ K. Koehler, *Doświadczyłem Istnienia*, rozm. M. Larek, „Kresy”, 2004, nr 1/2, s. 81.

¹² Tamże, s. 81.

*Ich cienie dzisiaj wieszczą
 nadchodzi koniec świata
 nasz kraj ponury wrzesień
 pośród babiego lata
 nasz kraj ciągliwe pola
 aż po horyzont i dalej
 i jeśli się nie oprze
 na hardej stali górali
 to wnet z pewnością
 cały się w drzazgi zawali [...]*¹³

Skontrastowanie łacińskiego podniosłego tytułu pieśni z prostym, nawet prostackim językiem wiersza, pozbawia wizję końca świata wzniosłości i patosu. Wydaje się, iż funkcją tego obrazu jest wyłącznie burzenie mitów narodowych, dokonujące się poprzez dobór oszczędnych językowych środków, prostego rytmu i gramatycznych rymów. Język dostosowuje się do materii opisu. Co więcej, sprawia, że obraz ma charakter ironiczny. Podobną ironią przesycony jest wiersz *La canzona*, gdzie monolog zapisany językiem stylizowanym na ludowy kontrastuje ze strofą ujawniającą złudę arkadyjskiej wizji natury (*Za małym wzgórkim jest dolina zielona / teraz tam śniegu leży od groma / Jeśli pójdziesz tam wiosną okrążą cię jaskółki / i wszelakiego kwiecica osaczą cię pułki* [s. 11]). Zielona dolina w porze kwitnienia staje się niebezpieczna, podobnie w wierszu 3. z części drugiej tomu, gdzie znajdziemy ironiczne potraktowanie oświeceniowego kultu natury: na jej łonie nieszczęsnego człowieka atakują „eskadry przelatujących pyłków / pośród / żuczków w trawie, / kwiatów, motyli, / much”. Konsekwencją powrotu do natury są „załzawione oczy, / nos pełen kataru” [s. 16]. Natura okazuje się przekleństwem... alergików. Koehler proponuje nowe odczytanie utrwalonej kulturowo formuły *natura devorans et natura devorata*. Pylenie to mała apokalipsa dla uczulonych, a mordercą natury jest cykliczny porządek czasu, stąd w innym wierszu „śmiertelne drgawki kasztanów” [s. 49]. Pozostając przy motywie arkadyjskim, nie mniej ironicznie niż naturę potraktował poeta kulturę. W wierszu 4. części II zagłada arkadii nadchodzi z góry:

pasterz,
 pasterki, z głową
 podstawioną pod
 słońce, z fujarkami,
 ale do wtóru
 spadających krowich placków
 [s. 17]

¹³ K. Koehler, *Trzecia część*, Kraków 2003, s. 12.

Prześmiewczo sielski obrazek, będący swoistą ekfrazą obrazów Chełmońskiego, jest znakiem martwoty antycznych mitów, tekstem kultury, a nie wyrazem autentycznych tęsknot. Potwierdza to umieszczona mniej więcej w połowie tomu *Piosenka pasterska*, stylizowana na sentymentalną sielankę. To niewątpliwy znak polemicznego nawiązania – poprzez Karpińskiego – do utworu Miłosza o takim samym tytule. O ile jednak autor *Ocalenia* oscyluje między tęsknotą do Arkadii a świadomością spełnionej Apokalipsy, u Koehlera nie ma żalu za utraconym rajem. Jawor, pod którym umawia się Filon z ukochaną, usechł, a usta dziewczyny wypełnia glista dymu z dogasających ognisk. Inaczej jest w przypadku wykorzystania przez Koehlera motywu ogrodu. Przechodząc od diagnoz dotyczących kultury do diagnoz egzystencjalnych, poeta zmienia język, porzuca ironię, co zbliża go do lamentacji biblijnej. Trud zasiewu i pielęgnacji jest daremny. Sadzone drzewa umierają: wysiłki budowania ładu spełzają na niczym:

o, nieurodzajne drzewo,
 skazane na ogień
 bodaj piersi
 nie karmiły mlekiem
 i nad kołyską
 nie zanosila się śpiewem
 żadna kobieta
 [...]

 o, drzewo, rozsuwające
 ogniwo łańcucha
 nieurodzajne

[s. 50]

Wymiana drugiego członu frazemu „zanosić się płaczem” na oksymoroniczne „zanosić się śpiewem” to zapowiedź obrazu zamykającego wiersz, gdzie następuje całkowite przemieszanie arkadii z apokalipsą, współlistnienie przeciwstawnych elementów w ścisłej symbiozie: „[...] trzy razy zbierałem plony / obfite, posyłałem ludzi / na pewną śmierć, słałem szwadrony / śmierci rok po roku, maszyny / tratowały ziemię, a ja napełniałem / spichlerze wrzaskiem, płaczem, zawodzeniem” [s. 51]. W końcowej części poematu, gdzie coraz więcej obrazów pokazujących daremne próby opanowania natury, motywy agrarne nabierają symbolicznego znaczenia zagłady:

[...] choć właśnie
 gaśnie świat; jeżeli nawet lekki wiatr, wszędzie pył, masz go we włosach, na ubraniu, proch wieje nam w twarz; i
 ziemia sama z siebie wydaje plon”, choć właśnie naokoło proch i

to, co zostało z palonych ognisk, więc nic, resztki, strzępy, pożegnania;
 „najpierw źdźbło, potem kłos, a potem pełne ziarno w kłosie.
 A gdy stan zboża na to pozwala, zaraz zapuszcza sierp, bo pora już na
 żniwo”;
 nadciąga mróz i kończy się
 wśród płaczu
 sabachtani

niosąc
 ziarna
 na
 zasiew

[s. 58–59]

Ocalić może nas jedynie miłość – w sensie biblijnym. Nie oznacza ona ocalenia przed katastrofą, ale czyni sensownym zmagania ze światem.

Kolejny wymiar katastrofy możemy dostrzec w otwierającym część III poematu opisie Nowego Orleanu. Zapowiedź zagłady wprowadzona jest pośrednio, poprzez porównania do Sodomy. Ukazując intensywne korzystanie z uciech życia czy zagłuszanie komunikacji międzyludzkiej przez zgiełk świata, Koehler nie wprowadza żadnego moralizującego komentarza. Nie przypomina losów Sodomy – znakiem jest sama nazwa – podobnie jak w dalszej części wiersza Paryż, Wenecja, Las Vegas. Rzeczywistość nabiera sensu symbolicznego. Blisko stąd do diagnoz płynących z *Ziemi jałowej* Eliota. W tej samej części w wierszu *Realistyczne obserwacje* Koehler stosuje technikę, którą Barańczak – w odniesieniu do wczesnych wierszy Miłosza – nazwał techniką filmową¹⁴:

W nocy zrobiono z satelity
 zdjęcie Europy; gorące
 światła miast, a
 reszta w mroku, w pyle,
 pogrążona w czerni.

[s. 26]

Spojrzenie na Europę z góry, z lotu ptaka, przechodzi w dalszej części wiersza w zbliżenie, jak w obiektywie: poeta wprowadza czytelnika do wnętrza domu, gdzie widzimy rodzinę, którą sen wyrywa na chwilę z życia „w wielkim wyścigu / niepokoju, trwogi, lęku”. Koehler wykorzystuje tu

¹⁴ S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985, s. 422–431.

charakterystyczne dla katastroficznego obrazowania zderzenie jasności (blasku) z ciemnością (czernią), co pozwala na egzystencjalną interpretację tekstu. Upomina się o jednostkę, która jest niczym, gdy patrzymy na świat z kosmicznej perspektywy. Ciemność jest tu nośnikiem dwu znaczeń: symbolizuje trud ziemskiego bytowania, ale i zapomnienie o jednostkowej szarej egzystencji: „w czerni, pod maską / mroku pogrążeni w życiu / trwają ludzie wierni / zwykłemu podziałowi / doby. Nie istniejący / z perspektywy satelity, / pokorni, niemi” [s. 26]. Ostatnia strofa to efekt ponownego oddalenia poetyckiego obiektywu i spojrzenia z perspektywy kosmicznej:

Morze odcina się od lądu
głębszą czernią. Ziemia
oddaje niebu ciepło dnia;
stąd może świeci cudzym blaskiem?
Woda pochłania blask,
jest jak z balastem
wyrzucona w nicość
informacja.

[s. 27]

Dodatkowym, wzbogacającym kontekstem interpretacyjnym dla powyższego wiersza byłyby dwa utwory z poematu Miłosza *Świat. Poema natwne*: wiersz *Z okna*, gdzie występuje podobna optyka spojrzenia na Europę oraz wiersz *Królestwo ptaków* (gdzie spadające z nieba pióro jest „wieścią” z jasnego, pięknego świata nieba dla pogrążonej w ciemności ziemi).

W części V poematu Koehlera czający się za górą wiatr stał się znakiem bliskiego końca. Tym razem katastrofa oznacza zgodne z porządkiem natury przemijanie, śmierć, stąd pomieszanie w wierszu zwyczajnego niedzielnego obrazka (stare kobiety idą na mszę) z obrazem czającej się w naturze zagłady:

nie wieje jeszcze wiatr,
a na asfalt naciera rozpaczliwie
słońce jakby ostatni raz,
i wciąż jeszcze jest czas,
bo msza jest o czwartej
[...]
jest go tyle, że można wyjść
i spokojnie kuśtyk, kuśtyk
do drzwi, nim wiatr, nim
deszcz, nim grom; zdążyć
przed,
dojść,
doczłapać

[s. 37]

W dalszej części zagłada ukazana jest poprzez obrazy powodzi, która pochłania wszystko, zarówno dobytek materialny, jak i ludzkie dramaty, tajemnice. Odślania każdy człowieczy wstyd i strach. Jednym z nich jest lęk przed unieruchomieniem („niech oczy nasze, przerażone, / nie wodzą po spękaniach na szpitalnej / ścianie, niech nie budzi nas trzask wiader, w porze karmienia, niech nie osłania nas / strach o to, co może się stać” [s. 38]). Koehler nadaje apokaliptyczny wymiar zwykłym ludzkim dramatom, gdyż dla cierpiącej jednostki jej ból jest prywatną apokalipsą. Poeta potęguje atmosferę zagłady, wkomponowując w wiersz fragmenty błagalnych pieśni maryjnych, śpiewanych przez lud w chwilach zagrożenia. Wiersz staje się zapisem chaosu. Obraz obsuwającej się ziemi i rozpadającego się domu, który za chwilę zaleje fala, sąsiaduje z obrazem zagłady, jaka dotknie język, słowo:

[...] niewiele pozostanie
zmowy, strzępy zdania
urwane, wcale nie te
układane podług prawideł,
ale przypadkowe, wyrwane,
ach, ocalone wcale nie tak, nie
te, co miały być ocalone

[s. 40]

Nie pierwszy to fragment w poemacie, który możemy potraktować jak aluzję do *Traktatu moralnego* Miłosza. Jego pytanie: „Gdzie jest, poeto, Ocalenie?”, znajduje tu dość pesymistyczną odpowiedź. Miłosz, pisząc swój historiozoficzno-katastroficzny traktat, bardzo silnie wiąże tworzenie z etyką, wyraźnie rozróżnia dobro i zło. Podkreśla to, tytułując utwór skierowany do poety, mający pomóc mu w dokonaniu wyboru języka, zatem utwór metapoetycki, *Traktatem moralnym*, nie poetyckim. Koehler, odwołując się do słynnego fragmentu: „Nie jesteś jednak tak bezwolny, / A choćbyś był jak kamień polny, / Lawina bieg od tego zmienia, / Po jakich toczy się kamieniach”, pisze:

ach, ocalone, wcale nie tak, nie
te, co miały być ocalone,
te pozostały jak kamienie
wystające nad nurt; więc
nie oczekuj tu, że ma się spełnić jakaś
gra czy los czy fatum,

[s. 40–41]

U Koehlera „kamienie / wystające nad nurt” nie zmieniają biegu lawiny. Słowo nie ma mocy przemiany rzeczywistości, która jest większa i pierwsza od

języka („to, że czegoś nie ma / nie jest wynikiem twego niemówienia” – pisze poeta w części VI). Współczesny klasyk, odwołując się do Miłosza, czyni to także na poziomie obrazowania. Miłosz postrzega ówczesną sytuację społeczno-polityczną jako epokę zgonu („Ogromna *Die Likwidation*”), to silny wiatr (wiatr historii?) oraz potop, zalew, dlatego nawołuje do schronienia się w arce w celu przetrwania nawałnicy. Koehler pokazuje powódź, przed którą nie ma ratunku. To, co według Miłosza miało ocaleć, nie zostało ocalone:

nic się nie stanie,
wszystko się stanie,
cokolwiek się stanie
będzie jak darowane
nie to co chciane,
nieposkładane,
porozwalane
czy przegrane

[s. 41]

Umieszczenie kolejno dwóch wersów zawierających przeciwstawne tezy jest wskazaniem na zanik podstawowej funkcji języka – funkcji komunikacyjnej, również na zanik porządku i harmonii w języku. U Miłosza ocalenie wartości w dobie „grabarzy wszelkich wiar” było podstawowym zadaniem poety. U Koehlera ocalenie jest niemożliwe, jednak nie dlatego, że dobro przegrywa ze złem, lecz dlatego, że zakwestionowana została hierarchia, że świat wartości poddany został relatywizacji, to wizja zagłady bliższa tej, którą zapisał Miłosz w wierszu *Oeconomia divina*, gdzie zawarty jest apokaliptyczny obraz rozpadu (zarówno materii, jak i języka) na skutek „braku zasady” spajającej wszelkie byty. W wierszu Miłosza pozbawienie człowieka zasad nazywane jest jego „upokorzeniem”. W tym miejscu Koehler zgadza się z Miłoszem. W jednym z artykułów, w polemice z poglądami Markowskiego, współczesny klasyk tak formułuje swoje oczekiwania wobec sztuki:

chcemy, by pomagała nam ona w [...] życiu przysłużyć się temu, byśmy mogli odnaleźć właściwe proporcje, by pozwoliła nam wyzwolić się z błędnego koła medialnej sceny, by ukazywała nam horyzonty, ku którym zmierza nasza egzystencja. [...] Chcemy sztuki czystej jak... spirytus. Co oznacza [...] oszołomienie, oczyszczenie, ale [...] nie za cenę jakiejś cukierkowej wizji świata; raczej jest to wizja pałaca, piołunowa¹⁵.

Jak widać, język naznaczony katastrofą obecny jest także w publicystyce poety, która może być pomocna w objaśnianiu symboliki ognia w *Trzeciej*

¹⁵ K. Koehler, *Sztuka czysta jak... spirytus*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2006, nr 3 (36), s. 119.

części. W komentarzu do lektury *The Grammar of Creation* Geoga Steinera symboliki tej używa Koehler w odniesieniu do *sacrum*, które na skutek „tekstualizacji świata” stało się jedynie iluzją, symbolem, a Logos – martwą literą.

Pozostającemu wewnątrz owego tekstualnego świata artyście pozostaje czynić retoryczne gesty „autentyczności”, na nich budować „wiarygodność”, jeśli nie chce on pozostać tylko i wyłącznie „wynalazcą”. Poszukiwanie uzasadnienia dla miejsca artysty opiera się na biografizmie lub obniżeniu (do mowy codziennej) dyskursu artystycznego. „Życiopisanie”, „pojedynczość”, „mowa codzienności” wyznaczają znaki (pozory) „przedarcia się do rzeczy”, powrotu słowa do jego desygnatu. Tak mocno artykułowany nominalizm współczesnej literatury zakłada i wywołuje przekonanie, iż tylko ucieczka od uniwersalizmu może ocalić sztukę przed panującą powszechnie intertekstualnością¹⁶.

Przeczcucie katastrofy u Koehlera nie dotyczy zagłady w sensie fizycznym, mimo wprowadzanej niekiedy leksyki militarnej; katastrofalny wymiar ma prawo cyklicznych przemian w naturze. Przeczcucie zagłady dotyczy przede wszystkim wymiaru kulturowego: poeta przeprowadza przez ogień utarte mity i liczmany tradycji, także zagospodarowaną kulturowo naturę. Szczególnie istotny jest dla poety egzystencjalny wymiar katastrofy – mimo iż dotyczy ona zbiorowości – ma charakter indywidualny, dotyka poszczególnych jednostek w ich samotności i lęku. Ukryta jest w samych podstawach konstrukcji świata (prawo cierpienia, przemijania i śmierci, stąd liczne obrazy, które można odczytywać dosłownie, nabierają symbolicznych znaczeń). Bardzo istotne znaczenie ma dla Koehlera katastrofa w wymiarze etycznym i estetycznym, do której prowadzi relatywizacja w tych obszarach. Wreszcie katastrofa dotyka języka, także języka poezji, stąd polifoniczność, ukazanie różnych stylów, rejestrów językowych jako przebrzmiałych, ich pomieszanie. Ta swoista stylistyczna „wieża Babel” pokazuje także język jako narzędzie katastrofy (stąd w jednym z wierszy: „łamanie metaforą / blaskiem / przerażeniem”). Obrazowanie, związane z wykorzystaniem symbolicznych znaczeń czterech żywiołów, służy głównie grze intertekstualnej. Koehler wprowadza arkadyjskość do obrazów zagłady, ale arkadia jest tu raczej kulturowym liczmanem niż znakiem nadziei. *Trzecia część* to świadectwo dialogu z wczesną twórczością Czesława Miłosza, jednak jako autora *Ocalenia* i *Traktatu moralnego*, nie katastroficznych *Trzech zim*. Dyskursywność przekazu, brak obrazów nadrealistycznych, ciemnych, niezrozumiałych, zbliża Koehlera raczej do *Ziemi jałowej* Eliota niż do liryki polskich katastrofistów drugiej awangardy.

¹⁶ K. Koehler, *Autentyczność i literatura*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2003, nr 3 (24), s. 114–115.

Niniejsze odczytanie poematu *Trzecia część* jest tylko jedną z propozycji interpretacyjnych i zrodziło się z przekonania, że zjawisko, jakie można nazwać „nowym katastrofizmem”, jest w liryce ostatniego dwudziestolecia zjawiskiem znaczącym i zasługującym na szerokie opracowanie, zarówno z punktu widzenia jego przyczyn, źródeł i inspiracji, jak i sposobów poetyckich realizacji.

New Catastrophism.
On Krzysztof Koehler's Poem *Trzecia część*

Summary

In the classical current of Polish lyrical poetry, formed after 1989, strong catastrophic elements have recently emerged. This article is an attempt at demonstrating how catastrophism has become the crucial construction principle of the poem *Trzecia część* [Third part] of Krzysztof Koehler, one of the most important classicizing authors of new lyrical poetry. Building a catastrophic vision of the modern world, the poet-classicist reaches for tradition, refers to T.S. Eliot's way of representation and conducts a hidden dialogue with the just post-war poetry of Czesław Miłosz.

Agnieszka Czyżak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przestrzenie Doroty Masłowskiej

Renesans badań nad przestrzenią w naukach o kulturze i naukach społecznych przypada na lata osiemdziesiąte XX wieku. W ramach tworzonego obecnie metateoretycznego dyskursu kulturowego badacze wskazują na zewnętrzne uwarunkowania rodzącego się wówczas zwrotu przestrzennego. Doris Bachmann-Medick w *Cultural turns* stwierdza: „nowej orientacji sprzyjały polityczne i społeczne przełomy tego czasu. Neutralizacja bloków politycznych stała się decydującą siłą napędową zwrotu”¹. Badaczka wskazuje również na rolę globalizacji, która wówczas właśnie dała się poznać jako konstrukcja przestrzeni, niemożliwa już do sterowania przez państwa narodowe. Postęp procesu dowodzi, iż decydują o nim: „konstelacje wzajemnostronnych zależności i sieci odniesień. Usieciowienie jako cecha globalizacji sprawia, że perspektywa przestrzenna staje się nieuchronna”². W świecie Internetu przestrzeń realną zastępuje wirtualna, z wyraźnymi tendencjami homogenizowania powstających w jej obszarze zjawisk, jednak jej rozrost nie hamuje ruchów odrodzenia lokalności, ponowoczesnego regionalizmu, uznawania swoistości miejsc własnych i stron ojczystych. Napięcie między tymi biegunowymi tendencjami oraz ścieranie się różnorodnych projektów, które można usytuować pomiędzy nimi, determinuje proces tekstowego re-konstytuowania przestrzennych relacji między człowiekiem a światem.

¹ D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 339.

² Tamże, s. 339–340.

