

BSL

**Białostockie Studia
Literaturoznawcze**



**Półrocznik Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku**

ISSN 2082-9701

BSL Białostockie Studia Literaturoznawcze

RADA NAUKOWA:

Małgorzata Czerwińska (Uniwersytet Gdański)

Elżbieta Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku)

Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Stanford University)

Krystyna Jakowska (Uniwersytet w Białymstoku)

Bożena Karwowska (University of British Columbia)

Hana Voisine-Jechova (Université Paris IV)

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 Sokółska

ADRES REDAKCJI:

15-420 Białystok

plac Uniwersytecki 1, p. 57

tel. 85 745 74 61, fax 85 745 74 78

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 2015

Projekt graficzny: Mieczysław Rabczko

Opracowanie graficzne: Paweł Mierzyński

Redakcja: Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

Korekta: Anna Szerszunowicz

Redakcja techniczna i skład: Stanisław Żukowski

Tłumaczenie streszczeń: Anna Dziak-Lazarecka

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 <i>Litzmannstadt Getto</i> (rekonesans). Część druga	7
Katarzyna Szalewska – Pejzaż dźwiękowy i praktyki audytywne czasu wojny (wówczas i współcześnie)	27
Clara Zgoła – Miejska przestrzeń autobiograficzna i literackie praktykowanie Paryża w twórczości Patricka Modiano	41
Beata Tarnowska – Kamień i ból. Obraz Jerozolimy w poezji Jehudy Amichaja	63
Agnieszka Izdebska – W Kanadzie, w domu, w kuchni, na linoleum – o opowiadaniach Alice Munro	83
Arkadiusz Morawiec – O recepcji <i>Baśki i Barbary</i> Zofii Romanowiczowej	99
Monika Kostaszuk-Romanowska – Teatr bieżącej interwencji w praktyce	121

Propozycje i uporządkowania

Anna Barcz – Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)	143
---	-----

Lektury i dyskusje

Agnieszka Karpowicz – Między dwoma brzegami tęczy	161
Elżbieta Konończuk – Poetyka przestrzeni geograficznej według Kennetha White'a	175
Mariusz M. Leś – <i>Summa technologiae</i> odnaleziona w przekładzie	187

Interpretacje

Łukasz Wróbel – Wycieczka w góry/ podróż do wnętrza ziemi. Przestrzeń tatrzańska w <i>Kosmosie</i> Witolda Gombrowicza	203
Krzysztof Andruczyk – Oblicza Północy w <i>Agaj-Hanie</i> Zygmunta Krasińskiego	221
Szymon Trusewicz – Literacka mapa Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego	239

Jerzy Kamionowski – „Seks czarnuchów dla każdego”. Czarny intruz w przestrzeni białego dyskursu w powieści amerykańskiego mainstreamu przełomu lat 60. i 70.	255
---	-----

Archiwalia

Aleksander Fieduta – Przeklęty i zapomniany? Sceny z życia Józefa Emanuela Przeławskiego. Część pierwsza	275
--	-----

Noty o autorach	295
------------------------	-----

LIST OF CONTENTS

Studies and Essays

Danuta Szajnert – The Space Experienced, the Space Created – Literary Topographies of <i>Litzmannstadt Getto</i> (reconnaissance). Part Two	7
Katarzyna Szalewska – Wartime Soundscape and Auditive Activity (Then and Now)	27
Clara Zgoła – On Urban Autobiographic Space and Literary Practice in Paris in the Works of Patrick Modiano	41
Beata Tarnowska – Pain and Stone. Jerusalem in Jehuda Amichai Poetry	63
Agnieszka Izdebska – In Canada, in the House, in the Kitchen, on the Linoleum Floor: About Alice Munro's Short Stories	83
Arkadiusz Morawiec – On the Reception of <i>Baśka i Barbara</i> by Zofia Romanowiczowa	99
Monika Kostaszuk-Romanowska – Theatre of Immediate Intervention in Practice	121

Proposals and Arrangements

Anna Barcz – Introduction to Zoocriticism (the Theory of Animal Narratives)	143
---	-----

Readings and Discussions

Agnieszka Karpowicz – Beyond the Rainbow	161
Elżbieta Konończuk – Poetics of Space According to Kenneth White	175
Mariusz M. Leś – <i>Summa technologiae</i> Found in Translation	187

Interpretations

Łukasz Wróbel – Trip to the Mountains: Journey to the Centre of the Earth. Space of the Tatras in Witold Gombrowicz's <i>Cosmos</i>	203
Krzysztof Andruczyk – Shades of the North in Zygmunt Krasiński's <i>Agaj-Han</i>	221

Szymon Trusewicz – Literary Map of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki	239
Jerzy Kamionowski – “Sexual Niggerhood for Everyone”: Black Intruder in the Space of White Discourse in American Mainstream Novel of the 1960s and 1970s	255

Archives

Aleksander Fieduta – Cursed and Forgotten? Scenes from the Life of Józef Emmanuel Przecławski. Part One	275
Authors' Biographical Notes	295

Danuta Szajnert

Katedra Teorii Literatury

Uniwersytet Łódzki

e-mail: danka@uni.lodz.pl

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

Fikcje (endo- i egzotopia)

Gdy chory dzień wstaje nad ulicami Bałut, nad państwem Getto, kiedy tylko słońce wkrada się na niebo pod krzywymi dachami podupadłych domów, z suterenu, strychów, z ciasnych mieszkań, gdzie gnieźdzą się teraz niegdyśejsi bogacze z wynędzniałymi krewnymi, wyłaniają się z półmroku ludzie z torbami, ze zwiniętymi pod pachą połatanymi workami. Ze wszystkich uliczek wychodzą, ze wszystkich domów, ze wszystkich pięter i piwnic. Z workami i torbami ruszają przez podwórka getta, ciągnąc gromadą, jak stado wygłodniałych myszy, do wilgotnej zgnilizny, do odpadów jedzenia, do lepkiego brudu, kryjącego się w otwartych śmietnikach w królestwie Getto [...].

Jest dwunasta w dzień. Zmęczone południowe słońce pada na ulice. Gromada sunie z powrotem. Z powrotem do domów, przez otwarte podwórza, przez ciemne tunele bram. W torbach i workach leżą rozmaite oślizgłe odpadki [...].

Rynek jest duży¹. Niedaleko za nim widać milczący, czerwony kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Zegar na nim stanął. Kościół jest opuszczony. Wskazówki zatrzymały się na pięć po dziesiątej. Nie wiadomo już teraz, czy zastygły tak wieczorem, czy rano. A ludzie z przyzwyczajenia zerkają w górę na martwe wskazówki zegara [...].

Wieczór. Rynek i uliczki spowija niebieska mgła zmierzchu. Za parkanem, otaczającym kościół [...], rosną wysokie kasztany i szumią obco. Cichy, tajem-

¹ Mowa tu o położonym przy Placu Kościelnym u wylotu Łagiewnickiej rynku Jojne Pilcera – największym targowisku w getcie łódzkim w początkowym okresie jego istnienia.

niczy szum. Ulice są puste. Jest piąta, godzina, która wyznacza koniec życia w uliczkach. Tuż obok rynku stoi mała, murowana kapliczka, gdzie płonie wieczna lampka. W środku gipsowa figura ukrzyżowanego Żyda [...].

Noc osnuwa już okna królestwa Getto. Ostatni Żyd przebiega ulicę, święty ogień z kapliczki uderza go w twarz. Przez druty słychać stukanie butów. Niemcy wchodzą do getta. Ukrzyżowany Żyd w sercu getta oblewa się płomieniem. Jego chudy, umęczony kształt wygląda jak zasnuty krwią².

Tak oto, w jednostajnym rytmie repetycji, zaludniała się o świcie i wieczorem pustoszała przestrzeń wokół Placu Kościelnego w *Królestwie Getto*, opowiadaniu więzionego w tym „królestwie” Jeszajahu Szpigla. Jest to przestrzeń, której centrum stanowi katolicki kościół, a szczególny znak kapliczka z figurą ukrzyżowanego Chrystusa – Żyda. Nocą Szpigel słyszy w tej przestrzeni tylko złowrogi stukot wojskowych butów. Inaczej dźwięczy getto za dnia. Kilkunastoletni poeta, Abram Cytryn, zapisał te dźwięki w jednym ze swoich opowiadań:

Wybiła już godzina ósma i całe getto zatętniło terkotem maszyn, wrzawą głosów, zgrzytem pił, hałasem pchanych przez żydowski tramwaj wagoników, wyciem ulicznych sprzedawców, zachwalających przesadnie swój nędzny irys. „Die grojse klecer! Die grojse bombys!” [...]. „Sama śmietana z masłem. Sam cukier z mlekiem. Oryginalne! Oryginalne irysy. Lekarstwo na serce” – zaczyna znów basem wysoki mężczyzna, kończąc nagłą chrypką. „Sacharin! Sacharin!” – zanuciła piskliwie kobieta sprzedająca sacharynę.

„Żżżżżżi” piekielnie zawył maszyną z węglowego placu. Policjant regulujący ruch uliczny podniósł swoją drewnianą pałkę i wrzasnął na tłum: „Przechodźcie, psiakrew!”³.

Klasyczna deskrypcja otwiera autobiograficzną powieść Zeni Larsson *Cienie przy drewnianym moście*. Jej przedmiotem są: „dom na Marysińskiej 27⁴, szary, podupadły, z odpadającym tynkiem, przez który tu i ówdzie prześwitywała brudnoczerwona cegła” oraz „pusta, wymarła” ulica, dochodząca do „do rozległego, pustego pola”. Do tego domu wprowadziła się z rodzicami i innymi rodzinami, zmuszonymi do opuszczenia swoich dotychczasowych siedzib, kilkunastoletnia bohaterka powieści. Jedynym jego dawnym miesz-

² J. Szpigel, *Królestwo Getto*, przeł. z jidysz M. Zaremba, w: *Przeżyliśmy. Proza Jeszajahu Szpigla z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska i M. Zaremba, Łódź 2011, s. 99, 100, 101.

³ A. Cytryn, *Nowela pt. „Straszny czyn matki („Elek”)*. (Fakt rzeczywisty wyjęty z życia Litzmanstadt Getta), w: tegoż, *Wżarł się we mnie ból... Próby literackie Abrama Cytryna*, red. D. Leśnikowski, K. Radziszewska, E. Wiatr, Łódź 2009, s. 144.

⁴ Po wojnie przebieg tej ulicy został zmieniony. W miejscu starych domów stanęły bloki wybudowane w latach pięćdziesiątych.

kańcem był stary szewc zamieszkujący pokoik na parterze. Pozostali lokatorzy zostali stamtąd wygnani po utworzeniu getta – „musieli się wyprowadzić, szybko, bezładnie, niezależnie od tego, czy mieli dokąd iść, czy nie. Dlatego, że byli Polakami”⁵. Ta nagła, niepojęta zmiana sprawiła, że Mosze Zalewski – wrosły w polskie otoczenie takich samych jak on biedaków, spośród których rekrutowali się wszyscy jego klienci – zaczął postrzegać oswojony, bezpieczny Marysin podobnie jak przybysze z innych, teraz zakazanych dla Żydów rejonów Łodzi: jako miejsce obce, a nawet wrogie. Metamorfoza – efekt „dekretowania” przestrzeni – dokonała się w tym przypadku tylko za sprawą wymiany mieszkańców. Niektórzy spośród tych nowych próbują na różne sposoby tę przestrzeń, zawsze traktowaną jako tymczasowa, oswajać. Inni okazują się niezdolni do uznania jej za własną. Jeszcze inni, jak para powieściowych kochanków, wynajdują sobie w ciasnych ramach getta maleńką enklawę, dającą złudzenie wolności.

Zostawili już za sobą ostatnie domy, szli przez otwarte pole. Gdzieś tam można było napotkać jakieś chałupy i stodoły, zniszczone i podupadłe ze starości. [...] Dom wyglądał okropnie, w dachu dziury, ani jednego całego okna. Obok jego bocznej ściany przebiegał kamienny mur, prawdopodobnie granica posiadłości. [...] Niewielkie podwórko zarastała bujna trawa. Kwitnący bez zakrywał prawie całą ścianę. Tworzył z jednego końca rodzaj altany z dwoma płaskimi kamieniami w środku. Można na nich było siedzieć z twarzą w słońcu.

Daleko widniały setki fabrycznych kominów, teraz już nie dymiących, bo dzień pracy się skończył. Kilka kroków na lewo dochodziło się do miejsca, skąd widoczna była granica getta, lśniąca w promieniach słonecznych zasieki z drutów kolczastych. Paula nie chciała na nie patrzeć, szybko odwróciła wzrok.

– Ziemia niczyja [...]. – Nikt tu nie przychodzi, otwarta przestrzeń, blisko granicy. Po drugiej stronie też nikt się nie pokazuje. Niczego się tu nie słyszy, nikogo nie widzi.

– Ale...jak ty to znalazłeś, ten raj na tyłach takiej rudery [...].

– To był jakby przymus, żeby zobaczyć coś innego niż szare domy i mury. Przychodziłem tutaj, żeby popatrzeć na kawałek otwartej przestrzeni, pole, gdzie coś rośnie, niechby to były tylko chwasty. Niebo tu otwarte, widzi się na kilometry, za druty kolczaste. Tu łatwo zapomnieć. Można sobie marzyć, że nie ma wojny i zamknięcia. [...] – Można tu próbować patrzeć w przyszłość⁶.

Chociaż w *Cieniach...* Larsson opowiada przede wszystkim o losach własnych i losach członków swojej rodziny – występujących tu pod zmienionymi

⁵ Z. Larsson, *Skuggorna vid träbron*, Stockholm 1960. Cyt. na podstawie: *Cienie przy drewnianym moście*, maszynopis nieopublikowany, przeł. P. Zettinger, s. 1.

⁶ Tamże, s. 37–38.

imionami i nazwiskami – tłem dla tej opowieści są historie wszystkich tych, którzy spotkali się w domu przy Marysińskiej 27.

Ambicją Františka Kafki natomiast było, jak twierdził, ukazanie w *Okrutnych latach* całości życia w getcie, syntezy doświadczenia, a nie tylko tego, co sam przeżył⁷. By uzyskać wiedzę, z której mógłby tę całość złożyć, studiował archiwa. By tę całość przedstawić, posłużył się podstawowymi chwytami z instrumentarium XIX-wiecznego realizmu. Tę konwencję respektując również Kafkowskie topografie, w zasadzie niebudzące zastrzeżeń natury faktograficznej. Niektóre opisy gettovej przestrzeni przypominają malarskie weduty: z mieszkania na Franciszkańskiej na przykład, zajmowanego przez jednego z protagonistów,

[r]oztaczał się [...] widok na pola, za którymi rysowały się domki na Marysinie, a za nimi cmentarz z olbrzymią kopułą mauzoleum⁸ i na centrum Bałut z ich jedno-i dwupiętrowymi domami wśród płotów, komórek i ruder. Widok ograniczały dopiero tyły kamienic na Zgierskiej, przed którymi widniał kwadrat Bałuckiego Rynku z biurami i magazynami prezesa getta⁹.

Bywa, że gettowe ulice, które przemierzają w tej powieści fikcyjni bohaterowie, są przedstawione tak dokładnie, że można z mapą w rękę odtworzyć trasy ich wędrówek. Niekiedy jednak autor każe tymże bohaterom widzieć rzeczy czy obiekty w rzeczywistości w danym miejscu nieistniejące.

Przejście przez Zgierską było pełne przechodniów. [...] W oddali, wzdłuż szerokiej arterii Łodzi, rysował się w błękitnej szarości sznureczek światła, kończący się hen na horyzoncie. Przed Hedą rozpościerała się dalsza część getta. Zygzakowata Bazarowa otaczała czworoboczny budynek łaźni na dawniejszym targowisku, za którym znajdował się sąd i urząd pracy. I tutaj domki sąsiadowały z nie zabudowanymi placami. Spojrzała na opustoszały pałacyk prezesa przy drutach getta. Jego piękna architektura rysowała się wyraziście w półmroku ogrodu, jeszcze nie obudzonego z zimowego snu¹⁰.

Doświadczoną przez siebie przestrzeń – wszak *Litzmannstadt Getto* było dla niego miejscem autobiograficznym¹¹ – Kafka wytwarza tutaj na nowo,

⁷ Zob. Wstęp [podpisany: Redakcja], w: F. Kafka, *Okrutne lata*, przeł. H. Gruszczyńska-Dębska (przekład autoryzowany), Łódź 1966, s. 6–7.

⁸ Chodzi tu o zbudowane w latach 1903–1905 mauzoleum łódzkiego przemysłowca, ostatniego „króla bawełny”, Izraela K. Poznańskiego – największy bodaj żydowski grobowiec na świecie.

⁹ F. Kafka, *Okrutne lata*, s. 71.

¹⁰ Tamże, s. 360–361.

¹¹ Zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5; E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, w: tejże, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

wedle praw zaburzonej pamięci czy dyskretnie powściąganej wyobraźni¹². Jeśli celem jest synteza doświadczenia w istotnych dla konwencji realistycznej kategoriach typowości i reprezentatywności (w *Okrutnych latach* ukazany został niemal pełny przekrój społeczny, narodowościowy i światopoglądowy getta łódzkiego – nie tylko najbliższe autorowi środowisko Żydów praskich, choć jemu poświęca najwięcej uwagi), niektóre ważne dla historyków i zapewne dla ocalałych topograficzne detale tracą na znaczeniu.

Inne względy – ideologiczne – zdecydowały o odstępstwach od faktografii przy prezentacji gettowego ruchu oporu. A jest to kwestia niebagatelna również dla charakterystyki spacialnej *L-stadt Getto*. Kluczową rolę fabularną odgrywa w powieści konflikt Żydów miejscowych i przybyszów z Zachodu¹³ oraz losy członków komórki komunistycznej, zdecydowanie krytycznej wobec *Aelteste*, czyli Rumkowskiego – który nb. koniunkturalnie toleruje jej działalność – i innych „bajratowców”, demaskującej ich kłamstwa. Należą do niej lub przynajmniej ją wspierają wszystkie najszlachetniejsze, najbardziej bezinteresowne postaci powieściowe. Ta organizacja jest, wedle Kafki, reprezentatywnym miejscem, w którym dochodzi do stopienia się wrogich sobie wcześniej światów żydostwa wschodniego i zachodniego. Komuniści z łódzkiego getta prowadzą m.in. akcję pomocy dla walczącego getta warszawskiego i ściśle współpracują z polskimi i niemieckimi (!) „ideowcami” z *Litzmanstadt*.

¹² Bohaterka skracając z Lutomierskiej w rzeczywistości „zygzakowatą” Bazarową, nie dostrzega niezwykle charakterystycznej architektury hal targowych Tanfaniego (zburzonych dopiero w latach pięćdziesiątych), tylko „czworoboczny budynek”, w którym lokuje łaźnię, oraz – „pałacyk prezesa przy drutach getta”. O ile prawdą jest, że w tym miejscu jego granica na krótkim odcinku przebiegała wzdłuż Lutomierskiej, to nigdy nie było tam pałacyku z piękną architekturą, nie mówiąc już o tym, że M. C. Rumkowski (jedyna niefikcyjna postać powieści) żadnego pałacyku nie posiadał ani przed wojną, ani – tym bardziej – w getcie, gdzie dysponował dwoma skromnymi mieszkaniami (najpierw w budynku szpitala na Łagiewnickiej 34/36, a po wywiezieniu i zamordowaniu we wrześniu 1942 r. wszystkich pacjentów i likwidacji szpitala, na Łagiewnickiej 65; w lecie mieszkał w marysińskim drewniak na Karola Miarki). Sąd, o którym wspomina narrator, i przez pewien czas Urząd Pracy miały swą siedzibę na położonej przy zachodniej granicy getta Gnieźnińskiej, oddzielonej od Placu Bazarowego o siedem przecznic. Trudno zatem przystać na obserwację, że budynki mieszczące te instytucje wyłaniały się zza „dawnego targowiska”, które w dodatku wcale nie było dawne, bo na placu tym nadal (wizyta bohaterki w pewnym mieszkaniu na Bazarowej jest związana z organizowaną jakoby w Łodzi akcją pomocy dla walczącego getta warszawskiego; zatem czas akcji w tej części powieści, to kwiecień 1943 r.) w getcie handlowano, mimo że był on również miejscem egzekucji.

¹³ Kafka „prywatyzuje” ten konflikt. Jeden z protagonistów powieści, rygorystycznie wierny tradycji, nie akceptuje miłości swojej ukochanej córki i zasymilowanego Żyda praskiego. Chcąc ich rozdzielić, nieświadomie przyczynia się do jej śmierci. Ostatecznie okazuje się, że jego głęboka niechęć do żydostwa zachodniego ma zadawnione źródło w doświadczeniu osobistym – w historii rodziny tego tragicznego bohatera.

Wobec groźby ostatecznej likwidacji getta, budują schrony na marysińskim cmentarzu oraz przygotowują się do stawienia oporu (dostają nawet od Polaków broń). Modelując typowe jakoby dla getta łódzkiego sytuacje w taki sposób, by pozostać w zgodzie z ideologicznymi pryncypiami¹⁴ (nic tu się nie zgadza, oprócz schronów), autor *Okrutnych lat* jawnie zakłamuje rzeczywistość tego miejsca również w tym jej aspekcie, który dotyczy przestrzeni. Grupy komunizujące – bezwzględnie zwalczane przez Rumkowskiego – rzeczywiście stanowiły w getcie łódzkim jedyną bodaj zorganizowaną opozycję (motywowaną ideologicznie, klasowo) wobec żydowskiej administracji getta, wykazywały się szczególną aktywnością samopomocową i propagandową. Jednakże o żadnym przerwaniu granicy między „tą” a „tamtą” stroną tego getta – żadnym kontakcie czy choćby symbolicznym wsparciu przez polski ruch oporu, ani spod tych samych, ani spod innych sztandarów, nie mogło być mowy. Ergo: to nie postpamięć, pamięć zmediatyzowana i egzotopia są odpowiedzialne za „fałszywy” obraz getta.

Niezwykłą dbałością o wierność przestrzennym realiom odznacza się polifoniczna powieść Chavy Rosenfarb, która – tak jak inni ocaleńcy – miała możliwość konfrontacji doświadczonego i zapamiętanego z cudzymi endo- i egzotopiecznymi przedstawieniami życia Żydów w okupowanej Łodzi. W *Der boym fun lebn* autorka najpierw stopniowo wprowadza na scenę swoich bohaterów, samej „scenie” nie poświęcając nadmiernej uwagi. Pojawiającym się w pierwszym tomie powieści¹⁵ polskim i żydowskim nazwom łódzkich ulic czy placów towarzyszą czasem, co najwyżej, jakieś wzmianki o ich usytuowaniu i najbliższym otoczeniu; wyjątek stanowią tu nieco obszerniej scharakteryzowane Bałuty. O przemianach w miejskiej przestrzeni dokonujących się po wkroczeniu Niemców dowiadujemy się z listów pisanych przez jednego z protagonistów.

Panoramę *Litzmannstadt Getto* obrysowuje Rosenfarb dopiero w drugim tomie obejmującym zdarzenia z lat 1940–1942. W tym czasie powieściowe postaci mogły już dysponować wystarczającymi informacjami na temat miejsca, w jakim się znalazły. „Getto wyglądało jak miniaturowe miasto”¹⁶ – oto *initium* VI rozdziału. Bałucki Rynek i Plac Kościelny stanowiły jego dwa cał-

¹⁴ Trzeba jednak przyznać, że autor nie instrumentalizuje Zagłady dla realizacji partyjnych celów tak, jak robili to reprezentanci rodzimego socrealizmu. Zob. S. Buryła, *Zagłada Żydów w polskiej prozie socrealistycznej*, „Midrasz” 2008, nr 11.

¹⁵ Korzystałam z angielskiego przekładu powieści, dokonanego przez autorkę we współpracy z córką, Goldie Morgentaler: Ch. Rosenfarb, *The Tree of Life. A Trilogy of Life in the Lodz Ghetto. Book One. On the Brink of the Precipice*, 1939, Madison (WI) 1985.

¹⁶ Ch. Rosenfarb, *The Tree of Life. A Trilogy of Life in the Lodz Ghetto. Book Two. From the Depths I Call You, 1940–1942*, s. 76.

kowicie różne centra. Szczegółowy opis obejmuje i tu¹⁷ znamienne dla nich budowle, instytucje i pełnione przez nie funkcje. Na eleganckim, w porównaniu z innymi fragmentami getta, Placu Kościelnym autorka wyróżnia – oprócz, rzecz jasna, zajmującego prawie cały jego obszar wielkiego kościoła z widocznymi z oddali wieżami – zbudowany z takiej samej jak on cegły *Rote Haus*. Na tyłach tej siedziby *Kriminalpolizei* z przestronnymi biurami na parterze, więziennymi celami w suterenie i salami tortur na piętrze, położony był piękny ogród, w którym przed wojną mnisi „modlili się i rozmyślali o kochającym ludzkość Jezusie”¹⁸. Przed budynkiem było zawsze pusto; Żydzi omijali go z daleka. Fragment ulicy Kościelnej, przy którym Czerwony Domek był usytuowany, wyraźnie odcinał się od pozostałych części zazwyczaj tłumnego placu.

Potem autorka prowadzi nas głównymi gettowymi arteriami – Zgierską i Limanowskiego – z przerzuconymi nad nimi mostami. Gdy zbacza z tych arterii, trafiamy na coraz ciaśniejsze, często niebrukowane uliczki z bardzo wąskimi chodnikami i możemy przyjrzeć się stojącym tuż przy nich pokrytym „tu i tam kawałkami zgniłego drewna”, „zapleśniało-zielonym” albo „buro-szarym” domkom ze zwisającymi na wyrwanych zawiasach okiennicami. Te domki podobne były do „wpółślepych, przygarbionych starców”¹⁹. Za nimi, opowiada Rosenfarb, rozciągały się pozbawione dawnych drewnianych ogrodzeń, zakurzone, brudne podwórka ze studnią pośrodku, ustępem w rogu, cuchnącym śmietnikiem i rozwalającymi się resztkami komórek. Tworzyły one wspólną przestrzeń; można tam było bezpiecznie się przemieszczać po godzinie policyjnej, wymieniać najświeższymi wiadomościami i nowymi przepisami na „zupę z liści pietruszki” czy „kotlety z liści buraczanych”, modlić się albo „patrzeć na przelatujące ptaki, szybujące z miasta na pola – z wolności do wolności”²⁰. Te rejony getta

przypominały biedny żydowski sztetl, ale pozbawiony jego czaru i pastoralnego piękna. W biednym sztetlu nad dachami domów unosiło się czyste niebo i zapachy z pobliskich lasów i pól. [...] Tutaj, na gettowych ulicach Bałut nie było żadnych drzew; tutaj, co najwyżej, paru upartym żdźbłom trawy udawało się przedrzeć między kamieniami krzywego bruku [...] ²¹.

