BSL

Białostockie Studia Literaturoznawcze

5
2014

Rocznik Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

ISSN 2082-9701

BSL Białostockie Studia Literaturoznawcze

Rada naukowa:
Małgorzata Czermińska (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)
Ewa Wampuszyc (University of North Carolina)
Anna Wieczorkiewicz (Uniwersytet Warszawski)

Zespół redakcyjny:
Elżbieta Sidoruk (redaktor naczelny)
Elżbieta Konończuk (zastępca redaktora naczelnego)
Ewa Nofikow (sekretarz redakcji)
Mariusz M. Leś
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska
Danuta Zawadzka
Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

Lista recenzentów współpracujących z pismem znajduje się na stronie: bsl.uwb.edu.pl

Redaktor językowy:
Urszula Sokólska

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

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja papierowa

Pismo finansowane ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2014

Projekt graficzny: Mieczysław Rabiczko
Opracowanie graficzne: Paweł Mierzyński
Redakcja: Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, 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

Danuta Szajnert – Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie *Litzmannstadt Getto* (rekonesans). Część pierwsza 7

Agnieszka Izdebska – Opowieści o „miastach odzyskanych" – proza Stefana Chwina, Pawła Huellego, Joanny Bator i Ingi Iwasiów 29

Elżbieta Konończuk – Przestrzeń „uzmysłowiona". Psychogeografia miasta w *Japońskim wachlarzu* Joanny Bator 47

Agnieszka Karpowicz – Mironizm: praktyki, konteksty i gatunki miejskie 59

Bożena Karwowska – Miasto jako wrażenie wzrokowe – doświadczenia polskich emigrantów 79

Jacek Kaczmarek – Literackie zapisywanie przestrzeni w kontekście trwania miasta na przykładzie Dublina 89

Beata Tarnowska – Nostalgia za Początkiem. „Mały Tel Awiw" i jego audiosfera w *Tel Awiw haKtana* Natana Altermana 113

Anna Wieczorkiewicz – Hermann Hesse i jego magiczne mosty 133

Renata Makarska – Podróż jako lektura. Wyprawy zmysłowe, intelektualne i intertekstualne 157

Elżbieta Sidoruk – „Jestem urodzonym wędrowcem". O miejscach autobiograficznych Sławomira Mrożka 173

Ewa Nawrocka – Maria Dąbrowska w Jugosławii 195

Magdalena Kokoszka – Przestrzeń n-wymiarowa i węch. Uwagi o futuryzmie 203

Mariusz M. Leś – Cyberprzestrzeń i zmysły 215

Propozycje i uporządkowania

Katarzyna Szalewska – Poetyka zaniku. Projekt lektury 231

Wit Pietrzak – Histeria teorii (jako) literatury 245

Monika Kostaszuk-Romanowska – Teatr bieżącej interwencji w rozpoznaniu teoretycznym 261

Lektury i dyskusje

Maciej Dajnowski – Migracje terytorialne i tekstualne – rekonesans 279

Maksymilian Wroniszewski – „Ołowiana chmurka" albo melancholia Stachury 291

Interpretacje

Hana Voisine-Jechova – Przestrzeń senna jako aspekt narracji u Brunona Schulza i jego poprzedników 297

Katarzyna Szkaradnik – Liminalność i poznanie w *Smudze cienia* Josepha Conrada. Między uniwersalnym a kontekstualnym rozumieniem inicjacji 309

Agnieszka Czyżak – Przeciw śmierci. Liryka Justyny Bargielskiej 331

Anna Larenta – Labirynt jako przestrzeń mityczna w *Biegunach* Olgi Tokarczuk 341

Jacek Partyka – *Wypisy z ksiąg użytecznych* jako wypowiedź programowa Czesława Miłosza 357

Weronika Biegluk-Leś – Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. *Tlen* Iwana Wyrypajewa 371

Noty o autorach 393

LIST OF CONTENTS

Studies and Essays

Danuta Szajnert – Experienced Space, Created Space: Literary Topographies of *Litzmannstadt Getto* (Reconnaissance). Part One 7

Agnieszka Izdebska – The Stories of "Regained Towns": The Prose of Stefan Chwin, Paweł Huelle, Joanna Bator and Inga Iwasiów 29

Elżbieta Konończuk – "Sensualized" Space. Psycho-Geography of the City in Joanna Bator's *Japoński wachlarz* 47

Agnieszka Karpowicz – Mironism: Practices, Contexts and Urban Genres 59

Bożena Karwowska – City as a Visual Impression: Experiences of Polish Emigrants 79

Jacek Kaczmarek – Literary Recording of Space in the Context of City Lasting as in the Example of Dublin 89

Beata Tarnowska – Nostalgia for the Beginning. "Small Tel Aviv" and Its Audiosphere in Natan Alterman's *Tel Aviv haKtana* 113

Anna Wieczorkiewicz – Hermann Hesse and His Magical Bridges 133

Renata Makarska – Journey as Reading. Sensual, Intellectual and Intertextual Expeditions 157

Elżbieta Sidoruk – "Jestem urodzonym wędrowcem". On Autobiographical Places of Sławomir Mrożek 173

Ewa Nawrocka Maria Dąbrowska in Yugoslavia 195

Magdalena Kokoszka – N-dimensional Space and Smell. Observations on Futurism 203

Mariusz M. Leś – Cyberspace and Senses 215

Proposals and Arrangements

Katarzyna Szalewska – Poetics of Vanishing. The Project of Reading 231

Wit Pietrzak – Hysteria of Theory of (as) Literature 245

Monika Kostaszuk-Romanowska – Theatre of Immediate Intervention in Theoretical Recognition 261

Readings and Discussions

Maciej Dajnowski – Territorial and Textual Migrations: a Reconnaissance 279

Maksymilian Wroniszewski – "Ołowiana chmurka" or Stachura's Melancholy 291

Interpretations

Hana Voisine-Jechova – Oneiric Space as an Aspect of Narration of Bruno Schulz and His Predecessors 297

Katarzyna Szkaradnik – Liminality and Cognition in *The Shadow-Line* by Joseph Conrad. Between the Universal and Contextual Understanding of Initiation 309

Agnieszka Czyżak – Against Death. Lyrics of Justyna Bargielska 331

Anna Larenta – Labyrinth as Mythical Space in *Bieguni* by Olga Tokarczuk 341

Jacek Partyka – *Wypisy z ksiąg użytecznych* as a Program Declaration of Czesław Miłosz 357

Weronika Biegluk-Leś – Joyless Games of Cultural Deconstructin. *Tlen* by Ivan Vyrypaev 371

Authors' Biographical Notes 393

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.01

Studia i szkice

Danuta Szajnert
Uniwersytet Łódzki
e-mail: danka@uni.lodz.pl

Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie *Litzmannstadt Getto* (rekonesans). Część pierwsza

Tysiące fotografii ludzi i łatwo rozpoznawalnych, bo prawie niezmienionych, miejsc; szczegółowe mapy z polskimi, niemieckimi albo żydowskimi nazwami ulic i placów, dołączane do każdej niemal publikacji na temat łódzkiego getta i dostępne na wielu profesjonalnie zredagowanych stronach internetowych; kilkadziesiąt filmów dokumentalnych; pięć tomów *Kroniki Litzmannstadt Getto* z zapisami prowadzonymi od stycznia 1941 do końca lipca 1944 roku; monografie opracowane przez historyków; analizy i rekonstrukcje socjologiczne; *Litzmannstadt-Getto. Ślady. Przewodnik po przeszłości* i *Spacerownik: Łódź żydowska* oraz wiele innych dokumentów, studiów i informatorów tego rodzaju. Ponadto: wspomnienia z getta łódzkiego, dzienniki, reportaże, pamiętniki, eseje, wiersze, dramaty, opowiadania i powieści oraz... zapamiętane z dzieciństwa, owiane grozą, niezrozumiałe opowieści moich ciotek i ojca, który codziennie, w drodze do pracy, przejeżdżał przez getto „aryjskim" tramwajem – to z jednej strony. Z drugiej: wielokrotne przemierzanie tych zapisanych na mapach ulic; czytanie upamiętniających tablic przytwierdzonych do każdego zachowanego budynku, w którym miały siedzibę ważne gettowe instytucje; śledzenie zacierających się z czasem śladów granic getta, oznaczonych – przed obchodami 60. rocznicy jego likwidacji – białą olejną farbą na bałuckich chodnikach[1]; spoglądanie z okien naszego instytutowego

[1] Przed obchodami rocznicy 70. zasięg getta oznaczono stoma granitowymi tablicami wbudowanymi w chodniki.

gabinetu na budynek dawnej wozowni pałacu Biedermannów, do niedawna siedziby biblioteki kulturoznawstwa, w czasie okupacji zaś granicznej, południowej wartowni strzegącego getto *Schupo*, i z okien mojego mieszkania na Marysinie – na wielki teren cmentarza żydowskiego i drogę, prowadzącą do stacji *Radegast*, skąd wywożono Żydów do obozów zagłady; wstrząs (Ankersmitowskie doświadczenie przeszłości?), gdy wraz z innymi widzami „spektaklu w przestrzeni miejskiej *Szpera'42*"[2] przechodziłam przez ciemne, niskie, śmierdzące bramy i wąskie podwórka-studnie nadal zamieszkanych, obskurnych kamienic, w których podczas okupacji gnieździli się i umierali z głodu i chorób więźniowie „zadekretowanego"[3] przez Niemców dla Żydów rewiru.

Takie „praktykowanie" miejsc – pozbawione niewinności, zapośredniczone przez teksty, przez nagromadzone informacje innego kalibru niż te, które prefigurują kulturowo przestrzenie odmiennego rodzaju – sprawia, że fragmenty Starego Miasta i tzw. Starych Bałut objawiają swą realność jako przestrzeń postgettowa[4]. Nie jest to, co ważne, przestrzeń „wyczytywana" jedynie z map i „wczytywana" w zapisane na nich, całkowicie odmienione terytorium, jak w przypadku warszawskiego Muranowa czy kowieńskiego

[2] Tę, prezentowaną w sierpniu i wrześniu 2012 r., akcję teatralną przygotowali Tomasz Rodowicz i Ruthie Osterman z zespołem teatru Teatru Chorea i artystami z Izraela.

[3] Zob. J. Leociak, *Topografia i egzystencja*, w: tegoż, *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009, s. 82.

[4] Nazwałam ją post-, a nie pogettową, ze względu na potencjał prefiksu post-, ujawniony przede wszystkich w charakterystykach „postpamięci". Prefiks ów nie tylko uwyraźnia mediację i nieuchronną fragmentaryczność wyobrażeniowej (re)konstrukcji miejsca oraz związane z jego „praktykowaniem" zaangażowanie, ale też akcentuje nieprzekraczalny dystans między tą przestrzenią a rzeczywistym gettem. Jeśli przebywającym w jej kartograficznych ramach „wiedzącym" dane jest doświadczenie współwidzenia, to na ten podwojony obraz składają się współczesny widok jakiegoś miejsca i rozgrywająca się dokładnie w tym miejscu scena z przeszłości, którą próbuje się empatycznie odzyskać – uczynić współobecną, a w konsekwencji: uobecnić nieobecność (zob. tenże, *Topografia i egzystencja*, s. 119–122). Z tym, że jest to zazwyczaj scena utrwalona na kliszy, jak w przypadku refotografii, wizerunek czy inna reprezentacja, a nie samo to miejsce zapisane w pamięci. Ożywiającą przeszłość technikę refotograficzną w sposób mistrzowski wykorzystał w filmie *Litzmannstadt – Bałuty* (2013) Tomasz Bermann. Zaproponowane przez niego wizualizacje mogą posłużyć jako proteza wyobraźni, choć pokazują zarazem dobitnie, że – odsłaniające zarówno zmiany, jakie zaszły w miejskim, bałuckim pejzażu, jak i to, co w nim trwałe – zdjęcia z getta łódzkiego precyzyjnie, punktowo nałożone na obrazy zarejestrowane dzisiaj, nie są w stanie sprawić, że gruba warstwa nowej rzeczywistości, która powlekła dawne życie i pustkę po jego zagładzie, zostanie zdarta. Nawiązuję tu do roszczeń skrywających się niekiedy w geo- czy topo-palimpsestowych metaforach – roszczeń niemożliwych do zaspokojenia. W przestrzeni postgettowej nie ma ucieczki od decydującej o jej statusie interferencji obrazów.

Vilijampola[5]. Jej zabudowa nie została wcześniej doszczętnie wymazana: przez Niemców po likwidacji gett czy decyzją władz polskich po zakończeniu wojny (jak np. w Białymstoku). Do dziś przetrwało w tym rejonie kilkaset kamienic z przedwojnia. W Łodzi wojenne i powojenne wyburzenia objęły przede wszystkim, choć oczywiście nie tylko, drewniane rudery, charakterystyczne dla dzielnicy żydowskiej[6]. Niektóre jej kwartały pozostały nienaruszone lub względnie nienaruszone. Jakby zastygły w czasie – w stanie dawnej ohydy. Tym, co decyduje o radykalnej odmienności tych ocalałych fragmentów przestrzeni getta i przestrzeni po getcie łódzkim, nie są jedynie wtłoczone w dawną zabudowę bloki, krzykliwe kolory fasad zaniedbanych kamienic, zmienione układy niektórych ulic, samochody, bilbordy i anteny satelitarne, zdewastowany – od lat nieczynny, wyróżniający się na przedwojennych Bałutach wyjątkową okazałością i niezwykle ważny dla więźniów getta jako miejsce traumatyczne – budynek Kasy Chorych przy Łagiewnickiej 34/36[7] czy sklep spożywczy w siedzibie gettowego Domu Kultury przy Krawieckiej 3. Rozstrzygają o tej odmienności w głównej mierze nowi mieszkańcy, przysłaniający swoją obecnością nie tylko wszelkie ślady zostawione przez obcych/innych, skazanych w przeszłości na życie w tym miejscu, ale przede wszystkim – pustkę po nich. Pustkę, której często nie są czy nie chcą być świadomi mimo implantów pamięci wszczepianych w tkankę miasta w ramach zinstytucjonalizowanych praktyk kommemoracyjnych[8], którym coraz częściej zarzuca się, że miast animować rzeczywistą pamięć, zwalniają od obowiązku pamiętania[9].

---

[5] Zob. K. Schlögel, *Plan getta w Kownie*, w: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopoetyce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 115–119.

[6] W 1941–42 i 44 roku z nakazu władz niemieckich rozebrano też w niektórych rejonach okazałe kamienice trzy- a nawet czteropiętrowe. Zob. *Abbruchstelle, rozbiórki*, w: *Kronika getta łódzkiego/Litzmannstadt Getto*, red. J. Baranowski, K. Radziszewska, A. Sitarek i in., Łódź 2009, t. 5, s. 271.

[7] O jego wojennej i powojennej historii opowiada T. Majewski (*Litzmannstadt Getto*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 117). Fakt, iż brama z tego „opustoszałego szpitala [...] wraz z kostkami bruku z getta warszawskiego i witrażem ze zniszczonej synagogi z krakowskiego Kazimierza" jest elementem stałej ekspozycji waszyngtońskiego Holocaust Memorial Museum, „stając się rodzajem relikwii, która uosabia w porządku «kosmopolitycznej pamięci» rzeczywistość Ghetto Litzmannstadt", dowodzi, zdaniem autora, znaczącej różnicy między rządzącymi się „odrębnymi prawami" uniwersalną pamięcią Zagłady i jej pamięcią czy raczej niepamięcią lokalną.

[8] Zob. W. Skok, *Teren*, w: *Pamięć Shoah*, s. 192–194.

[9] Zob. E. Rybicka, *Miejsca wydrążone z pamięci*, w: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 317.

Z faktu, że literackie, fikcjonalne i niefikcjonalne opowieści z łódzkiego getta, o łódzkim getcie oraz takie, dla których getto to jest pod jakimś względem istotną płaszczyzną odniesienia, czytam w tej właśnie postgettowej przestrzeni, wynikają – jak się okazało – ważkie konsekwencje dotyczące możliwości rozpoznania właściwych tym opowieściom stylów jego topografii. O potrzebie namysłu nad nimi nie zadecydowały one same czy raczej nie one przede wszystkim. Ważniejszą rolę odegrała tu sieć danych dyskursywno-doświadczeniowych: faktów historycznych, obrazów, interpretacji, tropów, wrażeń, wyobrażeń i przeświadczeń, związanych z szeroko lansowaną tezą o wyjątkowości hermetycznie zamkniętego *Litzmannstadt Getto* na tle innych funkcjonujących w okupowanej Polsce[10]. Ta wyjątkowość czy przynajmniej odmienność przekładała się, w pewnej mierze, na ogólne kategoryzacje o charakterze topologicznym. Byłam przekonana, mając w najświeższej pamięci poświęcone gettu powieści, że w interesujących mnie zapisach jego przestrzeni odnajdę literackie odpowiedniki albo ślady tych kategoryzacji. W diariuszowych, felietonowych, reportażowych, wspomnieniowych i powieściowych topografiach getta łódzkiego poszukiwałam deskrypcji czy tropów wskazujących na takie właściwości owej przestrzeni, które można by umownie określić jako endemiczne.

Nie bez związku z miejscem, z którego czytam te różnogatunkowe narracje, pozostaje także kwestia usytuowania ich autorów i – w konsekwencji – ewentualnych różnic w narracyjnym organizowaniu czy wytwarzaniu przestrzeni. Chodzi tu o przestrzeń bezpośrednio doświadczoną, postrzeganą z perspektywy endotycznej, właściwej więźniom getta (endotopia) oraz o przestrzeń modelowaną z perspektywy rodzinnie czy kulturowo zapośredniczonej, zatem egzotycznej (egzotopia) – jedynej *nota bene*, jaka jest mi dostępna jako odbiorcy opowieści związanych z gettem łódzkim. Dla tej

[10] *Getto Litzmannastadt* było drugim co do wielkości (po warszawskim) i najdłużej istniejącym spośród wszystkich, utworzonych przez okupantów na ziemiach polskich (od lutego 1941 do końca sierpnia 1944 r.). Niemcy nadali miastu nową nazwę po włączeniu go do Rzeszy (region *Warthegau*). Uczcili w ten sposób gen. Karla von Litzmanna, który dowodził pruskimi wojskami w bitwie o Łódź w czasie I wojny światowej. Niektórzy historycy usiłują podważać tezę o bezwzględnej hermetyczności getta łódzkiego, ale i oni przyznają, że „faktycznie było [ono] najlepiej strzeżonym gettem na ziemiach okupowanych, a do niedozwolonych kontaktów między jego mieszkańcami a Polakami dochodziło rzadko w porównaniu z innymi gettami" (D. Siepracka, *Stosunki polsko-żydowskie w Łodzi w czasie okupacji hitlerowskiej. Stan badań i perspektywy badawcze*, w: *Fenomen getta łódzkiego 1940–1944*, red. P. Samuś, W. Puś, Łódź 2006, s. 336). Były to kontakty o charakterze handlowym, w zasadzie podtrzymywane tylko w początkowym okresie funkcjonowania getta.

pierwszej (endotycznej) istotne wydają się ponadto ramy temporalne. Zapisy z wnętrza getta tworzone tam przez autorów, którzy nie doczekali wyzwolenia, takich jak m.in. Dawid Sierakowiak (*Dziennik*), Szmul Rozensztajn (*Notatnik*), Oskar Singer (*Przemierzając szybkim krokiem getto*), Józef Zelkowicz (*Reportaże*), Alice de Buton czy Bernard Heilig (felietony włączone do *Kroniki Getta Łódzkiego*) mówią nam coś innego niż narracje o getcie spisane po latach przez ocaleńców[11]. Niepodobna utrzymywać, że wiedza – nie tylko ta o prawdziwym celu „wysiedleń" – jaką dysponowali po wojnie Sara Zyskind (*Skradzione lata* i *Światło w dolinie łez*), Arnold Mostowicz (*Żółta gwiazda, czerwony krzyż*), Jakub Poznański (*Dziennik z łódzkiego getta*), Michał Mosze Chęciński (*Zegarek mojego ojca)*, Anatol Chari (*Podczłowiek. Wspomnienia członka Sonderkommanda*), autorzy powieści – Zenia Larsson, František Kafka, Chava Rosenfarb – czy Jeszajahu Szpigel (jako autor dopiero wtedy powstałych opowiadań) nie oddziałała na obraz getta ukazany w ich utworach. Można wszakże zaryzykować twierdzenie, że za sprawą tejże wiedzy dokonała się *post factum* przemiana samej gettowej rzeczywistości.

Ze znaczącym zróżnicowaniem mamy również do czynienia w przypadku perspektywy egzotopicznej, właściwej niektórym spośród powiązanych z *Litzmannstadt Getto* tekstów fikcjonalnych. Tutaj za ważne uznać wypadałoby zarówno źródła informacji o jego przestrzeni (czy są to tylko rozmaite teksty, memoraty, materialne ślady przechowywane w miejscach pamięci kulturowej – muzeach i archiwach – czy również „badania terenowe"), jak i stopień respektu dla tych źródeł, decydujący m.in. o proporcjach między dokumentaryzmem czy *quasi*-dokumentaryzmem a inwestycją wyobraźni.

Interesuje mnie możliwość odpowiedzi na pytanie o to, co przede wszystkim decyduje o sposobach modelowania tej przestrzeni: endo- czy egzotopia w obu przywołanych wariantach, wskazujących na źródła i zakres autorskiej wiedzy; kategoryzacje właściwe jednostkowej wrażliwości topograficznej i wyobraźni czy względy architekstualne (reguły stylistyczno-gatunkowe, konwencje dyskursywno-rodzajowe, kody semiotyczno-kulturowe[12])?

Zważywszy ponadto na fakt, że nazwa egzotopia to, według translatologicznej propozycji Tzvetana Todorowa, odpowiednik Bachtinowskiej *wnienachodimosti* (a więc właśnie niewspółobecności, postronności, stanowiska zewnętrznego, pozycji spoza), nie sposób pominąć uwikłania zagadnień ewoko-

[11] Jakub Poznański i Jeszajahu Szpigel pisali co prawda w getcie, ale mieli później możliwość redakcji swoich tekstów.

[12] Wg wykładni tego Genette'owskiego pojęcia zaproponowanej przez R. Nycza (*Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 161).

wanych przez to pojęcie w problematykę aksjologiczną. Dla Bachtina *wnienachodimost'* to jedna z kluczowych wartości – zarówno wtedy, gdy ujmuje ją jako warunek estetyczno-antropologicznego powodzenia w konstruowaniu bohatera, jak i wtedy, gdy przedstawia jako faktor stanowiący o twórczym oglądzie i rozumieniu cudzej kultury, która ujawnia się dopiero w optyce kultury odmiennej – w przestrzennym, czasowym, kulturowym oddaleniu. Istotne zatem wydaje się rozważenie, czy perspektywa egzotopiczna, siłą rzeczy stowarzyszona z pracą pamięci zmediatyzowanej, rzeczywiście odsłania jakieś nowe, wcześniej nierozpoznane czy przemilczane rejony zamkniętego świata *Litzmannstadt Getto*.

Produktem takiej pamięci są niewątpliwie następujące powieści (porządkuję je według czasu, w jakim zostały opublikowane): *Król żydowski* (*King of the Jews*, 1979) Leslie Epsteina – Żyda amerykańskiego, o którym wiadomo, że nigdy nie był w Łodzi; *Fabryka muchołapek* (2008) Andrzeja Barta, świetnie znającego to miasto i jego postgettową przestrzeń; *Biedni ludzie z miasta Łodzi* (*De fattiga i Łódź*, 2009) Steve'a Sem-Sandberga – Szweda, wielokrotnie podkreślającego, jak ważną rolę w opracowywaniu jego ogromnego, kilkusetstronicowego dzieła odegrały wizyty w Łodzi, poświęcone nie tylko studiom archiwalnym, ale też spacerom po „zaginionej dzielnicy"[13] żydowskiej, podczas których miał słyszeć „głosy getta", czy wreszcie rzecz adresowana do dziecięcego czytelnika, czyli *Bezsenność Jutki* (2012) autorstwa łodzianki, Doroty Combrzyńskiej-Nogali oraz *Naród zatracenia* (2014), powieść graficzna łodzianina Macieja Świerkockiego (tekst) i Mariusza Sołtysika (rysunek). Za postpamięciową, apokryficzną powieść wystylizowaną na dokument osobisty można też uznać *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum* (2008) – napisane „od nowa" przez Elżbietę Cherezińską, ponoć na podstawie autentycznych bezładnych wspomnień Daum, pracownicy Centralnego Sekretariatu Getta.

Znacznie bardziej problematyczne jest czasowo-przestrzenne usytuowanie autora *Jakuba Łgarza* (*Jakob der Lügner*, 1969). Mimo iż getto przedstawione w tej powieści nie ma niemal żadnych endemicznych właściwości pozwalających na jego identyfikację, wiedzę, iż ów autor, czyli Jurek Becker, był ocaleńcem, który tu właśnie – w getcie łódzkim – przebywał jako małe dziecko, traktuje się jako poszlakę biograficzną, pozwalającą łączyć opowiedzianą przez niego fikcyjną historię z autentycznymi, lokalnymi wydarzeniami, tyczącymi kolportowania zakazanych wiadomości radiowych i gazetowych. Problem z usytuowaniem polega na tym, że Becker deklarował,

[13] Zob. P. Spodenkiewicz, *Zaginiona dzielnica. Łódź żydowska – ludzie i miejsca*, Łódź 1998.

iż ze swojego dzieciństwa nie pamięta nic oprócz wszechogarniającej szarości, którą zasnuł ulice i domy getta wytworzonego w powieści. Źródła danych, m.in. topograficznych (choć o nie specjalnie się nie troszczył), które wykorzystał w pracy nad nią, nie różnią się zasadniczo pod względem statusu od tych, na których bazowali autorzy egzotopiczni.

Kwestie te są istotne, ponieważ Bachtinowskie estetyczno-poznawcze uprzywilejowanie egzotopii pozostaje w sprzeczności ze stanowiskiem zajmowanym przez ortodoksyjnych strażników pamięci Holokaustu. Wzajemne uwikłanie powieściowości, postpamięci i innych form pamięci zapośredniczonej oraz niewspółobecności stanowi – jak można zaobserwować – zadziwiająco trwałe podłoże zarzutów stawianych tekstom będących jego efektem. Zarzutów, które często świadczą o (powiedzmy) naiwnym pojmowaniu etyki reprezentacji. Nadal słyszy się pytania typu: jaki sens ma fikcjonalizacja Zagłady, po co pisać powieści o Holokauście, a zatem i o łódzkim getcie, skoro dysponujemy z jednej strony z założenia bardziej wiarygodną, zatem wartościową literaturą świadectwa, z drugiej – opracowaniami naukowymi i komentowanym pełnym wydaniem *Kroniki Litzmanstadt Getto*? Znacznie łagodniej traktowane są przez ortodoksów fabuły autorstwa ocalałych: wstrząsające opowiadania Jeszajahu Szpigla – niektóre z nich napisał podczas pobytu w getcie – pierwsza o nim powieść, czyli *Cienie przy drewnianym moście* (*Skuggorna vid träbron*, 1960) Zeni Larsson, *Okrutne lata* (*Krutá léta*, 1962) Františka Kafki, który trafił do Łodzi w 1941 r., w II transporcie praskim, czy *Drzewo życia* (*Der boim fun lebn*, 1972), trzytomowa powieść autobiograficzna więźniarki tego getta, Chavy Rosenfarb, uważanej za najwybitniejszą współczesną pisarkę jidysz. Rękojmię wartości tych fabuł stanowić ma osobiste doświadczenie, fakt, iż zostały wydobyte z własnej pamięci, wysnute z doświadczonej, a nie wytworzonej przestrzeni. Jednakże zapomina się o tym, że decyzje o wyborze gatunkowej formy powieści są często tłumaczone przez twórców właśnie ograniczeniami jednostkowego doświadczenia, pamięci, prawdy, a nie tylko koniecznością autoterapeutycznego podporządkowania zapamiętanego prawom formy.

Na uwagę zasługuje też fakt, że to właśnie w pisanych z perspektywy endo- lub egzotopicznej powieściach i innych prototypowych formach literackich, związanych tematycznie z *Litzmannstadt Getto*, odnaleźć można próby jego topografii, rozumianych jako opisy wyglądu terenu, miejsc, przestrzeni. W diariuszowych, pamiętnikarskich czy nawet reportażowych wypowiedziach o tymże getcie przestrzeń jest wszechobecna, ale takich topografii – angażujących zmysły, sprzyjających wizualizacjom, wyobraźniowemu jej odtworzeniu – w zasadzie nie ma lub prawie nie ma. Ponadto

getta w nich ukazanego niemal w ogóle nie słychać; jest nieme[14] i, co może wydawać się dziwne, pozbawione zapachu. To, że wcześniej tego nie zauważyłam jest, powtórzę, konsekwencją faktu, iż czytając te teksty w postgettowej przestrzeni dyskursywno-doświadczeniowej bezwiednie, tam gdzie to było możliwe, wypełniałam brakujące fragmenty minionej rzeczywistości obrazami getta wypożyczonymi z tej przestrzeni.

Niefikcje (endotopia)

Niemal żadnych miejskich pejzaży, ani wzrokowych, ani zapachowych czy dźwiękowych nie ma też w *Kronice...*, najważniejszym tekście z łódzkiego getta. Co prawda, po wprowadzeniu (w 1943 r.) do *Biuletynu Kroniki Codziennej* rubryki zatytułowanej *Małe zwierciadło getta* pojawiają się w tym teście jakieś zalążki obrazów, ale mogą one co najwyżej odegrać rolę impulsu dla imaginatywnych przedstawień przestrzeni. Pobudza je zapewne już pierwsze zdanie felietonu *Przywilej kotów*, z 15 stycznia 1944 r.: „Jedną z osobliwości getta Litzmannstadt jest brak jakichkolwiek zwierząt domowych"[15]. Trudno byłoby dopatrzyć się takiego impulsu w ironicznym początku *Nocnego życia w getcie*, z lutego tego samego roku. „Obok Ameryki to getto Litzmannstadt jest krajem nieograniczonych możliwości. To, co jeszcze wczoraj było surowo zabronione, nazajutrz jest obowiązującym prawem" – oznajmia autorka tych tekstów, przybyła z Berlina Alice de Buton[16]. Potem jednak szkicuje obraz ulic i mieszkań getta całkowicie wyludnionych za dnia, od zmroku natomiast do późnej nocy zapełnionych wymęczonymi ludźmi, wędrującymi do punktów odbioru węgla, racji żywnościowych, „sklepów rozdzielczych" czy aptek – efekt nowego, absurdalnego, lekceważącego zmianowy rytm pracy zarządzenia władz, które objęło również zakaz przebywania w mieszkaniach

[14] Charakterystyczny dźwiękowy obraz z *Litzmannstadt Getto* przywołał, pracujący tam jako lekarz, Arnold Mostowicz w filmie *Fotoamator* Dariusza Jabłońskiego (1998). Wracając z nocnego dyżuru, usłyszał jednostajnie narastający, rytmiczny huk. Okazało się, że jest to odgłos uderzających o uliczny bruk tysięcy drewnianych trepów, które nosili więźniowie getta; zbliżała się godzina rozpoczęcia pierwszej zmiany w „resortach", czyli zakładach produkcyjnych. O „wypłakiwanych" przez dzieci „sacharynowych melodiach", czyli o nawoływaniach małych ulicznych sprzedawców sacharyny i cukierków toffi, wspomina w jednym ze swoich „reportaży" O. Singer. Zob. Tegoż, *Przemierzając szybkim krokiem getto. Reportaże i eseje z getta łódzkiego*, przeł. K. Radziszewska, Łódź 2002, s. 70.

[15] *Kronika Getta Łódzkiego*, t. 4, s. 36. To, co „zabronione" dotyczy rygorów związanych z godziną policyjną.

[16] Tamże, s. 150.

od godziny ósmej do siedemnastej. Prezesa przeraziły bowiem opinie wizytujących getto niemieckich komisji o tłumie nieustannie przelewającym się ulicami w tych godzinach, w których wszyscy przecież mają obowiązek pracować.

W piątym tomie polskiego wydania *Kroniki...* redaktorzy zamieścili opracowania i kilka bardziej rozbudowanych niż już przywołane felietonów, które najprawdopodobniej nie były włączone do *Biuletynu...*, ale niewątpliwie stanowiły materiały zredagowane – tak jak on – w ramach działalności utworzonego w listopadzie 1940 r. Wydziału Archiwum. To właśnie wśród tych dokumentów, tworzonych z myślą o przyszłych badaczach, znalazłam i takie, z których można się dowiedzieć, jak wyglądało getto czy raczej jak objawiło się zesłanym do niego Żydom praskim, wiedeńskim, berlińskim. W felietonie powstałym w maju 1942 r. deportowany z Pragi Bernard Heilig dobitnie określił ich naturę: „Niedostatecznie ukrwiony mózg [...] z odrazą odbiera wrażenia, z odrazą je przechowuje i z odrazą bez zmiany przekazuje". Odraza towarzysząca przesiedleńcom w drodze od stacji Radegast, która znajdowała się poza granicami getta, do miejsca zakwaterowania tylko na moment ustąpiła innemu doznaniu.

> Droga wydawała się nam niesłychanie długa. Prowadziła ona z początku przez wolne pole, zmieniła się potem w okolicę o małych, przeważnie nowych zabudowaniach, w końcu wcisnęliśmy się między rzędy domów. Ale cóż to były za domy! Teraz zdaliśmy sobie sprawę: jesteśmy w getcie. [...] Niesamowite wrażenie wywarł na nas ogromny, czerwony kościół i krucyfiks pośrodku getta. Stanęliśmy przed wielkim budynkiem z wielką bramą. Byliśmy u celu: Hausedenstrasse 37[17].

W innym felietonie z cyklu *Pierwsze siedem miesięcy w getcie Litzmannstadt*, opatrzonym podtytułem *Mieszkańcy baraków dla deportowanych*, Heilig najpierw przedstawia kilkoro spośród nich – świetnie wykształconych przemysłowców, prawników, inżynierów i ich rodziny – potem miejsce, do którego trafili, czyli Bałuty „[w] czasach normalnych zamieszkałe przez największą biedotę, przez proletariat i po największej części przez lękającą się światła nędzę". Następnie pokazuje, jak zostało ono – w czasach nienormalnych – przemienione w rozległe więzienie i zaznacza punkty najbardziej charakterystyczne dla tak wydzielonej przestrzeni.

---

[17] B. Heilig, *Felieton „Pierwsze siedem miesięcy w getcie Litzmannstadt. Przelotne wrażenia i obrazy"*, w: *Kronika*, t. 5, s. 208. Rzeczywista niemiecka nazwa ulicy, przy której zakwaterowano II transport praski, to Hanseatenstrasse, czyli przed- i powojenna Łagiewnicka.

> Na krańcach, gdzie do miasta prowadziły linie tramwajowe, otoczono ten kwartał żydowski drutami, rusztowaniami wyższymi niż postać ludzka. Niemieccy żołnierze, przeważnie policja (schupo) sprawowali stałą, regularną, ostrą służbę wartowniczą, rozmieszczeni na określonych posterunkach wzdłuż drutów i na krzyżowaniu się dróg. Trzy wysokie mosty drewniane przeszywały ponad jadącymi pod nimi tramwajami ulice, które z terenu getta wyłączały odcinki dzielnic aryjskich. Przekroczenie ich było Żydom surowo wzbronione. Frekwencja przechodniów na mostach, zwłaszcza na tym wielkim, przy czerwonym kościele wywoływała lęk, szczególnie o pewnych godzinach.

Heilig wyróżnia też *Baluter Ring* – siedzibę

> przełożonego Starszeństwa Żydów, jego sztabu i gettowych władz niemieckich. [...] Ludność getta – pisał – wymawiała nazwę Bałucki Rynek z namaszczeniem. Tu była właściwa rezydencja, „dzielnica rządu", zamek warowny, oddzielone drutami od właściwego getta, jakoby wyjęte spod jego zasięgu. [...] Pozostały teren za drutem kolczastym, to teren beznadziejnej nędzy, głodu, smutku i zwątpienia[18].

Jeśli się zważy na fakt, że ta rządowa rezydencja to kilka niedbale sklecony drewnianych baraków, wyraźniej objawią się rzeczywiste źródła kontrastu Bałuckiego Rynku i pozostałych części getta, podkreślanego przez tych przede wszystkim, którzy nie mieli do niego dostępu.

Nadmieniając zaledwie o bardziej okazałych czy nawet ładnych budynkach z balkonami, stojących przy głównych ulicach żydowskiego rewiru, szczególną uwagę poświęca Heilig przeważającej na jego obszarze nędznej zabudowie drewnianej: parterowym, jedno- a nawet dwupiętrowym, szarym lub zielonym, zapadającym się domkom i przedzielającym je rumowiskom. Nie zapomina też o oddzielnych budach, w których „znajdowały się [...] nieuniknione ustępy"[19]. Wszak stanowiły one ważny rys getta; tylko niewielka część Bałut była skanalizowana. „Fekaliści" – nędzarze zaprzężeni do wozu z fekaliami – to stały, uwieczniony na wielu fotografiach element rejestrowanego przez autorów świadectw gettowego krajobrazu.

Na podstawie tychże świadectw stosunkowo niewiele można powiedzieć o roli, jaką w doświadczeniu topografii getta łódzkiego odegrały – rozdzierające jego przestrzeń na trzy sektory (getto A, B i C) – wspomniane przez Heiliga eksterytorialne, tranzytowe ulice. Jeździły po nich, jak w getcie warszawskim czy krakowskim, aryjskie tramwaje i samochody. Większe emocje, jak się wydaje, budziła linia tramwajowa, zbudowana przez Żydów dla nich

[18] Tamże, s. 211.

[19] Tamże, s. 212.

samych[20] i – przede wszystkim – rozpięte nad tymi ulicami mosty[21]. Tramwaje dla aryjczyków uczyniła jednak bohaterami swego szkicu inna współautorka *Biuletynu Kroniki Codziennej*, deportowana z Wiednia Alice de Buton.

> Tramwaj nr 3 – kierunek Aleksandrów, tramwaj 40 – Ozorków, 41 – Zgierz, nr 50, 1, 5, 7, tramwaj L. Przesuwają się przed naszymi oczami podwójne, potrójne wozy: tramwaj z Łodzi.
>
> Łódź! Zamknięta, niedostępna dla nas, oznacza „świat". [...]
>
> Na tabliczkach napisy: „tylko dla Niemców", „tylko dla Polaków"; nie widać żadnej, która by i „dla Żydów" zezwolenia udzieliła.
>
> Niedziela. W tramwaju tłumy. Dobrze ubrani, wolni, pogodni ludzie wyruszają z wycieczką w okolice, stoją na pomostach lub siedzą za niebieskimi oknami[22].

Ten zapis, w dodatku nie w pełni czytelny, jak informują redaktorzy polskiego wydania *Kroniki*, to jedna z zaledwie kilku nieliterackich (w prototypowym rozumieniu) prób konfrontacji „tej" i „tamtej" strony getta, podjęta przez osobę w nim uwięzioną. Niepodobna jednak nie zauważyć, że „świat" – reprezentowany metonimicznie przez pasażerów tramwaju – jest tu nie tylko odgrodzony od patrzącej zamalowaną na niebiesko szybą (i, wypada dodać, płotem z desek i drutu kolczastego, oddzielającym eksterytorialną jezdnię od gettowych chodników). Świat ten bowiem jest dostępny z takiego oddalenia wtedy jedynie, gdy przejeżdża przez getto. Nie ma innego sposobu, by zbliżyć się do rzeczywistości *extra muros*. „Snuje się marzenia o wolności, o pokoju. Smutne. Wolność ta sięga tylko do płotu. Brama getta zawarta. [...] Myśli są wolne od cła... Jedynie one mają prawo getto opuścić" – dopowiada de Buton w innym felietonie[23].

Wedle mojej wiedzy nie ma żadnych, tworzonych na bieżąco, zapisów o getcie widzianym zza tramwajowej szyby. Dopiero w 2012 r. ukazała się książeczka autorstwa Antoniego Kerima *Tramwajem przez Łódzkie Getto, czyli wspomnienia z czasów II wojny światowej*. W tej powstałej w roku 2010 krótkiej relacji z okupacyjnego bałuckiego dzieciństwa temu, co zostało wy-

---

[20] Była to linia tramwajowa łącząca Rynek Bałucki ze stacją Radegast, ułatwiająca wycieńczonym mieszkańcom getta docieranie do resortów położonych na Marysinie. Służyła jednak przede wszystkim do transportu żywności i innych produktów.

[21] Ruch kołowy między tymi sektorami – dotyczyło to również wozów zaprzężonych w ludzi – zapewniały bramy. Otwierano je tylko wtedy, gdy jezdnie Zgierskiej i Limanowskiego były puste. Pieszych także przepuszczano czasem przez te bramy; decydował o tym kaprys niemieckich wartowników.

[22] A. de Buton, *Felieton „Rzut oka przez okno... albo ostatnie światełko niebieskie"*, w: *Kronika*, t. 5, s. 204.

[23] *Drobny przekrój getta*, w: *Kronika*, t. 5, s. 203.

różnione tytułem, autor (o którym nie sposób znaleźć jakiejkolwiek informacji) poświęcił jednak bardzo mało uwagi. Mieszkał niedaleko zachodniej granicy getta – najpierw na Limanowskiego 102, potem na Wrześnieńskiej 115; odnotował jego powstanie, poinformował (z błędami) o obszarze, jaki dla niego wytyczono. W marcu 1943 r. jako dwunastolatek musiał podjąć pracę.

> Do pracy – pisał – jeździłem tramwajem przez Getto. Tramwaj był zamykany na klucz i pilnowany przez konduktora, żeby nie dopuszczać do rzucania czegokolwiek za mury Getta. Ludzie chodzili tam chwiejnym krokiem i byli bardzo chudzi. Na parapetach zamiast kwiatów hodowali włoszczyznę. Na rękawach i na piersiach odzieży mieli naszyte gwiazdy Dawida. Tramwaj przejeżdżał do końca ulicy Limanowskiego, przy bałuckim Rynku skręcał w ulicę Zgierską i zatrzymywał się dopiero na ulicy Nowomiejskiej przy placu Wolności. Getto kończyło się przy ulicy Północnej[24].

Z tych codziennych podróży przez łódzkie getto autor zapamiętał trzy obrazy z roku 1944. W centrum pierwszego umieścił dawnego sąsiada, ulubieńca wszystkich okolicznych dzieci, czule przez nie żegnanego, gdy musiał opuścić dawne mieszkanie. Maks Haskel, widziany po raz ostatni, był tak wycieńczony, że „trzymał się rozłożonymi rękoma framugi okna, żeby nie upaść". Niegdyś elegancki i postawny, teraz obdarty, zgarbiony, „[w]yglądał jak ukrzyżowany, konający Chrystus". Znających układ bałuckich ulic i historię *Litzmannstadt Getto* zdziwi zapewne kompozycja tego obrazu, ujrzanego jakoby podczas przejazdu eksterytorialną ulicą Limanowskiego. We wspomnieniu scena zyskała drugi plan: „Na bałuckim Rynku stała szubienica, na której wisieli ci, którzy pomagali Żydom. Do rąk mieli przywiązaną tablicę z napisem «polscy bandyci». Na ich tle widać było ukrzyżowanego Maksa H. Skóra mi ścierpła"[25]. Drugi obraz, ukazany z wyjątkową akrybią, miał chyba dotyczyć epizodu z akcji likwidacyjnej – przedstawiał Niemców zmuszających małe dzieci do skoku z pierwszego piętra na odkryte platformy ustawionych pod balkonami samochodów. Te, które się opierały, były siłą wyrzucane przez żydowską policję. Ze szczególną uwagą opisana jest tu empatyczna reakcja polskich świadków tej sceny – zwłaszcza samego piszącego i kobiet, które zemdlały i wymagały długiego cucenia. Widok bliskiego śmierci Maksa Haskela również – jak się dowiadujemy – pobudził do płaczu nie tylko autora wspomnień, ale i innych pasażerów tramwaju. Ostatni

[24] A. Kerim, *Tramwajem przez Łódzkie Getto, czyli wspomnienia z czasów II wojny światowej*, Warszawa 2012, s. 36–37 [pisownia oryginalna].

[25] Tamże, s. 37 [pisownia jw.]

zarejestrowany przezeń obraz z getta łódzkiego ma charakter dźwiękowy. Jadąc tramwajem, autor usłyszał zza drutów „krzyki i płacz bitych ludzi. To policja żydowska pastwiła się nad swoimi rodakami”[26]. Źródła informacji o prześladowcach nie ujawnił, choć nic nie wskazuje na to, by był naocznym świadkiem tej sceny przemocy.

Porównując okupacyjne i powojenne relacje Polaków przejeżdżających tramwajem przez getto warszawskie, Jacek Leociak zauważył, że

> te powstałe *post factum* mają zupełnie inny status. Są przepuszczone przez filtr pamięci, w której osadza się to, co najbardziej dojmujące, albo też to, co najbardziej stereotypowe i schematyczne, należące już do pamięci zbiorowej. W powojennych świadectwach ocena dominuje nad opisem[27].

Tym natomiast, co najbardziej uderzało w świadectwach tworzonych na gorąco, było zarejestrowane w nich poczucie przeraźliwej obcości, dziwności, egzotyki miejsca niegdyś dobrze znanego. Świat widziany zza szyby aryjskich tramwajów objawił się ich autorom jako radykalnie różny nie tylko od tego z drugiej strony murów, ale też od wszystkiego, z czym wcześniej dane im było się zetknąć.

Antoni Kerim niczego takiego nie rejestruje. Obsadzając siebie w roli świadka, na pozór odnotowuje to, co nim najbardziej wstrząsnęło – w istocie świadczy za czymś, czego we wskazanej przezeń przestrzeni nie było i w ten sposób powiela (nie wiadomo, czy świadomie) propagandowe klisze. Mniejsza już o to, że dwukrotnie przypomina o niechlubnych działaniach żydowskiej policji czy o powszechnie okazywanym współczuciu dla ofiar getta; najwięcej wątpliwości budzi bowiem scena mająca świadczyć nie tylko o wspólnocie żydowskiego i polskiego losu, ale przede wszystkim o okrutnej karze za czynne okazywanie tego współczucia. Problem polega jednak na tym, że – po pierwsze – *w Litzmannstadt Getto* wszystkie egzekucje przez powieszenie odbyły się nie w 1944, lecz w 1942 roku[28]. Po wtóre, ich miejscem nie był Rynek Bałucki, tylko niewidoczny z okien tramwaju, położony między ulicą Bazarną i Lutomierską, plac zwanym Bazarowym albo Bazarnym (*Bazarplatz*), czyli według nomenklatury przedwojennej, Plac Tanfaniego[29] (dziś Piastowski). Po trzecie i najważniejsze – ofiarami tych egzekucji byli Żydzi; w Łodzi żaden Polak nie został stracony za pomoc dla nich.

---

[26] Tamże, s. 40.

[27] J. Leociak, *Topografia i egzystencja*, s. 116.

[28] Zob. *Kronika Getta Łódzkiego*, t. 2, s. 43, 397, 503.

[29] Od nazwiska fundatora wybudowanych tam w końcu XIX w. hal handlowych.

„Aby nie patrzeć na cierpiących w getcie, pomyślałem, że mógłbym jeździć do pracy na rowerze”[30] – napisał Kerim po prezentacji rzekomo zapamiętanych obrazów. Wydaje się jednak, że czyniąc niewielki, wystawiony na „aryjskie” spojrzenie fragment przestrzeni getta łódzkiego sceną wydarzeń, których zobaczyć nie mógł, albo nie dostrzegł w tej przestrzeni nic wystarczająco patetycznego, albo – jak inni – odwrócił wzrok od rzeczywistego cierpienia i absolutnej samotności ginących, zanim, przesiadłszy się na rower, zmienił trasę przejazdu do pracy.

„Ludzka zdolność do zapominania o tym, o czym nie chce się wiedzieć, odwracania wzroku od tego, co leży przed oczyma”[31] przysłużyła się też Niemcom. *Volksdeutsche*, miejscowi i przesiedleni do Łodzi ze Wschodu i Południa[32] oraz *Reichdeutsche*, m.in. tacy, którzy przybyli tu po alianckich nalotach na miasta III Rzeszy, skuszeni obietnicą poprawy warunków życia, nie tylko – jak wspominają ci spośród nich, którzy mieli wtedy po kilka czy kilkanaście lat – nigdy nie rozmawiali o tym, co dzieje się w północnej stronie miasta, ale też zabraniali dzieciom wspominać komukolwiek o tym, co zobaczyły, przejeżdżając przez getto[33].

Zarówno Polacy, jak i Niemcy pytani o to, co zapamiętali z łódzkiego *Wohngebiet der Juden*, przywołują przede wszystkim rozpięte nad Zgierską i Limanowskiego wysokie, drewniane mosty dla pieszych. Jako że ulica Zgierska wznosiła się nieco ku górze, patrząc z „aryjskiej” strony można

[30] A. Kerim, *Tramwajem przez Łódzkie Getto*, s. 41.

[31] W. G. Sebald, *Wojna powietrzna i literatura*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2012, s. 52. W powojennych relacjach ustnych zdarzają się jednak sugestie, że byli i tacy, którzy mogli z upodobaniem przyglądać się gettu. J. Sobczyński (Wywiad przeprowadzony przez M. Kołpakowską. *Projekt „Ślady”*, Łódź 2004, w: *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto*, red. M. Miller, Oświęcim 2009, s. 218) np. opowiadał, że przejazd przez nie tramwajem kosztował tylko 5 fenigów, podczas gdy za zwykły normalny bilet trzeba było zapłacić 20 fenigów. „Można było wykupić też bilet za 50 fenigów, czyli dziesięcioprzejazdowy. No więc niektórzy to tak traktowali: »Proszę przyjedźcie, to zobaczycie Żydów po drodze«. T. Gierłowski (Wywiad przeprowadzony przez M. Gierłowską, tamże) wspominał, że co prawda z powodu zamalowanych szyb „[n]ie można było dokładnie przyjrzeć się temu, co dzieje się w getcie, ale „[l]udzie zeskrobywali farbę z okien. Byli ciekawi”. Te wyglądające przez „szyby tramwaju [...] ciekawe twarze chrześcijan” widział z gettowych ulic A. Cytryn (*Obrazki z życia Litzmannstadt Getto*, w: *Wżarł się we mnie ból... Próby literackie Abrama Cytryna*, red. D. Leśnikowski, K. Radziszewska, E. Wiatr, Łódź 2009, s. 107).

[32] W miejsce Żydów i wysiedlonych do Generalnej Guberni Polaków (ok. 40000) sprowadzono do Łodzi, w ramach akcji *Heim ins Reich*, ludność niemiecką z Litwy, Łotwy, Estonii, ZSRR i Rumunii. Pod koniec wojny w mieście żyło 140000 Niemców – prawie dwukrotnie więcej niż w roku 1939. 25% ludności miasta stanowili *Volksdeutsche*.

[33] Zob. projekt „Koniec Lodzermenscha?” – rozmowy ze świadkami historii, będącymi byłymi i obecnymi obywatelami Łodzi, http://www.lodzermenschen.net/pl [dostęp: 14.03.2014] oraz J.-J. Ventzki, *Cień ojca*, przeł. M. Barcz, Warszawa 2012, s. 189–191, 256.

było, zwłaszcza w pogodne dni, dojrzeć bez konieczności wsiadania do tranzytowego tramwaju dwa spośród tych mostów, łączące zachodnią i wschodnią stronę getta: pierwszy przy ulicy Podrzecznej i Starym Rynku, kolejny (ten był najczęściej fotografowany) przy Lutomierskiej.

> Przejście przez ów most stanowiło niemały wysiłek, dla jednych fizyczny, dla drugich psychiczny. Ludziom starszym, schorowanym, osłabionym – strome stopnie mostu sprawiały, szczególnie zimą, dużą trudność. Stojąc zaś na moście i patrząc w kierunku południowym, miało się perspektywę na część Zgierskiej, Nowomiejskiej i Piotrkowskiej, które prostą linią przecinały miasto. W perspektywie tej jedni starali się odszukać elementy życia wielkomiejskiego, niczym ślady życia w kosmosie, a inni z nostalgią w rysujących się z dala konturach przedmieścia odnajdowali zaprzeszłą normalność, normalność często szarą, pustą, nijaką, w której żyli rzadko kiedy szczęśliwi, nie przewidując, jak różne oblicze może mieć szczęście... Potem schodziło się w dół i po prawej stronie miało się kościół Najświętszej Marii Panny, którego patronkę Niemcy wysiedlili jak zwykłą Żydówkę ze Wschodniej[34].

Wydaje się, że to raczej na ten pierwszy most zabierała swoją pięcioletnią krewną kilkunastoletnia wtedy Sara Zyskind, bo kierowała wzrok nie ku położonym na północy przedmieściom, ale w stronę centrum Łodzi. Na moście – czytamy w jej spisanych po latach wspomnieniach – opowiadała dziewczynce „o Placu Wolności znajdującym się u wylotu ulicy Zgierskiej i o pomniku polskiego bohatera, który Niemcy wysadzili w powietrze" i o tym, że niedaleko stał dom, w którym była „tak szczęśliwa"[35]. W przeciwieństwie do niej mała Rysia, która – trzeba dodać – w getcie nie głodowała, jako że jej matka miała prawo do zwiększonych racji żywnościowych, i tu „była szczęśliwym dzieckiem, ponieważ nie znała świata innego od tego, w którym żyła. To ja zaczęłam otwierać jej oczy, opowiadając o świecie poza murem i drutem kolczastym" – pisze Zyskind. Te opowieści o przestrzeni realnej

---

[34] A. Mostowicz, *Żółta gwiazda i czerwony krzyż*, Warszawa 1988, s. 24. Nie tylko więźniowie getta, ale też pamiętający te mosty Niemcy i Polacy podkreślali, że zawsze było na nich pełno ludzi. Takie oto wspomnienie przywołała po wielu latach J. Bieńczakowa (Wywiad przeprowadzony przez Z. Kraszewską-Kelcz, *Projekt „Ślady"*, Łódź 2004, w: *Europa według Auschwitz*, s. 220), która była wówczas małą dziewczynką: „Kiedyś czekałyśmy z mamą na tramwaj do Zgierza. Stałyśmy na Nowomiejskiej. Patrzyłam na most na Zgierskiej, jak poruszał się po nim tłum... mrówek".

[35] S. Zyskind, *Skradzione lata*, przeł. A. Wiśniewska-Walczyk, Warszawa 1991, s. 144. Mostowicz to nawiasem mówiąc jeden z nielicznych autorów, który – inaczej niż m.in. Zyskind właśnie – unika melodramatycznych efektów, polegających na wzmacnianiu kontrastu między „zaprzeszłą normalnością" i życiem w getcie, przesłodzonymi obrazami przedwojennego szczęścia rodzinnego i dobrobytu.

okazały się dla dziewczynki znacznie bardziej czarodziejskie i intrygujące niż „tradycyjne bajki”[36] z ich wyimaginowanymi topografiami.

Z tego samego mostu spojrzała kiedyś ku rozświetlonemu ostatnimi promieniami słońca Placowi Wolności Sara Selver-Urbach:

> Pod mostem była ulica Zgierska, która nie należała do granic getta. Tam w dole był inny rodzaj życia i ci ludzie, tacy wolni, mimo wojny. Prymitywny, drewniany most został wzniesiony po to, żebyśmy my, Żydzi, nie zanieczyszczali swą obecnością aryjskiej części miasta. [...] Pomyślałam, że i słońce też się od nas odwróciło. Bo najpierw zawsze zmierzchało w getcie. A dopiero później w mieście, gdy ciemność już panowała nad naszymi ulicami[37].

Niewielkie bałuckie fragmenty niedostępnego Żydom świata można było podejrzeć tylko z pewnego oddalenia – zbliżanie się do drutów groziło śmiercią. W domach położonych przy zachodniej granicy z „aryjską” częścią miasta taką możliwość dawały okna. W *Litzmannstadt* Żydzi w zasadzie nie podejmowali prób wydostania się z przydzielonego im rewiru i przetrwania w ukryciu poza nim. Wąski wycinek lepszej, jasnej, śródmiejskiej, zarezerwowanej przede wszystkim dla Niemców strony miasta był osiągalny jedynie dla wzroku spoglądających z mostu. Żeby Żydów od tej strony całkowicie odgrodzić, w lutym 1941 r. Niemcy nakazali wyburzenie dużego obszaru okazałej, murowanej zabudowy staromiejskiej wzdłuż południowej granicy getta[38]. Powstały po uprzątnięciu ruin prawie dwustumetrowy pas gołej ziemi dodatkowo je stygmatyzował, wydzielał

> z *continuum* przestrzeni w taki sposób, aby po pierwsze dokonać jej degradacji, po drugie – wyłączyć z normalnego istnienia i spowodować jej przesłonięcie, zakrycie. Odgrodzić ją od reszty w najgłębszym tego słowa znaczeniu. [...] Szczelne zamknięcie getta stanowiło więc prolog do Zagłady nie tylko w sensie eksterminacji pośredniej, poprzez głód, choroby, represje. Było elementem strategii mentalnej eksterminacji świata za murami, tego, że ulatnia się on ze świadomości ludzi po drugiej stronie[39].

Wiele wskazuje na to, że w Łodzi skuteczność tej strategii była szczególnie wysoka[40].

---

[36] Tamże, s. 143.

[37] S. Selver-Urbach, *Through the Window of my Home. Memories from Ghetto Lodz*, Jerusalem 1986, s. 111–112. Cyt. za: *Europa według Auschwitz*, s. 221–222 (tłum. fragmentów włączonych do tej książki, S. Kelcz).

[38] Zob. przypis 6. Zob. też T. Majewski, *Ulice bez pamięci*, w: *Pamięć Shoah*, s. 195–196.

[39] J. Leociak, *Topografia i egzystencja*, s. 106.

[40] T. Gierłowski (*Europa według Auschwitz*, s. 219) przekonywał, co prawda, że „Polacy mieli

*
* *

Dojmującą obecność przestrzeni w świadomości żydowskich autorów świadectw potwierdzają zatem – mimo tak nielicznych prób jej bezpośredniej prezentacji – te fragmenty prowadzonych przez nich zapisów, w których mowa jest o uwięzieniu, izolacji, granicznych płotach, tranzytowych ulicach czy bramach i mostach oddzielających od siebie poszczególne części getta. Najbardziej przenikliwi wcześnie odkryli, jak zawodne są analogie sytuacji, w jakiej się znaleźli, do tych praktyk segregacyjnych, którym Żydzi byli poddawani w przeszłości i – w konsekwencji – jak bardzo niewystarczające dla tej sytuacji okazały się dotychczasowe topologie zamknięcia. Potworny głód i wszechobecny terror sprzyjały rozpoznaniu tej przestrzeni jako „przedsionka Ostatecznego Rozwiązania"[41]. Bardzo często autorzy ci podkreślali również fakt, że to właśnie w jej ramach „czytają czas". Jakub Poznański na przykład, który zaczął prowadzić dziennik 4 października 1941 r., pod tą datą zanotował: „Mamy obecnie trzeci rok wojny [...]. Jesteśmy uwięzieni w getcie łódzkim. Łódź zwie się teraz Litzmannstadt". Zapis z 2 maja 1943 r. otwiera taka oto uwaga: „Wczoraj upłynęło trzy lata, jak zamknięto getto, to znaczy jak nas, Żydów łódzkich, wtedy podobno koło 200000, odseparowano od reszty świata". 30 sierpnia autor pisze: „Już kończą się cztery lata wojny [...]. Co przez ten normalnie dość krótki czas przeżyliśmy. Co świat widział? I co my, Żydzi z Łodzi, na swojej skórze odczuliśmy?". 1 grudnia tego roku dobitnie podkreśla szczególny ciężar gettowego doświadczenia: „Dziś rozpoczynamy 51 miesiąc wojny. A końca jeszcze nie widać. Ci [którzy] stoją na zewnątrz, pewnie nie mogą sobie wcale wyobrazić, jakie męki przechodzi ludność getta łódzkiego"[42].

Przestrzeń tego getta ewokują też oczywiście – przywoływane w tekstach-świadectwach – nazwy ulic i placów czy adresy miejsc zamieszkania, pracy, punktów zaopatrzenia w żywność, siedzib władz itd. W okre-

świadomość tego, co się dzieje w getcie. Tego nie sposób było zatuszować. Getto było na to za duże, a ludzie zbyt ciekawi", ale podkreślał przy tym, iż „starano się nie mówić o tym głośno. To była swego rodzaju tajemnica". Podczas wojny był jednakże małym chłopcem (urodził się w 1937 r.); być może zatem wiedzę tę uzyskał już po jej zakończeniu albo podzielił się ze swoją rozmówczynią późniejszymi przypuszczeniami. Znacząca pozostaje obserwacja o zachowaniu tajemnicy, o łączącym Polaków i łódzkich Niemców milczeniu na temat tego, co się widziało – milczeniu, dodajmy, trwającym dziesięciolecia.

[41] Taką przestrzenną metaforę getta zaproponował J. Leociak (*Topografia i egzystencja*, s. 81). Autorzy tekstów powstałych w getcie nie znali oczywiście eufemistycznej formuły *die Endlösung der Judenfrage*. Wielu z nich miało jednak świadomość rzeczywistego celu nazistowskiej polityki wobec Żydów.

[42] J. Poznański, *Dziennik z łódzkiego getta*, Warszawa 2002, s. [odpowiednio] 11, 62, 101, 135.

ślonej przestrzeni odbywało się przymusowe wsiedlanie do getta i „wysiedlanie" z niego. W ten sposób jednak jest ona obecna w zapisach z wszystkich gett założonych przez okupantów na zagarniętych przez nich terytoriach, a nie tylko łódzkiego. W wielu z tych zapisów powtarza się obserwacja o stopniowym ubywaniu drzew, drewnianych bram, płotów, komórek, a nawet drzwi do „sławojek" – w gettach brakowało opału; ludzie zamarzali w lodowatych mieszkaniach. Każdy z uwięzionych mógłby z pewnością w tym, co o łódzkim powiedział Dawid Sierakowiak, rozpoznać miejsce, na które sam był skazany: „Chodzące trupy na naszych ulicach nadały już całemu gettu blady, stęchły, gruźliczy wygląd"[43]. Wszystkie okupacyjne „żydowskie dzielnice mieszkaniowe" mogą być też opisane przy pomocy „łańcucha metafor, które miały uchwycić fenomen getta" warszawskiego. Getto jako wyłaniająca się z nich ogólna metaforyczna formuła „dla topografii absurdu, obcości i zniewolenia; dla przestrzeni podzielonej, rozdartej i zranionej; dla egzystencji napiętnowanej, uwięzionej i udręczonej"[44] określa ramy wszelkich prób uchwycenia swoistości obszaru w ten sposób naznaczonego.

Jako bodaj jedyne spośród innych gett, getto łódzkie stanowiło natomiast nie tylko – jak więzienia, szpitale psychiatryczne czy cmentarze – kontr-miejsce wykluczenia, ale też, będąc tym wszystkim zarazem, skupiało w sobie trudne do uzgodnienia właściwości wielu innych miejsc, spełniając tym samym warunki charakterystyczne dla (ironicznej) heterotopii. Ze względu na swą, uchodzącą za doskonałą, organizację i imponujące wyniki gospodarcze[45] getto to (w którym na powierzchni 4,13 km^2 zamknięto już w pierwszych miesiącach jego istnienia 160000 ludzi) postrzegane było jak oddzielne przemysłowe miasto, „żydowskie centrum robotnicze Rzeszy" i „Żydowski

[43] D. Sierakowiak, *Dziennik*, Warszawa 1960, s. 70.

[44] J. Leociak, *Topografia i egzystencja*, s. 101.

[45] Najdłuższe spośród innych gett przetrwanie i w konsekwencji ocalenie kilkunastu tysięcy więźniów, getto łódzkie zawdzięczało tyleż talentom organizacyjnym i bezwzględności Przełożonego Starszeństwa Żydów, M. C. Rumkowskiego i jego współpracowników po stronie żydowskiej, co bezprecedensowo silnej, samodzielnej pozycji Hansa Biebowa, jeszcze bardziej bezwzględnego cywilnego szefa niemieckiego *Gettoverwaltung*. Biebow zdobył tę pozycję za zasługi w przekształceniu getta we „wzorcowy" ośrodek pracy niewolniczej i utrzymał dzięki gigantycznym łapówkom. Profity czerpała zatem z niego nie tylko III Rzesza, ale też jego naczelny administrator i inni hitlerowscy dygnitarze. Pomysł, iż getto samo zarobi na swoje utrzymanie i przyniesie Niemcom wymierne korzyści, pochodził od Rumkowskiego, wiernego syjonistycznej idei „przewarstwowienia" – co w getcie sprowadzało się do maksymalnego zwiększenia liczby pracowników produkcji – stowarzyszonej z jego głębokim przekonaniem, iż dla Żydów jedynym ratunkiem jest wykazanie przydatności, czyli wyspecjalizowana praca wytwórcza.

Okręg Przemysłowy"[46]; królestwo, żydowskie państwo[47], miasto-państwo czy państewko z własnymi „ministerstwami", bankiem i walutą[48] z jednej strony, z drugiej zaś jako koncentracyjny obóz pracy przymusowej – karykatura *polis*. Niemal całkowita izolacja *Litzmannstadt Getto* od tzw. strony aryjskiej to w pewnej mierze również konsekwencja tego ładu pozornej autonomii, zaprowadzonego przez Mordechaja Chaima Rumkowskiego, który traktował je (przynajmniej werbalnie) jak swoją własność[49]. Brak, tak charakterystycznych dla opowieści z innych gett, porównań między stronami żydowską i aryjską jest efektem owej izolacji – zadekretowanej przez władze okupacyjne, ale też z różnych względów pielęgnowanej przez żydowskie. Oto kolejna właściwość wyróżniająca getto łódzkie. Wydaje się zatem, że w jego przypadku to nie oś dzieląca przestrzeń na „tę" i „tamtą" stronę nadawała kształt doświadczeniu. W prowadzonych w getcie zapisach znaleźć można uwagi o sytuacji w getcie warszawskim i skrupulatnie odnotowywane wieści z odległych frontów, nie ma w nich jednak żadnych informacji o tym, co dzieje się w najbliższym sąsiedztwie.

Ponadto tylko *Litzmannstadt Getto* można opisać jako przestrzeń konfliktu nieznanego innym gettom. To tu przywiezionych zostało tysiące Żydów z Wiednia, Pragi, Luksemburga, Berlina i innych niemieckich miast i doszło do konfrontacji *Ost Juden* i *Jekes*[50]: biednego, „niecywilizowanego" żydowskiego Wschodu i zamożnego, wykształconego, zasymilowanego, gardzącego ciemnym motłochem Zachodu. Nie istnieje chyba żaden związany z łódzkim gettem tekst, w którym nie byłoby mowy o owym konflikcie[51].

---

[46] D. Sierakowiak, *Dziennik*, s. 54, 71.

[47] Zob. A. de Buton, *Drobny przekrój getta*, w: *Kronika Getta Łódzkiego*, t. 5., s. 203. „Ktokolwiek sądzi, że getto jest tylko gettem [...] sądzi fałszywie" – pisała w swoim felietonie – „getto w ogóle, w szczególności łódzkie, jest nader interesujące".

[48] Kwity markowe (*Markquittungen*), zwane w getcie – od nazwiska lub imienia Przełożonego Starszeństwa Żydów – „rumkami" lub „chaimkami" zostały wprowadzone po to, by przejąć pieniądze, którymi dysponowała ludność getta. Ponieważ poza gettem „rumki" nie miały żadnej wartości, udaremniały ucieczki z getta (brak środków utrzymania) i poważnie utrudniały szmugiel. Zob. *Pieniądze gettowe*, w: *Kronika*, t. 5, s. 336.

[49] „Przynależność do Prezesa, jego prawa własności podkreślane były wszędzie, we wszystkich oficjalnych napisach, na wszystkich szyldach: czy to szło o Uzdrowisko dla Dzieci Przełożonego czy to o sklep mięsa, towarów kolonialnych, sklepy rozdzielcze chleba, czy też o kuchnię nr 372 lub 2, sklep dietetyczny lub też Dom Sierot" – pisał B. Heilig (*Pierwsze siedem miesięcy w getcie Litzmannstadt*, s. 209). Wyjaśniał jednak, że taka atrybucja była związana ze „skomplikowanym ustrojem kolektywnym", którego Rumkowski był reprezentantem.

[50] W ten sposób nazywano co prawda w getcie przede wszystkim, budzących największą niechęć, Żydów niemieckich, ale rozciągano też to przezwisko na innych przybyszów z Zachodu.

[51] *Z problematyki Wschodu i Zachodu – eseje* (w: *Przemierzając szybkim krokiem getto*...) to poświęcony mu cykl piętnastu tekstów autorstwa, przybyłego z Pragi dziennikarza i dramaturga,

Oczywiście odróżniały to getto od innych kolejne – oprócz trzech mostów, pamiętnych też ze względu na samobójstwa tam popełniane – bardzo silnie nacechowane, „newralgiczne" miejsca. Takim nacechowaniem odznaczało się niemal całe Stare Miasto i Bałuty ze swą złą przedwojenną sławą, „mieszanina nędzy i przestępstwa"[52], a na Bałutach – Bałucki Rynek (terytorium o dziwnym statusie, gdzie można było wejść tylko za okazaniem specjalnej przepustki) z kamienicą na Łagiewnickiej 25, na której został umieszczony zegar wzorcowy, wskazujący obowiązujący w getcie czas; położony na tej samej ulicy wielki szpital i Centralne Więzienie na Czarnieckiego. Na Placu Kościelnym mieściły się: górujący nad gettową częścią Bałut kościół pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny zwany „białą fabryką"[53]; „*Rote Haus*", czyli siedziba Kripo w dawnym domu parafialnym (Kościelna/*Kirchgasse* 7/8); siedziba redakcji archiwum getta w narożnej kamienicy u zbiegu Zgierskiej i Brzezińskiej (dziś Wojska Polskiego). Dla więźniów getta ważne były też rozrzucone w różnych jego częściach siedziby poszczególnych resortów oraz place – „strażacki", „bazarowy", „rybny" czy „węglowy". Niektóre z tych miejsc zyskały trafne charakterystyki funkcjonalne. Do częstego w przemówieniach *Der Aelteste* przedstawiania getta jako żywego organizmu nawiązał prawdopodobnie Oskar Singer, nazywając Bałucki Rynek – „brudny plac w najbrudniejszej Łodzi" i miejsce, z którego Rumkowski sprawował swoją iluzoryczną władzę – „sercem i mózgiem getta", *Matrosengasse* (Dworską) zaś jego „tętnicą", ponieważ na tej ulicy znajdowały się ważne resorty administracyjne, i zarazem „brzuchem", bo mieścił się tam również Wydział Zaopatrzenia, Transportu i biura Centrali Mleczarskiej[54].

Tylko w przestrzeni getta łódzkiego możliwe było, z racji jego ukształtowania i zabudowy, wydzielenie dwu stref: administracyjno-przemysłowo-mieszkaniowej i letniskowo-wypoczynkowej, zwanej w getcie Szyszkowicami[55]. Teren tej drugiej to przed wojną zamieszkały głównie przez Polaków Marysin – z różnych powodów wytęskniony, uprzywilejowany, zdecydowanie różny od pozostałej, miejskiej części getta i zarazem budzący lęk.

Oskara Singera. Sporo uwagi poświęcił temu konfliktowi A. Mostowicz (*Żółta gwiazda i czerwony krzyż*, s. 42–53. Zob. też dokumentalne filmy: *Radegast* (reż. B. Lankosz, scen. A. Bart, 2008), *Bałuckie getto* (reż. i scen. Pavel Štigl, 2008) i *Litzmannstadt Getto. Piekło na ziemi obiecanej* (reż. i scen. M. Olbrychowski, 2009).

[52] A. Mostowicz, *Żółta gwiazda i czerwony krzyż*, s. 85.

[53] Nazywany tak od koloru puchu i pierza, których sortownię umieszczono w jego wnętrzu w 1943 r.

[54] O. Singer, *Przemierzając szybkim krokiem getto...*, s. 74.

[55] Zob. J. Poznański, *Dziennik z łódzkiego getta*, s. 99.

Marysin bowiem to nie tylko pola i małe drewniane domki z ogródkami, służące m.in. za letnie „rezydencje" gettowych *sziszkies* (szyszek), gettowe „plantacje", *Heimy* (domy wypoczynkowe), sierocińce, kolonie i półkolonie dla dzieci, ale też rozciągający się u jego wschodnich granic ogromny cmentarz z tzw. polem gettowym, na którym w latach 1940–1944 pochowano kilkadziesiąt tysięcy osób zmarłych z głodu, chorób, wycieńczającej pracy[56]. Przez Marysin prowadziła też droga do „łódzkiego *Umschlagplatz*" – usytuowanej poza terenem getta stacji *Radegast*, z której odchodziły transporty do obozów zagłady.

Jednakże – powtórzę – niemal wszystko, co tu wymieniłam, oprócz problematyki konfliktu między Żydami wschodnimi i zachodnimi, jest w *Kronice*, dziennikach, pamiętnikach czy felietonach z tego getta dojmująco obecne, nazywane, ale w zasadzie nieprzedstawione. Przedmiotem przedstawienia stanie się dopiero w tak nisko przez niektórych cenionych powieściach i innych prototypowych formach literackich. To w nich odnaleźć można takie próby topografii *Litzmannstadt Getto* lub jego wybranych fragmentów, które pozwalają na wyobrażeniową wizualizację i w konsekwencji – skonkretyzowaną lokalizację doświadczenia protagonistów. Wszelako niektóre powieściowe konstrukcje tej przestrzeni czy usytuowanych w jej ramach swoistych dla niej obiektów sprawiają, że w wątpliwość podać można nie tylko – oparte na mocnych, wydawałoby się przesłankach – domniemania, ale też autorskie deklaracje o getcie łódzkim jako miejscu akcji.

Experienced Space, Created Space: Literary Topographies of Litzmannstadt Getto (Reconnaissance). Part One

Summary

In this part of the article I discuss the question of potential relations between the styles of the topography of *Litzmannstadt Getto* and the situation of the authors of non-fictional and fictional texts devoted to it. I distinguish, for example, records of the space of this ghetto made by

[56] O dojmującej i nieprzypadkowej bliskości tego miejsca wiecznego spoczynku i gettowego wypoczynku opowiada w piosence *A 'pensjonat'* (albo *Pola Marysina*), uliczny pieśniarz *Litzmannstadt Getto*, Jankiel Herszkowicz. Zob. film Elada Dana i Yosi Godarda, *The King and the Jester: a Soul Song to Ghetto Lodz* (Izrael, 1999). „Wiza na Marysin" z innej piosenki Herszkowicza – o *Jeke mit e teke (z teczką lub walizką)* krążącym po getcie, w którym już od dawna „nie ma co kupić", w poszukiwaniu pożywienia – oznacza, że jedynym efektem tych poszukiwań będzie grób na marysińskim cmentarzu.

those who experienced it (endotopia) as well as those whose creators modeled it from an external perspective: culturally, discursively mediated (exotopia). I state that in non-fictional narrations-testimonies space is ubiquitous, foremost as the figure of closing and enslavement, though basically unrepresented. For only in but a few of them one can find topographies of the Lodz Ghetto understood as involving senses, conducive to visualizations, imaginary reconstruction: descriptions of the organization of this space, its appearance and endemic properties.

Keywords: space, literary topography, experience, creation, *Litzmannstadt Getto*

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.02

Agnieszka Izdebska
Uniwersytet Łódzki
e-mail: agniz@poczta.onet.pl

Opowieści o „miastach odzyskanych" – proza Stefana Chwina, Pawła Huellego, Joanny Bator i Ingi Iwasiów

W powstających u schyłku lat 90. i na początku kolejnej dekady tekstach krytycznych powraca opinia, że „literacka historia polskich powojennych kresów zachodnich jest wciąż do opowiedzenia"[1], bowiem skali polskiego doświadczenia historycznego, jakim były migracje powojenne, „nie odpowiada skala wydarzeń literackich"[2]. Kwestia aktualności bądź dezaktualizacji tej opinii nie wydaje mi się tak interesująca, jak próba pokazania bardzo różnych sposobów reprezentacji tego doświadczenia pojawiających się w polskiej literaturze ostatnich dwudziestu lat. A ponieważ kategoria przestrzeni odgrywa w tych opowieściach rolę zasadniczą, przestrzenie przedstawione – i zarazem tryby ich prezentacji – stanowić tu będą temat centralny. Teksty literackie, które chcę przywołać, to: *Opowiadania na czas przeprowadzki* i *Castorp* Pawła Huellego, *Hanemann*, *Krótka historia pewnego żartu* Stefana Chwina, powieści Ingi Iwasiów *Bambino* i *Ku słońcu* oraz trzy teksty Joanny Bator: *Piaskowa Góra*, *Chmurdalia* i *Ciemno, prawie noc*[3].

[1] B. Bakuła, *Z kresów na kresy*, w: tegoż, *Antylatarnik oraz inne szkice literacki i publicystyczne*, Poznań 2001, s. 65 oraz w późniejszej wersji tego tekstu *Między wygnaniem a kolonizacją. O kilku odmianach polskiej powieści migracyjnej w XX wieku (na skromnym tle porównawczym)*, w: *Narracje i migracje w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków 2012, s. 166.

[2] B. Bakuła, *Z kresów na kresy*, s. 71; zob. też R. Traba, *Kraina tysiąca granic. Szkice o historii i pamięci*, Olsztyn 2003, s. 208.

[3] Wszystkie cytaty w tekście za wydaniami: I. Iwasiów, *Bambino*, Warszawa 2008, *Ku słońcu*, Warszawa 2010; J. Bator, *Piaskowa Góra*, Warszawa 2009, *Chmurdalia*, Warszawa 2010, *Ciemno,*

Wszystkie wymienione powyżej teksty można włączyć w nurt literatury nazywanej przez Ewę Kraskowską powieścią przesiedleńczą. Zdaniem autorki owe opowieści charakteryzuje właśnie szczególne podejście do doświadczenia przestrzeni i stanowią one próbę literackiego „kreślenia szczegółowych map, planów miast, topografii terenów"[4]. Z kolei Inga Iwasiów, twórczyni dwóch z wymienionych powyżej tekstów, w swoich literaturoznawczych rozważaniach wpisuje *Bambino* w nurt, który określa mianem literatury *neo-post-osiedleńczej*. Jej zdaniem: „post", gdyż pisana jest ze świadomością wygaśnięcia ideologii bohaterskich rewindykacji terytorialnych i kulturowych, „neo", gdyż „wraca do tematu pochodzenia, tożsamości i pamięci" charakterystycznego dla wcześniejszych opowieści[5]. Przy okazji tych rozważań terminologiczno-opisowych Iwasiów postuluje stworzenie szerszego słownika literatury przesiedleńczej, „pokazującej Europę jako kontynent ludzi w przymusowej podróży; nie wyidealizowanych nomadów i nie sentymentalnych poszukiwaczy korzeni, lecz wysiedlonych/przesiedlonych/osiedlonych"[6].

Co istotne, Iwasiów zwraca też uwagę, że autorzy owych *neo-post-osiedleńczych* opowieści byli czytelnikami literatury postpamięciowej, powstałej jako poszukiwanie możliwej/niemożliwej reprezentacji traumy Zagłady[7]. Również zdaniem Bartosza Dąbrowskiego konieczne jest czytanie prozy Chwina czy Huellego właśnie w postmemorialnej optyce. Wydobywa to nie tylko wspólne aspekty tematyczne: „problematyka niezakorzenienia, spotkania z obcością, traumatycznej przeszłości wojny i przesiedlenia, dziedziczenia historycznego urazu w porządku historii rodzinnej", ale też silniej eksponuje metatekstualny aspekt[8]. Podkreśla także wpisane w tę literaturę pytanie

prawie noc, Warszawa 2012; S. Chwin, *Krótka historia pewnego żartu (Sceny z Europy Środkowowschodniej)*, Kraków 1990, *Hanemann*, Gdańsk 1995; P. Huelle, *Opowiadania na czas przeprowadzki*, Gdańsk 1999, *Castorp*, Kraków 2009.

[4] Zob E. Kraskowska, *W Wałbrzychu, czyli nigdzie? O karierze miasta Wałbrzych w prozie i filmie lat ostatnich*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 258.

[5] I. Iwasiów, *Hipoteza literatury neo-post-osiedleńczej*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, s. 220.

[6] Tamże, s. 216. Iwasiów wskazuje zresztą niebezpieczeństwa nieuchronnie związane z tak pomyślanym przedsięwzięciem monograficznym. Poza wymienionymi już przez nią kalkami dochodzi tu kwestia zatarcia jednostkowych różnic między tekstami w chwalebnym poszukiwaniu uniwersalnych i uogólniających formuł.

[7] Tamże, s. 224.

[8] B. Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009)*, s. 211.

o możliwość literackiej reprezentacji tego, co jest brakiem, pęknięciem, tego, co „zatarte, skazane na milczenie"[9].

Ich mała destabilizacja, czyli o *Bambino* Ingi Iwasiów

Bambino jest historią kilku mieszkańców powojennego Szczecina – wszyscy są przesiedleńcami: „każde z nich jedzie z innej strony, pokonuje inną drogę", „Jedno z nich, jedna, Ulrike-Ula jest na miejscu. Jej droga to rezygnacja z drogi, niewykupienie biletu" [s. 64]. Każdy z nich jest przeszczepiony do tego miasta – „naszego-nie-naszego"[10] – wykorzeniony, nawet autochtonka Ula (bo Szczecin, który znała, zniknął wszak bezpowrotnie, gdy „granica ją przekroczyła"[11]). Niektóre takie przemieszczenia są w miarę bezbolesne, inne dotkliwie trudne i z tragicznym finałem – tak jest w przypadku Marysi „zza Buga", której potyczka z tym nowym światem, językiem, alfabetem, skończy się samobójstwem.

W sposób najbardziej wyrazisty poprzez stosunek do miejsca, w którym żyje, określana jest Ula. Tak jej specyficzne usytuowanie w przestrzeni-życiu opisuje narratorka:

> Ona zostaje, stopniowo przestaje „zostawać", „nie jechać", zaczyna jeszcze intensywniej „być", bo nie widzi innego wyjścia. Nikt się o nią nie upomina, nie prowadzi. [...] Ulrike jako Ulrike nie ma zwrotnego adresu, ma tylko miejsce stałego pobytu w tym miejscu. Jest jeszcze coś: ona nie nadąża z myśleniem o tym wszystkim. To ją wielkim krokiem przekracza i omija, to wszystko. Zostaje instynktowna decyzja nie-decyzja: życie. Ona nie podejmuje decyzji, decyzja podejmuje ją, tak to nazwijmy. Chociaż mogłaby kiedyś opowiedzieć to jako decyzję, nie dajmy się zwieść. Decyzja podejmuje ją po drodze, żeby robić jeszcze inne, nie zawsze godne pochwały rzeczy [s. 64–65].

Ulrike jest ciągle porzucana „w miejscu, które sprzyja podróżom. Nienadającym się na bazę do powrotów" [s. 255]. Opuszcza ją Historia (to jej figurą jest „decyzja" w drodze, w trakcie swoich „decyzji"/Historii niegodnych działań) zmieniająca granice państw, zostawią ją bracia i ojciec, którzy nie wrócą

[9] I. Iwasiów, *Hipoteza literatury neo-post-osiedleńczej*, s. 224.

[10] Tak mówią o Szczecinie przełożeni jednego z bohaterów (decydującego się na karierę w UB): „Paskudne miejsce, między nami mówiąc. Nasze-nie-nasze. Nie inwestują, bo nie wiedzą, czy nie przyjdzie oddać" [s. 139].

[11] Tak pisze I. Iwasiów (*Hipoteza literatury neo-postosiedleńczej*) o niemieckich mieszkańcach przedwojennego Szczecina: „Dla przesiedlonych Niemców to także radykalne odcięcie od przeszłości. O tej sytuacji mawiano «granica nas przekroczyła»" [s. 215].

z wojny, porzuci ją matka, umierając. Tam opuści ją również Stefan, nauczyciel matematyki – Żyd ocalały z Zagłady, postać, której biografię poznajemy zaledwie zarysowo. I dla niego Szczecin to miasto przechodnie – zatrzymał się tu w ucieczce, jak „najdalej od niewielkiego miasteczka na południu Polski. Najdalej od Warszawy, w której nie ma nikogo" [s. 111]. I właśnie to opuszczenie Uli oraz miasta, mające miejsce w 1968 roku, okaże się dla niej – paradoksalnie – najdotkliwsze. Zastanawia się:

> Ten pociąg musi mieć silną lokomotywę, żeby wyrwać stąd ludzi. Nawet ci, którzy o wyjazd zabiegali, na wyjazd się ucieszyli. Zostawiają adresy, mieszkania, szlaki. Jego powinien odciągnąć budynek szkoły, solidny, ciężki. [...] Niewykluczone, że dadzą atomowy napęd [...] żeby na pewno pojechali. Mają doświadczenie, ludzkość ma w tej sprawie doświadczenie. Dokonała kilku wielkich przemieszczeń w ostatnim czasie. Ma środki. Wcale nie kojarzy tego z tymi wyjazdami, których udaje, że nie pamięta. Jeśli kojarzy, bardzo głęboko w sobie [s. 209].

W tak niestabilnej rzeczywistości Ula znajduje swoje miejsce, osadza centrum własnego świata w klasycznym nie-miejscu, barze Bambino. To bar: „wciąż na szlaku, bar przechodni, miejsce, które trzeba minąć, poruszając się po jakiejś osi miasta, nakładanej na to, co wystaje spod uprzątniętych ruin" [s. 184][12].

W powieści Iwasiów również Szczecin nazywany jest wprost „miastem przechodnim". Autorka-pisarka-opowiadaczka tej historii zdaje sobie sprawę, że snując swoją niemożliwą opowieść („Kto myśli, że można z tego zrobić mit lub sagę jest w błędzie"[13] – s. 66), musi stawiać „komputer z dala od miasta, w innych miastach. Żeby przechodni pokój nie zasłonił mi kartki" [s. 257]. W tym kontekście trudno nie zgodzić się ze zdaniem Hanny Gosk, piszącej, że „początek narracji osiedleńczej tkwi w nie-miejscu o cechach heterotopii"[14] – u Iwasiów jej nie-saga, nie-mit jest wysnuwana z przestrzeni baru Bambino.

Próby zakorzenienia się w tym „przechodnim mieście" dla pokolenia, które Iwasiów opisuje w *Bambino*, kończą się połowiczną stabilizacją, połowicznym osadzeniem w relacjach z innymi „tutejszymi przechodniami". Ula

[12] Ku zdziwieniu Uli zdaje się to rozumieć niespodziewanie odnaleziona bratowa z NRD: „Rozumie? Że to może być Uli centralne miejsce? Takie, w którym się tyle wydarzyło. Nie wiadomo co. Spotkania z ludźmi, praca. Nie wiadomo, co ma jeszcze. W tym swoim zaciemnianym jak w czasie bombardowań pokoju" [s. 199].

[13] Osobnym zagadnieniem jest tu sytuowanie przez autorkę-narratorkę własnej opowieści jako kontrnarracji wobec owych „sag" i „mitów". W tym aspekcie *Bambino* jest pisane wyraźnie po rozmaitych wcieleniach polskiej prozy „korzennej". Patrz też przypis 16.

[14] H. Gosk, *Nie-mieszkańcy, nie-miejsca. Literackie ślady powojennego osadzania się „gdzieś" ludzi „skądś"*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, s. 199.

pozostanie samotna, Marysia popełni samobójstwo, Janek niejako mimochodem będzie robić karierę w UB i pić, Anna zaś zbuduje pozory mieszczańskiego szczęścia w domu powstałym dzięki wiecznie nieobecnemu mężowi-marynarzowi. Nie sposób nie odnieść opowieści Iwasiów do tego, co sama pisała o nowych post-osiedleńczych narracjach: „nowe narracje o miejscach wskazują na przejściowość, przechodniość ukorzenienia i szukają pogłosów przeszłości. Interesują się «lądami porzuconymi», lecz i niepewnym statusem każdego lądu, każdego domu"[15].

W powieści Iwasiów ważna jest nie tyle sama przestrzeń czy miejsce, ile związana z nimi możliwość ruchu „od" lub „do". Topografia Szczecina jest tu niemal nieobecna, przestrzeń – nie waloryzowana wyraziście – jawi się właśnie bardziej jako potencjalność dla zatrzymania się lub pójścia dalej. Jednak bar Bambino stabilizuje ten labilny świat – klasyczne nie-miejsce zyskuje inny status.

Historia o Chmurach i wałbrzyski horror, czyli powieści Joanny Bator

Powieści Joanny Bator, dylogię *Piaskowa Góra* i *Chmurdalia* oraz *Ciemno, prawie noc* łączy – między innymi – Wałbrzych jako główne „miasto przedstawienia". Dwa pierwsze teksty to opowieści tyleż o rodzinach Maślaków i Chmurów (tak ostentacyjnie plebejskie są nazwiska bohaterów powieści[16]), co o „wałbrzyskiej ziemi odzyskanej", jak wiele takich miejsc postrzeganej/opisywanej jako swoista przestrzeń palimpsestowa[17]: „Pod spodem Wałbrzycha jest węgiel, na wierzchu piasek i ludzie nawiani tu ze świata na miejsce wypędzonych" [s. 12]. Większość powieściowych postaci przybywa tu, ponieważ nie mają już prawdziwych domów w prawdziwych miejscach, „są znikąd, ale chcą wyjść na swoje, by być skądś" [s. 12]. Zostają zmuszeni, by żyć w „poniemieckich ruderach", z „szafami po hitlerowcach" i „gestapowskimi sedesami" [s. 27] i użalać się, że „taki świat drogi jechali, żeby

[15] I. Iwasiów, *Hipoteza literatury neo-post-osiedleńczej*, s. 224.

[16] Mamy tu bowiem do czynienia z narracją ulokowaną polemicznie wobec kresowo-dworkowych opowieści. Nie bez powodu Halina Chmura z ocalonego z przesiedlenia jako łup cudzego albumu ze zdjęciami wysnuwa dla wnuczki historię o domniemanej przeszłości rodu: „Mówiłam ci, Leokadia Wielkopańska, z domu Bogacka, wołali ją Leosia. Dziedzice tak mieszkają, dla dziedziców to normalne, że nie w chałupie, że podłogi, zegary stojące, jedzenia pod dostatkiem [...]" [s. 133].

[17] Zob. przypis 32.

żyć dwa piętra nad ziemią, z jednymi, co chodzą im po głowie, i drugimi, co oni im, i nawet kartofle kupować zamiast ukopać własnych" [s. 69]. W *Chmurdalii* Bator doda kolejne historie wygnańców, jak choćby opowieść o Eulalii Meisel z Krakowa, „z matczynym grobem w Kownie i ojcowskim w Jokohamie", która w kilkanaście miesięcy staje się Eulalią Barron, mieszkającą w Nowym Jorku.

Wszechobecne w *Piaskowej Górze* poczucie wykorzenienia dotyczy również wałbrzyskich Greków-komunistów, którzy „marznąc do kości i z niedowierzaniem patrząc w niebo lepkie i sine jak nieświeża pasta z bakłażana [...], zwracali oczy na południe" [s. 158]. Jednak „nie wiedzą, że ta tęsknota, dająca się skrystalizować w obrazach gotowych do rozdawania dzieciom, jak słodkie galaretki, czyni z nich szczęściarzy wśród większości mieszkańców miasta, których ojczyzny albo już nie istnieją, albo ich nigdy nie mieli" [s. 159][18]. Ci uchodźcy są różni od tych, wśród których przyszło im żyć, bo gdzieś przynależą i to buduje ich tożsamość, czyni odpornymi na nieznośny nacisk świata niechętnego rozmaitym odmieńcom. I zapewne dlatego z jednym z nich, Dmitrim, zaprzyjaźni się Dominika Chmura, odczuwająca dotkliwie własną nieprzystawalność do rzeczywistości Piaskowej Góry.

Jedną z postaci, której losy ulokowane są centralnie w wielowątkowych powieściach Bator, jest Jadwiga Chmura – jej matka przez całe lata myśli o niej, że jest owocem gwałtu i nie potrafi jej pokochać. Jadwiga, chłopskie dziecko z mazowieckiej wsi, szukające lepszego życia jako żona bękarta zza Buga, przeżyje ewolucję w stylu brawurowej *Bildungsroman* – dokonuje się ona głównie w *Chmurdalii*. Centrum świata Jadzi staje się Piaskowa Góra – dawna Sandberg – osiedle zbudowane na wzgórzu, gdzie „piździ, jak w Kieleckim po dożynkach" [s. 305]. Będzie tam mieszkała – w bloku zwanym Babelem – przez lata, wysoko „jak na bocianim gnieździe", autoidentyfikując się jako Jadzia z Piaskowej Góry. To tam ta wielbicielka *Niewolnicy Isaury* i *Dynastii* dozna szoku poznawczego rodem z owych opowieści – dowie się,

[18] Kwestia opisu narratorskiego medium w *Piaskowej Górze* to zagadnienie wymagające odrębnego i głębszego potraktowania. Pisała o tym E. Kraskowska (*W Wałbrzychu, czyli nigdzie? O karierze miasta Wałbrzych w prozie i filmie lat ostatnich*), stwierdzając: „To nieustanne przemieszczanie się narratora sprawia, że z jednej strony obcujemy z kalejdoskopową mozaiką podmiotów mówiących i artykułujących swoje indywidualne doświadczenie, z drugiej zaś – dzięki scalającej instancji narratorskiej całość nie rozsypuje się w jakiś niezborny, wielogłosowy *collage*" [s. 258]. Jest to zresztą zagadnienie – tryb narracji w każdej z omawianych tu powieści – domagające się analitycznego namysłu, decyduje bowiem o statusie przestrzeni konstytuującej się w obrębie określonej konwencji narracyjnej. Szczególnie dotyczy to na przykład *Bambino* czy *Weisera Dawidka* – powieści o silnym aspekcie metanarracyjnym, eksponujących miejscami autoreferencjalność.

że jest córką Żyda, którego jej matka przechowywała w czasie wojny na strychu chałupy. Powolna przemiana, której podlega Jadzia, uwidoczni się gwałtownie jako efekt swoistej iluminacji doznanej w trakcie wielkiej powodzi, dotykającej Wałbrzych i Piaskową Górę:

> Głębiej spod ziemi, na której zbudowano Piaskową Górę, na fali czarnej jak węgiel wypływały księgi pisane gotykiem, wyblakłe landszafty, płonący znicz Walhalla, całe serwisy z napisem Bavaria, zdjęcia Herty, Jürgena i Gertrud, skrzynie pełne niemieckiej amunicji, niemieckie czołgi i myśliwce. Kościotrupy w mundurach SS płynęły kraulem za nimi w szyku bojowym, jeden zabulgotał, heil Hitler, nim porwała go woda; w toczącym się samochodzie z tamtych czasów, lśniącym jak nowy, siedział jakiś mężczyzna z wąsikiem. Może mi się to wszystko śni, pomyślała Jadzia... [s. 484].

To fantasmagoryczne oczyszczenie ze śmieci przeszłości, oczyszczenie, któremu podlega Piaskowa Góra, dotyczy również Jadzi. Uratowana, w konfrontacji z rozszalałym żywiołem, „zdała sobie sprawę, że już nie jest taka sama" [s. 492]. Nawiedza ją nieprzeparta tęsknota „za czymś hen daleko" [s. 494] i wyjeżdża na grecką wyspę, do córki Dominiki, bo „skoro Piaskowa Góra się zmienia, to co ona, Jadzia Chmura nie może?" [s. 494].

W *Piaskowej Górze* jako bardzo wyraziście waloryzowana przestrzeń miejska pojawia się również Warszawa. Oto David, syn Ignacego Goldbluma, ocalałego z Zagłady dzięki Zofii Chmurze, przyjeżdża do Polski ze Stanów Zjednoczonych z zadaniem odszukania tej chłopki z Zalesia i trafia do stolicy:

> Jechał [...] do miasta bez centrum i szukał przeszłości ojca na ulicach getta, które spłonęły, w kawiarniach, których nie było, pod obcym uniwersytetem. [...] Jednak przede wszystkim nie wydawało mu się możliwe, by on, David Goldblum, miał coś wspólnego z tym krajem, który okazał się jakąś straszną pomyłką na mapie jego świata, i przez wiele lat myślał, że najgorsze, co mogłoby go spotkać, to mieszkać w Warszawie i jeździć do pracy jedną z tych ulic, wyrąbanych między brzydkimi domami przez jakiegoś szalonego Goliata" [s. 346].

David czuje głęboką niechęć do tego miasta, którego przestrzeń odbiera jako zakłóconą, pozbawioną ciągłości, sztuczną. To straszne nie-miejsce, które udaje coś, czym nie jest i być nie może – z obecną/nieobecną pustką w centrum. Tymczasem jego przyrodnia siostrzenica, o której istnieniu nic jeszcze nie wie, jest – jak jej nieznany dziadek – Warszawą zachwycona:

> Dominika zobaczyła Warszawę taką, jaką kochał Ignacy Goldblum. Straszne ulice nieprowadzące do żadnego centrum kusiły ją obietnicą, ocalałe kamienice w śródmieściu o bramach nasiąkniętych moczem i porowatych jak stary pumeks wydawały jej się romantyczne, bo ileż te mury widziały. Starówka to wprost jak z bajki [...] [s. 415].

Stosunek emocjonalny do tego na wpół imaginacyjnego miasta Dominika Chmura zdaje się po prostu dziedziczyć, tak jakby dostała w spadku inny fragment genetycznego wyposażenia Ignacego Goldbluma niż ten, który przypada Davidowi.

Podobne zmysłowe doznanie jest spuścizną po babce: Dominika doświadcza już jako nastolatka sensualnego wyposażenia kraju, w którym żyje: „W innych rodzinach z pokolenia na pokolenie przechodzą domy, ziemia, srebra rodowe, a u nich zapach spalonego mięsa" [s. 95]. To doświadczenie jest znakiem przechowywanej w zbiorowej pamięci kobiet traumy związanej z Zagładą i wszelkimi tragicznymi miejscami zamieszkiwanymi w pustce „po" kimś, po katastrofie[19]. W czasie dalszych podróży Dominika stwierdzi, że to zapach, który towarzyszy jej w całej Europie. Zmysłowe postrzeganie przestrzeni – i kobiet Chmurów, i wałbrzyskich Greków – ustanowi potem po części ich wspólnotę.

Dylogie Iwasiów (mam tu na myśli *Ku słońcu*, ciąg dalszy losów niektórych postaci z *Bambino*) i Bator mają podobne zakończenia. U Iwasiów Magda – emigrantka, reprezentantka pierwszego pokolenia urodzonego w Szczecinie, córka repatriantki zza Buga i chłopskiego syna z Wielkopolski, wychowana przez Ulę – w finale *Ku słońcu*, po śmierci Uli, decyduje się zamieszkać poza Europą, poza miastem, w domu o rozkładzie pokoi nie przypominającym „wnętrz europejskich kamienic. Brak podwórka, z którego dobiegałyby dźwięki zatartego dzieciństwa", przy ulicy nie nazywającej się Ku Słońcu, ale ku słońcu prowadzącej. To kolejne pokolenie, które zmierza gdzieś „od", ale już bez poczucia wygnania, podejmuje decyzje co do miejsca, w którym się zatrzyma.

Podobnie kończy się *Chmurdalia* – Dominika osiadła na czas jakiś na greckiej wyspie z Dmitrim, zaczyna odczuwać tęsknotę za dalszą podróżą, która dla niej – wiecznie w drodze – nie jest już ucieczką od Jadzi i Wałbrzycha:

[19] Co ciekawe, w innej mierzącej się z przesiedleńczym doświadczeniem powieści, *Ocaleniu Atlantydy* Zyty Oryszyn, mamy do czynienia z zapisem analogicznego doznania zmysłowego. Oto wrażenia bohatera jednej z opowieści składającej się na tekst Oryszyn: „Odkąd wybiegł tylnymi drzwiami z willi na kresach, uciekając z babunią przed bolszewikami-mordercami-kacapami – zawsze i wszędzie coś śmierdziało. Za życia mateczki Elizy nie było wokół tak smrodliwie, ale kiedy zakopano ją, podziurawioną jak durszlak, w cudzej mogile na prapruskim cmentarzu – świat zaczął śmierdzieć. Cuchnęły zgliszcza i dusze popalonych. Trupy rozkładały się smrodliwie. Wszędzie walały się szczątki, szmaty, papiery, podgniłe kości, połamane meble – trzeba było zatykać sobie nos" (*Ocaleniu Atlantydy*, Warszawa 2012, s. 127). Być może zatem jest to wspólne doświadczenie zmysłowe, od którego nie sposób się uwolnić w świecie rozkładu, agonii znanego dotąd porządku, świecie wysadzonym z przestrzeni rozpoznawalnej jako oswojona.

> Siada na skarpie i patrzy na morze, czuje wtedy, że tego pragnienia nie da się oszukać. Uderza ją nagle odór spalonego mięsa, widzi popioły zaleskiego domu babki Zofii, puste wypalone miejsce, na którym będzie musiała coś zbudować [s. 496].

Jednak zanim uda się w drogę „ku", w finale powieści i ona, i matka, doznają ukojenia w miejscu, w którym są przez chwilę razem:

> już tylko brzeżek złotej tarczy wystaje ponad szczyty gór, które otaczają to malutkie miejsce na Ziemi, gdzie Dominika Chmura z Piaskowej Góry bierze swoją matkę za rękę i mówi, chodź, zachodzi słońce. Jest tak spokojnie, tak spokojnie [s. 497].

Obie bohaterki dylogii Bator, identyfikując się z przestrzenią, którą uznają za własną, miejscami, które decydują o ich tożsamości, zyskują jednocześnie zdolność przygodnego zadomowienia gdzie indziej, tam, gdzie doświadczają zmysłowej przyjemności bycia tu i teraz.

Tomasz Mizerkiewicz w recenzji *Piaskowej Góry* zarzuca Bator zbytnie przywiązanie do „własnej tradycji intelektualnej, czyli feminizmu z dyskursem o wykluczonych"[20], co jego zdaniem zaowocowało schematycznością fabuły. Jakkolwiek oceniać te argumenty, trzecia z przywoływanych tu powieści Bator – przez samą autorkę określona jako „wałbrzyski gotyk obyczajowy"[21] – bez wątpienia garściami czerpie z zastanych schematów, w tym wypadku z wyrazistej gotyckiej rekwizytorni. Zatem i przestrzeń przedstawiona powieści kształtowana jest zgodnie z tradycją wypracowaną w obrębie tej konwencji. Mamy tu więc dom „umierający z teatralną ostentacją" [s. 23], do którego – po latach – wraca główna bohaterka, Alicja Tabor[22], myśląc, iż być może myliła się, oceniając siebie jako na tyle silną, że nie porani jej „ten dom pełen śmierci i duchów" [s. 25]. W tle tkwi tajemniczy Zamek Książ z legendą o lochach i perłach księżnej Daisy, lochach, w których jako poszukiwacz skarbów zginął ojciec Alicji. Akcja powieści skonstruowana jest zatem wokół śledztwa w sprawie znikających w mieście dzieci, a – równolegle – jej konstrukcję określają działania bohaterki starającej się rozwikłać traumatyzujące zagadki rodzinne. Zdarzenia rozgrywają się zaś w domu pełnym zjaw z przeszłości i śladów po niemieckich mieszkańcach, w pokoju, którego nie ma, w labiryntowej przestrzeni samego miasta i jego podziemiach. Wałbrzych – zgodnie z klasyką konwencji – pokazany jako miejsce zasysające

---

[20] T. Mizerkiewicz, *Nowa zasada epickości*, „FA-art" 2009, nr 1–2, s. 44–45.

[21] Za E. Kraskowska, *W Wałbrzychu, czyli nigdzie? O karierze miasta Wałbrzych w prozie i filmie lat ostatnich*, s. 248.

[22] To, jak widać, dość oczywisty anagram.

i zawłaszczające wszystko, co znalazło się w jego zasięgu: nawet kierowcy mkną po szosie wyjazdowej, jakby „bali się, że jeśli nie przyśpieszą, coś tu ich zatrzyma i nigdy już nie wyjadą z Wałbrzycha" [s. 351][23]. To kraina, „gdzie noce są czarniejsze, a zima przychodzi już w listopadzie i nadal trwa, gdy wszędzie indziej kwitną krokusy i forsycje" [s. 10], a wielki, zapuszczony park „niczym kambodżańska dżungla pochłania zaniedbane domy i sklepiki z krzykliwymi szyldami" [s. 351].

W takim mieście, w świecie, o którym bohaterka myśli, że „jest pełen piwnic Josepha Fritzla i większość pozostanie zamknięta" [s. 75], Alicja spotyka galerię postaci tyleż z porządku tak ostentacyjnie tu przywoływanej konwencji gotyckiej, co z eklektycznej rzeczywistości *queerowej* opery mydlanej skrzyżowanej z groteską polityczną *alla polacca*. Pojawiają się tu więc: duch ukochanego zmarłej siostry, matka sadystka, niemiecki Cygan-auto-chton oskalpowany przez sowieckich żołnierzy, więc chodzący w skórzanej pilotce, dawny kolega ze szkoły, który stał się koleżanką, gnom-transwestyta z ocalałym z pożaru okaleczonym psem oraz tajna loża kociar dysponujących spadkiem po księżnej Daisy.

Mimo tej hybrydalności konwencji w *Ciemno, prawie noc* mamy do czynienia z klasycznym *locus horridus* – przestrzenią, która nie tylko pełni funkcję protagonisty, ale również postaci – jako „gotyckie" – stwarza[24]: bohaterka mówi o sobie: „stałam się tu kobietą, która nosi w torebce poniemiecki nóż" [s. 354]. Tym samym powieść Bator zdaje się nazbyt wyrazistym potwierdzeniem tez – na przykład Rybickiej i Dąbrowskiego – iż to, co wyparte, w posttraumatycznych opowieściach wraca w postaci niesamowitego[25].

W „wałbrzyskim gotyku obyczajowym" Bator przestrzeń pokazana jest jako obca, zawłaszczająca, niezrozumiała, zapełniona szafami, w których grzechoczą szkielety, by wypaść z hukiem. Nie ma tu fascynacji ową pustką po innych, którzy odeszli – to świat straszny, „na opak", niejako skarnawalizowany. Jednak nawet tu groza owej nawiedzanej przez duchy przestrzeni zostanie okiełznana i rozbrojona, tajemnica rodzinna będzie oswojona, monstra zneutralizowane.

---

[23] Można by rzec, iż paradoksalnie obraz ten jest nieco z ducha opisu, jakiego dokonał Miron Białoszewski pod wpływem swoich wałbrzyskich doznań: „Cały Wałbrzych w górach, dołach, ciasno, krzywo, zakręty, kamienie, schodki, kamienice, ciemno, las, ognie huty, kamienice, hałdy, zakręty, ciasno, rozjazd, prawdziwe góry, przerwa w mieście, parkan, sztuczne góry". Ewa Kraskowska, za którą przytaczam te słowa (*W Wałbrzychu, czyli nigdzie? O karierze miasta Wałbrzych w prozie i filmie lat ostatnich*, s. 255) uważa to za „jeden z najtrafniejszych w swojej lapidarności opisów Wałbrzycha", jakie zna (tamże).

[24] Zob. M. Głowiński, *Labirynt przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994.

[25] E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 3, s. 206.

Opowieści o mgle i zatartych mapach, czyli Gdańsk Huellego i Chwina

Sposób konstruowania i sfunkcjonalizowania przestrzeni w utworach Huellego oraz Chwina był wielokrotnie opisywany i analizowany. Przypomnę tylko, że w tomie *Opowiadania na czas przeprowadzki* dawny Gdańsk wynurza się, na przykład, jako epifaniczna zjawa wysnuta „z krzyżujących się pasm czasu w rozrzedzonym powietrzu" [s. 48] lub ewokowana dawną fotografią – medium pozwalającym dotrzeć do miejsc, które istnieją już tylko poza realnym czasem i przestrzenią. Te nieruchome obrazy dają – paradoksalnie – złudę ruchu i życia: „Lange Brücke wyglądało jak prawdziwy port i chociaż szyldy hoteli, barów i kantorów kupieckich brzmiały obco, to jednak był to widok pociągający" [s. 6]. Jeśli te odpryski dawnego miasta są do złożenia w jakąkolwiek całość, to tylko w porządku mentalnym – to, co realne, jest pęknięciem, brakiem, rysą[26].

W pewnym sensie podobnie rzecz się ma w przypadku *Castorpa*, jeśli można tak rzec, *prequela Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Gdańsk z początku wieku XX pokazuje tu Huelle jako ulotne miasto, które jest już tylko „swoim własnym cieniem" [s. 43], ponieważ utraciło dawną wielkość. Topografia miasta – czy nawet Trójmiasta – została tu wyeksponowana, poznajemy bowiem szczegółowe trasy wycieczek rowerowych Hansa, które zapewne – tak jak wielbicielom śledzenia Dublińskich tras bohatera Joyce'a – umożliwią nam powtórzenie, choćby na mapie, drogi przejażdżek Castorpa. Finał powieści, jak echo zakończenia Mannowskiej historii, jest apostroficznym zwrotem nie tyle do „poczciwego utrapieńca"[27], co do „naiwnego idealisty":

> Dziwisz się, co to za ścieżka? Gdzie podziały się cmentarze? Ależ, Mój Drogi, wsiadaj na swój przepiękny bicykl i niech na zawsze ta ulica należy do Ciebie; chciałbym Cię widzieć codziennie, jak na błękitnym wandererze suniesz Wielką Aleją – wirtualny, niczym magiczna krzywa Weierstrassa, nad którą suną zawsze te same obłoki znad Bałtyku [s. 214].

Taka utrwalona i niezmienna tożsamość przestrzeni możliwa jest tu tylko w wirtualnym świecie istniejącym – jak w krzywej Weierstrassa – bez styczności z tym, co realne. Jak się wydaje, te dwa sposoby istnienia przestrzeni koegzystują ze sobą[28].

---

[26] Zob. B. Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Hellego i Stefana Chwina)*, s. 211.

[27] T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Łukowski, Warszawa 1965, t. 2, s. 480.

[28] Zdaniem Dariusza Skórczewskiego (*Dlaczego Paweł Huelle napisał „Castorpa?*, „Teksty Drugie" 2006, nr 3) w powieści Huellego dokonuje się proces dekolonizacji przestrzeni. Z jed-

W *Krótkiej historii pewnego żartu* z kolei, spod ciemnych tapet po „tamtych" [s. 11] wynurzają się ślady „strasznego miasta o nazwie «Danzig»" [s. 12] – stare gazety z fotografiami. Bohater rozróżnia na nich „znajome miejsca, które były dziwacznie obce, te same i nie te same" [s. 12]. Spod realnej przestrzeni, w której się przemieszcza, wyłania się jakieś miasto inne, półobecne, zatarte jak napisy [s. 16]. W tle – równie fantazmatycznie – tkwi jeszcze Wilno jako figura Arkadii utraconej, miasto, które pojawia się w absurdalnych znakach układających się w bezsensowny wzór, podrzucanych przez kpiący Los „blaszanych emaliowanych tabliczkach z nazwami ulic, które zupełnie niepotrzebnie budziły dogasające wspomnienia?" [s. 176]. Dodajmy, cudze wspomnienia – kiedy bohater dostaje mieszkanie we Wrzeszczu przy ulicy Wileńskiej, twierdzi, że „ta nazwa przypomniała mi wszystko: długą jazdę Ojca przez Suwałki, Ełk, Olsztyn aż do nadmorskiego miasta, w którym całą plażę zawalały spalone pojazdy uciekającej armii, a gruzy zasypywały całą szerokość ulic" [s. 176].

Jak pisał Arkadiusz Bagłajewski, w *Krótkiej historii pewnego żartu*:

> przestrzeń Gdańska rozszczepia się na dwie nie przylegające do siebie sfery: z jednej strony ocalone z wojny idylliczne przedmieścia, Ogrody Oliwy, z drugiej natomiast – wypalone, stojące w ruinach historyczne centrum. Na innej płaszczyźnie znaczeniowej: kultura mieszczańska z właściwą jej „czułą" organizacją przestrzeni domowej i zniszczony ogniem świat „złej" kultury niemieckiej[29].

Jak się wydaje, odkryciem bohatera jest dostrzeżenie przenikania się tych dwóch sfer. Ta wiedza stanowi część detektywistycznego zadania, które stara się on rozwiązać: chce dotrzeć do tajemnicy duchowej tych, po których są śladem[30] (patrz: psychoanalizowanie łazienki w opowiadaniu *Lęk*). Przy czym, jak zauważył Bartosz Dąbrowski, ta aktywność poznawcza podmiotu – tak jest i w wypadku tekstów Huellego – ujawnia się pod wpływem impulsu z zewnątrz, zostaje zawsze sprowokowana owymi resztkami, namiastkami, eksponującymi nieobecność zakłócającą spokój bohaterów. Te widmowe pozostałości domagają się „całkowitej materializacji i dopowiedzenia"[31].

---

nej strony bowiem pokazywana jest ona jako niemiecka (na przykład nazwy hoteli, statków), z drugiej zaś „manifestuje przed Castorpem swą inherentną obcość, niedostępność poznaniu, zagadkowość, której kulminację stanowi niepewna, niemożliwa do zidentyfikowania lokalizacja budynku goszczącego uczestników narkotyczno-erotycznej orgii stowarzyszenia Miłośników Kultury Antycznej «Omphalos»" [s. 153].

[29] A. Bagłajewski, *Miasto – palimpsest. Spojrzenie Grassa*, w: *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca*, red. M. Kitowska-Łysiak i E. Wolicka, Lublin 1999, s. 330.

[30] Tamże, s. 333.

[31] B. Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Hellego i Stefana Chwina)*, s. 212–213.

Powojenny Gdańsk w tekstach Chwina i Huellego opisywany był przez krytyków metaforą palimpsestu[32] – figurą wręcz narzucającą się w trakcie lektury tych opowieści. Znakomicie tłumaczy ją fragment opowiadania Huellego *Winniczki, kałuże, deszcz...*:

> zatrzymywałem się przy niektórych domach, tam gdzie spod warstwy tynku wyłaniał się napis *„Butter – Milch – Brot"* lub *„Tabakenhndlung"*, patrzyłem na zardzewiałe markizy [...] i myślałem o dziadku Karolu, który nie lubił przyjeżdżać do naszego miasta, myślałem o ojcu, który z kolei pokochał to miasto, i myślałem o sobie, że jestem między nimi jak ktoś na skrzyżowaniu dróg obok kamiennego drogowskazu, na którym woda, piasek i wiatr zatarły dawno wszystkie litery [s. 38].

Określa to samego opowiadającego jako kogoś pozbawionego już przewodnictwa nawet zatartych znaków pozwalających orientować się w przestrzeni. Zmusza go to zatem do ustanowienia własnych sposobów osadzenia się w tym nowym/starym miejscu – zarówno w przypadku Huellego, jak i Chwina to obłaskawienie miejsc i przestrzeni odbywa się poprzez narrację – jak bowiem pisał Przemysław Czapliński: „przestrzeń może być ojczyzną tylko pod warunkiem, że będzie coś mówić, a może mówić jedynie jako tekst, fabuła, narracja"[33]. Dlatego, wedle Dąbrowskiego, „pustkę przestrzeni wypełnia skazana na domysły literacka projekcja, kompensacyjna fabularyzacja, składająca się z klisz, wyobrażeń, która udaje jedynie własne wspomnienia i usiłuje wyjść poza nie, by faktycznie dotrzeć do wspomnień cudzych – rodziców, dziadków bądź wcześniejszych mieszkańców miasta"[34]. Dlatego

---

[32] Do tej metafory, jako mającej oddać specyfikę przestrzeni „miast odzyskanych", Elżbieta Rybicka (*Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*) zgłosiła zresztą zastrzeżenia. Napisała: „metafora palimpsestu, którą wykorzystywano zazwyczaj do opisu temporalnego, historycznego nawarstwienia przestrzeni miast, Gdańska, Wrocławia, Szczecina, Olsztyna wydaje się we współczesnym kontekście nie do końca wystarczająca. [...] pomija konfliktowość czającą się na brzegach, na styku pomiędzy, w szczelinach pomiędzy warstwami. Palimpsest opisuje ontologię, nie opisuje relacji między nimi. Jest jako metafora modelem statycznym, mówi o mieście jako o «przechowalni», *residuum* pamięci. Bardziej stosowna wydaje się w obecnej sytuacji koncepcja miejskiego krajobrazu pamięci jako pola konfliktu, w którym dochodzi do zderzenia rozmaitych dyskursów pamięci (i praktyk upamiętniania), politycznych, ekonomicznych, artystycznych, koncyliacyjnych i antagonizujących, odgórnych i oddolnych" [s. 210]. Jak się wydaje, w tekstach i Chwina i Huellego mamy właśnie do czynienia z zacieraniem owej konfliktowości. Pisał już o tym zresztą, w nieco innym kontekście, Przemysław Czapliński (*Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001): „konsekwencją przesiedlenia okazało się poczucie obcości wobec przestrzeni nowych, ale obcości nieagresywnej, otwartej na uczuciowe porozumienie z nowymi sąsiadami" [s. 115].

[33] P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie prozie lat dziewięćdziesiątych*, s. 127.

[34] Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Hellego i Stefana Chwina)*, s. 219.

też opowieści Chwina i Huellego o „miastach odzyskanych" – czy raczej „mieście nieobecnym" – inaczej, niż w przypadku Iwasiów i Bator, podszyte są nostalgią[35]. Melancholia spaja to, co w realnej przestrzeni rozpada się na różne nieuzgadnialne porządki. Ta emocja rządzi też, jak twierdzi Katarzyna Szalewska, tekstami miejskimi Gdańska, Wrocławia czy Szczecina, również we wcieleniu popularnym, jak choćby w kryminałach Marka Krajewskiego, będących odpowiedzią „na czytelniczą potrzebę czasoprzestrzennych powrotów do miejsc, do których wedle prawideł nostalgii powrócić się już nie da"[36].

Takie uspójnienie w narracji przestrzeni, która jest, jak pisze Dorota Kołodziejczyk, „przestrzenią niemożliwą i konieczną zarazem"[37], owocuje eksperymentami gatunkowymi, eklektycznymi połączeniami motywów gotyckości, mitografii, intertekstualnych cytatów, opowieści grozy i *science fiction* tworzącymi warstwę metafikcyjną[38]. Eksponuje ona wysiłek „opowiedzenia złożonej pełni miejsca"[39], bowiem „w powieściach Chwina i Huellego miejsce okazuje się bezpowrotnie wytrącone z czasowej ciągłości i nie istnieje już jako całość ani w przestrzennym, ani czasowym wymiarze"[40].

Emocjonalna, nostalgiczna nuta w opowieściach Huellego i Chwina bierze się też zapewne ze specyfiki gdańskiego kontekstu historycznego, możliwości uruchomienia tęsknoty za utraconą „gdańskością", mitem wielokulturowości, zniszczonym przez dwóch wielkich „przestawiaczy" narodów i Kartografów – Hitlera i Stalina, z których duchami wojuje bohater *Krótkiej historii pewnego żartu*. Narracje Huellego tworzą też miasto silniej – nawet w zestawieniu z ostentacyjną gotyckością *Ciemno, prawie noc* – utekstowione. Bez wątpienia wynika to tyleż z mocy – między innymi Grassowskich – gdańskich narracji, co z intensywnie obecnej w całej twórczości autora *Weisera Dawidka* intertekstualności, zamiłowania do dialogu z tekstami cudzymi. Ale też sporo racji wydaje się mieć Peter Oliver Loew twierdzący, że zarówno Huelle, jak i Chwin, poddając się gdańskiemu *genius loci* – duchowi miejsca

[35] Jako o dominancie prozy lat dziewięćdziesiątych pisał o tym szerzej P. Czapliński. Zob. *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*.

[36] K. Szalewska, *Antropologia przestrzeni miejskiej w kontekście polskiego dyskursu postzależnościowego*, w: *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy wczoraj i dziś*, red. H. Gosk i E. Kraskowska, Kraków 2013, s. 359.

[37] D. Kołodziejczyk, *Odzyskiwanie miejsca: realizm magiczny w powieści postkolonialnej i polskiej powieści lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk i B. Karwowska, Warszawa 2008, s. 138.

[38] Tamże, s. 149.

[39] Tamże.

[40] Tamże, s. 148.

o zwielokrotnionej sile mitotwórczej[41], sami stwarzają kolejny mit, „mieszczańskiego «dobrego» Gdańska"[42]. Jak bowiem pisał Karl Schlögel:

> Krajobrazy w głowie toczą niezależne życie. Mają swoją własną datę powstania i utraty ważności. Rzeczywistość może je wyprzedzać – i wyprzedza. Ale nawet tam, gdzie stały się anachronizmem, po prostu pokazują, że wokół czegoś krążą: wokół przestrzeni, miejsc, nawet wtedy, kiedy tych już nie ma lub może nigdy w takiej formie nie było[43].

Gdańsk zdaje się być właśnie takim miejscem utkanym ze sprzecznych czasami narracji, a zatem możliwym tylko w tekstach, a poza nimi, jako realna przestrzeń, toczącym swój nieco mglisty ontycznie żywot[44].

Jakkolwiek wszystkie przywołane tu teksty są opowieściami o przestrzeni naznaczonej obcością, przedmiotami – śladami po innych, na wpół zatartymi literami, obrazami na fotografiach, w powieściach Bator i Iwasiów przestrzeń zdaje się mieć mniejszą moc jako swoisty dybuk. Dlatego w ich narracjach możliwe jest wyjście poza jej zaklęty krąg stwarzający tożsamość. Możliwe zatem jest jej oswojenie i własna przemiana bohaterów. I dlatego bohaterki *Chmurdalii* i *Ku słońcu* zmieniają się. Z dzieci uchodźców w przechodnich miastach stają się nomadkami, zdolnymi osadzać się w coraz to innej przestrzeni, ale i pozwalającymi owym miejscom się oswajać. Można by rzec, że ich ulokowanie ewoluuje, choć doświadczenie dyslokacji poprzedniego pokolenia pozostaje jako dziedzictwo – ulegające przekształceniu.

---

[41] Owym gdańskim dyskursom konstruującym Gdańsk na rozmaite sposoby poświęcony jest właściwie cały obszerny tom autorstwa niemieckiego historyka: P. O. Loew, *Gdańsk i jego przeszłość. Kultura historyczna miasta od końca XVIII wieku do dzisiaj*, przeł. J. Mosakowski, Gdańsk 2003.

[42] Zob. P. O. Loew, *Gdańsk. Między mitami*, Olsztyn 2006, s. 18.

[43] K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 246.

[44] Owo doświadczenie „mglistości" miasta odnotowuje sam P. O. Loew, przez lata mieszkający w Gdańsku. W zbiorze esejów (*Gdańsk. Między mitami*) pisze: „ten Gdańsk, który odkryłem w książkach, źródłach historycznych, wspomnieniach, imaginacjach, nigdy nie chciał przystawać do miasta, gdzie akurat przebywałem. Zawsze było tak, jakbym się zatrzymał przy widoku pierwszych wież starówki – jakby miasto zastygło na horyzoncie, unosiło się niczym zjawa w porannym lub wieczornym świetle. Gdańsk pozostał moim ciągłym marzeniem, pozostał osobistym mitem" [s. 5]. Warto może przywołać tu opis doznań Castorpa poruszonego widokiem tego samego miasta: „Najpiękniejsze były wszakże wieże Najświętszej Marii Panny, świętego Jana i Ratusza: choć wszystkie miały tę sama, ciemnoceglastą fakturę, ich formy były gruntownie zróżnicowane. Górując ponad wszystkimi dachami domów, kominami parowców, masztami żaglowych łodzi, nie przytłaczały wcale tej gęstej panoramy, a przeciwnie – zdawały się unosić ją do góry, jak gdyby całe miasto za chwilę oderwać miało się od wody i poszybować waz z gotyckimi sterczynami pod obłoki" [P. Huelle, *Castorp*, s. 34].

Fantazmatyczne miasta Chwina i Huellego – z Wilnem i Lwowem w tle – jak w *Weiserze Dawidku*, takiej możliwości nie dają. Mogą być tylko miejscami chybionych, ułomnych inicjacji. Ta przestrzeń istnieje bowiem głównie poprzez reprezentacje, znaki czegoś, fragmenty i ślady. Nie jest doświadczana wprost, sensualnie, podlega mitologizacji i utekstowieniu, staje się przedmiotem nostalgicznej fascynacji obcością, egzorcyzmowaną i przywoływaną zarazem z niebytu. Stąd jej fantazmatyczna moc.

Co więcej, przy okazji analizy powieści Artura Daniela Liskowackiego *Eine kleine (quasi una allemanda)* Krzysztof Uniłowski sformułował dość obcesowo swoje zastrzeżenia co do intencji twórców owej nostalgicznej prozy przesiedleńczej, wskazując między innymi na *Hanemanna* Chwina[45], i zadał pytanie o rzeczywistą funkcję takich opowieści:

> Czy przypadkiem współczesny polski pisarz nie pisze powieści o niemieckim mieście tylko dlatego, by odpędzić (niechby irracjonalne) wyrzuty sumienia? „Literatura małych ojczyzn" jako obiata, którą koloniści (potomkowie kolonistów) składają cieniom (cudzej!) przeszłości, by w ten sposób odkupić własną winę, by dzięki temu obrzędowi uzyskać prawo do osiedlenia się?[46]

Pozostawiając te pytania jako nierozstrzygnięte, wypada raz jeszcze odnotować, że w opowieściach Bator i Iwasiów akcent położony jest tyleż na doświadczenie obcej przestrzeni, przybycia do miejsc po kimś, co na podjęcie wysiłku uwolnienia się od zawłaszczającej władzy tych miejsc, wszelkich miejsc. Tak podkreślana w *Bambino* przechodniość przestaje być straszna, a miejsca tracą swą moc nawiedzania tych, którzy je zamieszkują, stając się miejscami, które można czasami odwiedzić.

---

[45] Miażdżącą szarżę na powieść Chwina jako fingującą jedynie osadzenie w rzeczywistości historycznej przypuścił Piotr Pietrych (*Powieść o porcelanie. Inne spojrzenie na „Hanemanna" Chwina*, w: *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002). Zarzuca on pisarzowi pokazanie niemal idyllicznego obrazu ucieczki niemieckich mieszkańców z miasta i osiedlania się nowych przybyszów, punktuje fascynację Haneamannem obsadzonym w roli Innego jako całkowicie oderwaną od realiów historycznych, w rezultacie orzekając o całkowitej ahistoryczności powieści. Nadto Pietrych wytyka Chwinowi dystansowanie się w wywiadach wobec literatury małych ojczyzn, ze względu na mitologizowanie przeszłości i określonych miejsc postawę nieco dwuznaczną, jeśli sam konstruuje nostalgiczną idyllę, całkowicie wbrew prawdzie historycznej (s. 286). Gdy zestawić Hanemanna z Ulrike, bohaterką *Bambino*, wyraźnie widać, jak Iwasiów obszernie konstruuje w fabule całą motywację i okoliczności pozostania jej w Szczecinie jako autochtonki („W tym pokoju sypiali rodzice – mówi po prostu Annie. I jemu też [...] że tu mieszkali. Że jest stąd. Okropne słowo: autochtonka" [s. 148]).

[46] K. Uniłowski, *Stadtmusik*, w: tegoż, *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Kraków 2002, s. 130–131.

The Stories of "Regained Towns" – the Prose of Stefan Chwin, Paweł Huelle, Joanna Bator and Inga Iwasiów

Summary

This article refers to the way of space functionalization in the Polish literature of recent decades, being, in various manners, representation of experiences connected with the post-war resettlements of European population. The text demonstrates differences between phantasmatic spaces of Stefan Chwin and Paweł Huelle's stories and heterotopic non-places in Inga Iwasiów and Joanna Bator's novels.

Keywords: phantasmatic space, heterotopias, non-places, city, Polish prose

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.03

Elżbieta Konończuk
Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: e.kononczuk@gazeta.pl

Przestrzeń „uzmysłowiona". Psychogeografia miasta w *Japońskim wachlarzu* Joanny Bator

Na zainteresowanie miastem jako źródłem doznań zmysłowych niewątpliwie duży wpływ mieli francuscy sytuacjoniści[1], których estetyczno-emocjonalne praktykowanie miasta wywodziło się z tradycji używania przestrzeni miejskiej najpierw przez *flâneura*, następnie przez dadaistów i surrealistów. Wszystkie te praktyki określane są we francuskiej antropologii miasta jako *errance urbaine*, co rozumiane jest jako intencjonalne błądzenie po mieście.

Paola Bernstein-Jacques, odtwarzająca małą historię *errance*, analizuje to zjawisko jako sztukę praktykowania, doświadczania i interpretowania miasta, przeciwstawiając się redukowaniu go do spektaklu lub dekoracji, w których zachodzą ludzkie działania. Sytuacjoniści nie przyjmują koncepcji miasta jako spektaklu czyli obrazu, lecz pojmują je jako fizyczny *corpus*, już nie tylko widziany, ale też dotykany, wąchany, smakowany, słyszany, z którym ciało człowieka wchodzi w bezpośrednie relacje. Cielesna przestrzeń miejska jest też przestrzenią cieleśnie doświadczaną, a zatem doświadczenie miasta można określić jako zderzenie ciała człowieka z ciałem urbanistycznym. Praktykowa-

[1] Sytuacjoniści – kierowana przez Guya Debora i Ivana Szczeglowa grupa francuskich artystów, intelektualistów, rewolucjonistów społecznych, którzy w latach 50. i 60. XX wieku – w nawiązaniu do dadaizmu i surrealizmu – proponowali włączenie sztuki w rytm życia codziennego. Wyrażali sprzeciw wobec konsumpcyjnego modelu życia, redukującego go do „spektaklu". Zob. M. Coverley, *Psychogéographie! Poétique de l'exploration urbaine*, przeł. A.-F. Ruaud, Lyon 2011 (tu rozdział: *Guy Debord et les situationistes*, s. 95–126).

nie przestrzeni miejskiej przez błądzącego staje się doświadczeniem fizycznym, zmysłowym i opiera się na założeniu, że celem jest samo błądzenie, czyli dezorientacja w przestrzeni, gubienie się, krótkotrwały, przelotny stan deterytorializacji. Takie stany właśnie wyostrzają zmysły, wzmagają poczucie cielesnej obecności w przestrzeni oraz spowolniają ruchy. Bernstein-Jacques właśnie gubienie się i spowodowaną przez to powolność uznaje za cechy ruchu określanego jako *errance*. Człowiek błądzący w przestrzeni miejskiej rozpoznaje ją i odczytuje poprzez swoje ciało, które w indywidualny sposób rejestruje doświadczenia przestrzeni i przechowuje je w pamięci. Bernstein-Jacques mówi zatem o „korpografii miasta" (*corpographie de la ville*)[2] jako pamięciowym zapisie miejskiego *sensorium*. Dopiero tak doświadczane miasto można nazwać „miastem zamieszkałym", „dotykanym" nie tylko wzrokiem (jak w koncepcjach miasta-widowiska), ale tak, jak czyni to niewidomy. *Errant* (błądzący) odkrywa zatem miasto zmysłami, wychwytuje charakterystyczne dla niego dźwięki, podąża za kuszącymi go zapachami, poszukuje zapamiętanych smaków. Chce „wynaleźć" miasto, odsłaniając to, co często pomijają urbaniści, czyli poetycki potencjał miejsca. Bernstein-Jacques, urbanistka, wychodząc od praktyk sytuacjonistów, proponuje mówić o „urbanistyce poetyckiej".

Sytuacjonista Guy Debord stworzył koncepcję dryfowania jako formy powolnego poruszania się w przestrzeni miejskiej, gubienia się, wędrowania bez planu. Dryfujący, jako badacz i interpretator pejzażu miejskiego oraz rozgrywających się w nim wydarzeń, stawał się „geografem prawdziwego życia"[3]. Debord definiował psychogeografię jako dyscyplinę badającą oddziaływania środowiska geograficznego na emocjonalne zachowania jednostki. Psychogeograf zatem próbuje zapisać i rozumieć zjawisko nagłej zmiany otoczenia, sytuacji, atmosfery na ulicy warunkowanej oświetleniem, efektami dźwiękowymi, kolorystycznymi, węchowymi. Praktyki psychogeograficzne służyły podziałowi miasta na wyraźne strefy klimatów psychicznych, na miejsca o atmosferze przyjemnej, odrażającej czy przytłaczającej. Przy okazji tych praktyk sytuacjonista doświadczał sytuacji poetyckich, wzruszających, pasjonujących. Dryf sytuacjonistyczny był swoistą formą interpretowania ele-

[2] P. Bernstein-Jacques, *Éloqe des errants. L'art d'habiter la ville*, w: *L'habiter dans sa poétique premiè. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, red. A. Berque, A. de Biase, Ph. Bonnin, Paris 2008, s. 39.

[3] Praktyki sytuacjonistów, ich aktywność badawcza w przestrzeni miejskiej, porównywane były do żeglowania, poddawania się unoszącym morskim prądom w przestrzeni miejskiej oddawanej przez metaforykę akwatyczną. Taki aspekt psychogeografii omawia Patrick Marcolini w artykule *Payser le monde*, w: *Donner lieu au monde: la poétique de l'habiter. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, red. A. Berque, A. de Biase, Ph. Bonnin, Paris 2012, s. 115–120.

mentów krajobrazu miejskiego, otoczenia i toczących się w nim wydarzeń. Efektem praktykowania przestrzeni przez dryfujących po mieście są mapy psychogeograficzne jako forma artykulacji indywidualnego doświadczenia przestrzeni urbanistycznej. Stanowią one graficzną reprezentację przemieszczania się w przestrzeni, przy równoczesnym odkrywaniu jej emocjonalnego oddziaływania. Jest to swoista forma studiowania terenu, której celem jest ujawnienie związków między miejscem a panującą w nim atmosferą[4].

Za dobry przykład zapisu psychogeograficzngo doświadczania miast, a tym samym przykład ilustrujący problematykę geografii emocjonalnej, uznaję *Japoński wachlarz* Joanny Bator, będący relacją autorki z jej pobytów w Tokio, pisany z perspektywy antropologicznej. Pomimo że autorce nie przyświeca bezpośrednio idea sytuacjonistów, interpretuję ten utwór jako zapis praktykowania miejskiej przestrzeni doznawanej zmysłowo. Proponuję zatem odczytanie *Japońskiego wachlarza* jako literackiej artykulacji zmysłowego doświadczenia wielkomiejskiej przestrzeni.

Doświadczeniem często powracającym w relacjach Bator jest jej dezorientacja w mieście, a więc stan ważny z perspektywy „urbanistyki poetyckiej" sytuacjonistów. Poczucie niepokojącej, ale też intrygującej deterytorializacji powraca raz po raz, kiedy autorka gubi się w ciasnej zabudowie i często zmieniającej się scenerii miasta, kiedy powtarza się rytuał poszukiwania stacji metra, znikających jak kamfora lub niespodziewanie wyrastających spod ziemi.

> Szłam dalej, szukając stacji, która znikła, i pocieszając się, że na jej odnalezienie mam dwa lata, znajdowałam inną, równie dobrą dla kogoś, kto nie wie za bardzo, dokąd chce jechać. W ręce ściskałam zupełnie nieprzydatny na początku atlas Tokio. Na moje oko każda strona wyglądała tak, jakby mapę europejskiego miasta ktoś pociął w niszczarce do dokumentów i posklejał na chybił trafił. Raz po raz próbowałam bez powodzenia zlokalizować swoje „ja", coraz głębiej wsysane w tokijski labirynt bez wejścia i wyjścia. Przez cały czas towarzyszyło mi wrażenie, że płynę pod prąd tłumu poruszającego się według jakichś innych zasad, niż te, które znam[5].

Autorka, aby zwizualizować emocje towarzyszące przemieszczaniu się po mieście, gubieniu się, błądzeniu, przywołuje metafory labiryntu oraz metafory marynistyczne, charakterystyczne dla dyskursu sytuacjonistycznego. Swoje praktyki przestrzenne opisuje, budując wyobrażenia bliskie prakty-

[4] Por. M. Coverley, *Psychogéographie! Poétique de l'exploration urbaine*, s. 102–103.

[5] J. Bator, *Japoński wachlarz. Powroty*, Warszawa 2011, s. 32. Kolejne cytaty pochodzące z tego wydania lokalizowane są w tekście głównym.

kom psychogeograficznym, które przez sytuacjonistów określane były mianem dryfowania. Pisze:

> Traciłam poczucie czasu i przestrzeni; rezygnowałam z przygotowanej wcześniej marszruty i dawałam się nieść miastu jak papierowa łódka. W któryś z pierwszych tokijskich dni, dryfujących ku pogodnemu wieczorowi, trafiłam w ten sposób do Abakusy, wyrzucona na jej brzeg z zatłoczonego pociągu [s. 32].

Metafora miasta-oceanu oddaje wrażenie bezkresu miasta „rozlewającego" się na cztery strony świata. Oglądane z wież widokowych jest ono „nie do ogarnięcia", przypomina:

> rozlewający się, pulsujący zimnym światłem ocean tysiąca odcieni szarości. Niemal widać, jak ta szara magma rośnie, pączkując nowymi domami, wypełniając swoją masą każdy skrawek wolnej przestrzeni; pełznie na wschód i zlewa się z wodami Pacyfiku, podmywa góry, otacza je i zamyka w swoim wnętrzu [s. 57].