Nowe sposoby konceptualizowania przestrzeni, a zarazem uprzestrzeniania i pozycjonowania kultury nie zwracają się ku tradycyjnie pojmowanej terytorialności, lecz skupiają się na odsłanianiu złożonego charakteru niejednorodnych wewnętrznie i wzajemnie sprzecznych koncepcji postrzegania i kreowania przestrzennie nacechowanych wizji świata. Bachmann-Medick przekonuje:

Przestrzeń to społeczna produkcja przestrzeni jako wielowarstwowy i sprzeczny w sobie proces społeczny, jako specyficzne umiejscawianie kulturowych praktyk, jako dynamika relacji społecznych, niosących w sobie możliwość przestrzennych przemian. Zwłaszcza zmiany oblicza miast i krajobrazów, dokonujące się w wyniku przestrzennego podziału pracy, pozwalają dostrzec wyraźnie, w jakiej mierze przestrzeń może być kształtowana przez kapitał, pracę, restrukturyzację ekonomiczną oraz relacje społeczne i konflikty³.

Nakładanie się i przesuwanie heterogenicznych wizji przestrzennych (wytworzanych w ramach różnych kodów, a zarazem w ramach różnych uwarunkowań zbiorowej egzystencji) utrudnia deszyfrowanie tekstu, jakim staje się przestrzeń.

Jednostka zmuszona do dekodowania wielorakich znaków niejednorodnie przejawiających się przestrzeni staje się – najczęściej przede wszystkim na własny użytek – współtwórcą dążących do uspołnienienia wizji. Ewa Rewers pisała o doświadczeniu miasta (choć można rozszerzyć jej rozpoznanie na wszelkie odmiany zamieszkiwanej przestrzeni): „Miejskość pojawia się w naszym życiu raczej jako pewne zadanie, któremu staramy się sprostać, niż *locus*”⁴. Wyzwaniem szczególnym staje się dla artystów, którzy starają się mu sprostać i utrwalać przebieg procesu odtwarzania doświadczeń przestrzeni w najrozmaitszych kodach. Twórcy zawsze wpisywali w swoje wizje elementy spoza sfery codziennych interakcji: mity, fantazje, pragnienia, odpryski pamięci, fobie i projekcje psychiki. Teraz jednak doszło do zmiany relacji między przestrzenią a działaniem artystycznym – Rewers podkreśla:

Między miastem i sztuką nawiązuje się nowa zależność, która bardziej przypomina dwustronną translację: tego, co miejskie, na to, co estetyczne, i tego, co estetyczne, na to, co miejskie – niż strategię reprezentacji. Bazę dla tej nowej relacji stanowi koncentracja społeczeństw postindustrialnych na kulturalizacji codziennych praktyk, na doświadczeniu estetycznym stanowiącym inherentną strukturę życia codziennego⁵.

³ Tamże, s. 342.

⁴ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 213.

⁵ E. Rewers, *Wprowadzenie*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. tejże, Kraków 2010, s. 10.

Tym samym w trans-humanistycznej przestrzeni miejskiej XXI wieku element antropologiczny zajmuje pozycję centralną wtedy, gdy kładzie się nacisk na kreacyjno-estetyczny jej wymiar. W przestrzeni artystycznej natomiast: „skłonność do preparowania żywej istoty miasta, segmentacji jego przestrzeni, fragmentacji historii czyni ze sztuki miasta nieustępliwego myśliwego, tropiciela i oprawcę, lecz także eksperta, kustosa i opiekuna podzielonego miasta”⁶. Artysta zderzając ze sobą, naruszając, a nawet destruując poszczególne elementy przestrzeni w akcie ujawnianej kreacji, zdolny jest włączyć się w zbiorowe dążenia do nazywania, a w konsekwencji pojmowania i interioryzowania doświadczeń wciąż zmieniającej się rzeczywistości.

Dorota Masłowska, urodzona w roku 1983, dorastała w realiach transformacyjnych przemian, w świecie przyspieszonych przekształceń różnych obszarów życia zbiorowego, przeobrażeń tradycji i przebudowy hierarchii wartości. Jej twórczość, od momentu debiutu autorki w 2002 roku, a więc u progu nowego tysiąclecia, wywoływała skrajne emocje: recenzjom pochlebnym, wskazującym na fakt, iż artystyczny sukces młodej pisarki jest w pełni zasłużony, towarzyszyły, już od samego początku, głosy podające w wątpliwość, lub wręcz dezawuuujące, jej osiągnięcia. Jednak kolejne publikacje wzbudzały zawsze zainteresowanie, nie przechodziły bez echa, były tekstami zauważanymi, prowokującymi do dyskusji, a przynajmniej zmuszały do namysłu. Wcześniej też zauważono, iż autorka wychodząc od realnych doświadczeń, dąży w swych utworach do maksymalnego „utekstowienia świata”.

Masłowska w swoich tekstach prozatorskich kreowała zawsze przestrzeń niejednorodną ontycznie, zmuszając swych bohaterów, by sprawdzali jej zakres, ciągłość, szczelność granic, gęstość wypełniających ją znaczeń. Rozpoznawalne przestrzenie mające swe odpowiedniki w rzeczywistości – wybrzeże Bałtyku, stolica Polski czy amerykańskie Miasto – zawsze podlegały rozszerzeniu, a zarazem reinterpretacji, przez łączenie ich z wyraziście zarysowanymi przestrzeniami kulturowymi: przestrzenią tradycji, przestrzenią ponowoczesnego awansu (medialnego sukcesu) czy przestrzenią zbanalizowanej codzienności.

Połączenie, czy raczej wielorakie przecinanie się w tekście tych niejednorodnych przestrzeni dokonywało się za sprawą języka, kreowanego każdorazowo na potrzeby kolejnych tekstów. Język ten, poddawany rozpoznawalnym stylizacjom, zarazem odtwarzał, jak i twórczo przekształcał rejestry mowy codzienności oraz dyskursów kultury (zarówno wysokiej, jak i niskiej, dawnej i najbardziej współczesnej). Wzajemne relacje nakładających się i odsłaniają-

⁶ Tamże, s. 11.

cych swą odmienną proveniencję przestrzeni, w sferze tak konstruowanego języka, okazały się specyficzną kontaminacją – która dowodzi jedności artystycznej wizji, a jednak zachowuje ślady różnicy, znamionującej uobecnianie w tekście napięcia i sprzeczności między jej elementami składowymi.

Maria Janion pisząc, zawsze aprobatywnie, o pierwszej powieści Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, wskazywała na jej silny związek z realiami procesu transformacji, który rozpoczął się pod koniec lat osiemdziesiątych. Badaczka podkreślała wagę dokumentowania przemian i powtarzała z przekonaniem: „Silną stroną takich powieści, jak *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Masłowskiej [...] jest wręcz brutalistyczny obraz współczesnej Polski. To są realia”⁷. W powieści rzeczywista chęć odtworzenia doświadczeń z życia w podlegającej ciągłym przemianom Polsce łączyła się ze świadomie, a wręcz ostentacyjnie demonstrowanym lękiem bohaterów przed destrukcyjną siłą kapitalizmu.

Jednocześnie przestrzeń rozwijającej się, choć i poddanej najrozmaitszym wynaturzeniom, gospodarki rynkowej w nieoczekiwany sposób spleciona została z przestrzenią tradycji. Sferę narodowych mitów charakteryzuje, według Masłowskiej, inercyjność trwania wzorców oraz marazm i niemoc uwięzionych w niej uczestników zbiorowego spektaklu. Tym samym przestrzeń odzyskanej po latach wolności nie jest przestrzenią sukcesu, rozwijających się karier, wykorzystywanych możliwości, lecz powielanych gestów bezradności, pozostawania w niedogodnej oraz rodzącej frustrację i resentymenty pozycji bezsilnych obserwatorów przemian.

Bohaterowie, niejako wbrew swej woli, zostają wrzuceni w stan zawieszenia i wykluczenia – nie potrafią w realny sposób korzystać z dostępnych sposobów kreowania własnej przyszłości, wykonują jedynie powierzchowne gesty poświadczające ich przynależność do nowej rzeczywistości. Hanna Gosk, analizując stan świadomości młodych bohaterów, podkreślała, że aspektem łączącym ich polifonicznie zestawione wypowiedzi staje się w powieści poczucie wydziedziczenia i osamotnienia. Z tego właśnie powodu: „elementy opisu świata nasycone są negatywnymi emocjami, wściekłością kogoś odsuniętego od biesiadnego stołu, przy którym zasiedli beneficjenci transformacji ustrojowej, polegającej między innymi na spektakularnym uwolnieniu się spod dominacji wschodniego sąsiada”⁸. O stosunkach panujących w Polsce główny bohater opowiadać może jako o „powszechnym

⁷ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 309.

⁸ H. Gosk, *Polskie pożytki z krytyki postkolonialnej. Dyskurs post-zależnościowy w prozie Tadeusza Konwickiego i Doroty Masłowskiej*, w: *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, Szczecin 2008, red. A. Galant, I. Iwasów, s. 209.

ucisku rasy panującej nad rasą pracującą, rasy posiadającej nad rasą nieposiadającą”⁹, a relacje te utożsamiać z niewolnictwem. Silny nie jest bohaterem nowego czasu, ale właśnie nowej przestrzeni – nowych praktyk społecznych i kulturowych – która nie poddaje się tradycyjnym, porządkującym i hierarchizującym zabiegom.

Pragnienie prawdziwego – jednak zarazem niemożliwego, odebranego i zawłaszczzonego przez garstkę „ludzi sukcesu” – uczestnictwa w przemianach, w drodze ku nowemu porządkowi świata, współlistnieje więc paradoksalnie z tęsknotą za stabilizacją. Poczucie stałości wzorców egzystencji wywiedzione bywa najczęściej z tradycji, a utożsamiane jest z wynaturzonymi i podporządkowanymi nadrzędnemu dyskursowi niemocy obrazami bliższej i dalszej przeszłości. Stąd przedmiotem marzeń staje się państwo jednocześnie anarchistyczne i seksistowsko-patriarchalne, „pełne ogólnie dostępnych narkotyków i kobiet powolnych mężczyzn”. Hanna Gosk tak przedstawia przedziwny splot idei, współtworzących niekoherentną – a więc wymagającą wysiłku ciągłego osvajania – wizję „porządku” teraźniejszości:

Obraz przechowuje rysy PRL-owskich festynów, inkrustowany jest hasłami utworzonymi na podobieństwo tych budowanych przez partyjną propagandę. Ale każda władza ze swoimi urzędnikami jawi się w nim jako sfera przemocy i niemoralności [...]. Dyskurs wyzbywa się jakiegokolwiek nacechowania ideologicznego, a Ruscy uosabiają w nim wszystko, co łączy się z prymitywnym użyciem siły, oszustwem, brzydotą jak ze złego snu¹⁰.

Wojna polsko-ruska w przestrzeni, z której wyrugowano odwiecznego wroga, musi rozgrywać się – być odtwarzana wciąż od nowa, z niewielkimi tylko modyfikacjami – w przestrzeni zbiorowej świadomości. Młodzi Polacy – niezależnie od tego, czy przynależą do subkultury „dresiarzy”, czy w inny sposób próbują wpisać się w kanony (mody) współczesności – są na powtarzanie tego gestu przygotowani przez tradycję, choćby przejawiała się w sposób wynaturzony, a przyjmowana była bez refleksji, namysłu czy własnej reinterpretacji odziedziczonych wzorców. Przemysław Czapliński podkreślał, iż główny bohater *Wojny polsko-ruskiej* zmuszony jest konstruować

⁹ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą czerwoną*, Warszawa 2002, s. 26. Dla Silnego także cywilizacja zachodnia przeżarta jest złem i rozpadem, przekonuje innych bez wahania, że „Zachód śmierdzi, ma zniszczone środowisko, które zaśmieca różnymi związkami nienaturalnymi, PCV, CHVP. Iż panują tam żydობójcy, robotnikobójcy, mordercy, którzy utrzymują się i swe nieślubne dzieci z ucisku, z tego, że sprzedają ludziom firmowe gówna w firmowym papierku sprzedawane przez firmę McDonald’s”. Przestrzeń zachodniej cywilizacji zostaje napiętnowana jako wylęgarnia negatywnych wzorców transformacji oraz oskarżona o propagowanie powszechnego zła (tamże, s. 26).

¹⁰ Tamże, s. 211.

swą tożsamość z wnętrza obowiązujących mitów zbiorowych, a więc przez budowanie opozycji wobec wszelkich wrogich sił zewnętrznych:

Silny re-konstruuje wrogów intuicyjnie i odruchowo, co znaczy, że matryca obcości istnieje w nim pod powierzchnią wykształcenia – poniżej cytatów i maksym, przed progiem poglądów, które są zaledwie racją dla tożsamości, nie zaś klarowną wykładnią stanowiska ideowego, [...] znajduje się w środku kanonu polskości i działaniu tego kanonu podlega¹¹.

W postaci Silnego zostało skumulowane, a zarazem poddane groteskowemu wykrzywieniu doświadczenie młodych ludzi wrzuconych w przestrzeń transformacji. Zagubienie w świecie rządzącym się nowymi regułami skłaniać może do prób odtwarzania na własny użytek sfery wspólnotowych mitów – w zmienionych warunkach prowadzi to jednak do dezawuowania ich siły, niegdyś organizującej i podtrzymującej zbiorowe więzi.

Druga powieść Doroty Masłowskiej, *Paw królowej*, została doceniona i przez czytelników, i przez badaczy oraz krytyków – dla jednych i drugich okazała się bowiem spełnieniem oczekiwań, utworem przekonującym nie tylko o artystycznym rozwoju autorki, ale poświadczającym jej stałe predylekcje do prowokowania i naruszania reguł (nie tylko literackiej) komunikacji. Pisarka wykorzystywała wcześniejsze doświadczenia w dwojaki sposób – po pierwsze udoskonaliła metodę językowego kontaminowania niejednorodnych przestrzeni, a tym samym poddawania ich wielorakim reinterpretacjom, po drugie zaś przedmiotem zainteresowania uczyniła rozpoznawalną dla odbiorców sferę własnych doznań. Zmienione, dzięki sukcesowi pierwszej książki, warunki funkcjonowania młodej autorki w obszarach artystycznych, krytycznych, a przede wszystkim medialnych obiegów, stały się inspiracją do stworzenia kolejnej literackiej wizji współczesności.

W *Pawiu królowej* Masłowska, stylizując swój tekst wedle reguł piosenki hip-hopowej, wykreowała obraz Warszawy, przestrzeni zarazem obciążonej symbolicznymi, wyrastającymi z tradycji znaczeniami, jak i przestrzeni szybkich medialnych karier, walki o „sukces” mierzony choćby chwilowym zaistnieniem na telewizyjnym ekranie, pogoni za ulotną „tabloidową” sławą. Bohaterowie – zagubieni, niepewni swych dalszych losów – błędzą po labiryncie miasta ku nieokreślonej przyszłości. Jej kształt zależy bowiem od

¹¹ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 272. Badacz twierdzi także: „Rusek z powieści Masłowskiej nie jest obwiniany o Katyń, lecz o podrabianie papierosów [...]. Wynika z tego – choć zabrzmie to paradoksalnie – że tożsamość zbiorowa wchłania nowoczesność poprzez stopniowe modernizowanie oskarżeń stawianych odmienności” (tamże, s. 353).

arbitralnych decyzji tych, którym wcześniej (przy użyciu wszelkich, także nieetycznych działań) udało się wspiąć po szczeblach sukcesu. W utworze często przywoływany jest dokładny czas i miejsce opisywanych zdarzeń, na przykład: „Grudzień, rok czwarty dwa tysiące, miasto Warszawa, państwo polskie Polska, o co może chodzić? – pyta się Katarzyna Lep sama siebie w sobie, poprawiając pospiesznie ułożenie na oczach powiek, czego chcą ci dwaj tutaj zbliżający się policjanci panowie?”¹². Jednak w tym sprzężeniu zabiegi stylizacyjne przynoszą dwojaki skutek – z jednej strony wywołują wrażenie, iż jesteśmy świadkami rozgrywającej się „tu i teraz” historii, z drugiej powodują swoiste odrealnienie wydarzeń, przeniesienie ich w sferę piosenki, kreacji artystycznej, tekstu zdradzającego od razu swą literacką proveniencję. Przestrzeń doświadczenia w świecie rządzonym okrutnymi regułami przemocy i zdrady oraz wszechobecnym prawem silniejszego zamiast uniwersalizowaniu poddawana jest jednostkowemu aktowi językowego porządkowania – to wyraźnie sygnowany przez Masłowską-autorkę, stylistycznie wyrazisty i osobny akt reinterpretowania współczesności.

Sławomir Sierakowski odczytywał z kolei *Pawia królowej* jako krytykę miękkiego totalitaryzmu, powstałego w wyniku wszechwładzy systemu kapitalistycznego. Krytyk koncentrował się zatem przede wszystkim na rozpoznawaniu negatywnych skutków transformacji, których wyrazisty obraz można odnaleźć w powieści:

Zniewolenie staje się tym samym przezroczyście, a zatem idealne, bo jak się mu przeciwstawić, skoro nie da się go opisać, kiedy podrobiono nam język? Skolonizowany świat życia jest następnie odtwarzany jako atrapa. Gdy wszystko zostało już poddane kontroli pieniądza, można zrekonstruować quasi-sferę publiczną, zebrać ludzi razem w sklepach, na sponsorowanych koncertach, bronić ich interesów w tabloidach, walczyć z korupcją przed kamerami¹³.

Jednak ta sfera rzeczywistości, możliwa do wyinterpretowania z tekstu (skądinąd dobrze rozpoznana przez uczestników niezliczonych debat publicystycznych), została w utworze upodrzedniona, podporządkowana metodzie od-twarzania fragmentów egzystencji, drobin codzienności, zachowań zwykłych ludzi. Groteskowe „obrazki rodzajowe” tworzą serię jednostkowych reakcji na społeczne i obyczajowe przemiany, pojedynczych aktów zawłaszczania elementów sfery życia publicznego i przenoszenia ich w sferę prywatnego wegetowania, istnienia w codzienności sytuującej się poza głównymi nurtami

¹² D. Masłowska, *Paw królowej*, Warszawa 2005, s. 54.

¹³ S. Sierakowski, *Połknąć język i puścić pawia*, „Polityka” nr 23, 11 czerwca 2005, s. 78.

transformującej i transformowanej rzeczywistości, nieudolnego aspirowania do wejścia w kolorowy „świat sukcesu”.

Wyrazistym przykładem może być zdarzenie, które po odpowiednim retuszu – na przykład dodaniu wątków kryminalnych lub romansowych – mogłoby stać się tematem ballady podwórzowej. W *Pawiu królowej* jest to jednak opowieść o „walce” w obronie prawa wyboru stylu życia. Zaczyna się zwyczajnie: „pobiły się na ulicy Brzeskiej pijaki, bo że czują się lepsi, wyszło na to, zwolennicy «Cherry» nalewki od zwolenników denaturatu”. Jednak typowa kłótnia o to, czym lepiej się upić, okazuje się bratobójczą walką „o wolność”:

są tacy, co sprawili, że żyjemy w wolnym państwie, każdy może wybrać swój styl życia własny, więc po co te nieprzyjemne kaźnie, gdzie jedni mówią „nasze jest lepsze”, drudzy „nasze jest tańsze”, a jeszcze inni argument mają „nasze jest nasze” przynaj niezaprzeczalny – o bycie sobą polała się krew na Brzeskiej¹⁴.

Wojna polsko-polska, w tej, jednej z wielu powtarzających się niezmiennie odsłon, zakończyła się po interwencji policji, gdy na komisariat zadzwoniła pewna żywo zainteresowana jej przebiegiem pani w ciąży, której mąż, szwagier i syn walczyli w obronie denaturatu, natomiast dwaj bracia w obronie wiśniowej nalewki.

Pojawiające się pragnienie, żeby „bojownicy” chociaż walczyli po jednej stronie, zmienić się musi w konkluzję, iż ta potyczka poświadcza po prostu „skurwysyński brak więzi w rodzinie, co by nie było wierzącej”. Wojna polsko-polska rozgrywa się nie tyle między rządzącymi a rządzonymi, między beneficjentami przemian a wykluczonymi z nich (czy pozostającymi na ich obrzeżu), między tymi, którzy odnieśli sukces, a tymi, którzy bezskutecznie usiłują znaleźć się choćby w jego cieniu. Ta wojna trwa i może toczyć się nieustannie, z przerwami robionymi jedynie w celu „złapania oddechu” czy „zwarcia szeregów” i między jednostkami, krewnymi, sąsiadami, współpracownikami, i między grupami, które funkcjonują w dowolnie zmieniających się konfiguracjach, a wyznają poglądy ewoluujące na niewytłumaczalne w sferze *ratio* sposoby.