¹⁷ Zob. D. Szajnert, *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesansy). Część pierwsza*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 16, 26.

¹⁸ Ch. Rosenfarb, *The Tree of Life. A Trilogy of Life in the Lodz Ghetto*. Book Two.

¹⁹ Tamże, s. 77.

²⁰ Tamże, s. 78.

²¹ Tamże, s. 77.

Getto jeszcze bardziej upodobniło się „do miasta w miniaturze, gdy włączono do niego przedmieścia”, czyli Marysin. Rosenfarb z zachwytem rozwdzi się nad tym złudnym rajem, częściowo zabudowanym solidniejszymi niż w pozostałych częściach getta drewnianymi domkami, otoczonymi ogrodami.

Rosły tam kwiaty a nawet parę drzew iglastych. Powietrze było wyśmienite i ten, komu zdarzyło się trafić w tę okolicę, mógł uwierzyć, że getto ze swym gwarem i smrodem jest oddalone o tysiące mil stąd albo było może jedynie złym snem²².

Na Marysinie mieściło się gimnazjum, w którym uczyła się jedna z bohatererek. Trasa jej codziennego marszu z Lutomierskiej, „nazywanej przez Żydów z Bałut ulicą Hockel”²³, do znacznie oddalonej szkoły (ta sama, którą w getcie przemierzała autorka powieści), to kolejny przedmiot rzeczowo-poetyckiej deskrypcji. Takich animujących przestrzeń *L-stadt Getto* opisów – zaludniających ją na nowo dawnymi mieszkańcami, sprawiających, że zaczęło rozbrzmiewać ich różnojęzycznymi głosami, nawoływaniem ulicznych sprzedawców zachwalających swój nędzny towar²⁴, powtarzanymi przez wszystkich piosenkami Jankiela Herszkowicza²⁵ czy rozdzierającym krzykiem matek, którym podczas „Szpery” odbierano dzieci – jest w *Drzewie życia* wiele. Można je nałożyć na dołączoną do III tomu mapę getta z polskimi nazwami ulic, na której zaznaczone zostały miejsca ważne dla bohaterów powieści. Jak informuje legenda: „2.” to „dom na ulicy Hockel / 3. Mieszkanie Vladimira Wintera” na tej samej ulicy, „9. Drugie mieszkanie Racheli” na Łagiewnickiej, „10. Kolektyw nauczycielski” na Młynarskiej, / „11. Pokój na poddaszu, w którym mieszkała Estera” – na Mostowskiego, „12. Dom Adama na Marysinie” / „13. Gimnazjum” usytuowane w pobliżu tego domu²⁶.

Nawet Chava Rosenfarb, tak starannie rekonstruująca topograficzne realia *Litzmannstadt Getto*, w którym była więziona dłużej niż František Kafka,

²² Tamże, s. 78.

²³ Ch. Rosenfarb, *The Tree of Life... Book One*, s. 33. Autorka wyjaśnia, że nazwa ta „[p]o pierwsze była łatwiejsza do wymówienia; po wtóre [...] sama w sobie zawierała oczywisty ślad odmienności” – odniesienie do dawnej świetności ulicy, przy której w odległej przeszłości stał jakiś elegancki hotel. Dlatego w jidysz najpierw mówiono na tę ulicę *Hotel gas* (Hote-lową). Nazwa Hockel zatem była wedle tych wyjaśnień jedynie efektem błędnego zapisu nazwy pierwotnej.

²⁴ Zob. tamże s. 101.

²⁵ Zob. tamże, s. 315. Pieśni śpiewane przez niego w getcie pamiętają niemal wszyscy ocalańcy. Zob. film dokumentalny D. Kaufmana (reżyseria i scenariusz) *Song of the Lodz Ghetto* (2010).

²⁶ Zob. Ch. Rosenfarb, *The Tree of Life... Book Three. The Cattle Cars Are Waiting, 1942–1944*, Madison (WI) 1985 (druga i trzecia – nienumerowane – strony powieści).

bo aż do likwidacji w sierpniu 1944 r., nie ustrzegła się od pewnych błędów²⁷. Nie sposób tu oczywiście mówić o jakichś intencjonalnych przekłamaniami. Z innych względów zarzutu deformacji niepodobna postawić *Królowi żydowskiemu* Leslie Epsteina – przede wszystkim dlatego, że związek świata przedstawionego tej powieści, bardzo odległej od tradycjonalizmu *Ukrytych lat* i równoważonego ironicznym dystansem epickiego rozmachu *Drzewa życia*, z rzeczywistością tego getta jest co najmniej nieoczywisty. Epstein nie traktuje archiwów jako alibi dla wyobraźni. Jest im programowo niewierny. Niewątpliwie zna jakieś dokumenty i świadectwa, ale celowo miesza fakty, biografie, topografie. Twórczo je przekształcając i zniekształcając, buduje własny, egzotyczny świat, wykorzystując poetykę parodii (której przedmiotem są m.in. rozmaite wzorce narracyjne), legendy, groteski, humor coraz czarniejszego w miarę rozwoju wydarzeń²⁸, aluzji i ironicznego symbolizmu. *Król żydowski* to pierwsza powieść związana z łódzkim gettem, która jest nie tylko dziełem pamięci zapośredniczonej, ale też pamięć tę powieściowymi środkami problematyzuje.

Kiedy do bezimiennego miasta, w którym rozgrywają się przedstawione zdarzenia *Króla żydowskiego*, przychodzą „Tamci” zwani też „Walecznymi Mężami”, „Jasnowłosymi” i „Zdobycwami” (jest to być może aluzja do pseudonimowania nazw tyczących władz okupacyjnych w *Kronice Getta Łódzkiego*), wszyscy Żydzi zostają zamknięci na Bałutach. Ten toponim to jeden z licznych tropów – najważniejszym jest jej główny bohater, Icchak Chaim Trumpełman²⁹, nazywany tak jak Mordechaj Chaim Rumkowski, który był litwakiem, Chaimem lub Litwinem – prowadzących do fantazmatycznej Łodzi jako miejsca akcji powieści. Przy pomocy innych tropów Epstein tę akcję z Łodzi wyprowadza, każąc np. więźniom getta pracować przy budowie tamy na przepływającej przez miasto dużej rzece. Ta nieistniejąca w Łodzi rzeka³⁰ okaże się niezbędna dla przeprowadzenia pewnej tezy w finale powieści.

²⁷ Np. umieszczając stację kolejową *Radegast* wewnątrz granic getta.

²⁸ Wprowadzonego zresztą do holokaustowej fikcji literackiej na wiele lat przed głównymi komediami filmowymi na ten temat. Od ironii i przewrotnego komizmu (czy raczej tragi-komizmu) nie jest też wolna powstała wcześniej (1969 r.) powieść Jurka Beckera *Jakub łgarz*.

²⁹ M. Polit (*Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie*, Warszawa 2012, s. 211) przekonująco wyjaśnia, że mamy tu do czynienia z nazwiskiem mówiącym; kluczem jest znaczenie słowa *trump*. „Główna postać *Króla...* to [...] «IC Oszukalski» *vel* «Wmawiański»”.

³⁰ Nieistniejąca w latach 40. Nad Ostrogą, nazwaną później Łódką, powstała osada, z której z czasem rozwinęło się wielkie, przemysłowe miasto. Już w XIX w. rzeka zmieniła się w cuchnący kanał ściekowy. Płynęła rzeczywiście blisko południowej granicy późniejszego getta. W latach trzydziestych XX w. ten jej odcinek został prawie w całości, podobnie jak pozostałe łódzkie rzeki i rzeczki, przekształcony w kanał zakryty.

Ciekawe jest to, że i Epstein, podobnie jak František Kafka, bardzo ważnymi protagonistami swojej opowieści czyni grupkę komunistów, rekrutujących się m.in. spośród wycieńczonych głodem, pracą i chorobami dzieci – byłych wychowanków i wyznawców Trumpelmana³¹. Przewrotnej syntezy pewnych faktów historycznych i przekonania o niemal powszechnym, internacjonalnym zadowoleniu z „rozwiązania kwestii żydowskiej” oraz opinii o możliwości ocalenia kilkudziesięciu tysięcy Żydów z *Litzmannstadt Getto*, gdyby Stalin nie zatrzymał Armii Czerwonej na Wiśle, przyglądając się warszawskiej hekatombie, dokonuje Epstein w groteskowo-tragicznym obrazie ostatecznej zagłady getta zarządzanego przez Trumpelmana. W *Królu żydowskim* czerwonoarmiści przerywają ofensywę na rzece oddzielającej getto od „aryjskiej” części miasta, pozwalając Niemcom na bezpieczne odprawienie ostatnich transportów do Auschwitz. Radzieccy towarzysze „[p]rzyjdą dopiero wtedy, gdy zginie ostatni mieszkaniec getta”³². Tak kwituje rzecz jeden z młodocianych bojowników, którzy na prośbę Rosjan przystąpili do ataku na prowadzący do getta most, w nagłym błysku rozpoznania właściwego sensu niepojętej dla pozostałych sytuacji. Dopiero teraz objawia się ważny powód, dla którego Epstein „przywrócił” Łódź rzekę i uczynił z niej naturalną granicę między gettem a południową częścią miasta.

W kojących narracjach, którymi Trumpelman karmił swoich wychowanków w przeszłości i w drodze do obozu zagłady, główną rolę odgrywał Madagaskar: projekcja marzeń Chaima o egzotycznych podróżach i o ziemi obiecanej, miejsce mityczne, absolutne przeciwieństwo tego, czym było getto. W ostatniej scenie *Króla...* dwaj chłopcy – jedyni spośród bohaterów powieści, którzy ocalili z Auschwitz – płyną do Ameryki, wyzbyci już wszelkich złudzeń o miejscu dobrym do życia dla Żydów. Zawiozą tam, sugeruje autor, swoje porażające, nieprawdopodobne opowieści, których przez lata prawie nikt nie będzie chciał słuchać. A potem, gdy już wreszcie zostaną wysłuchane, pomieszą się z innymi opowieściami – również z tymi fikcjonalnymi – przedstawiającymi inne zdarzenia, rozgrywające się w innych przestrzeniach, inne oceny, inne racje i inne wersje tych samych, wydawałoby się, wypadków. Z tym wszystkim przyjdzie się zmierzyć następnemu (i jeszcze następnemu) pokoleniu. Niektórzy zechcą to doświadczenie zmagania z potworną protetyczną pamięcią wyartykułować.

³¹ Przed wojną Trumpelman całkowicie poświęcił się pracy w sierocińcu. Rumkowski przez kilkanaście lat (do roku 1939) sprawował funkcję prezesa zarządu „Internatu dla Dzieci Żydowskich i Fermi w Helenówku” – instytucji opiekuńczej dla sierot.

³² L. Epstein, *Król żydowski*, przeł. K. Petecka-Jurek, Poznań 2000, s. 358.

Król żydowski – z fajerwerkami zaskakujących, fantastycznych konceptów fabularnych (których nie mogłam tu nawet w największym skrócie przywołać) i stylistycznych (ciągle zmiany rejestrów), przerysowanymi wizerunkami postaci i zdarzeniami rozgrywającymi się w przestrzeni, która dzięki sieci rozmaitych aluzji może być do pewnego momentu rozpoznawana jako łódzka – nie jest zatem powieścią o *Litzmannstadt Getto*. Jest powieścią o opowieściach o tym getcie i innych gettach w Polsce³³. Nie jest kolejną próbą jego fikcjonalnej, ale respektującej faktografię, całościowej reprezentacji – taką choćby, jaką podjęli F. Kafka i Ch. Rosenfarb – tylko co najwyżej twórczą, krytyczną i (samo)krytyczną re-prezentacją reprezentacji. Epstein zdaje się też przekonywać, że nie jest tak, iż z oddali widać lepiej – że egzotopia to gwarant dotarcia do jakiejś prawdy. Z oddali widać po prostu inaczej.

Z zupełnie inną sytuacją mamy do czynienia w *Biednych ludziach z miasta Łodzi* Steve’a Sem-Sandberga – utworze, który krytyka, zgodnie z deklarowaną przez autora intencją kategorialną, definiuje jako powieść dokumentalną. O takiej kwalifikacji genologicznej decyduje przede wszystkim fakt, iż funkcję kluczowych rekwizytów pełnią w tym utworze różnorakie gettowe dokumenty, przede wszystkim autentyczne, przytaczane *in extenso* i we fragmentach, czasem streszczane – zawsze z podaniem źródła, ale też zniekształcane i fingowane. W tej fakualno-dokumentarnej ramie umieszcza Sem-Sandberg nie tylko niezaświadczone historie poszczególnych, fikcyjnych bohaterów, osadzonych w zgodnej na ogół z rzeczywistą topografią getta przestrzeni i w ściśle ustalonym, historycznym czasie. Poważne wątpliwości budzą, oparte na zbyt kruchych, niewiarygodnych przesłankach, arbitralne czy nawet – jak twierdzą niektórzy krytycy – całkowicie fałszywe, apokryficzne konstrukcje nadbudowane nad źródłowo zaświadczoną wiedzą³⁴ dotyczącą postaci autentycznych.

Jedna z takich zaskakujących konstrukcji dotyczy też miejsca. Chodzi o miejsce szczególnie złowrogie: pozostające pod jurysdykcją M. Ch. Rumkowskiego, pilnowane przez żydowskich strażników Centralne Więzienie. Osadzano w nim skazanych przez żydowskie sądy oraz na polecenie władz niemieckich. Było też ono punktem zbornym dla osób „wysiedlanych” do obozów pracy i do obozów zagłady. Dziś znany jest tylko jego adres (Czarneckiego/Schneidergasse 14/16), nie sposób natomiast wskazać dokładnej

³³ W *Królu...* niektórzy bohaterowie mają też możliwość konfrontacji z „tamtą” – „aryjską” stroną miasta. Szok, jakiego doznają, konstatując jej tożsamość z przedwojenną normalnością, to reakcja znana z relacji uciekinierów z tych innych gett. Żaden z więźniów getta łódzkiego takiego świadectwa, jak wspominałam, nie pozostawił.

³⁴ Zob. J. Leociak, *Koniec ery pamięci*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 50; M. Polit, *Mordechaj Chaim Rumkowski...*, s. 204–206.

lokalizacji, ponieważ budynki, w którym się mieściło zostały po wojnie rozebrane, a układ ulic zmieniony. Nie dysponujemy również żadnymi zdjęciami ani opisami tworzącego to więzienie kompleksu. Sem-Sandberg wypełnił tę lukę kreacją fantastyczną, całkowicie lekceważącą bałuckie realia – aluzyjnie odsyłającą do architektonicznego wzoru Dantejskiego piekła. Wytworzone w ten sposób miejsce uczynił jedną ze scen wydarzeń łatwo poddających się poetyce hiperbolizacji przemocy i okrucieństwa.

Zostawiając na boku kwestię ewentualnych uzasadnień dla obecności tej właśnie konstrukcji w strukturze *Biednych ludzi...* – dla możliwości jej przynajmniej estetycznego sfunkcjonalizowania – podkreślić trzeba, że Centralne Więzienie to jedno z niewielu powieściowych miejsc, którego w kształcie wy-modelowanym przez Sem-Sandberga w *Litzmannstadt Getto* nigdy nie było i nie mogło być. Pozostałe wpisują się w to, co uważane jest za jego przestrzeń historyczną bez większych zakłóceń.

Sem-Sandberg – podobnie jak Chava Rosenfarb – topografii getta poświęcił wyodrębniony kompozycyjnie i graficznie fragment powieści. Otwiera on jej pierwszą część, poprzedzoną nietypowym prologiem w kilku odsłonach przedstawiającym Prezesa Rumkowskiego. Czasoprzestrzeń wpisana jest w tytuł tej części: *W obrębie murów (kwiecień 1940 – wrzesień 1942)*. O tym, jak tam jest, opowiada jednak narrator usytuowany na zewnątrz świata przedstawionego – świadomy własnych ograniczeń. Getto można było naprawdę „zobaczyć” jedynie „od środka”. Tryb warunkowy jako rama modalna opisu gettowej przestrzeni z jednej strony przypomina, że obcujemy z jej tekstowo zapośredniczonym obrazem – z jawną konstrukcją, a nie re-konstrukcją własnego doświadczenia tej przestrzeni – z drugiej zaś sugeruje, iż mamy tu zarazem do czynienia z próbą pośredniej tematykacji perspektywy egzotycznej.

Getto: płaskie jak pokrywa garnka między ołowianym granatem nieba a betonową szarością ziemi.

Gdyby wziąć pod uwagę samą nieobecność topograficznych przeszkód, mogłoby się rozciągać w nieskończoność: konglomerat budynków wznoszących się z ruin albo z powrotem obracających się w ruinę. Rzeczywiste rozmiary getta można w pełni ocenić dopiero od środka, z przestrzeni ogrodzonej drutem kolczastym i masywnym płotem z desek, wzniesionym przez niemieckich okupantów.

Gdyby mimo wszystko było możliwe – na przykład z lotu ptaka – stworzenie sobie obrazu getta, zobaczyłoby się wyraźnie, że składa się ono z dwóch części czy płatów³⁵.

³⁵ S. Sem-Sandberg, *Biedni ludzie z miasta Łodzi*, przeł. M. Kalinowski, Kraków 2011, s. 41 [podkr. – D. S.].

Sem-Sandberg dzieli ghetto wzdłuż osi Zgierskiej. Większy jego płat obejmuje stronę wschodnią i północno-wschodnią, mniejszy rozciąga się na zachód od tej ulicy. Punkty orientacyjne na tak zmapowanym terenie to, oczywiście, wiadukty dla pieszych, rynki i place, czerwony kościół, cmentarz na Marysinie. Rynek Bałucki nazywa szwedzki autor – inaczej niż Oskar Singer³⁶ – „żołądkiem” getta. „Wszelki towar, jakiego ghetto potrzebuje, jest tutaj trawiony i rozwożony do różnych «resortów»”. Nie zapomina jednak, że to właśnie stąd sprawowana jest władza nad gettem i że jest to jego jedyna, całkowicie odizolowana od pozostałych, „neutralna” strefa, „gdzie „Niemcy spotykają się z Żydami”³⁷ – paradoksalnie połączeni z nimi całkowicie przeciw odmiennymi interesami i celami.

W zakończeniu tego topograficznego fragmentu przeważającą wcześniej intencję informacyjną przysłania generalizująca interpretacja metaforyczna. Ujawnia się tu wyrażenie daleka perspektywa, z której Sem-Sandberg patrzy na *Litzmannstadt ghetto*. Bałucki Rynek zatem to:

Strefa przejściowa.

Ziemia niczyja pośrodku tego Judenlandu pod ścisłym nadzorem, czy raczej ziemia należąca do każdego, do której mają dostęp zarówno Niemcy, jak i Żydzi, choć ci ostatni tylko pod warunkiem okazania ważnej przepustki.

A może tylko ten szczególny węzeł bólu w środku getta, który wyjaśnia, dlaczego ghetto w ogóle istnieje. To gigantyczne skupisko antyosanitarnych, obskurnych budynków, będące w istocie jedną gigantyczną stacją wywozową³⁸.

Z odmiennym modelowaniem gettowej przestrzeni mamy w *Biednych ludziach...* do czynienia wtedy, gdy narracja prowadzona jest z punktu widzenia postaci przedstawionych. Powinniśmy wówczas poddać się złudzeniu, że to od nich samych i od trajektorii ich wędrówek, a nie od autora, zależą miejsca – często naznaczone silnymi emocjami – które bliżej poznajemy. Tak było w przypadku Centralnego Więzienia, do którego trafił jeden z głównych bohaterów. On i całkowicie już bezludny (po sierpniowych transportach do Auschwitz) Marysin, to jedyni bohaterowie ostatniej, czwartej części powieści, zatytułowanej *Widzenie w mroku* (sierpień 1944 – styczeń 1945). W scenie finałowej ten „Robinson łódzki” widzi jeszcze przed śmiercią, że przestała istnieć nieprzekraczalna dotąd granica i różnica między „tą” i „tamtą” stroną getta.

³⁶ *Przemierzając szybkim krokiem ghetto. Reportaże i eseje z getta łódzkiego*, przeł. K. Radziszewska, Łódź 2002, s. 74.

³⁷ Tamże, s. 42.

³⁸ Tamże, s. 43.

Na końcu Zagajnikowej płot z drutu kolczastego jest zburzony, budka strażnicza, gdzie niemiecki wachman zawsze stał z automatem na brzuchu, leży przewrócona. Po drugiej stronie tej granicy ciągnie się taki sam pejzaż jak tutaj. To samo płaskie, słoneczne światło, te same brudne tafle topniejącego śniegu³⁹.

Na mocne, dokumentalne zaplecze swojej dalekiej od konwencji realistycznej powieści powoływał się też Andrzej Bart. Dotyczyło ono przede wszystkim osoby Mordechaja Chaima Rumkowskiego. *Fabryka Muchołapek* nie jest jednak ani powieścią o *Litzmannstadt Getto*, ani nawet o Rumkowskim z tymże gettem w tle – a taką okrzyknęła ją krytyka – tylko o tym, co się mówiło o *Judenältester*⁴⁰ oraz o (post)traumie i postmemorialnym doświadczeniu autora w nieco protekcyjny sposób konfrontowanym z doświadczeniem dookolnej, posthistorycznej niewrażliwości, ignorancji i niepamięci.

W wykreowanej fantazmatycznej czasoprzestrzeni, w której odbywał się tragicomiczny, groteskowy bosko-ludzki sąd nad Rumkowskim, próżno byłoby doszukiwać się literackiego odwzorowania rzeczywistych miejsc z łódzkiego getta. Topograficzne fragmenty powieści nie do niego się odnoszą. Przedmiotem przedstawienia jest w nich współczesna Łódź i przestrzeń postgettowa⁴¹. Wystylizowany na rzeczywistego autora narrator-bohater wprowadza czytelników w tę przestrzeń, spacerując z piękną praską Żydówką Dorą – jedną z przybyłych z zaświatów obserwatorek rozprawy. Spacer po mieście, stanowiący pretekst do lirycznych wynurzeń i publicystycznych komentarzy na temat dzisiejszej Łodzi i jej mieszkańców, pomnaża wątpliwości co do czasowych planów powieściowej akcji.

„Spodziewałem się tego, a jednak kiedy w końcu Dora spytała, co znaczą gwiazdy Dawida wymalowane na murach i słowo *Jude* często się przy nich powtarzające, dość się speszyłem”⁴², wyznaje w pewnym momencie narrator. W historyjkę, którą wymyśla, by oszczędzić Dorze prawdy o tych napi-

³⁹ Tamże, s. 608.

⁴⁰ Mamy tu bowiem do czynienia z jawnym, wzmocnionym przez teatralizację powtarzaniem cudzych wypowiedzi, znanych często osób – takich m.in., jak: spośród analityków zagłady Hannah Arendt, spośród jej ofiar Janusz Korczak czy Dawid Sierakowiak, spośród ocalałych Lucille Eichengreen i... spośród katów Hans Biebow (niemiecki zarządca getta). Bart przywołuje te wypowiedzi w trybie cytacji, quasi-cytacji, kontaminacji, parafraz i domniemań. Teatralizacja polega na tym, iż pełni one funkcję kwestii wygłaszanych w trakcie spektaklu, jakim jest widmowy proces sądowy. Aktorami tego spektaklu są lepiej lub gorzej odgrywający swe role przywołani z zaświatów lub z jakiejś paradoksalnie nieokreślonej teraźniejszości świadkowie oskarżenia i obrony, oskarżyciel, obrońca, publiczność i sam (w zasadzie milczący) podsądny – M. C. Rumkowski.

⁴¹ Zob. D. Szajnert, *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans)*. Część pierwsza, s. 8, przypis 4.

⁴² A. Bart, *Fabryka muchołapek*, Warszawa 2009, s. 193.

sach, tylko ona mogłaby uwierzyć⁴³. Inną, niemającą nic wspólnego z prawdą opowieść przygotowuje sobie na wypadek, gdyby dziewczyna zorientowała się, że „ruiną, obrabowaną z każdego elementu nadającego się na sprzedaż”, do której się zbliżają, jest teraz „[s]zpital, przedwojenna Kasa Chorych, perła łódzkiego art déco, który na zdjęciach z getta wyglądał pięknie”. Byłaby to opowieść „o bombardowaniu szpitala przez trzy noce i trzy dni przez Niemców, którzy bronili Łodzi do końca, zamieniając ją w Festung Litzmannstadt”⁴⁴.

Kiedy bohaterowie oglądają miasto z wieży kościoła przy Zgierskiej, Dora nie interesuje się pomnikiem Kościuszki czy Piotrkowską. Wypatruje tylko miejsc dobrze jej znanych. Dostrzega Bałucki Rynek, siedziby Urzędu Statystycznego, w którym pracowała i ekspozytury gestapo na rogu Limanowskiego i Zgierskiej. Tak jak przyjeżdżający po latach do Łodzi ocalali pragnie odnaleźć swoje ostatnie gettowe mieszkanie:

– Znasz ulicę Spacerową? Mieszkałam tam, zanim nas wywieźli. Byłby to duży kłopot, gdybyśmy tam poszli? [...] nie wiadomo kiedy i jak znajdujemy się w dawnym getcie, na ulicy o nazwie zwodniczej, bo spacerowanie po niej trudno sobie wyobrazić. Wiele się – myślę – nie zmieniło, tyle że bruk i domy starsze o sześćdziesiąt lat. W bramach chłopaki, którym kaptury i spodnie pozwalały się czuć swojsko w każdym miejscu świata. Byli wolni, mogli iść, dokąd chcieli, a nawet gdyby się puścili pieszo, dojść w dwadzieścia minut do Piotrkowskiej, a przecież nie wyglądali na zadowolonych z tego powodu. [...] Wybrała, trzeba przyznać, najbrzydszą bramę [...]. Klatka schodowa przerażająco smutna, nawet jak na chorobę z kategorii ciężkich. Stęchły zapach kapusty, a przede wszystkim biedy, mimo że na podwórku jakieś samochody⁴⁵.