Autorka w tej bezkresnej przestrzeni, zafascynowana wielobarwnym tłumem, który niczym ławica ryb przepływał, omijając ją jak przeszkodę, wyławiała intrygujące postaci, aby z pasją podglądaczki podążać za nimi. Idąc za obserwowanym obiektem, gubiąc się w przestrzeni, dryfując niesiona przez „ławicę", prowadzi obserwację antropologiczną. W wyniku takich praktyk przestrzennych, tworzy własną mapę miasta jako zapis włóczęgi bez planu, dzięki czemu może: „czuć miasto pod stopami, węszyć, pozwalać sobie na gubienie się i tonąć w erotyczno-katastroficznych fantazjach" [s. 100]. Przedstawione tu doświadczenie przywodzi na myśl psychogeograficzne mapy sporządzane przez sytuacjonistów, stanowiące graficzną reprezentację przemieszczania się w przestrzeni miasta i równocześnie odkrywania jego emocjonalnego oddziaływania.

> Idąc ich śladem i będąc bezlitośnie przez nich porzucana, wplątywałam się w jakieś uliczki, pogmatwane przez złośliwego albo opitego sake demona, który chichotał szyderczo, patrząc na moją bezradność. Wpadałam do podziemi handlowych i wyjeżdżałam z nich ruchomymi schodami w miejscu, którego nigdy wcześniej nie widziałam na oczy. Naziemne przejścia wydawały się znikać, gdy próbowałam nimi wrócić do znajomej stacji; dematerializowały się w pulsującej szarości jakiegoś wieczoru i być może pojawiały znów kawałek dalej, jak gdyby nigdy nic. Wystarczyło, że zaczął padać deszcz, a pejzaż zmieniał się na tyle, że przestawałam go rozpoznawać. [...] Malutka, niewinna na pozór kawiarnia okazywała się tymczasem bramą prowadzącą do labiryntu pełnego drzwi, schodów, schodków i wind, rozrastających się jak korytarze w mrowisku [s. 99–100].

Wyjaśnienia labiryntowej, gęsto zabudowanej przestrzeni szuka Bator w fakcie, że było to miasto szogunów, którzy budowali ślepe uliczki, aby

chronić swoją prywatność. Nadal dotarcie do prywatnego terytorium wymaga szczególnego zaproszenia, co skłania do swoistych praktyk przestrzennych, typowych dla mieszkańców Tokio, a także szybko przejętych przez Bator. Praktyczną koniecznością codziennego życia jest bowiem zwyczaj rysowania mapek pomocnych w orientowaniu się w przestrzeni, w której ulice i stacje metra oznaczone są numerami. „Rysowanie" adresów, sytuacje – powszechne w Tokio – gdy „jedna osoba rysuje drugiej mapkę, znaki kreślone na skrawku papieru, papierowej serwetce, w powietrzu" [s. 65], rozpoznaje autorka jako formę indywidualizowania i prywatyzowania przestrzeni miejskiej. Gest rysowania fragmentu miasta, nanoszenia na odręcznie w pośpiechu sporządzony plan skrętów, schodów, wejść i wyjść, ale też „znaków przyjaźni", takich jak ławka czy wspólnie odwiedzany bar, jest więc formą zaproszenia do prywatnego świata. Mapki kreślone rękoma przyjaciół składają się na emocjonalny atlas miasta, wzbogacony własnymi szkicami prywatyzującymi przestrzeń. Przemieszczaniu się po Tokio, przypominającym dżunglę znaków, towarzyszą gesty szkicowania drogi, rysowania mapy, sporządzania notatek, a więc gesty graficznego oswajania urbanistycznego ciała. Takie rejestrowanie doświadczeń miejskich, nazywane wyżej „korpografią miasta", jest formą jego zamieszkiwania.

Autorka *Japońskiego wachlarza* tematyzuje przestrzeń miejską w aspekcie antropologicznym, a więc bada relacje, jakie zachodzą między ciałem ludzkim a ciałem urbanistycznym. Zainteresowanie zmysłowym doświadczeniem miasta wiąże się niewątpliwie ze zwrotem topograficznym, ze zwrotem ku lokalności, który skłania do refleksji nad człowiekiem usytuowanym w konkretnym miejscu przestrzeni geograficznej. Kontakt z konkretnym miejscem jest zawsze kontaktem zmysłowym. W wielu pracach z zakresu antropologii miasta przedmiotem refleksji jest miejskie *sensorium* i jego przemiany historyczne[6]. Podobnie w pracach z zakresu geografii kulturowej częstym przedmiotem zainteresowań jest zmysłowa percepcja przestrzeni, co wpłynęło na ukształtowanie subdyscypliny określanej jako geografia emocjonalna, w ramach której wyodrębniły się na przykład takie dziedziny, jak geografia zapachów, smaków, świateł[7].

---

[6] Doskonałym przykładem interpretacji *sensorium* miejskiego jest praca E. Rybickiej, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2006.

[7] Przykładem zastosowania narzędzi geografii zapachów jest monografia *Géographie des odeurs*, red. R. Dulau, J.-R. Pitte, Paryż 1998, która została wydana w ramach serii „Fondements de la géographie culturelle". Rolę oświetlenia w nocnej scenografii miasta jako tła dla spektakularnej gry światła i cienia opisuje A. Mons w książce *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris 2013.

Zmysłowe doświadczenie przestrzeni jest przedmiotem zainteresowania sensorycznej geografii literackiej, włączanej przez Elżbietę Rybicką w ramy geopoetyki, a badającej sensualne krajobrazy (wizualne, zapachowe, dźwiękowe) artykułowane w literaturze[8]. Także somatopoetyka, zdefiniowana przez Annę Łebkowską, jest propozycją interpretacji utworów literackich, które tematyzując cielesność, oddają zmysłowe doznania[9]. Szczególne miejsce w refleksji z zakresu geografii sensorycznej zajmuje przestrzeń wielkomiejska. Małgorzata Nieszczerzewska, opisując sensoryczną intensywność miejskiego życia, przywołuje za Benem Singerem kategorie „przemocy sensorycznej" i „sensorycznych wstrząsów", które oddają charakter doświadczenia ulicy jako budzącej zarazem przerażenie, jak i zachwyt. Za Virginią Woolf natomiast zwraca uwagę na uwodzicielski charakter miasta i jego wpływ na zmysły uczestnika miejskiego spektaklu. Poruszanie się w przestrzeni miejskiej kształtuje bowiem „wyobraźnię ciała", ciała w ruchu, które odbiera strumienie wrażeń wzrokowych, słuchowych, węchowych, dotykowych. Badaczkę interesuje szczególnie cielesne odbieranie przestrzeni przez kobietę, co analizuje na podstawie prozy Woolf[10].

W rozdziale zatytułowanym *inne ciała: „ja" i „oni"* Bator proponuje szczególną formę antropologii przestrzeni, której przedmiotem badań jest cielesna obecność wobec Innego. Pierwszych obserwacji dokonuje pisarka już na lotnisku, kiedy zauważa:

> Japońskie ciała siedzące w poczekalni numer trzydzieści trzy były drobne i ładnie wpasowane w przestrzeń. [...] Ciała te miały w sobie coś roślinno-morskiego raczej niż ssaczego. Nie szpeciły ich żadne fałdy i nawisy tłuszczu. Nie wylewały się na boki ze swoich eleganckich form i siedziały tak, jakby starały się nie zajmować więcej miejsca, niż jest to absolutnie niezbędne [s. 14].

Swoje obserwacje interpretuje za pomocą teorii, w której francuski filozof Jean-Luc Nancy, przeciwstawiając zachodnie i wschodnie poczucie cielesności w przestrzeni, opisuje zachodnie ciała jako błonkowate, monadyczne, a przez to w kontaktach z Innym agresywne. Japońskie ciała nato-

[8] E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 248.

[9] A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

[10] M. Nieszczerzewska, *Stymulacja autentyczna i inscenizowana. Dwa rodzaje sensorycznej intensywności miejskiego życia*, w: *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 262–263.

miast, nawykłe do ścisku, postrzega jako czułkowate. Ciała te wypuszczają czułki, którymi sondują przestrzeń, aby uniknąć krępującego kontaktu z innymi. Bator, wykorzystując metafory przyrodniczo-przestrzenne, dokonuje analizy antropologicznej zachowań ciał japońskich, które namierzają przeszkodę i wyginają się niczym ukwiały, aby te przeszkody wyminąć. Dzięki temu w małej przestrzeni miasta poruszają się w rygorystycznym rytmie, jaki wyznacza uliczny tłum, nie przeszkadzając sobie wzajemnie. Zanim autorka dostosowała się do rytmu miasta, „zarzucając szal na ramię, powodowała małe katastrofy wśród ludzi zachowujących się tak, by nie wadzić innym" [s. 32]. Bator pokazuje też, jak publiczna przestrzeń zamienia się w teatr zachowań i gestów, wyrażających szacunek i łagodność wobec jej innych użytkowników, a spotkanie z drugim człowiekiem nabiera cech etiudy teatralnej. Kulturowe różnice, wynikające z odmiennych form zmysłowego doświadczania rzeczywistości oraz odmiennych sposobów cielesnej obecności w świecie, przedstawia też autorka, porównując „siorb-koncert", jakiego doświadczyła w samolocie, a więc głośne jedzenie Japończyków – wyrażające przyjemność posiłku – z bezgłośnym jedzeniem ludzi z zachodu.

Przedmiotem zainteresowania Bator są takie doświadczenia przestrzeni miejskiej, w których ludzkie ciało, poprzez doznania wzrokowe, słuchowe, węchowe, dotykowe, integruje się z rytmem ciała urbanistycznego. Doświadczanie miasta ciałem wpływa także na wyobraźnię pisarki, posługującej się metaforami cielesnymi, aby przedstawić dynamiczno-organiczną naturę miasta. Tokijczycy zamieszkujący miasto położone w najbardziej sejsmicznym rejonie świata, włączają się w rytm nieustannie zagrożonego wstrząsami organizmu, który często „dostaje dreszczy" albo ma „czkawkę". Mieszkańcy wówczas – jak pisze Bator – „zatrzymują się w pół niedokończonego gestu albo budzą się ze snu, a potem – jeśli są Japończykami – wracają do swoich spraw albo zasypiają, przewracając się na drugi bok" [s. 46]. Cielesne doznanie wspólnoty człowieka i miasta wzmacnia naturalistyczna metafora: „ziemia pod stopami tokijczyków drży właściwie nieustannie jak wielkie zwierzę gotowe się obudzić, przeciągnąć i strząsnąć z grzbietu te miliony ton betonu, stali i szkła" [s. 45–46]. Także z perspektywy przyjezdnych miasto postrzegane jest poprzez metaforę zwierzęcego cielska: „Tokio otwiera betonowa paszczę i wchłania ufnego podróżnika w szary labirynt swoich wnętrzności niczym wielki wieloryb" [s. 56]. Organiczna metafora pomaga autorce wyrazić także emocje towarzyszące oglądaniu miasta z wysokości. W przeciwieństwie do takich miast, jak Nowy Jork czy Paryż, stabilnych, gdyż „stopionych ze swoją przeszłością", Tokio przypomina:

> coś organicznego, jakby było nie tyle zbudowane, ile wyrosłe z jakiejś żywej substancji, która kierując się nieznanymi prawami, kamienieje przypadkowo w domy, place i mosty pozbawione wrażenia trwałości, gotowe zmiękнąć i zaklęsnąć z powrotem w bulgocącą lawę – żywioł, który wymknął się spod kontroli człowieka [s. 57].

Miasto postrzegane jako ciało warunkuje też swoisty sposób jego poznawania, który Bator określa jako organoleptyczny. W poszukiwaniu konkretnego miejsca mapę zastępowały często wskazówki przyjaciół, nakazujące odnaleźć reklamę z tańcząca ośmiornicą, zapach curry po lewej stronie ulicy czy dźwięk dzwoneczka żebrzącego mnicha. Autorka tak wspomina gubienie się w labiryncie miasta:

> Śledząc zapach curry, czasem docierałam na miejsce spotkania, a czasem wwąchiwałam się w jego nikły cień zbyt długo, gubiłam ślad, wpadałam w jeden ze ślepych zaułków i potem czekałam zgubiona w gęstniejącej ciemności, aż światełko roweru pojawi się w perspektywie zupełnie nie tej uliczki, w którą miałam skręcić, a właścicielka roweru zaprowadzi mnie tam, gdzie sama nie umiałam dotrzeć, a co było tuż za rogiem, naprawdę niedaleko [s. 70].

Pisarka zauważa, że kiedy błądzi po mieście, gubi się i traci orientację w przestrzeni, wówczas wyostrzają się zmysły, co stanowi potwierdzenie tezy sytuacjonistów, którzy błądzili, „dryfowali" po mieście, aby wprowadzić siebie w stan dezorientacji przestrzennej, a przez to w krótkotrwałe, przelotne stany deterytorializacji. Stanom tym towarzyszy zazwyczaj spowolnienie ruchów, wzmagające poczucie cielesnej obecności w przestrzeni oraz wyostrzenie zmysłów, pomagające w identyfikacji miejsc. Nawet jeśli Bator nie uprawia praktyk sytuacjonistycznych, to niejednokrotnie praktykuje rodzaj dryfu warunkowany charakterem miasta labiryntu, po którym błądzi, poddając się urokom miejsc oraz ich nastrojom, gromadzi doznania i analizuje wpływ przestrzeni miejskiej na emocje. Są to zatem praktyki czynione nie tylko w ramach antropologii przestrzeni miejskich, ale też psychogeografii.

Cel takiej aktywności, jaką jest przemieszczanie się w przestrzeni miejskiej bez planu, a więc dryfowanie, to poszukiwanie sytuacji poetyckich. Miasto rozumiane jako przestrzeń, w której może się wydarzyć poezja, jest tematem książki Pierre'a Sansota *Poétique de la ville* [Poetyka miasta]. Autor, chcąc zrozumieć istotę miasta, przedmiotem dociekań czyni jego poetyckość (poezję), poddając analizie fenomen „momentów poetyckich", które poruszają wyobraźnię człowieka, tworząc szczególne relacje między nim a miastem. Badacz, na przykładzie Paryża, określa takie fenomeny miejskie,

jak ulica, skrzyżowanie, bulwar, skwer, most, bistro. Postrzega je jako miejsca wywołujące „momenty poetyckie" i wprowadzające mieszkańca bądź turystę w stan wzburzenia, zadowolenia, zadziwienia czy irytacji. Sansot przedstawia także takie praktyki miejskie, które wpisują się w dyskurs określany przez niego jako „geografia emocjonalna dzielnic". Każde miasto bowiem, jak zauważa badacz jego poetyki, składa się z dzielnic, warunkujących doświadczenia różnorodnych miejsc, przyjemnych i intrygujących lub mrocznych i odpychających[11].

Można powiedzieć, że Joanna Bator w swoich wędrówkach po Tokio poszukuje „momentów poetyckich", decydujących o poetyce miasta. Gromadzi miejsca, w których zaszły niezwykłe i niespodziewane wydarzenia, zmieniające ich charakter i – jak pisze w późniejszej książce *Rekin z parku Yoyogi* – „pragnących opowieści"[12]. Doświadczanie niezwykłych miejsc Bator nazywa zmysłowymi spotkaniami z Japonią. Takie zmysłowe spotkania z miejscami pozwalają autorce utworzyć mapy psychogeograficzne, będące swoistym zapisem wędrówek po mieście, po wielu zmysłowych pejzażach Tokio.

Nieszczerzewska, pisząc o *sensorium* miejskim, duże znaczenie w doświadczeniu miasta przypisuje zmysłowi powonienia jako zmysłowi podstawowemu, stymulującemu emocje w przeciwieństwie do zmysłów wzroku i słuchu, pobudzających proces myślenia i poznawania. Cytując J. Douglasa Porteousa, pisze: „Widzenie dystansuje nas od obiektu, podczas gdy zapach nas otacza, obejmuje, „penetruje ciało"[13]. Właśnie takie doświadczenie staje się udziałem autorki *Japońskiego wachlarza*. Przykładem zmysłowego spotkania z miejscem jest doświadczenie tokijskiego mieszkania, wysłanego *tatami*, czyli zielonkawymi matami, wydzielającymi zapach świeżej słomy ryżowej, z którymi kontakt bosą stopą staje się źródłem sensualnej przyjemności. Autorka pokazuje, jak zapach kształtuje atmosferę mieszkania. Kiedy zasypia, czuje przy twarzy woń trawy, wzmagającą się podczas deszczu, co budzi przyjemność płynącą z organoleptycznego poznawania przestrzeni. Spośród wielu opisanych przez nią przygód zmysłowych na uwagę zasługuje opowieść o rosnącym za jej oknem drzewie mandarynkowym obwieszonym owocami i obsypanym kwiatami o odurzającym zapachu, wciśniętym w ciasną zabudowę miejską, w tło szarego morza dachów:

---

[11] P. Sansot, *Poétique de la ville*, Paris 2009, s. 410–411.

[12] J. Bator, *Rekin z parku Yoyogi*, Warszawa 2014, s. 10.

[13] M. Nieszczerzewska, *Stymulacja autentyczna i inscenizowana*, s. 273.

> ciemne połyskliwe liście i złocistopomarańczowe słońca, jedno przy drugim, zbyt jaskrawe dla oczu wciąż pełnych szarości. Piękne owoce, których gorzki smak nie dorównuje urodzie [...]. Na gałęziach mandarynki siedziało stado jaskrawozielonych papug, nie zauważyłam ich w pierwszej chwili, dopiero gdy się poruszyłam, poderwały się do lotu; wariactwo kolorów jak z obrazów Rousseau [s. 112]!

Doświadczenie to autorka zalicza do niespodzianek, jakie sprawiło jej Tokio, co komentuje: „To piękno szczegółu czekające, by je odsłonić". Wiele jest takich momentów, które za sytuacjonistami można nazwać uniesieniem hermeneutycznym, czyli swoistym olśnieniem prowadzącym do zrozumienia istoty przestrzeni. Autorka uczy się od Japończyków fragmentowania rzeczywistości, umiejętności wykadrowywania pięknego elementu z reszty pejzażu, z otaczającej brzydoty. Z wielkomiejskiej przestrzeni wydobywa „momenty poetyckie", kadruje je i rozwija w opowieść. Taką próbą odsłonięcia poetyckości miasta jest opowieść o „froncie wiśniowym", czyli kilku dniach podziwiania kwitnących drzew wiśniowych przez mieszkańców Tokio, którzy celebrują to święto, przemieszczając się po mieście ze specjalnymi mapami informującymi o najciekawszych miejscach kwitnienia wiśni. Autorka, pozostając pod wrażeniem „wiśniowego śniegu", pokrywającego betonowe miasto „płatkami delikatniejszymi niż dziecięca skóra", tak opisuje swoją kolejną zmysłową przygodę:

> Dopiero wtedy przekonałam się ze zdumieniem, jak dużo jest wiśni w betonowym Tokio, z którego szczelin na każdym kroku wyrastały teraz białoróżowe królewskie bukiety. Nieciekawa droga wzdłuż rzeki Nomi zamieniła się w olśniewający pasaż, pośrodku którego rósł zwarty szpaler drzew tak gęsto pokrytych kwiatami, że ich czupryny zlewały się w jeden nieprzebrany gąszcz aksamitnej bieli. [...] Japońskie wiśnie kwitną, zanim pojawi się na nich cień zieleni, i kontrast między czernią ich bezlistnych gałęzi a bielą lub różem kwiatów jest olśniewający [s. 138].

Przedstawioną przez Bator miejską przestrzeń nazywam „uzmysłowioną", gdyż jest poznawana i doświadczana dzięki percepcji zmysłowej. Miasto opisane w *Japońskim wachlarzu* jawi się ponadto jako organizm, z którym człowiek wchodzi w kontakt fizyczny. Korpus miasta wydziela zapach, wydobywa z siebie dźwięki, przyciąga ludzkie spojrzenie, kontaktuje się przez dotyk. Opisanie przez Bator tokijskiego *sensorium* przyjmuje zatem formę korpografii miasta, w której ciało miasta przedstawione jest poprzez relacje z ciałem ludzkim. Ciekawy aspekt doświadczenia miejskiej przestrzeni wydobywa Bator, pokazując Tokio jako miasto w uniformach, miasto ciał opakowanych w strój mówiący, kto i jakie miejsce zajmuje w hierarchii spo-

łecznej. Czasem jednak japońskie ciała zrzucają swoje uniformy, aby na scenę miasta wejść w kostiumie wskazującym na rolę, jaką przez chwilę chcą odgrywać w miejskim spektaklu. Takim niezwykłym zjawiskiem jest opisana przez Bator niedzielna ucieczka młodych tokijczyków w kostiumową fantazję. *Cosplayerzy* przebrani za idoli popkultury, bohaterów komiksów i gier komputerowych, wchodzą na scenę, którą stanowi betonowy mostek nad torami w jednej z dzielnic Tokio. Tam, pozując do zdjęć robionych przez turystów i fotografów, stają się uczestnikami spektaklu rozgrywającego się między rzeczywistością realną a wirtualną.

> Ciało to rola, zestaw gestów i póz, głos, ciało to staranie, jakie włożyć trzeba w jego wyćwiczenie i zdyscyplinowanie. Japońskie ciało to performance. Umiesz odgrywać rolę i nosić kostium, tak że inni biorą cię za to, co przedstawiasz [s. 82–83]?

Przedstawione przez Bator zjawisko społeczne stanowi dobrą ilustrację wspomnianej koncepcji Sansota, który analizuje fenomen „momentów poetyckich" wywołujących w mieszkańcach miasta czy turystach zachwyt, zdziwienie lub wzburzenie. Sytuacje stwarzane przez *cosplayerów* w tokijskiej dzielnicy Harajku stanowią szczególny rodzaj praktyk miejskich wpisujących się w dyskurs „geografii emocjonalnej dzielnic".

Japoński wachlarz Joanny Bator jest ciekawym przykładem dokumentu osobistego o cechach reportażu, eseju, prozy poetyckiej, który może być inspirujący dla badań z zakresu geografii humanistycznej miasta, jak też geografii zmysłów. André Siegfried w tekście założycielskim geografii zapachów z 1947 roku ubolewał, że tę dyscyplinę można konstytuować nie na podstawie tekstów geografów, lecz pisarzy i podróżników, którzy potrafią ciekawie opisywać swoje doświadczenia przestrzeni[14]. Wyraził też nadzieję, że z czasem geografia zapachów zasłuży na miano dyscypliny naukowej. Pół wieku później Lucile Gresillon tworzy zapachową mapę Paryża, wskazując na sposoby użycia kartografii zapachowej jako metody zmysłowej analizy przestrzeni, ale też jako narzędzia planowania urbanistycznego[15]. Książka Joanny Bator stanowi doskonały przykład zapisu doświadczenia przestrzeni geograficznej jako „uzmysłowionej", pokazuje, jak potencjał zmysłowy miasta odsłania jego potencjał poetycki.

---

[14] A. Siegfried, *Une texte foundateur datant de 1947 : La Géographie des odeurs*, w: *Géographie des odeurs. Entre économie et culture*, red. R. Dulau, J.-R. Pitte, Paris 1998.

[15] L. Gresillon, *Le Paris qui sent. Les odeurs du quartier de La Huchette*, w: *Géographie des odeurs*.

"Sensualized" Space. Psycho-Geography of the City in Joanna Bator's *Japoński wachlarz*

Summary

This article is a proposal for interpreting of Joanna Bator's *Japoński wachlarz* [Japanese Fan] in the context of psycho-geographical concepts of the city, with the use of such domains as sensory geography or emotional geography of districts. The objective of the analysis is to demonstrate how Bator, from the perspective of an anthropologist, presents the poetical nature of the city.

Keywords: city space, senses, psycho-geography, Joanna Bator

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.04

Agnieszka Karpowicz
Uniwersytet Warszawski
e-mail: a.karpowicz@uw.edu.pl

Mironizm: praktyki, konteksty i gatunki miejskie

Praktyki miejskie – praktyki literackie

W *Szumach, zlepach, ciągach* Białoszewski często stwarza wrażenie, że tekst jest pisany cały czas w trakcie chodzenia, na bieżąco; że nie ma dystansu czasowego między tymi dwiema czynnościami. Są one więc jednoczesne i dzieją się „tu i teraz"[1]. Tak właśnie zaczyna się tekst otwierający ten tom:

> 16 Sierpnia 1973. W południowe słońce. Wyleciałem z domu. Na korektę do PIW-u. Jak jechać? Taksówką? Nie ma. Lecę do Marszałkowskiej. Przez wykopki na Rysiej. [...] Wylazłem od siebie, z mieszkania zagraconego obrazami, kawałkami rzeźb, papierami [...]. Do PIW-u jedzie się – po tylu latach odkrycie – Marszałkowską, Alejami, do rogu Nowego Światu. Przesiadka w podziemiu. Włażę w ten młyn. Zawsze mi służy [...]. Wpadam w tramwaj. Zapisuję. Wysiadka, wysepka, zapisuję. Na Foksal też. Który to autor robi przed wydawnictwem? A ja jeszcze piszę na schodach[2].

Poza tym miasto, po którym chodzi się w *Szumach, zlepach, ciągach*, jest bardzo żywe, ruchliwe: „Światła. Sklepy. Tamka to świetna ulica. Bo idzie w dół. A na końcu Wisła" [*Mała godzinka*, Sz, s. 93]; „Wkręciłem się w pod-

[1] Na róże aspekty tej techniki literackiej zwracano już uwagę wielokrotnie. Zob. zwłaszcza *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.

[2] M. Białoszewski, *Po krzyku, po tomiku*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1989, s. 6. Dalej wszystkie cytaty z tego zbioru są lokalizowane w tekście głównym i oznaczane skrótem Sz.

ziemną karuzelę z przejściami i buch w tramwaj do Hożej, ale i ja się zmieniłem i zmęczyłem. [...] Już wysiadam. Stoję do przejścia połowy Marszałkowskiej. Koło mnie inne osoby. Czerwone światło dalej. Samochody wiuu! I wiuu!" [*Siwa niedziela*, Sz, s. 159]. Odwiedzane miejsca tętnią życiem:

– Ale mówię ci, ten plac Zbawiciela
– Co? Ruch?
– [...] I ten MDM, i plac Zbawiciela, i Nowowiejska...
– Tak, tam jest życie.

[*Powodzenia*, Sz, s. 234]

„Ulica tupała" – to określenie chyba najpełniej pokazuje, czym jest tu miasto: ruchliwy tłum ludzi, powiewające na wietrze koszule i włosy, kolory ubrań [*Topola*, Sz, s. 106]. W tomie narrator porusza się głównie po terenach śródmiejskich, ale raczej omija nowe, powojenne centrum (z wybudowanym tu Pałacem Kultury i Nauki) i tylko raz, we wspomnieniu, przywołuje Stare Miasto i Krakowskie Przedmieście, bardzo podobnie jest w przypadku miejsc, w których Białoszewski mieszkał wcześniej (ulica Poznańska, okolice ulicy Chłodnej).

Jak już dobrze wiadomo, Białoszewski w *Szumach* opiera konstrukcję prozy nie tylko na autobiograficznym zapisie dat, lecz także na bardzo konkretnym zapisie topograficznym. Z jednej strony dostajemy więc rzeczywistość teraźniejszą wobec aktu pisania i chodzenia, a z drugiej – współczesną mu mapę Warszawy. Opowiadanie *Bielany* jest pod tym względem reprezentatywne: zawiera ono na przykład cały repertuar nazw ulic, które wymieniają spacerujący przyjaciele. Chodzą, dyskutują o tym, skąd mogła wziąć się dana nazwa, odtwarzają podczas spaceru historię, która do tego doprowadziła, przypominają sobie również biografie i historie patronów tych ulic, odnajdują ulice i nazwy nowe, których nie znali z wcześniejszych, przedwojennych spacerów; padają tam takie nazwy, których nie znajdziemy już na współczesnej siatce topograficznej tego miejsca. Ich „opowieści przestrzenne"[3] snute

[3] Nawiązuję tu do terminu ukutego przez Michela de Certeau, nie stosując jednak dokładnie jego kategorii ani koncepcji. Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008. Na zbieżność koncepcji przestrzeni rekonstruowanej w prozie Białoszewskiego i proponowanej przez Michela de Certeau zwracałam uwagę m.in. w artykule *Między blokowiskiem a kosmosem. „Chamowo" i Chamowo: dwie opowieści przestrzenne Mirona Białoszewskiego*, „Kultura Miasta" 2011, nr 2 i w książce *Proza życia*. Nie stosuję jednak tej koncepcji analizując prozy Białoszewskiego, ponieważ zbieżność ta jest już nie tyle oczywista, ile pozorna. W twórczości Białoszewskiego problematyzowany jest raczej brak odgórnej, urbanistycznej struktury miejskiej, trudno więc mówić o jej negowaniu, jak dzieje się w teorii de Certeau. Chodzi tu o samo wytwarzanie struktury w obliczu jej nieistnienia; o wytwarzanie przestrzeni w sposób indywidualny w praktykach przemieszczania się, wspominania, przy-

w trakcie chodzenia są specyficznymi praktykami – czy nawet taktykami, podobnymi do tej, jaką jest omijanie przez Białoszewskiego Pałacu Kultury lub Starówki – przestrzennymi, przekształcającymi jednocześnie konkretne, realne miejsce.

Chodzi też o to, że przemieszczanie się po realnej, teraźniejszej przestrzeni odbywa się w tym tomie zawsze w kilku wymiarach jednocześnie. Po pierwsze, niektóre opisy różnych zdarzeń i miejsc okazują się ostatecznie wizjami sennymi: „We śnie wieczór, pędzę tramwajem przez wykręty Ogrodu Saskiego, walą bomby, błyski ognia, dwa wagony czerwone, ja raz w jednym, raz w drugim" [*Sny, taśmy, rury*, Sz, s. 295]. Po drugie, mogą one mieć status wspomnień:

> Nim wojna się skończyła, Marszałkowska nabrała wigoru. W jamach po bramach zaczęli handlować, czy się dało. [...] W lecie o zachodzie wychodziło w Aleje Jerozolimskie dwoje starych ludzi, typowo śródmiejskich, z krową [*1945 rok*, Sz, s. 110].

Po trzecie, obrazy miasta z przeszłości są tu nieustannie wywoływane w trakcie chodzenia po realnej Warszawie lat 70. XX wieku na zasadzie powidoków[4] miasta: tego, co zachowało się w pamięci oka i nakłada się na realną, urbanistyczną tkankę powojennej stolicy. Schodząc w dół ulicą Ordynacką, Białoszewski notuje:

> – A gdzie ta kaplica?
> Nie ma. Rozebrana. Miałem jej żałować. A teraz prawie się nie zauważa braku.
>
> [*Mała godzinka*, Sz, s. 91–92]

Chodzenie i mówienie lub pisanie w trakcie tej czynności ma bowiem wymiar sprawczy: siłą słowa albo jakiejś nazwy miejsca czy widoku wywołuje się tutaj obrazy z przeszłości, jednocześnie przywołując miejsca, których w realnej tkance miejskiej już nie ma lub wyglądają zupełnie inaczej,

pominania sobie, nawiązywania międzyludzkich relacji, sprawdzania miejsc i zmian, które ich dotknęły; w praktykach strukturyzujących przestrzeń, łączących różne nieustabilizowane miejsca o niepewnym charakterze trajektoriami przejść oswajających daną przestrzeń i czyniących ją znaną i znaczącą. W tej mierze bliższe koncepcji przestrzeni wyłaniającej się z prozy Białoszewskiego byłyby według mnie ujęcia antropologiczne, krytycznie odnoszące się do podejścia de Certeau. Mam tu na myśli badania Tima Ingolda (zob. np. *Against space. Place, movement, knowledge*, w: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London 2011) lub Sarah Pink (*Uruchamiając etnografię wizualną*, w: *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska i in., red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, współpraca M. Krajewski, Poznań, Warszawa 2011.

[4] Więcej na temat widzenia powidokowego w kontekście przestrzeni miejskiej pisałam w artykule *„Krajobraz jako oko". Powidoki Mirona Białoszewskiego* wygłoszonym jako referat na II Zjeździe Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego w 2013 roku.

ale duże znaczenia na poziomie innym niż czysto językowy ma tu również samo działanie, gest chodzenia, czyniący ten tom opowiadań także performatycznym[5]. Używam tego określenia w odróżnieniu od Austinowskiej performatywności i w znaczeniu bliższym performatyce zajmującej się tak zwanymi *performance activities*, czyli dziedzinami, w których reguły komunikacyjne wpisane są performanse. Zwykle wskazuje się tu na widowiska, rytuały, gry, zabawy – aktywności bardzo bliskie, rzecz jasna, całokształtowi twórczości Białoszewskiego – ale wydaje się, że również na literaturę tego pisarza można spojrzeć z perspektywy działań i zachowań językowo-przestrzennych, praktyk, werbomotorycznych, psychodynamicznych, cielesnych zachowań słownych. Jedną z jej ram jest przecież właśnie przemieszczanie się po mieście traktowane nie tylko jako warstwa tematyczna utworów, element świata przedstawionego, często rama kompozycyjna, konstrukcyjna[6], lecz także podkreślane w wielu utworach jednoczesne pisanie i chodzenie lub jeżdżenie po mieście[7], równoczesność pisania i mówienia, rozmawiania, przemieszczania się, widoczne zwłaszcza w tomie *Szumy, zlepy, ciągi*. Znamienne jest to, że już w *Chamowie*, które będzie dla mnie punktem odniesienia dla analizy opowiadań z *Szumów*, mamy raczej do czynienia z sytuacją, w której między typowe dla tego pisarza „iścia" i „jeżdżenia" a zapis wkracza dystans czasowy, notatki miejskie wydają się często późniejsze niż poruszanie się po opisanych miejscach w przeciwieństwie do zapisów dotyczących przebywania w mieszkaniu i – ogólniej – na blokowisku przy ulicy Lizbońskiej. Chodzenie, przemieszczanie się po mieście, cel, funkcja, rytm tych czynności, ich relacja czasowa wobec momentu zapisywania – wszystko to stanowić może właśnie ramę komunikacyjną tych utworów literackich, co uzasadnia sam twórca, czyniąc te działania werbomotoryczne tematem swoich tekstów, otwierając taką deklaracją tom *Szumy, zlepy, ciągi*, a także deklarując w jednym z wierszy:

mówię wam
kiedy mówię
to zupełnie jakby
idę[8].

[5] Zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006; M. Sugiera, *Performatywy, performanse i teksty dla teatru*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków 2012.

[6] Zob. I. Tomczyk, *„Żoliborz to była zupełnie osobna sprawa, zupełnie osobne dzieje...". Filmikowanie a Warszawa*, w: *„Tętno pod tynkiem". Warszawa Mirona Białoszewskiego*, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, W. Pessel, I. Piotrowski, Warszawa 2013.

[7] Szczegółowo pisałam na ten temat w książce *Kolaż. Awangardowy gest kreacji (Themerson, Buczkowski, Białoszewski)*, Warszawa 2007.

[8] M. Białoszewski, *Jak by się tu wyjęzyczyć*, w: tegoż, *Wiersze. Wybór*, Warszawa 2003, s. 110.

Pisząc *Chamowo* w latach 1975–1976, Białoszewski wydaje się bardziej skupiony na miejscach docelowych, do których jedzie, niż na samej drodze czy rozmowach zasłyszanych w mieście, w środkach komunikacji lub na tętniących życiem, przemierzanych i przebieganych przez niego ulicach, jak było na przykład w typowo śródmiejskim cyklu *Szumy, zlepy, ciągi* (1976 rok). Między innymi dlatego za dominantę zmysłową w śródmiejskiej prozie uznałabym słyszenie miasta, natomiast w *Chamowie* na znaczeniu przybiera wzrok, chociaż oczywiście te zmysły współistnieją w obu tomach. Chodzi mi tutaj jedynie o percepcję przestrzeni miejskiej, wiadomo przecież, że akustyka blokowiska jest jednym z najważniejszych tematów *Chamowa*[9], a gra między tym, co widzialne, i tym, co niewidzialne, organizuje rytm tomu opublikowanego w 1976 roku.

Główna zmiana dominanty, jaka zaszła między doświadczeniem przestrzennym z tomu *Szumy*, a tym, jakie zapisane zostało w *Chamowie*, polega na postrzeganiu Śródmieścia jako prawdziwego, wielkomiejskiego centrum i ujmowaniu Grochowa i Gocławia, obrzeży Saskiej Kępy, w kategoriach z goła wiejskich: „Z daleka widać upalne fabryczki, ni to wieś, ni peryferie, pachnie torami”[10], „Bezludnie. Z okna też nic. Nuda. Jałowo. Wsiowato. [...] Miasto się kończy, łąki” [Ch, s. 42]. Okolice tytułowego osiedla przypominają bezludne „stepy” [Ch, s. 127]; „nasza łączka, nasza wieś” [Ch, s. 15] – dopowiada Białoszewski. Szczególnie intrygują go Siekierki, które widzi z okna swojego nowego mieszkania i często osobiście „sprawdza” [Ch, s. 114]: „Skręt z Czernikowskiej niespodziewanie prędki, w kurz, zielska, kocie łby koło kopca. [...] Drogi, zakręty, domki, zagrody, drzewo-krzaki, ludzie czekają na przystankach” [Ch, s. 116].

Jeszcze w tomie *Szumy, zlepy, ciągi* zielona Podkowa Leśna wydawała się równie nudna co podmiejski Otwock. Tu jednak właśnie tereny zielone, podmiejskie i obrzeżne są głównym celem wypraw narratora. Na przykład z przystanku pod Pałacem Kultury i Nauki niemal natychmiast trafia on „[...] między asfalty, trawy i daszki. Coś między ogrodami na dziko a rampami rzeźni” [Ch, s. 77]. Gdy przez chwilę znajduje się bliżej centrum, jest to jedynie miejsce tranzytu, a narratora najbardziej interesuje „handel kwiatowy” [Ch, s. 78]. Już po chwili znajduje się w miejscu nieprzypominającym wielkomiejskich arterii i poświęca mu więcej uwagi: „Żyto stało, teraz już zżęte. Wałki od otomany znikły. Ale miodowniki kwitły” [Ch, s. 78]; „Łączka

[9] Na ten temat pisałam w rozdziale 1 części I książki *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Warszawa 2012.

[10] M. Białoszewski, *Chamowo*, Warszawa 2008, s. 42. Kolejne cytaty są lokalizowane w tekście głównym i oznaczane skrótem Ch.

mnie przy wysiadaniu z autobusu ucieszyła. Dzika, nierówna. Dużo trawy, wszędzie świeci woda. Nawet żaba zarechotała" [Ch, s. 23]. Zwróćmy uwagę, że daleko tu od drobiazgowego opisu miejskich tras i trajektorii, mniej doznań słuchowych i rozmów przypadkowych osób. Pisząc *Chamowo*, „piewca Marszałkowskiej" [*Dzień uprzejmy*, Sz, s. 333] staje się czujnym „sprawdzaczem" miejskich krzaków i zarośli.

W latach 70. XX wieku, kiedy Białoszewski przeprowadził się na Chamowo, te tereny faktycznie były dopiero „cywilizowane", urbanizowane, zaczynały zyskiwać miejski charakter w związku z rozbudową i modernizacją stolicy. Kiedy przyjrzymy się miejscom najczęściej odwiedzanym przez narratora, okaże się dodatkowo, że wszystkie one mają zbliżoną specyfikę przestrzenną. Są to tereny przygraniczne, historyczne obrzeża metropolii, stopniowo zmieniające swój status i charakter na mniej lub bardziej wielkomiejski: Młociny, gdzie Białoszewski wybiera się o pierwszej w nocy, żeby oglądać zorze, graniczą między innymi z podwarszawską gminą Łomianki i Lasem Bielańskim, jeszcze w czasach przedwojennych stanowiły jedno z ulubionych miejsc wypoczynkowych mieszkańców miasta; Siekierki to z kolei osada włączona w 1916 roku wraz z całym Mokotowem do terytorium Warszawy, ale do dziś zachowująca jeszcze wiejski charakter; Kawęczyn, gdzie narrator wybiera się po miodowniki, to rembertowskie obrzeża, wieś włączona w 1916 roku do Warszawy, leżąca między Ząbkami a Olszynką Grochowską, kojarząca się z rezerwatem przyrody. Z jakichś powodów poza jeżdżeniem na plac Dąbrowskiego, gdzie nadal mieszkał dawny współlokator Białoszewskiego[11], i odwiedzinami u znajomych na ulicy Hożej, a czasem na Żoliborzu, poeta wybiera miejsca peryferyjne historycznie lub faktycznie, ale też takie, które zachowały ślad takiej przynależności terytorialnej albo go zyskały w związku z wojennym zniszczeniem i powojenną odbudową, a potem przebudową stolicy.

Oznacza to przede wszystkim – a wątek ten został wydobyty w *Chamowie* – że są one terenami gotowymi do zagospodarowania. Potwierdza to również lektura *Tajnego dziennika*: „Lewy widok, gocławski, już na pół zabudowany. Dobrze, że jest na pierwszym planie dzika łączka, ta zostanie goła"[12]. Mówiąc inaczej, przestrzeń jest tu nie tyle peryferyjna, ile nieustabilizowana kategorialnie; Białoszewski wskazuje przede wszystkim na miejsca

[11] Szerzej na temat funkcji tej praktyk przestrzennych pisałam w artykule *„Autobusiarnia" Mirona Białoszewskiego*, „Kultura Współczesna" 2012, nr 2.

[12] M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Kraków 2012, s. 640.

niestabilne, będące w stanie przemieszczania, przesuwania, których status, wygląd i charakter za chwilę się zmieni.

Zmienność i ruchomość krajobrazu sprawiają, że narrator *Chamowa* nieustannie sprawdza, co i gdzie się teraz znajduje, jak wygląda z bliska czy z daleka dany fragment miasta „na ruchomych piaskach"[13], co – i czy jeszcze – widać w miejscu, w którym kiedyś było coś zupełnie innego. *Chamowo* jest więc między innymi raportem z miasta rozkopanego, rozregulowanego, chwiejnego i nieustabilizowanego przestrzennie, jakby pozbawionego jakiejkolwiek struktury urbanistycznej i trwałej, materialnej tkanki. Tak jest zresztą po części również w tomie *Szumy, zlepy, ciągi*, ale różne są działania narratora, inne praktyki i sposób bycia, a co za tym idzie – inny rytm prozy. Można tu mówić również o dwóch odmiennych sposobach praktykowania miejsca przez literacką „opowieść przestrzenną". Śródmieście to teren większości wypraw w *Szumach*, a marginalny Grochów dominuje w *Chamowie*. Praktyki miejskie, znane z *Szumów, zlepów, ciągów*, przeistaczają się tu w praktyki podmiejskie, wakacyjne, letniskowe niemal. Białoszewski sam porównuje swoje pomieszkiwanie na Lizbońskiej do pobytu na egzotycznych wakacjach, letnisku, kojarzy ten teren z miejscem poza miejscem właściwym i z czasem poza czasem. Potwierdzają to także praktyki, w których narrator nieustannie tropi łączki, nadwiślańskie krzaki, ogródki i obrosłe „zielskiem" peryferia, choćby w istocie znajdowały się one blisko centrum. Mówiąc inaczej, używa on tu miasta tak, jak zwykliśmy używać przestrzeni podmiejskiej lub zamiejskiej.

Oba tomy przypominają, jeśli chodzi o sposób bycia w przestrzeni, eksplorowanie obcości własnej, ale i obcości przestrzeni (te poziomy są w twórczości Białoszewskiego nierozerwalnie ze sobą związane, co warto zaznaczyć chociaż na marginesie), bo za każdym razem miejsce jest albo dobrze znane, ale nietożsame z samym sobą z przeszłości, istniejące w dawnej (przedwojennej i wojennej) postaci we wspomnieniach, powidokach, słowach lub sennych reminiscencjach (*Szumy*), albo jest to faktycznie miejsce nowe, w którym narrator znalazł się po przeprowadzce, dodatkowo zasiedlane w czasie, gdy samo ulegało modernizacyjnym przemianom (*Chamowo*).

Przypomnijmy jednak, że w *Szumach* często czas opowiadanych wydarzeń nie odpowiada dacie sporządzenia notatki, a w *Chamowie* nie mamy podstaw, by tak twierdzić. Ponadto inna jest dominanta zmysłów, którymi odbiera się przestrzeń miejską. Dźwięk jako wartość słuchowa, wskazany

[13] Zob. M. Zielińska, *Wieczne miasto na ruchomych piaskach*, w: tejże, *Warszawa – dziwne miasto*, Warszawa 1995.

w *Szumach* przez samego Białoszewskiego w metaforze ucha-pępowiny[14] „wciela"[15], a „wzrok wyodrębnia"[16]:

> O ile wzrok sytuuje obserwatora na zewnątrz tego, co ogląda, w pewnej odległości, o tyle dźwięk wlewa się w słuchacza [...]; by spojrzeć na pokój lub na krajobraz, muszę przenieść oczy z jednego na drugi. Tymczasem, kiedy słucham, otrzymuję sygnały dźwiękowe jednocześnie ze wszystkich kierunków na raz: jestem w centrum swego słyszalnego świata, który mnie spowija[17].

Widać więc, że na wielu poziomach mamy tutaj do czynienia z różnicą między wrośnięciem w przestrzeń, zżyciem się z nią, byciem-w-niej (*Szumy*) a zdystansowaniem, byciem nie-u-siebie, z czym wielokrotnie próbuje sobie poradzić narrator po przeprowadzce z placu Dąbrowskiego na ulicę Lizbońską. *Chamowo* traktuje przecież o rozmaitych (czasem trudnych i nieudanych) praktykach i próbach (także językowych) zadomowienia się, zamieszkania w nowym miejscu tak, aby móc traktować je jak własne.

W *Szumach* chodzenie po mieście ma często funkcję szukania „wczorajszego dnia". „Wyszedłem szukać wczorajszego dnia. Ale się tropnąłem" [*Wyjście*, Sz, s. 178] – można by ją podsumować słowami jednego z opowiadań. Czasem ten „wczorajszy dzień" po prostu się znajduje nawet bez specjalnej intencji, a czasem zdecydowanie wbrew chęciom. W *Chamowie* narrator próbuje z kolei osadzić się, zakorzenić w nowej przestrzeni „tu i teraz", skupić całą uwagę w tym, co za chwilę zniknie i „dniem wczorajszym" dopiero będzie, jak „badyle" [Ch, s. 155], których narrator namiętnie szuka w warszawskiej przestrzeni:

> Leżą świeżo wyrwane, nie wiem, czy w trakcie, czy to już koniec szału. Komu na tym zależy. Jakie wielkie, mokrozielone łopuchy, szczawie, chrzany. Czy i to zetną? Rzuciłem się, żeby trochę ich narwać. Skoro i tak grozi im zagłada [Ch, s. 155].

Fragment ten wyjaśnia po części, dlaczego *Chamowo* łączy z *Szumami* nadrzędna praktyka chodzenia po mieście w funkcji sprawdzania go[18], a w ten sposób powstaje również metafora Warszawy jako takiej: miejsca przejściowego, niestabilnego w warstwie materialnej, architektonicznej, wizualnej.

---

[14] „Ucho jest ciepłe. Pępowina" – M. Białoszewski, *Grudzieństwo*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 97.

[15] W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 105.

[16] Tamże.

[17] Tamże.

[18] Zob.: M. Zielińska, *Warszawa – dziwne miasto*.

Ciągłość i trwałość zapewniają jej słowa-efemerydy, ulotne przebłyski widzenia powidokowego, wielowariantywne i nie do końca sprawdzalne, żyjące własnym życiem pogłoski, legendy, plotki, doniesienia o cudach i prywatne, intymne mikrohistorie konkretnych miejsc.

Jednak w prozach peryferyjnych praktyka sprawdzania jest nakierowana bardziej na przyszłość, a w tomie śródmiejskim – na przeszłość. Podobnie jak w *Szumach, zlepach, ciągach* obrazy przeszłości współtworzyły krajobraz Śródmieścia i okolic opisywanych przez symultaniczne zderzanie tego, co widać, z tym, co narrator zapamiętał z przeszłości, tak w *Chamowie* krajobraz miejski opisywany jest przez to, co zaraz z niego zniknie lub zaraz w nim się znajdzie, ale jeszcze nie jest do końca gotowym i stałym punktem w przestrzeni, więc można uchwycić efemeryczny i ulotny, teraźniejszy stan przejściowy.

Konteksty miejskie – konteksty literackie

Jeśli spojrzeć na wybrane utwory Białoszewskiego z perspektywy performatycznej, ważne okazuje się też samo miejsce, w którym wszystkie te działania przestrzenne się odbywają (oczywiście ważne jest tutaj również doświadczenie osobiste miejsca i znaczenia autobiograficzne związane z danym miejscem na mapie Warszawy, na czym nie będę skupiać się w tym tekście). Innymi słowy ważna jest nie tylko sama praktyka, lecz także charakter miejsca, w jakim się ją podejmuje, ponieważ dookreśla on jej znaczenia.

Jednym z najbardziej ulubionych zajęć autora-narratora *Chamowa* jest obserwowanie z okna odległych dymów nad Siekierkami. Miejsce to doczekało się wręcz cyklu poetyckiego *Siekierki*, w którym czytamy między innymi:

cud siekierkowski
dym
tłum[19].

Dym, podobnie jak dymy elektrociepłowni Siekierki obserwowane przez Białoszewskiego z okna, zyskuje tu pełnię znaczeń dopiero po osadzeniu tego słowa w kontekście wojennej i powojennej historii tego miejsca. Gdy wiemy, że osada została spalona po powstaniu warszawskim, „dym" zaczyna być tu wieloznaczny, a jednocześnie bardzo konkretny. Wiemy już, że Białoszewski „opowiada" w tych dwóch słowach traumatyczną historię miejsca. Tę technikę poetycką znamy oczywiście najlepiej ze słynnego wiersza, w którym

[19] M. Białoszewski, *Trzy razy spojrzyj Marylo*, cykl *Siekierki*, w: tegoż, *Wiersze*, s. 245.

historia ulicy Chłodnej skondensowana została w dwóch krótkich słowach: „step" i „sklep"[20].

Podobny mechanizm dotyczy pojawiającego się w cyklu poetyckim słowa „cud" wypowiadanego w kontekście Siekierek. W *Chamowie* Białoszewski zapisuje:

> Wyobraziłem sobie, że na Siekierkach mogła się jakimś dzieciom ukazać Matka Boska w krzakach. Potem, że tam przybywa tłum w czasie deszczu, krzaki szumią, łąka pełna, Wisła wzbiera, wszyscy czekają na cud [Ch, s. 125].

W istocie – według świadków zdarzeń – od 3 maja 1943 roku miały tam miejsce objawienia, o czym Białoszewski niewątpliwie słyszał. Do miejsca objawień faktycznie przybywały pielgrzymki[21]. Znając historię objawień i stojącego dziś w tym miejscu sanktuarium, wiemy, że inny jest status tej wypowiedzi literackiej: nie chodzi tu o poinformowanie o tym, co narrator sobie wyobraża, lecz o to, że potwierdza w tym momencie na podstawie doświadczenia tego miejsca, iż tamte zdarzenia mogły być prawdziwe, sankcjonuje potencjalną wiarygodność doniesień. Odwołuje się więc do wspólnej, lokalnej wiedzy, rozważa wiarygodność pogłosek, potwierdza raczej coś, co zasłyszał, niż używa własnej wyobraźni, o czym informuje nas jednak sam przekaz werbalny. Ten drobiazg niuansuje znaczenie określenia „wyobraziłem sobie": uwiarygodnia ono znane osobie mówiącej narracje o miejscu, a nawet wchodzi z nimi w dialog, co otwiera wątek polifoniczności, wielogłosowości słowa w tej literaturze, nakierowanego na miejską (ale lokalną, warszawską) logosferę. Jego mówienie przypomina potwierdzanie, podtrzymywanie i aktualizowanie w słowie wiedzy lokalnej, zbiorowej, dialogowanie z opowieściami, plotkami, pogłoskami – całym mnóstwem warszawskich gatunków miejskich.

Podobnych przykładów w pisarstwie Białoszewskiego możemy znaleźć wiele: „[p]owązki Czartoryskiej z zabaweczkami, które Suworow potłukł w powstaniu kościuszkowskim" [*Bielany*, Sz, s. 195] to ogrodowe domki faktycznie wybudowane dla dzieci Czartoryskich na tych terenach wydzierżawionych przez nich[22]; rzeka Świder widziana przez okno podmiejskiej kolejki, nazywana w opowiadaniu *Ożywienie* rzeką przodków warszawskich i pobudzająca do rozważań, czy zamieszkiwali tam oni za czasów Homera

[20] M. Białoszewski, *Na Chłodnej*, w: tegoż, *Wiersze*, s. 161. Na ten temat zob. I. Piotrowski, *Alef. Ulica Chłodna jako pustka i złudzenie*, w: *„Tętno pod tynkiem"*.

[21] Świadectwa objawień i wspomnienia o nich zob.: www.swzygmunt.knc.pl/MARYappari tionsPOLAND/HTMs/1943_MARYappPOLAND_SIEKIERKI_01.htm [dostęp 08.01.2014].

[22] Szczegółowo na ten temat zob. I. Tomczyk, *„Żoliborz to była zupełnie osobna sprawa..."*.

czy Juliusza Cezara [*Ożywienie*, Sz, s. 287], to odwołanie do współczesnych Białoszewskiemu doniesień o tamtejszych odkryciach archeologicznych. Jednym z najciekawszych aspektów szczególnej relacji literacko-przestrzennej, jaką proponuje w swoim pisarstwie Miron Białoszewski, jest więc przesycenie literatury znaczeniami, które nie kryją się w tekście, lecz w jego przestrzennym, miejskim kontekście (będącym jednocześnie „miejscem autobiograficznym"[23]). Na najprostszym poziomie oznacza to na przykład, że bez dotarcia przez interpretatora do biograficzno-miejskiego kontekstu utworu, historii lub charakterystyki przestrzennej miejsc, o których mowa, a czasem do ich związków z życiem pisarza (w dużej mierze ta „biografia" Warszawy jest jednocześnie biografią autora), niektóre metafory i wypowiedzi literackie nie są do końca czytelne. Mają one oczywiście i uniwersalny sens, ale wiedza z zakresu historii miasta przydaje znaczeń bardziej konkretnych, a czasem też nowych. Nie chodzi tu jednak tylko o szyfrowanie pewnych znaczeń w miejskim, historycznym kontekście czy przywoływanie biografii miejsca, lecz także o to, że sama specyfika i biografia miasta je uruchamia, jakby po części od tego zależne były te literackie wypowiedzi: od funkcji i kontekstu, w jakim zostały użyte.

Wychodzenie z tunelu podziemnego po dojechaniu z Otwocka na stację Śródmieście narrator opisuje następująco:

> Wchodzimy. W wieczór. W Aleje. My. Potop. Spełzamy w tunel. Zalewamy. Wypełzamy. W tramwaj. Z tramwaju. Światło. Jedno, drugie. Cały czas na falach ludzkości. Przez jezdnię. Po jezdni [*Szenwalda*, Sz, s. 312].

Potop i spełzanie w tunel czy wypełzanie z niego, masy idących ludzi – to dość sugestywna metafora, ale swoją sugestywność zawdzięczająca tak naprawdę w znacznej mierze temu, że dzieje się to w Warszawie. Ponadto jesteśmy w Alejach Jerozolimskich i znów znajomość topografii Warszawy okazuje się tu istotna, ponieważ dookreśla „Aleje". Jerozolima kojarzy się zaś jednoznacznie, a nazwa zyskuje wyrazistość, kiedy wiemy, że w XVIII wieku w tym miejscu funkcjonowało osiedle żydowskie Nowa Jerozolima i stąd też współczesna nazwa. Do tego wątku nawiązuje przecież „rosnąca" tam dziś sztuczna palma autorstwa Joanny Rajkowskiej, której zamysł polegał na symbolicznym uzupełnieniu pustego miejsca po Żydach, przeniesieniu widoków z Izraela do Warszawy.

Nazwa ulicy wzmacnia skojarzenie obrazu z historią miasta. Bardzo ważne jest, że znaczenia tego fragmentu nie są budowane jedynie tekstowo,

[23] M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5.

lecz komunikacyjnie w sensie antropologicznym[24] – w sposób charakterystyczny dla Białoszewskiego – przez to, jak ten tekst współgra z charakterem miejsca, w którym jest pisany i jakie jest w nim opisywane. Można wręcz założyć, że w żadnym innym mieście spełzanie do tunelu i wypełzanie z niego nie musiałoby się kojarzyć tak tragicznie, nie trudno wyobrazić sobie, że te słowa i cały obraz w kontekście paryskim lub nowojorskim mógłby oznaczać na przykład wielkomiejską anonimowość jednostki w tłumie, alienację. Kiedy czytamy słynne zdanie: „Na rogu Hożej i Poznańskiej rozbierają dom, [...]. Podwórko po bombardowaniu. Rozłupki, dechy, słońce. Te ulice Hoże, Wilcze. Ale to była zaledwie metaforeńka" [*Powodzenia*, Sz, s. 233], wiemy, że to skojarzenie i literacka „metaforeńka" są możliwe właśnie w tym, a nie innym mieście, w którym ruiny również nie odwołują się do przyjemnych znaczeń, ale nie muszą kojarzyć się w ten konkretny sposób.

Jest to, jak sądzę, problem szerszy, bardziej uniwersalny w odniesieniu do czegoś, co dalej nazywam gatunkowością opowieści miejskich. Otóż tego typu relacje wiele swoich znaczeń zawdzięczają właśnie specyfice kontekstu miejskiego, do jakiego się odnoszą. Na przykład „truchła" lub „trupy" czy „widma" znaczą co innego, gdy mowa o Krakowie, dajmy na to w *Zabawie w głuchy telefon* Janusza Adermana opublikowanej również w latach 70. XX wieku, a inaczej znaczą wypowiedziane w kontekście przestrzeni warszawskiej. Znaczenie mają tu przecież nie tylko zdarzenia historyczne, ale i narracje, którymi te miasta obrosły. Z tego też, jak sądzę, wypływa wiele sensów samych praktyk, na przykład chodzenia po mieście, które staje się przedmiotem narracji i perspektywą, z jakiej opowiada się o tej praktyce. Myślę, że miałaby tu zastosowanie McLuhanowska zasada „przekaźnik jest przekazem" – podobnie jak słowa istnieją w jakimś medium, tak kroki funkcjonują w jakimś konkretnym mieście, które współokreśla ich charakter, może współkształtować znaczenia tego aktu.

Z tego też powodu nieuprawnione wydaje się na przykład nazywanie Białoszewskiego „warszawskim *flâneurem*", co czasami zdarza się w literaturze przedmiotu[25]. Można by wręcz zaryzykować twierdzenie, że podobnie jak paryska jest ta figura, tak nowojorski będzie o'haryzm, a warszawska figura bycia w mieście, chodzenia po nim, będąca jednocześnie wyrazem jakiejś sytuacji egzystencjalnej, doświadczenia przestrzennego stanowiącego metaforę epistemologiczną i wywołująca natychmiastowe skojarzenie z konkretną formacją kulturową, musiałaby się doczekać określenia „mironizm". Nie uda się

[24] Y. Winkin, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. A. Karpowicz, wstęp W.J. Burszta, Warszawa 2007.

[25] J. Armatowska, *Na progu nowoczesności*, „Podteksty" 2009, nr 1.

rozstrzygnąć w tym miejscu, czy jest to formacja, która mogłaby realizować się jedynie w narracjach o Warszawie i związanych z nią sposobach doświadczania przestrzeni miejskiej, czy może ten sposób bycia w mieście i literackiego wyzyskiwania przestrzeni wielkomiejskiej można by rozpatrywać jako specyficzny dla jeszcze innych miast i pisarzy środkowoeuropejskich[26]. Nie bez znaczenia jest fakt, że na przykład w latach 90. XX wieku polscy „bruLionowcy" nie czerpali inspiracji dla swojej poezji codzienności z próz i wierszy Białoszewskiego, a właśnie z jej nowojorskiej wersji, w jakiej zakorzenione były utwory Franka O'Hary – waga kontekstu przestrzennego wydaje się tu aż nazbyt jednoznaczna, skoro ogólnie rozumiana poetyka (bezkontekstowej) miejskiej codzienności, prywatności i intymności realizowana jest i u jednego, i u drugiego twórcy.

Jeśli więc analizujemy chodzenie po mieście jako figurę egzystencjalną, typ formacji kulturowej, a co za tym idzie nośnik znaczeń artystycznych, nie można pomijać tego, po jakim mieście i w jakim momencie się chodzi. Jak widzieliśmy, w przypadku Białoszewskiego znaczenie ma nawet drobne przemieszczenie w obrębie jednego miasta. Wzmacnia to możliwość interpretowania praktyk miejskich Białoszewskiego z *Szumów* w widowiskowej, performatycznej kategorii wywoływania duchów, seansu spirytystycznego, którym – jak dobrze wiemy – Białoszewski aktywnie się zajmował i pasjonował[27], czego wyrazem są głównie formy dramatyczne. Tam również wywołuje się z odmętów pamięci, przeszłości, opowieści o miejscu, jak na przykład w *Osmędeuszach* przywoływany jest Parysów, który nie istniał już w realnej przestrzeni w czasach, gdy Białoszewski tworzył[28]. Można to znów porównać z realną praktyką miejską autora-narratora, a tom *Szumy, zlepy, ciągi* uznać za odpowiadającą jej praktykę językową:

[26] Wymagałoby to oczywiście dalszych badań porównawczych. Częściowo są one rozpoczęte w ramach projektu grantowego Pracowni Studiów Miejskich Instytutu Kultury Polskiej UW „Topo-Grafie: miasto, mapa, literatura", poświęconego – mówiąc w skrócie – różnym wymiarom warszawskiej (choć nie tylko) miejskości w literaturze Mirona Białoszewskiego, Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego. Kwestia środkowoeuropejskiej figury bycia w mieście i sposobu jego literackiego uniwersalizowania została w ciekawy sposób poruszona przez Weronikę Parfianowicz-Vertun, *„My mamy cudy? Życie w Warszawie, życie w Europie Środkowej*, w: *Tętno pod tynkiem*, a także w jej artykule *Spotkanie, którego nie było. Białoszewski i Hrabal w Nowym Jorku*, „Teksty Drugie" 2014, nr 6.

[27] N. Ambroziak, *„To tylko rodzaj czasu. Płeć czasu". Białoszewskiego radio z babą*, w: *Communicare. Almanach antropologiczny IV: Twórczość słowna/Literatura*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014.

[28] Zob. E. Godlewska-Byliniak, *Zamknięta epoka przedmieścia*, w: *„Tętno pod tynkiem"*.

> Wspólnie chodziliśmy po ruinach Starego Miasta, odwiedzaliśmy zwaliska kościołów, wspominaliśmy dawne domy, sklepy... Teraz nie były to już spacery, jak kiedyś, raczej coś w rodzaju pielgrzymek, czy „nawiedzania" znajomych, umarłych miejsc. [...] Te nowe „zwiedzania" Warszawy, która przeminęła, odbywaliśmy z głębokim wzruszeniem, ale i z wielką ciekawością, starając się z pamięci wyłowić dawny, na zawsze przepadły obraz ulic, domów, kościołów – teraz zamienionych w hałdy gruzu, sięgające nieraz wysokości pierwszego piętra i wyżej, jak na niektórych odcinkach ulicy Świętojańskiej, czy Piwnej[29].

Podobnie też w prozach bohater-narrator nie chodzi jedynie po realnym mieście, nie widzi jedynie współczesnej sobie Warszawy, lecz patrzy na nią albo przez pryzmat tego, co było dawniej w danym miejscu lub widzi coś, czego nie widać, ponieważ odeszło wraz z wojną, albo postrzega przede wszystkim puste miejsca, które dla przechodnia nieznającego przedwojennej ani okupacyjnej historii miasta są zupełnie nieme i nieznaczące. To sprawdzanie przestrzeni jako szukanie śladów, chodzenie w funkcji wywoływania duchów z przeszłości, mówienio-pisania jako performatycznego ożywiania tego, co martwe lub nieobecne, odpowiada sposobowi chodzenia po Warszawie w tomie *Szumy, zlepy, ciągi*. Do Warszawy jako krainy duchów i cieni przeprowadza też często narratora pograniczna przestrzeń cmentarzy, jak w opowiadaniu *Kirkut*. Gdy spostrzeżemy, że duchy, które Białoszewski widzi w zaułkach i zakamarkach warszawskich, to często pejsaci Żydzi, tłumy na gwarnym placu Grzybowskim (zupełnie cichym i bezludnym, gdy trafia tam Białoszewski) albo ludzie w synagogach, nie ma już miejsca na żadne wątpliwości [*Wyjście*, Sz, s. 179]. Tytułowe *Szumy, zlepy, ciągi* to nie tylko sklejanie fragmentarycznych obrazów (także akustycznych) miasta w całość, lecz także tropienie luk, pęknięć, mediumicznych szumów i prześwitów między sklejanymi fragmentami. Nie chodzi tu przecież o rozsypane tu i teraz fragmenty przestrzeni odpowiadające fragmentaryczności – na przykład – ponowoczesnego doświadczenia miejskości, lecz o „warstwy czasu, warstwy miasta"[30]; o warstwy tego konkretnego miasta w równie ściśle zdefiniowanym czasie.

---

[29] S. Prószyński, *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, red. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 28.

[30] Zob. K. Kuzko-Zwierz, *Warstwy czasu, warstwy miasta. Białoszewskiego latanie na Grochów*, w: „Tętno pod tynkiem".

Gatunki miejskie – gatunki literackie

W pisarstwie Białoszewskiego zmiana miejsca zamieszkania wyraźnie interferuje ze sposobem doświadczania, przeżywania i opisywania miejskiej przestrzeni: zmienia się język, metaforyka przestrzenna, sposób doświadczania miasta i rytm przemieszczania się po nim – całość doświadczenia – a przez to zmianie ulega także rytm prozy, jakby miejsca w przestrzeni i ich specyfika odpowiadały w niej odmiennej poetyce i przeistaczały się w odmienne gatunki służące innym celom i wyrażające inne treści; jakby tworzone były sytuacyjnie, na potrzeby miejsca i związanej z nim sytuacji egzystencjalnej. Dlatego też, jak sądzę, można tu zastosować i rozszerzyć na większe całości literackie spostrzeżenie Michała Głowińskiego[31], że Białoszewski elastycznie tworzy w swojej literaturze gatunki prywatne, ulotne, sytuacyjne, po części powstające na potrzeby chwili, aktualnego działania. Wiele z nich ma charakter miejski: „spacerniki", „tramwajany", tu istotne będzie przede wszystkim to, że specyfika części z nich odpowiada właśnie zmiennemu sposobowi bycia w przestrzeni miasta (na przykład „odstrychnięcia", „transy" z tomu *Szumy*) albo jest używana jako spójna, językowa całość odpowiadająca konkretnej sferze miejskiego działania. Sądzę, że dwa tomy – ten pisany, gdy Białoszewski mieszkał na placu Dąbrowskiego i ten, który tworzył po przeprowadzce – można uznać za takie właśnie gatunki. Gatunkowość należałoby tu rozumieć po Bachtinowsku[32]: rodzaj sfery ludzkiego działania czy też cel wygłaszania słów ma współdecydować o formie i stylu lub budowie danej wypowiedzi, także o jej estetycznym kształcie. Nie chodzi tu jednak o jakikolwiek determinizm, lecz o sytuacyjne, twórcze odnajdywanie (choć w toku codzienności dzieje się to bardziej automatycznie) odpowiednich środków językowego wyrazu, właściwej formy wypowiedzi:

> Nie sposób ogarnąć bogactwa i różnorodności gatunków mowy. Niewyczerpane są bowiem możliwości wielorakich działań człowieka, ponadto zaś w każdej sferze jego aktywności repertuar gatunków mowy zmienia się i wzbogaca [...]. W gruncie rzeczy należy do nich zarówno krótka replika potocznego dialogu [...], jak potoczna opowieść i list [...][33].

---

[31] M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*.

[32] Zob. A. Karpowicz, *Poławiane gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, Warszawa 2013; tejże, *Logosfera i literatura*, w: tejże, *Proza życia*.

[33] M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 349.

Używając pojęcia „gatunek", odwołuję się więc do koncepcji gatunków mowy, chciałabym jednak zwrócić szczególną uwagę na jej związek z ludzkim działaniem: „Wypowiedzi te odzwierciedlają cele oraz specyficzne warunki ich osiągania w każdej z takich sfer [działania – dop. A.K.] nie tylko poprzez swoją treść (tematyczną) i styl, tzn. wybór słownych, frazeologicznych i gramatycznych środków językowych, ale przede wszystkim poprzez właściwą im budowę kompozycyjną"[34]. Co najważniejsze, według Bachtina gatunki mowy są wynikiem (i narzędziem) podmiotowych praktyk podejmowanych w określonej sferze kulturowej, a jednocześnie sposobem działania w tym obszarze. Na ten aspekt koncepcji kładzie też nacisk William Hanks, który dostrzega związek kategorii gatunków mowy z socjologicznym pojęciem habitusu Pierre'a Bourdieu, co jest szczególnie istotne, jeśli chcemy rozpatrywać utwór literacki w kategoriach praktyk i performatycznej ramy: „konwencjonalne gatunki są częścią językowego habitusu, który krajowcy uruchamiają w mowie, ale gatunki w działaniach językowych są też wytwarzane i to w zróżnicowanych warunkach lokalnych"[35]. Dlatego też można potraktować prozy Białoszewskiego jako lokalne, przestrzenne, sytuacyjne gatunki, zróżnicowane także ze względu na ich miejskie usytuowanie i będące jednocześnie różnymi sposobami praktykowania miejsca, bo przecież takie ujęcie uzasadnia chociażby stosowana przez Białoszewskiego konwencja diarystyczna, autobiograficzna, a dobrze wiemy, że mają one ten właśnie potencjał praktykowania codzienności i często są jego efektem lub narzędziem[36]. Co za tym idzie, są to dwie różne funkcje i sposoby działania „opowieści przestrzennej" ujmowanej jako twórcza, a w tym wypadku artystyczna, praktyka językowa.

Krzysztof Rutkowski przetarł szlaki, jeśli chodzi o zastosowanie tej kategorii w analizie twórczości Białoszewskiego, pokazując, jak sposoby zamieszkiwania warszawskich przestrzeni przekładają się na sposoby mówienia. Według Rutkowskiego formy, gatunki, sposoby działania słowem i komunikowania się obecne w literaturze Białoszewskiego są bardzo mocno zakorzenione na przykład w typie komunikacji charakterystycznym dla:

> deprywatyzacji życia społecznego w obrębie jednostki mieszkaniowej dzielnic robotniczych Warszawy. Deprywatyzacja życia bywała czasami bardzo znaczna, jeśli wziąć pod uwagę liczbę osób zamieszkujących jedną izbę, wspólne ubikacje, pokoje przechodnie, zamknięte podwórka, kształt i wygląd korytarzy, wspólne urządzenia (magiel, trzepak, piwnice) itd. Ze zjawiskiem deprywaty-

[34] Tamże, s. 348.

[35] W.F. Hanks, *Gatunki mowy w teorii praktyki*, przeł. A. Kobelska, w: *Communicare*.

[36] Zob. P. Rodak, *Dziennik, Autobiografia*, w: *Od aforyzmu do zinu*; tenże, *Praktyki i gatunki piśmienne (ze szczególnym uwzględnieniem gatunków autobiograficznych)*, w: *Communicare*.

zacji życia łączy się specyficzne poczucie wspólnoty, jawności zachowań, poszczególnych wypowiedzi, działań, gestów[37].

Oczywiście mowa tu o wchłanianiu gatunków (odpowiadających typom współbycia społecznego w określonym typie przestrzeni), z jakimi twórca dialoguje. Ja z kolei chciałabym odnieść tak rozumianą kategorię gatunków nie tyle do tych, jakie Białoszewski czyni tworzywem literackim, lecz do tych, które sam tworzy. Na większe całości, dwa prozatorskie tomy miejskie, można spojrzeć właśnie jako na twórcze, artystyczne, narracyjne, będące sposobami praktykowania tej specyficznej, konkretnej, przeżytej i doświadczonej przestrzeni miejskiej. Różne praktyki w odmiennych przestrzeniach (choćby była to jedynie różnica między Śródmieściem a Grochowem i Gocławiem), domagają się innych form artystycznych, chociaż nadal pozostają one oczywiście typowymi dla Białoszewskiego prozami na granicy „poezjopróz".

Szumy, zlepy, ciągi i *Chamowo* łączy sposób definiowania przestrzeni miejskiej i relacji między nią a jej użytkownikiem. Jednak ich rytm jest inny, podobnie jak zapisany w nich rytm chodzenia po mieście; zbudowane są one również z odmiennych praktyk przestrzennych narratora. Prowadzi to do wniosku, że chociaż mamy tu do czynienia z jednym autorem i w zasadzie z przestrzenią jednego miasta, są to dwa różne gatunki miejskie, a różnica jest według mnie związana przede wszystkim z charakterem samych tych miejsc (i z ich biograficznym znaczeniem dla samego Białoszewskiego).

Nie chodzi mi tu jednak o wykorzystanie koncepcji gatunków mowy – na wzór Wasilija Szczukina – do opisu miejsc socjokulturowych (takich jak na przykład pałac, dworzec lub dwór) jako „*gatunków* oswojonych przez człowieka lub stworzonych przezeń przestrzeni[38]", o postrzeganie Warszawy jako takiego miejsca, choć byłoby to zapewne kuszące. Bardziej inspirujące dla moich rozważań jest jego wskazanie na istnienie relacji między gatunkami mowy a konkretną przestrzenią, w jakiej są one używane. Oznacza to bowiem według Szczukina, że w rzeczywistości kulturowej konkretnemu miejscu wraz z charakterystycznym dla niego chronotopem (rozumianym, rzecz jasna, w kategoriach działań i zdarzeń) odpowiadają równie konkretne gatunki mowy, ale ujmowane jako werbalne elementy zachowań, praktyki wypowiedzeniowe.

Różnicę między *Szumami* a *Chamowem* polegającą na tym, że z jednej strony mamy gatunek wielkomiejski, a z drugiej peryferyjny, podmiej-

[37] K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej" Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 121–124, 126–128.

[38] W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006, s. 38.

ski, można by więc odnieść do odmienności chronotopów właściwych tym miejscom. Przypomnijmy, że zgodnie z koncepcją Bachtina, chronotop ściśle wiąże się z kategorią gatunków również w literaturze pięknej:

> Czasoprzestrzeń ma w literaturze istotne znaczenie gatunkowe. Można wręcz powiedzieć, że czasoprzestrzeń określa gatunki i odmiany gatunkowe, przy czym w literaturze dominantą jest czas. Jako kategoria formalno-treściowa czasoprzestrzeń określa również (w znacznej mierze) literacki obraz człowieka; obraz ten zawsze jest w istotny sposób czasoprzestrzenny[39].

Szumy to prozy powidokowe, obrazy oglądane spod przymkniętych powiek lub powracające i migoczące pomiędzy tym, co widać tu i teraz; to performatyczne wywoływanie duchów przeszłości „z ducha" dynamicznej, żywej teraźniejszości. *Chamowo* zaś to performatyczne wrastanie w teraźniejszość, wczepianie się za sprawą kroków, „sprawdzań" i działań werbalnych w przestrzeń, chodzenie i jeżdżenie niemalże w funkcji fatycznej[40]: „łapanie kontaktu", przyzwyczajanie się do nowego, nieznanego i niestabilnego miejsca, które jest właśnie w trakcie zmian, a jednocześnie świadomość odchodzenia (stąd na przykład utożsamienie ze ściętymi „badylami" i wskazany już dystans wobec nowych przestrzeni, ale i zamieszkujących je ludzi).

Miejscu (Warszawa) i jego chronotopowi (chodzenie, jeżdżenie, bieganie, pisanio-chodzenie, „latanie" po mieście we wszystkich jego czasoprzestrzennych warstwach; mieście, na którego czasoprzestrzenną specyfikę jako miejsca nieuruchomionego w czasie wskazuje sam Białoszewski) odpowiadają więc co najmniej dwie literackie, werbalne praktyki przestrzenne jednocześnie twórczo przekształcające to miejsce w przestrzenie zamieszkałe i własne. Z jednej strony będzie to próba „wychodzenia" przeszłości, której odpowiada przypominanie jej sobie, opowiadanie, wywoływanie słowem, nazwą, opowieścią, „szukanie wczorajszego dnia" w szczelinach między „szumami", „zlepami" i „ciągami", znalezienie nieistniejącej materialnie ciągłości miejsca (*Szumy*). Z drugiej strony nacisk kładzie się na przyszłość, czy raczej na teraźniejszość, która za chwilę stanie się przeszłością, „sprawdzanie" tego, co nowe, chwytanie mgnieniem okaz tego, co za chwilę zniknie, oswajanie nowej przestrzeni, ale i nowego etapu w życiu (*Chamowo*).

Gdyby szukać jednak jakiejś wspólnej formuły chronotopu dla gatunku typowo „Białoszewskiego", będącego jednocześnie wyróżnikiem „mironizmu" rozumianego jako sposób bycia i zmieniania się (lub nie) podmiotu

---

[39] M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści europejskiej*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 279.

[40] Szczegółowo rozwijałam ten wątek w tekście *„Autobusiarnia" Mirona Białoszewskiego*.

literackiego w czasoprzestrzeni, jego kwintesencję można by znaleźć chyba w słowach samego poety:

straszny czas tak potrafi trząść
Jednym miejscem, że ono przefruwa
przez wieki[41].

Czas trzęsie miejscem, czyli to, co stabilne, trwałe, materialne, takie być przestaje, stałe pozostaje jedynie to „przesuwanie", niematerialny i z natury niemożliwy do unieruchomienia czas, a obraz człowieka, który temu chronotopowi odpowiada, to podmiot próbujący za sprawą różnych praktyk miejskich – w tym literackich, bardziej czasowych niż przestrzennych – odnaleźć się w tej sytuacji, zakorzenić, odszukać to, co tożsame w nim, jego biografii (ale też kondycji cielesnej, co stanowi stały wątek utworów Białoszewskiego, który tu pomijam) i – paradoksalnie – ulotnej i efemerycznej, choć materialnej, przestrzeni miasta; dokonać niemożliwego: zamieszkać w czasie. Zarówno Warszawa, jak i literatura są wyjątkowo podatnym gruntem dla takich praktyk.

Mironism: Practices, Contexts and Urban Genres

Summary

This text is an attempt at reading the relation between Miron Białoszewski's prose and the urban space with the use of the category of urban practices and speech genres. In this perspective also literature becomes a type of urban practice, practicing the autobiographic space by Białoszewski The article demonstrates its meanings and functions. A particular emphasis was put upon the specificity of urban space and a "transmitter" of these practices, which is always "a transmission", an active and meaning producing element of literary communication.

Keywords: urban practices, literary practices, Miron Białoszewski, speech genres, chronotope

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki" w latach 2014–2017, projekt „Topo-Grafie: miasto, mapa, literatura".

NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

[41] M. Białoszewski, *(straszny czas tak potrafi trząść...)*, w: tegoż, *Wiersze*, s. 366.

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.05

Bożena Karwowska
University of British Columbia
e-mail: bozena@mail.ubc.ca

Miasto jako wrażenie wzrokowe – doświadczenia polskich emigrantów

Powieść *Dom dzienny, dom nocny* Olgi Tokarczuk[1] zawiera między innymi historię Petera Dietera, a właściwie opowieść o jego śmierci na granicy polsko-czeskiej, w krajobrazie dzieciństwa, do którego tęsknił przez całe dorosłe życie. Powrót do miejsca rodzinnego wiąże się dla Petera z konfrontacją teraźniejszości i wspomnień, widoków, które zachował w pamięci i tych, które rozpościerały się przed jego oczami. Oglądany oczami dorosłego człowieka świat zapamiętany z dzieciństwa wydawał się bohaterowi Tokarczuk mniejszy, ale też Wrocław i wieś, w której się wychował, zmieniły się przez lata jego nieobecności. Swoją ostatnią podróż Peter odbył, przynajmniej częściowo, w towarzystwie żony, która chciała zobaczyć męża patrzącego na krajobraz, do którego tęsknił przez całe ich wspólne życie; myślała, że zrozumie go wtedy lepiej. „Wieczorem znaleźli się we Wrocławiu i Peter był zaskoczony tym, że poznaje miasto. Tylko wszystko wydawało się ciemniejsze i mniejsze, jakby znaleźli się we wnętrzu byle jakiej fotografii" [s. 91] – pisze Tokarczuk. Natomiast odwiedziny w rodzinnej wsi wiązały się z rozczarowaniem i najbardziej przykrym uczuciem: „tego dnia – Peter nie poznał swojej wsi. Skurczyła się do rozmiarów przysiółka, brakowało domów, brakowało podwórek, dróżek, mostków. Został z niej szkielet" [s. 92].

[1] O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998. Wszystkie cytaty w tekście odnoszą się do tego wydania.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego miasto poznał od razu, wydawała się zarówno Peterowi, jak i narratorce opowieści, oczywista. Miasto było takie samo

> jak wszystkie inne miasta, które widzieli w życiu. Miasta w rozpadzie, miasta w rozkwicie, miasta chylące się ku rzekom, wrośnięte głęboko w ziemię i te zbudowane na piaskach, delikatne jak struktury pleśni. Miasta opustoszałe, zniszczone i miasta odbudowane na cmentarzach, w których potem ludzie żyją tak jakby umarli. Miasta podzielone na pół, balansujące na jednym moście, kamiennym języczku u wagi [s. 91].

Istnieje więc, jak sugeruje powyższa obserwacja, wzorzec miasta, coś, co pozwala odbierać wizualnie zabudowaną przestrzeń jako miasto właśnie, co można byłoby prawdopodobnie nazwać esencją miasta – charakterystyczne cechy urbanistyczne określane przez de Certeau pojęciem struktury miasta[2].

Zauważmy też, że Peter inaczej zachował w pamięci krajobraz przyrody niż widok miasta. Celem jego wycieczki było zaś nie miasto, ale właśnie góry, które pamiętał z dzieciństwa i do widoku których tęsknił całe swoje dorosłe życie. Wrocław nie stanowił dla niego wyznacznika miejskości, natomiast, jak pisze Tokarczuk, „[w]szystkie góry na świecie porównywał zawsze z tymi górami i żadne nie wydawały mu się tak piękne. Albo były za duże, za potężne, albo zbyt niepozorne" [s. 94]. Krajobraz zapamiętany w dzieciństwie to obraz przyrody, „panorama gór, którą do tej pory nosił przy sobie" [s. 93]. Stanowią one niejako wizualny wzorzec, do którego porównywał wszystkie inne miejsca na świecie, to one wyznaczały dla Petera normę i ideał jednocześnie. Zabudowana przez ludzi przestrzeń takiej normy nie stanowiła, co prawda wieś skurczyła się z czasem, ale miasto pozostało miastem, wyznaczało constans, stały i ponadczasowy element rodzinnego miejsca, tak jak krajobraz gór, choć na innych zupełnie zasadach.

W opisie Tokarczuk miasto pozwalało bohaterowi jej powieści na odnalezienie się w przestrzeni, powrót do miejsca znanego i rozumianego nie dlatego, że zapamiętanego jako wzór i ideał z dzieciństwa, ale ponieważ jego struktura wydawała się Peterowi ponadkulturowa. W sytuacji emigranta swobodnie poruszającego się po świecie była zatem zarówno własna, jak i swojska. Bezrefleksyjnie odbierał wzrokowe sygnały komunikujące miejskość przestrzennej zabudowy Wrocławia i zestawiał je z nieokreślonym wzorcem stworzonym przez elementy powtarzalne, obecne we wszystkich znanych mu miastach.

---

[2] M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

Na automatyczność wizualnego poruszania się po mieście zwraca uwagę nieco bardziej skomplikowana opowieść o przestrzeni miejskiej zawarta w autobiograficznej książce Evy Hoffman *Zagubione w przekładzie*[3]. Położone nad brzegami Pacyfiku Vancouver, największe miasto zachodniej Kanady, do którego przyjechała nastoletnia emigrantka z Polski, właściwie niewiele przypominało jej rodzinny Kraków. Z przejrzystej, a zatem przezroczystej i niezauważalnej struktury europejskiego miasta Eva przeniesiona została w świat, który z jednej strony swoje hierarchie opierał na dostępie do widoku, z drugiej zaś ofiarowywał go hojnie, dzięki położeniu geograficznemu, wszystkim mieszkańcom miasta. Położenie geograficzne sprawia bowiem, że Vancouver jest oglądane z wielu miejsc równocześnie jako konkretne miejsce i jako „koncepcja miasta".

> W opinii Vancouverskiej Izby Handlowej, często wspieranej przez obywateli, jest to drugie co do piękności miasto na świecie po Rio de Janeiro. Jest tak dlatego, że Vancouver również łączy zazwyczaj niełączące się ze sobą elementy oceanu i gór w obrazkowym przeciwstawieniu. Góry Skaliste, z ich charakterystycznymi urwiskami, kończą się tutaj i, kiedy patrzy się na nie pod odpowiednim kątem, wydają się wpadać dramatycznie wprost do wodnej przestrzeni [s. 134]

– zanotowała Hoffman.

Również opisana przez Denise Chong w poświęconej historii jej rodziny powieści *Dzieci Konkubiny*[4] May-ying, babka autorki, kiedy przypłynęła z Chin do Vancouver statkiem w początkach XX wieku, zwróciła przede wszystkim uwagę na geograficzne położenie miasta, spostrzegając, że „Góry i morze wydają się pomniejszać ludzkie wysiłki modelowania tej młodej miejskiej przestrzeni" [s. 11]. Demokratyczność widoku natury urbanizacja zamieniała jednak stopniowo w społeczną hierarchiczność. Eva Hoffman, wspominając pierwsze dni w nowym miejscu osiedlenia, pisze: „Przez pierwsze kilka dni zostajemy u państwa Rosenbergów, jesteśmy zesłani do sutereny, gdzie znajduje się dodatkowe mieszkanie zazwyczaj wynajmowane lokatorom" [s. 102]. Nowi emigranci, na równi z najbiedniejszymi mieszkańcami miasta, przeważnie zasiedlali sutereny, z których okien w najlepszym razie mieli widok jedynie na nogi przechodniów. Najbogatsi mieszkańcy miasta natomiast oglądają pasma gór i Ocean Spokojny. Widok rozpościerający się

---

[3] E. Hoffman, *Lost in Translation. A Life in a New Language*, London 1991 (pierwsze wydanie 1989). Wszystkie cytaty w tekście podane są w polskim przekładzie autorki atykułu i odnoszą się do tej edycji.

[4] D. Chong, *The Concubine's Children. Portrait of a Family Divided*, Toronto 1995. Wszystkie cytaty w przekładzie autorki niniejszego tekstu odnoszą się do tego wydania.

z okien stanowi o cenie mieszkania lub domu, a zatem także o statusie jego mieszkańców.

Zagrożenie trzęsieniami ziemi, a ściślej przekonanie, że Vancouver czeka bardzo silny wstrząs związany z położeniem w tak zwanej strefie sejsmicznej, sprawiło, że wieżowce mieszkalne, dające ich lokatorom dostęp do spektakularnych widoków, zaczęto budować niedawno, dopiero na przełomie mileniów. Stosunkowo długo panorama miasta, nazywana „linią nieba", ograniczała się do kilku wysokich budynków biurowych w śródmieściu (po amerykańsku nazywanym Downtown). Pobliskie tereny przemysłowe związane z portami nieomal łączyły się z tym, co Hoffman nazywała wówczas (ze względu na ich wygląd) przedmieściami. Na początku lat 60. kwartały mieszkalne, nawet te położone niedaleko od (biurowo-handlowego) centrum miasta składały się z domów jednorodzinnch, a więc przestrzeń miejska, z którą zetknęła się Eva Hoffman w Vancouver, zdecydowanie różniła się od jej rodzinnego Krakowa.

Różnice owe najlepiej określa widok, jaki społecznie umiejscawia mieszkańców obu miast. Nawet przed powstaniem różnicujących ludność dostępem do widoku „drapaczy chmur", udostępniało go uformowanie terenu. Znacznie bogatsi od Rosenbergów Steinerowie, którzy zajęli się rozwojem muzycznego talentu Evy Hoffman, mieszkali w domu z pięknym widokiem na góry i ocean, choć to przede wszystkim otaczająca go ogrodowa roślinność zwróciła uwagę młodej emigrantki. Nic w tym dziwnego, skoro w tradycji, w której wyrosła, widok z okien domu określał przynależność społeczną mieszkańców na innych zasadach niż te, z którymi spotkała sie w Vancouver. W Krakowie (i innych europejskich miastach) mieszkańcy o najwyższym statusie zajmowali mieszkania z oknami od frontu, a „front" oznaczał widok na ulicę. Natomiast w Vancouver, zgodnie z zasadami podziałów społecznych ówczesnych miast amerykańskich, oglądanie przez okna ulicy nie stanowi znaku przynależności do klasy uprzywilejowanej. Świadczący o zamożności mieszkańców „[d]om państwa Stainerów, z którego roztacza się widok zarówno na zatokę, jak i na góry wybrzeża Vancouver, otoczony jest dużą przestrzenia podwórka i ogrodu" [s. 110] – pisze Hoffman.

W liście do krakowskiej koleżanki młoda imigrantka poruszająca się nadal w kategoriach europejskiej (a dokładniej krakowskiej) obrazowości podkreślała wiejski (lub podmiejski) charakter miasta, ze zdumieniem zauważając: „siedzę przy oknie wyglądającym na ogród, w którym rośnie czereśnia, jabłoń i krzaki kwitnących teraz róż. Róże są tu mniejsze i bardziej dzikie, ale wyobraź to sobie! To wszystko w środku miasta" [s. 116]. Rosnąca bujnie przyroda kojarzyła się Evie Hoffman raczej z naturą niż miastem stanowiącym w znanej jej odmianie tradycji europejskiej urbanistyki jej przeciwień-

stwo. Sygnału przebywania w przestrzeni miejskiej nie wysyłała również młodej emigrantce, przyzwyczajonej do miasta, w którym ulice zbiegają się w jego centrum, siatka równych, przecinających się pod kątem prostym ulic, typowa dla miast Ameryki Północnej. Dodajmy też architerkturalną różnorodność ulic europejskich miast sprawiającą, że w rodzinnym Krakowie Eva prawdopodobnie bez większego problemu, dzięki różnym budynkom, odnajdowała na siatce znaczeń miejsce, w którym nie czuła się zgubiona. Natomiast pierwszy samodzielny (razem z siostrą) powrót ze szkoły do domu państwa Rosenbergów nie był dla obu dziewczynek łatwy, pomimo wyraźnej numeracji ulic i kartki z adresem, którą pokazywały spotkanym przechodniom, prosząc o pomoc. „Błądzimy ulicami przez kilka godzin, chodząc zygzakiem w tę i z powrotem przez identycznie wyglądające podmiejskie aleje" [s. 105)] – zapisała w swoich wspomnieniach Hoffman.

I choć, jak wielokrotnie podkreśla nie tylko Hoffman, ale także inni opisujący Vancouver autorzy, dzięki położeniu geograficznemu jest to jedno z najpiękniejszych miast na świecie, przebywający w nim nowi emigranci nie widzą otaczającego ich piękna, gdyż czują się w jego przestrzeni obco. Eva Hoffman komentuje to w sposób natępujący:

> W przeważającej opinii ludzi jest to piekne miasto, zapierające dech. Ale moja dusza nie otwiera się na te piękne miejsca, które odrzucają mnie, ponieważ ja je odrzucam. Chcę moich krajobrazów w rozmiarach ludzkich i możliwych do penetracji; te góry wyglądają dla mnie jak pocztówka, coś, na co raczej się patrzy, niż wchodzi, i podczas wielu pochmurnych dni zamykają Vancouver jak ponure ściany [s. 134].

Wrażenia wzrokowe sprawiają, że otaczający ją krajobraz pozostaje oddalony i dostępny jedynie wizualnie. Piękny widok nie przekłada się na zaproszenie do uczestnictwa, reprezentuje nieprzeniknioną i obcą przestrzeń. Nawet poruszanie się po mieście stanowi wyzwanie dla nowej emigrantki.

> Chodzę po tych ulicach nie widząc niczego jasno, jakby kurtyna spadła przed moimi oczami, kurtyna, która przyciemnia i zaciera wszystko w moim polu widzenia. Nie zauważam sygnałów, które mówią do mnie „miasto": zmienne zagęszczenia, które przyciągają ludzi w kierunku wspólnego centrum ciężkości, warstwy ludzi, w odróżnieniu od warstw geologicznych. Puls życia wydaje się bić tu z niskim ciśnieniem. Nieskupione rozbabranie miasta, jego niedawno rozpoczęte rozrastanie się domków jednorodzinnych, nie łączy się w żadną siatkę mentalnej wyobraźni, a tym samym patrzenie na to, co przede mną, jest wysiłkiem [s. 135].

Opierając narrację literacką na własnym doświadczeniu, Hoffman opisuje chodzenie, a właściwie błądzenie po mieście jako wrażenie wzrokowe,

porównuje je przy tym do innego doświadczenia zniekształcenia wizji, którego doznała, gdy po raz pierwszy w życiu oglądała mecz piłki nożnej. Nie znając zasad gry, nie umiała śledzić piłki i w rezultacie nie mogła jej nigdy uchwycić wzrokiem, zauważając przy tym, że można podążać wzrokiem za piłką tylko wtedy, kiedy ma się wcześniejsze wyobrażenie jej możliwej krzywej ruchu. Podobnie opowiada o spacerowaniu w nowym mieście.

> Nawet w te dni, kiedy słońce ujawnia się w pełnym blasku i powietrze ma specjalną przejrzystość północy, Vancouver jest przyćmionym światem w moich oczach, i chodzę po nim w statyczności wizualnego bezładu [s. 135].

Występuje tu ciekawa zbieżność w narracjach Tokarczuk i Hoffman, gdyż zarówno Wrocław i rodzinne krajobrazy Petera Dietera, jak i Vancouver opisywany przez imigrantów, pozbawione są ludzi. Choć urbanizacja wiąże się nie tylko z zabudową przestrzeni, ale także zagęszczeniem jej mieszkańców, stworzeniem dróg, po których się przemieszczają, miejsc, które wyznaczają kierunki ich ruchu, siatki instytucji społecznych obsługujących mozaikę bogatych i biednych, są oni właściwie niewidoczni. Brak refleksji na temat zamieszkujących miasto ludzi we wspomnieniach Hoffman jest szczególnie znaczący, gdyż mieszkańcy Vancouver należą do wielu tak zwanych mniejszości społecznych, *visible minorities*, które to określenie odnosi się do „widzialności" inności. Brak w jej narracji choćby Indian i Chińczyków, tak jak brak mieszkających na ulicach ludzi uzależnionych i biednych. Brak ten jest tym bardziej symptomatyczny, że dom, w którym mieszkała z rodzicami, znajduje się w części miasta graniczącej z Chinatown i dzielnicami nędzy. O odwiedzaniu sąsiedzkich terenów Eva Hoffman pisze:

> Nasze spacery wiodą nas wzdłuż Main Street, ruderowatej, niskiej części miasta, która wygląda jak nie-miejsce, wrzucone tam przypadkowo, bez porządku i celu. Rozbabrane parkingi, kępki wąskich, drewnianych domów, i dosłownie pozbawione nazwy parterowe cementowe budowle, wyglądające jak czysty przypadek, tak jakby miasto zamieniło się tutaj samo w śmietnisko. Ale znajdują się też tutaj wystawy sklepowe, które dopiero później uznam za świadczące o sprawach biednej, złej-strony-miasta, którą zresztą są, ale na razie hipnotyzują nas swoimi nieznanymi przedmiotami [s. 134].

Obecnie w opisywanej przez Hoffman części miasta granice między bogatymi i biednymi są bardzo, bardzo płynne, ale jednocześnie nadal nieprzekraczalne. W dawnych dzielnicach nędzy wyrastają wysokościowce zwrócone frontem do oceanu i odwracające się tyłem do historycznego już, biednego Chinatown i niewielu pozostałych po drugiej stronie jezdni hoteli dla biedaków. Mieszkańcy obu stron ulicy właściwie się nie widzą i nie przekraczają

niewidzialnej granicy, jaką ona stanowi. Tak właśnie, jako niemieszające się ze sobą Chinatown i dzielnice ubogich, pamięta wschodnią, uboższą część miasta Pon Man, bohater powieści *The End of East* Jen Sookfong Lee:

> Pon Man rozmyśla, że nie są proste relacje pomiędzy Chińczykami i mieszkańcami hoteli dla biedaków. To tak jakby się nigdy nie widzieli – a przecież muszą, bo zawsze zachowują czujność, żeby utrzymać dystans. Mają ze sobą więc więcej wspólnego niż myślą[5].

Statyczność, a właściwie stałość sygnałów odbieranych przez bohatera *Domu dziennego, domu nocnego* dotyczących kształtu i przeznaczenia społecznie zagospodarowanej przestrzeni miasta podkreśla Tokarczuk poprzez odniesienie do fotografii. Natomiast wieś, a konkretnie swojskie zapachy, przywołują wspomnienia w formie filmu. Szybko zresztą zaczęło wydawać się Peterowi Diterowi, że film ten mógłby puszczać w każdym innym miejscu, na przykład na stacji benzynowej, gdyż przywoływać mógłby go każdy inny zapach. Z kolei Eva Hoffman opisuje nieprzystępność gór vancouverskich, porównując je do pocztówki, odgraniczając tym samym fotografie, jako zatrzymanie emocjonalnie bliskiego widoku, od pocztówek, których celem jest przesyłanie pięknego (a może tylko interesującego) pejzażu tym, dla których jest to jedyna forma współuczestnictwa w oglądaniu. Tak więc posłużenie się przez Tokarczuk w opisie reakcji Petera zatrzymanym w czasie obrazem wzrokowym, fotografią, ma dla opisu jego doświadczenia powrotu do miejsc rodzinnych istotne znaczenie. Odwołania do obrazów i fotografii są w migracyjnych opisach miast częste i przeważnie rzucają dodatkowe światło na wizualność pamięci oddalonych w przestrzeni i czasie miast rodzinnych. Interesującym przykładem są tu obserwacje Stefanii Kossowskiej zawarte w jej felietonach pisanych dla londyńskich „Wiadomości" i wykorzystanych później w książce *Mieszkam w Londynie*[6].

Opisując miasto, w którym mieszkała najdłużej w życiu, narratorka Kossowskiej wychodzi poza obserwacje na temat „polskiego Londynu" i pisze szerzej o metropolii zamieszkałej przez mieszankę ras i klas społecznych. Choć nie mówi o tym bezpośrednio, łatwo jest zauważyć, że wystawa obrazów Bellotta, malarza starej Warszawy, stanowi dla niej okazję do przemyślenia wartości jej własnego obrazu Londynu, jaki stworzyła w tekstach pisanych pod pseudonimem Big Ben.

---

[5] J. S. Lee, *The End of East*, Toronto 2007, s. 202 [przekład B.K.].

[6] S. Kossowska (Big Ben), *Mieszkam w Londynie*, Londyn 1964. Wszystkie cytaty w tekście odnoszą się do tego wydania.

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

Malarskie obrazy miasta, podobnie jak zatrzymane w formie fotografii wspomnienia miast rodzinnych, uświadamiają pisarce, że Warszawa Bellotta jest „równie bliska i równie mało znana jak Warszawa dzisiejsza" [s. 266]. Pytanie przypadkowo spotkanego londyńczyka uprzytamnia oglądającym wystawę polskim emigrantom, że trudno im porównać oświeceniowe obrazy stolicy z Warszawą współczesną. Oddaleni od Polski, którą wielu z nich opuściło na początku wojny, nie wiedzą, co z dawnych obrazów można odnaleźć we współczesnej Warszawie.

> W której współczesnej Warszawie? Jak w złożach geologicznych odsłaniają się [...] oczom zagrzebane warstwy jedna nad drugą: Warszawa sprzed wojny, która jest dla niego jedynie rzeczywista, i Warszawa ruin, i równie nieznana, nowa, trudna do wyobrażenia Warszawa dzisiejsza [s. 267].

I choć pozostały nienaruszone lub raczej pozostały na swoim miejscu okruchy znanej dawnej architektury, jak np. ocalała kolumna Zygmunta, która niby „ratuje wszystko", to zaraz nasuwa się narratorce niepokojąca myśl wskazująca na ograniczenia „uchwyconego oczami" dawnego widoku miasta; bo „czy można wiedzieć, co się stało z domem na rogu Placu Zamkowego, tak dobrze zachowanym od czasów Bellotta [...]. Albo jak wygląda ta perspektywa, co zastąpiło ten plac, w co zamienił się ten widok" [s. 267]?

Na marginesie zauważyć warto, że w świetle obserwacji de Certeau na temat związku malarstwa z miastem szczególnie ciekawe jest, że to nie okruchy architektury stanowią w opowieści Kossowskiej „świadectwa przeszłości", ale cudem zachowane obrazy, które „były podobno wielką pomocą dla polskich architektów przy odbudowie Warszawy" [s. 267]. Patrząc na stare rysunki i malarstwo, autorka wie, „że wszystkie informacje o Polsce mają krótką ważność, jednocześnie ze wzruszeniem dziękuje się losowi, że zachował od zniszczenia te niezastąpione świadectwa przeszłości" [s. 267]. Tak samo krótką ważność mają też obrazy miast rodzinnych zachowane w pamięci emigrantów.

Wykreowany przez Olgę Tokarczuk Peter Dieter umarł na granicy zaspokojony i nasycony widokiem gór, Stefania Kossowska swoją miłość przeniosła na Londyn, który nazwała „własnym miastem w obcym kraju", Eva Hoffman latami mieszkała w Nowym Jorku, gdzie napisała swoje znakomite książki

i zdobyła sławę. Dla nich wszystkich jednak zachowany gdzieś głęboko fotograficzny obraz miasta dzieciństwa stanowił model, constans, miejsce stałe, pozwalał na poruszanie się w przestrzeni świata, zarówno tego bliskiego i oswojonego, jak i tego, który oglądali poprzez mgłę tęsknoty.

City as a Visual Impression: Experiences of Polish Emigrants

Summary

This article discusses visual experiences of new immigrants as recorded in literary works by Polish writers. Arrival in a new country was often connected with life in a city built according to unfamiliar plans and principles. This, in turn, resulted in confusion, loss, and longing for the home country.

Keywords: city, visual experience, women's writing, Polish literature

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.06

Jacek Kaczmarek
Zakład Geografii Miast, Uniwersytet Łódzki
e-mail: jacek.kaczmarek@geo.uni.lodz.pl

Literackie zapisywanie przestrzeni w kontekście trwania miasta na przykładzie Dublina

Czas jednak sam w sobie nie daje się spostrzec; to, co trwa w zjawiskach, stanowi przeto podłoże wszelkiego czasowego określenia [...].

Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*[1]

Geografia, przestrzeń, literatura

Michaił Bachtin podejmował w swoich pracach literaturoznawczych zagadnienia przestrzeni i czasu. Efektem długoletniego twórczego wysiłku było przygotowanie koncepcji chronotopii[2], opartej na założeniu, że przestrzeń i czas są koniecznym wyobrażeniem umysłu i nie można ich wykazać empirycznie. Opierając się na Kantowskim ujęciu krytycznym, Bachtin w następnym kroku teoriopoznawczym wskazał na totalną realność przestrzeni i czasu w literaturze oraz w rzeczywistym, polifonicznym świecie. Bohater literacki bywa bowiem zanurzony w konkretnym czasie i przestrzeni, ale także autor, wraz ze swoim dziełem, jest unoszony przez cywilizacyjną rzekę czasu, która przepływa przez krainy zmienne historycznie[3]. Natomiast w naukach geograficznych Jean-Paul Ferier zaproponował ideę topochronii, czyli wyko-

[1] I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Kęty 2001, s. 227.

[2] M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

[3] N. Bemong i in., *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent 2010.

rzystania tekstu literackiego do wyjaśnienia i zrozumienia przestrzeni[4]. Topochronię można określić także jako analizę „trwania miejsca" (terytorium). Przestrzeń ma bowiem tę właściwość, że następuje w niej akumulacja czasu. Przestrzeń utrwala czas. Analizując przestrzeń miasta, można odczytywać warstwy nakładającego się czasu. Narzędziem użytecznym w odkrywaniu czasu zapisanego w realnej przestrzeni bywa literatura. Koncepcja Bachtina nie jest obca naukom geograficznym. Wykorzystuje się ją do analiz różnorodnych obszarów geograficznych[5]. Również w literaturoznawstwie metodologia geograficzna znajduje zastosowanie w wyjaśnianiu kontekstu zróżnicowania przestrzennego[6].

Literatura piękna dostarcza bezcennych informacji o przestrzeni miejskiej. W analizie geograficznej dzieła literackiego szczególną rangę zyskuje wyeksponowanie roli przestrzeni, która oddziałuje na proces kreacji artystycznej oraz stanowi ważny materiał faktograficzny, przypomina o przemianach środowiska geograficznego[7]. Przestrzeń w tekstach literackich nie jest tylko tłem opisywanych wydarzeń, ale znaczącym elementem struktury dzieła[8]. Fikcja literacka zostaje wytworzona przez autora, ale jej powstanie zależy od miejsca. Przestrzeń przedstawiona utworów literackich bywa zazwyczaj zakorzeniona w krajobrazie, życiu miast, w wiejskiej tradycji, w pejzażach regionalnych[9]. Literatura piękna jest niczym wspominany przez Vladimira Nabokova atlas[10] – wyobrażeniowe mapy wędrówki człowieka po meandrach szlaku życiowego. Nawet wielogodzinna podróż po własnym pokoju stanowi swoisty atlas, wewnętrzne *itinerarium*. Miejsca znaczące można nazwać „kliniką położniczą" wielkiej literatury. Relacje pomiędzy przestrzenią i dziełami literackimi mają charakter zwrotny, ponieważ literatura wpływa także na przekształcenia przestrzeni realnej. W ujęciu chronotopicznym analizy geograficzne pomagają w odsłanianiu sensu dzieła

[4] J.-P. Ferier, *Antee 1. La geographie, ca sert d'abord a parler du territorie o ule megier des geographies*, Aix-en-Provence, Edisud 1984.

[5] J. Lawson, *Chronotope. Story and Historical Geography: Michail Bakhtin and the Space-Time of Narratives*, „Antipode", 2011, vol. 43, issue 2, p. 384–412.

[6] Zob. np. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014; *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012; *Geografia i metafora*, red. E. Konończuk, E. Nofikow i E. Sidoruk, Białystok 2014.

[7] J. Kaczmarek, *Dublin – labirynt nad rzeką*, w: *Humanistyczne oblicze miasta*, red. D. Jędrzejczyk, Warszawa 2004.

[8] A. Majer, *Lektura miasta*, w: *Zbiorowości terytorialne i więzi społeczne*, red. P. Starosta, Łódź 1995; *Humanistyczne oblicze miasta*, red. D. Jędrzejczyk, Warszawa 2004.

[9] F. Regard, *Topologies of the Self: Space and Life-Writing*, „Journal of Literature and the History of Ideas" 2003, nr 1.

[10] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2001, s. 34–36.

literackiego, natomiast instrumentarium literaturoznawcze umożliwia rozumienie realnej przestrzeni geograficznej w kontekście topochronii. Ujmując rzecz nieco inaczej, chronotopia pozwala zrozumieć literaturę poprzez geografię, a topochronia prowadzi do zrozumienia geografii poprzez literaturę. W kontekście powyższych rozważań, celem artykułu jest ukazanie zależności pomiędzy kreacją artystyczną, która ma korzenie w realnym mieście, a jej odczytaniem w konkretnej przestrzeni geograficznej. Autor kreuje przestrzeń poprzez narrację; czytelnik zaproszony do lektury odczytuje słowa i następnie wyrusza w podróż, aby w realnej przestrzeni geograficznej dostrzec przedstawione w dziele obrazy. Ich odnalezienie konstytuuje trwanie miasta.

Mamy zatem do czynienia z kołem hermeneutycznym, w które włączona zostaje literatura i geografia na wzór Gadamerowskiej metody rozumienia. Aby zrozumieć literaturę, trzeba odkryć geografię – aby odkryć geografię, należy zrozumieć literaturę. Chronotopia przechodzi w topochronię i odwrotnie. Mówiąc metaforycznie, czas kroczy w przestrzeni, a przestrzeń przemierza czas.

Fikcja literacka, geografia przedstawiona w niej pozostawiły ślad w rzeczywistym krajobrazie Dublina („Istnieje grupa osób, które obchodzą tak zwany przez nie Dzień Blooma – 16 czerwca”[11]), Pragi, Paryża, Wiednia, Londynu, Manchesteru czy Wyspy Księcia Edwarda[12]. Przestrzeń metropolitalna była z kolei źródłem wielkich miejskich narracji. Miasto wyobrażone przenikało obszary rzeczywiste, np. w znakomitych opowieściach Jamesa Joyce'a i Virginii Woolf. Również monolog wewnętrzny bohaterów rozwijany jest na tle pejzażu wyobrażonego, będącego nie tylko fantazją, lecz odzwierciedleniem rzeczywistego krajobrazu Dublina czy Londynu[13]. Utwory Joyce'a charakteryzują się wyjątkową, a nawet obsesyjną, precyzją topograficzną. Bohaterowie jego powieści konstruują pejzaże wewnętrzne w realnej przestrzeni Dublina. Fikcja literacka Joyce'a stanowi precyzyjny zapis wydarzeń uwarunkowany czasoprzestrzennymi parametrami geograficznymi. Mimo nowatorskich zabiegów narracyjnych, czas upływa w równym rytmie fizycznych minut, a monologi wewnętrzne mieszkańców Dublina nie wykraczają poza rzeczywiste wymiary przestrzeni urbanistycznej. W liście do brata Stanislausa z 24 września 1905 roku Joyce napisał: „Kiedy zdasz sobie sprawę, że Dublin jest stolicą od tysiąca lat, że jest «drugą» metropolią Imperium Bry-

[11] Z listu Joyce'a do Harriety Shaw Weaver, 27 czerwca 1924. Zob. J. Joyce, *Listy*, t. 2, przeł. M. Ronikier, Kraków 1986, s. 125–126.

[12] *Atlas literatury*, red. M. Bradbury, przeł. A. Błasiak i in., Warszawa 2002.

[13] J. Johnson, *Literary geography: Joyce, Woolf and the city*, „City” 2000, nr 2.

tyjskiego, że wreszcie jest on trzykrotnie niemal większy od Wenecji – musi Ci się wydać dziwne, że do tej pory żaden artysta nie ukazał go światu"[14].

W przestrzeniach miejskich toczą się losy bohaterów powieści. Krajobrazy miejskie odciskają piętno na dziejach człowieka, który pozostawia ślady w przestrzeni, przemierzając szlak swojego życia. Czytelnicy i badacze wędrują wytyczonymi drogami i próbują odnaleźć pozostawione ślady[15]. Teksty literackie Joyce'a tworzą nową przestrzeń Dublina, kreują krajobraz literacki miasta[16]. W analizach przestrzeni urbanistycznej przedstawiano Manchester, Montreal, Sydney, a także miasta wyobrażane lub obiecane[17]. W realnych przestrzeniach staramy się dostrzec klucz do zrozumienia dzieł literackich, a także samych siebie. Trasy badawcze prowadzą przez wiele miast. Nie tylko miasta wywierają wpływ na życie twórców, ale autorzy i bohaterowie ich literackich kreacji kształtują nowe znaczenia przestrzeni, także tych przez nich opuszczonych (np. Petersburg w życiu i twórczości Josifa Brodskiego[18]). Artysta maluje portret miasta, a w historii życia artysty dostrzec można jego „przestrzenne ślady". Biografia zatopiona jest w topografii. Każde życie ma bowiem własną geografię, która zostaje zapisana i następnie bywa odczytywana z kart dzieła literackiego.

Przestrzeń przedstawiona w narracji

W *Dublińczykach*, *Portrecie artysty z czasów młodości*, *Ulissesie*, *Finneganów trenie* przestrzeń przedstawiana bywa w dwu odsłonach. W pierwszej czytelnik wiedziony jest przez realny świat, w którym rozgrywają się losy bohaterów. Druga to przestrzeń przedstawiona w narracji. Autor wyznacza jej porządek, dynamikę, strukturę oraz kody znaczeniowe. W utworach Joyce'a obie warstwy przestrzenne nakładają się na siebie, przenikają się wzajemnie, aby w efekcie kreacji artystycznej utworzyć niepowtarzalną, polifoniczną całość[19]. Osią kompozycyjną w organizacji przestrzeni Dublina jest rzeka Liffey. Podążając od morza wzdłuż jej nabrzeży w głąb miasta, znajdujemy

[14] J. Joyce, *Listy*, t. 1, s. 77.

[15] P. Paziński, *Labirynt i drzewo. Studia nad „Ulissesem" Jamesa Joyce'a*, Kraków 2005; P. Paziński, *Dublin z Ulissesem*, Warszawa 2008.

[16] N.C. Johnson, *Fictional journeys: paper landscapes, tourist trails and Dublin's literary texts*, „Social & Cultural Geography" 2004, nr 1.

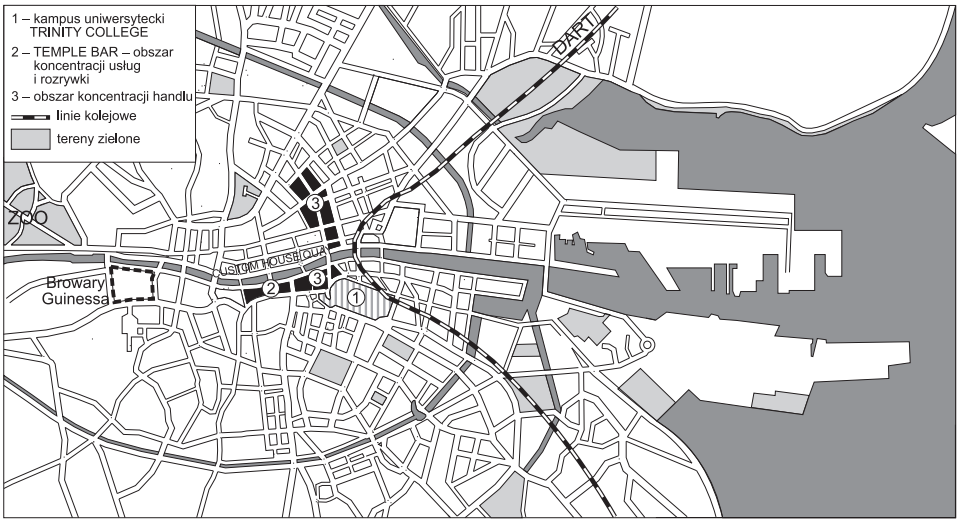
[17] P. Preston, P. Simpson-Housley, *Writing the city. Literature and the Urban Experience*, London 1994.

[18] J. Brodski, *Z wierszy petersburskich*, „Zeszyty Literackie" 2003, nr 3.

[19] I. Pindar, *Joyce*, London 2004.

kolejno obiekty ważne dla jego funkcjonowania: port i Urząd Celny, gmach Czterech Trybunałów (Sądy), destylarnię whiskey Jamesona, wreszcie browary Guinessa. Prostopadle do osi wschód – zachód, jaką tworzy rzeka, po obu jej stronach na północy i południu usytuowane są dzielnice usługowe: handlowe, rozrywkowe, muzea, galerie, biblioteki, parki oraz uniwersytet – Trinity College. Łączą je mosty, spośród których Ha'penny Bridge znalazł poczesne miejsce w literaturze[20].

Osią północnego nabrzeża Liffey jest O'Connell Street z przylegającymi doń kwartałami domów towarowych i teatrów, tamże, w pobliżu, ulokowane jest muzeum Jamesa Joyce'a. Południowe nabrzeże to przede wszystkim kwartały enklawy Temple Bar, ruchliwej strefy różnorodnych etnicznie restauracji, klubów muzycznych, galerii artystycznych i pubów, tworzących centrum rozrywki w mieście. W bezpośrednim sąsiedztwie Temple Bar, wzdłuż Dame street ulokowane są budowle historyczne Trinity College, Dublin Castle oraz budynek dawnego parlamentu (rys. 1).



Rys. 1. Dublin – strefa centrum miasta

Pedantycznie odtwarzając obraz stolicy Irlandii, Joyce wykreował oryginalną przestrzeń przedstawioną i to właśnie dzięki niej czytelnik może smakować odkrywanie prawdziwego Dublina. Topografia miasta determinowała kształt tekstu i właśnie za jego sprawą odnajdujemy nowe drogi w nieznanym świecie. Przestrzeń przedstawiona pozwala zrozumieć przestrzeń rzeczy-

[20] M. Caulfield, *Ireland*, Dublin, London 1997.

wistą. Joyce dostrzegał znaczenie analiz geograficznych: „geografia, wydzielana w szczupłych dawkach w szkole, stopniowo przyobleka się w moich oczach w konkretny kształt [...]”[21].

Konstruując przestrzeń przedstawioną w narracji, Joyce pragnął dotrzeć do uniwersalnej idei człowieka, jego zachowań oraz scenerii ludzkiego dramatu. Artysta nie zamierzał dokładnie malować portretów ludzi na tle realnego Dublina. Migawkowe, porozrzucane okruchy dnia składają się, dzięki geniuszowi Joyce'a, na obraz „całego” człowieka, są intrygującą projekcją jego istoty w wiecznie zmiennej teraźniejszości. Poszukiwanie uniwersalnych znaczeń dokonuje się na drodze indywidualnego doświadczenia. Zamierzeniem autora było ukazanie kondycji człowieka w dziejach świata, poprzez pryzmat życiorysów mieszkańców Dublina.

Dublińczycy („dni z życia”), rozwijają konsekwentnie ideę, że każdy człowiek przechodzi dokładnie te same etapy ziemskiej egzystencji. Wystarczy zatem przedstawić pojedyncze dni osób różniących się wiekiem, aby otrzymać modelowy obraz ludzkiego życia. W chirurgicznie precyzyjnych opisach Dublina i jego mieszkańców Joyce demaskuje ciągłe tracenie przez bohaterów wiary, nadziei i miłości. Dublińczycy nieustannie przegrywają we wszystkich fazach (dzieciństwo, młodość, dojrzałość, układ społeczny) i beznamiętnie wegetują, trwoniąc życie każdego dnia.

Portret artysty z czasów młodości („życie w życiu”) jest powieścią autobiograficzną. Dzieje „uwięzionego” artysty zostały mocno osadzone w realiach politycznych i społecznych ówczesnej Irlandii.

Ulisses („życie w jednym dniu”), w którym osiemnastogodzinna wędrówka akwizytora ogłoszeniowego – Leopolda Blooma, symbolizuje całość dziejów zarówno bohatera opowieści, jak i ludzkości. Jorge Luis Borges w utworze poświęconym Joyce'owi napisał: „W jednym człowieczym dniu jest czasu suma cała”[22]. Przestrzeń i czas są w tym ujęciu całością, stanowią część i jednocześnie syntezę ludzkiej geobiografii, którą każdego dnia człowiek odtwarza i konstruuje własne życie. Zagospodarowanie postępującego „teraz” prowadzi do odkrywania istoty całej egzystencji. Codzienne wędrowanie ulicami Dublina porównać można do każdorazowego wyruszania do ziemi obiecanej: „Wyjdź z twojej ziemi rodzinnej i z domu twego ojca, do kraju, który ci ukażę” [Rdz. 12, 1]. Ta podróż z 16 czerwca 1904 roku ma wiele inspiracji. Aby zrozumieć zamierzenia literackie Joyce'a, trzeba wyruszyć w drogę ulicami Dublina z planem miasta, *Odyseją* i Biblią (tab. 1).

---

[21] J. Joyce, *Dublińczycy*, przeł. K. Wojciechowska, Warszawa 1991, s. 18.

[22] J.L. Borges, *James Joyce*, przeł. E. Stachura, w: E. Stachura, *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, Warszawa 1984, s. 372.

Tabela 1.

Ulisses – przestrzeń narracji (16 czerwca 1904 roku)

L.p.	Godzina początkowa	Epizody na motywach *Odysei* (Naganowski 1997)	Epizody według Leopolda Blooma
1	8	Telemach	
2	10	Nestor	
3	11	Proteusz	
4	8	Kalipso	Ofiara całopalenia; święte świętych
5	10	Lotofagowie	Obrzęd Jana
6	11	Hades	Obrzęd Samuela
7	Południe	Eolia	Urim i Thummin
8	13	Lestrygonowie	Obrzęd Melkizedecha
9	14	Scylla i Charybda	Miejsce święte
10	15	Pływające Skały	Simchat Tora
11	16	Syreny	Shira Shirim
12	17	Cyklop	Całopalenie
13	20	Nauzykaa	Obrzęd Onana
14	22	Helios	Ofiarowanie chleba i wina
15	Północ	Kirke	Armageddon
16	1	Eumajos	Zespolenie
17	2	Itaka	
18		Penelopa	

Źródło: opracowanie własne oraz E. Naganowski i I. Pindar[23].

Poszczególne epizody *Ulissesa* mogą być interpretowane na wiele innych sposobów. Joyce napisał wspaniałe dzieło otwarte (w toku) i ilekroć czytelnik poszukuje śladu właściwych inspiracji, autor uśmiecha się ironicznie – wszak stworzył utwór groteskowy, przewrotny, parodystyczny. Podróż szlakiem Blooma i Dedalusa wymaga podobnego spojrzenia na świat, widziany jako teatr ironii. Język Joyce'a bywa nasycony złośliwością: „Piękna rzecz, wiecie, powiada Yeats, to znaczy, chciałem powiedzieć, powiada Keats"[24]. Autor nie liczy się także z czytelnikiem: bohaterowie przychodzą, zmieniają lokalizację, zaczynają rozmyślać w jednym, a kończą w innym miejscu utworu. *Ulisses* jest nie tyle dla czytelnika, ile czytelnik jest dla niego.

[23] E. Naganowski, *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a*, Poznań 1997; I. Pindar, *Joyce*, London 2004.

[24] J. Joyce, *Ulisses*, przeł. Maciej Słomczyński, Bydgoszcz 1992, s. 374.

Finneganów tren („życie poza dniem") stwarza nadzieję na przebudzenie, ale tylko w marzeniach sennych. W przestrzeni Dublina krążą jednocześnie marzenia wielu dublińczyków. Jedyną drogą pozostaje ucieczka w marzenia.

Wielkie dzieła rodzą się często z zauroczenia innymi wspaniałymi utworami. Konstrukcja *Ulissesa* posiada pierwowzór w *Odysei*; opisywany w nim Dublin jest jednocześnie legendarnym Knossos, a Irlandia homerycką Kretą. Wprawdzie wybitni znawcy literatury wyrażali się negatywnie o paralelnej analizie utworów Homera i Joyce'a. Jak zauważył Nabokov: „Nie ma nic nudniejszego od rozwlekłej i długiej alegorii opartej na zużytym micie"[25]. Jednakowoż Joyce sugerował przeczytanie dzieła Homera przed przystąpieniem do lektury *Ulissesa*. „Jeżeli chcesz przeczytać *Ulissesa*, lepiej kup przedtem lub pożycz z biblioteki *Odyseję* Homera w przekładzie prozą" – pisał do Józefiny Murray 14 października 1921[26].

Mit kreteński uczynił Joyce motywem autobiograficznych dziejów Stefana Dedalusa. Bohater *Portretu artysty z czasów młodości* i *Ulissesa* wędruje ulicami Dublina, które są plątaniną ścieżek prowadzących przez różnorodne obszary miasta. Poznawanie „nocnego miasta" pozwala odkryć mroczny krajobraz miejski i jednocześnie inicjuje penetrację ciemnych stron psychiki młodego człowieka. Labirynt miejski wpływa znacząco na wznoszenie labiryntu wewnętrznego, tzn. labiryntu ludzkiej podświadomości, kompleksów i zahamowań[27]. Ponury Dublin kształtuje psychikę Dedalusa. Stefan stara się odnaleźć nadzieję w plątaninie ścieżek przebiegających przez miasto, ale nie potrafi uchwycić właściwej nici. Dla Dedalusa, podobnie jak dla wspomnianego Dedala, jedyną szansą dalszego życia pozostaje ucieczka z niszczącego wolność artystyczną labiryntu. Aby dostrzec perspektywy przyszłości trzeba odrzucić przeszłość, nowy świat może powstać tylko na gruzach starego. Stefan próbuje zniszczyć labirynt przestrzenny i społeczny, a tym samym pragnie uwolnić się z labiryntu podświadomości. Ucieczka, czyli porzucenie Irlandii, Dublina, rodziny, Kościoła to ostateczna szansa na wydostanie się z wszelkich ograniczeń ciasnego i dusznego miasta:

> Dusza jego powstała z grobu chłopięctwa odrzuciwszy grobowe całuny. Tak! Tak! Tak! Dumnie stworzy z wolności i potęgi swej duszy, coś żywego, nowego i wysoko szybującego, coś pięknego, niewyczuwalnego, nieprzemijającego[28].

---

[25] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2001, s. 369.

[26] J. Joyce, *Listy*, t. 2, s. 58–59.

[27] E. Naganowski, *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a*, dz. cyt.

[28] J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*, przeł. Z. Allan, Warszawa 1997, s. 183.

Tylko poprzez zerwanie pęt dziedzictwa historycznego artysta osiąga nowe, oryginalne szczyty swojej twórczości. W zaściankowym Dublinie kreatywna jednostka ginie, tracąc wszelką nadzieję na posiadanie pełnej wolności. Zniszczenie labiryntu zewnętrznego (w sytuacji Joyce'a-Dedalusa jedynym rozwiązaniem było opuszczenie Irlandii) stwarza niepowtarzalną okazję, aby uwolnić nie tylko więzione ciało, ale i duszę: „Gdy dusza człowieka narodzi się w tym kraju, zarzucają na nią sieć i hamują jej lot. Mówisz mi o narodowości, języku, religii. Postaram się wylecieć z tych sieci"[29]. Joyce próbuje odszukać miejsca dla siebie poza granicami Irlandii. Zostawia kraj, religię. Jednak odmienną sprawą jest opuszczenie kraju rodzinnego, a zupełnie czymś innym całkowite jego odrzucenie. Oznaczałoby to ucieczkę od samego siebie, czyli od obrazu wytworzonego w głowie i sercu człowieka. Joyce porzucił przestrzeń Dublina, ale tak naprawdę przez całe życie był w niej obecny. Kochanego i brudnego labiryntu miejskiego nie można opuścić bezkarnie i całkowicie wyrzucić z pamięci. Dublin Joyce'a jest miastem pozostawionym i jednocześnie na zawsze zapamiętanym.

Jak pisze Henri Frédéric Amiel w *Dzienniku intymnym*: „Każdy krajobraz jest stanem duszy"[30]. Przestrzeń nie istnieje sama dla siebie, lecz poprzez człowieka. Nastrój i pamięć kształtują wyobrażenia przestrzenne, krajobrazy, zarówno jednostkowe, jak i kolektywne. To nie człowiek egzystuje w przestrzeni, ale przestrzeń żyje w człowieku. Miasto charakteryzuje się szczególnie intensywną topografią uczuciową. Krajobrazów miejskich, czyli stanów duszy, jest tyle, ile osób odbiera w danej chwili bodźce zewnętrzne. Powstaje wielobarwna kompozycja wrażeniowa złożona z ogromnej ilości elementów. Na marginesie warto zaznaczyć, że niektórzy wątpią w trafność opinii Amiela o krajobrazowej moc duszy. Fernando Pessoa pytał turystów i przechodniów w Lizbonie – „(...) czemu służą te spekulacje werbalnej psychologii?"[31] Może odpowiedź na wątpliwości Portugalczyka zostanie odnaleziona podczas spacerów po ulicach Lizbony. Powróćmy jednak do wrażeń wywołanych rzeczywistymi przechadzkami po ulicach Dublina.

Krajobraz urbanistyczny zmienia się z każdym krokiem i w każdej chwili. Dzisiaj dostrzegamy inną rzeczywistość niż wczoraj, mimo że krajobraz obecny ma swoje korzenie w przeszłości, a jutrzejszy zależeć będzie od nowej sytuacji, jaką stworzy człowiek. Krajobraz miejski przeobraża się odmiennie dla różnych mieszkańców. Jeden dopiero wyrusza w drogę i szuka

[29] Tamże, s. 220.

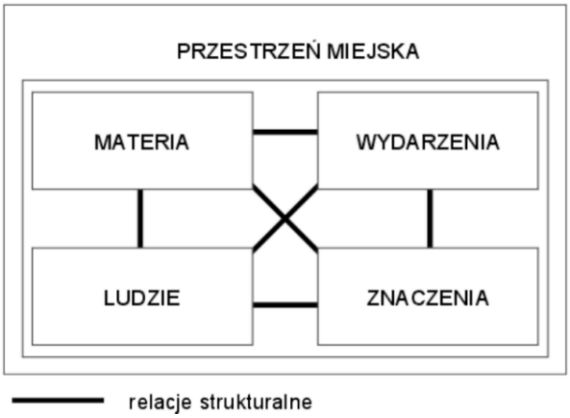
[30] Cyt. za: M. Janion, *Żyjąc tracimy życie*, Warszawa 2001, s. 63.

[31] F. Pessoa, *Księga niepokoju spisana przez Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, przeł. M. Lipszyc, Kraków 2013, s. 93.

swojego celu, inny brnie do przystani w domowym zaciszu po pracowitym lub zmarnowanym dniu. Z okien tramwaju widzimy te same, a jednak inne fasady domów. Człowiek stwarza swoje indywidualne miasto w codziennym, zmieniającym się świecie.

Przestrzeń doświadczania

Przestrzeń miejska nie jest zjawiskiem ciągłym, poddającym się systematycznej obserwacji badacza czy przechodnia. W jednej chwili powstają różnorodne, przypadkowe obrazy, ludzie zmieniają miejsca w przestrzeni, czasami zatrzymują się, poddają potokowi myśli lub wrażeń. Przechodzień napotyka na drodze liczne niespodzianki i tajemnice w pokawałkowanym krajobrazie. Miasto to także wydarzenia oraz ich rozmieszczenie, natężenie, kolejność i następstwa (rys. 2). Z dotychczasowych rozważań wynika, że nie istnieje jedno, konkretne miasto – tworzą je codziennie jego mieszkańcy. Tyle jest zatem miast w jednym mieście, ile jest dróg, którymi jego mieszkańcy chodzą, i zdarzeń, w których uczestniczą. Zmienność wydarzeń i zachowań mieszkańców wyznacza rytm życia miejskiego. Przebiegu czasowego nie sposób oddzielić od lokalizacji zdarzeń – „Bardzo krótka przestrzeń czasu przez bardzo krótki czas przestrzeni”[32]. Dalej Dedalus wędruje brzegiem morza, w poszarpanym strumieniu świadomości, pogmatwanej przestrzeni i według przypadkowej gramatyki myślenia, w „odmierzanych krokach czasu”. Przemieszaniu ulegają także kategorie analityczne: topochronia staje się chronotopią i na odwrót.



Rys. 2. Struktura przestrzeni miejskiej

[32] J. Joyce, *Ulisses*, s. 31.

Przestrzeń miejska konstytuuje się w umysłach ludzi na różne sposoby. W zależności od odbioru zmysłowego możemy posiadać nakreślone zupełnie inną techniką plany miast.

> Pan Bloom ruszył z tyłu za bezokimi stopami i luźno skrojonym ubraniem z tweedu w jodełkę. Biedny chłopak! Jakim cudem wiedział, że ten wóz ciężarowy tam stał? Musiał go wyczuć. Może dostrzegają rzeczy czołem. Rodzaj zmysłu objętości. Ciężaru. Poczułby, gdyby coś zostało usunięte. Uczucie luki. Dziwny obraz Dublina musi mieć wystukując drogę wkoło po bruku. Czy umiałby iść prosto, gdyby nie miał tej laski?[33]

Niewidomy chłopak, którego Bloom przeprowadził przez Dawson Street, żyje zapewne w przestrzeni wypełnionej wrażeniami innymi niż wzrokowe.

Miasto jest synergicznym układem odczuwania zmysłowego. Odbierane wrażenia można podzielić na wskaźniki i ikony. Ikony pozwalają na identyfikację przedmiotów w zmiennej przestrzeni miasta i odnoszą się do podmiotu poznającego, natomiast wskaźniki są znakami służącymi do odszyfrowania zjawisk wywołanych przez dany przedmiot (np. dym i ogień). Wskaźniki i ikony nie występują oczywiście w przestrzeni miasta rozłącznie i, co istotne, posiadają charakter przypadkowy, incydentalny oraz permanentny. Przestrzeń miejska składa się zatem z migawkowych obrazów, chaotycznych, często zaskakujących zdarzeń oraz trwałych krajobrazów, które są dość stabilne w dłuższym okresie. Obraz miasta można skonstruować, posługując się takimi ikonami, jak: słuchowe, węchowe, zewnętrznie odczuwalne (dotykowe, termiczne) wzrokowe dynamiczne i wzrokowe statyczne[34]. Wymienione ikony powinny być rozpatrywane we wzajemnych relacjach i zmieniających się kontekstach sytuacyjnych. Mamy bowiem do czynienia z ciągle zmiennym układem ikon i wskaźników przestrzeni miejskiej.

Przestrzeń miejska to, innymi słowy, wielki koncert symfoniczny (według Bachtina raczej fuga w Bachowskiej temperacji), a reakcje słuchacza zależą od poziomu wrażliwości muzycznej. Zgoda i harmonia zmysłów pozwalają po wysłuchaniu muzyki przestrzeni ułożyć w pamięci mapę. Topografia miejsca określa następnie osobowość człowieka, powstaje jego portret. Obrazy przestrzenne są kodowane dzięki pamięci („Lecz ja, entelechia, kształt kształtów, jestem ja dzięki pamięci [...]”[35]). Pamięć także posiada swo-

[33] Tamże, s. 139.

[34] B. Jałowiecki, *Proces waloryzacji przestrzeni miejskiej*, w: *Przestrzeń i społeczeństwo*, red. Z. Pióro, Warszawa 1982, s. 101.

[35] J. Joyce, *Ulisses*, s. 146.

istą strukturę przestrzenną, a jej zapisem jest mapa – odzwierciedlenie środowiska w umyśle człowieka. Możliwe są również podróże po krajobrazie pamięci, wędrówki do miejsc pozostawiających złe i dobre ślady w ludzkich duszach.

> Pamięć jako miejsce, jako budowla, jako ciąg kolumn, karnesów, portyków. Nasze ciało wewnątrz umysłu, jak gdybyśmy się w tym umyśle poruszali z miejsca w miejsce, i odgłos naszych kroków, znaczących to nasze przemieszczanie się[36].

Życie człowieka nie jest zatem prostym następstwem czasu. Składają się nań okresy, kiedy uciekamy przed przeszłością oraz fazy, w których przeszłość nas dogania.

Człowiek, wędrując po ścieżkach przestrzeni realnej i przestrzeni zapamiętanej, tak naprawdę odnajduje u kresu drogi nie tylko poszukiwane miejsca, ale przede wszystkim samego siebie. Spotykamy siebie dzięki wydarzeniom zapisanym w przestrzeni. Człowiek kształtuje przestrzeń, przystosowując ją do własnych potrzeb, ale stanowi także jej zwierciadło, poprzez to, kim jest i jak się zachowuje (np. twarz pana Duffy, kasjera w prywatnym banku, „z której można było wyczytać całe dzieje jego życia, miała brązowy odcień ulic Dublina"[37]). Poznawanie przestrzeni życia człowieka to epifania jego twarzy[38]. Historia życia zapisuje się na naszej twarzy, powstaje swoista mapa złożona z wydarzeń, postaw, charakterów, pokonywanych ścieżek, zwycięstw, rutyny, przypadku, itd. W rysach ludzi odnajdziemy obrazy miejsc i odbywanych podróży. Przestrzeń maluje portret człowieka – mapę jego życia.

Ujęcie metaforyczne pozwala na wieloaspektowe opisanie przestrzeni urbanistycznej. Scena i teatr należą do częstych metafor, przedstawiających życie mieszkańców miasta i porównujących je do w spektaklu[39]. Ludzie wychodzą codziennie na scenę, odgrywają swoje role, wracają do domów, by ponownie następnego dnia rozpocząć przedstawienie. Spektakl musi trwać, ludzie odgrywają główne role, występują jako statyści, czasami zmienia-

---

[36] P. Auster, *Wynaleźć samotność*, przeł. K. Zabłocki, Warszawa 1996, s. 77.

[37] J. Joyce, *Dublińczycy*, s. 94–95.

[38] E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.

[39] Metafora sceny bywa często wykorzystywana do przedstawiania zróżnicowanych koncepcji teoretycznych np., ujecie dramaturgiczne w socjologii, zarządzanie miastem, w nowoczesnych technikach marketingowych, por. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981; I. Sagan, *Metodologiczne dylematy współczesnej geografii społeczno-ekonomicznej*, „Studia Regionalne i Lokalne" 2000, nr 2.

ją się dekoracje, a ciągle zmienny strumień aktorów przewija się przez scenę: „Całe miasto odchodzi, inne całe miasto przychodzi, też odchodzi: następne przychodzi, odchodzi. Domy, rzędy domów, ulice, całe mile chodników, spiętrzone cegły, kamienie. Z ręki do ręki. Ten właścicielem, tamten”[40]. Zmieniają się właściciele, przychodzą i odchodzą mieszkańcy, przestrzeń miejska ulega przeobrażeniom. Budowle zmieniają funkcje i symbolikę. Mieszkańcy tworzą sferę znaczeniową przestrzeni miejskiej, która pozwala sprawnie poruszać się w zewnętrznym labiryncie. Działania codzienne odbywają się na scenie odpowiednio oznaczonej i przygotowanej dla mieszkańców, turystów oraz innych, przypadkowych aktorów.