Najdrobniejsza zwada, zwykle nieporozumienie staje się przyczyną trwającej wiele lat nienawiści – podobne reakcje wywołuje przynależność do jakiejkolwiek grupy, której tożsamość może zasadać się na dowolnie wskazanym składniku dawnych i nowych ideologii, nowych i najnowszych mód, bliższych i dalszych podobieństw. Nienawiść bowiem, podobnie jak

¹⁴ D. Masłowska, *Paw królowej*, s. 50.

zazdrość, agresja, podłość i skłonność do czynienia zła tkwią w człowieku, konstytuując jego naturę:

I posłuchaj mnie teraz uważnie, bo jak myślisz, że to jest ważne, na jakiej to było ulicy, Czerskiej, Perskiej czy Woronicza, Gównianej, Zastranej, czy rondo Odbyt-nica, w jakiej to było dzielnicy, wysypisko Radiowo, czy lotnisko Bemowo, Żoli, Praga czy Falenica, to cię stary szkoda, mylisz dwa różne słowa, bo skurwysyń-stwo, to nie blok czy kamienica, to twoja głowa [...]. Bo zło to nie ulica ani nie dzielnica, bo zło to twoja głowa, posłuchaj moje słowa, choć różne są gadzety i różne są loga, mijają doby, a ty wciąż nieduży masz wybór, czy w centrum złotym nożem cię zabiją, czy na Pradze kijem¹⁵.

Wszechobecność zła tkwiącego niezmiennie w ludzkiej naturze stawia pod znakiem zapytania sens wszelkich ustrojowych, społecznych czy obyczajowych transformacji. Sukces osiągnąć dzięki zgodzie na zło czy przez bierne poddawanie się prawom silniejszego, zmienić się musi w klęskę człowieczeństwa, degradację ludzkiej godności, ostateczną utratę uczuć i ideałów. Najbardziej pesymistycznie nastrajającym aspektem tak diagnozowanej rzeczywistości jest włączona w nią wizja powszechnej utraty zdolności do samostanowienia, a więc i wytwarzania – prywatnej i publicznej – przestrzeni oporu wobec zła.

Powieść *Kochanie, zabiłam nasze koty*, która została wydana w 2012 roku, siedem lat po *Pawiu królowej*, była utworem niecierpliwie oczekiwanym. Odbiorcy i mniej, i bardziej profesjonalni, pozytywnie nastawieni do Masłowskiej i jej niechętni, z zaciekawieniem sięgnęli po książkę. Dość powszechną reakcją było rozczarowanie, zawód lub konsternacja. Najczęściej pojawiającym się w kontekście utworu, odmienianym w najrozmaitszy sposób słowem była „banalność”. Banalnymi wydały się i sportretowane w powieści bohaterki, i ich historia, a także przestrzeń, w której się rozegrała.

Pojawiło się pytanie, czy kreowanie wizji banalnej wegetacji mieszkańek współczesnego amerykańskiego miasta nie przeradza się w tekst taką samą banalnością naznaczony. Agnieszka Kida-Bosek w recenzji powieści pisała: „Bezkarne zakrzywiona przestrzeń wydaje się odzwierciedleniem wypaczonych marzeń i dążeń bohaterek”¹⁶. Codziennność tożsama z bylejąkością doświadczeń zdaje się odbijać w każdym elemencie utworu. Miasto staje się tym samym przestrzenią zaludnioną przez ponowoczesnych „ludzi bez właściwości”, w dodatku określoną i ograniczoną przez ich nijakość. Natomiast przedmiotowe podejście do ludzi i świata, charakteryzujące wszystkich bohaterów, zdaje się nadrzędną regułą prezentowanej rzeczywistości:

¹⁵ Tamże, s. 6–7.

¹⁶ A. Kida-Bosek, *Kryształowy Pałac*, „Akcent” 2013, nr 1, s. 132.

Nawet powieściowe alter ego Masłowskiej „wykorzystuje” ludzi, traktując ich przeżycia i perypetie jako materiał do książki. Bowiem jak w większości swoich tekstów, tak i w najnowszym, Masłowska pojawia się osobiście jako postać – ujawnia się tu jako pisarka, której brak natchnienia. W świecie odartym z wartości cierpi na niemoc twórczą, a inspiracji szuka w otoczeniu¹⁷.

Zaskakująco wątku intryga fabularna, jakby zrodzona z „twórczej niemocy” – „wojna” między dwiema przyjaciółkami – okazuje się również, przy bliższym spojrzeniu, porzuceniem jednej z nich przez drugą jak zbędny przedmiot. Wiodące niezbyt ciekawe życie singielki po przypadkowym spotkaniu spędzają przez pewien czas razem wolne chwile, prowadząc długie rozmowy o niczym. Gdy pojawia się mężczyzna, „przyjaciółka” okazuje się niepotrzebna. I choć odrzucona z niepojętym uporem próbuje przywrócić uprzedni stan rzeczy, ulotnych kontaktów nie można odzyskać w przestrzeni alienacji.

Zamysł Masłowskiej, by odtworzyć w tekście sferę współczesnej kultury masowej, powiódł się, ale przyniósł chyba także niezamierzone efekty. Język powieści wywiedziony z poetyki maili i SMS-ów, gazetowych poradników oraz funkcjonujących w wirtualnej sieci anonsów i źle tłumaczonych informacji, rozpoznawalny jako stylizacja, tym razem nie stawia oporu odbiorcom, nie stanowi dla nich wyzwania. W przestrzeni gry z konwencjami literatury popularnej i mniej ambitnych filmów czytelnik wciąż natyka się na znane, choć groteskowo przerysowane sekwencje i wzory – trudno mu jednak wzbudzić w sobie emocje w trakcie przyswajania tego, co zmuszony był odbierać wielokrotnie. Homogenizacja kultury odtwarzana na wszystkich poziomach tekstu ma moc wszechogarniającą – zaraża powieść i sprawia, że kreowane przestrzenie nie wchodzą ze sobą w intrygujące interakcje, lecz sprawiają wrażenie poddanych nadrzędnej zasadzie powielania, wielokrotnego używania, recyklingu konwencji, idei i diagnoz.

Pozbawiona nazwy metropolia nie jest miastem doświadczanym, lecz przede wszystkim opisywanym, odtwarzanym z niezliczonych, już istniejących, wizji „amerykańskiego Miasta”:

¹⁷ Tamże, s. 133. Kida-Bosek wykorzystwała metaforę przestrzenną, porównując wizję współczesnej kultury stworzoną przez Masłowską z opisem Kryształowego Pałacu (z Wystawy Światowej w Londynie w 1851 roku) dokonany przez Dostojewskiego w *Notatkach z podziemia*. Analizę tak podsumowuje: „Obecnie nie można internetowi, odpowiedzialnemu za kreowanie i propagowanie współczesnej kultury pokazać figi, czy też języka. Zatem, czy pisząc banalnie o banale i podpierając to banałem, pisarka odnalazła swój sposób na pokazanie języka współczesnemu Kryształowemu Pałacowi?” (s. 134–135).

Wieczorem miasto kotłowało się w swojej niecce niby czarna zupa, garniowana szkłem i światłem, targana bulgotami tajemnic i występku; czekały psy, zawodziło metro, ktoś, kogo gwałcono lub po prostu wyrywano mu torebkę, krzyczał okropnie w dali i sztuczne ognie tryskały w ciemność nad rzeką, obiecując, że zdarzyć się może jeszcze wszystko¹⁸.

To przestrzeń zdominowana przez wykorzystywane do jej kreowania stereotypy i klisze, czy wręcz na nich ufundowana. Może nawet tylko dzięki nim funkcjonująca i przez ich pryzmat doznawana. Miasto jest labiryntem, sferą ostatecznego rozpadu więzi międzyludzkich, miejscem niezliczonych zbrodni i pomniejszych przestępstw, podłości i zdrady, a jednocześnie obietnicą spełnienia marzeń o „american dream”, o sukcesie, bogactwie, nieprzerwanej zabawie.

W świecie ponowoczesnym nie są to już wizje sprzeczne, dowodzące absurdu i kruchości egzystencji, ale wizje wielokrotnie zużyte, rozpoznawalne jako fragmenty do znudzenia powielanych klisz. W takich realiach nawet porównywanie miasta do piekielnych czeluści przypomina gotową formułę z internetowych portali lub blogów: „Chłodny, cichy monument poranka kruşzył się, rozsadzany przez rzadkie jeszcze klaksony, warknięcia autobusów, taksówki, dopiero za jakąś godzinę mając obrócić się w codzienne inferno”¹⁹. Podobnie postrzegać można wykorzystaną w *Kochanie, zabiłam nasze koty* poetykę oniryczną – sny i marzenia poddane są tej samej regule powtarzania i odtwarzania schematów kultury masowej. Marzenia sennie i spełniane w nich sytuacje kompensacyjne można by z powodzeniem (choć bez satysfakcji dokonywania ważkich odkryć) zinterpretować wedle dostępnych w kolorowej prasie i sieciowych witrynach senników.

Bohaterka potrafiąca we śnie docierać do dna oceanu zdolna jest w czasie niezwykłych wypraw czynić jedynie powierzchowne obserwacje:

Ludzie zrobią wszystko, żeby coś kupić – myślała, mijając rafy koralowe, wytryskujące z nich ławice tęczy rybek, przepływające stare frytki i reklamówki, [...] patrząc na stare pralki, kawałki desek surfingowych i kadłubów zatopionych statków, butelki po Jacku Danielsie, wśród których, jak bezdomni, myszkowały wyniszczone, podtrute syreny²⁰.

Penetrowanie zdegradowanej przestrzeni oceanu, ostatecznie zanieczyszczonego środowiska naturalnego, nie prowadzi do głębszego namysłu, nie jest

¹⁸ D. Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012, s. 13.

¹⁹ Tamże, s. 123.

²⁰ Tamże, s. 72.

też motywacją do podejmowania jakichkolwiek działań. Michał Olszewski, pisząc niegdyś o swej wizji literatury przyszłości, o paradoksach, czy zaledwie sygnałach paradoksów, z których budować będzie można świat pełnokrwistych bohaterów, stwierdził, iż tematem stać się powinni ludzie doświadczający terażniejszych dylematów:

Rozpięci między potrzebą wygody a świadomością jej kosztów, mięsożercy przekonani o potrzebie rewolucji wegetariańskiej, świadomi coraz bardziej, a mimo to prostą drogą zmierzający ku katastrofie, wrzuceni w świat, w którym nie ma ucieczki przed konsumpcją, jak tylko w inną konsumpcję²¹.

Jednak w wariancie stworzonym przez Masłowską bohaterowie nie przeżywają rozterek innych niż te, które dotyczą codziennej diety, ponawianych prób chwilowego wydostania się z marazmu, poszukiwania działań zastępczych, przesłaniających marność egzystencji. Tak funkcjonuje w danym jej świecie stara syrena, doskonale zaadaptowana do nieznośnych, zdawałoby się, warunków. Przemieszczająca się na platformie ze starych desek – „odkąd została brutalnie pobita przez naćpanych pasażerów jakiegoś jachtu” – uwielbia prasę kobiecą, używane ciuchy, świecidełka. Potrafi także bezwzględnie korzystać z każdej nadarzającej się okazji. Za spełnienie życzenia uparcie dążącej do odzyskania „przyjaźni” kobiety syrena (właścicielka siwych, rzadkich i zniszczonych przez nasyconą zanieczyszczeniami wodę kosmyków) zażąda pięknych włosów dążącej do autodestrukcji bohaterki. Ta zaś, w zgodzie z literackimi wzorcami, odda jedyny atut swego wyglądu (choć szlochając z żalu), a ofiara zostanie przyjęta, bez zważania na to, że pomimo starań „nie da się utrzymać pięknych włosów w tak skażonej wodzie”²².

Powieść Masłowskiej z innej perspektywy oglądu może być interpretowana jako świadome eksplorowanie wizji świata zmieniającego się w system „nie-miejsc”. Marc Augé przedstawiając swoją definicję hipernowoczesności, podkreślał: „Stawia ona indywidualne świadomości w obliczu całym nowych doświadczeń i wyzwani samotności bezpośrednio związanych z pojawieniem się i rozpowszechnieniem nie-miejsc”²³. Definiując nie-miejsce

²¹ M. Olszewski, *W obronie żabek*, w: *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Kraków 2010, s. 410. Autor kończy swój wywód stwierdzeniem: „Dylemat człowieka, który przed półką sklepową zastanawia się, czy wybrać mleko w butelce szklanej, czy w foliowym worku, nie jest hucpą niewartą wzmianki. Jest tematem godnym opowieści” (tamże, s. 412).

²² D. Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, s. 122.

²³ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2012, s. 63.

Augé wskazywał, iż są to w istocie dwie komplementarne, choć odrębne rzeczywistości: przestrzenie ustanawiane w relacji do pewnych celów oraz relacje, które jednostki utrzymują z tymi przestrzeniami. Dodawał także: „Zapśredniczenie ustanawiające więź między jednostkami a ich otoczeniem w przestrzeni nie-miejsca dokonuje się poprzez słowa, a raczej poprzez teksty”²⁴. Często nie-miejsca zyskują swój status, ponieważ istnieją tylko poprzez słowa, natomiast słowo nie draży szczeliny między codziennym funkcjonowaniem a utraconym mitem, lecz tworzy obraz, kreuje mit i zapewnia mu funkcjonowanie.

W *Kochanie, zabiłam nasze koty* odtworzone zostało doświadczenie typowe dla tak pojmowanej hipernowoczesności: samotnego błędzenia w labiryncie nie-miejsc i uwięzienia w świecie palimpsestowo nakładających się tekstów, które pozostają kliszami, pustymi znakami, zbiorami słów odartych ze znaczeń. Definicja współczesności, którą stworzył Augé, dawała jeszcze cień poznawczego optymizmu:

W konkretnej rzeczywistości dzisiejszego świata miejsca i przestrzenie, miejsca i nie-miejsca mieszają się ze sobą i wzajemnie przenikają. Możliwość nie-miejsca nigdy nie oddala się od miejsca. Powrót do miejsca jest ucieczką bywalca nie-miejsc [...]. Miejsca i nie-miejsca przeciwstawiają się sobie (albo nawzajem się przywołują) jak słowa i pojęcia, które pozwalają je opisywać²⁵.

O ile tak właśnie można postrzeć przestrzenie „ujęzykowionych światów” z pierwszej i drugiej powieści Masłowskiej, o tyle trzecia książka prezentuje pesymistyczną diagnozę ostatecznego zwycięstwa nie-miejsc w rzeczywistości zamieszkałej przez ich więźniów i wyznawców. Tym samym dążenie do poznania relacji człowieka ze światem musi zmieniać się w od-twarzanie gotowych i zużytych wzorców zakotwiczenia w niemożliwej do oswojenia rzeczywistości.

Funkcjonowanie ponowoczesnego miasta przekształca się w ramach postępującego procesu płynnych, ale nieodwracalnych przemian. Patrycja Cembrzyńska rekonstruując przebieg tego procesu, rejestrowała także zmiany na poziomie doświadczenia „miejskiej egzystencji”:

²⁴ Tamże, s. 64.

²⁵ Tamże, s. 73. Badacz kończy swoje rozważania intrygującym konceptem: „Być może pewnego dnia otrzymamy znak z innej planety. I przez swoistą solidarność, której mechanizmy etnolog studiował w małej skali, cała ziemiska przestrzeń stanie się miejscem. Bycie Ziemią-nem będzie coś oznaczało” (tamże, s. 84).

miasto, uzbrojone w anteny i elektroniczne „macki” zaczyna jakby poruszać się w przestrzeni, znosząc jej ograniczenia. Miasto nie rozrasta się już centrycznie, lecz roztopia się w strumieniu informacji i obrazów, płynących z różnych kierunków. Zaczyna działać w czasie i przydarzać swoim mieszkańcom²⁶.

Miasto, które można postrzegać jako krainę nieustającej zabawy i szczęścia, oczywiście wspomaganą przez nowe technologie, staje się w istocie „przestrzenią dezorientacji”, zagubienia w medialnym szumie, błędzenia w (nie)rzeczywistości pozbawionej stałych punktów odniesienia. Jego mieszkańiec „skazany zostaje na nieustanne osvajanie otoczenia albo (narkotyczne?) zatracenie się w zabawie, by zagłuszyć coraz dotkliwiej dotykającą go wszechobecną obcość”²⁷.

Taka przestrzeń ma jeszcze inne właściwości destrukcyjne – w sferze nadmiaru niechcianych, ale niemożliwych do usunięcia (odstawienia, odrzucenia) bodźców rodzi się (lub wzmacnia) niezdolność kreatywnego działania i myślenia. Pozostaje jedynie bierne poddawanie się nowym regułom egzystencji unifikowanej przez kolejne mody, odgrywanie wskazywanych przez poradniki ról, zgoda na korzystanie z „darów” kultury masowej, wkraczanie w świat działań zastępczych, także, a może zwłaszcza, tych oferowanych przez Internet. Rozrost globalnej sieci i zwiększający się zakres kształtowanych przez nią działań wzmacnia przecież nie tylko proces homogenizacji kultury, ale i ujednolicania akceptowanych zachowań, podobnych w każdym zakątku naszego globu, do którego zdołały już dotrzeć jej macki.

Realia świata odzierającego z indywidualności, wywłaszczającego z pojedynczości, odbierającego osobowość Masłowska z maestrią odtworzyła w swojej powieści. Pozostaje jednak pytanie, czy tym samym stała się jego częścią, czy też udało jej się z zewnętrznej perspektywy postawić mu diagnozę? Zdania mogą być podzielone, a wywiedziony z interpretacji wybór odpowiedzi zależeć będzie od lekturowej strategii, od gotowości uznania kolejnej przestrzennej wariacji Masłowskiej za wnikliwy rejestr kulturowych przemian, a nie gest bezradności i zaniechania wobec ich destrukcyjnej siły.

²⁶ P. Cembrzyńska, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, Kraków 2012, s. 153–154. W takiej przestrzeni, jeśli ją zaakceptuje, *homo ludens* „dryfuje porwany przez prędkość zdarzeń, napotykając na swej drodze coraz to nowe miejsca tranzytowe, tak punkty wymiany informacji, jak i wymiany ekonomicznej, w którym wędrowanie równa się unoszeniu na falach spektaklu” (tamże, s. 154).

²⁷ Tamże, s. 154.

Dorota Masłowska's Spaces

Summary

The objective of the article is to analyze different variants of creating spaces in Dorota Masłowska's prose. It is an interpretation of the evolution of the author's strategies of diagnosing the present, also performed through penetrating the space understood as a collection of cultural practices. The acceleration of the process of civilization changes is simultaneously a subject of Masłowska's diagnoses as well as a factor determining the shape and destination of her creative accomplishments.

Katarzyna Sokołowska
Uniwersytet w Białymstoku

Zdziwienie zamiast krzyku. O opowiadaniach Idy Fink

W swej twórczości Ida Fink konsekwentnie wybierała strategię opowiadania ściszym głosem. Choć emocje, leżące u podłoża danej historii o Zagładzie, z pewnością były bardzo silne, sposób, w jaki przedstawiała je pisarka sprawiał, że nie one dominowały w utworze. Ich miejsce zajmowała przemyślana kompozycja, która w swej dramaturgii wskazywała na momenty napięcia, największego wstrząsu, jakim poddawany był również odbiorca tekstu. Owe „punkty ciężkości” utworu ukazywała Fink dyskretnie, a nie przy użyciu „głośnych” środków artystycznych, jak patos, epatowanie okrucieństwami czy bezpośrednie komentarze odnarratorskie¹.

Nawet z własnej biografii Fink korzystała na prawach przykładu, nie uwypuklając, nie faworyzując i emocjonalnie nie wyróżniając tych tekstów, w których nawiązuje do osobistych doświadczeń. Znając historię jej życia, pobyt w getcie zbaraskim i później ukrywanie się wraz z siostrą po tzw. aryjskiej stronie, m.in. w grupie przymusowych pracowników wywiezionych do Niemiec, chętnie szukalibyśmy w utworach wyraźnych autobiograficznych deklaracji, osobistych wynurzeń, które wiązać można z silniejszymi emocjami. Rejestr w tych wypadkach nie był jednak wyższy, co mogło zostać podyktowane typową perspektywą związaną ze strategią kobiet zapisują-

¹ Zob. P. Śliwiński, *Przeszły nieprzedawniony*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 12, s. 11: „Nie ma też w [w prozie Idy Fink – dop. K.S.] obezwładnienia odbiorcy za pomocą stylu, patosu, symbolu czy wielokropków [...]”.

cych Zagładę, czyli skierowaniem uwagi na losy innych². Być może historia własna autorki *Podróży* zdała się jej tylko jedną z wielu relacji, z których skorzystała.