Bohaterom udaje się nie tylko wejść do mieszkania, opuszczonego na chwilę przez obecną lokatorkę, ale też spędzić w nim noc. Wbrew temu, co konstatuje narrator, ani oni, ani to mieszkanie nie znajdują się „w dawnym getcie”, tylko w przestrzeni postgettowej.

⁴³ Ich autorami byli jakoby „hitlerowcy”, którzy w ten sposób „sygnowali domy pożydowskie przeznaczone do rozbiórki”. Polacy powielili te znaki na wielu innych domach – tu Bart zacerpnął pomysł z opowieści o *Ali Babie i czterdziestu rozbójnikach* – by ocalić je dla Żydów. Niemcy nie zdecydowali się zburzyć połowy miasta. „Potem pokryto napisy bezbarwnym lakierem, aby pozostały na wieczną pamiątkę bohaterskiego fortelu tutejszych ludzi” (tamże, s. 194). Przywołuję tę opowieść dlatego, że można przypuszczać, iż pośrednio służy ona Bartowi także jako ironiczne usprawiedliwienie wyglądu innych niż postgettowe fragmentów dzisiejszej Łodzi: pozostawienia w nich po wojnie wielu brzydkich, niedbale, najtańszym kosztem budowanych kamienic czynszowych, całkowicie pozbawionych wartości zabytkowej.

⁴⁴ Tamże, s. 174. Chodzi o szpital przy Łagiewnickiej 36, w latach 70. nb. wpisany do rejestru zabytków architektury modernistycznej.

⁴⁵ Tamże, s. 130–131.

Bart – w odróżnieniu od pozostałych „egzotopicznych” autorów, których tu przywołałam, nie przekracza nieprzekraczalnej wszakże granicy między światem własnym a rzeczywistością getta, nie wstępuje do jego świata za swoimi bohaterami. Co najwyżej Dorę i należące niegdyś do niej przedmioty przedstawia tak, jakby istniała „naraż wtedy i teraz – w getcie i w zasiedlonych dziś przez Polaków domach miasta Łodzi”⁴⁶. I nie chodzi tu jedynie o manifestowaną w *Fabryce mucholapek* metatekstualność czy samoobronny ironiczny dystans i ton aż nazbyt, wydawałoby się, lekki: niemal na pograniczu stosowności, zważywszy na prezentowaną problematykę.

Iluzję czy złudny efekt realności osiąga autor wtedy, gdy prowadzi nas ulicami Łodzi dzisiejszej. Konfrontacja powieściowych obrazów miejsc przez niego doświadczonych z miejscami realnymi odsłania jednak mechanizmy *poiesis*, którym każdy taki obraz nieuchronnie podlega. Zawodność traktowania pary: doświadczone – wytworzone („miejsce, przestrzeń doświadczone” – „miejsce, przestrzeń wytworzone”) jako komplementarnych antonimów objawia się w *Fabryce...* ze szczególną wyrazistością w związku z przywołanym tu wizerunkiem Spacerowej⁴⁷. Bart mógł bez trudu znaleźć na Bałutach ulice znacznie bardziej odpowiednie dla sceny imaginacyjnego odzyskiwania minionego czasu. Tę, jak podejrzewam, wybrał dlatego, że pod numerem 7/9, w stojącym do dziś domu, mieszkał w getcie Dawid Sierakowiak, ale przede wszystkim ze względu na nazwę: dla Gogolowskiego – chociaż bardziej z litery niż z ducha – *bon motu*. A przecież nad ranem „[p]ierwsze promienie słońca i lekka mgła sprawiają, że Spacerowa tonie w półprzejrzystej żółci i wydaje się, że Utrillo mógłby się pożywić jej nieoczywistym pięknem”⁴⁸.



O tym, że wytwarzanie, kreowanie jakiegś przestrzeni nie wyklucza automatycznie jej uprzedniego bezpośredniego doświadczenia przekonują też rozmaite topografie *Getto Litzmannstadt*. Rzecz nie sprowadza się do uchy-

⁴⁶ M. Polit, *Mordechaj Chaim Rumkowski...*, s. 199.

⁴⁷ Na tej krótkiej uliczce o niezmiennym od przedwojnia przebiegu zachowało się zaledwie pięć rozrzuconych, wciśniętych dziś między kolorowe bloki z lat 60. i 80., starych, jednopiętrowych kamienic. Rzeczywiście obskurne są cztery z nich. Jedna z nich w czasie, w którym Bart lokuje spacery protagonistów – czyli po roku 2006, kiedy to otwarto „Manufakturę” („Dora widziała w swoim krótkim życiu dworzec kolejowy zamieniony w muzeum, i paryskie Printemps, a jednak, tak jak przypuszczałem, handel kwitnący w dawnym imperium Izraela Kalmanowicza Poznańskiego zrobił na niej odpowiednie wrażenie. Najdłużej stała przy fontannach [...]; *Fabryka mucholapek*, s. 252) – była już wyremontowana i pomalowana tak, jak nowe budynki w otoczeniu. Wiekowy bruk na tej uliczce zastąpiono asfaltem wiele lat wcześniej.

⁴⁸ Tamże, s. 170.

bień wobec faktografii, choć te najłatwiej jest rozpoznać i uznać za szczególnie dobitny przejaw literackiego topotwórstwa. Niekończące się dyskusje na temat etycznych implikacji nadmiernej swobody, z jaką traktuje się dane historyczne w holokaustowych fikcjach, nie pozwalają jednak na rezygnację z pytań o „prawdę» reprezentacji”⁴⁹ rzeczywistych, historycznych miejsc (zatem miejsc o konkretnej lokalizacji geograficznej – np. w ramach struktury przestrzennej miasta) w tych fikcjach przywoływanych.

W wielu zapisach przestrzeni getta łódzkiego pozostawionych przez jego więźniarki i więźniów – nawet takich zapisach, w których duży udział miały najbardziej, wydawałoby się, zobiektywizowane deskrypcje – wyraźnie widać, jak bardzo doświadczenie i podyktowany przez nie sposób modelowania miejsca, w jakim się znaleźli, zależy od różnicy dzielącej je od tego, z którego przybyli. Za odrazę, którą ohyda, nędza i radykalna obcość getta łódzkiego budziła w Żydach z Zachodu i Czech – zapewne większą od tej, która towarzyszyła łodzianom z lepszych dzielnic, mających możliwość stopniowej adaptacji do nowych warunków, i „wsiedlonym” do niego mieszkańcom okolicznych miasteczek – nie odpowiadał jedynie, jak to ujął zesłany z Pragi Bernard Heilig, „niedostatecznie ukrwiony umysł”⁵⁰. Paradoksalnie zatem najmocniejsze, performatywne obrazy tej przestrzeni pochodziły z wnętrza getta, ale utrwały wyobrażenia reprezentujące punkt widzenia zewnętrznego. Dla biednych Żydów ze Starego Miasta i Bałut – a takich było w łódzkim getcie najwięcej – rejony te nie były ani obce, ani odrażające, choć niepodobna uważać ich za autochtonów (*sensu stricto*) obszaru „zadekretowanego” dla *Litzmannstadt Getto*. Ci biedni Żydzi z miasta Łodzi nie uprawiali jednak żadnego pisarstwa, dlatego nie wiemy, jak wyglądały ich relacje z miejscem dobrze, wydawałoby się, znanym i oswojonym po zmianach wprowadzonych do niego przez okupantów – kiedy to z ich nakazu stało się przymusowym *Wohngebiet der Juden*. W każdym razie w zapisach gettowej przestrzeni brakuje choćby takiej jej gorzko-czułej wizji, jakiej ślady zachowały się w pierwszych słowach jednej z piosenek Herszkowicza: „Geto, getunia, getuchna kochana,/ Tyś taka malutka i taka szubrana”.

Może się wydawać, że przyznanie, iż w getcie przybyszami z innego świata byli wszyscy – zarówno ci, którzy (być może) nigdy nie opuszczali terytorium, na którym zostało założone, jak i ci, którzy znaleźli się w jego granicach po odbyciu przymusowej, bliższej lub dalszej podróży – podważa

⁴⁹ Por. E. Rybicka, *Auto/bio/geografie*, s. 289.

⁵⁰ B. Heilig, *Felieton „Pierwsze siedem miesięcy w getcie Litzmannstadt. Przelotne wrażenia i obrazy”*, w: *Kronika getta łódzkiego/Litzmannstadt Getto*, red. J. Baranowski, K. Radziszewska, A. Sitarek i in., Łódź 2009, t. 5, s. 208.

zasadność rozróżnienia między endo- i egzotopycznym usytuowaniem autorów⁵¹ opowieści o nim. Kryteria tego rozróżnienia, że przypomnę, były jednak inne niż te, które fundują Westphalowskie definicje endo-, egzo- i allo-geniczności⁵² jako trzech odmiennych punktów widzenia charakterystycznych dla podmiotów tekstowych. Nie ono samo okazało się problematyczne w odniesieniu do literackich topografii *Litzmannstadt Getto* (dysponujemy wszak narracjami, których twórcami są więźniowie getta i takimi, dla których getto nie było miejscem autobiograficznym), tylko wiara w możliwość rozpoznania zasadniczych różnic w modelowaniu przestrzeni, wynikających z odmienności tych perspektyw. Powściąganie wyobraźni jest rzeczywiście mocniej stowarzyszone z perspektywą endotyczną, ale nie oznacza to, że egzotopia zawsze pociąga za sobą tworzenie jakichś nieweryfikowalnych przestrzennych konstrukcji. Ogólne charakterystyki przestrzeni i miejsc przedstawione w fikcjonalnych i niefikcjonalnych tekstach związanych z gettem łódzkim są do siebie niezwykle podobne nie tylko dlatego, że odnoszą się do tego samego realnego przedmiotu. Podobieństwo między nimi wynika też z faktu, że niemal wszyscy ich autorzy – oprócz tych, którzy swoje zapisy sporządzili podczas pobytu w getcie – korzystali w mniejszym lub większym stopniu z rozmaitych dokumentów. Ergo, w powieściach „egzotopicznych” mamy do czynienia z przestrzenią prze-pisaną: z twórczymi deskrypcjami, których podstawowym źródłem są wcześniejsze teksty – m.in. autorstwa tych twórców, którzy „piekła na ziemi obiecanej”⁵³ doświadczyli na własnej skórze.

O tym, że w kształtowaniu naszych wyobrażeń o przestrzeni *Litzmannstadt Getto* znaczącą rolę odgrywają jedynie reprezentacje wplecione do narracji fikcjonalnych, prototypowo literackich, decyduje przede wszystkim fakt, że – jak to wielokrotnie podkreślałam⁵⁴ – w diariuszowych czy wspomnieniowych świadectwach takich reprezentacji nie ma lub prawie nie ma. Przyczyną tej nieobecności mogły być względy architektralne: różne od powieściowych (gdzie za nadal istotną uważa się uszczegółowioną, wizualizującą lokalizację

⁵¹ Jest ono oparte na kryterium zewnętrznym – elementarnych danych biograficznych. Rozpoznanie relacji między usytuowaniem autorów a pozycjami podmiotów narracyjnych wymaga analizy głębszej niż tu przedstawiona. Zob. D. Szajnert, *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans)*. Część pierwsza, s. 10–11.

⁵² Endogeniczna reprezentacja przestrzeni to reprezentacja przestrzeni i miejsc z punktu widzenia autochtona; egzogeniczna jest domeną punktu widzenia podróżnika, allograficzna – znosi przeciwieństwo między nimi jako pozycja pośrednia. Zob. B. Westphal, *La multifocalisation ou comment sortir de ses foyers*, w: *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris 2007, s. 208–209.

⁵³ Zob. Film M. Olbrychowskiego (reż. i scen.) *Litzmannstadt Getto. Piekło na ziemi obiecanej*.

⁵⁴ Zob. D. Szajnert, *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans)*. Część pierwsza.

doświadczenia protagonistów) konwencje gatunkowe. Z pewnością jednak nie one były tu najważniejsze. Podstawowym bowiem faktorem gettowego doświadczenia Żydów z miasta Łodzi był głód. „Samowystarczalne” getto łódzkie dosłownie umierało z głodu. Dlatego głównym motywem we wszystkich prowadzonych w getcie zapisach było ciągle wyliczanie wysokości racji żywnościowych, relacje z rozpaczliwych zabiegów związanych ze zdobywaniem jedzenia i powodowanych jego brakiem potwornych cierpień. Dlatego też mieszkańcy *Wohngebiet der Juden* nie rozstawali się z miskami czy garnkami na marną, przydziałową supę. Tutaj „tryumfuje garnek – symbol getta”, pisał Oskar Singer, „prawie każdy przechodzień niesie swój garnek. Nie ma zapewne drugiego takiego miasta w Europie, gdzie na ulicach kołysze się tyle garnków”⁵⁵. Oto co wyróżniało Łódź na mapie europejskiej części kontynentu. Bardziej kategorycznie ujął rzecz w swoim dzienniku Józef Zelkowicz. Jego zdaniem tropy przestrzenne nie mają znaczenia dla endemicznej deskrypcji *Litzmannstadt Getto*: „nie drut, nie mosty, nie brama. Nawet nie żółta łąka. Żadna z tych rzeczy nie jest symbolem getta. Są jedynie ornamentami, dekoracją. Symbolem getta jest garnek”⁵⁶.

The Space Experienced, the Space Created – Literary Topographies of *Litzmannstadt Getto* (reconnaissance). Part Two.

Summary

The focus of this part of the article is on fictional narratives of *Litzmannstadt Getto*. The selection includes both endotopic (J. Szpigel, A. Cytryn, Z. Larsson, F. Kafka, C. Rosenfarb) and exotopic texts (L. Epstein, S. Sem-Sandberg, A. Bart). In nearly all of the analyzed materials, unlike in non-fictional record, we deal with the detailed locations of the protagonists' experience, which is largely due to the genre conventions. Additionally, what explains the low diversity in spatial experience is the fact that the *exotopic* authors relied to varied extent on historic documentation. Therefore, their topographies of the Łódź ghetto re-write the already existing texts, e.g. authored by the ghetto survivors.

Keywords: space, literary topography, experience, creation, endotopy, exotopy, novel, *Litzmannstadt Getto*

⁵⁵ O. Singer, *Gdy idę ulicą*, w: *Przemierzając szybkim krokiem getto*, s. 70 [podkr. – D. S.].

⁵⁶ J. Zelkowicz, *Hold the pot for me*, w: *In Those Terrible Days: Writings from the Lodz Ghetto*, ed. by M. Unger, trans. N. Greenwood, Jerusalem 2002, s. 191 [podkr. – D.S.].

Katarzyna Szalewska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Gdański

e-mail: k.szalewska@ug.edu.pl

Pejzaż dźwiękowy i praktyki audytywne czasu wojny (wówczas i współcześnie)¹

„Tak grzejąc siebie, jeszcze bardziej się rozżarli: / Wzmaga się zgiełk, szczękają żelazne oszczepy, / Dźwięk ich bije o nieba miedzianego sklepy”² – w ten sposób Trojanie szykują się do walki z Grekami po śmierci Patrokla. Tukidydes natomiast notuje w *Wojnie peloponeskiej*: „Zaczęła się bitwa. Argiwczycy i sprzymierzeńcy szli ostro i gwałtownie, Lacedemończycy powoli, przy dźwiękach licznych fletów; nie jest to u nich zwyczaj religijny, lecz sposób na utrzymanie rytmu w marszu, aby nie załamał się szyk bojowy, jak to często się zdarza przy natarciu dokonywanym przez wielkie armie”³. Choć w najstarszych opisach batalistycznych doznania i metafory akustyczne nie odgrywają pierwszorzędnej roli, jak dzieje się to w przypadku świadectw z drugiej wojny światowej, to jednak wojna zawsze wiąże się z dźwiękiem. Specyficzna dla owego nie-czasu audiosfera nieczęsto zyskuje należytą uwagę historiografów, z wyjątkiem monografii poświęconych propagandowym działaniom władz totalitarnych. Jedną z omawiających to zagadnienie historyczek, Carolyn Birdsall, pisze w kontekście miejskiego pejzażu Niemiec lat 1933–1945 o roli dźwięku w dyskursie władzy, używając terminu „ikon dźwiękowych” – *sonic icons*, silnie powiązanych ze stereotypami współkształtującymi w naszej kulturze historycznej wyobrażenia na temat

¹ Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

² Homer, *Iliada*, przeł. F.K. Dmochowski, objaśnił J. Korpanty, Kraków 1972, s. 225.

³ Tukidydes, *Wojna peloponeska*, przeł. K. Kumaniecki, Wrocław 2004.

narodowego socjalizmu⁴. Jakkolwiek proponowany termin wydaje się oksymoronem, nietrudno wskazać te z wojennych dźwięków, które – powtarzane w niezliczonych reprodukcjach – stają się funkcjonującymi w nowoczesnym pejzażu kulturowym dźwiękami-znakami. Dźwięk bowiem, z jednej strony, podobnie jak obraz, podlega „ikonizacji”, bardziej trafnie – podobnie jak literacki motyw podatny jest na petryfikację, okrzepnięcie w formie i przypisanemu jej znaczeniu. Z drugiej strony dźwięk ma siłę katalizatora procesu pamięci, w tym sensie, w jakim poszczególne tony łączą się z wydarzeniami, dla których tło budują. Obie te prawidłowości bardzo wyraźnie uwidaczniają się w zapisach wojennych wspomnień.

Expressis verbis rolę dźwięku w doświadczeniu wojny formułuje Henryk Waniek w eseju o znaczącym tytule *Próbka wojny w eterze*:

Moje jedyne osobiste wspomnienie drugiej wojny światowej jest ściśle dźwiękowe. Był to huk niedomkniętych drzwi schronu przeciwlotniczego, jakie zatrzasnęły się wskutek wybuchu bomby. Mogły być inne dźwięki towarzyszące – zawodzenie syren alarmowych, albo dźwięki silników dziewięćdziesięciu sześciu amerykańskich bombowców, które wystartowały we Włoszech, by 13 września 1944 roku zaatakować zakłady IG Farben w Monowicach, gdzie znajdowała się filia obozu Auschwitz. Mogły być dźwięki artylerii przeciwlotniczej, która nie próżnowała w takich wypadkach; huki wybuchów; okrzyki trwogi. Ale w mojej pamięci został tylko ten dźwięk metalowych drzwi schronu, które zatrzasnęły się i zapanowała ciemność⁵.

Takich świadectw znaleźć można bardzo wiele we współczesnej literaturze, której autorzy reprezentują wspólnotę wojennych doświadczeń akustycznych. Radiowe transmisje przemówień Hitlera, dźwięki syren przeciwlotniczych, piosenki warszawskiej ulicy czasu wojennego, dźwięk katiuszy, sfrageologizowany już „chrzęst oręża” – to tylko niektóre ze spetryfikowanych odgłosów wojny, powielanych jako dźwięki-znaki wydarzeń (w tym wypadku drugiej wojny światowej), których przywołanie ewokuje reprezentowane przez akustyczny zapis doświadczenie. Raymond Murray Schafer, jeden z prekursorów tak zwanej ekologii dźwięku (*acoustic ecology*), proponuje sformułowanie – na wzór krajobrazu (*landscape*) – terminu pejzaż dźwiękowy (*soundscape*)⁶. Byłyby nim wszelkie bodźce słuchowe, od muzycznej kompo-

⁴ C. Birdsall, *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*, Amsterdam 2012, s. 30.

⁵ H. Waniek, *Próbka wojny w eterze*, www.silesia-schlesien.com/index.php?option=com_content&view=article&id=237:henryk-waniek-probka-wojny-w-eterze [dostęp 21.08.2014].

⁶ Zob. R. Murray Schafer, *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester 1993.

zycji, przez program radiowy, po dźwięki natury. Tak skonstruowana audiosfera, stanowiąc tło codziennych czynności jej słuchacza, przesądzałyby – na równi z rzeczywistością widzialną – o specyfice kulturowego doświadczenia. Natomiast od otaczającej nas wszystkich fonosfery, *soundscape* odróżniałby się właśnie owym kulturowym idiomem – będąc właściwym dla danej kultury w danym momencie historii.

Schafer jest jednocześnie jednym z pierwszych promotorów dowartościowania aspektu dźwiękowego w badaniach historycznych. Rzecz jasna, ogromne znaczenie dla metodologii studiów nad pejzażem akustycznym przeszłości ma dostęp do archiwaliów dźwiękowych, z oczywistych względów uprzywilejowujący badania nad konfliktami XX stulecia. Autor *The Tuning of the World* proponuje jednak, być może naiwne w perspektywie klasycznej historiografii opartej na autorytecie źródeł, ale sprzyjające literaturoznawstwu rozwiązanie. Wprowadza on bowiem postać świadka/słuchacza (*earwitness*), który przekazuje akustyczne doświadczenie poprzez dyskurs. Nie wszyscy są jednak wiarygodnymi rewelatorami dźwięku – Schafer wymienia w pierwszym rzędzie Remarque’a, Faulknera, Tolstoja, Hardy’ego i Manna. Jakkolwiek subiektywny jest to ranking, twórca akustycznej ekologii zwraca uwagę na specjalny talent świadków/słuchaczy do utrwalania audiosfery w języku, reprezentacji doświadczenia bycia w określonym czasie i miejscu, tworzenia „opisów konstytuujących najlepszy z dostępnych przewodników w rekonstrukcji dźwięków przeszłości (*soundscape past*)”⁷.

Współczesna literatura polska obfituje w relacje świadków/słuchaczy. Zacytowany Waniek nie jest jedynym pisarzem, w którego autobiograficznym zapisie lat 1939–1945 ważną rolę odgrywają dźwięki charakterystyczne dla czasu wojny. Zdaje się, że to raczej interpretatorzy wojennej prozy, zgodnie z (po)nowoczesnym zainteresowaniem antropologicznymi wymiarami doświadczenia historycznego, odkrywają nowe aspekty reprezentacji codzienności życia w czasie wojny. Literatura polska, dla której temat wojenny jest szczególnie istotny i wciąż zajmuje centralne miejsce zarówno pod względem tematycznym, jak i problemowym, stanowi bardzo bogate źródło do badań pejzażu dźwiękowego lat 1939–1945. Taka lektura autobiograficznych zapisów (umożliwiających ujmowanie wypowiadającego podmiotu jako świadka/słuchacza – *earwitness* – doświadczeń, o których pisze) czerpie inspirację nie tylko z mikrohistorii i zainteresowania dziejami codzienności, ale również z geografii sensorycznej, dociekającej roli zmysłów w percypowaniu

⁷ R. Murray Schafer, *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, s. 9.

przestrzeni. Literackie opisy audytywne stanowią przy tym nie tylko źródło do badania kulturowego doświadczania wojny (i pamięci o niej), ale również są ciekawym przykładem zmagania się z materią słowa w celu znalezienia najlepszej techniki deskrypcji doświadczeń słuchowych.

Najwybitniejszym „słuchaczem” w polskiej literaturze jest bez wątpienia Miron Białoszewski, twórca wyjątkowo wrażliwy na dźwięk – zarówno ten wojenny, jak i poetycki. Stąd jego eksperymentalny w formie *Pamiętnik z powstania warszawskiego* to nie tylko dokument zmagania z traumatyczną pamięcią, ale również z onomatopiecznym wymiarem słowa:

Ta groza. Dzienna. Samoloty przylatywały. Czyli zniżały się nad dachy. I wtedy, jak już było słycać, że są... drrrrr... i zlatują nad nasze dachy, naszych bloków albo nad najbliższe, to wiadomo było, że i bomby. I zaraz od tego świadrowania z góry na dół samolotowego odłączało się wycie bomby; chwilę się czekało, ale króciutką. Ta chwila to było samo trafienie. A dalej huk, czyli wybuch. I dalej – łomot, trzask, rozsypywanie się czegoś, czyli skutki trafienia⁸.

Pamiętnik... jest książką szczególną dla badaczy zmysłowego aspektu doświadczenia wojny. Białoszewski bowiem nie tylko rejestruje odgłosy, ale także próbuje znaleźć dla nich ekwiwalent słowny, sięgając po liczne onomatopeje, aliteracje i inne środki organizacji brzmieniowej, elipsy oznaczające w jednych miejscach przerwy w sygnale, w innych z kolei (wraz z solecystyczną składnią) – trudną do zniesienia ciągłość dźwięku. Nadto te miniaturki onomatopieczne komponuje w większe segmenty mające dużą siłę oddziaływania, kumulujące znaczenia, jak choćby scena, którą przedstawia powyższy fragment, w całości zbudowana na nachodzących na siebie dźwiękach nadlatujących samolotów, wybuchających bomb, ciszy i modlitwy odprawianej w ruinach. Białoszewski nie tylko reprezentuje jedno z najczęściej obecnych w relacjach świadków doświadczenie nalotu (a także, w innych miejscach, jak wielu *earthwitness*, przywołuje sceny zgadywania po sygnale rodzaju samolotu), ale również próbuje oddać poprzez zapis traumę nasłuchiwania. To właśnie nasłuchiwanie, a nie słuchanie czy podsłuchiwanie, stało się podstawową praktyką audytywną czasu wojny. Nałkowska zapisuje w dzienniku pod datą 10 września 1939: „Wszyscy chowają się do domu i pod drzewa przy nalocie, nasłuchują, czy leci bombowiec, czy samolot, rozważają, czy swój, czy obcy, czy może angielski”⁹. Szczególnie wyraźnie uwidacznia się to w autobiograficznych zapisach żydowskich

⁸ M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 2007, s. 62.