Każdego dnia człowiek przemierza pewien szlak w przestrzeni zmieniającego się z godziny na godzinę miasta[41]. Dzienna ścieżka życia Leopolda Blooma rozpoczyna się w domu przy Eccles Street nr 7 (rys. 3):

> Na progu sięgnął do tylnej kieszeni po klucz od zatrzasku. [...] Ziemniak mam. [...] Przeszedł na słoneczną stronę [...] Słońce zbliżało się do wieży kościoła Świętego Jerzego. Zdaje się, że będzie ciepły dzień. W czarnym ubraniu szczególnie się to odczuwa[42].

Bloom wyrusza w daleką podróż w czwartek, 16 czerwca 1904 roku. Schował ziemniak do kieszeni czarnego ubrania. Rekwizyty i kostiumy zostały przygotowane do odegrania roli na scenie Dublina – tajemniczy ziemniak i żałobne szaty. Następnie pan Bloom skierował swe kroki w kierunku Dorset Street: „Zbliżył się do Larry'ego O'Rurke. [...] Z otwartych drzwi baru buchała woń imbiru, herbacianego pyłu, pokruszonych herbatników. A jednak dobry lokal: na samym końcu wielkomiejskiego ruchu”[43]. Przestrzeń miasta zbudowana jest z wielu warstw, które docierają do zmysłów przechodnia. Miasto nie składa się wyłącznie z materialnych elementów zagospodarowania przestrzeni, ale oddziałuje na wszystkie zmysły. Na przykład róg Dorset Street i Eccles Street mijany przez Blooma ma zapach imbiry, który czytelnik może chłonąć dzięki wyobraźni. Dzisiaj dość trudno odnajdujemy kuszące zapachy wśród intensywnego ruchu ulicznego Dorset Street.

---

[40] J. Joyce, *Ulisses*, s. 126.

[41] J. Kaczmarek, *Dzienna ścieżka życia mieszkańców Łodzi a warunki życia w mieście*, Łódź 1996; K. Faliszek, *Rytm życia w przestrzeni miasta*, w: *Przestrzeń wielkiego miasta w perspektywie badań nad planowaniem i żywiołowością*, red. K. Wódz, Katowice 1991.

[42] J. Joyce, *Ulisses*, s. 44.

[43] Tamże, s. 45.

Rys. 3. Eccles street w Dublinie morfologia ulicy na początku XX wieku
(1 – dom Leopolda Blooma, 2 – bar Larry'ego O'Rourke)

Miasto posiada powtarzalny rytm, powiązany z dzienną i nocną aktywnością ludzi w przestrzeni. Statyczny obraz przestrzeni miejskiej nie obejmuje różnorodności zjawisk, dopiero uchwycenie ciągłej zmienności kreuje wielozmysłowy, zadziwiający i zaskakujący film. Miasto zmienia się nieustannie, inne oblicze pokazuje mieszkańcom, odmienia fasady przed turystami, ma leniwy nastrój po „słonecznej stronie" Eccles Street i niecodzienną atmosferę w miejscach rozpusty.

W niezmiennie zmiennym teatrze życia miejskiego ludzie odgrywają przypisane im role, a fragmenty biografii różnych osób układają się w jeden monotonnie powtarzalny życiorys. W scenerii Dublina rozgrywa się zatem jedno życie różnych osób.

Miasto tworzą najczęściej różnorodne przestrzenie, do których można zaliczyć: przestrzeń fizyczną (otoczenie człowieka, materialne formy zagospodarowania środowiska), przestrzeń egzystencji (układ strukturalno-funkcjonalny, stanowiący ramy życia codziennego i umożliwiający mieszkańcom pełnienie właściwych ról społecznych), przestrzeń symboliczną (układ zakodowanych znaczeń zapisanych w przestrzeni miasta, będący wyrazem pamięci zbiorowej, jak i indywidualnych, intymnych przeżyć jednostki). Człowiek żyje zatem nie tylko w przestrzeni fizycznej, wyznaczającej sprawność działania systemu miejskiego, ale jednocześnie w świecie mitu, sztuki, religii,

mistyki, kodów językowych konstruowanych i pisanych społecznie, a subiektywnie odczytywanych[44]. Zorganizowanie przestrzeni miejskiej wyznacza zakres indywidualnych i społecznych zachowań. W końcu struktura miasta ma swą genezę w warunkach geograficzno-historycznych.

Rozumienie „mowy" przestrzeni miejskiej zakłada traktowanie w sposób nierozdzielny topografii miasta oraz biografii jego mieszkańców. Tworzą one skomplikowaną sieć znaczeń, a pozbawione symboliki stają się pustymi przestrzeniami bez twarzy i ducha[45]. Odczytanie i zrozumienie nie dokonuje się w jednym akcie poznania, ponieważ proces czytania, słuchania miasta może trwać nawet całe życie. Dlatego biografia i topografia łączą się w jedną całość. Napisane zostają wówczas topobiografie mieszkańca miasta, czyli księga znaczeń i uczuć emocji powstających w kolejnych miejscach ważnych dla jednostki i zbiorowości. Miejsca szczególne dla jednostki są indywidualnym zapisem pamięci w przestrzeni, natomiast pamięć zbiorowa posiada bardziej czytelną symbolikę zapisaną w morfologii i fizjonomii miasta. Podobnie język zakorzeniony bywa w przestrzeni i właśnie tam trzeba szukać jego proweniencji, traktując w sposób nierozdzielny topografię miasta oraz biografię jego mieszkańców. „Przeciąganie głosek stanowiło echo dublińskich nabrzeży odbite od niegościnnego i walącego się portu, a ogień – echo pobożnej elokwencji dublińskiej płasko odbite od wicklowskiej ambony"[46]. Język nabiera stopniowo cech świata, w którym żyje człowiek, a rozumienie języka dokonuje się przez poznanie przestrzeni, z którą słowa i gesty są nierozerwalnie związane.

Lektura miasta związana jest z jednoczesnym konstruowaniem jego obrazu w psychice człowieka. Tworzy się wówczas krajobraz wewnętrzny, pejzaż zrozumiały właściwie tylko dla jednostki, która buduje go w umyśle i duszy. Proces czytania miasta i konstruowanie krajobrazu wewnętrznego najlepiej można zaobserwować na przykładzie Stefana Dedalusa, który w *Portrecie artysty z czasów młodości* stopniowo poznaje Dublin.

> Dublin wywoływał wrażenie nowe i skomplikowane [...]. Z początku zadowalał się bojaźliwym krążeniem wokół sąsiedniego placu lub najwyżej zapuszczał się do połowy jednej z przecznic; gdy jednak naszkicował sobie miasto w pamięci, szedł już śmiało jego osią aż do urzędu celnego. Nie zaczepiany przez nikogo chodził wśród doków i po nabrzeżach dziwiąc się masie korków

[44] D. Jędrzejczyk, *Geografia miast jako nauka humanistyczna*, w: *Humanistyczne oblicze miasta*, red. D. Jędrzejczyk, Warszawa 2004.

[45] N. Leśniewski, *Miasto i jego miejsca. Próba ujęcia radykalno-hermeneutycznego*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

[46] J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*, s. 211–212.

> kołyszącej się na powierzchni wody w gęstej żółtej pianie, tłumom tragarzy portowych, huczącym wózkom towarowym i źle ubranemu, brodatemu policjantowi. [...] Nieokreślona niechęć rodziła się w nim na widok nabrzeża, rzeki i niskiego nieba, lecz mimo to wałęsał się wszędzie, dzień w dzień, jak gdyby naprawdę szukał kogoś, kto mu się wymyka[47].

Początkowo nieśmiała lektura Dublina prowadzi Stefana na coraz bardziej odległe obszary, tak w sensie odległości geodezyjnej, jak i dystansu społecznego oraz oporu psychicznego. Stefan poznaje nie tylko mroczne strony życia miejskiego, ale jednocześnie zapisuje własny krajobraz wewnętrzny, złożony przede wszystkim z żądzy i namiętności. Krajobraz miasta i pejzaż wewnętrzny są nierozerwalnie ze sobą związane. Brudne, wąskie uliczki Dublina rysują podobny obraz w duszy Stefana.

Labirynt miasta często wywiera negatywny wpływ na kształt krajobrazu wewnętrznego. Człowiek, straciwszy orientację w przestrzeni miejskiej, powoli przestaje rozumieć własną psychikę.

> Dostał się w labirynt wąskich i brudnych uliczek. Z cuchnących zaułków dochodziły ochrypłe, hałaśliwe głosy, sprzeczki i pijackie zawodzenia. Szedł naprzód skonsternowany, zastanawiając się, czy nie zabłąkał się do dzielnicy żydowskiej. Kobiety i dziewczęta w długich jaskrawych sukniach przechodziły przez ulicę z domu do domu, leniwe i wyperfumowane. Chwycił go dreszcz, a oczy zaszły mu mgłą. Żółte płomienie gazowe strzeliły przed jego zmąconym wzrokiem w mgliste niebo, płonąc jak przed ołtarzem. Przed drzwiami i w oświetlonych przedsionkach zebrały się grupy przystrojone jak do obrzędu. Znajdował się w innym świecie; zbudził się ze snu trwającego stulecia[48].

Miasto wpływa w znaczący sposób na charakter człowieka. To oddziaływanie ma czasami charakter pozytywny, np. kształtowanie poczucia piękna w przestrzeni, i prowadzi do wytworzenia silnej więzi uczuciowej z danym obszarem – *topofilia*. W innej sytuacji miasto działa niszcząco na ludzką świadomość, a wtedy rodzi się nienawiść do miejsca – *topofobia*. Człowiek zaczyna też nienawidzić samego siebie. Chciałby uciec z miejskiego labiryntu, ale nie zawsze ma szanse na samodzielnie podejmowanie decyzji. Miasto pochłania i niszczy, przestrzeń Dublina wywiera zdecydowanie destrukcyjny wpływ na krajobraz wewnętrzny.

Stefan Dedalus odnajduje w końcu swoje miejsce w Dublinie, jest nim Biblioteka Narodowa. Kult sztuki, piękna, nauki otwiera okna na świat i pozwala bohaterowi uwolnić się z obskurnej, zaściankowej atmosfery ówczesnego Dublina. Dedalus, a właściwie sam Joyce, znajduje nareszcie swoje

[47] Tamże, s. 69–70.

[48] Tamże, s. 107.

miejsce w niegościnnej przestrzeni, aby następnie je utracić. Na stopniach Biblioteki Narodowej Stefan rozpoczyna nowy etap podróżowania po labiryncie zewnętrznym i wewnętrznym. Następuje kolejna faza budowania krajobrazu wewnętrznego.

> Stefan zatrzymał się na stopniach biblioteki [...] Więc przez wieki całe ludzie wznosili oczy ku niebu, podobnie jak on spogląda na ptaki w locie. Kolumnada nad nim przywiodła mu niejasno na myśl starożytną świątynię, kijek zaś, na którym opierał się ciężko – krzywą laskę augura. Uczucie lęku przed czymś nieznanym drgnęło w jego umęczonym sercu, lęku przed symbolami i oznakami, przed sokołowi podobnym mężem, jego imiennikiem, który z więzienia swego wzbił się w przestworza na wiklinowych skrzydłach[49].

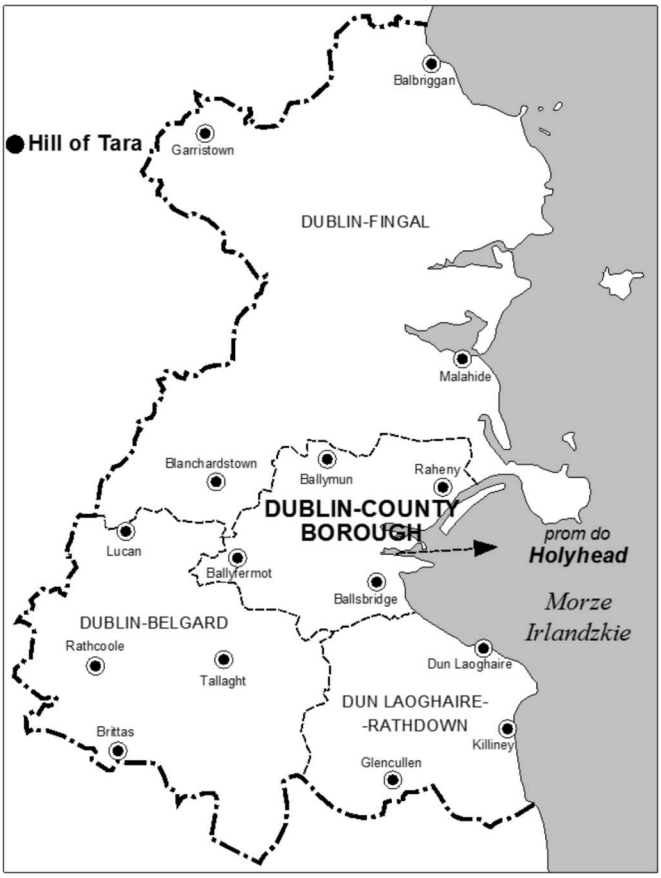
Stefan obserwuje wędrowne ptaki ze schodów świątyni sztuki i nauki. Także dla niego zbliża się najwyższa pora, by wyruszyć w drogę. Właśnie DROGA staje się przeznaczeniem bohaterów opisanych przez Jamesa Joyce'a. Stefan-autor *Ulissesa* nie ma innego wyjścia, tylko poza granicami Irlandii może być Irlandczykiem, a przede wszystkim wolnym artystą: „[...] najkrótsza droga do Tary wiedzie przez Holyhead"[50]. Przestrzeń Dublina wyznacza drogę fizyczną i duchową Stefana Dedalusa, od wstępnego poznawania miasta, aż po dramatyczną decyzję na stopniach Biblioteki Narodowej. Wędrówka duchowa do Tary może być zrealizowana tylko przez Holyhead. Stefan pragnie znaleźć się w mitycznej Tarze – centrum politycznym i duchowym do XI wieku. Odległość geodezyjna z Dublina do Tary jest znacznie mniejsza niż przez Morze Irlandzkie do Holyhead. Natomiast Stefan-Joyce miał na myśli dystans społeczny, którym nie rządzą fizyczne prawa grawitacji. I rzeczywiście, aby dotrzeć do serca Irlandii należy najpierw popłynąć do Holyhead (rys. 4).

Budowanie krajobrazu wewnętrznego poprzedza lektura miasta, podczas której następuje odkrywanie nowych wymiarów w przestrzeni fizycznej. Dystans społeczny bywa często odmiennie mierzony, niż tylko odległością fizyczną. Krajobraz wewnętrzny charakteryzuje się swoistymi miarami, nieposiadającymi odpowiednich dla nich jednostek fizycznych. Przestrzeń fizyczna i pejzaż wewnętrzny są światami o odmiennych wymiarach, ale jeden bez drugiego nie może istnieć. Świat fizyczny i świat symboliczny są skazane na siebie. Przestrzeń pozbawiona znaczeń będzie przestrzenią pustą lub wydrążoną, natomiast ludzie bez indywidualnej geografii będą jedynie turystami w swoim życiu.

---

[49] Tamże, s. 244–245.

[50] Tamże, s. 275.



Rys. 4. Mapa Irlandii – region Dublina

Uciekający czas, płynąca woda, przyroda ze swoim dostojeństwem pozbawionym uczuć oraz zmienny i kruchy człowiek, którego ślady pozostawione w przestrzeni zmywa woda przypływu kolejnych wydarzeń, są powszechnymi metaforami dramatu ludzkości. Czas przyrody i czas człowieka płyną obok siebie w niezmiennym biegu rzeki. Człowiek zanurzony jest w strumieniu czasu i jednocześnie strumień czasu przepływa przez niego. Tajemnica zmienności ciała człowieka to zrozumienie tajemnicy przepływającego przez nie czasu, który nie jest tylko regulatorem zachowań człowieka i jego zewnętrzną rzeczywistością. Czas płynie przez człowieka i pozostawia w nim ślady swojej działalności[51].

[51] J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998; J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998.

Doświadczanie upływającego czasu przyrodniczego i psychologicznego dotyczy każdego człowieka. Przeżywając samych siebie, powtarzamy jednocześnie dzieje innych ludzi.

> Więc to się powtarza. Myślisz, że uciekasz i wpadasz na samego siebie[52].
>
> Przechadzamy się wewnątrz siebie, spotykając zbójców, duchy, olbrzymów, starców młodzieńców, żony, wdowy, szwagrobraci. Ale zawsze spotykając samych siebie[53].

Jesteśmy zatem niepowtarzalnymi indywidualnościami i jednocześnie każdym człowiekiem, który żył, jest i będzie. Wędrując w przestrzeni, widzimy innych ludzi, a tak naprawdę na każdym kroku czasu spotykamy samych siebie.

Według Joyce'a nadzieja dla człowieka tkwi w zachowaniu niezmiennie trwającej teraźniejszości. Wędrówkę pana Blooma możemy także przedstawić w precyzyjnie naszkicowanym krajobrazie urbanistycznym. Bohater-tułacz ma przy sobie ów tajemniczy rekwizyt, swoisty pomost ponad czasami i przestrzenią. Pomiędzy godziną dziesiątą a jedenastą spotkamy Blooma w dniu 16 czerwca w krainie Lotofagów.

> Wyjął list z kieszeni i włożył go do gazety, którą niósł. [...] Skręcił w Cumberland Street i przeszedł kilka kroków, przystanął pod osłoną dworca kolejowego. Nikogo. Skład drzewa Meade'a. Stosy belek. Ruiny i budynki. Ostrożnie przekroczył placyk do gry w klasy wraz z pozostawionym kamykiem. Żywej duszy. Nie opodal składu drewna dziecko przykucnęło, grając w kulki, samotne, uderzając w nie zagiętym kciukiem. Mądra bura kotka, mrużący oczy sfinks, przyglądała się ze swego ciepłego parapetu. Nie trzeba im przeszkadzać[54].

Zatrzymana chwila okolic dworca Westland Row rozgrywa się tam niezmiennie. Akcja nierozerwalnie łączy się z przestrzenią. Dlatego Joyce tak precyzyjnie opisywał dubliński krajobraz, przewidując, że zniszczenie przestrzeni unicestwi wydarzenia, które miały tam miejsce.

Przedstawiane zdarzenia, opisana przestrzeń należą jednak zawsze do autora, a czytelnik chwyta jedynie cień takiej chwili we własnej interpretacji tekstu. Joyce został w Dublinie początków stulecia ze swoimi bohaterami. Larry O'Rurke cały czas opiera się o worek z cukrem, a bura kotka niezmiennie obserwuje Leopolda Blooma, który ostrożnie otwiera ukryty w gazecie list. Uważny czytelnik i ostrożny wędrowiec odnajdą autentycznych

---

[52] J. Joyce, *Ulisses*, s. 293.

[53] Tamże, s. 164–165.

[54] Tamże, s. 60.

ludzi oraz miejsca, wszak każda nieobecność może mieć wyłącznie przestrzenny charakter[55].

Na kartach *Finnegansów trenu* bohaterowie opuszczają realną przestrzeń miejską i wypływają na ocean snu w mitycznym Dublinie (jest to jedna z możliwych interpretacji niepowtarzalnego „dzieła w toku"). Autor pozbywa się zupełnie ograniczeń przestrzenno-czasowych i pozwala swobodnie żeglować dublińczykom w krainie snów. Na szczególną uwagę zasługuje pierwsze i ostatnie zdanie *Finnegansów trenu*, a właściwie jedno zdanie zapisane w odwrotnym porządku. Książka rozpoczyna się od drugiej części zdania: „rzeki brzeg, postephując od Ewy i Adama, od wygięcia wybrzeża do zakola zatoki, zanosi nas znów przez commodious vicus recyrkulacji pod Howth Castle i Ekolice"[56], kończy się zaś jego pierwszą częścią, która brzmi: „Ach w dal a ląd a los a lot a cel gdzie"[57]. Początek staje się końcem, a zakończenie początkiem. Wszelki porządek czasu i przestrzeni przestaje odgrywać rolę. Topografia Dublina została opisana przez Joyce'a bardzo dokładnie, natomiast przemieszczanie się mieszkańców i następstwo czasu są już swobodną grą. Symultaniczna przestrzeń miasta, pogrążonego w marzeniach śniących ludzi, odkrywa możliwości kreowania takich zjawisk, których nie daje się systematycznie badać, a ich istnienie nie jest do końca pewne. Zdarzenia trwają, przemijają i następnie powracają. Wszystko właściwie nieustająco zmienia się, trwa wiecznie, bez końca i początku. Bohaterowie Joyce'a krążą nieustannie pomiędzy realną przestrzenią Dublina oraz „drugą przestrzenią" – wyobrażoną. Mit u Joyce'a miesza się z rzeczywistością, bohaterowie rozpływają się we mgle, przesłaniającej indywidualność jednostki. Można powiedzieć, że wszystkie postaci występujące w *Finneganów trenie* są Joycem i jednocześnie Joyce jest we wszystkich swoich bohaterach. Cały świat znajduje się w nich i ci bohaterowie są całym światem.

Trwanie miasta, czyli topochronia

W naukach geograficznych mamy do czynienia z nurtem scjentystycznym (stanowisko empiryczne) i antyscjentycznym (stanowisko nieempiryczne). Wykorzystanie podejścia naturalistycznego pozwala precyzyjnie, stosując odpowiednie miary, opisać przestrzeń (lokalizacje, relacje, mobilność). Badacz empirysta pragnie odkryć wszelkie tajemnice ukryte w zjawiskach

[55] A.B. Cesares, *Wynalazek Morela*, przeł. A. Nowak, Kraków 1975.

[56] J. Joyce, *Finneganów tren*, przeł. K. Bartnicki, Kraków 2012, s. 3.

[57] Tamże, s. 628.

przestrzennych. Dąży on jednocześnie do sformułowania ogólnych prawidłowości, które rządzą badanymi procesami. Natomiast geograf humanista pozostawia, przynajmniej częściowo, nie wyjaśniony świat. Przestrzeń posiada swoje tajemne miejsca, pewną zagadkową sferę. Badacz humanista nie opisuje każdego zjawiska, nie mierzy wszystkiego. Próbuje zrozumieć świat poprzez poznanie samego siebie oraz miejsca innych ludzi w tymże świecie.

Ograniczenie sposobów badania środowiska geograficznego wyłącznie do jednego stanowiska naukowego nie pozwala w pełni wyjaśnić zachowań przestrzennych człowieka. Zrozumienie przestrzeni powinno postępować jednocześnie niezależnymi drogami, ponieważ różne podejścia metodologiczne stwarzają szanse na uzyskanie komplementarnych obrazów (tab. 2).

Tabela 2.

Poziomy poznawcze przestrzeni miejskiej (PPPM)

PPPM	Ogólny	Indywidualny
Obiektywny Subiektywny	Miejskość Teksty kultury	Miasto Świat życia człowieka

Źródło: J. Kaczmarek[58].

Przestrzeń miasta posiada odmienne oblicza i dopiero prowadzenie badań na odpowiednich poziomach poznawczych umożliwia zrozumienie zjawisk w niej zachodzących. Kategoria „miejskość" dotyczy studiów, których celem jest przedstawienie uniwersalnych cech przestrzeni urbanistycznej, czyli uchwycenie pewnej niezmienności charakterystycznej dla wszystkich miast[59]. Na przestrzeń Dublina należy zatem spojrzeć jako na uniwersalną ideę miejskości, syntezę miasta-miast. Joyce w swoich utworach zapisał koncepcję miejskości w postaci labiryntu i splotu biografii mieszkańców.

Kolejnym krokiem prowadzącym do zrozumienia miejskości jest analiza warunków geograficzno-historycznych, wpływających na powstanie (także upadek) konkretnych miast. Wszak każde miasto pozostaje inne w swej niezmiennej zmienności.

Tekst (także film), podobnie jak mapa dla środowiska geograficznego, jest syntetyczną formą zapisu topografii kultury w danym czasie (*new to-*

[58] J. Kaczmarek, *Dublin – labirynt nad rzeką*, s. 343.

[59] S. Liszewski, *Przestrzeń miejska i jej organizacja*, w: *Geografia, człowiek, gospodarka*, red. B. Domański, A. Jackowski, Kraków 1997; H.J. Gans, *Urbanism and Suburbanism as Ways of Life: A Re-evaluation of Definitions*, w: *Sociology: A Biographical Approch*, red. B. Berger, P.L. Berger, New York 1972.

pography)[60]. Ostatecznie „środowisko życia człowieka" może być rozumiane jako tworzenie własnego świata na podstawie tekstów literackich. Znaczenie tekstu dla czytelnika, według Gadamera, polega nie tylko na poznawaniu odległej rzeczywistości historycznej, ale na reprezentacji przeszłości w indywidualnej teraźniejszości, w świecie życia codziennego każdego człowieka[61]. Dlatego też opisany przez Joyce'a Dublin należy także do czytelnika, wędrowca odwiedzającego to miasto. Jest to MÓJ DUBLIN – może powiedzieć każdy niespieszny podróżny wpatrujący się w nurt Liffey. Tamten Dublin był i jest w dalszym ciągu sceną Joyce'a i jego bohaterów. O'Rurke będzie opierał się nadal o worki, pod wiaduktem spotkamy burą kotkę, ilekroć postanowimy pomaszerować na dworzec kolejowy Westland Row.

Dotychczasowe rozważania prowadzą do pytania o to, jakim zjawiskiem jest miasto? Lektura utworów Joyce'a pozwala sformułować następującą odpowiedź: miasto jest niezmiennie zmienną przestrzenią, indywidualnie kształtowaną przez warunki geograficzno-historyczne (każde miasto posiada swoją odmienność) oraz subiektywnie przeżywaną przez mieszkańców, przybyszów, czytelników.

Wśród wielu wątków poruszanych przez Joyce'a duże znaczenie ma zagadnienie wzajemnych relacji pomiędzy miastem i człowiekiem. Przestrzeń miasta powstała w rezultacie aktywności człowieka i zarazem oddziałuje na zachowania mieszkańców. Ludzie nabierają cech otoczenia, w którym żyją. Ich postawy, charakter, słowa, przyzwyczajenia są odzwierciedleniem krajobrazu miejskiego, tego najbliższego otoczenia mieszkańców miast. Ponury, brudny, zaniedbany Dublin odbija się w twarzach i postawach dublińczyków. Miasto przypomina labirynt-więzienie, ale jednocześnie daje nadzieję, ponieważ w krajobrazie urbanistycznym można zapisać fragmenty życia dublińczyków, a przedstawione zdarzenia przejdą do wiecznej teraźniejszości: „wiekuiście zmienne szlaki wiekuiście niezmiennej przestrzeni"[62]. Studiowanie utworów literackich pozwala poznawać i zrozumieć miasto przedstawione poprzez epizody ludzkiego życia. Dublin zapisuje się w dublińczykach, a mieszkańcy zapisują się w przestrzeni miasta. Joyce na zawsze pozostał dublińczykiem i Dublin zapisał się w jego życiorysie. Dublin pozostanie niezmiennie przestrzenią Joyce'a, a czytelnik (wędrowiec) może skonstruować indywidualny krajobraz urbanistyczny w wiecznie zmiennym czasie. Joyce precyzyjnie opisał dubliński krajobraz, przewidując, że znisz-

[60] A. Charlesworth, *A corner of a foreign field that is forever Spielbergs's: understanding the moral landscapes of the site of the former KL*, „Cultural Geographies" 2004, nr 11.

[61] K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Warszawa 1991, s. 188–191.

[62] J. Joyce, *Ulisses*, s. 521.

czenie przestrzeni unicestwi wydarzenia, które miały tam miejsce. Zatrzymana chwila ma precyzyjną lokalizację w dziejach bohaterów oraz położenie w przestrzeni miasta, nad szarą, niezmiennie połyskującą, płynącą zygzakiem Liffey. Chwile zatrzymane przez Joyce'a na ulicach Dublina łączą to, co było, z tym, co będzie, to, co widzimy, z tym, czego nie potrafią dostrzec nasze oczy.

Literary Recording of Space in the Context of City Lasting as in the Example of Dublin

Summary

This article offers an analysis of the real space of Dublin and the narration space of the city depicted in James Joyce's novels. The groundwork of the reflections is Mikhail Bakhtin and Jean-Paul Ferrier's concepts, where literary research and geographical research play complementary roles in the process of discovering and understanding the city space.

Keywords: city space, chronotope, topochromia, topography, James Joyce

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.07

Beata Tarnowska
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
e-mail: beatatarn@o2.pl

Nostalgia za Początkiem. „Mały Tel Awiw" i jego audiosfera w *Tel Awiw haKtana* Natana Altermana

> Nawet ci, którzy nie lubią Tel Awiwu, przyznają, że to miasto ma szczególny sposób pobudzania zmysłów: wyostrza nasz zmysł wzroku, słuchu, węchu i dotyku, a także rozpala naszą wyobraźnię[1].
>
> Joachim Schlör

Poeta i miasto

Tel Awiw – pierwsze od dwóch tysięcy lat hebrajskie miasto (*hair haiwrit hariszona*) – zrodziło się z tęsknoty za własnym domem-przystanią, w którym imigranci z wielu krajów czuliby się swobodnie i bezpiecznie, oraz z marzenia o wydartym pustyni mieście-ogrodzie. W intencji swoich założycieli, Tel Awiw miał stać się wielką metropolią, świetnością dorównującą takim stolicom, jak Paryż, Nowy Jork czy Berlin[2]. Choć nie wszystkie z tych pragnień zdołały przybrać realny kształt, niemniej – jak w 1933 roku pisał Ksawery Pruszyński po podróży do żydowskiej Palestyny – „o Tel Awiwie mówi się jak o wielkiej bitwie, uwieńczonej świetnym zwycięstwem"[3].

[1] J. Schlör, *Tel Aviv: From Dream to City*, transl. from the German by H. Atkins, London: Reaktion Books, 1999, s. 9.

[2] M. Azaryahu, *Afterword: Tel-Aviv between Province and Metropolis*, w: *Tel-Aviv, the First Century: Visions, Designs, Actualities*, ed. by M. Azaryahu, S. Ilan Troen, Indiana Univeristy Press, Bloomingtom and Indianapolis 2012, s. 413–417.

[3] K. Pruszyński, *Palestyna po raz trzeci*, Warszawa 1996, s. 38.

Założony w 1909 roku na północ od arabskiego portu Jaffa, Tel Awiw z jednej strony aspirował do bycia kulturalnym centrum oraz przyczółkiem zachodnioeuropejskiej cywilizacji na terytorium Bliskiego Wschodu, a także alternatywą dla Jerozolimy[4], ale z drugiej – jak zauważa Jaakow Szawit –

> nie chciał być miastem. W istocie, obawiał się być miastem. Źródłem tego lęku był dziewiętnastowieczny, antyurbanistyczny obraz miasta-potwora, a także niepokój syjonistów, że miasto przyciągnie większość nowych imigrantów i będzie konkurować o zasoby z rolniczymi osadami. Dopiero w latach 30. Tel Awiw zrozumiał, że przecież staje się miastem[5].

Gwałtowny rozwój Tel Awiwu, spowodowany masową migracją Żydów do Palestyny w latach 20. i 30. XX wieku[6], odzwierciedlają liczby: podczas gdy w 1922 roku Tel Awiw liczył zaledwie piętnaście tysięcy mieszkańców, trzy lata później liczba ta uległa podwojeniu, aby w 1939 roku wynieść sto trzydzieści tysięcy mieszkańców[7]. Pomimo szybkiego wzrostu populacji, część mieszkańców oraz odwiedzających Tel Awiw widziało w nim

> małe, nadmorskie miasto, zagrożone terrorem i nękane upałem; brzydką, rybacką osadę, która zmusza swoich mieszkańców do tęsknoty: za jakimś innym miejscem, innym klimatem, lepszymi sąsiadami[8].

W odróżnieniu od większości miast europejskich, a także sąsiadującej z Tel Awiwem starożytnej Jaffy czy Jerozolimy, Tel Awiw nie miał własnej

---

[4] „Jako centrum na peryferii, Tel Awiw rozwija się pomiędzy dwoma skrajnościami. Z jednej strony, Tel Awiw ma poczucie wyższości oparte na przekonaniu, że jako kulturalne centrum jest alternatywą dla Jerozolimy i stanowi przyczółek cywilizowanego świata w tym regionie. [...] Z drugiej strony, Tel Awiw ma kompleks niższości, wynikający z bolesnego przeświadczenia, że miasto usytuowane było na kulturowym marginesie szerokiego świata, a jego istnienie na peryferii oznaczało podporządkowanie wobec centrum, w którym działy się naprawdę ważne sprawy" (Y. Alkariv, *Sodom*, „Iton Tel_Aviv" 2001, 29 June, s. 64; cyt. za: M. Azaryahu, *Afterword: Tel-Aviv between Province and Metropolis*, s. 416–417). Jeśli nie ma nazwiska tłumacza, oznacza to, że przekładu dokonała autorka artykułu.

[5] Y. Shavit, *Telling the Story of a Hebrew City*, w: *Tel-Aviv, the First Century: Visions, Designs, Actualities*, s. 3.

[6] Gwałtowny wzrost liczebności populacji Tel Awiwu spowodowała zwłaszcza trzecia *alija*, czyli fala imigracji z lat 1919–1923. Ogółem, w tamtych latach osiedliło się w Palestynie około 35 000 żydowskich zwolenników socjalistyczno-syjonistycznych ideologii z Europy Wschodniej, w tym 45% z Rosji, 31% z Polski, 5% z Rumunii i 3% z Litwy. Byli to najczęściej młodzi ludzie, aktywiści organizacji syjonistycznych, bardzo często dobrze wykształceni. Zob. pl.wikipedia.org/wiki/Trzecia_alija [dostęp: 26.10.2013].

[7] Tel Awiw stał się formalnie miastem w 1934 roku. Zob. M. Azaryahu, *Tel Aviv: Mythography of a City (Space, Place, and Society)*, Syracuse University Press, New York 2006, s. 33.

[8] Y. Alkariv, *Sodom*, s. 64.

historii. Podczas gdy wykuta w skale Jerozolima – „posępna stolica tętniącego życiem państwa"[9] – przywodziła na myśl „kamienną wiecznotrwałość", zbudowany na wydmach i chętnie oddający się zabawie Tel Awiw kojarzył się wręcz przeciwnie – z prowizorycznością i tymczasowością[10]. Ten brak korzeni, jak również boleśnie odczuwane przez starszych mieszkańców, a związane z napływem imigrantów poczucie „bycia nie u siebie", już w latach 30. XX wieku spowodowały nostalgię za okresem założycielskim miasta, nazwanego z perspektywy lat „Małym Tel Awiwem" [hebr.: *Tel Awiw haKtana*][11]. W aspekcie przestrzennym to określenie odnosi się obecnie do centralnej części Tel Awiwu, której najbardziej reprezentacyjną arterią pozostaje jedna z najstarszych ulic miasta – aleja barona Rotschilda.

*
* *

W literaturze izraelskiej tworzonej w języku hebrajskim Tel Awiw zajmuje znaczące miejsce[12]. Za jednego z najważniejszych „poetów Tel Awiwu" – obok Awota Jeszuruna i Meira Wizeltira – uważany jest Natan Alterman, wybitny poeta i dramaturg nowohebrajski starszego pokolenia[13]. Al-

---

[9] Zob. A. Oz, *Czarownik swojego plemienia. Eseje*, przeł. D. Sękalska, posłowie S. Bratkowski, Warszawa 2004 (rozdz.: *Obce miasto*), s. 32.

[10] W reportażu *„Piękniejszy od Paryża"* z 1933 r. Ksawery Pruszyński opisał mieszkańców Tel Awiwu tańczących w szabasowy wieczór na ulicy Allenby: „Przed esplanadami kawiarń, po gładkich asfaltach jezdni, w blasku lamp łukowych ludzie tańczyli na ulicy. [...] Tańczenie na ulicy było rzeczą tak ogromnie prostą, tak sobie naturalną, jak tylko może być. Z wielkiej kawiarni na rogu [...] dźwięczała hora, taniec tańczony grupami [...]. Hora wypełniała ulicę i miasto aż po plaże z jasnymi kawiarniami, z dansingami pod nabitym gwiazdami niebem. [...] Oto tajemnica, dlaczego Tel Awiw jest dla Żydów tym, czym jest. Tęsknota za domem budowała temu narodowi Tel Awiw w takim tempie. Patrzy nań poprzez radość zaspokojenia tej tęsknoty, poprzez radość kresu wędrówki, Tel Awiw, miasto zwane pagórkiem wiosny, jest piękniejsze od Paryża" (K. Pruszyński, *Palestyna po raz trzeci*, s. 43–44).

Charakter Tel Awiwu jako miasta obyczajowej wolności i nieskrępowanej zabawy odzwierciedlały przydomki, jakie mu nadano – „Miasto, które nie śpi" oraz „Non–Stop City". Zob. M. Azaryahu, *Tel Aviv: Mythography of a City (Space, Place, and Society)*, s. 127 i n.

[11] Zob. N. Govrin, *Jerusalem and Tel Aviv as Metaphors in Hebrew Literature*, „Modern Hebrew Literature" 1989, nr 2, s. 23–27; E. Ben-Ezer, *Early Tel-Aviv as Mirrored in Literature*, „Modern Hebrew Literature" 1989, nr 2, s. 43–47.

[12] Zob. m.in. *Szirej Tel Awiw* [Wiersze o Tel Awiwie], red. D. Hertz i O. Rabin, Tel Aviv Foundation for Art and Literature & Hakibbutz Hameuchad, Tel Awiw 1980; *Tel Aviv Short Stories*, by S. Goldman and J. Yehiel, Ang.-Lit. Press, Tel Aviv 2009.

[13] Wiersze Altemana w polskim przekładzie ukazywały się w antologiach i pismach literackich, m.in.: Z. Szeps, *Antologia poezji hebrajskiej*, Londyn 1974; A. Ziemny, *Poezje nowohebrajskie*, Warszawa 1986; „Literatura na Świecie" 1987, nr 5/6 (przeł. A. Rodziewicz) oraz 2004, nr 11/12 (przeł. B. Gryczan); „Pismo Literacko-Artystyczne" 1987, nr 4 (przeł. A. Sandauer), „Kontury.

terman, urodzony 14 sierpnia 1910 roku w Warszawie[14], w rodzinie nauczycielskiej, spędził w tym mieście najwcześniejsze lata dzieciństwa. Kiedy wybuchła I wojna światowa, Altermanowie opuścili Warszawę i udali się do Moskwy, a następnie do Kijowa i Kiszyniowa (obecnej stolicy Mołdawii), który do 1918 roku był stolicą rosyjskiej guberni besarabskiej, a po 1918 roku częścią Rumunii. Alterman otrzymał w młodym wieku tradycyjne, hebrajskie wykształcenie – jego ojciec Jicchak był jednym z założycieli hebrajskiego przedszkola w Warszawie.

W 1925 roku rodzina Altermanów wyemigrowała do Palestyny i osiadła w Tel Awiwie; tam Natan Alterman ukończył pierwsze w żydowskiej Palestynie Hebrajskie Gimnazjum Herzlija. Studia rolnicze, będące niejako potwierdzeniem ideologicznej przynależności do ruchu syjonistycznego, który propagował kult fizycznej pracy na rzecz Erec Izrael, a w szczególności pracy na roli, Alterman odbył we Francji – na paryskiej Sorbonie oraz w Nancy. Po powrocie w 1932 roku do *jiszuwu*[15], rozwinął działalność publicystyczną i literacką: współpracował z najważniejszymi hebrajskojęzycznymi pismami w kraju, przede wszystkim z dziennikiem „Ha'arec", na łamach którego komentował aktualne wydarzenia polityczne, a także z lewicowym pismem „Dawar", wyrażającym poglądy Partii Pracy. Właśnie na łamach „Ha'arec", pomiędzy 1932 a 1935 rokiem, Alterman opublikował cykl felietonów będących jednocześnie poetycką „relacją z budowy pierwszego nowoczesnego «Hebrajskiego Miasta»"[16].

Pierwszy zbiór poezji Altermana, *Hakochawim bachuc* [Gwiazdy na dworze], ukazał się w 1938 roku. Kolejny tom *Simchat anijim* [Radość ubogich], podejmujący egzystencjalną problematykę relacji pomiędzy życiem i miłością

Wybór poezji i prozy autorów piszących po polsku w Izraelu" III, 1992 (przeł. N. Gross). Jedyny książkowy wybór wierszy w języku polskim: N. Alterman, *Wybór wierszy,* przeł. z hebr. Sz. Raczyńska, J. Golan, Tel Awiw 1997.

[14] Por. D. Horn, *Alterman Natan*, w: *Jewish Writers of the Twentieth Century*, ed. by S. Kerbel, Fitzroy Dearborn 2003, s. 37–38.

[15] *Jiszuw* [hebr.: osiedle], oznacza żydowskie osadnictwo w Ziemi Izraela. Zdaniem Yael Zerubavel, *jiszuw* był rozumiany jako „cywilizowane miejsce mające własne życie społeczne i kulturalne", a przede wszystkim obszar, który stał się narodową przestrzenią. Do „okresu *jiszuwu*", czyli lat pomiędzy 1880 rokiem a ustanowieniem Państwa Izrael w 1948 roku, odwołuje się izraelska historiografia. Zob. Y. Zerubavel, *The Desert and the Settlement as Symbolic Landscapes in Modern Israeli Culture*, w: *Jewish Topographies. Visions of Space, Traditions of Place*, ed. by J. Brauch, A. Lipphardt, A. Nocke, Heritage, Culture and Identity Series. London and Aldershot: Ashgate Press, 2008, s. 202; por.: pl.wikipedia.org/wiki/Osadnictwo_żydowskie_w_Palestynie [dostęp: 24.09.2013].

[16] Zob. Y. Tobin, *Translatability: An Index of Cross System Lingustic, Textual and Historical Compatibility*, w: *Geschichte, System, Literarische Übersetzung – Histories, Systems, Literary Translations*, ed. by H. Kittel, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 1992, s. 308.

a śmiercią, opublikowany został trzy lata później. W następnych latach ujrzały światło dzienne: *Szirej makot micraim* [Wiersze plag egipskich] z 1944 roku; z lat 1948 oraz 1954 dwa tomy *Hatur haszewi'i* [Siódma kolumna]; *Ir hajonah* [Miasto gołębia] z 1957 roku, a także *Szir asarah achim* [Pieśń dziesięciu braci] z 1961 roku. Za twórczość literacką oraz przekładową Alterman został uhonorowany wieloma nagrodami w dziedzinie literatury; otrzymał między innymi Nagrodę Bialika (1957) oraz Nagrodę Izraela (1968). Zmarł w Tel Awiwie, 28 marca 1970 roku.

W 1979 roku, z okazji 70-lecia Tel Awiwu, wydano antologię złożoną z felietonów Altermana *Tel Awiw haKtana* [Mały Tel Awiw][17], z których większość opublikowana została po raz pierwszy w dzienniku „Ha'arec"[18]. Ta na poły literacka, na poły publicystyczna książka, łącząca realistyczny detal z bogatą metaforyką i symboliką, dokumentowała pierwsze dekady istnienia Tel Awiwu. Zdaniem tłumacza antologii na język angielski Yishaia Tobina,

> Oryginalna hebrajska wersja jest czymś więcej niż tylko nostalgicznym odbiciem epoki i budowanego miasta. W rzeczywistości jest to wielopłaszczyznowa podróż przez język hebrajski w jego różnych historycznych i stylistycznych objawieniach. Ta proza jest publicystyczna, liryczna i literacka, nacechowana oryginalnym obrazowaniem, metaforyką i symboliką obfitującą w kalambury, grę słów, żargon, neologizmy i kolokwializmy, rabiniczne i aramejskie wyrażenia, a także najróżniejsze aluzje do Biblii, Hagady na Pesach, modlitewnika czy *Etyki Ojców*.
>
> Dlatego powinno być oczywiste, że ten tekst reprezentuje niespotykane połączenie zarówno literackich, jak i nieliterackich gatunków, a także historycznych i synchronicznych, językowych systemów[19].

Dwa lata później antologia ukazała się w języku angielskim, a w 2008 roku – tuż przed setną rocznicą miasta – przełożona została również na język francuski. Natomiast wiersze Altermana poświęcone Tel Awiwowi, które pierwotnie ukazywały się na łamach pism oraz w pierwszym tomie poety *Hakochawim bachuc*, przedrukowane zostały w albumowym wydaniu *Serenada Tel-Awiwit* [Telawiwska serenada], wydanym w 1999 roku dla upamiętnienia 90. rocznicy powstania miasta[20].

---

[17] N. Alterman, *Tel Awiw haKtana*, Hakibbutz Hameuchad Tel Awiw 1979; tenże, *Little Tel Aviv*, transl. with an Introduction by Y. Tobin, Hakibbutz Hameuchad, Tel Aviv 1981; *Tel-Aviv avenir: recueil*, R. Pinhas-Delpuech et al., J. Losfeld, Paris 2008.

[18] B. E. Mann, *A Place in History: Modernism, Tel Aviv, and the Creation of Jewish Urban Space*, Stanford University Press, 2006, s. 91.

[19] Y. Tobin, *Translatability: An Index of Cross System Lingustic, Textual and Historical Compatibility*, s. 308.

[20] N. Alterman, *Serenada Tel Awiwit* [z A. Levac], Hakibbutz Hameuchad, Tel Awiw 1999.

Miasto i metafora

Natan Alterman, który przybył do *jiszuwu* w wieku piętnastu lat, był niemal rówieśnikiem rosnącego na jego oczach Tel Awiwu. Nawiązując do hebrajskiej tradycji literackiej, w której miasto utożsamiane jest z kobiecym ciałem (nierządnicy albo matki)[21], Alterman w *Tel Awiw haKtana* ukazał Tel Awiw pod postacią dziewczyny[22] – w wieku, kiedy nie jest już ona dzieckiem, ale nie stała się jeszcze dojrzałą kobietą[23]:

> Osiągnęła ten niewdzięczny wiek, kiedy nie jest już dziewczynką, a jeszcze nie damą. Dziwnie wygląda, kiedy potyka się na wysokich obcasach, głupio w sandałkach, pretensjonalnie, gdy idzie z torebką, niezręcznie bez niej, w makijażu wygląda jak umalowane dziecko, a bez makijażu blado. Części jej ciała wydają się nie pasować do siebie. Niektóre wykiełkowały wcześniej, podczas gdy inne nadal są niedojrzałe [TAhk, s. 23][24].

W felietonie *Miasta świata*, opublikowanym w 1933 roku na łamach pisma „Turim", Alterman dawał wyraz swojej fascynacji charakterem Tel Awiwu, który stanowił przeciwieństwo zamkniętej w sobie Jerozolimy, a także Hajfy – „miasta przyszłości" i ciężkiego przemysłu, postrzeganego jako „starsza siostra innych miast w Erec oraz szanowana sąsiadka światowych metropolii". Oba te miasta nie wydawały się poecie przyjemnym miejscem do życia[25].

---

[21] Jak zauważa Hamutal Bar-Josef, w poezji Altermana dominują dwa modele przedstawiania postaci kobiecej: romantyczno-sentymentalny obraz matki oraz naznaczony wpływami francuskiego (Baudelaire) i rosyjskiego (Błok) symbolizmu, dekadencki obraz *femme fatale*. Zob. H. Bar-Josef, *Mysticism in 20th Century Hebrew Literature*, Boston: Academic Studies Press 2010, s. 307–311; 335–350. Na temat podobieństw pomiędzy poezją Baudelaire'a a wierszami Altermana z tomu *Hakochawim bachuc* zob. D. Eydar, *Alterman-Baudelaire: Paris–Tel-Awiw: Urbaniut wemitus baszirej pirchej haro'a wekochawim bachuc* [Alterman-Baudelaire: Paryż–Tel Awiw – urbanizm i mit w poematach *Kwiaty zła* oraz *Gwiazdy na dworze*], Carmel, Jerozolima 2003.

[22] Zdaniem Maoza Azaryahu, Alterman, dobrze znający literaturę rosyjską, mógł zapożyczyć tę metaforę, choć w zmienionej formie, od Mikołaja Gogola, który w 1836 r. porównał Moskwę do starej lady, a Petersburg do „zwinnego chłopca" (M. Azaryahu, *Tel Aviv. Mytography of a City (Space, Place, and Society)*, s. 289).

[23] Podczas gdy w wierszach Natana Altermana Tel Awiw jest symbolem – ucieleśnionych w postaci młodej kobiety – energii, młodości i nowego początku, poeta Meir Wizeltir (ur. 1941 r.) ukazuje Tel Awiw jako kobietę dojrzałą i sponiewieraną przez życie. Zob. wiersz *Mezeg awir* [Pogoda] w: M. Wizeltir, *Kicur sznot, haszirim (1957–1972)* [Lata sześćdziesiąte, pokrótce, wiersze (1957–1972)], Israel 1984, s. 97.

[24] Cytowane w niniejszym artykule fragmenty książki Natana Altermana pochodzą z hebrajskiego wydania: N. Alterman, *Tel Awiw haKtana*, dalej używam skrótu TAhk. Liczba podana obok oznacza numer strony.

[25] N. Alterman, *Cities in the World*, „Turim 1" 1933, nr 1, s. 20–21; cyt. za: M. Azaryahu, *Tel Aviv. Mytography of a City (Space, Place, and Society)*, s. 211.

Natomiast Tel Awiw urzekł go swoją otwartością, młodzieńczością, wigorem oraz zamieszkiwaniem w „teraz":

> Jak ona jest wciąż młoda, jak bardzo cieszy ją wszelka ulotna przyjemność. Jak jest pijana! Ona żyje z dnia na dzień i od nocy do nocy, nie ma przeszłości ani przyszłości, smakuje każdą chwilę jak kielich goryczy albo szklankę wina. Jej stół nigdy nie jest pusty[26].

Obraz miasta jako porzucającej obyczajowe konwenanse, wysportowanej i cieszącej się życiem dziewczyny pojawia się w trzeciej części *Tel Awiw haKtana*, zatytułowanej *Diana*[27]:

> Tel Awiw jest figlarna, Tel Awiw jest radosna i śmiała, Tel Awiw nienawidzi zasad. Tel Awiw ma dwadzieścia lat. A rankiem, letnim rankiem, idzie wykąpać się w morzu. Bo dobrze jest kąpać się rano w morzu. Pełna światła, świeża, o mocnych udach i błyszczących oczach, Tel Awiw schodzi na plażę. Przez chwilę wydaje się powabną kobietą, a zaraz potem – dziewczynką, która ucieka od fal. [...] Stoi wyprostowana, lekko odchylona, mięśnie jej ramion naprężają się, kiedy trzyma na smyczy dwa wyrywające się psy. [...] Tel Awiw, piękna, odważna, ukochana, schodzi z wydm [TAhk, s. 12].

W felietonach z tomu *Tel Awiw haKtana* autor-narrator postrzega miasto z perspektywy postronnego obserwatora, a równocześnie kreatora i uczestnika miejskiego spektaklu, który chłonie miejską przestrzeń wszystkimi zmysłami. Multisensoryczna percepcja łączy się z metaforyzacją przestrzeni przedstawionej: miasto zakotwiczone w realności i obfitujące w topograficzny szczegół ulega w dziele Altermana surrealistycznej wręcz metamorfozie. Zdaniem Yishaia Tobina,

> Fakt, że język hebrajski posiada gramatyczny rodzaj (męski, żeński), ułatwił być może personifikację morza, miasta, ulic, domów i bulwarów, itp. To, że miasto [ir] i aleja [sderot] są rodzaju żeńskiego, natomiast morze [jam], dom [bajit], i ulica [rechow] męskiego, może być kluczowy dla obrazów i metafor, jakie Alterman wokół nich buduje [wtrącenia moje – B. T.][28].

---

[26] Tamże, s. 21.

[27] Nonszalancki styl bycia młodych kobiet w dawnym Tel Awiwie oraz ich „nieskromny", sportowy strój, jak modne wówczas szorty, były powodem zgorszenia części opinii publicznej, która nawoływała do położenia kresu obyczajom „niespotykanym w żadnym europejskim mieście". Zob. na ten temat: Anat Helman, *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities*, transl. by H. Watzman, Brandeis University Press 2010, s. 38–39.

[28] Y. Tobin, *Translatability: An Index of Cross System Lingustic, Textual and Historical Compatibility*, s. 316.

Spokojna i uboga ulica Szabazi, która „nie ma biur, eleganckich sklepów ani banków", jedynie „parę kiosków, kilka zakładów i synagog", a zatem „nie jest niepokojona przez hałas i ruch uliczny" [TAhk, s. 24], porównana zostaje do młodych, smukłych Jemenitów – pierwszych mieszkańców położonego w zachodnim Tel Awiwie osiedla Szabazi[29]. Charakterystycznym elementem pejzażu dźwiękowego (*soundscape*)[30] tej ulicy są odgłosy modlitwy rozchodzące się nocą „z każdego oświetlonego okna":

> A nocą przychodzi odpoczynek i spokój. Ulica szemrze miękko z każdego oświetlonego okna domu nauki i modlitwy. Tajemne mamrotanie wznosi się i opada, staje się głośniejsze i gaśnie, na przemian nabierając rozpędu i gubiąc go, rozchodząc się na ulicę, łagodnie ją zdobywając [TAhk, s. 24].

Położona na zachód od ulicy Szabazi ulica Gruzenberga[31] przypomina starszych, szanowanych aszkenazyjskich panów [TAhk, s. 24], ale kiedy „zmienia się w Nahalat-Binyamin, staje się chłopcem, który słucha radia, interesuje się, co grają w kinie" [TAhk, s. 24][32]. Elegancka, modna i pełna życia ulica Herzla przedstawiona została jako gentleman [TAhk, s. 24], z którego piersi zwisa niby złoty łańcuch z breloczkiem aleja Rotschilda – serce centralnej części Tel Awiwu. Podobnie przedstawione są budynki oraz elementy „małej architektury"[33]: gmach „opery przywdział swój zimowy dach jak mężczyzna, który w wietrzny dzień naciąga głębiej kapelusz" [TAhk, s. 9], a na plaży „kioski z napojami i toalety stoją z rękami założonymi jak dwójka starszych, przemiłych pań; ich oczy mrugają od błyszczących kropel" [TAhk, s. 12].

---

[29] Zob. pl.wikipedia.org/wiki/Shabazi_(osiedle_Tel_Awiwu) [dostęp: 24. 09. 2013].

[30] Terminu pejzaż dźwiękowy (*soundscape*) używam w znaczeniu zaproponowanym przez Paula Rodawaya, jako foniczny odpowiednik pejzażu percypowanego wzrokowo. Elementami pejzażu dźwiękowego są różnego rodzaju dźwięki odbierane przez słuchającego. Por. P. Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, London, New York: Routledge 1994, s. 86 i n.; S. Feld, *Places Sensed, Senses Placed. Toward a Sensuous Epistemology of Environments*, w: *Empire of the Senses: the Sensual Culture Reader*, ed. by D. Howes, Oxford; New York: Berg, 2006, s. 182–184.

Pojęcia tego użył po raz pierwszy kanadyjski kompozytor i pisarz Raymond Murray Schafer w książce *The Tuning of the World*, Knopf, New York, z 1977 r.; II wyd.: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Inner Traditions/Bear, 1993.

[31] Zob. pl.wikipedia.org/wiki/Kerem_Hatemanim_(osiedle_Tel_Awiwu) [dostęp: 20.06.2013].

[32] Ulica Nahalat Binyamin, wychodząca z placu Magen Dawid w kierunku południowo-zachodnim, słynie obecnie z największych w Izraelu targów rzemiosła i sztuki. Zob. S. Wilson, *Izrael*, przeł. E. Ressel, Warszawa 2009, s. 121–124; pl.wikipedia.org/wiki/Lev_HaIr_(osiedle_Tel_Awiwu [dostęp: 20.06.2013].

[33] Termin A. Wallisa. Zob. A. Wallis, *Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1977, s. 247 i n.

Obok personifikacji, w impresjach Altermana pojawia się także animizacja oraz reifikacja miasta, jak również poszczególnych elementów przestrzeni miejskiej: ulic, domów mieszkalnych, budynków użyteczności publicznej, placów. Miasto, zależnie od kaprysu wyobraźni autora-narratora, przedstawiane jest jako dziewczęce ciało [TAhk, s. 12], ale także „olbrzymie, świąteczne ciasto" na żółtej tacy piasku, „jeszcze ciepłe, dopiero co wyjęte z piekarnika" [TAhk, s. 10], albo „przekrojony granat w oślepiającym świetle, świeży, dojrzały granat o czerwonym miąższu i złotej skórce. Szkarłatny granat przeszyty źdźbłami światła, nożami srebra" [TAhk, s. 11]. Budynki Rina i Bajit Ha'Am – mieszczące kino i dom kultury – „zjawiają się jak słonie w kapciach lub tygrysy w okularach" [TAhk, s. 75], które „za dnia żyją naprzeciw siebie jak dwa wielkie żółwie pod swymi szarymi pancerzami, a ulica jest dla nich obca jak król dla swych błaznów" [TAhk, s. 75]. Szczególne znaczenie posiada fragment obrazujący, w dość przewrotny sposób, zderzenie cywilizacji i natury: dom na końcu ulicy, gdzie zaczynają się wydmy, ukazany zostaje jako zwierzę, które rozsiadło się zadem na pustyni i dusi piasek:

> Nagle, niech Bóg ma cię w swojej opiece, tam gdzie równina i piaski pustyni, najdziwniejsze, najbardziej ociężałe i harde pojawia się zwierzę: dom. On usadowił się ciężko na swoim zadzie, podwinął ogon, wypchnął pierś, podniósł głowę i leży! [...] Nie wiesz, śpi czy czuwa. Nie możesz przemówić do niego, bo on nie słucha, nie możesz go sprowokować, bo na nic nie zwraca uwagi. [...]
> Piaski. Tel Awiw leży na piaskach. Wciska się w nie, aż nie mogą oddychać. Nie dopuszcza powietrza, ani wody, ani wiatru. Czy ziarenka piasku myślały kiedykolwiek o takim ciężarze? – I hańbie! [TAhk, s. 15]

W przeciwieństwie do tych syjonistów, którzy postrzegali miasto jako nacechowany negatywnie produkt diaspory, rywalizujący o zasoby z obszarami wiejskimi[34], Alterman zacierał różnice pomiędzy miastem a środo-

[34] Jak zauważa S. Ilan Troen, socjalistyczny syjonizm, wiodący długie lata prymat w ruchu syjonistycznym i mający większe wpływy na wsi niż w ośrodkach miejskich, gdzie walczył z liberalnymi i mieszczańskimi partiami, odrzucał diasporę. Skoro w diasporze Żydzi mieszkali na ogół w miastach, socjalistyczny syjonizm odrzucał także miasto i kapitalizm. Imigranci jednak chcieli żyć w miastach: „Wbrew zasadniczej części syjonistycznej ideologii, większość Żydów przybyło do Palestyny, żeby budować miasta i w nich żyć. Większość była raczej przyszłymi kapitalistami niż zdeklarowanymi socjalistami" (S. Ilan Troen, *Indroduction: Tel-Aviv Imagined and Realized*, w: *Tel-Aviv, the First Century: Visions, Designs, Actualities*, s. XIII. Por. J. Schlör, *Jews and Big City. Explorations on an Urban State of Mind*, w: *Jewish Topographies. Visions of Space, Traditions of Place*, s. 223–238).

wiskiem przyrodniczym. Określenia „druga pustynia" i „druga dżungla", jakie pojawiały się w jego felietonach, nie konotowały bynajmniej pejoratywnych znaczeń: opisując miasto jako „nową pustynię", autor utożsamiał dzieło ludzkich rąk z miejscem, w jakim ono powstało. Miasto wyrosłe na nadmorskich wydmach, otoczone przestrzenią, która opiera się dominacji człowieka[35], jest nie tylko wyzwaniem rzuconym naturze, ale samo stanowi jej nieodłączną część[36]:

> Asfaltowe dżungle! Ludzie depczą po waszych krętych ścieżkach i mówią o łonie natury jakby należało do kobiety, którą kochają. Czemu nie słyszą dźwięków asfaltu jakby były szelestem traw na sawannie? Dlaczego w ciszy dachów niby w koronach drzew nie nasłuchują szumu wiatru? Słońce świeci demokratycznie i bez uprzedzeń nad miastem i nad polem, noc otula je tym samym kocem, burza jednakowo chłoszcze piorunem i gromem.
> To pewne, że miasto i pola, wodospady i dziewicze, tropikalne lasy są braćmi, którzy zrodzeni zostali z tej samej matki ziemi [TAhk, s. 56].

Miasto i zmysły. Audiosfera „Małego Tel Awiwu"

Miasto postrzegane w kontekście fonicznym rzadko staje się przedmiotem badań literaturoznawczych. Pogląd, że w percepcji przestrzeni miejskiej nadrzędną rolę odgrywa zmysł wzroku[37], jest dalece rozpowszechniony również w badaniach o charakterze kulturoznawczym, antropologicznym czy przyrodniczym. Niektórzy badacze słusznie jednak dowodzą, że doświadczanie miasta – tak jak każdej innej przestrzeni – jest zawsze multisensoryczne[38].

---

[35] Zob. Yi-Fu Tuan, *The Desert and the Sea*, „New Mexico Quarterly" 1963, Summer, s. 329–331.

[36] Zdaniem Erica Zakima, „beton" i „ogród" stanowią w twórczości Altermana tę samą ramę modyfikującą przedstawiony pejzaż. Zob. E. Zakim, *To Build and Be Built. Landscape, Literature, and the Construction of Zionist Identity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 2006, s. 172–174. Por. D. Miron, *Reszitah szel szirat Tel Awiw* [Początki poezji Tel Awiwu], w: *Ir weutopia* [Miasto i utopia], red. H. Luski, Hahewrach haisra'elit, Tel Awiw 1989, s. 184–207.

[37] Por. S. Pink, *Zwiedzanie miasta. Sensoryczny charakter więzi społecznych w etnograficznym procesie wytwarzania miejsca*, przeł. M. Songin, „Tematy z Szewskiej" 2011, nr 1 (5), s. 139.

[38] Zdaniem amerykańskiego geografa Paula C. Adamsa „przemierzanie danego miejsca łączy się nieodmiennie z zaangażowaniem wzroku, słuchu, dotyku czy powonienia... zmysłu orientacji przestrzennej lub nawet smaku" (P. C. Adams, *Peripatetic Imagery and Peripatetic Sense of Place*, w: *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*, ed. by P. C. Adams, S. D. Hoelscher, K. E. Till, Minneapolis: University of Minnesota Press 2001, s. 188; cyt. za: S. Pink, *Zwiedzanie miasta*, s. 139). Por. K. Wala, *Spacery miejskie – od badań nad fonosferą do refleksji nad wielozmy-*

W *Tel Awiw haKtana* Alterman – „admirator oka" zapisywał nie tylko wrażenia wizualne, pośród których dominowały kolorystyczne impresje: barwy słońca, morza i piasku. Dużą rolę w percepcji sensorycznej miejskiej przestrzeni odgrywały również wrażenia olfaktoryczne (zapachy ryb, pomarańczy, zimowego deszczu, morza, jesiennego wiatru, ostre wonie bazarów)[39]; dotykowe i termiczne (miękkość wielbłądziego futra, uczucie gorąca), a nawet smakowe (smak ciasta i dżemu). Szczególna rola przypisana jednak została audiosferze dawnego Tel Awiwu.

Chociaż Tel Awiw, tak jak każde inne miasto, „generuje dźwięki, mnoży je, miesza ze sobą w nieoczekiwanych konfiguracjach, eskaluje"[40], niemniej opisywana przez Altermana audiosfera „Małego Tel Awiwu" różni się od pejzaży dźwiękowych typowych dla miast europejskich pierwszych dekad XX wieku. Miasto, które w zamyśle jego założycieli przestrzegać miało obyczajów i norm życia społecznego zachodniej cywilizacji, nie okazało się wolne od domieszki lewantyńskiej, sensorycznej obfitości, przejawiającej się nie tylko poprzez intensywne wonie i duże zatłoczenie, ale również nadmierny hałas[41].

Do tak zwanych *soundmarks*[42], czyli dźwięków określających geograficzno-kulturową specyfikę „Małego Tel Awiwu" i budujących jego tożsamość, należały z jednej strony naturalne odgłosy przyrody (szum morza, głosy zwierząt żyjących w mieście bądź na jego obrzeżach: pianie kogutów, ryki osłów i wycie szakali), a z drugiej – dźwięki generowane bezpośrednio przez ludzi (zawodzenia muezina, wrzaski sprzedawców na ulicach i bazarach, dźwięki mowy) oraz będące ubocznym skutkiem cywilizacyjnej działalności człowieka (hałas pojazdów i urządzeń mechanicznych). W pierwszej dekadzie istnienia Tel Awiwu, aż do wczesnych lat 20., jego pejzaż dźwiękowy był typowy dla małych, śródziemnomorskich miejscowości:

---

słową konstrukcją bycia-w-świecie, w: *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012, s. 127. Zdaniem Katarzyny Wali, „doświadczenie ma charakter wielozmysłowy, a skupienie się na jednym tylko wymiarze może zniekształcić jego charakter" (tamże, s. 131).

[39] Zob. *Aroma: The Cultural History of Smell*, ed. by C. Classen, D. Howes and A. Synnott, London; New York: Routledge, 2010.

[40] D. Czaja, *Szmery, szepty i krzyki. Muzyka wenecka*, w: *Audiosfera miasta*, s. 59.

[41] Zob. E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, słowem wstępnym opatrzył A. Wallis, Warszawa 1976, s. 219.

[42] Termin *soundmark* oznacza dźwięk specyficzny dla pejzażu dźwiękowego danego obszaru, powszechnie w nim występujący i rozpoznawalny. Zob. P. Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, s. 87–88.

> Szmer morza mógł być wyraźnie słyszany. Świty rozbrzmiewały pianiem kogutów, po których zaczynały się wrzaski sprzedawców wystawiających swoje towary na targu, oraz ich wielbłądów, mułów i osłów. Nowoczesność miasta reprezentowana była głównie dźwiękiem autobusu toczącego się ulicami[43].

Ten sielankowy typ pejzażu dźwiękowego, w którym dźwięki są rozróżnialne, wyraziste i różnorodne, określony został przez Raymonda Murraya Schafera – twórcę pojęcia *soundscape* – mianem pejzażu *hi-fi*. Przeciwieństwem tego charakterystycznego dla ery przedindustrialnej pejzażu jest cechujący wielkie metropolie, pełen zakłóceń i szumu, zanieczyszczony akustycznie pejzaż *lo-fi*[44], który – jak pisze Robert Losiak – „utrudnia znacząco przestrzenną orientację w środowisku akustycznym, zaburza topofoniczną strukturę audiosfery"[45].

Gwałtowny rozwój Tel Awiwu w drugiej i trzeciej dekadzie jego istnienia spowodował stopniowe przechodzenie od pejzażu dźwiękowego o rustykalnym charakterze w kierunku coraz bardziej zanieczyszczonego akustycznie pejzażu *lo-fi*. Historyk Anat Helman, autorka książki *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities* (2010), za główne źródła hałasu w Tel Awiwie lat 20. i 30. XX wieku uznaje przede wszystkim liczne place budowy, zakłady i fabryki, dziecięce place zabaw, organizowane w mieście zawody sportowe, wrzaski młodzieży bawiącej się na ulicach do późna w nocy, a także radia i gramofony. Jak pisze Helman,

> Radioodbiorniki pojawiły się w Tel Awiwie w sprzedaży od połowy lat 20. i do lat 30. stały się powszechne [...]. Właściciele nastawiali je na cały regulator i tak pozostawiali. Radio, urządzenie przeznaczone do prywatnego użytku, stało się główną przyczyną naruszania porządku w przestrzeni publicznej[46].

Stałym źródłem uciążliwego hałasu były ponadto bazary, jak orientalny bazar Karmel, otwarty w południowo-zachodnim Tel Awiwie w 1927 roku. Dźwięki dolatujące z tego bazaru, a odzwierciedlające etniczną przynależność sprzedawców, przeważnie orientalnych Żydów i Arabów, odbierane były

---

[43] Y. Shavit, G. Biger, *The History of Tel-Aviv*, vol. I, *The Birth of a Town (1909–1936)*, Tel-Aviv 2001, s. 96–97; cyt. za: A. Golan, *Soundscapes of Urban Development: The Case of Tel Aviv in the 1920s and 1930s. (Report)*, „Israel Studies" 2009, vol. 14, nr 3, s. 120–136; przedruk: www.jstor.org/stable/30245875 s. 2; [dostęp: 20.09.2013].

[44] Zob. R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta" 1982, nr 9, s. 296. Por. M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej: metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o „pejzażu dźwiękowym"*, „Sztuka i Filozofia" 2005, nr 26.

[45] R. Losiak, *Słuchanie i wołanie. Przestrzeń w doświadczeniu fonicznym*, „Tematy z Szewskiej" 2011, nr 1 (5), s. 112.

[46] A. Helman, *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities*, s. 30.

przez aszkenazyjskich mieszkańców pobliskich ulic jako trudny do zniesienia hałas, zagrażający ich środowisku oraz normom obyczajowym zachodniej kultury. W listach słanych notorycznie do władz miasta skarżyli się oni na „właścicieli okolicznych straganów, od piątej rano aż do późna w nocy zachwalających swój towar głośnymi, lewantyńskimi krzykami, którym towarzyszyły tańce i głośne klaskania". Prosili władze, żeby skończyły z tak dzikim zachowaniem „w pierwszym hebrajskim mieście, które miało mieć europejski charakter"[47].

Nawet sam burmistrz miasta, Meir Dizengoff, w 1934 roku wyrażał obawę, „kto zgodzi się żyć w mieście nawiedzanym, dzień i noc, przez piekielny wrzask, uniemożliwiający odpoczynek czy jakąkolwiek intelektualną pracę?"[48]. W tym samym roku publicysta dziennika „Ha'arec" pisał:

> Tel Awiw nie chce spać. A kiedy uliczny hałas ucicha, nie można mieć pewności, że nastanie cisza. Hałas wspina się po schodach, rozbrzmiewa w głosach śpiewających za oknem albo na pobliskim placu budowy. A czym jest śpiew po północy, jeśli nie hałasem?[49]

W *Tel Awiw haKtana* nadmierny hałas, czyli „każdy bodziec akustyczny, który jest odczuwany [...] jako niecelowy i przeszkadzający [...], a więc przykry i natrętny [...] niezależnie od jego natężenia, barwy, czasu trwania i pochodzenia"[50], nie jest jednak wartościowany negatywnie. Głośne zachowanie

---

[47] *Tel Aviv-Yafo Municipal Historical Archive*, 4/334 A. List mieszkańców ulic Hakarmel oraz Allenby do władz miasta, z lipca 1927 r.; cyt. za: A. Golan, *Soundscapes of Urban Development: The Case of Tel Aviv in the 1920s and 1930s*, s. 11. Jak pisze Anat Helman, „W kolejnej dekadzie pisano, że europejskie obyczaje przeniknęły wszystkie obszary życia oprócz bazaru. Pozostał on «azjatycki w pełnym sensie tego słowa, ze swoim brudem, zatłoczeniem, chamstwem i lewantyńskimi krzykami»" (A. Helman, *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities*, s. 84).

[48] *Tel Aviv-Yafo Municipal Historical Archive*, 4/3346, list z 1928 r.; 4/335c, list z 1938 r.; cyt. za: A. Helman, *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities*, s. 30.

[49] Autor artykułu zastanawia się, dlaczego Tel Awiw, miasto liczące nie więcej niż sto tysięcy mieszkańców, jest tak hałaśliwe. W swej desperacji zwraca się do miasta, jakby było żyjącą istotą: „Ciszej! Ciszej! Ciszej! Nigdy nie nazwą ciebie «cichym miastem», tak jak nazywają hiszpańską Kordobę. Ale proszę, naucz się, jak żyć bez zbędnego hałasu". Zdaniem Arnona Golana, „Ten apel wyraża desperację mieszkańca, którego sen jest wciąż zakłócany. Z drugiej strony, autor jest także w pełni świadom, że tel-awiwskie, hałaśliwe noce huczą aktywnością i dynamizmem, radością życia i energią" (Sh. Gorelick, *A night without sleep in Tel-Aviv*, „Ha'aretz" 1934, January 14; cyt. za: A. Golan, *Soundscapes of Urban Development: The Case of Tel Aviv in the 1920s and 1930s*, s. 10).

Dwa lata później przebywający w Tel Awiwie żydowski pisarz Szalom Asz zauważył, że „Tel Awiw produkuje tyle hałasu i wrzasku, że starczyłoby za wszystkie miasta Anglii razem wzięte" (Sz. Asz, *Yedi'ot 'iriyat Tel Aviv*, 1936, s. 117; cyt. za: A. Helman, *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities*, s. 30).

[50] M. Siemieński, *Kultura a środowisko akustyczne człowieka*, Warszawa 1967 s. 35.

mieszkańców, jak też odgłosy pojazdów i urządzeń mechanicznych – nawet szczególnie uciążliwe i zakłócające sen – są interpretowane jako przejaw młodości, sił witalnych i niespożytej energii rosnącego miasta. Kiedy zapada ciemność,

> hałas Tel Awiwu zaczyna się wzmagać, nabierając siły i barwy. Tak jakby kaskada światła uciszyła go za dnia i stłumiła. Ryk klaksonów, zgrzyt opon, syk radia – to wszystko razem, połknięte i wydarte z ciszy, szybko odbija się od ściany do ściany, od ulicy do ulicy, jak piłka. Miasto podnosi uszy jak dachy, otwiera żółte, prostokątne oczy bez rzęs i powiek, i patrzy, nasłuchuje [TAhk, s. 13][51].

Inną porą, podczas której wszelkie uliczne odgłosy stają się bardziej słyszalne i natarczywe, jest świt. Alterman opisuje chwile, kiedy wraz z blednięciem ciemności zaczynają wyłaniać się i wzmagać poszczególne dźwięki, aby naraz, niby rwący potok, zalać miasto:

> dachy płoną.
> [...] Morze pochrapuje gdzieś w oddali, a dźwięki, hałasy dnia codziennego, pełnego tchórzostwa i złych uczynków, podnoszą głowy i nabierają pewności siebie. Stają się aroganckie i zarozumiałe.
> Turkot kół i stukot końskich podków wybuchają nie wiadomo skąd, wskakują sobie na plecy i turlają się po ulicy.
> Okiennice otwierają się z łoskotem, uderzają zaspany dom w twarz i budzą go do życia.
> Na chodniku kroki wystukują pospieszny rytm. To zbyt wiele. Za głośno stukają. Nie widzę mężczyzny, który idzie. Myślę, że stara się nie czynić aż tak dużo hałasu. Lampy już zgaszone i słońce może wstać.
> Sprzedawcy gazet, muezini Tel Awiwu, zaczynają wykrzykiwać swoje poranne modlitwy.
> Drzwi otwierają się szybkim ziewnięciem. [...]
> Dachy na coś czekają. Są podekscytowane, rumienią się i nagle rozpalają niczym znicz zwycięstwa:
> słońce!
> Na ten znak hałas przelewa się przez tamy rwącym potokiem – dzień [TAhk, s. 55–56].

[51] Fakt, że Alterman przywołuje między innymi dźwięk radia, pozwala z dużym prawdopodobieństwem określić czas historyczny świata przedstawionego w *Tel Awiw haKtana*: poeta opisuje Tel Awiw drugiej połowy lat 20., czyli miasto, jakie zastał, przybywszy tu po raz pierwszy z Europy. Pojęcie „Małego Tel Awiwu" w felietonach Altermana nie odnosi się zatem do okresu założycielskiego (lata 1909–1921), lecz średniego (lata 1921–1933), który w literaturze hebrajskiej cechuje z jednej strony duma z rosnącego miasta, ale z drugiej pojawia się – zdaniem Nurit Govrin – nostalgia za „złotymi piaskami", czyli czasem dzieciństwa Tel Awiwu. Zob. N. Govrin, *Jerusalem and Tel Aviv as Metaphors in Hebrew Literature*, s. 25–26.

Podobnie jak wszelkie zjawiska atmosferyczne, twory natury czy dzieła ludzkich rąk, także dźwięki Alterman ożywia i obdarza wolą. Duża różnorodność i natężenie poszczególnych odgłosów sprawiają, że są one najczęściej postrzegane jako istoty, których zachowanie urąga społecznym normom; reprezentanci zapełniającej stronice Altermana „dziwnej zbieraniny różnych bytów i stworzeń"[52].

Obok dźwięków generowanych przez ludzi, istotnym elementem poddawanego antropomorfizacji pejzażu dźwiękowego „Małego Tel Awiwu" są odgłosy natury, takie jak szum morza i wiatru. Morze, porównywane w *Tel Awiw haKtana* do „grubej, pełnej wigoru Murzynki, zadowolonego z siebie, rozpieszczonego kota, masywnego akordeonu, wielbłądzicy o długim jęzorze [...] czy [...] przystojnego Żyda [TAhk, s. 14]", „pochrapuje" [TAhk, s. 55], późną nocą „ryczy w oddali jakby więzione w piwnicy" [TAhk, s. 75], a w spokojne dni

> Faluje leniwie, rozmywa się i znika z oczu. Z przyzwyczajenia podniesie się czasem ze snu, aby ochlapać szturchający je łagodnie but, wsadzić nos w jedwabną pończochę. Ale nawet wtedy cofa się szybko, chichocząc i przepraszając [TAhk, s. 9][53].

Zjawiska akustyczne, związane ze sferą przyrodniczą, są często ujmowane w ramy metaforyki muzycznej, której funkcją jest estetyzacja oraz uwznioślenie przestrzeni miejskiej. Szum jesiennego deszczu w Tel Awiwie przypomina muzyczny koncert:

> Nocny deszcz w Tel Awiwie. Ktoś wali w morze jak w wielki, nadęty bęben; reflektory ruszają się niby nieme, żółte dzwony, a duch wiolonczeli gra i tnie melodię bez dźwięków [TAhk, s. 25].

Podobnie jęk wiatru nocą, który przywodzi na myśl starą ukraińską pieśń, pozwala narratorowi wykroczyć poza przestrzeń bezpośrednio percypowaną zmysłami, przenieść się w świat wyobraźni oraz przywołać reminiscencje z własnej, diasporycznej przeszłości:

> Nocna bryza jęczy za oknem. Na jakich strunach gra? Jak leci ta stara ukraińska pieśń? [TAhk 25]

---

[52] Y. Tobin, *Translatability: An Index of Cross System Lingustic, Textual and Historical Compatibility*, s. 317.

[53] H. Hever, *El hacḥof hameḳuweh: hajam batarbut haiwrit uwasifrut haiwrit hamodernit* [Ku upragnionemu wybrzeżu: morze w hebrajskiej kulturze i współczesnej hebrajskiej literaturze], Jerozolima 2007, rozdz.: *„Al pas hachof hacar weha'erom" – Szirat hajam szel Natan Alterman* [„Na wąskim i nagim pasie wybrzeża" – pieśń o morzu Natana Altermana].

Wiatr – symboliczny ekwiwalent nostalgii narratora, a także innych, przybyłych z Europy mieszkańców Tel Awiwu, stapia metaforycznie „duszę" człowieka z „duchem" natury, stając się łącznikiem pomiędzy światem ludzkim a środowiskiem przyrody[54].

Innym ważnym, a związanym ze środowiskiem przyrodniczym, elementem pejzażu dźwiękowego dawnego Tel Awiwu, są głosy zwierząt zamieszkujących to miasto. Jak pisze Anat Helman, jeszcze w latach 20. i 30. XX wieku takie zwierzęta, jak wielbłądy, krowy, kury, konie, osły, bezdomne koty i psy

> nadawały Tel Awiwowi posmak miasta Lewantu lub dużego europejskiego miasta przedindustrialnej ery – czyli miasta, które łączyło elementy życia miejskiego i wiejskiego. Wielbłądy taszczyły piasek oraz inne materiały budowlane z plaży na place budowy, a arabscy pasterze gnali ulicami stada owiec i kóz. W 1938 roku wytropiony został szakal, który grasował na starym cmentarzu i na podwórkach leżących w jego sąsiedztwie domów. Stajnie, kurniki, obory i szopy dla wielbłądów mieściły się w centrum dzielnicy mieszkalnej[55].

W *Tel Awiw haKtana* „muzykę codzienności" tworzyły między innymi odgłosy wydawane przez zwierzęta pracujące przy budowie miasta – na tel-awiwskich ulicach rozbrzmiewało echo wielbłądzich kroków: „Karawana wielbłądów powoli kroczy ulicami. Ostrożne kroki na stwardniałym betonie. Spod kopyt i kół samochodów unosi się szelest" [TAhk, s. 16], a ryk osła niezmiennie budził poruszenie:

> Nawet przyziemna, zapracowana ulica jest zszokowana, kiedy on nagle nawołuje głosem, który bierze miasto w posiadanie jak dybuk. Nawet handlarz przykuty do lady, rozsiadły pomiędzy beczkami z rybą a pajęczyną, poruszony jest głośnym rykiem. A ty wiesz, jak trudno go przestraszyć. Ryk osła wzbiera i opada niczym płacz niemowlęcia, ale ma przemyślaną konstrukcję i rytm jak dobrze skomponowana pieśń. Ta pieśń nie ma wielu motywów, może tylko jeden, ale choć słyszana była setki razy, masz wrażenie, jakbyś słyszał ją po raz pierwszy. [...] kiedy on, niosąc ciężki ładunek, pada na kolana z wyczerpania, na ulicy rozlega się jego żałosny głos, nieproszony, ciepły głos, uparty głos, który stapia się z pyłem budowanych domów i pozostaje na zawsze w twardniejącym cemencie, wciśnięty między cegły [TAhk, s. 67].

W zbudowanym na piaskach mieście „bez korzeni" ryk osła otwiera przed słuchającymi „nowy wymiar świata: świata, który czegoś od nas żąda, przyzywa nas, a także [...] o czymś informuje", „przywołuje i łączy". Głos ten,

---

[54] Por. M. H. Abrams, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 4, s. 297.

[55] A. Helman, *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities*, s. 33.

zdawałoby się, skierowany do kogoś, wyrażający tęsknotę i skargę, potrzebę bycia wysłuchanym i zrozumianym, oraz wymagający jakiejś odpowiedzi, „konstytuuje – jak pisze Maria Gołaszewska – już nie jedynie audiosferę, ale roztacza świat znaczeń i sensów swoiście ludzkich"[56]. Skomponowany jak pieśń, pełen emocji ryk osła ma nie tylko wymiar foniczny oraz estetyczny, ale również egzystencjalny:

> samotny osiołek [...] zaczyna tęsknić za kimś każdego dnia o tej samej wczesnej porze. Jego głos, przepełniony tragedią, jest jak dźwięk szalonej wiolonczeli, która wygrywa jedynie dzikie i jęczące tony. On musi być bardzo samotny i pracuje za dnia tak ciężko, że nie ma czasu narzekać. Może nawet nie jest świadom wagi swojej roli albo wyobraża sobie, że ci z nas, którzy otworzyli oczy o tej szarej godzinie, słuchają tylko jego głosu, cichymi westchnieniami odpowiadając na żałobny lament, tak samo jak chór zegarów odpowiada na wezwanie swojego przywódcy [TAhk, s. 54].

W Tel Awiwie, mieście żyjącym w czasie teraźniejszym, które paradoksalnie – jak zauważa Barbara E. Mann – „cierpiało z powodu nadmiaru pamięci wywołanego zbiorową nostalgią jego mieszkańców", smętne nawoływania osłów „zbierały i łączyły w sobie wszystkie jednostkowe tęsknoty i diasporyczne wspomnienia"[57]. Będąc, obok piania kogutów i wycia szakali[58], charakterystycznym elementem audiosfery dawnego Tel Awiwu, przypominały zarazem o geograficznym oraz kulturowym dystansie, jaki dzielił to miasto od znanych poecie miast europejskich. Podczas gdy w miastach Europy ciszę nocną zakłócały wybijające godziny, ratuszowe zegary, późną nocą w Tel Awiwie

> Najpierw słychać tradycyjne pianie koguta, ten sam nieszczęsny kur musi codziennie udowadniać, że posiada na tyle inteligencji, żeby odróżnić dzień od nocy. Jego samotne, natarczywe pianie szybuje jak rakieta, wzbijając się i gasnąc, ginąc na wysokości tak, że nic już nie pozostaje. Cisza obraca się potem w swoim łóżku i śpi dalej, jakby nic się nie stało.

---

[56] M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 78, 84.

[57] Opisując osiołka, Alterman używa gry słów, opartej na słowie *ga'aguim*, które oznacza tęsknotę, ale pochodzi od słowa *ga'a*, czyli „beczeć" albo „ryczeć". Zob. B. E. Mann, *A Place in History: Modernism, Tel Aviv, and the Creation of Jewish Urban Space*, s. 20.

[58] Pianie kogutów, wycie szakali, a także wrzaski kotów i kłótnie prostytutek zakłócały sen bohatera polskiej mikro-powieści *Piotruś* Leo Lipskiego, przedstawiającej Tel Awiw lat 40.: „Fioletowa noc. Na peryferiach szakale. Ich żałosny śmiech. [...] Koty kwilą i wrzeszczą. Załatwiają tu swoje marcowe sprawy o wszystkich porach roku. [...] Pieją koguty. Nie wiem, jak Jezus mógł sobie z nimi poradzić. Pieją całą noc. «Trzeci kur» jest całkowicie dowolnym pojęciem. Pieją całą noc. Z daleka i z bliska.

Poza tym – kurwy. [...] Po dwunastej wybucha spór. [...] Wśród śpiewu kogutów zasypiam" (L. Lipski, *Piotruś. Apokryf*, Olsztyn 1995, s. 72–73).

> W takich chwilach brakuje mi starego miejskiego zegara. Pamiętam zegary, które spoglądały w dół okiem cyklopa z ratuszowych wież i bram wiekowych, okolonych murami miast Europy. Zardzewiałe, ochrypłe ze starości, ukrywały w sobie omszałe legendy o sekretnych schadzkach wiotkich, radosnych księżniczek i odważnych rycerzy owiniętych w czarne peleryny.
> Zegary mielą bez ustanku pył gorzko-słodkich lat miasta i jego mieszkańców, jak znużonych i starzejących się Samsonów. W tej samej chwili, gdy kur zapieje, zaczynają wybijać godzinę gdzieś wysoko [...]. Wszystkie zegary w mieście odpowiadają chórem szeptanej modlitwy do przywódcy zgromadzenia, publicznego zegara, który przechodzi przed nimi. [...]. Gdy miasto pochyla się pod ciężarem swoich dni i nocy, dzwony czasu zstępują na nie jak pamięć i żal, jak ślepa pieszczota niosąca pocieszenie.
> Ale w Tel Awiwie nie znajdziesz zegarów [TAhk, s. 54].

Miejskie zegary, zatopione w starych murach europejskich miast, symbolizowały głębokie, historyczne korzenie Europy, natomiast ich nieobecność w Tel Awiwie oznaczała brak historii. Jak ironicznie zauważał Alterman w felietonie *Hollywood wekrach* [Hollywood i metropolia], budynek mieszczący jedyne w mieście muzeum – „świadectwo przeszłości i mocnych fundamentów" – był starszy od przechowywanych w nim eksponatów [TAhk, s. 17].

Potrzeba nadania młodemu miastu poczucia własnych korzeni przejawiała się nie tylko w nostalgicznym przywoływaniu jego początków. Rodzajem rekompensaty za brak pamięci historycznej były również diasporyczne wspomnienia, także te odnoszące się do przestrzeni fonicznej.

Zdaniem Marii Teresy Garcii Godoy, obraz miast palestyńskich przeniknięty jest w twórczości Natana Altermana reminiscencjami europejskiego pejzażu, które w dużej mierze zapośredniczone zostały z tradycji europejskiej kultury. Europa, jaką poeta przywołuje, nie ma jednak urbanistycznego oblicza – jest to Europa historyczna i rustykalna, przywodząca na myśl średniowieczne realia: „tawerny, [...], oberże, lasy, niedźwiedzie, kuglarzy, rycerzy prowadzących zgubne i niezrozumiałe pojedynki"[59]. Symptomatyczny brak w twórczości Altermana obrazów nowoczesnych, zachodnioeuropejskich miast – jak Paryż, w którym poeta spędził lata studiów – oraz dominacja wizerunków miast środkowoeuropejskich, należących do stylizowanej na modłę średniowieczną „Europy mrocznej, słowiańskiej i germańskiej", dowodzi głębokiej potrzeby poety zakorzenienia w historii. Przeświecający zza wizji palestyńskich miast obraz przedindustrialnej Europy „wijących się, piaszczystych dróg" sprawia, że „rodząca się ojczyzna także

[59] M.T. Garcia Godoy, *El urbanisto poético de Natán Alterman, Jaime Gil de Biedma y Jaím Guri: Tel Aviv y Barcelona*, „Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos" 1993, vol. 42, nr 2, s. 185.

nie ma nowoczesnego oblicza, nawet jeśli Alterman – budowniczy miasta, chciałby uczynić z Tel Awiwu swój prywatny Paryż, Paryż jedyny, niepowtarzalny"[60].

*
* *

Okres „Małego Tel Awiwu", związany z mitem założycielskim miasta i choć nieodległą, to wyidealizowaną „złotą epoką" jego pierwszych dekad istnienia, charakteryzowało poczucie rustykalności i związku z naturą: symbolem początków miasta stały się wielbłądy dźwigające na grzbietach materiały budowlane, pianie kogutów, ryki osłów oraz wycie szakali[61].

W *Tel Awiw haKtana* Natana Altermana uchwycony został moment transformacji pejzażu dźwiękowego miasta od sielskiej atmosfery spokoju, kiedy nocą panowała jeszcze względna cisza, bo „Tel Awiw musi się wyspać", „dobrze odpocząć nocą i odetchnąć głęboko" [TAhk, s. 25] – do czasów, kiedy to miasto nie chce zasnąć i nie śpi. Wraz z gwałtownym rozwojem Tel Awiwu w latach 20. i 30. XX wieku, jego typowa dla małych miejscowości audiosfera stopniowo przeobrażała się: obok dźwięków wskazujących na przedindustrialny czy wręcz rustykalny charakter miasta, pojawiał się hałas, którego natężenie stawało się coraz bardziej charakterystyczne dla wielkomiejskiej metropolii.

Porównanie literackiego zapisu sfery dźwiękowej w felietonach Altermana ze świadectwami historycznymi, takimi jak listy wysyłane przez mieszkańców do władz miasta, a zawierające skargi na wszechobecny hałas, z jednej strony dowodzi dbałości poety o realistyczny szczegół, a z drugiej ukazuje jego subiektywizm. Alterman, postrzegając bowiem miejską rzeczywistość poprzez pryzmat własnego ideologicznego zaangażowania, traktuje hałas jako przejaw młodzieńczego dynamizmu miasta, jego energii i witalności, a więc cech pozytywnie wartościowanych i w pełni pożądanych.

---

[60] Tamże, s. 185.

[61] A. Helman, *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities*, s. 19.

W jednym z palestyńskich opowiadań Aharona Awrahama Kabaka (1880–1944), hebrajskiego pisarza litewskiego pochodzenia, nazywany wsią Tel Awiw jest zarazem postrzegany profetycznie jako miejscowość, która w przyszłości stanie się wielką metropolią: „Nocą słyszymy wycie zwierząt. Ale nasi synowie i synowie naszych synów zastaną tutaj tętniące miasta. One sprawią, że wielbłądy znikną. Rozkwitnie bogata kultura. Wielkie sklepy ze wspaniałymi wystawami. Popędzą tutaj tramwaje, zagwiżdżą lokomotywy, fabryki zahuczą w kłębach dymu. Mirele słyszała i wierzyła w tę perspektywę nowego życia, która wyłoni się z tego kraju. Ale w jej sercu... co było? Smutek, że wycie szakali zniknie nocą" (cyt. za: N. Govrin, *Jerusalem and Tel Aviv as Metaphors in Hebrew Literature*, s. 26).

Jedynym, budzącym niepokój autora, bo nieistniejącym „elementem" krajobrazu dźwiękowego, jest brak znanego mu z dzieciństwa dźwięku miejskich zegarów – symbolu zanurzenia w historii. Analiza audiosfery „Małego Tel Awiwu" w prozie Natana Altermana ujawnia zatem nostalgię autora nie tylko za początkami miasta, gdy Tel Awiw był mały i skromny, ale dowodzi również zakorzenienia poety w diasporycznej, obciążonej historią przeszłości, nawet jeśli idea diaspory została przezeń rzekomo odrzucona[62].

Nostalgia for the Beginning. "Small Tel Aviv" and Its Audiosphere in Natan Alterman's *Tel Aviv haKtan*

Summary

The subject of this article is the image of old Tel Aviv and its phonic space in Natan Alterman's prose. A characteristic quality of the Tel-Aviv audio-sphere is mutual permeation of sounds which are part of the world of nature and those generated by people and their civilizational activity. On the one hand, the poet expresses his pride of the growing city, whose noise, interpreted as a manifestation of youthful dynamism, becomes a sign of transformation into a big metropolis, but, on the other hand, reveals a nostalgia for the past: both connected with the origins of the city, as well as with the distant diaspora.

Keywords: audiosphere, space, city, nostalgia, Natan Alterman

[62] B. E. Mann, *A Place in History: Modernism, Tel Aviv, and the Creation of Jewish Urban Space*, s. 89.

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.08

Anna Wieczorkiewicz
Uniwersytet Warszawski
e-mail: anna.wieczorkiewicz@uw.edu.pl

Hermann Hesse i jego magiczne mosty

„Nie dotarłem do Indii statkiem ani pociągiem. Musiałem samodzielnie odnaleźć magiczne mosty”[1] – pisał Hermann Hesse. Jeśli chodzi o ścisłość (tę geograficzną), to Hesse w ogóle nie był w Indiach. Morska podróż, którą przedsięwziął w roku 1911, z przystankami na Cejlonie, w Singapurze, na wyspie Penang, na Sumatrze wyczerpała jego siły. Nie dopłynął na Wybrzeże Malabarskie – pas ziemi na południowo-zachodnim brzegu subkontynentu, gdzie dawniej jego dziadek prowadził działalność misyjną i gdzie na świat przyszła jego matka, a który on sam znał świetnie z opowieści słyszanych w dzieciństwie i z książek, które potem przeczytał.

W swoich zapiskach Hesse nazywać będzie niekiedy tę wyprawę podróżą do Indii, mając na myśli szerszy obraz Azji Południowo-Wschodniej określany jako *Hinterindien*. Postacie Hindusów i Chińczyków, pojawiające się potem w różnych jego tekstach, to cienie osób spotkanych lub wyobrażonych w czasie tej podróży. Trwała ona zadziwiająca krótko, jeśli weźmie się pod uwagę ilość tych wzmianek o Indiach i Hindusach – od września do grudnia 1911, oczywiście wliczając w to długie dni żeglugi.

Magiczne mosty, które przerzucił, wydawały się kuszące kolejnym pokoleniom: „Kiedy Allen Ginsberg po raz pierwszy wybrał się do Indii, miał przy sobie, jakże by inaczej, *Podróż na Wschód*. Potem ten gest powtarzali hipi-

[1] H. Hesse, *Besuch aus Indien*, w: *Sehensucht nach Indien: literarrische Annährungen von Goethe bis Günter Grass*, red. Beena Kade-Luthra, München 2006. Przekład własny autorki artykułu.

sowscy «wędrowcy dharmy», budujący szałasy przy plażach Goa"[2] – streścił moc ich atrakcji Mirosław Pęczak. Kontrkulturowi marzyciele jechali do Indii geograficznych, a Hesse był współautorem projektów ich podróży. Dotarli na Wybrzeże Malabarskie (tam bowiem leży Goa). Mogliby czuć się rozczarowani, wiedząc, że ich patron nie postawił stopy na subkontynencie...

A może wcale by tak nie było – wszak nie o mapę fizyczną chodziło w tych podróżach.

Nie był w Indiach w wąskim, geograficzno-politycznym sensie, w naszym rozumieniu tego określenia. W owym czasie Singapur i Penang wchodziły w skład tzw. *Strait Settlement*, pozostającego pod władzą brytyjską; status brytyjskiej kolonii miał też Cejlon, natomiast Sumatrą rządzili Holendrzy. Hindusów oczywiście spotkał – stanowili oni widoczną część populacji Penang czy Singapuru, jakkolwiek jeszcze więcej mieszkało tam Chińczyków (to tych właśnie Chińczyków będzie mógł przywołać w wyobraźni, opisując kulturę chińską).

Był w Indiach w sensie szerokim: duchowym i osobistym. „Kiedy jedenaście lat temu pojechałem do Indii, ujrzałem palmy i świątynie, poczułem zapach kadzidła i drzewa sandałowego, skosztowałem mango i delikatnych bananów, wciąż czułem, że między mną a tym wszystkim jest jakaś zasłona"[3] – wspominał w niedługim tekście *Besuch aus Indien* (z niego pochodzi przywołane na wstępie określenie „magiczne mosty"). Przechodząc do konkretów, od razu wskazywał miejsca leżące poza Półwyspem Indyjskim – Singapur, Penang czy Cejlon; to tam były owe palmy i świątynie, kadzidła, mango, banany. Jego wyobraźnia od dawna skolonizowana była jednak przez Indie. Jak wspominał, wzrastał w rodzinie, gdzie „[m]odlono się i czytano Biblię, studiowano i uprawiano filologię indyjską, grano dużo dobrej muzyki; wiedziano o istnieniu Buddy i Laozi"[4]. Zapamiętaną z dzieciństwa figurkę indyjską – należącą do wielu orientaliów, posiadanych przez rodzinę – po latach przedstawił jako symbol otwierający przestrzenie sensów, do których dociera się drogą inną niż racjonalne myślenie:

> Wychowywali mnie nie tylko rodzice i nauczyciele, lecz również moce wyższe, ukryte i tajemne. Pomiędzy nimi był także bóg Pan, skryty pod postacią tańczącego indyjskiego bożka – jego figurka stała w oszklonej szafce, w gabinecie mojego dziadka. Bóstwo to, pospołu z innymi opiekowało się mną w dzieciństwie na długo przedtem, zanim nauczyłem się czytać i pisać, umysł mój wypeł-

[2] M. Pęczak, *Święte księgi kontestacji*, „Polityka", 7 czerwca 2008.

[3] H. Hesse, *Besuch aus Indien*, s. 154.

[4] H. Hesse, *Dzieciństwo czarodzieja i inne prozy autobiograficzne*, wyb. i przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, W. Dudzik, Warszawa 2003, s. 16.

niały odwieczne obrazy i myśli z Wschodu – do tego stopnia, że później każdy kontakt z indyjskimi i chińskimi mędrcami odbierałem jako spotkanie z czymś dobrze znanym, jako powrót do domu[5].

Kiedy znalazł się w okolicach Półwyspu Indyjskiego, mógł osadzić w konkretnym habitacie fragmenty opowieści, obrazów i dźwięków, które zapamiętał z domu rodzinnego – były one dla niego tajemnymi znakami form życia duchowego, domagającymi się uwagi, zapraszającymi do podjęcia wysiłku poszukiwań.

Günter Baumann, autor eseju *Hermann Hesse and India*, nazwał tamten pierwszy, dziecięcy etap obcowania Hessego z Indiami bezrefleksyjnym (po nim nastąpić miały jeszcze dwa inne etapy – intelektualnego poszukiwania oraz doświadczenia wewnętrznego). Trwał on aż do czasu przeprowadzki pisarza do Gaienhofen w roku 1904[6]. Orientalne sympatie rodziców, ich znajomość kultur i języków Wschodu miały, jak zauważa Baumann, swoje granice. Ani hinduizm, ani buddyzm nie były ich wyznaniem – monopol na prawdę miało chrześcijaństwo, będące w ich odczuciu jedyną prawdziwą religią. Hesse z niechęcią wspominał zapamiętane z dzieciństwa praktyki religijne („[...] niedzielne nabożeństwa, lekcje religii przed konfirmacją, nauka religii, na którą uczęszczałem jako dziecko, nie wywoływały u mnie żadnego przeżycia”[7]); religijne wychowanie traktował jako formację, którą trzeba było przezwyciężyć (nawet jeśli po latach odzyska się ją ponownie i zaakceptuje jako część własnej duchowości).

Kiedy Hesse opuścił dom rodzinny, Orient w jego życiu na jakiś czas przycichł, by wrócić inną ścieżką, poprzez dzieła zachodnich filozofów. Zwłaszcza pisma Schopenhauera, jego idea świata jako wyobrażenia i silne reminiscencje buddyjskie, niosły w sobie przesłanie kierujące Hessego ku myśli Wschodu. Sięgnął wtedy na nowo po święte teksty hinduskie. Tak rozpoczął się etap intelektualnych poszukiwań. Potem nastąpiła owa „podróż do Indii” – w krąg kultury azjatyckiej. Hesse odbył ją w towarzystwie swego przyjaciela, malarza Hansa Sturzenggera. Ich pomysł w zasadzie nie był oryginalny, wpisywał się w ówczesną modę na orientalne podróże (i na relacjonowanie ich w książkach)[8]. Dla Hessego droga ta wiodła także w świat wyobrażeń z dzieciństwa i w obszary własnej genealogii. Czterdzieści lat wcześniej do Indii wyruszał jego ojciec Johannes Hesse – jechał z polecenia

[5] Tamże, s. 9.

[6] G. Baumann, *Hesse and India*, www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/baumann-hesse-and-india.pdf [dostęp 01.06.2014].

[7] H. Hesse, *Moja wiara*, wyb. i posł. S. Unseld, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 69.

[8] B. Zeller, *Hermann Hesse*, przeł. E. Hygen, H. Pinzenöhler, Warszawa 2001, s. 73.

Misji Bazylejskiej. Tam poznał Marię, swą przyszłą żonę, córkę misjonarza Hermanna Gunderta.

Podróż ta – jak wyznawał Hesse we wspomnieniach – była ucieczką od niepokojów Europy, od jej kultury o kakofonicznym brzmieniu, a także – do tego nie przyznawał się już tak otwarcie – od kłopotów osobistych (jego pierwsze małżeństwo weszło już wówczas w fazę głębokiego kryzysu). Była to jednak nie tylko ucieczka od, ale i droga do; rewers uciekania stanowiło poszukiwanie:

> Nie posiadłem hinduskiego ducha, jeszcze go nie znalazłem, wciąż go szukałem. Dlatego wciąż uciekałem z Europy – ta podróż była ucieczką od znienawidzonego gwaru, krzykliwego bezguścia, jarmarczności, niepokojów i drażniącego hedonizmu[9].

Rejs z Genui do Indochin był długi i męczący. We wspomnieniowych obrazkach, które Hesse opublikował wkrótce po powrocie, w roku 1913, daje się odczuć mozół podróży i gęstość czasu spędzonego na morzu. Zbiór *Aus Indien* rozpoczyna się opowiadaniem, świetnie oddającym tę atmosferę, o nocy spędzonej na Kanale Sueskim:

> Od dwóch godzin na statku dokuczają komary. Panuje upał; zadziwiająco szybko skończył się przyjemny klimat śródziemnomorski; wiele osób obawia się tego niesławnego gorąca na Morzu Czerwonym. [...] Próbuję zasnąć. Kładę się na koi w maciupkiej kabinie, nade mną warkocze wiatrak, w okrągłym okienku granatowa czerń gorącej nocy, słychać szelest moskitów. Tak spokojnej nocy nie mieliśmy od Genui. Od wielu już godzin nie dobiegały już żadne odgłosy, gdy na odległym pasie nasypu pojawił się pociąg z Kairu; jak upiór przetoczył się, sapiąc, po czym w magiczny sposób zniknął w dalekich trzcinach rozległego krajobrazu.
>
> Nim zdążę zasnąć, niepokój mój wzbudza nagłe zamilknięcie silnika. Stoimy w ciszy. Ubieram się i wychodzę na górny pokład. Wokół niebywała cisza, znad Synaju nadciąga ubywający księżyc, w sunącym blasku reflektora widać odległe góry piasku, martwe i matowe; w nieskończonej czarnej tafli wody odbijają się jaskrawe refleksy, a pod ciężkim, matowym księżycem setki mórz, jezior, zarośniętych stawów – żółtych i obojętnych na tych ponurych równinach. Nasz statek już nie płynie, żadnych dźwięków, syren – tkwi nieruchomy, jak zaczarowany, a jednak rzeczywisty na tym pustkowiu[10].

Na Sumatrę z Singapuru Hesse płynie niewielkim statkiem holenderskiej żeglugi przybrzeżnej, do Palembang w południowej części wyspy przedostaje się chińskim parowcem. W narracyjnych obrazkach czuje się perypatetyckiego ducha tej podróży. Hesse opowiada o tym, jak płynie, spaceruje, jedzie

[9] H. Hesse, *Besuch aus Indien*, s. 154.

[10] H. Hesse, *Aus Indien*, Berlin 1919, s. 9–10.

rikszą, wspina się na górę... Nie zna języka, ale rozgląda się, szuka znaczących widoków – wyobraźnia rozwinie je w impresyjne narracje. Próbuje okazjonalnie zadomawiać się w tym środowisku, traktując je jako miejsce tymczasowej codzienności. („W Singapurze znowu odwiedziłem teatr malajski – nie po to, by zapoznać się ze sztuką czy folklorem, nie po to, by poszerzyć swą wiedzę, ale zwyczajnie, by miło spędzić czas, tak jak czyni to człowiek w czasie wolnym w nieznanym sobie nadmorskim mieście: po kolacji i kawie nabiera ochoty na przestawienie w Variette"[11] – pisze w opowiadaniu *Der Hanswurst*). Z zapałem impresyjnego dokumentalisty szkicuje szybkie obrazki: jedenastoletnia Chinka z obnośnym straganikiem, singapurski warsztat, gdzie wyplata się ratanowe meble, dzieciaki biegnące za rikszą, którą jedzie cudzoziemiec... (opowiadanie *Augenlust*). Z uwagą stara się oddać nastrój: Kandy w atmosferze przedłużającej się pory deszczowej, ciężkie chmury, tropikalny krajobraz spowity szarością – podobnej tej z późnojesiennego Schwarzwaldu... (opowiadanie *Spaziergang in Kandy*).

Z czasem konkretności nabierają ogólnie rozumiane „Indie" jako miejsce podróży legitymizującej wiedzę autora-filozofa. Przekształca się też *sensorium* podróżnika. W zbiorze *Aus Indien* wspomniana jest radość, jaką po niewygodnych nocach spędzonych na pokładzie daje wygodne łóżko w hotelu w Penang. W nieco późniejszym *Besuch aus Indien* na plan pierwszy wybija się zapach kadzideł i smak mango, znakujące tę podróż fragmentami bardziej azjatyckich doznań sensualnych. Myśl wędruje coraz szybciej, czyniąc szybkie zestawienia, zdolna zaczerpnąć z repozytorium „indyjskiej podróży". W roku 1960 Hesse będzie wspominał: „Kiedy przed pięćdziesięciu laty byłem w Indiach, na całym Wschodzie biały człowiek uchodził jeszcze za pana «tubylców» i «kolorowych» [podkr. – A.W.]"[12]. Narracja kołuje – opowieść krąży po Azji Południowo-Wschodniej, zabiera nas do Indii, a właściwie do Indochin, zbliża się do tamtejszych wysp, po czym osiada w miejscu „obserwacji terenowych". Po wprowadzeniu czytelników w atmosferę Orientu, autor przechodzi do konkretów umiejscowionych na Jawie i Sumatrze[13], a następnie opisuje to, co jemu samemu się przydarzyło:

---

[11] Tamże, s. 33.

[12] H. Hesse, *Moja wiara*, s. 61.

[13] Np.: „Wśród kolonistów i kupców europejskich było niewielu ludzi, którzy trochę się interesowali indyjską lub chińską architekturą, malajską sztuką batiku, językami, religiami i dawnymi zwyczajami ludów tubylczych. Zbierali wiec chińską porcelanę, jawajskie posążki wajang i mieli otwarte oczy na piękno natury tamtejszych stron. Na Jawie i na Sumatrze nawet wśród urzędników kolonialnych było kilku, którzy w latach swej młodości przepadali za Multatuli, lecz oni również nie potrafili przełamać barier, które – jako białych i panów – dzieliły ich od tubylców" [podkr. – A.W.] (Tamże, s. 61).

> Nigdy nie zapomnę drobnego incydentu, który miał miejsce podczas mojej wizyty na Sumatrze.
>
> Kilka dni mieszkaliśmy w bungalowie pewnej kompanii handlowej, która wysoko przy Batang Hari kupiła kawałek lasu. W bungalowie zakwaterowani byliśmy my – panowie – Europejczycy. W rozsypanych wokół chatach ze trzciny mieszkali malajscy robotnicy leśni – z nimi mieszkał również nasz kucharz – Chińczyk. Pewnego wieczoru pojawił się u nas nadzorca robotników – przystojny Malajczyk o smutnym wejrzeniu; wieść niosła, że to człowiek szlachetnego rodu, syn wodza[14].

Opowieść ta ma ukazać specyfikę relacji między białymi i „kolorowymi" (autor zostaje poinformowany o tym, że zwracając się do Malaja, nie przestrzegał przyjętych form i zbytnio się z nim zbratał). Spośród owych „kolorowych" Hesse zauważa jednak przede wszystkich Hindusów i Chińczyków – to oni szczególnie go interesują:

> Ludy kolorowe, od których najwięcej się nauczyłem i wobec których żywię największy respekt, to Hindusi i Chińczycy. Oba te narody stworzyły kulturę duchową i artystyczną, która góruje nad naszą wiekiem, gdy zaś chodzi o treść i piękno – jest ona równie wartościowa[15].

Hindusów – jak wiemy – poznał dawno temu, pośrednio, dzięki atmosferze domu rodzinnego, Chińczyków „odkrył" podczas tej podróży. Sumatrzańskie zdarzenie rozszerza się, generuje rozciągający się układ zależności – pozwala pisać o filozofii, o religii, o polityce.

Wyobraźnia Hessego była tak intensywnie nasycona znakami Orientu, że znalezienie się w Azji i zanurzenie w lokalnym świecie przyniosło mu rozczarowanie. „W Kandy, pośród buddyjskich kapłanów, miałem w sobie tę samą niezaspokojoną tęsknotę za prawdziwymi Indiami, za ich duchem, za żywym dotknięciem, którą odczuwałem w Europie. Czułem tę samą tęsknotę za prawdziwymi Indiami, za ich autentycznym duchem, która przepełniała mnie w Europie, gdy o Indiach marzyłem"[16] – pisał w *Besuch aus Indien*. Sama przez się ta podróż nie zaspokoiła pragnienia duchowości – pokazała jedynie, że szukać trzeba w przestrzeniach własnego wnętrza:

> Musiałem przestać szukać tam wybawienia od Europy, musiałem przestać walczyć z Europą w moim sercu, musiałem przyswoić sobie w sercu i duszy prawdziwą Europę i prawdziwy Wschód; trwało to wiele lat, przepełnionych cierpieniem i niepokojem, lat wojny i rozpaczy.

[14] Tamże, s. 61–62.

[15] Tamże, s. 62.

[16] H. Hesse, *Besuch aus Indien*, s. 154.

> I wtedy zaczęła się nowa epoka – przestałem czuć tęsknotę do palmowych plaż Cejlonu czy ulic Benares, nie chciałem zostać buddystą lub taoistą, mieć za nauczyciela świętego lub czarownika. To wszystko stało się nieważne, nieważna już była różnica miedzy uwielbianym Wschodem a chorym, cierpiącym Zachodem, między Azją a Europą. Już nie pragnąłem zgłębiać jak największej ilości wschodnich mądrości i kultów, poznałem, że tysiące dzisiejszych wyznawców Lao Tse mniej wiedziało o Tao niż Goethe, który nigdy nie słyszał słowa tao. Poznałem, że w Europie i Azji istnieje ukryty ponadczasowy świat wartości i ducha, któremu nie zaszkodził ani wynalazek lokomotywy ani Bismarck, i że dobrze jest uczestniczyć w tym ponadczasowym świecie, w tym pokoju duchowego świata, który tworzą w takim samym stopniu Europa i Azja, Wedy i Biblia, Budda i Goethe. Tu zaczęła się moja szkoła magików, która trwa do dziś; ta nauka nie ma końca. Ale z tęsknotą za Indiami i ucieczką przed Europą skończyłem raz na zawsze i dopiero teraz Budda i Dhammapada i Tao-te-king brzmią w sposób czysty i znajomy, i nie mają dla mnie tajemnic[17].

W ten sposób określony zostaje ów etap obcowania ze Wschodem, który polega na doświadczeniu wewnętrznym; scala ono różne elementy, nawet te, które pozornie wydają się sobie przeciwstawne, tak jak Wschód Zachodowi.

Tę historię odnajdywania w sobie celu poszukiwań Hesse opowiedział w *Siddharcie* – krótkiej powieści, która ukazała się w roku 1922. Autor nazwał utwór swoim wyznaniem wiary (1931 r.)[18], a proces pisania wspominał jako doświadczenie szczególnego rodzaju, jako wchodzenie w indyjskość współkonstytuowane przez elementy medytacyjne:

> Doświadczyłem wtedy, oczywiście nie po raz pierwszy, ale dotkliwiej niż kiedykolwiek, że nie ma sensu pisać o czymś, czego się nie przeżyło. Po długiej przerwie, podczas której zrezygnowałem już z pisania powieści *Siddhartha*, musiałem znów wciągnąć się w medytacje i ascetyczne życie, zanim świat ducha Indii, który już od lat młodości był dla mnie święty i duchowo pokrewny, mógł stać się dla mnie znowu ojczyzną[19].

Wprawdzie, jak zaznaczają niektórzy badacze, powieść ta tchnie raczej duchem taoistycznym, a sztafaż hinduski to jedynie jej powierzchnia[20]. Dla

---

[17] Tamże, s. 155.

[18] Zob.: „Wyznanie wiary składałem nie tylko od czasu do czasu w okazjonalnych artykułach, kiedyś bowiem – nieco ponad dziesięć lat temu – podjąłem próbę złożenia credo w książce. Książka nosi tytuł *Siddhartha*, zaś treść wyłożonej w niej wiary części, badali i dyskutowali hinduscy studenci i japońscy kapłani – ich chrześcijańscy koledzy nie potrafili się na to zdobyć" (H. Hesse, *Moja wiara*, s. 67).

[19] Cyt. za: B. Zeller, *Hermann Hesse*, s. 105.

[20] B. Zeller, *Hermann Hesse*, s. 107; J. Prokopiuk, *Hermana Hessego spirala życia*, w: H. Hesse, *Podróż na Wschód*, Warszawa 1991, s. 85.

autora jednak ów sztafaż miał niebagatelne znaczenie, będąc jednocześnie formą wyrazu i treścią, niedającą się ująć w słowa:

> Fakt, że moja wiara w tej książce ma hinduskie imię i hinduskie oblicze, to bynajmniej nie przypadek. Religię przeżywałem w dwóch formach: jako syn i wnuk pobożnych, poczciwych protestantów oraz jako czytelnik hinduskich objawień, spośród których pragnąłbym wymienić zwłaszcza Upaniszady, Bhagawadgitę i mowy Buddy. [...] Tak oto już od dziecka oddychałem duchową atmosferą hinduizmu i chrześcijaństwa – przeżywałem i jedno, i drugie[21].

Fabuła *Siddharthy* jest prosta, jednowątkowa, czyta się ją jak przypowieść wiodącą do zrozumienia prawdy, sytuującej się ponad planem przedstawionym. Indyjską przestrzeń, w której toczą się wydarzenia, naszkicowano bardzo umownie – jej obraz zawiera się już w pierwszym zdaniu: „Siddhartha dorastał w cieniu rodzicielskiego domu, w słońcu nad brzegiem rzeki, gdzie kołysały się łodzie, cienie lasu, w cieniu drzewa figowego"[22]. Rzeka, las, dom, a także miasto czy droga mają wartość symboliczną; do nich ogranicza się topografia przestrzeni. Symbole pojawiają się, by wskazać na ogólniejsze sensy, nie są potrzebne ich opisy; ważna jest opowieść o rozwoju wewnętrznym.

Siddhartha to potomek bramińskiego rodu, który opuszcza rodzinę, by szukać oświecenia wśród wędrownych ascetów. Droga nie prowadzi go jednak tam, gdzie się spodziewał, nie wiedzie prosto ku oświeceniu. Po rozmowie z Gautamą Buddą młodzieniec decyduje się zejść z tej ścieżki i zanurzyć w życiu, które zdaje się toczyć gdzieś obok. U boku pięknej kurtyzany Kamali poznaje świat wyrafinowanej zmysłowości. Wcześniej jeszcze, by zyskać jej względy, musi zdobyć bogactwo, co czyni, zostając kupcem. Z czasem zaczyna odczuwać pustotę tego życia i je porzuca. Rozważając swe postępki, nie uważa jednak zmysłowego dotknięcia świata za bezsensowne. Przebyta droga – choć wiedzie zakolami – zdaje się prowadzić go do celu:

> Czyż nie jest tak, że powoli, okrężna drogą w wieku męskim doszedłem do niedojrzałości, myśliciel stał się dzieckiem? A jednak była to dobra droga, a jednak ptak w mojej piersi wciąż żyje. Dziwna, doprawdy, droga! Trzeba było przedrzeć się przez tyle głupoty, tyle występków, tyle błędów, tyle odrazy, rozczarowań i nieszczęścia, tylko po to, by na koniec znowu stać się dzieckiem i móc zacząć od nowa. Ale droga była słuszna, moje serce jej przytakuje, oczy się do niej śmieją[23].

---

[21] H. Hesse, *Moja wiara*, s. 67–68.

[22] H. Heese, *Siddhartha*, przeł. M. Łukasiewicz, Poznań 1988, s. 7.

[23] Tamże, s. 80–81.

Zakole, krąg, powrót, to motywy, które powtarzają się w tej opowieści, ale ich sens konstytuuje się w powiązaniu z innym motywem – wciąż płynącej rzeki. To właśnie nad rzeką, u boku prostego przewoźnika decyduje się zostać Siddhartha:

> Zostanę nad tą rzeką, myślał Siddhartha, to ta sama rzeka, przez którą się przeprawiałem w drodze do ludzi-dzieci. Przewoźnik okazał mi wtedy tyle przyjaźni, pójdę do niego, kiedyś z jego chaty moja droga powiodła mnie ku nowemu życiu, które teraz zestarzało się i umarło – niech moja teraźniejsza droga, niech moje nowe życie rozpocznie się w tym samym miejscu![24]

Przewoźnik uczy Siddharthę wsłuchiwać się w głos rzeki, mówi, jak chwytać uchem jej śmiech. Nad rzeką zjawia się Kamala – jest w pielgrzymiej wędrówce wraz ze swym synkiem, urodzonym już po odejściu Siddharthy. Kamala umiera nagle ukąszona przez żmiję; przedtem jednak przekazuje Siddharcie wiadomość o jego ojcostwie. Siddhartha ma okazję doznać ludzkiej, przejmującej miłości do dziecka. Dziecko jednak nie chce jego poświęcenia, dobroci, nauk, w końcu odchodzi. Ojciec musi zaprzestać prób sprowadzenia go do domu. Zostaje nad rzeką – a ona uczy go głębokiej medytacji. Medytacyjne zatapianie się w odgłosach rzeki prowadzi do spełnienia, którego Siddhatha od dawna poszukiwał:

> Siddhartha nasłuchiwał. Cały zamienił się w słuch, cały pogrążył się w słuchaniu, cały się otworzył, czuł, że oto zgłębił do końca, czym jest słuchanie. [...] I wszystko razem, wszystkie głosy, wszystkie cele, wszystkie tęsknoty, cierpienia, uciechy, wszelkie dobro i zło, wszystko to razem stanowiło świat. Wszystko razem stanowiło wielką rzekę dziejów, było muzyką życia. I gdy Siddhartha słuchał uważnie rzeki, wsłuchiwał się w rozbrzmiewający tysiącem głosów śpiew, gdy nie szukał w nim już tylko cierpienia ani tylko śmiechu, gdy nie sprzęgał duszy z jakimś jednym głosem i nie wnikał weń swoim ja, ale słyszał wszystko, słyszał całość, słyszał jedność, wówczas wielka pieśń tysiąca głosów stała się jednym jedynym słowem OM – spełnieniem[25].

To nie koniec tej opowieści – czyni ona kolejne zakole. Nad rzeką zjawia się przyjaciel młodości – Gowinda, z którym Siddhartha niegdyś wyruszył w drogę. Gowinda nadal pędzi życie wędrownego ascety w poszukiwaniu oświecenia. Zrazu nie rozpoznaje niegdysiejszego towarzysza, potem chce od niego nauki. Wówczas Siddhartha prosi go o złożenie pocałunku na swym czole – to inicjuje niezwykłą wizję Gowindy, a czytelnikom przypomina

[24] Tamże, s. 84.
[25] Tamże, s. 112.

prawdę, która wskazana została znacznie wcześniej, niemal na początku tej opowieści: „nikomu wybawienie nie jest dane przez naukę”[26], potrzebna jest tajemnica przeżycia.

Podobną myśl Hesse wygłosił w cytowanym już wcześniej tekście *Besuch aus Indien*. Niedojrzały owoc nie da się otworzyć – pisał wówczas; studiowanie myśli hinduskiej czy chińskiej, obcowanie z przejawami jej ducha, a nawet udanie się do kraju, który je zrodził, samo przez się nie da nam pełnego doświadczenia, musi ono w nas dojrzeć, tak jak dojrzewa owoc[27]. W innym miejscu pisał:

> Jasne, że nie może nam pomóc import ze Wschodu, że nie pomoże nam sięgnięcie do Indii lub Chin ani odwrót do zdefiniowanego w jakiś sposób chrześcijaństwa kościelnego, ale jest równie jasne, że ocalenie, przetrwanie kultury europejskiej możliwe będzie jedynie wtedy, gdy zostanie na nowo odkryta sztuka życia duchowego i duchowe dobro wspólne[28].

Sugestie o istocie doświadczenia religijnego napływają z Azji, ale oczywiście odebranie sugestii to dopiero początek procesu, który powinien w nas zajść. Płynie ona ze Wschodu, gdyż:

> [c]ały Wschód oddycha religią, tak jak cały Zachód oddycha rozumem i techniką. Życie duchowe człowieka Zachodu, porównane ze skrywaną, pielęgnowaną, pełną ufności religijnością Azjaty – buddysty, muzułmanina czy kogo tam jeszcze – wydaje się prymitywne i wystawione na łup przypadku[29].

Gdzie jednak jest ów „cały Wschód”? Co stanowiło podstawę dla takiego uogólnienia? Składa się na nie z pewnością to, co Hesse przeczuwał od dzieciństwa dzięki orientaliom, wśród których wzrastał, to, co potem przeczytał i w końcu to, czego doświadczył w czasie swej azjatyckiej podróży. To ostatnie źródło wiedzy miało dla niego szczególną wartość:

---

[26] Tamże, s. 198.

[27] Hesse zaznaczał jednak, że postępując drogą z Zachodu na Wschód nie stajemy się ludźmi Wschodu: „Modna dama, która obok brązowej statuetki Buddy przywiezionej z Cejlonu lub Syjamu kładzie teraz trzy tomy z mowami Oświeconego, równie daleka jest od tej drogi, jak ów asceta, który z powodu nędzy jałowej codzienności sięga po opium dogmatycznego buddyzmu. Jeśli wiec my – ludzie Zachodu – wreszcie choć trochę nauczymy się medytować, to osiągniemy inne rezultaty niż Hindusi. Medytacja nie stanie się dla nas opium, lecz umożliwi pogłębione samopoznanie – czyli to, czego greccy mędrcy wymagali od swych uczniów jako ich najpierwszego, najświętszego obowiązku (H. Hesse, *Moja wiara*, s. 34–35).

[28] H. Hesse, *Moja wiara*, s. 102.

[29] Tamże.

> To, czy religia jest tym, co może się przeżyć i zostać zastąpione, niechże pozostanie w sferze pytań, ale fakt, że religia – lub to coś, co może ją zastąpić – jest tym, czego najbardziej nam brak, nigdy nie ujawnił mi się z tak bezlitosną jasnością jak wówczas, gdy przebywałem wśród ludów Azji [podkr. – A.W.][30].

Pytanie – co znaczy owo „przebywanie wśród ludów Azji" – nasuwa się samo. Wiemy, jak krótko Hesse przebywał w Azji, wiemy, że nie znał tubylczych języków i że z pewną niesprawiedliwością obdzielał uwagą azjatyckich „kolorowych" – pozwolił, by Hindusi i Chińczycy rozrośli się w wielkie egzemplaryczne figury, a Malajowie, Tamilowie, Synegalezi odsunęli na dalszy plan.

O specyfice „przebywania wśród ludów Azji" niewiele powiedzą przywoływane okazjonalnie przykłady z „pobytu w Indiach" rozsiane po różnych tekstach. Nie powie nam tego przypowieść *Siddhartha*, która była dla autora eksperymentem medytacyjnym, ani późniejszy *Życiorys hinduski* (zamykający powieść *Gra szklanych paciorków*). Te przypowieści w sterylny sposób ukazują pewne sensy postępowania duchową ścieżką. W *Życiorysie hinduskim* zwraca jednak uwagę żywe wspomnienie zachwytu egzotyczną przyrodą. Topografia w zasadzie pozostaje tu niemal równie umowna, jak w *Siddharcie*. Pałac, miasto, wieś zdają się nie mieć wyglądu – symbolizują pewien rodzaj życia, są implikowane przez bieg narracji. Jest jednak kilka fragmentów, gdy ów bieg na chwilę staje, zatrzymany rozkwitem bujnej przyrody. Jej obrazy mogą być różnie wystylizowane. W epizodzie dorastania książęcego syna Dasy w lesie wśród pasterzy fantazyjny las malowany jest jakby pędzlem prymitywisty:

> poznał las, wraz z jego drzewami i owocami polubił mango, figę leśną i drzewo varinga, wyławiał słodkie korzenie lotosu z zielonych leśnych sadzawek, w dni świąteczne nosił wieniec z czerwonych kwiatów leśnego płomienia, uczył się od zwierząt w głuszy ostrożności, unikania tygrysa, przyjaźni z mądrym mungo i wesołym jeżem, a przeczekiwania pory deszczowej w mrocznym szałasie [...][31].

W urywku o wyprawie chłopca po miód impresjonistyczny, świetlisty obraz tropików błyskawicznie rozrasta się w żyjącą przestrzeń – otaczającą widza bogactwem form i kolorów, oszołamiającą zapachami, rozedrganą dźwiękami, ruchliwą, a jednocześnie trwającą, niezmienną:

---

[30] Tamże.

[31] H. Hesse, *Życiorys hinduski*, w: *Gra szklanych paciorków*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 1999, s. 627.

światło przebijało się przez gałęzie i liście jak złociste węże, a podobnie jak dźwięki, głosy ptaków, poszum wierzchołków drzew, krzyki małp, splatały się w uroczą, łagodnie świetlistą wiązankę, przypominającą przebłyski światła wśród zieleni, nadpływały też, łączyły się i znowu rozłączały zapachy, wonie kwiatów, drewna, liści, wód, mchów, zwierząt, owoców, ziemi i zgnilizny, ostre i słodkie, dzikie i znajome, orzeźwiające i usypiające, żywe i dławiące. Od czasu do czasu w niewidzialny leśnym wąwozie zaszumiała woda, nad kielichami białych kwiatów zatańczył aksamitnie zielony motyl, o skrzydłach ozdobionych czarnymi i żółtymi plamami, trzasnęła gałąź, gdzieś głęboko, w błękitnym cieniu zarośli ciężko opadł liść, w ciemności zaryczał zwierz dziki lub krzykliwa małpa toczyła spór, jazgocząc ze swoimi[32].

Ogólnie jednak rzecz biorąc, w „indyjskich" fragmentach twórczości Hessego gęstość doświadczenia podróży rozmywa się, niknie jego wymiar zmysłowy. Dzieje się tak nawet w wtedy, gdy mowa jest o przemieszczaniu się – statkiem, łodzią, rikszą, piechotą (sporo takich sytuacji zwłaszcza w zbiorze *Aus Indien*). Jest jednak pewien tekst, który wprowadzić nas może w to, co zadziało się pomiędzy pragnieniem osadzenia „orientaliów" w ich habitacie a pewnością pisarza, mającego na podorędziu orientalne *exempla*.

Opowiadanie *Robert Aghion* napisane w roku 1912, a opublikowane rok później (włączone w zbiór *Aus Indien*) można czytać jako pogłębioną analizę doświadczania indyjskości *in situ*. Akcję Hesse odsuwa w przeszłość – na koniec XVII wieku, kiedy to Indie zdawały się znacznie odleglejsze od Europy niż w jego epoce:

W owych czasach podróżujący do Indii nie docierali do celu tak niedoświadczeni jak dziś kiedy pasażer wsiada w Europie na wygodny parowiec, wymija Afrykę Kanałem Sueskim i po krótkim czasie, rozleniwiony obfitością snu i jedzenia, dostrzega ze zdumieniem brzegi Indii. Wówczas trzeba było miesięcy, by żaglowy statek okrążył olbrzymi kontynent Afryki, zdarzały się groźne burze i chwile paraliżującej bezwietrznej pogody, nieraz przychodziło dobrze się napocić i namarznąć, głodować i nie dosypiać, a kto zwycięsko pokonał trudy podróży, nie był już żółtodziobym nowicjuszem, ale człowiekiem doświadczonym i zdolnym poniekąd stać na własnych nogach. Tak też było z misjonarzem. Spędził sto pięćdziesiąt sześć dni na morzu i w porcie bombajskim opuścił pokład statku jako ogorzały i wychudzony wilk morski[33].

[32] Tamże, s. 628.

[33] H. Hesse, *Robert Aghion*, w: tegoż, *W słońcu dawnych dni*, przeł. M. Łukasiewicz, Poznań 1988, s. 102–103.

W ten sposób intensyfikacji ulega opowieść o podróży, zawierającej w sobie mozół trwania, wymuszającej bezruch – podróżny ograniczony powierzchnią pokładu czeka, aż statek zawinie do portu. Tym szlakiem płynął jeszcze dziadek Hessego, Hermann Gundert, gdy w wieku lat 22 udawał się na misję. Czas spędzony na statku wykorzystywał na naukę języków, które niewątpliwie mogły mu się przydać w indyjskim posłannictwie, ale które też same w sobie stanowiły dla niego fascynujący świat – zwiedzał zatem bengali, hindustani, telugu... Fascynacje lingwistyczne towarzyszyć mu będą przez całe życie (jego badania nad językiem malajalam do dziś zachowały wartość).

Podróżnym, przywołanym do życia przez Hessego we wspomnianym opowiadaniu, jest Robert Aghion – młody duchowny anglikański, który odpowiedział na ofertę pewnej fundacji wysyłającej misjonarzy do Indii. Choć jego wiara jest szczera, to nie pragnienie jej krzewienia było bodźcem do podjęcia wyprawy, a chęć ujrzenia azjatyckiej przyrody – szczególnie tamtejszych motyli. Z czasem rozwinie w sobie także zainteresowanie językiem hindi.

Hesse tak skonstruował tę postać, że wydobyty został moment oddziaływania Indii na Europejczyka – oddziaływania zmysłowego, niedającego się zamknąć w słowach, ewokującego cień jakiejś tajemnicy. Samotność fizyczna i emocjonalna Aghiona, jego otwartość na nowe doświadczenia, zdolność spontanicznego zachwytu czynią go bezbronnym wobec przejawów działania tego świata – ale też nie chce się on przed nimi bronić. Z pewnością jest w Aghionie trochę z dziadka Gunderta, trochę z Hessego, ale nie jest on jedynie ich *porte parole*. Zrazu wydaje się, że to podróżnik w typie oświeceniowym, przed-Whitmanowskim. Jego fascynacja przyrodą skojarzona jest z praktyką kolekcjonerstwa, regulującą stosunek do przedmiotu fascynacji. Widząc pięknego motyla, przyrodnik zachwyca się jego urodą, chwyta w siatkę, by potem przebić szpilką i umieścić w kolekcji będącej wizualną reprezentacją porządku klasyfikacyjnego[34]. Potrafi uruchomić imperialistyczne spojrzenie, które w oglądanych krajobrazach widzi zasoby ekonomiczne[35]. Jego podejście do pracy ewangelizacyjnej zdominowane jest przez metodyczny program poznawczy:

---

[34] Zob.: „Kiedy po raz pierwszy zamachnął się siatką na wielkiego, wspaniałego motyla, kiedy go schwytał i ostrożnie ujął palcami przepyszne w swej urodzie stworzenie, którego skrzydła miały blask alabastru i owiane były wonnym, barwnym pyłkiem, serce zabiło mu niepohamowaną radością, jakiej nie zaznał od czasów, gdy jako dziecko schwytał pierwszego w swym życiu pazia królowej" (Tamże, s. 112).

[35] Odwołuję się tu do koncepcji Mary Louise Pratt. (M.L. Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturacja*, przeł. E.E. Nowakowska, Kraków 2011.

> Starał się poznać życie, pracę i dochody tubylców, kazał sobie pokazywać i nazywać drzewa i owoce, zwierzęta domowe i sprzęty, zagłębiał się w tajniki mokrej i suchej uprawy ryżu, obserwował obróbkę trzciny i bawełny, patrzył, jak buduje się domy, robi garnki, wyplata kosze i tka, które to czynności zna z rodzinnych stron. Przyglądał się, jak tłuste woły czerwonej maści orzą ilaste pola ryżowe, poznawał pracę oswojonych słoni i widział, jak posłuszne małpki przynoszą swoim panom owoce z drzewa kokosowego[36].

Zresztą na początku opowiadania Hesse ukazuje ewangeliczną misję wśród pogan jako element działań kolonizacyjnych, związanych z imperialnym porządkiem i planem eksploatacji podbijanych ziem. Przy końcu tej historii jej bohater decyduje, że nie będzie misjonarzem, wybiera zajęcie wpisujące się w tę samą koncepcję opanowywania świata: zatrudnia się jako sekretarz i nadzorca na pobliskiej plantacji kawy. („Jego powołaniem było podbić ten kraj dla siebie oraz dla innych, wyciągnąć stąd jak najwięcej pożytków, zaprzęgając do dzieła oczy, wiedzę, rwącą się do czynu młodość i gotowość podjęcia każdej nadarzającej się pracy”[37]).

Zanim to się stanie, obserwujemy proces, który wcale nie polega na „podbijaniu kraju dla siebie” – to raczej kraj oddziałuje na misjonarza na różne sposoby i bierze go w swoje posiadanie. Robert zdaje się nie mieć warstwy ochronnej, którą europejscy kolonizatorzy, urzędnicy mieszkający w Indiach tworzyli z gestów, obyczajów, relacji towarzyskich nawiązywanych we własnym gronie; doznaje nowego kraju każdym nerwem – a my jak w laboratorium, na wyizolowanym preparacie, obserwujemy, co dziać się może z Europejczykiem w środowisku azjatyckim, w przestrzeni rozkwitłej bujną przyrodą, zmieniającej się wraz z porami dnia, rozbrzmiewającej dźwiękami, ruchliwej, z immanentnie wpisanym w nią środowiskiem ludzkim. Ciało Europejczyka porusza się w tej przestrzeni niezręcznie, wciąż napotyka jej opór. Nie sposób usiąść ze skrzyżowanymi nogami, trzymając prosto kręgosłup; ryż z baraniną przyprawiono palącym curry. Język męczy się, próbując prawidłowo wymówić dźwięki hindi. Trzeba troszczyć się o to europejskie ciało, wpisując w rutynę dnia nieznane wcześniej strategie – pod nogi stołu i łóżka podstawia się miseczki z wodą dla ochrony przed mrówkami; wchodząc do pomieszczenia warto rozejrzeć się, czy nie czai się gdzieś wąż, a w razie potrzeby należy szybko go zatłuc. Czasem, gdy Europejczyk chce dotknąć rzeczywistości, ona się uchyla; z reguły dotyczy to kontaktu ze światem ludzi (młodzieniec uczący Aghiona hindi „mówił nieźle po angielsku i miał doskonałe maniery; spłoszył się tylko i cof-

[36] H. Hesse, *Robert Aghion*, s. 115.

[37] Tamże, s. 124.

nął, gdy Anglik w najlepszej wierze na powitanie wyciągnął doń przyjaźnie rękę, a również w przyszłości unikał wszelkiego kontaktu cielesnego z białym – dla Vyardenyi, który należał do wyższej kasty, kontakt taki oznaczałby skalanie"[38]).

W *Besuch aus Indien* Hesse wspominał o zasłonie, która zdawała się oddzielać go od rzeczywistości i – mimo iż znalazł się w miejscu tchnącym azjatycką duchowością – nie udostępniła tego, czego poszukiwał. To opowiadanie ukazuje gęstość tej zasłony.