Twórczości Idy Fink bliżej do klasycznej beletrystyki niż relacji dokumentarnej. Fakty związane z okresem Holokaustu, wybierane przez nią, mają ogromną siłę oddziaływania na odbiorcę. Najbardziej uderzający jest jednak artyzm dzieł Fink, a jego dominantą wydaje się minimalizm. W prozie autorki *Skrawka czasu* nie znajdujemy przedstawień pogłębionych rozbudowaną i bezpośrednio wyrażoną refleksją, co byłoby typowe dla literatury dokumentu osobistego. Pisarka zdawała się szukać sytuacji mówiących same za siebie i tak je prezentować, by komentarz maksymalnie ograniczyć. W moim przekonaniu jego miejsce zajmowało wymowne zdziwienie przedstawianym faktem. Posługując się „strategią zdziwienia”, Fink zwracała uwagę na szaleństwo wojny, która została wymierzona przeciw wszystkim Żydom, co podkreślał na przykład Henryk Grynberg w swoich esejach³. Autorka *Skrawka czasu*, przyjmując pozycję bliską naiwnemu dziecku, za każdym razem odnawiała swe zdumienie usłyszczanymi historiami i ponawiała pytanie: „Jak to możliwe?”. Przejmujące wydarzenia stanowiły właśnie „skrawki czasu” nieprzystające ani do żadnego innego „przedtem”, ani „potem”. Sugerowały również niezgodę na włączenie czasu Zagłady w chronologicznie postrzegany bieg dziejów. A zdziwienie zaczynało pełnić rolę zabiegu formalnego, gdyż sygnalizowało potrzebę wydzielenia Zagłady z historii, tym samym – dając nadzieję na ocalenie wartości uniwersalnych.

Ida Fink, wybierając jako idealny model przekazu małą formę prozatorską, wymagającą od artysty minimalizmu środków, potrafiła poruścić czytelnika celnie skonstruowanymi historiami, mówiącymi o odbieraniu świata opisywanym przez nią Żydom. W zaledwie półtorastronicowym tekście *Odpywający ogród* (z debiutanckiego tomu *Skrawek czasu*), mamy do czynienia ze szczególną psychologizacją poruszanego problemu, brak tu bowiem bezpośredniej perspektywy psychologicznej i rozbudowywanych (auto)analiz postaci. Zamiast zagładania do duszy głównej bohaterki *Odpywającego ogrodu*, pisarka stosuje zabieg polegający na projektowaniu doświadczenia wewnętrznego na pejzaż, a zatem przedłużenie tego, czego doświadczała osoba. Dziewczyna, siedząca z siostrą na ganku domu, przygląda się dwóm ogrodom, swojemu i sąsiedzkiemu. To, co w jej przekonaniu działa się

² Zob. A. Ubertowska, *Kobiece „strategie przetrwania” w piśmiennictwie o Holokauście (z perspektywy literaturoznawcy)*, w: *Ślady obecności*, red. S. Buryła, A. Molisak, Kraków 2010, s. 317–335.

³ Zob. zwłaszcza esej *Ludzie Żydom zgotowali ten los*, w: H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, Warszawa 1994.

z terenem, metamorfozy, jakie przechodził, oddaje stan emocjonalny młodej kobiety i nową kondycję, w jakiej znalazła się rodzina bohaterki opowiadania. W starym świecie, przed wojny, oba ogrody zostały „spojone ze sobą w jeden [...], tylko aleja porzeczkowa zszywała je równym ściegiem”⁴. Wszystkie czynności ogrodnicze rodziny wykonywały tego samego dnia. Narratorka podkreśla to słowem „jednocześnie”. A więc równoczesność czynności świadczyła o zżyciu się sąsiadów, o wspólnocie, wydobywanej przez akcentowanie spotykania się przy gospodarskich zajęciach. Choćby posiadanie takich samych koszy na jabłka sugerowało lustrzane podobieństwo gospodarstw. Sad, na który patrzyły z ganku dziewczęta, należał do Wojciecha, „przyjaciela [ich] dzieciństwa” [Sc, s. 18] – to także podkreślało związki między rodzinami.

To wszystko, co dotąd było bliskie bohaterkom opowiadania, wydawało się im trwałe i niezmiennie, a co z pewnością budowało też poczucie bezpieczeństwa, w iluminacyjnym momencie „odpływa”, staje się niedosięgłe. Przestrzeń pierwsza, stanowiąca rodzaj małej ojczyzny, jak ogrody wokół domostwa⁵, zaczyna się rozpadać. Jedna z przeszkód zarysowuje się między Wojciechem, jego siostrą i patrzącą na nich narratorką. Polak zawiadamiając ją o zrywaniu jabłek robił to z nawyku, a więc i bezrefleksyjnie, jak można by pomyśleć w kontekście później dopowiedzianych faktów. Początkowo wydać się mógł nastawiony serdeczniej wobec dziewcząt niż jego siostra, która nie zwróciła się do nich słowem. Jednak gdy pomyślimy, że na drzewach żydowskich sąsiadów nie było już jabłek, uwaga Wojciecha może być potraktowana nawet jako nietakt. Żydzi nie mieli już czego zrywać, jabłka nie leżały na strychach, gdzie co roku odkładano je na zimę starannie zawinięte w papier. Polacy mówili o żydowskich sąsiadach przy owocobraniu, niegłośno, co jednak ponownie stwarzało dystans. I choć narratorka przyznaje, że: „Mówili samą prawdę”, na innym planie działa się rzecz pokazująca, że było jej „dziwnie i przykro” [Sc, s. 18]. W jej oczach ogród Wojciecha nagle stawał się daleki, odpływał: „oddalał się powoli i majestatycznie w niedosiężną dal” [Sc, s. 17].

Także w opisie rodzinnego domu bohaterek wykorzystana została symbolika kresu. Ukazywane są miejsca niepotrzebne, takie jak gabinet ojca, zakurzony i nieużyteczny. Mówi się o tym, że jeśli zajrzał tam jakiś pa-

⁴ I. Fink, *Skrawek czasu*, Londyn 1987, s. 17. Kolejne cytaty z tomu lokalizowane będą w tekście głównym, opatrzone skrótem „Sc” i odpowiednim numerem strony.

⁵ A przecież oparcie w świecie zyskujemy dzięki swojemu w nim miejscu. Zob.: M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, w: tejże, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 295–326.

cient, to pod osłoną nocy, przynosząc zamiast zapłaty razowiec w koszyku. W tym miejscu opowieści domyślać się można, że lekarz jest Żydem i zakazano mu wykonywania zawodu, tym samym odbierając szansę na utrzymanie rodziny. Z pewnością, z punktu widzenia ojca, jego świat się kończył. Główna bohaterka nie była jeszcze dorosła, być może nie rozumiała w pełni sytuacji, więc nie musiała dzielić z rodzicem trudnych emocji. Narratorka, w chwili, gdy przyglądamy się jej, zauważa piękno oświetlonego słońcem sadu, ale poetyckie skojarzenie z płomieniami na koronach drzew wówczas nie wzbudza w niej myśli o kresie. Wywołuje jedynie silne wrażenie, dointerpretowane dopiero z perspektywy lat: „Słońce rozpaliło na masztach drzew ogniska. Skąd mogłam wiedzieć, że to sygnał odjazdu?” [Sc, s. 18]. W momencie tym mamy do czynienia z odpowiednikiem perspektywy psychologicznej. To, co na planie realistycznym musi być stabilne, w oczach bohaterki, które są przecież „zwierciadłem duszy”, porusza się, odpływa jak statek, powoli i majestatycznie. Nagłe doznanie podkreśla niedosiężność ogrodu sąsiadów, który dotąd był na wyciągnięcie ręki. Obecnie granica z krzaków porzeczek okazuje się nie do pokonania. Nie może być już mowy o bliskości światów, symbolizowanych przez spojone w jedno sady. O tym zdecydowała różnica losów, podkreślona w wypowiedzi Polaków o żydowskich sąsiadach:

Puste [drzewa – dop. K.S.], mówili. Zielone. Mają rację, mówili. Co będzie zimą, mówili. Mówili, że zjedliśmy wszystkie nasze owoce, gdy były jeszcze zielone i że robiąc tak mieliśmy rację, bo kto wie, co będzie z nami zimą [...] [Sc, s. 18].

Perspektywa rzeczowego stwierdzenia na temat niedawnych przyjaciół, mówienia o nich „obok nich”, buduje niewidzialny mur z dwóch losów, oddzielanych od siebie. Podkreśla odseparowanie się polskiej strony od sytuacji swych żydowskich, najbliższych sąsiadów. Jakby nie było żadnej „dziury” w stworzonym, niewidocznym dla oka murze czy wspólnego rewiru, choćby na poziomie poczucia odpowiedzialności jednych za drugich. Słyszane z ust rodowitych Polaków stwierdzenie: „nie wiadomo, co z nimi będzie zimą”, wyraźnie wskazuje na żydowską obcość. Narratorka nie wysuwa oskarżeń pod adresem swych sąsiadów. Daje się jedynie odczuć „przykrość”, jakiej doznaje, przywykła do dawnego stanu.

W swej twórczości Fink wybierała zwykle perspektywę indywidualną i patrzyła na rzeczywistość przez pryzmat niepowtarzalnej sytuacji, poszczególnego przypadku. W *Odpywającym ogrodzie* operowała wspomnianym już zdziwieniem. Wydaje mi się, że ów stan, tu nazwany wprost, był stałym komponentem utworów autorki. Dzięki zdziwieniu wymowa jej tekstów zyskuje humanistyczną wartość, a ono samo oddziałuje silniej niż formuło-

wanie oskarżeń w literaturze. Dzięki niemu pisarce udawało się budować poczucie międzyludzkiej wspólnoty w cierpieniu. Osiągnęła to ukazując indywidualną kondycję każdego z bohaterów, który znajdował się w niezwykle trudnej sytuacji, budzącej podobne uczucia, jak arystotelesowska litość i trwoga.

Kuzyn narratorki z opowiadania *Skrawek czasu*, Dawid, był jednym z tych Żydów, których los przypomina antyczny dramat. Nic go nie mogło uchronić od przeznaczenia, a my, śledząc jego historię, odczuwamy litość i trwogę, będąc równocześnie wdzięczni za to, że nie dane nam było poznać jego doświadczenia. Chłopiec podczas pierwszej „akcji”, zwanej przez Niemców „zaciągiem na roboty”, miał możliwość ukrycia się w domu stojącym przy rynku, do którego wprowadził go jakiś starszy człowiek. Jednak Dawid nie był w stanie wytrzymać tam w samotności. Narratorka mówiła o nim:

Nigdy nie przypuszczaliśmy, że należy do gatunku Niecierpliwych, których niepokój i niemożność bezruchu skazują na zagładę, nigdy, bo był pulchniutki i okrągły, mało ruchliwy, taki, którego od książki nie oderwiesz, uśmiechający się nieśmiało, dziewczęco. [...] To niecierpliwość serca, drżenie nerwów, ciężar samotności skazały go na zagładę razem z pierwszymi ofiarami naszego miasta [Sc, s. 10–11].

Dziewczyna może się tylko domyślać, że okno, wychodzące na placyk, na którym zgromadzili się Żydzi, miało niebagatelny wpływ na decyzje jej kuzyna. Widział przez nie zgromadzony milczący tłum, a w nim znajome twarze i wobec nich właśnie samotność „wydała się chłopcu trudniejsza do zniesienia niż wielka i groźna niewiadoma po drugiej stronie okna, niewiadoma wspólna wszystkim zebranych na rynku” [Sc, s. 10]. Dopiero po latach poznano ostatecznie chwile jego życia. Rodzina dowiedziała się o tym, jak ten nieskory do gimnastyki młody mężczyzna, gdy padł pierwszy strzał, rozpoczynający egzekucje Żydów z miasteczka, wdrapał się na drzewo, objął je ramionami i wówczas zginął od kuli.

Skrawek czasu ma trzech bohaterów. Pierwszym jest tragiczna postać Dawida; drugim narratorka, a w zasadzie ona i siostra, która bohaterce towarzyszyła, ale wyraźnie pozostawała w jej cieniu (w utworze nie widać jej poza jedną sytuacją); trzecim był czas. Nawet kategoria tak wymierna, jakim może wydawać się ten ostatni, pokazywana była u Fink przez pryzmat zdziwienia. Poetyckie wyrażenie – „skrawek czasu” dotyczyło tutaj pierwszej „akcji”, która w języku polskim kojarzyła się z pojęciami ruchu i działaniem oraz terminami związanymi z literaturą, a okazała się, jak ze zdumieniem zauważa się w utworze, odniesiona do zagłady Żydów.

Czas z perspektywy ofiary Holokaustu nabiera charakteru „rwanego”, intensyfikuje się w związku z kolejnymi mordami⁶. Rekonstrukcja pierwszej „akcji”, poprzedzonej wezwaniem Żydów z miasteczka na plac przed magistratem, prowadzona została z kobiecego punktu widzenia. To właśnie ta płęć jest niezwykle wrażliwa na odbiór zmysłowy i pamięć natury⁷, co wyraźnie widać w opisach. Szczegóły tamtego dnia bohaterka zachowała w pamięci wyjątkowo klarownie:

Ten poranek piękny i czysty [...] jest wciąż świeży, jego barwy i wonie nie zatarte: mgła złocista i sypka, zawieszona w niej czerwone kule jabłek i cień nad rzeką wilgotny, o cierpkim zapachu łośnianów, i jeszcze sukienka niebieska, którą miałam na sobie, kiedy wyszłam z domu i kiedy przy furtce zawróciłam [...] [Sc, s. 9].

Drogą okrężną postanowiła dostać się na miejsce zbiórki, przez sad i nieopodal rzeki. Po latach sądzi, że w tym momencie działała już instynktownie, jednak motywacji swych ówczesnych decyzji pewna być nie może. Pamięta, że idąc z siostrą obok rzeczki Gniezna, nie bała się jeszcze. Rzeczywiście potwierdzają to ich gesty, puszczenie kaczek na wodę, dyndanie nogami na mostku i przyglądanie się własnemu odbiciu.

Pomysł na tekst został oparty na narastającym kontraście z tym, co normalne. Narratorka podkreśla dwukrotnie, że wyszła z domu po „śniadaniu spożytym w sposób normalny, przy normalnie nakrytym stole” [Sc, s. 8]. Dopiero to, co dziewczęta zobaczyły w miasteczku, wyrwało je z przeświadczenia o zwykłości czasu. Tutaj znów Ida Fink zaskakuje celnością opisu, który po raz kolejny nie został skonstruowany w poetyce realizmu. Ponownie panorama staje się nośnikiem sytuacji psychologicznej:

moja siostra też się jeszcze nie bała, dopiero kiedy poszliśmy dalej ulicą za mostkiem i kiedy zza węgła narożnego domu skoczył na nas widok rynku, dopiero wtedy stanęliśmy nagle i już nie zrobiliśmy kroku naprzód [Sc, s. 9].

Nie ujrzały jednak żadnych okropieństw, jak możemy się domyślać, znając estetyczne wybory Idy Fink. Był to rodzaj zmysłowego wrażenia, które dziewczęta odebrały, gdy „skoczył” na nie „widok rynku”, przyczynił się do uprzedzającego je efektu, przechodzącego w drżenie ich ciał, potem rodzaj popłochu i ostatecznie ucieczki.

⁶ Zob. B. Engelking, *„Czas przestał dla mnie istnieć...”. Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej*, Warszawa 1996.

⁷ Zob. również utwór Irit Amiel, *Kartka z pamiętnika*, w: *teżże, Osmaleni*, Izabelin 1999.

Widok, jaki otworzył się naszym oczom, nie przedstawiał nic niezwykłego, była to czerń tłumu niby w dzień targowy, ale inaczej, bo tłum targowy jest kolorowy i głośny, gdaczą kury, gęgają gęsi i jest to tłum ruchliwy, a ten był milczący, może tak wyglądał jak na wiecu jakimś, ale chyba też inaczej, zresztą nie wiem [Sc, s. 9].

Silne wrażenie wywołała odmienna od znanej z targu czerń tłumu i jego milczenie. Autorka podkreślała, że kojarzący się jej jarmarczny tłum powinien być kolorowy (skłonni jesteśmy widzieć poetyckie połączenie w opisie „kolorowej czerni”), ruchliwy, a więc reprezentować zasadę życia.

Fink przez cały ten utwór subtelnie stopniowała napięcie, wprowadzając „nowy czas” poprzez zapis wrażeń estetycznych. Świat natury nie ulegał zmianom, jego piękno nie zostało dotknięte skazą. Wręcz zdumiewał on swym spokojem i czystością. Dotąd na przykład artyści w epoce pozytywizmu wykorzystywali jako efekt literacki kontrast między pięknem przyrody i nędzą człowieka, choćby nieszczęściem dziecka. W ramie estetycznej mieściła się również historia przedstawiana przez Fink. Tyle że tutaj, podobnie jak u Grynberga w jego opowieściach literackich, świat natury był pełen „bajek”, skrzył się⁸. U autora *Żydowskiej wojny* okazywał się on po prostu jedną z bajecznych scenerii, którą przeżywał ukrywający się z rodziną na wsi malec, przyglądający się przyrodzie nietkniętej jego doświadczeniem cierpienia. Henryka Grynberga łączyła z Fink podobna obserwacja, uderzająca pewnie wiele z ofiar Holokaustu, ukrywających się przed schwytaniem i z oddalenia przyglądających się innym. Grynberg w podobnej sytuacji podkreślał:

Jakbyśmy byli duchami, które przychodzą na swoje dawne miejsca, żeby się przyjrzeć tym miejscom i ludziom, wśród których kiedyś żyli [...]. Wydawało się, jakby nic się nie stało. Nasz dom stał tam, gdzie przedtem, zarówno dni, jak i noce były tutaj jak dawniej⁹.

Fink zaś pisała:

Z tego miejsca widać było nasz dom i nasz ogród, był taki sam jak zawsze, nic się nie zmienił i dom sąsiadów, z którego wyszła sąsiadka i zabrała się do trzepania dywanów [Sc, s. 10].

Podczas gdy ukrywającej się rodzinie z *Żydowskiej wojny* wrażenie braku zmiany dodawało otuchy, że: „chyba naprawdę nic się jeszcze takiego

⁸ Por. H. Grynberg, *Żydowska wojna*, Warszawa 1989.

⁹ Tamże, s. 27.

nie stało”¹⁰, tragiczna perspektywa groźnej niewiadomej z opowiadania *Skrawek czasu*, przyczyniająca się do tego, że dziewczęta w jakimś dziwnym od ruchu nie były w stanie przyłączyć się do tłumu Żydów, zmieniła ich świat wewnętrzny. Zrozumiała wydaje się potrzeba, by przeobrażeniu uległa również rzeczywistość zewnętrzna. Ale świat okazuje się zupełnie nieporuszony i to właśnie zaskakuje najbardziej. Myślę też, że takie doświadczenie rodziło głębokie odczucie „dziwności”, dotykające ofiary Holokaustu.

Typ przedstawień, jaki wybierała Fink, zbliżał się często do relacji behawioralnej. Nawet jeśli narrator był pierwszoosobowy, dominowała w utworze obserwacja z zewnątrz. Trudno przesądzać, że decydowała o tym etyczna perspektywa wiązana z nieznaną emocji, myśli osoby, które to stanowiły pierwowzór dla danego opowiadania. Jednak relacja behawioralna, rodzaj strategii minimalistycznej, dzięki ograniczaniu się tylko do przedstawiania zachowań ludzkich, stanowi wymowny sposób opisu ofiar Holokaustu, co poświadcza chociażby recepcja opowiadań Tadeusza Borowskiego. Kto bowiem w ekstremalnym położeniu potrafi sublimować swe odczucia, zapamiętywać ich odcienie, nazywać to, dla czego nie ma odpowiednika w normalnym życiu? Zachowania pamięta się dużo wyraźniej, choć w samej narracji *post factum* nie robią one już takiego wrażenie na słuchających relacji. Wydaje mi się, że w opisie, który jest pochodną historii zapośredniczonej, rezygnacja z przedstawienia świata wewnętrznego postaci staje się uczciwszym wyborem dla pisarza. Ten rodzaj minimalistycznej techniki ma wydźwięk etyczny, wprowadza brak uzurpacji twórcy, który miałby znać wewnętrzne stany osoby znajdującej się w dramatycznym położeniu.