⁹ Z. Nałkowska, *Dzienniki czasu wojny*, Warszawa 1972, s. 39.

dzieci, ukrywających się przed nazistami, tak jak Roma Ligocka, która w autobiograficznej *Dziewczynce w czerwonym płaszczyku* wspomina:

Przyjdą po nas w nocy i nas zabiorą. Myślę o tym za każdym razem, kiedy na schodach słyszę oficerki, ochryple szczekanie psów i wrzeszczących mężczyzn. [...] Muszę spać, myślę. A wtedy znowu ich słyszę. [...] Ludzie krzyczą, psy szczekają, mężczyźni wrzeszczą¹⁰.

Trzydzielonowe, oparte na asyndetonie wyliczenie kończące przytoczony fragment pokazuje pulsowanie dźwięku, pojawianie się kolejnych tonów tej wojennej melodii grozy. Ukrywającemu się dziecku pozostaje trwożne nasłuchiwanie – samo musi trwać w ciszy, by nie wydać swojej kryjówki, dźwięk znajduje się po stronie oprawców. W wojennych relacjach staje się on synonimem władzy i antycypacją nadchodzącego zagrożenia. Nałkowska notuje 15 października 1943, ustanawiając głośnik centrum kataklizmu: „Przychodzi rano Genia i powtarza, co słyszała przez głośnik. Wymieniają cały szereg nazwisk ludzi rozstrzelanych dziś rano. Później nazwiska tych, którzy rozstrzelani będą, o ile nie ustaną zamachy”¹¹.

Henri Lefebvre i Michel de Certeau¹² piszą o praktykach przestrzennych, które rozumieją jako działania podejmowane przez podmiot w przestrzeni jego codzienności (ścieżki chodzenia, prywatne kartografie, emocje związane z przestrzenią, podejmowane w niej działania itd.). Myślę, że analogicznie można mówić o praktykach audytywnych. Chodziłoby tu o sposoby wytwarzania, ale przede wszystkim odbierania i interpretowania dźwięku w określonej czasoprzestrzeni. Pisząc zaś o praktykach audytywnych czasu wojny, analogicznie do właściwych jej praktyk przestrzennych¹³, uwzględnić należy zasadniczą ich nieprzystawalność do tych znanych i podejmowanych w czasie pokoju. Wrażenie tej unikatowości i niepowtarzalności w późniejszej biografii znajduje swój wyraz w licznych relacjach osobistych. Dotyczy to zarówno audiosfery publicznej, jak i prywatnej. Jak zauważa Birdsall,

¹⁰ R. Ligocka, współpraca I. von Fickenstein, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, przeł. K. Zimmerer, Kraków 2013, s. 26–27.

¹¹ Z. Nałkowska, *Dzienniki czasu wojny*, s. 313.

¹² Zob. M. de Certeau, *Wyznać codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008; H. Lefebvre, *The Production of Space*, trans. D. Nicholson-Smith, Oxford 1991, s. 8–67, *passim*. Lefebvre definiuje praktyki przestrzenne (*spatial practices*) jako te, które „obejmują produkcję i reprodukcję, a także poszczególne umiejscowienia i uwarunkowania przestrzenne charakterystyczne dla każdej formacji społecznej” (tamże, s. 33).

¹³ Zob. K. Szalewska, *Przestrzeń i wojna. Perspektywy lektury kartografii wojennej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3.

Te [wojenne – dop. K.S.] zmiany w słuchaniu są bezpośrednio związane z rozwojem nowoczesnych form technologii. Wraz z widocznym wpływem industrializacji i nowych sieci transportu, technologiczna zmiana wiązała się również z popularnymi (i często głośnymi) wrażeniami takimi jak filmowe obrazy, balony na ogrzane powietrze, wyścigi samochodowe, sterowce Zeppelin i samoloty. Mechaniczna muzyka od roku 1880 oznacza szeroką gamę akustycznych atrakcji, takich jak katarynki, akordeony, pianola i gramofon. Wybuch I wojny światowej w 1914 roku także jest opisywany w kategoriach technologicznej „brutalizacji” pejzażu dźwiękowego [...]. Przytłaczające dźwięki nowoczesnej wojny – z pociskami, bronią i artylerią – były wytwarzane z intensywnością, jakiej nie doświadczano i nie wyobrażano sobie wcześniej. Ten pejzaż, zdominowany przez „technologiczne brzmienie” wojny stał się podstawą do niepokoju, nierzadko do trwałej traumy, tych, którzy byli poddani jego nieustającemu, przytłaczającemu jednostkę hałasowi¹⁴.

Nowe dźwięki, związane z rozwojem technologii, bardzo szybko dominują w krajobrazie dźwiękowym początku XX stulecia. Powtarzającymi się w autobiograficznych zapiskach, ale też w popkulturowych obrazach wojny, motywami są akordeon (w polskich relacjach stopizowany jako atrybut żołnierzy radzieckich, ale przecież nie tylko), gramofon i wreszcie – radio. Są to, podobnie jak dźwięk syren alarmowych i nadlatujących bombowców, obrazy-figury (*sonic icons*) kształtujące nowoczesne wyobrażenie o pejzażu dźwiękowym czasu drugiej wojny światowej. Tę prawidłowość, a szczególnie ogromną rolę radia, problematyzuje Waniek w eseju *Próbka wojny w eterze*:

Pamiętam z dzieciństwa – bo lubiłem ją oglądać – mapę Europy, na której czerwoną kredką, jakaś ręka oznaczała ruchy frontów, zgodnie z radiowymi komunikatami wojennymi. Bo radio w tamtych czasach, oprócz tego, że było źródłem informacji, stanowiło również jedną z niewidzialnych, ale bardzo treściwych, przestrzeni wojennych. W miarę jak nabywałem wiadomości o drugiej wojnie światowej, a w szkolnej edukacji także o innych wojnach, utrzymywało się we mnie przekonanie, że są to najbardziej hałaśliwe epizody historii. Było tak już w prehistorii – świst strzał wystrzeliwanych z łuku lub kuszy, uderzenia pałek, maczug czy włóczni, które dopełniano groźnymi dźwiękami. Wojenne okrzyki, śpiewy, zawrota rogow też były bronią. Legendarnym tego wyrazem jest biblijny opis zdobycia miasta Jerycho, dwukrotnie wspomniany w Biblii, którego mury skruszono przy pomocy dźwięku trąb. Rozwój techniki militarnej wprowadził instrumenty walki, które miały nie tylko zwielokrotnioną moc niszczącą, ale posiadały szczególną charakterystykę dźwiękową, a więc szeroki wachlarz broni palnej, prostej i maszynowej, artyleryjskiej i rakietowej, lotnictwo wojskowe. To utwierdzało mnie w przekonaniu, że dźwięki

¹⁴ C. Birsall, *Nazi Soundscapes*, s. 15.

stanowią ważny składnik walki i mają bezpośrednie zastosowanie bitewne. Po tysiącach, obok innych świeżych wynalazków, rola militarna przypadła też radiofonii, którą po pierwszej wojnie światowej wprowadzono do repertuaru technik wojennych¹⁵.

W relacji Wańka dostrzec można bardzo znamienne prawidłowość, która pozwala sobie uzmysłowić zasadność oksymoronicznego z pozoru terminu pejzaż dźwiękowy (*soundscape*). Radio, jako „niewidzialna, ale bardzo treściwa, przestrzeń wojenna”, zostaje synestezyjnym gestem skojarzone z mapą (zresztą ikoniczną tym razem figurą wojny¹⁶), podobnie jak ona odnosi się bowiem do wymiaru spacji – tworzy audytywną przestrzeń wojennej codzienności. A dla niej – dodajmy – jedną z głównych form nasłuchiwania było właśnie gromadzenie się wokół radia jako źródła informacji, zagrożeń lub nadziei. W tym sensie radio stanowi metonimiczny odpowiednik doświadczenia wojny.

Nałkowska notuje w *Dzienniku* pod datą 2 września 1942 roku:

„Alarm ogłaszają” – wołała przez drzwi. W pierwszej chwili usłuchałam, ale zrobiło mi się żal ciepłej wody, tak trudnej teraz do złapania, i wróciłam do wanny. Powtarza się znajoma sceneria: za oknem zawisają nagle jasne wśród nocy światła, zimno płonące, jak na choince, wiszą długo, zamieniając całe dzielnice nocy w dzień swym blaskiem spokojnym. [...]. Pohukiwania nurkujących i pikujących bombowców, płaska strzelanina przyziemna, małe, częste błyskawice armatnich strzałów. Światła wisiały blisko i blisko mruczały bombowce, ale bomby na ten raz spadały daleko i było ich znacznie więcej¹⁷.

Audytywne praktyki wojenne to przede wszystkim powtarzające się w bardzo licznych świadectwach – słuchanie radia i alarmów przeciwlotniczych, co poświadczają badania prowadzone wśród różnonarodowych

¹⁵ H. Waniek, *Próbka wojny w eterze*, www.silesia-schlesien.com/index.php?option=com_content&view=article&id=237:henryk-waniek-probka-wojny-w-eterze [dostęp: 21.08.2014].

¹⁶ Pisze o tym Elżbieta Konończuk: „Mapa z liniami granic narysowanymi kłódką – wizualizująca proces zawłaszczania terytorium – staje się przykładem użycia jej jako narzędzia władzy i panowania. »Mapy są obrazem władzy« – jak pisze Schlögel – analizując znane z historii sceny z udziałem przywódców, rozgrywające się przy stole z mapą. Niemiecki uczeń [chodzi o opowiadanie Stefana Chwina *Białe kafelki, porcelana, nikiel* – K.S.], młody użytkownik atlasu, przypomina zatem stratega patrzącego z góry na obraz terytorium, na którym toczy się walka. Ołówkiem oznacza jej zwyczajny przebieg, symbolicznie biorąc w niej udział, a tym samym stając się odpowiedzialnym – jak postrzega to narrator – za spalenie domu babci na Mokotowie” (E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 260).

¹⁷ Z. Nałkowska, *Dzienniki czasu wojny*, s. 272.

świadków kataklizmu. Trauma, która ma charakter audytywny, wiąże się bowiem silnie z pojęciem pamięci autobiograficznej¹⁸. Dotyczy ona jednak również sfery publicznej, której pejzaż dźwiękowy, zbrutalizowany w XX wieku, zawiera w sobie także pamięć osób i ich głosów. „W radio słyhać głos z Warszawy, odwołujący alarm lotniczy, oraz przemówienie Starzyńskiego: zagrzewa ludność do męstwa i obrony, zaleca uprzątnię gruzu ze zwalonych domów, uprzątnię gnijących odpadków z ulic i podwórz, otwieranie sklepów”¹⁹ – notuje Nałkowska 10 września 1939 roku, dokumentując jeden z głosów epoki, które wplotły się nierozzerwalnie w ówczesny publiczny warszawski pejzaż audytywny. (Odmiernym przykładem może być choćby powielane w licznych filmach wojennych, emitowane przez radio przemówienie Hitlera, które funkcjonuje także w kulturze popularnej jako głos/znak kataklizmu).

Dźwięk nie tylko może przywoływać określone zdarzenia, ale także stawać się ich „interpretantem”. Dzieje się tak choćby w *Kręgach obcości*, autobiografii Michała Głowińskiego:

Tego lata przeszła nad Warszawą wielka, nadzwyczaj intensywna burza, która oczywiście nie dzieliła miasta na stronę aryjską i dzielnicę żydowską. Dzięki wspaniałemu dziełu Barbary Engelking i Jacka Leociaka, będącemu kroniką warszawskiego getta, wiem, kiedy nawiedziła ona te strony. Stało się to w czwartek, 3 września 1942 roku (wieczorem), a więc wtedy, gdy akcja likwidacyjna znajdowała się w pełnym toku. Burza była – potwierdzają to także autorzy – potężna. Niebo rozpałało się od błyskawic, a pioruny waliły jeden za drugim z nasilającą się gwałtownością. [...]. Momentami sądziłem, że uderzenia mocne i silne zmierzają ku nam, którzy tu jesteśmy. Bałem się, tak jak bałem się jakiś czas wcześniej, gdy nad Warszawę nadleciały rosyjskie samoloty i zrzucały bomby. Też było dużo huków, dominowały mieszane uczucia. Radości, że coś się dzieje i ktoś wreszcie wali w Niemców, towarzyszyły obawy, że zbłąkana bomba trafi w nas, dokona aktu zniszczenia, a my wszyscy zginiemy od razu bądź znajdziemy się pod gruzami²⁰.

Audytywne doświadczenie wojny oznacza bezgłośnie nasłuchiwanie (jak w relacjach ukrywanych Żydów), gromadzenie się wokół źródła dźwięku/informacji (jak w powtarzających się w tekstach scenach włączania radia), nadawanie dźwiękowi cech znaczącego (jak podczas zgadywania typu samolotu opisanego choćby przez Białoszewskiego), ale

¹⁸ O kategorii pamięci autobiograficznej zob. D. Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Warszawa 2006.

¹⁹ Z. Nałkowska, *Dzienniki czasu wojny*, s. 38.

²⁰ M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010, s. 64–65.

przede wszystkim utożsamianie dźwięku z władzą i zagrożeniem (rzadko z nadzieją). Aktywność pozostaje po stronie oprawców, to oni są wytwórcami coraz mocniej zbrutalizowanej audiosfery, o której pisała Bird-sall, a której właściwości tak trafnie uchwycił Günter Grass w *Blaszanym bębenku*, oddając marszową euforię zwolenników nazizmu. Ofiary totalitaryzmów odgrywają w krajobrazie dźwiękowym wojny rolę bierną, są przedmiotem audytywnej aktywności, a ich jedyne możliwe praktyki sprowadzają się do słuchania.

Elżbieta Rybicka, komentując koncepcję *soundscape'u* Schafera i proponując, zresztą analogiczne w dużej mierze, pojęcie sonotopografii, pisze o dwóch modelach reprezentacji doświadczenia dźwiękowego w literaturze współczesnej:

W opisie krajobrazu dźwiękowego, a więc sonotopografii, można wyróżnić dwie tendencje, pierwsza zmierza do onomatopeizacji deskrypcji, a więc naturalizacji opartej na szukaniu jak najbardziej bezpośrednich ekwiwalentów percepcji słuchowej [...]. W drugiej natomiast dużą rolę odgrywa metaforika muzyczna, która organizuje, a zarazem tworzy ramę interpretacyjną sfery dźwiękowej, przyrodnicze i cywilizacyjne wrażenia audytywne są bowiem postrzegane jako symfonia, kantata czy chór²¹.

W przypadku relacji wojennych te dwie perspektywy nachodzą na siebie. Z jednej strony świadkowie dźwięku próbują oddać grozę, sięgając po dźwiękonaśladownicze zabiegi, z drugiej podlegają one kulturowej interpretacji i literackiemu opracowaniu. Dźwięk nie jest już więc neutralny, staje się semiotycznym komunikatem. Obie tendencje wyraźnie widać w *Pamiętniku...* Białoszewskiego, któremu chwytły retoryczne (takie jak wspomniane: anakoluf, solecyzm, onomatopeje, elipsy, wykrzyknienia czy przewaga parataksy nad hipotaksą) pozwalają oddać tempo wojennych doświadczeń, wybijane przez odgłosy kataklizmu. Jednak ten sam autor kształtuje językowy materiał w sposób wskazujący na artystyczny zamysł, istnienie interpretacyjnej ramy. Dzieje się tak choćby we fragmencie, w którym dźwięki bombardowania zostają zestawione z melodią słów modlitewnych:

I odmawianie. To mało. Śpiewanie. To dopiero.

Pod Twoją obroonę
uuciekamy się...

[...]

²¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 250.

Nagle głośniej, bomby i
Najświętsze Serce Jezusa,
zmiłuj się nad nami.

[...]

Walenie, latają ściany²².

Taka kontaminacja pozwala na oddanie w jednym obrazie ruchu wertykalnego dźwięku – płynącego z gruzów ku niebu błagania biernych uczestników praktyk audytywnych (którzy próbują zyskać aktywność i wpływ na przebieg zdarzeń poprzez wypowiedaną modlitwę) oraz – w odwrotnym kierunku – odgłosu bomb.

Literackie konstrukcje krajobrazu dźwiękowego szczególne miejsce zajmują, rzecz jasna, w poezji. Jeden z najbardziej znanych utworów tego czasu, *Alarm* Antoniego Słonimskiego, jest przecież właśnie zapisem jednej z wojennych ikon dźwiękowych – alarmu przeciwlotniczego. Czytamy w liryku: „brzęczy, brzęczy, szumi i drży. / I pękł. / Głucho w głąb. / Raz, dwa, trzy. / Seria bomb”²³. Tutaj także dźwięk zostaje oddany poprzez onomatopieczne czasowniki, ułożone asyndetonicznie, co imituje narastanie i fazowość dźwięku. I tu również przyjęcie perspektywy wertykalnej (w głąb) przypomina o źródle najstraszniejszego z wojennych odgłosów, którego groza została dodatkowo zintensyfikowana „ostrym” rymem oksytonicznym. Jak pisze cytowana już autorka *Nazi Soundscapes*...:

O ile opisy końca wojny podkreślają ciszę i nieobecność, wojenny pejzaż dźwiękowy był silnie zdominowany przez trzy główne dźwięki – syren, samolotów i ataków bombowych. W istocie różne kombinacje tych głośnych wojennych dźwięków – przeplatane okresami ciszy – tworzyły codzienny pejzaż dźwiękowy centrów miast takich jak Düsseldorf. Dźwięki te zdominowały prawie wszystkie inne aspekty miejskiej audiosfery, chociaż zadziwia również sposób, w jaki te niepokojące sygnały (i ich znaczenie – związek dosłownie z życiem i śmiercią) stawały się dla słuchaczy normą i sprowadzane były do roli tła dla innych bodźców²⁴.

To wplecenie odgłosów wojny w codzienny pejzaż praktyk audytywnych jest znakiem historii miasta, która staje się możliwa do odtworzenia przede wszystkim poprzez indywidualne zapisy, jak te, wyżej cytowane, wyznania świadków dźwięku (*earwitness*), ale stanowi również element współczesnych działań audytywnych i kształtowania polityki historycznej, co ma ogromne znaczenie dla analizy dzisiejszych praktyk kulturowych.

²² M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 83–84.

²³ A. Słonimski, *Alarm*, w: tegoż, 138 wierszy, Warszawa 1973.

²⁴ C. Birdsal, *Nazi Soundscapes*, s. 129.



W koncepcji Schafera „[...] znak dźwiękowy (ang. *soundmark*) jest pojęciem ukutym na wzór znaku krajobrazowego, wizualnego (ang. *landmark*) i odnosi się do brzmienia, które jest unikatowe dla danej społeczności i posiada właściwości czyniące go zauważalnym przez wspólnotę”²⁵. Według badacza *soundmarks* stanowią wartość rejestracji i zachowania dźwięki będące dziedzictwem kulturowym wspólnoty, tworzące specyficzny dla danych miejsc krajobraz dźwiękowy – *soundscape*. Tę rolę spełniają zwłaszcza dźwięki łatwo wyróżnialne, jak właśnie syreny czy dawniej – dzwony. Tym, co wydaje się interesujące dla badacza nowoczesnych praktyk kulturowych, jest traktowanie dźwięków wojny jako dziedzictwa kulturowego i szczególne ich funkcjonowanie w ramach nowoczesnej audiosfery miejskiej. Przykładem tego może być choćby coroczne uruchamianie warszawskich syren o godzinie „W” w czasie obchodów powstania warszawskiego, ale także np. wspólne słuchanie i śpiewanie „zakazanych piosenek” z tego czasu. W tej praktyce audytywnej dźwięk stanowi dziedzictwo kulturowe, zachowywane i pielęgnowane na równi z zabytkami architektury, a nawet umożliwiające od-grywanie przeszłości przez jej współczesnych czytelników/słuchaczy. W ten sposób dźwięk – syreny, piosenki, ale przecież w innym kontekście także dzwonu, hejnału czy ulicznego grajka – staje się dźwiękowym znakiem (*soundmark*, analogicznie do *landmark* stanowiącym o topografii miasta) kształtującym wyróżnialny pejzaż dźwiękowy miasta.

Nawet [bowiem – dop. K.S.] w zwartej miejskiej zabudowie oraz zatłoczonym pejzażu dźwiękowym współczesnych metropolii, wyrazisty brzmieniowo dźwięk dzwonów ma w dalszym ciągu znaczenie wyróżnione i szczególne. Jak pisze R. Murray Schafer, podobnie jak w obrazie urbanistycznym miasta istnieją elementy dominujące, świadczące o ich społecznej funkcji i statusie (stanowią je np. wieże kościelne, kominy fabryczne, drapacze chmur), tak i w miejskim pejzażu dźwiękowym pojawiają się odgłosy charakterystyczne i znaczące. Za takie Schafer uznaje przede wszystkim dzwony kościelne oraz syreny. Oba odgłosy, wyróżniając się i dominując w pejzażu fonicznym, pełnią ważną, choć w obu wypadkach odmienną, rolę społeczną. [Jak zauważa Schafer – dop. K.S.] „Syrena oznajmia niebezpieczeństwo; jest to dźwięk działający odśrodkowo, zaprojektowany tak, aby rozpędzać ludzi z drogi. Natomiast dzwon kościelny ześrodkowuje: przyciąga i jednoczy społeczność”²⁶.

²⁵ R. Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester 1994, s. 10.

²⁶ R. Losiak, *Recepcja dźwięków świątyń we współczesnym krajobrazie fonicznym miasta*, „Niematerialne Wartości Krajobrazów Kulturowych. Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2011,

Syrena uruchamiana każdego 1 sierpnia w Warszawie staje się nie tylko audytywnym aktem pamięci, ale również dźwiękową ikoną (*sonic icon*), akustycznym symbolem przywołującym na mocy skojarzenia i powtarzalności doświadczenie drugiej wojny światowej. Jeśli dzwon „[w]edług Schafera jest sygnałem religijnym pełniącym ważną rolę w »definiowaniu« (czyli »kształtowaniu«) tradycyjnych społeczności akustycznych”²⁷, to syrena czy „zakazana piosenka” staje się w przestrzeni dzisiejszej Warszawy audytywnym symbolem historycznym, określającym i spajającym akustyczną społeczność mieszkańców miasta i turystów zainteresowanych jego historią. Podobnie jak krakowski hejnał, choć obdarzony innymi znaczeniami, kształtuje praktyki słuchania w przestrzeni miejskiej.

Takie własności unikalnych dźwięków rozważa Fran Tonkiss, nazywając charakterystyczne dla danych miejsc własności audytywnego pejzażu mianem *aural postcards*, dźwiękowych pocztówek, które – podobnie jak te obrazowo-werbalne – przedstawiają reprezentatywne dla miasta elementy dziedzictwa kulturowego. Tonkiss rozważa memorialne własności dźwięku, pisząc:

Słuchanie pozostaje również w szczególnym związku z pamiętaniem. Może być, jak powiedział Benjamin, istotą pamięci. Przeszłość przychodzi do nas w swoich najbardziej spontanicznych, bezpośrednich i sensualnych formach, nie w sztuczności fotografii z podróży, lecz w nagłych, na pół pamiętanych dźwiękach²⁸.

Dźwięk ma siłę przywołać wspomnienia, ale też stać się nośnikiem historii, audytywnym miejscem pamięci, a nawet postpamięci. Choć bowiem

nr 15, s. 45. Autor analizuje odmienne role, jakie te dwa źródła dźwięku pełnią w dźwiękowym pejzażu miejskim: „Porównanie odgłosów dzwonów kościelnych oraz dźwięków syreny (alarmowej, fabrycznej, ratunkowej) wiele wnosi do rozważań na temat percepcji i znaczenia dźwięków dzwonów w audiosferze. W idei dzwonu, zarówno w jego formie geometrycznej, jak i dźwiękowej, dominuje wrażenie owalności i symetrii. Dźwięki dzwonu, wzbudzone przez środkowo zawieszone pod nim serce, rozchodzą się we wszystkich kierunkach równomiernie. Tych cech nie można przypisać syrenie, która i w swym wyglądzie (tuby, głośnika), i kierunkowej charakterystyce, działa w ograniczonym wycinku przestrzeni, a jej brzmienie jest przenikliwe i rozpraszające. Oprócz tego istotny wydaje się w obu wypadkach aspekt percepcji wysokości. Dźwięk dzwonu zazwyczaj postrzegany jest jako spływający z góry, dominujący nad miastem, unoszący się ponad nim; dźwięk syreny natomiast jest poziomy, dobiega z niewielkiej wysokości, funkcjonuje w przestrzeni horyzontalnej – podczas gdy dźwięk dzwonu jest bardziej »wertikalny«” (tamże, s. 45).

²⁷ S. Bernat, *Krajobraz dźwiękowy jutra*, „Niematerialne Wartości Krajobrazów Kulturowych. Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2011, nr 15, s. 194.

²⁸ F. Tonkiss, *Aural Postcards. Sound, Memory and the City*, w: *The Auditory Culture Reader*, eds. M. Bull, L. Back, Bloomsbury Academic 2004, s. 307 [podkr. – K.S.].

propozycja Marianne Hirsch i jej komentatorów skupia się przede wszystkim na wizualnym aspekcie dziedziczenia traumy, to przecież dźwięk jest jednym z najsilniejszych bodźców, który także, poprzez przekazywaną narrację, wzbudza silne emocje i przywołuje strzępy obrazów przeszłości.