Aghiona bardziej interesuje świat natury niż społeczność ludzka. Tubylcy są dla niego częścią przyrody – patrzy na nich jak na element krajobrazu, dlatego może przyjąć, że ludzi właściwie nie widuje[39]. Inaczej niż autor, który powołał go do życia, niewiele wie o Indiach, a one apelują do niego z niezwykłą siłą. Idąc gdzieś w ważnych jakoby sprawach, chwyta kątem oka rój białych motyli unoszących się nad krzewem o ciemnych liściach, zauważa jego wielkie, złocistożółte kwiaty; spostrzega nagie piersi pięknych kobiet i pełne erotyki rzeźby zdobiące świątynie; podąża za dźwiękiem bębnów i kotłów, wiodących do barwnej świątyni. Zanurzony w indyjskim świecie, odbiera go zmysłami, ale go nie pojmuje – i wtedy zaczyna słyszeć apel duchowości. Świątynia, do której trafia, zdaje się jakimś bytem samym w sobie, wciąga go w obszar swego działania:

> Szaleńcza muzyka rozbrzmiewała wciąż jeszcze, teraz już całkiem niedaleko; jakoś za rogiem najbliższej uliczki znalazł to, czego szukał. Stała tam przedziwna budowa o fantastycznych formach i zatrważającej wysokości, z olbrzymią bramą pośrodku, a gdy spojrzał w górę, zobaczył, że całą gigantyczną fasadę budynku zapełniają kamienne postacie bajecznych zwierząt, ludzi i bogów albo demonów, piętrzące się setkami aż po strzelisty wierzchołek świątyni; las, dziki gąszcz ciał, kończyn i głów. Ten przerażający kolos z kamienia, wielka świątynia hinduska błyszczała jaskrawo w poziomych promieniach zachodzącego słońca i zdumionemu przybyszowi mówiła wyraźnie, że ci łagodni jak zwierzątka, półnadzy ludzie nie są bynajmniej rajskimi dziećmi natury, ale od tysięcy lat już umieją myśleć, mają swoich bogów, swoją sztukę i swoje religie[40].

[38] Tamże, s. 109.

[39] Zob.: „Ludzi widywał osamotniony misjonarz jedynie w niedzielę, kiedy regularnie udawał się do kościoła, a nawet czasem wygłaszał kazania w zastępstwie niezbyt gorliwego angielskiego pastora. Ale choć w swej dawnej parafii szczerze lubił kazać pośród okolicznych wieśniaków i tkaczy, tu, wobec dość obojętnego na sprawy wiary zgromadzenia bogatych kupców, znużonych chorowitych dam i goniących za uciechami młodych urzędników czuł się obco i był onieśmielony" (H. Hesse, *Robert Aghion*, s. 111).

[40] Tamże, s. 106.

Szczera religijność Aghiona przełamuje się ku jakiejś innej formie:

> Na każdym kroku uderzały go oznaki religijności. W Londynie z okazji największych uroczystości kościelnych nie można zetknąć się z taką pobożnością, jaką tu dostrzegał w każdym zaułku i każdego dnia; wszędzie znajdowały się świątynie i święte wizerunki, modlono się i składano ofiary, odprawiano uroczyste pochody i ceremonie, wszędzie napotkać można było pokutników i kapłanów. Ale któż by zdołał połapać się w tym zamęcie różnych religii? Byli tu bramini i mahometanie, czciciele ognia i buddyści, słudzy Sziwy i Kriszny, jedni nosili turban, inni mieli czaszki gładko ogolone, oddawali część wężom albo świętym żółwiom. Gdzie był bóg, któremu służyli wszyscy ci zbłąkani? Jak wyglądał ten bóg i który spośród mnóstwa kultów był najstarszy, najbardziej święty i czysty? Tego nikt nie wiedział, samym Hindusom zaś było to zupełnie obojętne; kto nie był zadowolony z wiary ojców, przyjmował inną albo wyruszał w pokutnej szacie, by znaleźć lub zgoła stworzyć nową religię. W małych miasteczkach stawiano pokarm bogom i duchom, których imion nikt nie znał, a wszystkie te setki obrzędów, świątyń i kapłanów żyły spokojnie obok siebie, zwolennikom jednej wiary nigdy nie przychodziło do głowy by nienawidzić się lub mordować innych, jak to bywało w krajach chrześcijańskich. Niektóre praktyki zresztą miały w sobie wiele uroku, na przykład gra na flecie i subtelne ofiary z kwiatów, twarze wyznawców zaś wyrażały często takie ukojenie i tchnęły tak pogodnym blaskiem, jakiego na próżno szukać u Anglików. Piękny i święty zdaniem Aghiona był też ściśle przestrzegany przez Hindusów zakaz zabijania zwierząt [...][41].

Sam Hesse podobne zauroczenie przeżył w dzieciństwie. W tekście *Moja wiara* (1931) pisał:

> W porównaniu z tym jakże ciasnym chrześcijaństwem, z mdławymi wersetami modlitw, z tymi najczęściej nudnymi pastorami i kaznodziejami świat religii hinduskiej był zaiste o wiele bardziej kuszący. Tutaj nie naprzykrzało mi się nic dobrze znanego, tu nie unosiła się atmosfera trzeźwej szarości ambon i pietystycznych kręgów biblijnych, tu otwierała się przestrzeń dla mej wyobraźni – bez sprzeciwu przyjmowałem pierwsze przesłania, jakie kierował do mnie świat Indii: miał oddziaływać na mnie przez całe życie[42].

To, co odczuwa Aghion, jest tamtym dziecięcym zachwytem przeniesionym w świat Indii – w swoje „środowisko naturalne".

We śnie ujrzał Aghion, jak bogowie mieszają się ze sobą. Bóg Ojciec, który zrazu piętnował bezwstydne rzeźby na hinduskiej świątyni uległ przemianie, „miał teraz trzy głowy i sześcioro rąk, a zamiast nieco nieśmiałej

[41] Tamże, s. 112–113.

[42] H. Hesse, *Moja wiara*, s. 69.

i bezradnej powagi na trzech twarzach rysował się wyniosły, zadowolony uśmiech, zupełnie taki sam, jaki miewali często na wizerunkach bogowie hinduscy"[43]. Ten właśnie Bóg Ojciec wszedł do pogańskiej świątyni, a rzeźbione bożki pogańskie, które ożyły, udały się do kościoła. Nie da się uchylić zasłony – duchowość okazuje się płynna, a słowa, którymi dysponuje Europejczyk, mogą wprawdzie pomóc uporządkować pojęciowo świat przyrody, ale nie bardzo nadają się do kolonizowania świata duchowego (to dlatego Aghion nie był w stanie przystąpić do pracy misyjnej[44]).

Ów sen przyśnił się misjonarzowi wkrótce po tym, jak zakochał się w młodej Hindusce Naissie, ujrzanej przypadkiem w wiejskiej chacie – schronił się tam przed ulewnym deszczem. Pokazał mu jego bezradność w obliczu misjonarskiego zadania, którego się podjął. Aghion postanawia ożenić się z Naissą, wybiera się nawet do jej rodziców, by prosić ich o rękę córki. Po drodze widzi ukochaną – idzie zaczerpnąć wody ze źródła, ale udaje, że go nie zna. Dopiero obdarowana prezentem staje się bardziej przychylna. Kiedy oboje zbliżają się do domu, na spotkanie wychodzi im druga Naissa – ta prawdziwa; dziewczyna z dzbanem była jej siostrą, trochę młodszą, ale w oczach Aghiona identyczną. Młodzieniec nie wie, którą z nich kocha. Jego miłość okazała się ułudą, pragnieniem, które wybiera przypadkową piękność, osiada na powierzchni, zadowalając się widokiem, nie umiejąc przeniknąć głębiej.

Hessego interesował proces o kierunku odwrotnym do tego, który wyznacza imperialna ekspansja. W tekście recenzyjnym do mów Buddy (w roku 1921) pisał:

> Duchowa fala z Indii, która do Europy – a zwłaszcza do Niemiec – dotarła już w minionym stuleciu, teraz jest powszechnie odczuwana i dla wszystkich widoczna; niezależnie od tego, co kto sądzi o Tagore i Keyserlingu, tęsknota Europy za duchową kulturą dawnego Wschodu przybrała ogromne wręcz rozmiary.
>
> Mówiąc zaś w sposób właściwy psychologii: Europa, w której zaznaczają się wielorakie symptomy rozkładu, zaczyna odczuwać, że nadmierna jednostronność jej kultury duchowej (wyrażającej się najjaskrawiej w zaawansowanej specjalizacji poszczególnych gałęzi wiedzy) wymaga korektury, odświeżenia, które

[43] H. Hesse, *Robert Aghion*, s. 120.

[44] Zob.: „Nie próbował natomiast jeszcze przy takiej okazji mówić o Bogu. Wydawało mu się to przedwczesne, a ponadto trudne i niemal niewykonalne, gdyż nie znajdował żadnych hinduskich odpowiedników dla wszystkich potocznych zwrotów wiary chrześcijańskiej. Ponadto czuł, że nie ma prawa narzucać się tym ludziom jako nauczyciel i nawoływać do tak poważnej zmiany w ich życiu, zanim zdoła to życie dobrze poznać i nauczy się żyć oraz rozmawiać z tubylcami niejako na tej samej płaszczyźnie" (tamże, s. 115).

> przybędą z przeciwnego bieguna. Ta powszechna tęsknota dotyczy nie tylko nowej etyki czy nowego sposobu myślenia, dotyczy również kultywowania tych wszystkich funkcji psychicznych, które nasza intelektualna duchowość zaniedbała. A zatem ta powszechna tęsknota dotyczy nie tyle Buddy czy Laozi, ile jogi. Przekonaliśmy się bowiem, że człowiek może rozwinąć swój intelekt do tego stopnia, iż zdolny on jest do nader zdumiewających wyczynów, a mimo to nie stanie się panem swej duszy[45].

W *Robercie Aghionie* Hesse opowiada o spontanicznych narodzinach tej tęsknoty. Nie bez znaczenia jest fakt, że narodziny te mają miejsce w Indiach rozumianych w kategoriach geograficznych i konkretno-zmysłowych. Stworzone są one z doznań, wrażeń, obserwacji, jakie udostępniła pisarzowi podróż z 1911 roku. Widzimy materię doświadczenia, która w innych tekstach gdzieś wyciekła; zostało z niej to, co dało się wlać w wyraziste przykłady i wpisać w porządek narzucony przez filozofującą myśl. Samo „przebywanie wśród ludów Azji" pozostaje niezaspokojoną tęsknotą: tubylcy są jedynie obrazem (a może należałoby raczej powiedzieć – krajobrazem) tego, co przybyszowi kojarzy się z „duchowością", „prostotą", ale mają w sobie wyraźne rysy przyziemności, które czynią te pojęcia bardziej wielowymiarowymi.

Cała twórczość Hessego ma za swój przedmiot rozwój wewnętrzny; odzwierciedla też ścieżki duchowej biografii autora. Może się wydawać, że czerpie z tradycji *Bildungsroman*, ale przeformułowuje ją na własną modłę. Chodzi w nich o sam proces poszukiwania planu dla wyrażenia tego, co nie poddaje się werbalizacji, o wskazanie obszaru płynnych sensów. O takiej naturze sensu poucza zapamiętany w dzieciństwie obraz:

> tańczący indyjski bożek – ten z oszklonej, pełnej skarbów szafy dziadka – nie był zawsze taki sam, nie miał stale jednakowego oblicza, nie tańczył ciągle jednego tańca. Czasami bywał bożkiem, osobliwą i nieco pocieszną figurą, jakie w dalekich, niepojętych krajach rzeźbiły i czciły dalekie i niepojęte ludy. Innym razem stawał się rzeczą zaklętą, pełną znaczeń, choć bezimienną – przejmującą grozą, żądną ofiar, złośliwą, surową, zawodną, szyderczą; wydawało się, że podpuszcza mnie, żebym go wyśmiał, a potem się za to zemści. Potrafił zmieniać spojrzenie, chociaż zrobiono go z żółtawego metalu, czasami spoglądał nieco krzywo, zezem. O innej znowu godzinie stawał się wyłącznie symbolem, ani brzydkim, ani pięknym, ani śmiesznym czy strasznym – lecz prostym, starym i niewymyślnym, jak znak runiczny, jak kępka mchu na skale, jak rysunek na kamyku. Ukryty poza jego formą, poza twarzą i postacią mieszkał bóg, będący dla mnie wcieleniem nieskończoności, którą już wtedy znałem, choć pozbawioną imienia; jako chłopiec szanowałem ją nie mniej niż w późniejszych latach,

[45] H. Hesse, *Moja wiara*, s. 33.

> gdy nazywał ją Śiwą, Wisznu, Bogiem, Życiem, Brahmanem, Atmanem, Tao czy Wieczną Matką. To był ojciec i matka, kobieta i mężczyzna, Słońce i Księżyc razem wzięte[46].

Okazuje się, że patrzenie na Wschód nie polega na tym, że zwraca się głowę w tym kierunku i wbija wzrok w przestrzeń przed sobą. Spojrzenie może krążyć po różnych obszarach i epokach – tak jak dzieje się to w *Podróży na Wschód* (pisał ją Hesse między rokiem 1930 a 1931):

> Zmierzaliśmy na Wschód, ale wyruszaliśmy także w średniowiecze lub w Złoty Wiek; przeciągaliśmy przez Italię lub Szwajcarię, niekiedy jednak spędzaliśmy noc w X stuleciu i bawiliśmy gościnnie u patriarchów i wróżek[47].

Bohaterowi (ukrytemu pod inicjałami HH) towarzyszą postacie o różnej proweniencji, także te znane z innych utworów Hessego. Wszyscy są członkami tajnego Związku; należą do niego także myśliciele, artyści – „Zaratustra, Laozi, Platon, Ksenofont, Pitagoras, Albert Wielki, don Kichot, Tristram Shandy, Novalis, Baudleaire [...]"[48]. Jeśli o Wschód tu chodzi, to o taki, który synchronizuje z duchowością możliwą do odnalezienia w sobie:

> [N]asz Wschód był przecież nie tylko jakimś krajem czy pojęciem geograficznym, lecz również ojczyzną i młodością duszy, znajdował się wszędzie i nigdzie, był jednością wszystkich czasów[49].

Nie można jednak twierdzić, że podróż do Indii/Indochin odbyta w roku 1911 nie była ważna – inaczej nie przypominałby o niej jedenaście czy pięćdziesiąt lat później, nie włączałby jej w retorykę obecności, wzmacniającą siłę wyrażanych przez siebie opinii. Tamta podróż ukazała „naturalne środowisko" zapamiętanych z dzieciństwa znaków Orientu i pozwoliła głęboko doświadczyć tego, co w zasadzie już wiedział: smak owoców południowych, zapach kadzideł, wejście w przestrzeń palmowych plaż i kolorowych świątyń samo w sobie nie prowadzi do „autentycznego ducha Indii" – duchowość nie jest kwestią miejsca geograficznego. Tę podróż pisarz interpretował jako potrzebny etap drogi ku odkryciu własnych form duchowości.

Osobista wizja Indii, którą Hesse pielęgnował, z czasem nabierze wymiaru społecznego, dostarczając materii dla wyobraźni późniejszych podróżników. Do tych Indii będą jechali marzyciele-kontestatorzy, czytelnicy *Podróży na Wschód* i *Siddharthy*. Nie przeszkodzi im to, że książki te ukazują Orient

---

[46] H. Hesse, *Dzieciństwo czarodzieja*, s. 13.

[47] H. Hesse, *Podróż na Wschód*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1991, s. 20.

[48] Tamże, s. 35.

[49] Tamże, s. 21.

umowny, o topografii wyraźniej zarysowującej przestrzeń duchową niż fizyczną. W biografiach kontrkulturowych podróżników uobecnią się przestrzenie, które autor powołał do życia i utrwalił w literackich obrazach. Ich sposób czytania Hessego rządził się własnymi prawami. W roku 1970 germanista Egon Schwartz w piśmie wydawanym w Stanach Zjednoczonych pod auspicjami Modern Language Association skomentował to w ten sposób:

> Niemiecki autor Herman Hesse 1877–1962) nagle stał się popularny w Ameryce. Jego pseudoinyjska powieść *Siddhartha* w ciągu jednego roku (1967) sprzedała się w 100 000 egzemplarzy. Mistyczno-psychoanalityczne dzieło *Demian* czyta się na lekcjach angielskiego w postępowych szkołach. Rzecznicy studentów na uniwersytetach posługują się cytatami z pedagogicznej powieści *Gra szklanych paciorków*, by wesprzeć swą wizję przyszłej edukacji w kraju. Dzieje starzejącego się intelektualisty rozdartego między kulturą klasy średniej i demimonde z *Wilka stepowego* stały się przedmiotem czci przysługującej wielkim dziełom literatury. [...] Osobliwość tego zjawiska widać, gdy zestawi się socjologiczne początki kultu Hessego w Ameryce z ich niemieckim przeciwieństwem. Nie trzeba pracy detektywa, by stwierdzić, że wyznawcami tej mody są hipisi, wyalienowani i młodzi radykałowie dający się określić mianem „Amerykańskiego ruchu młodych"[50].

Profesor Schwartz pisał te słowa, gdy dobrze znana już była książka *Outsider* młodego pisarza Colina Wilsona wydana w 1956 roku. W *Outsiderze* Wilson omawiał różne literackie ekspresje idei wykraczania poza społeczeństwo, a Hessego ukazał jako jednego ze swych bohaterów. Pisał też kilka lat po opublikowaniu dość prowokacyjnego tekstu Timothy'ego Leary'ego i Ralpha Metznera. W roku 1962 ci psycholodzy-eksperymentatorzy na łamach czasopisma „Psychodelic Review" dowodzili, że Hesse „jest znakomitym przewodnikiem po doświadczeniu psychodelicznym i jego praktycznym zastosowaniu. Przed każdą sesją LSD należy czytać *Siddharthę* i *Wilka Stepowego*"[51].

Książki Hessego zawierały jakoby wyraźny instruktaż – mówiły o tym, jak przejść przez „okna percepcji":

> Jeśli więc macie problem ze zintegrowaniem swych wizji z płaską rutyną życia codziennego, studiujcie *Podróż na Wschód*. Odnajdźcie swój krąg magiczny. Członkowie Związku czekają na was wszędzie. Dalsze doświadczenie psycho-

[50] E. Schwarz, *Hermann Hesse, the American Youth Movement, and Problems of Literary Evaluation*, „PMLA" 1970, vol. 85, nr 5, s. 997 i 978.

[51] T. Leary, *Poeta przestrzeni wewnętrznej*, w: T. Leary, *Polityka ekstazy*, przeł. R. Palusiński, D. Misiunia, Kraków 1998, s. 162 (tekst oryginalny dwojga autorów: T. Leary Timothy, R. Metzer Ralph, *Poet of the Interior Journey*, „Psychedelic Rieview" 1962, nr 2).

> deliczne pomoże wam uporać się z problemem języka i komunikacji, wasze myśli i uczynki nabiorą twórczej złożoności, kiedy dowiecie się, jak bawić się interdyscyplinarnymi symbolami, wielopoziomowymi metaforami. Grą szklanych paciorków[52].

Doświadczenie medytacyjne ukazane w *Siddharcie* przepisywali na własną modłę: „Ci z was, którzy mieli kiedyś doświadczenia psychodeliczne, z pewnością rozpoznają tę wizję Gowindy jako klasyczny przykład działania LSD"[53] (chodzi tu o wspomnianą scenę pocałunku, który Gowinda składa na czole Siddharthy). Wprawdzie nie znaleziono bezpośrednich dowodów na to, że Hesse wspomagał proces pisarski substancjami o działaniu narkotycznym, ale *Siddhartha*, *Wilk Stepowy*, *Podróż na Wschód*, *Gra szklanych paciorków* pozostały dla badaczy z kręgu „Psychedelic Review" tekstami ukazującymi proces poszerzania świadomości w czasie podróży narkotycznych.

Okazało się, że mostami, które Hesse przerzucił między Wschodem a Zachodem można podróżować na wiele sposobów. Z czasem Hessowskie „przewodniki", ukazujące jak uczynić podróż formą nadawania życia, służące niektórym jako używka dla wyobraźni, zaczęły funkcjonować jak swoiste idiomy wyrażające pewien całościowy sens. Przejmują je podróżnicy XXI wieku – tacy, jak Max Cegielski, który w książce *Masala* pisze o swoim bohaterze (autorskim *alter ego*):

> Hermann Hesse podczas swojej podróż na Wschód bał się, że Indie go zmienią. Nie chciał się poddać wpływowi Wschodu, dlatego na wszelki wypadek unikał spotkań z joginami i różnymi guru[54].

Czy należy korygować to drobne przesunięcie geograficzne i dowodzić, że właściwie Hesse nie był w Indiach? Czy dodawać, że „hindufob", który pasowałby do tej charakterystyki, to Carl Gustaw Jung (nie tylko był w miejscu geograficznym, nazywanym przez nas Indiami, ale i żywił wspomniane lęki)? To idiomatyczne użycie podróży na Wschód dowodzi, że obecnie obaj – zarówno Hesse, jak i Jung – symbolizują uogólnioną postawę ludzi, którzy niegdyś posiedli duchową podróż do Indii. Bez sensu byłoby więc utyskiwanie, że popularność pewnych symboli powoduje opróżnianie ich z sensów (to stwierdzenie pojawia się w pracach krytyków kultury na tyle często, że stało się banalne). Te jakoby puste symbole współtworzą filtr, przez który patrzymy na rzeczywistość. Wymienne stosowanie imion, nazw czy obrazów

[52] Tamże.

[53] Tamże, s. 153.

[54] M. Cegielski, *Masala*, Warszawa 2008, s. 8.

wskazuje na mechanizm użycia tych symboli – na to, w jaki sposób tworzony jest symboliczny wymiar praktyk kulturowych.

Wspominając Hessego, Cegielski zaznacza, że zna ogólne konotacje toposu drogi do Indii i przejmuje jego dziedzictwo. Wie, że sam pomysł wydawać się może dość wyświechtany – wyruszając w drogę sięga po gotowy pakiet sensów, które może jedynie owinąć bibułką ironii. Zresztą niektóre elementy w zastanawiający sposób pasują do jego własnej biografii (bohater wybiera się do Indii po odbyciu terapii w Ośrodku Leczenia Terapii i Rehabilitacji Uzależnień). Narkotyki, podróż do Indii, książki Hessego – to motywy sygnujące kontrkulturowe podróże, poprzedzające wyjazd Maxa o jakieś trzy-cztery dekady. Gest wyruszenia nie jest jednak skierowany przeciw społeczeństwu i jego zastanym strukturom; wręcz przeciwnie, Max i jego dziewczyna Zosia realizują marzenie rodziców:

> Jego dziewczyna i mamusie, które ich odprowadzały, były strasznie zdenerwowane. Jemu więc nie wypadało. [...] Mamusie przekroczyły już pięćdziesiątkę. Wielu znajomych z ich pokolenia podróżowało na Wschód, ale one akurat nie. Wyluzowane, ale nie do tego stopnia, żeby krążyć gdzieś po dalekich światach. Obydwie bez mężów, zamożne, udzieliły finansowego wsparcia wyprawie. Może dzieci zrobią to, na co one nigdy by się nie odważyły. Choć lot samolotem do Delhi to nie wyprawa przez serce Afryki[55].

Tego rodzaju „kontynuacja tradycji kontrkultury" zabija sam pomysł – ostrze sprzeciwu traci swój cel. Bohatera uratować może autoironiczne podejście do własnego przedsięwzięcia:

> Nasz bohater, podobnie jak wielu innych europejskich młodych i nadętych przemyśliwaczy, bardzo chciał się zmienić. Zakończyć proces, który rozpoczął ponad rok temu. Może właściwie nie tyle zmienić, co w ogóle stworzyć się na nowo. [...] Uciekał więc do Indii, a uciekając, cały czas prześcigać samego siebie. Uciekał od uciekania. Postanowił więc udawać, że to nie on jedzie do Indii. Zacznie być sobą, jak wróci[56].

To jest ucieczka inna niż ta, którą przedsięwziął Hesse. On, jak wiemy, uciekał od Europy (i od osobistych problemów), ale podróż miała pozytywnie wartościowany kierunek, była to jednocześnie ucieczka od i podróż do.

Dzisiejszy podróżnik, deklarujący ucieczkę od uciekania, wypracowuje własne strategie budowania magicznych mostów. Zna wszelkie możliwe topografie przestrzeni – poznał je w porządku symulakrycznym; spogląda

[55] Tamże.

[56] Tamże, s. 7–8.

na nie tak, że różne plany nakładają się na siebie. Zna też różne projekty podróży i wie, że dla niego decydujący będzie nie tyle wybór określonego projektu, ile modus, w jakim go zaktualizuje.

Cegielski jako autor *Masali* znajduje się na początku procesu tworzenia własnych magicznych mostów – ich zarysy będą wyraźniejsze w jego kolejnych książkach. *Masala*, jak dowodzi jej autor w posłowiu do trzeciego wydania, to pewien etap, a zarazem źródło kolejnych opowieści o podróżach. W relacji z Pakistanu *Pijani Bogiem* ironia ustąpi miejsca ciekawości. Autor nie będzie się już uciekał do narracji trzecioosobowej – opowie o własnych poszukiwaniach, o próbie przeniknięcia mistycyzmu islamskiego i zajrzenia „za kulisy mistycznych spektakli"[57]. To nie on jednak będzie bohaterem opowieści – przyzna to miejsce bębniarzom sufickim, braciom Mittu i Gundze, ich rodzinom i innym osobom, które mogą mu wskazać te kulisy. Jeśli zdystansuje się wobec własnego doświadczenia, to po to, by jego znaczenie zobaczyć w szerszym układzie[58].

Kiedy weźmie na siebie rolę kronikarza buntowników i zestawi ich leksykon, otworzy go rozdziałem o bitnikach; będzie pamiętać o tym, że to Allen Ginsberg zapoczątkował „tradycję powojennych wyjazdów artystyczno-duchowych (podobne praktykowane były od pojawienia się na subkontynencie Portugalczyków pod koniec XV wieku)"[59]. W jego czasach problem polega nie na tym, jak uczynić podróż formą nadawania sensu życiu, ale raczej na tym, jak nadać sens podróży – jak odzyskać świeżość jej sensów, wiedząc, że nie będzie się już ani podróżującym do Indii Hessem, ani nawet Ginsbergiem podróżującym z książką Hessego. Z magicznego mostu, który powstaje, wciąż jednak widać szlaki ich podróży.

---

[57] M. Cegielski, *Pijani Bogiem*, Warszawa, s. 60.

[58] Zob.: „Dawniej kontestator mógł zostać punkiem, teraz w wachlarzu propozycji pojawiła się kolejna: przejdź na islam! Propozycja najwyraźniej ciekawa, bo oto dawni kontestatorzy coraz chętniej przybierają palestyńskie czy irackie szaty ofiar systemu i idą modlić się do meczetów. Znaleźli nowe ujście dla swojego buntu, zagubieni w świecie otrzymali świeżo wymalowany drogowskaz. [...] Cała kontrkulturowa energia skupiła się na walce z szatanem konsumpcji i świeckości. Krytykując fundamentalizm zachodni, po cichu sympatyzując z muzułmańskim, sam zaczynałem wierzyć w nieuchronną wojnę cywilizacji. Kiedy wróciłem do Pakistanu, byłem już prawie ortodoksem, przekonanym, że Wschód z Zachodem nigdy się nie spotkają. Wierzyłem, że „ex oriente Lux" (M. Cegielski, *Pijani Bogiem*, s. 90).

[59] M. Cegielski, *Leksykon buntowników*, Warszawa 2013, s. 17.

Hermann Hesse and His Magical Bridges

Summary

This article discusses Hermann Hesse's short trip to Asia in 1911 and its peculiar symbolism. The trip created an area of references which he used in his writing. He transformed experience of this trip and expectations connected therewith artistically and philosophically, building a special variation of the topos of the way to the East. This topos was widely employed in the times of counterculture, which had transformed it in its own way, but it is still vital today.

Keywords: journey, Asia, East, topos, Herman Hesse

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.09

Renata Makarska
Uniwersytet im. Jana Gutenberga w Moguncji/Germersheim
e-mail: makarska@uni-mainz.de

Podróż jako lektura. Wyprawy zmysłowe, intelektualne i intertekstualne

„[...] nasza wyprawa nie ma żadnego prawdziwego celu. Już nawet napisaniu powieści Drogi nie ma służyć. Jedyny jej cel jest umowny, a cel ten to oddanie hołdu bezpośredniego Egonowi Bondy'emu" – wyjaśnia narrator w opowiadaniu Jacka Podsiadły *Podróż dziękczynno-błagalna, totalna i realistyczna do świętych relikwii Egona Bondy'ego, Ojca Ojców naszych i apostoła uzdrawiającej pracy, roku Pańskiego 1352 według numeracji retorumuńskiej* z tomu *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé* (Kraków 2008)[1]. Cel podróży – zarazem realistycznej i mistycznej[2] – pozostaje umowny; podróżujący – narrator, Śliwa i Młody – zmierzają „Wiśniową Rakietą" do Bratysławy, nie anonsując się wcześniej u Bondy'ego, nie zabierając ze sobą nawet jego adresu. Kiedy udaje się im przypadkowo nawiązać znajomość z sąsiadką autora, wcale nie są zdziwieni, że nie zastają go w domu, nie są też rozczarowani: „Egona nie ma. [...] Cieszymy się, że poznaliśmy jego sąsiadkę, że jest dla nas miła i że ma nogę w gipsie. [...] Piszemy krótką kartkę..."[3].

Podróż, będąca temat opowiadania, nie jest wyprawą śladami Bondy'ego, stanowi raczej wycieczkę w jego stylu, starym autem, bez pieniędzy.

[1] Za zwrócenie mi uwagi na esej Podsiadły dziękuję serdecznie Alfrun Kliems. Jej studium o *Podróży dziękczynno-błagalnej* ukaże się jako część monografii *Der Underground, die Wende und die Stadt. Urbane Poetiken in Ostmitteleuropa*, Bielefeld 2015 (tu rozdział: *Vom Glück des Scheiterns, oder Underground und Generation. Jacek Podsiadłos roadstory nach Bratislava*).

[2] J. Podsiadło, *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé*, Kraków 2008, s. 247.

[3] Tamże, s. 253.

Jest to niemal manifest undergroundu, którego częścią był Bondy, a z którym identyfikuje się też Podsiadło[4]. To podróż nie zmierzająca w linii prostej od punktu A do celu; zarówno droga, jak i narracja są dygresyjne – pojawiają się w niej rekapitulacje, mają miejsce spotkania z Ciekawym Człowiekiem (czy Ciekawymi Ludźmi). Jest to częściowo próba konfrontacji lektury z legendą, ze „świętymi relikwiami Bondy'ego" (który w chwili, kiedy opowiadanie powstawało, jeszcze żył[5]), lecz nade wszystko to podróż zamiast lektury, narrator twierdzi, iż prawie nic Bondy'ego nie czytał.

Podobnie „zamiast" i poniekąd w hołdzie, podobnie męska, choć bardziej linearna, jest wyprawa Jáchyma Topola i jego przyjaciół na Przełęcz Dukielską opisana w tekście *Supermarket sovětských hrdinů*[6] – to wędrówka (przynajmniej częściowo) śladami Armii Ludvíka Svobody, ale też podróż do Andrzeja Stasiuka (i w jego stylu), którego udaje się czeskim podróżnikom zastać, mają bowiem adres i są umówieni na konkretny dzień. *Supermarket* był pierwotnie dedykowany Stasiukowi, ukazał się bowiem jako wstęp do czeskiego wydania *Jak zostałem pisarzem*[7].

Kolejnym tekstem, którym zajmę się w mojej analizie, jest esej podróżny cieszyńskiego autora Bogdana Trojaka, podążającego śladami Óndry Łysohorskiego (1905–1989)[8]: *Rodný dům Óndry Łysohorského ve Frýdku*. Wyprawa Trojaka prowadzi w najbliższe sąsiedztwo, do miejsca urodzenia laskiego poety. Twórczość Łysohorskiego, wciąż jeszcze mało znana polskiemu czytelnikowi, jest tu konfrontowana z aurą miejsca. Choć dom poety już dawno nie istnieje, wciąż można usłyszeć tu jego mowę: lokalny dialekt, podniesiony przezeń do rangi języka literackiego.

Wyprawy te, choć zupełnie różne (bo przecież i fikcjonalne, i rzeczywiste), mają wspólne elementy – okazuje się bowiem, że tego rodzaju „literacka pielgrzymka" poprzez zmysłowe doświadczenie miejsca autobiograficznego czytanego autora może pełnić funkcję zwielokrotnionej lektury (i czasami może odbywać się zamiast niej). Motto takiej podróży sprawia, że jej opis

[4] Jako anarchizujący autor.

[5] Informacja zasięgnięta bezpośrednio u Jacka Podsiadły. Czeski autor zmarł w 2007 roku. Z Bondy'm udaje się spotkać Mariuszowi Szczygłowi, co opisuje w reportażu *Zapaliło się łóżko* ze zbioru *Zrób sobie raj*, Wołowiec 2010.

[6] Polskie wydanie: J. Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, przeł. L. Engelking, Wołowiec 2005 (polskie cytaty za tym wydaniem).

[7] J. Topol, *Supermarket sovětských hrdinů. Jak jsme táhli za Stasiukem (pokus o kroniku)*, w: A. Stasiuk, *Jak jsem se stal spisovatelem (pokus o intelektuální autobiografii)*, Praha 2004. Cytaty w oryginale podaję za późniejszym wydaniem: J. Topol, *Supermarket sovětských hrdinů*, Praha 2007.

[8] B. Trojak, *Rodný dům Óndry Łysohorského ve Frýdku*. Tekst można znaleźć na stronie internetowej Bogdana Trojaka: http://trojak.silesnet.com/index.php?text=lysohorsky [dostęp 29.09.12].

nie tylko pozostaje w związku intertekstualnym z twórczością i w dialogu z biografią patrona wyprawy, lecz że jest otwarty na teksty literackie w ogóle. Choć literatura podróżna jest generalnie intertekstualna (na co wskazywał m.in. Manfred Pfister[9]), w tym przypadku jej „dialogiczność" wydaje się szczególnie intensywna.

Literatura w ruchu. Chodzenie do miejsc autobiograficznych

Niemiecki romanista Ottmar Ette w pracy *Literatur in Bewegung* (Literatura w ruchu)[10] szkicuje różne możliwości realizowania podróży – literackiej i pisarskiej – znajdujące odzwierciedlenie w formach narracyjnych. Wspomniana intertekstualność staje się przy tym stałym elementem podróżowania i prozy podróżnej[11]. Obok linearnego, Ette wymienia inne, nie tyle alternatywne, ile uzupełniające sposoby poruszania się w przestrzeni, będące przy tym jednocześnie figurami poznawczymi[12]:

– okrąg, wzdłuż którego może poruszać się autor (jak np. niemiecki dziennikarz Wolfgang Büscher podróżujący wzdłuż granic Niemiec[13]),
– ciągłe przemieszczanie się (ruch wahadłowy) między punktami A i B (jak Janusz Rudnicki między Hamburgiem a Kędzierzynem Koźle[14]),
– forma skakania, w sytuacji, kiedy nie jest jasno zdefiniowane, co w podróży jest punktem wyjścia, a co punktem docelowym (jak choćby w prozie Nataszy Goerke, gdzie bohaterowie rzadko mają stałe miejsce zamieszkania[15]),

---

[9] Por. M. Pfister, *Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext*, w: *Tales and „their telling difference"*, red. H. Foltinek, W. Riehle, W. Zacharasiewicz, Heidelberg 1993, s. 109–132.

[10] O. Ette, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerwist 2001.

[11] Tamże, s. 62–84.

[12] Na ścisły związek „chodzenia" z „widzeniem" wskazuje też literatura poświęcona figurze „flâneura", por. np. K. Schlögel, *Flaneur: Bewegungsform, Erkenntnisform*, w: tenże, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Frankfurt a.M. 2006, s. 260–265. Schlögel odwołuje się do figury „flâneura" z *Pasaży* Waltera Benjamina i z *Ein Flaneur in Berlin* Franza Hessela.

[13] W. Büscher, *Deutschland, eine Reise*, Berlin 2005; polskie wydanie – tenże, *Podróż przez Niemcy*, przeł. R. Makarska, Wołowiec 2007. Wszystkie przykłady ilustrujące proponowane przez Ettego formy podróżne pochodzą od autorki artykułu.

[14] Por. choćby J. Rudnicki, *Cholerny świat. Listy z Hamburga*, Wrocław 1994.

[15] Por. N. Goerke, *Pożegnania plazmy*, Wołowiec 1999; tejże, *Fractale*, Warszawa 2004.

– odbieganie od głównego nurtu podróży (forma, która będzie mnie interesować najbardziej), typowa forma dygresyjnego podróżowania i pisania; mimo zasadniczej linearności marszruty autorom zdażają się liczne „zmiany trasy i planów"; Ette wskazuje na odpowiadający jej układ gwiazdy.

W każdym z przedstawianych tu tekstów (Podsiadło, Topol, Trojak) mamy do czynienia z jednorazową i niepowtarzalną podróżą, która kończy się powrotem do punktu wyjścia. Wszystkie podróże są dygresyjne, odbiegają od zaplanowanej trasy, podlegają przypadkowym zmianom. We wszystkich analizowanych tu sytuacjach tekstowych na konkretne miejca geograficzno-kulturowe, będące często miejscami pamięci (np. Przełęcz Dukielska), nakładają się indywidualne miejsca autobiograficzne. Jako że mają one związek z autorami zaprzyjaźnionymi, poważanymi, „ojcami duchowymi", stają się pośrednio też „własne". Plasują się między miejscami dotkniętymi a wybranymi w terminologii Małgorzaty Czermińskiej[16]: „wybrane z powodu jakichś wartości"[17], choć zostają włączone „w biografię i twórczość" podróżującego autora, nie stają się dla niego miejscem powrotów; są jednocześnie zdecydowanie czymś więcej niż poznawane przelotnie „miejsca dotknięte". To miejsca-interteksty, będące elementem dialogu między tekstami. Intertekstualność prezentowanych esejów podróżnych, mająca konsekwentnie charakter partycypacji, a więc pisania w stylu oryginału[18], rozciąga się śladowo na biografię autora pre-tekstu i aurę jego miejsca autobiograficznego. Eseje te mają strukturę wielopiętrową: jako miejsce geograficzne, miejsce pamięci kulturowej, miejsce autobiograficzne pisarza, do którego „się pielgrzymuje", i w końcu też element biografii podróżującego. Prowadzony tu dialog nie odnosi się jedynie do pierwotnego tekstu, lecz *via* miejsce autobiograficzne (pełniące rolę katalizatora) do postawy pisarskiej i życiowej przywoływanego autora. Dialog z miejscem autobiograficznym, też w sensie geograficzno-zmysłowym, może zatem intensyfikować bądź zastępować lekturę.

Przełęcz Dukielska nie jest jedynie miejscem pamięci społeczeństwa czeskiego i słowackiego (bitwa o przełęcz pochłonęła ok. 90 000 żołnierzy Armii Radzieckiej, głównie Czechów i Słowaków), ale też miejscem zapisanym w twórczości Andrzeja Stasiuka. Bratysława z eseju Podsiadły nie jest

[16] M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5, s. 183–200.

[17] Tamże, s. 197.

[18] Powołuję się tu na nomenklaturę Renaty Lachmann i Schammy Schahadat. Por. R. Lachmann, S. Schahadat, *Intertextualität*, w: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, red. H. Brackert, J. Stückrath, Reinbek 1995, s. 677–685. Manfred Pfister pisze w tym kontekście o „oddawaniu hołdu" autorowi. Por. M. Pfister, *Intertextuelles Reisen*, s. 120.

tylko historycznie wielokulturowym centrum Europy Środkowej – Prešporok, Pressburg, Pozsony – lecz miejscem (niezupełnie[19]) dobrowolnej banincji Zdeňka Fišera (znanego jako Egon Bondy) i przestrzenią nowej wielokulturowości: przy stoliku kawiarnianym z polskimi podróżnikami spotykają się słowacka Kiężniczka Pankroka i „Retoroman" o rumuńskich korzeniach. Frydek zaś (Frýdek-Místek), w którym urodził się Óndra Łysohorsky (właściwie Erwin Goj), to nie tylko miejsce graniczne, Śląsk i Morawy w jednym[20], lecz także symbol regionalizmu ze względu na naznaczenie poezją w lokalnym języku laskim.

Proza podróżna jako intertekst

Zdaniem Manfreda Pfistera każda proza podróżna jest intertekstem, nawet literatura powstająca w XVIII czy XIX wieku, w przypadku której zwykło się mówić o autopsyjności doświadczenia i bezpośrednim kontakcie („Unmittelbarkeit") z opisywanym światem, a w późniejszym czasie o wypartej czy zanegowanej intertekstualności („verdrängte und negierte Intertextualität"[21]). Nie można bowiem wykluczyć, że ich autorzy podróżowali „z książkami nie tylko w głowie, ale też i w ręku"[22] i opisywali części świata, które już wcześniej zostały opisane przez kogo innego. W ten sposób negowana intertekstualność jest według Pfistera próżnym gestem i autorom pozostaje jedynie „ucieczka do przodu", świadoma gra z intertekstualnością[23]. Podróż w przestrzeni staje się zatem niejednokrotnie podróżą przez archiwa i biblioteki.

Analizowane w niniejszym artykule wyprawy czy nawet pielgrzymki do miejsc (regionów, miast, domów) związanych z biografią trzech autorów (Bondy'ego, Stasiuka, Łysohorskiego) są jednym ze sposobów takiej gry z intertekstualnością. Miejsca autobiograficzne są punktem, w którym (piszący) czytelnik spotyka się z fizycznym autorem i jego biografią. Pisze o nich niemiecki badacz, tworząc kategorię „intertekstualności hołdującej" („hul-

[19] Legenda interpretuje przeprowadzkę Bondy'ego z Pragi do Bratysławy jako protest przeciwko podziałowi Czechosłowacji; niektóre źródła, m.in. reportaż Szczygła, zwracają uwagę na finansową stronę decyzji: uniwersytet w Bratysławie zaproponował pisarzowi dobrze płatne wykłady gościnne.

[20] Frýdek jest (geograficznie) ostatnią miejscowością Śląska, Místek zaś leży już na terenie Moraw, między nimi przepływa rzeka Ostrawica. W Polsce podobną konstrukcją jest Bielsko-Biała: Bielsko leży jeszcze na terenie Śląska, Biała zaś już w Małopolsce.

[21] M. Pfister, *Intertextuelles Reisen*, s. 112.

[22] Tamże, s. 111.

[23] Tamże, s. 116.

digende Intertextualität"[24]). W ten sposób autorzy zostają, po symbolicznie uśmiercającym autora akcie Rolanda Barthes'a, równie symbolicznie przywróceni do życia. Przywoływana tu proza podróżna pozbawiona jest przy tym patosu towarzyszącego często gestowi hołdu składanego innemu autorowi: Trojak poszukujący domu Łysohorskiego, mogąc się wybrać na jego grób[25], nie czyni tego, pozostaje tu i teraz, w teraźniejszości. Namiastkę domu poety znajduje w lokalnym dialekcie, któremu przysłuchuje się we frydeckiej piwiarni.

Podczas gdy wiele tekstów podróżnych wciąż jeszcze realizuje wypartą bądź negowaną intertekstualość, w przypadku analizowanych przeze mnie esejów ich dialogowa struktura zostaje zaanonsowana już w tytule, natychmiast dowiadujemy się bowiem, że proza Podsiadły przywołuje twórczość Bondy'ego, Topol podróżuje do Stasiuka, zaś Trojak wyrusza na poszukiwania śladów Óndry Łysohorskiego. Podróżnicy mają przy sobie też pre-teksty: narrator Podsiadły wiezie ze sobą książki Bondy'ego, zaś Topol opisuje, jak jego towarzysze poznają przestrzeń dukielską w powiązaniu z lekturą prozy Stasiuka: „Jirka cytuje urywki z *Opowieści galicyjskich* Andrzeja i pokazuje, gdzie to jest. Stasiuk to werysta, mówi Jirka"[26].

Z Pragi do Dukli, czyli z Europy Wschodniej do Środkowej...

Podróż Jáchyma Topola i jego przyjaciół (pisarz Petr Placák występuje w tekście jako Čap/Bocian; wydawca Viktor Stoilov jako Stojak; publicysta i krytyk literacki Jiří Peňás ukrywa się[27] pod pseudonimem Jirka Zyndram) w kierunku Przełęczy Dukielskiej jest połączeniem „pielgrzymki historycznej" (w 60. rocznicę bitwy o Przełęcz Dukielską) i intertekstualnej. To ukłon w stronę polskiego pisarza (Stasiuka), ale zarazem podróż środkowoeuropejska i męska przygoda. Pierwsza motywacja podróży i poetyka tekstu jest jasna: „Zamierzamy odwiedzić Karpaty. Po prostu chcemy przejść z Europy Wschodniej do Środkowej. Ruszymy po śladach naszych dziadków i ojców na Duklę"[28]. Zlokalizowanie Pragi w Europie Wschodniej i przeciwstawienie jej Dukli jako części Europy Środkowej wydawać się

[24] Tamże, s. 120 i n.

[25] Szczątki poety spoczęły w rodzinnym grobie na frydeckim cmentarzu.

[26] J. Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, s. 31.

[27] Tylko w pewnym sensie, do tekstu dołączone są bowiem zdjęcia, wykluczające pomyłki przy identyfikacji bohaterów.

[28] J. Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, s. 8.

może w pierwszym momencie absurdalne, jest ono jednak aluzją do dyskursu środkowoeuropejskiego lat 80. XX wieku i m.in. późniejszego eseju Stasiuka wydanego wraz z Jurijem Andruchowyczem: *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową* (2001). *Supermarket sovětských hrdinů* zawiera jednak o wiele więcej odniesień intertekstualnych i intermedialnych. Stasiukowa jest tu peryferyjność przestrzeni, miasta są przez podróżników konsekwentnie omijane: „Wkurwia nas, że jesteśmy w mieście. Miasto całkiem wysysa energię"[29], najważniejsza staje się przestrzeń pozamiejska. Taką postawę niemiecka badaczka Alfrun Kliems nazywa agresywnym antyurbanizmem i lokalizmem[30].

Podróż pociągiem z Pragi na Słowację przywołuje też prozę Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa-Pietuszki*; tzw. męski wagon staje się jednocześnie wagonem pijalnianym, jest to zarazem podróż męska i jednocząca:

> siedzimy [...] w gromadce mężczyzn i rozmawiamy po słowiańsku. O podróżach i o pracy. [...] Śmiejemy się i przekrzykujemy. Ktoś pokazuje mi zdjęcia swoich dzieci. No to chwalę się swoimi. Zdjęcia samochodów krążą trochę dłużej[31].

Rozmowy „po słowiańsku" znane są również czytelnikom prozy Stasiuka[32].

Wspomniani przyjaciele porównują się – jeszcze zanim w podróży/eseju pojawią się odpowiednie rekwizyty (czołgi) – do bohaterów serialu *Czterej pancerni i pies*. Choć są oni karykaturą serialowych postaci (akcja filmu jest tu oczywiście deheroizowana: „Kiedy byłem mały, miałem pieska Szarika, powiada Stojak. [...] Mój Szarik był jamnikiem"[33]), to jednak konsekwentnie dzielą się rolami: narratorowi przypada „najmniej artrakcyjna" figura kierowcy czołgu[34].

Narrację zaludniają *dramatis personae* ze wspólnej historii: jest tu generał Anders, ale i Herling-Grudziński, Michnik i Kuroń, Havel i Kohout; jest walka o Przełęcz Dukielską i Powstanie Warszawskie; Świerczewski i „Ak-

---

[29] Tamże, s. 47.

[30] A. Kliems, *Aggressiver Lokalismus: Undergroundästhetik, Antiurbanismus und Regionsbehauptung bei Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč*, „Zeitschrift für Slawistik" 2011, nr 2, s. 197–213. Postawę tę można również przypisać samemu Stasiukowi.

[31] J. Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, s. 9.

[32] Por. np. A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004.

[33] J. Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, s. 64. Tak jak jamnik nie nadaje się na Szarika, tak prascy intelektualiści na czterech pancernych.

[34] „Jest to scena podobna do spotkania czterech pancernych z mitologicznym ojcem, kiedy serial się już kończył. Bocian – dobroduszny wyrwidąb Gustlik, Stojak – tajemniczy Gruzin. Jirka – przystojniak Janek. Mnie, cóż robić – pozostał trochę pozbawiony wyrazu dowódca czołgu" (tamże, s. 24).

cja Wisła", i oczywiście Wojtyła[35]; jest Hašek i Pilch[36], są też Łemkowie – „środkowoeuropejscy leśni Kurdowie"[37]. Wyprawa do regionu staje się też podróżą w czasie: do mogił pochodzących z I wojny światowej[38], ruin kościołów, wysiedlonych i zniszczonych łemkowskich wsi: „Idziemy w górę tyralierą i szukamy hełmów, łusek, czegokolwiek"[39]. Jest to w końcu podróż śladami Armii Svobody: „Ależ osobliwa była ta armia Svobody! Katorżnicy, dezerterzy, zeki, zbiegowie. Za plecami stalinowska maszynka do mięsa, z przodu niemieckie bunkry"[40].

Opisywana droga to jednocześnie podróż zmysłowa i intelektualna – bohaterowie pokonują ostatni jej etap pieszo, a bezpośrednio doświadczana przestrzeń burzy stereotypy: „Nagle jesteśmy pośrodku tabunu koni. [...] Ciągle czekamy na pierwszego Polaka. [...] Wreszcie z naprzeciwka idzie Polka. Ale z bliska okazuje się, że to Niemka"[41]. Zmysłowość pojawia się nieoczekiwanie też w kontakcie z pamiątkami historii:

> Na kamiennym bloku stoją dwa czołgi. Radziecki najeżdża na niemiecki. [...] Rozmawiamy [...] o tym, który czołg jest ładniejszy. Bez wątpienia radziecki. Ciepły, zielony kolor. Owalny kształt radzieckiego czołgu przywołuje na pamięć brzuch matki, jest to forma biologiczna. Radziecki czołg to zwierzę, niemiecki – tylko maszyna[42].

Lokalność i zmysłowość odzwierciedlają się w słownictwie. W całym tekście pojawiają się inkrustacje, których źródło stanowią inne języki słowiańskie, najczęściej słowacki i polski (widoczne również w tłumaczeniu Leszka Engelkinga): guma do żucia to konsekwentnie *žuvačka* (po czesku: žvýkačka), piekarz to *pekár* (po czesku: pekař), cmentarz to zawsze *cintorín* (po czesku: hřbitov). To też regionalne ostrężyny, czy też dublety językowe: „Pokrzywa to po słowacku žiglava albo popernica. Dobrze wiedzieć. To się może przydać"[43]. Autor bawi się językiem polskim, pojedynczymi słowami (w oryginale córka Stasiuka konsekwentnie nazywana jest *córka*, a nie *dcera*, podobnie

[35] Tamże, s. 38.

[36] Tamże, s. 39.

[37] Tamże, s. 44.

[38] Tamże, s. 21.

[39] Tamże, s. 53.

[40] Tamże, s. 14. Podróżnicy niestety zapomnieli zabrać ze sobą inną lekturę, o czym wspominają: *Apokalipsę w Karpatach* Karela Richtera (*Apokalypsa w Karpatech. Boje na Dukle bez cenzury a legend*, Praha 2003).

[41] J. Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, s. 20.

[42] Tamże, s. 67 i n.

[43] J. Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, s. 77.

polskie *ženy* to zawsze *kobiety*[44]), polskim brzmieniem w czeskiej pisowni (podróżnicy wracają do Pragi „prázdným počongem"[45], w innym miejscu krzyczą: „tu jest švietna droga!"[46]), odpowiednikami słownymi (bouchačka – pistolet czy też „Zkoušíme Moniku z polštiny: Řekni: vodník. Wodnik. Vlkolak? Wilkołak! [...] Čarodějnice? Czarownica. A baba Jaga? Baba Jaga"[47]), czy całymi frazami: „Towary z Zachodu"[48], „Pudově jdem k muzeu Dukly. Muzeum Historyczne, pałac w Dukli, Trakt Węgierski"[49]. W łemkowskiej Polsce podróżnicy dla zabawy używają ukraińskich słów (*zażygałka*)[50].

Esej, będący studium aury miejsca, Topol sam nazywa kroniką, starającą się odnotować wszystko – smród, klekot bociani, popowodziowe błoto: „Nie da się tego pamiętać. Dlatego piszę kronikę"[51].

Cała ta historia nie trzyma się kupy

W jakimś sensie kroniką jest też *Podróż dziękczynno-błagalna, totalna i realistyczna* Podsiadły. Najważniejsze szczegóły podróżujący starają się utrwalić kamerą wideo (tekst zaś dodatkowo dokumentuje to utrwalanie). To nie jest już podróż na prowincję, lecz do urbanistycznego centrum – prosto do Egona Bondy'ego, czeskiego pisarza, filozofa, skandalisty, uchodzącego za duchowego ojca czechosłowackiego undergroundu, urodzonego w Pradze w 1930 roku jako Zbyňek Fišer[52]. Egonem Bondy'm stał się w proteście wobec czeskiego powojennego antysemityzmu, którego apogeum był proces Slanskiego. Lewicowy marksista, radykał, poeta i filozof, wydawca samizdatowej Edycji Północ (Edice Půlnoc), sygnatariusz Charty 77 występował przeciwko konformizmom, nauczał, że wolność nie zależy od struktur, a kultura nie może podporządkować się władzy[53]. Autorytetami Bondy'ego,

[44] Por. odpowiednio J. Topol, *Supermarket sovětských hrdinů*, s. 34 i 39.

[45] Tamże, s. 62.

[46] Tamże, s. 47.

[47] Tamże, s. 33 i n.

[48] Tamże, s. 43.

[49] Tamże.

[50] J. Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, s. 21: „Proszę Zyndrama o zażygałku, to słowo jest z pociągu, a facet, który teraz do nas podszedł, pyta mnie po polsku, dlaczego mówię po ukraińsku".

[51] Tamże, s. 62.

[52] Na temat Bondy'ego porównaj też Z. Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Wrocław 2010, s. 336–338.

[53] Por. P. Kosatík, *Česká inteligence. Od Jaroslava Golla po Magora*, Praha 2011, S. 342.

będącego z kolei niekwestionowanym guru Podsiadły, byli po wojnie artyści spod znaku surrealizmu (z Karlem Teigem na czele), o wierszach Bondy'ego z tego okresu Mariusz Szczygieł pisze, że należą do nurtu tzw. fekalizmu; niektóre ich fragmenty weszły na trwałe do języka jako skrzydlate słowa, np. *V prdeli* [Do dupy]:

Vsechno je v prdeli	Wszystko do dupy przyjaciele
ve všedni den i v nědeli	i w dzień powszedni i w niedzielę
Jenom ty filmy sovetsky	Tylko filmowcy z Kraju Rad
ty jsou vedecky.	zgodnie z nauką widzą świat[54].

Jako dojrzały już człowiek zdał maturę, studiował filozofię i napisał doktorat, a po nim m.in. sześć tomów *Uwag do historii filozofii* (*Poznámky k dějinám filozofie*). Na początku lat 70. jego teksty popularyzował undergroundowy zespół „The Plastic People of the Univers", represjonowany przez czechosłowackie władze za swój prozachodni charakter: koncerty były pacyfikowane przez milicję, a w 1976 roku członkowie zespołu zostali aresztowani. W tym samym roku we Francji została wydana najważniejsza w tym kontekście płyta: *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* [Zakazany klub szczęśliwych serc Egona Bondy'ego]. Za „Katechizm czechosłowackiego undergroundu"[55] uznano antyutopijną powieść *Invalidní sourozenci* [Rodzeństwo inwalidów] (1974). Po rozpadzie Czechosłowacji przeprowadził się z żoną do Bratysławy i to tam pragnie odwiedzić go polski poeta, współtworzący niegdyś redakcję i poetykę „bruLionu". To właśnie brulionowe hasła – anarchizm, banalność, prowokacja, codzienność – lokują Podsiadłę w ideowym otoczeniu czeskiego barda.

Narrator (jako alter ego autora urodzonego w 1964 roku), choć przyznaje się do jedynie śladowej znajomości pism Czecha[56], określa go jednocześnie mianem „jasnego punktu odniesienia na mrocznym firmamencie naszej młodości, który blaskiem swego krawata w czerwone groszki opromieniał

[54] Wersję polską cytuję za reportażem Szczygła, *Zrób sobie raj*, s. 21. Inne skrzydlate słowa Bondy'ego (np. „Hovno vláda, hovno demokracie, a hovno svoboda!" / „Gówno władza, gówno demokracja i wolność też gówno!") przytaczane są m.in. w filmie fabularnym *3 sezony w piekle* Tomáša Mašína z 2009 roku, opartym na motywach autobiograficznej książki Bondy'ego *Prvních deset let* [Pierwszych dziesięć lat]. Książka, choć powstała w 1981 roku, wydana została dopiero w 2003 roku.

[55] P. Kosatík, *Česká inteligence*, s. 344. Dla wielu młodych czeskich twórców był on niekwestionowanym autorytetem, wywarł on np. ogromny wpływ na wczesną twórczość Jachýma Topola.

[56] Do tej pory niewiele z jego pism zostało przetłumaczonych na język polski.

niejedną noc ciemną"[57]. „Noc ciemna" zostaje tu jeszcze bardziej zmetaforyzowana za pomocą obrazu „Góry Karmel", jakoby zagrażającej pokoleniu Podsiadły:

> Gdyby nikt taki jak Egon Bondy swą mistyczną obecnością w naszych jaźniach nie podsunął nam wtedy myśli, żeby zwiewać z tej góry czym prędzej na piwo, to do dziś bylibyśmy ministrantami w białych rajtuzkach odwijającymi z papierków cukierki karmelowe jakimś ministrom kultury albo innym zafajdasom[58].

Podróż do Bratysławy odbywa się zatem „w ramach pielgrzymki do miejsca uświęconego obecnością Bondy'ego". Książki filozofa i skandalisty pielgrzymują na tylnym siedzeniu auta – „Oczywiście nie przeczytałem żadnej z tych książek [...]. Za to wielokrotnie przeczytałem tytuł płyty »Plastic People of the Universe«"[59]. Być może jest to kokieteria, choć narrator stwierdza:

> Muszę przyznać, że bardzo polubiłem Egona Bondy'ego podczas tej wyprawy. Sporo już o nim wiem. Szanuję go i omijam z daleka. Z własnej wyobraźni dowiedziałem się o nim o wiele więcej, niż mógłbym z książek[60].

Obok książek, to również biografia Bondy'ego (i jego legenda) jest tu tekstem, do którego odnoszą się polscy podróżnicy – anarchistyczna młodość, w której zdarzało mu się żebrać[61], epizody ze szpitala psychiatrycznego, do którego Bondy trafił, żeby uniknąć służby wojskowej[62], czy też jego przyjaźń z Bohumilem Hrabalem. W opisie wyprawy widoczne są cechy poetyki Bondy'ego, zwłaszcza jego postulat „totalnego realizmu" z początku lat 50. W tomie wierszy opublikowanym w 1951 roku pod tym właśnie tytułem podmiot liryczny Bondy'ego zajmuje się rejestrowaniem (wizualnym, ale

---

[57] J. Podsiadło, *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé*, s. 245.

[58] Tamże.

[59] J. Podsiadło, *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé*, s. 246. Album poświęcony Bondy'emu został wydany w 1974 roku: *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* (1974) w Kanadzie i był przemycany do kraju.

[60] J. Podsiadło, *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé*, s. 246.

[61] Jak pisze Gertraude Zand w studium poświęconym czeskiej literaturze undergraundowej (tejże, *Totaler Realismus und Peinliche Poesie. Tschechische Untergrund-Literatur 1948–1953*, Frankfurt am Main 1998), Bondy występował w czasie młodości nie tylko przeciwko służbie wojskowej, lecz każdej regularnej pracy; tamże, s. 151. Zand podkreśla jednocześnie, że niektórych rzekomych faktów z życia współtwórców „Edycji Północ" nie sposób zweryfikować, miały one jednak wspólny cel – przeciwstawianie się społecznemu establishmentowi: „Der Kreis der Půlnoc-Autoren stilisiert sich in verschiedenen Außenseiter-Posen, zunächst als Bohème, später auch als Lumpenproletariat", tamże, s 152. Por. też: tejże, *Egon Bondy redivivus?*, „Slovo a smysl" 2009, nr 6.

[62] Por. m.in. F. Cinger, *Český osud. Naše 20. Století očima spisovatelů*, Praha 2011, s. 116 (cała rozmowa z Bondym: s. 114–122).

i akustycznym) tego, co się dzieje w Czechosłowacji[63]. Tematem poezji staje się codzienność („niepoetycka poezja") i pozbawione komentarza (i przez to często ironiczne) rejestrowanie szczegółów[64]. Wzorując się na Bondy'm z lat 50. podróżnicy dokumentują nie tylko miejsca związane z biografią filozofa, ale też elementy codzienne i zupełnie przypadkowe – jego skrzynkę pocztową i sąsiadkę. Piszą do przyjaciela: „[Gdybyś był z nami – dop. M.R.], [p]oznałbyś sąsiadkę Bondy'ego. Mówię ci, jest ruda jak koń"[65].

Wyprawa do Bratysławy nie ma nadrzędnego celu, narracja często zbacza z głównej trasy, dygresyjność i przypadkowość opowieści jest tak oczywista, że staje się ona przedmiotem autorefleksji tekstu: „No i jedziemy [...] na skróty do finału i jakiegoś morału. Zmęczona Wiśniowa Rakieta nie trzyma się kupy. Jak cała ta historia"[66].

Święta samotność Óndy Łysohorskiego

Podczas kiedy Topol i narrator Podsiadły wędrują do żywych, Bogdan Trojak wyrusza w krótką podróż – niespełna 25 km – z Cieszyna do Frydka-Mistka, śladami legendarnego poety Óndry Łysohorskiego[67]. Mieszkający w mieście granicznym dwujęzyczny poeta i tłumacz, parający się intensywnie *genius loci* Śląska, w naturalny sposób identyfikuje się z poprzednikami, w tym szczególnie z Łysohorskim, orędownikiem regionalizmu i twórcą literackiej laszczyzny. Podróż Trojaka nabiera wymiaru symbolicznego – to bowiem uznanie Łysohorskiego za mistrza, hołd złożony jego poezji, jego projektowi regionalizmu i języka laskiego[68]. Łysohorsky, publikując w latach 1934 i 1935 tomiki wierszy *Spiwajuco piaść* [Śpiewająca pięść] i *Hłos hrudy* [Głos ziemi], przeprowadził swego rodzaju kodyfikację lokalnego dialektu. Język, którym poeta posługiwał się w utworach, był rodzajem sztucznego

[63] Por. G. Zand, *Totaler Realismus*, s. 91 i n.

[64] G. Zand, *Totaler Realismus*, s. 99. To oczywiście przywodzi na myśl nie tylko poezję Mirona Białoszewskiego i Nowej Fali, ale również „brulionowy" postulat banalizmu. Gertraude Zand porównuje totalny realizm Bondy'ego z *4′ 33* Johna Cage'a; tamże, s. 100.

[65] Tamże, s. 254. W filmie *3 sezony w piekle* Tomáša Mašína z 2009 roku rolę ukochanej Bondy'ego, Jany Krejcarovej, córki Mileny Jesenskiej, gra (rudowłosa) Karolina Gruszka.

[66] J. Podsiadło, *Życie, a zwłaszcza śmierć*, s. 258 i n.

[67] B. Trojak, *Rodný dům*, zob. przypis 8.

[68] Mianem gwar laskich określa się etnolekty północno-wschodniej Republiki Czeskiej (okolice Opawy i Ostrawy), czescy dialektologowie wiążą gwary laskie genetycznie z językiem czeskim, polscy – z wpływem języka polskiego. J. Damborský, *Podzwonne dla sporów o laszczyznę...*, w: *Podzwonne dla granic. Polsko-czeskie linie podziałów i miejsca kontaktów w języku, literaturze i kulturze*, red. J. Lipowski i D. Żygadło-Czopnik, Wrocław 2009, s. 343–351.

kodu, stworzonego zarówno na potrzeby literatury, jak i projektu odrębności Śląska – miał być dowodem na integralność i niezależność „narodowości laskiej". W swoim pomyśle wspierania regionalizmu Łysohorsky był tak radykalny, że w 1944 roku dwukrotnie interweniował u Stalina (w 1939 roku wyemigrował do Związku Radzieckiego), domagając się utworzenia niezależnego państwa laskiego[69]. Tożsamość poety była jednak stricte regionalna, uważał się on za Ślązaka „narodowości niemiecko-polsko-słowacko-czeskiej"[70]. W posłowiu do tomu *Spiwajuco piaść* (1934) dowodził, że „Ślonzaków"[71] mówiących dialektem laskim jest po obu stronach granicy polsko-czechosłowackiej dwa miliony[72]. O jego przywiązaniu do tradycji konkretnej przestrzeni świadczy również sam pseudonim, utworzony od nazwy Łysej Góry (Lýsa hora), najwyższej góry Beskidów, gdzie wedle legend rozbójnikiem był niegdyś niejaki Ondráš (Ondraszek), stąd Óndra jako imię.

Pisząc esej o podróży-pielgrzymce do rodzinnego domu poety, Trojak poszukuje miejsc i doświadczeń opisanych w wierszach Łysohorskiego, nie znajduje jednak we Frydku ani „świętej samotności" ani „górskiej ciszy w duszach" – nikt dziś nie zna tam poety, nikt nie wie, gdzie się urodził, i tylko nieliczni mówią w laskim narzeczu. Esej brzmi jak wspomnienie dawno zmarłego i prawie zapomnianego twórcy, który był niegdyś przez chwilę czeskim kandydatem do Literackiej Nagrody Nobla[73].

Domu Łysohorskiego poeta nie znajdzie, dotrze jednak do miejsca, gdzie ten niegdyś stał, w sąsiedztwie widoczne są również fundamenty domu rodziców Leoša Janačka:

> W miejscu, gdzie stał jego dom rodzinny, jest dziś ruchliwe skrzyżowanie, za nim na wzgórzu bieleje mariański kościół pielgrzymi, dookoła wielka płyta. Znaleźliśmy to miejsce. [...] Nie było ani świętej samotności we Frydku ani w Mistku, w duszach nie było górskiej ciszy. Nie było rodzinnego domu i nie było Óndry[74].

---

[69] Por. też R. Makarska, *Polsko-czeskie pogranicza kulturowe o 1989 roku*, w: *Nowy regionalizm w badaniach literackich*, red. M. Mikołajczak i E. Rybicka, Kraków 2012, s. 245–262 (tu przypis 54).

[70] „Jsem Lach německo-polsko-slovensko-české nácie". Cyt. za: Š. Vlašín, *Nářečni poezie Frana Směji a Óndry Łysohorského*, w: *Literatura v českém a polském Slezku/Literatura na Śląsku Czeskim i Polskim*, red. J. Urbanec i E. Rosner, Opava 1995, s. 91–96, tu s. 93.

[71] Tamże, s. 95.

[72] Por. P. Gan, *Wstęp* do: Ó. Łysohorsky, *Lachische Poesie 1931–1976*, Köln–Wien 1989, s. 7.

[73] Por. biografię Łysohorskiego na stronach elektronicznego „Słownika Czeskiej Literatury po roku 1945", http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1065 [dostęp 15.02.2014].

[74] „V místech, kde stával jeho rodný dům, je dnes rušná křižovatka, za ní na návrší bělostný Mariánský poutní kostel, dokola paneláky. Našli jsme to místo" [...] Žádná svatá samota ve Frýdku ani v Místku, žádné horské ticho v duších. Žádný rodný dům a žádný Óndra." Por. B. Trojak, *Rodný dům.*

„Óndrę" usłyszy w lokalnej gospodzie, w której spotka tuziemców mówiących ostrawskim narzeczem. Trojak kończy swój esej pozbawionym iluzji podsumowaniem, że „poezje [Łysohorskiego – dop. M.R.] nie są dziś w ogóle czytane, a jego laszczyzna najczęściej jest uważana za projekt gabinetowy, najbardziej interesujący zagranicznych lingwistów"[75]. Droga do nieistniejącego domu laskiego poety to w gruncie rzeczy wyprawa do serca regionu, z jego centralnymi miejscami i figurami identyfikacji: zamkiem we Frydku, wyspą na rzece Ostrawicy, wyznaczającej granicę między Śląskiem a Morawą, masywem Łysej Góry, gdzie ukrywał się legendarny rozbójnik Ondráš.

*
* *

Czytane przeze mnie teksty podróżne nie przypominają klasycznych pielgrzymek do miejsc związanych z biografią wybitnych poetów. Trzej pisarze, których śladami ruszają autorzy cytowanych tu tekstów, są na swój sposób wybitni, ale przede wszystkim „osobni": to „brutalny lokalista", nazywający siebie „polską hybrydą wiejsko-miejską"[76], to ekstrawagancki „papież czeskiego undergroundu" i w końcu nie traktowany zupełnie na serio lokalny (ale i ponadczasowy) poeta, orędujący za narodowością śląską. Kontakt z miejscami autobiograficznymi tych trzech autorów sprawia, że zostają one włączone w biografie podróżników, stają się rodzajem lektury. W ten sposób podróż do pewnego stopnia zastępuje lekturę lub ją intensyfikuje, esej podróżny za każdym razem staje się bowiem gęstym intertekstem czerpiącym zarówno z dobrodziejstwa pre-tekstu (czy nawet wielu pre-tekstów), jak i biografii (czy legendy) autora tegoż. Formie podróży odpowiada tu figura poznania, a im obu – estetyka tekstu podróżnego, we wszyskich trzech przypadkach dygresyjna, „mistyczno-realistyczna" i drobiazgowo-kronikarska. Podróż staje się tu zmysłowym intertekstem, odpowiedzią na pre-tekst (dzieło literackie, ale i biografię), w którym podróżnicy pragną uczestniczyć.

[75] Tamże.

[76] Por. *Polska hybryda. Andrzej Stasiuk dla Newsweeka*, http://m.newsweek.pl/polska-hybryda--andrzej-stasiuk-dla--newsweeka-,91806,1,1.html [dostęp 20.11.2013].

Journey as Reading. Sensual, Intellectual and Intertextual Expeditions

Summary

In this article journeys to autobiographical places of the selected writers (Andrzej Stasiuk, Egon Bondy, Ondra Łysohorsky) are interpreted as a form of intensified reading of their works. Travel texts (written by Jáchym Topol, Jacek Podsiadło and Bogdan Trojak) resulting from such a sensual reading naturally refer to both pretexts as well as biographies of the authors visited. It is not important if the travellers meet these authors in person or not. The ways of moving in space are simultaneously cognitive figures of the texts created: deviation from the mainstream of the journey becomes visible both in the digressive nature of the narration as well as in the multiple intertextual connections.

Keywords: journey, autobiographical places, sensual reading, intertextuality

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.10

Elżbieta Sidoruk
Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: e.sidoruk@gazeta.pl

„Jestem urodzonym wędrowcem". O miejscach autobiograficznych Sławomira Mrożka

W *Dzienniku* pod datą 15 maja 1988 roku Sławomir Mrożek, zastanawiając się, dlaczego „potencjał kontemplacji" jest w nim zablokowany, a czas mija mu „na próbach unikania krajobrazu [...] i świata", w którym żyje, zanotował:

> Przez wszystkie te lata czekałem na jakieś wyjaśnienie, na coś, co koniecznie nadejdzie z zewnątrz i ujawni mi się, zmieniając moje życie i pokazując drogę. Czekanie samo się zużyło. Tymczasem uczucie podstawowego niespełnienia utrzymuje się. Innymi słowy: w wieku 58 lat nie jestem kimś, kto czuje, że osiągnął Coś, to Coś i teraz to kwestia kontynuacji, ukoronowanej ostatecznie końcowym zwieńczeniem.
>
> Tak jak widzę resztę tego, co zostało – jestem gotów na ostatnią wspaniałą przygodę, ostatni wzlot, ostatni wyjazd, po którym spodziewam się, po którym mam nadzieję na finałowy etap długiej, ustalonej i ciągłej pracy w domu. Jeśli ta wizja się zrealizuje, będę uważał swoje życie za poprawne, swoje przeznaczenie za wypełnione.
>
> Nigdy nie pasowałem do żadnej formy życia, która została mi przydzielona albo którą sam wybrałem. Zawsze było tak, jakby wszystko było tymczasowe, jedynie przygotowaniem do czegoś innego, po prostu stacją, ale nigdy celem podróży. [...] Zawsze było mi nieswojo, we wszystkich sytuacjach, ale akceptowałem ten dyskomfort jako przejściową i konieczną cenę procesu zbliżania się do czegoś, o czym nigdy nie wiedziałem, czym mogłoby być. Teraz najwyraźniej również nie pasuję do sytuacji. [...] Jeśli sytuacja się nie zmieni – nic się nie zmieni[1].

[1] S. Mrożek, *Dziennik*, t. 3: 1980–1989, Kraków 2013, s. 752–753.

„Ostatnią wspaniałą przygodą", do której pisarz czuł się wówczas gotowy, miał być wyjazd do Meksyku. 30 listopada 1988 roku, podczas pobytu w Sztokholmie, Mrożek zapisał w *Dzienniku*: „Czas do Meksyku, ziemi mojej obiecanej. Tam usiąść naprzeciw czasu ostatniego, tam Komandor mój i tam mnie zaprasza"[2], a w grudniu następnego roku ostatecznie opuścił Paryż, w którym mieszkał przez 23 lata, i osiedlił się na Rancho La Epifania, położonym w pobliżu meksykańskiego miasteczka Tlahuapan. Nieco wcześniej, w sierpniu 1989 roku, informując Gunara Brandella, iż wyjeżdża wraz z żoną „na dobre do Meksyku", powody swojej decyzji tłumaczył koniecznością zmiany dotychczasowych „warunków egzystencjalnych":

> Pod względem pisarstwa przeprowadzka do Meksyku oznacza przedefiniowanie moich warunków, całego wyobrażenia o tym, kim jest pisarz, co znaczy nim być, jak podchodzi on do rzeczywistości i jak ją chwyta. Dostatecznie się już naszwendałem, czas usiąść i zrelacjonować swoją historię. Jeśli mi się nie uda, zyskam przynajmniej pewność, że próbowałem.
>
> Żeby to wszystko zrobić, muszę całkowicie zrewidować moje warunki egzystencjalne. Nowemu wizerunkowi musi towarzyszyć nowa sytuacja życiowa, w przeciwnym razie byłyby to tylko sny na jawie. Gdybym tu [w Paryżu – dop. E.S.] został, przearanżowanie nie byłoby możliwe, ani z powodów subtelniejszej natury, ani z przyczyn materialnych[3].

Już w kilka miesięcy po zamieszkaniu na Rancho La Epifania pisarz czuł się w nim zadomowiony. W lipcu 1990 roku, po powrocie do Meksyku z Festiwalu Mrożka w Krakowie, tak opisywał Brandellowi miejsce, w którym zdecydował się osiedlić na stałe:

> W drodze powrotnej spędziliśmy dziesięć dni w Paryżu. Ani i się podobało, ani nie podobało, byłem ponad to. To wszystko już dla mnie skończone, Paryż i moje życie w nim, Paryż reprezentuje dla mnie Europę. Do domu wróciliśmy 16 lipca, nocą, po dwudziestogodzinnej podróży. Gdy mówię „dom", mam na myśli „dom" pod każdym względem. Oczywiście mieszkam w Meksyku, ale Meksyk jest nierozerwalnie związany z tym szczególnym zakątkiem w górach, który znalazłem i o który teraz się troszczę, dbam, który buduję i na którego rzecz pracuję jako na miejsce swojego ostatecznego przeznaczenia. Ta zmiana jest totalna: przez całe życie byłem tym, który wyjeżdża. Teraz stałem się tym, który przybywa. Nie przeprowadzę się już nigdy, bo znalazłem dom. O dziwo, ustatkowanie się, a więc to, czego nigdy nie cierpiałem, stało się źródłem głębokiej satysfakcji. Zamiast mnie dławić – jak byłoby wcześniej; tym razem nadeszła odpowiednia chwila i trafiły się odpowiednie okoliczności (łut szczęścia) – wyzwala we mnie nową energię[4].

[2] Tamże, s. 789.

[3] S. Mrożek, G. Brandell, *Listy 1959–1994*, Kraków 2013, s. 280.

[4] Tamże, s. 291.

Jednak wbrew planom Mrożka La Epifania nie stała się miejscem jego „ostatecznego przeznaczenia". Sytuacja polityczna w Meksyku zmusiła go do opuszczenia rancza i przeprowadzki do Krakowa. O tym, że rozstanie z miejscem, które stało się dla niego domem „pod każdym względem", nie było łatwe, dowodnie świadczy *Dziennik powrotu* pisany po podjęciu decyzji o powrocie do kraju. W zapiskach prowadzonych z zamiarem publikowania ich na bieżąco pisarz – jak to ujęła Małgorzata Czermińska – „nieoczekiwanie daje szereg barwnych migawek dotyczących jego meksykańskiej posiadłości"[5]. Owe „barwne migawki" pojawiają się niejako mimochodem, na marginesie refleksji towarzyszących przygotowaniom do kolejnej przeprowadzki, która miała już nie nastąpić:

> A już się zanosiło na to, że nareszcie mogę sobie pozwolić na zmęczenie. Bywało, że i po kilka miesięcy nie wychodziłem za bramę, ogród jest dostatecznie duży, żebym nie czuł się więźniem. Z okna, przy którym to piszę, widzę dolinę, za doliną góry, potem jeszcze góry, za którymi jest tylko Pacyfik i Chiny. Doszedłem na zachód najdalej, jak mogłem. Miałem tu zostać na zawsze i wcale mnie to nie przerażało. Tymczasem wracam do Krakowa.
>
> No i dobrze, aby dojść najdalej, jak tylko można, to marzenie młodości i przywilej wieku dojrzałego. To mam już za sobą. Ale figurą geometryczną starości, jak się okazuje, jest koło. Idzie się, idzie i jeśli się idzie wystarczająco długo, dochodzi się do tego samego miejsca, z którego się wyszło...
>
> No i też dobrze, jeśli takie prawo jest. Tylko to zmęczenie...
>
> Może bym się już nie ruszył, gdybym był sam, może byłoby mi już wszystko jedno. Ale ruszę się, ruszę i zacznę wszystko od zera[6].

Z założenia *Dziennik powrotu* miał służyć oswojeniu się z nową sytuacją, aby zaś tę funkcję spełnić, paradoksalnie musiał być pisany z myślą o czytelniku. „Te zapiski dobrze mi zrobią, ale pod warunkiem, że ktoś je przeczyta. Sam dla siebie od dawna już niczego nie zapisuję, bo to tylko nudzi i nie pomaga" [Dp, s. 8] – zanotował Mrożek na wstępie, a gdy po trzech miesiącach zaczął odczuwać znużenie ich prowadzeniem, stwierdził, że kontynuowanie dziennika mógłby usprawiedliwić jedynie w taki oto sposób: „już nie histeryzować na swój własny temat, ale zaciekawiać czytelnika egzotycznymi opowieściami o egzotycznym kraju" [Dp, s. 51]. Istotną przeszkodą okazał się jednak fakt, że jedynym źródłem wiedzy o Meksyku było dla niego Rancho La Epifania. Opisując kraj, który znał tylko poprzez własną posiadłość, nie mógłby więc „unikać zbyt częstego powtarzania «moje»" [Dp, s. 52].

---

[5] M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5, s. 190.

[6] S. Mrożek, *Dziennik powrotu*, Kraków 2000, s. 18. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem Dp.

W grę nie wchodziło również opowiadanie „o ludziach, poszczególnych charakterach, żywotach, zdarzeniach", ponieważ wymagałoby zmiany gatunku literackiego i utratę sposobności, „żeby sobie czasem jęknąć, coś napisać o samym sobie" [Dp, s. 52], a to w dalszym ciągu było mu potrzebne.

Dziennik powrotu dokumentuje nie tylko niepokój powodowany stanem permanentnego zagrożenia, w jakim Mrożek i jego żona się wówczas znajdowali, ale też obawy o przyszłość miejsca, które mieli opuścić, zostawiając je pod opieką jednego z pracowników:

> Mam nadzieję, że prędzej czy później Rancho się sprzeda. Mam nadzieję ze względów zrozumiałych, ale także z powodu następującego: wolałbym, żeby Rancho, choć dla mnie już stracone, nie zamieniło się w ruinę. Erasmo jest poczciwym chłopcem, ale takim jak wszyscy, przeciętnie nierozgarniętym, bliższym wegetacji roślinnej niż ludzkiej. Jego żona, też jak wszystkie, choć młodsza od niego, już stara – życie kobiety w Meksyku kończy się po ślubie. Zaniedbana, niechlujna, tak samo obciążona bezmyślnym fatalizmem i bezwładem jak całe życie tutaj. W tym życiu Rancho było cudem, wysepką inicjatywy, organizacji, nadziei. Nie chcę myśleć o tym, że tyle energii, woli, przedsiębiorczości i zapobiegliwości, tyle przywiązania i wreszcie miłości do tego miejsca pójdzie na marne i Rancho stanie się Atlantydą zatopioną w morzu gnijących alg. Z tym, że Rancho dla nas przeminęło, już się pogodziłem, ale żeby straszyło, gdy nas tu nie będzie, jako przydrożny pomnik rozpadu, rozkładu i klęski? Jak te krzyżyki przy Cesarskim Moście? Już bym wolał, żeby od razu zrównało się z ziemią i piękną trawą bez śladu zarosło [Dp, s. 49–50].

Być może z biegiem czasu La Epifania straciłaby swoją cudowną moc i pisarz, jako „urodzony wędrowiec", znów zacząłby odczuwać potrzebę zmiany „warunków egzystencjalnych". Trudno jednak nie upatrywać złośliwości losu w tym, że znalazłszy w końcu, jak mniemał, miejsce „ostatecznego przeznaczenia", musiał Mrożek porzucić ranczo na zawsze z pełną świadomością faktu, iż może ono stać się przydrożnym pomnikiem „rozpadu, rozkładu i klęski".

Opisów *stricte* topograficznych nie ma w *Dzienniku* zbyt wiele. Funkcjonują one przede wszystkim jako tło przedstawianych sytuacji, a wyłaniający się z nich obraz posiadłości i okolicy jest dość szczątkowy. Jednak mimo swej migawkowości świadczy on o wyjątkowym przywiązaniu Mrożka do rancza. Zarówno z Chiavari, w którym spędził ponad 4 lata, jak i z Paryża, w którym mieszkał przez 23 lata, pisarz wyjeżdżał bez żalu, w poczuciu, że dalsze życie w tych miejscach byłoby jałowe. W grudniu 1967, tłumacząc Gunarowi Brandellowi powody, dla których postanowił przenieść się z Chiavari do Paryża, pisał:

> Dłużej nie mogę tutaj trwać. To nie jest wina miejsca. Po prostu przeżyłem je do cna i nic już nie zostało. To miejsce już mnie nie karmi. Zaczyna mnie pożerać.

> Cztery i pół roku w tym małym miasteczku na wybrzeżu, z dala od wszelkiego centrum, i tak uważam, że zdałem ten sprawdzian całkiem nieźle[7].

Z kolei w lutym 1989 roku, kiedy zaczęły się już krystalizować plany przeprowadzki do Meksyku, wróciwszy właśnie ze Sztokholmu zanotował w *Dzienniku*:

> Zatrucie powietrza paryskiego, dosłownie i metafizycznie. Jesteśmy chorzy od chwili przyjazdu, prawie. Chorzy w sposób znany już, znany mi od lat.
> [...]
> Podczas dwóch i pół miesiąca w Sztokholmie nie zaznałem ani razu owego stanu, w jakim zawsze znajduję się, gdym w Paryżu. Ani jednej depresji. A przebyłem szpital, operację, ciężkie i burzliwe przygody w teatrze. Głos miałem dźwięczny, oko bystre, głowę mniej więcej na swoim miejscu.
> Wydobycie się z Paryża nie będzie możliwe czy łatwe, jeśli nie ogłoszę stanu wyjątkowego. To musi być wojna, czyli albo on mnie, albo ja jego. Powszechna mobilizacja i środki wyjątkowe[8].

Jak wynika z przywołanych powyżej wypowiedzi, Mrożek nie był bynajmniej obojętny na otaczającą go przestrzeń. W *Dzienniku powrotu*, obok opisów Rancho La Epifania, znajduje się fragment świadczący o tym, że związek z miejscami, w których przebywał, pisarz odczuwał nie tylko psychicznie, ale też somatycznie. Fragment ów, stanowiący relację z pierwszej po piętnastoletniej nieobecności wizyty w Polsce, a ściślej w Krakowie, jest zapisem doświadczenia przestrzeni, w której Mrożek był niegdyś zadomowiony. Doświadczenie to musiało wywrzeć na nim bardzo silne wrażenie, wspomina je już bowiem w życiorysie napisanym w 1988 roku (po angielsku) dla Gale Research (Contemporary Authors Autobiography Series)[9]. Co warte odnotowania, późniejsza o osiem lat wersja przedstawiona w *Dzienniku powrotu* jest znacznie bogatsza w topograficzne detale:

> Przyjechałem do Krakowa wieczorem i zamieszkałem przy alei wówczas Marchlewskiego, obecnie znów Prażmowskiego, w pokoiku mojego ojca, którego akurat w Krakowie wtedy nie było, nie pamiętam już z jakich powodów. Więc przez chwilę mieszkałem sam.
> Rankiem obudziło mnie dziwne uczucie, tak dziwne, że minęła chwila, zanim się zorientowałem, o co chodzi. Chodziło mianowicie o to, że na dziesiątym chyba podwórku, licząc od okna – pokoik znajdował się od strony ogródków

[7] S. Mrożek, G. Brandell, *Listy 1959–1994*, s. 161.

[8] S. Mrożek, *Dziennik*, t. 3: 1980–1989, s. 814–815.

[9] S. Mrożek, *Mój życiorys*, w: tegoż, *Varia*, t. 1: *Życie i inne okoliczności*, Warszawa 2003, s. 65.

i podwórek – bawiły się dzieci i ja zrozumiałem wszystko, co one mówią nawet w półśnie i nawet z tak wielkiej odległości.

[...]

Później wyszedłem na miasto. Przyjazd to był pełen emocji, nie samych przyjemnych, ale wtedy to nie z winy Krakowa. Wprawdzie przyjechałem z francuskim paszportem, ale to nie gwarantowało niczego.

Skręciłem z ulicy Tomasza w ulicę Jana, niegdyś Świętego Tomasza i Świętego Jana. Ulica Tomasza stała się ulicą Ludwika Solskiego, który świętym nie był. Jana nie ruszono, nie odebrano mu ulicy, choć odebrano mu Świętego. Na planie Krakowa, opublikowanym w roku 1976 przez Państwowe Przedsiębiorstwo Wydawnictw Kartograficznych w Warszawie, Jan figuruje znów jako Święty.

Skręciłem i doznałem uczucia jeszcze dziwniejszego niż o poranku. Tak dziwnego, że zawróciłem i skręciłem jeszcze raz, żeby się zorientować, o co chodzi tym razem.

Tym razem chodziło o to, że skręciło mi się z taką płynnością, z jaką skręca się koło stołu we własnym mieszkaniu. Ten narożnik (po galicyjsku „winkiel") i moje ciało to była jedność przestrzenna, dłoń w rękawiczce i rękawiczka w dłoni. Siedliskiem mojej przygody o poranku był tylko mózg, bo tam mieści się mowa; teraz całe ciało – stopy, tułów, błędnik w uchu środkowym – brało udział w tym skręcie, jakże znajomym. Nic więc dziwnego, że tę przygodę trudniej mi było zdefiniować niż poranną. Nigdy nie mogłem w ten sposób wziąć winkla z avenue des Camps-Elysées w rue Pierre Charron, choć mieszkałem w Paryżu przez dwadzieścia dwa lata bez mała. Tu zaś winkiel przylegał do mnie, a ja do niego.

[...] Kiedyś ja tego winkla nie mogłem już znieść, i słusznie, źle by ze mną było, gdybym od niego nie odszedł daleko i na długo. Czy będzie dobrze, gdy do niego wrócę? Nie wiem, z czasem nauczyłem się nie wiedzieć [Dp, s. 28–31].

Zarówno szczegółowość opisu, jak i zastosowane w nim porównania, świadczą o tym, że Mrożek nie był pozbawiony ani wyobraźni topograficznej, ani zmysłowej wrażliwości na otaczającą go przestrzeń, co zresztą znalazło odbicie w jego twórczości literackiej, w której kategorie przestrzenne odgrywają istotną rolę[10]. Niemniej jednak przestrzeń przedstawiona w utworach Mrożka, mimo precyzyjnej niekiedy topografii, z zasady nie jest konkretną przestrzenią geograficzną. Jedyny bodajże wyjątek stanowi niejawnie autobiograficzne opowiadanie *Moniza Clavier*, którego akcja rozgrywa się w We-

[10] Funkcje kategorii przestrzennych w opowiadaniach Mrożka analizuję w artykułach: *Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mrożka z tomu „Dwa listy"*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012 oraz *Być „w samym środku świata". Metaforyka przestrzenna w „Monizie Clavier" Sławomira Mrożka*, w: *Geografia i metafora*, red. E. Konończuk, E. Nofikow i E. Sidoruk, Białystok 2014.

necji[11]. Chociaż Mrożek podróżował wiele, co teoretycznie mogłoby sprzyjać kreacji miejsc autobiograficznych, nie przejawiał skłonności do utrwalania geograficznego konkretu, który tylko w znikomym stopniu uobecnia się w *Dzienniku* i w korespondencji pisarza. Zapiski w *Dzienniku* ograniczają się najczęściej do odnotowania samego faktu wyjazdu bądź powrotu i związanego z tym stanu ducha. Na 31 stycznia 1965 Mrożek tak opisuje swój nastój przed wyjazdem do Paryża:

> Nad Portofino unosi się ciemna chmura, całkiem rozmazana, cała tamta strona mglista jest, ołowiana, pełna deszczu i niepewności. O tyle symboliczne, że jutro mam zniknąć w tamtej stronie, między mną a Paryżem.
>
> Wędrowniczek, podróżniczek, pielgrzymek, jak zawsze wyjeżdżam pełen strachu okropnego, niepewności i rozdarcia, tym bardziej, że Mara tutaj, czyli spokój, bezpieczeństwo, jasność i wiele innych spraw. [...] Tylko Paryż nie wiem, co ma znaczyć w tym wszystkim, w każdym razie czuję w tym coś patetycznego.
>
> Dawniej Paryż oznaczałby Neapol księcia Myszkina, był nim w 1957 roku, mój pierwszy Paryż. Teraz jest to ciemna kupa wymagająca trudu selekcji, obojętny świat, neutralna straszność[12].

Kolejny zapisek w *Dzienniku* pojawia się 1 marca 1965. Miesięczny pobyt w Paryżu zostaje przez pisarza podsumowany następująco:

> Tymczasem byłem już w Paryżu, we Francji przez miesiąc, wróciłem już i siedzę przy tym samym stole, co przed miesiącem. Nie wydaje mi się jednak, żeby powtarzalność miejsc, sytuacji i przedmiotów była istotna i dała się obalić, jako powtarzalność w ogóle, przez obalenie powtarzalności miejsc, sytuacji i przedmiotów i zastąpienie ich innymi miejscami, sytuacjami i przedmiotami. Wtedy i tak miałbym uczucie powtarzalności, chociaż bardziej zakamuflowane może[13].

W porównaniu z innymi zapiskami dokumentującymi powroty z podróży przywołany powyżej można uznać za obszerny. Zazwyczaj Mrożek jest znacznie bardziej lakoniczny. Niemal miesięczny pobyt w Düsseldorfie w styczniu 1966 roku skwitowany został jednym zdaniem: „Od powrotu z Niemiec nie odzyskałem stanu doczesności, żyję w stanie zawieszenia, znowu w poczekalni"[14], zaś podróż do Austrii i Jugosławii w sierpniu i wrześniu tegoż roku pozostawiła w *Dzienniku* tylko taki ślad: „Austria, Jugosławia i z powrotem. I nic"[15].

---

[11] Jako utwór autobiograficzny, będący rozliczeniem Mrożka z samym sobą, interpretuję *Monizę Clavier* w drugim z artykułów przywołanych w przyp. 16.

[12] S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków 2010, s. 194.

[13] Tamże, s. 195.

[14] Tamże, s. 318.

[15] Tamże, s. 395.

Temat podróży nie pojawia się też zbyt często w listach do przyjaciół. Właściwie tylko w korespondencji ze Stanisławem Lemem Mrożek poświęca tej kwestii nieco więcej uwagi. Z zasady jednak nie opisuje szczegółowo konkretnych miejsc dla nich samych, lecz traktuje opis jako pretekst do uogólniającej refleksji. Taki właśnie charakter ma wyjątkowo obszerna, bo kilkustronicowa, relacja z tygodniowej podróży po Austrii w sierpniu 1965 roku:

> A właśnie byliśmy w Austrii. Tak więc, uwagę Twoją omamiwszy, niespodziewanie opisem podróży Cię chyłkiem podstąpię.
>
> Krótko to trwało, bo kraj mały i możliwości też nieduże. W tydzień Austrię objechaliśmy, przez Villach, Wiedeń, Salzburg i Innsbruck, Brenner. Dwa tysiące sześćset kilometrów jednak. Wróciłem syty, całkiem nią znudzony, północności, galicyjskości, polskości. Bo chociaż nie duch sam oczywiście, to materia bardzo do polskości zbliżona, tyle że niby cywilizowana bardziej. Duch jest niemiecki, ale materia ta sama, którą zwłaszcza w Galicji dzieckiem byłem poczęstowany, jako tam urodzony. Chcę być dobrze zrozumiany: od Niemca jesteśmy jakże różni, ale kultura nasza materialna raczej od jego stron pochodzi, częściowo, bo z drugiej strony zmieszaliśmy ją z rosyjskością. Nie ma co się łudzić, poza pewnym specyficznym stylem warszawskim, bo zresztą każde większe miasto, a zwłaszcza każda stolica wytwarza swoją pewną odrębność, nie stworzyliśmy w materii stylu własnego, który by tylko naszym był. Nie nałożyliśmy naturze, na krajobraz naturalny, niczego, co gdzie indziej pełniej i konsekwentniej nałożono. Zresztą nawet krajobrazem niepowtarzalnie własnym nie zostaliśmy obdarzeni. I tak przez Austrię jadąc, w wielu powiatach wypisz, wymaluj albo strony Kazimierza nad Wisłą (obrzeża Dunaju w okolicy Kermu), albo wsie nasze, te zamożniejsze, albo góry podobne odnajdywałem, tyle że przeważnie większe, czystsze w rodzaju, nie tak nieśmiałe, przygaszone. Najczęściej jednak nie były to zespoły całe, ale elementy przemieszane, które wciąż do oczu wskakiwały z całości, jako nasze. Nawet okolice Mauthausen żywo przypominają okolice Oświęcimia, co nasuwa myśli, że do tych celów jakby naumyślnie wybierano okolice parszywe, nijakie, piaseczkowo bagienkowate, cherlawe, sadkowato ogródkowate, z zabudową nędznawą i nijakościowatą, dróżka jakaś, krzaczek i podwórko, bez dominanty żadnej, aby tym straszniejszy stał się kontrast między dramatycznością obozu a otoczeniem, światem zewnętrznym, a może żeby tym straszniejsza wyszła dramatyczność albo co może jeszcze straszniejsze i bardziej dramatyczne, właśnie niedramatyczność, tylko powszedniość i oczywistość obozu[16].

Na zwiedzane miejsca Mrożek patrzy przez pryzmat tego, co znane, dostrzegając w austriackim krajobrazie przede wszystkim elementy swojskie. Fascynują go zaobserwowane podobieństwa Austrii do Polski, uwidacznia-

[16] S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, Kraków 2011, s. 449–450.

jące się nie tylko w pejzażu, ale też w pewnych fenomenach kulturowych, które analizuje w ciętych, utrzymanych w tonie satyrycznym, komentarzach:

> Kuchnia, co ważne, bo upieram się, że pokaż mi, co jesz itd., nasza, tyle że jakaś przedwojenna i jakby bardziej do oryginału zbliżona, jakbym do ojczyzny kotleta schabowego przyjechał, gulaszu i kapusty, i wędlin. [...] Cała Austria przesiąknięta jest zapachem smażeniny i kapusty, a także kirszu i cygar, na tle piwka.
>
> Ileż podobieństwa. Nie mówię o gmachach wiedeńskich, które są oryginałami kopii krakowskich. Ale weźmy na przykład zjawisko baby. Baba zaczyna się na północ i południe od Alp i ciągnie aż do Kamczatki. W Wiedniu już możesz zobaczyć, na ulicy pustawej, jakby na Długiej, babę, co stoi przed wystawą sklepową i na stosy wypiętrzone obuwia, a na każdej parze kartka z ceną, tępo się patrzy, chustkę nawet już może mieć, tyle że jakąś zurbanizowaną, a napis neonowy nad sklepem nowoczesny, ową specyficzną moderną, grafiką, panie święty, taką specjalną, której w innych krajach poza Niemcami i Austrią nie widziałem, a którą przejęło nasze MHD i inne skróty. W krajach łacińskich do stołu podaje ci kelner, może być nawet młody i z baczkami. Tutaj restauracje i kawiarnie to jest królestwo baby, baby tam usługują, rozliczne, mogą nawet być niestare, ale czujesz w nich babiość absolutną, baby jeszcze nie całkiem dojrzałe. [...] Baby też snują się po miastach, a ulice pustawe są i szare jakieś, do naszych zbliżone także przez to, torby niosą, nie, pani tam nie ma jako reguły, tylko jest baba, względnie jako jej forma wyemancypowana – paniusia[17].

Oglądany krytycznym okiem Wiedeń, który widziany wiele lat wcześniej, wydawał się Mrożkowi na tle ówczesnego Krakowa pierwszym prawdziwym miastem, jakie w życiu zobaczył[18], zostaje odczarowany. Przypomina „wielką szafę", z której wyjęto „dawną garderobę", pozostawiając na wieszakach tylko kilka sztuk:

> Wszystko, co znajduje się tam w obrębie Plant, jeszcze lśni i zadaje szyku, chociaż tylko ktoś, kto po raz pierwszy wyjeżdża z Polski, daje się jeszcze nabrać na to udawanie Europy à la Paris, jak ja swego czasu. Ale cała reszta, te nieskończone szare ulice z czynszówkami, szczególnie wymowne w niedzielne popołudnie, te mnogości Alej Jerozolimskich, Krakowskiej, Długiej właśnie, do tego centrum nie przystają. W żadnym zresztą innym mieście, a jest ich tam niewiele i małe, nie czułem, że są to ludzie urodzeni z miasta i dla miasta. Wszystko to charakteryzuje się pewną powiatowością [...][19].

Tropiąc podobieństwa, Mrożek nie przeocza bynajmniej różnic. Na pierwszy rzut oka można odnieść wrażenie, że relacja z podróży po Au-

[17] Tamże, s. 450–451.

[18] Zob. S. Mrożek, *Baltazar. Autobiografia*, Warszawa 2006, s. 193.

[19] S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, s. 452.

strii ma z założenia demistyfikatorski charakter i pisarz celowo koncentruje się na podobieństwach, a nie na tym, co niezwykłe i odrębne, by pokazać, iż nie jest już owym turystą z Polski, który dał się kiedyś nabrać na „udawanie Europy à la Paris". Mrożek dokonuje jednak korekty swoich wyobrażeń nie tylko *in minus*, ale także *in plus*. Upatrując źródła podobieństw Austrii do Polski i wschodnich stron w ogólności w swoistej chłopskości tego kraju, nie statystycznej, ale takiej, „która niewiele sobie robiąc z procesu urbanizacji jako faktu ekonomiczno-technicznego przenika do nowej formy materialnej i zwycięsko nadaje jej swojego ducha"[20], właśnie ową rdzenną chłopskość, tyrolskość, uznaje za „najsilniejszą stron[ę] austriacką", dlatego, że „tylko to, co autentyczne, może być i piękne, i mocne", a taki właśnie okazał się Tyrol:

> Zawsze podśmiewałem się trochę z Tyrolu, bo wydawał mi się, nie wiem dlaczego, operetkowy, tylko jodłowanie mi się z nim kojarzyło. Tymczasem na odwrót, wszystko inne, z Wiedniem razem, to coś nie tak, a Tyrol jak skała. Bardzo mnie zajął i zastanowił, a szczególnie muzeum niezwykłej piękności w Innsbrucku, właśnie ludowo tyrolskie. [...]
>
> Innsbruck to niby nasz Nowy Targ i jako położenie, i jako funkcja (ale jako nic więcej). I znów zadumałem się smutno nad porównaniem góralszczyzny z Tyrolem. Naszej góralszczyzny. [...] O, muzeum owe w Innsbrucku! Ile tam świadectw wyobraźni, potrzeb, a przede wszystkim wszystko to jakby oparte na jakiejś solidnej podstawie materialnej, wystarczy porównać te ogromne, kamienno-drewniane jakby dwory, jakby farmy, piętrowe, zamki prawie wieśniacze tyrolskie z naszymi ubożuchnymi dwoma izbami z sienią i dachem spadzistym, którego wynalazek jeszcze w szkole mi przedstawiano jako dowód błyskotliwej inteligencji tego plemienia, że to się niby nie zawali, jakby śnieg spadł. Gdybym był etnografem, to bym lansował teorię, że potrzeba, możność i umiejętność budowania i mieszkania w piętrowych i skomplikowanie rozbudowanych pomieszczeniach kapitalnie na daną psychikę wpływa, względnie o niej świadczy[21].

W całej relacji z podróży po Austrii natura jest prawie nieobecna. O pejzażach Mrożek pisze bardzo zdawkowo, napomyka o nich jedynie mimochodem i niemal natychmiast przechodzi do refleksji o charakterze kulturowym, gdyż – jak sam zauważa – widoki postrzegane przez szyby samochodu opisane dosłownie pozbawione byłyby jakiejkolwiek niezwykłości:

> Przejazd przez Brenner miał coś z patosu, nie tyle ze względu na pejzaże, które dalekie od jakichkolwiek przepaści czy perci, choć piękne ogromne i rozłożyste, ile przez ścisłe kolumny samochodów zakosami idące i ginące w nieskończoność, a że jeszcze posuwały się krokiem piechura i ja wraz z nimi, co

[20] Tamże.

[21] Tamże, s. 453.

> dawało takie wrażenie, jak pochód ludu zakosami przez śniegi i aż w horyzont, ukazany przez Eisensteina w I części *Iwana Groźnego*. Tylko zresztą przy pomocy takich kulturalnych refleksji można jakąś niezwykłość z tego wydobyć, bo jeżeli ograniczysz się do dosłowności, to nie ma różnicy między przebywaniem Brenneru a dajmy na to posuwaniem się w zatorze przez Borek Fałęcki koło Kabla [...]. To niwelujące działanie samochodu już nieraz zaobserwowałem[22].

Wydaje się jednak, że unikanie dosłownych opisów pejzaży nie jest jedynie efektem „niwelującego działania samochodu", ale wynika z pewnych właściwości umysłu Mrożka, któremu obca była postawa „widzę i opisuję. W jednym z listów do Stanisława Lema tak oto wymiguje się od relacji z podróży do Jugosławii i Paryża:

> Rzeczywiście, ani Jugosławii, ani ostatniego Paryża nie rozpracowałem tematycznie, ale są trudności, że tak powiem obiektywne, wiesz, że lubię pracować w sferze wniosków raczej niż opisu, które czasem krótkie i dosadne. Nie chciałbym razić Twoich uszu [...][23].

Fakt, że Mrożek wolał pracować „w sferze wniosków raczej niż opisu", że musiał podróż „rozpracować tematycznie", aby ją zrelacjonować, zapewne nie sprzyjał utrwalaniu konkretnych miejsc, w których pisarz mieszkał oraz tych, które odwiedzał, nie stanowi jednak wystarczającego wytłumaczenia tak znikomej ich obecności w jego listach i *Dzienniku*. Rozmawiając z Małgorzatą Niemczyńska już po opublikowaniu tego ostatniego, na jej uwagę, że w *Dzienniku* bardzo skupia się na sobie, niewiele zaś pisze o otoczeniu, odpowiedział:

> Otoczenie było i jest cały czas, ale mnie to mniej interesowało. Szkoda na to czasu. Napiszę, kto gdzie był i kogo spotkałem, i co z tego? Pisałem o tym, co było ważne. Takie same byłyby te zapiski gdziekolwiek. Ja jestem dla mnie tak samo ważny jak otoczenie. Każdy człowiek tak ma[24].

Brak potrzeby opisywania konkretnej przestrzeni geograficznej pozostaje, moim zdaniem, w ścisłym związku z silnie odczuwanym przez Mrożka problemem własnej tożsamości. Z prowadzonego w latach 1962–1989 *Dziennika* wyłania się obraz człowieka zmagającego się z obsesją nieistnienia, żyjącego w poczuciu tymczasowości i niedopasowania do aktualnej sytuacji, nomady bez żalu opuszczającego miejsca, które już go nie „karmiły", lecz

[22] Tamże, s. 456.

[23] Tamże, s. 612.

[24] M.I. Niemczyńska, *Mrożek. Striptiz neurotyka*, Warszawa 2013, s. 262–263.

zaczynały „pożerać”[25]. Mrożek – jak sam stwierdził – żył przez cały czas w oczekiwaniu na zmianę, „tak, jakby wszystko było [...] jedynie przygotowaniem do czegoś innego, po prostu stacją, ale nigdy celem podróży”[26]. Być może dlatego właśnie nie wspominał miejsc, z których uciekał, ani też nie odczuwał potrzeby opisywania tych, które były dlań tylko stacjami na drodze do nieokreślonego celu. Potrzeba taka pojawiła się dopiero wówczas, gdy pisarz był zmuszony opuścić Rancho La Epifania, które miało być miejsce jego „ostatecznego przeznaczenia”, a stało się miejscem utraconym.

> Każdy ma swoją *the finest hour*, [...] każdy ma w swoim życiu tę najpiękniejszą, najtrudniejszą, najwznioślejszą godzinę, która nie powtórzy się już nigdy.
>
> Ci, którzy zaszli bardzo daleko i wrócili, nigdy nie umieli przystosować się w pełni do dawnego życia. Najprzeciętniejsi urzędnicy Imperium Brytyjskiego wysłani służbowo do Indii, gdy wracali do ojczyzny na emeryturę, nie wracali już tacy sami. Chcąc nie chcąc, byli już zarażeni przestrzenią i odmiennością.
>
> Co tam urzędnicy, ci ostatecznie mieli w Indiach życie lepsze niż w domu. Ale opowiadał mi Niemiec, były jeniec niewoli rosyjskiej, jeden z nielicznych, którzy wrócili... Otóż on i paru jego kolegów, którym też udało się wrócić, już starsi i zamożni obywatele Republiki Federalnej Niemiec, zbierali się czasem w swoim gronie i popiwszy, tylko między sobą, śpiewali. Co śpiewali? Rosyjskie tęskne pieśni, które słyszeli wieczorami, przed laty, spoza drutów. Śpiewali i wspominali rosyjski księżyc. A przecież wiadomo, jakie mieli życie w rosyjskim obozie.
>
> Jestem pewien, że nieraz będę śpiewał meksykańskie pieśni na tle hejnału mariackiego. Tym bardziej, że – w odróżnieniu od Niemca w niewoli rosyjskiej – oprócz chwil, godzin i lat trudnych i strasznych miałem tu chwile, godziny i lata wspaniałe. *Miexico, my finest hor* [Dp, s. 36].

Z kolei miejsca z przeszłości odżyły we wspomnieniach Mrożka, kiedy po przebytym w maju 2002 roku udarze mózgu, musiał ponownie określić siebie i odzyskać orientację w świecie utraconą w wyniku choroby. Wróciwszy ze szpitala do domu, pisarz zdał sobie sprawę z faktu, iż nie jest w stanie wykonać najprostszych czynności:

> Usiadłem na krześle i posiedziałem przez chwilę. Ale gdy wstałem, wszystko zawirowało. Nie wiedziałem jeszcze, że moja zdolność do percepcji otaczającego mnie świata, znajomość pojęć przeciwstawnych, takich jak na przykład góra i dół, prawo i lewo, oraz zdolność do określenia odległości czy czasu, uległy

[25] 17 lipca 1986 roku Mrożek zanotował w *Dzienniku*: „Kiedyś nie wiedziałem, że jestem nomadą. Wydawało mi się, że jestem pielgrzymem. Zasadnicza to różnica”, S. Mrożek, *Dziennik*, t. 3, s. 635.

[26] Tamże, s. 752.

znacznemu ograniczeniu. Zrozumiałem, że od tej pory będę musiał mozolnie pracować, aby odzyskać to, co utraciłem. A oto bilans mojej klęski.

Znałem kilka języków obcych. Po powrocie ze szpitala okazało się, że nie potrafię rozmawiać w żadnym z nich.

Język polski, będący moim ojczystym językiem, stał się nagle niezrozumiały. Nie potrafiłem ułożyć żadnego sensownego zdania.

Potrafiłem czytać, jednak nie rozumiałem tego, co przeczytałem.

Utraciłem umiejętność posługiwania się maszyną do pisania, komputerem, faksem i telefonem. Nie wiedziałem też, jak posługiwać się kartą kredytową.

Nie umiałem liczyć i nie mogłem odnaleźć się w kalendarzu.

Konieczność wyjścia na ulicę budziła we mnie zdecydowany sprzeciw. Panicznie bałem się spotkania z obcymi.

Jedyne, co mi pozostało, to umiejętność słuchania muzyki. Poczułem, że teraz rozumiem ją znacznie lepiej, zwłaszcza kiedy zamykam oczy[27].

Za namową lekarza Mrożek poddał się terapii logopedycznej, w efekcie której zaczął powoli odzyskiwać orientację w czasie i przestrzeni oraz zdolność komentowania tego, co się wokół niego działo. Odzyskawszy mowę, postanowił z kolei podjąć próbę powrotu do zawodu i zachęcony przez swoją terapeutkę przystąpił do pisania książki, zatytułowanej roboczo *Dziennik powrotu – ciąg dalszy*, która ostatecznie ukazała się w roku 2006 jako *Baltazar. Autobiografia*. Pisanie autobiografii, w trakcie którego pisarzowi stopniowo powracała pamięć, było więc terapią w dosłownym tego słowa znaczeniu. W jej wyniku we wrześniu 2005 roku, w momencie kończenia książki, Mrożek był „w stanie przypomnieć sobie znacznie więcej wydarzeń" [B, s. 9] i potrafił je zapisać, co pozwoliło mu uwierzyć, że z czasem będzie coraz sprawniej posługiwał się językiem i odzyska „zdolność pisania na tyle, na ile jest to możliwe po afazji" [B, s. 10].

Nadając swojej autobiografii tytuł *Baltazar*, Mrożek podkreślił fakt, że po przebytej chorobie nie był już tym samym człowiekiem, co wcześniej. Nowe nazwisko wyśnił sobie podczas pobytu w Paryżu w grudniu 2003 roku, a więc już po udarze. Zobaczył je wypisane na urzędowym druku w języku polskim. Z dokumentem tym miał się udać za granicę i przedstawić go tamtejszym władzom, które miały spełnić jego żądania pod warunkiem, że nigdy nie użyje już swojego prawdziwego imienia i nazwiska. Opisując ów sen w autobiografii, Mrożek skomentował go następująco:

Obudziłem się pod wrażeniem tego snu. Baltazar... Nigdy przedtem nie byłem entuzjastą mojego nazwiska. Towarzyszyło mi zawsze jako nudna koniecz-

[27] S. Mrożek, *Baltazar. Autobiografia*, s. 244–245. Kolejne cytaty z *Baltazara* lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem B.

ność. Później, kiedy zacząłem już pisać, było przy mnie przez wzgląd na mojego ojca. Aż do momentu, w którym zostałem dotknięty afazją [B, s. 241].

Afazja były dla Mrożka – jak to sam określił – katastrofą, ale paradoksalnie uwolniła go od frustracji związanej z uświadomieniem sobie faktu, że się starzeje i nie nadąża za otaczającym go światem:

Niespodziewanie „na pomoc" przyszła mi afazja. Podziałała na mnie jak samobójstwo, które się nie udało, ale pozostawiło nieznaczne ślady i nie można już ich usunąć. Ale ja, zmieniając nazwisko i podpisując się „Baltazar", przyznaję się otwarcie do niedoskonałości. Odtąd nie można mnie chwalić ani ganić za nic, co napisałem przed afazją, ponieważ tamten człowiek nie istnieje [B, s. 248].

Utrata zdolności posługiwania się innym językiem niż polski zmieniła także stosunek pisarza do kraju ojczystego:

Druga sprawa to moja przynależność do Polski. Cokolwiek jeszcze napiszę, nie będzie wątpliwości, że przynależę do Polski. A jeszcze niedawno bywało różnie. Przyzwyczajony do swobody i będąc w pełni sił, nie mogłem się oswoić z myślą, że Polska jest moim przeznaczeniem. Ale teraz mogę mówić i pisać tylko po polsku i odczuwam ulgę jak ktoś, kto po długiej wędrówce zawitał do rodzinnego domu [B, s. 249].

Wprawdzie w 2008 roku Mrożek ponownie wyemigrował z Polski i osiedlił się w Nicei, jednak tym razem o wyjeździe zadecydowały, jak pisze Małgorzata Niemczyńska, względy zdrowotne – lekarz doradził mu zmianę klimatu. W rozmowie z Niemczyńską na pytanie o to, czy mógłby mieszać gdziekolwiek, odpowiedział: „Teraz już nie. Teraz mieszkam w Nicei, przypuszczam, że tak pozostanie. Odpowiada mi tam klimat. Jest słonecznie i ciepło. Chodzę na spacery"[28]. W związku z powyższym można by się oczywiście zastanawiać, czy zadeklarowane przez Mrożka pogodzenie się z przynależnością do Polski nie było chwilowe, wydaje się jednak, że fakt przeprowadzki do Nicei nie podważa autentyczności owej deklaracji. Pisana w ramach terapii autobiografia dokumentuje nie tylko proces wychodzenia z afazji, ale też rekonstruowania tożsamości poprzez usytuowanie siebie w czasie i przestrzeni, przy czym zasadniczą część *Baltazara* poświęcił Mrożek czasom dzieciństwa i młodości, a więc temu okresowi życia, który spędził w Polsce. Odtwarzając swoją przeszłość, pisarz wspomina nie tylko ludzi i zdarzenia, ale też powraca pamięcią do miejsc, które odcisnęły swoje piętno na jego biografii: Borzęcina, Porąbki Uszewskiej, Kamienia w województwie rzeszowskimi i oczywiście Krakowa.

[28] M.I. Niemczyńska, *Mrożek. Striptiz neurotyka*, s. 263.

Kraków, w którym Mrożek mieszkał od 3 do 29 roku życia i do którego powrócił po 33 latach emigracji, uobecnia się na kartach *Baltazara* najczęściej. Wyjaśniwszy na początku pokrótce okoliczności, w jakich zapadła decyzja o przeprowadzce z Meksyku do Europy i zamieszkaniu w Krakowie, w następujących po sobie rozdziałach pisarz ukazuje to miasto z dwóch odległych perspektyw czasowych. Jako pierwsze pojawia się wspomnienie przyjazdu do Krakowa we wrześniu 1996 roku:

> Z mnogości wrażeń zostały mi w pamięci tylko topole. Ile razy przypominam sobie ten moment, pojawiają się ich sylwetki – wysmukłe i drżące, choćby przy najmniejszym wietrze. A Kraków dopiero w nieokreślonym tle.
>
> Drogę do miasta odbyliśmy w deszczu. Jaki ten Kraków mały! Nigdy wcześniej mi się taki nie wydawał, a przecież byliśmy tu już wiele razy. Już Wola Justowska, hotel Cracovia i zaraz potem stanęliśmy przy Starym Teatrze [B, s. 16].

Aklimatyzacja w mieście, w którym pisarz dorastał, nie przebiegała łatwo. Od momentu wylądowania dręczyła Mrożka powracająca myśl: „Co ja właściwie tutaj robię?" [B, s. 16], a dodatkowo pobyt w Krakowie utrudniały mu „powracające widma". Wspomnienia z przeszłości sprawiały, że spacerując ulicami miasta, doświadczał swoistego podwojenia czasu. W zbliżającym się z naprzeciwka młodym człowieku rozpoznawał nagle siebie sprzed pięćdziesięciu lat. Wprawdzie na pierwszy rzut oka Kraków zmienił się dość znacznie, w istocie jednak pozostał tym samym miastem, jakim był wcześniej. Zachował swój specyficzny, irytujący z perspektywy kogoś, kto objechał kawał świata, charakter:

> Zmiany, jakie zastałem, dotyczyły głównie sposobu, w jaki toczyło się codzienne życie krakowian. Zmienił się ubiór, pożywienie, a nawet ich mieszkania w nowych dzielnicach Krakowa. I, co najważniejsze, nie była to już „Polska Rzeczpospolita Ludowa", tylko po prostu Polska. Nie ulega wątpliwości, że były to zmiany na lepsze. Ale pozostały inne przyzwyczajenia, jak choćby akcent krakowski, który poznałem, gdy tylko nauczyłem się mówić. Albo ta sama wyniosłość w traktowaniu przybyszów pochodzących z innych części Polski, czyli skłonność do uważania się za kogoś lepszego. Ten sam partykularyzm, te same „wianki" w lecie i te same bale w zimie. Kiedyś, kiedy byłem jeszcze cząstką Krakowa, przystawałem na to z ochotą. Teraz, po objechaniu sporej części świata, wydawało mi się śmieszne [B, s. 23].

Na zasadzie kontrastu do obrazu Krakowa widzianego oczami przybysza z wielkiego świata ukazuje Mrożek w kolejnym rozdziale *Baltazara* swój „wczesny Kraków":

> Na początku Kraków nie był mały. [...] Do Krakowa zawitaliśmy, gdy miałem trzy lata. Zamieszkaliśmy w Prokocimiu. [...] Jakże niewielką liczbę mieszkańców miał wtedy Kraków. W porównaniu z dniem dzisiejszym – było pusto.

> Stąd miało się wrażenie wszechobecnej prowincji, choć prowincji było akurat tyle samo, ile i dzisiaj.
>
> Kraków to było pierwsze miasto w moim życiu. Różnica między miastem a wsią była w tych czasach znacznie większa niż obecnie. Sam fakt stąpania po bruku czy po asfalcie, a nie po wiejskiej drodze, pozostał dla mnie odkryciem na zawsze zapamiętanym. Dodam także, że w czasach mojego dzieciństwa na wsi nie było światła elektrycznego.
>
> W Prokocimiu domki rozsiane były rzadko i prawie wszystkie były parterowe. Droga była ziemna, jesienią i na wiosnę błotnista. Ale już o piętnaście minut drogi koleją był Kraków, a w nim pełnia życia, ruchu i ekscytujących przygód. Byłem mały i nie było potrzeby, abym jeździł do Krakowa. Ale obecność była wyczuwalna, nawet na przedmieściach [B, s. 29–30].

W samym Krakowie pisarz zamieszkał w roku 1935, kiedy to jego rodzina przeniosła się najpierw do mieszkania przy ul. Bandurskiego, a następnie przy ul. Kieleckiej. Wspomnienia z tego okresu ze zrozumiałych względów nie zawierają zbyt wielu detali topograficznych. W pamięci Mrożka zapisały się przede wszystkim emocje związane z przeprowadzką do prawdziwego miasta oraz pewne wrażenia, takie jak na przykład „odkrycie nieba", spowodowane najprawdopodobniej – jak sam zauważa – tym, że po raz pierwszy zamieszkał na „niebotycznej wysokości", bo aż na czwartym piętrze. Szczegółowe opisy topograficzne pojawiają się dopiero we wspomnieniach dotyczących czasów późniejszych. Bardzo dokładnie odtwarza Mrożek drogę z ul. Kieleckiej do Podgórza, do którego jego rodzina musiała się przeprowadzić w listopadzie 1943 roku, a następnie z niezwykłą precyzją opisuje usytuowanie nowego mieszkania:

> Wzdłuż Wisły, od Trzeciego Mostu do Rynku Podgórskiego, rozciągały się drobne fabryczki i warsztaty. Tam znajdowało się nasze mieszkanie. Wchodziło się do domu przez sień i na lewo, po spiralnych schodkach, na płaski dach garażu. Po przejściu kilkunastu metrów szło się znowu po schodkach w górę, na prawo. Tu nagle kończyła się ściana zabezpieczona wąską poręczą. Przechylając się nad poręczą, w dole, przed garażem, można było zobaczyć bruk. Teraz należało wykonać półobrót w lewo i już staliśmy przed wąskimi drzwiami. Po otwarciu tych drzwi wchodziło się do bardzo małego pokoju z oknem. Idąc na wprost przez kolejne drzwi, można było przejść do równie małej kuchni. Przez okno było widać jednolity szary mur, oddalony o jakieś dwa metry od okna. W kuchni, przy dziennym świetle, było prawie ciemno. Kiedy chcieliśmy z niej skorzystać musieliśmy używać światła elektrycznego. Gdy wyglądałem przez okno kuchenne, mogłem zobaczyć dwupiętrową studnię zasłaną odpadkami niewiadomego pochodzenia [B, s. 85].

Przeprowadzka do Podgórza była dla Mrożka wielkim przeżyciem i dlatego przebyta wówczas droga oraz sam moment wejścia do domu głęboko

zapadły mu w pamięć, na co zresztą sam zwraca uwagę, tłumacząc się ze szczegółowości opisu. Niewątpliwie jednak drobiazgowe odtworzenie lokalizacji nowego mieszkania nie byłoby możliwe, gdyby pierwsze wrażenie nie zostało dodatkowo wzmocnione. W Podgórzu Mrożek mieszkał wraz z rodzicami od listopada 1943 roku do końca czerwca 1944 i drogę do domu pokonywał codzienne, idąc do szkoły i z powrotem. Fakt ten przypuszczalnie w większym stopniu niż emocje towarzyszące przeprowadzce przyczynił się do tego, że zapamiętał to miejsce tak dokładnie.

Opisywany w *Baltazarze* Kraków to przede wszystkim domy, w których Mrożek mieszkał i ich najbliższe okolice. Obok już wymienionych pisarz wspomina również swoje lokum na strychu w domu Leszka Herdegena przy ul. Świerczewskiego i niewielki pokoik w Domu Literatów przy ul. Krupniczej 22. Z oczywistych względów przestrzenie, by tak rzec, na co dzień praktykowane najtrwalej zapisały się w pamięci pisarza i mogły zostać z niezwykłą precyzją odtworzone. Niewątpliwie jednak również emocje miały istotny wpływ na trwałość i charakter niektórych wspomnień o miejscach, w których Mrożek przebywał w dzieciństwie i młodości. Widać to wyraźnie w opisach Borzęcina, z którego pochodziła matka pisarza i w którym przyszedł na świat, Porąbki Uszewskiej – rodzinnej wsi ojca oraz Kamienia, w którym mieszkał stryj Ludwik Kędzior.

We wspomnieniach Mrożka utrwalił się Borzęcin z okresu drugiej wojny światowej, na początku której cała rodzina ze strony matki zjechała do domu dziadka Jana Kędziora. Otoczony sporym ogrodem dom „był dziwnie mały" [B, s. 48]. Składał tylko z dwóch izb, a pod tym samym dachem znajdowała się również mleczarnia. Na niewielkiej przestrzeni musiało się pomieścić czternaście osób, z tym że dwanaście spośród nich miało do dyspozycji

> jeden dwuokienny pokój, dwa łóżka i maleńką kuchnię. W kuchni rozkładano na noc posłanie, ale ciasnota była wielka. Dziadek i jego żona mieszkali osobno, w pokoju oddzielonym od naszej części werandą i drugimi drzwiami. Stosunki między nami były chłodne. Co chwila drzwi od „tamtego" pokoju otwierały się i ukazywała się w nich „żona ojca", a mojego dziadka. Przechodziła przez nasz pokój, wchodziła po trzech stopniach do kuchni, stawała przy piecu coś gotując, a następnie wychodziła z powrotem i znikała za drzwiami. Gotowanie przy piecu było wspólne, choć niejednakowe dla nich i dla nas. Jadali w osobnym pokoju, do którego nikt z nas nie miał wstępu [B, s. 62].

Właściwie na tym opisie domu wyczerpują się „przestrzenne" wspomnienia Mrożka z Borzęcina, tak jakby doświadczenie ogromnej ciasnoty przesłoniło wszystko inne. Najbliższe otoczenie domu dziadka Kędziora wy-

łania się jedynie z rozproszonych uwag, z których wynika, że w jego sąsiedztwie znajdował się dom wdowy po kierowniku szkoły, pani Rogożowej, gdzie było mnóstwo książek. Tuż obok wznosił się również piętrowy budynek z salą teatralną zwany Domem Katolickim, gdzie ulokowała się żandarmeria niemiecka. Obraz ten dopełnia wzmianka o oddalonym o dwa kroki od domu dziadka cmentarzu, na którym pochowana została matka pisarza.

Bogatsze w szczegóły topograficzne są wspomnienia Mrożka z Porąbki Uszewskiej, rodzinnej wsi ojca, o czym zapewne w znacznej mierze zadecydowało usytuowanie zagrody dziadka Ignacego Mrożka sprzyjające ich zapamiętaniu. Opis Porąbki rozpoczyna pisarz w sposób typowy dla przewodników turystycznych od szerokiej panoramy okolicy, w jakiej się znajdował się dom dziadków:

> Porąbka Uszewska leży na południe od linii kolejowej Kraków–Tarnów. Po przekroczeniu tej linii teren podnosi się i Porąbka leży już na pogórzu, w kierunku na Gorce. Wieś ułożona jest wzdłuż rzeki, pomiędzy dwoma sporymi i stromymi górami, zwanymi Bocheniec i Głodów. Zagroda dziadka znajdowała się na południe od Głodowa i patrząc z góry na kościół oraz na plebanię koło rzeki, po jej drugiej stronie widziało się każdy szczegół i figurki ludzi.
>
> Zagroda nie była duża. Pod jednym dachem, krytym słomą, mieściła „komorę", oborę dla obu krów, kuchnię, izbę – a po przejściu przez sień – izbę reprezentacyjną, tę z widokiem na kościół w dole. Tylko izba i izba odświętna miały podłogę. W innych pomieszczeniach było klepisko. Z zewnątrz zagroda była malowana na bladoniebieski kolor, przecinała ją polna droga, a w ogródku rosły kwiaty [B, s. 53].

Znaczący wpływ na utrwalenie się w pamięci Mrożka tego obrazu miał również jego emocjonalny stosunek do dziadków. W najwcześniejsze wspomnieniach z Porąbki nieodłącznie towarzyszy mu „mała, drobna, wiecznie zatroskana" [B, s. 53] babka, którą lubił i darzył zaufaniem, oraz cechujący się łagodnym usposobieniem dziadek, który jako kościelny musiał pracować podwójnie: „najpierw troszczył się o święte sprawy, a dopiero potem spełniał obowiązki cywilne" [B, s. 54], nigdy jednak nie uskarżał się na swój los i był zawsze pogodny.

O tym, że to właśnie ludzie i związana z nimi aura miejsca decydują o trwałości wspomnień dowodnie świadczy bardzo obszerny i drobiazgowy opis znajdującej się w Kamieniu koło Rzeszowa posiadłości stryja Ludwika, bratanka dziadka Jana Kędziora. W przeciwieństwie do starego Kędziora, który „był skąpcem, młody miał szeroki gest" [B, s. 66], prowadził bujne życie towarzyskie i otaczał się „haremem" ładnych służących. „Nie truł, i nie moralizował, swoje sprawy zachowywał dla siebie, a jednocześnie dawał

wszystkim szansę" [B, s. 35–36]. Niewątpliwie odmienność stryja Ludwika od innych wujków, sprawiała, że trzy pobyty w Kamieniu (latem 1939 roku, od jesieni 1940 do jesieni 1941 i podczas wakacji w roku 1949) oraz lokalizacja domostwa głęboko zapadły Mrożkowi w pamięć, choć nie bez znaczenia było również to, że jesienią 1940 roku Mrożkowie przybyli do Kamienia z Borzęcina, z którego wyjechali z powodu uciążliwej ciasnoty. Na tym tle posiadłość stryja Ludwika przedstawiała się szczególnie okazale:

> Stryj Ludwik miał [...] trzy domy, a właściwie to dwa i pół. Pierwszy dom od ulicy, opatrzony masywna bramą, pochodził z dziewiętnastego wieku. Pokryty był strzechą, siwym wapnem i miał niewielkie okiennice. Ale w środku był wygodny. Wielka, bez porównania większa niż w Borzęcinie i dobrze wyposażona kuchnia była ośrodkiem, w którym koncentrowało się życie domu. Tutaj przychodzili wszyscy, którzy mieli cokolwiek do załatwienia, i wielu z nich zasiadało do stołu, ponieważ stryj był smakoszem i lubił towarzystwo.
>
> Dom był podzielony sienią. Kuchnia mieściła się z prawej strony, a z lewej – trzy pokoiki. Po drugiej stronie obejścia stał obszerny piętrowy tak zwany spichlerz, w którym przechowywano wszystko, tylko nie zboże. Szyny kolejki wąskotorowej zaczynały się tuż przy spichlerzu i biegły przez cały teren aż do stawów. Kolejka była potrzebna do transportu desek z tartaku i w ogóle do wszystkiego, czego nie opłacało się nosić, na przykład do przewożenia worków z mąką albo ziarnem.
>
> Po drodze mijało się parterowy budynek przeznaczony na zapasowe części do motocykli. Dalej stał młyn. Był to budynek piętrowy, sczerniały, z oknami zabezpieczonymi siatką. Obok rozciągał się obszerny majdan dla wozów i koni. Do młyna – tak że jego bok był częścią ściany – przylegał apartament stryja Ludwika.
>
> Obchodząc dookoła, można było zajrzeć po drodze do potężnej maszyny parowej. Było to serce młyna i tartaku. W piecu paliło się trocinami, których zwały piętrzyły się w bezpiecznej odległości. W tartaku przerabiano pnie drzew na deski za pomocą piekielnej maszyny. Panował potworny hałas, przez który żaden głos się by się nie przebił, toteż po wyjściu można było odetchnąć z ulgą.
>
> Na granicy posiadłości znajdował się staw, a na półwyspie jeszcze jeden dom. Nieraz starałem się wejść do domu przez werandę, ale drzwi były zamknięte na klucz. Gdy zbliżyło się twarz do okna, można było dostrzec łóżko i strome schody wiodące na piętro [B, s. 68].

W owym tajemniczym domku nad stawem zamieszał Mrożek podczas wakacji w 1949 roku. Tym razem pobyt w Kamieniu był wytchnieniem od nieznośnej sytuacji w rodzinnym domu w Krakowie, w którym życie uprzykrzały mu częste awantury między ojcem i siostrą. Niekontrolowany przez nikogo mógł zwiedzać okolice i cieszyć się niczym nieograniczoną swobodą:

> Wieczorami po kolacji, która odbywała się w kuchni starego domu, żegnałem stryja Ludwika i szedłem rzekomo spać. Zresztą i tak nikt tego nie sprawdzał.

> Gdy zbliżałem się do domku nad stawem, zamiast skręcić w lewo, szedłem w prawo i przeskakiwałem przez parkan. Po drugiej stronie nie było nikogo, puste pole, a potem zaczynał się las. Zapalały się gwiazdy na czystym niebie. Różne szelesty rozlegały się wokół. Zaczynałem biec lekko i bez wysiłku. Tak biegają dziewiętnastoletni i zdaje im się, że mogą tak biec bez końca. Czysta radość dodaje im skrzydeł, stopy nie dotykają ziemi, a serce pracuje w doskonałym rytmie. Kiedy dobiegałem do lasu, wschodził właśnie księżyc. Wtedy las się przemieniał i stawał się zaczarowany. Ja też się przemieniałem i stawałem się jednością z księżycem, lasem, nocą. Tak przynajmniej wydaje mi się dzisiaj, kiedy takie przygody są już dawno utracone [B, s. 125–126].

Z jednej strony szczególna aura miejsca, z drugiej okoliczności, w jakich Mrożek przebywał w posiadłości stryja Ludwika, sprawiły, że to właśnie Kamień, a nie Borzęcin czy Porąbka Uszewska, w których spędził więcej czasu, został przez niego tak dokładnie zapamiętany. Być może zadecydował o tym również fakt, że doświadczył tu swoistej przestrzenności, która zawsze kojarzyła mu się z wolnością.

Zawarte w *Baltazarze* opisy miejsc nie mają szczególnych walorów literackich, przypominają raczej szkolne ćwiczenia, bo właśnie jako ćwiczenia służące odzyskaniu zdolności pisania powstawały. Przywołane zostały tu tak obszernie ze względu na ich wartość dokumentacyjną. Zaskakująca dokładność tych opisów potwierdza wyrażony przeze mnie wcześniej pogląd, że Mrożek był pisarzem o rozwiniętej wyobraźni topograficznej, wrażliwym na otaczającą go przestrzeń i doświadczającym jej somatycznie. Nie przejawiał wprawdzie skłonności do utrwalania konkretnych miejsc, ale nie był też na nie obojętny. Po przebytej chorobie niektóre z nich stały się ważnymi punktami orientacyjnymi w czasie i przestrzeni umożliwiającymi pisarzowi zrekonstruowanie własnej tożsamości. Pamięć o miejscach, które go kształtowały, okazała się dla „urodzonego wędrowca" ocalająca.

"Jestem urodzonym wędrowcem". On Autobiographical Places of Sławomir Mrożek

Summary

The subject of reflections in this article is the phenomenon of topographic imagination of Sławomir Mrożek. Tracking traces of autobiographical places in the writer's works, the author attempts to explain the reasons for his little interest in the geographic concrete as a literary material as well as to answer the question what functions these places fulfill in *Dziennik powrotu* [A Journal of Return] and *Baltazar. Autobiografia* [Balthasar. Autobiography]. In her opinion, both the scarce presence of autobiographic

places in the earlier works of Mrożek, as well as their appearance in the works referred to, remains in connection with the problem of the identity of the writer, who throughout most of his life struggled with the sense of non-existence, and after the stroke he had to redefine himself and his place in the world.

Keywords: geographical space, autobiographical places, topographic imagination, Sławomir Mrożek

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.11

Ewa Nawrocka
Uniwersytet Gdański
e-mail: filen@univ.gda.pl

Maria Dąbrowska w Jugosławii

Maria Dąbrowska była w Jugosławii trzy razy[1]. Opisywała ją w listach do towarzysza życia Stanisława Stempowskiego, w dziennikach[2], w reportażu drukowanym w „Wiadomościach Literackich"[3] i w opracowanym na ich podstawie tekście w *Pismach rozproszonych*, zatytułowanym *Podróż do Jugosławii*[4]. Utrwalała jej wizerunek w pamięci, w zapiskach, na rysunkach. Przywoływała w snach.

Dąbrowska podróżowała dużo, jeszcze jako studentka przed pierwszą wojną światową, potem w dwudziestoleciu międzywojennym odbyła kilka istotnych podróży na Północ i na Południe Europy. Każda była dla niej jednocześnie doświadczeniem nowej przestrzeni, nowego, innego świata, zdobywaniem o nim wiedzy, jak i bodźcem inspirującym do krystalizowania się samowiedzy. Podróżnicze życie w ruchu, doświadczanie zmienności zewnętrznego świata współtworzyły procesualny podmiot, migotliwy, zmieniający się, rozpisany na mnogość i bogactwo wrażeń, zmysłowych doznań,

[1] 1934, 1936, 1960.

[2] M. Dąbrowska, *Dzienniki*, t. 1–4, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Warszawa 1988; tejże, *Dzienniki powojenne* 1945–1965, t. 4, Warszawa 1997. Dalej jako Dz., numer tomu i strony bezpośrednio po cytacie.

[3] M. Dąbrowska, *Polacy w Jugosławii*, „Wiadomości Literackie" 1935, nr 16; *Na wyspie Rab*, „Wiadomości Literackie" 1936, nr 38; *Czerwiec na Rabie*, „Wiadomości Literackie" 1936, nr 46.

[4] M. Dąbrowska, *Podróż do Jugosławii*, w: tejże, *Pisma rozproszone*, red. i przypisy E. Korzeniewska, t. 1, Kraków 1964.

spontanicznych reakcji na bodźce, pogłębionych refleksji, twórczych myśli. Reagowała tak, jakby rzeczywistość była dla niej „nagłym przepływem sensorycznych wyglądów, a nie umysłowym porządkiem ponad nimi”[5].

W podróży rozpoznawała swoje wewnętrzne rozdarcie między przyrodzoną zdolnością do zachwytu, witalistyczną zachłannością doznawania niezmierzonego bogactwa materii życiowej a „faustyczną chwilą” podszytą odczuwaniem tragizmu istnienia.

Zadłużona w filozoficznej myśli mistrza swej młodości Edwarda Abramowskiego przyjmowała jako pewnik, że istnieje coś takiego, jak „artystyczne doznawanie świata”[6], w którym decydującą rolę odgrywa „reagująca potęga duszy”. W tym „artystycznym doznawaniu świata” jako narzędzia poznania wykorzystywane są intuicja, pamięć, wyobraźnia i uczucia, słowem całe bogactwo życia psychicznego, które, co istotne, fundowało się na doznaniach zmysłowych: wzrokowych, słuchowych, węchowych, dotykowych, zanurzało w „strumieniu zmysłowych wyglądów”[7].

Niemniej Dąbrowska przygotowując do druku w „Wiadomościach Literackich” swoje „prywatne” notatki z podróży do Jugosławii oczyszczała tekst z elementów zanadto, jej zdaniem, osobistych, zindywidualizowanych, ograniczających obiektywizm obrazu świata. Była z pewnością przekonana, że gatunek–podróż w wersji reportażowej wymaga maksymalnego zobiektywizowania obrazu świata, co w praktyce oznaczało poddanie spontanicznego i subiektywnego opisu rygorom intelektualnym, uporządkowaniu stylistycznemu, kompozycyjnej strategii. Jakby to świat był ważniejszy od jego doświadczania, opis od wyrażania, od-twarzanie wizerunku od tworzenia go.