U Fink wielokrotnie zachowania bohatera mówiły za niego, jak to zostało pokazane w mikroopowiadaniu *Świnia*. Mogliśmy podglądać gesty postaci i na tej podstawie wyciągać wnioski. Ekspresja ciała osoby opisywanej w tekście oddawała bowiem targające nią emocje. Świadczyły one o sile doświadczenia, któremu była ona poddana. Pomysł na tekst oparty został na koncepcie polegającym na wykorzystaniu zmysłu wzroku. Patrzenie najpierw ratuje mężczyznę, nazwanego w utworze po prostu „człowiekiem”, a potem odbiera bohaterowi moc podejmowania trudów, by przetrwać wojnę. Określenie „człowiek” znów kojarzy mi się z uniwersalizacją sytuacji podmiotu przedstawianego, na tyle ogólnego, że każdy z nas mógłby wyobrazić sobie siebie na jego miejscu. Mężczyzna ukrywał się w jednej ze stodół i pewnego dnia oglądał przez jej szparę wywożenie na śmierć ostatnich Żydów, mieszkańców jego rodzinnego miasteczka, gdzie był lekarzem. Wymienię tu następujące po sobie gesty, na podstawie których wiemy, jak wiele ów człowiek

¹⁰ Tamże.

przeszedł: zachwiał się i zamknął oczy, skulił w kącie z rękoma na oczach, otrząsnął z bezładu, przysunął do szpary, natychmiast wstał i patrzył bez zmrżenia oczu. Gdy zaczął liczyć auta wiozące Żydów, trzecie z nich było już za mgłą, co mogło świadczyć o poruszeniu wewnętrznym, potrzebie płaczu. W pewnym momencie dał się słyszeć nieludzki pisk od strony drogi, a on sam zdrętwiał. Tu następuje punkt kulminacyjny mikroopowiadania. Osłupienie mężczyzny zostało skontrastowane z poruszeniem gapiów, czyli ludności wiejskiej przyglądającej się szosie, po której przejeżdżały niemieckie samochody. Łąka była pełna widzów, a oni sami przedstawiani jako „pełni ciekawości”. Dotąd „nikt nie krzyczał, nie wołał, nie zawodził”. Pisk wywołał „lament głosów”, a potem – „Rozchodzili się gniewni, rozprawiając głośno, szeroko” [Sc, s. 58]. Poruszenie było ogromne. Ale bohater nie znał jego przyczyny. W końcu okazało się, że dotyczyło ono przejechanej świni.

Podobne uwagi odnalazłam we wspomnieniach Haliny Zawadzkiej, wydanych w serii *Żydzi Polscy*. Ocalała z Holocaustu opowiadała o reakcjach Polaków na schwytanie w pociągu drugiej żony swego ojca oraz dziecka, z którym razem jechały. Autorka, sama jeszcze wówczas bezpieczna, po latach zanotowała:

Tłum zaczął rozchodzić się po wagonie, głośno omawiając dalszy ciąg wydarzeń. W urywkach rozmów dochodzących do mnie nie usłyszałam ani słowa współczucia dla małej dziewczynki, nie było żalu, że kończyło się jej krótkie życie. Nikt nawet nie zauważył, że dziecko jest ładne, miłe, słodkie – tych przymiotników używa się zazwyczaj mówiąc o pięciolatkach. Żydowskie dziecko nie podlegało tym kryteriom¹¹.

W obu przywoływanych przykładach Polacy nie reagują na żydowskie cierpienie, tak jakby ono ich nie dotykało, jakby działo się gdzieś z dala od ich świata. Zawadzka, ukrywająca się na tzw. aryjskich papierach, poświadczała: „Wiadomości dotyczące mordowania Żydów były przekazywane i odbierane przez lokatorów z taką obojętnością, jakby mówili o zabijaniu bydła”¹². W utworze Fink jeszcze wyraźniej widać obojętność polskiego społeczeństwa. Troska o trzodę wywoływała lament, jakiego nie usłyszymy w stosunku do śmierci niedawnych żydowskich sąsiadów. I u Jadwigi Maurer w opowiadaniu *Biskup* młoda Polka podchodzi z podobną obojętnością do perspektywy śmierci dziesiątków Żydów. W przypadku tego obrazka czytelnik odczuwa dyskomfort, porównując uwagę poświęconą jabłku z brakiem zainteresowania losem ludzi:

¹¹ H. Zawadzka, *Ucieczka z getta*, Warszawa 2001, s. 22–23.

¹² Tamże, s. 113.

Nadeszła Halina z koszykiem w ręce, bo niby zbierała kwiaty do kaplicy, lekkie i miłe zajęcie, i usiadła obok mnie. [...] Za klasztornym polem, które przylegało do ogrodu, turkotał monotonnie pociąg. Halina oceniła ten turkot. – Transport – zauważyła i ugryzła zielone jabłko. Było kwaśne i skrzywiła się natychmiast. – jakie to jabłko paskudne – Powiedziała – Żydów wiozą. Niedojrzałe. – Żuła trochę a potem wypluła ugryziony kawałek i resztę jabłka rzuciła na trawnik aż pod sztachety¹³.

Dysproporcja między wrażeniem, jakie robi jabłko, a tym, że „Żydów wiozą”, jest dojmująca dla głównej bohaterki, ukrytej w internacie przyklasztornym młodej Żydówki. Między innymi stąd brało się jej wrażenie niebytu. Nie dość, że zmuszona była ukrywać własną przeszłość, doświadczała niemożliwości budowania tożsamości w zgodzie ze sobą¹⁴. Na banicję, wyrzucenie poza nawias losu żydowskiego, skazywała ją także ignorancja Polaków, stykanie się z obojętnie przyglądającymi się znikaniu żydowskiego świata:

W kaplicy ktoś zaczął ćwiczyć monotonnie na organach i zagłuszył dudnienie transportu. Ten świat cichaczem, ze zgrozą, w milczeniu pogrzebał tamten świat. Okno biblioteki otworzyło się z trzaskiem i Siostra Klara wychylając się daleko za parapet mówiła coś żywo do ogrodnika. Ogrodnik zdjął czapkę i drapał się w głowę potakując z widocznym jednak powątpiewaniem w skuteczność rad i wskazówek Siostry Klary¹⁵.

Również z perspektywy bohatera utworów Idy Fink Polacy żyli we własnym, względnie bezpiecznym świecie. Była to rzeczywistość nienaruszonych praw, dawnych norm i nakazów moralnych, których nie da się odnieść w prosty sposób do rozpadającego się, zagrożonego świata Żydów. Świadczyło o tym chociażby wzburzenie Polki z opowiadania *Za żywopłotem*. Przyłapała ona na wpół nagą piętnastoletnią dziewczynę, to „dziecko”, jak się o niej mówiło, gdy okazywało swą miłość żydowskiemu chłopcu w cudzym ogrodzie, wśród rabatek kwiatów. Pośród zarzutów kierowanych do zakochanych słyszeliśmy: „zepsucie i rozpusta”, „W tym wieku... wstyd i hańba” [Sc, s. 24]; i mogłoby się здаwać, że to zachowanie zupełnie nie przystoi tak młodej parze, gdyby nie liczyć się z realiami wojny¹⁶. Początkowo za-

¹³ J. Maurer, *Liga ocalałych*, Londyn 1980, s. 11–12.

¹⁴ Zob.: „Mój świat nie istniał więcej, więc był żaden. Tak sobie właśnie pomyślałam: żaden”. J. Maurer, *Liga ocalałych*, s. 12.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Doświadczenie bliskości śmierci wzmagало jeszcze potrzebę miłości fizycznej. Na zintensyfikowane miłość i śmierć, występujące obok siebie, wskazują różnorakie relacje z gett (zob. np. B. Wojdowski, *Chleb rzucony umarłym* 1971; C. Perechodnik, *Spowiedź: dzieje rodziny żydowskiej podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce*, Warszawa 2004).

wstydzona dziewczyna na pretensje odpowiedziała cicho, z goryczą w głosie: „Nam nic nie wolno, nawet kochać się nie wolno, nawet się sobą cieszyć. Nam wolno tylko umierać. W tym wieku, pani mówi. Albo dożyjemy innego? [...]” [Sc, s. 25].

W prozie Fink zastanawiać może to, że relacje osobiste ofiar Holokautu nie zawsze są ściśle związane z pozycją narratora. Jeden ze szczególnych przypadków stanowiło właśnie opowiadanie *Za żywoplotem*, gdzie narratorka, Polka, jako główna opowiadająca historię młodej pary, kobieta starsza i w zasadzie unieruchomiona od lat w fotelu, nie dzieliła współczucia dla losu Żydów. Jak już wiemy, nie rozumiała ich pragnień, kierując się tradycyjnym kodeksem moralnym, ale także wolałaby o ich cierpieniu nie wiedzieć. Początkowo na relację gosposi reagowała prośbą: „Agasiu, nie mogę tego słuchać... jestem chora, oszczędź mnie” [Sc, s. 22]. To między nimi toczył się dialog, który otwierał w czytelniku pokłady empatii:

Żydzi kopią rowy, gdzie niektórzy leży już w ziemi. Kopią cicho, porządnie, nie byle jak. Niech no pani pomyśli: samemu sobie grób kopać... Co oni też przy tym kopaniu czuli? Pani wie?

Potrząsnęłam głową.

– A ja wiem! Nic, proszę pani, nic nie czuli, byli zawczasu jak umarli... [Sc, s. 23].

Ostatecznie z każdą z kobiet związana była inna sytuacja, inna motywacja zachowań, w dużym stopniu oparta na emocjach. Agafia nie była w stanie nie oglądać rozstrzeliwania grupy Żydów, choć pragnęła biec jak najdalej w las, coś ją trzymało i mówiło, by na tę tragedię nie zamykała oczu. Główna bohaterka wiedziała, że uroda młodej Żydówki zraniła ją w samo serce, podobnie jak nie mogła podziwiać wschodów słońca, przygnieciona swym kalectwem. A piętnastolatka łączywie ocalała „chwile miłości i szczęścia” [Sc, 25], gdyż zdawała sobie sprawę, że świat daje Żydom prawo jedynie do umierania.

Tak naszkicowana perspektywa oglądu rzeczywistości świadczyła o zdyktowanej pozycji autorki, niosła również propozycję policentrycznej optyki, bachtinowskiej wielogłosowości. Co ważne, żadna z perspektyw nie została potępiana czy jednoznacznie wyniesiona ponad inną, nie było więc tu potrzeby moralizatorstwa¹⁷. Co nie znaczyło równocześnie, że Idzie Fink nie zależało na podkreśleniu niezwykle trudnego dla Żydów doświadczenia: postrzeganego przez nich odseparowania się strony polskiej od nieswojego cierpienia, bierności, braku współodczuwania. Przykłady wskazujące

¹⁷ Mam na myśli jakiś rodzaj nadrzędnej perspektywy, którą reprezentuje na przykład narrator *Wielkiego tygodnia* Jerzego Andrzejewskiego.

na unieruchomienie wyobraźni empatycznej, które zawierają utwory Fink, takie jak choćby analizowany już *Odplywajacy ogród* czy też *Wiosenny poranek* i *Schron* mają niezwykłą siłę oddziaływania. Można by pomyśleć, że ostatni przykład jest nietypowy, a więc i mało reprezentatywny, a to dlatego, że polscy chłopcy w nim opisani wypadają wyjątkowo naiwnie. W utworze wiejska rodzina przechowująca podczas wojny Żydów stawia po jej zakończeniu nowy dom, za pieniądze otrzymane od uratowanej rodziny. Zostaje on zaopatrzonego w obszerne pomieszczenie przeznaczone dla tego samego żydowskiego małżeństwa, z wdzięczności i w razie gdyby sytuacja się powtórzyła. Wydaje mi się, że zdziwienie, które po lekturze opowiadania odczuwa współczesny czytelnik, nie byłoby dzielone przez ocalałe ofiary Zagłady. Schron bowiem świadczył o tym, że wiejska rodzina uwewnętrzniła prawa naziistowskie, w jakimś sensie zgadzała się z nimi, sankcjonując gorszość Żydów i przedłużając w nieskończoność to, co Głowiński nazwał „przebywaniem w piwnicy”¹⁸.

Wciąż niełatwo radzimy sobie z przykładami odtrącenia Żydów przez Polaków podczas II wojny światowej. Świadczenia różnego rodzaju oporów strony polskiej, co najmniej reakcji biernych, odbieranych przez ofiary Szoa jako przyzwolenia na Zagładę, chętnie byśmy kwestionowali, szukając racjonalnych powodów, dlaczego nie mogliśmy stanąć w obronie zagrożonych. Nowe perspektywy badawcze uwypuklają niechlubne postawy:

Polacy byli świadkami niewyobrażalnej zbrodni, ale – jak dowodzą badania – w większości nie za bardzo ją zauważyli w trakcie jej dokonywania, – podkreśla Maria Janion – a potem nie za bardzo przejmowali się zniknięciem dziesięciu procent ludności Polski przedwojennej¹⁹;

Chodzi o zadziwiającą obojętność (*indifférencestupéfiante*) ogromnej większości polskiego społeczeństwa bądź w stosunku do Shoah, bądź wobec donosicieli, haniebnych szmalcowników, szantażujących Żydów ukrywających się po aryjskiej stronie” – cytuje zagraniczne badania Jan Grabowski²⁰;

W czasie okupacji hitlerowskiej stosunek [różnych odłamów polskiego społeczeństwa – dop. K.S.] do Żydów podlegał charakterystycznym fluktuacjom: od „zbratania” w obliczu napaści Niemiec na Polskę w 1939 r. (Ringelblum, 1988), przez przeważnie bierną (współczującą lub nie) obserwację Zagłady, po wzrost nastrojów antysemitycznych pod koniec wojny²¹.

¹⁸ M. Głowiński, *Czarne sezony*, Warszawa 1999, s. 17.

¹⁹ M. Janion, *Do Europy – tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 164.

²⁰ Cyt. za: J. Grabowski, „Ja tego Żyda znam!” *Szantażowanie Żydów w Warszawie, 1939–1943*, Warszawa 2004, s. 11.

²¹ A. Cała, *Żyd – wróg odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*, Warszawa 2012, s. 444.

Z przytoczonych rozważań wynika, iż w dużym stopniu zostawiliśmy samych Żydów ich losowi, zaplanowanemu przez hitlerowców, godziliśmy się na ich eksterminację. Badacze dochodzą przyczyn takiego stanu²², podczas gdy Idzie Fink, poprzez jej pisarstwo, udawało się pokazać nie tylko brak empatii Polaków wobec Żydów. Za pomocą zdziwionego spojrzenia przywracała pamięci tamten świat. Miała talent do opowiadania polegającego na użyciu detalu, który pozwalał zatrzymać w wyobraźni daną historię. Nie konstruowała opowiadań za pomocą wielopiętrowej symboliki. Pozwalała, by każda z jej literackich relacji była osadzona w konkretności, dzięki zmysłowo przedstawianym szczegółom. W ten sposób, poprzez kolejne obrazy, uzupełniała także polską zbiorową pamięć. „Zasada, której trzyma się pisarka – jak trafnie pisał Piotr Śliwiński – polega na tym, by na pierwszym miejscu stawiać zwykłość. Dopiero zobaczywszy świat ludzi takich, jak my, przeciętnych i złańnionych życia, odczujemy horror i dziką irracjonalność tego, co się z tym światem i jego mieszkańcami stało”²³.

Astonishment instead of Scream. On Ida Fink's Stories

Summary

The subject of analysis in the article is Ida Fink's stories considered in the context of the poetics of minimalism. The author posits that a key function in this writer's work is fulfilled by a strategy of astonishment, which allows us to speak about Holocaust in a hushed voice.

²² Zob. tamże.

²³ P. Śliwiński, *Przeszły nieprzedawniony*, s. 11.

Violetta Wejs-Milewska

Uniwersytet w Białymstoku

Listy zza oceanu.

W 50. rocznicę śmierci Czesława Straszewicza – autora *Turystów z bocianich gniazd*

*Czy ma pan informacje o Straszewiczu? Pisałem do niego szereg razy,
ale nie otrzymałem nigdy słowa odpowiedzi.*

Jerzy Giedroyc¹

Do legendy przeszły opowieści o Czesławie Straszewiczu jako „niepiśmiennym”, a więc – jakkolwiek brzmi to paradoksalnie – „milczącym” respondentem, nieodpowiadającym na listy i wydającym się pozostawać niewrażliwym na zapytania przyjaciół pozostałych w Europie Zachodniej i obu Amerykach o jego własny los oraz los wojennych kompanów pisarza, którzy po 1945 roku, podobnie jak on, zostali emigrantami, traktując nadto tę decyzję w kategorii gestu politycznego, rozpaczliwego znaku niezgody na tragiczne w skutkach rozstrzygnięcia wielkich mocarstw podjęte w Jałcie. Milczenie tym bardziej znaczące, że autor do wybuchu wojny miał już na swoim koncie znaczący dorobek beletrystyczny i publicystyczny: cztery tomy zwarte (*Wystawa bogów* – 1933, *Gromy z jasnego nieba* – 1936, *Przeklęta Wenecja* – 1938, *Litość* – 1939), publicystyka oraz krytyka literacka (publikacje w „Kwadrydze”, „Gazecie Polskiej”, „Prosto z Mostu”, „Tygodniku Ilustrowanym”, „Kurierze Porannym”, „Świecie”, „Polityce”). Milczenie to nietrudno zrozumieć również dlatego, że w czasie wojny Straszewicz był żołnierzem polskiej armii na Zachodzie i powojenne rozstrzygnięcia poli-

¹ List J. Giedroycia do W. Gombrowicza z 4 lipca 1951 roku, w: A.S. Kowalczyk, *Giedroyc i „Kultura”*, Wrocław 1999, s. 170.

tyczne, skutkujące objęciem kraju sowiecką strefą wpływów, uznał za zdradę ideałów, o które walczyli Polacy u boku wielkich mocarstw. W istocie to rozczarowanie i irytacja oraz bolesna świadomość końca dotychczasowego świata zachodniej cywilizacji i śródziemnomorskiej duchowości wypchnęły go na antypody świata, do Urugwaju, choć na początku 1945 roku misja pisarza (i żołnierza) wiązała się jeszcze z objęciem funkcji *attaché* kulturalnego polskiej ambasady w Montevideo, podległej rządowi londyńskiemu na wychodźstwie. Po przejściu placówki przez władze PRL-u Straszewicz uznał jednak, że przyjdzie mu spędzić resztę życia w miejscu, gdzie polskie sprawy nie mają znaczenia, gdzie nie sięga „wielka polityka” i nie istnieje opinia publiczna w takim sensie i o takim znaczeniu, jak w Europie. Milczenie uzasadniał więc polityczną i publiczną marginalizacją własnej osoby; swoją postawę wywodził nadto z poczucia skrajnej nieważności intelektualisty „stamtąd”, tj. przybyłego ze starego, wydrążonego i spopielonego świata; był bowiem obywatelem i zarazem uciekinierem z ziemi Ulro, czuł się egzulem, a więc i tym, który – choć zawstydzony – opłakuje to, czego już nie ma, rozpamiętuje żalosne gruzowisko ideałów i ethosu, i nie ma nadziei. Słowem, powojenne milczenie Straszewicza, mające swoje twarde podstawy, nie powinno dziwić jego współczesnych, a jednak to oni właśnie, podobnie przepelnieni goryczą, złączeni wspólnotą doświadczenia, próbowali wyrwać go z dziesięcioletniego odrętwienia i namówić do współpracy, przywrócić intelektualistę namiastkę właściwego mu miejsca w kulturze.

Kiedy zaczęły więc do Straszewicza spływać pierwsze listy z Europy, w których pojawiały się propozycje mające na celu uaktywnienie „uśpionego” autora i włączenie go w pajęczą sieć kontaktów kulturalno-politycznych na wychodźstwie, misternie tkaną przez Jerzego Giedroycia i przyjaciół z paryskiej „Kultury” osiadłych we Francji, pisarz czuł zażenowanie. W tym samym czasie on sam, wprawdzie wolno, ale konsekwentnie przyzwyczajał się do roli, jaką zafundowało mu życie, a miała to być rola spauperyzowanego inteligenta, którego główną troską było utrzymanie się z pracy rąk własnych, w istocie – z pracy fizycznej. Przez chwilę nawet był właścicielem i sprzedawcą towarów różnych w portowym kiosku w Montevideo. Kiosk ten znamy zresztą z *Katedry Sandwiczów*, znamy też konsekwencję tego nieudanego biznesu ze wspomnień samego Straszewicza. Obrosły one legendą, stanowiąc swoisty „gorzko-słodki” i na szczęście dla niego samego, jak i dla jego pisarstwa, zabawny wzór porażek inteligenta, który w tzw. wolnym świecie musiał się zmierzyć z wszechobecną merkantylizacją kultury (na marginesie: to emigracyjne doświadczenie wyprzedza zresztą o kilkadziesiąt lat podobne rozpoznanie poczynione po 1989 roku w kraju).