Tę intuicję wyraża najnowsza literatura reprezentująca doświadczenie postpamięciowe. Adam Zagajewski pisze o krakowskim Kazimierzu, że rozbrzmiewa „szeptami i jękami w różnych językach, w jidysz, po hebrajsku, po polsku, niemiecku, a także w języku nieludzkiego bólu”²⁹. We współczesnych narracjach o przeszłości miast, gdzie tak ważną i już po wielokroć przywoływaną metaforą jest palimpsest, zdarzają się i takie ujęcia, które – jak w przypadku eseju Zagajewskiego – dowartościowują także akustyczny wariant tej figury: miasto jako płytę gramofonową z nagranyymi dźwiękami przeszłości. Te zaś mogą zostać usłyszane przy odpowiednich staraniach współczesnych podmiotów praktyk audytywnych. Tak dzieje się choćby w powieści *Tak to ten* Jerzego Sosnowskiego. Propozycja Schafera pozwala widzieć w stworzonej przez autora audiosferze dzisiejszego Kołobrzegu specyficzną dla nadmorskiej wspólnoty przestrzeń dźwiękową, związaną z doświadczeniem historycznym XX wieku; u Sosnowskiego naznaczona jest ona obecnością widm przybywających z dwudziestowiecznej (nazistowskiej i radzieckiej) historii Kolbergu-Kołobrzegu i nawiedzających jego współczesnych mieszkańców. I choć urbanistyczny palimpsest, rozumiany jako wielowarstwowość także materialnych form przestrzennych, które skrywają dawniejsze, zamazane znaki, jest jedną z podstawowych figur współczesnej wyobraźni historycznej, Sosnowskiemu udaje się wprowadzić drobne przesunięcia, wzbogacając tym samym literackie reprezentacje doświadczenia postpamięci o wymiar akustyczny. Uczynienie centrum spacialnym powieści lokalnej rozgłośni pozwala nie tylko zmodernizować sztafaż znany z estetyki grozy, w jakiej utrzymana jest książka, ale i zwerbalizować specyfikę doświadczenia urazu, które – niczym prawie niesłyszalny, ale ustawicznie obecny szmer – przenika wszystkie, zróżnicowane w narracji przez dywersyfikację gatunków wypowiedzi, aspekty małomiejskiej codzienności, pozostając jednak niewidzialnym. Uchwycony przez bohatera nocą, na pustej plaży głos duchów jest zatem dźwiękowym śladem wypartego, ale także – elementem całości krajobrazu (*sound / land-scape*) jako przestrzeni znaczącej.

Audytywny wymiar doświadczania historii dowartościowuje polska literatura współczesna, ale nie tylko. Coraz głośniejsze rozbrzmiewają akademickie dyskusje wokół problemu zachowania pejzażu dźwiękowego jako elementu

²⁹ A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, Kraków 1998, s. 71.

dziedzictwa kultury, rozwijają się nowe dziedziny refleksji, takie jak geografia zmysłów, ekologia dźwięku czy audioetnografia. Trend ten uwidacznia się również w polityce miejsca, która zaczęła zwracać uwagę zarówno na artystyczne projekty zapisu dźwięków miasta, jak i świadome kształtowanie jego audytywnego pejzażu, choćby przez kreowanie audytywnych pocztówek. Dźwięk będący audio-miejscem pamięci doceniły muzea, jako tło wystaw emitując odgłosy przeszłości, a doskonałym przykładem kulturowego i historycznego awansu audiosfery wydaje się pierwszy dramat wojenny non-fiction, jakim jest udźwiękowiony obraz *found footage Powstanie Warszawskie*.

Wartime Soundscape and Auditive Activity (Then and Now)

Summary

The text presents a soundscape analysis of World War II. Here, the term *soundscape* is understood, after R. Murray Schafer, as acoustic sphere of a place and of its human community which becomes a part of intangible cultural heritage. The analysed soundscape involves wartime audio sphere of both sound senders and recipients. In order to reconstruct the aural world from the years 1939–1945, the article's author uses autobiographic texts by such writers as Białoszewski, Głowiński, Ligocka, Nałkowska, and Waniek. Further, she later demonstrates the contemporary references to wartime soundscape, and reveals how they function to construct both historical memorials and political history.

Keywords: World War II, soundscape, sonic icons, aural postcards, auditive practices, intangible cultural heritage, memorial site

Clara Zgoła

Centre National de la Recherche Scientifique
École des Hautes Études en Sciences Sociales-Paris
Uniwersytet Warszawski
e-mail: clara.n.zgola@gmail.com

O miejskiej przestrzeni autobiograficznej i literackim praktykowaniu Paryża w twórczości Patricka Modiano

I. Wstęp

Bohater tego szkicu urodził się w Boulogne-Billancourt, na obrzeżach Paryża, jako pierwsze dziecko flamandzkiej artystki kabaretowej (pół Węgierki, pół Belgijki, która zamieszkała w Paryżu podczas drugiej wojny światowej) Louise Colpijn i drobnego handlarza Alberta Modiano. Pochodzący z Toskanii, urodzony w Salonikach, posiadający hiszpańskie obywatelstwo i żydowskie korzenie dziadek pisarza od strony ojca mieszkał kolejno w Aleksandrii, następnie w Caracas, aż w końcu osiadł na stałe w stolicy Francji. To właśnie tu wychował się Albert Modiano, pozostający z bratem pod opieką matki, pół Angielki, pół Pikardyjki, w tym samym mieście dorastał też jego syn, Patrick, który na świat przyszedł tuż po wojnie, w 1945 roku, zadebiutował natomiast dwadzieścia trzy lata później kontrowersyjną, utrzymaną w stylu burleski powieścią *Plac Gwiazdy* (*La Place de l'Étoile*). Już cztery lata później otrzymał nagrodę Akademii Francuskiej (*Grand prix du roman de l'Académie française*) za powieść *Podmiejskie bulwary* (*Les Boulevards de ceinture*). W roku 1978 *Ulica Ciemnych Sklepików* (*Rue des Boutiques Obscures*) uhonorowana została Nagrodą Goncourtów, zaś w roku 2014 dotychczasowy dorobek słabo znanego poza rodzimym kontekstem kulturowym Francuza nagrodzono literacką Nagrodą Nobla.

Celem tego artykułu nie jest przedstawienie polskiemu odbiorcy całościowego obrazu literackiej twórczości noblisty¹. Tego ambitnego zadania podjęli się monografiści, do prac których odsyłam czytelnika². Nie jest nim także odmalowanie kompletnej mapy wyobrażonego, częściowo umietycznionego miasta czy też stworzenie wykazu jego literackich transpozycji, prace tego rodzaju już zresztą powstały³. Bardziej od symbolicznego wymiaru interesować mnie będzie materialny, kulturowy i społeczno-historyczny kontekst pisarstwa Modiano.

Przedmiotem moich dociekań pragnę zatem uczynić wybrane praktyki zarazem miejskie i literackie, chciałabym także zbadać niektóre relacje zachodzące między topograficzną wyobraźnią tego pisarza, przyjętymi przezeń strategiami narracyjnymi oraz francuską polityką pamięci na przestrzeni ostatnich dekad. Czy możliwe jest zrozumienie jego pisarstwa bez znajomości historii miasta? Dlaczego „Paryż Modiano” stał się skrzydlatym wyrażeniem? Czy bohaterki/bohaterowie i narratorki/narratorzy utworów tego pisarza faktycznie są *flâneurami*, czy jest nim sam autor i jakie znaczenie ma sposób praktykowania miasta dla jego opisanie/przepisania? O jakich zmianach w kulturze świadczy fakt, że recepcja jego książek przebyła pełną drogę, od niezrozumienia, przez popularność, aż po najwyższe uznanie? Które ze stereotypowych opozycji zostają w tej twórczości przewyciężone, a które, wręcz przeciwnie, utrwalone? Jakie punkty zbieżne możemy dostrzec

¹ Dotychczasowy dorobek Modiano składa się z ponad trzydziestu powieści, z których siedem ukazało się w polskim przekładzie: *Nawroty nocy*, 1983 i 2014 (*La Ronde de nuit*, 1969); *Willa „Triste”*, 1997 i 2014 (*Villa Triste*, 1975); *Ulica Ciemnych Sklepików*, 1981 i 2014 (*Rue des Boutiques Obscures*, 1978); *Zagubiona dzielnica*, 1993 i 2014 (*Quartier perdu*, 1984); *Katarzynka*, 2008 (*Catherine*, 1988); *Przejechał cyrk*, 1996 i 2014 (*Un cirque passe*, 1992); *Perelka*, 2014 (*La Petite Bijou*, 2001). Tytułem uzupełnienia wspomnieć można o sztuce teatralnej zatytułowanej *Polka*, scenariuszach do filmów będących adaptacją prozy jego autorstwa.

² Niewyczerpująca bibliografia opracowań twórczości tego autora przedstawia się w sposób następujący: C.W. Nettelbeck, P.A. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité: écrire l'entretemps*, Paris 1986; D. Parrochia, *Ontologie fantôme. Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris 1996; T. Laurent, *L'Oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon 1997; O. Barrot, *Pages pour Modiano*, Monaco 1999; D. Cooke, *Present Past: Patrick Modiano's (auto)biographical fictions*, New York 2005; J.E. Flowers, *Patrick Modiano*, New York 2007; N. Butaud, *Patrick Modiano*, Paris 2008; R.-Y. Roche, *Lectures de Modiano*, Paris 2009; B. Blanckeman, *Lire Modiano*, Paris 2009; *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, dir. A.-Y. Julien Hermann, Paris 2010; D. Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris 2011; *Cahier Modiano*, dir. M. Heck, R. Guidée, Paris 2012.

³ Szczegółowych informacji na temat symbolicznego wymiaru Modianowskiej topografii Paryża dostarcza książka B. Commenge, *Paris de Modiano*, Paris 2015, a także praca P. Gellinga, *Les lieux de Modiano*, w: *Le Fardeau du nomade. Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris 2000.

między taktykami narracyjnymi Modiano a praktykami artystycznymi z pola współczesnych sztuk wizualnych? Do powyższych kwestii odniosę się w moich rozpoznaniach, sygnalizując pewne problemy i skorelowane z nimi odniesienia krytyczne.

II. Wprowadzenie w kontekst twórczości

Warto w tym miejscu nadmienić, że podczas wojny matka autora, Louise Colpijn, obracała się w artystowskim, kosmopolitycznym, paryskim półświatku, zaś jego ojciec, Albert Modiano, trudnił się handlem z okupantami. To właśnie owe szemrane układy towarzyskie pozwoliły mu uniknąć skutków ustaw rasowych. Ze swojej strony pisarz problematyzuje paradoksalne konsekwencje rodzinnych doświadczeń przekazanych w formie uciążliwego bagażu. Jak można pogodzić ze sobą fakt bycia mieszańcem (autor przyjmuje wyrażenie *mischling*, którym naziści określali dzieci z małżeństw mieszanych) i synem kolaboranta? W jakim trybie można odtworzyć własną historię, która swe źródło czerpie z przemilczeń? Jak należy ją zrekonstruować, skoro składa się wyłącznie z okrucich, plotek, niedopowiedzeń, strzępów zasłyszanych przypadkiem opowieści? Nadać jej spójność, linearność, koherentność, której jest pozbawiona, a może raczej zachować białe plamy, ukazać sam proces trudnej rekonstrukcji? Z tych i podobnych pytań narodziła się większość rozwiązań formalnych sygnowanych nazwiskiem Modiano, który przetestował różne możliwości, stąd – jak sądzę – wywodzi się złożoność i wariantywność jego dorobku.

Noblista należy do grupy pisarzy tworzących po Zagładzie, którzy jednak nie doświadczyli wojny bezpośrednio. Zaliczany jest także do grona pisarzy „miejskich” oraz tych, którzy w centrum swoich zainteresowań umieścili sam proces pisania historii (tej z wielkiej i małej litery)⁴. W tym wypadku trudno zatem pominąć termin „postpamięć”, zaproponowany przez Marianne Hirsch, a oznaczający pamięć odziedziczoną⁵. Co więcej, gdybyśmy szukali dlań literackich koligacji i powinowactw, moglibyśmy przywołać pisarzy takich jak, z jednej strony Raymond Queneau i Georges Perec (w wypadku tych autorów w grę wchodzi osobista znajomość z Modiano), z drugiej

⁴ Zob. Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris 1991; A. Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, New York 2008.

⁵ Zob. M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010.

natomiast Winfried Georg Sebald – ich nazwiska pojawiają się zresztą w obrębie prowadzonej narracji:

Niekiedy zamawiałem taksówkę późno w nocy. [...] Podobnie jak Queneau, czułem się naprawdę sobą jedynie przemierzając samotnie ulice miasta. [...] W Paryżu szukam kryjówek. Sierpień. Wieczorem idę do kina *Fontainebleau* przy avenue d'Italie, do restauracji la Cascade, która znajduje się przy avenue Reille... [...] Jesień w Paryżu. Kontynuuję pracę nad moją powieścią, piszę ją nocami, w pokoju budynku należącego do konglomeratu blokowisk przy bulwarze Kellermanna, i dwu kawiarniach na końcu ulicy noszącej nazwę Admirała Mouchez⁶.

W powieściach Modiano, podobnie jak u wspomnianych pisarzy, znajdziemy w zmiennych proporcjach najważniejsze elementy tworzące ich literackie *universa*: idiomatyczną antropologię miasta, eksplorację pamięci indywidualnej i zbiorowej, metarefleksję na temat sposobu prowadzenia narracji, strategię uwierzytelniania części zmyślonych lub sfabularyzowanych w oparciu o pracę dokumentalną czy wreszcie nieoczywisty użytek czyniony z materiałami archiwalnymi – fotografii, list, spisów, książek teleadresowych⁷.

Warto powołać się na jeszcze jedną, przydatną w tym kontekście, kategorię analityczną, jaką jest autofikcja, czyli gatunek z pogranicza autobiografistyki i prozy fabularnej. Jedną z badaczek tematu, Régine Robin, zaproponowała, aby dopatrywać się jego specyfiki właśnie w wyrwie, szczelinie, zerwaniu (*fracture autobiographique*)⁸. Chodzić by miało o nieredukowalną resztkę, kombinatoryczny splót tożsamości, który domaga się innej, mniej oczywistej taktyki figuracyjnej niż w wypadku klasycznych realizacji, przestrzegających reguł gatunku autobiograficznego. Dodajmy zatem, że pisarz nieomal w wszystkich swoich utworach sięga po swobodnie przetransponowany materiał źródłowy: na rodzicach wzorowane są sylwetki Modianowskich postaci, kobiet i mężczyzn o niejasnym statusie narodowym i socjologicznym, pragnących umknąć własnej przeszłości.

Z kolei konstrukcja narratora – nierzadko sobowtóra autora, obdarzonego pokrewnym życiorysem – przywodzi na myśl rozterki członków straconego pokolenia, melancholijnych pogrobowców awangardy, refleksyjnych, miejskich włóczęgów. Jeśli bowiem Modris Eksteins wskazywał na stolicę

⁶ P. Modiano, *Un Pedigree*, Paris 2005, s. 882, 887–89 [przekład – C. Z.].

⁷ Zob. L. Ruffel, *Un réalisme contemporain, les narrations documentaires*, „Littérature” 2012, nr 166, s. 13–25.

⁸ Zob. R. Robin, *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*, Montréal 1997, Paris 2003.

Francji jako na *locus* kultury kryzysu⁹, to Modiano zdaje się podzielać stawianą przez niego diagnozę, odmalowując pejzaż kultury schyłku. Paryż na kartach jego powieści jawi się pod postacią zbioru luźno powiązanych ze sobą miejsc, przeważnie szemranych hotelików lub pozbawionych blasku kawiarni, w których niegdyś toczyła swe barwne życie artystyczna cyganeria lub (post)awangarda. Modianowscy bohaterowie trafiają tam zwykle poniewczasie, gdy z miejsc tych wyparował już wszelki duch rewolty, pozostawiając po sobie jednak ową śladową obecność wymuszającą ekstrawagancki sposób zachowania bywalców. Autorska technika kreacji miejsc wyobrażonych (w tym autobiograficznych) w oparciu o miejsca realne współbrzmi z nomadyczno-hybrydową charakterystyką tożsamości postaci, zaś upoetyczniona toponimia buduje polisemantyczną gęstość znaczeń: Modianowskie praktyki miejsko-literackie mają wymiar przede wszystkim mnemotechniczny.

III. Zapętlenie

Aby skupić się na literackich praktykach miejskich tego pisarza należy najpierw zadać sobie pytanie o to, w jaki sposób objąć szerszym spojrzeniem tak rozległy dorobek. Zdaje się, że czytelnik powieści Modiano dokonać może dwojakiego wyboru. Z jednej strony może on – chodzi tu o czytelników zawodowych, literaturoznawców, monografów – poddać wnikliwej analizie całe dzieło, a zatem wszystkie utwory tego pisarza. Zabieg ten wymaga dużego nakładu pracy i wnikliwości, pozwala však prześledzić wszelkie powtórzenia, a zarazem związane z nimi modyfikacje – nawiązania do wcześniej przywoływanych nazw miejsc, kin, restauracji, moteli, ulic, dzielnic, zakątków miasta, powrót określonych postaci, a nawet konkretnych scen – niektóre wydarzenia przywoływane są bowiem w co najmniej kilku wariantach, na kartach różnych książek tego autora. Dzięki tej strategii odbioru powstają szczegółowe mapy Paryża Modiano, wraz z dokładnym wykazem toponimii, a także rekonstrukcje przestrzeni autobiograficznej pisarza¹⁰.

Z drugiej natomiast strony odbiorca może skupić się na wybranych pozycjach pozwalających rozpoznać ewolucję twórczą pisarza. Jest to strategia czytelnicza, a zarazem krytyczno-interpretacyjna, którą uprzywilejowuję

⁹ Zob. M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996.

¹⁰ Tego typu mapy odnaleźć można także na licznych stronach internetowych dedykowanych twórczości pisarza, np. *Le Paris de Modiano, version Google Map*, „BiblioObs”, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans> [dostęp 15.04.2015].

w niniejszym tekście z uwagi na jego ograniczoną objętość. W tym kontekście warto przywołać po pierwsze debiutancki tryptyk powieściowy z przełomu lat 60. i 70. (tytułem przypomnienia: *Plac Gwiazdy*, *Nawroty nocy* i *Podmiejskie Bulwary*), w którym wyartykułowane zostały nurtujące pisarza pytania na temat niewygodnej, okupacyjnej przeszłości, a także (nie)właściwych sposobów pisania o niej. Kontrowersyjny odbiór jego najwcześniejszych książek wynikał z naruszenia przezeń zasady *decorum*, powszechnie akceptowanego rejestru pisania o Zagładzie. Z tego powodu budziły one początkowo nie mniejsze opory niż *Krew nieba* Piotra Rawicza czy *Malowany ptak* Jerzego Kosińskiego. Odwracanie (auto)stereotypów na nice, gra z konwencją i nakłuwanie czytelniczej wrażliwości, to tylko niektóre z charakterystycznych cech stylu młodego Modiano. Co znamienne, autor usunął dotkliwie paradygmatyczne, skandalizujące fragmenty z późniejszych wydań swoich pierwszych powieści. Najwidoczniej uzyskany stopniowo status „pisarza środka” budzącego zainteresowanie szerokiej publiczności, uznanie krytyków, a nawet akademików skłonił go do wykonania gestu autokorekty. Dodajmy, że jego styl uległ w tym czasie uproszczeniu, stał się znacznie bardziej przezroczysty, a także przystępny: Modianowski idiom rozpoznać można po domieszce stylizacji na język mówiony, przy równoczesnej eliminacji wszelkich ozdobników, dążeniu do zwięzłości i precyzji.

Po drugie, trzeba uwzględnić uznawaną za jedną z najlepszych książek tego pisarza powieść *Dora Bruder* z połowy lat 90. Poruszony temat z pozoru nie wykracza poza krąg tradycyjnych zainteresowań pisarza. Warto jednak zwrócić uwagę na zmianę, jaka zaszła w obszarze narracji; tym razem Modiano skupia się na jednej postaci, dziewczynce żydowskiego pochodzenia, która podczas wojny uciekła z domu. Narrator utworu, posiłkując się szczegółową dokumentacją – krótkim ogłoszeniem prasowym i załączonym zdjęciem – przemierza Paryż w poszukiwaniu śladów po nieobecnej. Utrzymana w duchu włoskiej szkoły mikrohistorii opowieść dostarcza szczegółowych informacji na temat warsztatu pisarza, pozwala także lepiej uchwycić związki praktyk miejskich i literackich. Poza tym procedury, do który ucieka się autor, przywodzą na myśl strategię z obszaru sztuk plastycznych, na uwagę zasługuje zwłaszcza szczególne zainteresowanie historią materialną, losem rzeczy¹¹. Podobnie jak Christian Bolański czy w rodzimym kontekście Robert Kuśmirowski, Modiano wybiera pewne przedmioty i tworzy z nich metonimie samych zaginionych¹². Z drugiej strony, manipuluje dostępnym materiałem, wykonuje pracę fałszerza, jak ma to miejsce w wypadku toponi-

¹¹ Zob. B. Schallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.

¹² Zob. C. Grenier, *La vie possible de Christian Bolański*, Paris 2007.

mii. W jego powieściach występują bowiem autentyczne adresy, drobiazgowo opisy miejsc i obiektów, czasem jednie drobny, trudno uchwytny szczegół, taki jak podwojony numer (bis), sprawia, że dana informacja traci na wiarygodności, sygnalizując zmyślenie.

Po trzecie wreszcie, sięgnąć należy do jedyne go utworu pisarza o jednoznacznie autobiograficznym charakterze – do wydanej dziesięć lat temu książki *Pedigree* (tytuł stanowi nawiązanie do autobiografii Georgesa Simeona), która zasadniczo zmieniała tryb lektury wcześniejszych, a także późniejszych utworów tego autora. Modiano przedstawił w niej bowiem poszczególne wydarzenia z okresu własnego dzieciństwa i młodości, ale również hipotezy dotyczące życia rodziców i krewnych. Tym samym ujawnił, jak wiele z motywów obecnych w jego twórczości ma podłoże autobiograficzne. Jako przykład podać można scenę zatrzymania w policyjnej furgonetce. Czytelnik Modiano zapoznaje się z nią wielokrotnie, dotyczy ona incydentu z lat sześćdziesiątych, podczas którego w rezultacie burzliwej kłótni, zwaśniony ojciec i syn zostają przewiezieni na komisariat. Zdarzenie to stanowi powtórzenie zajścia z okresu okupacji, kiedy to ojciec pisarza zdołał wykupić swoją wolność, uniknąć przewiezienia do obozu tymczasowego w Drancy i deportacji.

Wspomniana scena z furgonetką pojawia się w większości utworów noblisty, sygnalizuje niepokojące zdarzenia i wywołuje w czytelniku wrażenie dyskomfortu. Doprecyzujmy zatem, twórczość Modiano stanowi swoiste kontinuum, gdyż te same wydarzenia, miejsca i postaci pojawiają się w różnych książkach z siłą różnicującego powtórzenia, są niczym widma przeszłości, wzmacniając także wrażenia *déjà vu*, niepokojącego powidoku¹³. Co ważne, dotyczy to również zmysłu słuchu: Modiano wyzyskuje eufoniczną zawartość słów, ich akustyczny podźwięk, tworzy zbitki pojęciowe lub kamufluje pseudopowtórzenia. Toponimia odgrywa tu kluczowe znaczenie, nie jest neutralna aksjologicznie ani afektywnie.

Podobna strategia narracyjna wywołuje celowy efekt niesamowitości, ma ona także związek z nielinearną, cykliczną koncepcją czasu. Dzieło, czyli całokształt dorobku literackiego, ma tu strukturę niemal muzyczną, podobną to fugi (do tego wątku jeszcze powrócę), a kompozycja jednego z utworów znajduje swe odbicie i rozwinięcie w następnym. Dlatego właśnie, choć odnosić się będę w pierwszej kolejności do tytułów, które uznałam za kluczowe, w tekście pojawiać się będą także nawiązania do pozo-

¹³ To właśnie cykliczność i autotematyczność twórczości noblisty, jak również eksplorowany przez niego temat pamięci ujmowanej przez pryzmat historii miasta, skłoniły niektórych krytyków do użycia niezbyt fortunnego, jak sądzę, porównania z Marcellem Proustem.

stałych książek tego autora. Wyrażenia w stylu „typowy Modianowski bohater” znajduje swoje uzasadnienie w specyficznej poetyce jego pisarstwa, „nowy Modiano” (kolejna publikacja sygnowana jego nazwiskiem), to zarazem „typowy Modiano”, w którym czytelnik rozpozna większość znanych mu z wcześniejszych powieści elementów. Mowa tu zatem o polityce autor-skiej, a zarazem wydawniczej, uprzywilejowującej aspekt repetytywny i auto-referencyjny.

IV. Paryska noc

W wystąpieniu z okazji odbioru literackiej Nagrody Nobla Modiano obszernie opisuje związki swojego pisarstwa z przestrzenią miejską. Co ciekawe, na pierwszy plan wysuwa się tu opis Paryża z czasów drugiej wojny światowej:

Dziwne miasto, ten Paryż czasów okupacji. Życie z pozoru toczyło się „niczym dawniej”: teatry, kina, dancingi i restauracje były otwarte. Można było usłyszeć piosenki puszczane w radio. W restauracjach i kinach było nawet bardziej tłoczno niż przed wojną, to tak jakby miejsca te służyły za schronienie, ludzie spotykali się w nich i przytulali się do siebie, aby dodać sobie nawzajem otuchy. Ale niecodzienne szczegóły zdradzały, że Paryż nie był już taki jak wcześniej. Z powodu braku ruchu samochodowego było to miasto pogrążone w ciszy tak dogłębnej, że na jej tle dosłyszec można było szum liści poruszanych wiatrem, stukot końskich kopyt, kroki tłumu zaludniającego bulwary i jego zgłęk. Ulice pogrążone były w ciszy i mroku godziny policyjnej, który zimą zapadał o godzinie piątej po południu, podczas przymusowego zaciemnienia najmniejszego światła w oknie było rzeczą zakazaną, miasto wydawało się nieobecne, jak mawiali naziści, „pozbawione spojrzeń”. [...] To właśnie powody, dla których Paryż tego okresu jawi mi się pod postacią pierwotnej ciemności, która panowała u zarania dziejów. [...] W początkach nastoletniości starałem się przezwyciężyć strach, wybierałem się więc metrem do jeszcze bardziej odległych dzielnic miasta. To dzięki tym doświadczeniom poznaje się miasto. [...] W wielkim mieście można się zgubić lub zniknąć. Można nawet zmienić tożsamość i rozpocząć nowe życie. Aby odnaleźć pozostawione przez kogoś ślady trzeba prowadzić wieloletnie śledztwo¹⁴.