Bliskie Dąbrowskiej Mickiewiczowskie „widzę i opisuję” kładzie oczywiście nacisk na wzrokowy odbiór świata, przy czym „widzę” to nie tylko fizjologiczna kategoria wzrokowego rejestrowania zewnętrznej rzeczywistości, ale i kategoria poznawcza uwikłana w kulturowe klisze, a na poziomie „opisuję” – w literackie konwencje. „Widzę” nie ogranicza się nigdy wyłącz-

[5] S. Schwartz, *The Matrix of Modernism. Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought*, Princeton, New Jersey 1985, s. 12. Cyt. za: B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 10.

[6] M. Dąbrowska, *O „Panu Tadeuszu”. Z powodu artykułu J. N. Millera*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 15, przedruk w: M. Dąbrowska, *Pisma rozproszone*, red. i przypisy E. Korzeniewska, t. 2, Kraków 1964, s. 22.

[7] Jest to termin przywoływanego przez B. Sienkiewicz S. Schwartza. Zwraca on uwagę, że „Pojęciowe abstrakcje są [...] narzędziami, dzięki którym narzucamy czysto rozumowy porządek na świat wokół nas. A ten świat istnieje jako strumień zmysłowych wyglądów, jako sensoryczny potok, który staramy się uporządkować rozumowo” (B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia”*, s. 174).

nie do wrażeń wzrokowych. Ludzie, rzeczy, miejsca i przestrzenie ewokują pozostałe wrażenia zmysłowe, nawet gdy nie zostały wprost nazwane.

Trzy podróże do Jugosławii, ściślej trzy różne gatunkowo formy zapisu tych podróży (prywatne listy, dzienniki, reportaż), ujawniają fakt napięcia między podmiotową prawdą bycia tu i teraz, którą Dąbrowska chce wyrazić, a przedmiotowością bytu, którą chce obiektywnie przedstawić. Dąbrowska, zwłaszcza w listach i w dziennikach, daje wyraz doświadczeniu bycia w konkretnym miejscu świata w określonym czasie. To doświadczenie bardzo osobiste, własne, nasycone emocjami, jeszcze nie w pełni uporządkowane intelektualnie. Pisarka pozwala sobie na spontaniczne odsłonięcie doznawanych wrażeń zmysłowych, tego, co widzi, słyszy, dotyka, smakuje. Pozwala to jej dotrzeć do istoty własnej osobowości. Jej centrum stanowią potrzeba i umiejętność „doznawania intensywności życia." Towarzyszy im z reguły zachwyt, empatia i sympatia wobec istnienia, otwartość na niezmierzone bogactwo materii życiowej.

Już w trakcie młodzieńczych wędrówek po Belgii, a potem podróży na Północ, do Finlandii (1927), starała się Dąbrowska obserwować świat bez uprzedzenia i pierwotnych poznawczych założeń, z ciekawością dziecka, reagującego spontanicznie na rzeczy i zjawiska nowe i nieznane. Zauważyła, że jej wyobrażenia o rzeczach są blade i ubogie w porównaniu z życiem, które ją zawsze olśniewa. We Włoszech (1934) pozwoliła sobie zignorować własną, niemałą erudycję, intelektualny dystans do rzeczywistości, wiedzę i filozoficzne refleksje, porzucając je na rzecz spontanicznego zachwytu, radości bycia w tym właśnie miejscu, emocjonalnego odczuwania piękna. W Rzymie przebiega między jakimiś pałacami „...nic nie wiem, co to jest, ale mi wszystko jedno, jest wspaniale" [Dz., t. 2, s. 292]. We Florencji wyłamuje się beztrosko spod przymusu oglądania i zachwycania się dziełami sztuki i architektury. Przegapia grób Michała Anioła, troi się jej w oczach, ma katar, kaszel, a wysokie obcasy utrudniają jej chodzenie. Fizyczne zmęczenie i cielesny dyskomfort biorą górę nad scenariuszem stadnych zachowań turysty. Bez fałszywego wstydu Dąbrowska przyznaje się do zmęczenia, bólu nóg i rezygnacji z oglądania wszystkich przepisowych cudów kultury. Włochy nie tylko zachwycają, ale i strasznie nużą, męczą, obezwładniają oraz swoiście terroryzują turystę przymusem pochłaniania niezliczonej ilości wrażeń artystycznych, które pośpiesznie doznawane, wymieszane, nieprzetrawione nie zostawiają żadnego istotnego śladu w poznaniu i doświadczeniu podróżującego. W zjawiskowej, teatralnej Wenecji ważne okazuje się spanie w hotelu pod moskitierą i „pisk moskita, który mnie ugryzł" [Dz., t. 2, s. 288].

Podróż włoską, poprzedzającą pobyt w Jugosławii (1934), skwitowała Dąbrowska skromnie w dziennikach, niejako dla zapamiętania tego biogra-

ficznego zdarzenia. Okazała się ona ważna nie jako wyprawa turystyczna, nastawiona na cele poznawcze, lecz jako podróż inicjacyjna. Pozwoliła bowiem na wykrystalizowanie się tego, co najistotniejsze i niewzruszone wśród natłoku ogromnych wrażeń, na rozpoznanie własnego powołania jako pisarki i odkrycie koniecznego związku między twórczością a doświadczeniem miłości – fundamentalnego warunku energii twórczej.

Niewątpliwie Jugosławia, a nie Włochy, była dla Dąbrowskiej prawdziwą krainą Południa. Jugosławia to malowniczość, bujność, monumentalność, intensywność, pierwotność, dzikość i porażające piękno. Nazwała ją, przy okazji bytności w zachwycającym Dubrowniku, „zagubioną ojczyzną jakiegoś zakątka mojej duszy”[8].

W Sarajewie odczuwa Dąbrowska prawdziwe tchnienie Wschodu, fascynujące przemieszanie kultury tureckiej, żydowskiej, europejskiej. Widoki, dźwięki, zapachy układają się w niesamowity, niepokojący i egzotyczny polizmysłowy obraz świata. Składają się nań: oryginalna architektura miasta, zawodzenie muezina z wieży meczetu, dźwięki kowaczy miedzi w uliczkach, modlitwy na placykach przed meczetem, ablucje wiernych, do tego rozchodzący się zapach kawy i potraw tureckich z charakterystycznymi przyprawami.

Na wyspie Locrum (1934), wsławionej bytnością nieszczęśliwego cesarza meksykańskiego Maksymiliana Habsburga, intensywny aromat roślin, których liczne nazwy Dąbrowska przywołuje, sprawia, że to miejsce rzuca na przybysza „odurzający czar”. Pytanie, czy umiałaby po zapachu rozpoznać wszystkie te rośliny (mimozy, rozmaryny, mirty, laury, palmy, drzewa pieprzowe, granaty...), czy też informacje o nich zaczerpnęła z jakiegoś przewodnika lub z rozmów z miejscową ludnością? Rosło tam „jakieś drzewo *truskawkowe* o bardzo smacznych owocach, rzeczywiście przypominających truskawki”. Musiała ich skosztować, wzbogacając swoje doznania zmysłowe o wrażenia smakowe. Że czuła te zapachy to pewne, że złożyły się w jej zmysłowym doświadczeniu na obraz tego miejsca również pewne, ale najważniejsze jest to, że uznała za znaczące i konieczne, by o tym napisać, by zwerbalizować ten wielozmysłowy obraz świata.

Piękna, jeszcze nieskażona cywilizacją wyspa Rab (1936) zachwyca naturalnymi krajobrazami i zapisuje się przede wszystkim w doznaniach zmysłowych Dąbrowskiej, w których sfera dźwięków i zapachów odgrywa pierwszorzędną rolę, choć życie Rabu upływa w wielkiej ciszy. „Gwizdanie kos**ów** rozlega się od świtu do nocy, w mirt**ach** i laur**ach** słowi**ki** śpiewają swe mino-

[8] M. Dąbrowska, *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 446. Dalej jako P.R., numer tomu i strony bezpośrednio po cytacie.

rowe nokturny, jaskół**ki** tysiącem zygzak**ów** krzyżują się nad zatoką, kukuł**ki** kukają gdzieś aż pod murem skał, wilg**i** odzywają się skąpo, ale donośnie około chłopskich domostw" [P.R., t. 1, s. 428]. Należy zwrócić uwagę na wielką dbałość Dąbrowskiej o walory stylu tekstu pisanego, widoczną w jej skłonności do nadawania obrazowi świata rytmu i ładu poprzez uporządkowanie składni, budowanie serii zdań paralelnych, rytmicznych dzięki zastosowaniu układów trójzestrojowych i wyrazistej organizacji brzmieniowej (instrumentacja głoskowa, rymy). Obecność ludzi też zaświadczają dźwięki: słychać nostalgiczny chóralny śpiew *seljaków*, tamtejszych pasterzy; ubogi w melodię, ale harmoniczny i wielogłosowy śpiew wioślarzy, ich matowe nawoływania „hallo, hallo, barka", szczebiot dzieci; do tego gra na kobzie i płaskiej drewnianej piszczałce, kołatanie wioseł o dulki łódek, dzwony kościelne i jazzbandy z hoteli tworzą niepowtarzalną aurę dźwiękową tej krainy.

Świeże, czyste powietrze, „lekkie do oddychania, lube i ożywcze jak napój podany w chwili pragnienia", pachnie: „Przesyca je woń morza, długich igieł piniowych, aromat liści figowych, lawendy, siana łączek już pokoszonych" [P.R., t. 1, s. 428]. Promienie słoneczne przyjemnie ogrzewają ciało. Ziemia, niebo, skały, powietrze – widoki, zapachy, odgłosy, doznania cielesne układają się w całość dającą odczucie kosmosu, jakiejś zniewalającej totalności świata. Tak mógłby wyglądać raj.

Na jedyne miasto wyspy patrzy Dąbrowska jak na malowidło. Wiedzę o jego dziejach i zabytkach łączy z wnikliwą obserwacją, by w kunsztownym, stylistycznie wysmakowanym opisie, wykorzystującym poetyckie środki (liczne epitety, porównania, metafory), pokazać w materii miasta znamiona różnych epok. Zwraca uwagę na trzy amfiteatralnie usytuowane ulice „nowego" miasta, położone jedna nad drugą, równoległe i połączone stromymi przecznicami albo schodkami. Puentuje tę rzeczową informację komentarzem: „wszędzie naturalnie w wąskiej smudze błękitu suszy się tu bielizna, jak nanizane rzędami chorągiewki wiecznego festiwalu codzienności" [P.R., t. 1, s. 437–438]. Pierwsza ulica, najniżej położona, na poziomie morza jest cicha i pusta. Z rybackiej winiarni wieje chłodem, zapachem beczek, czasem pieśnią chóralną i żałosną. Składowisko pokruszonych rzymskich pamiątek i obrośnięte dziką zielenią ruiny pałacu Niemirów dopełniają wrażenia pustki.

Druga uliczka, wyżej położona, ogniskuje handel i ruch miasta. Niezwykłą aurę tego miejsca tworzy rozmaitość towarów, „wszystko to lśni, pstrzy się i powiewa", a do tego tłok, miejscowi starzy rybacy z fajkami w gębie, z bokobrodami *á la* Franz Joseph, żebracy o brueghelowskich fizjonomiach, wiejskie dziewczyny z koszami muszel i zasuszonych morskich stworów, letnicy. Na trzeciej, najwyższej uliczce można spotkać tylko ska-

czące dzieci, tam też znajdują się piękne średniowieczne kościoły. W jednym z nich, maleńkim, nie odwiedzanym przez nikogo, barokowym kościółku św. Antoniego Małego lubiła Dąbrowska „dumać i marzyć w pustce kaplicy" [P.R., t. 1, s. 400–401].

Wydawałoby się, że Dąbrowska patrzy na Jugosławię okiem świeżym, czystym i nieuprzedzonym. Decyduje się o niej pisać właśnie dlatego, że nie została ona tak wszechstronnie i dogłębnie przedstawiona, jak Włochy i że jest, jak dotąd, nieskażona współczesną mechaniczną cywilizacją, którą pisarka określa jako „warczącą, ryczącą, dymiącą" [P.R., t. 1, s. 430].

Okazuje się jednak, że pisząc o Jugosławii, a właściwie redagując reportaż do druku w „Wiadomościach Literackich" (1936), przywołuje Dąbrowska kulturowe klisze. To Conrad i jego formy widzenia świata, conradowskie sprzężenie egzotyki i dramatyzmu, owa „surowa tragiczność" w krajobrazie. Innym razem pejzaże Jugosławii nasuwają Dąbrowskiej skojarzenia z rezultatami pracy „mitycznego artysty", w którego majestatycznych dziełach dominuje „czysta forma" – barwna plama i monumentalna bryła. Na wyspie Hvar (zapis w Dziennikach w roku 1960): „Miasto jak malarska kompozycja hiszpańskiego kubisty" [Dz., t. 5, s. 187].

Pejzaż Południa, najpierw Włoch, a potem i przede wszystkim Jugosławii, zostaje rozpoznany przez Dąbrowską jako ucieleśniony kształt marzenia o domu-raju i snu duszy północnej, zdolnej tyleż do zachwytu Południem, ile do wychwytywania w nim rysów „północnych" – melancholijnych i tragicznych. Powtarzają się straszliwe majowe burze, ulewy zmieniają się w potop, to, „co cieszyło, zaczyna drażnić" [Dz., t. 3, s. 54], Dąbrowska czuje się „obca i światu i na świecie".

Kolejne bytności w Jugosławii, w tych samych miejscach, w ukochanym Dubrowniku i na wyspie Rab owocują innymi obrazami, choć sama Jugosławia nie tak bardzo się zmieniła. Zmieniła się Maria Dąbrowska. W roku 1960, na pięć lat przed śmiercią, czuje się już stara, zmęczona, chora, obca w świecie. Poddaje się zmiennym nastrojom, to euforycznym, to depresyjnym. Pogoda październikowa też jest zmienna. Jest zimno, ciało odczuwa chłodne podmuchy, drażni szum wody, a przerażające wycie wiatru *jugo* zdaje się być torturą. „Morze chlusta na chodniki przybrzeżne – morze krzyczy – Nie ma w nim tego długiego szumu fali, wykładającej się na piaski – To morze wrzeszczy roztrzaskując się na posępnych skałach"[9]. Widok z fortów Napoleona na wyspie Hvar uprzytamnia jej, że „wybrzeża śródziemnomorskie

[9] M .Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965 w 13 tomach*, pierwsze pełne wydanie w 13 tomach (bez opracowania edytorskiego) pod kierunkiem T. Drewnowskiego, t. 12: 1960–1961, Warszawa 2009, s. 142.

są groźne i patetyczne". Pisarka stwierdza „Ja już nic nie napiszę, we mnie pomału zagospodarowuje się śmierć" [Dz., t. 4, s. 97].

Jerzy Giedroyc w *Autobiografii na cztery ręce* zanotował z niesmakiem, że w czasie pobytu Dąbrowskiej w Szwajcarii „Nie można było z nią rozmawiać na spacerze, bo przystawała przed każdą wystawą i zachwycała się tym, co było w sklepie. Miała reakcje kobiece aż do przesady"[10].

Redaktor z Maisons-Laffitte, czerpiący wiedzę o świecie z książek i gazet, okazał się wielce niesprawiedliwy. Nie wiedział, czy nie chciał wiedzieć, że miejska ulica to trakt spacerowy, sposobny do rozmów, ale i do oglądania mijanych ludzi i wystaw sklepowych, wdychania zapachów z knajp i restauracji, łowienia dźwięków z barów, kawiarń, ogródków, sal dansingowych, wsłuchiwania się w gwar tłumu... Że najlepsze, najbardziej owocne poznawanie miasta odbywa się na ulicy, w trakcie nieśpiesznych przechadzek, obserwacji, rejestracji wrażeń, rozmyślań, refleksji, często wspomnień, rozmów i biesiadowania. Mizoginistyczna niechęć Redaktora do „reakcji kobiecych" zdradza niezrozumienie dla, być może, typowo kobiecego, albo u kobiet intensywniejszego, zmysłowego, polisensorycznego doświadczania świata, które niekoniecznie oznacza niedostatek intelektualnego wyrafinowania.

Maria Dąbrowska in Yugoslavia

Summary

This article discusses different forms – in terms of genre – of recording (private letters, diaries, reportage) of Maria Dąbrowska's three journeys to Yugoslavia. In the author's opinion these accounts reveal the tension between the subjective truth of being here and now, which Dąbrowska wanted to express, and the objectivity of being, which she wanted to present objectively. They are also a testimony of a typically female, or rather more intensive in women, polisensory experience of the world.

Keywords: space, journey, senses, narration, Maria Dąbrowska

[10] J. Giedroyc, *Autobiografia na cztery ręce*, oprac. i posłowie K. Pomian, Warszawa 1984, s. 186.

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.12

Magdalena Kokoszka
Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: magdalena.kokoszka@op.pl

Przestrzeń n-wymiarowa i węch. Uwagi o futuryzmie

1

W roku 1921 w liście do najbliższych młody poeta Julian Przyboś, założyciel klubu artystycznego „Dionizy", dyskredytuje z przekąsem ówczesną konkurencję: „Tych fetorystów nie trzeba brać zbyt poważnie, żaden tam twórczy talent nie weźmie za łeb, zresztą mało tych spekulantów"[1] [podkr. – M.K.]. Zagorzały polemista, w przyszłości chętnie wykorzystujący w sporach argumenty natury estetyczno-zapachowej[2], zdaje się odwoływać do utartego już konceptu – prześmiewczej kontaminacji, pozwalającej na powiązanie futurystów z fetorem. W „Gospodzie Poetów", redagowanej przez Radosława Krajewskiego, w czerwcu tegoż roku przeczytać można o „jedno-

[1] *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1974, s. 48 (list z 7 lipca 1921).

[2] Chodzi tu przede wszystkim o argumenty prezentowane w trakcie polemiki z turpistami: „Jak wszystkie skłonności, także upodobania i wstręty ludzkie są rezultatem długiej ewolucji naszego gatunku. [....] Ocaleli ci, którzy przedkładali kwiat nad odchody, i ci stopniowo wykształcili sobie reakcje przyjemne na woń i substancje pożywne, a ujemne na smród i rozkładające się mięso. Wniosek stąd: że wyjąwszy wyraźne zboczenia instynktu żadna moc nie sprawi, żeby odchody stały się przyjemne [...]" (J. Przyboś, *Radość sporu*, w: tegoż, *Sens poetycki*, t. 2, Kraków 1967, s. 110). Wcześniej w podobny sposób, od strony rozkazodawczego nosa, rozprawiał się młody Przyboś z Emilem Zegadłowiczem: „Łajniarz. Bezwstydny skatolog ewangelii, udający poetę [...]" (tegoż, *Chamuły poezji*, „Zwrotnica" 1926, nr 7, s. 203).

nockach i jednodniówkach z fetorystycznymi manifestami”[3], a nieco wcześniej autor *Orędzia słonecznego* deklaruje:

> Dzielimy poetów [...] na dwie, idące przeciw sobie armie: na Promienistych i Mętlikowców. Mętlikowce [...] to przyszłościowcy (futuryści) bez przyszłości, to destrukcja, rozkład i wnętliwe rozkładu tego wapory-odory-fetory[4].

W tym samym roku w książce Adolfa Nowaczyńskiego *Pogrom, ramoty, gawędy* ukazuje się przedrukowany z powojennej prasy warszawskiej felieton *Fetoryści*. Autor tekstu w sposób krytyczny odnosi się tu do absurdalnego posądzenia, że włoscy „futuryści wojnę przyspieszyli, bo na wojnę dzwonili, wojny się domagali”[5], zawczasu inicjując ją i retorycznie przyzywając w skandalizujących wystąpieniach. Przytyk w tytule artykułu mógłby wydawać się raczej luźno związany z tematyką wywodu, gdyby nie przywołane w tekście „manifesty pełne fosforu, siarki i bawełny strzelniczej”[6]. Nowaczyński, podobnie zresztą, jak i Krajewski czy Przyboś, nawiązuje w ten sposób do strategii polemicznej samych futurystów.

Węch z daleka diagnozujący zagrożenia, rozpoznający chorobotwórcze miazmaty, miałby być z jednej strony efektywnym i prostym narzędziem oceny zjawisk, z drugiej – jednym z instrumentów kształtowania całkowicie odmienionej, nowej wrażliwości. Futuryści wypowiadają walkę mieszczańskiemu nosowi, szafując groźbami rozkład dóbr przeszłości: grobowcowym smrodem Rzymu[7], kloaczną aurą Wenecji[8], „śmierdzącą gangreną profesorów, archeologów, zawodowych przewodników i antykwariuszy”[9]; „wonią [...] gnijących umysłów, przeznaczonych [...] do bibliotecznych katakumb”[10] itd. Odpowiadając jednocześnie na współczesność prężną, dynamiczną, obfitującą w wyraziste bodźce (dymiące fabryki, hałasy miast, zwiększoną mobilność człowieka itp.), aktywizują wyobraźnię i zmysł powonienia w sposób daleki od łagodnego pobudzania:

---

[3] *U poetów* [brak inf. o autorze], „Gospoda Poetów” 30 czerwca 1921, s. 94.

[4] R. Krajewski, *Orędzie słoneczne*, „Gospoda Poetów” 30 kwietnia 1921, s. 51–52.

[5] A. Nowaczyński, *Fetoryści*, w: tegoż, *Pogrom, ramoty, gawędy*, Warszawa 1921, s. 23.

[6] Tamże.

[7] Zob. J. Kurek, *Romantyk futuryzmu*, w: *Chora fontanna (wiersze futurystów włoskich)*, przeł. J. Kurek, Kraków 1977, s. 11.

[8] Zob. manifest Marinettiego *Przeciwko paseistycznej Wenecji* (Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tsarski, Warszawa 1978, s. 85–86).

[9] F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przeł. M. Czerwiński. Cyt. za: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, s. 36.

[10] Tamże, s. 37.

Chcemy śmierdzieć,
aby zapowietrzyć blask księżyca,
bojaźliwy, słodki i ubroczony płaczem wspomnień.
Dlatego wydychamy kolosalny krzak
naszych okropnych woni
podsycanych bez końca rozmiękczaniem
i rozpływaniem się
drażniących organicznych materii
zanurzonych w kąpielach siarkowego kwasu...[11].

Cel jest jasny: radykalnym gestem odgrodzić się od przeszłości, ale też wzbogacić wyobraźnię przestrzenną nowoczesnego odbiorcy, aktywizując poszczególne zmysły – w ramach poszerzania horyzontu węchowego proponuje się zatem między innymi: obok poezji oflaktorycznej (Fillippo Tommaso Marinetti[12]) „malarstwo zapachów" (Carlo Carrà[13]); ruchome i wielomateriałowe „kompleksy plastyczne" (*complessi plastici*), uwzględniające wonne komponenty (Fortunato Depero[14]); kuchnię czy może raczej „jadalną sztukę", wzbogaconą o perfumy, olejki, „dotykowe aerodania hałasów i zapachów", woń pomyślaną jako zapowiedź serwowanych potraw (Jules Maincave, Fillippo Tommaso Marinetti, Fillìa, Enrico Prampolini, Farfa)[15]. Wszystko to w czasach postępującej dezodoryzacji przestrzeni i paradoksalnego wyostrzenia wrażliwości na bodźce zmysłowe – coraz lepiej wyczuwalne, bardziej intensywne, natrętne, w pogłębiającej się zapachowej ciszy otoczenia:

> W miarę rozwoju cywilizacji – pisał na początku wieku XX Georg Simmel – właściwa ostrość zmysłów słabnie, za to nasila się przyjemność i przykrość wywoływana przez doznania zmysłowe [...]. Nowoczesny człowiek ze swymi po części bezpośrednio zmysłowymi, po części estetycznymi reakcjami nie może już angażować się bez zastrzeżeń [...] w ścisłe układy, w których [...] jego osobista wrażliwość nie będzie miała nic do powiedzenia. [...] Ta ewolucja zaznacza się może najdobitniej w dziedzinie zmysłu powonienia: współczesne aspira-

[11] Cytat z Marinettiego za: J. Kurek, *Romantyk futuryzmu*, s. 9.

[12] Zob. F. T. Marinetti, T. d'Albisola, *Parole in liberta: futuriste olfattive tattili-termiche*, Roma 1932, s. 7, 9.

[13] Zob. C. Carrà, *Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów*, w: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, s. 290–295.

[14] Depero wykorzystywał zapachy, pracując nad projektem „ożywionej sztucznej istoty" (*essere vivente artificiale*). „Kompleksy plastyczne" tworzyli także Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Francesco Cangiullo, Filippo Tommaso Marinetti. Zob. M. Gurgul, *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Kraków 2009, s. 52–56. W artykule korzystam z uwag badaczki na temat synestezji i syntezy sztuk w twórczości futurystów.

[15] Zob. m.in. J. Brzękowski, *Futuryści i reforma kuchni włoskiej*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1931, nr 20 (18 V 1931), s. 4; G. Lista, *Futuryzm*, przeł. E. Gorządek, Warszawa 2002, s. 186; M. Gurgul, *W drodze do gwiazd*, s. 95–98.

cje higieniczne i wymogi czystości są tego zarówno skutkiem, jak i przyczyną [podkr. – M.K.][16].

Tym łatwiej przychodzi ugodzić, pobudzić wrażliwość, wprowadzając kolejne motywy do nowoczesnej sztuki: obok kół zamachowych, sworzni, śrub, kominów, lśniącej stali – woń smarów, kanalizację miejską, zapach siarki, ozonu, rosnące spirale dymów, białawe kłęby benzyny itd. Tylko do pewnego stopnia jest to powierzchowny zabieg, obliczony na szokowanie czytelnika-filistra:

> My, ludzie o szerokich płucach i rozrośniętych barach – pisze Bruno Jasieński – kichamy od mdłych zapachów [...]. Człowiek nowoczesny [...] potrzebuje mocnego i zdrowego pokarmu, nowych, ostrych, syntetycznych wrażeń[17].

Ufundowana na niezmąconej wierze w przyszłość, radykalną nowość rozwiązań i postęp opozycja: chorobliwe wczoraj – zdrowe jutro[18], leży u podstaw powtarzających się licznie w manifestach tego okresu wezwań do tworzenia sztuki, która wprowadzi „oddech szeroki i swobodny"[19]. Futurystyczne zawołanie: „Więcej światła, powietrza i przestrzeni"[20] to oczywiście rewers hasła: „Artyści na ulicę!"[21]; sygnalizuje zadania sztuki wobec dnia jutrzejszego, ale i wolę nowej wrażliwości, otwartej na „ostre" bodźce, nieunikającej zwłaszcza dysonansów.

2

Miara przyszłości przyłożona być musi także do zmysłowych władz człowieka:

> Tu i ówdzie – pisał Filippo Tommaso Marinetti w prologu do *Manifestu futuryzmu* (1909) – chorowita lampa świecąca spoza szyb okiennych uczyła nas wzgardy dla zwodniczej matematyki naszych zwodniczych oczu.
>
> Krzyknąłem: – Węch, sam węch wystarcza bestiom![22]

---

[16] G. Simmel, *Socjologia zmysłów*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 201.

[17] B. Jasieński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, H. Zaworska, Wrocław i in. 1978, s. 9–11.

[18] Pisał o niej szerzej m.in. Stanisław Barańczak. Zob. tegoż, *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu*, w: tegoż, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 125–132.

[19] T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, w: *Antologia polskiego futuryzmu*, s. 48.

[20] B. Jasieński, *Do narodu polskiego*, s. 11.

[21] Tamże.

[22] F.T. Marinetti, *Akt założycielski*, s. 33.

Zmysł powonienia, pierwotny, bliższy intuicji[23] niż rozumowej kalkulacji, niewątpliwie sprzyja „nowemu otwarciu". Oddanie się nieznanej przyszłości powoduje konieczność rozbicia starych zasad postrzegania rzeczywistości. Kategorie przestrzenne, pomyślane jako odniesienia sytuujące człowieka wobec tego, co już przeszłe, utrudniają futurystyczny „skok w otchłań totalnego tworzenia"[24], w nieskrępowaną wolność i niczym nieograniczone możliwości[25]. Pociąga to za sobą dezintegrację tradycyjnie rozumianej przestrzeni, której nowym organizatorem i twórcą staje się teraz sam artysta.

Futuryści, a także kubiści, zakładali, że wraz z próbą wyjścia poza porządek wzrokowy, w kierunku danych, jakich dostarczać mogą inne zmysły, możliwe staje się przejście od konwencji trzech wymiarów do n-wymiarowej przestrzeni nieeuklidesowej[26]. Pomysł, zapoczątkowany w malarstwie, miał doprowadzić do multiplikowania przestrzeni przedstawionej w dziele zgodnie z nowymi odkryciami matematyki i fizyki. Ustalenia poczynione w zakresie geometrii nieeuklidesowej (Mikołaj Łobaczewski, Jan Boylai, Carl Friedrich Gauss, Bernhard Riemann), topologii (Bernhard Riemann, Henri Poincaré, Maurice Fréchet, Felix Hausdorff), promieniowania elektromagnetycznego (Wilhelm Röntgen), budowy atomu (Ernest Rutherford, Niels Bohr), teorii względności (Henri Poincaré, Albert Einstein), wielowymiarowości przestrzeni[27] (Theodor Kaluza) zmusiły do zrewidowania pewników składających się na uporządkowany, statyczny obraz wszechświata, do naruszania dotych-

[23] Warto przypomnieć, że tezy bergsonizmu zaważyły na intelektualnych i estetycznych podstawach futuryzmu.

[24] F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra, *Futurystyczny teatr syntezy*, w: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, s. 338.

[25] Sztuka futurystyczna miała być próbą wyzwolenia się od ograniczeń czasu i przestrzeni. Marinetti w *Les licous du temps* pisał: „Temps! Espace! / Seules divinités qui maîtrisez le monde... / Je me révolte contre vous! („Czasie! Przestrzeni! / Jedyne bóstwa trzymające świat w garści!... Buntuję się przeciwko wam!"). Tenże, *Le Monoplan du pape*, Paris 1912. Cyt. i tłumaczenie za M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004, s. 58.

[26] Korzystam z uwag zamieszczony przez Erazma Kuźmę w artykule: *Przestrzeń w poezji awangardowej a problem spójności tekstu*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław i in. 1978, s. 263–280, a także z ustaleń Mieczysława Porębskiego: *O wielości przestrzeni*, w: *Przestrzeń i literatura*, s. 23–32.

[27] Przyjęto, że niektóre wymiary przestrzenne mogły w trakcie ewolucji wszechświata zachować się nietypowo – przyrastać wolniej lub zapadać się do skali, która przestaje być zauważalna (10–33 cm). Zob. W. A. Kamiński, *Ukryte wymiary przestrzeni: czy Bóg jest wieloręki?*, w: *Przestrzeń w nauce współczesnej*, red. S. Symotiuk, G. Nowak, Lublin 1998, s. 61–69.

czasowych ram postrzegania[28]. Przestrzeń w sztuce utraciła spójność, rozpadając się na strefy odwołujące się jakoby do różnych doświadczeń (wzrokowych, dotykowych, kinetycznych); zyskiwała jednak – nazywany niekiedy czwartym wymiarem – aspekt dynamiczny. W artykule z roku 1917, który uwzględnia wkład zarówno futurystycznych teorii, jak i osiągnięć kubistów, Gino Severini pisał:

> Forma [...] winna oddawać względność stosunku miedzy ciężarem i ekspansją, ruchem rotacyjnym i ruchem wznoszącym (*mouvement de révolution*), przedmiotem i działaniem, między tym, co widzialne i niewidzialne... [...] Współdziałanie wszystkich sił naszego ciała jest jednym z zasadniczych warunków twórczości [...]. Łatwo więc pojąć, że przestrzeń trójwymiarowa jest zbyt ograniczona dla współczesnego malarza, który obraz swój traktuje [...] jako rozciągłość dającą się podzielić na wiele przestrzeni, z których każda przyporządkowana jest pewnej klasie doznań[29].

Próba ukazania względności stosunku pomiędzy opozycyjnymi kategoriami, „pomiędzy tym, co widzialne i niewidzialne", wyrastała z impulsu antymimetycznego; zmierzała zaś do wyrażenia w sztuce intuicji towarzyszących doznawaniu świata, a dokładniej: wszechobecnej w nim zmienności – czwarty wymiar oznaczał identyfikację przestrzeni z czasem, materii z energią, podmiotu z przedmiotem[30]. Żadne zjawisko, jak dowodzili futuryści, nie istnieje bowiem w bezruchu ani w izolacji. Artysta próbuje uchwycić potencjał dynamiczny przedmiotu, dąży do intuicyjnego ujęcia wewnętrznej i zarazem zewnętrznej (relatywnej, tzn. zależnej od otoczenia) motoryki przedstawianej rzeczy, stworzenia dla niej przede wszystkim odpowiednich korelatów. Ze względu na przedmiot zainteresowania, jakim jest doświadczenie węchowe, za jeden z podstawowych punktów odniesienia w tym kontekście uznać trzeba manifest *Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów* (1913), którego autor, Carlo Carrà, nawołuje do przedstawiania głosów i woni nowoczesnego miasta za pośrednictwem abstrakcyjnych ekwiwalentów plastycznych:

> Gdy się mianowicie zamkniemy w ciemnym pokoju – dowodzi Carrà – (tak, że nasz zmysł wzroku przestanie całkowicie funkcjonować) z kwiatami, benzyną lub innymi woniejącymi materiałami, to wówczas nasz umysł plastyczny

[28] Por. M. Porębski, *Przestrzeń kubistyczna*, w: tegoż, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1966, s. 45–62.

[29] G. Severini, *Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar*, przeł. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 171.

[30] Zob. tamże, s. 176.

> stopniowo wyeliminuje doznania przekazane pamięcią i stworzy bardzo szczególne całości plastyczne w pełni harmonizujące z jakością, ciężarem i ruchem rozchodzących się w pokoju zapachów. Wskutek jakiegoś tajemniczego procesu stają się owe zapachy siłą-otoczeniem i wywołują stany duszy tworzące dla nas, malarzy futurystycznych, całość o charakterze czysto plastycznym[31].

Carrà, aspirujący do „malarstwa totalnego", żądał „aktywnej współpracy wszystkich zmysłów"[32]. Jakości dźwiękowe i zapachowe uważał za szczególnie sugestywne, bliskie wrażliwości nowoczesnej przede wszystkim ze względu na aspekt dynamiczny: „cisza jest statyczna – pisał – natomiast dźwięki, szmery i zapachy są dynamiczne"[33]. Chodziło więc o to, by z jednej strony „umuzycznić" przestrzenną ekspresję (tu bezpośrednio spotykał się w postulatach z innymi futurystami[34]), z drugiej – stworzyć coś, co można by chyba nazwać wyobraźnią zapachu (o bliżej nieokreślonych, intuicyjnych zasadach[35]). Pierwsze wydawało się możliwe przede wszystkim dzięki uwzględnieniu rytmicznych aspektów formy, drugie – jak można wnioskować z przytoczonego wcześniej fragmentu wystąpienia – ze względu na dostępny plastyce walor intensywności. Zapach, oddany za pomocą środków malarskich, stawał się w tym kontekście elementem składowym przestrzeni konstruowanej, należącym do form intensywności, form dynamicznych.

---

[31] C. Carrà, *Malarstwo dźwięków*, s. 294–295.

[32] Tamże, s. 293.

[33] Tamże, s. 291.

[34] W manifeście technicznym malarze futurystyczni pisali: „muzyczność linii czy fałdów ubrania ma dla nas wartość emocjonalną i symboliczną równą tej, którą miał dla starożytnych akt" (U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*, w: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, s. 276); Nad zjawiskiem chromofonii pochylał się także Enrico Prampolini: „Jeśli zatem można wyznaczyć akustyczną różnicę między nutami C i F na podstawie właściwej każdej z nich częstotliwości drgań, to nie będzie trudne, ani tym bardziej nieprawdopodobne oznaczenie wartości takich lub innych nut chromatycznych w oparciu o spowodowane przez barwne przedmioty modyfikacje drgań" (E. Prampolini, *Chromofonia. Kolor dźwięków*, w: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, s. 296–297).

[35] Carrà deklarował: „My malarze futurystyczni, stwierdzamy, że dźwięki, szmery, zapachy ucieleśniają się w ekspresji linii, brył, kolorów [...]. Z punktu widzenia formy: istnieją wypukłe i wklęsłe, trójkątne, elipsoidalne, wzdłużne, stożkowate, sferyczne, spiralne itd. dźwięki, szmery i wonie. Z punktu widzenia koloru: istnieją żółte, czerwone, zielone, indygo, błękitne i fioletowe dźwięki, szmery i zapachy. Na dworcach, w fabrykach, w świecie mechaniki i sportu dominują zawsze czerwone dźwięki, szmery i zapachy; w restauracjach i kawiarniach są srebrne, żółte i lila. Podczas gdy dźwięki, szmery i zapachy zwierząt mają zabarwienie żółte i niebieskie, to pochodzące od kobiet są zielone, niebieskie i fioletowe" (C. Carrà, *Malarstwo dźwięków*, s. 294).

Pomyślany jako „siła-otoczenie" – zyskiwał walor, o który upominał się w artykule *Futuryzm* Tadeusz Peiper. Teoretyk konstruktywizmu wyróżnia manifest Carry na tle pozostałych propozycji futurystów, doszukując się w koncepcjach włoskiego malarza przede wszystkim zerwania z „realizmem ruchu" na rzecz „dynamicznej konstrukcji obrazu"[36]. Postulowany przez futurystów, jako temat i środek sztuki, dynamizm był dla Peipera wartością niepełną, o ile okazywał się wyłącznie pochodną kinetyzmu: szybkością i ruchem. Zamiast działalności kreacyjnej ujęcie takie zakładało bowiem, mieszczące się ciągle w polu estetyki realistycznej, odwzorowanie przejawów życia nowoczesnego:

> Dynamizm – pisał Peiper – jest sprowadzeniem zjawisk do sił. [...] W tej postaci pojawia się dynamizm u futurystów włoskich jedynie w tej części pierwszego manifestu malarskiego, w którym jest mowa o wzajemnym przenikaniu się przedmiotów. „*Ciała nasze wnikają w kanapę na której siedzimy, a kanapa wnika w nas. Autobus wpada w domy obok których przejeżdża, a domy walą się na autobus i zlewają się z nim.*" [...] Nawet wtedy kiedy przedmioty są w spoczynku, siły działają, jakkolwiek są niewidzialne z powodu wzajemnego równoważenia się: ale są i manifest domaga się ich uwidocznienia[37].

Dać wyraz dynamizmowi nowych czasów oznaczało zatem – uchwycić, wydobyć intensywność formy, w tym niewidzialny porządek sił działający pomiędzy obiektami, ich ciążenie ku sobie lub, równie istotną dla budowania wrażenia ruchu, nierównowagę. Peiper kładł przy tym nacisk na odkrywanie dynamizmu, czy lepiej trzeba by tu powiedzieć: energetyzmu (działania sił) w obiektach pozornie statycznych. Wymagało to oczywiście wyzbycia się przywilejów oczywistości przysługujących tradycyjnym intuicjom przestrzennym, wyjścia poza „zwodniczą matematykę [...] oczu"[38].

3

Oparte na chwycie zróżnicowania sposobów percepcji próby tworzenia n-wymiarowych przestrzeni pozwalały artystom awangardowym wyeksponować ów dynamizm, w tym dysonanse nieodłączne od nowoczesnej wrażliwości. Dobrym przykładem jest *Drzemka w kawiarni* Tytusa Czyżewskiego,

---

[36] T. Peiper, *Futuryzm*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, T. Podoska, Kraków 1972, s. 161.

[37] Tamże, s. 157.

[38] F.T. Marinetti, *Akt założycielski*, s. 33

w której przecinają się i współistnieją ze sobą jednocześnie skrajnie różne przestrzenie: kawiarni, klozetu, bufetu i kuchni. Niemal każda z nich uobecnia się jako percypowana innym zmysłem:

W ciepłej zasiadło kawiarni
trzech durniów przy kawie czarnej
[...]
Brzęczą talerze bufetu
Szumi wodociąg klozetu
Smażone gdzieś czuć kotlety[39].

Niezależne lokalizacyjnie obszary zaczynają istnieć symultanicznie dzięki jednoczesności percepcji, przywodzącej na myśl kubistyczne obrazy, ale także złożone widzenie świata, charakterystyczne dla wieloplanowych dzieł Czyżewskiego-malarza. Co jednak równie istotne, ekspansja przestrzenna, zarysowana w wierszu, postępuje, zagarnia kolejne kręgi rzeczywistości (kawiarnia, całe ulice, Sukiennice, Szewska, Długa i Wolska, cała Polska), ujawniając subiektywną przyczynę dokonującego się procesu, oniryczne rozluźnienie granic.

> Dla kubisty-analityka – pisze Agnieszka Smaga – wyjście z wzrokowej przestrzeni było już wejściem w n-wymiar – czas. Dla formisty zabieg ten okazywał się niewystarczający. Dlatego wprowadzał, obok przestrzeni realnej i emocji, rzeczywistość irrealną[40].

Ekspansywnemu ruchowi odśrodkowemu (od „półdrzemiących" kinkietów i tych, którzy w kawiarni „zdrzemli się chwilę"[41], do ulic Krakowa i całej Polski) przeciwstawia się przytłumiona, chciałoby się powiedzieć, „ospała" dynamika wewnętrzna prezentowanego obrazu. Pojawiające się w utworze znaki paralingwistyczne, wykropkowania pomiędzy poszczególnymi wersami, wymuszają dodatkowo na odbiorcy spowolnienie recepcji – niejako paralelne wobec nadrzędnego motywu utworu: ociężałej atmosfery miejskiego lokalu, w którym „Wszystko i wszystkich sen bierze"[42]. Zapach tylko pozornie odgrywa tu rolę marginalną. Jako czynnik, który z łatwością przenika w kawiarniane rewiry, zdaje się oddziaływać tym skuteczniej, że –

[39] T. Czyżewski, *Drzemka w kawiarni*, w: tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009, s. 84–86.

[40] A. Smaga, *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*, Warszawa 2010, s. 85. Przy omawianiu wiersza Czyżewskiego korzystam z uwag badaczki.

[41] T. Czyżewski, *Drzemka w kawiarni*, s. 86.

[42] Tamże.

jak chciałby Simmel – „jego decyzje mają w sobie coś radykalnego i nieodwołalnego, co trudno przezwyciężyć decyzjami innych zmysłów lub instancji duchowych”[43]. Wykorzystują ten fakt także polscy futuryści. Intensyfikując i dynamizując przestrzeń doznań, odchodzą (w zależności od indywidualnych preferencji – częściej lub rzadziej) od przyjemnych dla nozdrzy człowieka Zachodu woni roślinnych i, budzących erotyczne namiętności, ponętnych zapachów ciała kobiecego: „Wypiękniały te czasy Spóźnionym wieczorem / tylnym wejściem po schodach butwiejących od moczu / wychodziliśmy z budy i wdychali ozon” (Adam Ważyk, *Katoda*[44]); „Konsole zezem zaglądały Mariom w oczy srebrnym podniebieniem złowrogich zapachów, stalowych miast [...]” (Aleksander Wat, *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*[45]); „w tym smrodzie zazna rozkoszy jakich nie da życie, / tak! pod niebem odurzającym oranżowych trunków” (Anatol Stern, *Pissuary*[46]); „Woda przyniosła. / Męty... / Kobieta. Twarzy nie rozpoznać. / Zzieleniała. Cuchnąca. Tragiczna.” (Bruno Jasieński, *Miasto. Syntezja*[47]); „I wsysając się w piersi Pani ostro-mdły zapach, / W końcach palców poznaje się budzący się wstręt / Do tych kobiet, co dają się na brudnych kanapach / Karmelkowo-lubieżne i pokorne, jak sprzęt” (Bruno Jasieński, *Trupy z kawiorem*[48]) itd. Natężenie zapachu wpływa na jakość doświadczenia zmysłowego, dynamizuje i dookreśla przestrzeń w sposób narzucający się, wyrazisty; woń, choć zanikająca w czasie, jako bodziec powiązany ze zmysłem, którego nie można mechanicznie zawiesić[49] – w przeciwieństwie do sygnałów wzrokowych czy dźwiękowych – nie daje się łatwo wyeliminować. W wierszu Czyżewskiego przestrzeń kawiarni nieodwołalnie pogrąża się w „miło cuchnącej ciszy”[50]. Leniwe gwarzenie paskarzy, brzęk talerzy, szum wodociągu i wentylatorów – innymi słowy, półsenna „melodia” nużącej rzeczywistości, zyskuje właściwą ociężałość dzięki bodźcom odbieranym przez zmysł powonienia. Przypisana zapachowi stała kategoryzacja: „lekki” – „ciężki” uaktywnia bo-

[43] G. Simmel, *Socjologia zmysłów*, s. 203.

[44] A. Ważyk, *Wybór poezji*, wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1967, s. 45.

[45] A. Wat, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezje*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 313.

[46] A. Stern, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1986, s. 76.

[47] B. Jasieński, *Poezje zebrane*, oprac. B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk 2008, s. 54.

[48] Tamże, s. 39.

[49] Oddychając, z konieczności także wąchamy: „Kiedy zasłonimy oczy, przestajemy widzieć. Gdy zatkamy uszy, przestajemy słyszeć. Gdybyśmy natomiast zatkali nos i przestali wciągać powietrze, przestalibyśmy żyć. Oddech właściwie nigdy nie jest czymś obojętnym czy łagodnym [...]” (D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, przeł. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 18).

[50] T. Czyżewski, *Drzemka w kawiarni*, s. 85.

wiem jakości przestrzenne, nadaje woni zwykle dodatkowy, ukryty wymiar taktykalny[51].

W zestawieniu z czynnym, kreatywnym okiem węch – biernie i mimowolnie rejestrujący bodźce – wydaje się znacznie gorzej przygotowany do stanowienia o sposobach konstruowania rzeczywistości przez jednostkę. Niemniej jednak doznanie zapachowe przełożone na język metaforycznych ekwiwalentów, powiązane zwłaszcza z „przestrzennymi" władzami człowieka: wzrokiem, dotykiem i ruchem – jako rzeczywistość tyleż konkretna, co i umykająca ścisłym zaszeregowaniom, pojawia się na drodze łączącej porządek koncepcyjny z sensualnym, w kontekście czynnej kreacji: „Oto jest miasto śpiewne. [...] W południe pachną w fajkach dymiące korzonki" (Adam Ważyk, *Hiacynt*[52]); „Dymiące ciał słupy tryskały jak tęcze, / Durzące wodotryski zapachów – / Bryzgi [...]" (Anatol Stern, *Peru*[53]); „Furkoczące pługi dwupłatowców / krają na świeże, pachnące skiby / glebę nieba" (Anatol Stern, *Drogą wysokiego zwycięstwa*[54]). Nieprzypadkowo futuryści podkreślają, że ich wrażliwość wymaga ekspresji „totalnej", korelacji, komplementaryzmu odczuć zmysłowych; można to uzyskać, syntetyzując poszczególne doznania: chromatyczne, smakowe, taktykalne, kinetyczne, dźwiękowe i oczywiście – zapachowe. Można rozbudzić potencjał zmysłów, inicjując synestezyjne happeningi kulinarne, wprowadzając polimateriałowe kompozycje plastyczne, teatr syntetyczny i taktykalny czy też wielowymiarowość przestrzeni jako pochodną różnicowania sposobów percepcji w malarstwie i literaturze. Świadomość przestrzenna jest bowiem czymś złożonym – dzięki zaktywizowaniu różnych zmysłów i przysługujących im odmiennych wyobrażeń o kształcie rzeczywistości, sięga się dalej, poza horyzont zakreślany możliwościami oka. Istotne staje się jednak nie tyle wytłumienie doznań wzrokowych, co dostrzeżenie alternatyw otwierających na zróżnicowane przestrzenne bogactwo.

[51] Por. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 24.

[52] A. Ważyk, *Wybór poezji*, s. 22.

[53] A. Stern, *Wiersze zebrane*, s. 43.

[54] Tamże, s. 177.

N-dimensional Space and Smell. Observations on Futurism

Summary

The author's subject of interest is olfactory experience and its effect on the form of the space presented by futurists. The futurists develop new sensitivity, open to "sharp" stimuli, and not avoiding dissonances. The smell becomes in this context a component of the constructed space, appertaining to the forms of intensity, dynamic forms. The scent appeals to intuition rather than reasonable calculation, encouraging the futurist "new opening". Also a broader context of the considerations seems important: the pursuit, declared in program texts of the futurists, of going beyond the convention of three dimension towards an n-dimensional space experienced with all senses; in other words the will to differentiate the ways of perception in order to enrich special imagination.

Keywords: futurism, poetics, space, senses, smell

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.13

Mariusz M. Leś
Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: mariusz.m.les@gmail.com

Cyberprzestrzeń i zmysły

Światocentryczność

Gdy czytelnik sięga po tekst, po którym spodziewa się przynależności do konwencji fantastycznonaukowej, już po pierwszych zdaniach oczekuje sygnałów obcości oraz instrukcji, jak tę obcość „obsługiwać"[1]. Tak właśnie został przez tę konwencję wykształcony. Teksty fantastycznonaukowe stają się pod tym względem coraz bardziej agresywne, coraz większą ufność pokładając w czytelniczej chęci współpracy i w specjalistycznym przygotowaniu odbiorcy. Konwencja ewoluuje bowiem w kierunku pozorowania samodzielności fantastycznych światów, czyli w stronę „egzomimetyzmu"[2], w którym fantastyka posługuje się narracyjnymi technikami realizmu. Dodatkowo, jeśli za poznawczo-ideologiczny wyróżnik *science fiction* uznamy chwyt defamiliaryzacji (*estrangement*[3]), to agresywność posłuży wypełnieniu istotowej funkcji fantastyki naukowej.

Fikcja realistyczna ustaliła łagodną zasadę „minimalnego odstępstwa" (*principle of minimal departure*), według której świat fikcyjny w trakcie lektury

[1] A. Stoff, *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1994.

[2] A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989.

[3] D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF*.

pokrywa się ze światem czytelnika, jeśli czytelnik nie dysponuje odmiennymi wskazówkami[4]. Jeśli narrator (lub inne autentyfikowane w toku narracji źródło) nie informuje zatem, że Księżyc krąży wokół Ziemi, to odbiorca przyjmuje, że także w świecie fikcyjnym tak właśnie jest. Taka wiedza zazwyczaj nie będzie istotna podczas lektury, ale może wpływać na wizualizację zdania typu „(Bohater) zamyślił się, patrząc na nocne niebo".

Dopiero wyraźne rozbieżności istotne dla przebiegu akcji wytrącają czytelnika z poczucia bezpieczeństwa. Skłonny jest on jednak wówczas, jako miłośnik przyziemności, zakładać raczej błąd autora lub własny niż znaczące odstępstwo. Fikcja realistyczna działa więc addytywnie, czyli dodaje byty i wydarzenia do wspólnej podstawy, w niej samej zmian nie wprowadzając.

Zasada ta w fantastyce naukowej (egzomimetycznej) podlega głębokiej modyfikacji. Nie przestaje obowiązywać, staje się jednak podejrzana, wzięta w nawias, bo może decydować o procesach poznawczych znacznie bardziej zaawansowanych niż wizualizacja czy dopełnianie. Tak bowiem rozbieżności, jak podobieństwa stanowią tu fundament konfrontacji światów: świata aktualnego fikcji fantastycznej[5] (którego odniesieniem jest założony świat odbiorcy) ze światem aktualnym odbiorcy (który zakłada odniesienie do czasu historycznego, czyli autorskiego świata aktualnego). Pewność opiera się tu na konstatacjach, także ich presuponowanych założeniach, a nie na domysłach. Jeśli przeformułować przykładowe zdanie, to brzmiałoby ono mniej więcej tak: „Gdy (bohater) spojrzał na nocne niebo, jeden z księżyców – jak zawsze o tej porze roku – ukrył się już za horyzontem".

Fantastyka naukowa (podobnie jak fantasy), w znacznie większym stopniu niż fikcja realistyczna, tworzy świat fikcyjny przez aktywację napięcia różnicy między normą a nadzwyczajnością. W epice realistycznej podobny mechanizm decyduje głównie o kreacji postaci, natomiast w fantastyce naukowej decyduje również o strategii kreowania fantastycznego świata. Typowa strategia informacyjna narracji fantastycznonaukowej zbudowana jest na planie schematycznego trójkąta, co widać zwłaszcza w początkowych partiach utworów. Pierwszy wierzchołek tworzy sieć neologizmów i neo-

[4] W sformułowaniu Petera Stockwella: „Jeśli tekst nie daje podstaw do odmiennych przypuszczeń, zakładamy tożsamość alternatywnego świata ze światem realnym" (P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2006, s. 136). Koncepcja autorstwa Marie-Laure Ryan w rozwinięciu tez Johna Searle'a.

[5] „Factual domain of the narrative universe" – R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 171. Tak zmodyfikowana koncepcja logiczna światów możliwych naturalnie łączy się z problematyką narracji i fokalizacji: „Information about worlds always has a source" (tamże, s. 175).

semantyzmów; drugi – norma wyznaczana przez określenia „wszyscy", „jak co dzień", „normalnie", „zwyczajnie"; trzeci – podmiotowy świat postaci wyznaczany przez monologi wewnętrzne, punkty ogniskowania, wypowiedzi oraz działania. Na ten trójkąt nakłada się „zwyczajna" strategia sytuacji narracyjnych oraz stopień wiarygodności postaci. Układ pozostaje dynamiczny, ponieważ żaden z tych elementów nie jest izolowany. Akcja i postać w nią włączana są zatem uwikłane w mechanizmy stabilizacji fantastycznego świata.

Kreacje przestrzeni eksplikowanej, implikowanej, niezogniskowanej i upodmiotowionej tworzą zatem konfigurację światów potencjalnych, które stopniowo, w trakcie lektury, powinny wyznaczać ten podstawowy świat, czyli aktualny świat fikcji wraz z orbitującymi światami prywatnymi. Konfiguracja światów jest zawsze maksymalizowana, co znaczy, że nie ma tu lokalności. Granice prywatnej przestrzeni postaci (od przestrzeni działania po przestrzeń wyobrażoną) rozszerzane są przez czytelnika na prywatne światy, nie określa ich zasięg wzroku, obszar poruszania się, wiedza czy wspomnienia, określa je raczej zasięg ekstrapolacji, zakładanej poznawalności, potencjalności, możliwości i prawdopodobieństwa rozwoju zdarzeń bądź wewnątrzfikcyjnej prawdziwości zdarzeń przeszłych. Nawet gdy bohater, jak Nikor w *Paradyzji* Janusza A. Zajdla[6], decyduje się na napisanie utworu fantastycznego wewnątrz fantastycznego świata, to – tak czy owak – jego fantastyczność powinna być drobiazgowo analizowana pod kątem przydatności w stabilizacji świata aktualnego fikcji. W tym konkretnym przypadku jest to działanie szczególnie umotywowane, bo świat, z którym czytelnik obcuje od początku powieści, jest obiektem wewnątrzfikcyjnego śledztwa. W efekcie wielu demaskujących zderzeń ze światami prywatnymi postaci, wśród których znajduje się także świat Nikora, okazuje się, że świat oficjalny został wykreowany przez propagandę, zgodnie z dystopijną konwencją.

Konwencja fantastycznonaukowa jest zatem światocentryczna, w konsekwencji przyjętych rozpoznawalnych założeń. Fabuła i postacie są podporządkowane konstrukcji fantastycznego świata. Dopiero za pośrednictwem tej rozległej, zmaksymalizowanej konstrukcji świata wszelkie fikcyjne idee, wartości, stany rzeczy, dążenia i marzenia postaci, stają się dostępne interpretacji.

[6] J.A. Zajdel, *Paradyzja*, Waszawa 2004, s. 91.

Wieloświat

Postmodernizm przyzwyczaił nas do rywalizacji oryginału i kopii, prowadzącej do zacierania różnicy między nimi, a nawet do dominacji kopii nad oryginałem[7]. Proceder ten przeniósł się także na poczucie realności. W efekcie rzeczywistość stała się figurą fikcji. Fikcjonalna światocentryczność fantastyki naukowej dobrze współgra z takimi nastrojami, wprowadzając jednak, dzięki założeniu (niekoniecznie realizacji) logicznego rygoru konfiguracji światów możliwych, dodatkowe napięcie. Warto przy tym pamiętać, że koncepcje filozoficzne światów symulowanych i możliwych nie są łatwo i w pełni przekładalne na reguły fikcji fantastycznej. Światy fikcyjne nie są tylko potencjalne jako światy wypełnione fikcyjnymi bytami i zdarzeniami, a także w sposób nieunikniony wykazują punktowe i systemowe styczności ze światem aktualnym. Wciąż ciąży nad nimi kategoryczność *mimesis*, wobec której muszą się opowiedzieć, w różnych wariantach – mimetycznym, antymimetycznym oraz egzomimetycznym. Typ mimetyczny i egzomimetyczny łączy podobna konstrukcja narracyjna oraz tekstowa polityka informacyjna (stabilizacja „światów tekstowych"). Natomiast niemożliwość, zapętlenia, krzyżowanie poziomów ontycznych bynajmniej nie dyskwalifikują fikcji realistycznej i fantastycznej, stanowią zaś chwyt, wychylenie ku trzeciemu wierzchołkowi – antymimetyzmowi.

Fantastyka naukowa dysponuje zatem dużym bogactwem możliwości konfrontowania światów. Znaczący odłam konwencji wprowadza konstrukcje o randze wieloświata (multiwersum), które obejmują konfiguracje wielu częściowo wypełnionych i potencjalnie wypełnialnych światów. Konfiguracje te realizują kilka schematycznych zasad: równoległości, konkurencyjności, zanurzenia oraz nierozstrzygalności. Kluczową kwestią w takich konstrukcjach jest określenie punktu stycznego jako punktu wyjścia porównywania światów i ich odniesienia (odniesień) do aktualnego świata czytelnika, czyli podstawa rozumienia i interpretacji (mechanizmu generowania tekstów zależnych).

Dostępność taką, jeśli posługiwać się terminologią teorii światów możliwych, stosunkowo łatwo określić w konwencji historii alternatywnej – czytelnik powinien wówczas potrafić jasno wskazać punkt rozgałęzienia (*point of divergence*, *moment of divergence*[8]), który stanowi podstawę porównywania

[7] Zob. np. D. Tofts, *Mind Games: Borges, Virtuality & the Limits of Credulity*, w: *Mind Factory*, red. L. Armand, Praha 2005, s. 147–170. Artykuł ten jest szczególnie interesujący ze względu na płynne połączenie wyobraźni postmodernistycznej z fantastyczną.

[8] A. Duncan, *Alternate history*, w: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge 2003, s. 209.

światów, czyli definiuje wzór tożsamości transświatowej[9] (w jakim stopniu Wielopolski-1 jest podobny do Wielopolskiego-2, a następnie – czym się różnią?[10]). Szczególnie interesującą strategią eksponowania wariantywności jest *retelling*, który przesuwa akcent ze światów możliwych na światy tekstowe. Konkurencyjność światów generowana jest zazwyczaj przez możliwość globalnej zmiany w konfiguracji multiwersum, na przykład w ramach topiki podróży w czasie. Ten topos może generować oczywiście również światy równoległe, niewykluczające się wzajemnie[11].

Największą energią znaczeniotwórczą dysponuje wariant zanurzenia, ze względu na ścisłe związki z dystopijnością oraz nastrojami paranoidalnymi. Światy podrzędne (zanurzone) są wówczas bez reszty określane przez światy nadrzędne. Głównym motorem akcji stają się możliwości i próby przekroczenia granicy między światami, czyli najbardziej doniosłe, naznaczone raz heroizmem, raz defetyzmem, akty uwalniania (się). Jeśli świat jest bez reszty generowany i kontrolowany przez świat nadrzędny, mamy do czynienia z pewną formą zniewolenia, co uruchamia pełną pasji wyobraźnię dystopijną, w której światy definiowane są głównie przez fizyczne zniewolenie, przemoc i manipulację informacją.

Pytanie „czy żyjemy w rzeczywistości symulowanej (zanurzonej)?" kryje w sobie lęk przed nieautentycznością, nosi w sobie też historię wcześniejszych pytań, podobnie brzmiących, a jednak wzbudzających odmienne emocje. W innych wariantach pytanie to pojawiało się tam, gdzie istniała sugestia asymetrii wiedzy między obserwowanym a obserwatorem. Obserwator pragnął być aktorem, a aktor pragnął wyzwolenia przez zajęcie pozycji reżysera. Główną przesłanką takiej podejrzliwości była zasada proporcji, w najbardziej konsekwentny sposób ujęta w „teorii nadistot" Adama Wiśniewskiego-Snerga[12]. Teoria ta, choć niefalsyfikowalna, zawiera symptomatyczny

[9] P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, s. 133.

[10] A. Przechrzta, *Gambit Wielopolskiego*, Warszawa 2013.

[11] P.J. Nahin, *Time Travel: A Writer's Guide to the Real Science of Plausible Time Travel*, Baltimore 2011, s. 163–176.

[12] Teoria ta opiera się na prostocie myślenia liniowego. Najsprawniej streścił ją Marek Oramus: „Otóż twierdzenie, jakoby człowiek był koroną życia grzeszy pyszałkowatością, znacznie bardziej prawdopodobne, że stanowi on zaledwie ogniwo w długim łańcuchu form [...]. Każda następna forma jest dla poprzedniej niepostrzegalna w swej istocie; pies wprawdzie widzi człowieka, lecz wyłącznie jego zwierzęce ciało, zaś typowo ludzkie poczynania są dla niego kompletnie wyzute z sensu. Ekstrapolacja trendu prowadzi do wniosku, że i nad nami egzystują istoty dla naszego pojmowania nieuchwytne, które być może wykorzystują nas (z czego nie zdajemy sobie sprawy), a kto wie, czy nawet nie hodują albo nie uprawiają" (M. Oramus, *Kto nas uprawia?*, w: tegoż, *Wyposażenie osobiste*, wyd. 2, Stawiguda 2013, s. 205).

ładunek niepokoju, który najpełniej mógł się objawić w serii utworów fantastycznonaukowych i alegorycznych[13]. Kiedy Hilary Putnam, filozof analityczny, zadaje pytanie, czy „mózgi zanurzone w naczyniu" (*brains in a vat*) mogą formułować sensowną hipotezę o własnym zanurzeniu, udziela odpowiedzi negatywnej. Nie – odpowiada – istoty te nie są w stanie odnosić się do świata wyższego poziomu, nawet jeśli nam (załóżmy, że znajdujemy się właśnie na tym poziomie – nadrzędnym) tak się wydaje. A jednak Putnam bardzo chętnie korzysta z topiki fantastycznonaukowej:

> Oto dyskutowana przez filozofów możliwość rodem z *science fiction*: wyobraźmy sobie, że pewien człowiek [...] poddał się operacji wykonanej przez niegodziwego uczonego. Jego [...] mózg został usunięty z ciała i umieszczony w naczyniu wypełnionym pożywką, która utrzymuje mózg przy życiu. Zakończenia nerwowe zostały podłączone do superkomputera, który powoduje, że osoba, której mózg wyjęto, doświadcza iluzji [...][14].

W dyskursie światów symulowanych równie często pojawia się Kartezjański „demon" z eksperymentu myślowego sformułowanego w *Medytacjach o filozofii pierwszej*, głównie dzięki sugestywnej złośliwości owego „demona", dobrze wpisującej się we współczesną wyobraźnię paranoidalną. Dzięki dominacji takiej tendencji symulowana rzeczywistość traci posmak eskapizmu, jest raczej wynikiem potrzeby stabilizacji doświadczenia i w konsekwencji reguł oraz granic myślenia i czynu, podejrzliwości i sceptycyzmu, a nie nostalgii czy potrzeby ucieczki. Świat autentyfikowany funkcjonuje przecież jako nadrzędny, a przypisany jest złośliwemu „demonowi".

Jak wspomniałem, ten sposób myślenia dobrze sprawdza się w wyobraźni dystopijnej, wyraźnie skoncentrowanej na opozycji racjonalności i cielesności, na skrzyżowaniu hierarchizacji wiedzy i władzy, oraz na koncepcji władzy wszędzie obecnej, ale niedosiężnej, a później iluzorycznej. Najwyrazistsze realizacje tego toposu znajdziemy w powieściach Zajdla: *Wyjście z cienia* (1983) oraz *Limes inferior* (1982). System jest informacją, sam się reguluje, wystarcza mu wyobrażenie (immanentne) władzy, założenie jej istnienia (jak w *Panoptikonie* Benthama[15]), a fakty te znakomicie potrafi wy-

[13] Dwa znakomite elementy tej serii: A. Wiśniewski-Snerg, *Robot*, Kraków 1973; A. Wiśniewski-Snerg, *Według łotra*, Kraków 1978.

[14] H. Putnam, *Mózgi w naczyniu*, w: tegoż, *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, przeł. A. Grobler, Warszawa 1998, s. 302. Jest to oczywiście także schemat fabularny Lemowej „fantomologii" i „skrzyń Corcorana" (S. Lem, *Ze wspomnień Ijona Tichego I*, w: tegoż, *Księga robotów*, Warszawa 1961 (także w późniejszych wydaniach *Dzienników gwiazdowych*); S. Lem, *Summa technologiae*, Kraków 1964; S. Lem, *Non serviam*, w: tegoż, *Doskonała próżnia*, Warszawa 1971).

[15] J. Bentham, *Panopticon or the Inspection House*, London 1791.

korzystać niedosiężna władza. Zresztą gdy porównujemy – ze świadomością nadużycia – Kartezjańską „metodę" z postawą anarchistyczną (z charakterystyczną tęsknotą za stabilizacją, systemem, który jest zarazem punktem wyjścia i dojścia[16]) w rozwinięciu dychotomii ciała i duszy, to porównanie to – mimo błędu odczytania – dobrze współgra z paradoksalną dystopijną wrażliwością.

Kwestia staje się aktualna właśnie ze względu na łatwość wyobrażenia technologii iluzji[17]. Znany artykuł Nicka Bostroma *Are You in a Computer Simulation?*[18] jest właściwie jednym z manifestów transhumanizmu. Jego zadaniem jest więc głównie demonstracja światostwórczych możliwości człowieka. Bostrom stwierdza prowokacyjnie: „Istnieje znaczące prawdopodobieństwo [*significant probability*], że żyjesz w symulacji komputerowej"[19]. Idąc – poniekąd – tropem Pascala, Bostrom za rozsądniejsze uznaje przyjęcie hipotezy symulacji. Ciężar dowodzenia karkołomnie balansuje więc na granicy dwóch tez: 1. nie możesz udowodnić, że istniejesz w symulacji, ale 2. nie możesz również udowodnić tezy przeciwnej. Zwłaszcza że teza nr 2 ma wsparcie w kolejnej: powinniśmy przyjąć możliwość istnienia cywilizacji stojącej na wyższym poziomie niż nasza, dysponującej technologią, którą nawet nasza wydaje się mieć już w zasięgu ręki. A zatem wspomaga określenie tożsamości w potencjalnym multiwersum, w którym znaki autentyczności poszczególnych światów są wprawdzie zatarte, ale życie bez świadomości ich potencjalności uznawane jest za niepełne. Dostępność nie oznacza tu tylko punktów przecięcia światów, wiąże się także z możliwością przekraczania granic.

Ponieważ możliwe światy literatury fantastycznej to światy tekstowe, o konfiguracji światów decyduje przyjęty model narracji. Najtrudniejszy przypadek to narracja pierwszoosobowa, w której energia jest spożytko-

---

[16] P. McLaughlin, *Anarchism and Authority: A Philosophical Introduction to Classical Anarchism*, Farnham 2012, s. 32.

[17] Technologia nie ogranicza się przecież do technologii informatycznych. Źródeł i technik generowania bogatych systemów znakowych, które odnoszą się do szerokiej gamy doświadczeń zmysłowych, jest przecież wiele. W przypadku takich systemów należałoby mówić raczej o „nibyprzestrzeniach" (*paraspaces*). Bukatman i Klapcsik wśród tych przyczyn i technik wymieniają: retorykę i propagandę, fikcję, halucynacje narkotyczne, alternatywne linie czasowe, schizofrenię. Sam termin *paraspace*, jak zauważa Bukatman, zdefiniował Samuel R. Delany: S. Bukatman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham 2002, s. 157; S. Klapcsik, *Liminality in Fantastic Fiction. A Poststructuralist Approach*, Jefferson 2012, s. 161–165. Co charakterystyczne, „nibyprzestrzenie" odczuwane są konsekwentnie jako zagrożenie.

[18] N. Bostrom, *Are You in a Computer Simulation?*, w: *Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence*, red. S. Schneider, Oxford 2009.

[19] Tamże, s. 20.

wana na autentyfikację aktualnego świata bohatera-narratora[20] budującego swój autorytet wewnątrz własnego prywatnego świata. Autorytet ten zdobywany jest dzięki nawiązaniu do sprawdzonych schematów retoryczno-poznawczych, czyli przez kombinację powściągliwości (topiki skromności), pewności siebie, zakotwiczania informacji[21] oraz retoryki formy (co Ian Watt nazwał „realizmem formalnym"[22]). Świat aktualny zyskuje na wyrazistości dzięki szczegółowości, różnorodności pośrednich źródeł i ich wiarygodności, a także dzięki wiarygodności samego bohatera i odwołaniu do schematycznych („normalnych") form narracji pierwszoosobowej. Narracja ta nie oferuje jednak tak wyraźnych napięć, które można by wykorzystać w konstruowaniu znaczeniotwórczych interfejsów. Wciąż pozostajemy we wnętrzu prywatnego świata postaci.

Z odmienną sytuacją mamy do czynienia, gdy narracja eksponuje podmiotowy świat życzeń i fantazji, ale zachowuje również zewnętrzny punkt widzenia. Za przykład niech posłuży słynna nowela Philipa K. Dicka *Przypomnimy to panu hurtowo*. Pierwsze zdanie „Obudził się... i zapragnął Marsa"[23] jest sensowne także w świecie odniesienia fikcji (czyli w przybliżeniu w „naszym" świecie), a jednak przy założeniu konwencji fantastycznonaukowej może ono znaczyć także: chęć objęcia Marsa w posiadanie albo snucie realistycznych planów podróży na Czerwoną Planetę. Dick umiejętnie rozgrywa to wahanie, wykorzystując także niejednorodność punktu widzenia i rozmywając granicę między rozstrzygającym głosem narratora a mową pozornie zależną: „Oczywiście nie miał najmniejszych szans. Wiedział o tym, nawet gdy oddawał się marzeniom. Światło dnia, zwyczajne domowe odgłosy, żona czesząca się przed lustrem – wszystko sprzysięgło się, by wypominać mu, kim jest"[24]. Dick wprowadza także zamieszanie związane z wieloznacznością metafory, w tym przypadku „sprowadzić kogoś na ziemię"[25].

---

[20] M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, w: tegoż, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.

[21] P. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 1, s. 237.

[22] I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*, Warszawa 1973.

[23] P.K. Dick, *Przypomnimy to panu hurtowo*, przeł. B. Jankowiak, w: *Droga do Science Fiction 3: od Heinleina do dzisiaj*, red. J. Gunn, Warszawa 1987, s. 378.

[24] Tamże.

[25] Podobnie jak w klasycznym wykładzie Samuela R. Delany'ego, w którym odwołuje się do przykładowego zdania „Jej świat eksplodował" (S.R. Delany, *Science Fiction and „Literature" – or, The Conscience of King*, w: tegoż, *Starboard Wine*, Middletown 2012, s. 68 – oryg. wyd. w 1984 roku).

Cała nowela Philipa K. Dicka jest oparta na grze z potrzebą stabilizacji świata aktualnego fikcji, rozgrywanej w trójkącie podmiotowych światów Quaila, jego antagonistów oraz narratora. Centralne miejsce zajmuje pytanie: czy można zastąpić rzeczywistość symulacją?

Możliwość wprowadzenia zewnętrznej perspektywy, także tej stłumionej w personalnej sytuacji narracyjnej, oferuje większe napięcie interpretacyjne. Można by stąd wysnuć wniosek, że światy alternatywne w fikcji fantastycznonaukowej służą problematyzacji doświadczenia intelektualnego. Jeśli tak łatwo poddajemy się iluzjom, jeśli tak łatwo oszukać nasze zmysły, to czy intelekt i wyobraźnia nie mogą być ożywiane przez wzbogacenie przestrzeni wymiany? Pytanie „czy żyjemy w rzeczywistości symulowanej?" jest bezproduktywne bez możliwości jego wykorzystania. Podobnie jak w przypadku wyobraźni apokaliptycznej funkcję interpretacyjną pełni zaprojektowany nadmiar. Projektujemy koniec świata i inne światy, by umieścić siebie „tutaj i teraz", czyli w samym środku[26], by być zarazem w centrum i na zewnątrz, przeżywać i zrozumieć.

Cyberprzestrzeń

William Gibson w powieści *Neuromancer*, definiującej konwencję cyberpunku, kreuje spolaryzowane i zhierarchizowane multiwersum: na jednym biegunie znajduje się przestrzeń materialna, której przypisuje się walor podstawy[27], na drugim zaś – odcieleśniona nibyprzestrzeń mentalna cyberprzestrzeni. „Kartezjańska dychotomia umysł/ciało zostaje zmaksymalizowana, gdy kowboje konsoli, gardzący «mięsem», spędzają większość życia jako zdigitalizowane wersje własnych umysłów"[28]. Dyskurs ten formułuje podstawową różnicę *hardware/software*. Umysł jest informacją, co więcej – świat jest informacją (*software*) wymagającą nośników i narzędzi przetwarzania (*hard-*

[26] „In the middest" (F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford 2000, s. 7–8).

[27] J. Webb wpisuje tę kreację w długą tradycję dematerializacji człowieka, rozdzielenia ciała i duszy (umysłu). Wskazuje na antyczne źródła tej tradycji, później metaforyzowane. Schemat ten nakłada się na techniki dematerializacji: portret Doriana Graya odwołuje się do „weird" – mówi o duszy, Jekyll/Hyde – do psychoanalizy poprzez uwolnienie Id; J. Webb, *Cyberspace: The Moral Dimension*, w: *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, red. G. Westfahl, Greenwood 2000.

[28] „The cartesian mind/body dichotomy becomes absolute when console cowboys, who despise 'the meat', spend most of their lives as downloaded digital versions of their mental selves" (tamże, s. 164).

ware). Funkcję tłumacza i pośrednika pełni interfejs. Opozycja ciało/umysł stanie się kliszą, po którą chętnie sięgać będą kolejni twórcy, także ideologowie transhumanizmu. Ciało staje się poddającą się wymianie platformą, na której umieszczony jest program, czyli umysł[29]. W konwencjonalnej literackiej realizacji: „Moje ciało spoczywało gdzieś tam, w Cotomou, i odbywało przymusowe leżakowanie"[30].

Cyberprzestrzeń jest w ramach tego dyskursu sferą ekspansji, w której cybernauta staje się jej odkrywcą i kolonizatorem[31], podobnie jak niegdyś fantastyczny astronauta zmierzał tam, gdzie nie stanęła dotychczas ludzka stopa („where no man has gone before"[32]). Cyberpunk nie snuje jednak opowieści o dematerializacji ludzkości lub elity, wręcz przeciwnie – jest naturalizmem[33]. Cielesność uporczywie powraca, eksponowana w trzech aspektach: po pierwsze jako to, co odrzucone – obraz świata, z którego chcą uwolnić się „kowboje cyberprzestrzeni" zdominowany jest przez rozkład i brzydotę; po drugie – w interfejsie, którego wizualizacja budzi konotacje erotyczne[34]; po trzecie – w samej cyberprzestrzeni. „W wirtualnym świecie ciała nie są więc zbędne – zbędny okazuje się ich biologiczny wymiar. Wygląd odgrywa tu olbrzymią rolę i właśnie dlatego jest on w pełni projektowany" – pisze Grażyna Gajewska, „awatar" oznacza przecież „wcielenie"[35]. Cyberprzestrzeń opiera się na symulacji doświadczeń zmysłowych, głównie wzroku i dotyku, kod kolorystyczny i luminescencyjny (jasność – czytelność, zrozumia-

[29] N. Bostrom, *Are You in a Computer Simulation?*, s. 21.

[30] M. Przybyłek, *Gamedec. Granica rzeczywistości*, Warszawa 2004, s. 13.

[31] S. Klapcsik, *Liminality in Fantastic Fiction*, s. 111; B. McHale, *Constructing Postmodernism*, New York 1992, s. 248–250.

[32] Z czołówki serialu *Star Trek* (1966–1969) i jego pochodnych.

[33] Ch. Den Tandt, *Cyberpunk as Naturalist Science Fiction*, „Studies in American Naturalism" 2013, nr 1.

[34] Jeśli sięgać po przykłady ekstrawaganckie, to nasuwa się film Davida Cronenberga *eXistenz* (1999). Cielesność i seksualność interfejsu prowokuje także psychoanalityków, szczególnie spadkobierców myśli Lacana. Podejrzliwość wobec opozycji cyberprzestrzeni (która ma w oczywisty sposób charakter znakowy, odczuwany jako sztuczny, wirtualny) i cielesności odczuwanej z kolei jako to, co „dane": „Cyberspace, then, is an informational space in which the data are already present, and just wait for us to reveal them. This makes cyberspace a realm of immaterial data that exists independently of the computers and networks, of the hardware, the software, and the human wetware" (A. Nusselder, *Interface Fantasy: A Lacanian Cyborg Ontology*, Cambridge 2009, s. 26). „A fundamental condition for establishing virtual reality is the loss of boundaries between man and the machine, that is, interactive connection and unimpeded information flow between the user and the computer: a relationship that vaguely resembles sexual intercourse" (S. Klapcsik, *Liminality in Fantastic Fiction*, s. 142).

[35] G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 191, 193.

łość; czerwony – ciepły) dominujący nad całością spolaryzowanej przestrzeni. W cyberprzestrzeni odtwarzane (symulowane) są doświadczenia zmysłowe: wzrok i dotyk. Cyberprzestrzeń posługuje się znajomym uporządkowaniem, naśladuje porządek metropolii[36]. Wreszcie – symulacja nie wyłącza doznania bólu[37]. Najdosadniej tę zasadę wirtualnego wzmocnienia cielesności sformułował Jacek Dukaj w mikropowieści *Irrehaare*, jednej z nielicznych rodzimych realizacji konwencji cyberpunk. Sekwencje scen otwierających *Irrehaare* wypełnione są opisami fizycznego cierpienia. Wkrótce świat głównego bohatera stabilizuje się jako świat symulowany.

Cyberpunk jest też reprezentacją doświadczenia szaleństwa technologicznego wzmocnienia[38], cyberprzestrzeń to przecież „zbiorowa halucynacja", w której odcieleśnienie wiąże się z utratą autentyczności (oryginału) i realności. „Niesamowicie szybki strumień narracji"[39] w połączeniu z metaforyzacją nie pozwalają na odseparowanie świata fikcyjnego od materii języka. *Neuromancer* powraca nie tylko dzięki przekonującej i wpływowej kreacji cyberprzestrzeni czy ideologii „hakerskiej", ale także dzięki jednemu z najbardziej adorowanych przez czytelników inicjów w *science fiction*: „Niebo nad portem miało barwę ekranu monitora nastrojonego na nieistniejący kanał"[40].

Obie przestrzenie – metropolia i cyberprzestrzeń – są współzależne, wzajemnie się definiują, mechanizmy przenikania są ześrodkowane właśnie w in-

---

[36] W. Gibson, *Neuromancer*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 1992, s. 43, 53.

[37] Być może najbardziej pouczająca jest tutaj ewolucja holodecku ze wspomnianego już serialu *Star Trek*, począwszy od drugiej inkarnacji, czyli *Star Trek: The Next Generation*. Holodeck służył początkowo jako sala treningowo-rozrywkowa, potem jednak zaczynał się usamodzielniać aż do wymiarów alternatywnego świata, który oddziaływał na świat podstawowy. Konieczne okazało się wprowadzenie „protokołów bezpieczeństwa" (*safety protocols*), blokujących to oddziaływanie. Protokoły te prowokowały jednak do eksperymentów, a też często ulegały awariom. Holodeck przekroczył barierę projekcji, stał się programem uruchamiającym alternatywny wymiar, a istoty go zamieszkujące miały charakter sztucznych inteligencji, zbudowanych na podstawie „fotonowej"; przez holodeck odbył się nawet kontakt z obcymi w epizodzie *Bride of Chaotica!* (serial *Star Trek: Voyager*). Zob. także: Th. Richards, *The Meaning of Star Trek*, New York 1997, s. 108.

[38] I. Csicsery-Ronay, Jr., *Cyberpunk and Neuromanticism*, w: *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, red. L. McCaffery, Durham 1992, s. 189, 192.

[39] Tamże, s. 192.

[40] „The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel". Warto przywołać wersję oryginalną ze względu na ten drobny szczegół – łatwo nam (osobom pamiętającym telewizję analogową) przywołać z pamięci hipnotyzujący szum na ekranie telewizora „ustawionego na martwy kanał". Co więcej, jeśli przypomnimy sobie słynne sceny z filmu *Poltergeist* i połączymy ze sformułowaniem *dead channel*, to pierwsze zdanie wywołuje grozę. „Monitor" obecny w przekładzie tłumi te skojarzenia.

terfejsie jako narzędziu redefinicji. Obie są poznawczo wszechogarniające: świat podstawowy może funkcjonować bez cyberprzestrzeni, a człowiek zamknięty w cyberprzestrzeni nie musi być tego świadomy i może traktować ją jako świat podstawowy. To jednak energia generowana w świecie podstawowym zasila przestrzeń mentalną, pozorną, czyli cyberprzestrzeń, która funkcjonuje jako odcieleśniona. Ta druga jednak jest motorem powieściowej akcji (podobnie jak w popularnej serii *Matrix*). Janine Webb wskazuje – przy okazji omawiania problemu interfejsu – na odwrócenie znaczenia popularnego wyrażenia *to plug-in* ('podłączyć się'), odwrócenie przyczynowo-skutkowe. Wyrażenie to oznaczało podłączenie urządzenia do źródła energii, a zaczęło oznaczać podłączenie do struktury nadrzędnej. Narodził się cyborg, twór dwuznaczny, dwukierunkowy: „a third, mediated cyborg, emerges through the deliberate physical interface between 'plugged-in' humans and computer networks"[41]. „Zagadnienie sztucznej inteligencji ma więc wymiar zarówno ontologiczny, jak i antropologiczny. W pierwszym przypadku chodzi o spekulację, czy można stworzyć sztuczną inteligencję [...]. Wymiar antropologiczny, czy raczej już postantropologiczny, dotyczy relacji podmiot – przedmiot" – słusznie zauważa Grażyna Gajewska[42]. Po uwzględnieniu omawianej tutaj perspektywy można wzbogacić tę uwagę o dynamikę konfliktu światów – ich dominacji, zawierania i przenikania, kontroli za pomocą dystrybucji informacji.

Warto w tym miejscu przypomnieć etymologiczne źródło pojęcia „cyberprzestrzeń" (*cyberspace*), które uległo znaczącemu zatarciu. Słowo to, zbyt często bezrefleksyjnie przejmowane i powielane, nie jest przecież niewinne. Etymologicznie odnosi się do cybernetyki, czyli nauki o sprytnym (ukrytym) sterowaniu[43]. Najpełniej zatarcie to widać w nadprodukty wności przedrostka „cyber". Wraz z kolejnymi użyciami zatraca się – zupełnie jak w przypadku „utopii" – etymologiczna wieloznaczność tego słowa. Nie dziwią nas złożenia: cyberkultura, cyberkościół, cyberlibertarianizm, cyberetyka, cyberwolność...[44]. Cyberprzestrzeń, jako słowo i jako topos, powtarza więc tak historię utopii, jak cybernetyki. Kontroler pozostaje ukryty, niedosiężny dla istot zamkniętych w systemie. Sam system zakłada jednak jego istnienie, gotów do wypełnienia tego punktu kontroli jako interpretacji ety-

[41] J. Webb, *Cyberspace: The Moral Dimension*, s. 164

[42] G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie*, s. 177.

[43] Gr. *kybernētes* (κυβερνήτης) to 'sternik', 'zarządca'. Stąd np. polskie słowo gubernator oraz angielskie *government*.

[44] Konkurencja jest jednak silna w postaci przedrostków „e-" (od „elektroniczny") oraz „techno-".

mologicznej, demiurgicznej[45]. Raz uruchomiona logika metasystemów nie pozwoli się zatrzymać, wiodąc zadziwiająco prostą drogą ku „kulturowej paranoi"[46].

Cyberpunk kojarzony jest z wizją korporacyjnej aglomeracji[47], sztuczną inteligencją i elitarnym dostępem do cyberprzestrzeni. Ale oto w antologii zatytułowanej po prostu *Cyberpunk*, z ambicjami do podsumowania historii tej konwencji, pojawia się humoreska, która stanowi zadziwiające skrzyżowanie nowoczesnej historii skoncentrowanej na technologii transhumanistycznej i klasycznej opowieści grozy, czyli Rudy'ego Ruckera[48]. W skrócie: jest to historia uniwersyteckiego wykładowcy, który spotyka na swej drodze wirtualnego Kerouaca, skonstruowanego na podstawie biograficznego wzorca osobowości i tekstów literackich. Rucker rozgrywa podstawowe punkty zwrotne w charakterystyczny, minimalistyczny sposób. Przede wszystkim narracja pierwszoosobowa redukuje wiedzę do jednego umysłu (owego wykładowcy). Wybór padł na tę narrację jako najtrudniejszą do autentyfikacji. Percepcja opisywana jest z jednego punktu widzenia, każda modyfikacja powoduje zmiany w koncepcji całej rzeczywistości. Tak jak wprowadzenie elementu wykraczającego poza odczuwaną normę wprowadza dylemat: czy ten element to efekt deformacji czy przełamanie struktury prowadzące do koniecznej reinterpretacji świata-przestrzeni?

Zawężenie to równoważone jest przez rozległą sieć odwołań intertekstualnych. Narracja przesycona jest budującymi niepokój aluzjami, pobudza czytelnicze wahanie między rozpoznaniem rzeczywistości symulowanej a rozpoznaniem autoironii: „I was supposed to be a mathematician and he was supposed to be a physicist. His fantasy was that I would help him develop

[45] Mechanizm ten Hannah Arendt określa jako „błędne koło legislacji" (H. Arendt, *O rewolucji*, przeł. M. Godyń, Kraków 1991, s. 162). Cybernetykę do rozważań o konstrukcji społeczeństwa przenosi socjocybernetyka, a potem teoria systemów społecznych. *Sociocybernetics: Complexity, Autopoiesis, and Observation of Social Systems*, red. F. Geyer, J. van der Zouwen, Westport 2001. Historię „zwrotu informatycznego" w kontekście cybernetyki zajmująco omawia, w formie popularnonaukowej, James Gleick: *The Information: A History, A Theory, A Flood* (rozdz. 8: *The Informational Turn*), London 2011.

[46] Zob. zwłaszcza: M. Fenster, *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, Minneapolis 1998 (tu rozdział *Conspiracy Theory as Play*); T. Melley, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Cornell 2000; P. O'Donnell, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, Durham 2000. O „paranoicznej grze" pisze także Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie*, s. 185.

[47] Głównie dlatego cyberpunkiem żywo zainteresowani są marksiści.

[48] Nowela opublikowana została po raz pierwszy w 1982 r., czyli w roku, który miłośnicy cyberpunku pamiętają dzięki filmowi *Blade Runner* (reż. R. Scott), określającym wespół z *Neuromancerem* poetykę konwencji.

a computer theory of perception"[49]. W założeniu niepewność zmysłowego doświadczenia bohatera-narratora podzielić powinien odbiorca. Decyzje podejmowane są w charakterystycznym, „cyfrowym" trybie: akceptuję lub nie, fałszywe lub prawdziwe. Potencjalnie fałszywą percepcję powodować może pojawiająca się sugestia modyfikacji odczuwania rzeczywistości za pomocą używek[50]. Wskaźnikiem jest materialny (retro)interfejs, kontakt z inną rzeczywistością odbywa się za pomocą interfejsu[51], który posługuje się alternatywą cyfrową: coś istnieje lub nie istnieje, jest włączone lub wyłączone, a wreszcie – jest materialne lub niematerialne[52]. *Soul-player*, który generuje wirtualną postać pisarza, przypomina staroświecki magnetofon, ale jego interfejs ogranicza się do włącznika on/off. Staroświeckie wydaje się „twarde", czyli mniej inteligentne, mniej niezależne. Kartezjański (w rodowodzie) demonizm jest tu przywołany przez analogię do historii o duchach, a Karla – literaturoznawczyni, która skonstruowała ducha Kerouaca – określana jest konsekwentnie jako wiedźma (*witch*)[53].

Nic więc dziwnego, że Rucker odwołuje się także do fabularnego schematu horroru, zgodnie z opisem Noëla Carrolla – mamy tu fazę rozpoznania, a następnie „fazę potwierdzenia"[54], gdy Kerouaca zauważa również żona bohatera-narratora. Horror także doprowadza do zderzenia wykluczających się lub skonfliktowanych światów, może więc dochodzić do interakcji horroru i cyberpunku na poziomie konwencji, której znakomitym streszczeniem jest formuła „ducha w maszynie" (*ghost in a machine*). Doświadczenie granicy między materialnością a odcieleśnieniem wzbudza więc emocje i skojarzenia odnoszące się do konwencji literatury i filmu grozy, w którym reakcją na pobudzanie duchowości jest ekspozycja nawiedzenia nisz-

[49] R. Rucker, *The Jack Kerouac Disembodied School of Poetics*, w: *Cyberpunk. Stories of Hardware, Software, Wetware, Evolution and Revolution*, red. V. Blake, Portland 2013, s. 273.

[50] Rucker jest pilnym czytelnikiem prozy Philipa K. Dicka. Co zabawne, w tytule eseju pojawia się sugestia nawiedzenia przez ducha Dicka R. Rucker, *Haunted by Phil Dick*, w: tegoż, *Collected Essays*, Los Gatos 2012 (e-book w formatach ePub oraz .mobi).

[51] Interfejsy pojawiają się także w nietypowych kontekstach, np.: „Ringing Karla's bell felt like reaching in through a waterfall, like passing through an interface" (R. Rucker, *The Jack Kerouac Disembodied School of Poetics*, s. 273).

[52] D. Cavallaro, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, London–New Brunswick 2000, s. 148.

[53] Wielu krytyków uznaje pierwszeństwo noweli Vernora Vinge'a *True Names* (1981) w wizualizacji cyberprzestrzeni, np. Janet Abbate, *True Risks? The Pleasures and Perils of Cyberspace*, w: *Science Fiction and Computing: Essays on Interlinked Domains*, Jefferson–London 2011; M. Bould, *Reflections on Cyberpunk*, w: *A Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Malden–Oxford 2005.

[54] N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przylipiak, Gdańsk 2004.

czącego synchronizację między cielesnością a umysłem, sugerującego degenerację obu.

Bohater-narrator opowiadania Ruckera jest już ukształtowany jako miłośnik prozy autora *W drodze*, pisarz zjawia się w takiej właśnie postaci dzięki jego wiedzy, a sam Kerouac z kolei, ten oryginalny, nazywany jest „zabójcą umysłów" (*mind-assassin*). Opozycja *software/hardware* w ramach dominującego wariantu dyskursu cyberpunkowego przekładalna na opozycję umysł/ciało zapowiada przekroczenie granicy między życiem a śmiercią, a przedtem – granicy między sztucznym a biologicznym (naturalnym)[55]. Tekst tworzy zatem wielopoziomową konfigurację czynników zdolnych do produkowania zamkniętych światów podmiotowych. „Isn't there any way out? [...] Any way into Nothingness?" – pyta bohater opowiadania Ruckera, dostrzegający krzyżowanie i zapętlenie światów. Dzięki „zanurzeniu" w oczach wirtualnego Kerouaca narodził się pisarz i tenże tekst. W domyśle – najpełniejszym i ostatecznym sposobem istnienia światów jest ich konfrontacja i rekonfiguracja. Aby tego dokonać, wymagany jest jednak podmiot, który istnieje pomiędzy tymi światami, dotknięty problemem „transświatowej tożsamości" oraz dysponujący szansą dostępu do innych poziomów rzeczywistości (albo będący pośrednikiem dostępności)[56].

Cyberspace and Senses

Summary

As the author of this article claims, science fiction as a worldcentric convention, creates a fictitious world through the activation of the difference between the norm and the extraordinariness. A configuration of possible worlds arises, in the center of which the current world of fiction is. Science fiction enjoys a great variety of possibilities of confronting worlds. A particularly interesting variant is realized by the *cyberpunk* containing creations of simulated space or cyberspace.

Keywords: science fiction, possible worlds, cyberpunk, cyberspace, virtual reality, world-centered fiction

[55] W stronę dominacji konfigurowalności i dyspozycyjności wszelkich fizycznych układów, do których odwołuje się obieg informacji. Pouczająca jest tutaj ewolucja rozumienia słowa *wetware*, spopularyzowanego właśnie przez Ruckera. Dla Ruckera oznaczało ono informację, której nośnikiem jest materiał biologiczny, później – ludzie, personel.

[56] S. Klapcsik określa trzy typy postaci do tego zdolnych: zarządcę, konstruktora i podróżnika (S. Klapcsik, *Liminality in Fantastic Fiction*, s. 131).

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.14

Propozycje i uporządkowania

Katarzyna Szalewska
Uniwersytet Gdański
e-mail: k.szalewska@ug.edu.pl

Poetyka zaniku. Projekt lektury[1]

Janusz Sławiński w klasycznym już dziś tekście *O opisie* za podstawową zasadę powstawania i organizacji fragmentów deskryptywnych uznaje enumerację. Jak stwierdza:

> Wyliczenie jest zapewne najbardziej naturalną (i neutralną) postacią opisu, taką, w której jego swoiste zobowiązania – więc charakterystyka czegoś jako zbioru cech – podlegają restrykcjom składniowym najmniejszym z możliwych. W formie elementarnej (tzn. logicznie poprzedzającej wszelkie inne) ma ono charakter szeregu potrójnie „otwartego", w którym: 1) nie istnieje, przynajmniej teoretycznie, żadna granica rozpiętości, uniemożliwiająca doczepiania do łańcucha wyliczeniowego wciąż nowych ogniw; 2) pomiędzy dowolne dwa elementy sąsiadujące może być wciśnięty trzeci, nie uszkadzając uprzedniego znaczenia tamtych; 3) następstwo elementów nie jest na tyle obciążone semantycznie, aby było nienaruszalne [...][2].

Nie tylko więc enumeracja, jako figura stylistyczna, stanowiłaby podstawową zasadę konstrukcyjną opisowych partii prozy, ale też prowadzi to do dalszych konsekwencji strukturalnych, takich jak podatność deskrypcji na amplifikację, intruzję i inwersję. Oznacza to, że każdy z wymienionych w wyliczeniowym passusie elementów może być wzbogacony o kolejny lub zmienić składniowe

[1] Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

[2] J. Sławiński, *O opisie*, w: tegoż, *Próby teoretycznoliterackiej*, Kraków 2000, s. 224.

ulokowanie bez uszczerbku dla komunikatywności literackiej wypowiedzi. Innymi słowy, zasadniczą cechą tekstowego opisu byłaby amplifikacja, czyli ruch dodawania, w przypadku percepcji przestrzeni – kumulowania kolejnych wrażeń zmysłowych.

Przywołanie w tym miejscu rudymentarnych dzisiaj ustaleń dotyczących technik deskryptywnych w utworze literackim może rzucić nowe światło na lekturę twórczości Andrzeja Kuśniewicza, prozy – jak wiadomo – wyjątkowo gęsto nasyconej opisem doświadczeń zmysłowych. Czytamy w *Lekcji martwego języka*:

> Porucznik Kiekeritz pamięta doskonale [...] każde nachylenie nad resztkami rozsypanych skorup, gdy tak ostrożnie, żeby się nie poparzyć, bo jeszcze dokoła dymiło, dopalało się, tliło [...], szukał łudząc się, iż może odnajdzie bodaj jeden ocalały fragment [...][3].

Upraszczając fabułę, można powiedzieć, że celem bohatera powieści jest ocalenie resztek dzieł sztuki znalezionych w ukraińskich dworach, „[r]atunek przed pogruchotaniem przez tłuszczę, spaleniem, roztrzaskaniem jakimś drągiem czy deską wyrwaną z parkanu”[4]. Zacytowane fragmenty zachowują charakterystyczną dla zdań opisowych zasadę kompozycyjną. Oddzielone przecinkami, następujące po sobie określenia (dymiło, dopalało, tliło; pogruchotanie, spalenie, roztrzaskanie) przywołują na myśl znamienne dla retorycznych struktur ułożenie trójkowe, przy czym nie zamykają możliwości amplifikacji jako uzupełnienia o kolejne synonimy zagłady. Enumeracja ta wyklucza jednak intruzję czy inwersję słów, jako że poddana zostaje nadrzędnej strukturze organizującej wyliczenie, jaką w tym wypadku jest odwrócona gradacja. Jeśli bowiem uznać, że tekstowy ruch sumujący poszczególne wrażenia spacjalne opiera się na stopniowaniu, które buduje zwarty opis przestrzeni będącej przedmiotem percepcji, to w interesującym mnie typie utworów trafniej jest mówić o retorycznej figurze antyklimaksu, jaką cechuje ruch odejmowania, czyli zanikania doznań zmysłowych i percypowanych przedmiotów.

Bliski poprzedniemu fragment powieści Kuśniewicza przynosi egzemplifikację tego zjawiska:

> Lecz w tej chwili jest tak ciemno, coraz ciemniej (jeżeli możliwe jest takie wzmacnianie czy mnożenie, nasycanie ciemnością), wyczuć można tylko ich żywą (i Marii Magdaleny, i Salome), niemal dyszącą obecność tuż obok,

[3] A. Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*, Łódź 1994, s. 39 [podkr. – K.S.].

[4] Tamże, s. 41 [podkr. – K.S.].

> ich upalny oddech. Nikogo nie ma dokoła na przestrzeni kilkuset co najmniej kroków. Palą się słabo karbidowe latarnie na peronie stacji, a przed hotelem Wasserzuga jedna, za to elektryczna. Chwilami słychać stłumione dźwięki gramofonu: to przegrywa sobie ostatnie wiedeńskie szlagiery (sprzed paru lat!), w izdebce przeznaczonej na punkt sanitarny, Irina Parafińczuk, siostra Czerwonego Krzyża[5].

Powyższy fragment zwraca uwagę już samym doborem deskryptywnych określeń. Użyta gradacja – „jest tak ciemno, coraz ciemniej" – zostaje już w następującym po niej wtrąceniu nawiasowym podana w wątpliwość (zdanie warunkowe „jeżeli możliwe jest") i jednocześnie ulega dalszemu stopniowaniu (seria odczasownikowych rzeczowników: wzmacnianie, mnożenie, nasycanie). Hiperbolizowaną ciemność, czyli *de facto* synonim niemożności percepcji przestrzeni, rozpraszają jedynie latarnie – te liczne palą się jednak „słabo", a ta elektryczna jest zaledwie „jedna". Krajobraz pozbawiony jest, poza wyróżnionymi postaciami, obecności ludzkiej. Zastępują ją na zasadzie metonimii wytwory wyobraźni Felicjana Ropsa i Gustawa Moreau. Podobnemu procesowi zaniku poddany zostaje dźwięk – gramofon słychać tylko chwilami, a stłumione brzmienie to nieaktualne już przeboje, jakby docierające z Wiednia na prowincję niczym echo, z kilkuletnim opóźnieniem potrzebnym na przebycie drogi ze stolicy.

Stopniowanie przysłówka „ciemno" – choć na płaszczyźnie składniowej pozostaje w zgodzie z zasadami deskrypcji opartej na wyliczeniu i wpływa na swoistą amplifikację sceny powieściowej kolejnymi szczegółami kreacji przestrzeni, to w istocie, odnosząc się do porządku semantycznego, scenę tę „wygasza", „zwija", hiperbolizując ciemność – pomniejsza rangę parametru przestrzennego. Paradoksalnie, im więcej określeń odnoszących się do doświadczeń spacjalnych, tym jest ich mniej, a przynajmniej stają się one bardziej wątpliwe. Ten rys tekstów, najczęściej zresztą tworzonych w duchu pisma melancholijnego, chciałabym określić mianem poetyki zaniku, w której amplifikacja słowna towarzyszyłaby rozpadowi doświadczenia, jakby tekst zagadywał wpisaną weń przestrzenną stratę. Rządziłaby więc w tej strategii nie retoryka dodawana, kumulacji wrażeń, lecz zanikania. Amplifikację zastępuje zatem tutaj deflacja, na zwór geologicznego ruchu – wywiewanie, wymywanie krajobrazu z pola widzenia podmiotu.

Zasadzie kompozycyjnej odwróconej gradacji (antyklimaksu) odpowiada w poetyce zaniku szereg figur retorycznych, charakterystycznych dla oddawania procesu odejmowania, takich jak przede wszystkim wylicze-

[5] Tamże, s. 58 [podkr. – K.S.].

nie odnoszące się do nieistniejących już lub właśnie zanikających desygnatów. Taką strategię realizuje wybijany przez Kuśniewicza rytm i rym zanikania: dymiło, dopalało, tliło; pogruchotanie, spalenie, roztrzaskanie, ale też na przykład Andrzej Stasiuk, rozpoczynając kolejne fragmenty *Jadąc do Babadag* nieprzypadkowymi anaforami. W eseju *Słowacka dwusetka* są to: „To wszystko zniknie, przepali się jak żarówka" i na stronie kolejnej: „To wszystko miało zniknąć"[6]. W Hidasnemeti „Wokół nie było nic, jak okiem sięgnąć", „na drodze do Telkibanya, nie było nic prócz zielonych ścian świerkowego lasu", a już kilka akapitów dalej autor upewnia nas: „Tak. W Telkibanya nie było nic, nic prócz wsi, która stała na swoim miejscu od setek lat"[7]. Przykłady można by mnożyć, jako że rozpoznawalną cechą eseistyki Stasiuka jest umiłowanie anaforycznych powtórzeń i pierścieniowych kompozycji z powracającym jak refren wanitatywnym leitmotywem. Jerzy Ziomek przypomina w *Retoryce opisowej*, że „[p]orównano kiedyś pracę retora do biegacza. Jeśli wolno pozostać przy tym porównaniu, to anafora jest zabiegiem taktycznym: zwalnia tempo w obawie przed zgubieniem sensu"[8]. Twórczość autora *Jadąc do Babadag*, ale nie tylko jego, bo przecież refleksyjne zatrzymanie cechuje w ogóle esej jako formę zapisu doświadczenia, to ciągłe zwalnianie frazy poprzez różnorakiego rodzaju figury repetycji – omówione anafory, enumeracje (zwłaszcza toponimów), bezpośrednie sąsiedztwo tych samych słów, zdania pełniące funkcję refrenów itd. Każdorazowe spowolnienie dyskursu służy tu ocalaniu sensu, które jest zadaniem o dużej doniosłości w obliczu zaniku desygnatów. Stasiuk zapisuje i ocala w słowie pustkę, owo powtórzone nic, to, co za chwilę zniknie, a więc paradoksalnie tylko poetyka zaniku jest w stanie je zatrzymać w słowie, oddając ten dziwny rodzaj doświadczenia, który Walter Benjamin nazywał nie-istnieniem-już-więcej. W Stasiukowej anaforze pobrzmiewa także ton litanijny, obrzędowy, przywołujący magiczne moce języka, które są w stanie powołać do życia to, czego zmysły nie rejestrują, albo przynajmniej zagadać melancholijną stratę wpisaną w okaleczony krajobraz. Fraza „To wszystko zniknie" utrzymana jest jednocześnie w tonie profetycznym i elegijnym, już opłakującym dokonujący się dopiero na oczach obserwatora zanik. Dwukrotne powtórzenie słowa „nic", konstruujące figurę anadiplozy jako podwojenia, bezpośredniej repetycji, potęguje spustoszenie wokół tekstowego „ja", ale też wypełnia pustkę dźwiękiem powtarzanego wyrazu.

[6] A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 16–17.

[7] Tamże, s. 66–68.

[8] J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 211.

Podstawowym zmysłem dla okularocentrycznej kultury nowoczesnej pozostaje wzrok. I właśnie on najczęściej staje się rejestratorem znikania, tak jak w kolejnym z charakterystycznych dla *Jadąc do Babadag* fragmentów:

> Stare, pamiętające jeszcze otomańskie czasy targowisko opustoszało. Odjechały zabytkowe mercedesy i konne dwukółki. Kobieta zamiatała śmieci z placu. Tego dnia niebo było szare i ta szarość teraz, gdy tłum się rozszedł i zniknął barwny rozgardiasz towarów, spływała z góry i wypełniała pustkę rynku. Opuszczone jednopiętrowe domy wchłaniały ją, jak kamień wchłania wilgoć. Cała przestrzeń targowiska była obumarła i nieruchoma, jakby nikt nigdy tutaj nie zaglądał. I wtedy w najdalszym kącie placu zobaczyłem trzech mężczyzn. Siedzieli w kucki wokół miniaturowego rusztu [...]. Ledwo można było ich odróżnić na tle szarych murów. Gęstniejący zmierzch zacierał ich sylwetki[9].

Obraz, jaki wyłania się z literackiej sceny na albańskim targowisku, bez wątpienia ma charakter statyczny. Przestrzeń jest nieruchoma, jakby dokonała się już śmierć miasteczka. Tanatyczną wizję buduje dobór określeń deskryptywnych: „obumarła", „nieruchoma", „zniknął", „zacierał". Wszystkie czasowniki odnoszą się do ruchu usuwania ludzi i przedmiotów z pola widzenia narratora – „opustoszało", „odjechały", „rozszedł się", „zniknął" – a przynajmniej pogarszania ostrości spojrzenia (czasownik „zacierał"). Proces umniejszania odnosi się zarówno do rzeczy (ruszt jest miniaturowy, domy – opuszczone i jednopiętrowe), jak i ludzi. Ślady podmiotu przechowuje na zasadzie negatywnej fraza „nikt nigdy" oraz figury trzech mężczyzn, których postawa świadczy o mimowolnej reifikacji (zlewają się z szarością muru), usuwaniu się z kadru będącego przedmiotem percepcji „ja" tekstowego (siedzą w kącie, w kucki, jakby i domy, i mężczyźni dążyli ku ziemi, ku zniknięciu z pola widzenia). Jedyny proces, jaki zachodzi w tej scenie, jest efektem zamiatania przez bezimienną i pozbawioną twarzy kobietę, która porządkuje plac targowy. Równocześnie ten ruch przerywający pustkę krajobrazu wzmacnia w istocie zabiegi poetyki zaniku – razem z wymiatanymi śmieciami, ostatnimi śladami dawnego rozgardiaszu handlowego i ludzkiej obecności, kobieta „sprząta" przestrzeń, dosłownie „wymiatając" stamtąd wszelkie bodźce zmysłowe. Pozostaje więc tylko wsiąkająca w krajobraz szarość wprowadzająca monochromatyczność kadru i, jako barwa ołowiu, kojarząca się z estetyką melancholijną.

Nieprzypadkowo teksty, których partie opisowe utrzymane są w poetyce zaniku, wpisują się również w konwencję pisma melancholijnego, rozumianego jako zespół środków werbalizacji doświadczenia straty, która

[9] A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, s. 134 [podkr. – K.S.].

nie może zostać przepracowana. *Écriture mélancolique* idzie bowiem w parze z zabiegiem deflacji znaczonych. Zwrócił na to uwagę Marek Bieńczyk, interpretując, także pod kątem parametru spacjalnego, *Marię* Antoniego Malczewskiego:

> Strata wpisana jest w punkt obserwacyjny, wydaje się właśnie jego stanem „organicznym": przestrzeń wokół wzroku pustoszeje (podobnie jak w innym obrazie pustoszeje pole słyszenia [...]); kształt (tak jak dźwięk w polu słyszenia) usuwa się „pod", a następnie poza jej granice. To oddalanie się oko dostrzega i mierzy od wewnątrz rosnącego dystansu, który dzieli odeń znikającą postać, samo powoli stając się centrum nowej pustki. Nie podejmuje ono obserwacji z dystansu czy z loty ptaka, nie towarzyszy też wiernie temu, co odchodzi, lecz temu, co zostało opuszczone. Już tutaj, w konstrukcji pola widzenia, strata i zanik wydają się podstawowe; rzeczywistość to proces usuwania tego, co zakłóciło puste i nieokreślone trwanie. Rządzi nią impuls odejmowania, potrzebujący pewnej sumy obecności, po to tylko, aby tym szybciej ją odrzucić[10].

Stasiuk, konstruując swoje literackie kadry, często obramowane wyodrębnionym anaforą fragmentem tekstu, konsekwentnie usuwa z nich elementy stojące na przeszkodzie doświadczeniu melancholii. Świadomie kreuje spacjalną pustkę, unikając – w sensie geograficznym i dyskursywnym – bogactwa miejsc zagospodarowanych, w końcu przyjmując na siebie rolę centrum obserwacyjnego opustoszałej przestrzeni i centrum podmiotowego pustki melancholijnej jako efektu uwewnętrznienia straty. Te dwie płaszczyzny przenikają się, w konsekwencji prowadząc do identyfikacji podmiotu tekstowego z pustką krajobrazu i psychizacji pejzażu, który staje się projekcją melancholii obserwatora.

Ostateczną konsekwencją jest jednak zanik nie tylko pola widzenia, ale i samego centrum percepcyjnego. W przypadku zaś, kiedy fokalizacja odbywa się w perspektywie personalnej, usunięcie medium oznacza rozpad świata powieściowego. Bohater *Lekcji martwego języka*, umierający na gruźlicę Kiekeritz,

> widzi siebie, jak zmierza do pustej plaży, brzegu morza [...]. Oddala się, widzi samego siebie ginącego w perspektywie wieczoru: jest coraz mniejszy, coraz bardziej samotny, w końcu znika. Tylko fala łagodnym szelestem zgarnia piany i rozmywa jego ślady na piasku[11].

[10] M. Bieńczyk, *„Wszystko w świecie tracić". (O „Marii" Antoniego Malczewskiego)*, w: tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 39.

[11] A. Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*, s. 133 [podkr. – K.S.].

Wizyjna scena, jaką rejestruje w stanie ustawicznej gorączki i osłabienia chory porucznik, to nie tylko prefiguracja nadchodzącej śmierci, jakich w powieści wiele, co wzmacnia – podobnie jak u Stasiuka – korespondencję między obserwatorem a obserwowaną przestrzenią. To także końcowy rezultat poetyki zaniku, niwelującej w ruchu odejmowania ostatecznie także percypujący podmiot. Odwrócona gradacja („coraz mniejszy – coraz bardziej samotny – w końcu znika") na końcu łańcucha zaniku skrywa śmierć, ale nawet ta ostateczność ulega u Kuśniewicza zatarciu – jej epilogiem jest bowiem usunięcie wszelkich materialnych śladów istnienia. Ciało Kiekeritza nie pozostanie zatem w miejscu śmierci, powieść kończy scena odjazdu trumny i kapłanki obrzędu funeralnego na platformie ostatnich wojennych transportów. Scena to tym bardziej symboliczna, że w zasadzie całą czasoprzestrzeń powieści określa bliskość kolei, a pociągi są nie tylko przez bohaterów oglądane, ale i percypowane akustycznie.

Słuch w *Lekcji martwego języka* to zresztą zmysł najmocniej reprezentujący poetykę zaniku.

> Lokomotywy wydają, wiadomo, zbliżając się do stacji lub mijając wiadukt czy też większy most lub tunel, różnego natężenia i tonacji gwizd, rodzaj zawołania, sygnału czy hasła. [...]. Jeden, dwa, czasem trzy kolejne krótkie, dojmujące sygnały. Wagony pozamykane, tylko to tu, to tam przez okienko zamajaczy twarz sanitariusza, blada buzia siostrzyczki, zatroskana, przywarta noskiem do szyby. I głucha cisza poza tym dojmującym sygnałem, tym gwizdem. Pociąg-widmo. Bez zatrzymania, zwolniwszy tylko, przetacza się z cichym łoskotem kół na spojeniach szyn wagon za wagonem[12].

Przestrzeń małej miejscowości, w której rozgrywają się wypadki *Lekcji martwego języka*, zdeterminowana jest przez sąsiedztwo kolejowych torów. Turka zdaje się dodatkiem do skromnej stacji i ewentualnie, co też znamienne, miejsc pochówku w lesie. Odstawieni *nomen omen* na boczny tor wielkiej wojny, bohaterowie oglądają tylko dalekie obrazy i słuchają echa militarnych działań na głównych frontach. Obserwacja przejeżdżających transportów staje się przyczynkiem do tworzenia swoistej kroniki wojny – losy austro-węgierskich oddziałów odczytywane są z rodzaju przewożonego ładunku, wyrazu twarzy pasażerów, ale też z samego dźwięku maszyny. Pozostawieni na wojennych peryferiach są punktem percepcyjnym, od którego oddalają się, bez zatrzymania, pociągi, w sensie wizualnym i akustycznym. W świecie powieściowym pozostaje natomiast pustka, rozumiana również jako brak

[12] Tamże, s. 59 [podkr. – K.S.].

dźwięku („głucha cisza") i symbolizowana w konstrukcji pejzażu śmierć. Nawet odtwarzane na gramofonie miejscowej pielęgniarki szlagiery w Wiedniu były modne kilka lat temu. Audiosferę powieści Kuśniewicza konstruuje figura echa jako powtarzanego i w końcu zanikającego dźwięku stolicy, wojny, intensywnego, lecz odległego życia „tam".

Poetyka zaniku łączy się nie tylko z określonym typem wyobraźni, którą można uznać za melancholijną w rozumieniu nieprzepracowanej straty, ale również z typem konstruowanej tekstowo przestrzeni. U Stasiuka są to nieczytelne zagięcia europejskiej mapy, w *Lekcji martwego języka* – peryferie wojny. Pozostając przy tym drugim przykładzie, zauważmy, że tyły wojennych frontów noszą wiele cech wspólnych z nie-miejscami. Choć nie można ich prosto wpisać w koncepcję Augé (z przyczyn fundamentalnych, bo przecież ponowoczesne przestrzenie cierpią raczej na nadmiar, a nie zanik bodźców i ludzi), to mają – podobnie do nie-miejsc – korytarzowy charakter, co szczególnie widać w przypadku „kolejowej" Turki, w której nikt nie jest u siebie, a sam Kiekeritz przebywa w dziwnej czasoprzestrzeni rozpiętej między służbą a urlopem, w sensie spacjalnym – między posterunkiem, sanatorium a hospicjum, by odjechać ostatnimi z wojennych pociągów, jakby tranzytowa miejscowość nie była w stanie zaakceptować zadomowienia, nawet pośmiertnego. Odjeżdżając, doprowadza do zagłady przestrzeni powieści, która była poprzez niego fokalizowana i która razem z nim zanikała ku śmierci, trwając w dziwnym stanie zawieszenia. Marc Augé, omawiając antropologiczne figury zapomnienia, rozumianego tu przeze mnie również jako zanikanie przechowywanej w pamięci obserwatora przestrzeni, obok inicjacji i powrotu, wyróżnia właśnie zawieszenie,

> którego intencją jest utwierdzenie się w teraźniejszości przez chwilowe zawieszanie przeszłości i przyszłości, dzięki przede wszystkim zapomnieniu o przyszłości, gdyż najczęściej utożsamiana jest ona z powrotem przeszłości. Obrzędy symboliczne realizujące to *zawieszenie* czasu można by porównać do okresu bezkrólewia lub sezonowej przerwy. Inwersja seksualna lub społeczna, często odgrywana (w znaczeniu tego słowa odnoszącym się do teatru) przy tej okazji, podkreśla jej wyjątkowy i w pewnym sensie tymczasowy charakter. Wchodzący w rolę [...]: nie jest już tym, kim był, i zapomina, kim się na powrót stanie [...] lub kim po prostu zostanie (gdy spotka go śmierć [...])[13].

Kiekeritz trwa w teraźniejszości, która nie prowadzi do żadnego jutra, a wczoraj objawia mu się wyłącznie w gorączkowych wizjach retrospektywnych, porównywanych przez bohatera do negatywu zdjęcia, co wpisuje

[13] M. Augé, *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, wstęp J. Mikułowski Pomorski, Kraków 2009, s. 61. Wyróżnienie za oryginałem.

się zresztą we właściwe poetyce zaniku upodobanie do melancholijnych figur, wśród których ważną rolę odgrywa fotografia. Nietrudno wskazać bliskość sytuacji bohatera do specyfiki bezczasu bezkrólewia, sezonowej przerwy w wojnie na podratowanie zdrowia. Czytelne są także w *Lekcji martwego języka* zabiegi estetyzacji zanikającej rzeczywistości, teatralizacji umierania związanej z obrzędowością, wreszcie, wywołanej przez koleje historii, inwersji społecznej, ale też seksualnej, co dochodzi do głosu w majakach porucznika. Cała ta zawieszona przestrzeń trwa w wiecznym teraz bezczasu, który przełamać może tylko śmierć, a w wymiarze doświadczenia spacjalnego – zanik przestrzeni poprzez opustoszenie samego centrum obserwacyjnego. Ostateczny wynik odejmowania to albo odejście medium narracyjnego, albo zmiana perspektywy na panoramiczną, a przez to rozszerzenie procesu zaniku na całą tekstową czasoprzestrzeń.

Poetyka zaniku, dotychczas zaprezentowana na przykładach prozatorskich (fikcjonalnych i możliwych do odczytania w kluczu autobiograficznym), nie jest obca również poezji. Można nawet rzec, iż to liryka właśnie uczyniła z zapisu procesu deflacji rzeczywistości sztandarową technikę literatury refleksyjnej. W obrębie polskiej poezji na szczególną uwagę w tym kontekście zasługuje – w dużej mierze oparta na poetyce zaniku, milczenia, strategii apofatycznej[14] – twórczość Wisławy Szymborskiej. Bogactwo środków retorycznych przynależnych omawianej technice jest w tej poezji tak duże, że w tym miejscu ograniczyć się trzeba zaledwie do jednego wątku i dwóch utworów, które są świadectwem szczególnego rodzaju doświadczenia przestrzennego, jakim jest pobyt w muzeum. Jeśli by próbować wyznaczyć obrazowanie towarzyszące poetyce zaniku w jej nowoczesnym wydaniu, swoistą topikę deflacji, to jej semantyczne centrum stanowiłyby spacjalne figury muzeum, archiwum i ruiny. Wszystkie one oparte są na figurze kolekcji, a ich zasada działania spełnia się w ruchu wyłaniania z bogactwa, nadmiaru i wieczności – paradoksalnego braku i przemijania materii. Muzeum bowiem łączy się z pustką tkwiącą w samym centrum sal ekspozycyjnych, jest przestrzenią jednoczesnej obfitości doświadczeń zmysłowych, zwłaszcza wzrokowych, i uświadamianego sobie przez percypujący podmiot zaniku bodźców, nieobecności tego, co miało stać się treścią doświadczenia. Szymborska trafnie podsumowuje tę szczególną sytuację w liryku *Muzeum*, gdzie: „Są talerze, ale nie ma apetytu. / Są obrączki, ale nie ma wzajemności / od co najmniej trzystu lat”[15]. Początkowa strofa wiersza zbudowana została na zasadzie antytezy i właśnie zastosowanie tej figury składniowej umożliwia kontamina-

[14] Zob. choćby D. Wojda, *Milczenie słowa: o poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.

[15] W. Szymborska, *Muzeum*, w: tejże, *Poezje*, przedm. J. Kwiatkowski, Warszawa 1970, s. 55.

cję w jednym poetyckim obrazie nadmiaru i braku właściwych przestrzeni muzealnej. Ta kojarzyła się Adorno z mauzoleum[16], a Hans Sedlmayr stwierdzał za Ernstem Jüngerem, że obsesja muzealnej kolekcji „odsłania w naszej nauce wymiar śmierci"[17]. Szymborska powtarza tę intuicję, budując metonimiczne wyliczenia przedmiotów zastępujących właścicieli („Chichocze tylko szpilka po śmieszce z Egiptu"), sięgając po tak częstą w poetyce zaniku formułę *ubi sunt* („Jest wachlarz – gdzie rumieńce? / Są miecze – gdzie gniew?"), antropomorfizując rzeczy zgromadzone „z braku wieczności" i reifikując ludzi. Muzeum sprowadza istnienie podmiotu do zachowania przedmiotu będącego tłem jego egzystencji. Bohater Kuśniewicza obsesyjnie dąży do włączenia tych resztek zreifikowanego podmiotu do kolekcji, czyli formy ocalającej, w poetyce zaniku tak często reprezentowanej przez wyliczenia jako mumifikację słów pozostałych po nieobecnych desygnatach. Podobnie czyni Stasiuk i ruch ten można uznać za charakterystyczny dla współczesnej literatury melancholijnej, w której podstawową kondycją pisarza staje się figura kolekcjonera śladów minionego, resztek całości, jakiej nie może już doświadczyć. Szymborska zajmuje wobec tego doświadczenia postawę ironiczną. W jej poezji śladów nie da się zachować, kolekcja Kiekeritza skazana jest na unicestwienie.

Alternatywą w świecie estetyki zaniku jest zatem albo rozpaczliwy gest kolekcji, albo ironiczna (nie)zgoda na rozpad. Nie są to jednak strategie rozłączne. W poezji Szymborskiej znajdziemy bowiem liryk *Ludzie na moście*, w którym ekfraza realizowana jest poprzez zbliżony do poematu rozkwitającego gest wyliczenia jako amplifikacji, ruchu dodawania bodźców: „Nic szczególnego na pierwszy rzut oka. / Widać wodę. / Widać jeden z jej brzegów. / Widać czółno mozolnie płynące pod prąd. / Widać nad wodą most i widać ludzi na moście"[18]. Doświadczenie przestrzeni jest w wierszu sumą widzianego, ale nawet tutaj – mimo trzykrotnego przywołania wymiaru sensorycznego – pewność zostaje zburzona przez świadomość prze-

[16] Th.W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, przekł. A.J. Noras, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 91.

[17] H. Seldmayr, *Muzeum*, przeł. D. Bęben, M. Mozler-Wawrzinek, konsultacja M. Bryl, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, s. 31. W podobnym tonie pisze o nowoczesnej turystyce muzealnej Calum Storrie: „Jak wiele zdjęć wykonanych przez odwiedzających muzeum pokazuje nic, poza odbiciem fotografa lub lampy błyskowej aparatu? Podczas fotografowania obrazu, rama, w której jest on eksponowany, staje się lustrem, co przewidział Louis Béroud. Tłumy wciąż szukają więc nieistniejącego obrazu. Mona Lisa jest na zawsze utracona. W sercu muzeum kryje się brak. Melancholia przenika Salon Carré i, wydostając się z Luwru, ogarnia cały Paryż, miasto rzeczy utraconych" (C. Storrie, *The Delirious Museum: A Journey from the Louvre to Las Vegas*, New York–London 2006, s. 15. Tłumaczenie i podkreślenie – K.Sz.).

[18] W. Szymborska, *Ludzie na moście*, w: tejże, *Poezje*, s. 56.

mijania. Liryk *Muzeum* znosi już możliwość ekfrazy To, czego nie ma, zbyt silnie przesłania bowiem to, co jest. A nawet i zachowana materia wydaje się niknąć w znamiennym wyliczeniu: „Metale, glina, piórko ptasie", skonstruowanym na zasadzie omawianej już odwróconej gradacji, syntagmy zapisującej proces zaniku. Jeśli zatem alternatywa polega na wyborze między kolekcją a entropią, to jej odpowiednikiem dyskursywnym jest wybór między ekfrazą jako konstatacją wizualnego doświadczania rzeczywistości a niespełnionym *itinerarium* jako tekstowym „wysypiskiem" resztek doświadczenia. O figurze niemożliwego *itinerarium* pisze Leonard Neuger, analizując *Elegię podróżną* Szymborskiej:

> Paryż i Lwów nie ujawniają swej sensotwórczej potencji, schodki na bulwarze Saint-Martin „prowadzą do zaniku", wielka katedra w Uppsali staje się zaledwie „odrobiną". Droga od „miasta Samokov" do Luwru, bulwaru Saint-Martin, Leningradu, Uppsali nie układa się w jakiś porządek. [...]. *Itinerarium* nie znajduje swojej fabuły, mitu, formy, lecz zaledwie szczątki, ruiny form (wielka katedra, miasto Samokov), podróż jako mit, fabuła nie dochodzi do skutku, nie może się zrealizować; podróżnik zmienia się w turystę, dla którego świat jest chaosem. Częsty to u Szymborskiej motyw przedmiotów, szczególnie muzealnych, które zatraciły swój sens, częsty chwyt paradygmatu, który – z braku innych możliwości – zastąpić musi syntagmę zapowiedzi, która spełnić się nie może[19].

Znamienne w kontekście poetyki zaniku jest przeciwstawienie tekstowych form ekfrazy jako reprezentacji sumy bodźców zmysłowych *itinerarium* jako świadectwu rozpadu percepcji. To właśnie do gatunku hodoeporikonów można przyrównać i Szymborskiej opisywanie okruchów doświadczenia, i Stasiukowe wyprawy. *Itinerarium* to dyskursywna kolekcja niemożliwa[20], oparta bardziej na braku niż na pełni, o której marzy i której nie osiąga Kiekeritz. Pisanie w technice określanej tu mianem poetyki zaniku łączy więc, ponadgatunkowo, bliskość percypowanych form przestrzennych (krajobrazów, muzeów, miast) i figur dyskursywnych dobranych dla reprezentacji pustki tej przestrzeni, która przekłada się na ciszę tekstu i wreszcie – odczuwalne zanikanie podmiotu tekstowego jako ośrodka owej percepcji. Trafnie ujmuje to Władysław Panas, pisząc w *Oku cadyka* o antropologii doświadczania przestrzeni na przykładzie rynku lubelskiego widzianego przez nieobecnego Widzącego:

---

[19] L. Neuger, *„Biedna Uppsala z odrobiną wielkiej katedry". Próba lektury „Elegii podróżnej" Wisławy Szymborskiej*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, red. J. Ilg, Kraków 1996, s. 39.

[20] O kolekcjonowaniu miejsc w literaturze zob. U. Eco, *Listy miejsc*, w: tegoż, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009.

> Można przywołać tu i takie skojarzenia wzrokowe: nawias i elipsa. Obydwie figury są figurami nieobecności, lecz nie pustki, ponieważ natarczywie stawiają pytanie o to, co zostało wzięte w nawias, co uległo eliptycznemu pominięciu. I obydwie, a zwłaszcza elipsa, zakreślając granicę nieobecności, odpowiadają natychmiast: to, co było w środku, to, co było tutaj, to, o co uzupełnia się całość[21].

Poetyka zaniku łączy przestrzeń rzeczywistą z przestrzenią tekstu – zainteresowanie tym, czego w kolekcji bodźców brakuje, co czyni *itinerarium* niemożliwym do scalenia, przekłada się zwłaszcza u Szymborskiej na zamiłowanie do wierszy zdaniowych lub asyndetonów, które wprowadzają ciszę w miejsce nieobecnego spójnika, tak że trudno rozstrzygnąć, czy poszczególne wersy dodają się czy właśnie odejmują. Elipsy, powtórzenia, pytania retoryczne i epentetyczne frazy w tekstach pisanych pod znakiem procesu deflacji, wymywania doświadczenia (obecne licznie także w prozie Stasiuka), stają się w tego typu pisarstwie równie ważkie semantycznie jak to, co widnieje w postaci obecnego, napisanego, potwierdzonego drukarską farbą, determinując lekturę na poszukiwanie, jak zauważa Panas, (nie)obecnego, tego, co zanikło, zostawiając ślad retoryczny.

Sławiński, od którego klasycznych ustaleń rozpoczął się powyższy esej, istotę techniki opisu widzi w wyliczeniu, a więc tekstowym ruchu kolekcji. Poetyka zaniku jest kolekcją *à rebours*, dramatycznie rozszerzającą liczbę (nie)obecnych eksponatów, aż do pochłonięcia także kolekcjonera-patrzącego. Jednym z pisarzy z wyraźnym zamiłowaniem do katalogowania słów w enumeracyjnych ciągach jest Joyce, a najbardziej bodaj znane z jego melancholijnych opowiadań, *Zmarli*, kończy się charakterystycznym ruchem jednoczesnego rozszerzania kadru i zanikania bodźców zmysłowych:

> Gazety miały rację: śnieg padał w całej Irlandii. Zasypał całą pogrążoną w mroku równinę [...]. Zasypał także samotny cmentarz na wzgórzu, na którym pochowano Michaela Fureya, osiadał grubą warstwą na pochylonych krzyżach i nagrobkach, na podobnych do włóczni prętach cmentarnej furtki, na ciernistych krzewach[22].

Tę figurę wyliczenia opartego na deflacji krajobrazu stosuje także Stasiuk: „Tak, deszcz pada na te wszystkie miejsca, pada na Maramuresz, na sny, na Sinistrę, pada na Spiskie Podgrodzie [...]"[23], w domyśle rozmywając i zatapiając peryferia Europy. Wreszcie u Kuśniewicza ważny fragment powieści

---

[21] W. Panas, *Oko cadyka*, „Scriptores" (*Panas – Lublin jest księgą. T. 1. Władysława Panasa opisywanie Lublina*) 2008, nr 33, s. 44.

[22] J. Joyce, *Zmarli*, w: tegoż, *Dublińczycy*, przeł. Z. Batko, Kraków 2005, s. 197 [podkr. – K. S.].

[23] A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, s. 25 [podkr. – K.S.].

wpisuje się w opartą na wyliczeniu, polisyndetoniczną strukturę żałobnego zaniku przestrzeni pod śniegiem: „był tu mrok, a za oknami chmury zakryły niebo i zaczął sypać śnieg. I tak miał sypać kilka dni, aż potworzyły się zaspy i na torach, i na drodze. I skończyła się wojna”[24]. Wraz z końcem wojny skończył się zaś świat, którego zanikanie uchwycili Stasiuk i Kuśniewicz, ale też cały szereg autorów piszących utrzymane w estetyce melancholijnej teksty reprezentujące poetykę zaniku. Projektowany przeze mnie sposób lektury tego typu świadectw doświadczenia spacjalnego zwraca się ku momentom zawiedzenia, niepewności lub wręcz porażki percepcji, czego efektem staje się na płaszczyźnie tekstowej kompulsywny ruch zagadywania straty, dodawania kolejnych słów (amplifikacji znaczących) wobec przeciwnego ruchu odejmowania sensów i miniaturyzacji pola widzenia (deflacji znaczonych).

Poetics of Vanishing. The Project of Reading

Summary

This article is a proposal for introducing into the theoretical reflection on literature the category of “poetics of vanishing” and a reflection on potential possibilities of its application in reading the 20th century literature. The promoted term is connected, on the one hand, with the hermeneutics of trace (in post-Derridian understanding) and, on the other hand, with the geography of senses, as it concerns the ways of textual descriptions of vanishing processes of sensual sensations, receding images, obliterating signs, softening sounds etc. The article analyzes the points of narrative observation and the figure of vanishing being components of melancholic poetics of description, whereas the material read in this way were texts of Andrzej Kuśniewicz, Andrzej Stasiuk and Wisława Szymborska.

Keywords: poetics, description, narration, geography of senses, Polish literature

[24] A. Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*, s. 138 [podkr. – K.S.].

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.15

Wit Pietrzak
Uniwersytet Łódzki
e-mail: witpietrzak@wp.pl

Histeria teorii (jako) literatury

We współczesnych badaniach literackich, zwłaszcza w krajach anglojęzycznych, w których w latach osiemdziesiątych spekulacja metaliteracka święciła największe triumfy, znaczenie dociekań *stricte* teoretycznych wyraźnie zmalało. Kwestie takie, jak konstrukcja dzieła literackiego, jego status poznawczy czy wpływ na kształtowanie rzeczywistości nie stanowią same w sobie przedmiotu badań tak często, jak miało to miejsce w II połowie XX wieku. Dobór autorów do powszechnie cenionej *The Norton Anthology of Theory and Criticism* pokazuje, że w XXI stuleciu najważniejszym źródłem namysłu teoretycznego są dzieła krytyków zajmujących się obszarami dopiero zyskującymi status odrębnej dziedziny literackiej produkcji. Przełom wieków XX i XXI to zatem czas prężnego rozwoju krytyki postkolonialnej (zwłaszcza Edwarda Saida, Homiego Bhabhy i Gayatri Chakravorty Spivak), ostatnie piętnaście lat zaś przyniosło szereg ważnych postulatów ze strony *gender studies*. Pisarze na stałe zadomowieni w uniwersyteckich sylabusach rzadko odczytywani są w perspektywie ustaleń danej teorii, i nie jest to tylko kwestia tego, że ich *oeuvre* zostało już przefiltrowane przez wszelkie możliwe dyskursy metaliterackie. Jednocześnie rynek książek akademickich poświęconych kluczowym teoretykom i filozofom literatury zalewany jest wprowadzeniami, historiami i rozmaitymi seriami *Companion to...*, zupełnie jak gdyby wielkie dzieła teoretyczne, czasem sprzed ledwie dwudziestu lat, były już częścią historii szeroko pojętego literaturoznawstwa, a nie źródłem ożywczego namysłu nad literaturą. Ma to też swoje przełożenie na dydak-

tykę, bo studenci kierunków humanistycznych coraz częściej zapoznają się z poszczególnymi myślicielami za pośrednictwem wprowadzeń do ich twórczości (właściwie każde liczące się wydawnictwo anglojęzyczne ma swoją serię *Introduction to...*), a nie w drodze lektury choćby i fragmentów tekstów. Dodać należy też, że od ponad dekady renesans przeżywają studia biograficzne, łączące opowieść o życiu autora z analizą jego dzieł. Próżno by w nich szukać refleksji teoretycznej.

W Polsce zjawisko marginalizacji teorii, choć może w mniej radykalnym stopniu – wszak dopiero co przetrawiliśmy kluczowe rewolucje teoretycznoliterackie – także jest widoczne[1]. Świetnym przykładem jest wydana w 2009 roku *Polska do wymiany* Przemysława Czaplińskiego. We wstępie Czapliński szybko rozkłada akcenty teoretyczne. Opierając się na krytyce wielkich narracji autorstwa Jean-François Lyotarda i Francisa Fukuyamy, krytyk stwierdza, że proza tak rodzima, jak i zachodnia w ogóle w XXI wieku konstruuje „poczekalnię narracyjną, tygiel opowieści, który daje nam złudzenie, że ponowoczesność jeszcze się nie zaczęła"[2]. Zaraz po naszkicowaniu tła teoretycznego i historycznego, przechodzimy do odczytania konkretnych powieści i zbiorów opowiadań, analiza teoretycznoliteracka nie powraca aż do końca. Książka Czaplińskiego, choć oczywiście nie ona jedyna, jest symptomatyczna dla statusu badań teoretycznych nie tylko w Polsce. Brak bezpośredniego namysłu nad uwarunkowaniami teoretycznymi postulatów, które Czapliński głosi, nie jest jednak w żadnym stopniu wadą jego studium. Co więcej, uważna lektura pozwoli stwierdzić, że *Polska do wymiany* jest w istocie dziełem wysoce teoretycznym w najlepszym tego słowa znaczeniu, krytyk konstruuje bowiem swoje odczytanie prozy ostatnich piętnastu lat z subtelnym zrozumieniem ustaleń o narracyjnej naturze rzeczywistości, które – poza wymienianymi Lyotardem i Fukuyamą – głosili m.in. Michel Foucault, Roland Barthes oraz, w Stanach Zjednoczonych, Donald Davidson

[1] Ważnym głosem w sprawie „końca teorii" w Polsce jest esej Anny Burzyńskiej *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*, gdzie stwierdza ona, że teorię jako osobną przestrzeń dociekań „wyparła w ostatnich latach praktyka interpretacji"; nie oznacza to jednak, że teoria literatury przestała istnieć, raczej zmienił się jej status: „dzisiaj – pisze Burzyńska w duchu neopragmatyzmu – to po prostu otwarty zbiór różnych języków interpretacji, pośredniczących między literaturą i życiem, języków, dzięki którym dokonują się ciągle nowe rekontekstualizacje tekstów literackich" (A. Burzyńska, *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*, „Teksty Drugie" 2006, nr 1/2, s. 57). Gdzie indziej stwierdza ona zaś, że dyskurs teoretyczny przejął status „wiedzy na użytek interpretacji" (A. Burzyńska, *Poststrukturalizm, dekonstrukcja, feminizm, gender, dyskursy mniejszości i co dalej?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 389).