Ani zatem czas wojny nie sprzyjał korespondencji, zwłaszcza że autor nie tylko był żołnierzem, ale i zakonspirowanym radiowcem Świt, ani lata tuż powojenne, kiedy znalazł się w Ameryce Południowej. Odległości odgrywały bowiem znaczącą rolę: listy z Urugwaju docierały czasem po wielu tygodniach do adresata w Europie, trudno więc było w takim przypadku o jakąś szybką wymianę informacji czy o podjęcie współpracy, w której czynnik czasowy miałby odgrywać znaczącą rolę. Ale i to chyba nie był powód zasadniczy w odniesieniu do Straszewicza. Gombrowicz z podobnej sytuacji umiał „wycisnąć” wszystkie soki z siebie i z interlokutorów. Pisał listów bardzo wiele i z tak ożywioną korespondencją wiązał duże nadzieje. Jak wiemy – słusznie. Dla Straszewicza Urugwaj, jeśli patrzeć na rzecz z perspektywy europejskiej, był miejscem, w którym pisarz mógł się zapaść pod ziemię, odciąć od Europy i jej spraw, zwłaszcza od zbyt dlań bolesnych rozstrzygnięć wobec Polski (w tym samym czasie podobną decyzję podjął Andrzej Bobkowski odbijający od brzegów Francji, piszący w listach o potrzebie rozpoczęcia życia na własny rachunek i zgodnie z osobistym ethosem). Milczenie miało być zatem świadomym wyborem Straszewicza, chociaż skądinąd wiadomo i to, że był autor *Gromów z jasnego nieba* zaangażowany w sprawy polonijne i emigracyjne w Ameryce Południowej.

Jeśli się więc to wszystko wie, tym większą przyjemność sprawiają monografiście nawet niespecjalnie duże korpusy korespondencji Straszewicza, których okruchy i odpryski znajdują się u respondentów: Jerzego Giedroycia, Tymona Terleckiego², Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i w zdeponowanych archiwaliach pisarza w Muzeum Literatury w Warszawie, w archiwum Jana Nowaka-Jeziorańskiego, może i w innych miejscach, o których w tej chwili mi nie wiadomo. Opasła teczka materiałów dotyczących pisarza z okresu jego pracy w Wolnej Europie, w której znajdują się listy autora kierowane do Jana Nowaka-Jeziorańskiego, do innych pracowników radiostacji oraz korespondencja osób trzecich dotyczących autora i spraw związanych z jego śmiercią (wymiana listów prowadzona głównie między Ewą Roman-Straszewicz a Tadeuszem Zawadzkiem [Żenczykowskim]), w świetle wcześniejszych uwag, okazuje się szczególnie istotna. Wspomniane materiały dotyczą momentu wychodzenia pisarza z odrętwienia i traumy, ze stanu, który on sam określał jako egzystencję „bywszego» człowieka”.

W pierwszym liście z lipca 1953 roku Straszewicz proponuje Nowakowi-Jeziorańskiemu adaptację radiową swojego nowego dzieła, *Kociołka na Ziemo-*

² N. Taylor-Terlecka, *Wokół kolegów po piórze – perypetie pamięci i przyjaźni Tymona Terleckiego i Czesława Straszewicza*, w: *Z dziejów służby dyplomatycznej i konsularnej. Księga upamiętniająca życie i działalność Jana Nowaka-Jeziorańskiego (1914–2005)*, Gorzów Wielkopolski 2005.

wita, które napisał po ośmiu latach milczenia i którego powstanie zawdzięcza nieustępliwości Giedroycia, namawiającego go od końca lat czterdziestych do podjęcia regularnej współpracy z „Kulturą”³. Listy z lat pięćdziesiątych są cenne zwłaszcza dlatego, że wprowadzają nas do instytucji Wolna Europa niejako od zaplecza, pokazują etapy, w których materiał pisarski przechodzi metamorfozę audialną, ponadto umożliwiają korektę stanu wiedzy o związkach Straszewicza z radiem w Monachium. Okazuje się bowiem, że kontakt z radiem i pośrednictwo w sprawie zatrudnienia w instytucji amerykańskiej proponuje mu nie tylko Giedroyc. Ważniejszą rolę – jak się zdaje – odgrywa w tej sprawie Władysław Mazurkiewicz, o którym mowa w pierwszym liście z 7 lipca 1953 roku. Straszewicz pisze wówczas do Monachium z adresu instytucji, w której pracował, a ściślej – którą prowadził, inwestując własne środki i wspomagając się wpłatami abonentów z Ameryki Południowej: Radio Polskie w Montevideo (Polski Biuletyn Informacyjny), Sekretariat, C. Zabela 1312 Ap. 10 Montevideo, Uruguay.

Ten pierwszy list ma charakter oficjalny; Straszewicz występuje w nim jako pisarz i zarazem partner instytucjonalny Nowaka-Jeziorańskiego, proponujący własne dzieło do ewentualnej emisji:

Szanowny Panie,

Jednocześnie z tym listem wysyłam maszynopis mojej powieści z tą myślą, że może Pan uznać za pożyteczne, aby była ona odczytana przez radio Free Europe.

Zachęcił mnie do tego min.[ister] Mazurkiewicz, który mi przeczytał list, otrzymany od Pana.

Przesłany Panu maszynopis stanowi drugą część książki, która pod tytułem *Turyści z bocianich gniazd* ukaże się w wydaniu książkowym w październiku.

Gdyby Pan uznał, że ta rzecz może mieć przychylny oddźwięk w Kraju, jako swego rodzaju „odtrutka” na reżymową literaturę – prosiłbym o podanie warunków, na jakich Pan zgodziłby się ewent. tę rzecz publikować.

W razie negatywnej odpowiedzi, prosiłbym uprzejmie, aby Pan zechciał nadesłać maszynopis zniszczyć, ponieważ mi już nie będzie potrzebny.

Gdyby Pan natomiast reflektował na *Kociolek* – jako przez wiele lat zajmujący się pracą radiową, ośmieliłbym się Panu poddać sugestie, aby lektura była podzielona na dwa, lub trzy głosy; tak ja sobie przynajmniej radiofonizację *Kociołka* wyobrażam⁴.

Odpowiedź od Nowaka nie przychodzi jednak i Straszewicz poirytowany pisze raz jeszcze; tonacja listu jest wyraźna, to chłód, ale niepozbawiony

³ Zob. V. Wejs-Milewska, *Wykorzenieni i wygnani. O twórczości Czesława Straszewicza*, Kraków 2003, zwłaszcza s. 236–238.

⁴ List z 7 lipca 1953 roku, w: Archiwum Jana Nowak-Jeziorańskiego w Ossolineum, Wrocław.

elegancji. Wyczuwalna jest i niechęć, by Nowak uznał go za petenta, kogoś kto narzuca mu się ze swoimi usługami (przypadek Gombrowicza). Duma, ta szlachecko-inteligencka kwalifikacja etyczna, znacząca zwłaszcza w kontekście sytuacji bytowej autora, który – jak wiemy skądinąd – klepie wówczas zwyczajną biedę, pozwala mu jedynie na sformułowanie kilku zdań, skrywających, być może nie dość szczelnie, irytację. Ale też nie można nadawcy odmówić pewnej wyniosłości, tak bardzo mu bowiem ciąży występowanie we własnej sprawie:

Na skutek sugestii min. Mazurkiewicza, blisko dwa miesiące temu pozwoliłem sobie przesłać Panu maszynopis mojej powieści do ewent. wykorzystania w Radio F.E. Ponieważ do dnia dzisiejszego nie otrzymałem żadnej od Pana wiadomości, uważam rzecz za nieaktualną. Piszę do Pana w następującej sprawie: w wysłanym jednocześnie z maszynopisem liście, prosiłem Pana, aby w wypadku nie zaakceptowania mojej propozycji, zechciał Pan maszynopis zniszczyć. Otóż miałbym prośbę, że o ile dotychczas ten maszynopis istnieje, żeby go Pan zechciał przesłać pod następujący adres: „Kultura”, 1. Av. Corneille, Maisons-Laffitte France; umożliwi to szybsze złożenie mojej książki. W wypadku, gdyby maszynopis już nie istniał, prosiłbym o wiadomość o tym na adres min. Mazurkiewicza⁵.

Na ten drugi list Straszewicza odpowiedź Nowaka przychodzi błyskawicznie; jest nią długa wypowiedź, w której w istocie skupiają się wszystkie sprawy autora *Kociołka*; interlokutor wyprzedza nawet ewentualne zapytania pisarza. Z Monachium Nowak-Jeziorański 7 września pisze bowiem tak oto:

Przede wszystkim raz jeszcze najmocniej przeproszam za tak długą zwłokę w odpowiedzi na Pański list, do którego załączył Pan manuskrypt swojej powieści. Wobec nawału lektury, z którą muszę się codziennie zapoznawać – dłuższe skrypty czyta w pierwszej kolejności jeden z moich współpracowników, zanim dotrą one na moje biurko. Redaktor, któremu przypadł w udziale ten obowiązek przebywał dłuższy czas na urlopie, a następnie chorował.

Przyznaję szczerze, że przed przeczytaniem Pańskiej powieści oceniałem sceptycznie możliwości napisania dobrej satyry na stosunki w Kraju, przez autora, który od wielu lat przebywa nie tylko poza Polską, ale na drugiej półkuli.

Po zapoznaniu się z maszynopisem zmieniłem zdanie gruntownie. Pańską czarodziejską zagadką, w jaki sposób potrafił Pan – mieszkając w Montevideo – nie tylko zdobyć tak dokładne informacje o szczegółach życia w Gdyni, ale wczuć się świetnie w atmosferę i trzymać się wiernie terminologii potocznego języka w dzisiejszej Polsce. Nie popełnię żadnej przesady, jeśli powiem, że jest to chyba jeden z najlepszych skryptów, jakie otrzymałem od chwili powstania naszej Rozgłośni.

⁵ List z 2 września 1953 roku, tamże.

Wykorzystamy zatem Pańską powieść z największą chęcią. Sam sposób natomiast i forma, którą należałoby nadać Pańskiemu opowiadaniu nastrocza pewne trudności. Możemy to uczynić albo przerabiając Pańską powieść na słuchowisko 40-to minutowe, albo też dzieląc ją na 5 do 10 – dziesięciminutowych krótkich słuchowisk. W tym ostatnim wypadku byłby to cykl nadawany na przestrzeni 2 tygodni w dziale, który nazywamy „Na czerwonym indeksie”. Mam osobiście pewne obawy, czy byłaby to właściwa forma. Powieść Pana ma starannie przemyślaną konstrukcję i stanowi zwartą całość. Liczba zaś tych słuchaczy w Kraju, którzy mogą słuchać nas regularnie, dzień po dniu o tej samej porze, jest stosunkowo mała. Wdzięczny będę Panu za sugestię, którą formę uważałby Pan za właściwą. Jeżeli wybierze Pan pierwszą – czy chciałby Pan sam opracować słuchowisko, czy też upoważni nas do tego.

Honorarium nasze nie jest, niestety, wysokie. Płacimy 2 dolary za minutę. Za słuchowisko 40 minutowe otrzymałby Pan zatem 80 dol. Za prawo wykorzystania książki w rubryce „Na czerwonym indeksie” płacimy ok. 60 dol. Będę czynił starania o podniesienie tej stawki, wynik tych starań nie zależy jednak ode mnie.

Przy nadawaniu Pańskiej powieści moglibyśmy zapowiadać, że ukaże się ona wkrótce na rynku wydawniczym. W ten sposób zdobyłaby sobie ona, jak przypuszczam, większą ilość czytelników.

Przy okazji chciałbym Panu zaproponować bliższą współpracę z nami, a zwłaszcza z naszym działem słuchowiskowym. W tym celu przesyłam Panu dokładny program naszych audycji. Na początku chciałbym Panu zaproponować opracowanie 18 minutowej audycji do naszego stałego programu „Polacy na Zachodzie”. Jako temat proponowałbym – działalność radiostacji polskiej w Montevideo. Forma: najlepiej wywiad z Panem, jako kierownikiem tej rozgłośni, urozmaicony może wyjątkami z Waszych programów. Może mógłby Pan nagrać tę audycję u siebie i przesłać nam taśmę dźwiękową? Używamy taśm o szybkości: 7 1/2” i 15”. Oczywiście po wykorzystaniu taśmy zostałyby Panu zwrócone.

Oczekuję Pańskiej rychłej odpowiedzi. Raz jeszcze przepraszając za zwłokę, łączę wyrazy prawdziwego szacunku i poważania.

List Nowaka jest w istocie przełomowy, a propozycja szczodra, jeśli weźmiemy pod uwagę prośby wielu emigracyjnych twórców, dla których praca w Monachium miała ogromną wartość, a którym taka propozycja nigdy nie została złożona lub złożona pod naciskiem (że przywołam po raz kolejny wysiłki Gombrowicza⁶). Należy też podkreślić, że dyrektor Free Europe z podobnym rozmachem zaangażuje się w chwilę później w ściągnięcie z Gwatemali na stałe Andrzeja Bobkowskiego; wiemy, że w jego przypadku

⁶ Zob. V. Wejs-Milewska, *Wykluczeni – wychodźstwo, kraj. Studia z antropologii emigracji polskiej XX wieku (idee, osobowości, instytucje)*, Białystok 2012, s. 289–320, tu: *Próby współpracy Witolda Gombrowicza z Polską Sekcją Radia Wolna Europa*; także tejże, *Korespondencja: Jan Nowak – Witold Gombrowicz*, „Kresy” 2002, nr 3–4, s. 222–248.

– bez powodzenia z powodu pryncypialnego stosunku samego autora *Coco de Oro* do wszelkich instytucji publicznych i politycznych, do rozmaitych stypendiów i fundacji⁷, które – jak mniemał – rozleniwiają jedynie i zarazem korumpują twórcę uzależnionego od wszelkiego rodzaju finansowych kroplówek.

List z 7 września powoduje więc, że opadają emocje negatywne, topnieją lody, Straszewicz odzyskuje swobodę, znów jawi się jako człowiek ciepły i bezpretensjonalny, zwłaszcza w tych miejscach korespondencji, gdzie będzie mowa o jego trudnej sytuacji w Montevideo. Środowisko polskie w Urugwaju akceptuje go, ponieważ nie pozwala mu umrzeć z głodu – co pisarz z całą mocą podkreśla. Środowisko polonijne i emigracyjne zdaje sobie bowiem sprawę, że ma do czynienia z człowiekiem nietuzinkowym i nieegotycznym, z pisarzem, publicystą, radiowcem, osobowością znaczącą w hierarchii kulturalnej Polski międzywojennej i z racji aktywności wojennej zasłużoną. Odpowiedź Straszewicza z 28 października na propozycje Nowaka jest również profetyczna w tych akapitach, w których skreśla on kilka słów o swoim ewentualnym zaangażowaniu w pracę radiową, jeśli zdecyduje o jej ściślejszej formie. Problemem hamującym udzielenie pozytywnej odpowiedzi na tak skądinąd ekskluzywną propozycję wcale nie będą środki utrzymania, ale obawa o brak czasu na pracę pisarską. Straszewicz po *Turystach z bocianich gniazd* rozpoczął bowiem nową powieść. Jej fragmenty w nieodległym czasie ukazały się w „Kulturze”⁸ i – jak wiemy – na zawsze zostały jedynie fragmentami dobrze zapowiadającej się prozy.

Nowakowi pod koniec października 1953 roku odpisuje zatem:

Bardzo serdecznie dziękuję za pismo Pańskie z dnia 20-go października. Co do jego treści odpowiem, jak jest:

Możliwość ewentualnej współpracy w prowadzonej przez Pana rozgłośni, mającej podstawowe znaczenie w dzisiejszej polskiej rzeczywistości – jak Pan łatwo się domyśli, mocno mnie zelektryzowała i ucieszyła. Nawet w sennym marzeniu się tego nie spodziewałem. Warunki proponowane przez Pana są pierwszorzędne, ta, jak Pan to nazwał „stała obecność Polski” z góry podnieca wyobraźnię, no i dochodzi do tego niemały honor i zaszczyt.

Teraz opowiem Panu najszczerzej, jak umiem, moją sytuację w Montevideo. Nie zarabiam nawet trzeciej części tego, co jest u Pana przewidziane; moje stanowisko w fabryce, gdzie pracuję, jest trzeciorzędne; perspektyw na wybicie się tam nie mam żadnych. Natomiast daje mi ona jeden olbrzymi plus:

⁷ Zob. V. Wejs-Milewska, *Andrzej Bobkowski i Radio Wolna Europa. Korespondencja z Janem Nowakiem-Jeziorańskim*, „Kresy” 2003, nr 4, s. 199–215.

⁸ Cz. Straszewicz, *Rozdział powieści*, „Kultura” (Paryż) 1955, nr 7–8 oraz *Klips*, „Kultura” (Paryż) 1956, nr 1.

Właścicielem tej wielkiej fabryki wełny (w której min. Mazurkiewicz, mój serdeczny przyjaciel, jest jednym z dyrektorów) jest niejaki p. Edward Berenbau, który ma takie „hobby”, że lubi pomagać rodakom, którzy pomocy są warci. Otóż on zdobył się w stosunku do mnie na wspaniały gest i od półtora roku zatrudnia mnie w swojej fabryce jedynie przez pół dnia, a płaci za cały dzień. Dzięki tej jego wspaniałomyślności, dysponując CZASEM, napisałem to wszystko, co Pan zna. I piszę dalej.

Po co ja Pana wtajemniczam w moje sprawy? Po to, aby Pan zechciał zrozumieć moje wahanie. Ja pracę na stacji znam, a także siebie znam i wiem, że będąc u Was, oddam się Wam bez reszty. W tej fabryce wełny ja się nawet minimalnie nie wyżywam i cały życiowy animusz zaoszczędzam na powolne pisanie. Zacząłem nową powieść i wiem, że tutaj, klepiąc biedę, dobrnę z nią jednak do końca. A tam u Pana, im świetniejsze warunki i im większa odpowiedzialność, tym CZASU mniej. Bardzo serdecznie Pana proszę, żeby Pan zechciał zrozumieć mój problem.

Istnieje jeszcze dodatkowa okoliczność: mój „mecenas” rozrzewnił się napisaną przeze mnie książką i wobec tego udzielił mi trzymiesięcznego urlopu z fabryki, oraz ofiarował się opłacić koszty podróży do Europy tam i z powrotem. Dzięki czemu, ja gdzieś mniej więcej w połowie listopada pofrunę do Paryża i Londynu, żeby trochę szerszego powietrza zaczerpnąć. Chciałbym się bardzo z Panem spotkać.

Chciałbym na kilka dni wpaść do Pana do Monachium. Tam byśmy sobie pogwarzyli z serca do serca i o ile propozycja Pańska byłaby wciąż aktualna, mógłbym swoje kwalifikacje zademonstrować na miejscu.

I tu nowa prośba do Pana: Czy by Pan nie mógł przysłać mi po angielsku jakiegoś zaproszenia z Radia Free Europe do wygłoszenia przez Wasz mikrofon cyklu prelekcji? To w niczym ma się rozumieć Pana nie zobowiąże, mnie tylko ułatwi otrzymanie wiz turystycznych, które też nie są rzeczą prostą w naszej „bezpiestwowej” sytuacji. Z takim zaświadczeniem chodziłbym wszędzie śmiało. Moja prośba jest raczej nieśmiała, ponieważ nie mam pojęcia, czy to leży w Pańskiej kompetencji i czy nie będzie nadużyciem Pańskiej uprzejmości.

Drogi Panie! Reasumując ten mój list, jeszcze raz pragnę wyrazić Panu moją wdzięczność i jeszcze raz proszę Pana, żeby Pan zechciał zrozumieć mój problem. Kochany min. Mazurkiewicz raz mnie radził tak, a raz inaczej. Poza nim – zgodnie z Pańskim życzeniem – nikt nie wie i nie będzie wiedział o niczym; on zresztą dał mi słowo, że słówka o Pana liście nie piśnie⁹.

Kolejne listy następowały po sobie z pewną regularnością, interlokutory porozumiewali się coraz lepiej, czego efektem był przyjazd Straszewicza do Europy i trzymiesięczny pobyt w monachijskiej Free Europe. Nowak podtrzymuje kontakt dwoma listami z końca 1953 roku. Dnia 4 listopada donosi Straszewiczowi:

⁹ List z 28 października 1953 roku, w: Archiwum Jana Nowaka-Jeziorańskiego w Ossolinum.

Szanowny Panie!

Rozumiem doskonale Pańskie wahania i wątpliwości. Cieszę się, że będziemy mieli osobistą okazję osobistego poznania się i odkładam sprawę do naszej rozmowy.

Postaram się w najbliższych dniach wysłać Panu zaproszenie do Monachium, które ułatwiłoby Panu uzyskanie wizy do Niemiec¹⁰.