Autor książki *Poétique de la ville*, Pierre Sansot, analizuje ten sam fenomen pod kątem socjologiczno-antropologicznym. Zdaniem tego badacza, ulice

¹⁴ P. Modiano, Przemówienie wygłoszone z okazji wręczenia pisarzowi literackiej Nagrody Nobla wygłoszone przed Królewską Akademią w Sztokholmie 6 grudnia 2014 roku, całość opublikowana na stronie BibliObs [dostęp 10.05.2015], przekład własny – C.Z.

okupowanej stolicy przestały wówczas należeć do jej faktycznych mieszkańców, gdyż reżim wzmożonego nadzoru wywołał paradoksalny efekt. Miasto straciło swój nowoczesny charakter, zamarł w nim ruch, quasi-nie możliwa stała się anonimowość, utraciło ono coś ze swojej istoty¹⁵. Powojenny Paryż nie podniósł się z tego upadku, roztrwonił status centrum kulturowej awangardy, sprowincjonalizował się i nieco skarłał, stawiając wszystkie karty na turystyczną atrakcyjność¹⁶. Problem jest tu znacznie szerszy i raczej przedstawia się następująco: dlaczego zachodnie miasto źle znosi porządek totalitarny? Dzieje się tak, gdyż sama jego idea jest silnie związana z tradycją demokratyczną – *ville-refuge* (miasto-bezpieczny przyczółek), o którym pisali także współcześni filozofowie, a wśród nich Jacques Derrida, było miejscem schronienia dla uciekinierów i wygnańców, symbolem wolności i sprawiedliwego prawa¹⁷. Tym samym, młodzieńcze praktykowanie Paryża przez pisarza, tworzenie własnych, De Certeau'owskich opowieści przestrzennych można by zatem porównać do odzyskiwania miasta¹⁸. W przeciwieństwie jednak do sytuacionistów i zbuntowanych studentów, Modiano wcale nie usiłował go „przejść” (*détournement*) czy też wymyślić na nowo związanych z nim form życia. Ważniejsze dlań zdają się te aspekty przedwojennej kultury miejskiej, które uległy zapomnieniu. Interesują go bowiem treści wyparte z pamięci indywidualnej i zbiorowej, nagle usunięte z pejzażu, wyrugowane. Modiano tropi ślady i ukryte znaczenia, angażując w ten projekt literaturę. W pewnym momencie narrator *Dory Bruder* ujmuje tę właśnie kwestię w następujące słowa: „Narzucono żółtą gwiazdę dzieciom o polsko, rosyjsko, rumuńsko brzmiących nazwiskach, dzieciom które były tak paryskie, że aż wtapiały się w fasady budynków, ulice, istniejące wyłącznie w Paryżu niezmiernie odcienie szarości¹⁹”. Odnajdywanie owych nie-miejsc pamięci nosi zatem cechy pracy quasi-archeologicznej, stanowi także próbę przywrócenia miastu historii o tych mieszkańcach, którzy bezpowrotnie zniknęli w tragicznych okolicznościach²⁰.

¹⁵ P. Sansot, *Poétique de la ville*, Paris 2004, s. 150.

¹⁶ Zob. R. Robin, *Le mal de Paris*, Paris 2014.

¹⁷ Zob. O. Mongin, *La condition urbaine: la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris 2007, s. 65.

¹⁸ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

¹⁹ P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris 1997, s. 139. Wszystkie cytaty występujące w tekście podane w przekładzie własnym autorki.

²⁰ Zob. E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 206, a także R. Sendyka, *Przyna – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 323–344.

Warto wszak mieć na uwadze jedną zasadniczą kwestię, a mianowicie fakt, że Paryż w okresie, który zdaje się tak bardzo fascynować Modiano, nigdy nie był przez niego doświadczany. Miasto światła pograżyło się w mroku jeszcze zanim pisarz przyszedł na świat, a wszelkie próby jego ewokacji noszą znamiona prób rekonstrukcji bądź odnalezienia adekwatnej analogii. W tym sensie jednego z przyczynków do porównań dostarcza okres młodości autora, czyli lata dekolonizacji, a zwłaszcza wojny w Algierii. Chodzi tu zatem o określony plan czasowy, który – obok współczesnego wobec narracji oraz wojennego – stanowi jedną z temporalnych osi pisarstwa Modiano. Brutalnie tłumiona wszelkimi środkami powstańcza walka Algierczyków o niepodległość znalazła swe rozwinięcie w aktach przemocy, popełnianych także w objętej wojną metropolii. Paryskie gazety donosiły wówczas o kolejnych zamachach bombowych, wzmożono inwigilację, wprowadzono godzinę policyjną (dotyczącą jedynie wskazanej grupy obywateli, czyli *Français musulmans d'Algérie* (Francuzów-Muzułmanów z Algierii)), pokojowe demonstracje zostały krwawo stłumione²¹. Miasto objęte stanem wyjątkowym wzbudziło w swoich mieszkańcach stan wzajemnej podejrzliwości. To właśnie tę gęstą, niejasną atmosferę reinscenizują utwory noblisty²².

Wyzyskiwana przez Modiano analogia budowana jest na jeszcze jednym poziomie, a mianowicie w odniesieniu do nieomal nieobecnego dyskursu pamięci na temat wyżej wspomnianych zdarzeń²³. Historia francuskiego kolonializmu nadal wymaga napisania – podejmowane w tym kierunku działania są ograniczone dominującym w danym okresie paradygmatem politycznym, wojna zaś, o której mówiono przez dziesięciolecia określana była mianem „wypadków w Algierii” (*les événements d'Algérie*), a termin „wojna” uzyskał legitymację dopiero piętnaście lat temu. Warto zwrócić uwagę na to, że litota, epifraza, eufemizm jako kamienie probiercze stosunku do przeszłości wskazują na rozdzźwięk między kulturami pamięci a dyskursem instytucjonalnym, zwłaszcza historycznym.

Dlatego też sądzę, że podejmując się interpretacji miejsca twórczości tego pisarza w kulturze francuskiej ostatnich dziesięcioleci nie należy zapominać, że jego pierwsze książki napisane zostały w okresie poprzedzającym moment, który historycy tacy, jak choćby Pierre Nora, Henry Russo,

²¹ Chodzi o masakrę, która miała miejsce siedemnastego października 1961 roku.

²² Zob. T. Fuchs, *Pamięć ciała i historia życia*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, pod red. Z. Rosińskiej, przeł. U. Schrade, Warszawa 2006, s. 160.

²³ Zob. A. Dayan-Rosenman, *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Paris 2004.

czy Jan i Adeida Assmannowie, nazwali „zwrotem pamięciowym”²⁴. Ściśle zaś rzecz ujmując, publikacje Modiano, obok na przykład filmów Claude’a Lanzmanna, można uznać za część tego procesu. Jeśli bowiem zgodzimy się z Ivanem Jablonką, wskazującym na szczególne znaczenie literatury współczesnej w konstytuowaniu nie tylko kultury pamięci, ale i obszarów poznania wypchniętych poza nawias akademii²⁵, zrozumiemy dlaczego szwedzka kapituła odniosła się do tego aspektu twórczości Francuza w uzasadnieniu przyznania mu nagrody.

Wydaje się, że spojrzenie współczesnego czytelnika, zwłaszcza nieobeznanego z dotychczasowym dorobkiem Modiano, narażone jest na ryzyko anachronizmu, bowiem pamięć o Zagładzie, czyli jeden z poruszanych pośrednio przez autora tematów, doczekała się późnego uznania ze strony władz publicznych – zwieńczeniem tego procesu było przemówienie Jacquesa Chiraca o współodpowiedzialności państwa Vichy w eksterminacji własnych obywateli²⁶. Rok 1995 jest tu zatem datą przełomową (dla porównania: sześć lata później prezydent Polski wygłosił przemówienie o Jedwabnem), a Paryż pod wieloma względami miastem szczególnym – obława w Vel d’Hiv²⁷ przyczyniła się do zatrzymania i wywiezienia ponad 13 000 osób pochodzenia żydowskiego, które poniosły śmierć w obozach zagłady.

V. Białe plamy i strefy neutralne²⁸

Poetyka utworów Modianowskich – opierająca się na wygrywaniu niejednoznaczności, wzbudzaniu raczej stanu zaniepokojenia niżli moralnego potępienia, mogącego prowadzić do jakiejś formy *katharsis* – powstała jako odpowiedź na etyczno-estetyczne dylematy, z którymi zmuszeni byli zmierzyć się powojenni twórcy chcący pisać o niedalekiej przeszłości. Wybór paryskich doświadczeń przestrzennych, związanych z jednej strony ze zbior-

²⁴ Zob. m.in. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009; M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.

²⁵ Zob. P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7; I. Jablonka, *L’histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, 2014.

²⁶ Zob. H. Russo, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, avec Éric Conan, Paris 1996.

²⁷ *Vélodrome d’hiver*, łapanka z 16 i 17 lipca 1942 roku, nazwa wydarzenia pochodzi od krytego toru kolarskiego, istniejącego w pobliżu wieży Eiffla w latach 1909–1959, to na jego terenie policja francuska przetrzymywała ofiary obławy.

²⁸ Zob. H. Briscoe, *Paris contre Paris*, Paris 2013.

rem, często słabo jeszcze rozpoznanych, miejsc pamięci, z drugiej natomiast z miejscami autobiograficznymi był tu zresztą znamienny²⁹. Po pierwsze dlatego, że historia rodzinna przypisała Modiano pozycję kogoś, kto wobec nomenklatury papierów urzędowych sytuuje się zwykle w dosłownie, jak i metaforycznie, rozumianym pomiędzy. Forma legitymizacji polegająca na powoływaniu się na związek z pejzażem kulturowym danego regionu (*le roman du terroir*) czy wielowiekową tradycję nie wchodziła zatem w rachubę. Po drugie zaś, z powodu historycznoliterackich – kluczową rolę w rozwoju francuskiej, ale i światowej powieści odegrał dziewiętnastowieczny wariant tego gatunku. Twórcy tacy jak Honoriusz Balzac, Gustaw Flaubert, Stendhal, Emil Zola, a nieco później Marcel Proust – by wymienić jedynie najistotniejszych – uczynili ze stolicy Francji pełnoprawnego bohatera swoich opowieści. Na przełomie wieków Paryż stał się centrum nowoczesnego świata, a jego opisy awansowały do rangi metafor procesów modernizacyjnych³⁰. Jeśli zatem powieściopisarz przechadzał się ze zwierzciadłem po gościńcu, był to zwykle gościniec paryski. Także w okresie międzywojennym, zwłaszcza wśród surrealistów oraz późniejszych członków eksperymentalnej grupy OuLiPo, tkanka oraz żywioł tego miasta stanowiły niepoślednie źródło inspiracji. To właśnie paryskiego slangu miejskiego (*argot*) nasłuchiwał Queneau, by stworzyć swą nową francuszczyznę, tak płodnie rozwiniętą później chociażby w utworze *Zazie w metrze*. Na wyjątkowy związek zachodzący pomiędzy miastem, jego architekturą oraz aurą, a twórczością prozatorską – odnotowywany zresztą wielokrotnie – zwracał uwagę Jean-Christophe Bailly w zbiorze esejów zatytułowanych *La ville à l'œuvre*³¹. Przy czym wspomniane inspiracje środowiskiem miejskim znajdują swój rewers, kontynuację oraz dopełnienie w fenomenie innego rodzaju – percepcji miasta przez pryzmat niezwykle bogatego repertuaru jego literackich obrazów.

W świetle faktu, że historia nowoczesności, a zarazem Paryża, wraz z jej tragiczną radykalizacją w połowie ubiegłego wieku, domagała się krytycznego przepisania, dokonany przez Modiano wybór strategii pisarskiej wydaje się uzasadniony. Odnajdziemy w tym punkcie zbieżność z charakterystycznym dla późno dwudziestowiecznej literatury procesem uprzestrzennienia metafor dotyczących czasu, jak również z ducha Benjaminowski projekt re-

²⁹ Zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drukie” 2011, nr 5.

³⁰ Zob. D. Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris 2012.

³¹ J.-Ch. Bailly, *La ville à l'œuvre*, Paris 2001.

stytucji pamięci o dziejowych przegranych³². Wątek ten wiąże się oczywiście z przywoływanym już pojęciem śladu. Co więcej, jest to również niezwykle istotny wymiar dialektycznych prób historiozoficznych dokonywanych w warunkach świata poauratycznego, które tak oto interpretuje Barbara Frydryczak:

w grę wchodzi poszukiwanie i odkrywanie „śladów” w celu ich zachowania, a poprzez to odzyskania aury, choćby w szczątkowej lub „śladowej” postaci. Tu pojęcie śladu przyjmuje wieloaspektowy charakter: jest formą odesłania do wspomnienia, rodzajem „kroczenia po śladach” w celu zrekonstruowania określonej całości na podstawie tego, co pozostało, formą poznania świata³³.

Podkreślmy zatem: kroczenie po śladach może przybrać formę poznania świata, ściśle zresztą splecioną z praktykami miejskimi i zabiegami narracyjnymi, do których odwołuje się Modiano. Warto wszak zauważyć, że zaczerpnięta nierzadko z literatury popularnej struktura fabularna ma tu wyraźnie pretekstowy charakter. Najważniejsza okazuje się bowiem trajektoria związana z odkrywaniem pewnych aspektów własnej bądź cudzej tożsamości³⁴. Narrator nie ufa archiwom, szuka niuansów zgubionych pomiędzy linijkami czytanego tekstu. Jego uwagę przekuwają puste miejsca, czyli białe plamy w życiorysie, okresy, w których jego postaci znikają gdzieś w przestrzeni miejskiej:

Są to osoby, które pozostawiają po sobie niewiele śladów. Nieomal anonimowe. Nie odcinają się od niektórych ulic Paryża, niektórych podmiejskich pejzaży, które jak przypadkowo odkryłem, stanowiły niegdyś miejsce ich zamieszkania. To, co o nich wiemy sprowadza się często do zwykłego adresu. I ta topograficzna dokładność kontrastuje z całą naszą niewiedzą dotyczącą ich życia – pustką, stężeniem nieznanego i ciszy³⁵.

³² Zob. m.in. E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do poetyki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4 oraz *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2; S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, w: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010; K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009; A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

³³ B. Frydryczak, *O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche*, „Nowa Krytyka” 2003, nr 15, s. 135. Zob. też tejże, *Miasto jako krajobraz*, „Format” nr 47, 3/2005 i *Pamięć śladów*, w: A.P. Bator, *Anamnesis*, Wrocław 2005, s. 64–67.

³⁴ Zob. *Space and Place: Theories of Identity and Location*, ed. C.E. Donald, London 1993.

³⁵ P. Modiano, *Dora Bruder*, s. 28.

Dlaczego narrator wspomina o podmiejskich pejzażach i skąd bierze się jego zainteresowanie miejscami, wydawać by się mogło, pozbawionymi znaczenia, a przynajmniej odartymi z wszelkiej atrakcyjności – nudnymi osiedlami, pustostanami, nieużytkami? Aby uchwycić Modianowską antropologię przestrzeni, powinniśmy przyrzeć się z bliska dwudziestowiecznej historii Paryża, a zwłaszcza zmianom, jakie zachodziły w jego strukturze w ostatnich dekadach. Choć bowiem dominujący wydaje się pogląd, zgodnie z którym rewolucję architektoniczną wiązać należy z okresem wielkiej przebudowy miasta, zaprojektowanej przez Georgesa Haussmanna na polecenie cesarza Napoleona III w trakcie trwania II Cesarstwa, to w rzeczywistości stolica Francji z połowy dwudziestego wieku znacznie odbiegała od tej, którą znamy współcześnie.

Jeśli jako przykład weźmiemy tzw. wysypki mieszkalnictwa niespełniającego norm sanitarnych (*îlots insalubres*, czyli siedemnaście stref specjalnych wyodrębnionych przez władze publiczne na początku dwudziestego wieku), dostrzeżemy modyfikacje miasta wprowadzone zgodnie z zamysłem ideologicznym. Zakorzeniony w ideach higienicznych projekt w okresie reżimu państwa Vichy stał się narzędziem przekształcania tkanki społecznej zgodnie z obowiązującymi wytycznymi politycznymi. Choć obszary uporządkowane zostały w kolejności odpowiadającej stopniowi ich degradacji, to w latach 1941–1943 podjęto likwidację owych stref według innego klucza. Naruszone wówczas połączenie miasta pokrywają się z przestrzennym rozmieszczeniem skupisk mieszkańców przybyłych z Europy Wschodniej³⁶.

„Uzdrowianie” miasta przebiegało etapami. Najpierw wywłaszczano lokatorów (względnie przesiedlano), następnie wyburzano zabudowy, na koniec wdrażano realizację nowego planu zagospodarowania przestrzeni. Proces ten miał charakter nieciągły i mógł, w niektórych wypadkach, obejmować nawet cztery dekady (do końca lat 80., kiedy część wysepek, na przykład dzielnicę Marais, przekształcono w strefy chronione, wówczas przekształcenia architektoniczne przebiegały równolegle do gentryfikacji). Jeśli po wyprowadzce mieszkańców budynki pozostawały opuszczone, ich widmowy charakter przyciągał spojrzenie – stały niczym ślady minionej przeszłości. Auto/bio/topo/graficzny projekt Pereca zatytułowany *Miejsca* (*Lieux*) obejmował zresztą wspomniane zakątki, choćby adres z okresu wczesnego dzieciństwa pisarza – mam na myśli zwłaszcza fragment dzielnicy Belle-

³⁶ Zob. I. Backouche, *L'invention des secteurs sauvegardés entre îlots insalubres et rénovation urbaine* (1958–1980), „Présence d'André Malraux” 2013, nr 5, s. 40–59; *Histoire et oubli*, „Genèses” 2005, nr 4, s. 2–4; *Rénover un quartier parisien sous Vichy*. „Un Paris expérimental plus qu'une rêverie sur Paris”, „Genèses” 2008, nr 73, s. 115–143.

ville (ulica Vilin, na której, w ramach projektu, pozował wówczas do zdjęć, została wkrótce zrównana z powierzchnią ziemi, na jej miejscu zaś powstał park)³⁷.

Neutralność owych przestrzeni, zamienionych na parkingi, bloki, zhomogenizowane osiedla identycznych domków jednorodzinnych, kontrastuje z ich przedwojennym obrazem, a także barwnym życiem zasiedlającej je wieloetnicznej społeczności. W tym wypadku zmianie uległo w zasadzie wszystko: formy życia społecznego, profil mieszkańców, a także pejzaż kulturowy. Z kolei inne fragmenty Paryża przez lata zionęły pustką, stanowiły znamienne wyrwę w krajobrazie – tam, gdzie od lat 70. mieści się centrum sztuki Pompidou (nieprzypadkowo noszące imię prezydenta, którego reformy przyczyniły do najszerzej zakrojonej modernizacji) przez ponad trzy dekady znajdował się niezagospodarowany plac powstały po likwidacji poprzedniej zabudowy. Nadmienmy, że dzisiejsza linia graniczna miasta, wytyczona przez zewnętrzne bulwary (*Boulevard périphérique de Paris*) zastąpiła starsze fortyfikacje otoczone tzw. zoną (*zone non aedificandi*), czyli strefą slamsów – to właśnie ten obszar tworzą podmiejskie dzielnice: blokowiska, rezydencje lub szeregowki (*banlieue, zones pavillonnaires, lotissements*).

Ta nieco przydługa dygresja prowadzi do konkluzji związanej ze sposobem praktykowania miasta przez Modiano, a pośrednio także jego narratora/narratorów i bohaterki/bohaterów. Pisarz jest uznawany za niezrównanego piechura, łazika, niespiesznego przechodnia, włóczęgę i *flâneura*. Nie sądzę jednak, aby to ostatnie określenie odpowiadało doświadczeniu Paryża, jakie stało się jego udziałem. Klasyczny, Baudelairovsko-Benjaminowski *flâneur* jest co prawda widzem, uważnym obserwatorem, ale interesuje go zwłaszcza żywioł miasta, teatr życia codziennego, a także spektakl konsumpcji, w którym nie bierze on bezpośrednio udziału, ale który z oddali kontempluje. *Flâneur* szuka zatem atrakcji estetycznych, preferuje centrum zdarzeń, a zarazem miasta. Jaki związek zachodzi między tak rozumianą wielkomiejskością a „pustką i stężeniem ciszy” doświadczanymi w drugiej połowie dwudziestego wieku?

Zdaje się, że w tym wypadku literacki projekt auto/bio/topo/graficzny prowadzić ma przede wszystkim do anamnezy, a zarazem rekonstrukcji umożliwiającej opowiedzenie czyjejś nieoczywistej, eliptycznej biografii. Odwiedzane nie-miejsca stymulują pamięć, wywołują niechciane reminiscencje, uruchamiają wielowarstwowość obrazu. Z tych melancholijnie chłodnych za-

³⁷ Zob. D. Schilling, *Mémoires du quotidien: Les lieux de Pérec*, Villeneuve-d'Ascq, 2006.

kątków (polisensoryczna charakterystyka miejsc obejmuje bowiem całą skalę wywoływanych przezeń wrażeń oraz doznań zmysłowych), powiewających nudą niedzielного popołudnia, pisarz wydobywa ukryte pokłady znaczeń, pokazuje także, że normalizujący werniks nowości nie zdołał wymazać związanych z nimi wspomnień. Co więcej, owe miejsca pozornie wydrążone z pamięci, owładnięte ontologiczną nieomal pustką, wywołują w bohaterach określone stany emocjonalne i reakcje afektywne. Pisarstwo Modiano sprawia, że nawet nie-miejsca pamięci okazują się być depozytariuszami przemilczanych historii.

VI. Tytułem zakończenia: wszystkie odcienie szarości

Nie mniej ważną rolę w twórczości noblisty przypisać należy strategii przekształcania wybranych stereotypów kulturowych, zwłaszcza tych dotyczących żydowskiej tożsamości. W jego prozie odnajdziemy bowiem igranie z motywami niezakorzenia, tułactwa, podszywania się pod kogoś innego, zmyślonej biografii. Warto w tym kontekście odnotować, że zachodnio-europejską wielkomiejskość łączono z żydowskością na zasadzie zlepku pojęciowego. Jak argumentuje Eli Barnavi:

Stereotypy są niekiedy ugruntowane w rzeczywistości. Słowo „Żyd”, niezależnie od tego, czy jego użycie ma charakter pejoratywny, czy też nie, przywołuje natychmiastowo skojarzenie z *mobilnością*, skłonnością do wędrówki, przemieszczania się z miejsca na miejsce. Żydowska percepcja przestrzeni naznaczona jest unikatową cechą: pojęcie to zawiera w sobie nie jedno, a wielość miejsc, pomiędzy nimi zaś pustkę. Innymi słowy, żydowskie doświadczenie przestrzeni jest zasadniczo różnicujące i nieciągłe. Mimo że stwierdzenie to odnosi się do całego ludzkiego gatunku (człowiek jednego wymiaru nie istnieje i nigdy nie istniał), żydowska historia przydała owemu doświadczeniu egzystencjalnemu stereotypowych wymiarów³⁸.

A zatem, pewne cechy żydowskiego doświadczenia przestrzeni oraz habitusu nowoczesnego mieszkańca wielkiego miasta nie tylko by się ze sobą spotykały, lecz wręcz na siebie zachodziły. Nie bez znaczenia są tu prace konstytutywne dla wczesno dwudziestowiecznej filozofii kultury, choćby *Mentalność mieszkańców wielkich miast* autorstwa Georga Simmla czy *Pasaże* Waltera

³⁸ E. Barnavi, *Historical Atlas of the Jewish People: From the Times of the Patriarchs to the Presents*, New York 1992. Cyt. za: J. Schlör, *Jews and the Big City, Explorations of an Urban State of Mind*, w: *Jewish Topographies. Visions of Space, Traditions of Places*, ed. J. Brauch, A. Lipphardt, A. Nocke, Aldershot 2008 [przekład – C. Z.].

Benjamin. Warto podkreślić, że przyczyniły się one do modyfikacji sposobów ujmowania przestrzeni w obrębie zsekularyzowanej tradycji żydowskiej – pojęcie to ustępowało bowiem wcześniej miejsca nadrzędnym wobec niego kategoriom tekstualności i czasu.

O tym ostatnim zaś André Neher wypowiadał się w książce *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*: „W judaizmie, rzecz można, pogląd na czas i człowieka ma strukturę muzyczną. Ujmuje się go w stylu fugi, której główny motyw stanowi, «to, co może być [...]»³⁹”. Ten aspekt twórczości pisarza nazwałabym wręcz hauntologicznym. Specyficzny chronotop utworów Modia-nowskich splata bowiem ze sobą nieciągle doświadczenie przestrzeni z nieoczywistym doświadczeniem czasu, przy czym te komplementarne wymiary, nierozdzielnie związane z paryską miejskością, otwierają przed bohaterami zupełnie dla nich nowe możliwości egzystencjalne.

Warto wspomnieć, że taktyka zamazywania śladów – ich usuwania lub czynienia niejednoznacznymi – wynika nie tylko z konkretnych okoliczności historycznych, takich jak prześladowania mniejszości religijnych bądź działania represyjne wobec rewolucjonistów lub działaczy niepodległościowych, znacznie częściej wpływa ona wprost z wewnętrznej potrzeby, jest efektem wyboru czy wręcz dojmującego pragnienia rozmycia konturów narzuconej tożsamości. Protagonisci uciekają nie tyle przed realnym zagrożeniem, ile przed społecznymi determinizmami: nieuchwytni i migotliwi chcieliby być kimś innym. Ucieczka przed tożsamością rozumianą jako zgodność z samym sobą jest nadto potęgowana przez wielkomiejskość, gdyż – jak pisze Tadeusz Sławek – „[w] wielkim mieście człowiek bytuje bezkreśnie, to znaczy jest otoczony tym, co pozornie obdarzone wyrazistą formą, jednak zdaje się jej nie posiadać, a przez to wywołuje poczucie utraty formy u mieszkańca miejskiej przestrzeni”⁴⁰. Podążając tym tropem, natrafiamy na miejską *par excellence* figurę melancholika przywoływaną przez Marka Bieńczyka w zbiorze esejów poświęconych przezroczystości:

Melancholia wiąże się dziś się przede wszystkim z miastem, bo ono tworzy od półtora wieku jej prawdziwy pejzaż. [...] Melancholia nie osiada raz na zawsze w poczuciu pełnej nieobecności ani nie wybija się na poczucie pełnej obecności, zawiesza się między nimi niczym szklana ściana. W mieście ma te wszystkie potrzebne jej zakamarki, przejścia, ukrycia, niewyrazistości, nieregularności, całą zapętloną marszrutę [...]⁴¹.