[2] P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 18.

i Richard Rorty. Myślicieli, którzy wywarli piętno na krytykę Czaplińskiego, można wymienić oczywiście więcej, wcale też nie uważam, abym wskazał tych najważniejszych. Czapliński, karmiąc się licznymi metodami analitycznymi oraz koncepcjami statusu dzieła literackiego w późnej nowoczesności, wywodzi ustalenia natury ogólnej z samej lektury dzieł, które poddaje analizie. Oto więc stajemy przed dwojakim postulatem, który leży również u podstaw współczesnego ujęcia teorii w ogóle; z jednej strony już nie autonomiczna teoria, ale konkretne dzieło literackie niesie namysł nad samym sobą, który można wyodrębnić i uogólnić do postaci teorematu, ale – co ważne – teorematu o charakterze przygodnym i niedogmatycznym; z drugiej zaś strony teoria literatury nie jest (jeśli kiedykolwiek była) metadyskursem, którego arsenał technik interpretacyjnych pozwoli wydobyć ukryte pokłady znaczenia danego dzieła literackiego – lecz namysłem nad literaturą sprzęgniętym z nią samą. Teoria, jak pisał w klasycznej już *Literary Theory* Terry Eagleton, jest formą dyskursu, który pozbawiony jest znaczonego[3] – co czyni ją Wittgensteinowską grą znaków, językiem jednocześnie prywatnym i powszechnym. Prywatnym z tego względu, że pozwala na (oczywiście, zwraca uwagę Eagleton, w pewnej tylko mierze) wyrażanie autonomicznych sądów, niezapośredniczonych w ustanowionej z góry, finalnej doktrynie. Powszechnym dlatego, że indywidualne sądy przekazywane są w zrozumiałym (do pewnego stopnia) dyskursie. Upraszczając, rzec można, że krytycy grają we wspólną grę, a dzięki mnogości dostępnych narzędzi mogą prezentować własny styl, nie ryzykując, że nie będą mogli się porozumieć. Teoria jako gra samych znaczących staje się więc tożsama z antyesencjalistycznie pojętą literaturą.

W opublikowanej w opiniotwórczej serii Blackwell Manifestoes książce *The Future of Theory* Jean-Michel Rabaté stwierdza, że

> teoria jest literaturą [...] ale literaturą podniesioną do potęgi spekulacji, literaturą w tym sensie, że zawiera ona pytanie o „kwestię literackości" lub „namysł nad sobą samą"[4].

A zatem teoria jest swego rodzaju „dyskursem histerycznym"[5]. Dokonując odważnej trawestacji manifestu surrealistycznego André Bretona i Louisa Aragona, Rabaté sugeruje, że ogólnie pojęta Teoria przez wielkie „T" jest przejawem histerii.

---

[3] T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis 1996, s. 175. Wcześniej podobną tezę głosił Lyotard w *Kondycji ponowoczesnej*.

[4] J.-M. Rabaté, *The Future of Theory*, Oxford 2002, s. 8.

[5] Tamże, s. 9.

> Histeria [Teoria – J.M.R.] – pisze „poprzez" Bretona i Aragona Rabaté – jest w pewnym sensie fundamentalnym stanem umysłu charakteryzującym się podważaniem relacji między podmiotem a światem etycznym, który determinuje ów ciągle jeszcze utrzymujący się w sferze normalności podmiot w swym życiu codziennym. Taki stan umysłu oparty jest na potrzebie wzajemnego uwodzenia [podmiotu przez świat i *vice versa*][6].

Jeśli zastąpić podmiot przez tekst teoretyczny, a więc metodę szukającą szerszych ustaleń, świat etyczny zaś przez literaturę, otrzymamy ideę teorii jako literatury w tym sensie, że obydwa dyskursy wytwarzają się we wzajemnej inspiracji. Co więcej, „[d]yskurs Histeryka pragnie usytuować podmiot na pierwszym miejscu, ale tylko po to, żeby stwierdzić, iż podmiot ten jest wewnętrznie podzielony i poszukuje znaczącego ostatecznego"[7]. Rabaté korzysta tu z Lacanowskiej wizji podmiotu pękniętego, który poszukuje utraconej w momencie wejścia w świat symboliczny (Lacanowski „etap lustra") pełni w kolejnych *objets a* – „małych innych", które nigdy nie są w stanie zagwarantować ostatecznego ukonstytuowania się jaźni. Korzystając ze złożonego języka psychoanalizy, Rabaté wyjaśnia, że

> dyskurs [także teoretyczny – dop. W.P.] jest wynikiem wzajemnej interakcji między pękniętym podmiotem, zawsze wymykającym się mu obiektem pożądania oraz dwoma elementami stanowiącymi granicę epistemologii podmiotowej: S1, czyli znaczącym ostatecznym, który ma zastąpić utracony obiekt oraz S2, czyli nieuświadomioną wiedzą leżącą u podstaw wszelkich wysiłków intelektualnych[8].

S1 i S2 wyznaczają podstawowy status podmiotowego istnienia w świecie, ale także relacji między teorią a literaturą. O ile S1 zakreśla nieosiągalny horyzont pełni – czy to jaźni, czy teoretycznego poznania, o tyle S2 jest niekończącym się rezyduum *jouissance* towarzyszącego kolejnym wysiłkom podmiotu, które to *jouissance* zarówno krzyżuje możliwość odzyskania pełni, jak i motywuje do dalszych jej poszukiwań.

W jednym ze swoich najsłynniejszych tekstów Lacan wyjaśnia, że „ja" istnieje jako „bycie niebycia" – „podmiot, który jest wynikiem ciągłej gry podwójnej aporii: trwania w prawdzie, które jest anulowane przez [zdobywaną] wiedzę oraz dyskursu, w którym to śmierć podtrzymuje egzystencję"[9]. Z jednej strony podmiot pragnie pełni i prawdy, lecz kolejne próby ich odkrycia ujawniają tylko, że zadanie to jest niemożliwe do spełnienia. Z drugiej

[6] Tamże, s. 10 –11.

[7] Tamże, s. 16.

[8] Tamże, s. 15.

[9] J. Lacan, *Écrits. A Selection*, przeł. B. Fink, New York 2002, s. 289.

strony marzenie o odzyskaniu utraconej pełni jaźni jest pragnieniem śmierci jako ostatecznego horyzontu bycia, Heideggerowskiej „najbardziej własnej struktury jestestwa". Korzystając z analityki *Bycia i czasu*, Lacan ukazuje, że pragnienie zabliźnienia pierwotnego pęknięcia podmiotu jest przejawem tanatycznego wymiaru ludzkiej egzystencji. Kolejne próby wyprojektowania się jaźni w interakcji z *objets a* są motywowane popędem do życia, który mimo swej iluzoryczności pozostaje jedynym dostępnym nam sposobem bycia w świecie. Właśnie między Erosem a Tanatosem wyłania się przestrzeń teorii, która „zawsze już" będąc w trakcie wytwarzania własnych ustaleń, pragnie wyeksplikować status literatury. Dopóki jednak jest ona praktykowana, dopóki, jak podkreślał Lacan, analiza trwa, jej domeną jest pełna rozkoszy permanentna gra znaczących.

Teoria jako literatura rozpięta między Erosem a Tanatosem jest więc formułą na wskroś asystemową. Każde ustalenie, które wywiedzione zostaje w trakcie analizy, podlega zakwestionowaniu w kolejnym odczytaniu. Ponadto sam dyskurs teoretyczny ulega przemianie w trakcie analizy. Ujęcie to doskonale ilustruje funkcjonowanie drugiego ważnego dla Rabatégo i współczesnej teorii literatury myśliciela, Jacquesa Derridy. Nieporozumienia co do „idei" dekonstrukcji, zwłaszcza w amerykańskiej wersji dekonstrukcjonizmu (reprezentowanej np. przez Jonathana Cullera, choć nie Paula de Mana), wynikają po części z tego, że z pism Derridy próbuje się wyabstrahować szereg zabiegów mających na celu prześwietlenie „fundamentalnych" założeń danego dzieła literackiego. Nic bardziej mylnego, Derrida bowiem pisze asystemowo, terminy swe – różnię, suplement, farmakon – odkrywając za każdym razem na nowo w akcie czytania kolejnego tekstu. Jako teoria leżąca na przecięciu literatury i filozofii dekonstrukcja jest radykalnym opowiedzeniem się po stronie *jouissance* płynącego z niekończącej się analizy, choć nietracącego z oczu potrzeby konstruowania tymczasowych ustaleń, na co w odniesieniu do możliwości uprawiania historiologii wskazywał Christopher Norris[10]. W tym sensie dekonstrukcja realizuje postulat teorii jako literatury, który w odniesieniu do pisarstwa Derridy zaproponował Michał Paweł Markowski[11]. Ostatnio zaś Anna Burzyńska przejrzyście opisała rewolucję dekonstruktywistyczną:

> Wielką zasługą Derridowskiej dekonstrukcji, a także krytycznych praktyk dekonstrukcjonistów, okazało się „doświadczenie" stałego kwestionowania możliwości teorii przez sztukę, podważanie wiary w sterylność metajęzyków przez

[10] Ch. Norris, *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2006, s. 26–27.

[11] M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, Kraków 2003.

> poddanie ich próbie retoryki, wskazanie na możliwość praktykowania dyskursu o literaturze „z wnętrza literatury", dynamicznego, zmiennego, unikającego zamknięcia w sztywnej siatce kryteriów i kategorii[12].

Jako „samodekonstruująca się struktura" dyskurs teoretyczny Derridy podważa wszelkie zastane koncepty oraz odrzuca możliwość wypracowania drogi do wiedzy ostatecznej, jednocześnie nie godząc się na stwierdzenie, że tekst analizowany pozbawiony jest sensu, chodziło bowiem o to, by „efekty" lektur dekonstrukcyjnych „wykraczały poza obszar konkretnego tekstu poddawanego lekturze i sięgały sfery wiedzy teoretycznej". Dekonstrukcja to zatem idealna teoria histeryczna poszukująca wiecznie tymczasowych teorematów.

W eseju o poezji Paula Celana – świetnym przykładzie czytania histerycznego – Derrida skupia się na ukazaniu iluzoryczności idei podmiotu scalonego. W dacie, która widnieje pod wierszem, poeta zapisuje wydarzenie pojedyncze, niepowtarzalne, a więc pozornie pełne samo w sobie. Czytając wiersz, który „stoi na straży jakiejś daty", wychodzimy ku innemu. „Tajemnica spotkania" polega więc na tym, że w wierszu, pod konkretną datą, spotykamy „ja" z przeszłości powracające w postaci tekstu, toteż „data pozostaje zawsze pewnego rodzaju hipotezą, wsparciem dla pewnej liczby z definicji nieograniczonych projekcji pamięci"[13]. Data, czyli każdy wiersz, a szerzej każdy tekst literacki, „przypomina szibbolet. Daje ona zaszyfrowany dostęp do [...] tajemniczej konfiguracji miejsc pamięci"; jako szibbolet wiersz wprowadza nas w przestrzeń jego istnienia, prowadzi do swego tekstualnego „ja" w chwili jego wypowiedzenia: „ja jestem, jestem tylko szyfrem upamiętniającym to samo, co byłoby skazane na zapomnienie, co miałoby stać się nazwą na określony czas [...] nazwą niczego, «niczyim głosem», *niczyim imieniem*: popiołem"[14]. Przybywający z wiersza, spod jakiejś daty, inny jest „niczyim głosem", szyfrem wewnątrz języka. W ten sposób obecność, choćby i ta zapamiętana, okazuje się przestrzenią możliwych projekcji; inny, który nadchodzi w wierszu, zawsze już pozostaje w drodze ku nam jako przestrzeń gry różnic i podobieństw między tekstem wiersza a tekstem analizy. Derrida nie narzuca lirykom Celana wykładni z zewnątrz, nie zaczyna od wyłożenia mechaniki działania różni, ale przechodzi od razu do analizy. Od pierwszej frazy: „Tylko raz", Derrida „od-znacza" przestrzenie gry między nieuchwytnym „teraz" a nieistniejącym „kiedyś", które połączone są tajemnicą daty, wierszem.

---

[12] A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 432, 414.

[13] J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000, s. 29, 47.

[14] Tamże, s. 28.

Poszukiwanie innego, który nigdy nie może w pełni się uobecnić, czyni analizę wysiłkiem nieskończonym. Derrida kończy swój esej, tak samo jak skończył wykład na konferencji poświęconej Celanowi 14 października 1984 roku w Seattle, słowami „Zatrzymałem Państwa na długo, za co przepraszam", po którym następuje jeszcze krótka refleksja nad (nie)możliwością zapisania obecności. Jednak w tekście pisanym zacytowane zdanie zwraca uwagę na przygodny punkt, w którym analiza dobiega końca. Można by ją ciągnąć, namysł nad lirykami Celana i poezją w ogóle nie przyniósł wszak ostatecznych ustaleń. Derrida mógłby analizować dalej, podważać skonstruowane, dwuznaczne i aporetyczne teorematy, ale chwilowo musi przerwać, czas dobiegł końca. Czas, który zupełnie przygodnie lub w zgodzie z przyjętą normą przewidziano na jego wystąpienie; czas również w znaczeniu tekstualnym – czas eseju też się skończył, choć przecież pismo się nie wyczerpało. Czy przez ten czas Derrida filozofował, uprawiał badanie teoretycznoliterackie, pisał krytykę, a może tworzył „poemat (filozoficzną/aporetyczną) prozą o naturze poezji"? Wydaje się, że określeniem, które dobrze oddaje zjawisko pisarstwa Derridy, jest dyskurs histeryczny, rozpięty między poszukiwaniem pełni, w przypadku *Szibbletu* realizującym się jako wyjście na spotkanie z innym symbolizującym pozór czystej jednostkowości, a podważeniem (rozplenieniem, zdysseminowaniem) wszelkich dyskursów totalizujących.

W ujęciu Rabatégo, zarówno Lacan, Derrida, jak i wielu współczesnych teoretyków literatury (zwłaszcza spadkobierców Lacana i Derridy we Francji oraz Paula de Mana i J. Hillisa Millera w Stanach Zjednoczonych) wpisuje się w dyskurs histeryczny, zrównując analizę „meta-" z twórczością literacką. Przesunięcie w paradygmacie teorii literatury od esencjalnej hermeneutyki praktykowanej jeszcze przez strukturalistów do dyskursu histerycznego kładzie akcent na asystemowość i potrzebę ciągłej rewolucji literackiej. Nic zatem dziwnego, że Lacan, Derrida, a po nich Rabaté (oraz doskonale znana rzesza francuskich filozofów i teoretyków literatury spod znaku poststrukturalizmu) jednym z kluczowych przedmiotów swojego namysłu czynią dzieła literatury awangardowej, które w drodze eksperymentu wywracają na nice nasze rozumienie literatury, a przez to również ujęcie istoty ludzkiego tu-bycia. Toteż dla Lacana kluczowymi postaciami są Poe, Sade i Joyce, w odniesieniu do których konstruuje on swoje idee językowej natury podświadomości oraz alienacji podmiotu i funkcji ego jako skryptora[15]; fascynacje literackie Derridy rozciągają się niezwykle szeroko – od omawianego wyżej Celana aż po Mallarmego, Joyce'a i Kafkę, o którym Derrida pisze jeden ze swoich najciekawszych tekstów parakrytycznych. Dla Rabatégo głównym

[15] J.-M. Rabaté, *Jacques Lacan: Psychoanalysis and the Subject of Literature*, New York 2001, s. 172.

przedmiotem zainteresowań jest modernizm, przede wszystkim zaś Pound i Joyce. Poza Joycem, którego *Ulisses* i *Fineganów tren* zajmują szczególne miejsce w pisarstwie każdego z wyżej wymienionych teoretyków[16], punktem wspólnym jest myśl Heideggera. Pomimo istotnych różnic w podejściu do filozofii autora *Bycia i czasu* dla Lacana, Derridy i Rabatégo punktem wspólnym pozostaje analityka *Źródła dzieła sztuki*.

W eseju tym Heidegger wyprowadza ujęcie sztuki jako dyskursu fundującego nowe formy bycia-w-świecie, określając przede wszystkim poezję jako przestrzeń zmagań między skrywaniem a odkrywaniem: „Wystawiając świat i ustawiając ziemię dzieło podejmuje spór, którym poprzez walkę wiedzie do nieskrytości bytu w całości, do prawdy"[17]. Wystawianie świata i ustawianie ziemi to kluczowe rysy w „byciu dzieła dziełem". Świat – wyjaśnia Heidegger – „jest czymś zawsze nie przedmiotowym, czemu podlegamy", podczas gdy ziemia jest „tym, co występująco-chroniące". Innymi słowy, świat to powszechnie przyjęty paradygmat ludzkiego funkcjonowania w rzeczywistości, ziemia zaś to możliwość zaistnienia nowego paradygmatu, choć zawsze już mającego swe miejsce w Bycie. W świetnej książce poświęconej Heideggerowskiemu myśleniu sztuki Iain D. Thomson wyjaśnia, że ziemia „jest dogłębnie dynamicznym wymiarem rozumienia, które jednocześnie wyłania się i – pomimo naszych wysiłków – opiera pełnemu oraz trwałemu wydobyciu na światło dzienne naszych «światów» znaczenia"[18]. Tak rozumiany konflikt ziemi ze światem jest istotą poezji. „Tym, co poetyzacja jako rozjaśniający projekt rozpościera w nieskrytość i wyprojektowuje w zarys postaci – pisze Heidegger – jest Otwarte, które pozwala jej się dziać, w taki mianowicie sposób, że dopiero teraz Otwarte pośród bytu, przywodzi go do jawienia się i rozbrzmiewania"[19]. Otwarte to nic innego jak przebłysk nowego paradygmatu jawiącego się w „dynamicznym rozumieniu". Cała historia kultury to zatem „seria owocnych konfliktów" pomiędzy interpretacjami opisów *conditio humana* dokonanymi w wielkich dziełach sztuki[20]. Dzieła te są więc

> dosłownie *rewolucyjne* [...] zdolne przezwyciężyć inercję istniejących tradycji [paradygmatów kulturowych]. Poprzez [...] próby otwarcia nowego zrozumienia

[16] Szczególna to pochwała dla Joyce'a, gdyż wspomniani teoretycy należą do odmiennych, choć powiązanych, dziedzin humanizmu: psychoanalizy, filozofii i literaturoznawstwa.

[17] M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 38.

[18] I.D. Thomson, *Heidegger, Art, and Postmodernity*, Cambridge 2011, s. 89.

[19] M. Heidegger, *Źródła dzieła sztuki*, s. 51.

[20] H. Dreyfuss, *Heidegger on the Connection between Nihilism, Art, Technology, and Politics*, w: *The Cambridge Companion to Heidegger*, red. C.B. Guignon, Cambridge 1993, s. 300.

tego, co istnieje oraz co się liczy, wielka sztuka poszerza lub przekształca ontoteologię, dzięki której nadajemy sens światu i naszemu w nim miejscu[21].

Heidegger nazywa poezję „projektującym powiadaniem"[22], bo to właśnie za pomocą słów poezji dokonuje się przezwyciężenie istniejącego języka opisu kondycji ludzkiej i natury rzeczywistości. Ponieważ jedynie poprzez język mamy częściowy dostęp do prawdy bycia, która jawi się nam w praspo-rze, poeci – odkrywając prześwit prawdy w „czasie marnym", gdy wszystko, co żywe, wliczając człowieka, narażone jest „na rosnące niebezpieczeństwo, że stanie się po prostu materiałem i funkcją uprzedmiotowienia"[23] – stwarzają nowe paradygmaty bycia-w-świecie. To z kolei oznacza, że wszelka sztuka ma charakter tymczasowy i historycznie umotywowany (choć jednocześnie zakorzeniony w nieuchwytnej prawdzie bycia), a więc rewolucyjni artyści dokonują *sensu stricte* przygodnych przewartościowań istniejącego języka swej dziedziny. Heidegger stara się dokonać właśnie tego typu rewitalizacji języka filozofii, cały czas pracując w horyzoncie potencjalnego kolejnego przewartościowania. Horyzont ten określa też jedną z podstawowych aporii filozofii Heideggera, którą przejrzyście ujmuje Richard Rorty, pisząc, że autor *Bycia i czasu* „chciał zbudować słownik, który by się stale demontował, a zarazem stale traktował poważnie". Z jednej strony Heidegger „pragnie samopochłaniającego się, a zarazem nieustannie samoodnawiającego się słownika finalnego – słów, które nie pozostawią wątpliwości, że nie są przedstawieniami rzeczywistej istoty, że nie służą uzyskiwaniu styczności z wyższą mocą, że same nie są narzędziami mocy czy środkami do celu, nie są próbą uniknięcia odpowiedzialności *Dasein* za stwarzanie samego siebie". Z drugiej jednak nie przestaje on wierzyć w „uniwersalny poemat"[24], który jako język finalny wyłoniłby prawdę bycia. Heidegger jako myśliciel aporetyczny, grający etymologią słów i tworzący meandryczne analizy wierszy swych ulubionych poetów: Hölderlina, Trakla i Rilkego, prezentuje prototyp naznaczonego *jouissance* pisarstwa histerycznego. W adekwatnie zatytułowanym eseju *Hölderlin i istota poezji* Heidegger pisze: „poezja budzi pozór nierzeczywistości i snu wobec namacalnej i głośnej rzeczywistości, w której – jak sądzimy – czujemy się swojsko. A jednak jest odwrotnie: rzeczywistością jest to, co poeta mówi, i czym bycie na siebie bierze"[25]. Owa „głośna rzeczywistość" to nic innego

[21] I.D. Thomson, *Heidegger, Art, and Postmodernity*, s. 45.

[22] M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, s. 52.

[23] M. Heidegger, *Cóż po poecie*, przeł. K. Wolicki, w: *Drogi lasu*, s. 237.

[24] R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009, s. 177, 180, 187.

[25] M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 46.

jak „światujący świat" ze *Źródła dzieła sztuki*, który trwa w „indyferentnej" formule językowej nazywanej w *Byciu i czasie* „gadaniną" [*Gerede*]: „gadanina, w której z pozoru uzyskuje się zrozumienie czegoś omawianego, na gruncie tego pozoru powstrzymuje wszelkie nowe zapytywanie i wszelką dyskusję, w swoisty sposób je tłumiąc i opóźniając"[26]. Będąc „mową niezainteresowaną", gadanina światującego świata wyznacza główną strukturę rzeczywistości etycznej jako przestrzeni funkcjonowania utartych norm, o której pisali Breton i Aragon w cytowanym przez Rabatégo fragmencie. Poeta dla Heideggera przełamuje te w gruncie rzeczy nierzeczywiste, bo ustanowione przygodnie normy, stając się tym samym nadaktywnym językowo histerykiem, którego nadaktywność polega na nieprzerwanym eksperymencie językowym. Aby uchwycić i wyrazić chwile rewolucyjnego użycia słów filozof musi za nimi nadążyć. Toteż eksperyment rodzi eksperyment, a język krytyki czy teorii zmuszony jest istnieć na tej samej zasadzie co przedmiot analizy – metadyskurs albo staje się uczestnikiem przewartościowania, samemu ulegając rewitalizacji, albo czeka go reifikacja.

Heidegger ustanawia sztukę, przede wszystkim poezję, naczelną formułą kształtowania rzeczywistości jako ciągłej rewolucji. Jeśli dodamy analitykę Lacana i Derridy, którzy wskazują na pęknięcie wewnątrz struktury podmiotu ludzkiego, otrzymamy wizję literatury (zwłaszcza poezji i powieści) jako dyskursu konstytutywnego dla świata, gdyż przedmiotem analizy teorii są pośrednio także idee jaźni oraz rzeczywistości, w której jaźń ta żyje. Toteż z dziedziny objaśniającej modus literatury teoria przeradza się (jeśli nie przerodziła się już jakiś czas temu) w formę namysłu nad charakterem szeroko pojętej realności. W zaproponowanej tu genealogii Heidegger–Lacan–Derrida dyskurs teoretyczny staje nie tyle przed możliwością bycia permanentnym *work in progress*, co przed koniecznością ciągłego eksperymentu. Tyczy się to także zakresu jej badań. Analizowani tu myśliciele prezentują zaledwie kilka spośród dziedzin, z których teoria literatury musi czerpać i czerpie inspiracje (należałoby wymienić jeszcze choćby socjologię i antropologię). Esencjalistycznym ambicjom teorii cios właściwie śmiertelny, choć o opóźnionym działaniu, zadał Joyce – jeden z ulubieńców francuskiej szkoły teoretycznej (wliczając w to krytyków jak i – w szczególności – filozofów). Właśnie jemu chcę poświęcić kilka ostatnich uwag, które pomogą zamknąć niniejsze rozważania.

Zarówno Lacan, jak i Derrida pisali o *Ulissesie* oraz *Finneganów trenie*. Lacan dotarł do Joyce'a późno, bo w 1976 roku; Derrida – choć wcześniej wzmiankował Joyce'a kilkukrotnie – pierwszy tekst poświęcił mu dopiero

[26] M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 230.

na początku lat osiemdziesiątych. Obydwaj myśliciele ukazują w odniesieniu do dwóch ostatnich powieści Joyce'a (zwłaszcza *Ulissesa*), w jak wielkim zapóźnieniu w stosunku do produkcji literackiej pozostawała teoria literatury i filozofia aż do II połowy XX wieku. Nowa Krytyka, Formalizm Rosyjski, Szkoła Praska, a potem strukturalizm – wszystkie te nurty podkreślały moment totalizacji leżący u podstaw wielkich dzieł literatury, nierzadko odwołując się do przykładu *Ulissesa*. Po części takie odczytanie opus magnum Joyce'a miało źródło w niezwykle ważnej (zwłaszcza w krajach anglojęzycznych) recenzji T. S. Eliota z 1923 roku. Autor *Ziemi jałowej* stwierdza tam, że w swej powieści Joyce posłużył się wypracowaną przez innego giganta literatury irlandzkiej W. B. Yeatsa (oczywiście według Eliota) „metodą mityczną", która jest „sposobem kontrolowania, porządkowania, nadawania kształtu i znaczenia ogromnej panoramie bezużyteczności i anarchii współczesnej historii"[27]. W optyce Eliota Joyce, wkomponowując w *Ulissesa* odwołania do *Odysei* Homera, skonstruował rzeczywistość dwupoziomową: na powierzchni poruszają się przeciętni obywatele Dublina, ale pod fasadą „bezużyteczności" kryje się analogia do jednego z najważniejszych dla społeczeństwa zachodniego mitów. Ujęcie to doczekało się wielu krytyków, a sam Joyce w 1937 roku w rozmowie z Vladimirem Nabokovem stwierdził, że odwołania do *Odysei* w *Ulissesie*, które jeszcze niedawno niezwykle dokładnie wynotował w listach, to dzieło kaprysu[28].

Ta nagła zmiana orientacji nie może dziwić, bo jako pisarz Joyce – tak jak i bohater jego ostatniej powieści – był postacią niezwykle proteuszową. Wystarczy porównać *Stefana bohatera* i *Finneganów tren*, by dostrzec, że nie mamy tu do czynienia ze zwyczajnym rozwojem artysty od wieku młodzieńczego do artystycznej dojrzałości, raczej wydaje się, że gdy tylko Joyce dopracował jedną technikę narracyjną do perfekcji, natychmiast szukał sposobu jej przezwyciężenia, ukazując tym samym antyesencjalistyczną „naturę" produkcji literackiej oraz jej „przedmiotu" – rzeczywistości. Co więcej, droga eksperymentu formalnego, jaką Joyce jako pisarz przebył od *Dublińczyków* i *Stefana bohatera* do *Finneganów trenu*, doskonale ilustruje przewartościowania metodologiczne w samej teorii literatury. W *Stefanie bohaterze*, który ostatecznie posłużył jako szkic dla późniejszego *Portretu artysty w wieku młodzieńczym*, Joyce opisuje teoretyczny fundament swojej powieści. Chodzi oczywiście o epifanię, pod którym to konceptem – jak pisze Joyce – Stefan „rozumiał nagłe, duchowe manifestacje, bądź to w pospolitości mowy i gestu, bądź też w god-

[27] T.S. Eliot, Ulysses, *Order, and Myth*, w: *Modernism: An Anthology*, red. L. Rainey, London 2008, s. 167.

[28] R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford 1982, s. 616.

nym zapamiętania stanie samego umysłu"; właśnie takie epifanie „człowiek pióra winien zapisywać [...] z niezwykłą starannością", bo w nich „dusza, rdzeń istoty [danej rzeczy], wyskakuje ku nam wyzwolona z szaty pozorów. Dusza najzwyklejszej rzeczy, której struktura jest tak dobrze dopasowana, nagle wydaje się nam promienną"[29]. W *Portrecie artysty* wykład Stefana przebiega podobnie, ale słowo epifania nie pada. Zamiast niej Stefan – nawiązując do Akwinaty tak jak w pierwotnej wersji – stwierdza, że w owej „świetlistości" objawia się nam „istność" (ang. „whatness") rzeczy, jej głęboka natura. Koncepcja epifanii jako świetlistego rozbłysku (Heidegger mówiłby o *Ereignis*) prawdy drzemiącej w przedmiotach codziennych (za przykład Stefan podaje zegar wiszący na Ballast Office w Dublinie[30]) sugeruje, że rzeczywistość powierzchowna skrywa głębszy porządek, który tylko artysta, „jak Bóg Stwórca"[31], może uchwycić. Rysuje się tu pewna zmiana w rozumieniu epifanii, bo o ile w *Stefanie bohaterze* jest ona „sposobem widzenia świata, a więc rodzajem doświadczenia intelektualnego i emocjonalnego", o tyle w *Portrecie artysty* epifanie to „przypadki [...], w których prawie wydaje się, że zachodzi coś w rodzaju tajemniczego porozumienia pomiędzy estetą a rzeczywistością w taki sposób, że rzeczywistość powierza estecie swój sekret, powołując się na współudział"[32]. Mimo tej różnicy zdawać by się mogło, że zarówno rękopis, jak i ostateczna wersja podchodzą do kwestii epifaniczności zupełnie serio, ale w *Portrecie artysty*, w tej samej rozmowie z kolegami Stefan głosi motto *non serviam*, wyznając:

> Nie będę służył temu, w co już nie wierzę, obojętne, czy zwie się to moim domem, moją ojczyzną czy moim Kościołem; i będę próbował wyrazić siebie w jakiejś formie życia lub sztuki w sposób możliwie wolny i pełny, a dla obrony sięgnę po jedyny oręż, jakiego gotów będę użyć – milczenie, wygnanie i spryt[33].

Czy zatem jeszcze przed chwilą dość sztywno wyłożona teoria estetyczna, sprowadzająca się do poszukiwania chwil i rzeczy pozwalających artyście wyłuskać ową „istność", nie stanowi okowów, które Stefan musi odrzucić, by „wykuć w kuźni duszy niestworzone dotychczas sumienie mojego plemienia"[34]? O ile w *Stefanie bohaterze* odpowiedź wydaje się dość oczywista, o tyle *Portret* skłania się w stronę auto-ironicznego zakwestionowania nienaruszalności własnych fundamentów.

---

[29] J. Joyce, *Stefan bohater*, przeł. K.F. Rudolf, Poznań 1995, s. 208, 210.

[30] Tamże, s. 210.

[31] J. Joyce, *Portret artysty w wieku młodzieńczym*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 2005, s. 213.

[32] U. Eco, *Poetyki Joyce'a*, przeł. M. Kośnik, Warszawa 1998, s. 51, 53.

[33] Tamże, s. 245.

[34] Tamże, s. 251.

W *Ulissesie* Joyce zupełnie odrzuca poetykę epifanii jako model dla całego dzieła. Już na początku powieści Stefan deklaruje panu Deasy, że „boi się [...] wielkich słów”[35], takich jak sprawiedliwość, ale też prawda i tożsamość. System estetyczny wyłożony przez Stefana w *Portrecie artysty* także podpada pod kategorię „wielkich słów”, bo wskazuje na nieredukowalną prawdę, skrywającą się pod powierzchnią rzeczywistości nawet w jej najprzyziemniejszej postaci. Rorty krytykował Heideggera za „ubóstwienie języka” jako przestrzeni wydarzania się prawdy bytu w postaci *alethei*, prasporu – podobnie rzecz się ma ze Stefanem w *Portrecie artysty*. Rozumie on bowiem, że prawda skrywa się w rzeczach codziennych i tylko za pośrednictwem języka można ją uchwycić w chwilowym rozbłysku. Nostalgia za romantyczną w gruncie rzeczy możliwością dostrzeżenia choćby i fragmentu wielkiego porządku, w którą na ostatnich stronach powieści Stefan zdaje się powątpiewać, zostaje w pełni zanegowana w *Ulissesie*, gdzie pojęcie „istności” powraca, ale już w zdecydowanie parodystycznym kontekście: „Obnaż sztylety twoich definicji. Końskość jest istnością wszechkonia”[36]. W rozdziale, w którym Stefan prezentuje tezę, że dzieła Szekspira w istocie oparte są bezpośrednio na biografii barda pojęcie istności objawiającej się w epifanii traci aurę prawdziwości i powagi, stając się po prostu pewną formą językową, być może i błyskotliwą, niemniej ciągle tylko konstruktem języka. Sztylet definicji, który przychodzi Stefanowi na myśl, jest tak trywialny, wręcz tautologiczny – że jawi się nam Stefan jako postać wewnętrznie rozdarta między powagą własnej wiedzy a ironicznym do niej dystansem. Co więcej, erudycyjny wywód o Szekspirze w świetle banału, który przeszedł Stefanowi przez myśl, nabiera cech pastiszu, afirmując (oto więc istotą definicji są pojęcia takie jak „istność) i wykpiwając (czymże jednak są owe definicje, jeśli nie grą językową) w „histerycznym” geście „wielkie słowa” totalnych teorii estetycznych. Podobne zabiegi przewijają się przez całą powieść. Próbując w pełni opisać fragment rzeczywistości, Joyce odrzuca możliwość skonstruowania teorii wszystkiego, a *Ulisses* – mimo ogromu detali, które prezentuje w celu jak najdokładniejszego oddania faktycznego oraz psychologicznego wycinka świata – zawsze już wymyka się wyeksplikowaniu ostatecznemu. W miejsce epifanii istności rzeczy *Ulisses* podsuwa niekończące się pismo, Derridiańską sygnaturę jako otwarcie na innego, który zawsze już jest w drodze do nas z przestrzeni pisma[37]. W *Finneganów trenie* gra sygnatury jest jeszcze radykalniejsza, bo znaczenie poszczególnych słów-neologizmów jest wyni-

[35] J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 2000, s. 54.

[36] Tamże, s. 218. Przekład nieznacznie zmieniony – W.P.

[37] M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, s. 325–330.

kiem splotu nieskończonej liczby znaczeń wyrazów (często zaczerpniętych z języków obcych: greki, łaciny, francuskiego, niemieckiego czy duńskiego) w nich pobrzmiewających.

Ulisses i *Finneganów tren* są być może dziełami najodporniejszymi na teoretyczną eksplikację totalną, ponieważ same jednocześnie stanowią i prześwietlają wykładnię własnego modus. Joyce konstruuje na kartach ostatnich swoich powieści przestrzeń napięć pomiędzy Demanowską „permanentną parabazą" a totalizującym (przynajmniej w fazie *Bycia i czasu*) wysiłkiem projektu Heideggerowskiego. Koniec końców analogie Homeryckie wplecione są w teksturę *Ulissesa* tak jak w *Finneganów trenie* np. Vicońska idea wiecznego powrotu czy „rytmiczno-motoryczna" teoria języka zaczerpnięta od jezuickiego zakonnika, ojca Jousse. Joyce nie stroni od tworzenia autotelicznych teorematów, które pomagają w zrozumieniu fragmentów jego dzieł, tyle że jako ironista zdaje sobie sprawę, że są to ustalenia chwilowe i zawsze zależne od przygodnej gry językowej. Teoria splata się tu z produkcją literacką, tworząc przestrzeń wzajemnie odczytujących się dyskursów.

> Ponieważ każda rzecz [w *Finneganów trenie*] zaczyna istnieć o tyle, o ile została nazwana – pisze Umberto Eco – to cały ten ruch [cykliczny], ta nieustanna gra metamorfoz, nie może też zaistnieć inaczej, jak tylko w słowach, i *pun* – kalambur – jest sprężyną tego mechanizmu. Joyce wkracza w rozległy strumień języka, żeby go sobie podporządkować, a poprzez język podporządkować sobie świat.
>
> W tej sytuacji [...] poetyka nie musi już być proklamowana przez jej autora; w gotowym dziele każde słowo jest jej określeniem, ponieważ w każdym słowie realizuje się to, co Joyce chce urzeczywistnić w szerzej perspektywie; całe dzieło jest dyskursem na temat *Finnegans Wake*[38].

W tej perspektywie Joyce'owscy „histerycy": Stefan Dedalus, Leopold Bloom, a także w pewnym sensie proteuszowy H. C. Earwicker i dziesiątki innych postaci zaludniających karty jego powieści są tyleż protagonistami, co ironicznie zdystansowanymi do swego języka teoretykami statusu fikcji literackiej, w której sami istnieją.

Jeśli można zatem mówić o zasadności uprawiania teorii literatury jako nauki szukającej ustaleń paradygmatycznych dla praktyki literackiej w ogóle, to – jak sugeruje Rabaté – tylko w postaci wymykającego się istniejącym („znormalizowanym") regułom dyskursu histerycznego, zawsze nastawionego na osiągnięcie większej rozkoszy płynącej z gry znaczących uwolnionych od znaczonych. Tak ujęta teoria nie może istnieć w oderwaniu od tekstu

[38] U. Eco, *Poetyki Joyce'a*, s. 139.

literackiego. Tylko bowiem w odniesieniu do konkretnego aktu lektury teoria sprawdza się jako różnicujący konteksty krytyczne dyskurs, który nie pozwala czytelnikowi popaść w dogmatyzm interpretacyjny; jednocześnie teoria nie rezygnuje z prób stworzenia ogólnych teorematów, choć w świadomości, że są ustaleniami przygodnymi i tymczasowymi. Aby posłużyć się raz jeszcze odwołaniem do Lacana (zresztą z seminarium poświęconego Joyce'owi), teoria i literatura złączone są ze sobą oraz z innym swego tekstu w boromejskim węźle, gdzie każdy element wpływa na pozostałe, a tym samym na cały układ. Czytanie literatury poprzez teorię to równocześnie czytanie teorii poprzez literaturę – wzajemna histeryzacja jako uwodzenie i wymykanie się ustaleniom.

Hysteria of Theory of (as) Literature

Summary

This article focuses on the idea of theory of literature as non-dogmatic and anti-essentialist form of reflection on literature. On the one hand, Jean-Michele Rabaté, Jacques Lacan, Jacques Derrida and Martin Heidegger, referred to in sequence, are shown as thinkers breaking the clear division into literary text and, external thereto, theoretical text. On the other hand, the conclusion of the article, using examples of a few James Joyce's texts, emphasizes the metaliterary element, which meets the proposals discussed in reference to the aforementioned figures.

Keywords: theory of literature, Jeacques Lacan, Martin Heidegger, James Joyce, hysterical discourse

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.16

Monika Kostaszuk-Romanowska
Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: mromanow@poczta.onet.pl

Teatr bieżącej interwencji w rozpoznaniu teoretycznym

We współczesnej refleksji teatrologicznej rozpoznanie sztuki teatru w roli tzw. metakomentarza do rzeczywistości uchodzi za rozpoznanie klasyczne. Samo pojęcie w antropologicznej interpretacji Victora Turnera zostało ujęte następująco:

> Nie ma społeczeństwa bez jakiejś formy metakomentarza – wyjaśnia pouczająca fraza Geertza – odpowiednik „historii, jaką jakaś grupa opowiada o sobie", co w przypadku teatru oznacza sztukę, którą społeczeństwo odgrywa na swój własny temat. Metakomentarz to nie tylko odczytywanie doświadczeń społeczeństwa, ale interpretacyjne ich odtworzenie[1].

Zastosowanie formuły metakomentarza pozwala na przyjęcie elementarnego założenia, iż dzieło teatralne to artefakt będący zawsze i wszędzie – z racji realnego kontekstu, w którym jest realizowany i w którym usytuowani są nie tylko jego twórcy, ale też odbiorcy – emanacją konkretnej społecznej rzeczywistości. Mówiąc metaforycznie, każde przedstawienie nie tyle intencjonalnie staje się, co z definicji jest „lustrem" swoich czasów. Bez względu na podejmowaną problematykę i historyczną przynależność wykorzystywanej w nim materii literackiej jego horyzont poznawczy wytycza zasób współczesnych doświadczeń twórców i widzów włączonych do przestrzeni dzieła na zasadzie immanentnego jej składnika. W takim rozumieniu każde przedsta-

[1] V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 172.

wienie, także to o ambicjach uniwersalizujących teatralną wypowiedź, opowiada o współczesności i tę współczesność stara się odczytać. Można się więc spierać o obecność i skalę jawnych do niej odniesień, można podnosić w ocenie problem sposobu ich aktualizacji, można też stawiać pytanie o to, w jakim stopniu spektakl spełnia oczekiwania swojej widowni – jednak (tak rozumiana) „współczesność" jest jego aspektem nie potencjalnym (czy postulatywnym), lecz faktycznym.

Całkiem inną kwestię stanowi zakres świadomego włączenia do dzieła teatralnego elementów aktualnej rzeczywistości i zamierzonego zorientowania tego dzieła na jej rozpoznanie. Tu z pewnością najciekawszym przypadkiem są realizacje sięgające po – mniej lub bardziej – odległe realia, wykorzystujące świat przedstawiony tworzywa literackiego, który właśnie przez swój dystans czasowy oferuje reżyserowi unikatowe możliwości inscenizacyjne. Świadczy o tym choćby wypowiedź reżysera Jana Klaty. W jednym z wywiadów zadeklarował on, że najbardziej „niewierny" jest wobec tekstów najdawniejszych – w swoich realizacjach właśnie te teksty intensywnie dekomponuje, bo to one najsilniej pobudzają pokusę aktualizacji[2].

Ale równie interesujący wydaje się biegun przeciwny – inscenizacje, które odwołują się do aktualnej rzeczywistości w wersji radykalnie jawnej, czyli biorą na warsztat konkretne, bieżące wydarzenia. Nie da się ukryć, że to teatr już nie wysokiego, lecz najwyższego ryzyka. Za niewątpliwie atrakcyjną dla odbiorcy aktualność i – w tym znaczeniu – dosłowną czytelność płaci się przecież wysoką cenę szybkiej i nieuchronnej dezaktualizacji. Ulotność z definicji wpisana w specyfikę dzieła teatralnego ulega wówczas niebezpiecznemu spotęgowaniu. Dzieło przemija wraz z pamięcią o wydarzeniu (wydarzeniach), które je zainspirowało, a twórca naraża się na zarzut uprawiania w teatrze publicystyki. Dla inscenizacji o wymowie uniwersalnej profesjonalna krytyka jest na ogół bardziej wyrozumiała. Przedstawienia na bieżąco komentujące rzeczywistość, odczytywane jako gatunek zdecydowanie mniej szlachetny, stygmatyzowane są podejrzeniem o tabloidyzowanie sztuki, bo jak tabloidy eksploatują formułę sensacyjnej newsowości. Przykładem takiej opinii może być refleksja Elżbiety Baniewicz opatrzona wyrazistym tytułem *Nowa republika spłyciarzy*:

> Teatr to nie kopia ulicy – przestrzegała autorka – tylko metafora, gra wyobraźni, subtelny proces aktorskiej transformacji poddany rygorom kompozycji, to także poszukiwania nowego języka, czyli środków wyrazu dalekich od banału, by pokazać człowieka w powiększeniu. Niestety recenzenci wysokonakładowych gazet kochają (a także gorliwie lansują) teatr dający się opisać językiem politycz-

[2] M. Rokicka, *Samplowanie klasyki*, „Arte" 2006, nr 3, s. 75.

> nej poprawności i sloganów politycznych. Być może taki jest skutek tabloidyzacji prasy, ale umysł widza nie da się łatwo sformatować, więc napięcie między starym a nowym teatrem nie wygasa. Przeciwnie, coraz głośniej dają się słyszeć głosy w obronie sceny jako miejsca poważnej refleksji zakotwiczonej w historii, wieloznacznej, jako przestrzeni wolnej od komercji. I jako dzieła sztuki, które niepokoi, stawia pytania, zachwyca swą formą i wyrafinowaną kompozycją. [...] Niestety, nie wszyscy recenzenci i nie wszystkie teatry chcą to widzieć. Większość dmie w dutkę politycznej aktualności, równając w dół do gustów polsatowskiej widowni. [...] Dla teatru-gazety nie trzeba utrzymywać czterech szkół teatralnych, setek profesorów, każdy amator w nim zagra[3].

Zarzuty, które padają w cytowanej wypowiedzi, wydają się poważne – nie tylko twórcy ale także popierający ich publicyści, ulegający modzie na doraźną aktualność produkcji teatralnej, przyczyniają się do obniżenia rangi sztuki teatralnej, do jej komercjalizacji i artystycznego wypaczenia. Czy zatem „teatr-gazetę", by użyć mocnego określenia autorki, da się obronić? Próbę odpowiedzi na to pytanie czy też ewentualną obronę sprawy z góry, wydawałoby się, przegranej warto poprzedzić rozpoznaniem zjawiska – tu trudno się z Baniewicz nie zgodzić – w polskim teatrze z pewnością obecnego.

Na początek trzeba podjąć wysiłek zdefiniowania tego jego segmentu, który można nazwać „teatrem bieżącej interwencji". Zapewne wpisuje się on w formułę „teatru politycznej aktualności", jeśli za kryterium takiej aktualności przyjmiemy obecność podejmowanych przez niego tematów w dyskursie publicznym. Kwestię „politycznej poprawności" formułowanych przez twórców sądów należałoby, przynajmniej na razie, pozostawić na uboczu. Chodzi bowiem o zjawisko zdecydowanie węższe niż to opisane przez autorkę. A więc o teatr, by ująć to możliwie najprościej, przede wszystkim inspirowany konkretnymi wydarzeniami, najczęściej dramatycznymi i bulwersującymi, które – faktycznie za sprawą mediów – zyskują (dodajmy: na ogół okresowo) dużą nośność społeczną.

Uporządkowanie zakresu terminów tematycznie powiązanych z proponowaną kategorią nie jest łatwe. „Teatr bieżącej interwencji" – jako teatr wyspecjalizowany w pewnym typie inscenizacji i w pewnym trybie refleksji – sytuuje się w przestrzeni styku zjawisk opisywanych wspomnianą już formułą „teatru politycznej aktualności", ale także historycznym pojęciem „teatru politycznego" jako takiego. W tym zestawienia należy również uwzględnić kategorię „teatru społecznego", „teatru zaangażowanego" i – będącego sugestywnym miksem obu kategorii – „teatru społecznie zaangażowanego". Wszystkie przywołane pojęcia wykazują pewne pokrewieństwo, lecz – mimo

[3] E. Baniewicz, *Nowa republika spłyciarzy*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41321.html?jos so_assertion_id=7E5C7C8D2D0D9CF9 [dostęp 15.09.2014].

że używa się ich często wymiennie, dodatkowo potęgując terminologiczny chaos – z pewnością nie są tożsame. Epitety „społeczny" i „polityczny" przede wszystkim opisują charakter analizowanej problematyki, identyfikują szeroką konstelację podejmowanych przez teatralnych twórców tematów. Hasło „aktualność" implikuje zawężenie takich tematycznych wyborów do kwestii znajdujących się w obszarze zainteresowania bieżącego dyskursu publicznego. Z kolei określenie „zaangażowany" byłoby sygnałem i deklaracją tzw. teatru „z misją", rozumianą jako aktywne włączenie się do takiego dyskursu – przyjęcie czynnego w nim udziału.

Pojęcie teatru zorientowanego na aktualną problematykę życia zbiorowego było wielokrotnie przepracowywane przez współczesną refleksję zarówno teoretyczną, jak i krytyczną. Ale ma ono także, o czym już wspomniano, silne ugruntowanie w historii samej sztuki teatralnej. Te historyczne odniesienia łatwo zidentyfikować. Na ogół łączą się z tradycją teatru Meyerholda, Piscatora czy Brechta, a na gruncie polskim Schillera.

Z kolei współczesną refleksję nad teatrem zaangażowanym podejmuje się przy okazji debat inicjowanych głównie przez środowisko krytyki teatralnej. Jednak wielość formułowanych w nich opinii nie prowadzi do zdefiniowania samej kategorii. Tym bardziej, że zasada „zaangażowania" często jest przywoływana jako nadmiernie prosta opozycja do teatru „autonomicznego" i komentowana przez zwolenników/przeciwników pierwszej lub drugiej opcji w sposób daleki od obiektywizmu. Zwraca na to uwagę Paweł Mościcki w interesującej pracy pt. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*:

> Zwolennicy teatru politycznego twierdzą, że należy porzucić autonomię sztuki, wyjść z izolacji i ponownie zainteresować się otaczającym nas światem społecznym. Uważają oni, że podejmowanie tematów aktualnych, formułowanie jasnych komunikatów dotyczących sytuacji politycznej i społecznej stało się w polskiej sztuce rodzajem tabu, zakazanym owocem, artystycznym grzechem. Jeśli jakiś twórca teatralny wyrazi tylko chęć zajmowania się tą tematyką, natychmiast naraża się na zarzut politykierstwa, uprawiania publicystyki, plakatowości, płycizny itd. Ostatecznym argumentem, mającym odwieść artystów i krytyków od wyraźnych postaw politycznych jest widmo sztuki propagandowej, ucieleśnienie kompromitacji i sprzeniewierzenia się artystycznym ideałom. Reasumując, teatr politycznie zaangażowany ma przypiętą etykietę sztuki drugiej kategorii. Prawdziwa sztuka zajmuje się bowiem czym innym, ma ważniejsze rzeczy na głowie. [...] Jak na argumenty zwolenników zaangażowania odpowiadają ich przeciwnicy? Przede wszystkim starają się pokazać, że w politycznym zaangażowaniu istnieje niebezpieczeństwo utraty przez sztukę własnego głosu, niezależności i wolności, zarówno na poziomie używanych środków, jak i stawianych sobie celów[4].

[4] P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008, s. 9.

Rzeczowe rozpoznanie zastępują więc pochwały lub przestrogi, postulaty lub ostrzeżenia, o co właściwie do samych krytyków trudno mieć pretensję. Pozostaje możliwość wyłuskania z tych silnie spolaryzowanych wypowiedzi podstawowego katalogu cech lub – co proponuje Mościcki – przyjęcie rozpoznania uznającego sprzeczność między zaangażowaniem a autonomią za pozytywną, dynamizującą twórczość teatralną, właściwość:

> To tutaj – zauważa autor – rodzi się wzajemna zależność między polityczną skutecznością i artystycznym wyrafinowaniem, zajmowaniem pozycji i koniecznością refleksji nad warunkami istnienia sztuki i warunkami działania w polityce[5].

Odczytując omawianą opozycję jako naturalną dla sztuki teatralnej współzależność, wprowadza Mościcki własną kategorię „teatru angażującego". Pojęcie to w pewnym sensie opisuje teatr nazywany dotąd „zaangażowanym" – czyli funkcjonujący w bliskim kontakcie z życiem społecznym i starający się je przekształcać – ale wskazuje także na możliwość i konieczność utrzymania przez ten typ teatru artystycznej niezależności. Zaproponowany termin ma zatem charakter kompromisowy. Zachowuje konotacje związane z politycznym (społecznym) zaangażowaniem sztuki teatru, jednocześnie uwalniając ją od perspektywy wejścia w rolę dyskursu politycznego, niebezpiecznego utożsamienia się z nim.

> Nazwijmy więc ostatecznie angażującym – konkluduje Mościcki – [...] teatr chcący być odkrywczym poszukiwaniem artystycznym i jednocześnie pragnący skutecznie oddziaływać na przestrzeń symboliczną, teatr ożywiony sprzecznością między uczestnictwem a inwencją, polityką a stojącą u jej źródła mistyką. Teatr ten znosi opozycję zaangażowania i angażowania na rzecz nowego rodzaju sztuki angażującej, która angażuje właśnie dlatego, że zawiera w sobie wszystko to, co potrzebne z formuł i idei sztuki zaangażowanej, nie przestając się od niej różnić[6].

Przyjęte przez Mościckiego rozumienie sztuki angażującej niewątpliwie pozwala wypełnić terminologiczną lukę, ale też idzie o wiele dalej. Wskazuje na możliwą (i pożądaną) metodę artykułowania komunikatu teatralnego, który – „zanurzony w społecznym konkrecie"[7] – zachowuje jednak wobec niego perspektywę zewnętrzną i własny, ontologicznie odrębny, status artystyczny. Istotą propozycji jest więc nie tylko – podkreślmy to raz jeszcze – dość sprawna implantacja terminu, ale wypracowanie formuły, która, uzgadniając

[5] Tamże, s. 35.

[6] Tamże.

[7] To określenie Mościckiego wydaje się szczególnie trafne. Zob. tamże, s. 33.

oczekiwania wobec teatru postrzegane dotąd jako sprzeczne, określa warunki progowe sztuki realizującej potrzebę włączenia się w dyskurs publiczny poprzez przekaz zachowujący wszystkie przywileje wypowiedzi artystycznej.

O tym, że taka potrzeba jest dziś przez samych twórców silnie odczuwana, przekonywać raczej nie trzeba. Po przełomie 1989 roku wieszczono koniec teatru zaangażowanego. Walczący z systemem teatr drugiego obiegu, ale też teatr tzw. politycznej aluzji w nowych realiach ustrojowych straciły, jak się wydawało, swoją rację bytu, nieuchronnie odchodziły do historii. Nikt wówczas nie mógł przewidzieć, że – wraz z pojawieniem się nowej generacji twórców zainteresowanych tematyką społeczną i gęstniejącą atmosferą publicznych sporów wokół bieżących problemów zbiorowych – ten typ teatru w całkiem innej formule się odrodzi i swoją żywotnością unieważni posądzenia o to, iż jest jedynie sezonową, niewartą specjalnej uwagi, modą.

> „Teatr w słusznej sprawie" – zauważa Julia Kluzowicz – rozkochał w sobie jednych, inni prognozowali mu rychły upadek, zarzucając uproszczenia, brak warsztatu, plakatowość i tanią publicystykę. Zasięg, siła, dynamizm – wszystkie cechy zjawiska zwiastowały jego rychły koniec, równie gwałtowny jak narodziny. Taka już jest natura fajerwerków. Tak się jednak nie stało[8].

Cytowana wypowiedź pochodzi z artykułu omawiającego wyniki sondażu, który parę lat temu przeprowadziło pismo „Didaskalia". Zaproszonym do niego reżyserom i dramaturgom[9] postawiono pytania nie tylko o formułę teatru zaangażowanego, ale także o jego motywacje, założenia, środki artystycznej ekspresji i – co wydaje się najważniejsze – realne możliwości kształtowania życia społecznego. Trudno potraktować opublikowane przez „Didaskalia" wypowiedzi jako jednobrzmiący głos całego środowiska, niemniej jednak warto się do nich odwołać.

Najważniejsze rozpoznanie dość lapidarnie sformułował Paweł Łysak: „Teatr ma pewne obowiązki"[10]. Jako sztuka funkcjonująca w przestrzeni społecznej lub też, ujmując to bardziej pragmatycznie, sztuka z pieniędzy publicznych finansowana, powinien wpływać na rzeczywistość społeczną. A ta społeczna rola teatru realizuje się przede wszystkim, jak zauważył Paweł Demirski, w „prowokowaniu do myślenia" – a zatem w oddziaływaniu „na poziomie mentalnym"[11]. Problem polega jednak na tym, że nie zawsze jest to

[8] J. Kluzowicz, *Teatr w słusznej sprawie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2007, nr 81, s. 31.

[9] W dyskusji brali udział: Paweł Demirski, Paweł Łysak, Jan Klata, Przemysław Wojcieszek, Jacek Głomb, Michał Zadara, Piotr Kruszczyński, Paweł Sala.

[10] Tamże, s. 32.

[11] Tamże, s. 31.

możliwe. Potrzebne są szczególne okoliczności, określony „czas w historii" lub specyficzne miejsce, by mieć pewność reakcji, informacji zwrotnej, skuteczności scenicznej prowokacji.

> Mój teatr – zauważył Jacek Głomb – ma taką siłę dlatego, że robię go w takim miejscu, w jakim go robię. Robię go w mieście, w którym nie ma innego teatru, w mieście, w którym nie ma wytwórni seriali, w mieście, w którym teatr jest właściwie jedyną instytucją o wymiarze artystycznym[12]. Moim widzem są i profesor, i pijak. Trafiam do takiej widowni, gram w takiej przestrzeni społecznej, w której rzeczywiście mój widz jest otwarty. Charakterem pisma tego teatru jest granie w takich miejscach, gdzie nikt nie dociera, bo jest ciemno. Więc najpierw jest teatr, żeby zapalić światło. I po to do teatru przychodzą ludzie[13].

Skuteczność teatru zaangażowanego pozostaje zatem wypadkową konkretnego kontekstu społecznego. Nie zagwarantuje jej sama intencja twórcy, lecz „słuch społeczny", umiejętność sformułowania przekazu trafnie zaadresowanego, który ma szczęście odnaleźć się w centrum zbiorowego dyskursu, potrafi rozpoznać społeczne nastroje i elastycznie się do nich dopasować. Siłą takiego teatru jest w gruncie rzeczy prosty efekt zaskoczenia, zahipnotyzowania odbiorcy komunikatem, który koresponduje ze światem jego przeżyć, doświadczeń i emocji, który potrafi go przekonać aktualnością, a więc też czytelnością przekazu. Czytelność w oczywisty sposób ów przekaz demokratyzuje – bo otwiera go również na niewprawionego, nieprzygotowanego czy wręcz negatywnie „zaprogramowanego" widza.

> Myślę, że twórcy teatralni z młodszego pokolenia zauważyli – przekonywał Paweł Demirski – że jest on [teatr – dop. M.K.R.] pomijany przez młodzież, przez takiego odbiorcę, na jakim nam zależy. Teraz jest fajne to, że możemy zacząć przekonywać ludzi, którzy nie chodzili do teatru, bo kojarzył im się z *Zemstą* w kostiumach z epoki i z chodzeniem na przedstawienia całą klasą, że teatr jest sexy i że do teatru fajnie jest chodzić[14].

Teatr zaangażowany jawi się więc jako przestrzeń spotkania oczekiwań widzów, choć często są to oczekiwania wcześniej nieuświadamiane lub niewyartykułowane, i wyobrażeń twórców. Deklaracja „Lubię mówić o tym, co jest"[15], złożona we wspomnianej dyskusji przez Michała Zadarę, brzmi jak odpowiedź na rozpoznanie Pawła Sali „Ludzie [...] chcą oglądać siebie,

[12] Jacek Głomb był wówczas dyrektorem Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy.
[13] Tamże, s. 32.
[14] Tamże, s. 34.
[15] Tamże, s. 33.

chcą widzieć swoich sąsiadów, sobie współczesnych bohaterów, którzy mają podobne problemy”[16]. Przekonanie, iż taki teatr, choć trudny, jest z definicji „społecznie potrzebny”, można wyczytać z większości wypowiedzi uczestników sondażu. Daje się w nich odczuć ostrożne, ale jednak wyraźne dystansowanie się wobec sztuki uniwersalnego przesłania, sztuki zainteresowanej zgłębianiem problematyki egzystencjalnej w jej poza- i ponadczasowym wariancie.

> Dla mnie – przekonywał Jan Klata – pięknem teatru i jedną z głównych przyczyn, dla których się zajmuję teatrem, jest to, że przy pomocy tekstu, który został napisany bardzo dawno temu, teatr opowiada o tym, co się dzieje teraz, co się dzieje we mnie i co się dzieje wokół. Nawet bardziej wokół mnie niż we mnie[17].

Jeszcze bardziej radykalnie wypowiedział się Paweł Demirski:

> Nie wierzę w szersze myślenie, nie wierzę w uniwersalizm. Nie wierzę w to, co nazywamy uniwersalnością, patrzeniem z szerszej perspektywy ludzkiego losu. Jak się zaczynamy przyglądać uniwersalnie, to w końcu dochodzimy do banalnych wniosków, w rodzaju, że miłość jest trudna, albo że nie zawsze się udaje, albo że życie jest ciężkie. Uniwersalna perspektywa generuje banalne przesłanie[18].

Oczywiście, można odwrócić to rozumowanie i wykazać, że właśnie teatr zaangażowany ryzykuje osunięcie w banał. Wystarczy wymienić hasło „aktualność” na „doraźność” – jak to zrobił Przemysław Wojcieszek – i radykalnie sformułować ocenę podporządkowanej jej sztuki: „Taki teatr to w gruncie rzeczy większy obciach niż farsy”[19]. Ten, mimo wszystko odosobniony, głos zapewne świadczy po prostu o indywidualnych preferencjach konkretnego twórcy, ale można go odczytać również jako wartą głębszego namysłu diagnozę. W wypowiedzi Wojcieszka pojawiło się stwierdzenie następujące: „Interesują mnie teraz historie, które mają nieco większe ambicje niż zabawianie lewicującego mieszczaństwa”[20]. Zapewne presja zadanego tematu sprawiła, że zasygnalizowany tu wątek „lewicowości” nie został podjęty przez uczestników sondażu.

A problem wydaje się istotny. Wprowadza on do dyskusji nad teatrem zaangażowanym trudną kwestię ideologizacji sztuki. Czy taki teatr może pozostać bezstronny? Czy włączając komunikat teatralny w dyskurs publiczny,

[16] Tamże, s. 32.
[17] Tamże, s. 33.
[18] Tamże, s. 32.
[19] Tamże.
[20] Tamże.

można zachować jego światopoglądową neutralność? I czy taka neutralność jest wartością? Może to jedynie utopijne założenie, które w praktyce konkretnych scenicznych realizacji przestaje obowiązywać. Może wzięcie na warsztat konkretnych społecznych tematów jest zawsze opowiedzeniem się po jakiejś stronie bieżącego politycznego konfliktu, zawsze musi stać się równie polityczną deklaracją twórcy. I czy za jej sprawą dzieło teatralne traci czy zyskuje? Lub inaczej – co traci, a co zyskuje?

W 2007 roku Rafał Węgrzyniak opublikował w miesięczniku „Teatr" słynny już tekst pt. *Nowa lewica w teatrze*. Dowodził w nim, że cała seria radykalnych inscenizacji odnoszących się do aktualnych problemów społecznych to dowód dominacji w polskim teatrze tytułowej „nowej lewicy"[21]. Jednak opisane w tekście zjawisko, według autora, nie polega wyłącznie na wysypie przedstawień zaliczonych do tzw. „teatru antykapitalistycznego". Zresztą trudno przecież odmówić ich twórcom wyrażania we własnych spektaklach najbardziej nawet radykalnych poglądów. Ważniejsze zatem wydaje się spostrzeżenie, że teatr „nowej lewicy" zyskał potężne wsparcie branżowe w lansujących go instytucjach i krytykach. Jako przykład wsparcia instytucjonalnego Węgrzyniak przywołał projekt Teatru Wybrzeże – tzw. Szybki Teatr Miejski.

Tym, co przede wszystkim niepokoiło autora, był rozpoznany w artykule proces przejmowania przez nurt lewicowy kontroli nad polskim życiem teatralnym, wyrażający się w anektowaniu także tych spektakli, które niekoniecznie w ów nurt się wpisują, przy jednoczesnym marginalizowaniu tych, które zdecydowanie się z nim konfrontują. Radykalizm aneksji i wykluczeń sygnalizuje ogólniejszą tendencję monopolizowania polskiej sceny teatralnej, która przy takim, jak zauważył Węgrzyniak, „układzie sił" traci szansę na stworzenie przestrzeni pozytywnej polaryzacji, spotkania różnych stanowisk i nurtów. A to jeszcze bardziej niepokojący sygnał monopolizowania dyskursu o teatrze nie tylko przez radykalne wypowiedzi i deklaracje, ale również przez idące w ślad za nimi działania instrumentalizujące teatr jako sztukę:

---

[21] Zob. R. Węgrzyniak, *Nowa lewica w teatrze*, „Teatr" 2007 nr 5, s. 27. Na „liście" Węgrzyniaka znalazły się przede wszystkim sztuki cytowanego Pawła Demirskiego: *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw* wystawiona przez Romualda Wiczę-Pokojskiego, *Padnij* w reżyserii Piotra Waligórskiego, *Dziady. Ekshumacja* zrealizowana przez Monikę Strzępkę, adaptacje: *Omyłka* w reżyserii Wojtka Klemma, *Pamiętnik z dekady bezdomności* (na podstawie tekstu Anny Łojewskiej) w reżyserii Romualda Wiczy-Pokojskiego, a także sztuki takie jak: *Przebitka* Izabelli Wąsińskiej w reżyserii Agnieszki Olsten czy *Kobiety zza wschodniej* autorstwa Marcina Koszałki i Magdaleny Vegi-Ostrokólskiej. Niektóre z nich przywołuję w drugiej części artykułu, która zostanie opublikowana w kolejnym numerze „Białostockich Studiów Literaturoznawczych".

> Nowa lewica zamierza więc kontrolować zarówno historię, dyskurs o współczesnym teatrze, jak i jego oceny pojawiające się w prasie czy w Internecie. [...] Niewątpliwie jesteśmy świadkami próby zaanektowania młodego teatru przez nową lewicę, uczynienia z niego instrumentu walki politycznej i perswazji ideologicznej[22].

Wyrazista diagnoza Węgrzyniaka, jak się można było spodziewać, zelektryzowała środowisko. W swojej replice Paweł Mościcki skomentował ją następująco:

> Widmo krąży po Polsce, widmo teatru zaangażowanego i jego „lewicowych zwolenników". Jak to zwykle bywa przerażające obrazy owego monstrum, konstruowane na użytek dyskusji, a także „argumenty", którymi posługują się egzorcyści kultury broniący jej przed zalewem ideologii, mówią więcej o nich samych, niż o zjawisku teatru politycznego i związanych z nim postulatach. Czytając polemiki i słuchając toczących się dyskusji można zebrać sporą garść symptomów mówiących bardzo wiele o otaczającej nas rzeczywistości społecznej i jej przełożeniu na życie teatralne. Należy tylko właściwie zdiagnozować problem nie dając się wikłać w narzucone opozycje i utarte schematy rozmowy[23].

Zaprezentowana przez Węgrzyniaka wizja współczesnego polskiego teatru, którego „zaangażowanie" wyczerpuje się w lewicowości jest, według Mościckiego, świadomie przerysowana i fałszywa, bo nie odpowiada faktycznemu rozłożeniu sił[24]. W dodatku stanowi punkt wyjścia dla postulatów, które tylko pozornie bronią teatr przed ideologicznym uwikłaniem.

> Wielu obrońców niezależności teatru od polityki – zauważył Mościcki – kreśli obraz, w którym mamy do czynienia ze swobodną, daleką od ideologii wymianą kulturalną, którą zakłóca intensywna ofensywa lewicowej ideologii. Kryje się w tym założenie, że dopóki lewica nie wypowiadała się otwarcie na temat teatru, żadna ideologia nie zagrażała dziedzinie sztuki. Właśnie to założenie o całkowitej nieobecności ideologii w przestrzeni sztuki uważam za tezę skrajnie ideologiczną w najgorszym sensie tego słowa. Ukrywa ona bowiem rzeczywiste napięcia w życiu teatralnym oraz źródła wielu decyzji znaczących dla jego rozwoju[25].

Opinię, iż ideologia w teatrze pojawia się „i bez pomocy lewicy", Mościcki objaśnił, dekonstruując zarzuty jej krytyków. Usytuowany na przeciw-

---

[22] Tamże, s. 29.

[23] P. Mościcki, *Przeciw rozumowi cynicznemu w teatrze*, „Teatr" 2007, nr 7/8, s. 7.

[24] Mościcki twierdził, że wystarczy policzyć teatry uprawiające sztukę lewicowo zaangażowaną, by się o tym przekonać. Zob. tamże, s. 9.

[25] Tamże.

nym biegunie teatr, który identyfikują oni jako apolityczny, *de facto* – twierdził Mościcki – apolityczny nie jest, bo, jak to ujął, rządzą nim „dwie wielkie ideologie zawłaszczające"[26]. Ta pierwsza oznacza presję poglądów prawicowych, zaś druga dyktat rynku. Rzekomo wolna od ideologicznej publicystyki „czysta" sztuka jest więc zawieszona między orientacją konserwatywną i komercyjną. Cytowana wcześniej wypowiedź Wojcieszka, przypomnijmy, sytuowała teatr zaangażowany w przestrzeni porównywalnego „obciachu" wraz z teatrem rozrywkowym. Wypowiedź Mościckiego posługuje się podobnym zestawieniem z tą różnicą, że obok farsy umieszcza teatr „prawicowych wartości", interpretując oba nurty jako dwie strony jednego medalu.

Konkluzja wydaje się oczywista. Zorientowany lewicowo teatr nie udaje, że jest apolityczny. Nie musi stosować uników, nie uczestniczy w grze pozorów. Dzięki temu właśnie on ma realną szansę zmierzyć się z trudnymi problemami współczesności.

> Tylko lewica – przekonywał Mościcki – zainteresowana jest bowiem traktowaniem sztuki poważnie – bez cenzury obyczajowej i bez finansowego szantażu. Ale jeśli traktujemy artystów i ich przekaz serio, rozmawiajmy z nimi poważnie i bez taryfy ulgowej, podejmujmy dyskusje o współczesności, a nie bawmy się w teatr jako sztukę polegającą na wystawianiu udanych sztuk[27].

Mościcki proponował, aby w debacie o teatrze zrezygnować z opozycyjnego traktowania ideologii i uniwersalizmu, „polityki" i „perspektywy egzystencjalnej"[28]. Zarówno na poziomie artystycznej wypowiedzi twórców, jak i krytycznej refleksji recenzentów taka debata powinna stać się otwartą dyskusją różnych światopoglądów i różnych sposobów opowiadania teatrem o świecie współczesnym.

Przytoczona polemika dowodzi, że właściwie nie da się analizować scenicznej oferty teatru zaangażowanego bez uwzględnienia szerokiego kontekstu społecznego, do którego ten teatr się odwołuje. Tyle że ów kontekst społeczny to nie tylko przestrzeń dyskursu publicznego, ale również perspektywa debaty branżowej. Mówiąc wprost, sposób rozumienia formuły sztuki zaangażowanej jest wypadkową wyborów dokonywanych przez twórców, aktualnych sporów politycznych oraz dyskusji podejmowanych w samym środowisku teatralnym. Ten ostatni element wydaje się szczególnie ważny. Ludziom teatru – twórcom, ale też krytykom i recenzentom – przysługuje,

[26] Tamże, s. 10.

[27] Tamże.

[28] Omówiona wcześniej formuła teatru angażującego jest, jak się wydaje, logiczną konsekwencją takiego założenia.

co prawda, przywilej zajmowania stanowiska określonego ich własnymi, artystycznymi i ideowymi, preferencjami. A jednak to ich (z założenia subiektywne) rozpoznania mają znaczenie kluczowe, bo sytuują się najbliżej bieżącej praktyki teatralnej. Zwłaszcza wówczas, gdy przybierają postać konfrontacji niejednokrotnie bardzo spolaryzowanych opinii.

Pozyskanie z niej ustaleń, które mogą prowadzić do syntezy, wypracowania przydatnych – w opisie zjawisk teatralnych – kategorii i pojęć, jak już wspomniano, nie jest łatwe. A w przypadku debaty nad teatrem zaangażowanym jest tym trudniejsze, że gorące spory wokół jego formuły ostatecznie spowodowały „okopanie się na własnych pozycjach". Jak słusznie zauważyła Anna Bajor-Ciciliati:

> dotychczasowa dyskusja, zamiast poszerzać pole dialogu, wyjaśniać poszczególne postawy i niwelować nieporozumienia, doprowadziła tylko do ugruntowania skrajnych poglądów i tradycyjnych sposobów argumentacji[29].

Niemniej jednak formułowane na potrzeby opisywanej debaty opinie pozwalają określić najważniejsze wyznaczniki współczesnej wersji teatru zaangażowanego. Można więc zaproponować takie ich zestawienie: aktualność, wrażliwość społeczna, radykalizm artystycznej wypowiedzi. Kwestia pierwsza wydaje się najbardziej oczywista – daje się objaśnić jako szczególne spotęgowanie aktualności w znaczeniu immanentnej cechy każdego dzieła teatralnego (czyli Turnerowskiego metakomentarza). To spotęgowanie realizuje się poprzez zamierzone i jawne odniesienie do konkretnej rzeczywistości, sceniczne opracowanie zaczerpniętych z niej tematów-problemów. Wybór takich problemów, ich ujawnienie i nazwanie jest oczywiście autorską (subiektywną) decyzją twórcy. Lecz w tym przypadku margines dowolności wydaje się szczególnie wąski – taki wybór weryfikuje, a jednocześnie sankcjonuje prosta zasada (trafnie opisana przez Zadarę) „mówienia o tym, co jest".

Z kolei cechę rozpoznaną tu jako społeczne uwrażliwienie komunikatu teatralnego najlepiej tłumaczy formuła „teatru z misją". Można ją powiązać z kryterium celów, jakie stawia sobie twórca konkretnej realizacji, ale odnosi się ona również do wizji teatru, jaki chce on uprawiać. Tu potrzebna jest zadeklarowana chęć oddziaływania, poprzez przekaz artystyczny, na rzeczywistość społeczną, przekonanie, że jest ono możliwe i znalezienie dla niego efektywnych środków scenicznej ekspresji. Rozważając problem w wymiarze nie tylko intencji, ale też potencjalnych (zakładanych) efektów, należy uznać, że „wrażliwość społeczna" wyraża się w geście przejęcia przez teatr jakiejś

[29] A. Bajor-Ciciliati, *Teatr z misją*, http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1111/1276/1564 [dostęp 17.09.2014].

części odpowiedzialności za kształt życia zbiorowego i za sposób jego nie tylko rozpoznawania, ale przede wszystkim modelowania.

Zdefiniowanie cechy ostatniej wydaje się najtrudniejsze. Z prezentowanych wcześniej opinii wynika, że „radykalizm" pojmowany jako jednoznaczne opowiedzenie się po którejś stronie publicznego dyskursu może rodzić obawy o ideologiczną deformację dzieła teatralnego. Jednak idące w tym kierunku zarzuty, nawet te najmocniejsze, nie kwestionują prawa twórcy do artykułowania własnych poglądów. Dotyczą one raczej niebezpieczeństwa polegającego na instrumentalnym traktowaniu sztuki. Jeśli więc pominiemy ten najbardziej skrajny, „agitacyjny" w swej wymowie wariant, to pozostanie nam jeszcze całkiem spory obszar możliwości, w którym dzieło teatralne, zachowując swoją artystyczną niezależność, staje się ideowo ukonkretnioną wypowiedzią swego autora. Już sam wybór tematu i sposobu jego prezentacji jest przecież zajęciem stanowiska, ukierunkowaniem dyskusji, w którą reżyser angażuje publiczność.

> Trzeba sobie zadać pytanie – mówił w jednym z wywiadów Jan Klata – gdzie rzeczywiście kończy się sztuka, a zaczyna na przykład agitacja. To jest też pytanie o to, czy program pozytywny przedstawiany wręcz w teatrze lub w jakimś innym dziele sztuki jest możliwy bez szkody dla dzieła sztuki samego w sobie. Uważam, że gdyby udało się przedstawić jakąś sensowną diagnozę rzeczywistości i postawić kropkę albo zawiesić głos – a ludzie wychodzący z teatru i myślący o tym, co zobaczyli, podjęliby inną decyzję, lepszą od tej, którą mogliby podjąć, gdyby tego spektaklu nie widzieli – wtedy warunek pozytywny projektu zostałby spełniony[30].

Wypada zatem przyjąć, że punktem startowym każdego teatru, który stawia sobie za cel Brechtowskie „zmuszanie widza do refleksji" jest wstępna deklaracja twórcy orientująca podporządkowane jej sensy przedstawienia. To, co Klata dosyć enigmatycznie określił jako diagnozę rzeczywistości, jest w istocie postawieniem problemu, oświetleniem go, ukazaniem w takiej perspektywie, która wymusza na widzu zajęcie stanowiska. Zarówno „postawienie kropki", jak i „zawieszenie głosu" przeobraża dzieło teatralne w konkretną wypowiedź w konkretnej sprawie, publiczny głos w dyskusji, który jednocześnie tę dyskusję inicjuje i urzeczywistnia. Społecznie ważny w rozumieniu twórcy problem – na tyle ważny, by go przy użyciu środków ekspresji artystycznej opisać – przejęty z przestrzeni publicznej i teatralnie opracowany, ostatecznie (za sprawą scenicznej realizacji) do niej wraca, ale już nie jako

[30] K. Stępkowska, *Polityka sztuki. Rozmowa z Janem Klatą*, „Notatnik Teatralny" 2007, nr 45–46, s. 103.

problem lecz pogląd, stanowisko, zadanie do myślenia, a docelowo pewnie także jako prowokacja do zmiany określonego segmentu życia społecznego.

Tak rozumiany „radykalizm" wypowiedzi teatralnej w oczywisty sposób naraża ją, o czym była już mowa, na obsunięcie się w publicystykę. Jednak wariant ten należałoby traktować właśnie jako zagrożenie, a nie nieuchronną konsekwencję. Przyjęcie przeciwnego założenia oznaczałoby, że pojęcie „teatr zaangażowany" traci sens, bo taki teatr po prostu nie jest już teatrem. A zatem formuły zaangażowania nie można traktować autonomicznie, niezależnie od artystycznego wymiaru dzieła teatralnego. Ów artystyczny wymiar, jak przekonuje Jerzy Limon, polega na „semantycznym zagęszczeniu"[31] – tworzeniu złożonej siatki znaczeń zintensyfikowanych za sprawą kompozycji materii teatralnej i relacji ustanowionych pomiędzy jej elementami. Tekst artystyczny – w przeciwieństwie do tekstu publicystycznego – zwraca uwagę na swoje uformowanie. Komunikuje zatem nie wprost, ale w sposób zapośredniczony, odwołując się do formy, w której się wyraża.

> Ale teatr jako tekst artystyczny – podkreśla Limon – przynajmniej częściowo musi być skierowany na siebie. Im bardziej to czyni, tym większa jego funkcja estetyczna. I odwrotnie – im bardziej angażuje się w znaczenia spoza siebie, tym bardziej obniża się jego estetyka [...][32].

Ustalenia badacza można więc zinterpretować następująco: dzieło zorientowane na komentowanie świata zewnętrznego wobec teatru wytraca swój artystyczny walor. O jego zachowaniu decyduje utrzymanie właściwej hierarchii – wspomniana orientacja nie może zdominować ukierunkowania „na inscenizację", rozumianego jako przestrzeganie prymarnej wartości teatralnego (artystycznego) języka komunikatu.

Przywołane zastrzeżenia w sposób szczególny dotyczą granicznego przypadku „teatru zaangażowanego", za jaki można uznać teatr „bieżącej interwencji". Taki teatr z oczywistych powodów preferuje „orientację na świat poza teatrem", co oznacza spotęgowanie obu funkcji przypisywanych jej przez Limona – referencjalnej i apelatywnej[33]. Zbudowanie fabularnej materii spektaklu na kanwie autentycznego wydarzenia sprawia, że zewnętrzna wobec dzieła teatralnego rzeczywistość staje się nie tylko zaktualizowanym jego kontekstem, ale też aktywnym komponentem samej wypowiedzi scenicznej. Mamy tu więc do czynienia z bezpośrednim stykiem życia i sztuki.

---

[31] J. Limon, *Kneblowanie teatru*, „Notatnik Teatralny" 2007, nr 45–46, s. 171.

[32] Tamże.

[33] Tamże, s. 172.

Usytuowanie dzieła teatralnego w takiej przestrzeni skutkuje jego odpowiednio zaprojektowanym odbiorem. Nie chodzi więc o werystyczną konwencję samego dzieła – stopień przetworzenia elementów rzeczywistości może być przecież różny – ale o kompetencje poznawcze widza. Kluczowa staje się możliwość zidentyfikowania tego jej składnika, który reżyser uczynił tworzywem spektaklu. Z kolei oddziaływanie apelatywne byłoby konsekwencją wyposażenia inscenizacji w czytelne (dla widza) odniesienie do bieżącej rzeczywistości. Polegałoby zatem na radykalnej jej diagnozie, a co za tym idzie na takim zakomponowaniu sensów dzieła teatralnego, które pozwala mu przyjąć aktywną rolę w dyskursie publicznym.

Pojęcie „teatru bieżącej interwencji" wymaga jednak bardziej precyzyjnego objaśnienia. Dla przedstawień tego nurtu podstawowa wydaje się omawiana wcześniej formuła aktualności. To zasada wyjątkowo trudna do spełnienia, jeśli weźmie się pod uwagę wielomiesięczny cykl produkcyjny spektakli w zestawieniu z dynamiką życia społecznego. Uczestnictwo w nim jest dziś w dużym stopniu zapośredniczone przez przekazy medialne. A te podlegają nieustannej dezaktualizacji. We współczesnym świecie właśnie media są w stanie w szybkim tempie nadać wybranym wydarzeniom nośność społeczną i równie szybko je unieważnić. Kulturowo rozpoznany „efekt przyspieszenia" stawia przed teatrem nowe wyzwania. Jeśli teatr chce im sprostać, musi wykazywać się na tyle wyostrzonym „słuchem społecznym", by w swoich tematycznych wyborach nadążać za życiem zbiorowości, realizując proponowane diagnozy w paralelnych do niego przebiegach. Nie chodzi tu więc o rozpoznawanie ogólnie rozumianej „współczesności", ale o wyczuwanie rytmu zdarzeń koncentrujących zbiorowe emocje, a więc też uwiarygodniających komentujący je głos teatru. Taki komentarz w oczywisty sposób rezygnuje z przywilejów dystansu sztuki pojmowanej w kategoriach Mickiewiczowskiej „ucukrowanej figi", ale w zamian może liczyć na żywy odbiór publiczności, której oferuje dosłowne – nie umowne i nie postulatywne – zbliżenie do rzeczywistości, temporalną przystawalność mikroświata sceny i makroświata życia społecznego.

Do wyjaśnienia pozostaje drugi człon proponowanego terminu. Pojęcie „interwencja" implikuje dwa podstawowe sensy – „włączenia się" i „wywierania wpływu w celu uzyskania określonego efektu"[34]. Sens pierwszy wydaje się oczywisty – nawet bez powoływania się na społeczną rolę sztuki można go objaśnić jako prawo aktywnego komentowania rzeczywistości, do której się przynależy. Ale w tym szczególnym przypadku ambicje twórców

[34] Por. *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa 1982, s. 802.

idą o krok dalej – można je odczytać jako chęć wejścia w interakcję z zastaną rzeczywistością, potrzebę takiego skonstruowania przekazu teatralnego, by tę interakcję na swoich prawach ustanawiał. Każdy bardziej radykalny opis teatralnego „interwencjonizmu" – przede wszystkim w kategoriach skutków oddziaływania na życie przez teatr – mógłby być problematyczny. Tak jak problematyczne wydaje się już samo założenie, że teatr jest w stanie zmieniać rzeczywistość. W przywołanej wcześniej wypowiedzi dla „Didaskaliów" Paweł Demirski – twórca kojarzony z tzw. dramatem interwencyjnym – przekonywał:

> Wierzę w to, że teatr może zmieniać świat. Tylko, że gdy się mówi, że zmienia się świat, to wszyscy myślą o porywaniu się z motyką na słońce. Tymczasem zmiana zachodzi już na pewnym poziomie mentalnym, chociażby po to, by zrewidować swoje poglądy, bądź zastanowić się, czy w ogóle jakiekolwiek poglądy się posiada. Zmiana w myśleniu, w prowokowaniu do myślenia, jest już pewną zmianą świata[35].

Z tak ogólnie sformułowaną opinią trudno się nie zgodzić. Zresztą by ją podzielać, niekoniecznie trzeba popierać samą ideę teatru zaangażowanego, o czym świadczy choćby krytyczna wobec tej idei wypowiedź Macieja Englerta, który – choć wychodzi z przeciwnego założenia – w istocie zgadza się z propozycją Demirskiego: „Teatr w końcu nie zmienia świata, może jedynie próbować zmieniać ludzi, a ludzie powinni zmieniać świat; dlatego trzeba rozmawiać z ludźmi, a nie ze światem"[36].

Ideę teatru, który może być – jak to ujął reżyser Piotr Sieklucki – „siłą do zmiany świata"[37], trudno interpretować jako wyznanie wiary w faktyczną możliwość bezpośredniego wpływania na rzeczywistość. Zasadne wydaje się zatem odniesienie nie tyle do prognozowanych skutków, co do przyczyn, które decydują o wyborze formuły teatru „bieżącej interwencji". W takim ujęciu formuła ta oznaczałaby przede wszystkim tworzenie przekazu teatralnego jako reakcji na obserwowany problem społeczny.

Teatr „bieżącej interwencji" byłby więc teatrem „szybkiego reagowania", przy czym sceniczna ze swej istoty forma takiej reakcji – jedyna możliwa w przestrzeni aktu artystycznego – polegałaby na podjęciu takiego działania, w którym prześwietlanie rzeczywistości przekłada się na jej estetycznie zakomponowaną prezentację, a ta z kolei ma sprowokować do „zmiany

---

[35] J. Kluzowicz, *Teatr w słusznej sprawie*, s. 31.

[36] M. Smolis, *Teatr nie zmieni świata*, http://kultura.dziennik.pl/teatr/artykuly/79000,teatr-nie-zmieni-swiata.html [dostęp 21.09.2014].

[37] Zob. A. Wnękowicz-Smenżyk, *Teatr jest siłą do zmiany świata*, http://magazyn.o.pl/2013/piotr-sieklucki-teatr-jest-sila-do-zmiany-swiata [dostęp 21.09.2014].

w myśleniu", do zmierzenia się z problemem i aktywnego poszukiwania rozwiązań. Ten sposób rozumienia społecznej powinności teatru bliski jest zaproponowanej przez Mościckiego formule „teatru angażującego".

> Jego emancypacja – podkreślał Mościcki – oznacza, że to nie on odpowiada na pytania i wymogi społeczne, nie jest wyrazem dążeń społecznych, lecz sam wyraża pytania, wymogi i dążenia, na które społeczeństwo musi sobie odpowiedzieć. [...] Korzystając ze swoich środków może on pokazywać, zderzać ze sobą, przeciwstawiać różne elementy składające się na autoportret społeczeństwa, pozostawiając je bez komentarza, bez jednoznacznej wykładni, bez ideologicznej ramy. I w ten sposób pokazywać polityczną ich siłę, czyli to, że ich „obowiązywanie" wymaga pewnej decyzji, praktycznego rozstrzygnięcia[38].

Formułowanie prowokacyjnych pytań, a nie podrzucanie gotowych odpowiedzi, pokazywanie, a nie perorowanie jest istotą sztuki, która – jak to nazywa Mościcki – „zamienia znaczenie w siłę". Jeśli przyjmiemy, że „teatr bieżącej interwencji" to szczególny wariant „teatru angażującego", okaże się, że formuła „interweniowania" w materię życia społecznego nie musi oznaczać i nie oznacza ani agitacyjnego skrzywienia, ani tym bardziej stawiania twórcom utopijnego celu naprawiania świata. A jednocześnie pozwala zachować artystyczny wymiar dzieła teatralnego[39].

Theatre of Immediate Intervention in Theoretical Recognition

Summary

The subject of this text is a particular type of an engaged theatre, which the author defines as the theatre of immediate intervention. Referring to opinions of theoreticians, but also critics and theatrical artists, she makes an attempt at establishing its definition. She discusses two most important determinants of this model of theatre: the formula of being up-to-date and the principle of "fast reaction" to current social problems.

Keywords: theory of theatre, engaged theatre, immediate intervention, social problems

[38] P. Mościcki, *Teatr angażujący*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/24708.html [dostęp 21.09.2014].

[39] Przeglądowi wybranych realizacji wpisujących się w formułę „teatru bieżącej interwencji" jest poświęcony artykuł *Teatr bieżącej interwencji w praktyce*, który będzie opublikowany w kolejnym numerze „Białostockich Studiów Literaturoznawczych".

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.17

Lektury i dyskusje

Maciej Dajnowski
Uniwersytet Gdański
e-mail: mdajnowski@wp.pl

Migracje terytorialne i tekstualne – rekonesans

Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku pod redakcją Przemysława Czaplińskiego, Renaty Makarskiej i Marty Tomczok[1] jest w dużej mierze owocem międzynarodowej konferencji „Polska literatura emigracyjna lat osiemdziesiątych XX wieku", która odbyła się w Tybindze w listopadzie roku 2010. Równocześnie ukazała się także jej niemieckojęzyczna wersja *Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre* (pod redakcją Makarskiej i Daniela Henselera; transcript Verlag, Bielefeld 2013). Bliźniaczy (prawie) charakter tomów, swoistą bilingwalność, transgraniczność czy też transkulturowość przedsięwzięcia potraktować można jako symptomatyczne dla podjętej tematyki, symboliczny wyraz stanu/procesu migracji, któremu są poświęcone. Interesujące wydaje się jednak zestawienie tytułów obu edycji, jeszcze bardziej – ich kompozycji, zatem sposobu problematyzacji tego samego w zasadzie materiału.

Otóż wydanie polskie zdaje się akcentować bardziej ogólny, by tak rzec – teoretyczny – wymiar zagadnień poruszanych w książce, co dzieje się za sprawą wykorzystanego w tytule terminologizującego się czy wręcz już sterminologizowanego pojęcia migracji (o którego zakresie/zakresach znacze-

[1] *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

niowych wypadnie jeszcze wspomnieć)[2]. Tymczasem niemieckojęzyczny wariant książki dość jednoznacznie wskazuje na historycznoliteracki czy też historycznokulturowy aspekt poruszanych zagadnień. Zapewne nie jest to przypadkowe. Decydującym czynnikiem był z pewnością projektowany adres i założony obieg czytelniczy obu wydań: czytelnik niemiecki (o ile nie jest wyspecjalizowanym w zagadnieniach literatury polskiej slawistą) nie dysponuje raczej wystarczającą wiedzą kontekstową, umożliwiającą podjęcie steoretyzowanej refleksji nad kondycją (e)migracji polskiej, tym bardziej – nad jej literackimi reprezentacjami; należy mu się stosowna porcja uładzonej narracji historyzującej. Zadanie to zrealizowane zostało – jak już zaznaczyłem – nie tylko za sprawą „instrukcji odbioru" zawartej w tytule sygnalizującym dominację tematyki zogniskowanej wokół emigracyjnej fali lat 80. XX wieku. Przyjrzyjmy się porządkowi poszczególnych części wydania niemieckiego: po wstępie autorstwa Makarskiej i Henselera następują kolejno działy zatytułowane – *Literatur in Bewegung. Neue Richtungen*; *Die Kondition des (E)Migranten, (Wieder) Die Tradition des Exils?*; *»German dream«?* oraz *An den Grenzen des Exils*. Dla kontrastu przywołam od razu dyspozycję problematyki w tomie polskim: *Przegląd bagażu: (e)migracja, pamięć, autobiografia*; *Przejścia, czyli stąd tam*; *Między, czyli tam, z powrotem i dalej*; *Daleko, czyli bez powrotu*; *Wszędzie, czyli w ruchu*. Dość jednolity zamysł stylistyczny zasadzający się na odwołaniach do symboliki podróży/przejścia/ruchu/zmiany oraz na czytelnej grze paralelizmu struktury i gradacyjnej ewolucji znaczenia poszczególnych tytułów-metafor składają się na metaforę nadrzędną, figuralnie wyrażającą sens dociekań zawartych w omawianym tomie. Jest nim mianowicie – uzasadniona historyczno-kulturowymi zmianami – transformacja człowieka emigrującego w człowieka migrującego (przy pełnej świadomości uproszczenia – transpozycja figury podmiotu-*exula* w podmiot nomadyczny). Przemiana, której świadectwo daje między innymi ewolucja polskiej pojałtańskiej prozy i poezji emigracyjnej.

Tej zalety niemieckojęzyczna wersja tomu nie dzieli, zachowując – również czytelny, lecz mniej w moim odczuciu syntetyczny – porządek problemowy, w którym wyodrębniono (co zrozumiałe) zagadnienia dotyczące

[2] O popularności (*resp.* spodziewanej produktywności naukowej) zagadnień związanych z przeciwstawianą emigracji migracją świadczyć może choćby tom *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku* pod redakcją Hanny Gosk – powstały w tym samym właściwie okresie. Jego wydanie w 2012 (w krakowskim Universitasie) poprzedza edycję książki Czaplińskiego, Makarskiej i Tomczok, jest on jednak efektem konferencji z maja 2011 roku, zatem późniejszej niż ta, która miejsce miała w Tybindze. Można więc oba wydawnictwa potraktować jako równoległe świadectwa fascynacji środowiska badawczego omawianym w nich zagadnieniem.

emigracji polskiej do Niemiec, kwestię literackiej reprezentacji kondycji emigranta/migranta, związku (zrywanego) tej reprezentacji z jej tradycyjnymi formami, wreszcie – w charakterze swoistej ramy kompozycyjnej – uwagi o przemianie literatury tworzonej przez migrujących i rozważania o zjawiskach względem literalnie rozumianej emigracji granicznych (reemigracje, długotrwałe, choć nie emigracyjne, wyjazdy artystów, swoistą formę emigracji polskich Żydów do Izraela).

Rozwodzę się nad kontrastowo różną kompozycją obu książek, ponieważ wydaje mi się ona znamienna. W skład edycji niemieckiej nie wszedł bodaj tylko jeden artykuł obecny w siostrzanej edycji polskiej, można więc bez obaw sformułować tezę, że ten sam materiał tekstowy dostarczył pretekstu dla dwóch problematyzacji niesprzecznych, jednak nieidentycznych. Powtórzę: wariant polski charakteryzuje pewna wartość dodatkowa – naddane uporządkowanie to równocześnie nadwyżka sensu, za sprawą której tom pokonferencyjny zmienia się w wydarzenie (wydarzenie pewnego dyskursu badawczego).

Obietnicę tak sugestywnie artykułowaną za sprawą dyspozycji/spisu treści powtarza, reformułuje i rozwija autor wprowadzenia do *Poetyki migracji. Kontury mobilności* Przemysława Czaplińskiego przekraczają objętościowo i gatunkowo wymiary wstępu do książki pokonferencyjnej – jest to erudycyjny i przekonująco steoretyzowany esej, poświęcony tyleż zanikaniu emigracji jako tradycyjnej instytucji życia kulturalnego, ile przemianom kondycji ponowoczesnego społeczeństwa, ponowoczesnego człowieka (ze szczególnym wskazaniem na jego rozmaicie rozumianą mobilność), paralelizmom hybrydycznej tożsamości (szczególnie – migrantów) i hybrydycznych form literackich (szczególnie – migracyjnych).

Kreśląc obraz zmian, jakim w dekadach następujących po 1989 r. ulegały instytucje emigracyjnego życia literackiego (stopniowa marginalizacja i znikanie z jego mapy poszczególnych wydawnictw i periodyków, inflacja prestiżu nagród literackich), Czapliński ukazuje znaczące przekształcenia w strukturze komunikacji literackiej po przełomie politycznym – zastąpienie układu dwubiegunowego, w którym dominującą (a przynajmniej ważną, bo regulatywną) rolę odgrywało spojrzenie z zewnątrz, porządkiem monocentrycznym, w pewnym sensie normalnym (skoro centrum orientacji życia literackiego stał się ponownie kraj), lecz i pozbawionym pewnego wymiaru dynamiki związanego ze zderzeniem opinii formułowanych „od środka" (w środowisku krajowym) i „z zewnątrz" (w swoiście elitarnym *milieu* emigracji). To jednak nie przemiany polityczne (czy naturalne procesy demograficzne – starzenia się i wymierania pokoleń emigracyjnych) stoją za zasadniczą metamorfozą dyskursu emigracyjnego w migracyjny. Ważniejszą przyczyną są

tu bowiem procesy społeczno-cywilizacyjne zachodzące w skali światowej – globalizacja gospodarki, „europeizacja" naszej części Starego Kontynentu (wraz ze zniesieniem granic w obrębie państw układu z Schengen i otwieraniem się rynków pracy), zwiększenie mobilności obywateli Zachodu. Czynniki te miały w minionym ćwierćwieczu fundamentalny wpływ na zmianę kategorii, w jakich współczesny człowiek definiuje swą podmiotową tożsamość. Konsekwencje tych zjawisk dla literatury są niebagatelne, prowadzą bowiem do stopniowego przekształcania tradycyjnych poetyk służących wyrażaniu indywidualnego doświadczenia życia poza krajem rodzinnym, stanowią jednak także przesłankę przeformułowania dyskursów tożsamościowych w znaczeniu szerszym niż dotyczący jedynie relacji przestrzenno-polityczno-kulturowych.

Zwiększona mobilność części populacji świata prowadzi z jednej strony do osłabienia terytorialnego wymiaru tożsamości narodowej, z drugiej – do poszerzenia skali kontaktów międzykulturowych. Zjawisko pierwsze, wespół z pogłębiającym się rozwarstwieniem ekonomicznym, któremu ponowoczesne elity nie starają się zapobiegać, owocować może (i owocuje) rodzeniem się „banalnych nacjonalizmów" (Czapliński przywołuje tu koncepcję Michaela Billiga) ufundowanych na frustracji ekonomicznej i kulturowym lęku oraz ucieleśniających się w afekcie zogniskowanym wokół ograniczonej liczby prostych symboli. Ma to związek z uformowaniem się semiotycznej próżni pomiędzy poziomami „małej" tożsamości regionalnej i „zbyt pojemnej" tożsamości europejskiej (która pozostaje właściwie pustym pojęciem, nie oferując żadnej gratyfikacji symbolicznej w miejsce stopniowo unieważnianej identyfikacji narodowej w tradycyjnym znaczeniu). Rewersem – znacznie ciekawszym – tego zjawiska jest uświadamianie sobie przez piszących partykularnego i ograniczonego lokalnie wymiaru dotychczasowych sposobów reprezentowania autobiograficznego doświadczenia rozstania z realnym i kulturowym pejzażem stron rodzinnych. Osłabienie – „upłynnienie" – silnej w XX wieku tożsamości narodowej stanowi dla piszących swoistą modalną ramę umożliwiającą poszukiwanie nowych, nierzadko bardzo zindywidualizowanych formuł wyrazu własnej, jednostkowej tożsamości i (pospólnego, ale nie ograniczonego do pojedynczej grupy etnicznej) doświadczenia emigracji (a właściwie – migracji, bowiem w stosunku do dużej części populacji wyjazd z kraju urodzenia nie ma już charakteru cezury, perspektywa reemigracji lub cyklicznego ruchu w obie strony jest stałą potencjalną możliwością).

Podobną rolę odgrywa poszerzenie skali kontaktów międzykulturowych związane z migracją w globalizującym się świecie. Kontakt z hybrydycznymi formułami tożsamości (jak nazywa je Czapliński za Homim Bhabhą) sta-

nowi przesłankę dla reformułowania własnej (migranckiej) tożsamości w kategoriach hybrydy, stanu „pomiędzy", płynności, nieograniczonych tradycyjną alternatywą pełnej asymilacji lub zamknięcia w hermetycznej diasporze. Zmiana charakteru doświadczeń tego rodzaju idzie w parze z kontestacją tradycyjnych poetyk reprezentacji doświadczenia emigracyjnego (sięgających przynajmniej *Ksiąg narodu polskiego* i *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*). Kategorię hybrydyczności rozciąga zatem autor wstępu także na uniwersum zjawisk literackich, widząc w niej klucz do całościowego ujęcia stanu płodnego kryzysu tradycyjnych (emigranckich) dyskursów i formowania się nowych, względem zastałych języków anarchicznych i burzycielskich, dyskursów migranckich, poetyk, które same poniekąd pozostają w nieustannym ruchu, w cyklicznych wahaniach przynależności i zerwania, pulsacjach syllepsy i ironii, krótko mówiąc – w stanie permanentnej migracji.

Zasygnalizowałem już, że specyfika materiału konferencyjnego, który złożył się na książkę, zawiera w sobie pewne zróżnicowania, potencjał umożliwiający różnorakie uporządkowania, a co za tym idzie – alternatywne konceptualizacje. To i zaleta, i wada tomów tego rodzaju, ciężar dobrze znany ich redaktorom, na których spada obowiązek wykreowania teoretycznej i retorycznej ramy nadającej wszystkim wypowiedziom charakter tekstów realizujących względnie jednolity cel. Przemysław Czapliński – co dla piszącego te słowa nie jest zaskoczeniem – z tego obowiązku wywiązał się znakomicie.

Odrębnym pytaniem pozostaje, czy ta – wygenerowana przez całościujące spojrzenie redaktora *Poetyki migracji* – nadwyżka sensu nie wyostrza przesadnie apetytu czytelnika, innymi słowy, czy sygnalizowany między wierszami wstępu rozmach teoretyczny „ziści się w smaku" poszczególnych studiów. Otóż wydaje się, że ciekawość rozbudzona przez Czaplińskiego, w kilku przynajmniej przypadkach, zostanie zaspokojona, a aparat analityczny uruchamiany przez autorów poszczególnych artykułów reprezentuje szerokie spektrum ujęć teoretycznych, charakterystycznych dla współczesnego literaturoznawstwa i humanistyki *in toto*. Do najbardziej interesujących pod tym względem zaliczyłbym teksty Wojciecha Browarnego (*Przeszłość nieprzechodnia? Emigracja literacka lat osiemdziesiątych a pamięć kolektywna*), Rainera Mende (*Problem autobiograficzności w prozie polskojęzycznej z Niemiec po roku 1989. Uwagi teoretyczne i praktyczne sugestie*), Brigitty Helbig-Mischewski (*Emigracja jako kastracja – twórczość Leszka Oświęcimskiego, Krzysztofa Niewrzędy, Wojciecha Stamma, Dariusza Muszera i Janusza Rudnickiego*), Sławomira Iwasiowa (*Migrowanie po sąsiedzku. O prozie Krzysztofa Niewrzędy*), Mieczysława Dąbrowskiego (*Literatura emigracyjna lat osiemdziesiątych. Perspektywa amerykańska: Głowacki i inni*), Aliny Molisak (*Ironia, groteska i surrealizm,*

czyli języki uniwersalne – przykład Nataszy Goerke). Na osobną wzmiankę zasługuje tu także artykuł współredaktorki tomu, Marty Tomczok (*Emigranctwo i nomadyzm w „Niebieskiej menażerii" Izabeli Filipiak*).

W tym ostatnim – na marginesie rozważań o *Niebieskiej menażerii* Izabeli Filipiak i jej analogiach do *Orlanda* Virginii Woolf – autorka w interesujący sposób prezentuje możliwości rozszerzenia kategorii migracyjności, zestawiając ją z koncepcją podmiotu nomadycznego (w wariancie Rosi Braidotti). Tożsamość niegotowa (nomadyczna), pozostająca w ciągłym ruchu – transformacji realnej lub wyobrażonej – staje się w jej odczytaniu metaforą dynamiki przemian podmiotu przynajmniej równie ważną, jak w perspektywie całego tomu metafora migracji. Ruch ucieczki, „deterytorializacji", nieustającego przemieszczania ognisk indywidualnej tożsamości, fantazmatyczny trening w przekraczaniu jej granic/ograniczeń, nabierają w artykule Tomczok cech fenomenu ogarniającego zespół zjawisk nie dających się zredukować jedynie do pola refleksji nad różnicą seksualną i „uwikłaniem w płeć". Migracyjny/nomadyczny charakter „podmiotowania" (raczej niż stabilizowanego podmiotu) urasta w tekście Tomczok do rangi zdarzenia (raczej niż ustabilizowanego stanu) o charakterze znacznie bardziej – *pardonnez-moi le mot* – uniwersalnym. Zakorzeniony w tradycyjnie rozumianej świadomości narodowej/kulturowej status politycznego czy ekonomicznego emigranta jest w świetle tak zorganizowanej metaforyki przypadkiem uwięzienia w urzeczowionej tożsamości, nie inaczej niż utrwalona w sieci tradycyjnego dyskursu heteronormatywna tożsamość płci. Przeciwstawione emigracji doświadczenie migracyjne staje się natomiast szczególnym przypadkiem, pewną przestrzenno-kulturową wariacją nomadyzmu podmiotu w ogóle, czego świadectwo dają sylwiczne narracje współczesne, w tym *Niebieska menażeria*, igrające nie tylko z utrwalonymi gatunkowo schematami wypowiedzi literackiej, ale z samą koncepcją substancjalności/pojęciowej trwałości języka, w którym (nomadyczny/migracyjny) podmiot poszukuje własnego wyrazu (raczej niż reprezentacji i utrwalenia).

Z narzędzi krytyki feministycznej i genderowej korzysta także Brigitta Helbig-Mischewski, za punkt wyjścia biorąc jednak idiom literacki biegunowo odmienny od prozy Filipiak. Przedmiotem jej zainteresowania jest bowiem twórczość mężczyzn, emigrantów lat 80., a zagadnieniem przykuwającym uwagę – problem poniżenia, doświadczenia kulturowej niższości emigranta w kraju osiedlenia, niższości w przypadku emigrujących mężczyzn amplifikowanej jeszcze przez klęskę *machismo*, kompromitację własnego poczucia męskości, obnażenie kulturowego (i sytuacyjnego) zapośredniczenia męskiej tożsamości. Skupienie na reprezentacjach tego rodzaju kryzysu pozwala autorce korzystać z metafory kastracyjnej, stającej się figurą

okaleczenia związanego z przemieszczeniem emigranta poza obszar obowiązywania dyskursów ufundowanych na dostępnym mu kapitale symbolicznym, przemieszczeniem w obszary, gdzie – przeciwnie niż dotąd – staje się on (a przynajmniej czuje) ofiarą symbolicznej przemocy. Autorka artykułu zwraca uwagę na rozmaite pisarskie strategie przekuwania tego rodzaju upokorzenia w poczucie siły. Literatura pisarzy-emigrantów staje się w tej perspektywie laboratorium nowych formuł tożsamościowych ufundowanych na rewizji auto- i heterostereotypów oraz koncepcji monolitycznych modeli kulturowych. „Trzecia jakość" („trzecia przestrzeń" Homiego Bhabhy), „terytorium" funkcjonowania nieesencjalistycznie rozumianych, płynnych, zmiennych, negocjowanych, pozostających w dialogu tożsamości, staje się – w opinii badaczki – odpowiedzią na kryzysową pozycję podmiotu w sytuacji wygnania z rodzimego dyskursu tożsamościowego. Wydaje się przy tym, że najpłodniejszą taktykę pisarską służąca osiągnięciu tego rodzaju koncyliacji reprezentują rozmaite formy komicznej gry na stereotypach (tych auto- i tych hetero-), gry, których spektrum wyrazowe rozciąga się od łagodnych form komizmu po drapieżną groteskę.

Wojciech Browarny dociekania swoje ogniskuje wokół pytania o przechodniość społeczną i kulturową pamięci emigranta. Jego rozważania ugruntowane są w kontekście badań nad pamięcią (Jana Assmanna, Aleidy Assmann oraz Astrid Erll jako badaczki literackich jej mediatyzacji). Browarny wychodzi od Assmannowskiej koncepcji retoryki pamięci i rozróżnia w obszarze pamięci kolektywnej jej odmiany: komunikacyjną (pokoleniową), zbiorową (wybiórczą, jednoznaczną i ustabilizowaną politycznie) oraz kulturową (wieloznaczną, mediatyzowaną w znakach i instytucjach kultury, otwartą na reinterpretacje). Powołując się na Bogusława Bakułę, zwraca uwagę na odmienny rodzaj związków dawnej i nowszej literatury emigracyjnej, z których ta ostatnia w znacznie mniejszym stopniu podlega stereotypom i presupozycjom rodzimej pamięci zbiorowej, prowadząc dialog nie tylko z nimi, ale także z doświadczeniem historycznym innych kultur oraz z właściwymi im sposobami jego wyrażania. Browarny poświęca w tym kontekście uwagę prozie autorstwa, między innymi, Janusza Rudnickiego, Zbigniewa Kruszyńskiego, Edwarda Redlińskiego, Manueli Gretkowskiej, Izabeli Filipiak, ukazując, w jaki sposób narracja omawianych utworów oscyluje między fabułą a metatekstem, subiektywnością a uogólnioną refleksją, „świadectwem" a „wyzwaniem", pamięcią własnego doświadczenia piszących i figurami pamięci monumentalnej (zbiorowej), co w ostatecznym rachunku pozwala mu postawić tezę o refleksyjnym wymiarze pamięci kulturowej kreowanej w dyskursie migracyjnym, jej wewnętrznym zdialogizowaniu i potencjale krytycznym wymierzonym w spetryfikowane „tworzydła" pamięci zbiorowej.

Przynajmniej w części wspólne pole problemowe wyznaczyli sobie Rainer Mende i Mieczysław Dąbrowski – jest nim zagadnienie prawomocności (przynajmniej okazjonalnego) posługiwania się utożsamieniem podmiotu wypowiedzi autobiograficznej (w tym emigranckiej) z osobą autora. Kwestia ta, jak by się mogło wydawać, mało obiecująca (skoro rozwiązywano ją już i w duchu Barthes'owskiej *Śmierci autora*, i w pragmatycznym wymiarze wyznaczonym przez propozycję paktu autobiograficznego Lejeune'a), pozostaje wciąż kłopotliwa, na co zwraca uwagę Mende. Rzecz dotyczy przy tym wszelkiej wypowiedzi o charakterze choćby w części fikcjonalnym, jednak w kontekście silnych tendencji do stawiania znaku równości (także przez niektórych literaturoznawców) między tekstami (e)migranckimi a wypowiedzią autobiograficzną, nabiera ponownej ostrości. Mende, idąc za głosami krytyków teorii Lejeune'owskiej (Elisabeth Bruss i Claudii Gronemann), powtarza wątpliwości dotyczące nie tylko dialogicznego wymiaru paktu autobiograficznego, ale także zasadności stosowania kategorii autora w ogóle. Przyjmując foucaultowski punkt widzenia („Nie ma żadnego sensu zewnętrznego lub poprzedzającego znak [...]"), autor artykułu przywołuje kategorię „biograficznej iluzji" Pierre'a Bourdieu (biografia w trybie retrospektywnym nadaje życiu sens, narracyjno-sekwencyjny kształt i stworzoną *ex-post* teleologię). Konkluzją jest wniosek, że strukturą narracji autobiograficznej rządzi nie referencja, lecz konstrukcja/konstytucja podmiotu, do którego (złudnie) owa narracja referuje. Mende w konsekwencji proponuje przyjęcie optyki zdefiniowanej swego czasu przez Paula de Mana (w *Autobiografii jako odtwarzaniu*). Chodzi mianowicie o przyjęcie założenia, że autobiografia nie jest modelem referencji, lecz trybem lektury/rozumienia. To (podobnie jak Lejeune'owskie) pragmatyczne rozstrzygnięcie pozwala zrezygnować z koncepcji tekstów autobiograficznych *per se* na rzecz możliwości podejmowania lektury autobiograficznej (obok innych modalności interpretacyjnych) wszelkich tekstów, o różnym stopniu fikcjonalizacji i odmiennej „gęstości" śladów sugerujących podjęcie lektury kontekstowo przywołującej osobę twórcy. Zaproponowaną strategię autor artykułu ilustruje analizami twórczości Janusza Rudnickiego, Krzysztofa Marii Załuskiego, Brygidy Helbig, Nataszy Goerke i Krzysztofa Niewrzędy, tropiąc ślady upoważniające do lektury autobiograficznej wedle porządku inspirowanego koncepcją Gerarda Genette'a (dzieląc je na intra-, ekstra-, para- oraz intertekstualne).

Mieczysław Dąbrowski zadaje z kolei pytania o relacje między intymizacją tekstu (e)migranckiego (jego wymiarem osobistym) a jego retoryzacją (wymiarem estetycznym) oraz o proporcje auto- i heterostereotypów (a także dyskursów względem nich krytycznych) w tekstowych amalga-

matach dających świadectwo doświadczeniu wyjazdu. Wskazuje przy tym na zróżnicowane co do stopnia ujawnianie śladów dokumentarności (ale już nie intymności) w utworach pisarzy polskich, którzy obrali amerykański kierunek emigracji – Edwarda Redlińskiego, Janusza Głowackiego, Izabeli Filipiak. Jeśli przy tym spektrum zabiegów autotematycznych (stawiania znaku równości pomiędzy realnym autorem a jego tekstowym obrazem) waha się tu od pozornej tożsamości (Redliński), poprzez słabo zaznaczony ślad autobiograficzny (Filipiak), aż do całkowitego zatarcia związku pisarza i jego tekstualnych głosów (Głowacki), to twórczość wszystkich wymienionych łączy właściwie rezygnacja z intymności wyznania na rzecz konstrukcji ujawniających literackość wypowiedzi (od stylizacji językowej po kombinację patosu z groteską). Krytyczny wymiar zabiegów estetyzujących indywidualne świadectwo służy uwydatnieniu siły stereotypów określających egzystencję Polaków na obczyźnie – ujawnia ich trwałość nawet (a może szczególnie) w obliczu kontaktu z innością (etniczną, kulturową, cywilizacyjną). Dąbrowski powołuje do życia metaforę świadomości schizofrenicznej, która charakteryzuje bohaterów omawianych przezeń utworów, a zasadza się na współistnieniu nienaruszalnego (umacnianego przez autostereotyp) „jądra polskości" i zespołu zachowań (swoistej gombrowiczowskiej „gęby") wymuszonych przez zmienione warunki bytowania. Ten behawioralny wymiar pozostawania w stanie emigracji nie przekłada się jednak na ewolucję bohaterów, tożsamościowo uwięzionych w kształtach, jakie przywieźli ze sobą zza oceanu.

Amalgamatycznemu (hybrydycznemu) charakterowi literackich refleksji nad kondycją (e)migranta poświęcone są także studia Anny Artwińskiej oraz Aliny Molisak, oba zogniskowane na analizie tego fenomenu w prozie Nataszy Goerke. Artwińska kontrastywnie zestawia faktualno-autobiograficzne teksty pisarki (głównie *Koktajl wielowarzywny*) z jej narracjami fikcjonalnymi. Zwraca przy tym uwagę na powrót (w zróżnicowanych i zaskakujących rejestrach) kluczowego dla *Poetyki migracji* zagadnienia, mianowicie problemu polskości. O ile pewne elementy autobiograficzne pojawiają się w eseizowanych wypowiedziach Goerke, o tyle jej utwory fikcjonalne charakteryzuje nie tylko zatarcie pierwiastka prywatnego, ale także „rozmycie" w czysto literackiej umowności charakterystyki spacjalno-temporalnej fabuł, umowne traktowanie postaci (poświadczone choćby groteskowymi grami antroponimicznymi). Artwińska pokazuje jednak, jak w tego rodzaju humorystyczno-kreacyjnym sztafażu ucieleśnia się ciepło-polemiczny stosunek Goerke do zestawu narodowych autostereotypów, które jednak nigdy nie przyjmują w jej twórczości kształtu ośrodkowego, obsesyjnego problemu. „Polskość" – uwikłana w sieci metafor, absurdystyczne zabawy, eksperymenty formalne

– poddana jest tu refleksji jakby mimochodem, a samą prozę Goerke, zdaniem autorki artykułu, należy opisać w kategoriach zapisu nie „doświadczenia migracji", lecz „migracji doświadczeń". Tym samym Goerke, twierdzi Atrwińska, ujawnia umowność kategorii emigracji, nie ustosunkowując się do niej wprost (przynajmniej w rejestrze fikcjonalnym).

Alina Molisak zwraca uwagę na podobny charakter idiomu pisarskiego autorki *Księgi pasztetów*. Wypunktowuje jej a-polskość, to znaczy brak przywołań Polski jako przestrzeni odniesienia dla doświadczania świata. Wskazuje również na zasadnicze mechanizmy poetyki Goerke – wykorzystanie strategii ironicznych, groteski i surrealistycznego obrazowania, które służą pisarce do prezentacji nie tyle „emigracyjnych" fabuł odejścia/przybycia, ile opowieści „migracyjnych", osnutych na motywie zagospodarowywania coraz to innych przestrzeni. Nie przemieszczenie, lecz przemieszczanie (w sensie tyleż terytorialnym, ile tożsamościowym) jest podstawowym fenomenem określającym zarówno egzystencję bohaterów Goerke, jak i centrum problemowe jej prozy. Jednostkowa, procesualna autoidentyfikacja pozostaje tu w bezpośrednim związku z procesem migrowania, przekraczania granic terytorialnych i kulturowych. Płynność, brak stabilizowanej formy tożsamościowej, zerwanie z „narodowym" jej źródliskiem znajdują swój formalny odpowiednik w estetycznych (wszakże nacechowanych etycznie) kategoriach ironii, groteski, surrealizmu, charakteryzowanych, podobnie jak migracyjna tożsamość, przez swą fundamentalną antysubstancjalność, niejednoznaczność, płynność, aspektowość, relatywność.

Podobną w duchu lekturę prozy Krzysztofa Niewrzędy proponuje Sławomir Iwasiów, podkreślając, że migracyjna ruchliwość jej bohaterów każe postrzegać w ruchu (rozumianym wielopoziomowo – jako fizyczne przemieszczenie, egzystencjalna zmiana, ruch myśli) zasadniczy motyw refleksji pisarza. Niewrzęda, w opinii autora szkicu, podobnie jak Helbig, Rudnicki czy Dariusz Muszer, zdaje się postrzegać tożsamość współczesnego Europejczyka nie wedle tradycyjnych porządków dwubiegunowych (my – tamci, tutaj – tam, zakorzenienie – emigracja), lecz jako endogennie określoną przez ruchliwość, przemieszczenie, ciągłość konfrontacji miejsc i kultur. Innymi słowy migracyjność w analizie Iwasiowa staje się kategorią na nowo określającą już nie tylko tożsamość emigranta/migranta, lecz mieszkańca ponowoczesnej Europy w ogóle.

Prócz pokrótce tu streszczonych, tom *Poetyka migracji* zawiera jeszcze inne artykuły zarówno o charakterze interpretacji (poświęconych na ogół pojedynczym fenomenom pisarskim), jak i szkiców dotyczących historii życia literackiego emigracji polskiej oraz charakterystyki różnych jego obiegów. Spośród tych ostatnich wypada wymienić interesujące, szczegółowe studia

Marion Brandt (poświęcone fenomenowi dwujęzycznego berlińskiego pisma kulturalnego WIR) oraz Urszuli Glensk (o unikatowym charakterze twórczości polskich Żydów w Izraelu). Ogólne spojrzenie na przemiany polskiego piśarstwa emigracyjnego/migracyjnego przynoszą teksty Wacława Lewandowskiego (*Polska emigracja pojałtańska a migracja lat osiemdziesiątych. Rozważania terminologiczne*), Renaty Makarskiej (*Topografia (e)migracji lat osiemdziesiątych XX wieku. Granice i obozy dla migrantów*), Hansa-Christiana Trepte (*Między językami i kulturami. Odrzucenie i zmiana języka oraz wielojęzyczność pisarzy polskiego pochodzenia a przełom 1989/1990*), Małgorzaty Zduniak-Wiktorowicz (*„W szpagacie". Pisarz między Polską a Niemcami*). Michael Zgodzay, Hanna Gosk, Christian Prunitsch, Yvonne Pörzgen zamieścili w tomie artykuły poświęcone różnym (na ogół idiomatycznym) wariantom zapisu polskiego doświadczenia (e)migracyjnego, poetykom odpowiednio Christiana Skrzyposzka, Janusza Rudnickiego i Zbigniewa Kruszyńskiego, Artura Beckera, Janusza Głowackiego. Pomnikowym postaciom migrujących poetów polskich – Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego – poświęcone są z kolei studia Isabelle Vonlanthen (o autorze *Hermesa, psa i gwiazdy*) oraz Anji Burghardt i Daniela Henselera (oba dotyczące autora *Jechać do Lwowa*).

Kończąc te uwagi o *Poetyce migracji*, wypada chyba stwierdzić, że tom przynosi duży zbiór interesujących szkiców o zróżnicowanym co do formy charakterze, zogniskowanych jednak bardzo wyraźnie wokół analizy współczesnych praktyk migracyjnych i środków wyrazu, jakie owe praktyki odnajdują w twórczości migrujących pisarzy polskich ostatniego ćwierćwiecza. „Migracyjność", procesualny, płynny, zindywidualizowany i dystansujący się względem tradycyjnych, substancjalnych form (i twardych dychotomii) charakter tożsamości współczesnego pisarza-migranta/pisarki-migrantki, w obieranych przezeń (przez nią) poetykach zaś – skłonność do form otwartych, zironizowanych, sylleptycznie „migających się" od wszelkiej tożsamościowej jednoznaczności, to obraz, który wyłania się ze wszystkich właściwie pomieszczonych w tomie studiów. Użyłem już wcześniej metafory „zdarzenia" dla określenia swej opinii o *Poetyce migracji*, wypada je teraz powtórzyć. Otóż, jak się zdaje, tom pod redakcją Czaplińskiego, Makarskiej i Tomczok, dostarczając zarówno dużej ilości szczegółowych obserwacji historycznoliterackich i interpretacyjnych, jak i, kilku co najmniej, modeli teoretycznych, przyczynia się do ustabilizowania w polskiej humanistyce pewnego pola problemowego, którego doniosłość przekracza znacznie granice wyznaczone dla refleksji tyczącej określonych fenomenów literackich czy okołoliterackich. Stawką jest bowiem kwestia formowania się (naszej zbiorowej, naszej indywidualnej) tożsamości – tego-, współ- czy, jeśli komu wola, ponowoczesnej.

Territorial and Textual Migrations: a Reconnaissance

Summary

This article is a review of the book *Poetyka migracji* [The Poetics of Migration] edited by Przemysław Czapliński, Renata Makarska and Marta Tomczok (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013). This post-conference volume is of transcultural nature (contains texts of Polish and German authors), and focuses around the issues of the metamorphosis f the phenomenon of emigration into the phenomenon of migrationality. The review, beside the summary of a part of the content of the volume, includes conclusions concerning the importance of theoretical models proposed there and the universalizing role of the term "migration" in anthropologically oriented humanities.

Keywords: migration, hybridity, nomadism, identity, poetics

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.18

Maksymilian Wroniszewski
Uniwersytet Gdański
e-mail: makwro@wp.pl

„Ołowiana chmurka" albo melancholia Stachury

Rację miał Wolf Lepenies, gdy dwadzieścia lat temu wieścił zwrot myśli europejskiej ku melancholijnej refleksji. Ta melancholia przełomu wieków ma w sobie jednakowoż coś „własnego", idiomatycznego, coś, co odróżnia ją od szeregu jej zacnych poprzedniczek. Wszak hipokratejski mit o somatycznych źródłach melancholii od dawna już służy jedynie za sugestywną metaforę, a jej powinowactwo z barokową figurą *vanitas* nie rozpala wyobraźni tak, jak za czasów Pascala. Daleko współczesnej melancholii także do romantycznego *Weltschmerzu* czy dekadenckich spleenów *fin de siècle*'u, a i Freudowska diagnoza, jakoby stanowić miała ona reakcję na jakąś nieokreśloną Utratę, wydaje się cokolwiek niewystarczająca. Słusznie zapewne czyni Slavoj Žižek, pisząc, że należałoby tę Freudowską Utratę zastąpić kategorią Braku[1], bo choć zmiana to z pozoru błaha, zawiera się w niej pewien – szczególnie wyraźny dzisiaj – rys melancholii. Oto bowiem tęsknota za utraconym obiektem zamienia się w świadomość niedostępności wszystkiego tego, co w dzisiejszym świecie zdaje się być na wyciągnięcie ręki. Przywiązanie ustępuje miejsca pożądaniu, a ukojenie wiąże się już nie z odnalezieniem straty, lecz z nieustającą ekstatyczną konsumpcją.

Jak się zdaje, dostrzeżenie tego melancholijnego piętna współczesności przyczyniło się do poświęcenia zagadnieniu „czarnej żółci" wielu rozpraw i artykułów obejmujących rozmaite terytoria humanistycznej reflek-

[1] S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa" 2001, nr 10, s. 95.

sji. W ciągu owych dwudziestu ostatnich lat ukazały się m.in.: znakomite książki Marka Bieńczyka (*Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998; *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002), Wojciecha Bałusa (*Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996) i Alicji Kuczyńskiej (*Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999), bez których niepodobna wyobrazić sobie refleksji nad melancholią na polskim gruncie. Ponadto dokonano przekładów fundamentalnych w tej materii dzieł, m.in.: znacznej części barokowego traktatu Roberta Burtona *The Anatomy of Melancholy*, *Saturn und Melancholie* Klibansky'ego, Panofsky'ego i Saxla oraz *Soleil noir. Dépression et mélancolie* Julii Kristevej. Melancholia odważnie wkroczyła w domenę literaturoznawczego namysłu, stała się czymś w rodzaju interpretacyjnej strategii. Przez jej pryzmat dokonywano rozpoznań zarówno twórczości już dawno przyswojonej (A. Mazur, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010), jak i zupełnie współczesnej (K. Felberg, *„Melancholia i ekstaza". Projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, Warszawa 2009). Najnowszą propozycją obierającą melancholię – ze wszystkimi jej asocjacjami i estetycznymi powinowactwami – za punkt wyjścia literaturoznawczej syntezy interpretacyjnej jest książka *Z padłych wstawanie. O melancholii w pisarstwie Edwarda Stachury* Anny Małczyńskiej[2], którą z powodzeniem postawić można obok takich pozycji, jak *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki* (Warszawa 2001) Agaty Araszkiewicz czy *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku* (Kraków 2010) Aliny Świeściak.

Melancholia jest paradoksem. To przeświadczenie towarzyszyło już starożytnym, którzy za patrona dotkniętych jej piętnem uznali Saturna – panującego w Złotym Wieku boga-tyrana. Oni to uważali także, że ze źródła „czarnej żółci" czerpać mieli pospołu geniusze i szaleńcy. Z tej paradoksalności melancholii, jej wzajemnie wykluczających się cech i sprzecznych rozpoznań, Małczyńska czyni kluczowy punkt swojego projektu. Tak pisze we *Wprowadzeniu*:

> W niniejszej pracy korzystam zatem nie z jednej, precyzyjnej charakterystyki melancholii (taka bowiem nie istnieje), ile raczej z jej wielorakich, niejednokrotnie sprzecznych interpretacji, które dowodzą, że przypadłość ta ma w sobie również coś paradoksalnego [s. 11].

Niech świadectwem owej aporetyczności melancholii będzie i ten fakt, że o wiele bliżej niej bywa człowiek, który nie nazywa jej po imieniu, niż

[2] A. Małczyńska, *Z padłych wstawanie. O melancholii w pisarstwie Edwarda Stachury*, Kraków 2014. Numery stron podaję bezpośrednio po cytacie.

ten, który Panią Melancholię – jak zwali ją poeci późnego średniowiecza – czyni swą muzą. Prawdziwa melancholia włada bowiem egzystencją, a nie tylko wyobraźnią, wypełnia bez reszty życie, stając się – jak pisał Schelling – „mroczną podstawą poznania"[3]. To właśnie egzystencjalny, a nie retoryczny aspekt melancholii Małczyńska wydobywa z „życiopisania" Stachury. Życie i twórczość legendarnego Steda łączy ona w jedno, lecz nie czyni tego na zasadzie naiwnego utożsamienia, którego fałszywa pokusa zwiodła wielu przed nią. Autorka patrzy na tę kwestię raczej przez pryzmat melancholijnej figury sobowtóra, a w samym sposobie pisania autora *Siekierezady* dostrzega to, co Bieńczyk nazywa *écriture mélancolique*. Jeśli dodać do tego fakt, iż „bohaterowie Stachury w jakiejś mierze rozpoznają swoją melancholię, nie nazywają jej jednak po imieniu" [s. 40], to jasne okaże się, dlaczego Małczyńska tak wiele miejsca poświęca we wstępie teoretycznoliterackiemu namysłowi. Otóż wydobywa ona spośród tez wielu badaczy: Foucaulta, Barthesa, Nycza, Lejeune'a te, które koncentrują się na zagadnieniu twórczego podmiotu, oscylują wokół problemu zależności między autorem, narratorem i bohaterem, tym samym zaś mogą być pomocne w melanchologicznej analizie. Takie zestawienie wydawać się może na pierwszy rzut oka nieco ryzykowne, podatne na interpretacyjne nadużycia i uproszczenia, lecz autorka kreśli je w sposób wyważony i subtelny. Wszak jeśli dokładnie przyjrzeć się przytaczanym przez Małczyńską tekstom i dziełom fundamentalnym dla historii myślenia o melancholii, to wówczas bez trudu dostrzeże się chociażby zbieżność Barthes'owskiej metafory tekstu jako tkaniny złożonej z cytatów oraz przeświadczenia Roberta Burtona, wedle którego pisząc, „tkamy wciąż to samo płótno i nieustannie skręcamy ten sam sznur"[4]. Połączenie dobrze znanych polskiemu czytelnikowi teoretycznoliterackich dociekań z egzystencjalną refleksją o melancholii prowadzi do ważnych i trafnych w kontekście twórczości Stachury ustaleń i stanowi jeden z najważniejszych elementów interpretacyjnej propozycji autorki.

Poszczególne rozdziały książki składają się na szeroko zakrojony projekt, w którym Małczyńska porządkuje melancholijne motywy Stachurowego pisarstwa. Pierwszy rozdział poświęcony jest dotykającemu poetę i bohaterów jego utworów poczuciu osierocenia, które rozpatrywane jest m.in. w świetle Freudowskiej i Kristevowskiej psychoanalizy. Następnym punktem staje się – tak charakterystyczny dla Stachury – motyw wędrówki, zbliżający Stedowskie postaci do niemogącego zaznać wytchnienia mitycznego Ahaswerusa.

[3] Cyt. za: G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 5.

[4] Cyt. za: M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 37.

Rozdział trzeci i czwarty poświęcone są kolejno analizowanej w kontekście twórczości Norwida i koncepcji Kristevej krytyce języka oraz Stachurowym projektom utopii. Piąty, inspirowany chociażby myślą Jankélévitcha, traktuje o mortualnych fantazmatach autora *Całej jaskrawości*. Całość wieńczy część poświęcona estetyce melancholii oraz diagnoza, którą stawia poecie Małczyńska, rozpoznając w jego melancholii „charakter romantyczny, transgresyjny, ekscesywny" [s. 179].

Całe studium znaczone jest mnogością cytatów zaczerpniętych zwłaszcza z prozatorskiego dorobku Stachury. Choć słowo „melancholia" nie pojawia się w nich ani razu, to dzięki ich starannemu wyselekcjonowaniu autorka udowadnia tezę o melancholijnej proweniencji twórczości autora *Siekierezady*. Znajdują się wśród nich takie, które bezpośrednio odnieść można do symboliki związanej z mitem „czarnej żółci". Częstym motywem pojawiającym się u Stachury jest na przykład mgła, wedle Małczyńskiej będąca w jego pisarstwie „alegorycznym odpowiednikiem melancholii" [s. 74]. W kontekście tego metaforycznego przedstawienia istotne stają się także fragmenty, w których Stachura opisuje postaci o zamglonym, jakby przesłoniętym bielmem spojrzeniu. Nieomal wprost odsyłają one przecież do postaci literackich bohaterów romantycznych. Najbardziej sugestywne jest jednak użycie przez Stachurę na kartach *Całej jaskrawości* wyrażenia „*el desdichado*", którym mieni on głównego bohatera powieści – Edmunda Szeruckiego. To hiszpańskie słowo, które tłumaczyć zwykło się na polski jako „wydziedziczony", jest bowiem jednocześnie tytułem pamiętnego wiersza Gérarda de Nervala, najsłynniejszego – jak pisze Bieńczyk – sonetu o melancholii.

Wydaje się, że z dorobku Stachury wydobyć można by jeszcze inne melancholijne tropy. Dziwić może nieco, że wśród mozaiki cytatów, które pojawiają się na kartach książki, nie znalazł się poniższy, na wskroś melancholijny fragment: „Dopóki sił dźwigać was będę: ciebie, lewa stopo, ciebie, stopo prawa, ciebie, smolna głowo, ciebie, głowo krwawa, was, bogowie, i ciebie, co na samej *górze*, ponad nami wszystkimi – chmurko ołowiana [...]"[5]. Wszak Stachura w tym passusie nie tylko aktualizuje motyw ciążącego ciała, analizowany już w psychosomatycznym kontekście przez Antoniego Kępińskiego (zwłaszcza zaś opadającej, „smolnej" głowy, która wprost odsyła do miedziorytu Dürera lub *Ikonologii* Ripy), lecz także wskazuje na motyw ołowiu – jednego z kluczowych symboli melancholii.

Te marginalne uwagi nie zmieniają jednak faktu, że książka Anny Małczyńskiej to ambitna i rzetelna synteza literaturoznawcza, którą ponadto uznać wypada za szkołę pisania o melancholii. Autorka przedmiotem do-

[5] E. Stachura, *Cała jaskrawość*, Toruń 2000, s. 83.

ciekań czyni – o czym wspomniałem – zarówno życie, jak i twórczy dorobek Edwarda Stachury, tworząc z nich jasną i przejrzystą opowieść, którą opatruje melancholijnymi drogowskazami. Oprócz fragmentów ze Stedowskich utworów, Małczyńska przytacza bowiem także cytaty z dzieł innych, dotkniętych saturnicznym piętnem, twórców: Sørena Kierkegaarda, Paula Celana, Waltera Benjamina *etc.* Zastrzegając sobie prawo do „kojarzenia utworów Stachury z innymi dziełami literackimi, tekstami krytycznymi i teoretycznymi" [s. 24], poszukuje między nimi paralel i tropi ich elementy, które zaświadczyć mają o melancholijnym tonie Stachurowego „życiopisania". Tym samym zaś wpisuje się nie tylko w charakteryzujący ostatnie dwie dekady nurt humanistycznej refleksji, ale też w dużo starszy model tematyzowania fenomenu „czarnej żółci". Wszak nie od dziś wiadomo, że o melancholii pisze się słowami innych.

"Ołowiana chmurka" or Stachura's Melancholy

Summary

The article is a review of Anna Małczyńska's book *Z padłych wstawanie. O melancholii w pisarstwie Edwarda Stachury* [Rising from the fallen. On melancholy in the writing of Edward Stachura]. It places this publication in relation to modern interpretative melancholological inspirations.

Keywords: Edward Stachura, Anna Małczyńska, melancholy, lifewriting

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.19

Interpretacje

Hana Voisine-Jechova
emerytowany profesor Université Paris IV
e-mail: hanavois123@hotmail.com

Przestrzeń senna jako aspekt narracji u Brunona Schulza i jego poprzedników

Tytuł mojego artykułu odsyła do pewnego typu opisu antymimetycznego czy raczej wielowarstwowego, charakterystycznego dla Schulza oraz pewnych pisarzy i malarzy jego epoki, typu występującego w różnych formach także u twórców epok poprzednich, niedającego się jednak identyfikować wyłącznie z poetyką snu. Wskazać można by tutaj cały szereg różnych wizji i komentarzy do rzeczywistości, w których marzenia przeplatają się z pierwiastkami fantastycznymi lub z konceptami wynikającymi z imaginacji poetyckiej[1]. Czasami trudno jest określić, które z nich i pod jakim względem należą do tej lub innej kategorii. Z tego wynika trudna do zdefiniowania, dynamiczna wielorakość, w której rzeczywistość staje się pytaniem, wątpieniem i drogą do sfer nieuchwytnych. Nerval powiedział, że sen to drugie życie[2], Schulz napisał zaś *Republikę marzeń*. U pisarzy i malarzy szukających sensu istnienia poza obszarem rzeczy tego, co codzienne i „sprawdzalne", aluzje do snów i marzeń występują obficie. Paul Valéry, jak i wielu innych, pokazał, że każdy z nas żyje po wielokroć, a z tego wynika, że doświadczamy też więcej marzeń i snów, w których znajduje odbicie szereg doświadczeń

[1] W *Słowniku Schulzowskim* czytamy: „W niektórych użyciach fantastyka bywa u Schulza synonimem »marzenia« i »wyobraźni«" (*Słownik Schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk, s. 114).

[2] „Marzenie – to życie wtóre. Bez drżenia nie przekraczałem nigdy tych drzwi z kości słoniowej czy rogu, które oddzielają nas od świata niewidzialnego" (G. de Nerval, *Aurelia*, w: tegoż, *Sylwia i inne opowiadania*, przeł. L. Choromański, Warszawa 1960, s. 7).

związanych z przeżyciami intymnymi, z życiem zewnętrznym, z wyobraźnią zbiorową i indywidualną... W twórczości artystycznej tego typu istotną rolę odgrywa ponadto aspekt estetyczny, nakaz wynikający ze środków wyrazu, ich konotacji i tradycji.

Tylko z takiego „wielorakiego" punktu widzenia można zajmować się przestrzenią u Brunona Schulza i jego poprzedników. Przenikają się w niej pierwiastki antymimetyczne, w różnych ujęciach onirycznych, z pierwiastkami pozornie mimetycznymi, które również przejawiają się rozmaicie. Na pierwszy rzut oka takie opisy przestrzeni wykluczają zwykłe następstwo zdarzeń, w pewnym sensie jednak nawiązują do szerokiej tradycji literackich opisów krain rzeczywistych i nierzeczywistych, utopijnych, wymarzonych oraz zmyślonych.

Różne warstwy rzeczywistości istniały w opisach literackich od zawsze, wydaje się jednak, że w zasadzie respektowano granicę między światem naocznym, sprawdzalnym i światem fantastycznym, zrodzonym z wierzeń lub marzeń pisarza i jego epoki. W poematach średniowiecznych wiadomo, gdzie znajduje się ziemia, a gdzie niebo, w różnych zaś przedstawieniach renesansowych i barokowych sfera ziemska oddzielona jest materialnie od sfery niebieskiej i piekielnej. Od początku XIX wieku jednak granica między różnymi warstwami egzystencji niekiedy zaciera się, a czasami nawet znika. Bohater *Aurelii* z opowieści Nervala rozmawia z przyjaciółmi w Paryżu, w miejscach dość banalnych, o malarstwie i muzyce. Jeden z nich odprowadza go do domu. Najpierw idą normalnymi ulicami, jednak w pewnym momencie przyjaciel upodabnia się do apostoła, a bohater znajduje się w miejscu, które traci kształt miasta... Czy jest to zmiana krajobrazu, czy raczej przemiana uczuć i myśli bohatera, jego nowe nieuchwytne istnienie? Przestrzeń nakłada się na jego świadomość, staje się nią. Wprawdzie zarówno w powieściach realistycznych, jak i utopijnych człowiek także ukazywany bywał w rozmaitych miejscach, był z nimi konfrontowany, a one wywierały wpływ na jego losy, ale równocześnie pozostawał od nich oddzielony, zachowywał swoją tożsamość. Natomiast u Nervala staje się w pewnym stopniu tym, co widzi, identyfikuje się z tym, co go otacza.