A kiedy następuje zwłoka z załatwieniem wizy, 10 grudnia spieszy z informacją, poza tym nie omieszka skreślić kilku słów w związku z realizacją audialnej wersji *Turystów z bocianich gniazd*:

Zapewne dziwi się Pan, że nie wysłałem Panu dotychczas formalnego zaproszenia do Monachium, które obiecywałem Panu w liście z dn. 4 listopada. Tak to bywa, że od czasu do czasu powstają w naszej pracy zaległości i zahamowania. [...]

Zaproszenie nasze obejmuje zwrot kosztów podróży 2-gą klasą z Paryża do Monachium i z powrotem, albo przelot w obie strony samolotem na tej samej trasie, oraz koszty „zakwaterowania” (bez wikt) w Monachium. Wdzięczny byłbym za wiadomość, kiedy można by się Pana tu spodziewać.

Słuchowisko Pana umieściliśmy na honorowym miejscu, bo nadajemy je do Kraju w drugim dniu Świąt Bożego Narodzenia o godz. 12.10 i powtarzamy o godz. 17.10 i 21.10 czasu polskiego. Przeróbka powieści na słuchowisko nie była rzeczą łatwą, gdyż książka jest wyjątkowo zwarta i trudno było zawrzeć jej treść w 50-ciu minutach. Zrobiliśmy jednak wszystko, co było w naszej mocy. Autorem odpowiedzialnym za przeróbkę jest Zdzisław Marynowski, stary i doświadczony radiowiec. Przypuszczam, że będzie Panu odpowiadało, jeżeli honorarium prześlemy na Pański adres w Europie lub wypłacimy na miejscu w Monachium.

Z okazji zbliżających się Świąt przesyłam najserdeczniejsze życzenia wraz z uściskiem dłoni¹¹.

Straszewicz 26 grudnia odpisuje, będąc – co nietrudno wywnioskować z tonacji listu – w znakomitym nastroju. Oto ziszcza się jego marzenie, by pojawić się niemal po dziesięciu latach w Europie i obcować z kompaniami z czasów wojny, odebrać nagrodę ufundowaną przez Koło Kombatantów AK z Detroit za *Turystów z bocianich gniazd*, którą przyznał mu Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie (rekomendowali jej przyznanie m.in. Tymon Terlecki i Auberton Herbert, laudację wygłosiła Herminia Naglerowa). Straszewicz miał więc przed sobą świetnie zapowiadający się pobyt, bogaty w pozytywne wydarzenia, być może rekompensujący mu nawet lata urugwajskiej posuchy. W liście czytamy:

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

Nie odpisałem Panu dotychczas na Jego list z dn. 10-go grudnia dla tej przyczyny, że mój wyjazd z powodu trudności wizowych ślimaczył się i trudno mi było napisać coś konkretnego na temat wizy w Monachium.

Otóż wszystko mam już załatwione i wyjeżdżam dn. 28-go tego miesiąca. W Paryżu będę 13-go stycznia. (Mój tam adres: Maisons Laffitte, „Kultura”). Do Monachium pragnąłbym przyjechać gdzieś pod koniec stycznia, jako że moja wiza niemiecka wygasa z ostatnim dniem tego miesiąca.

Doprawdy nie wiem jak mam dziękować Panu za owo zaproszenie. Ja gdy ośmieliłem się o nie Pana prosić, traktowałem to jako „gentleman agreement”, a tymczasem Pan potraktował je całkiem na serio i do tego nawet od strony finansowej. Bardzo jestem wzruszony i wdzięczny.

Akurat dzisiaj idzie słuchowisko z mojej książki, ale niestety nikt z moich znajomych nie ma dość mocnego radia, aby słuchać Monachium. Pana Marynowskiego nie znam osobiście, natomiast wiem, jaki jest „majster”!; nie mam wątpliwości, że zrobił je świetnie. Mam nadzieję, że będę mu mógł podziękować osobiście.

Co do honorarium, to w myśl Pańskiej sugestii, istotnie najlepiej będzie, jeśli je Pan przechowa aż do mojego przyjazdu do Monachium.

Drogi Panie! Raz jeszcze dziękuję za wszystko dobre, co Pan dla mnie uczynił. Życzę Panu i Pańskim współpracownikom szczęśliwego Nowego Roku.

Do szybkiego zobaczenia¹².

Gdy pisarz znalazł się w 1954 roku Europie, z Paryża napisał do Nowaka-Jeziorańskiego wprawdzie jeszcze kilka razy, ale przede wszystkim zadawolony był z dobrych dla radia efektów swojej pracy na miejscu w Monachium. Pierwszy pobyt w Europie i w RWE musiał również zrobić na nim spore wrażenie, skoro zaraz po powrocie do Montevideo złożył Nowakowi obietnicę intensywnej pracy publicystycznej; tej sprawie zresztą interlokutorzy poświęcili kilka listów.

Kolejna wymiana korespondencji pochodzi z 1955 roku. Straszewicz pisze:

Kochany Panie Janie, Pan wie najlepiej jak mi dobrze z Wami było i ile miałem radości, że mogłem się na coś przydać. Same serdeczne wspomnienia mam o Panu i o Was wszystkich i skłamałbym, gdybym powiedział, że nie tęsknię. Pański front to jeden z tych nielicznych (niestety) polskich frontów, na którym naprawdę coś się dzieje. Człowiek tym bardziej się o tym przekonuje, gdy gdzie indziej spostrzega drgające powietrze.

Dobrze. Ale otóż ze mną jest tak: Nową książkę mam zrobioną w połowie. Mój tutejszy „boss” płaci mi moją pensję i jednocześnie wymaga, żebym nie chodził do fabryki. Jednym słowem jestem wolny, jak ptak, ale rozumiem, że tak nie może trwać w nieskończoność. Jestem natomiast mu bardzo zobowiązany i moralnie nie mam prawa decydować bez zapytania się o jego zdanie, żeby nie powiedział, iż kicham na niego, gdy go nie potrzebuję. Mój boss (Edward

¹² List Straszewicza z 26 grudnia 1953 roku, tamże.

Berenbau) bawi obecnie w Europie i zapowiada swój przyjazd na 28-go tego miesiąca.

W związku z tym ja miałbym do Pana, Panie Janie, taką prośbę: o ile decyzja zaangażowania nowego współpracownika nie musi być powzięta natychmiast (co bardzo możliwe, i z tym się liczę) – i jeśli Pan na definitywną moją odpowiedź mógłby poczekać 2 tygodnie – byłbym Panu po raz setny niewymownie wdzięczny.

Ta moja rozmowa z p. B. jeszcze z jednego powodu jest nieodzowna, bo o ile wiem, mogę liczyć na pokrycie kosztów podróży z któregoś z portów europejskich do Monachium, natomiast transportem mojej osoby z Ameryki do Europy musiałby się zająć p. B., bo bez niego trudno by mi było tego dokonać.

W każdym razie – po zobaczeniu się z p. B napiszę do Pana dwa identyczne listy, jeden do Stanów, drugi do Monachium, bo nie wiem, który Pana najprędzej złapie.

Co do listów, to mi Pan zrobił niesłuszny wyrzut, iż nie odpisuję – ja do różnych grzechów się poczuwam, ale do tego nie. Min. Mazurkiewicz może zaświadczyć, że tutejsza poczta jest najgorsza na świecie i nieraz mamy przykrości, że milczeniem pomijamy ważne sprawy i najlepszych przyjaciół.

Kochany Panie Janie, nie wiem czy się w Monachium a nawet w życiu jeszcze spotkamy, ale niezależnie od tego chcę, żeby Pan wiedział, że ma Pan we mnie nie tylko przyjaciela, ale i admiratora; pochlebiam sobie, że nie jestem najgłupszy z ludzi, a ponieważ miałem czas Pana „podglądać” przez kilka miesięcy, więc wiem jak bardzo Pana należy szanować¹³.

Z Nowego Jorku 21 maja 1955 roku (bez zwłoki zatem) Nowak składa Straszewiczowi propozycję etatu, co bezsprzecznie dowodzi, że dyrektorowi radia nie tylko pisarz przypadł do gustu, ale z pewnością był potrzebny jako fachowiec z wieloletnim radiowym doświadczeniem. Pisarz propozycję Nowaka przyjmuje i decyduje się na przeprowadzkę do Europy. Ostatni list z okresu „przedmonachijskiego” pochodzi z 14 maja 1956 roku, a więc pisany był dosłownie na moment przed przybiciem do radiowego przyczółka w Monachium na niespełna siedem ostatnich lat życia. List jest sprawozdawczy, ale serdeczny:

Wyrabianie moich dokumentów trwało dłużej, niż myślałem (jako że nam „bezojczyźnianym” coraz trudniej ruszać się po świecie), tak czy owak w pierwszych dniach maja wszystko miałem w porządku [...]

Drogi Panie Janie, a co Pan dla mnie u siebie przewidział? Czy jak ongiś „Odrotną stronę medalu”, czy co innego? Pytam o to, żeby się duchowo przygotować, a też i poczytać sobie zawczasu na temat to i owo. Dziękuję pięknie za list i proszę podziękować wszystkim, którzy są zadowoleni z mojego przyjazdu. [...] Oddany CS¹⁴.

¹³ List z 15 maja 1955 roku, tamże.

¹⁴ List z 14 maja 1956 roku, tamże.

Korespondencja na tym liście wygasa ze zrozumiałych powodów: Straszewicz jest już w Monachium, ale nie na długo, nie na tyle, na ile by chciał. Na początku 1962 roku śmiertelnie chory wraca do Montevideo, by już nigdy do Europy nie przyплыć.

Pobyty i praca Straszewicza w Wolnej Europie były intensywne. O tym okresie jego życia pisałam w kilku innych miejscach¹⁵. Jako pisarz radiowy i publicysta nie miał w zasadzie czasu na prowadzenie jakiegokolwiek korespondencji, a jeśli już pisał – to listy, które dotyczyły spraw pilnych i zazwyczaj zawodowych; prywatnie zaś to były kartki (pocztówki) z jedynie kilkoma zdaniem informującymi o miejscu pobytu i z pozdrowieniami.

Próbuje z Montevideo utrzymać kontakt listowny z rozgłośnią i jeszcze wierzy, że jego powrót do pracy będzie możliwy. Stara się także pracować na odległość jako *free-lancer*, jednak poza deklaracjami nic z tego nie wychodzi. Oprócz kilku listów, w tym jednym szczególnie zabawnym i zarazem makabrycznym, nie udaje mu się z Urugwaju do Europy posłać żadnej audycji. Czuje się winny i zażenowany stanem swojego zdrowia, również tęskni do środowiska, które w Monachium stworzyło dlań dom na wygnaniu czy też znośne do życia „miejsce postoju”. Po kilku miesiącach spędzonych w Montevideo pisze do Nowaka:

Warto by było jakoś wytłumaczyć się z mojego nieprzyzwoitego i długiego milczenia – ale ponoć choremu człowiekowi niejedno się wybacza. Ze zdrowiem lepiej. Tęsknię do Was i jak się rano obudzę, pierwsza myśl moja, czy byłbym na siłach zasiąść przy biurku i coś dla radia skrobnąć. Myślę, że gdzieś na lipiec powinienem być gotów. Mam niezłomny zamiar o stanie mojego zdrowia, tudzież o perspektywach szybkiego powrotu, napisać do Księdza [Kirschke] i do p. Cezarego [Szulczewskiego], a Panu, drogi Panie Janie, nie chcę na razie głowy zawracać. [...]

Taki jestem ciekawy, taki jestem ciekawy – co się u Was dzieje, co robicie i jaki jest nowy „target”? Nie proszę o odpowiedź, bo z długoletniego doświadczenia wiem, że każda minuta Pańskiego czasu jest dla nas wszystkich cenna¹⁶.

Po miesiącu znów pisze do dyrektora rozgłośni. List z 20 czerwca 1962 roku jest wyjątkowy. Znajduje się w nim wtrącenie w postaci miniprozy, obrazka, sceny poprowadzonej z humorem, podkreślmy – z czarnym humorem. To opowieść ze Straszewiczem-narratorem i bohaterem w roli głównej, która spaja kłamrą całą jego twórczość, zarzuca pomost z drugiego brzegu,

¹⁵ Zob. V. Wejs-Milewska, *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*, Kraków 2007, tu: Czesław Straszewicz: „Ja spadłem z księżycy...”, s. 291–376.

¹⁶ List z 1 maja 1962 roku, w: Archiwum Jana Nowaka-Jeziorańskiego w Ossolineum.

z kresu życia – do juveniliów i pierwszych publikowanych opowiadań autora *Gromów z jasnego nieba*. Tam i tu pojawiają się znane tropy konstytuujące całą twórczość autora *Litości*: makabra, groteska, żart, autoironia – zabiegi, które bronią się i w tym przypadku:

Pierwsza rzecz: życzenia imieninowe. Nie mam pojęcia, kiedy ten list dojdzie i życzenia na pewno będą spóźnione, tym niemniej, bardzo serdeczne. List Pana dostałem przed trzema dniami. Panu Tadeuszowi Z. [Zawadzkiemu] opiszę, co się wyprawia tutaj z pocztą. Panu natomiast opiszę co innego:

Miałem i mam spore kłopoty, trochę zabawne, więcej makabryczne. Otóż przed dwoma tygodniami mój lekarz, dr. Marcelo Haendel, który codziennie do mnie przychodził na zastrzyk, powiedział mi, że muszę się u niego zjawić na jakieś tam „instrumentalne” badanie. Następnego dnia biorę taksówkę, przyjeżdżam, idę do windy, przed windą komisarz policji, dwóch policjantów w mundurach, jacyś cywile i trzech fotografów z aparatami. Wsiadamy do windy wszyscy razem. Ja na czwarte piętro – oni na czwarte piętro. Drzwi do mieszkania mojego doktora szeroko otwarte, w nich jacyś ludzie, przeszły mnie ciarki. A komisarz do mnie: Kto pan jest, co pan tu robi? Przypomniały mi się wszystkie romanse kryminalne, których przeczytałem liczbę nieamałą. Jakoś się pokornie wytłumaczyłem i ja z kolei pytam co się stało?

Otóż przed pół godziną do mieszkania mojego lekarza, który był sam (żona wyjechała) wszedł dwóch młodych ludzi. Dali lekarzowi w łeb kolbą rewolweru, a gdy upadł, zabrali mu pieniądze jakie miał przy sobie, a potem w nogi. Mój dzielny lekarz, cały okrwawiony i na wpół przytomny, zerwał się z podłogi, [pochwyił – dop. V.W.M.] stojącą za szafą starą, austriacką szablę i zaczął ich gonić. Oni uciekli schodami a on do windy. Pech chciał, że winda zamiast na dół pojechała do góry. Nie dogonił.

Zmartwiłem się. Mój doktor tegoż samego dnia po opatrunku w szpitalu, wrócił do domu. Trzeciego dnia już z nim rozmawiałem przez telefon, powiedział, że czuje się świetnie. Ale ponieważ ma głowę całą w bandażach, prócz tego pas na złamanym żebrze, więc prosi, żebym na zastrzyki spróbował przez kilka dni przyjeżdżać do niego. Jak rzekł, tak się stało. Słaby, kwękający (te cholerne zastrzyki to prawdziwe piekło!) jeździłem do niego przez tydzień. On czuł się coraz lepiej, ja coraz gorzej. A oto co się stało:

Przyjeżdżam siódmego dnia, żeby mu stanowczo powiedzieć, że to ostatni raz. Idę do windy, przed windą znowu kilka osób, chociaż bez policji. Tylko fotograf z aparatem mnie zastanowił. Ja na czwarte piętro – oni na czwarte piętro. Patrzenie – a drzwi do mieszkania mojego doktora znowu szeroko otwarte. „Przecież – myślę sobie – chyba niemożliwe żeby go znowu dopadli”. Idę do drzwi. Staję we drzwiach. Drogi Panie Janie, ja jestem naprawdę słaby, moje nogi i serce nie najsilniejsze – i otóż wszystko we mnie zabułgotało. Bo co widzę:

Cztery świece, katafalk. Trumna ustawiona pod kątem, żeby było lepiej widać. A w trumnie – mój lekarz w czarnym tużurku, zupełnie jak żywy.

Jak mnie stamtąd moje słabe nogi wyniosły – nie pamiętam, pamiętam tylko, że jak wychodziłem z domu, to przed domem stał już karawan. Mój lekarz umarł

nagle o drugiej w nocy, a pogrzeb był tego samego dnia o godzinie szesnastej. Takie tu zwyczaje ze względu na klimat.

Tyle o moim biednym doktorze (który był nie tylko dobrym lekarzem, ale i dobrym człowiekiem). Pozostał tylko biedny pacjent. Bardzo się przejąłem, co mi nie służy. Poza tym kłopoty z nowym lekarzem, z odebraniem wszystkich klisz rentgenowskich itp., chwala Bogu, że tym wszystkim zajmuje się Ewa. Już mam nowego konowala, który znowu zaczyna od początku. Trudno. Pierwszą rozmowę zacząłem od wypytywania się o jego zdrowie.

Drogi Panie Janie. Cieszę się bardzo, że się Państwu tak świetnie udało podróż do Ziemi Świętej. Może mi to Pan kiedyś dokładniej opowie – z pięknymi przezrociami. Bardzo mocno dziękuję za pamięć o moich troskach materialnych. Zmarły doktor nie wystawił mi kilku kwitów (zabrakło blankietów z naszego Radia), nie wiem jak teraz będzie, Ewa pisze o tym do Księdza. Bardzo chciałbym już szybko do Was powrócić. Jeszcze mi zostało 20 zastrzyków z drugiej serii, te zastrzyki naprawdę robią ze mnie szmatę. Podobno będzie lepiej, gdy się skończą. Tak też było w pierwszej serii. A może w sierpniu się zobaczymy?¹⁷

Stan zdrowia Straszewicza nie jest w tym czasie w Monachium dla nikogo tajemnicą. Zapada decyzja, by odesłać wszystkie rzeczy pisarza do Montevideo, bo zakładano raczej, że żadnych szans na powrót do pracy nie ma. Pisarz nie do końca godzi się z bolesnym dlań faktem. Do Cezarego Szulczewskiego pisze 4 września 1962 roku i skreśla kolejny list 16 października:

Długa przerwa w pisaniu, bo lekko się przeziębilem [...]

Z listu Księdza wiem, że macie mi tu odesłać wszystkie moje skarby, które skrzętnie gromadziłem w czasie mego pobytu w Monachium. Czy to ma być signum wątpliwości, że do Was kiedykolwiek wrócę? A właśnie, że wrócę! Manatki możecie odsyłać, a ja tak czy owak w pełnej formie i na miękkich kolanach zjawię się u Was w Monachium!

Jeszcze jedna prośba. Strasznie jestem ciekawy, jakie pokłosie Kongresu w Helsinkach? Tutejsza prasa mało o tym pisała, a teraz drukuje jakieś bzdurne reminiscencje jakichś pół-idiotów. Wiem, że ów Kongres był dobrze obsłużony przez nasze Radio. Czy nie można by przysłać rekonwalescentowi kilka kopii audycji na ten temat?

Tyle, drogi Panie Cezary i dłużej nie zawracam głowy. Proszę o nowiny, bo każdy kto do mnie pisze jest przekonany, że od innych wszystko wiem, a ja nic nie wiem¹⁸.

Kochany Panie Cezary,

Dzięki za list jeden i drugi. Dzięki za czek. Dzięki za świetne audycje o Helsinkach. Dzięki za serdeczność i za wszystko.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

Zdrowie: Robiono mi nowe prześwietlenia i poprawa jest podobno „niewiarygodna”! Ja też „nie wierzę”. Chodzę jak żółw. Najchętniej leżę. Mam teraz przerwę z tymi trującymi zastrzykami (dają mi na pociechę inne) – z trwożą myślę, że za dwa tygodnie zacznę się nowa seria. Tragedia!

Pytania i prośby [tu konkretne sprawy na temat rachunków i kosztów leczenia, odpisu aktu ślubu itp. – dop. V.W.M.]¹⁹

Ostatni list pochodzi z 4 grudnia 1962 roku. Oczywiście, może Straszewicz pisał jeszcze na początku 1963 roku, ale niestety nie zachowały się żadne zapisy, które mogłyby to przypuszczenie potwierdzić. Ten list (poza życzeniami świątecznymi i noworocznymi) – to w istocie sformalizowana rezygnacja z pracy, świadectwo kapitulacji zawodowej i to wbrew zapewnieniom: „Chcę do Was wrócić. Kiedy to będzie?” I jednocześnie niemal jednym tchem wypowiedziane szczere wyznanie: „nie jestem w stanie zarobić jednego dolara...”

Kochany Panie Janie [...] Chcę do Was wrócić. Kiedy to będzie? [...]