³⁹ A. Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, w: *Czas w kulturze*, wybrał, opracował, wstępem opatrzył A. Zajączkowski, Warszawa 1988.

⁴⁰ T. Sławek, *Miasto i bezkres*, „Autoportret” 2009, nr 3, s. 17.

⁴¹ M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Kraków 2007, s. 132.

Przestrzeń metropolii sprzyja poczuciu wyobcowania na tle toczącego się życia, pozwala kluczyć, chować się, ale też przemykać obok⁴². Co ciekawe, bohaterami późnych powieści Modiano są często kobiety – to właśnie one, nastoletnia Dora, Jacqueline-Louki, Thérèse-Petite Bijou, by wymienić tylko niektóre z najbardziej rozpoznawalnych postaci – niejako na przekór dominującym stereotypom w zakresie upłciowionego podziału przestrzeni na strefę publiczną i prywatną, szwendają się po dziwnych zakątkach, przesiadują w kawiarniach lub zapuszczają na przedmieścia⁴³. Choć związana z czyhającym zewsząd niebezpieczeństwem, narażająca na utratę zdrowia lub wręcz życia, ulica reprezentuje tu żywioł wolności, pod piórem pisarza opozycja bezpiecznego wnętrza i wyobcowującego zewnątrz traci na swojej pozornej oczywistości, zostaje zakwestionowana. Po to, by choć przez krótki czas swobodnie dryfować, dać się unieść rytmowi kroków lub dynamice tłumu, bohaterki gotowe są zapłacić nawet najwyższą cenę. Ich marszruty nakładają się na sieć przemieszczeń samego Modiano, który za pośrednictwem kolejnych powieści rozrysowuje afektywną topografię Paryża. Przestrzeń jest tu wyraźnie różnowartościowa, zaś linię graniczną wyznacza Sekwana dzieląca miasto na dwie odrębne strefy, jak wyczytać możemy w poniższym fragmencie *Accident nocturne* [Nocnego wypadku]:

Usiłuję przypomnieć sobie, co takiego przywiodło mnie na Plac Piramid w noc wypadku i to o tak późnej porze. Powinienem doprecyzować, że w tamtym okresie, ilekroć opuszczałem dzielnicę lewego brzegu, przepełniało mnie uczucie szczęścia, zupełnie jakby sam fakt przekroczenia Sekwany wystarczył do tego, aby wyrwać mnie z otępienia [...]. Wyznaczał mi spotkania w kawiarni *Corona*, około dziewiątej wieczór. Lokal nieomal już zamykano. Byliśmy jedyne klientami, siedzieliśmy w głębi sali. Ruch samochodowy na nabrzeżach zmalał, a zegar Saint-Germain-l'Auxerrois wybijał każdy kwadrans. [...] Niewiele później przejdę się na wolnym powietrzu, wzdłuż arkad, aż do placu Zgody. Ta noc będzie jasna i cicha⁴⁴.

⁴² Melancholię i paryskość połączył w materii języka Baudelaire, używając pojęcia spleenu, ale też wyrażenia *avoir le cafard* (chodzi o robaka melancholii, konkretnie karalucha). Taki stan ducha stanowi element habitusu mieszkańców francuskiej stolicy. Ma on charakter utrwalonego stereotypu kulturowego także z uwagi na pozostawiającą sporo do życzenia jakość życia i charakterystyczny pejzaż miejski utrzymany w odcieniach szarości.

⁴³ Zob. m.in. *The invisible flâneuse? Gender, public space and visual culture in nineteenth century Paris*, ed. A. D'Souza, T. McDonough, Manchester 2008; *Parsian fields*, ed. M. Sheringham, Chicago 1997.

⁴⁴ P. Modiano, *Accident nocturne*, Paris 2003, s. 754, 760–761 [przekład – C.Z.].

Wspomniany podział miasta ma zakotwiczenie autobiograficzne: lewy brzeg rzeki, a konkretnie 15 quai de Conti, to adres pod którym pisarz spędził większą część swojego dzieciństwa. Wiąże się on się z poczuciem społecznego ucisku: Dzielnica Łacińska, obejmująca elitarne uniwersytety i instytucje edukacyjne prowadzone przez kler, oznacza tu konieczność konformizmu oraz podporządkowania, przemoc symboliczną, poczucie przynależności i określony ład społeczny, z którym Modianowscy bohaterowie, uciekinierzy i outsiderzy, są zwykle na bakier. Z kolei prawy brzeg Sekwany nieodmiennie ewokuje epizody związane z okresem okupacji: nazwy miejsc i ulic takich jak na przykład rue Lauriston (siedziba francuskiego Gestapo), quai des Orfèvres (główny urząd policji kolaborującej z okupantami) wywołują w narratorach nieprzyjemny rezonans. Ponadto, Modiano celowo przywołuje obszary związane z tragiczną historią miasta, łapankami, obławami, egzekucjami, zamachami, krwawo tłumionymi manifestacjami. Jeśli zatem przekroczenie Sekwany wywołuje uczucie szczęścia czy euforii, to dzieje się tak głównie z powodu odśrodkowego kierunku tego przemieszczenia, prowadzącego zwykle aż po miejskie obrzeża: tytułowe graniczne bulwary umożliwiają ruch cyrkularny, odpowiadający cyklicznej koncepcji czasu tego pisarza. Gdybyśmy mieli pokusić się o wyodrębnienie typowo Modianowskiej praktyki motorycznej, zapewne byłoby to właśnie zataczanie kręgów, a właściwie kluczenie wokół pustki, (nie)miejsca, związanego z nim zdarzenia, umykającego wspomnienia, konkretnej dzielnicy.

Twórczość pisarza rozwija paryską „mitologię kawiarnianą”, podkreśla związek określonych praktyk miejskich, form uspołecznienia i pisarstwa⁴⁵. Modianowscy bohaterowie nie tyle piją kawę czy mocniejsze trunki, co poszukują w tych miejscach schronienia, opowiadają nieznanym częściowo zmyślane historie, a także piszą: raporty, wspomnienia i powieści. Przypomnijmy w tym momencie gest Pereca, który podjął próbę rejestracji dynamiki życia miejskiego, obrawszy za przedmiot eksperymentu plac przed kościołem św. Sulpicjusza, za punkt widokowy zaś nieistniejącą już kawiarnię⁴⁶. Wybór charakterystycznych miejsc wiąże się tu jednak nie tylko z chęcią zanurzenia się, wejścia w interakcję z bezpośrednim otoczeniem (*immersion*), równie ważny wydaje się trop odniesień kulturowych, zwłaszcza literackich i filmowych. Szlak poślednich moteli przywodzi na myśl twórczość wspomnianego już Georges Simenona, zaś ten dotyczący maleńkich, niezależnych

⁴⁵ Zob. m.in. Ch. Thomas, *Les cafés de la mémoire*, Paris 2008.

⁴⁶ G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris 1982.

sal kinowych – filmowe reprezentacje miasta z okresu Nowej Fali. Na koniec wypada stwierdzić, że pisarstwo Modiano utrwała „fotogeniczność” Paryża – mityzuje miasto, powiela niekiedy romantyczne klisze stworzone przez klasycznych powieściopisarzy i twórców (filmowców, fotografów), u których autor się zapożycza. Warto jednak podkreślić fakt, że bohaterowie noblisty noszą zwykle nieprawdziwe nazwiska, nieprawdopodobne imiona, obco brzmiące przezwiska lub pseudonimy. Czytelnik poznaje zatem tylko strzępy ich biografii, które są niczym plamy na prześwietlonej fotografii, a czasami pozostawiają po sobie nieledwie drobny ślad, rzucony mimochodem po zapadnięciu mroku cień. To właśnie ten obszar – zanurzonego we wszystkich odcieniach szarości krajobrazu miasta – stanowi uprzywilejowany teren Modianowskich dociekań.

*
* *

Topografia miasta, do której Zygmunt Freud porównywał strukturę ludzkiej pamięci, nosi w sobie piętno tego, co zostało usunięte z oficjalnej opowieści, zepchnięte w cień lub wyparte na wstydlive obrzeża. Twórczość Patricka Modiano stanowi rozwinięcie tej analogii, pisarz przemieszcza jednak akcenty w kierunku auto/bio/geo/grafii. Korzystając z tropów literatury popularnej i własnych doświadczeń przestrzennych, nakłada na siebie nieciągłe, heterogeniczne trajektorie swoich bohaterów i losy miasta. Użytku tym samym efekt powidoku, przestrzennego splotu, w którym symbolika miejsc, ich toponimia oraz emocjonalna konotacja współtworzą gęstą sieć nieujednoznaczonych odniesień. Miejsko-literackie praktyki noblisty mają wymiar mnemotechniczny: służą anamnezie, wywołaniu reminiscencji. Właściwszą od figury *flâneura* wydaje się zatem sylwetka melancholijnego włóczęgi, śledczego odkrywającego nie-miejsca pamięci: plomby, ślepe zaułki, niepozorne zakątki, pustki, nudne przedmieścia, czyli „strefy neutralne”. Są one w istocie obszarami stymulującymi pamięć sensomotoryczną, wydobywają zatarte ślady nieodległej przeszłości. Przywoływanie kontekstu czasów okupacji i dwudziestowiecznych wojen kolonialnych służy krytycznej reinscenizacji tych zdarzeń. Z kolei powracające na kartach powieści nazwy kawiarni, starych kin, czy szemranych hotelików współtworzą charakterystyczną imagologię spacialną, współkonstruuując zarazem krajobraz kulturowy współczesnego Paryża.

On Urban Autobiographic Space and Literary Practice in Paris in the Works of Patrick Modiano

Summary

The article interprets the urban and, at the same time, literary techniques of Patrick Modiano, a contemporary writer who explores the theme of individual and collective memory. On the one hand, by invoking the writer's material, cultural and socio-historical context as well as his topographic imagery the text recognizes the position of Modiano poetry in the recent cultural landscape of France, and especially Paris. On the other hand, however, it confronts his narrative tactics with selected strategies of contemporary urban literature and visual arts in order to distinguish the writer's auto/bio/geo/graphical characteristics.

Keywords: urban space, authobiographic space, topographic imagery, Patrick Modiano, Paris

Beata Tarnowska

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

e-mail: beatatarn@o2.pl

Kamień i ból. Obraz Jerozolimy w poezji Jehudy Amichaja

Jehuda Amichaj, urodzony w 1924 roku, w bawarskim mieście Würzburg, do Jerozolimy przyjechał w wieku dwunastu lat. Nie licząc paroletniego wyjazdu do Stanów Zjednoczonych, gdzie wykładał na uniwersytetach w Berkeley, Yale oraz w Nowym Jorku, w Świątym Mieście pozostał aż do swojej śmierci w roku 2000. Chociaż nie lubił określania go mianem „poety Jerozolimy”¹, niemniej – jak zauważa Ranen Omer-Sherman – „żaden inny współczesny poeta żydowski piszący o tym mieście nie poświęcił mu aż tylu wierszy”².

Amichaj stworzył trzy wielkie cykle związane tematycznie z Jerozolimą: *Jeruszałajim* 1967 [Jerozolima 1967] z tomu *Achszaw bera’asz* [Teraz w hałasie] z 1969 roku; *Szirim Erec Cijon wiJeruszałajim* [Wiersze Syjonu i Jerozolimy] z tomu *Meachorej kol ze mistater oszer gadol* [Za tym wszystkim kryje się wielka radość] z 1974 roku oraz *Jeruszałajim, Jeruszałajim, lama Jeruszałajim?* [Jerozolima, Jerozolima, dlaczego Jerozolima?] z tomu *Patuach sagur patuach* [Otwarte zamknięte otwarte] z 1998 roku³. Zdaniem Ranena Omer-

¹ Zob. wywiad Yehuda Amichai, „The Art of Poetry”, nr 44, interviewed by Lawrence Joseph, www.theparisreview.org/.../the-art-of-poetry-no-44-y [dostęp 15.05.2014].

² R. Omer-Sherman, *Yehuda Amichai's Exilic Jerusalem*, „Prooftexts” 2006, nr 26, s. 214.

³ Większość wierszy Amichaja poświęconych Jerozolimie – czyli znaczna część dorobku tego poety – nie została przełożona na język polski. W jedynym dostępnym na polskim rynku wyborze poezji Amichaja (*Koniec sezonu pomarańczy*, przeł. T. Korzeniowski, Izabelin 2000), znalazła się jedna, piąta część z cyklu *Jeruszałajim* 1967, a z obszernego cyklu *Szirim Erec Cijon wiJeruszałajim* – kilka utworów.

-Shermana, Amichaj nigdy nie traktował Jerozolimy wyłącznie jako symbolu żydowskości, a sukces, jaki odniósł jako autor „wierszy jerozolimskich”, zawdzięczał niewątpliwie umiejętności występowania w roli świadka złożonej, kulturowej i politycznej tożsamości mieszkańców tego miasta⁴. Poeta ten wiedział, że „duchowa Jerozolima pozostaje nieuchwytna”, a „jedyny, doskonały wiersz o niej nigdy nie zostanie napisany”⁵.

*
* *

Ziva Ben-Porat w artykule dotyczącym obrazu Jerozolimy w hebrajskiej poezji współczesnej, wyszczególnia trzy zasadnicze modele jej przedstawiania: 1) model ahistoryczny, polegający na przedstawianiu historycznych obiektów z intencją ich de-historyzacji, czyli pozbawienia asocjacji odnoszących się do historii (Góra Syjon nazwana zostaje, na przykład, górą, a Bazylika Grobu Świętego – kościołem); 2) model historyczny, kiedy miasto traktowane jest jako symbol i nawet historycznie neutralne elementy, jak nagie skały czy cyprysy, wydają się podporządkowane pamięci historycznej; 3) model mieszany, realistyczny i bezosobowy, gdy ewokowane w wierszu przeszłość i teraźniejszość stapiają się ze sobą, lecz przeszłość zostaje podporządkowana chwili obecnej, a historyczne odniesienia dotyczą niemal wyłącznie tradycji żydowskiej. Zdaniem autorki, wiersze Amichaja stanowią przykład modelu historycznego⁶.

Jerozolima, wraz z nieodłączną pamięcią zastygłej w jej kamieniach, infernalnej historii, jawi się w wierszach Amichaja niemal jako *locus horridus*⁷,

⁴ R. Omer-Sherman, *Yehuda Amichai's Exilic Jerusalem*, s. 216.

⁵ R. Omer-Sherman, *Yehuda Amichai, Jerusalem, and the Fate of Others*, „Cross Currents” 2009, vol. 59, nr 4, s. 467–483. Cyt. za: www.questia.com [dostęp 20.12.2014]. O innych, zwłaszcza przyjeźdźnych poetach, którzy w widokach świętych miejsc szukali twórczej inspiracji, sankcjonując zarazem konwencje ich przedstawiania, Amichaj wyrażał się z sarkazmem: „Czasami amerykańscy poeci przyjeżdżają do Izraela i odkrywają nagle, że tak «łatwo» przychodzi im tam napisanie wiersza, który łączy współczesność i przeszłość. Jest to najgorszy rodzaj poezji, tworzony niekiedy przez bardzo dobrych poetów z zagranicy, ponieważ autorom wydaje się, że wystarczy włożyć do wiersza kilka sztampowych słów, jak Ściana Płacz, muezin albo wojna, Bóg, Dawid, Jezus itd., i jeszcze drzewo oliwne, czemu nie” (D. Montenegro, *Yehuda Amichai*, w: *Points of Departure: International Writers on Writing and Politics, Interviews by David Montenegro*, Ann Arbor 1991, s. 219).

⁶ Z. Ben-Porat, *History in Representations of Jerusalem in Modern Hebrew Poetry*, „Neohelicon” 1987, vol. 14, nr 2 (September), s. 354 n.

⁷ W poezji antycznej konwencją *loci horridi* objęte były przede wszystkim okolice pozbawione roślinności i beznadziejnie puste, jak skaliste pustkowia czy wzburzone morze, ale też „miejsca ciasne”, zatłoczone i duszne, które przybierały niekiedy postać sidiel, więzienia albo labiryntu. Zob. T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 302–303, 321.

„kamienny ołtarz, na którym mieszkańcy i ich przodkowie raz po raz składają ofiarę z siebie nawzajem”⁸, miejsce tak niebezpieczne, że w porównaniu z nim „nawet bezgraniczny wszechświat / [...] / jest spokojny i bezpieczny / jak prawdziwy dom” [SJA, s. 275]⁹. W tym boleśnie doświadczanym mieście w każdej chwili może dojść do rozlewu krwi, gdyż „czasami Jerozolima to miasto noży, i nawet nadzieje na pokój są ostre, aby mogły przebić / twardą rzeczywistość. Po chwili tępią się i rdzewieją” [SJA, s. 28].

Mimo że – jak przyznaje Michael Hamburger – „wrażliwość Amichaja pozostała europejska na tyle, aby doświadczać krajobrazu Izraela jako dzikiego i obcego”¹⁰, jerozolimskie mury, wieże i kopuły świątyń tak dalece zawładnęły wyobraźnią poety, że niemal wyparły z jego pamięci krajobrazy rodzinnego kraju, „zapach / rzek i lasów” [PJLP, s. 46]¹¹. Wszechobecny kamień stał się zatem materializacją ducha Jerozolimy, symbolem jej obcości i zamknięcia¹², ale paradoksalnie również znakiem zakorzenienia. W wierszu *Jeruzalajim ir arisa* [Jerozolima jest miastem-kołyską] Amichaj pisze nie tylko o uwadze, z jaką traktuje kamień będący budulcem domostw; zamknięta na-

⁸ R. Omer-Sherman, *Yehuda Amichai's Exilic Jerusalem*, s. 219.

⁹ Oryginały cytowanych wierszy pochodzą z następujących książek: *Szirej Jehuda Amichaj*, t. 5, Tel Awiw 2004 (dalej używam skrótu: SJA); *Poems of Jerusalem and Love Poems. A Bilingual edition*, New York, 1992 (dalej: PJLP). Cyfra podana obok oznacza numer strony. O ile nie zaznaczono inaczej – tłumaczenie własne.

¹⁰ M. Hamburger, *Introduction*, w: Y. Amichai, *Selected Poems*, transl. by A. Gutmann, H. Schimmel, Penguin Books 1971, s. 11.

¹¹ Zdaniem Sidry DeKoven Ezrahi, „w krajach diaspory, modlitwy Żydów z twarzą zwróconą ku Jerozolimie były przypomnieniem, że Święte Miejsce jest gdzieś indziej, nie tam, gdzie mieszkali. Na poziomie teodycei wygnania i wiecznie odkładanego powrotu, miejsca znajdujące się poza Ziemią Izraela były zawsze tymczasowe, nie nadawano im nigdy statusu prawdziwej, pierwotnej przestrzeni” (S. DeKoven Ezrahi, *Booking Passage. Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, Berkeley 2000, s. 236).

¹² Jak pisze Monika Woźniak, „Świat kamieni – nawet ten złagodzony przez temporalność, pojawiający się w postaci ruin [...] – pozostaje dotąd zamknięty dla człowieka”. M. Woźniak, „Przybliżyć twarz do kamieni, zbadać ich zapach” – rzecz o kamieniu w niektórych esejach Zbigniewa Herberta, Marka Żagańczyka i Adama Szczecińskiego, w: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 1, red. M. Roszczyńska i K. Wydolny-Tatar, s. 343. Ponury obraz Jerozolimy wielokrotnie przedstawiał w swojej twórczości urodzony w tym mieście izraelski pisarz Amos Oz (ur. 1939 r.). W eseju *Obce miasto* z 1968 r. pisał: „Posępna stolica tętniącego życiem państwa. I wrażenie duszności: zrujnowane ulice, zatarasowane zaułki, barykady z betonowych bloków i zasięki z zardzewiałego drutu kolczastego. Miasto będące wyłącznie peryferiami. Nie miasto złota, lecz pogiętych, podziurawionych blach falistych” (A. Oz, *Czarownik swojego plemienia. Eseje, wybór i przeł. D. Sękalska*, postłowie S. Bratkowski, Warszawa 2004, s. 32). Podobny obraz miasta wylania się z powieści Oza *Mój Michał*: „Zastanawiam się, czy może się ktoś czuć w Jerozolimie jak w domu, nawet jeżeli przeżyje tutaj cały wiek? Miasto ogrodzonych dziedzińców, jego duch zamknięty szczelnie za ponurymi murami zwieńczonymi potłuczonym szkłem” (A. Oz, *Mój Michał*, przeł. z ang. U. Łada-Zabłocka, Warszawa 1991, s. 97).

tura kamienia, która współlistnieje z jego zdolnością do przechowywania pamięci („i będą kamienie te na pamiątkę dla synów Izraela na wieki” – Joz 4,7; por. 7, 22–24)¹³, staje się także elementem kształtującym tożsamość poety jako mieszkańca Jeruzolimy:

Przyglądam się pęknięciom w tych kamiennych ścianach:
szczelina, którą biegnie kabel,
dziura wykuta, aby zamontować rury,
otwór na przewód telefoniczny i usta pełne westchnień.
Jestem mieszkańcem Jeruzolimy. Baseny pełne hałasu
nie są częścią mojej duszy. Kurz to moja świadomość,
kamień – podświadomość,
a wszystkie moje wspomnienia są jak dziedziczne
zamknięte w południe.

[PJLP, s. 94]

Przechowując życie dawnego miasta, kamień pochłania i unicestwia współczesność, a nawet ją zastępuje. Jak zauważa Monika Woźniak, kamień, który odgradza „od współczesności, od hałasu życia”, „od tego, co oczywiste, co wydaje się pospolite i zwykłe”, jest równocześnie „tym, co buduje *sacrum*, co w przestrzeni bez czasu daje człowiekowi dostęp do ponadczasowych prawd”¹⁴. Dlatego zwiedzający Jeruzolimę turyści i pielgrzymi, którzy podziwiają historyczne, otoczone aureolą świętości miejsca, zdają się równocześnie jakby nie zauważać życia, które toczy się tuż obok:

Kiedyś siedziałem na schodach przed bramą twierdzy Dawida, obie ciężkie torby postawiłem obok. Była tam grupa turystów wokół przewodnika i służyłem im za punkt orientacyjny. „Widzicie tego człowieka z torbami? Trochę na prawo od jego głowy jest łuk z okresu rzymskiego. Odrobinę na prawo od jego głowy”. Ale przesunął się! Przesunął! Powiedziałem sobie: Wyzwolenie nadejdzie, jeśli im powiedzą: Widzicie tamten łuk z okresu rzymskiego? Nieważne, obok niego, trochę na lewo, poniżej, siedzi człowiek, który kupił warzywa i owoce dla swego domu¹⁵.

Wiersz *Tajarin* [Turyści], z tomu *Szalwa gdola: sze’elot u’tszuwot* [Wielka cisza: pytania i odpowiedzi] z 1980 roku, można odczytywać jako wyraz buntu

¹³ Cytowane w niniejszym artykule fragmenty *Starego Testamentu* pochodzą z następującego źródła: *Biblia Tysiąclecia* Online, Poznań – Warszawa 1980, biblia-online.pl/Biblia-Tysiaclecia.html [dostęp 20.05.2015].

¹⁴ M. Woźniak, „Przybliżyć twarz do kamieni, zbadać ich zapach”, s. 341.

¹⁵ J. Amichaj, *Koniec sezonu pomarańczy*, s. 19.

wobec zmaterializowanej w kamieniu „dyktatury przeszłości” oraz narzuconej mieszkańcom Jerozolimy roli statystów w teatrze dziejów. Bunt przestacza się jednak w znużenie czy wręcz rezygnację: Amichaj jest bowiem świadom, że „prawdziwa świętość”, która „mieszka raczej w ciepłych międzyludzkich relacjach i w szczerym dialogu, a nie w sakralnych rzeźbach z kamienia”¹⁶, wydaje się niemożliwa do osiągnięcia w tym mieście zmieniającym maski, gdzie

[...] Umarli udają, że powstałi z grobu,
żywi udają umarłych.
Pokój nakłada straszliwą maskę wojny, a wojna
zachowuje się jak pokój.

[SJA, s. 275]

i gdzie mieszkańcy żyją życiem nieautentycznym, pozornym, jakby „na pokaz” dla turystów i pielgrzymów:

A nas, którzy tutaj mieszkamy,
ustawiają na wystawach obok szaf pełnych zakurzonych ubrań
i zastygłych gestów,
aby pielgrzymi i turyści mogli zobaczyć nasze rozmarzone twarze.

[SJA, s. 275]

Hebrajski i arabski, które są
gardłowe jak kamienie, jak piasek w ustach,
dla turystów stają się łagodne jak oliwa.

[PJLP, s. 78]

W Świętym Mieście Żydów, chrześcijan i muzułmanów, gdzie „[p]owie-trze [...] przesyczone jest modlitwami / i marzeniami jak smog. Aż ciężko nim oddychać” [PJLP, s. 100], czasy minione i współczesne zlewają się w jedno trwające poprzez wieki „teraz”. Daty z zamierzchłej i późniejszej historii, oznaczające najczęściej wojny i katastrofy, tak głęboko zakorzeniły się w zbiorowej świadomości mieszkańców, że stały się spowszedniałym elementem ich codziennego życia: „a numery to nie autobusowe linie, / tylko: 70 n.e., 1917, 500 / p.n.e., 48. Oto linie / którymi podróżujesz naprawdę” [PJLP, s. 38]. Przywoływane linie, będące w istocie manifestacją wymiaru temporalnego, łączą żywych i umarłych; i nawet fizyczne obcowanie kochanków jest formą uobecniania zamierzchłej przeszłości:

¹⁶ R. Omer-Sherman, *Yehuda Amichai's Exilic Jerusalem*, s. 225.

Kochankowie rozmawiają w Jerozolimie z entuzjazmem przewodników,
gestykulują,
dotykają, wyjaśniają. Moje oczy są oczami mego ojca, a te smukłe uda
odziedziczyłam po prababce
ze średniowiecza. To mój głos, który wyruszył w podróż trzy tysiące
lat temu aż dotarł tutaj.

Oto kolor moich oczu, mozaika mojej duszy,
archeologiczne wykopaliska mojego życia. Same święte miejsca.
Chowamy się w starych jaskiniach, kreślimy słowa na sekretnych zwojach
i leżymy obok siebie w ciemności.