Czeski poeta romantyczny Karel Hynek Mácha opisuje pozornie banalną wycieczkę w góry, podczas której krajobraz zmienia się w wizję nieistniejącego wcześniej klasztoru. Wychodzą z niego przywróceni do życia na jeden dzień mnisi, bohater zaś ginie, nie wiadomo, czy popełniając samobójstwo, czy też ulegając siłom nadprzyrodzonym. To nie on sam się zmienił, a przynajmniej poeta nic nie pisze o tym, co się działo z bohaterem podczas wycieczki. Do fatalnego rozwiązania akcji doprowadziła zmiana przestrzeni czy też jej wizji. Czy była to jednak tylko zmiana przestrzeni?

Ani u francuskiego, ani u czeskiego poety przejście z jednego miejsca do drugiego, czy raczej metamorfoza, nie wynikają z interwencji sił nadprzyrodzonych. Bohaterowie utworów nie znajdują się w sposób jednoznaczny „po drugiej stronie lustra" i nie możemy być pewni, że to, czego doświadczają dzieje się jedynie we śnie. Między opisem mimetycznym miejsca i jego antymimetycznym przekształceniem nie ma logicznego przejścia. Przestrzeń wymyka się ludzkiemu pojmowaniu, jest nieuchwytna i fatalna, a jednak decyduje o formach istnienia i śmierci. Staje się ona wyznacznikiem wątku fabularnego prowadzącym do rozwinięcia i zakończenia akcji[3].

Do spuścizny owego subiektywnie romantycznego, fantastycznie psychologicznego ujęcia przestrzeni pisarze i malarze końca XIX i początku XX wieku nawiązywali w sposób rozmaity.

Wielowarstwowy opis i narracja w prozie Brunona Schulza

Ujęcie przestrzeni u Schulza przypomina charakterystyczne dla romantyzmu zacieranie granic pomiędzy imaginacją poetycką, urojeniami i wizjami sennymi, równocześnie jednak znajduje się w całym kompleksie wizji „indywidualnych", w których czasami trudno odróżnić opis metaforyczny doświadczalnego świata od konstrukcji nowej rzeczywistości, podlegającej odmiennym prawom. Przestrzeń pełni u niego, podobnie jak u wszystkich prawie autorów fikcji narracyjnej, funkcję tła, na którym rozgrywa się akcja, i równocześnie jest miejscem samodzielnym, przekształconym przez percepcję narratora albo postaci, związanym z akcją na zasadzie różnych konfrontacji, a czasami zastępującym ją lub modyfikującym jej wydźwięk. Wydaje się jednak, że owa druga funkcja opisu przestrzeni nabiera u Schulza specjalnego znaczenia, zbliżając jego utwory do malarstwa epoki.

Opowiadania ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* są pozornie chaotycznym splotem wydarzeń związanych z rodziną narratora. Te same wątki powtarzają się tu i przekształcają w ujęciach poetycko-mimetycznych i karykaturalno-fantastycznych, a granica między ich różnymi znaczeniami zaciera się. Nie chodzi tylko o zderzenie oraz przeplatanie prze-

[3] Przestrzeń przekształca się w percepcji ludzi pod wpływem narkotyków albo w związku z różnymi chorobami oraz nienormalnymi stanami nerwowymi. Wizje Nervala można interpretować w ten sposób, jednak moim zdaniem chodzi u niego przede wszystkim o pewne ujęcie estetyczne i filozoficzne, w którym zaciera się granica między mimetycznym i antymimetycznym stosunkiem do rzeczywistości.

strzeni wewnętrznego doświadczenia (albo raczej wewnętrznych doświadczeń)[4] z różnymi przestrzeniami reprezentującymi świat zewnętrzny.

U Schulza istnienie ma cechy biblijne, porównywane jest do Księgi[5], „rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu"[6]. Przestrzeń staje się czasami częścią „księgi" – rzeczywistość „zewnętrzna" wprowadza do świata duchowego. Na przykład w opowiadaniu *Księga* wiatr „kartkował [...] arkusze [księgi]", a ta „ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością" [s. 162], w *Drugiej jesieni* czytamy zaś:

> Jesień, jesień, aleksandryjska epoka roku, gromadząca w swych ogromnych bibliotekach jałową mądrość 365 dni obiegu słonecznego. O, te poranki starcze, żółte jak pergamin, słodkie od mądrości jak późne wieczory! Te przedpołudnia uśmiechnięte chytrze jak mądre palimpsesty, wielowarstwowe jak stare pożółkłe księgi! [...] Każdy krajobraz jest mu jak wstęp do starego romansu [...] [s. 291].

Obszary „sakralne" zderzają się jednak u Schulza ze światem bluźnierstwa i karykatury. Dotyczy to również wizji krajobrazu. Połączenie krajobrazu z kartkami „księgi" lub z rysunkami na mapie przynależy do sfery zjawisk sztucznych, wynikających z nastawienia estetycznego, a niekiedy nawet mistycznego, ale też zdegradowanych do poziomu tandety, zbliżonych do teatru prowincjonalnego czy miernych obrazów w muzeum miejskim. Widok okolicy miasta odwija się ze starej i pięknej mapy, którą „ojciec przechowywał w dolnej szufladzie swego głębokiego biurka" [*Ulica Krokodyli*, s. 121]. To, co jest oddalone w przestrzeni – a tym samym i w czasie, bo te dwa aspekty są, i to nie tylko u Schulza, ściśle związane – ma poetycki urok tradycyjnego piękna. Nowa dzielnica miasta przedstawiona została odmiennie, w sposób degradujący:

> Tylko linie kilku ulic wrysowane tam były czarnymi kreskami i opatrzone nazwami w prostym nieozdobnym piśmie, w odróżnieniu od szlachetnej antykwy innych napisów. Widocznie kartograf wzbraniał się uznać przynależność tej dzielnicy do zespołu miasta i zastrzeżenie swe wyraził w tym odrębnym i postponującym wykonaniu. Aby zrozumieć tę rezerwę, musimy już teraz zwrócić uwagę na dwuznaczny i wątpliwy charakter tej dzielnicy [...] [*Ulica Krokodyli*, s. 122].

---

[4] Chodzi o przestrzeń, której nie można sprawdzić geometrycznie, a którą Ludwig Binswanger określa terminem „der gestimmte Raum" (*Das Raumproblem in der Psychopathologie*, Berlin 1933).

[5] Na ten temat zob.: J. Błoński, *Świat jako Księga i komentarz. O żydowskich źródłach twórczości Brunona Schulza*, „Polonistyka" 1993, nr 4, s. 198–204.

[6] B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 161. Dalej numer strony podaję bezpośrednio po cytacie.

Niejasność, dwoistość przestrzeni właściwa jest całej twórczości Schulza. Rzeczywistość pozorna staje się rzeczywistością nierealną w opowiadaniu *Sanatorium pod Klepsydrą*, w którym przestrzeń sklepu rozszerza się „w panoramę jesiennego krajobrazu, pełną jezior i dali", staje się Synajem wyrosłym z gniewu ojca, itd. Opisy owe przekraczają poziom zwykłych porównań, bo granica między *comparatum* i *comparandum* jest osłabiona albo znika.

Istnieją pewne związki między wyobraźnią barokową a postawą estetyczną ekspresjonistów. Na barokowych obrazach sceny biblijne często obramowane są kurtyną i to stwarza iluzję inscenizacji teatralnej, prowadzącej do podważenia ich realności. W epoce, która podkreśla subiektywność (i chwiejność) percepcji świata, owa perspektywa nabiera wprawdzie nowych znaczeń filozoficznych i estetycznych, zasadnicze napięcie między światem „rzeczywistym" (do którego nie mamy bezpośredniego dostępu) a światem iluzji, światem „teatralnym" jednak w niej pozostaje.

Krajobraz nabiera w tej koncepcji cech inscenizacji teatralnej: jest „ułożony kulisowo" [s. 313], „[j]esień [...] jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją" [*Druga jesień*, s. 290], a dziwaczny instrument, który bohater otrzymuje zamiast zamówionej książki, przypomina coś „na kształt długiego auta z lakowego płótna, jakiś rekwizyt teatralny imitujący w lekkim materiale papieru i sztywnego drelichu masywność rzeczywistości" [s. 324–325].

Metafory, różne rodzaje porównań i opisy realistyczne przeplatają się. Obok „teatralnej" wizji otaczającego świata znajdujemy u Schulza też aluzję do „prawdziwego" spektaklu. Jest jednak znamienne, że iluzja teatralna nie dochodzi do skutku. Zamiast zanurzyć się w złudzeniu fikcji zdefiniowanej, bohater po nieudanej wizycie w teatrze doświadcza niejednoznacznych metamorfoz:

> Maski trzepotały czerwonymi powiekami, kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie i wiedziałem, że przyjdzie chwila, kiedy napięcie tajemnicy dojdzie do zenitu i wtedy wezbrane niebo kurtyny pęknie naprawdę, uniesie się i ukaże rzeczy niesłychane i olśniewające.
>
> Lecz nie było mi dane doczekać tej chwili [...] [*Sklepy cynamonowe*, s. 110].

Inspiracje barokowe w twórczości Schulza są niewątpliwe, mają jednak charakter skomplikowany. Schulz był nie tylko pisarzem, ale też malarzem, grafikiem, rysownikiem.. Porównując jego rysunki z opisami literackimi, wkraczamy w sferę swoistych dla niego kontrastów i analogii. Krajobrazy w jego opowiadaniach są kolorowe i to prowadzi czasami do pewnego, typowego dla malarstwa barokowego, zachwiania konturów. Jeżeli przestrzeń pozostaje bezbarwna, to jest to wyraz degradacji. Rysunki natomiast są „szare", napięcie emocjonalne wynika w nich z innych założeń (i osiągane jest przy

pomocy innych środków), z prowokacyjnej sztywności, na pierwszy rzut oka przeciwnej inspiracji barokowej. Czy jest to kontrast pozorny, czy też tylko inny wyraz nieuchwytnej dwoistości towarzyszącej całej twórczości Schulza? Pod względem tematycznym obie dziedziny łączą się.

Opis przestrzeni wiąże się ze strukturą tematyczną i jej ujęcie zmienia się wraz ze zmianą tematu. Przedstawiając dalekie horyzonty, autor posługuje się innymi środkami niż wtedy, gdy ukazuje dzielnice miejskie. Obrazy ogrodów zanurzonych w chwastach przedstawiane są inaczej niż obrazy pustych pokojów. Owe różnice nie są jednak konsekwentne, czasami jedne obrazy odbijają się w drugich – sklep falujący suknami podobny jest do miejsca falującego wegetującą roślinnością.

Co najmniej jednak dwa wyobrażenia przestrzeni mają u Schulza charakter konstanty, będącej nośnikiem filozoficznej wymowy opowiadań. Jest to labirynt i zamurowane drzwi, za którymi znajdują się zapomniane pomieszczenia. W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* bohater, zgubiwszy się w drodze do domu, błąka się w labiryncie miejsc nieprawdopodobnych. W *Traktacie o manekinach* motyw zamurowanych drzwi oznacza bezruch, nieistnienie:

> w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i, raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też swą egzystencję. Drzwi, prowadzące do nich z jakiegoś podestu tylnych schodów, mogą być tak długo przeoczane przez domowników, aż wrastają, wchodzą w ścianę, która zaciera ich ślad w fantastycznym rysunku pęknięć i rys [s. 90–91].

Czasami jednak labirynt i przestrzeń zdegradowana, prawie nieistniejąca, są identyczne, jak na przykład w niekończącej się podróży bohatera wyjeżdżającego z „sanatorium pod Klepsydrą" czy w opowiadaniu *Nawiedzenie*.

> Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić.
> Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż wszedłszy raz w niewłaściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świcie przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny [s. 57].

We wszystkich tych przypadkach opis przestrzeni wkracza tematycznie do struktury akcji, staje się częścią narracji.

Przestrzeń falująca i ruchliwa

Jak już wspomniano, przestrzeń ujęta jest u Schulza „barokowo”[7]. To przestrzeń fałdzista, pełna zakrętów, niepewna i nieuchwytna, zawsze zmieniająca się, ruchliwa. Istnieje ona w sposób odmienny niż człowiek, ma własną egzystencję, czasami nawet intensywniejszą niż ludzka. O ile bohater „ludzki” bywa niekiedy sztywny, upodabniając się do manekina, którego cienie towarzyszą także postaciom na rysunkach Schulza, o tyle przestrzeń, zaktualizowana w poetyckiej wizji, pozostaje dynamiczna, złożona ze wszystkich żywiołów: ziemi, powietrza, ognia i wody. Istnienie ziemskie zostaje wyraźnie utożsamione z żywiołem wody.

> Cały ten ciemny krajobraz [...] zdawał się ledwie dostrzegalnie płynąć sam w sobie [...].

Albo:

> Cały krajobraz jest jakby dnem ogromnego akwarium – z bladego atramentu. Drzewa, ludzie i domy zlewają się w czarne sylwetki falujące jak rośliny podwodne na tle tej atramentowej toni [*Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 334].

Przestrzeń (ziemia) znajduje się jednak też w sferze powietrza, przez które jest ciągle przekształcana. Między „pływaniem” i „lataniem” nie ma zasadniczej różnicy.

> Okno pokoju, pełne po brzegi nieba, wzbierało tymi wzlotami bez końca i przelewało się firankami, które całe w płomieniach, dymiąc w ogniu, spływały złotymi cieniami i drganiem słoi powietrznych. Na dywanie leżał ukośny, pałający czworobok, falując blaskiem, i nie mógł oderwać się od podłogi [*Genialna epoka*, s. 179].

Okno pokoju ograniczone jest „brzegami” i „przelewa się”, na dywanie „faluje blaskiem” czworobok, równocześnie jednak owo okno jest otoczone „drganiem słoi powietrznych”. Oświetlona część wydaje się być istotą żyjącą, leży na dywanie, nie może oderwać się od podłogi. Połączeniu pływania i wzlatywania towarzyszy obecność ognia, dymu i złotych płomieni. W pewnym sensie chodzi w tym syntetycznym przedstawieniu o ekspresjonistyczną adaptację poetyckich „korespondencji”.

---

[7] W tym wypadku można odwołać się do teorii G. Deleuze’a wyłożonej w pracy: G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et la baroque*, Paris 1988.

Obecność powietrza w opisach przestrzeni znajduje odbicie w sposobie rozwijania akcji. Bohaterowie Schulza często się wznoszą. Emeryt, porwany przez wiatr, leci „wysoko nad dachami" i znika [*Emeryt*, s. 380], ciotka Perazja w czasie wichury kurczy się, obiega ściany kuchni, by wreszcie „skruszyć [się] w proch i w nicość" [*Wichura*, s. 144]. Istnieje pewna analogia między „latającymi" postaciami z opowiadań Brunona Schulza i jego rysunkami, na których postacie też czasami „wznoszą się"[8]. Podobna perspektywa występuje u Stanisława Ignacego Witkiewicza[9] i innych. Najwyraźniej jednak przenika ona do obrazów Chagalla, artysty pochodzącego z tego samego środowiska, co Schulz[10]. Przestrzeń przekształca się w wizję dwutorowego świata. Akcja rozgrywa się w otoczeniu banalnym, uchwyconym z detalami (u Chagalla są to na przykład „realistycznie" pokazane domy i domki), bohaterowie jednak wznoszą się, wstępują w świat rzeczywistości sennej czy raczej w świat rzeczywistości przeżyć wewnętrznych[11]. Jeżeli jednak obrazy Chagalla zawierają w sobie wizję natchnień i pewnej aprobaty świata, to u Schulza pojawia się zwątpienie i nicość. Ciotka zmienia się w proch, „przestrzeń traci swój sens" [s. 254]. Bohater *Sanatorium pod Klepsydrą* ma wrażenie, że:

> Pokój zapełnia się chrapaniem jak kłębami chmur, które rosną, piętrzą się, podnoszą na swym skłębieniu Doktora Gotarda wraz z jego łóżkiem, coraz wyżej i wyżej – wielkie patetyczne wniebowstąpienie na falach chrapania i wzdętej pościeli [s. 333].

I to prowadzi go do zwątpienia wyrażonego pytaniem: „Gdzież jestem? Co się tu dzieje? W jaką matnię wplątałem się?" [s. 333].

Przenikanie się miejsca i czasu

Z filozoficznego i estetycznego punktu widzenia czas i przestrzeń zawsze są połączone, chociaż ich koegzystencja przejawia się w sposób skomplikowany. U Schulza owo połączenie wynika już z podstawowego zamierze-

[8] Na przykład „Ojciec lecący nad stołem" albo „Szymcio porwany przez wiatr". Zob. *Słownik Schulzowski*, s. 135 i 415.

[9] Na przykład „Kuszenie świętego Antoniego". Zob. *Słownik Schulzowski*, s. 135.

[10] Na analogię Schulza i Chagalla zwróciła uwagę Lucyna Kozikowska-Kowalik w artykule *Ukształtowanie przestrzeni w utworach Brunona Schulza*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" 1979, t. 16, s. 160.

[11] W przypadku malarstwa Chagalla ujęcie to uważane jest za pewien typ realizmu psychologicznego.

nia opowiadań, w których przestrzeń jest „ruchliwa", zmieniająca się, a więc podlegająca czasowi: „Świat leżał głuchy, rozwijał się i rósł gdzieś w górze, gdzieś z tyłu i w głębi – błogo bezsilny – i płynął" [*Wiosna*, s. 208].

Poza tym jednak współistnienie miejsca i czasu występuje również na poziomie tematycznym. Przestrzeń jest związana z porami roku, a także z porami dnia. Różnica między miejscem i czasem zanika.

> Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pałały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek [*Sierpień*, s. 47].

Trudno zdefiniować wszystkie aspekty owej syntetycznej i dynamicznej wizji. Jest to letnia pora wakacji, więc pewien fragment czasu. Jednocześnie jednak jest to „wielka księga", wymykająca się jednoznacznej interpretacji. Karty owej księgi „miały na dnie [...] słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek". Zwrot „dno kart" jest nacechowany przestrzennie, ale czy mamy tu naprawdę do czynienia z przestrzenią, czy też blask i słodycz oznaczają tylko percepcje zmysłowe? Przenikanie się czasu i miejsca prowadzi do intensywnych wrażeń, które trudno rozłożyć na poszczególne pierwiastki.

O ile przestrzeń „ziemska" staje się „ruchliwa" w imaginacji narratora, o tyle przestrzeń sklepienia niebieskiego, na tle której rozgrywa się akcja, zmienia się niejako ze swojej natury, zwłaszcza między wieczorem i rankiem.

> Konstelacje stały już stromo na głowie, wszystkie gwiazdy przekręciły się na drugą stronę, ale księżyc, zagrzebany w pierzyny obłoczków, które rozświetlał swą niewidzialną obecnością, zdawał się mieć przed sobą jeszcze nieskończoną drogę i, zatopiony w swych zawiłych procederach niebieskich, nie myślał o świcie [*Sklepy cynamonowe*, s. 118].

Nie trzeba dodawać, że nawet w tym przypadku obraz jest wielowarstwowy, gdyż personifikowany firmament ma kształt „nieruchomy" (konstelacje stały, gwiazdy przekręciły się) i równocześnie „porusza się" („księżyc [...] zdawał się mieć przed sobą jeszcze nieskończoną drogę i [...] nie myślał o świcie"). Połączenie nieruchomości i ruchu jest jedną z typowych cech zarówno utworów literackich Schulza, jak i jego grafik. W tym właśnie kontekście identyfikacja czasu i przestrzeni nabiera specyficznego znaczenia.

Przeżycia w przestrzeni „niekonsekwentnej"

Jak już wspomniano, sen, fantastyka, imaginacja i rzeczywistość realna przenikają się w opisach przestrzeni, która w tym przypadku przestaje pełnić tylko (albo przede wszystkim) funkcję obramowania akcji, stając się pewnym

rodzajem samodzielnej narracji. Przejście z jednej dziedziny do drugiej (od opisów mimetycznych do antymimetycznych) nie zostaje wyjaśnione, między naocznie obserwowanym światem (albo światem, który ma sprawiać takie wrażenie) i światem imaginacji nie ma różnicy, znajdują się one na tym samym poziomie. Podobieństwo do Nervala albo Máchy uwidacznia się wtedy najwyraźniej.

Opowiadanie *Sklepy cynamonowe* rozpoczyna się sceną realistyczną. Narrator jest w teatrze, skąd wychodzi, żeby poszukać w domu portfela ojca. Konstelacja ulic zmienia się jednak, otwierają się „ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne" [s. 110]. Akcja rozwija się „chaotycznie". Narrator porzuca zamiar dotarcia do domu, a miejsca, przez które wędruje, wynurzają się bez logicznego wyjaśnienia i nabierają kształtów nieprawdopodobnych. Nie wiadomo dlaczego znajduje się on tam, gdzie się znajduje, ani też dlaczego spotyka się z ludźmi, z którymi się spotyka. Ze świata doświadczeń zewnętrznych (z przestrzeni „sprawdzalnej") przechodzi – bez autorskiego objaśnienia – do sfery imaginacji (do przestrzeni snu i fantastyki) i nie wiadomo, po której stronie znajduje się jego „prawdziwa" rzeczywistość.

W opowiadaniu tym niewyjaśnione przejście ze sfery realistycznej do fantastycznej następuje w narracji, która rozwija się w czasie. Bohater jest najpierw w „normalnym" teatrze, a potem – nie wiadomo w jaki sposób – gdzieś indziej. W większości utworów Brunona Schulza owe dwa światy, realistyczny i fantastyczny, nie są jednak związane z mijaniem czasu, nie następują jeden po drugim, ale występują jako równoczesne. Wszystko, co jest, jest równocześnie jeszcze czymś innym. Czasami wynika to wprawdzie z pomyłek, z nieporozumienia, z wielotorowości „prawdziwego" świata, jak w *Ulicy Krokodyli*, często jednak chodzi o przeplatanie opisów „prawdopodobnych" (jak na przykład likwidowanego sklepu) z wizjami chimerycznymi (ojca ugotowanego na półmisku). Między pomyłką, nieporozumieniem i fantastycznym przekształceniem świata nie ma wyraźnych granic.

Zakończenie

W opisach przestrzeni u Schulza znajdują odbicie dwie postawy: 1) mistyczne zachwycenie *sacrum* w świecie, w którym rzeczy, przechodzące z istnienia „zewnętrznego" do „sensu" wynikającego z imaginacji i z wizji sennych, utożsamiają się z Księgą stworzenia i 2) poczucie degradacji, która z tandety towarów, domów, ulic czy wozów pełnych śmieci i słomy przenika do egzystencji ludzkiej, jest egzystencją ludzką. Rzeczywistość przestaje być rzeczywistością, jest tylko imitacją, pozorem, konstrukcją z papieru. Trudno

uchwycić jej prawdziwy charakter i to nie tyko w *Ulicy Krokodyli*, w której narrator przyznaje:

> Język nasz nie posiada określeń, które by dozowały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość. Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego definitivum, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu [s. 131].

Jest to wizja klęski, obraz ruchu, który przestaje być ruchem, rzeczywistości, która przestaje być rzeczywistością. Równocześnie jednak odbija się w niej tendencje epoki, która zachwycała się (zachwycała się naprawdę?) tym, co „sztuczne"[12].

Opisom „ruchliwej" przestrzeni towarzyszą, a czasami się z nimi przenikają, opisy ucieczek, niekończących się podróży, które nie prowadzą do żadnego celu. Można zgodzić się z autorami *Słowniku Schulzowskiego*, że „[w] symbolice podróży zawarte jest oczekiwanie upadłego świata ulicy Krokodyli na wybawcę, który uporządkuje rzeczywistość"[13]. Można jednak też powiedzieć, że opis przestrzeni i wydarzeń z nią związanych nie ogranicza się u Schulza do komentarzy na temat zewnętrznego świata, ale zwraca się ku imaginacji, wyraża emocjonalne napięcie i prowadzi do pytań o sens ludzkiego istnienia.

Oneiric Space as an Aspect of Narration of Bruno Schulz and His Predecessors

Summary

The object of analysis in this article is a type of multi-layer description characteristic of Schulz and certain writers and painters of his era. According to the author, Schulz's descriptions of space include a reflection of two attitudes: 1) a mystical rapture by the sacral world and 2) a sense of degradation of human existence. Simultaneously, however, what manifests itself in them is a fascination with the artificiality typical of the era in which he worked.

Keywords: space, oneiric poetics, narration, literary description, Bruno Schulz

[12] W Czechach w tym czasie opublikowany został manifest artyficjalizmu, którego autorami byli Toyen i Jindřich Štyrský.

[13] *Słownik Schulzowski*, s. 403.

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.20

Katarzyna Szkaradnik
Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: kasiorek1987@tlen.pl

Liminalność i poznanie w *Smudze cienia* Josepha Conrada. Między uniwersalnym a kontekstualnym rozumieniem inicjacji

Wprowadzenie. Powszechne (?) obrzędy przejścia odbite „w zwierciadle morza"

„Oto zbliżała się dla mnie chwila objęcia komendy – [...] moment najważniejszy, będący w naszym zawodzie probierzem wartości człowieka" [s. 62][1] – wyznaje narrator *Smugi cienia* Josepha Conrada, odtwarzając swój nastrój sprzed ujrzenia statku, na którym miał odbyć dziewiczą podróż w charakterze kapitana. Nawet przy powierzchownym czytaniu tej powieści trudno za jej dominantę tematyczną nie uznać inicjacji (upewnia w tym pierwotny zamysł tytułu: *Pierwsze dowództwo*), z takiej też perspektywy najczęściej bywa rozpatrywana – jako opowieść o sprawdzianie predyspozycji i wtajemniczeniu w marynarskie rzemiosło, o poznaniu prawdziwego oblicza morza i statku[2]. Owe doświadczenia wyraźnie wiążą się tu z przekroczeniem progu dojrzałości (zwłaszcza iż dla Conrada życie na morzu stanowiło model życia w ogóle[3]), mamy przeto do czynienia z podwójną inicjacją: do brac-

[1] Cytuję za wydaniem: J. Conrad, *Smuga cienia*, przeł. J. Korniłowiczowa, Warszawa 1958.

[2] Zob. W. Krajka, *Marynarska inicjacja*, w: tegoż, *Joseph Conrad. Konteksty kulturowe*, Lublin 1995, s. 68.

[3] Por. np. „chciałem również skojarzyć światek na statku z szerokim światem, pełnym [...] obaw, uczuć i buntów przeżywanych w osamotnieniu większym niż samotność statku na pełnym morzu" (cyt. za: I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984, s. 211).

twa marynarzy, a zarazem w nową fazę istnienia[4]. Nawiązując do koncepcji obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa, Victora Turnera i Mircei Eliadego, jak również do analizowanego przez Josepha Campbella „monomitu" o wyprawie Bohatera[5], prześledzę szczegółowo przebieg tego wtajemniczenia oraz jego implikacje dla poznania antropologicznego, a także – w odniesieniu do pojęcia heterotopii Michela Foucaulta – przemyślę, dlaczego statek można uważać za wzorcowe miejsce doświadczenia owego „przejścia", próby i przemiany.

Od razu rodzi się pytanie: w jakim stopniu kategorie typu *rites de passage* wolno traktować uniwersalnie, w jakim zaś są one przypisane do kontekstu kulturowego, i obiekcji tej należy być świadomym, aby nie ulec pokusie podporządkowania tekstu *a priori* przyjętej tezie i odnajdywania rzekomych analogii. Problematyczne może się wydawać mówienie o archetypach, a przecież idee Junga oddziaływały zarówno na Eliadego, jak Campbella; obaj też uwypuklali wagę opowieści mitycznych jako drogi samorozumienia zapoznanej przez współczesność. Choć koncepcje van Gennepa i Turnera wyrosły ze studiów nad rytuałami społeczności plemiennych, to drugi z nich odnajdywał wyznaczniki wspólnoty znamiennej dla tzw. liminalnej fazy rytów przejścia m.in. w komunach hippisów. Z podejrzliwością można spoglądać na przytaczanie przez Campbella opowieści czerpanych z mitologii ludów różnych epok i rejonów świata – czy nie nasuwa ono asocjacji z „gabinetową" etnografią niektórych ewolucjonistów, sprowadzających najrozmaitsze zasłyszane informacje o obrzędach do wspólnego mianownika?

Niezależnie od kategorii archetypu wymienieni badacze podkreślali, że we wszelkich społecznościach istnieją rytuały stanowiące oprawę przy przechodzeniu ich członków przez kolejne stadia życia albo z jednej pozycji społecznej do drugiej (zmiana rangi, kondycji itp.) i spinające doświadczenie kulturowe z biologicznym cyklem narodzin, reprodukcji i śmierci[6]. Przeprowadzenie kogoś przez obszar labilności między relatywnie stabilnymi stanami wymaga bowiem specjalnych zabezpieczeń. „Każda zmiana w życiu jednostki zawiera współoddziaływanie sfery *profanum* i [...] *sa-*

[4] Zob. np. W. Krajka, *Izolacja i etos. Studium o twórczości Josepha Conrada*, Wrocław 1988, s. 185.

[5] W przypadku postaci archetypowej słowo „bohater" zapisuję wielką literą dla odróżnienia od protagonisty *Smugi cienia*.

[6] Niektórzy rozróżniają ryty przejścia (włączające jednostkę do nowej grupy) oraz inicjacje (wprowadzające w nową postać egzystencji). Zob. J. Sieradzan, *Ryty przejścia i inicjacje, niegdyś i teraz*, w: *Inicjacje. Społeczne znaczenie sytuacji liminalnych w rytach przejścia*, red. J. Sieradzan, Białystok 2006, s. 11–12.

crum, interakcje, które podlegają porządkowaniu [...], by społeczeństwo na tym nie ucierpiało"[7] – pisał van Gennep, utrzymując, że wobec wspólnego celu także środki mogą być identyczne. Ostrożniej ujął tę kwestię Eliade: wedle niego pewne formy inicjacji łączą się z określoną kulturą i są uwarunkowane historycznie, lecz ponieważ inicjacja towarzyszy doświadczeniu egzystencjalnemu („metakulturowemu i transhistorycznemu"), takie same tematy inicjacyjne i symbole napotkamy w społeczeństwach kulturowo odmiennych[8].

Podobnie twierdzi narrator *Smugi cienia*, zwracający uwagę na ponadjednostkową wymowę wspominanych zdarzeń: „cała ludzkość kroczyła tą drogą" [s. 11]; chodziłoby zatem o przeżycia powszechne, w których wszakże spodziewa się odnaleźć osobisty sens. Zdaniem Roberta P. Warrena Conrad był powieściopisarzem filozoficznym, ale nie deliberował nad ideami, tylko „odgrywał je" i ukazywał ich konsekwencje[9], toteż i bohater *Smugi cienia* musi aktywnie wcielić „odwieczny" wzór, nadając mu własne piętno w konkretnych realiach. Pomni przeto, że obcujemy z tekstem literackim, którego osnową były doświadczenia autora[10], rozważmy, czy nie mamy do czynienia z dociekaniem, jak w danych warunkach zdaje egzamin ogólna „wiedza o doświadczeniu" (w opinii narratora pojęcie równie abstrakcyjne co „dowództwo" [s. 53]). I czy powieść Conrada nie prowokuje do namysłu nad tym, co dla Turnera stanowi zadanie antropologów, czyli nad pytaniem, „jak i dlaczego różne grupy ludzi w różnych obszarach czasu i przestrzeni prezentują podobne albo różne kulturowe manifestacje, a także w jaki sposób wszyscy przedstawiciele *homo sapiens*, jeśli pracują nad tym, mogą, mimo [...] różnic, zrozumieć siebie nawzajem"[11].

---

[7] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, s. 30.

[8] Zob. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997, s. 182.

[9] Zob. Z. Najder, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, przeł. H. Najder, Opole 2000, s. 213.

[10] Norman Sherry w pracy *Wschodni świat Conrada* (Gdańsk 1972) w rozdziale pt. *Smuga cienia: Dokładna autobiografia* stawia tytułowe stwierdzenie pod znakiem zapytania, porównując wersje przygód pisarza w *Smudze cienia* i *Falku*, a zwłaszcza konfrontując je z materiałami historycznymi. Otóż Conrad m.in. udramatyzował okoliczności śmierci poprzedniego kapitana i zmienił relacje między nim a pierwszym oficerem, wyolbrzymił środkami stylistycznymi rozmiary epidemii na pokładzie i ciszy morskiej oraz podporządkował fabułę schematowi opowiadania, co świadczy o literackości, nie zaś weryzmie tego quasi-autobiograficznego utworu.

[11] V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 8.

Wyprawa po doświadczenie

Stosując odrębną terminologię, badacze rytuałów przejścia zgodnie akcentują ich trójfazowość: wyróżniają rytuały separacji/preliminalne (wydzielenie ze struktury, odłączenie od sieci powiązań kulturowych), marginalne/liminalne (nowicjusz nie jest już X ani jeszcze Y) i integracji/postliminalne (ponowne włączenie), przy tym obrzędy towarzyszące fazie liminalnej są najistotniejszą częścią procesu inicjacji, mającego na celu metamorfozę jednostki, jej „ponowne narodziny". Owe trzy stadia Campbell przełożył na etapy „wyprawy Bohatera"[12], której kolejne elementy możemy odtworzyć w *Smudze cienia*.

Pierwszy etap – ODEJŚCIE (separacja) – rozpoczyna się wezwaniem do wyprawy przez wysłannika przeznaczenia, które upomina się o Bohatera i przenosi jego duchowy środek ciężkości w sferę nieznanego[13]. W powieści rolę zwiastuna nowego etapu życia protagonisty gra niewątpliwie kapitan Giles, przyciągający jak nierozwiązalna zagadka (mitycznego Bohatera także ów posłannik zazwyczaj fascynuje). Ten człowiek o ustalonych zasadach i umyśle niczym kalejdoskop przyjmuje ponadto funkcję opiekuna inicjanta: narrator zwraca uwagę na jego „wielką, prawdziwie ojcowską pięść", a „cała [...] postać tchnęła cnotliwą przenikliwością i zdawała się obiecywać pomoc uciśnionym" [s. 37]. Wszakże zbyt nachalne indagowanie i namowy Giles'a sprawiają, że w oczach młodzieńca z poczciwego, choć samozwańczego mentora zmienia się w płaskiego maniaka. Młody oficer zaczyna przeto traktować go z pogardą, co pociąga za sobą kolejny ważny punkt wyprawy: sprzeciwienie się wezwaniu, zwątpienie w sens: „Świat na pewno nie zawiera w sobie [...] nic zdumiewającego, nic pouczającego. [...] Wszystko jest niedorzeczne [...] i przecenione [...]" [s. 33]. Przeświadczenie takie, atrofia woli poznania, grozi zasklepieniem się w spetryfikowanych kategoriach oraz kapitulacją przed totalistycznymi roszczeniami przyswojonej wiedzy: „To samo musiało być wszędzie, od zachodu na wschód, od północy na południe [...]" [s. 33].

Jednak już wcześniej bohater ulega zniechęceniu, które każe mu porzucić poprzedni statek i stawia go wobec alternatywy: pójść za „szeptem tajemniczym" lub zrezygnować z żeglowania. Drugi wariant oznaczałby zaprzepaszczenie szansy poznawczej, co – jak poświadcza całokształt twórczości Conrada – jest najgorszym wyborem, toteż Giles usiłuje zaciekawić młodego

[12] Poszczególne fazy tej wyprawy analizuję zgodnie z jej schematycznym przebiegiem opisanym przez Campbella w *Bohaterze o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 49–187.

[13] Zob. tamże, s. 54.

oficera i tłumi w nim zamiar powrotu do kraju pogrążonego w samozadowoleniu i stagnacji (jednym z nielicznych jego ech są gazety „wypełnione [...] nudnymi opisami uroczystości jubileuszowych królowej Wiktorii" [s. 26]). Ponieważ dostrzega w młodzieńcu gotowość do przemiany, bez której Bohater nie może wyruszyć, a którą sam protagonista *Smugi cienia* ledwo przeczuwa, Giles staje się jego przewodnikiem: „jakby czyjaś ręka odwróciła przede mną kartę księgi, odsłaniając utajony napis, którego daremnie szukałem" [s. 39].

Postawiony przed zadaniem mityczny Bohater zyskuje wsparcie sfery nadprzyrodzonej – kogoś, kto dysponuje mocą magiczną, doradza, wyposaża w amulet, lub wprost eskortuje[14]. U Giles'a można się dopatrzeć cech kapłana i „ojca inicjacyjnego" związanego z *sacrum*; nie tylko przypomina narratorowi kościelnego i „oczywiście" wcześniej wie, kim jest młody oficer, ale również „zna ukryte sprężyny prawie wszystkich wydarzeń, które zachodzą w tym mieście" [s. 50], na niego też „niezwykłym zbiegiem okoliczności" [s. 30] natyka się goniec z wiadomością o nominacji. Opiekun okazuje się jednak figurą ambiwalentną, popycha wszak Bohatera tam, gdzie wystawiony zostanie na ciężką próbę[15]. Conrad w przedmowie do *Smugi cienia* odżegnywał się od wiary w zjawiska nadnaturalne, lecz wskazywał na pewne siły w człowieku i świecie, w które jest się wplątanym i z którymi trzeba się skonfrontować. Jakkolwiek więc Giles nosi znamiona m.in. personifikacji losu, nie należy do postaci fantastycznych; jego główną misją wydaje się skierowanie protagonisty na drogę tego, co nazwałabym doświadczeniem weryfikującym, oraz przygotowanie go do niej. Podważa np. jego zdroworozsądkowość, co oburza młodzieńca jeszcze niezdającego sobie sprawy, że właśnie zadufanej racjonalności musi się wyrzec.

Kolejny punkt wyprawy stanowi, według Campbella, przekroczenie pierwszego progu, granicy między znanym a obcym, do owej mrocznej krainy wprowadza zaś odźwierny, za którego inkarnację w *Smudze cienia* można uznać Ellisa, kapitana portu i naczelnego inspektora. Wzbudza on lęk i służalczość w urzędnikach (niczym mityczny potwór strzegący piekieł) oraz sam ma wysokie mniemanie o swej roli, decyduje wszak o losie marynarzy – istotnie to on wręcza nominację kapitańską („kartę wstępu"

[14] Giles m.in. radził, by trzymać się wschodniej strony Zatoki Syjamskiej, a potem „dreptał obok mnie [...], dotrzymując mi towarzystwa tak sumiennie, jakby był strażnikiem eskortującym niebezpiecznego osobnika" [s. 55]. Zauważmy, że osoba poddawana obrzędom przejścia jest traktowana nie tylko jako zagrożona, ale też „groźna" dla wspólnoty z uwagi na niedookreślenie i powiązanie z *sacrum*.

[15] Później bohater wyznaje: „Rozpamiętując jego [Giles'a – dop. K.S.] wieszcze słowa: »Roboty tam panu nie zabraknie«, gotów byłem przypuszczać, że naumyślnie urządził to wszystko, by spłatać złego figla naiwnemu [...]" [s. 80].

w domenę nieznanego) protagoniście. Co więcej, odprowadza go właśnie do progu, jednakże świat, do którego odchodzi bohater, w pewnym sensie nie jest już tym samym, z którego przybył – wejście doń oznacza poniekąd zawieszenie doczesności, a zarazem wyrwanie się z apatii i otwarcie na doświadczenie.

„Pomiędzy", czyli „poza kulturą"

Jako centralny etap wyprawy jawi się INICJACJA, w trakcie której jednostka sytuuje się pomiędzy zdefiniowanymi punktami klasyfikacji strukturalnych[16]; to do niej wiedzie wezwanie, podnoszące „zasłonę zakrywającą tajemnicę [...] duchowego przejścia, które [...] jest równoznaczne ze śmiercią i narodzinami. [...] stare pojęcia, ideały i wzorce zachowań uczuciowych przestały wystarczać, zbliża się moment przekroczenia progu"[17]. Tu następuje przebycie tytułowej smugi cienia, czyli droga długotrwałych, surowych prób[18], niezbędna, by doświadczenie powszechne scalić z osobistym. W swoim schemacie Campbell umieścił za progiem m.in. „nocną podróż morską" i metaforyczną „podróż po morzu nocy"[19], co plastycznie obrazuje wkroczenie w obszar płynny, niedookreślony, u Conrada zaś nabiera dosłowności.

Porzuciwszy świat codzienny, Bohater musi stawić czoła szeregowi wyzwań, a żeby im sprostać, z początku wykorzystuje otrzymane rady i dotychczasową wiedzę. Protagonista *Smugi cienia* zna dobrze Archipelag Malajski, nie żywi złudzeń, że wyprowadzenie statku na pełne morze będzie błahostką, liczy jednak na swoją cierpliwość i koncentrację oraz pokłada zaufanie w mapie i kompasie – „symbolu nieustającej czujności". Otuchy dodaje mu również upatrywanie w sobie „przedstawiciela długiej dynastii kapitanów" [s. 67], których doświadczeniem może się podeprzeć. Wejście w ich poczet przypomina tradycyjne obrzędy inicjacyjne, kiedy „neofita" otrzymuje

[16] Zob. V. Turner, *Pomiędzy (betwixt and between): faza liminalna w rites de passage*, w: tegoż, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2006, s. 116.

[17] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, s. 50.

[18] Nasuwa się pytanie, czy chodzi o momentalne przekroczenie granicy. Jan Józef Szczepański, autor nowego przekładu *Smugi cienia*, wyjaśniał, że polski tytuł nie odpowiada oryginalnemu *The Shadow Line*, gdyż chodzi o linię definitywnie rozdzielającą oświetlone od mrocznego, nie zaś o smugę, którą się przecina, ale spoza której można powrócić w blask; jego propozycję oprotestowano jednak z uwagi na zakorzenienie „smugi cienia" w zbiorowej świadomości jako metafory). Zob. P. Dzianisz, *Wokół Conrada*, Gdańsk 2008, s. 93–94.

[19] Zob. tamże, s. 183.

nowe imię[20] i może obcować bez lęku ze świętymi dla grupy przedmiotami[21].

Atrybuty świętości posiada nawet okręt. O ile mityczny Bohater dostępuje na krańcu świata spotkania z boginią, o tyle u Conrada to statek postrzegany jest niczym wyidealizowana kobieta („Czułem się jak oblubieniec, który ma wkrótce ujrzeć ukochaną" [s. 60]) i obdarzony rysami archetypowej Wielkiej Matki: sprowadza życie i śmierć, tworzy („formuje" marynarzy), wspiera, wreszcie niszczy. W mitologiach kobieta symbolizuje zazwyczaj całość tego, co poznawalne[22], a inicjacja jest przecież najwyższym poznaniem – stąd wspominający narrator, uniesiony własnym zapałem sprzed lat, podnosi dowodzony okręt do rangi absolutu, ignorując kontekst kulturowo-przestrzenny: „Statek mój wydawał mi się światem samym w sobie [...]. Szerokość geograficzna nie grała tu roli, [...] w naszym wzajemnym stosunku, którego zażyłości żaden język nie wysłowi" [s. 64]. Jako że kobieta jest również kusicielką, przezwyciężenie naiwnej żarliwości stanowi istotny element inicjacji młodego kapitana.

Tymczasem trzeba zatrzymać się nad marginalizacją geograficznego i materialnego otoczenia. Już po opuszczeniu kapitanatu „[o]derwanie się [...] [podekscytowanego bohatera – dop. K.S.] od zjawisk tego świata [...] było absolutne" [s. 47], a ów stan potraktować można jako preludium do rzeczywistej izolacji na morzu, spowodowanej nie tylko oddaleniem i przeraźliwą ciszą, ale także zmaganiami z bezdusznym żywiołem. Izolacja jest konieczna w procesie inicjacyjnym, by mógł nastąpić test charakteru i sprawdzian umiejętności, a wraz z nią zachodzi przesunięcie osi powieści ku introspekcji[23]. Do samotności w obliczu potęgi przyrody dołącza autoizolacja etyczna[24] świeżo mianowanego kapitana, dyktowana poczuciem winy i odpowiedzialności za ciężko chorą załogę.

Wydaje się zatem, że pisarz skupia się na psychice indywiduum, malajskie realia są bladym tłem, relacje między przedstawicielami państw kolonialnych a autochtonami schodzą na trzeci plan[25]. Zdaniem Conrada pewna

---

[20] „[M]oja nowa godność tak słabo jeszcze trzymała się mej osoby, że w pierwszej chwili nie zrozumiałem, kto jest tym kapitanem [...]", s. 45–46.

[21] „Usadowiłem się [...] w fotelu kapitańskim [...]. Iluż to ludzi siadywało tutaj przede mną!", s. 66–67.

[22] Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, s. 92.

[23] Zob. W. Krajka, *Izolacja i etos*, s. 39.

[24] Zob. tamże, s. 105–106.

[25] Wśród tubylców, o których wspomina narrator, pojawiają się m.in. „postękujący pod ciężarem ładunku" tragarze („potulni chłopcy"), usługujący w Oficerskim Domu Marynarza Chińczycy czy malajski policjant, z lękiem oddający honory wojskowe Giles'owi. Nawet Giles uważa ułatwienia dla białych na Wschodzie za coś, co im się należy, niemniej uznaje istnienie granic,

obojętność wobec rzeczywistości lądu cechuje ogół żeglarzy; protagonista *Smugi cienia* przyznaje: „Pomimo chwilowego rozstania z morzem zachowałem właściwe marynarzom poczucie całkowitej niezależności od ziemskich spraw" [s. 29], z kolei Marlow w *Jądrze ciemności* utrzymuje, iż: „Wśród niezmienności otoczenia obce wybrzeża, obce twarze [...] przesuwają się koło nich przesłonięte [...] nie poczuciem tajemnicy, lecz nieco pogardliwą niewiedzą [...]"[26].

Negacja rozumowych aksjomatów

Paradoksalnie, niezależność ta okazuje się z jednej strony pozorna, gdyż własne zaplecze kulturowe zabiera się ze sobą na pokład, gdzie jest poddawane próbie; z drugiej (niczym separacja w *rites de passage*) – niezbędna, by móc odnieść się do rodzimej kultury z dystansem i dzięki temu ją rekonfigurować. Jak zaznacza Turner:

> W czasie fazy liminalnej neofici są [...] zachęcani do myślenia o swojej społeczności, kosmosie i mocach je generujących [...]. Te idee [...] i fakty, które [...] wiązali ze sobą w jedną całość i bezmyślnie akceptowali, zostają rozłożone na składowe[27].

Bohater *Smugi cienia*, dotąd wierzący w swe kwalifikacje, staje się liminalnym „nowicjuszem" (tak też określa go Giles); postawiony wobec grozy morza, musi samotnie wyjść naprzeciw jego ogromowi i nieuchwytności – realnym, lecz zarazem symbolizującym to, czego nie da się ująć w karby logiki ani sformalizować[28]. Pisarstwo Conrada ujawnia niewystarczalność wiedzy dyskursywnej, mówiąc metaforycznie: w „zwierciadle morza" ujawniają się jej braki. Dowiadujemy się też wiele o człowieku, jako bycie, którego nie są w stanie objąć racjonalne ramy poznania. Tym, co niezmienne, okazuje się (paradoksalnie) fluktuacja morza czy ludzkiej natury, trwalsza niż „żelazne

„których białym przekraczać nie wolno". Narrator wspomina też w jednym szeregu „białych, brunatnych i żółtych przedstawicieli ludzkości" [s. 47]. Aczkolwiek w młodym kapitanie widok wybrzeża wzbudza odrazę (chce wszak wyprowadzić statek na otwarte morze), zdobywa się na podziw wobec praktycznej wiedzy budowlanej autochtonów. Natomiast dyrektor kapitanatu wśród czynników budzących obawę wśród potencjalnych kapitanów wymienia „białą załogę" (można domniemywać, że stawia ona kapitanom wyższe wymagania).

[26] J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, Kraków 2005, s. 7.

[27] V. Turner, *Pomiędzy (betwixt and between)*, s. 125.

[28] Inicjantów zasadniczo łączą „bliskie związki [...] z tym, co w istocie często uważa się za bezkresne, nieskończone i nieograniczone" (tamże, s. 116).

pewniki" cywilizacji. Conrad przypomina, iż kultury powstały po to właśnie, by dostarczyć ludziom instrumentarium do porządkowania egzystencji w stosunku do natury, jednak dla dostrzeżenia owej względności kultur potrzebne jest doświadczenie przynoszące utratę złudzeń i eliminujące egzaltację. Przeczucie tego doświadczenia zawiera przestroga, jaką zdaje się słyszeć młody dowódca od „zbiorowego ducha" poprzedników:

> I ty, i ty także [...] zaznasz [...] wewnętrznej udręki w wieczystym sam na sam z sobą. Nie wspierany przez nikogo, będziesz jak my stawiał czoło wiatrom i morzu, wśród obojętnego ogromu wód pochłaniających bez śladu to wszystko, co zwiemy wysiłkiem i życiem człowieka [s. 67].

Statek daje bohaterowi sposobność do wypróbowania siebie – przekonania się, czemu potrafi podołać. Niczym uczestnicy rytuałów liminalnych musi on pokonywać przeszkody oraz doznać fizycznego i psychicznego osłabienia, które ma zatrzeć w jego pamięci przeszłość (dzieciństwo), a probierzem dojrzałości staje się wyprawa ku „jądru ciemności", ku temu, co przerasta człowieka zarówno poza nim, jak i we własnym umyśle. Ewokuje ona skojarzenia z rytualnym symbolicznym połknięciem Bohatera przez potwora („brzuch wieloryba")[29], czyli pozorną śmiercią poza kręgiem *profanum*, nieodzowną, by móc się odrodzić. O takim pochłanianiu opowiada narrator: „Nieprzenikniona ciemność ogarniała nas z tak bliska, że zdawało się dość wyciągnąć rękę poza burtę, aby dotknąć się jakiejś namacalnej, tajemniczej substancji" [s. 130]. Byłoby ono zarazem powrotem do pierwotnego chaosu sprzed stworzenia świata (*in illo tempore*), kiedy dopiero należy przemóc siły mroku, zwłaszcza że zawodzi nawet z pozoru doskonale szczelna lampa przy kompasie. Można ją uznać za emblemat zachodniej cywilizacji, ekspandującej tak, iż wśród wschodnich stolic narrator wyróżnia Bangkok jako „jedyną, która dotąd nie zaznała białego najeźdźcy" [s. 61]. Ciemność bowiem nie nazywa metaforycznie tego, co trzeba „oświecić", ale raczej – podobnie jak w *Jądrze ciemności*[30] – nadętą ignorancję zachodniego umysłu, wykluczającego ewentualność, by świat i jego rozumienie mogły przybierać inne formy niż ta, którą on im narzuca.

Zapowiedziane przez Giles'a podważenie racjonalności dotyka bohatera bezpośrednio, gdy dowiaduje się on, iż jego poprzednik nie był ideałem zrównoważonego dowódcy. Tradycja kapitańska zasadza się wprawdzie na powtarzanych wzorach, lecz i w jej szczelinach czyha nieprzewidziane; może bowiem ów quasi-romantyczny szaleniec nie tyle sprzeniewierzył się tradycji,

---

[29] Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, s. 75–77.

[30] Zob. np. I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, s. 179 i nn.

ile padł ofiarą czegoś, przed czym ona nie chroni. Uświadomiwszy to sobie, narrator wyznaje: „Uczułem na sobie złowrogie tchnienie tych mocy nieznanych, które nawet tu [...] wyciągają ku nam swe okrutne szpony" [s. 77], przy czym nie chodzi o jakieś „nadziemskie potęgi", tylko o wewnętrzne „jądro" nieznanego, przed którym nie ucieknie się na morze, gdyż właśnie w przestrzeni obcości wystawia ono na próbę. Młodzieniec, niczym mityczny Bohater, zostaje zderzony z tym, czego w sobie nie aprobuje (*à la* Cień w koncepcji Junga); dociera doń, że skoro zmarły kapitan był „taki jak on" i okazał się podatny na zło, sam również może mu ulec.

> W tej podróży do piekieł młody kapitan, jak Marlow płynący [...] na spotkanie z Kurtzem, musi zmierzyć się z legendą swego poprzednika [...] i obronić przed fascynacją złem. Można więc *Smugę cienia* nazwać „pozytywną" wersją *Jądra ciemności*[31].

Żeby mogła zajść metamorfoza, protagonista winien się ukorzyć, przyznać do lęku i bezradności. Jego utracie zaufania do wiedzy sprzyja „mania prześladowcza" pierwszego oficera Burnsa, posądzającego dawnego kapitana o dokonanie pośmiertnej zemsty na okręcie (cisza morska, a później potężna ulewa[32]): „Uczułem, że mój zdrowy rozsądek, który uważałem dotąd za niezdobytą twierdzę[33], jest poważnie zagrożony przez te [...] przywidzenia" [s. 100]. Co znaczące, jednym z doznań w toku rytuałów przejścia bywa czasowe szaleństwo wywołane niestabilną sytuacją egzystencjalną[34]. Młody dowódca, *per analogiam*, spostrzegłszy, iż nie może liczyć na chininę, którą traktował jak panaceum, doznaje „chwilowego postradania zmysłów", a momentami wprost odczuwa, że ogarnia go obłęd[35]. Mimo wszystko nie porzuca obowiązków, chociaż jego wysiłki uwikłane są w coś przechodzącego pojęcie („błędne koło", „przeklęta matnia", „czary jakieś", „zły urok"). Tego, co zdawałoby się sprzysiężeniem diablich mocy, sam autor bronił przed zarzutem fantastyczności, ponieważ „jakkolwiek wyjątkowe, nie może się [to] różnić w swej istocie od [...] innych przejawów widzialnego i dotykalnego świata" [s. 7], który jest zadziwiający *per se*. Zresztą rodzaj sił,

---

[31] W. Ratajczak, *Conrad i koniec epoki żaglowców*, Poznań 2010, s. 113–114.

[32] Deszcz ten przywodzi na myśl symboliczne oczyszczenie, jedną z istotnych składowych obrzędów przejścia; w *Smudze* czytamy zresztą, że ulewa jakby spłukała i przerzedziła ciemność, s. 139.

[33] Wszystkie wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

[34] Zob. J. Sieradzan, *Ryty przejścia i inicjacje, niegdyś i teraz*, s. 16.

[35] O „wariactwie", w jakie popadają bohaterowie utworów Conrada w zderzeniu z morskim żywiołem, pisze dokładniej M. Skwara: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*, Wrocław 1999 (zwłaszcza s. 185–191).

jakich zakładnikiem staje się okręt, nie wpływa na imperatyw marynarskiej służby i odpowiedzialności, za istotniejsze bowiem aniżeli genezę zdarzeń („dlaczego") uznawał Conrad sposób („jak") i rodzaj postępowania[36], a znakomitym sprawdzianem podejścia do zewnętrznych okoliczności była, jego zdaniem, właśnie praca na żaglowcu. W *Zwierciadle morza* wskazywał, że sztuka kierowania statkiem wymaga szczerości i prostoty, nie kabotyństwa – na okręcie nie ma możliwości zachowania jakichkolwiek pozorów. Praca staje się realnością ocalającą[37] i wspornikiem samopoznania, zgodnie z wyznaniem Marlowa w *Jądrze ciemności*: „Nie lubię pracy [...], ale lubię to, co jest w pracy – sposobność do odnalezienia [...] własnej rzeczywistości [...], której inni ludzie poznać nie mogą"[38].

Wspólnota i dryfujący mikrokosmos

Należy wszakże podkreślić, iż protagonista *Smugi* nie przebywa na statku sam (choć jako jedyny zdrowy i odpowiedzialny za wszystko tak się czuje), lecz mamy do czynienia z zespołem marynarzy. Warto zestawić go z *communitas* – wspólnotą zawiązującą się w fazie liminalnej oraz postulowaną w pewnych nurtach (para)religijnych i społecznych – do której właściwości Turner zalicza m.in.: całość, homogeniczność, równość, brak własności, rangi, statusu społecznego, samolubstwa, troski o wygląd, uniformizację, pokorę, posłuszeństwo, wstrzemięźliwość seksualną, prostotę, akceptację bólu, zawieszenie pokrewieństwa, głupotę, błaznowanie, wiedzę świętą, ciągłe odnoszenie się do mocy mistycznych[39]. Większość owych dystynkcji znajdujemy także u marynarzy: przechodzą trudny test oderwani od ról społecznych, z dala od kobiet i rodzin, przejściowo pozbawieni majątku, zazwyczaj identycznie ubrani oraz bezwzględnie podporządkowani dowódcy, a znajomość morza istotnie nosi znamiona wiedzy tajemnej. Utwory Conrada z wielu stron ukazują wzory kulturowe charakterystyczne dla tej grupy zawodowej, z których w świetle modelu *communitas* wrażenie nader waż-

[36] Zob. np. J. Conrad, *Ze wspomnień*, przeł. A. Zagórska, Warszawa 1973, s. 22.

[37] Por. np. słowa Marlowa kontrastującego zawartość znalezionego *vademecum* żeglarskiego z fantasmagorycznym piekłem oglądanym po drodze w górę rzeki Kongo: „Dzięki prostemu staremu marynarzowi i jego opowiadaniu o łańcuchach i dźwigach zapomniałem o dżungli i pielgrzymach w rozkosznym poczuciu, że zetknąłem się z czymś bezsprzecznie realnym" (J. Conrad, *Jądro ciemności*, s. 36–37).

[38] Tamże, s. 28.

[39] Zob. ich przeciwstawienie cechom systemu hierarchicznego (struktury) np. w: V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010, s. 124.

nej sprawia zasada współtowarzyszenia opartego na bezpośredniej zażyłości, nie zaś strukturze społecznej: „Nie wyobrażałem sobie, aby mogły istnieć ściślejsze więzy ponad te, które wytwarza [...] wspólna służba, przynależność do tego samego okrętu i [...] załogi, zwłaszcza w chwilach niebezpieczeństwa" [s. 86].

Marynarzy obowiązuje reguła „jeden za wszystkich, wszyscy za jednego", winni się kierować solidarnością, a nie zasadami współzawodnictwa (rywalizacja kompromituje Hamiltona, poniekąd i Burnsa). W tym kontekście wypada zapytać, co z protagonistą *Smugi cienia*, który także marzył o władzy, oraz jak na tle zakładanej równości interpretować hierarchię rang w marynarce. Otóż w przeciwieństwie do narratora Hamilton zaprezentowany zostaje jako człowiek napuszony, niechętny obowiązkom i trudowi; z kolei jeśli chodzi o stopnie wśród załogi, to Conrad pisał nieraz, że wobec żywiołu wszyscy są równi[40] lub wręcz kapitan jest przezeń najbardziej poniżony[41]. Według wariantu idealnego marynarze w krytycznym położeniu zwalczają strach i egoizm na rzecz działania dla dobra grupy i statku, uobecniając tak ceniony przez autora etos.

Szczególną postacią jest wszechstronny Ransome, który – chociaż dodatkowo trapi go choroba serca – wykazuje się ponadprzeciętną dzielnością i hartem ducha. Narrator nadaje mu niemalże znamiona magicznego pomocnika rodem z baśni ludowej[42], a zarazem skromnego towarzysza mitycznego herosa, bez którego ten nie podołałby misji. Niestrudzony kucharz wspiera kapitana uspokajającym głosem i rozsądkiem, ale też w chwili szczytowego zagrożenia nie waha się podjąć najcięższej pracy przy żaglach. Zresztą cała załoga, mimo wycieńczenia chorobą, próbuje robić, co w jej mocy, by uratować żaglowiec – zdaniem Conrada u dobrych marynarzy poczucie niebezpieczeństwa jest równie silne, jak wiara w siebie i statek[43].

Statek właśnie odgrywa podczas omawianej inicjacji rolę kluczową. Zasadniczy cel młodego kapitana – wyprowadzenie go na pełne morze – może symbolizować przebudzenie z letargu, o czym świadczyłoby motto *Smugi cienia* zaczerpnięte z *Muzyki* Baudelaire'a: „cisza płaska w morzu pustem /

[40] Por. np.: „dyscyplina obywa się bez ceremonii na statkach handlowych, gdzie poczucie hierarchii jest nikłe, a wszyscy uważają się za równych wobec obojętnego ogromu morza [...]" (J. Conrad, *Murzyn z załogi „Narcyza"*, cyt. za: *Conrad o morzu. Wybór myśli*, oprac. P. Dzianisz, Gdynia 2007, s. 92).

[41] Por. np.: „Choroba [...] pominęła mnie jednego jakby rozmyślnie po to, by zaostrzyć moje wyrzuty sumienia [...] i cięższym jeszcze uczynić brzemię odpowiedzialności", s. 141.

[42] Zob. też W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

[43] Zob. L. Prorok, *Inicjacje Conradowskie*, Kraków 1987, s. 39.

jest mej rozpaczy lustrem"[44]. Monotonia nieprzejednanej natury przywraca bowiem poczucie bezcelowości, przezwyciężone w chwili przyjęcia wezwania do wyprawy, a poprzedzający ulewę bezruch pogłębia wrażenie absolutnego odosobnienia, jakby kosmicznej alienacji: „Odnosiło się wrażenie, że unoszący nas statek jest planetą mknącą zawrotnie [...] wśród wiekuistej, nieskończonej ciszy" [s. 90]. Dlatego też Foucault nazywa statek heterotopią *par excellence* – czyli realnym miejscem, które odnosząc się do wszystkich innych, „zawiesza, neutralizuje lub odwraca zastany układ relacji"[45] (co pozostaje w zgodzie z powyższymi ustaleniami na temat stosunku morza i lądu). Jeśli przeciwstawić sobie heterotopie iluzji (suponujące, że świat na zewnątrz jest jeszcze bardziej złudny) oraz kompensacji (przestrzenie idealne, gdzie panuje sumienność i uporządkowanie), to okręt, paradoksalnie, nosi cechy obu. Wśród heterotopii wymienia autor *Nadzorować i karać* ponadto miejsca odizolowania w społecznościach „prymitywnych" na okres kryzysu (tj. liminalny), nekropolie (protagonistę *Smugi cienia* prześladuje widmo „pływającego cmentarza"), zwraca także uwagę na ich ograniczoną dostępność – albo wejście jest przymusem, jak w wypadku więzienia („Nasz statek zaś stał na uwięzi" [s. 86]), albo trzeba się poddać rytom, otrzymać pozwolenie, wykonać pewne gesty[46] (por. egzaminy oficerskie i nominację w marynarce).

U Conrada okręt nie dość, że podlega animizacji lub antropomorfizacji[47], to zdaje się mieć związki z wewnętrzną zasadą *universum*: „Żaglowiec czerpie siłę jakby z samej duszy świata"[48]. Sedno tkwi w skontrastowaniu przez pisarza dwóch typów okrętów, gdyż o ile „odstawiony statek parowy jest bezsprzecznie czymś martwym", o tyle „żaglowiec w każdej chwili może się rzucić w wir życia za podmuchem [...] niebios"[49]. Ucieleśniając „ducha nowoczesnego tempa" [s. 59], parowiec symbolizuje pewną obojętność wobec warunków zewnętrznych, samowystarczalność, podczas gdy kierowanie żaglowcem – w patetycznej wizji pisarza – równa się nieustającej walce z własną

---

[44] Tłumaczenie oryginału podaję za: Ch. Baudelaire, *Muzyka*, przeł. M. Jastrun, w: tegoż, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski. red. J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 186.

[45] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005, nr 6, s. 120.

[46] Zob. tamże, s. 123–124.

[47] Jak wspomniano, bywa przyrównywany m.in. do niezwykłej kobiety, co można wykorzystać w interpretacji złego wpływu, jaki na poprzedniego kapitana miała nieszczęśliwa miłość – być może statek „nie lubi" konkurencji, tzn. wymaga absolutnego oddania (por. też zawieszenie więzi rodzinnych w fazie liminalnej).

[48] J. Conrad, *Zwierciadło morza. Opowieść*, przeł. A. Zagórska, Warszawa 1972, s. 49.

[49] Tenże, *U kresu sił*, w: tegoż, *Młodość i inne opowiadania*, przeł. A. Zagórska, Warszawa 1972, s. 230.

słabością i tym, co ludzi przewyższa. Dlatego ci, którzy przybierają postawy utożsamiane z „duchem" reprezentowanym przez parowce, „rezygnują niejako z prawa do [...] wolności, bezkresnej perspektywy i wyobraźni"[50], które nasuwają skojarzenia z dalekomorskimi podróżami w nieznane. Jak puentuje swój szkic Foucault:

> jeśli pomyślimy, że statek to [...] miejsce bez miejsca, [...] zamknięte w sobie, a jednocześnie wydane nieskończoności morza, i że od portu do portu [...] płynie tak daleko, jak znajdują się kolonie, w poszukiwaniu kosztowności, które skrywają one w swych ogrodach – stanie się zrozumiałe, dlaczego statek był dla naszej cywilizacji [...] nie tylko wielkim narzędziem rozwoju ekonomicznego [...], ale jednocześnie największą rezerwą wyobraźni[51].

Drogo okupiona iluminacja

Wyobraźnia, fantazja, najbardziej ewidentnie uwidacznia się w baśniach – i rzeczywiście *Smuga cienia*, realizując model „wyprawy Bohatera" oraz kreując takie archetypowe postacie, jak Giles czy Ransome, wbrew zastrzeżeniom autora o baśniowość się ociera. Co więcej, protagonista ujawnia świadomość owej paraleli: „Powinno mnie to było wprawić w najwyższe zdumienie, tymczasem przyjmowałem to [...] jak bohater z bajki, którego nie wzruszają najfantastyczniejsze zjawiska" [s. 52], w dodatku jego żaglowiec porównany zostaje do zaklętej królewny; nie dziwi zatem i następująca konstatacja:

> Conrad przekształca [...] historię swego pierwszego dowództwa do rozmiarów [...] opowieści ludowej, z narratorem [...] w roli ludowego bohatera, który dźwiga odpowiedzialność, ściśle sprecyzowaną w określonej tradycji, oraz pewne zadanie do spełnienia [...]. Przed nim trwał stan zła i zaczarowania, które on swym przykładem, [...] zdecydowaniem musi przełamać[52].

Zauważmy, że choć fabuła przypomina abstrakcyjny schemat bajki magicznej, przywołuje też konkretną tradycję – tę marynarską i tę odzwierciedlającą „moment dziejowy" cywilizacji zachodniej (epoka wiktoriańska, kolonializm, wypieranie żaglowców przez parowce itp.). Bohater musi przecież wrócić do zwyczajnego świata z jego normami, przedtem jednak ulega

---

[50] J. Gondowicz, *Morskość Conrada*, „Nowe Książki" 1975, nr 9, s. 6, cyt. za: M. Pacukiewicz, *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*, Kraków 2008, s. 35–36.

[51] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, s. 125.

[52] N. Sherry, *Wschodni świat Conrada*, s. 294.

przemianie – wchodzi w „uniwersalną" rolę inicjanta, by poznać to, czego się nie spodziewał. Jak tłumaczy Campbell:

> Cały sens [...] mitu o wędrówce bohatera sprowadza się do tego, że ma on służyć zarówno mężczyznom, jak i kobietom jako ogólny wzorzec, i to bez względu na to, jakie miejsce zajmuje każde z nich na wytyczonej według niego skali. [...] Człowiek musi jedynie odkryć [...] usytuowanie względem ogólnoludzkiej formuły, a potem pozwolić jej, by prowadziła go poza ograniczające jego świadomość mury[53].

Toteż w fazie liminalnego zawieszenia, gdzie nie istnieją pozytywne konfiguracje i następuje pomieszanie kategorii, dokonuje się nie tylko wypełnienie tradycji (tu: wdrożenie w funkcję kapitana), ale i generowanie nowości[54]: obrzęd przejścia oznacza zarówno konfirmację, jak i transformację. W liminalności wyzwala się ogromny potencjał twórczy, a dzięki intensywnym refleksjom inicjant osiąga inne spojrzenie na ontologiczno-aksjologiczne ramy własnej kultury[55].

Jaki jest zatem przebieg owych refleksji oraz jak przeobraża się stosunek protagonisty *Smugi cienia* do morza, statku, obowiązków i współtowarzyszy? O ile w tradycyjnych inicjacjach neofici często poszukują nadprzyrodzonych wizji, o tyle kapitana dręczy wyobrażenie, którego bynajmniej nie oczekiwał „Nieraz prześladowała mnie wizja okrętu [...] [z] załogą wymierającą z wolna na [...] pokładach: [...] zdany na łaskę prądów [...], słania się wśród śmiertelnej ciszy" [s. 123]. Otarcie się o śmierć w trakcie nawałnicy uświadamia mu fakt, że inicjacja, spajająca „doświadczenie ludzkie i kulturowe z biologicznym przeznaczeniem", zwłaszcza zgonem[56], może stanowić przeżycie przejściowe, ale uwydatniony przez nią trud jest permanentny. „Nie masz wypoczynku na tym świecie" – podsumowuje później Giles, co nie oznacza jednak defetyzmu i sugestii porzucenia czczych wysiłków. Upersonifikowany wzór cnót marynarskich Ransome jednoczy się wszak z kapitanem przeciw „wspólnemu wrogowi" – śmierci właśnie – „dla odległego ideału", choć tej postawie zdaje się przeczyć troska i lęk o własne zdrowie, jakimi wykazuje się po zejściu na ląd (Ransome choruje na serce). Być może więc, tak jak narratora, podtrzymywała go przy życiu wyłącznie owa „nieprzezwyciężona trwoga, [...] podniecająca i wyniszczająca zarazem [...]" [s. 127].

---

[53] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, s. 95.

[54] Zob. V. Turner, *Pomiędzy (betwixt and between)*, s. 115.

[55] Zob. W. Krajka, *Marynarska inicjacja*, s. 76–77.

[56] J. Sieradzan, *Ryty przejścia i inicjacje, niegdyś i teraz*, s. 12.

Według Campbella Bohater musi przebić swój ograniczony horyzont, by pojąć, iż ból, szaleństwo i tragedie są usprawiedliwione wobec majestatu Bytu, by ujrzeć źródło wszech rzeczy i pogodzić się z Ojcem symbolizującym pełnię[57]. Pełnię, *ergo* nie tylko opiekę, ale i destrukcję. Wtajemniczenie Bohatera zostaje uwieńczone poznaniem, że – znikome na tle Bytu – życie nie jest wszystkim. Protagonista *Smugi cienia* odbywa podróż do źródeł czasu, który okazuje się niezależny od zegara z jego kajuty, osadzonego w ramie lustra wydobywającego przemijanie. W ciszy i bezruchu morza zanika poczucie upływu chwil. Jeśli odnieść się znów do pojęcia heterotopii, to w miejscu takim dochodzi do radykalnego zerwania ze zwyczajną temporalnością przez wyeksponowanie momentu lub wieczności; na statku czas i wieczność okazują się tożsame. Heros, który wyprawił się po nieśmiertelność, zstąpił do krainy cieni i stawił czoła próbom przeznaczonym dla zmarłych, nie tyle wygrywa upragnione życie, ile uczy się nie obawiać dłużej śmierci[58]: „Ślepa, milcząca wieczność przestała mnie przerażać, pogodziłem się z nią w duszy i to sprawiło mi ulgę" [s. 131]. Gorzka iluminacja nie skłania wszakże do załamania się ani odwrotu: „[...] spojrzałem chłodnym okiem na wybraną przez siebie drogę życia. Złudzenia przepadły, ale czar pozostał"[59]. Uwidacznia się tutaj antytetyczność młodzieńczych mrzonek oraz późniejszego dystansu; naiwny idealizm, namiętność do marynarstwa podlegają weryfikacji, rodzi się świadomość bezlitosności i „niewierności" morza oraz jego obojętności nawet wobec heroicznych czynów, co wzywa do ciągłego mierzenia się z nim siłą wewnętrzną i do nieugiętości w tej, nie tylko duchowej, walce.

Może niekiedy razić uwznioślenie przez Conrada pracy na morzu; sam zwierzał się, że kładzie akcent na „idealną" wartość rzeczy, zdarzeń, osób, nie polegało to jednak na gloryfikowaniu abstrakcyjnej doskonałości czy hipotetycznej pierwotnej szlachetności. Jak zaznacza Zdzisław Najder, miał on na myśli dążenie do poszukiwań głębszych reguł działania, niezwiązanych bezpośrednio z materialnymi bodźcami i celami[60]. Nie znajdziemy przeto u niego wielbienia dobrej ludzkiej natury, co do niej pisarz nie żywił bowiem złudzeń – nawet „wierność sobie" traktował ironicznie, obserwując rozdźwięk pomiędzy intencjami a praktyką. Uznawał jednak, że „kilka prostych zasad" to najlepsze wytyczne, jakie posiadamy, i wierzył w niezłomność człowieczego ducha, dlatego afirmował wytrwałe działanie w myśl reguł wykraczających poza skończoność, ale możliwych do urzeczy-

[57] Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, s. 112.

[58] Zob. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, s. 90–91.

[59] J. Conrad, *Zwierciadło morza*, s. 163.

[60] Zob. Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, t. 2, Warszawa 1980, s. 222–223.

wistnienia jedynie w jej obrębie. Należy przy tym pamiętać, że *gros* postaci z jego powieści i nowel mimo wszystko ponosi klęskę w zderzeniu z siłami przyrody, nie pokonuje odosobnienia bądź też nie podejmuje się zmiany swego losu[61].

Powrót i niekomunikowalna zdobycz

Sam Bohater musi podjąć ostateczny krok, czyli ponownie przekroczyć próg, a wbrew pozorom POWRÓT nie jest znacznie łatwiejszy od inicjacji. Wydobycie się żaglowca w *Smudze cienia* z pułapki natury warto rozważyć w świetle nieomówionej dotąd cechy liminalności w ujęciu Turnera – głupoty i błaznowania. Chociaż środowisko marynarzy kojarzy się z rubasznością, w powieści schorowana załoga jest potulna i wyciszona, tylko „opętany" Burns szaleńczym rechotem w obliczu rozpętanego żywiołu we własnym mniemaniu zrzuca klątwę starego kapitana, a *de facto* unaocznia, co można uczynić potędze urągającej rozumowi: „Wziąć się za bary z napastnikiem, pokazać mu, że drwimy sobie z jego sztuk diabelskich [...]!" [s. 140]. Żaglowiec nie obywa się też bez wsparcia ze strony pomyślnego losu (zdaniem narratora, końcowy niespodziany pęd zawdzięcza „jakiejś energicznej opatrzności" [s. 150]). Niemniej najtrudniejsza, jak utrzymuje Campbell, staje się konfrontacja ze społecznością niewtajemniczonych:

> musi on [Bohater – dop. K.S.] jeszcze wejść na powrót ze swą zdobyczą w nastrój świata, w którym ludzie będący ułamkami wyobrażają sobie, że są całością. Musi [...], przynosząc rozbijający *ego* [...] eliksir [...], przyjąć ciosy racjonalnych dociekań, ciężkiego oburzenia i dobrych ludzi, którzy nie potrafią go zrozumieć[62].

Rzeczywiście, młody kapitan po powrocie ma wrażenie niepasowania do otoczenia, poznał wszak prawdę zakrytą przed innymi, którzy sądzą, iż osiągnęli „całość", w ich oczach równoznaczną ze stabilnością. Zazwyczaj Bohater przebywa na „tamtym" świecie np. rok, podczas gdy „po tej stronie" upływa sto lat, tu natomiast odwrotnie – wydaje się sobie stary. Efektem inicjacji, dość nietypowym zresztą, jest poczucie utraty fundamentów egzystencji, w dodatku zamiast apoteozy czy ostatecznej nagrody młody kapitan zyskuje nieusuwalny niepokój i wiedzę o tym, iż nie wolno zatrzymywać się w drodze, przyzwolić na *status quo*, liczyć, że w ostatecznym

[61] Zob. W. Krajka, *Izolacja i etos*, s. 322 (autor dokonuje tu ich precyzyjnego wyszczególnienia).
[62] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, s. 162.

rachunku wszystko będzie dobrze na najlepszym z możliwych światów. Za nieporozumienie trzeba by zatem uznać przypisywanie Conradowi stoicyzmu, nie wierzył on bowiem w rozumny ład wszechświata i zamiast zalecać podporządkowanie się tzw. naturalnym prawom głosił kult działania. „Nawet obojętność wobec nieszczęść była obca jemu i jego bohaterom: kazał im raczej cierpieć na przeczulenie i nadświadomość”[63].

W *Smudze cienia* bohater zdobywa świadomość w trakcie przełomowego rejsu, na morzu pozwalającym – jako rzeczywistość inherentnie obca – przeniknąć powierzchowność utartej, „oswojonej” wiedzy, z perspektywy której przygoda narratora może być najwyżej chwilową sensacją i przypadkowym nieszczęściem. Choć wracają z nowymi kompetencjami, neofici muszą jednak powtórnie poddać się zwyczajom oraz prawom społeczeństwa, o czym przypomina Turner:

> *Communitas* ma [...] aspekt potencjalności [...]. Związki między całościowymi istotami wytwarzają symbole, metafory i porównania [...]. Te formy kulturowe zaopatrują ludzi w zestaw wzorców [...] będących [...] okresowymi reklasyfikacjami rzeczywistości i stosunku człowieka do społeczeństwa, przyrody i kultury. [...] [Niemniej – dop. K.S.] w obrzędach przejścia ludzie są uwalniani od struktury [...] po to, by powrócić do struktury odrodzonej i wzmocnionej przez ich doświadczenie *communitas*[64].

Doświadczenie opisane w *Smudze cienia* nie jest zwykłą autobiograficzną reminiscencją, aczkolwiek sam Conrad przebył podczas marynarskiej służby niejedno wtajemniczenie z dala od „stabilnej” społeczności, stąd problematyka inicjacji – szerzej: proces zgłębiania wiedzy, poszukiwań prawdy – odgrywa w jego twórczości niebagatelną rolę. Podtytuł książki sugerowałby, że pisarz mówi „od siebie”, zwłaszcza iż nie korzysta z medium narratorów wewnętrznych[65] i ogranicza liczbę punktów widzenia, identyfikując się z bohaterem prowadzącym; ponadto „wyznanie” konotuje ujawnienie prawdy intymnej i przeznaczonej dla wybranych. Nie jest to jednak tylko osobiste restytuowanie minionego czasu – po pierwsze, „kiedy zaczynamy rozmyślać nad znaczeniem naszej własnej przeszłości, zdaje się ona wypełniać cały głęboki i niezmierzony świat” [s. 9]), po wtóre, byłaby to także próba zrozumienia losu i przekazania wskazówek innym, rozpoczynającym

[63] Z. Najder, *O „filozofii” Conrada*, w: tegoż, *Nad Conradem*, Warszawa 1965, s. 193.

[64] V. Turner, *Proces rytualny*, s. 140–141.

[65] Narrator dystansuje się jednak od ciągłości własnej opowieści, cytując zapiski rzekomo czynione na bieżąco na pokładzie żaglowca, które symptomatycznie określa mianem pochodzących „jakby nie z tego świata”.

własną wędrówkę. Przekazania nie *explicite*, w formie instruktażu, raczej poprzez wysoki kontekst kulturowy[66]: nakreślenie sytuacji oraz skorelowanych z nimi zachowań.

Nie sugeruję tym samym, jakoby *Smuga cienia* była prostym, mechanicznym odwzorowaniem schematów użytych do jej analizy – powyższy wywód ukazał napięcia pojawiające się podczas takiej transpozycji, ponadto wszelkie schematy nieuchronnie redukują bogactwo literackich znaczeń (o czym przekonali się chociażby twórcy narratologii). Niemniej przywołane koncepcje pozwalają zrozumieć inicjację głównego bohatera jako swoistą realizację pewnego powtarzalnego wzorca ludzkiego doświadczenia. W sytuacji liminalnej ujawnia się nietrwałość kulturowych aksjomatów i komunałów, a mimo że w ostatecznym rezultacie *communitas* nie zostaje naruszona, spojrzenie jednostki ulega wyostrzeniu. Może ona dzięki temu dostrzec sygnały zachwiania uniwersalnego obrazu świata – wielości kultur[67] oraz wielości mitów, obalenia niektórych z nich i wypierania innych przez nowe mity ideologiczne i polityczne. W tym świetle opowieść o marynarskim wtajemniczeniu zdaje się próbą ożywienia mitu wyprawy, która sprawdza wartość człowieka, w obliczu demitologizacji pojętej jako przeorientowanie się kultury zachodniej ze spraw ostatecznych na doraźne interesy.

Przesłanie w cieniu wielkiej wojny

Narrator *Smugi cienia* spogląda na wydarzenia z odległej perspektywy, co jest istotne tym bardziej, że wybuch I wojny światowej przypieczętował rozpad wartości konstytutywnych dla dawnej Europy, jak również „odrywanie się" doświadczenia od scentrowanej, monolitycznej wiedzy. Tym też częściej obszary kulturowych brzegów – swoje ulubione literackie przestrzenie – zauważał autor *Nostromo* nie tylko na styku obcych sobie kultur, lecz także w kręgu jednej kultury, gdzie dochodzą do głosu różnorodne sposoby percepcji i interpretacji rzeczywistości[68]. Jak pokazuje historia bohatera *Smugi cienia*, między rzeczywistością a wiedzą zachodzi niezbywalna dialektyka i nie należy liczyć na syntezę, prawdę totalną, w której dałoby się roztopić inność. Sens etyczny powieści mógłby być potwierdzeniem słów Campbella:

---

[66] Zob. E. Hall, *Poza kulturą*, przeł. E. Goździk, Warszawa 2001, *passim*.

[67] Aczkolwiek, jak wskazałam, kontekst dalekowschodni stanowi w tej opowieści Conrada jedynie mgliste tło.

[68] Zob. S. Modrzewski, *Conrad a konwencje. Autorska świadomość systemów a warsztat literacki pisarza*, Gdańsk 1993, s. 27.

> Zamiast oczyścić swe serce, zelota stara się oczyścić świat. Prawa Miasta Boga stosują się jedynie do jego grupy [...], natomiast przeciwko [...] „tubylczym" czy obcym ludom, którym los narzucił rolę sąsiada, kieruje się ogień ciągłej świętej wojny. [...] Nawet tzw. narody chrześcijańskie [...] znane są historii bardziej z powodu ich kolonialnego barbarzyństwa [...] niż [...] bezwarunkowej miłości [...][69].

Żeby istotnie przyjąć obcość – by „ten, który patrzy na mnie teraz poważnymi oczyma (niby ja sam, a niby kto inny), nie [...] [był] człowiekiem odosobnionym" [s. 67], nie tylko jako kontynuator tradycji kapitańskiej, ale i jako przedstawiciel ludzkości – niezastąpiona jest wspomniana wyobraźnia, która łączy rzemiosło marynarskie z pisarskim. Warto przyjrzeć się nastawieniu Conrada do tego przymiotu umysłu, gdyż bywa on dla marynarzy zdradliwy, jak w przypadku „lorda" Jima, zresztą także narrator *Smugi cienia* wyznaje: „Dość miałem własnych przywidzeń [...] w ciągu nie kończących się dni i nocy, spędzanych na czuwaniu w obliczu wrogich sił" [s. 123]. Nie dziwią przeto domysły, jakoby „chcąc być marynarzem wzorowym, niezawodnym w największych opresjach, [Conrad – dop. K.S.] zwalczał w sobie również wyobraźnię po polsku niesforną i rozwichrzoną, a także z francuska – zuchwałą"[70]. Czyżby dążył więc do osiągnięcia powściągliwej „wyobraźni Anglików"? Odpowiedź brzmi: nie; wystarczy przywołać skutki braku wyobraźni, a w rezultacie niezdolności do empatii i bezduszności mieszkańców wybrzeża Eastbay z noweli *Amy Foster*. Wyobraźnia okazuje się nieodzowna, nawet na statku, który wymaga „prostego" wypełniania powinności, a jednocześnie staje się niejako jej azylem (tu, bardziej niż na lądzie, może się ona uobecnić, z racji większej wolności). Conrad broni praktycznej etyki społecznej, opartej na obowiązku, sumiennej pracy i powściągliwości, lecz równocześnie sławi życie na morzu, niosące wyzwania, dające ujście tęsknotom oraz wykazujące się „szczególną intensywnością" [s. 101]. Zwłaszcza żaglowiec, często porównywany przezeń alegorycznie do białego ptaka, oferuje mentalną wolność „poza" taką kulturą, która nie tylko blokuje, ale nierzadko wręcz „terroryzuje" bogatsze poznanie.. „W cywilizacji bez statków marzenia wysychają, szpiegowanie zajmuje miejsce przygody, a policja [...] miejsce piratów"[71] – konkluduje Foucault. Z kolei morał w *Smudze cienia* wygłasza doświadczony Giles: „Obowiązkiem naszym jest stawiać czoło zarówno przeciwnościom losu, jak własnym błędom, a nawet drażliwościom sumienia.

[69] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, s. 120.

[70] L. Prorok, *Inicjacje Conradowskie*, s. 44.

[71] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, s. 125.

Inaczej bowiem z czymże byśmy walczyli?" [s. 158]. W swych utworach Conrad pokazuje, że tym czymś mogą stać się wówczas – inni ludzie. Świadom niechybnego rozwoju cywilizacji wyzbytej pięknych złudzeń, na przekór beznadziei sygnalizuje wartość bolesnej inicjacji dla doznania wspólnoty z całą cierpiącą ludzkością [s. 7], ponieważ „[o]graniczona przestrzeń, bliski kontakt między ludźmi, nieuchronna groźba fal zdają się wszystkich jednoczyć na przekór obłędowi, cierpieniom i rozpaczy"[72].

Liminality and Cognition in *The Shadow-Line* by Joseph Conrad. Between the Universal and Contextual Understanding of Initiation

Summary

The axis of *The Shadow-Line* by Joseph Conrad is the issue of initiation in the seaman craft and, at the same time crossing the threshold of adulthood. The author of the article, referring to the concept of the rites of passage of van Gennep, Turner and Eliade, as well as the model of Campbell's mythic "hero's journey", analyses the process and anthropological implications of this initiation and considers to what extent the *rites de passage* are universal, and to what extent they are contextual. The ship crew turns out to be a *communitas*, a community of the liminal phase of the rite of passage, and the protagonist must realize the model-archetype in concrete circumstances. Even though the plot resembles the structure of a magical tale, one may find there the cultural reality of seamen's work and the Victorian era.

Keywords: liminality, initiation, rite of passage, magical tale, Joseph Conrad

[72] J. Conrad, *Falk*, cyt. za: *Conrad o morzu*, s. 66.

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.21

Agnieszka Czyżak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: agnieszkaczy@tlen.pl

Przeciw śmierci. Liryka Justyny Bargielskiej

Czas postrzegany z perspektywy pojedynczej ludzkiej egzystencji objawia swoje budzące grozę cechy: skończoność, nieodnawialność i destrukcyjny wymiar. Bliskość kresu życia zdaje się wręcz zmuszać do namysłu nad jego istotą. Leszek Kołakowski, który w miarę upływu lat zwykł był pisać coraz krótsze teksty na tematy dotykające spraw najistotniejszych, już po ukończeniu siedemdziesiątego roku życia opublikował mini-wykład zatytułowany *Kompletna i krótka metafizyka*. Rozważanie opatrzone refrenicznie powtórzonym podtytułem *Innej nie będzie*[1] zawiera wizję domu zamieszkiwanego przez ludzkiego ducha. Czterema węgłami domostwa są Rozum, Bóg, Miłość i Śmierć, natomiast jego sklepieniem okazuje się Czas, rzeczywistość najbardziej pospolita i zarazem najbardziej tajemnicza, najzwyklejsza, a jednak najbardziej przerażająca. Cztery wskazane byty pozwalają choć po części uporać się z tym przerażeniem: Rozum pomaga wykrywać prawdy wieczne, oporne na czas, Bóg (albo absolut) zawiera wszystko w swoim „wiecznym teraz", Miłość w intensywnym przeżyciu staje się teraźniejszością skoncentrowaną i wyłączoną, Śmierć jest granicą czasowości jednostkowej i być może progiem innej czasowości o niepoznawalnym z ziemskiej perspektywy charakterze.

[1] Zob. L. Kołakowski, *Kompletna i krótka metafizyka. Innej nie będzie. Innej nie będzie*, „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 43.

Wszystkie zatem wsporniki ludzkiej myśli – jak przekonuje filozof – można postrzegać jako narzędzia uwalniania się od przerażającej realności Czasu oraz podejmowania prób jej oswajania. Tyle filozofia. Dla ludzi niepotrafiących konstruować filozoficznych systemów doświadczenie śmierci ma jednak w większości wypadków inny charakter. Rzeczywiste poznanie jej granicznego wymiaru niweczy ostatecznie zdolność artykulacji przeżyć[2]. Śmierć usuwana z pola widzenia jako własny nieuchronny kres, poznawana jest przez odchodzenie w niebyt innych, najczęściej bliskich, których utratę najtrudniej zaakceptować. Konieczność mierzenia się z jej nieodwołalnymi wyrokami, równoznaczna z doświadczaniem grozy istnienia, może więc naznaczać różne poziomy i formy ludzkiej ekspresji, niezależnie od etapu biografii.

W poezji Justyny Bargielskiej, urodzonej w roku 1977, od początku jednym z najważniejszych tematów było oswajanie realności i dotkliwości śmierci, pojmowanej jako wszechobecny i nieusuwalny aspekt trwania. Jej twórczość to manifestacyjnie kobieca „filozofia buntu", który z jednej strony sam siebie udaremnia wiedząc o swej nieskuteczności, z drugiej natomiast staje się koniecznym, niezbywalnym elementem jednostkowej siły kreacyjnej. Utwór *Przekład*, z tomu *Dwa fiaty* – wydanego w roku 2009, a zatem w czasie, kiedy autorka zaledwie ukończyła trzecią dekadę życia – jest zapisem wizji ludzkiej śmiertelności, ukazanej poprzez doświadczenie codziennych działań, bliskich, a zarazem zamkniętych w pokoleniowym cyklu przemian:

> Z ulicy przez okno widzę, jak mama stoi przy zlewie
> w płonącym domu, sama płonąc od dobrej chwili,
> niedużo z niej zostało, właściwie sam profil. Minie trzydzieści lat
> i moja córka będzie przez okno z ulicy
> podglądać jak płonę w płonącym domu[3].

Bohaterka wiersza stwierdza bezradnie „Nawet nie wiem, / czy będzie już wtedy wiedzieć, co podgląda", sugerując zarazem, iż podobny los spotka przedstawicielki kolejnych pokoleń.

---

[2] Giorgio Agamben ujmował to tak: „mawia się, że najpełniejsze poznanie dociera do nas zawsze zbyt późno, wtedy gdy nie jest nam już potrzebne. To poznanie, które przetrwało nasze dzieła, jest ostatnim i najcenniejszym owocem naszego życia, a przecież już właściwie nas nie dotyczy, podobnie jak nie ma dla nas znaczenia geografia kraju, z którego mamy zaraz wyjechać." Mapa umożliwiająca poruszanie się po terytorium, które i tak trzeba bezpowrotnie opuścić wskazuje w istocie nieprzydatność zawartej w niej wiedzy. Zob. G. Agamben, *Stworzenie i zbawienie*, w: tegoż, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 14.

[3] J. Bargielska, *Dwa fiaty*, Poznań 2009, s. 35. Kolejne cytaty z tego tomu lokalizuję w tekście głównym, podając numery stron.

Teraźniejszość naznaczona przyszłą stratą jawi się jako ułamek cyklicznego procesu umierania, odchodzenia, opłakiwania tego, co odebrane i bezpowrotnie minione. W wierszu *Niepamięć*, otwierającym zarówno pierwszy tom Bargielskiej (*Dating sessions* powstały w 2003 roku), jak i wydany niedawno zbiór jej poezji (*Szybko przez wszystko*, z roku 2013), mowa o utraconej miłości, a raczej o przeżywaniu straty, przepełniającej codzienną zwyczajność:

> Ale teraz siedzę na skraju pustej plaży,
> raczę się baśniami o krokodylach i możnowładcach,
> i z bojaźnią wspominam gotyckie odległości,
> kiedy do Boga było bliżej niż do Indii.
> [...]
> W cerkwi za wydmą Mikołaj, patron łowczyń posagów,
> unosi teraz brew i szepce „dziecko, dziecko".
> Popatrz siedzę na piasku w kolorze jego brody,
> a nikt nie udowodnił, że drugi brzeg istnieje[4].

Niewiedza, a raczej niemożność uzyskania pewności co do istnienia jakiegokolwiek „potem", uniemożliwia łagodzenie dotkliwości doznań związanych z przemijaniem czy odsuwanie ich w bliżej nieokreśloną przyszłość. Dotkliwości tej nie może przesłonić także religia.

W poezji Bargielskiej śmierć staje się nieusuwalnym elementem codzienności, także w jej najbardziej przyziemnym wymiarze. W utworze *Let's kohelet* bohater idąc ulicami miasta z torbą zakupów doznaje przypływu odwagi:

> Dwa dezodoranty, właściwie trzy, w siatce miał
> i że go stać na myślenie o śmierci wreszcie czuł.
>
> Szukającemu więc śmierci pośród urządzeń miasta
> wszyscy ustępowali, uchodząc przed nim jak łąka
> uchodziłaby przed napalmem, gdyby Bóg powołał ją
> do chwały uchodzenia [...]
>
> [s. 10]

W jego przypadku świadomość własnej śmiertelności staje się nawet płaszczyzną porozumienia, sposobem na nawiązanie kontaktu. Bohater po spotkaniu „właściwej" kobiety może wykrzyknąć: „Hej, we mnie są twoje groby i zmarli twoi są tu", wysyłając zaproszenie do wspólnego poznawania współczesnego, a zarazem ponadczasowego wymiaru *vanitas*. Ona może odwzajemnić to wyznanie.

[4] J. Bargielska, *Szybko przez wszystko. Trzy zbiory wierszy „Dating sessions", „China shipping" i „Dwa fiaty"*, Wrocław 2013, s. 7.

Tym samym codzienność obnaża swą dwupłaszczyznowość – nad szeregiem zwykłych działań unosi się nieusuwalna, dotkliwie wdzierająca się w świadomość sfera ciążących nad nimi śmiertelnych wyroków. Jolanta Brach-Czaina pisała w *Szczelinach istnienia*:

> Zdarzenia niezwykłe przejawiają się w zupełnie inny sposób niż potoczne. Ostentacyjnie dominują, odmieniają istnienie, przyciągają uwagę, porywają nas, terroryzują. Natomiast zdarzenia codzienne są ostentacyjnie niezauważalne. Przepływają od istnienia do nieistnienia, w które zapadają, a swą krótką obecnością nie budzą uwagi. Codzienność jest bowiem rzeczywistością podwójnie umykającą. Przetacza się ku nieistnieniu i przejawia w niezauważalności[5].

Przeciw owej „niezauważalności" materii codziennego życia ludzie pragną wystawić choćby marzenia o zmianie, wyłomie w rutynie egzystencji. Biegunowo odmienną reakcję wobec „zwyczajnego życia" budzi jednak nadejście niszczącej ustalony porządek tragedii.

W poezji Bargielskiej poznanie śmierci jest zdarzeniem rozrywającym codzienność, boleśnie odmiennym, porażającym doświadczeniem. Jednak pamięć o tym doświadczeniu staje się stałym składnikiem codzienności, modyfikując jej status. Poezja przekształca się w poszukiwanie słów zdolnych przybliżyć tę zmianę. W wierszu *Przekład* pada wyznanie:

> Zrobiłam miejsce na śmierć w swoim życiu,
> odchyliłam kołdrę, koszulę, odemknęłam klatkę żeber.
> Nie miałabym miejsca dla nikogo z was, gdybym nie zrobiła
> miejsca śmierci.
>
> [s. 35]

Szczególnie bolesnym doświadczeniem – zbieżnym z przeżyciami samej autorki, o których wiedza upowszechniona została w innych obiegach komunikacyjnych – okazuje się utrata dziecka, strata niepojmowalna, a zarazem niemożliwa do usunięcia z horyzontu poznania siebie i świata[6]. W takich realiach wizja przechodzenia przez szkolny korytarz zmienia się w jedną z możliwych wówczas odpowiedzi na pytanie, kim jestem: „trochę entuzjastka, a trochę odkrywca, / że nie wszystkie dzieci dają się pochować" [*Najsłynniejsze fotografie*, s. 18].

---

[5] J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 60.

[6] W twórczości poetyckiej Bargielska kreuje wizje utraty, śmierci dziecka. W tomie krótkich form prozatorskich zatytułowanych *Obsoletki* opisuje w rozmaitych wariantach doświadczenie poronienia (w wywiadach ujawniane jako własne traumatyczne przeżycie). W obu przypadkach poetka zdaje się wyrażać protest przeciw umniejszaniu, czy nawet unieważnianiu rzeczywistego poczucia straty. Wypowiadanie jej – ujmowanie w tekst literacki – przybliża oswojenie traumy.

Jednocześnie przymus rozmyślania o śmierci Bargielska wpisuje w codzienność specyficznie kobiecą, niejako tradycyjnie naznaczoną koniecznością opłakiwania zmarłych, tak przedstawioną w wierszu *Zebra*:

> Po co to myć, jak zaraz znowu będzie brudne,
> Mówi deszcz. Bóg dał, ale po co, Bóg wziął, lecz dlaczego?
> Jeszcze nie skończyły płakać kobiety, a już trzeba zacząć pytać.
> [s. 34]

Przekonaniu, iż mimo wszystko trzeba stale zadawać pytania o przyczynę i cel doświadczenia utraty (pytania pozostające nieodmiennie protestem) towarzyszy gorzka wiedza o nieskuteczności błagań o odsunięcie, odwrócenie, wymazanie śmierci. Utwór kończy jednoznaczne stwierdzenie: „To jest najdokładniej to, o co nie należy prosić."

Przesłaniem Bargielskiej nie jest trudna, bo pełna pokory zgoda na boskie wyroki – „bądź wola Twoja" w jej poezji zaświadcza przede wszystkim o poznawczej pewności, że najdobitniej wyrażona niezgoda nie odmieni biegu wydarzeń. Dziecko – i jako byt idealny, upragniony, choć kruchy i podatny na zniszczenie, i jako realna istota wymagająca ciągłej uwagi, troskliwości i poświęcenia – pozostaje w sferze *sacrum*. Natomiast Kobiecość skazana na opłakiwanie kolejnych strat jest narażona także na samotność w jednostkowym zmaganiu się z wyrokami sił wyższych, obojętnych na ludzkie cierpienie. Nieoczekiwaną towarzyszką buntowniczej bohaterki Bargielskiej i zaskakującą patronką poetyckich zmagań staje się Maryja, Matka skazana wolą Najwyższego na utratę Syna:

> Jak grzyb tęczowy na buzi Matki Boskiej,
> tak kwitnie samotność, kobieca i ludzka
> [s. 16]

Noce zamiast uspokojenia przynoszą natomiast „coraz głupsze proroctwa", dręczące fantasmagorie – tym samym nie stają się wytchnieniem w cierpieniu, lecz jego częścią.

Adam Lipszyc w artykule *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej* wskazywał, iż widoczny w całej twórczości poetki antypaulinizm – objawiający sie jako jedna z form dystansu wobec wszelkich patriarchalnych reguł – przybiera z reguły charakter maryjny. Badacz stwierdził: „Bargielska wygrywa przeciw Pawłowi postać Matki Boskiej, z której osobliwą wersją jej bohaterka się identyfikuje"[7]. Lipszyc analizował także z tej perspektywy szczególnie

[7] A. Lipszyc, *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie" 2013, nr 6, s. 64.

obrazoburcze – choć tylko na pozór – zakończenie *Obsoletek*, prozatorskiego utworu Bargielskiej. Ostatni rozdział rozpoczyna się od przywołania biblijnego cytatu: „Zanim uformowałem cię w łonie, znałem cię (Jeremiasz 1, 5)", kończy natomiast jednoznaczną deklaracją: „Nie, nie znam cię. Sama się uformowałam" (Justyna, 1, nieskończoność)[8]. Autor artykułu zinterpretował to prowokacyjne wyznanie w kontekście wcześniejszej, nieodmiennie buntowniczej twórczości: „Dawny żal, że się samej siebie nie urodziło dokładniej, i postanowienie, by w związku z tym własnoręcznie się pochować, przekształca się tu w gniewne stwierdzenie faktów"[9].

Lipszyc, zadając pytanie, czy jest to deklaracja całkowitej autonomii lub też „niepodległości pierwotnego narcyzmu", odpowiedział na nie przecząco. Dostrzegł w tym geście odmowę udziału w męskiej „zabawie w przepływ prorockiego natchnienia" oraz niezgodę na systemy teodycei usuwające z pola widzenia jednostkowe doświadczenie:

> Nieskończoność w adresie bibliograficznym nie jest więc raczej znakiem narcystycznego samoprzebóstwienia, lecz – wręcz przeciwnie – uporczywego, nieskończonego trwania w pozycji żałobnej, uporczywej kontrpamięci, która trzyma się swojej straty targana wiecznym *memis*[10].

Bliższy ogląd specyficznie kształtowanej „teologii literackiej" każe dostrzec w niej przede wszystkim antyteologię: „Treny Bargielskiej, jakkolwiek wybuchowe i niebezpieczne dla różnych rodzajów dyskursu, pozostają czymś skrajnie intymnym"[11].

Intymność zanurzona w powtarzalnym doświadczeniu codzienności pozwala się zapisywać jako szereg aktów samopoznania, zabiegów służących dookreślaniu tożsamości naznaczonej poczuciem utraty. Można uznać je za specyficzne zabieganie o przywrócenie pozorów ładu, krzątanie się w poszukiwaniu możliwego do zaakceptowania porządku egzystencji. Brach-Czaina wskazywała: „Krzątactwo utrzymuje codzienność w niepewnym punkcie napięcia między istnieniem a nicością. Choć nie słyszymy odgłosów walki prze-

---

Lipszyc podkreśla dalej, iż Bargielska „radykalizuje tę heretycką, sarkastyczną teologię maryjną do tego stopnia, że postać Matki Boskiej uwalnia się od funkcji pośredniczki [...] staje się źródłem nieustającej, gniewnej skargi rozrywającej tekst ideologii zmartwychwstania".

[8] J. Bargielska, *Obsoletki*, Wołowiec 2010, s. 87.

[9] A. Lipszyc, *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, s. 65. W tym fragmencie mowa o wierszu z debiutanckiego tomu, zatytułowanym *moja!*, rozpoczynającym się od wersów „postanowiła się sama / pochować żałuje że siebie / nie mogła urodzić dokładniej" (J. Bargielska, *Szybko przez wszystko*, s. 10).

[10] A. Lipszyc, *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, s. 65.

[11] Tamże.

taczającej się tam i z powrotem, bierzemy w niej udział. Przez krzątactwo dostępujemy godności aktu *creatio ex nihilo*"[12]. Natomiast konieczność istnienia w codzienności może z drugiej strony stanowić niezbędny warunek pojawienia się ostatecznych wartości: „Przymus jest przecież nie tylko przyczyną udręczenia, lecz także gwarantem powagi naszej obecności i warunkiem pozwalającym na pojawienie się nadziei sensu"[13]. Przymus pisania, tworzenia – codziennego krzątania się w poszukiwaniu okruchów sensu – może powagę istnienia podtrzymywać i uzasadniać.

Miłosz Biedrzycki stwierdził, iż dzieje się tak, „jakby do pierwszego, przedustawnego *fiat!* poetka mocą swojej mowy dodawała własne, drugie *fiat!* – czasem polemicznie, czasem aprobująco, zawsze poruszająco"[14]. W tomie późniejszym, zatytułowanym *Bach for my baby*, w utworze *Harfa daje radę* Bargielska tworzy w pierwszej strofie przewrotną wizję zgody na porządek istnienia:

> To jest ten moment, w którym wszystko jest na swoim miejscu,
> mąż przy stole, a nie mąż w pociągu,
> dzieci donoszone w kojcach a upuszczone w otchłani,
> pies w czystej pościeli, a śmierć zawsze za progiem[15].

Ale – w zakończeniu utworu – pomimo pozornej zgody na warunki egzystencji, codziennością nieustannie przeciwstawianą śmierci okazuje się przede wszystkim tworzenie, intymny akt przekształcania doświadczeń w materię tekstu:

> Nic, o czym chcielibyście pisać, się nie wydarzyło,
> więc moc nie musi truchleć.
> I nie truchleje.
> Nikogo tu nie zapraszam
> z nikim się nią nie dzielę.

Moc tworzenia nie musi truchleć w obliczu niespodziewanych wyroków sił wyższych, tylko dlatego, że z niewiadomych powodów na pewien czas nastąpiła przerwa w dozowaniu codziennych nieszczęść – pozostaje więc niejako w uśpieniu, umożliwiając, co prawda, chwilowe zawieszenie broni między

[12] J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, s. 74.

[13] Tamże.

[14] Tekst wydrukowany na skrzydełku okładki *Dwóch fiatów*. Na drugim króciutki biogram Bargielskiej otwiera określenie „społeczniczka".

[15] J. Bargielska, *Bach for my baby*, Wrocław 2012, s. 10.

podmiotem lirycznym a światem, lecz odbierając tym samym właściwy sens buntowniczego pisania „przeciw śmierci".

Wyrażanie sprzeciwu wobec śmierci staje się zazwyczaj sposobem jej oswajania, budowania niezbędnego dla istnienia dystansu wobec jej wszechmocy. Tak, jak dzieje się w poincie wiersza *Gringo*, zawierającej wyraźną biblijną aluzję[16], a stającej się przesłaniem pełnym gorzkiej ironii:

> Śmierci, niewymawialska, dotykalska panno.
> Gdzie jest twoje zwycięstwo? Sama ci pokażę.
> [s. 30]

Poznawana wszystkimi zmysłami, niszcząca emocje i rozbijająca codzienność śmierć może stać się partnerem „dialogu", gdy uprzedzi się (i wypowie) wyrażaną w samym jej istnieniu przewagę. Trwałość śladów, jakie pozostawia na żyjących, a przede wszystkim wzbudzany przez nią lęk zdaje się poświadczać skalę trudności wiążących się z próbami intelektualnego przeniknięcia jej istoty.

Bargielska dąży do naruszania tabu w rozmaitych sferach wspólnotowej komunikacji, bo ma świadomość wszelakich trudności, jakie towarzyszą aktom „pokazywania", przekładania doświadczenia śmiertelności na język. Intensywność ludzkich doznań nie mieści się dziś bowiem w tradycyjnych dykcjach poetyckich, wymyka konwencjonalnemu obrazowaniu. W jej własnej liryce istnieje na przekór przeciwstawianemu wizjom skończoności życia ironicznemu dystansowi. W utworze *Pieśń szkrabisty* ironia towarzysząca wyobrażeniu ucieczki z porządku istnienia nie przesłania realności autodestrukcyjnych pragnień:

> Nie krwawić ci teraz serce, a raźno popindalać
> gdy przyszłość się mości w słoiku i jeszcze czas jakiś puchnie,
> a smutek przychodzi od razu tak wielki i tak stary,
> że zjedz mnie, czereśnio, wołam, zjedz mnie, okruszku, pesteczko.
> [s. 12]

Pragnienie ucieczki przed intensywnością doznań towarzyszących zwyczajnej egzystencji poświadcza ich przemożną siłę, a zarazem dowodzi istnienia przeszkód w dokonywaniu ich artykulacji.

---

[16] W przywoływanym tekście Lipszyc stwierdza: „Pytanie retoryczne, na które odpowiada się taką błazeńsko-usłużną propozycją, gwałtownie zmienia swój sens, a hymn o teologicznie zadekretowanych mechanizmach zmartwychwstania przeobraża się w ułamkowy, sarkastyczny lament upominający się o całkiem konkretnych zmarłych" (A. Lipszyc, *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, s. 63).

Poczucie niemożności wykształca jednak odruch buntu. Odruch ten prowadzi z reguły do ponawiania prób odnalezienia słów zdolnych przybliżyć sferę afektów (wywoływanych przez czynniki, które są poza kontrolą podmiotu, lokujących się w nieświadomości) a tym samym przełożyć na kod rozpoznawalnych kulturowo emocji[17]. W twórczości Bargielskiej cel został wyznaczony jednak inaczej – poetka stara się dotrzeć do źródeł przeżyć, osobiście doznanej intensywności. Marek Zaleski, analizując zapis trudnych relacji między córką a matką, przekształconych w literaturę najwyższej próby – *Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli – stwierdził:

> Afekt, czyli intensywność, to brak zależności między treścią i efektem. Nie jest ona zależna od znaczonego. Intensywność zależy od tego, co nieświadome, jest jego resztką w reprezentacji. Przebywa poza dyskursem, między oczekiwaniem a spełnieniem – narracyjnie nieumiejscowione. Emocjonalna kwalifikacja jest symbolicznym opracowaniem intensywności, zredukowaniem jej do jednej z wielu możliwych form wyrazu[18].

Twórczość Bargielskiej poświadcza taki właśnie charakter intensywności – dla niektórych odbiorców przesadnej lub przesadnie manifestowanej. Odbiór zależy bowiem od stopnia otwarcia na zawarte w tekstach ślady afektu[19].

W utworze *Kobieca choroba* poetka próbuje zapisać „hasło", czyli słowną przepustkę do kostnicy – przestrzeni na granicy życia i śmierci, miejsca ostatnich spotkań żywych z umarłymi (choć już nie umarłych z żywymi, bowiem umarli pozostają bytem niemym):

> A hasłem jest zima nieprzespana,
> oślepienie świtem, którego miało nie być.
> Hasłem jest też oślepiający świt, co sam ślepnie,
> znajdując przypadkiem swoje czarne ciało
> na obrzeżach spalonego parku.
>
> [s. 33]

Intensywność doświadczania śmierci w codzienności zmusza do poszukiwania sposobów na poetyckie przekroczenie zarówno wiedzy o nieuchronności

---

[17] Zob. porządkujące rozpoznanie K. Bojarskiej, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie" 2013, nr 6.

[18] M. Zaleski, *Niczym mydło w grze w scrabble*, „Teksty Drugie" 2013, nr 6, s. 46.

[19] Zaleski przekonuje dalej w cytowanym tekście, iż lektura jako ruch konstytuujących się znaczeń to także „efekt bycia afektowanym przez tekst. Afekt jest »przejściem« [...] W sytuacji lektury jest dokonującym się transferem intensywności, stawaniem się emocji będącej udziałem czytelnika, emocji transmitowanej w tekstowej reprezentacji".

śmierci, jak i przeświadczenia o kruchości ludzkich wysiłków podtrzymywania codziennego rytmu egzystencji. Zmusza do ponawiania prób przełożenia na liryczne wyznanie własnych najgłębiej ukrytych afektów, a tym samym ciągłego podejmowania walki z niemocą języka, choćby miała to być walka z góry przegrana.

Against Death.
Lyrics of Justyna Bargielska

Summary

This article contains reflections on the most important themes of Justyna Bargielska's lyrics: death, mortality and loss. The peculiar compulsion of creating poems centered around thanatologic motifs stems from the poet's biographic experience, and her lyrics very often constitutes an expression, subversive and iconoclastic, of the female experiencing mourning. Poetry turns out to be a value contrasted with death, but its effect facilitating reconciliation with the inevitability of the end has a dimension fragmentary, conditional and limited in time, which forces us to take further efforts towards the consciously taken job of "creating against death".

Keywords: Bargielska, death, mourning, loss, the most recent poetry

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.22

Anna Larenta
Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: anna.larenta@gmail.com

Labirynt jako przestrzeń mityczna w *Biegunach* Olgi Tokarczuk

Olga Tokarczuk jest pisarką konkretu geograficznego, sytuującą akcję swoich utworów w Wałbrzychu, Nowej Rudzie, Bardzie, Wambierzycach, Wrocławiu, Częstochowie. Miejsca te, należące do rzeczywistości empirycznej, są przez nią mityzowane i przenoszone do porządku sakralnego. Budując przestrzeń swoich utworów Tokarczuk często wykorzystuje wyobrażenie labiryntu, którego funkcją jest wprowadzanie człowieka w sferę *sacrum*.

Punktem wyjścia rozważań nad przestrzenią mityczną Olgi Tokarczuk chciałabym uczynić myśl Mircei Eliadego, dobrze oddającą sposób, w jaki pisarka przedstawia przestrzeń:

> Stoimy wobec geografii sakralnej i mitologicznej, jedynej naprawdę rzeczywistej, a nie geografii świeckiej, „obiektywnej", w pewnym sensie abstrakcyjnej i mało istotnej, będącej teoretyczną kombinacją jakiejś przestrzeni i jakiegoś świata, w którym się nie mieszka, więcej nawet – którego się nie zna[1].

W twórczości Tokarczuk przestrzeń geograficzna i przestrzeń mityczna współistnieją ze sobą. Mityzacja przestrzeni topograficznej, jak zauważają Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński[2], ma na celu ponowne zaczarowa-

[1] M. Eliade, *Obrazy i symbole: szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 48.

[2] Por. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.

nie odczarowanego świata – uczynienie go jakimś sensownym, celowym tworem. Człowiek potrzebuje mitu, ponieważ dzięki niemu porządkuje i interpretuje otaczającą go rzeczywistość. Podobnie miejsce „potrzebuje" *sacrum*. Przestrzeń, w której działają bohaterowie Tokarczuk, jest przestrzenią niezwykłą, kształtującą, a nawet determinującą losy postaci w niej zanurzonych. Świat przedstawiony, wszystkie jego elementy, miejsca, przedmioty, zapachy jawią się jako konieczne i kompletne, a ich istnienie jest uwarunkowane potrzebą wzniosłości[3].

Mityzacja przestrzeni realizuje się, jak powszechnie wiadomo, na poziomie wyobraźni zbiorowej. Przykładami tego typu są Eden, Ziemia Obiecana, Olimp, Pola Elizejskie czy po prostu baśniowa kraina wypełniona smokami, olbrzymami i innymi dziwnymi, nierealnymi stworami. Paradoksalnie, ludzie współcześni (choć nie tylko), deklarując niewiarę w mit, namiętnie tropią jego ślady w otaczającej rzeczywistości. Szukanie w przestrzeni geograficznej miejsc legendarnych ma bogatą i długą tradycję. Bardzo interesującym efektem takich poszukiwań jest książka Umberto Eco *W poszukiwaniu miejsc i krain legendarnych*[4].

W prozie Tokarczuk mityzacja realizuje się przez obecność zjawisk niesamowitych, niedających się racjonalnie wyjaśnić. Pisarka tworzy mity lokalne uniwersalizując miejsca, zdarzenia, przedmioty i postaci, a czyni to przez usytuowanie ich w przestrzeni odrealnionej. Przykładem może być Prawiek, fikcyjna miejscowość zlokalizowana w konkretnej przestrzeni geograficznej, która nabiera cech przestrzeni mitycznej w skutek odgraniczenia jej od brutalnej rzeczywistości zewnętrznej. Granica jest sakralizowana poprzez strzegące jej anioły. Czapliński i Śliwiński, pisząc o zjawisku mityzacji w prozie polskiej lat 1976–1998, zauważają: „Mit przywracał bowiem rzeczywistości cechy życzliwe życiu, mówił, że świat daje się zamieszkać, pod warunkiem stworzenia mikrorzeczywistości, odgraniczonej od reszty świata"[5]. Utwory Tokarczuk oparte są na założeniu, że *sacrum* stanowi warunek istnienia każdego prawdziwego świata – również tego stworzonego przez nią. W utworze *Dom dzienny, dom nocny* pisarka stawia pytanie, czy możliwy jest świat bez *sacrum* i daje na nie odpowiedź. Jeden z bohaterów, Lew-jasnowidz, ma bowiem wizję końca świata, będącego bezpośrednim skutkiem odejścia Boga.

---

[3] Na temat wzniosłości zob. np. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.

[4] Por. U. Eco, *Historia krain i miejsc legendarnych*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2013.

[5] P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, s. 249.

> Nie potop, nie deszcze ognia, nie Oświęcim, nie kometa. Tak będzie wyglądał świat, gdy odejdzie z niego Bóg, kimkolwiek on jest. Opuszczony dom, kosmiczny kurz na wszystkim, zaduch i cisza. Wszystko, co żywe, zastyga i pleśnieje od światła, które nie zna pulsowania, a więc jest martwe. Pod tym upiornym światłem wszystko rozsypuje się w kurz[6].

Tak umiera i rozpada się powoli świat, w którym nie ma już świętości. Rzeczywistość odarta z tajemnicy, pozaziemskiego wymiaru – staje się martwa. Taka byłaby też literatura pozbawiona funkcji mityzacji rzeczywistości, gdyż, jak twierdzi Bruno Schulz: „wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie"[7]. Autor *Sklepów cynamonowych* zestawia poezję i wiedzę jako obszary ze sobą sprzeczne, wykluczające się i konkurujące ze sobą. Olga Tokarczuk geohistoryczny konkret uzupełniła mitem, pokazując, jak te sfery dopełniają się, korespondują ze sobą, a nawet warunkują wzajemne istnienie. Tak tę relację opisują Czapliński i Śliwiński:

> Z jednej więc strony dzięki zabiegom mityzacyjnym przestrzeń, nie tracąc w całości historycznego i geograficznego konkretu, nabiera cech niezwykłości, odsłania przed nami swój genius, co czyni z każdego mieszkańca owej przestrzeni jakby uczestnika magii, człowieka naznaczonego i wtajemniczonego. Z drugiej zaś, w czasoprzestrzeni mitycznej każda cząstka biografii nabiera znamion doświadczenia inicjacyjnego, staje się bezcennym bagażem na przyszłość[8].

Autorka *Biegunów* mityzuje przestrzeń doświadczalną, dzięki czemu świat przedstawiony jej utworów nieustannie oscyluje między przyziemną rzeczywistością i wzniosłym mitem. Zanurzenie w przestrzeni, która jest silnie nacechowana niezwykłością, ma wymiar inicjacyjny i wiąże się bezpośrednio z ideą labiryntu.

Figura labiryntu jest bardzo nośna znaczeniowo, o czym świadczą przykłady jej częstego występowania we współczesnej kulturze popularnej, np. w filmach: *Labirynt* w reżyserii Denisa Villeneuve'a, *Więzień labiryntu* w reżyserii Wes Ball, w powieściach: *Labirynt* Kate Moss, *Harry Potter* Joanne Kathleen Rowling czy też w grach komputerowych. Popkultura wykorzystuje figurę labiryntu ze względu na jej dynamizm i tajemniczość. W naszym kręgu kulturowym jest on jednym z najważniejszych toposów – jego obszerną analizę znajdziemy w książce Paolo Santarcangeliego *Księga labiryntu*[9]. Małgo-

---

[6] O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998, s. 145.

[7] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 12.

[8] P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998*, s. 250.

[9] Por. P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982.

rzata Czapiga w rozprawie *Labirynt: inicjacja, podróż i zbłądzenie* udowadnia, że topos to określenie o zbyt wąskim znaczeniu, aby objąć całokształt realizacji i znaczeń labiryntu. Badaczka – odwołując się do propozycji Jacquesa Le Goffa – proponuje zastąpić topos pojęciem „wyobrażenie", odnoszącym się do różnych obszarów semiotycznych[10].

Labirynt to przede wszystkim figura przestrzenna, z założenia magiczna i funkcjonalna, której Mircea Eliade przypisuje role wtajemniczenia oraz ochrony[11]. Dotarcie do centrum labiryntu jest jednoznaczne z osiągnięciem „środka", w którym przecinają się osie Nieba, Piekła i Ziemi, co daje magiczną moc. Swą skomplikowaną strukturą labirynt zapewnia bezpieczeństwo temu, kto znajduje się wewnątrz. Semantyka wyobrażenia labiryntu pozostaje złożona. Pomimo pozytywnego znaczenia, jakim jest osiąganie wiedzy i ochrona przed złem, doświadczenie labiryntu to także doświadczenie przestrzeni obcej, niegościnnej, w której trzeba się mieć na baczności. Labiryntu nie można oswoić, można go jedynie pokonać. Obserwując realizacje przestrzenne labiryntu, dostrzegamy zawiłą, a jednocześnie bardzo misterną konstrukcję, mającą, przez geometryzację, nadać budowli walor doskonałości i idealne wymiary oraz zbliżającą go do kształtu mandali[12].

Michał Głowiński, przedstawiając koncepcję labiryntowości i definiując powieść labiryntową, podkreśla niemożliwą do oswojenia naturę labiryntu. Zauważa, że jest on niepoznawalny, obcy i zaskakujący. Jako przykład podaje labirynt mityczny, który tylko dla Minotaura mógł być przyjaznym domem, natomiast dla Tezeusza na zawsze pozostał miejscem niebezpiecznym. Badacz pisze: „W labiryncie nie można się czuć dobrze, nie można uznać go za przestrzeń własną, przekreślałoby to w jakimś sensie jego labiryntowość"[13]. Z wywodu Głowińskiego wynika, że labiryntem, w indywidualnym doświadczeniu przestrzeni, stać się może wszystko. Tak jest w przypadku powieści Tokarczuk, w której las, miasto, sieć metra, podziemnych przejść, mała wyspa, pałac, a nawet dom, pełnią jego funkcję, stanowiąc zarazem, dla bohaterów *Biegunów*, indywidualne doświadczenie świata jako labiryntu.

Literackie manifestacje labiryntu to także skomplikowane konstrukcje, osiągane za pomocą dezorientujących strategii, takich jak zmiana narratora czy przeniesienie bohatera w czasie i przestrzeni. Poetyka narracji labiryn-

[10] M. Czapiga, *Labirynt: inicjacja, podróż i zbłądzenie. Figura ludzkiego losu w kulturze europejskiej*, Wrocław 2013.

[11] M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, s. 66.

[12] Por. Tamże, s. 64–71.

[13] M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tenże, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 133–134.

towej stała się przedmiotem refleksji Elżbiety Rybickiej w książce *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*[14]. Rybicka, jak też inni badacze, mówiąc o labiryntowości utworu, zwraca uwagę na alinearność (czasu, przestrzeni, narracji), brak tradycyjnych reguł spójności i ciągłości, brak pointy i zbliżenie do dzieła otwartego. Umberto Eco w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży"*[15] przedstawia trzy typy labiryntów. Pierwszy z nich, klasyczny, to taki, w którym nie można się zgubić, prowadzący prosto do centrum. Manierystyczny, porównany do drzewa, tworzy strukturę rozgałęzioną, prowokującą do błądzenia i narażającą wędrowca na zgubienie się w licznych odnogach. Inny rodzaj labiryntu to sieć, którą Eco nazywa, za Gillesem Deleuze'em i Felixem Guattarim, kłączem[16], gdyż nie ma środka ani peryferii i jest potencjalnie nieskończony. Właśnie labirynt-kłącze znalazł swoją literacką reprezentację w powieści Olgi Tokarczuk *Bieguni*.

W twórczości Tokarczuk labirynt jest wszechobecny, zarówno przez bezpośrednie nawiązania, jak też metaforykę i labiryntową konstrukcję tekstów. Labiryntowość przestrzeni wykreowanej przez Tokarczuk przedstawiły Sylwia Baran (*Labirynt jako doświadczenie inicjacyjne na podstawie powieści „Prawiek i inne czasy"*[17]) oraz Danuta Dobrowolska i Elżbieta Dutka, interpretujące opowiadanie *Numery* ze zbioru *Szafa*. Dobrowolska pisze: „Hotel to swoisty labirynt. [...] W samym hotelu Capital narratorka widzi minicentrum świata, które odzwierciedla charakter, potrzeby i egzystencjalną kondycję współczesnych ludzi"[18]. Elżbieta Dutka zauważa natomiast:

> Podobna do labiryntu część hotelu przywołuje myśl o zagubieniu i poszukiwaniu dróg wyjścia, odzwierciedla splątanie wątków filozofii, kultury, doświadczeń egzystencjalnych człowieka [...] i na domiar złego brak jakichkolwiek wskazówek[19].

---

[14] E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.

[15] Umberto Eco w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży"* tworząc swoją (uproszczoną) klasyfikację labiryntów powołuje się na Santarcangelliego, choć czyni to głównie przeciwstawiając otwarty charakter większości labiryntów swojej bibliotece-labiryntowi. U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży"*, w: tenże, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2001.

[16] G. Deleuze, F. Guattari, *Kłącze*, przeł. B. Banasik, „Colloquia Communia" 1988, nr 1–3.

[17] S. Baran, *Labirynt jako doświadczenie inicjacyjne na podstawie powieści „Prawiek i inne czasy"*, w: *Światy Olgi Tokarczuk*, red. M. Rabizo-Birek, M. Pocałuń-Dydycz i A. Bienias, Rzeszów 2013.

[18] D. Dobrowolska, *Mityzacje Olgi Tokarczuk. Symbolika rzeczy w świecie konsumpcji w opowiadaniu „Numery" z tomu „Szafa"*, w: taż, *My o przeszłości, przeszłość o nas. Problematyka tożsamości narodowej w dawnej i nowej literaturze polskiej*, Toruń 2013, s. 269.

[19] E. Dutka, *O „przestrzeni mówiącej" w tomie opowiadań Olgi Tokarczuk pod tytułem „Szafa"*, w: *Przestrzeń w języku i kulturze. Analiza tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, red. B. Paprocka, Lublin 2005, s. 105.

Obydwie badaczki piszą o labiryncie jako symbolu egzystencjalnego doświadczenia, zwracając uwagę bądź na aspekt psychologiczny, bądź kulturowo-filozoficzny tej figury.

Bieguni to powieść labiryntowa, będąca próbą pokazania świata jako labiryntu za pomocą tekstu zbudowanego na kształt labiryntu. Konstrukcja utworu, będącego współczesną sylwą[20], oddaje fragmentaryczny charakter ludzkich doświadczeń. Tokarczuk, aby pokazać bezmiar doznań przestrzennych, proponuje czytelnikowi nie reportaż, nie tradycyjny dziennik podróży, ale refleksję nad filozoficznymi i psychologicznymi uwarunkowaniami kondycji człowieka, którego istotę egzystencji stanowi przemieszczanie się. *Bieguni* to zbiór pozornie niezwiązanych ze sobą notatek, wspomnień z podróży, refleksji, bajek, listów, przeplatany kilkoma stosunkowo autonomicznymi historiami bohaterów: Kunickiego, Blaua, Annuszki, Filipa Verheyena, Fryderyk Ruysha, siostry Szopena czy profesora zajmującego się starożytną Grecją. Różnorodność gatunkowa i tematyczna tego utworu wiąże się z brakiem jednego, wszechwiedzącego narratora, scalającego obraz świata. Olga Tokarczuk często stara się uwiarygadniać opowiadane historie, wprowadzając świadków wydarzeń, formułując wątpliwości, przytaczając opinie naukowców. Niekiedy tworzy narrację na kształt kroniki, podając daty, nazwiska, powołując się na dokumenty, mapy, przewodniki. Czasem stawia narratora w pozycji sprawozdawcy, relacjonującego zdarzenia.

Niejednorodność narracji wpływa na brak ciągu przyczynowo-skutkowego. Linearny porządek został przez autorkę *Szafy* zastąpiony siecią aluzji i odniesień, mniej lub bardziej bezpośrednich. Co więcej, ta sieć (czy kłącze) sięga daleko poza świat przedstawiony w książce Tokarczuk. Narracja często odsyła nie do rzeczywistości, lecz do tekstów, tworząc labirynt intertekstualności[21], który w perspektywie postmodernistycznej jest właściwie nieskończony. *Bieguni* zawierają wiele różnorodnych nawiązań międzytekstowych, spośród których najbardziej bezpośrednimi są odwołania do filozofii Emila Ciorana, *Nowych Aten* Benedykta Chmielowskiego, *Moby Dicka* Hermana Melville'a i *Biblii*. Labiryntowość zostaje także spotęgowana poprzez powtórzenia sentencji, które dają wrażenie powrotu do tego samego miejsca.

[20] Na sylwiczność *Biegunów* zwraca uwagę M. Grigorova, *Mapa i ruch, czyli dialog nomadów i „taniec z mapami" na przykładzie książki „Bieguni" Olgi Tokarczuk w odniesieniu do twórczości Ryszarda Kapuścińskeigo* w: *Literatura polska w świecie*, t. 3: *Obecności*, red. R. Cudak, Katowice 2010. Zob. też R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.

[21] Pojęcie „labirynt intertekstualności" przytaczam za książką E. Rybickiej, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*.

Taką rolę w *Biegunach* pełnią powracające sformułowania: „celem pielgrzymki jest zawsze inny pielgrzym" czy „świata jest za dużo".

Przestrzeń labiryntu zostaje przywołana wprost na początku utworu w rozdziale *Głowa w świecie*, gdzie narratorka opowiada o swoich studiach psychologicznych. Eksperyment, w którym brała udział miał na celu udowodnienie teorii odruchu Pawłowa poprzez nauczenie szczurów drogi przez labirynt.

> Gdy puszczaliśmy szczury w labirynt, zawsze był jeden, którego zachowanie przeczyło teorii i który za nic miał nasze bystre hipotezy. Stawał na dwóch łapkach, wcale nie zainteresowany nagrodą na końcu eksperymentalnej trasy; niechętny przywilejom odruchu Pawłowa, omiatał nas wzrokiem a potem zawracał albo bez pośpiechu oddawał się badaniu labiryntu. Szukał czegoś w bocznych korytarzach, próbował zwrócić na siebie uwagę. Piszczał zdezorientowany, a wtedy dziewczyny, wbrew regułom wyciągały go z labiryntu i brały na ręce[22].

Tokarczuk kwestionuje przekonanie, że świat da się opisać. Koncentruje się na tym, co wymyka się statystykom i jest poza nawiasem błędu. Nie interesują jej szczury ścigające się po labiryncie, by otrzymać na jego końcu nagrodę w postaci smakołyku. Jej uwagę zwraca tylko jeden, który nie wyruszał ze wszystkimi prosto do celu, lecz „szukał czegoś", jakby przeczuwał, że dotarcie do kresu labiryntu nie spełni jego oczekiwań. Ten szczur otrzymywał nagrodę spoza ciasnego labiryntowego, szczurzego świata – był brany na ręce. Opis szczurów błądzących w labiryncie stanowi alegorię ludzkiego losu, stając się przypowieścią.

W skomponowanej z fragmentów powieści jeden z ostatnich rozdziałów, zatytułowany *Ściana*, nawiązuje do przywołanego obrazu szczurów w labiryncie. Bohaterami opowiedzianej w nim historii są „pielgrzymi, turyści i włóczędzy" [s. 407], których udziałem staje się wędrówka przez labirynt miasta. Tokarczuk nie nazywa miasta wprost, lecz naprowadza czytelnika na trop Jerozolimy. Książka nieprzypadkowo w tym miejscu została opatrzona planem Jerozolimy z III wieku. Dla wielu pielgrzymów Święte Miasto stanowiło cel podróży, pozwalało bowiem doświadczyć *sacrum*. Wyprawa do Jerozolimy stanowiła inicjacyjną drogę do wnętrza labiryntu. Takie też zadanie miały spełniać labirynty w katedrach średniowiecznych, umożliwiając symboliczną podróż w poszukiwaniu obecności Boga. Niezwykła atmosfera tego miejsca, w połączeniu z emocjami i oczekiwaniami turystów-pielgrzy-

[22] O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2009, s. 15. Kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście głównym, podając numer strony.

mów, powoduje, że przybysze zamieniają się w Jerozolimie w proroków. Zjawisko to ma swoją nazwę – syndrom jerozolimski[23].

Gdy bohaterowie wędrujący przez labirynt miasta, przedstawieni w rozdziale *Ściana*, osiągają cel, okazuje się, że: „W środku labiryntu nie ma ani skarbu, ani minotaura, z którym trzeba stoczyć walkę; droga kończy się nagle ścianą – białą jak całe miasto, wysoką, mur nie do pokonania" [s. 408]. Na twórczość Tokarczuk niewątpliwy wpływ wywarł Borges, najsłynniejszy twórca literackich labiryntów, autor wiersza *Labirynt*. Utwór ten przedstawia świat jako nieskończony totalny labirynt, który nie posiada „ostatecznej ściany, ni sekretnego centrum"[24]. Tokarczuk właśnie w centrum swojego labiryntu umieściła ścianę, dając przez to do zrozumienia, że prawdziwym wyzwaniem jest wydostanie się z niego. Wędrowcy przemierzający labirynt, zarówno w wierszu Borgesa, jak też w utworze Tokarczuk, oczekują jakiejś tajemnicy, szukają czegoś niezwykłego, jakiejś przygody, skarbu, prawdy o sobie i o świecie. Droga przez labirynt stanowi więc dla nich wartość sama w sobie. Najbardziej dramatycznym momentem tej wędrówki jest dotarcie do centrum labiryntu i stanięcie przed znajdującą się tam ścianą. Każdy na ten widok reaguje inaczej: zdziwieniem, rozczarowaniem, rezygnacją albo po prostu zmęczeniem. Wszystko, nawet walka z Minotaurem, byłoby lepsze niż pustka. Ludzie chcą mieć nadzieję, że za widzialną powłoką jeszcze coś się kryje, że sama ściana znajdująca się u kresu też ma znaczenie, dlatego próbują nadać jej jakiś sens: „Podobno jest to ściana jakiejś niewidzialnej świątyni, ale fakt pozostaje faktem – doszliśmy do kresu, dalej nic nie ma" [s. 408]. Wtedy dociera do nich prosta prawda: „pora wracać" [s .408]. W przytoczonych powyżej przykładach labirynt pojawia się jako element przestrzeni przedstawionej. Sprowadzenie jego rozumienia do motywu literackiego byłoby jednak znaczną redukcją, co zauważa Agnieszka Izdebska w niezwykle inspirującym opracowaniu *Literackie wcielenia tematu labiryntu*. Badaczka zauważa:

> należałoby tu raczej mówić o „labiryntowości" jako stematyzowanej cesze przestrzeni przedstawionej, czy, szerzej – świata przedstawionego, o „labiryntowości" organizującej różne płaszczyzny dzieła literackiego, decydującej o porządku

[23] Syndrom jerozolimski (obłęd jerozolimski) – zaburzenie urojeniowe występujące wśród pielgrzymów i turystów odwiedzających Izrael, a w szczególności Jerozolimę. Zaburzenie polega na tym, że osoby pod wpływem obecności w miejscach związanych z historią biblijną doznają psychicznego szoku i utożsamiają się z postaciami biblijnymi, por. http://pl.wikipedia.org/wiki/Syndrom_jerozolimski.

[24] J.L. Borges, *Labirynt*, w: tenże, *Pochwała cienia*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1977.

> fabuły, czy też metaforze określającej całość świata przedstawionego. Wtedy zaś, gdy mamy do czynienia ze stematyzowaną figurą konstrukcji całości tekstu, nie chodzi już o „labiryntowość przedstawioną" lecz o „labiryntowość przedstawiającą"[25].

Labiryntowość, jako forma przedstawienia, pogłębiona zostaje poprzez fakt wprowadzenia w tekście motywu mapy, która w twórczości Tokarczuk związana jest z wyobraźnią labiryntową. Mapy, jak zauważa Margreta Grigorova, pełnią w *Biegunach* funkcje supozycyjne w odniesieniu do tekstu[26], zwracają uwagę czytelnika, który po raz pierwszy bierze książkę do ręki. Mapa XVIII-wiecznej Europy zdobi okładkę *Biegunów*, a kolejne mapy, pochodzące z różnych wieków i różnych stron świata, przedstawiają między innymi podróże Odyseusza, Chiny, Rosję, plan Jerozolimy czy plan Nowego Jorku. Spod mapy zamieszczonej na okładce widać naczynia krwionośne, co sugeruje, że w książce opisane będą dwa obszary: przestrzeń geograficzna i ludzkie ciało. Olga Tokarczuk w *Biegunach* porównuje dwa równie ważne historyczne wydarzenia: stworzenie mapy świata i stworzenie mapy ciała. Dzieło Mikołaja Kopernika ma taką samą wagę, jak dzieło Andreasa Vesaliusa, twórcy nowożytnej anatomii. Odkrycie ścięgna Achillesa jest natomiast wydarzeniem porównywalnym do odkrycia Nowej Zelandii. Podobnie bowiem jak na mapach geograficznych, tak też na mapach anatomicznych wypełnione zostały „białe plamy". Takich analogii znajdziemy w książce wiele. Stosunek Tokarczuk do map wydaje się ambiwalentny. Z jednej strony są one odpowiedzią na towarzyszącą człowiekowi potrzebę identyfikacji swojej pozycji wobec innych, z drugiej zaś wyczerpujący opis świata pozbawia go tajemniczości. Usytuowanie na mapie daje podróżnym poczucie stabilności:

> zaczynają sobie wzajemnie zadawać Trzy Pytania Podróżne: skąd pochodzisz? Skąd przyjechałeś? Dokąd jedziesz? Pierwsze pytanie wyznacza oś pionową, dwa następne – osie poziome. Dzięki takiej konfiguracji udaje im się stworzyć coś w rodzaju układu współrzędnych i kiedy już się wzajemnie usytuują na tej mapie, zasypiają spokojnie [s. 67].