Jak dotychczas nie jestem w stanie zarobić jednego dolara. Cóż mówić o pisaniu, kiedy mnie trudno czytać! Co ja się z resztą będę rozpisywać, ja wiem, Pan wie, ściskam serdecznie i basta!²⁰

Te słowa wieńczą korespondencję Straszewicza, choć pisarz żył jeszcze rok. Zachowany w Archiwum Jana Nowaka-Jeziorańskiego korpus materiałów dotyczących autora *Turystów z bocianich gniazd* jest obfity, są w nim jednak przede wszystkim listy innych respondentów, najczęściej pracowników radia, którzy w trudnych dla Straszewicza chwilach próbowali przyjść mu z pomocą. Zabiegali o to, by mógł znosić chorobę w warunkach możliwie dobrych, wspomagali go finansowo, organizowali na miejscu, w Montevideo, pomoc medyczną. Instytucja Wolnej Europy czuwała więc nad jej etatowym pracownikiem non stop, a radiowcy z Monachium, wiedząc o niepomyślnych rokowaniach, tym bardziej dokładali starań, by Straszewiczowi zapewnić możliwy komfort życia do końca. Czuwali także nad sytuacją życiową Ewy Roman-Straszewicz, z którą pisarz się ożenił i która była jego najwierniejszą przyjaciółką, była też świadkiem jego śmierci.

Z zachowanych w zespole archiwalnym Nowaka-Jeziorańskiego kilkudziesięciu listów, których respondentem nie był pisarz, wypada na koniec wspomnieć o dwóch pisanych przez Ewę Roman-Straszewicz. Żona pisarza w listach do Tadeusza Zawadzkiego oraz Nowaka-Jeziorańskiego skreślonych

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

krótko po śmierci autora *Turystów* (10 września 1963 roku) stara się rzeczowo poinformować o jego agonii, dzieli się również swoim smutkiem. Zapisy te wprowadzają w gęstą atmosferę zmierzchu życia, mają intymny charakter i zarazem – co niełatwe przecież – są niezwykle stonowane. Sportretowany w nich pisarz jawi się jako człowiek empatyczny, ciepły, wrażliwy, łączący w równym stopniu urugwajskiego słońca, lazuru morza, co monachijskiego smogu i widoku Alp, ktoś z osobliwymi przyzwyczajeniami i śmiesznościami, i zarazem ktoś czujący się najlepiej pośród „swoich”, tęskniący do przyjaciół, przez których uobecniał się dlań metafizyczny sens istnienia. O okolicznościach śmierci pisarza Ewa Roman-Straszewicz donosi Tadeuszowi Zawadzkiemu:

Czesiu te dwa lata choroby był tak cudowny, tak idealnie cierpliwy, zawsze ze swoim pięknym poczuciem humoru. Ostatnie trzy miesiące były bardzo ciężkie, nie miał już sił nawet sam nogą ruszyć i absolutnie nic nie jadł z wyjątkiem filiżanki rosółu dziennie. I będąc tak, też nie miał humorów ani kaprysów i wierzył, że z tego wyjdzie. [...]

Do ostatniej chwili lubił piękne rzeczy i uśmiechnięte twarze. Pokój jego pięknie urządzonej ze ślicznym widokiem na morze kochał i martwił się, że go nie będzie mógł tak jak jest zabrać ze sobą do Monachium. Wierzył stale, że wróci. Prawie nie było dnia, żeby nie wspominał swoich przyjaciół z Radia, prawie codziennie się pytał: napisałaś do Pana Jana, a do Pana Zawadzkiego, a do Księdza, a do Jadzi, nie zapomnij odpisać p. Szulczewskiemu. Martwił się, że sam nie może na listy odpisywać.

Kochał Was wszystkich i nigdy o Was nie zapomniał. Wszystkie listy z Monachium poukładane leżały na stolyczku obok łóżka i nie wolno ich było chować do szufladki.

Jak Mu czytałam [list] przysłany na imieniny z podpisami wszystkich przyjaciół, to lzy kapały Mu po cichutku i długo, długo list trzymał w ręku. [...]

Pogorszenie przyszło nagle w niedzielę, stało się to, o co doktor się bał. Krwotok wewnętrzny. Wymioty krwią bez przerwy, szalone pragnienie, bez możliwości przełknięcia kropli wody. Męczył się okropnie, zaczęła się wtedy morfina, dwa trzy razy dziennie, niestety nie bardzo działała, bo przytomności nie tracił. O 10 w nocy spytał się „czy ja czasem nie umieram” i nad ranem umarł. Byłam przy Czesiu przez cały czas, aż do końca, przez dobrą godzinę nie zorientowałam się, myślałam że nareszcie spokojnie usnął²¹.

A 7 października 1963 roku w liście skierowanym do Nowaka dopowiada:

Czesława kochali wszyscy, ale i On kochał wszystkich. Do ostatniej chwili wspominał Radio i wierzył, że tam wróci. Zdawał sobie doskonale sprawę, że

²¹ List z 25 września 1963 roku, tamże.

przede wszystkim Panu zawdzięcza, jak mówił, „że może spokojnie chorować” i martwił się, że nie ma sił do Pana napisać.

Proszę w moim imieniu podziękować bardzo, bardzo za kochane słowa i śliczne wspomnienia o Czesławie, jakie od jego przyjaciół odebrałam. [...]

W tych dniach napisał do mnie Pan Terlecki z prośbą o biografię Czesia, aby ją umieścić w książce, która wychodzi pod Jego redakcją: „Literatura emigracyjna”.

Jedynym zgrzytem niesmacznym i przykrym był artykuł Zbyszewskiego²². Niesmaczny i pełen kłamstw.

Drogi Panie Janie, wątpię czy mnie losy zagnają kiedyś do Monachium, ale czuję się moralnie i uczuciowo związana z Wami. Znam osobiście niewiele osób, ale z opowiadania Czesława prawie wszystkich, a jak Pan wie, Czesław widział tylko ładne i miłe strony u ludzi²³.

Letters from across the Ocean.
The 50th Death Anniversary of Czesław Straszewicz,
the Author of *Turyści z bocianich gniazd*

Summary

The fiftieth death anniversary of Czesław Straszewicz (1904–1963) makes a perfect opportunity to present the writers archival epistolary legacy from the emigration period, so far unpublished. The addressee of most of the writer's letters is Jan Nowak-Jeziorański, the director of the Polish Section of Radio Free Europe as well as a few other workers of this radio station. This body of letters is complemented by letters of the writer's wife, Ewa Roman-Straszewicz to Tadeusz Zawadzki and Nowak-Jeziorański, written after the death of the author of *Turyści z bocianich gniazd* [Tourists from stork nests].

²² Chodzi o artykuł Karola Zbyszewskiego *Ta nowela po nim pozostanie*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” (Londyn) 1963, nr 236.

²³ List z 25 września 1963 roku, w: Archiwum Jana Nowaka-Jeziorańskiego w Ossolineum.

Noty o autorach

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).

Agnieszka Czyżak, dr hab., adiunkt w Zakładzie Poetyki i Krytyki IFP 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).

Elżbieta A. Jurkowska, asystent w Zakładzie Literatury Antycznej i Staropolskiej Uniwersytetu w Białymstoku, absolwentka Studiów Doktoranckich IBL PAN. Przygotowuje rozprawę doktorską „Edycja krytyczna *Syloreta* Wacława Potockiego”. Interesuje się literaturą barokową, romansopisarstwem staropolskim, edytorstwem staropolskim, związkami poezji współczesnej z tradycją dawną i malarstwem.

Jacek Kaczmarek, dr hab., prof. nadzw. Uniwersytetu Łódzkiego (Wydział Nauk Geograficznych), kierownik Zakładu Geografii Miast w Instytucie Geografii Miast i Turyzmu. Zainteresowania badawcze obejmują zagadnienia geografii społecznej, marketingu turystycznego i ekonomiki miasta. W swoich pracach badawczych podejmował kwestię miejskiej przestrzeni społecznej. Istotnym wątkiem rozważań naukowych jest miejsce człowieka w przestrzeni i czasie, w ujęciu geograficznym. Autor m.in. książek *Dzienna ścieżka życia mieszkańców Łodzi a warunki życia w mieście* (1996), *Podjęcie geobiograficzne*

w geografii społecznej (2005), współautor podręcznika *Produkt turystyczny. Pomysł – organizacja – zarządzanie* (2010), współredaktor opracowania *Koncerty uniwersyteckie w Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina* (2013). W latach 2008–2012 pełnił funkcję prodziekana Wydziału Nauk Geograficznych.

Małgorzata Kamecka, dr, adiunkt w Zakładzie Języka Francuskiego Katedry Neofilologii Uniwersytetu w Białymstoku. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię i kulturę Francji oraz frankofonii. Obecnie prowadzi badania nad kulturą post-kolonialną w krajach francuskiego obszaru językowego. Jest współautorką (wraz z I. Zatorską) książki *Les Polonais en France 1696–1795: bio-bibliographie provisoire* (2010) i autorką „*Do cudzych krajów*”. *Edukacyjne podróże Polaków do Francji w epoce saskiej* (2012).

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 płeć na wygnaniu*.

Magdalena Kokoszka, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Interesuje się genologią form rodzajowych bloku *silva* oraz wyobraźnią poetycką. Jest współautorką wydanych wraz z Gabrielem Gałą szkiców o Bolesławie Leśmianie (*Świat poza płotem. Szkice o Leśmianie*, Katowice 2004), a także autorką książki poświęconej twórczości Tymoteusza Karpowicza (*Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011).

Elżbieta Konończuk, dr hab. prof. Uniwersytetu w Białymstoku, pracuje w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury. Interesuje się związkami między teorią literatury a historiografią oraz geografią humanistyczną. Autorka książek: *Mazurska obecność Erwina Kruka* (Białystok 1993), *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski)* (Białystok 2000), *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego* (Białystok 2009). Redaktor monografii: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* (Białystok 2012) oraz *Geografia i metafora* (Białystok 2013).

Dorota Kulczycka, dr hab., historyk i teoretyk literatury. Pracuje w Zakładzie Teorii Literatury i Krytyki Literackiej (Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Zielonogórski). Autorka ponad 60 publikacji, m.in. monografii: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolicznie ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (Zielona Góra 2004), *„Powiedzieć to wszystko, o czym milczę”. O poezji Stanisława Barańczaka* (Zielona Góra 2008), *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (Zielona Góra 2012), *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (Zielona Góra, 2012); opracowania pt. *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (Zielona Góra 2013). Współredaktorka pracy zbiorowej *Powrót do domu. Studia z antropologii i poetyki przestrzeni* (pod red. D. Kulczyckiej i Anastazji Seul, Zielona Góra 2012) oraz kilku tomów literaturoznawczej serii naukowej „Scripta Humana”.

Mariusz Maciej Leś, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się poetyką fantastyki naukowej i humanistyką cyfrową. Autor książek: *Stanisław Lem wobec utopii* (1998), *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne* (2008) oraz artykułów poświęconych głównie poetyce narracji fantastycznonaukowej. Juror ogólnopolskiej Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego.

Mikołaj Madurowicz, dr, adiunkt na Wydziale Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2007–2012 wykładał na Międzywydziałowych Indywidualnych Studiach Humanistycznych tej uczelni. Autor książek: *Sfera sacrum w przestrzeni miejskiej Warszawy* (2002) oraz *Miejska przestrzeń tożsamości Warszawy* (2007). Redaktor naukowy interdyscyplinarnych prac zbiorowych: *Percepcja współczesnej przestrzeni miejskiej* (2007), *Wartościowanie współczesnej przestrzeni miejskiej* (2010). Autor kilkudziesięciu artykułów naukowych z zakresu szeroko pojętych studiów miejskich, geografii człowieka i metodologii nauki. Zasiada w Komisji Historycznej Towarzystwa Przyjaciół Warszawy, współpracuje z Pracownią Studiów Miejskich przy Instytucie Kultury Polskiej UW. W latach 1998–2002 prowadził jako konferansjer Warszawską Scenę Literacką Kabaretu Antykwariat, dla którego pisał też teksty (w latach 1996–1997 otrzymał za nie stypendium Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych oraz nagrodę Związku Autorów i Kompozytorów Rozrywkowych). Obecnie przygotowuje rozprawę habilitacyjną.

Renata Makarska, prof. dr, kieruje Zakładem Polonistyki na Wydziale Translatoryki, Lingwistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Jana Gutenberga w Moguncji/Germersheim. Studia polonistyczne odbyła na Uniwersytecie Wrocławskim, a doktorat obroniła w 2007 roku na Uniwersytecie im. Fryderyka Schillera w Jenie na podstawie rozprawy o konceptualizacji Huculscy-

zny 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 (Wolfgang Büscher i Jenny Erpenbeck).

Arkadiusz Sylwester Mastalski, (ur. 1987), absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie (2011), gdzie kontynuuje naukę na studiach doktoranckich. Od 2013 roku współpracuje z Pracownią Poetyki Wiersza działającą przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się teorią wiersza, metodologią badań literackich oraz związkami między kognitywistyką a literaturoznawstwem, jak również poetyką przestrzeni miejskiej i kulturą hip-hop (szczególnie w jej wymiarze artystycznym). Publikował między innymi na łamach „Prac Filologicznych”, „Tematów i Kontekstów” czy „Language and Literary Studies of Warsaw” oraz w kilku monografiach. W wolnych chwilach zgłębia historię krakowskiej komunikacji zbiorowej oraz grywa na barokowym flecie prostym.

Magda Nabiałek, doktorantka w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich na Uniwersytecie Warszawskim. Główne zainteresowania naukowe to historia i teoria dramatu, teoria przestrzeni, przede wszystkim jednak twórczość dramatyczna Juliusza Słowackiego. Wytrzymały widz teatralny i czytelnik najnowszej polskiej dramaturgii.

Beata Przymuszała, dr, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Literatury Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książki *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej* (Kraków 2006), współredaktorka (razem z Seweryną Wysłuch) *Ruchomych granic literatury. W kręgu teorii kulturowej* (Warszawa 2009). Publikowała w takich czasopismach, jak: „Pamiętnik Literacki”, „Teksty Drugie”, „Przestrzenie Teorii”, „Ruch Literacki”, „Kwartalnik Historii Żydów”, „Polonistyka” oraz w licznych pracach zbiorowych.

Elżbieta Rybicka, dr, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych (Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego). Autorka książek *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku* (2000), *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej* (2003). Zajmuje się problemami z zakresu zwrotu przestrzennego (geopoetyką, antropologią miejsca, geografiami zmysłów, nowym regionalizmem) oraz kulturą miasta.

Katarzyna Sokołowska, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Międzywojennej i Współczesnej IFP Uniwersytetu w Białymstoku. Pracę doktorską „Świat w oczach dziecka Holocaustu (Bogdan Wojdowski – Henryk Grynberg)”

obroniła w IBL PAN. Autorka książki „*I dziś jestem widzem*”. *Narracje dzieci Holokaustu*, Trans Humana, Białystok 2010. Jej zainteresowania naukowe dotyczą gatunków z pogranicza literatury i dokumentu oraz tematyki Holokaustu.

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), a także redaktorem monografii *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* (Białystok 2012) oraz *Geografia i metafora* (Białystok 2013).

Jean-François Staszak, (ur. 1965), pracę doktorską obronił w 1993 na Sorbonie (Université Paris-Sorbonne, Paris IV). Wykładał na Uniwersytecie Pikardyjskim (Université de Picardie), następnie na Sorbonie (Université Panthéon-Sorbonne, Paris I). Od 2004 roku wykłada na Uniwersytecie Genewskim. Jego prace poświęcone są przede wszystkim historii starożytnej, epistemologii geografii, geografii ekonomicznej i kulturowej. Jego ostatnie badania dotyczą reprezentacji geograficznych w dziedzinie sztuki i turystyki – a szerzej w związku z pytaniami o odmiennność i egzotyzm. Jego analiza związków między reprezentacjami, praktykami a rzeczywistością geograficzną wpisują się w perspektywę konstruktywistyczną, jak też teorię postmodernizmu, postkolonializmu i gender. Autor prac: *La Géographie d'avant la géographie. Le climat chez Hippocrate et Aristote*, Paris 1995; *Les Discours du géographe*, Paris 1997; *Principes de géographie économique*, Paris 2000 (avec Isabelle Gêneau de Lamarlière); *Géographies de Gauguin*, Paris 2003; *Géographies anglo-saxonnes. Tendances contemporaines*, Paris 2001; *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*, Paris 2004 (avec Béatrice Collignon); *Gauguin voyageur. Du Pérou aux îles Marquises*, Paris 2006.

Jolanta Sztachelska, dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, literaturoznawca. Z zainteresowania i pasji bada historię literatury polskiej II poł. XIX wieku i jej konteksty europejskie, formy literackie i użytkowe w literaturze polskiej (m.in. reportaż, epistolografia), XIX-wieczne korzenie literatury popularnej, twórczość Henryka Sienkiewicza, estetykę XIX w. Autorka książek: *Reporteryje i reportaże. Dokumentarne tradycje prozy polskiej 1864–1918* (Białystok 1997), *Czar i zakłęcie Sienkiewicza* (Białystok 2003). Ostatnio wydała: *H. Struve, Wybór pism estetycznych, wybór, wstęp, oprac. J. Sztachelska* (Kraków 2010) oraz *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, pod red. J. Sztachelskiej (Białystok 2012).

Monika Świerkosz, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, współpracuje z Uniwersytetem Jagiellońskim oraz Uniwersytetem Pedagogicznym w Krakowie. Interesuje się współczesnymi kulturowymi dyskursami krytycznymi inspirowanymi feminizmem i *gender studies* oraz geografią humanistyczną, a zwłaszcza związkiem między kategorią ciała, czasu i przestrzeni z polityką. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Dekadzie Literackiej”, „Pograniczach”, „FA-arcie”, „Opcjach” i „Zadrze”. Jest redaktorką internetowego czasopisma „uniGENDER”, poświęconego problematyce płci kulturowej, a także członkinią rady naukowej Fundacji Przestrzeń Kobiet.

Beata Tarnowska, literaturoznawca, profesor Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, tłumaczka. Autorka książek: *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza* (1996), *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”* (2004) oraz *Wokół „Kontynentów”. Szkice i rozmowy z poetami* (2011). Wydała też tom przekładów poezji Amira Ora *Wiersz* (2006). Publikowała na łamach m.in. „Literatury na Świecie”, „Frazy”, „Ruchu Literackiego”, „Archiwum Emigracji”, jak również w licznych wydawnictwach naukowych. Laureatka Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich (2007).

Violetta Wejs-Milewska, dr hab., historyk i antropolog literatury, adiunkt w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się literaturą XX w., rozpatrywaną interdyscyplinarnie pod kątem antropologii pogranicza kultur oraz problemów psychospołecznych w sytuacji wyobcowania, ze szczególnym uwzględnieniem kultury emigracji niepodległościowej po 1939 r. Autorka monografii: *Wykorzenieni i wygnani. Rzecz o Czesławie Straszewiczu* (Kraków 2003), *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy: Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palestr, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki* (Kraków 2007) [Nagroda Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, 2009], *Wykluczeni – emigracja, kraj. Studia z antropologii emigracji polskiej XX wieku (idee, osobowości, instytucje)* (Białystok 2012) [Nagroda JM Rektora UW w konkursie *Akademia*, 2013], redaktorka (współ z E. Rogalewską) *Paryż–Londyn–Monachium–Nowy Jork. Powrześniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, Białystok 2009.

Marzena Woźniak-Łabieniec, dr hab., adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI w. Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się przede wszystkim liryką dwudziestowieczną i najnowszą, zwłaszcza pod kątem jej związków z tradycją (pisała m.in. o Leśmianie, J. M. Rymkiewiczu, Miłoszu, Herbercie, Szymborskiej, Koehlerze) oraz problematyką związaną z cenzurą PRL i wpływem systemowej kontroli publikacji na życie literackie. Autorka książek *Kla-*

syk i metafizyka. O twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza (Kraków 2002) oraz *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury* (Łódź 2012). Kontakt: marzenaw@uni.lodz.pl.

Łukasz Wróbel, dr, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autor rozprawy *Hylé i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej* (Toruń 2013). Prowadzi badania poświęcone zagadnieniom referencji, tropiczności języka oraz rozmaicie konceptualizowanym relacjom literatury i teorii literatury z filozofią. Zajmuje się historią doktryn literaturoznawczych oraz architekturą gatunków encyklopedycznych. Członek redakcji „Przeglądu Filozoficzno-Literackiego”.

Anna Wydrycka, dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania: literatura Młodej Polski, poezja, twórczość kobiet. Opublikowała następujące książki: *„Rymów gałgeczki skrzydlate...” W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej* (1998), *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1880–1918* (2006), *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje* (2012). Wydała we własnym krytycznym opracowaniu *Poezje wybrane Bronisławy Ostrowskiej* (1999) i *Poezje Marceliny Kulikowskiej* (2001). Autorka kilkudziesięciu artykułów.