Mapa chroni przed chaosem świata, pozwala odnaleźć właściwą drogę, a jednocześnie autorka podkreśla, że „prawda jest straszna: opisać to zniszczyć" [s. 79]. Na złożoność problemu reprezentacji w przypadku map

[25] A. Izdebska, *Literackie wcielenia tematu labiryntu*, w: *Wariacje na temat. Studia literackie*, red. J. Abramowska, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003, s. 62.

[26] M. Grigorova, *Mapa i ruch, czyli dialog nomadów i „taniec z mapami"*, s. 37–40.

zwraca uwagę Elżbieta Konończuk, analizując przykłady tematyzowania map w literaturze[27].

Niejednoznaczny stosunek do mapy jest widoczny w opisie snu narratorki *Biegunów*, która nagle w Nowym Jorku natrafia na starożytny amfiteatr, co wprawia ją w osłupienie. Gąszcz prostopadłych i równoległych ulic nowoczesnego miasta zostaje przerwany przez element należący do zupełnie innego świata. Gdy napotkani turyści pokazują, że amfiteatr mieści się w porządku planu miasta, bohaterka oddycha z ulgą. Nieufność Tokarczuk w stosunku do mapy wiąże się też z przekonaniem, że każdy ma swoją indywidualną mapę, z której stara się usunąć miejsca niewygodne, związane ze złymi wspomnieniami:

> To, co mnie rani, wymazuję ze swoich map. [...] W ten sposób wymazałam kilka dużych miast i jedną prowincję. Może kiedyś zdarzy się, że wymażę cały kraj. Mapy przyjmują to ze zrozumieniem; tęsknią do białych plam, to ich szczęśliwe dzieciństwo [s. 111].

Mapy w twórczości Tokarczuk mają, według Grigorowej, charakter psycho-symboliczny[28], czego potwierdzeniem są słowa autorki *Biegunów*: „Kiedy wyruszam w podróż znikam z map. Nikt nie wie, gdzie jestem. W punkcie, z którego wyszłam, czy w punkcie, do którego dążę? Czy istnieje jakieś «pomiędzy»?" [s. 60]. Podróż staje się dla pisarki jedyną szansą na ucieczkę od mapy, nie pozwala bowiem jednoznacznie i trwale umiejscowić na niej przemieszczającego się podmiotu.

Ruch wydaje się trwale powiązany z przestrzenią labiryntu, która zawsze jest obszarem błądzenia, szukania drogi, nigdy zaś odpoczynku, zamieszkiwania, stagnacji. Jak zauważa Głowiński, „osadzony w labiryncie bohater musi znajdować się w ruchu, należy to bowiem do jego kondycji, wszelkie zaś przystanki i zatrzymania stanowią jakby stacje na ciernistej drodze [...]"[29]. Labirynt implikuje z reguły dwa kierunki ruchu, do środka i na zewnątrz. Ruch w poszukiwaniu centrum, Minotaura, prawdy o sobie i o świecie jest typowym doświadczeniem inicjacyjnym. Równie trudna, a nawet trudniejsza okazuje się droga powrotna, wydostanie się z zamknięcia, dlatego wędrujący potrzebuje wskazówki – symbolicznej nici Ariadny. Trzecim rodzajem ruchu, zdeterminowanym przez zdecentralizowany labirynt-kłącze, jest samo błądzenie bez celu, które jednak daje pewien rodzaj wolności. Tokarczuk

---

[27] E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5.

[28] M. Grigorova, *Mapa i ruch, czyli dialog nomadów i „taniec z mapami"*, s. 42.

[29] M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, s. 134.

w *Biegunach* sprzeciwia się przyjętemu przekonaniu, że podróżuje się zawsze dokądś, a czeka zawsze na coś, dlatego stawia pytanie: „Ktokolwiek miałby przyjść, nie przyjdzie, ale czy to podważa etos mojego czekania?" [s. 348]. Tokarczuk nobilituje bezcelowość, gdyż bezcelowe czekanie czy bezcelowe poruszanie się stają się przejawem wolności.

Michał Paweł Markowski zauważa, że egzystencja sama w sobie zakłada ruch, że „jest wymierzona przeciwko statyczności, przeciwko *stasis*"[30]. Taki właśnie ruch, będący warunkiem egzystencji, wykorzystała Tokarczuk kreując bohaterów *Biegunów*, dręczonych jakimś wewnętrznym nakazem nieustannego przemieszczania się. Przemierzają oni ulice, korytarze, zaułki, jeżdżą metrem, autobusami, ruchomymi schodami – tam i z powrotem. Poruszanie się stanowi w *Biegunach* rytuał religijny, inspirowany zachowaniami jednego z popularnych w Rosji odłamów bezpopowców. Tytułowi bieguni, zwani także fiodorowcami, strannikami, tułaczami, brodiagami, to sekta powstała w XVIII wieku, założona przez byłego żołnierza Eufemiusza. W czasach nierówności społecznych, przymusowych poborów i innych form ucisku ze strony państwa bardzo szybko zdobyła wyznawców, którzy głosili, że światem rządzi szatan w postaci cara. Polski pamiętnikarz, Maksymilian Jatowt (pseudonim Jakub Gordon), poświęca biegunom rozdział swoich wspomnień. Jest on wnikliwym obserwatorem, dociekającym zarówno specyfiki, jak i przyczyn powstania tej, jak i innych, sekt w Rosji, które to determinanty tak określa: „Grunt już od dawna był przygotowany, zbiegostwo istniało [...], lecz było tylko objawem niemającym pewnej formy. Eufemiusz mu ją nadał"[31]. Fiodorowcy głosili, że Bóg został ze świata wygnany i od tej pory sam musi się ukrywać. Walka z Antychrystem jest daremna, a jedynym środkiem, aby nie ulec jego mocy, pozostaje ruch. „Sposobem" na świat i formą egzystencji sekciarzy stała się więc „permanentna ucieczka religijna"[32], która zakłada odrzucenie wszelkich instytucji, wszystkiego, co stałe na świecie, co łączy człowieka ze swoją lokalizacją, nadaje mu określony adres. Ruch został więc uświęcony jako „jedyny sposób ocalenia dusz"[33].

---

[30] M.P. Markowski, *W swoją stronę*, w: tenże, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 13.

[31] J. Gordon, *Sołdat, czyli sześć lat w Orenburgu i Uralsku*, Lipsk 1865, s. 79, książka dostępna na stronie Google Books: https://books.google.pl/books?id=SmIAAAAAcAAJ&hl=pl [dostęp 30.01.2015].

[32] M. Agnosiewicz, *Chrześcijańskie korzenie bolszewizmu*, artykuł dostępny na stronie: http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,1082/q,Chrzescijanskie.korzenie.bolszewizmu [dostęp 27.01.2015].

[33] Tamże.

Tokarczuk w *Biegunach* nie koncentruje się na XVIII-wiecznej sekcie. Interesują ją współcześni bieguni, którzy, pomimo odmiennych uwarunkowań społeczno-gospodarczych, nadal czują potrzebę szukania zbawienia w nieustannym ruchu. To do nich na jakiś czas przyłącza się Annuszka, aby wyzwolić się od nieszczęśliwego, niespełnionego życia, które zamknęło ją w ciasnym mieszkaniu wraz z niepełnosprawnym synem i milczącym mężem. Bohaterka wychodzi z domu, aby załatwić różne sprawy i wraca dopiero po kilku dniach. W tym czasie kobieta poznaje Galinę – biegunkę. Ta bezdomna, stara kobieta staje się duchową przewodniczką Annuszki, wpadającej w swoisty trans przemieszczania się dającego poczucie wolności:

> Zmienia pociągi, bo boi się, że ktoś mógłby ją zauważyć, że mógłby ją złapać za rękę, potrząsnąć i – co najgorsze – gdzieś zamknąć. Czasem przechodzi tylko na drugą stronę peronu, a czasem go zmienia; wtedy wędruje ruchomymi schodami, tunelami, nigdy nie czytając żadnych napisów, zupełnie wolna [s. 275].

Podczas dni spędzonych na ulicach i w podziemiach miasta, podróżująca bez celu Annuszka zwraca uwagę na podobnych sobie ludzi, którzy „są w jakiś sposób stali, jakby poruszali się inaczej, wolniej" [s. 278]. Często jednak nawet oni udają, że dokądś zmierzają. Tak jest w przypadku obserwowanego przez Annuszkę bezdomnego, który „z werwą wyskakuje na peron stacji, sprawia wrażenie, że zdąża do jakiegoś dalekiego, ale konkretnego celu" [s. 277].

Tylko Galina ma odwagę, aby dreptać w miejscu, nie zwracając uwagi na pogardliwe spojrzenia ludzi, którzy mają adresy. Przekazuje ona Annuszce swoje przesłanie, swoją religię:

> Więc ruszaj się, kiwaj, kołysz, idź, biegnij, uciekaj, gdy tyko się zapomnisz i staniesz, pochwycą cię jego wielkie ręce, zamienią cię w kukiełkę, owieje cię jego oddech, [...]. On zmieni twoją barwną duszę w małą płaską duszyczkę, wyciętą z papieru, z gazety, i będzie ci groził ogniem, chorobą i wojną [s. 291].

Warunkiem wolności, podobnie jak dla wyznawców historycznej sekty, jest pozostawienie za sobą wszystkiego, nawet zapomnienie swojej rodziny i adresu. Kiedy Annuszka i Galina trafiają na komisariat, bohaterka zostaje poddana próbie. Zapytana o adres Annuszka powtarza go dwukrotnie, zdradzając, że nie jest prawdziwą biegunką. Dlatego z jej życia znika Galina, a ona sama po kilkudniowej nieobecności wraca do porzuconego wcześniej domu i obowiązków.

Świat, który pozostaje w bezruchu jest miejscem wrogim bohaterom *Biegunów*: „W nocy nad światem wschodzi piekło. Pierwsze, co robi – to deformuje przestrzeń; wszystko czyni ciaśniejszym, bardziej masywnym, nieporuszalnym" [s. 256]. Noc i nieruchomość nadają rzeczywistości charakter

demoniczny, a w człowieku rodzą poczucie uwięzienia. Takie więzienie tylko z pozoru wyklucza labiryntowość, może być bowiem traktowane jako „symbol kondycji ludzkiej"[34]. Głowiński dowodzi, że „więzienie, będące i labiryntem, i – zarazem – światem"[35], przygniata i niszczy. Także George Poulet, analizując temat labiryntu u Piranesiego, zauważa:

> to zarazem przestrzeń ograniczona i ograniczająca, przestrzeń zamykająca, a równocześnie tak rozległa i skomplikowana, że ten, co się w niej zabłąka, może nigdy nie osiągnąć jej granic. Jest to zgodne z definicją labiryntu, miejsca, gdzie człowiek jest uwięziony i zagubiony. Słowem, labirynt to więzienie bez murów, a przynajmniej bez granic, więzienie, które więzi nie ograniczeniem przestrzeni, ale jej nadmiarem[36].

Przytłaczający nadmiar przestrzeni, przy jednoczesnej decentralizacji, skutkuje brakiem stałych punktów orientacyjnych. Niestałość świata sprawia, że wszystko może nieść ważny przekaz. W *Biegunach* czytamy: „nic nie jest niewinne i bez znaczenia, wielka nieskończona łamigłówka" [s. 383]. Taka właśnie „łamigłówka" rodzi kompleks wyspy u Kunickiego, jednego z bohaterów utworu. Vis – malutka wysepka, na której spędzał wakacje wraz z rodziną – staje się dla niego prawdziwym labiryntem. Kunicki, pozbawiony nici Ariadny (a może szuka jej w niewłaściwym miejscu, analizując bezustannie zawartość torebki Jagody) ponosi klęskę, nie odnajduje zaginionej żony i syna. Wydarzenia, które miały miejsce na wyspie stają się jego obsesją. Bez ustanku analizuje topografię wyspy, szukając jakiejś „czarnej dziury" albo raczej „białej plamy" na mapie. W jego odczuciu zarówno przestrzeń, jak i czas wyspy Vis mają pęknięcia, jakby dziury wycięte w czasoprzestrzeni, w których przebywa zaginiona Jagoda. Tokarczuk nieprzypadkowo umiejscowiła wydarzenia na małej wysepce, na obszarze zamkniętym, otoczonym wodą, skąd nie można się wydostać niezauważonym przez nikogo. Wszak najbardziej znany labirynt, znajdujący się w Knossos, przeznaczony dla mitologicznego Minotaura, także umiejscowiony był na wyspie. Autorka *Biegunów* poświęca jej dużo uwagi – tworzy nawet „psychologię wyspy" [s. 110], która zakłada, że „wyspa reprezentuje najbardziej pierwotny, najwcześniejszy stan sprzed socjalizacji" [s. 110].

Wszyscy powtarzają Kunickiemu, że „wyspa jest zbyt mała, żeby się na niej zgubić" [s. 41]. Jej niewielkie rozmiary dodatkowo dramatyzują poszukiwania, bo czynią sytuację nieprawdopodobną. Kunicki razem ze służbami

---

[34] M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, s. 179.

[35] Tamże, s. 182.

[36] G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, przeł. W. Błońska i inni, Warszawa 1977, s. 507–508.

szuka zaginionych wszędzie, przeczesuje każdy centymetr wyspy, obserwuje ją z helikoptera. Jagodzie i jej synowi udaje się jednak pozostać niezauważonym przez całe trzy dni. Kobieta przedstawia mężowi całkiem logiczne wytłumaczenie tego, co się wydarzyło, jednak dla niego ta wersja wydarzeń jest nie do przyjęcia – po prostu jej nie wierzy. Każdą wolną chwilę poświęca więc na odkrycie, co naprawdę działo się na wyspie i gdzie przez trzy dni przebywała Jagoda z synem? Mapę wyspy Kunicki zna już na pamięć, jednakże nadal często ją analizuje. Nie wystarcza mu przedstawione na mapie topograficzne odwzorowanie terenu. Zaczyna na wyspie poszukiwać jakiejś tajemnicy, spodziewa się znaleźć odpowiedź w słowie zapisanym przez Jagodę na kartce: „Kairos". Słownikowe definicje odsyłają do pojęcia czasu, informacje w internecie naprowadzają na ślad jakiegoś dawno zapomnianego boga, a wszystko to prowadzi do kolejnych tropów i znaków, nie do ostatecznej odpowiedzi.

Po powrocie Kunicki dopatruje się zmiany zachowania u Jagody, zauważa między innymi, że zmieniła kolor szminki. Być może żona rzeczywiście nie mówi prawdy, a może żadnej innej prawdy po prostu nie ma. Kobieta zagubiona (mimowolnie lub na własne życzenie) przez trzy dni na obcej wyspie, odsunięta od świata doświadcza swego rodzaju wtajemniczenia. Przechodzi przez labirynt niezwykłej wyspy, co daje jej tajemną wiedzę, możliwość zniknięcia i powrotu do rzeczywistości. Labirynt jest zawsze doświadczeniem indywidualnym. Dla tubylców wyspa nie jest labiryntem, mogą ją „dokładnie przeszukać, centymetr po centymetrze, jak szufladę" [s. 41], gdyż jest ich domem, a, jak zauważa Głowiński, aby jakaś przestrzeń mogła zostać uznana za labiryntową, musi mieć w sobie pierwiastek obcości[37]. Dla Jagody i Kunickiego wyspa to przestrzeń obca, tajemnicza. Kunicki podczas poszukiwań doświadcza czegoś niezwykłego:

> nagle wydaje mu się, że bierze udział w pradawnym rytuale, zamazanym, groteskowym. Spod krzaków zwisają nabrzmiałe ciemnofioletowe grona, perwersyjne, zwielokrotnione sutki, a on błądzi w liściastych labiryntach, krzycząc: „Jagoda, Jagoda" [s. 37].

Kunickiemu nie udaje się odnaleźć na wyspie żony, nie osiąga celu, nie może więc się od tego labiryntu wyzwolić. Dlatego ciągle na nowo analizuje ze szczegółami wszystko, co się wydarzyło, od nowa próbuje osiągnąć centrum – poznać prawdę, doświadczyć *sacrum*. Dlatego wytłumaczenia całego

[37] Por. M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, s. 129.

zajścia szuka w przewijającym się w utworze pojęciu Kairos, które prowadzi go do zapomnianego boga helleńskiego. Być może odpowiedź znajdziemy w wykładzie profesora, specjalisty od starożytnej Grecji. W czasie rejsu śladami Odyseusza – podczas którego przystankami są wyspy – wygłasza on serię wykładów, w których sugeruje:

> a może to jest możliwe [...] zaglądnąć w przeszłość, rzucić tam okiem, jak do jakiegoś panoptikum, albo, drodzy przyjaciele, traktować przeszłość tak, jakby ona nadal istniała, a została jedynie przesunięta w inny wymiar. Może trzeba zmienić tylko swoje patrzenie, spojrzeć na to wszystko jakoś z ukosa. Bo jeśli przeszłość i przyszłość są nieskończone, to nie istnieje w rzeczywistości żadne „kiedyś" [s. 430–431].

Profesor sugeruje, że zagubić można się nie tylko w labiryncie przestrzennym, ale też czasowym. Być może taki właśnie labirynt stał się przestrzenią doświadczenia Jagody.

W innym fragmencie labiryntowej powieści Tokarczuk poznajemy profesora Blaua, który już od dziecka interesował się ludzkim ciałem i dlatego szybko nauczył się anatomii. Jako pracownik Akademii, specjalista od preparatów anatomicznych i przechowywania tkanek, dostał pracę przy katalogowaniu zbiorów Medizinhistorisches Museum. To tam, w podziemiach muzeum, profesor przechodzi swoją próbę labiryntu, który wciąga go coraz bardziej. Coraz więcej czasu spędza w labiryntowych podziemiach muzeum, połączonych z podziemiami innych budynków szpitalnych. Profesor nie znajduje się jednak w tych labiryntach korytarzy i magazynów sam. Ma za przewodnika starego pana Kampa, który trochę przypomina mitologicznego Charona. Jest to analogia o tyle uzasadniona, że preparat, w którym zanurzone są zakonserwowane części ciała zostaje nazwany wodą styksową, gdyż daje nieśmiertelność. Penetrowanie podziemnych korytarzy i magazynów zastawionych regałami, odkrywanie – czasem makabrycznych – eksponatów, oznacza dla profesora osiąganie kolejnych stopni wtajemniczenia, zbliżających go do celu, do stworzenia idealnego preparatu, który zapewniłby wieczność ludzkiemu ciału. Labirynt profesora Blaua jest złożony z ludzkich ciał, którym pragnie on dać nieśmiertelność. Jego uwielbienie dla ciała, a w szczególności dla kobiecych wagin, manifestuje się w uwiecznianiu ich na zdjęciach, które następnie przechowuje w kartonowych pudełkach. Profesor jest o krok od poznania składu preparatu idealnego, kiedy trafia do pani Mole, wdowy po zmarłym naukowcu. Jednak droga, którą mu ona proponuje, otwarcie oferując seks, jest dla niego nie do przyjęcia. Do tajemnicy, kryjącej się w labiryntach historii preparatów, trzeba dochodzić samemu, nie ma ścieżki na skróty.

Labirynt jako konstrukt przestrzenny może przybierać w utworze literackim różne formy. W *Biegunach* Olgi Tokarczuk nie ma jednego labiryntu, tak jak nie ma jednego labiryntu w kulturze. Wyobrażenie to ewoluowało bowiem przez wieki, wzbogacając się w coraz to nowsze odniesienia semantyczne i aksjologiczne. Labirynt funkcjonuje w tekście Olgi Tokarczuk jako motyw literacki, czyli „labiryntowość przedstawiona", oraz jako „labiryntowość przedstawiająca", organizująca utwór na wielu płaszczyznach. Znajduje ona swoje odzwierciedlenie we fragmentarycznej strukturze tekstu. Dla autorki *Biegunów* labirynt jest sposobem wprowadzenia mitycznego porządku do świata przedstawionego. Bohaterów powieści bezruch zniewala, dlatego podstawą ich egzystencji jest poruszanie się, zyskujące w utworze sakralny wymiar, co potwierdzają historie Kunickiego i Jagody, Annuszki czy Blaua.

Labyrinth as Mythical Space in *Bieguni* by Olga Tokarczuk

Summary

This article is an analysis of Olga Tokarczuk's novel *Bieguni*, the main subject of which is movement. Interpretation of the book aims at demonstrating that the image of labyrinth operates in Olga Tokarczuk's text as a literary motif or "labyrinthness represented" and as "labyrinthness representing" organizing the structure of the work on many planes.

Keywords: Olga Tokarczuk, geopoetics, space, mythical representation, labyrinth

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.23

Jacek Partyka
Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: jacek.part@gmail.com

Wypisy z ksiąg użytecznych jako wypowiedź programowa Czesława Miłosza

Od wiersza opatrzonego tytułem *Ars poetica?* czytelnik ma prawo oczekiwać wyraźnie zarysowanej wizji poezji, jakiegoś „programu", który ukazałby sposób myślenia poety o sztuce słowa i odrębność jego patrzenia na świat. Czesław Miłosz napisał taki wiersz w 1968 r., będąc artystą dojrzałym, trzydzieści pięć lat po debiucie książkowym, trzydzieści sześć lat przed śmiercią, a więc niemal dokładnie w połowie swojej wyjątkowo długiej działalności pisarskiej. Co znamienne, jakby w geście nieufności wobec własnych przekonań, postawił przy tytule znak zapytania. Nad *cezuralnym* znaczeniem tego wiersza rozwodzić się nie ma potrzeby: podsumowuje dotychczasową drogę twórczą Miłosza, wytycza – jak to widać z dzisiejszej perspektywy – kierunki na przyszłość i jest wyjątkowo bogatym źródłem powszechnie rozpoznawalnych cytatów („Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej", „W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego", „A przecie świat jest inny niż w naszym bredzeniu", „Bo wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie", i in.) – jednym słowem, jest „klasykiem"[1]. Można oczywiście wyjątkowość *Ars poetica?* podważyć lub co najmniej osłabić podając inne, być może lepsze przykłady, choćby *Nie więcej* z tomu *Król Popiel i inne wiersze*. Zgódźmy się

[1] Spośród interesujących omówień tego wiersza wymienić należy: R. Matuszewski, *Czesława Miłosza dążenie do formy pojemnej*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków, Wrocław 1985, s. 111–154; J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 110–121; B. Grodzki, *Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach pojemnych" Czesława Miłosza*, Lublin 2012, s. 152–160.

jednak, że Miłosz uprawiał poezję dyskursywną „nierzadko" i, jak się wydaje, raczej „chętnie". Pisał sporo na temat mowy wiązanej w swoich książkach eseistycznych, wygłaszał wykłady, stworzył monumentalny *Traktat poetycki* – materiału do studiów komparatystycznych, badających związki pomiędzy teoretycznym zamysłem poety a praktyczną realizacją owego zamysłu w postaci wierszy nie brakuje.

W 1993 r. Miłosz, wraz ze swoim przyjacielem, poetą i tłumaczem Robertem Hassem, przygotował i przeprowadził cykl spotkań seminaryjnych na Uniwersytecie w Berkeley, podczas których omawiane były wiersze tak rozmaitych i, wydawałoby się, nieprzystających do siebie twórców, jak Li Po, Tu Fu, Issa, Jean Follain, Francis Ponge, Adam Zagajewski, Wisława Szymborska, Robinson Jeffers, Gary Snyder, Elizabeth Bishop, Theodore Roethke czy Tomas Tranströmer. Wybór spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem studentów amerykańskich i wkrótce stał się podstawą dwóch antologii, z których pierwsza ukazała się w 1994 r. w języku polskim jako *Wypisy z ksiąg użytecznych*, a druga w wersji anglojęzycznej pod tytułem *A Book of Luminous Things. An International Anthology of Poetry* dwa lata później. Obie wersje nie różnią się zbytnio układem: w polskiej wśród ponad stu nazwisk stosunkowo licznie reprezentowani są poeci amerykańscy, natomiast w wersji angielskiej zwiększył Miłosz liczbę wierszy twórców z Polski. Podział na tematyczne rozdziały jest identyczny.

Dziwne doprawdy są losy recepcji tej książki w Polsce. Marian Stala powitał ją słynnym stwierdzeniem: „Jest to książka olśniewająca"[2]. Olśniewająca? – niewątpliwie, ale jaki jest jej status, jak ją traktować? Jako kolejny, po *Antologii poezji społecznej* (1933), *Postwar Polish Poetry* (1965) czy *Mowie wiązanej* (1986), projekt kompilacyjno-translatorski Miłosza? Jako rzecz z marginesu działalności pisarskiej, „popełnioną" dla złapania oddechu przed czymś poważniejszym? W przypisach bibliograficznych fundamentalnej pracy *Miłosz. Biografia* autorstwa Andrzeja Franaszka *Wypisy z ksiąg użytecznych* nie zostały uwzględnione (choć autor monografii wymienia inne książki o podobnym charakterze); z drugiej strony, pamiętamy, że antologia ukazała się w 2000 r. jako kolejny tom w edycji *Dzieł zebranych*. Czy jest więc tylko zbiorem cudzych wierszy, czy jednak książką autorską?

Rozróżnienie pomiędzy pisarzem, tłumaczem a autorem antologii nie jest wbrew pozorom wcale oczywiste. Jeśli, dajmy na to, przeczytamy dokładnie tom *Wierszy zebranych* Konstandinosa Kawafisa, uderzy nas osobliwa cecha tej książki: nie jest to tylko praca translatorska, raczej dzieło podwójnego autora: Kawafisa-Kubiaka, a przy okazji pewnego rodzaju *translation*

[2] M. Stala, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 227.

in progress, ciągnące się latami, poprawiane i cyzelowane na potrzeby każdego kolejnego wydania. Choć przekład literacki nie bywa postrzegany jako odmiana twórczości własnej, w przypadku Zygmunta Kubiaka mamy do czynienia z tak silną identyfikacją tłumacza z treścią i estetyką tekstu tłumaczonego, że dochodzi do niemal dosłownego „przejęcia" cudzego wiersza, który odtąd, w nowym języku, wyraża także myśli i emocje osoby niebędącej, teoretycznie, autorem. Myślę, że podobnie ma się rzecz z Czesławem Miłoszem – starannie dobrane i w dużej mierze spolszczone przez niego *Wypisy z ksiąg użytecznych* stanowią integralną i niezwykle istotną część jego spuścizny literackiej. Co więcej, w tej właśnie książce Miłosz w sposób wyjątkowo klarowny i przekonujący dał wyraz swemu rozumieniu tego, czym jest lub winna być *ars poetica*.

Tom *Wypisy z ksiąg użytecznych* został przez Miłosza złożony po to, by poeta mógł wyraźnie, choć oczywiście nie po raz pierwszy w swoim dorobku, zasygnalizować własną odrębność na mapie poezji współczesnej. A sytuował się Miłosz poza szkołami i prądami, ponieważ mocno wierzył w indywidualny wymiar doświadczenia; był przekonany, że to, co boli i to, co zachwyca jest zawsze unikalne. Za niechęć do wszelkiej maści ideologii płacił nieraz wysoką cenę, ale z nadzieją – niejednokrotnie kruchą – że ów brak pokory nie jest trwonieniem artystycznego potencjału, lecz lokatą na przyszłość. Kochał, podobnie jak „mistrz" z napisanego w 1959 r. wiersza, swoje przeznaczenie[3]. Przyznawał się do „pokrewieństwa z literaturami osiemnastego wieku"[4], co świadczy o dwóch niemal stałych, równie silnych, ale przeciwbieżnych kierunkach jego pisarstwa: pragnienie poszukiwania nowych form wyrazu, z jednej strony, i dążność do pielęgnowania poletka tradycji (w tym konkretnym przypadku Oświecenia), z drugiej. Ową dwu-wektorowość zauważyć można już w wierszach pisanych w okresie okupacji (cykl *Świat*) i później (*Traktat moralny*), kiedy to poeta umiejętnie wykorzystał gorsetowość klasycyzmu, jego pozornie zgrzebną konwencjonalność, do uchwycenia zjawisk jak najbardziej współczesnych. I nie ma w tym w gruncie rzeczy nic rewolucyjnego, ponieważ „poezja [...] chłonie wszystko, co przychodzi z zewnątrz, a równocześnie musi pozostać wierna swojej przeszłości" [W, s. 7]. Oto panaceum na częste przypadłości literatury: zapobiegać uwiądowi poprzez zastrzyk świeżych soków, przypominając wszak, że każdą zmianę mierzy się w perspektywie historycznej, czyli od korzeni. Zalecenie proste, acz w praktyce niełatwe.

---

[3] Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 481 i s. 482.

[4] Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 2000, s. 5. Kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście głównym, stosując skrót W.

Podejście do przekładu przejawiał Miłosz nieortodoksyjne: poeci chińscy czy na przykład poeta węgierski są tłumaczeni nie z oryginałów, lecz z dostępnych przekładów lub „wariacji" angielskich: „Wspominam o tym, bo upływ lat nie zmienił mego przychylnego stanowiska wobec świadomego przyjęcia rozwiązań niedoskonałych" [W, s. 6]. Miłosz wybiera intrygujące go teksty i, jeśli taka konieczność zachodzi, śmiało i bez zahamowań filtruje je przez własną wrażliwość językową, ponieważ „[p]rzekład powinien dobrze trzymać się w języku, natomiast jego dosłowność jest najwyżej pożądana, nie konieczna" [W, s. 16]. Każdy wiersz posiada podpis w postaci komentarza autora wyboru. Intertekstualność staje się sposobem na poszerzenie skali własnej dykcji. Miłosz mówi słowami innych, ale w tej polifoniczności wyczuwa się jego własną niepowtarzalność i oryginalność. Klucz doboru tekstów jest wielce wymowny. Czym kierował się Miłosz wydaje się jasne: szukał wierszy odpowiadających jego własnemu „nastrojeniu" na świat, nie dbając zbytnio o ustalanie hierarchii. Na kartach książki napotykamy zarówno nazwiska twórców wielkich, jak i postaci pomniejszych lub prawie nieznanych – zabieg o charakterze egalitarnym, jakże rzadko kojarzonym z uprawianiem i odbiorem sztuki, która w wyjątkowym stopniu rządzi się prawami różnicowania i wartościowania.

Miłosz-antologista jest w pierwszym rzędzie przekonany o potrzebie poezji zrozumiałej: „pokazuję wiersze bardzo, z niewieloma wyjątkami, krótkie, jasne i czytelne, oraz – że użyję niesłusznie skompromitowanej nazwy – realistyczne, to znaczy lojalne wobec rzeczywistości i starające się ją opisać jak najzwięźlej" [W, s. 8]. Chodzi o przylgnięcie do konkretu, potrzebę szczegółu; niechęć do abstrakcji i łatwych uogólnień. Ale czy taka postawa wynika z mocnego przekonania, że język pozwala na opis adekwatny, czy też stanowi nieledwie przejaw gorącego pragnienia, które niekoniecznie może się w pełni ziścić – tego jednoznacznie orzec nie sposób. Miłosz, jak każdy piszący, kochał słowa, ale niejednokrotnie dostrzegał ich miałkość. Bo trafić z opisem w rzecz nie jest łatwo – jedna z części antologii opatrzona została zresztą znamiennym tytułem *Kłopot z opisem rzeczy*. Z drugiej strony, jako człowiek niezwykle uparty, Miłosz z pewnością nie zgadzał się z Wittgensteinowskim zaleceniem, by milczeć w sprawach, o których nie potrafimy precyzyjnie rozmawiać. To byłoby równoznaczne z wykreśleniem refleksji metafizycznej, a metafizyka była poecie do życia i pisania niezbędna: „Stało się tak, że zostaliśmy dotknięci jakimś zasadniczym p o z b a w i e n i e m, niemal jakbyśmy stracili niektóre niezbędne do życia organy" [W, s. 9], podkreślał. Sposobami na dokuczliwość imponderabiliów okazują się realizm, figuratywność i konkret emanujący *duchem* prawdy. Prawdy niewyczerpującej się w opisie, to fakt, ale w jakiś sposób, choć na chwilę, uobecnionej i dostępnej.

Marian Stala słusznie zauważył we wspomnianej recenzji, że jednym z wyznaczników poetyckiej i eseistycznej twórczości Miłosza jest polifoniczność[5]. W wierszach własnych stanowi ona „punkt dojścia", a więc pokazuje skalę i rozmach jego myśli, stroniącej od uproszczeń i łatwych diagnoz, myśli bogatej i wielowymiarowej; w antologiach natomiast wielogłosowość to „punkt wyjścia", zespół elementów, które poeta wykorzystuje, by zdradzić czytelnikom swoje, jakże zróżnicowane, powinowactwa z wyboru. Antologia ujawnia „konkretny pomysł myślenia poprzez poezję, myślenia poezją"[6]. W czym tkwi jego sedno? Wielkie modernistyczne projekty odnowy języka literackiego, wypracowane w pierwszej połowie XX wieku, były nie tylko śmiałym gestem awangardowym, lecz także bezustannym wskazywaniem na korzenie kultury europejskiej. Zafascynowanie Miłosza poezją anglosaską, której wyraźne ślady zauważyć można w wierszach pisanych w latach 40. i później, pchnęło go w kierunku pisania „międzytekstowego", do literatury o charakterze dialogicznym. Przypomnijmy, że *Jałowa ziemia* T. S. Eliota jest swoistym gobelinem utkanym w znacznym stopniu z pożyczonych nitek – inne, cudze teksty splatają się tam ze sobą w sposób pozornie dziwaczny i chaotyczny, ale tak, by ostatecznie ułożyć wzór niepowtarzalny. „Kto napisał *Jałową ziemię*?" nie jest wbrew pozorom pytaniem retorycznym. Materia gobelinu została tu podebrana ze źródeł kanonicznych, wyjęta z oryginalnych kontekstów i poddana próbie wplecenia w nowy wzór. Czy jest to nowa jakość, czy nieledwie strzaskane okruchy tradycji? A może po prostu sygnał, że twórca „nowoczesny" nie jest już w stanie wypracować absolutnie wyraźnego charakteru pisma, że niemożliwy jest skok na pułap prawdziwej oryginalności? Można spojrzeć na to jeszcze inaczej: awangarda stanowi zawsze gest sprzeciwu wobec wzorców obowiązujących dotychczas, ale negując jakiś skrawek tradycji, jednocześnie „ciągnie" go za sobą, jest do niego niejako „przyszyta".

Modernizm wykreślił osobliwą mapę kultury: jest to mapa o charakterze geograficzno-historycznym, na której głosy z odległych obszarów i odległych czasów, umieszczone na jednym planie, przemawiają jednocześnie. Poetycka „kartografia" Miłosza w znacznym stopniu podąża śladami Ezry Pounda, T. S. Eliota i W. H. Audena. Ale, oczywiście, należy tu poczynić ważne zastrzeżenie. Z Poundem i Eliotem łączy go analogiczna skłonność do wiązania mowy na sposób intertekstualny, daleki był jednak Miłosz od ideologizacji poezji (a poddał jej niestety swoją twórczość autor *Pieśni*) czy też osuwania

[5] M. Stala, *Druga strona*, s. 227.

[6] Tamże, s. 278.

się w rejony abstrakcyjnych rozważań, bliższych dyskursowi filozoficznemu (znamienny przykład *Czterech kwartetów*).

Według Stali opatrzone odautorskim komentarzem wiersze *Wypisów* rysują pewien projekt o charterze „metafizyczno-antropologicznym":

> człowiek, którego ta poezja portretuje, jest (powinien być?) człowiekiem mającym niewzruszoną pewność istnienia świata, człowiekiem zdolnym do przeżywania olśnienia... człowiekiem patrzącym na świat z miłością w jej trojakiej (Eros, Agape, Storge) postaci[7].

Uzupełnijmy: to także człowiek wypełniony rewerencją wobec bogactwa różnych kultur, człowiek zafrapowany wrażliwością „innych", człowiek przekonany o konieczności pielęgnowania trwałego pierwiastka natury ludzkiej, jakim jest zmysł metafizyczny. Książka ta bowiem porusza dwa wielkie tematy: pierwszy z nich to świat materialny (natura), drugi to świat w wymiarze duchowym (kultura).

Włączenie do antologii poetów Dalekiego Wschodu pokazuje, jak istotna dla myśli Miłosza była refleksja wywodząca się z zupełnie odmiennej strefy kulturowej. Do fascynacji buddyzmem zen i taoizmem pisarz przyznawał się otwarcie, niemniej jednak bardzo ryzykowne byłoby stwierdzenie, że jego inspirowana Orientem poezja rodziła się na gruncie systematycznych lektur tekstów buddyjskich, by była w sposób wyraźny transpozycją tych idei na język literatury[8]. Wyodrębnienie w *Wypisach* takiego obszaru tematycznego, jak przemijanie (*Skóra kobiety*, *Chwila*), dowodzi co najwyżej pewnego pokrywania się intuicji: kluczowymi problemami w twórczości Miłosza są nie tylko zachwyt, ale także czas i cierpienie – a to przecież punkty węzłowe buddyzmu.

W przedmowie do *Wypisów* czytamy, że „stosunek podmiotu do przedmiotu to główny, zasadniczy problem filozofii europejskiej" [W, s. 11], ale okazuje się, iż wyobrażenie poety na temat podmiotowości nie tylko sytuuje go z dala od dominujących w drugiej połowie XX wieku tendencji – posłużmy się tutaj skrótem myślowym – „postmodernistycznych", lecz także w sposób wyraźny odbiega od nauk buddyjskich w tejże materii. Jak bowiem zauważa Ireneusz Kania[9], buddyzm postrzega „ja" jako korelat struktur języka, jako pojęcie, które w sposób nieuzasadniony człowiek poddał ontologizacji. „Ja" empiryczne jest zarzewiem bólu, podlega erozji w czasie i rozpada się w chwili osobniczej śmierci; jest nie tyle nietrwałe, co niesubstancjalne, „puste". Taka perspektywa niesie ze sobą zasadnicze konsekwencje natury

[7] Tamże, s. 280.

[8] Patrz: I. Kania, *Czesław Miłosz a buddyzm*, „Dekada Literacka" 2011, z. 1/2, s. 85.

[9] Tamże, s. 87 i s. 88.

moralnej – egoizm traci zasadność, ponieważ ludzie nie są dla siebie nawzajem odrębnymi bytami; w każdym „ja" obecne jest „ty", „on" i „ona".

A przecież to właśnie wyraźne, mocne „ja" ustawia głos i wrażliwość pisarza; i pisząc niełatwo zneutralizować filtr subiektywności. Miłosza, jak wiemy, fascynował świat materialny. Z punktu widzenia buddyzmu był więc w znacznym stopniu uwikłany w *samsarę*, tj. w takie doświadczanie rzeczywistości, które na skutek jednostkowych przyzwyczajeń, uwarunkowań i emocji tworzy fałszywy obraz świata i staje się źródłem cierpień.

W twórczości literackiej wyrzeczenie się „ja", owego „dostarczyciela pożywki do tworzenia dzieła"[10], nie wchodzi oczywiście w rachubę; tym bardziej, że pisarz posługuje się językiem – kodem w znacznej mierze narzuconym subiektywności z zewnątrz i wymuszającym, poprzez własną logikę, określony odbiór rzeczywistości. Słowa odpowiadają rzeczom i zjawiskom tylko częściowo – pisanie jest ruchem po nieskończonej spirali, która zwija się wokół „prawdy", nigdy celu nie osiągając. Pisać to, innymi słowy, godzić się na połowiczność, bo zarówno „ja", jak i język – elementy niezbędne w akcie twórczym – mają silne właściwości zniekształcające.

Co pozostaje? Pozostaje postulat – zawsze na planie teoretycznym – by zbliżyć się do momentu, gdzie rozziew pomiędzy podmiotem a przedmiotem jest stosunkowo najmniejszy. Tak oto Miłosz stał się poetą kontemplacji – buddyjskie rozumienie „ja" było dla niego użyteczne o tyle, że przypominało o konieczności kontrolowania *ego*. Postawa kontemplacyjna znajduje się w opozycji wobec dominującej we współczesnej poezji tendencji do solipsyzmu, do wypełniania przestrzeni wiersza osobą autora. Stąd też upodobanie Miłosza do słów „realizm" i „obiektywność" – w świecie płynnej nowoczesności jest to gest niemalże prowokacyjny. Poezja, którą sygnował własnym nazwiskiem i ta, którą promował w swoich antologiach, jest opisowa, obudowana wokół wyraźnych obrazów – jeśli zjawia się tam autorskie „ja", stanowi ono zawsze część szerszego planu.

W *Wypisach* otrzymujemy niemalże systemowy wykład reguł, jakimi winna się kierować sztuka w akcie ujmowania rzeczywistości. Odnajdujemy w nim etyczny postulat szacunku wobec tego, co napotkane i doświadczone. Szacunek taki oznacza postawę wyzbytą skłonności „zaborczych". Podziw, jakim Miłosz darzył myśl filozoficzną Dalekiego Wschodu, był wprost proporcjonalny do nieufności, z jaką odnosił się do triumfu nowoczesności zapoczątkowanej przez kartezjanizm, a w szczególności do postaw skrajnie subiektywistycznych, a zatem takich, które z jednej strony wyostrzają zmysł

[10] Tamże, s. 89.

krytyczny i uczą dystansu, ale jednocześnie wtrącają w jałowy relatywizm. Cytowany przez niego Goethe twierdził, że „[w]szystkie epoki w stanie schyłku i rozpadu są subiektywne, z kolei wszystkie postępowe epoki mają tendencję obiektywną" [W, s. 13]. Wszystko zależy więc od nastawienia, czy inaczej, od nastrojenia na świat. Podejrzliwość i nieufność są oznaką zdrowia, ale tylko pod warunkiem, że człowiek nie daje im się zawładnąć bezwarunkowo. Miłosz postulował więc postawę afirmatywną i powtarzał za Audenem, że poezja „musi sławić wszystko co może za to, że to jest i że wydarza się"[11]. W tekście *Przeciw poezji niezrozumiałej*, zaplanowanym pierwotnie jako przedmowa do antologii, próbując określić „sedno" swojej myśli, wskazywał przede wszystkim na wagę „umiejętności opisu" i konieczność „afirmacji bytu"[12]. Tym samym przyznawał, że w poezji ceni te momenty, w których objawia się rzeczywistość esencjonalna, czyli epifanie. A pojęcie to nie miało dlań konotacji tylko teologicznej, lecz było także, a może przede wszystkim, stanem „otwartości zmysłów"[13].

Walka Miłosza o określony, pożądany kształt poezji i – co chyba najistotniejsze – o radykalną przemianę myślenia jest w gruncie rzeczy niezgodą na obraz świata wykreślony przez myślicieli spod znaku postmodernizmu. Postać kluczowa w tym kontekście to, wymieniony we wstępie do *Wypisów*, Richard Rorty, piewca kultury „postmetafizycznej" i „postreligijnej"[14]. Amerykańskiego filozofa zaprzątały dokładnie te same problemy, z którymi borykał się Miłosz, ale dochodził do radykalnie odmiennych wniosków. Co sądził o opisywalności świata? Przede wszystkim, że żaden z opisów „nie jest trafnym przedstawieniem świata, jakim jest on sam w sobie"[15]. Czy świat – zapytywał na przykład w książce *Przygodność, ironia i solidarność* – jest semantycznie wypełniony, tzn. czy posiada cechy, które można, przynajmniej teoretycznie, odczytać poprawnie lub błędnie? Taka postawa wymaga innego, uprzedniego założenia, że wszystko wokół nas wykreowane zostało przez istotę posługującą się jakimś rodzajem języka – przez Boga. Ale przecież

> [ś]wiat nie mówi. Tylko my to robimy. Świat może, kiedy już zaprogramujemy się za pomocą jakiegoś języka, sprawić, że będziemy żywić pewne przekonania. Nie może on jednak zalecić nam języka, którym mielibyśmy mówić. Mogą to uczynić wyłącznie inne istoty ludzkie[16].

---

[11] Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 102.

[12] Tamże, s. 103.

[13] Tamże, s. 105.

[14] Patrz: R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 2009, s. 17.

[15] Tamże, s. 22.

[16] Tamże, s. 25.

Za naczelną władzę człowieka uznał Rorty nie rozum, lecz wyobraźnię, przyznając się tym samym do światopoglądu o proweniencji romantycznej. Czy jednak konstatacja o *bez*-sensowności świata nie stanowi przykładu niekonsekwencji takiego typu myślenia? Skoro bowiem orzekamy, że wszelki opis ma charakter samo-odniesienia, tj. że jego wartość poznawcza jest co najmniej wątpliwa, to czy nie narażamy tym samym na śmieszność naszych własnych sądów na ten temat? Bo przecież stwierdzić, iż „nic nie jest pewne", to ni mniej ni więcej utonąć momentalnie w kontradykcji – nie jest pewne przede wszystkim stwierdzenie, że „nic nie jest pewne." Rorty odpierał tego typu zarzuty w bardzo prosty sposób: „Powiedzenie, iż powinniśmy porzucić ideę prawdy, która czeka na zewnątrz, abyśmy mogli ją odkryć, nie oznacza, iż na zewnątrz prawdy nie ma"[17]. Ten temat nie jest po prostu wart uwagi i nie powinien być przedmiotem refleksji filozoficznej i literackiej. Rorty nie wierzył w pozajęzykowe istnienie „faktów" i „znaczeń". Nieuzasadnione jest, jego zdaniem, jakiekolwiek badanie adekwatności danego języka wobec rzeczywistości przez niego ujmowanej, gdyż takie postawienie sprawy wymaga przyjęcia za oczywistość, że język jest „środkiem" i teoretycznie może „pasować" do świata. A język nie posiada esencji, stanowi twór przygodny i nie należy go postrzegać jako łącznika pomiędzy ludzkim „ja" a tym, co na zewnątrz. Powinniśmy, zalecał amerykański neopragmatysta, omijać rozważania na temat „prawdy", „istoty" czy „natury" świata jako nieopłacalne (czytaj: ostatecznie jałowe i niekonluzywne), wyleczyć się z potrzeb o charakterze metafizycznym i przekonać się, „jak nam idzie"[18].

Według Miłosza „idzie nam" bardzo źle. Dlatego cała jego działalność pisarska charakteryzowała się dążeniem do osadzenia ludzkiej egzystencji na trwałych podstawach: „poza grą fenomenów istnieje sensowna struktura świata i [...] nasz umysł i serce pozostają z nią w przymierzu"[19]. Stąd również niezbywalność kategorii *sacrum*. Można pojmować człowieka jako istotę stwarzającą sensy, ale taka definicja jest trafna tylko częściowo, a ryzykowna o tyle, że kusi zrelatywizowaniem wartości jako umownych, przygodnych; człowiek Miłosza ma sens odkrywać.

Rorty nie jest bynajmniej jedynym negatywnym punktem odniesienia w sporach epistemologicznych Miłosza. Pośród wybranych przez poetę wierszy są takie, z wymową których nie zgadza się on zupełnie. Stanowią przykłady myślenia niewłaściwego lub wręcz szkodliwego. Autorem takich „bezużytecznych" utworów jest Wallace Stevens. To, że klasyk amerykańskiego

[17] Tamże, s. 28.

[18] Tamże, s. 29.

[19] Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji*, Warszawa 1987, s. 54.

modernizmu staje się adwersarzem Miłosza nie powinno w gruncie rzeczy nas dziwić – poetycki projekt Stevensa wyrasta przecież z rozpoznania, że wszelka transcendencja jest mitem, „fikcją" generowaną przez umysł. Poezja, którą uprawiał świadczy o głębi kryzysu poznawczego, jaki zaznaczył się wyraźnie w filozofii przełomu XIX i XX wieku (szczególnie w myśli Fryderyka Nietzschego). Według Stevensa intelekt nie jest w stanie doprowadzić nas do wiedzy pewnej, dlatego bardziej istotna była dla niego, podobnie jak później dla Rorty'ego, wyobraźnia. Był w dużej mierze poetą medytacji, ale była to medytacja ateistyczna, tj. podejmowana z pełną świadomością faktu, że sens rzeczywistości jest zawsze „stwarzany", czyli sztuczny. Jako „mediatorka życia", wyobraźnia generuje „obrazy niezależne od swoich oryginałów, gdyż nie ma nic pewniejszego niż to, że wyobraźnia jest zgodna z wyobraźnią"[20]. Co więcej, skłonność do snucia fikcji wyprzedza niejako pracę rozumu i stanowi najbardziej rudymentarną czynność człowieka. Czy oznacza to odwrócenie się od rzeczywistości? Bynajmniej. Świat realny pozostaje istotny, bo stymuluje wyobraźnię. Ale akt percepcji jest komplementarnie zespolony z aktem twórczego przekształcenia. Stevensa fascynuje nie tyle przedmiot opisu, ile zmiana, jakiej przedmiot podlega, gdy jest opisywany. U Miłosza taki zabieg budzi „niechęć." W antologii pomieszczone są dwa wiersze Stevensa i oba stanowią przykład nagannego, a dokładniej „nielojalnego" podejścia do opisu. Przeczytajmy fragment jednego z nich:

I
Opusculum paedagogicum
Gruszki nie są skrzypcami,
Aktami na płótnie, ani butelkami.
Są niepodobne do niczego.

II
Są to formy żółte,
Złożone z linii krzywych
Zaokrąglających się u podstawy.
Mają w sobie trochę czerwieni.

III
Nie są płaskimi powierzchniami,
Bo mają kształt wygięty.
Są okrągłe,
Zwężające się u góry.

[W, s. 85–86]

[20] W. Stevens, *Wyobraźnia jako wartość*, przeł. J. Gutorow, „Literatura na Świecie" 2000, nr 12, s. 138–139.

Studium dwóch gruszek to „opusculum", czyli „małe dzieło" o instruktażowym charakterze, ale Miłosz nie aprobuje lekcji opisu w wykonaniu Stevensa, widząc w takiej poezji nieledwie posługiwanie się rzeczą w dowolnym celu, to znaczy bez szacunku wobec tego, co postrzegane. Przedmiot banalny, „gruszka," okazuje się niemożliwy do opisania w sposób analityczny – zamiast tego, zdaniem Miłosza, otrzymujemy wiersz autotematyczny, fantastyczną igraszkę słowną, która niczego istotnego nie wnosi. Wpatrując się w rzecz, Stevens nie osiąga iluminacji – jego wiersz nie jest ruchem w kierunku pełni zrozumienia tego, co naoczne; poeta podkreśla tylko mocne zapętlenie wyobraźni i rzeczywistości.

Stanowczość sprzeciwu Miłosza wobec wymowy *Studium* jest jednak nieco dziwna. Po pierwsze, czytelnik antologii już na następnej stronie natrafia na następujące stwierdzenie: „Ogromnie trudne to filozoficzne pytanie: czy rzeczy naprawdę istnieją, czy tylko nam się tak wydaje? A jeżeli istnieją, to czy są takie, jak my je widzimy?" [W, s. 87]. Czy więc postulowany przez Miłosza realizm oznacza także unifikację sposobu postrzegania? Czy szacunek wobec rzeczywistości można przejawiać tylko w pewien *określony* sposób? Drugie zastrzeżenie dotyczy uproszczenia, którego dopuszcza się Miłosz, orzekając, że „Stevens żył całkowicie pod władzą światopoglądu naukowego swoich czasów i jego badanie świata widzialnego jest naznaczone wpływem metody naukowej". Jak zauważa Jacek Gutorow, taki syntetyczny osąd zapoznaje niezwykle uderzającą właściwość poezji autora *Harmonium*, mianowicie fakt, iż (jeśli rozpatrywać ją całościowo) opiera się ona – i to bardzo skutecznie – próbom jednoznacznego „zaszufladkowania" ze względu na faworyzowany światopogląd: „częściej mnoży pytania, dygresje i zastrzeżenia, niż odpowiada na pytania wcześniej postawione; raczej podważa sens swoich wypowiedzi, niż przekształca je w deklaracje i przesłania"[21]. Nieoczywisty jest w niej także język, wybijający czytelnika z toku „bezpiecznej" lektury, nieprzewidywalny. Miłosz, należy to podkreślić, zwalcza nie tyle poezję Stevensa, ile próbuje ją „uprościć" tak, by pasowała do jego krytycznej strategii. Zgoda, w przytoczonym fragmencie mamy do czynienia z serią arbitralnie dobranych porównań, które już w pierwszej strofie okazują się bezużyteczne. Ale jednak próba trwa nadal. Z uporem i na przekór.

Język jest problemem, największym bodaj problemem współczesnej poezji. Słowa nazbyt pojemne, abstrakcyjne, rozcieńczają sens – znika w nich jednostkowość i konkretność. Poza tym, poprzez swoją umowność, tylko odsyłają do czegoś, czym nie są. Poza obszarem onomatopei nie istnieje przecież

[21] J. Gutorow, *Ariel po godzinach (notatki do Stevensa)*, „Literatura na Świecie" 2000, nr 12, s. 60.

żadne definitywne ich przełożenie na przedmioty – taką zależnością rządzi przypadek. Co innego, na przykład, malarstwo. Każdy obraz wprowadza pewną konwencję, ale w porównaniu z przekazem werbalnym, sam akt wizualizacji wykazuje znacznie większą adekwatność pomiędzy znakiem na płótnie a rzeczą odtwarzaną. Problem tyleż skomplikowany, co fascynujący. Dlatego przypomnijmy w tym miejscu fragment wiersza z 1961 r. autorstwa Miłosza – z dużą dozą prawdopodobieństwa można orzec, że był on polemicznym nawiązaniem do utworu Stevensa:

> A słowo z ciemności wyjawione było gruszka.
> Krążyłem dokoła niego podskakując to próbując skrzydełek.
> Ale kiedy już-już piłem z niego słodycz, oddalało się.
> Więc ja do cukrówki – wtedy kąt ogrodu,
> złuszczona biała farba drewnianych okiennic,
> krzak dereniu i szelest przeminionych ludzi.
> Więc ja do sapieżanki – wtedy zaraz pole
> za tym, nie innym płotem, ruczaj, okolica.
> Więc ja do ulęgałki, do bery i do bergamoty.
> Na nic. Między mną a gruszką ekwipaże, kraje.
> I tak już będę żyć, zaczarowany[22].

Zwróćmy uwagę przede wszystkim na fakt, że w wierszu Miłosza to nie wyobraźnia przekształca rzeczywistość, ale świat odkształca się w akcie percepcji. Inaczej niż u Stevensa, „ja" traci pozycję uprzywilejowania. Stąd też Miłoszowa realizacja problemu „gruszkowego" charakteryzuje się zaakcentowaniem nazw własnych: „cukrówka", „sapieżanka", „ulęgałka", „bera", „bergamota". Konkretne przykłady odmian tego owocu ściślej wiążą przedmiot z opisem. Podmiot wiersza, zakochany w zmysłowej materialności, zaczarowany urodą świata, dosłownie „goni Rzeczywistość". Dzięki oczyszczeniu języka z abstrakcyjności, słowne przekłamanie jest stosunkowo mniejsze. Choć i tu próba opisu kończy się fiaskiem: „Na nic."

W poezji XX wieku Miłosz słyszał „przede wszystkim tonację minorową"[23]. Nie jest to w gruncie rzeczy nic odkrywczego. Chociaż rzeczywistość niewątpliwie skłaniała do takiego ustawienia głosu przez poetów, czym innym jest jednak odczuwać rozpacz, a czym innym znajdować w niej perwersyjne upodobanie. Dlatego sam odnosił się do tego typu postaw z nieufnością: do sarkazmu i zwątpienia można się wszak łatwo przyzwyczaić, a wtedy przestają być zauważalne. Warunkiem uzdrowienia jest wypraco-

[22] Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 509.
[23] Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 20.

wanie dystansu – nie wobec rzeczywistości, lecz wobec naszej, coraz powszechniejszej, negatywności w myśleniu o niej. Można przecież przyjąć, że pesymizm nie jest rezultatem bardziej gruntownej wiedzy, lecz intelektualną modą, która ma charakter czystej konwencji. Zrozumienie, że w ubiegłym stuleciu doszło do „poważnych zaburzeń w percepcji świata"[24] nie musi wcale oznaczać, że uznamy taki stan rzeczy za akceptowalny.

Miłosz powtarzał pozornie oczywiste, a często podważane przekonanie, że świat nie jest złudą i człowiek posiada do niego dostęp – w sztuce dostęp ów realizuje się w akcie *mimesis*. Tym samym odwracał się od poetyki nastawionej na przekształcanie świata fenomenalnego w oczyszczony z wszelkich „nieczystości" twór werbalny. Oczywiście, literatura tak pojmowana nadal tylko odbija, niczym lustro, „prawdziwą" rzeczywistość, nieuchronnie ją zniekształca i nie może pretendować do obrazu rzeczy *sub specie aeternitatis*. Niemniej jednak dla poety liczy się przede wszystkim dążenie, nieustannie ponawiany gest weryfikacji i precyzowania języka ujmującego to, co napotkane. Lustro literatury ukazuje przecież swoje odbicia dzięki jakiemuś *światłu* – można się spierać, gdzie znajduje się jego źródło, można podejrzliwie, tak jak Rorty czy Stevens, traktować filtry, przez które obrazy do nas docierają, ale, jak upiera się Miłosz, nie sposób go zanegować. I tu docieramy do sedna Miłoszowej wiary: jest ona zakorzeniona w afirmacji, w wyraźnym „tak". Dlatego w antologii uwzględnił mało znany wiersz Walta Whitmana (choć można by uznać go za mało znany wiersz samego Miłosza):

> Jestem poetą rzeczywistości.
> Twierdzę, że ziemia nie jest echem
> Ani człowiek widmem.
> Ale, że wszystkie rzeczy widziane są prawdziwe.
> Świadectwo i białe świtanie rzeczy są równie prawdziwe.
> Rozciąłem ziemię i twardy węgiel, i skały, i lite łożysko morza,
> Zeszedłem tam, żeby badać długo,
> I przynoszę stamtąd sprawozdanie,
> Dowodzę, że wszystko tam pozytywne i gęste,
> I że jest takie, jakie wydaje się dziecku.
>
> [W, s. 73]

Czy zatem należy mierzyć człowieka podług przygodności świata, czy może odwrotnie: przygodny świat mierzyć podług człowieka? Oto wielki dylemat naszych czasów. Niezgoda na przypadkowość jest jednym z zasadniczych wyznaczników człowieczeństwa – w tym względzie Miłosz zawsze

[24] Tamże.

opowiada się po stronie humanizmu. Jeśli postawa taka zasadza się tylko i wyłącznie na sile wiary, jeśli uporczywie przeczy demitologizującym dowodom, że porządek metafizyczny jest mirażem i że tzw. realność to korelat konwencji opisu, nie stawia to jej bynajmniej na przegranej pozycji. Pewności w życiu nie osiągamy nigdy, ale poddać się w walce o sens oznacza przegrać definitywnie. Dlatego Miłosz zalecał nadzieję, a ona z kolei karmi się miłością do ludzi i świata: „Poeta występuje więc jako człowiek zakochany w świecie, ale skazany na wieczne nienasycenie, bo za pomocą słów chciałby w sam rdzeń rzeczywistości przeniknąć, ciągle ma na nowo nadzieję i ciągle jest mu to odmówione”[25]. *Wypisy z ksiąg użytecznych* są w pewnym sensie historią miłosną.

Wypisy z ksiąg użytecznych as a Program Declaration of Czesław Miłosz

Summary

The purpose of this article is to reconsider Czesław Miłosz's two anthologies of poetry, *Wypisy z ksiąg użytecznych* (1994) and its counterpart in the English language *A Book of Luminous Things* (1996), as metapoetic reflections on the obligations of contemporary poetry. In particular, it highlights the nature of Miłosz's ideological contention with Wallace Stevens and Richard Rorty.

Keywords: Czesław Miłosz, Wallace Stevens, Richard Rorty, anthology of poetry, postmodernism, poetic language

[25] Tamże, s. 76.

DOI: 10.15290/bsl.2014.05.24

Weronika Biegluk-Leś
Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: weronika.les@gmail.com

Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. *Tlen* Iwana Wyrypajewa

Для меня искусство – это то, что лечит, а не калечит[1].

Sztuki rosyjskiego dramaturga Iwana Wyrypajewa goszczą już od wielu lat na scenach polskich teatrów. Niesłabnącą popularnością cieszą się wielokrotnie wystawiane dramaty: *Dzień Walentego* (*Валентинов день* 2001)[2], *Tlen* (*Кислород* 2002)[3] czy *Iluzje* (*Иллюзии* 2011)[4]. Twórczość Wyrypajewa wysoko oceniają zarówno krytycy, reżyserzy teatralni, jak i widzowie. Można wręcz mówić o swoistej fascynacji „bezpartyjnym wielbicielem tlenu"[5], który odległy Irkuck na Syberii zamienił na sceny awangardowych teatrów moskiew-

[1] И. Вырыпаев, *О театре*, w: И. Вырыпаев, *Кислород, Илюль, Танец „Дели". Пьесы*, Москва 2011, s. 8.

[2] „Dzień Walentego" reżyserowały m.in. Barbara Sass (Teatr im. Jaracza w Łodzi, 2004), Anna Seniuk (Akademia Teatralna w Warszawie, 2007), Iwona Kempa (Teatr Powszechny w Warszawie, 2005), Gabriela Kownacka (Teatr Dramatyczny w Białymstoku, 2008).

[3] M.in. Teatr Wybrzeże w Gdańsku (reż. Agnieszka Olsten, 2003), Teatr Powszechny w Warszawie (reż. Małgorzata Bogajewska, 2003), Teatr Rozmaitości w Warszawie (reż. Aleksandra Konieczna, 2004), Młodzieżowe Studio Teatralne „Czarna Sala" w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu (reż. Grzegorz Stawiak, 2007), Teatr Niezależny TLEN z Częstochowy (reż. Julia Liszewska, 2011), Teatr im. L. Solskiego w Tarnowie (reż. Zofia Zoń, 2013), Teatr TrzyRzecze w Białymstoku (2014, czytanie performatywne dramatu, spektakl plenerowy).

[4] Teatr na Woli (reż. Agnieszka Glińska, 2011), Narodowy Stary Teatr w Krakowie (reż. Iwan Wyrypajew, 2012), Białystok (reż. Sebastian Buttny, 2013).

[5] М. Лилина, *Правда о Валентине. Пьеса Ивана Вырыпаева в „Балтдоме"*, „Коммерсантъ" (СПб), 13.02.2002, www.newdrama.ru/autors/vyrypajev/art-2939/ [dostęp 12.05.2014].

skich[6], by potem pojawić się na deskach najbardziej prestiżowych polskich teatrów, nie tylko jako autor, ale i jako reżyser[7]. O charakterze recepcji dramaturgii Wyrypajewa w Polsce wiele mówią następujące sądy: „rosyjski buntownik teatru, wizjoner nowoczesności z konserwatyzmem w tle"[8]; „jeden z najbardziej wyróżniających się i intrygujących przedstawicieli współczesnej sztuki rosyjskiej"[9]; „gwiazda nowego teatru"[10]; „boska energia rosyjskiego teatru"[11]; „poeta dramaturgii"[12]. Reżyserka Agnieszka Glińska na pytanie, co Wyrypajew daje polskiemu teatrowi, stwierdza: „Mam wrażenie, że to taki dramatopisarz, na którego polski teatr czekał bardzo długo. Ktoś, kto pełnymi garściami czerpie z tradycji, a jednocześnie dotyka tak współcześnie. Dotyka najdelikatniejszych, najtkliwszych rzeczy, najważniejszych"[13]. Natomiast nominujący autora *Tlenu* do Paszportów Polityki (2012 rok, kategoria Teatr) docenili go przede wszystkim za przypomnienie polskiemu teatrowi, że „sztuka sceniczna może być również poezją" (Wojciech Majcherek); za „tworzenie nasyconych poezją i duchowością scenicznych światów o zdumiewających regułach istnienia" oraz wiarę „wbrew modom w siłę opowieści i żelazną konstrukcję tekstu", umiejętność wydobycia nowego tonu z aktora (Łukasz Drewniak)[14].

---

[6] Iwan Wyrypajew był związany w latach 2002–2005 z Teatrem.doc – teatrem dokumentalnym, realizującym sztuki metodą verbatim (o metodzie verbatim patrz np.: А. Родионов, *„Вербатим" – реальный диалог на подмостках*, „Отечественные записки" 2002, nr 4–5; В. Забалуев, А. Зензинов, *Verbatim*, „Октябрь" 2005, nr 10). W 2006 roku nawiązał współpracę z teatrem Praktika, którym kieruje od 2013 roku.

[7] Na przykład w 2009 roku Wyrypajew reżyseruje w Teatrze na Woli swoją sztukę *Lipiec* (*Июль* 2006), a w 2010 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie – sztukę *Taniec „Delhi"* (*Танец „Дели"* 2009). Dramaturg nie poprzestaje na autorskich inscenizacjach, prezentuje także polskiemu widzowi swoją interpretację klasyki rosyjskiej – patrz. np. *Ożenek* Nikołaja Gogola w reż. Iwana Wyrypajewa w Teatrze Studio w Warszawie w 2013 roku.

[8] J. Druzynska, *„Tlen" I. Wyrypajewa*. Recenzja, 27.12.2013, http://www.radiokrakow.pl/www/index.nsf/ID/JDRA-9ES9QQ [dostęp 24.05.2014].

[9] A. Legierska, *Iwan Wyrypajew*, 05.11.2013, http://culture.pl/pl/tworca/iwan-wyrypajew [dostęp 14.05.2014].

[10] K. Kopka, *Dramaty generacji „P"*, w: *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne z dzisiejszej Rosji*, wstęp i oprac. K. Kopka, Gdański 2003, s. 12.

[11] M. Pieczyński, „Teatralia" 2011, www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/kwiecień_2011/060411_wber.php [dostęp 14.05.2014].

[12] J. Uglik, *Piłka i pudełko po torcie*, www.pk.org.pl/artykul.php?id=397 [dostęp 14.05.2014].

[13] D. Wyżyńska, *Wyrypajew według Glińskiej*, (wywiad) „Gazeta Wyborcza" 06.09.2011, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,10241755,Wyrypajew_wedlug_Glinskiej.html#TRrelSST [dostęp 14.05.2014].

[14] „Polityka", http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszporty/1532519,1,teatr-2012-nominowany-iwan-wyrypajew.read [dostęp 12.05.2014].

W Rosji dramaturg jest postrzegany jako lider i reprezentatywny przedstawiciel „nowego dramatu”[15], aczkolwiek on sam początkowo odnosił się dosyć sceptycznie zarówno do samego terminu, jak i do prób klasyfikacji jego twórczości w ramach tak określanego zjawiska[16]. Krytycy, charakteryzując „nowy dramat” zwracają uwagę przede wszystkim na aktualność tematyki[17], prezentację „ciemnych stron” życia, sięganie po język potoczny, żargonizmy, slang i nienormatywną leksykę[18], programowy antyestetyzm, zainteresowanie bohaterem z marginesu i atak na tradycyjne dramaturgiczne kanony[19]. Pojęcie „nowego dramatu” w refleksji krytycznej i historycznoliterackiej staje się pojęciem coraz bardziej pojemnym, „wchłaniając” różne stylistyczne i gatunkowe nurty[20]. Mark Lipowiecki, literaturoznawca i krytyk zajmujący się szczególnie rosyjską literaturą postmodernistyczną, pisze o trzech podstawowych tendencjach w rosyjskim „nowym dramacie”: pierwszą określa mianem „neokonfesyjnej” (ukierunkowanej na autodekonstrukcję), drugą nazywa „neonaturalizmem”, natomiast trzecia, jego zdaniem, łączy naturalizm

[15] „Один из знаковых представителей «новой драмы».” – Программа „Белая студия”, телеканал «Культура», 2013, ведущая Дарья Злотопольская, http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/184268/brand_id/20927/ [dostęp 14.05.2014]. Patrz też np.: Г. Заславский, *На полпути между жизнью и сценой*, «Октябрь» 2004, nr 7, http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10-pr.html [dostęp 5.04.2014]. Warto pamiętać, że sztuka *Tlen* zwyciężyła w 2003 roku w festiwalu „Nowaja drama” („Новая драма”).

[16] „«Новая драма» – это то, что возникло недавно. Вот и все. Мне кажется, что название «новая» драме этой дали, потому что появилась целая волна новых драматургов, и не важно, в каком направлении, стиле или жанре они пишут. Вот я, например, себя вообще ни к какому движению не причисляю.” – Е. Кутловская, *Иван Вырыпаев: «Я – консерватор»* (wywiad), „Искусство кино” 2004, nr 2, февраль, http://kinoart.ru/ru/archive/2004/02/n2-article17 [dostęp 21.04.2014].

[17] А. Никольская, *Что такое «Новая драма»*, „Театрал” 2005, nr 10 (21), www.teatral-online.ru/news/361/ [dostęp 5.04.2014]. Przy czym nie chodzi tu wyłącznie o wąsko rozumiany portret świata „tu i teraz”, ale o światopogląd współczesnego człowieka.

[18] Г. Заславский, *На полпути между жизнью и сценой*, „Октябрь” 2004, nr 7 (online).

[19] Л.Г. Ветелина, *«Новая драма» рубежа XX-XXI веков как социокультурный феномен: проблемы жанрово-стилевых поисков*, w: *Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций*, Новосибирск 2011, s. 5–6.

[20] „«Новая драма» представлена именами как старших драматургов, ведущих свое начало от «поствампиловской драмы», – А. Казанцев, Л. Петрушевская, Л. Разумовская, Н. Садур, так и драматургами, заявившими о себе в 90е годы, – братья Пресняковы, Н. Птушкина, О. Богаев, А. Слаповский и многие другие. В последнее время понятие «новая драма» обычно связывают с именами молодых авторов: Е. Нарши, И. Вырыпаев, М. Курочкин, А. Радионов, В. Сигарев, братья Пресняковы, братья Дурненковы.” – Л.Г. Ветелина, *«Новая драма» рубежа XX-XXI веков...*, s. 7. W 2008 roku ukazał się zbiór sztuk przedstawicieli „nowego dramatu” – *Новая драма. Пьесы и статьи*, вступ. ст. Е. Ковальской, Санкт-Петербург 2008. Obok utworów m.in. Jewgienija Griszkowca, Wasilija Sigariewa, Maksima Kuroczkina, Pawła Priażko znalazła się w nim także sztuka Iwana Wyrypajewa *Księga Rodzaju nr 2* (*Бытие № 2*).

z groteskową intelektualną metaforyką[21]. Iwana Wyrypajewa uważa badacz za przedstawiciela pierwszej tendencji i przez taki pryzmat ocenia specyfikę bohatera jego sztuk, wskazując na zawieszenie między „bezosobowością intymnego a intymnością kolektywnego"[22]. Sam autor wielokrotnie w wywiadach podkreślał związek między sztukami, które pisze, a tym, kim jest i jaki jest. Przyznawał, że nie czuje się autorem swoich sztuk, a jedynie „sługą swojego czasu" – tym, który skrzętnie odnotowuje to, co wydarza się w jego życiu i w otaczającym go świecie. Twórczość dramaturgiczna staje się dla niego bowiem „translacją życia" i świadectwem „pracy duszy" artysty[23]. Wypowiedzi te konstytuują obraz dramaturga jako wypadkową wielu ról i postaw: „kronikarza", „skryby", „medium", „człowieka poszukującego", „samoświadomego artysty".

W swoim rozumieniu funkcji sztuki, a szczególnie roli teatru w życiu człowieka, Wyrypajew zbliża się do antycznych wzorców, do Arystotelesowskiej koncepcji *katharsis*. Dramaturg postrzega przeżycie estetyczne jako „wyzwolenie" (ros. *раскрепощение*) oraz swoiste „odprężenie, rozluźnienie" (ros. *расслабление*), którego istotą nie jest bynajmniej „prymitywny relaks", ale proces przypominający „oczyszczanie się" w jodze. Obcowanie widza ze sztuką może stać się zatem elementem (czy też etapem) rozwoju duchowego. Katalizatorem owego „rozluźnienia" i „wyzwolenia" odbiorcy dzieła sztuki jest doświadczenie piękna, przy czym może to być zarówno piękno miłości, cierpienia, jak też śmierci. Przeżycie estetyczne w ujęciu Wyrypajewa staje się wyzwalającym i oczyszczającym „oddychaniem" pięknem[24]. Jednocze-

[21] М. Липовецкий, *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*, „Новое литературное обозрение" 2005, nr 73, s. 246–250.

[22] Tamże, s. 247.

[23] „Любая пьеса – отражение того, что происходит с автором. И – никак по-другому. Это просто трансляция жизни. Хотя стараюсь не писать в своих пьесах, начиная с «Кислорода», о собственной жизни и о себе." – А. Заозерская, *Режиссер Иван Вырыпаев „Любовь – единственная реальность, которая существует"*, „Театрал" 2012, nr 2 (91) (wywiad) http://www.teatral-online.ru/news/5771/, [dostęp 15.05.2014]. „Каждая пьеса – это небольшой отчет о проделанной работе души. По каждой пьесе можно судить о том, что сейчас происходит в моей жизни. Я просто фиксирую то, что происходит, я даже не чувствую себя автором своих пьес. Это как бы время пишет, а я просто слуга своего времени, я придаю ему форму в виде текста и слов." – А. Федюнина, *Иван Вырыпаев: „Искусство – это очень опасно"* (wywiad), http://www.fraufluger.ru/persons/Ivan_Vyiryipaev_Iskusstvo_eto_ochen_opasno_.htm [dostęp 15.05.2014].

[24] „Единственная функция искусства, театра – раскрепощать людей, расслаблять. Не в смысле примитивного релякса, а нечто вроде йоги: выдохнуть, испытать что-то красивое, больше ничего искусство не может дать. Мы приходим в театр, чтобы почувствовать красоту. Красоту горя, красоту страдания, красоту любви, красоту смерти." – И. Вырыпаев, *О театре*, w: И. Вырыпаев, *Кислород, Илюль, Танец „Дели": пьесы*, Москва 2011, s. 8.

śnie, programowo odrzucając granicę między światem a sztuką, dramaturg głęboko odczuwa odpowiedzialność artysty wobec odbiorcy – konieczność „duchowej cenzury"[25]. Śledząc wypowiedzi Wyrypajewa można wręcz zaobserwować, jak coraz bardziej odczuwa on ciężar owej odpowiedzialności, jak konsekwentnie dąży w kierunku teatru, który byłby „duchową terapią", pomagającą człowiekowi odkrywać w sobie twórczy potencjał. Tak pojmowany teatr opierałby się na budującej, a nie burzącej energii[26]. Wyrazistym przykładem tej ewolucji może być zmiana stosunku dramaturga do napisanej w 2006 roku sztuki *Lipiec* (*Июль*) – przejście od przekonania, że *Lipiec*, mimo swej mrocznej treści, jest „jasnym" dramatem z przepięknym finałem (ponieważ poetyckość dramatu, nadanie potworności, okrucieństwu, złu teatralnej formy rozwiewa grozę i umożliwia *katharsis*), do stwierdzenia, że napisanie takiej sztuki było ogromną pomyłką, i kategorycznego odmówienia jej prawa do istnienia[27]. Stąd też zrozumiałe jest przesunięcie punktu ciężkości ze sceny na widownię – utożsamienie dzieła sztuki z reakcją odbiorcy[28]. Dla Wyrypajewa niezwykle istotny jest kontakt z widzem również dlatego, że każde swoje dzieło (nie tylko teatralne) traktuje on jak dialog. Sztuka jest bowiem dla autora *Lipca* i *Tańca „Delhi"* możliwością zadania pytania, zarówno widzowi, jak i samemu sobie[29]. Pytanie to powinno nie tylko pobudzać do refleksji intelektualnej, ale przede wszystkim apelować do sfery emocjonalnej, poruszać.

W sztuce *Tlen*[30] widać doskonale owo ukierunkowanie na odbiorcę –

---

[25] А. Федюнина, *Иван Вырыпаев: „Искусство – это очень опасно"* (wywiad) http://www.fraufluger.ru/persons/Ivan_Vyiryipaev_Iskusstvo_eto_ochen_opasno_.htm [dostęp 15.05.2014].

[26] Patrz Е. Медведев, *Иван Вырыпаев: „Сегодня я вынужден признать: цензура есть"*, kwiecień 2013, (wywiad), http://www.buro247.ru/culture/expert/ivan-vyrypaev.html [dostęp 17.05.2014].

[27] Por. И. Вырыпаев, *О театре*, s. 8; А. Федюнина, *Иван Вырыпаев: „Искусство – это очень опасно"* (online). Twórca w wywiadzie udzielonym w 2012 roku stwierdza: „Я верю в созидание и творческий подход ко всему. [...] Разрушение меня больше не интересует." – И. Логунова, *„Разрушение меня больше не интересует." Иван Вырыпаев не претендует на „фабрику успешных дел"*, „Московские новости" 2012, nr 368 (368), (wywiad), mn.ru/culture_theater/20120919/327320197.html [dostęp 21.02.2013].

[28] „[...] произведение искусства это – реакция зрителя. Не столько важно само произведение, сколько то, что происходит со зрителем." – И. Логунова, *„Разрушение меня больше не интересует." Иван Вырыпаев не претендует на „фабрику успешных дел"*, „Московские новости" 2012, nr 368 (368), (wywiad), mn.ru/culture_theater/20120919/327320197.html [dostęp 21.02.2013].

[29] Patrz np.: А. Сазонов, *Режиссер „Кислорода" Иван Вырыпаев о своем новом фильме*, 27.11.2012, (wywiad), http://www.lookatme.ru/mag/people/ [dostęp 21.03.2014].

[30] Jedna z najbardziej znanych sztuk Wyrypajewa, tłumaczona m.in. na język niemiecki, angielski, francuski. Polski przekład autorstwa Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej ukazał się

pragnienie, aby być nie tylko słyszanym, ale i usłyszanym[31]. Utwór nazywany „raperską peryfrazą Dziesięciu Przykazań"[32] łączy w spójną całość wydawałoby się krańcowo różne stylistyki i „brzmienia". Silny, zdecydowany rytm, naturalnie skłaniający do ekspresyjnej deklamacji, „wybuchowość" treści, odwaga w sondowaniu znaczenia utartych pojęć i twierdzeń, a tuż obok podniosłość i dostojność biblijnych fraz, poetyckość wykreowanych w słowie obrazów, mistrzostwo semantycznej gry. Wyrypajew wprost tłumaczy obecność stylistyki rapu w *Tlenie* potrzebą odwołania się do takiego typu ekspresji słownej, który najlepiej odpowiadałby dynamice współczesnego świata[33].

Dramat Wyrypajewa z jednej strony narusza podstawowe reguły dzieła dramatycznego[34], z drugiej – tworzy przemyślaną, konsekwentną całość. Uporządkowaną strukturę *Tlenu* buduje dziesięć kompozycji opatrzonych numerami i tytułami. Poszczególne kompozycje składają się z powtarzających się elementów – naprzemiennie pojawiają się w nich „kuplety" i „refreny", a wieńczy je „finał". Powtarzające się składowe konstytuują regularność kompozycji. Z kolei specyfika owych elementów generuje powtarzalność na kilku poziomach: brzmieniowym (literalne powtórzenia), kompozycyjnym (aktualizacja formy piosenki), semantycznym (powracają kluczowe obrazy, frazy, słowa). Samo nazwanie części dramatu „kompozycjami", niesie w sobie potencjał intersemiotyczny, odsyłając do sztuk muzycznych i plastycznych. Owe „kompozycje słowne", regularne, melodyjne, pulsujące energią rytmu, hipnotyzują wyrazistymi obrazami-metaforami, momentami uzyskując wręcz transowy charakter. Płynność nie przeradza się w monotonię, ponieważ zostaje połączona z ożywczą zasadą kontrapunktu[35]. Punktem wyjścia każdej „kompozycji", stałym elementem rozpo-

w „Dialogu" 2003, nr 6, s. 56–75. Na podstawie sztuki w 2009 roku Wyrypajew wyreżyserował także film, w którym w rolach głównych wystąpili Karolina Gruszka i Aleksiej Filimonow.

[31] „В творческом акте главное, чего я хочу, – быть услышанным." – Е. Кутловская, *Иван Вырыпаев: «Я – консерватор»*, „Искусство кино" 2004, nr 2, февраль, (wywiad), http://kinoart.ru/ru/archive/2004/02/n2-article17 [dostęp 23.05.2014].

[32] М. Хализеева, *„Объяснить" Ивана Вырыпаева*, 1.12.2008 (recenzja) OpenSpace.ru, os.colta.ru/theatre/events/details/6225/ [dostęp 12.05.2014].

[33] „Я просто взял то, что соответствует ритму современной жизни, ее динамике." – Е. Кутловская, *Иван Вырыпаев: «Я – консерватор»*.

[34] Krzysztof Kopka zwracał uwagę, że Wyrypajew „w swym *Tlenie* podważa wszelkie podstawowe reguły dotychczasowego dramatu: istnienie postaci, konfliktu dramatycznego, akcji w jej rozwoju, „naczelnego zadania" itd. Jedyna respektowana przez niego zasada to rytm spektaklu [...]." – K. Kopka, *Dramaty generacji „P"*, s. 12.

[35] O kontrapunkcie jako zasadzie kompozycyjnej w sztukach Wyrypajewa patrz B. Popczyk-Szczęsna, *Biblia – wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypajewa*, w: *Życie księgi.*

czynającym każdą kolejną część dramatu są bowiem cytaty, zarówno ze Starego Testamentu (Księga Wyjścia), jak i Nowego Testamentu (Ewangelia św. Mateusza). Biblia staje się także aksjologicznym punktem odniesienia – probierzem stanu świata i kondycji człowieka na progu nowego tysiąclecia. Biblijna metanarracja zostaje skonfrontowana z chaosem i cząstkowością współczesnych opowieści. Zderzanie sfer *sacrum* i *profanum*, stylistyczny pluralizm, prowokacyjna dekonstrukcja biblijnej retoryki rodzi nieustanne estetyczne i intelektualne napięcia.

Wyrypajew najpierw konsekwentnie przyzwyczaja odbiorcę do uporządkowanej formy, by później sukcesywnie ją „rozluźniać". Niezwykła regularność struktury dramatu zostaje przełamana w jego połowie (Kompozycja nr 6 to po prostu rozmowa Jego i Jej). Utracony „porządek" powraca na krótko w siódmej kompozycji *Amnezja* (*Амнезия*), by w trzech kolejnych (końcowych) ulegać stopniowemu „rozmyciu" – w ósmej kompozycji przeplatają się co prawda kuplety i refreny, ale brak finału, dziewiątą tworzy jeden rozbudowany kuplet (duet/rozmowa), bez refrenu i finału, ostatnia z kolei, dziesiąta kompozycja to dwa kuplety bez refrenu z podsumowaniem utrzymanym w stylistyce baśniowej opowieści „żyli-byli". Specyfika struktury dramatu krystalizuje się także poprzez dynamiczność relacji między całością a fragmentem. Dynamikę tę generuje zależność od „wzorca" całości oraz stopień autonomii poszczególnych części.

Wprowadzenie „kupletu"[36] jako elementu struktury dramatu to z kolei czytelne odwołanie do tradycji jarmarcznych przedstawień, łączących niewyszukaną rozrywkę z satyrą społeczno-obyczajową i polityczną, prezentujących ludową kulturę śmiechu, a poprzez nią – wizję świata opozycyjną wobec oficjalnej, wysokiej kultury[37]. W początkowej recepcji dramatu aspekt społeczno-obyczajowy był silnie eksponowany. Cytowany już Krzysztof Kopka po pierwszych inscenizacjach *Tlenu* w Polsce stwierdzał wprost, że sztuka Wyrypajewa jest nie tylko wyrazem buntu artystycznego, ale i polemiką

Biblia a dramat współczesny, „Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN. Teatr. Sztuka. Kultura", t. 1, red. E. Partyga, M. Prussak, Warszawa 2010, s. 196–212. Autorka podkreśla różnorodność kontrastów w takich dramatach Wyrypajewa, jak *Sny*, *Tlen* czy *Lipiec*. Manifestują się one bowiem zarówno na płaszczyźnie fabularnej, stylistycznej, jak i semantycznej.

[36] Patrz „Kuplet – 2. Satyryczna piosenka o aktualnej tematyce społeczno-obyczajowej, bądź politycznej, złożona z niewielu zwrotek przedzielonych żartobliwym refrenem. Pierwotną formą k. były wstawki piosenkarskie wprowadzone do przedstawień teatrów jarmarcznych w XVI w. we Francji; w późniejszym czasie występował jako element wodewilu i operetki." – *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, s. 268.

[37] Patrz. Bachtinowska interpretacja „ludowego śmiechu". M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.

ideową, atakiem młodego twórcy „na rosyjski establishment polityczny i kulturalny, który obciąża odpowiedzialnością za katastrofalny stan kraju”[38]. Podkreślał aktualność dramatu, wskazując na włączone w tkankę fikcji realne wydarzenia (katastrofa okrętu podwodnego „Kursk”, ataki terrorystyczne 11 września)[39]. Przez pryzmat sztuki zaangażowanej postrzegał również krytyk odwołania do stylistyki muzyki rap[40]. Wypowiedzi samego Wyrypajewa z początku XXI wieku oscylują natomiast między zrozumieniem potrzeby sztuki bliskiej życia[41] a świadomością pułapki doraźności. Dramaturg neguje wagę socjalno-politycznego aspektu swojego dzieła, wskazując na prymarność zawartej w nim ponadczasowej perspektywy oglądu człowieka i świata[42].

Tlen jest tekstem wielopłaszczyznowym, dokonuje się w nim udany mariaż uniwersalności z aktualnością i kolorytem lokalnym. Tematyczną warstwę tekstu tworzy zarówno obraz współczesnego świata wstrząsanego konfliktami, pełnego przemocy i agresji (fanatyzmu religijnego, terroryzmu, wojen), jak i oblicze postsowieckiej Rosji – przepaść między centrum a peryferiami („Moskwa a Rosja”), amoralność elit, degradacja prowincji (brak perspektyw, pijaństwo, narkomania). W utworze eksponuje się aksjologiczny chaos i epistemologiczne zagubienie człowieka: ukazuje się „ludzi trzeciego

[38] K. Kopka, *Dramaty generacji „P”*, s. 13.

[39] Patrz K. Kopka, *Iwana Wyrypajewa walka o oddech*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 93–98.

[40] „W świecie pogrążonym w – uniemożliwiającej tradycyjny dialog – baudrillardowskiej „ekstazie komunikacyjnej” Wyrypajew pragnie, trochę jak raperzy z getta czarnych, uderzyć anarchicznym rytmem swej scenicznej prozy w głęboką kulturę establishmentu.” – K. Kopka, *Dramaty generacji „P”*, s. 14. Warto przypomnieć, że podczas premiery *Tlenu* na scenie moskiewskiego Teatru.doc w 2002 roku, w reżyserii Wiktora Ryżakowa, obok aktorów (Iwana Wyrypajewa i Ariny Marakulinej) na scenie pojawia się didżej. Spektakl był prezentowany na XIII Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Kontakt w Toruniu w 2003, gdzie otrzymał główną nagrodę.

[41] Patrz wywiad udzielony w 2003 roku: „сегодня драматурги обязаны цепляться за конкретные вещи. [...] А вообще я не понимаю искусства в чистом виде [...]. [...] искусство должно [...] участвовать в жизни того мира, в котором живет художник. [...] И драма – самый сильный способ сказать правду о сегодняшнем ужасе.” – М. Дмитревская, *Иван Вырыпаев: Я не Чацкий*, „Российская газета” nr 3267, 4.08.2003, (wywiad), http://www.rg.ru/2003/08/04/128.html [dostęp 12.05.2014].

[42] „Да, для «Кислорода» есть некоторая опасность в том, что информация, заложенная в тексте пьесы, устаревает. Например, война в Ираке или разговор о событиях в Баренцевом море... Меня социально-политический аспект вообще не интересует. Меня интересуют взаимоотношения современного человека, на которого этот поток информации льется рекой, а он пытается в нем выжить. Поэтому в пьесе библейские заповеди специально, сознательно соединены с разной информационной мурней...” – Е. Кутловская, *Иван Вырыпаев: «Я – консерватор»*.

tysiąclecia" wobec fundamentalnych kategorii (Bóg, wolność, dobro, zło) oraz portret pokolenia[43] dojrzewającego w zideologizowanej przestrzeni socjalizmu, a wkraczającego w dorosłość w okresie gwałtownych transformacji politycznych, ekonomicznym i kulturowych[44].

Już w Kompozycji nr 1 zatytułowanej *Tańce* (*Композиция № 1 Танцы*) ujawniają się charakterystyczne dla tekstu dramatu strategie: dekonstrukcja biblijnej retoryki, semantyczne i brzmieniowe gry językowe (np. wykorzystanie napięć między znaczeniem dosłownym a metaforycznym, wieloznacznością wyrazu, odcienie znaczeniowe słów, gra oparta na paronomazji), perspektywizowanie bez hierarchizacji, naruszanie binarnych opozycji.

Dekonstrukcja biblijnej retoryki nie tylko obnaża drastyczną nieprzystawalność chrześcijańskiej aksjologii do realiów współczesnego świata, pokazując duchową degradację i zagubienie człowieka, ale staje się także punktem wyjścia dla permanentnej reinterpretacji pojęć, zjawisk, kategorii, dyskursów, rozumianej jako gest opisu i poznawania świata. Obrazoburczy gest Wyrypajewa realizuje się m.in. poprzez ironiczny dystans, trywializację, paradoksalizację, dosłowną interpretację alegorii, desakralizację, absurdalne „odwrócenie" wymowy biblijnego intertekstu, np.:

a) „Nie zabijaj" [Księga Wyjścia, 2 Mojż. 20,13]:

> Он не слышал, когда говорили: „не убей", быть может, потому, что он был в плейере [s. 61][45].
>
> I nie słyszał, kiedy mówiono: „Nie zabijaj", pewnie dlatego, że miał na uszach diskmena [s. 56][46].

---

[43] „Манифест поколения 30-летних, [...]. Текст Вырыпаева – концентрированная и взрывоопасная смесь ужаса и мольбы человека XXI века [...]." – В. Гончарова, *Кислород*, Time Out Москва, 22 сентября 2005, http://www.timeout.ru/msk/artwork/1420 [dostęp 7.05.2014].

[44] Reprezentantem tego pokolenia jest również Wyrypajew, który w momencie rozpadu Związku Radzieckiego miał 17 lat: „Мы в детстве ходили в красных галстуках, а в юности застали перелом эпох. У нас все пришлось на пору крайней молодости, когда человек максималистски ищет жизненные принципы и попадает в мясорубку. Поколение оказалось не потерянным, но растерянным." – М. Дмитревская, *Иван Вырыпаев: Я не Чацкий*. Roman Pawłowski po premierze filmu *Tlen* w Polsce pisał: „Dojrzewanie na krawędzi dwóch epok odcisnęło piętno na jego twórczości. Z jednej strony Wyrypajew w swoich sztukach i filmach mówi o plagach nowej Rosji [...]. Z drugiej – tkwi w kręgu tradycyjnych pytań, z którymi zmaga się od 200 lat rosyjska literatura: o granice ludzkiej wolności, sens ofiary i odkupienia, relację między człowiekiem a Bogiem." – R. Pawłowski, *Tlen w zatrutym powietrzu*, „Gazeta Wyborcza" nr 029, 4.02.2010, s. 16, wyborcza.pl/1,75475,7525201,Tlen_w_zatrutym_powietrzu.html, [dostęp 12.02.2014].

[45] И. Вырыпаев, *Кислород*, w: И. Вырыпаев, *13 текстов, написанных осенью*, Москва 2005, s. 61. Wszystkie cytaty z utworu tu i dalej na podstawie tego wydania. Numery stron w nawiasach.

[46] I. Wyrypajew, *Tlen*, przeł. A. L. Piotrowska, „Dialog" 2003, nr 6, s. 56. Tłumaczenia utworu

b) „Każdy, kto pożądliwie patrzy na kobietę, ten już się w swoim sercu dopuścił z nią cudzołóstwa" [Mt 5,28]:

Представьте, какое огромное сердце должно быть у мужчины, чтобы в нем могли поместиться все женщины, на которых, он смотрит с вожделением? Это, даже, не сердце, а большая двухспальная кровать, простыни, которой, залиты семяизвержениями [s. 68].

Pomyślcie, jak ogromne serce musi mieć mężczyzna, żeby mogło pomieścić wszystkie kobiety, na które patrzy pożądliwie? To nawet nie serce, tylko ogromne dwuosobowe łóżko, prześcieradła poplamione spermą [s. 58].

c) „Nie przysięgajcie wcale. Ani na niebo, bo to tron Boga. Ani na ziemię, bo to podnóżek Jego stóp. Ani na Jerozolimę, bo to miasto wielkiego Króla" [Mt 4, 34–35]:

Второй раз, она поклялась небом, когда ее муж, удивительной красоты брюнет, спросил: правда ли, что ты изменяешь мне, с каким-то чуханом из провинции?, и она сказала: клянусь небом, что нет [s. 74].

Drugi raz zaklinała na niebo, kiedy jej mąż, brunet niezwykłej urody, zapytał: „To prawda, że zdradzasz mnie z jakimś wsiowym dupkiem?", a ona mu odparła: „Przysięgam na niebo, że nie" [s. 60].

d) „Temu, kto chce prawować się z tobą i wziąć twoją szatę, odstąp i płaszcz" [Mt 5,40]:

А девушка, о которой я рассказываю, без всякого суда скидывала с себя всю одежду, если мужчина, который ей нравился, угощал ее Московским ромом с кока-колой, и предлагал широкую кровать с резными дубовыми спинками [s. 79].

A z dziewczyną, o której opowiadam, wcale nie trzeba było się prawować, sama zrzucała z siebie ubranie, jeśli podobał się jej mężczyzna, częstował ją „Moskiewskim rumem" z coca-colą i proponował szerokie łóżko o szerokim rzeźbionym wezgłowiu [s. 61].

e) „Lecz jeśli cię ktoś uderzy w prawy policzek, nadstaw mu i drugi" [Mt 5,39]:

---

z tego wydania, jeżeli nie wskazano inaczej. Numery stron w nawiasach. W niniejszym artykule za podstawę analizy przyjęłam tekst oryginalny (wydanie z 2005 roku, patrz przypis 45) ze względu na zmiany wprowadzone w nim przez autora (m.in. usunięcie didaskaliów, postaci didżeja, brak wyszczególnienia osób dramatu). Zmiany te zostały zachowane w kolejnym wydaniu dramatu – patrz И. Вырыпаев, *Кислород, Июль, Танец „Дэли". Пьесы*, Москва 2011.

ОНА: И когда ударили тебя по правой щеке, не подставляй левую, а сделай так, чтобы тебя ударили и по левой [s. 81].

I kiedy uderzy cię ktoś w prawy policzek, nie nadstawiaj lewego, ale spraw, żeby uderzył cię też w lewy [s. 62].

f) „Kiedy dajesz jałmużnę, nie trąb przed sobą, jak obłudnicy czynią to w synagogach i na ulicach, żeby ludzie ich chwalili" [Mt 6,2]:

И когда Саша из столицы, творила милость свою Саше из города Серпухова, то происходило это не на улице и уж тем более не в синагоге, а происходило это под пуховым одеялом, в комнате с выключенным светом, при закрытых на засов дверях [s. 90][47].

A kiedy Sasza ze stolicy czyniła jałmużnę przed Saszą z miasta Sierpuchowo, to działo się to nie na ulicy, a już tym bardziej nie w synagodze, lecz pod puchową kołdrą, w pokoju przy zgaszonym świetle, przy drzwiach zamkniętych na zasuwy [s. 63–64].

g) „Nie osądzajcie, a nie będziecie osądzeni" [Mt 7,1]:

Сказано: „не судите, да не судимы будете", и сказано это в оправдание отсутствия памяти. Иными словами, если у кого-нибудь застрелят из охотничьего ружья любимого человека, то не осудить стрелявшего, можно только одним способом – забыть об убийце [s. 111].

Powiedziano: „Nie potępiajcie, abyście nie byli potępieni" i powiedziano to na usprawiedliwienie braku pamięci. Innymi słowy, jeśli najbliższego nam człowieka ktoś zastrzeli z broni myśliwskiej, to tylko w jeden sposób można nie potępiać zabójcy – zapominając o nim [s. 68].

Charakterystyczna dla tekstu Wyrypajewa gra znaczeń dosłownych i metaforycznych prowadzi do tworzenia rozbudowanych obrazów – szeregów, które generują procesualną przestrzeń interferencji, np. w pierwszej kompozycji tytułowy „taniec" oznacza: 'poruszanie się w rytm muzyki' – 'oddychanie' – 'istnienie, życie' –'istnienie pełne, autentyczne'; „tancerze" to – 'ludzie, którzy tańczą' – 'płuca, poruszające się w rytm oddechu'. Z kolei „tańczyć" to: 'wykonywać określone gesty i ruchy zgodne z rytmem muzyki' – 'oddychać' – 'żyć' – 'żyć pełnowartościowo'. Wypadkową przenikania sensów jest nie tylko semantyczna dynamika (nakładanie się znaczeń, powstawanie nowych), ale i budowanie nowych opozycji (i co za tym idzie wartościowa-

[47] Gra znaczeniem słów współbrzmiących i bliskich znaczeniowo: „милостыня" (jałmużna) – „милость" (łaska, litość). Por. *Большой толковый словарь русского языка*, глав. ред. С. А. Кузнецов, Санкт-Петербург 1998, s. 542.

nie) – np. „żyć tańcząc" jest waloryzowane pozytywnie w przeciwieństwie do „żyć nie tańcząc": „он решил, что больше ни одной минуты не будет жить не танцуя, а будет только танцевать и танцевать" [s. 62][48].

Szereg znaczeniowy związany z wyrazami: „taniec", „tancerze", „tańczyć", eksponuje materialny i duchowy aspekt ludzkiej egzystencji. Zakorzenienie procesu metaforyzacji w biologicznym wymiarze konstytuuje niezbywalność nowego, przenośnego znaczenia „tańca". „Taniec" zostaje ukazany jako elementarna, podstawowa, immanentna potrzeba. Rozumiany jako „proces natleniania" warunkuje ludzką egzystencję zarówno w wymiarze biologicznym, jak i w wymiarze duchowym. Metafora tańca wprowadza kluczowe dla sztuki pojęcie „tlenu", włączając je w obszar semantycznej gry. W dramacie Wyrypajewa słowo „tlen" staje się wieloznaczne i ambiwalentne (np. niebezpieczny narkotyk i warunek pełni egzystencji)[49], podlega relatywizacji, wymyka się jednoznacznym ocenom... Tak obiektywnie niezbędne, a jednocześnie tak abstrakcyjne w swojej subiektywności. Pełnia, szczęście, wolność, sens, miłość to abstrakcyjne pojęcia, którym każdy nadaje indywidualne „oblicza". Jak podkreśla Wyrypajew samo poszukiwanie staje się tlenem:

> Ведь что такое кислород? Это метафора необходимости для меня. То, без чего нельзя. Для героев кислородом является истина, они ищут ее. Для них сам поиск является кислородом. Не искать нельзя, иначе ты умрешь, задохнешься без поиска. Поэтому никто не дает ответов[50].

Podjęta w *Tlenie* odważna reinterpretacja biblijnej aksjologii m.in. poprzez intensyfikację strategii gry, prowadzi do rozbijania binarnych opozycji, pozbawiając wykreowany świat porządkujących relacji. „Rozmyciu" ulęgają granice między dobrem a złem, miłością a nienawiścią, prawdą a fałszem...

Jako nadrzędny obraz-symbol, przewijający się przez dramat lejtmotyw – „tlen" staje się nowym punktem odniesienia, próbą porządkowania otaczającej rzeczywistości, co znajduje swój wyraz w tworzeniu nowych opozycji. Powstają szeregi, które sytuują się na przeciwległych krańcach osi: dobre – złe; pożądane – odrzucane; konieczne – zbędne, np.: „Саша кислород" – „жена не кислород"; „кислородная лопата" – „не кислородная жена";

[48] „postanowił, że ani minuty dłużej nie będzie żył bez tańca, że będzie tylko tańczył i tańczył" [s. 57].

[49] Patrz np.: Н. Серова, *Поиски Кислорода в отравленном воздухе*, „Русский журнал", 3.03.2003, www.russ.ru/culture/podmostki/20030303_serova.html [dostęp 12.02. 2014].

[50] И. Вырыпаев, *О театре*, w: И. Вырыпаев, *Кислород, Илюль, Танец „Дели". Пьесы*, Москва 2011, s. 6.

„кислородное голодание" – „кислородное отравление"; „дышать кислородом, а не тем говном" – „дышал воздухом мало насыщенным кислородом"; „Саша вся была сплошной кислород" – „подсесть на кисород"; „Санек, с кислородными танцорами в груди" – „людская масса задыхающаяся без кислорода"; „плоды, эти заключают в себе Кислород" – „продукты в которых нет ни одной частицы кислорода".

To miłość uzmysławia Sańkowi jego dotychczasowe „niedotlenienie", wywołuje stan narkotycznego wręcz głodu. Dążenie za wszelką cenę do jego zaspokojenia prowadzi do zatracenia się bohatera – „zatrucia" tlenem:

> И когда, он увидел Сашу ходившую по парапету босяком, то с ним случилось кислородное отравление, потому что, кислородное отравление, случается с теми, у кого было кислородное голодание [s. 69].
>
> A kiedy zobaczył ja stąpającą boso po cokole, to przedawkował i zatruł sie tlenem, bo tlenem zatruwają się ci, którzy odczuwali jego głód [s. 58].

Jak zwracała uwagę Marina Dawydowa, pragnienie tlenu w sztuce Wyrypajewa absolutyzuje się, odrywa od moralności[51].

Inna, charakterystyczna dla *Tlenu* strategia, która także prowadzi do relatywizacji danego aktu, zdarzenia, pojęcia, słowa, to ukazywanie różnych, niepoddanych hierarchizowaniu punktów widzenia. Na przykład „zabójstwo" – mocny „akord" pierwszej kompozycji, wprowadzający czytelnika w świat Wyrypajewowskiego tekstu – zostaje opisane z różnych perspektyw. Najpierw pojawia się pozornie beznamiętne stwierdzenie faktu, sucha „narratorska" relacja Jego (wzmacniająca ironiczną, groteskową wymową popełnionego czynu):

> Он не слышал, „не убей" , он взял лопату, пошел в огород и убил [s. 61].
>
> Nie usłyszał: „Nie zabijaj", wziął łopatę, poszedł do ogrodu i zabił [s. 57].

Potem następuje emocjonalny, „mięsisty" opis, ukazujący reakcję przyjaciół Sańka-zabójcy, zszokowanych brutalnością mordu:

> Ты че, Санек, блядь, охуел, ты че сделал то, блядь?! Ты же, блядь, жену свою изрубил почти на куски. Санек, ты че, не слышишь? Ты че натворил, ты че свихнулся, тебя че передернуло? [s. 63].
>
> E, ty, Saniek, kurwa, pojebało cię, coś ty, kurwa, zrobił?! Ty żeś, kurwa, żonę porąbał, normalnie na kawałki. Ty, Saniek, co, nie słyszysz? Coś narobił, odwaliło ci, całkiem cię popierdoliło? [s. 57].

[51] „вырыпаевское эго знает лишь одно: для жизни нужен кислород и жажда его не совместима с моралью." – М. Давыдова, *На последнем издыхании*, „Консерватор" 24.10.2002, http://www.newdrama.ru/festival/even/kislorod/art_2594/ [dostęp 11.05.2014].

Dopiero „tacy sami bandyci jak on" postrzegają zabójstwo w kategoriach przekroczenia normy. Wulgaryzmy, określenia rodem z języka potocznego wprowadzają bowiem kontekst szaleństwa. Kondycja oceniających z jednej strony eksponuje okrucieństwo tego, co się stało, a z drugiej – dyskredytuje wiarygodność samej oceny. Wreszcie, „dopuszczony do głosu" zostaje punkt widzenia samego sprawcy:

> Он сказал, что зарубил лопатой свою жену в огороде, потому что, полюбил другую женщину. [...] И когда, он понял, что его жена не кислород, а Саша кислород, и когда он понял, что без кислорода нельзя жить, тогда, он взял лопату, и отрубил ноги танцорам, танцующим в груди его жены [s. 65].
>
> Powiedział, że zarąbał żonę łopatą, dlatego że pokochał inną. [...] I kiedy zrozumiał, że jego żona jest beztlenowcem, a Sasza czystym tlenem, i kiedy zrozumiał, że bez tlenu nie da się żyć, wtedy wziął łopatę i odrąbał nogi tancerzom, tańczącym w piersi jego żony [s. 57].

Czyn popełniony przez Sańka, chłopaka z prowincjonalnego miasteczka, zostaje pokazany w kategoriach konieczności, a jego potworność przesłaniają metafory funkcjonujące jako eufemizmy. Opowiedziana w dramacie historia zbrodni i problematyzowanie kwestii odpowiedzialności przywodzą na myśl literacką postać innego zabójcy – Rodiona Raskolnikowa. Co prawda, asocjację tę należy traktować raczej jako parodystyczny dialog z klasyką – „nadczłowiek" Wyrypajewa nie jest intelektualistą próbującym przetestować ideę, w którą wierzy i sprawdzić, czy do niej dorasta (Raskolnikow chce wiedzieć, czy jest Napoleonem, czy nędzną, trzęsącą się kreaturą), ale młodym bandytą z prowincjonalnego Sierpuchowa, który „uzależnił się od tlenu". Rodion zabija starą lichwiarkę, by „oczyścić" świat, uczynić go – we własnym mniemaniu – lepszym, natomiast Saniek zabija niedającą tlenu żonę, ponieważ chce oddychać pełną piersią z „tlenodajną"[52] Saszą. Skrajny indywidualizm postaci Dostojewskiego zderza się z typowością postaci wykreowanej przez Wyrypajewa. Saniek w interpretacji niektórych badaczy całkowicie „rozpuścił się w środowisku", stając się „metonimią współczesnego konsumpcyjnego społeczeństwa"[53]. Znamienne, że w wykreowanym przez autora *Tlenu* świecie nie ma szansy na duchową przemianę i odrodzenie, jest natomiast bezpardonowa walka o każdy oddech[54].

---

[52] Według przekładu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, patrz przypis 46 (w oryginale „кислородная" – 'tlenowa', przymiotnik odrzeczownikowy).

[53] И.В. Кузнецов, *Проблема реальности в «новой драматургии*, w: *Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контекстетеатральных традиций и новаций*, red. Т.И. Печерская i in., Новосибирск 2011, s. 47.

[54] „Если для поколения «шестидесятников» было важно и необходимо «жить не по лжи»,

Nieoczekiwaną puentą – przewrotnym podsumowaniem zabójstwa staje się *Finał* pierwszej kompozycji:

> И если человечеству сказали не убей, а кислорода вдоволь не предоставили, то всегда найдется Санек из маленького провинциального городка, который, для того, чтобы дышать, для того чтобы легкие танцевали в груди, возьмет кислородную лопату, и убьет не кислородную жену. И будет дышать полными легкими. Потому что, когда говорили не убей, у него плеер был в ушах, и танцоры в груди увлекали его в другую страну, в страну, где только танцы и кислород [s. 66–67].
>
> I jeśli powiedziano ludziom: „Nie zabijaj", ale nie pozostawiono tlenu do syta, to zawsze znajdzie się Saniek z małego prowincjonalnego miasteczka, który po to, żeby oddychać, po to, żeby płuca w piersi tańczyły, weźmie tlenodajną łopatę i zabije żonę – beztlenowca. I będzie oddychał pełną piersią. Dlatego, że kiedy mówiono „Nie zabijaj", miał na uszach diskmena i tancerze w płucach wciągnęli go do innej krainy, krainy, gdzie są tylko tańce i tlen [s. 58].

W przytoczonym fragmencie sztuki odpowiedzialność za zło zostaje z jednej strony przerzucona na absurdalny maksymalizm biblijnej metanarracji, z drugiej – na świadomą „głuchotę" bohatera. Powracający ironiczny obraz „niesłyszenia" Dekalogu może być odczytany nie tylko jako wyraz „moralnej głuchoty" bohatera opowieści, ale też jako celowa ucieczka człowieka przed chaosem współczesności, próba schronienia się we własnym świecie. Absolutyzacja potrzeby tlenu generuje z kolei jego amoralny charakter.

W kolejnej części dramatu powróci jeszcze raz wykładnia popełnionego przez Sańka morderstwa z perspektywy parodystycznej reinterpretacji biblijnej retoryki:

> Поэтому, именно поэтому, Санек из маленького провинциального городка, поняв, что больше не смотрит на жену свою с вожделением, а только с похотью, схватил лопату, и сперва, ударил ее по груди, прекратив танцы ее легких, потом краем лопаты рассек ей глаз, а после отрубил ей руку, ибо, пусть лучше пострадают члены, чем все ее, впрочем, не очень то уж, красивое тело, ввержено будет в геенну огненную [s. 72].
>
> Dlatego, właśnie dlatego, kiedy Saniek z małego prowincjonalnego miasteczka zrozumiał, że już nie patrzy na swoją żonę pożądliwie, tylko lubieżnie, złapał

то для поколения в ожидании метеорита важно просто жить. Жить хоть как-то. Выживать, хватать ртом исчезающий кислород, ведь скоро исчезнет сама жизнь и легкие перестанут танцевать." – П. Руднев, *Темы современной пьесы*, „Петербургский театральный журнал" 2010, nr 6 (61), http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/temy-sovremennoj-pesy/ [dostęp 11.04.2014].

> łopatę i najpierw uderzył ją w pierś, zatrzymując tańce jej płuc, krawędzią łopaty rozciął jej oko, a potem odrąbał rękę. Albowiem niech już lepiej ucierpią jej członki, niżby całe, w końcu nie takie znowu piękne, ciało miało być wrzucone do ognia piekielnego [s. 59].

W powyższej ocenie zabójstwa następuje znamienne udosłownienie alegorycznych nauk Chrystusa odnoszących się do przykazania „Nie cudzołóż" („Lepiej jest bowiem dla ciebie, gdy zginie jeden z twoich członków, niż całe twoje ciało miało iść do piekła", Ewangelia św. Mateusza, Kazanie na Górze). Duchowy, moralny wymiar postulatu – zniszczcie część, aby ocalić całość (tzn. odrzućcie pokusy ciała, aby ochronić duszę) zostaje jednocześnie potraktowany dosłownie i *à rebours*. Saniek odrąbał „prawą rękę" i rozciął „prawe oko" żonie, a nie sobie, gdy zdał sobie sprawę, że patrzy na nią nie z pożądaniem, a z pożądliwością. Wyrypajew gra tutaj odcieniami słów bliskich znaczeniowo[55]. Wykorzystuje nie tylko semantyczne, ale i estetyczne konotacje tych określeń. „Вожделение" to bowiem słowo książkowe, podniosłe, zapożyczenie z języka staro-cerkiewno-słowiańskiego. Charakterystyczne jest również przesunięcie punktu ciężkości: powodem popełnienia morderstwa okazuje się nie miłość do Saszy, dziewczyny z wielkiego miasta (jak w Kompozycji nr 1), ale odczuwana wobec żony żądza. Naiwno groteskowe odczytanie biblijnego tekstu implikuje nieoczekiwaną „praworządność" dokonanego mordu. Natomiast sarkastyczne podkreślenie nieatrakcyjności niszczonego „źródła" grzechu osłabia czy wręcz znosi tragiczną wymowę czynu „chłopaka z prowincjonalnego miasteczka".

Z kolei finalna cześć całego dramatu ukazuje ową metodę perspektywizowania bez hierarchizacji już nie tylko w stosunku do czynu sprzecznego z Dekalogiem (zabójstwo), ale w stosunku do samego Słowa Bożego. Dziesiąta kompozycja poruszająca kwestie sensu ludzkiego życia oraz charakteru relacji między Bogiem a człowiekiem staje się prezentacją dwóch różnych sposobów interpretacji cytatu z Ewangelii św. Mateusza „Czy zbiera się winogrona z ciernia, albo z ostu figi? Tak każde dobre drzewo wydaje dobre owoce, a złe drzewo wydaje złe owoce" (Mt. 7, 16–17). Równolegle On i Ona dokonują wnioskowania, a podstawą ich rozumowania jest utożsamienie „drzewa" z Bogiem, a „owocu" z człowiekiem. Ona ocenia owoce na podstawie drzewa, natomiast On – drzewo na podstawie owoców:

---

[55] Por. znaczenie słów „вожделение" ('silny uczuciowy pociąg') i „похоть" ('prymitywny, cielesny pociąg') np. w słowniku Kuzniecowa – *Большой толковый словарь русского языка*, глав. ред. С. А. Кузнецов, Санкт-Петербург 1998, s. 141, s. 947.

ОН: Я плод этого дерева, по мне будут судить о том, худое это дерево или нет?
ОНА: Это означает, что по дереву, будут судить и о его плодах [s. 138].

ON: Jestem owocem tego drzewa, wedle mnie będą sądzić o tym, czy to złe drzewo, czy nie?
ONA: To oznacza, że wedle drzewa będą osądzać i owoce jego [s. 74].

Przeciwstawne wnioski generuje przyjęty punkt wyjścia (aksjologiczny aksjomat): dla Niej jest to doskonałość Boga, dla Niego – niedoskonałość człowieka. W dramacie nie dochodzi do konfrontacji opinii, odmienne sądy przeplatają się bez wartościującej polemiki. Finał *Tlenu* przynosi bowiem nie dialog przeciwstawnych wykładni, ale symultaniczną dwugłosowość, eksponowaną zarówno w płaszczyźnie semantyki, jak i struktury. Nieprzypadkowo powraca też, tworząc swoistą symboliczną klamrę zarówno dla dziesiątej kompozycji, zatytułowanej *W słuchawkach* (*В плейере*)[56], jak i dla całego dramatu – obraz już nie konkretnego bohatera „który nie słyszał, bo miał słuchawki na uszach", ale obraz „głuchoty" współczesnego człowieka skoncentrowanego na sobie i swoich indywidualnych potrzebach:

И всякий мыслящий человек, всегда мыслит в свою пользу. И всякий любящий, любит в свою пользу, и верующий верит в свою пользу, и всякий живущий на земле, живет в свою пользу, а всякий слушающий плейер, слушает его, только для себя" [s. 135].

I każdy myślący człowiek zawsze myśli tylko o swojej korzyści. I każdy kochający człowiek kocha tylko dla własnej korzyści, a wierzący wierzy dla własnej korzyści i każdy żyjący na ziemi żyje dla własnej korzyści, a każdy słuchający diskmena słucha tylko dla siebie [s. 73].

Czy to zamknięcie w pułapce subiektywizmu, czy dyktatura pluralizmu generuje niemożność porozumienia, skazując sportretowane przez Wyrypajewa pokolenie na zagładę? Wizja naciągającej apokalipsy zamykająca tekst sprowadza ich do rangi „starej fotografii" – opowieści już przebrzmiałej, ale wartej zapamiętania. Znamienne, że wizja zbliżającej się zagłady została pozbawiona biblijnej konotacji (zamiast karzącego Boga – zimny kosmos i lecący meteoryt), a całe podsumowanie historii pokolenia utrzymane w stylistyce narracji baśniowej.

[56] Znamienne, że Wyrypajew sięga po rozpowszechnioną, ale nieprawidłową formę językową. Por. „плейер" a „плеер". W późniejszej redakcji tekstu pojawia się już forma „плеер" – Patrz И. Вырыпаев, *Кислород*, w: И. Вырыпаев, *Кислород, Илюль, Танец „Дели": пьесы*, Москва 2011, s. 11, 14, 52. W przekładzie A. L. Piotrowskiej tytuł tej kompozycji brzmi *W diskmenie*.

Dla specyfiki dramatu istotna jest również aktualizacja metatekstowej perspektywy. Z tego punktu widzenia warto przyjrzeć się konstrukcji występujących w dramacie postaci. Już podczas wstępnej lektury zwraca uwagę ich złożony, niejednorodny status. Występującym w *Tlenie* postaciom – Jemu i Jej bliżej do roli, jaką pełni narrator w epice[57], niż do funkcji postaci dramatycznych *sensu stricto*. Nie możemy mówić w przypadku *Tlenu* o tradycyjnej akcji. Historia miłości Sańka z Sierpuchowa i Saszy z Moskwy, tworząca fabularne spoiwo poszczególnych, dosyć luźno powiązanych ze sobą kompozycji, nie rozgrywa się bowiem bezpośrednio na scenie, ale zostaje opowiedziana przez Jego i Ją. Sytuacja opowieści, i to opowieści ukierunkowanej na obecność słuchaczy, zostaje w dramacie wielokrotnie wyeksponowana. Nieprzypadkowo większość kompozycji (oprócz trzech ostatnich i szóstej, w której owa formuła się pojawia, ale nie inicjuje kompozycji) rozpoczynają cytaty ze słynnego Kazania na Górze, przywołujące relacje: nadawca – odbiorcy; opowiadacz – słuchacze, nauczyciel – uczniowie („Вы слышали, что сказано древним", „Вы слышали, что сказано", „Еще слышали вы, что сказано"). Wyrypajew nie odwołuje się więc bezpośrednio „do źródła", tzn. do Dekalogu w takiej postaci, w jakiej pojawia się on w Starym Testamencie, ale sięga po jego wykładnię, którą daje w Nowym Testamencie Chrystus.

On i Ona nie są zdystansowanymi, chłodnymi opowiadaczami, ale wielokrotnie ujawniają emocjonalny stosunek do bohaterów „swojej" opowieści, czują się z nimi związani. W ich wypowiedziach spotykamy często określenia typu: „А я знал одного человека" [s. 61], „мой знакомый Санек" [s. 68], „мой приятель, тот самый Санек" [s. 69], „одна моя знакомая, девушка с мужским именем Саша" [s. 73], „моя знакомая Саша" [s. 77], „девушка, о которой я рассказываю" [s. 79], „твоя Саша" [s. 86], „твой Саша" [s. 86].

W przypadku sztuki Wyrypajewa możemy zatem mówić o swoistej narratywizacji dramatu, aczkolwiek funkcja narratorów nie wyczerpuje bynajmniej specyfiki postaci. Ona i On nie tylko opowiadają cudzą historię, ale mówią też o sobie, stając się bohaterami-narratorami. Ich indywidualność zostaje jednak słabo zaznaczona, rozpływa się bowiem w typizacji, sprowadzającej ich do roli „portretu zbiorowego" pokolenia[58]. Ważną składową konstrukcji postaci, projektującą kolejny wymiar ich istnienia w utworze, jest aspekt metafikcjonalny:

---

[57] O wykorzystaniu figury narratora w takich dramatach Wyrypajewa jak np. *Lipiec* i *Taniec „Delhi"* patrz: Е. Курант, *Рассказчик в пьесах Ивана Вырыпаева „Июль" и „Иллюзии"*, „Literatūra" 2012, 54(2).

[58] „В «Кислороде» есть два героя – он и она. Это собирательный образ. Они курят траву, ходят в клуб... современные тридцатилетние люди." – Е. Кутловская, *Иван Вырыпаев: «Я – консерватор»*.

ОНА: Ну и что же, для тебя главное?
ОН: То же, что и для тебя.
ОНА: Если ты сейчас скажешь, что кислород, я уйду со сцены [s. 133–134][59].

ONA: No i co jest dla ciebie najważniejsze?
ON: To samo, co dla ciebie.
ONA: Jeśli teraz powiesz, że tlen, to zejdę ze sceny [s. 73].

Nieoczekiwanie bohaterowie niszczą iluzję opowieści stając się aktorami na scenie. Postaci z jednej strony przekraczają swój tekstowy wymiar (gra między postacią sceniczną a aktorem, odgrywającym jej rolę), z drugiej – sygnalizują swoje „uwięzienie" w roli i w tekście dramatu. W czasie sprzeczki On grozi, że jeśli Ona użyje określonego argumentu, przestanie z nią rozmawiać, i otrzymuje następującą odpowiedź:

ОНА: Я не смогу так, сказать, потому что, ты специально не написал мне этого текста. Потому что, хоть ты и говоришь, о всемирном добре и справедливости, однако же, текст этого представления составил так, чтобы звучала только твоя мысль, а другие мысли, казались бы банальными, в сравнении с твоим псевдоразумным мышлением [s. 96].

Nie mogę tak powiedzieć, dlatego że specjalnie nie napisałeś mi takiego tekstu. Dlatego, że chociaż mówisz o powszechnym dobru i sprawiedliwości, to jednak tekst tego spektaklu ułożyłeś tak, żeby zabrzmiała tylko twoja myśl, a inne poglądy wydawały się banalne, w porównaniu z twoim pseudonaukowym rozumowaniem [s. 65].

Okazuje się, że jeden z bohaterów (On) jest nie tylko aktorem, ale i autorem sztuki. Stworzenie buntuje się przeciw swemu stwórcy. Postać (Ona) oskarża „autora" o stronniczość, intelektualną manipulację, zarzucając mu wręcz pseudologiczność myślenia. Ataki na „autora" w piątej kompozycji sukcesywnie przybierają na sile, przypominając coraz bardziej wiwisekcję. Padają pytania o skalę talentu, prawo do pouczania innych, szczerość przekazu:

ты будешь со слезами на глазах, рассказывать историю, чужой, для тебя жизни. Будешь страдать, над проблемой, которой, для тебя просто, нет. Потому что, после таких выступлений ты идешь в Пропаганду, а Санек, о котором ты рассказывал, наверное, идет в жопу, или куда подальше. В этом проблема. И это проблема по настоящему твоя. А только о своей проблеме и может говорить творческий человек, и я вряд ли тебе поверю, что ты ночи не спишь оттого, что каким-то там, московским бомжам негде ночевать. Ложь! [s. 99–100].

[59] Podkreślenia w cytatach tu i dalej moje – W.B.L.

> będziesz ze łzami w oczach opowiadać cudzy życiorys. Będziesz się zamartwiał problemami, które cię w ogóle nie dotyczą. Dlatego, że po swoich występach idziesz do „Propagandy", a Saniek, o którym opowiedziałeś, pewnie idzie w pizdu albo jeszcze dalej. To jest problem. To jest twój prawdziwy problem. Bo artysta może mówić tylko o swoich problemach; przecież ci nie uwierzę, że nie śpisz po nocach, dlatego że jacyś tam moskiewscy bezdomni nie mają gdzie nocować. Nieprawda! [s. 65–66].

Metafikcjonalność przywołuje zatem zagadnienie prawdy sztuki, zaangażowania i kompetencji twórcy, aktualizuje relacje: twórca – rzeczywistość – kreacja rzeczywistości w tekście. Przywołane fragmenty można odczytać zarówno jako demaskowanie „obłudy" twórcy, jak i pokrętną figurę szczerości, gest autodemaskowania za pośrednictwem postaci. Z tego punktu widzenia On i Ona jawią się nie jako oponenci, ale jako wpisane w tekst hipostazy różnych stanowisk autora (np. autorytarność myślenia – pluralizm sądów, wymysł – świadectwo). Autoironia nie tylko ujawnia, że dzieło jest rezultatem dystansu wobec opisywanego świata, a zaangażowanie elementem kreacji artystycznej, ale też wyrazem samoświadomości, poszukiwań twórczych artysty. Ukazuje ludzki, egzystencjalny wymiar jego istnienia, stawiając w centrum refleksji brutalnie sformułowane pytanie: „Как я живу? Как я, блядь, проживаю свою жизнь?" [s. 103][60].

W kreacji postaci dramatu pojawia się również aspekt metafikcjonalny poprzez wprowadzenie chwytu *mise en abyme* – autor pisze o bohaterze, który okazuje się autorem tegoż właśnie dzieła. W kompozycji nr 5 *Arabski świat*, On stwierdza:

> Следующая композиция была написана таким образом. Однажды я с приятелем находился в Арабских эмиратах, и мы с ним там нанюхались героина. Я нанюхался героина и порвал свой паспорт. Я порвал свой паспорт и пошел по арабскому рынку. [...] Композиция номер пять *Арабский мир* [s. 89].

> Kolejna kompozycja została napisana w taki oto sposób. Pewnego razu z przyjacielem znajdowaliśmy się w Emiratach Arabskich i nawąchaliśmy się heroiny. Nawąchałem się heroiny i porwałem swój paszport. Porwałem swój paszport i poszedłem na arabski rynek. [...] Kompozycja numer pięć *Arabski świat*[61].

[60] „Jak ja żyję? Jak ja, kurwa, przeżywam swoje życie" – tłum. moje, W. B.L. Tego fragmentu brak w polskim przekładzie A. L. Piotrowskiej.

[61] Tłum. moje – W. B.L. Ten fragment w wydaniu rosyjskim, z którego korzystam w niniejszym artykule, nosi wyraźne ślady modyfikacji w stosunku do podstawy przekładu A. L. Piotrowskiej.

W przywołanym cytacie On „autor-bohater-narrator" wyjaśnia „genezę" określonego fragmentu tekstu, która zostaje później punkt po punkcie bezlitośnie wyśmiana przez Nią.

Zatem tak istotna dla *Tlenu* perspektywa meta eksponuje element gry włączając w jej przestrzeń figury: tekstu, autora, narratora, bohatera, aktora, człowieka, ukazując relacje między nimi jako skomplikowaną sieć wzajemnych zależności[62]. Demaskuje światotwórczą moc fikcji, rozbija iluzję prawdy i obiektywizmu dzieła sztuki. Determinuje wielowymiarowość postaci, jej zmienny status ontologiczny.

Demonstrowanie w utworze mocnego podmiotu autorskiego (porządek koncepcyjny, rozbudowana metafikcjonalność) oraz głęboko odczuwaną potrzebę tworzenia i poszukiwania surogatów „pustej transcendencji" można potraktować jako próbę wyjścia z opozycji między poetyką postmodernistyczną, kodyfikującą „puste centrum", a koniecznością odnalezienia się w porządku społecznym i ideologicznym (przejście od komunizmu do postsowieckiej rzeczywistości). Paradoksalne, zdawałoby się, „przypowieści"[63] Iwana Wyrypajewa, umiejscawiające sakralny pierwowzór (intertekst) w przestrzeni *profanum*, przeniknięte są immanentną wręcz potrzebą „usłyszenia". Autor *Tlenu* nie poprzestaje na ukazaniu kryzysu Słowa i Księgi, na ekspresyjnym zobrazowaniu „przepaści" między chrześcijańskimi wartościami a kondycją współczesnego świata. Nie zadawala go konstatacja chaosu, zagubienia, „rozmycia", deficytu autentyczności. Podejmuje on próbę ustanowienia punktu oparcia. Dostrzega go we wnętrzu człowieka i subiektywizuje. Takim punktem oparcia może okazać się sumienie. Człowiek musi zatem zwrócić się „ku sobie" i indywidualnie podjąć trud porządkowania i waloryzacji otaczającej go rzeczywistości. Odpowiedź zakorzeniona w heroizmie egzystencjalistów pojawia się, oczywiście, jakby mimochodem, wstydliwie, ze świadomością naiwności (czy wręcz śmieszności) uzurpowania sobie prawa do jej udzielania.

---

[62] W przestrzeń gry zostaje włączony również czytelnik/widz, zmuszony do ciągłego przewartościowywania swojej wiedzy o tekście, aż do jej prowokacyjnego „zawieszenia" w Kompozycji nr 7 *Amnezja*. Nieoczekiwanie On i Ona „wypierają się" swoich historii (stwierdzając, że nie znają żadnego Sańka z Sierpuchowa i Saszy z Moskwy) i przekonują, że ich opowieści dotyczyły zupełnie innych bohaterów. Pozbawiony fabularnej „nici Ariadny" odbiorca wkracza w kolejną kompozycję *Perła*, w której podważona zostaje sensotwórcza rola mowy i pisma, a także jakakolwiek próba waloryzacji zachodzących zdarzeń – padają radykalne stwierdzenia o bezsensowności każdej kultury i wszelkiej twórczości.

[63] Halina Mazurek nazywa sztuki Wyrypajewa „przypowieściami z refrenem" – H. Mazurek, *Przypowieści z refrenem. O dramaturgii Iwana Wyrypajewa*, w: *Z przemian gatunkowych w literaturze rosyjskiej XX i XXI wieku*, red. H. Mazurek, J. Gracla, Katowice 2008, s. 84–95.

Chociaż dominująca w *Tlenie* strategia artystyczna osadzona jest w postmodernistycznej estetyce i poetyce (intertekstualność, przemieszanie sfer *sacrum* i *profanum*, eksponowanie szeroko rozumianej gry, demitologizacja, stylistyczny pluralizm, aktualizowanie metafikcjonalnej perspektywy) to postmodernizm, o którym tu mowa jest specyficznie rosyjski[64] – bliższy raczej dekonstrukcji rozumianej jako gest otwarcia, wyjścia poza schematyczność myślenia i narzędzie rekonstrukcji[65], niż postmodernizmowi rozumianemu jako ekspansywny relatywizm, odrzucenie wszelkich wartości, chaos[66].

Joyless Games of Cultural Deconstructin. *Tlen* by Ivan Vyrypaev

Summary

Tlen [Oxygen] by Ivan Vyrypaev is a multi-plane text with a successful marriage of universality and topicality and local colors. The thematic layer of the text is made by both the image of the modern world disturbed by conflicts as well as the image of the post-Soviet Russia. The provocative deconstruction of the biblical rhetoric exposes an axiological chaos and epistemological loss of the human, and the incessant reinterpretation of notions and judgments becomes a gesture of description and cognition of the world.

Keywords: Russian drama, deconstruction, the Bible in literature, Russian postmodernism

[64] O specyfice rosyjskiego postmodernizmu patrz: М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997, s. 301; И. С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература. Учеб. пособие*, wyd. 2, Москва 2001, s. 71; М. Н. Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва 2008, s. 9.

[65] Patrz np. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 490–497.

[66] Por. np.: В. Даниленко, *Есть хаос – есть постмодернизм*. Дискуссия „Постмодернизм: 20 лет спустя", „Литературная Газета" 2012, nr 5 (6356), http://www.lgz.ru/article/18227 [dostęp 12.05.2014].

Noty o autorach

Weronika Biegluk-Leś, dr, pracuje w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się poetyką prozy postmodernistycznej, szczególnie w kontekście gry językowej, teorią narracji oraz współczesnym dramatem rosyjskim. Autorka szeregu artykułów poświęconych rosyjskiemu postmodernizmowi.

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).

Maciej Dajnowski, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek *Groteska w twórczości Stanisława Lema* (2005) i *Pejzażysta Lem. Szkice z motywiki* (2010).

Agnieszka Izdebska, profesor nadzwyczajny w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *Forma, ciało i brzemię imperium. O prozie Władysława L. Terleckiego* (2010). Zajmuje się teorią powieści, badaniami genderowymi i ewolucją konwencji gotyckiej.

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 społecz-

nej. 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), *Podejście 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.

Agnieszka Karpowicz, dr hab., adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się antropologią literatury i historią polskiej kultury (neo)awangardowej XX wieku. Autorka książek *Kolaż. Awangardowy gest kreacji (Themerson, Buczkowski, Białoszewski)* (2007); *Proza życia. (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)* (2012); współautorka i współredaktorka tomów: *Tętno pod tynkiem. Warszawa Mirona Białoszewskiego* (2013); *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej* (2013) i *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów* (2012). Publikowała m.in. w „Kontekstach", „Tekstach Drugich", „Kulturze Współczesnej" i „Pamiętniku Literackim".

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 recepcja 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*, 2004), a także autorką książki poświęconej twórczości Tymoteusza Karpowicza (*Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych" Tymoteusza Karpowicza*, 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* (1993), *Literatura i pamięć na pograni-*

czu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski (2000), *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego* (2009). Redaktor monografii: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* (2012) oraz *Geografia i metafora* (2013).

Anna Larenta, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, doktorantka w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się twórczością Olgi Tokarczuk oraz związkami literatury i geografii. Przygotowuje pracę doktorską na temat: *Twórczość Olgi Tokarczuk w perspektywie geopoetyki*.

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.

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 Huculszczyzny w polskiej, ukraińskiej i austriackiej literaturze XIX i XX wieku. Zajmuje się literaturą postemigracyjną, nowymi mniejszościami w Europie Środkowo-Wschodniej, transkulturowością oraz przekładem. Tłumaczka literatury niemieckiej na język polski (Wolfgang Büscher i Jenny Erpenbeck).

Ewa Nawrocka, dr hab., emerytowany profesor Uniwersytetu Gdańskiego, wieloletni prezes Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego, członek zarządu Fundacji im. Stanisławy Fleszarowej-Muskat. Zainteresowania badawcze: romantyzm polski i jego związki z kulturą europejską (*Mickiewicz śpiewany*, w: *Mickiewicz w Gdańsku* (2006); *Słowacki – wielki nieobecny*, w: *Słowacki teatralny* (2006); *„...Znad Niemna...mieszkaniec Europy"* w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane profesor Halinie Krukowskiej* (2007)), literatura Wybrzeża Gdańskiego, Szekspir i szekspirologia (współredaktor zbioru interpretacji *Czytanie Szekspira* (2004) i *Szekspir nad Bałtykiem* (2005)). Autorka książki *Osoba w podróży. Podróże Marii Dąbrowskiej* (2002). W roku 2012 na konferencji *Wściekłość i Oburzenie. Obrazy rewolty w kulturze* przedstawiła głośny tekst *Wszyscy jesteśmy przestępcami* o sytuacji edukacji w Polsce.

Jacek Partyka, dr, adiunkt, anglista, jest pracownikiem Instytutu Neofilologii Uniwersytetu w Białymstoku, gdzie prowadzi zajęcia z historii literatury amerykańskiej. Jego zainteresowania badawcze obejmują prozę i poezję amerykańskiego modernizmu oraz sposoby podejmowania tematu Holokaustu w prozie amerykańskiej. Jest autorem licznych artykułów na temat twórczości Louise Bogan, W. H. Audena, Arta Spiegelmana, Edwarda Lewisa Wallanta, Charlesa Reznikoffa i in.

Wit Pietrzak, adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Brytyjskiej Instytutu Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego. Pisze szkice i recenzje poświęcone poezji i prozie anglojęzycznej oraz rodzimej. Autor trzech książek krytycznoliterackich.

Monika Kostaszuk-Romanowska, dr, adiunkt w Zakładzie Wiedzy o Kulturze Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Kulturoznawca, teatrolog, filolog. Interesuje się performatywnością w kulturze współczesnej, antropologią teatru, teorią teatru i współczesnym teatrem polskim. Współredagowała wraz z Anną Wieczorkiewicz *Wizje kultury własnej, obcej i wspólnej w sytuacji kontaktu* (2009) i *Spektakle zmysłów* (2010). Ostatnio opublikowała artykuły: *Polski współczesny skandal teatralny – ewolucja gatunku* (w: *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, 2013), *Romantyzm i „wykluczeni" w rozpoznaniu współczesnego teatru polskiego* (w: *Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, red. S. Bobowski, P. Rudzki, 2014), *Praktyki kulinarne we współczesnym teatrze polskim* (w: *Terytoria smaku. Studia z antropologii i socjologii jedzenia*, red. U. Jarecka, A. Wieczorkiewicz, 2014).

Elżbieta Sidoruk, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się literatura polską X 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* (2012) oraz *Geografia i metafora* (2013).

Danuta Szajnert, dr hab., prof. Uniwersytetu Łódzkiego. Pracuje w Katedrze Teorii Literatury w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się filozofiami, teoriami i praktykami interpretacji ze szczególnym uwzględnieniem problemu intencjonizmu (temu zagadnieniu poświęcona jest m.in. jej książka *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją (teksty i parateksty)*, 2011), apokryficznością jako swoistym wariantem

poetyk intertekstualnych oraz reprezentacjami Zagłady – ostatnio zwłaszcza literaturą związaną z gettem łódzkim. Opublikowała, w czasopismach naukowych i książkach zbiorowych, wiele artykułów na te tematy.

Katarzyna Szalewska, dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Współredaktorka książek *Przekleństwo rzeczywistości. Rzecz o obsesji i fantazji* (2009) i *Czesława Miłosza „północna strona"* (2011), autorka monografii *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim* (2012), a także esejów, artykułów i recenzji publikowanych w czasopismach naukowych i książkach pokonferencyjnych. Zajmuje się antropologią przestrzeni miejskich, estetyką melancholijną oraz związkami między metodologią badań literackich i historycznych.

Katarzyna Szkaradnik, absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Publikowała m.in. w czasopismach „Anthropos?", „Kultura i Historia", „Hybris" i „FA-art"; systematycznie współpracuje jako recenzentka z dwutygodnikiem kulturalnym „artPAPIER". Współredaktorka *Dzienników z lat 1935–1945* prof. Jana Szczepańskiego, uhonorowanych Nagrodą Historyczną „Polityki" w 2010 r. Wśród jej zainteresowań można wymienić antropologię literatury, problematykę tożsamości, historię idei oraz filozofię hermeneutyczną i egzystencjalną.

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).

Hana Voisine-Jechova, emerytowany profesor, bohemistka, romanistka, slawistka. Urodzona w Czechosłowacji, w 1976 roku emigrowała do Francji. Wykładała literaturę polską na uniwersytecie w Ołomuńcu, literatury słowiańskie i literaturę porównawczą na uniwersytetach w Tours i w Paryżu. Tłumaczka z literatury polskiej i litewskiej. Autorka książek: *Histoire de la littérature tchèque* (2001), *L'image et l'interrogation en littérature générale et comparée. Dix-huit études écrites à travers le temps* (2008).

Anna Wieczorkiewicz, prof. dr hab., pracuje w Instytucie Etnologii i Antropologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jest autorką książek *Wędrowcy fikcyj-*

nych światów. Rycerz, pielgrzym i włóczęga (1997), *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia* (2000), *Apetyty turysty. O podróżniczych kontaktach ze światem* (2008), *Monstruarium* (2009), *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny* (2013).

Maksymilian Wroniszewski, student filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Publikował w „Toposie", „Gdańskim Czasopiśmie Humanistycznym. Jednak Książki" oraz tomach pokonferencyjnych.