[SJA, s. 283]

Tradycja przedstawiania Jerozolimy jako – nawiązującej do obrazu podziemia – przestrzeni spustoszenia i żałoby szczególnie miejsce zajmuje w europejskim podróżopisarstwie romantycznym¹⁷. Francuski pisarz, polityk i dyplomata François-René de Chateaubriand tak w 1811 roku opisywał „królową pustyni”:

Domy Jerozolimy [...] są podobne do więzień albo grobów [...]. Na widok tych domów kamiennych stojących wśród kamiennego widnokręgu budzi się pytanie, czy to nie są grobowce wzniesione na cmentarzu wśród pustyni¹⁸.

Podobnie w połowie XIX wieku postrzegał Jerozolimę – „miasto jakby z nie-szczęść zbudowane” – polski pisarz i publicysta Maurycy Mann:

Cóż dziwnego, że okolica taki obraz spustoszenia przedstawia – że ta ziemia, niegdyś urodzajna, leży dziś jakby cała prawie gruzami pokryta? Jerozolima dwa razy z ziemią zrównana – siedemnaście razy wzięta szturmem i złupiona – miliony ludzi pogrzebała w swoich murach – jakież miasto podobnego doznało losu?¹⁹

Historia Jerozolimy, „miasta-palimpsestu, gdzie jeden tekst nakłada się na drugi” i tak naprawdę „nic [...] nigdy nie zaczyna się od nowa”²⁰, jest historią jej burzenia i budowania na starych fundamentach. W poezji Amichaja

¹⁷ Zob. D. Kulczycka, *Obraz Ziemi Świętej w prozie polskiej doby romantyzmu*, Zielona Góra 2012; tejże, *W stronę Orientu: polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie*, Zielona Góra 2012; *Ziemia Święta w dobie romantyzmu: antologia*, oprac. D. Kulczycka, Zielona Góra 2013. Por. W. Ligeża, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998; A. Molisak, *Pisząc poezję, „Midrasz”* 1998, nr 10, s. 19–20; N. Davidovitch, M. Stern, *Jerusalem in Poetry and Song*, „Scripta Judaica Cracoviensia” 2009, vol. 7, s. 159–163.

¹⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, na podstawie tłum. F. S. Dmochowskiego oprac. P. Hertz, Warszawa 1980, s. 330.

¹⁹ M. Mann, *Podróż na Wschód*, t. 2, Kraków 1854–1855, s. 189. Cyt. za: D. Kulczycka, *Obraz Ziemi Świętej w prozie polskiej doby romantyzmu*, s. 229.

²⁰ O. Stanisławska, *Opowieści jerozolimskie*, „Znak” 2006, nr 3, s. 20.

obsesyjnie powraca zatem nacechowany aksjologicznie obraz wznoszenia domów oraz ich późniejszej destrukcji²¹:

Od czasu do czasu nowy transport historii przybywa.
Domy i wieże są jego ładunkiem,
potem miażdży się je i wyrzuca na śmietnik.

[PJLP, s. 100]

Nad domami – domy, które zbudowano na domach. To
cała historia.
Uczymy się w szkołach bez dachu,
bez ścian, bez ławek, bez nauczycieli.
Nauka na wolnym powietrzu,
krótka tak jak uderzenie serca. To wszystko.

[PJLP, s. 54]

W wierszu *Rosz ir* [Burmistrz] z tomu *Szirim* (1948–1962) kamień jest zarówno pozytywnie wartościowaną metonimią murów rosnącego miasta, jak i symbolem zagrożenia płynącego z otwartego świata:

Smutno być
burmistrzem miasta Jerozolimy.
Strasznie.
Jak człowiek może być burmistrzem
takiego miasta?
Czego w nim dokona?
Będzie budować, budować, budować.

Ale nocą podejdą do domów kamienie
z pobliskich gór,
jak wilki podchodzące, aby wyc na psy,
które stały się niewolnikiem człowieka²².

Jako *pars pro toto* murów Jerozolimy, kamień pełni funkcję zabezpieczającą i odgraniczającą przestrzeń miasta od rozciągającej się na zewnątrz domeny chaosu. Mury miasta, jak pisze Mircea Eliade,

²¹ Temat wznoszenia budowli materialnych oraz ich burzenia zajmuje ważne miejsce w Biblii. Zob. *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, przeł. i oprac. bp K. Romaniuk, Poznań–Warszawa 1973, s. 108–110. W historii narodu żydowskiego kluczowym momentem było zburzenie Drugiej Świątyni Jerozolimskiej przez wojska rzymskie pod wodzą Tytusa Flawiusza w 70 roku n.e. Data ta, obok upadku Jerozolimy, oznaczała także początek trwającej ponad dwa tysiące lat tułaczki.

²² J. Amichaj, *Koniec sezonu pomarańczy*, s. 51.

[z]anim stały się konstrukcjami o charakterze militarnym, miały znaczenie obrony magicznej, albowiem pośrodku przestrzeni „chaotycznej”, zaludnionej demonami i upiorami wydzielają enklawę, przestrzeń zorganizowaną, „uporządkowaną” (skosmizowaną), tzn. posiadającą centrum²³.

Choć Jerozolima słynęła ze swoich murów obronnych²⁴, a jej mieszkańcy budowanie rozumieli na ogół jako poskramiający groźbę chaosu i zagłady akt kosmogoniczny²⁵, symbolika kamienia-metonymii muru pozostaje w poezji Amichaja ambiwalentna. Kamień, będący symbolem jedności i mocy, bezpieczeństwa i osłony przed złem (por. Jr 1, 18; Hi 6,12; Dn 2,34–45)²⁶ przeciwstawiony został sprzymierzonym z ciemnością kamieniom-„wilkom”, które nocą podchodzą „z pobliskich gór”. Te dzikie, rozproszone kamienie symbolizują siły zła i destrukcji: zniszczenie, okrucieństwo, agresję i wojnę, śmierć i porażkę²⁷. Nieustanne, kompulsywne wręcz wznoszenie murów („będzie budować, budować, budować”) wydaje się zatem wątłą obroną przed metaforycznie przedstawionymi w postaci wilków siłami, jakie czyhają na zewnątrz²⁸. To samo poczucie lęku przed płynącym zewsząd zagrożeniem, nie-

²³ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 365.

²⁴ Do dnia dzisiejszego przetrwały mury wzniesione w XVI w. przez sultana Sulejmana Wspaniałego, na fundamentach pochodzących z czasów cesarza Hadriana (II w. n. e.), www.historycznebitwy.info/.../jerozolima1099ne/oblezenie.erozolimy.p. [dostęp: 2.03.2015].

²⁵ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 372. Wyjątkiem było wzniesienie w 130 r. n.e. przez cesarza Publiusza Eliusza Hadriana – na miejscu zrujnowanej w 70 r. n.e. Jerozolimy – kolonii rzymskiej Aelia Capitolina. Początkowo cesarz poprzez odbudowę miasta chciał uczynić do-brodziejstwo Żydom, jednak ludność żydowska odebrała ten akt jako działanie wrogie: „teraz wznoszenie budowli stało się bronią w rękach zwycięskiego imperium. Aelia Capitolina miała wymazać żydowską Jerozolimę, w której Świątynia symbolizowała całość rzeczywistości i naj-skrytsze tajniki duszy jej ludu [...]. Ten imperialny program budowy będzie aktem de-kreacji – znowu zapanuje chaos” (K. Armstrong, *Jerozolima miasto trzech religii*, przeł. B. Cendrowska, Warszawa 2000, s. 199).

²⁶ Zdaniem Pawła Plichty, „to właśnie lityczna symbolika posłużyła autorom Biblii judaizmu do budowania obrazu miasta JHWH jako stabilnego, osadzonego na mocnym fundamencie centrum świata” (P. Plichta, „Oto kładę na Syjonie kamień” (Iz 28, 16). *Biblijna symbolika kamienia w wybranych perykopach*, w: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 1, s. 14).

²⁷ Por. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 174; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 139, 462; *Leksykon symboli*. Herder, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 177.

²⁸ W eseju *Obce miasto* Amoz Oz pisze: „Otoczone dźwiękami obcych dzwonów w nocy, obcymi zapachami, widokami. Z trzech stron zamknięte pierścieniem wrogich wiosek: Szuafat, Wadi Dżoz, Isawija, Silwan, Betania, Cur Bachr, Beit Cafafa. Zdawało się, że wystarczy, by zaciśnęły pięść, a zmiażdżą miasto. W zimową noc czuło się płynący stamtąd złośliwy zamysł” (A. Oz, *Czarownik swojego plemienia*, s. 32).

łagodzone bynajmniej wiarą w opiekę Boga²⁹, pojawia się także w wierszu drugim z cyklu *Jeruszałajim, Jeruszałajim, lama Jeruszałajim?* z tomu *Patuach sagur patuach*:

Miasto otoczone murem jak Jerozolima,
jest niczym dziecko, które ma ojca,
ale ani mur ani ojciec go nie obronią.

[SJA, s. 275]

W mieście, skąd „wszyscy uciekają [...] do nieba” – „i święci, których Bóg powołał dawno temu, / i astronauty, którzy wylecą kiedyś na orbitę” [SJA, s. 275] – wertykalizm oznacza tęsknotę za innym, niebieskim porządkiem i doskonałością, zaś linia horyzontalna przypomina, że „najbardziej idealistyczne nadzieje zawsze upadają w Świętym Mieście”³⁰.

Obraz burzenia i budowania, ewokując nieustanną zmianę oraz przeplatane nadzieją poczucie daremności podejmowanych wysiłków, staje się materialnym ekwiwalentem losu mieszkańców, wciąż na nowo doświadczających destabilizacji i przemocy. W wierszu dwunastym z cyklu *Jeruszałajim 1967* ożywiony, czujący ból kamień (por. Ne 3,34) oznacza wiernych trzech religii – Żydów, chrześcijan i muzułmanów, którzy zamieszkują Święte Miasto, ale żyją osobno, w odrębnych i nieprzenikalnych światach³¹:

²⁹ W zabarwionym ironią wierszu *Garti chodszajim beAbu Tor* [Dwa miesiące mieszkałem w Abu Tor], z tomu *Szalwa gdola: sze'elot u'tszuwot* (1980), wzniosła wizja duchowej Jerozolimy ulega trywializacji, a Bóg traktuje proroków instrumentalnie:

Jerozolima jest jak gar pełen kleistej owsianki,
a jej domy jak spuchnięte bąble
albo oczy wychodzące z orbit.

Kopuły, wieże, płaskie lub spadziste dachy –
wszystkie są jak bąble, które zaraz pękają. A Bóg
bierze pierwszego z brzegu proroka,
i miesza nim jak drewnianą łyżką, miesza i miesza.

[PJLP, s. 24–25]

Zdaniem Daniela Grossberga, „Brak poważania dla świętości jest charakterystyczną cechą poezji Amichaja. Możemy dostrzec ją w śmiałym zestawianiu sacrum i profanum” (D. Grossberg, *Yehuda Amichai's Jerusalem*, „Midstream” 2004, vol. 50, nr 4, s. 39).

³⁰ R. Omer-Sherman, *Yehuda Amichai's Exilic Jerusalem*, s. 227.

³¹ Por.: „W czasach względnego spokoju Żydzi, muzułmanie i chrześcijanie wracają do prawdziwej jerozolimskiej tradycji chowania głowy w piasek i udawania, że Tamci nie istnieją. [...] Przechodzą obok siebie bez słowa. Mijają się w mroku nocy jak równoległe wszechświaty, mają inne nazwy dla każdego miejsca i momentu dziejowego, które jedni i drudzy uważają za swoje” (S.S. Montefiore, *Jerozolima. Biografia*, przeł. M. Antosiewicz, W. Jeżewski, Warszawa 2011, s. 553).

Tylko jerozolimski kamień czuje
 ból. Kamień opleciony siatką nerwów.
 Jerozolima raz po raz się zbiera,
 aby protestować jak tłum pod Wieżą Babel.
 Ale Bóg-policjant bije ją wielką
 pałką: padają domy, wałą się mury,
 a potem rozsypane miasto mamrocze
 modlitewne skargi, krzycząc czasem z kościołów
 i synagog, jęcząc głośno w minaretach.
 Każdy wraca na swoje miejsce.

[PJLP, s. 50]

Zdaniem Glendy Abramson, w poezji Amichaja jerozolimski kamień wywołuje asocjacje z „bólem”, samotnością i tęsknotą³². Mieszkańcy Jerozolimy – miasta, które symbolizuje zbędne cierpienie³³, są „ścianą ruchomych kamieni. / Ale nawet w Ścianie Płaczu / nie zobaczysz kamieni tak smutnych jak oni” [PJLP, s. 50]³⁴. Żywe kamienie – biblijny symbol wiernych, którzy wbudowywani są w konstrukcję Domu Bożego (Ef 2, 2) – poprzez skojarzenie ze łzami nabiera dodatkowych, nacechowanych emocjonalnie znaczeń:

Wszystkie kamienie, cały ten smutek, całe
 to światło, gruz nocnych godzin i pył w południe,
 [...]
 Cały ten kurz, te wszystkie kości
 w akcie wskrzeszania i wiatr,
 ta cała miłość, wszystkie
 kamienie, cały ten smutek.
 Chodź, zasyp nimi pobliskie doliny,
 aż Jerozolima stanie się równiną
 dla mojego słodkiego samolotu,
 który uniesie mnie w górę.

[PJLP, s. 80, 82]

Kamień, będąc symbolem budowania (KpL 14, 40–45; 1 Krl 5, 32; Am 5,11) i skondensowanej siły, przywodzi na myśl życie (por. Pwt 24,6),

³² G. Abramson, *The Writing of Yehuda Amichai: A Thematic Approach*, Albany, NY 1989, s. 133–134.

³³ Tamże, s. 128.

³⁴ Amos Oz dostrzega pokrewieństwo przestrzeni Jerozolimy z mentalnością jej mieszkańców: „Zimowe miasto z zaryglowanymi okiennicami. Nawet latem wyglądało jak zimowe. Pordzewiałe żelazne balustrady, szary kamień o bladoniebieskim albo różowym odcieniu, syjące się mury, głazy, ponure, zapatrzone w siebie dziedzińce. I ci mieszkańcy: małowówna, posępna rasa, zawsze, zda się tłumiąca ukryty strach” (A. Oz, *Opowieść o miłości i mroku*, przeł. z hebr. L. Kwiatkowski, Warszawa 2005, s. 10).

wieczność, trwałość i niezniszczalność, ale równocześnie – jako „obraz tego, co pozbawione życia, martwe, bez czucia, ciężkie”³⁵ – funkcjonuje w kontekście umierania, jest symbolem niemocy (Wj 15, 16), spustoszenia (2 Krl 3, 19, 25) i śmierci. Te przeciwstawne sensy łączą się w polu semantycznym kamienia; jako budulec domów (Ps 118, 22; Iz 28, 16; Jr 51, 26; Za 10, 4) oraz nagrobków stanowi on przedmiot graniczny pomiędzy przestrzenią żywych a *nekropolis* przynależną umarłym³⁶: „nagrobki to wspaniałe kamienie węgielne domów, / które nigdy nie będą zbudowane” [PJLP, s. 64]³⁷; „a drzwi mojego domu są otwarte / jak grób, w którym ktoś został wskrzeszony” [PJLP, s. 66]³⁸. Jerozolima, mieszcząca sławne groby świętych i proroków, wraz z najsławniejszym Grobem Jezusa Chrystusa, w wierszach Amichaja jawi się jako miasto, w którym podział na żywych i umarłych zostaje unieważniony:

Jerozolima, jedyne miasto na świecie,
gdzie nawet zmarli mają prawo głosu.

[PJLP, s. 42]

ale jej umarli jeszcze
ustawiają się w szeregu, jeden za drugim,
jak ciche płatki.

[PJLP, s. 62]

Jerozolima ciągle zmienia swoje oblicze jak król Dawid
który udawał wariata, aby uniknąć śmierci. Umarli
udają, że powstałi z grobu,
żywi udają martwych.

[SJA, s. 275]

³⁵ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 126, 130, 125, 129.

³⁶ Zob. J.-D. Urbain, *Rzeźba / Grób; przedmiot graniczny*, przeł. M. L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, wybór i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 309–315.

³⁷ W tradycji żydowskiej do dnia dzisiejszego istnieje zwyczaj układania na grobach małych kamyków. Zwyczaj ten związany jest z faktem, że groby żydowskie przybierały początkowo formę przydrożnych kurhanów, na które każdy przechodzący miał obowiązek dołożyć kolejny kamień; było to zarówno wyrazem czci dla zmarłego, jak też sposobem oznaczania miejsca, które mogłoby grozić skalaniem poprzez kontakt z umarłym. Zob. www.sztetl.org.pl/pl/term/131,symbolika-nagrobkow/ [dostęp 13.07.2015]; Cmentarz żydowski wiedzaiedukacja.eu/archives/10123 [dostęp 13.07.2015]; por. N. Kameraz-Kos, *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 2002, s. 123–124.

³⁸ W języku hebrajskim wszystkie określenia cmentarza zawierają słowo „dom” [hebr. *bajit*]: *bajit kwarot* [dom grobów], *bajit olam* [dom życia wiecznego] czy *bajit almin* [dom zaświatów]. Por.: Nech 2, 3; J 11; Hi 17, 13.

W apokaliptycznej wręcz wizji, jaka zawarta została w wierszu dwudziestym drugim z cyklu *Jeruzalajim* 1967, Jerozolima zostaje porównana do „ślepego oka” [PJLP, s. 62], „łona z miriadem zębów” [PJLP, s. 62], które jest czytelnym znakiem bliskości narodzin i śmierci, oraz „pacjenta otwartego na stole”, kiedy „chirurdzy poszli spać w dalekim niebie” [PJLP, s. 62]³⁹. W utworze trzydziestym piątym z cyklu *Szirim Erec Cijon wiJeruzalajim* mieszkańcy Jerozolimy przedstawiani są jako robactwo kłębiące się na martwym cielem:

Może Jerozolima jest martwym miastem,
gdzie ludzie kłębią się jak robaki.
Czasami nawet świętują.

[PJLP, s. 80]

a jerozolimskie domy –

[...] szczerzą się jak zęby
zgrzytające na próżno,
bo niebo powyżej jest puste.

[PJLP, s. 80]

Konotacje tanatyczno-funeralne łączą symbolikę kamienia z symboliką snu, będącego synonimem śmierci, a także z obrazami wody⁴⁰:

³⁹ Porównanie Jerozolimy do „otwartego” i niezaszytego pacjenta na chirurgicznym stole stanowi aluzję do podziału miasta w wyniku konfliktu żydowsko-arabskiego. Por.: „Kiedy skończyła się wojna o niepodległość, serce miasta przecięto granicą. Całe swoje dzieciństwo spędziłem w sąsiedztwie ulic, do których nie wolno się było zbliżyć, niebezpiecznych zaułków, śladów zniszczeń wojennych, ziemi niczyjej, otworów strzelniczych w fortyfikacjach Legionu Arabskiego [...]. Przechodniów, którzy przypadkiem znaleźli się na linii ognia, niespodziewanie spotykała śmierć” (A. Oz, *Czarownik swojego plemienia*, s. 33–34).

⁴⁰ Tajemnicze związki kamienia i wody odsyłają do wyobrażeń na temat początku i centrum świata. Zdaniem Andrzeja Wiercińskiego, „kamień staje się symbolem innego czasu, czasu stojącego, zgęszczonego i ustalonego, a więc czasu centrum rzeczy i świata w ogóle. Mimo swej inności, on to jest właśnie źródłem czasu płynącego w tym świecie, czasu symbolizowanego przez wodę” (A. Wierciński, *Kamień – analogia i archetyp*, „Architektura” 1984, nr 4, s. 30–31). Jak pisze Dorothea Forstner, „Skala w Miejsu Najświętszym jest [...] prapoczątkiem stworzenia świata [...] skala ta dała – jako zwornik pierwotnego morza – początek wodom ziemi i jest bramą do świata zmarłych” (D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 127). W *Starym Testamencie* wielokrotnie przywoływany jest cud Mojżesza, który uderzeniem laski w pustynną skalę sprawił, że ze skały wytrysnęła woda (np. Ps 78, 15; Mdr 11, 4; Ez 47, 12). Kamień jako jeden z toposów wyobraźni melancholijnej przedstawia Katarzyna Szalewska w artykule *Temporalna symbolika kamienia jako atrybutu melancholii miejskiej*, w: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 2, red. M. Roszczyńska i K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013, s. 355–367.

Sen jest tam, gdzie są kamienie.
W Jerozolimie jest sen.

[PJLP, s. 34]

Pieśń mojej ojczyzny: wiedza
o wodzie zaczyna się od łez.

Czasami kocham wodę, czasami kamień.
W te dni jestem bardziej po stronie kamienia.
Ale to może się zmienić.

[PJLP, s. 84]

Nowe domy zalały grób mojego ojca
jak kolumna czołgów. On, dumny, nie poddał się.

[PJLP, s. 76]

Słońce myślało, że Jerozolima jest morzem
i zatonięło w niej, straszliwa pomyłka.
Sieć zaułków schwyciła niebiańską rybę,
jeszcze jedną rozdzierając na strzępy.

[PJLP, s. 62]

To miasto, gdzie moje sny napełniają się
jak butle z tlenem na plecach nurka.

[PJLP, s. 66]

Motywy akwaticzne, najczęściej występujące w postaci morza, współistnieją z motywami litycznymi, współtworząc jeszcze jeden wariant „prze-strzeni strasznej”, otchłannej i nieprzewidywalnej, groźnej wskutek przerażającej nieograniczoności⁴¹. Podobnie jak kamień poddawany procesowi erozji, burzenia i rozpadu, również morze kryjące tajemnice, z ukrytymi pod wodą skałami – symbol zmienności, chaosu, zniszczenia i samotności⁴² – ściśle powiązane jest ze światem zmarłych (Hi 38, 16n)⁴³. Wedle *Słownika teologii biblijnej* „wody morskie wywołują przez ustawiczne kłębienie się niepokój wprost szatański, a przez swój przykry smak rozpacz szeolu”⁴⁴.

„Miasto na wysokościach” [Jer 5, 34], zbudowane daleko od wody⁴⁵, w wierszach Amichaja przedstawiane jest paradoksalnie jako zatopiona

⁴¹ Zob. T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, s. 302–304.

⁴² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 232–235.

⁴³ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 127.

⁴⁴ *Słownik teologii biblijnej*, s. 1059.

⁴⁵ Brak morza stanowi jedną z cech, które odróżniają Jerozolimę od innych izraelskich miast – nowoczesnych i otwartych jak Tel Awiw: „Tam, w Tel Awiwie, byli wielcy sportowcy. I było tam morze, pełne opalonych Żydów, którzy umieją pływać. Kto umiał pływać w Jerozolimie? Kto w ogóle kiedykolwiek słyszał o pływających Żydach? To były całkiem inne geny. Mutacja. «Jak cud narodzin motyla z poczwarki?»” (A. Oz, *Opowieść o miłości i mroku*, s. 10).

Atlantyda⁴⁶ albo „Wenecja Boga”: „port na brzegu wieczności”, ze Wzgórzem Świątynnym jako luksusowym liniowcem, „który zawsze przy pływa i zawsze odpływa” [PJLP, s. 60]. Wenecję, utożsamianą ze snem i z „kłamliwym pięknem maski”⁴⁷, łączy z Jerozolimą nie tylko oderwany od bytu pozór „i handel, i bramy, i lśniące kopuły” [PJLP, s. 60], ale nade wszystko żałobne asocjacje. Jak pisał o Wenecji rosyjski pisarz, podróżnik, krytyk i historyk sztuki Paweł Muratow:

A może te wody to wody śmierci, zapomnienia? [...] Dla nas, ludzi Północy, którzy wstępują na ziemię włoską przez złote wrota Wenecji, wody laguny są w istocie wodami Lety. [...] Wszystko, co przeżyliśmy, obraca się w dym, i ze wszystkiego pozostaje tylko garstka popiołu...⁴⁸.

Podobnie jako przestrzeń śmierci jawi się Atlantyda, do której Jerozolima została porównana w piątej części cyklu *Jeruszałajim, Jeruszałajim, lama Jeruszałajim?*:

Jerozolima jest jak Atlantyda, która zatoneła w morzu.
Woda wszystko przykryła. To nie miasto niebiańskie,
ale zatopione, głęboko. I z dna morza wydobyto resztki murów
i szczątki wiary niczym zardzewiałe naczynia z pielgrzymich statków.
To nie rdza, tylko krew, która nigdy nie zaschła.
Gliniane skorupy porosły wodorosty, koralowce i szalony czas.
Monety minionych dni, cenna waluta przeszłości.
Świeże wspomnienia także zatoneły:
pamięć wczorajszej nocy ucieka jak ryba,
srebrzyście trzepocząc się w sieci.
Szybko, wrzućmy ją z powrotem w Jerozolimę!

[SJA, s. 277]

W kolejnej, dziesiątej części cyklu *Jeruszałajim, Jeruszałajim, lama Jeruszałajim?* Jerozolima staje się – tak jak mityczna Atlantyda – depozytariuszem przeszłości, a wyimaginowane morze jest równocześnie „morzem pamięci” oraz „morzem zapomnienia”:

⁴⁶ Mityczną Atlantyde – miasto Posejdona, zatopione w IX tysiącleciu p.n.e., opisuje Platon. Zob. Platon, *Timajos, Kritias albo Atlantyka*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1986, s. 147–159.

⁴⁷ Zob. G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 179–181.

⁴⁸ P. Muratow, *Obrazy Włoch*, t. 1, przeł. P. Hertz, Warszawa 1972, s. 18. Por. J. Brodski, *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 3, s. 5–54.

Są tutaj dni kiedy widzisz tylko żagle, dużo żagli,
 nawet jeżeli nie ma morza w Jerozolimie, nie ma nawet rzeki.
 Wszystko to żagle: flagi, modlitewne szale, czarne płaszcze,
 sznury zakonników, kaftany, arabskie chusty,
 suknie młodych kobiet i nakrycia głowy,
 tałas do czytania Tory i modlitewne dywaniki,
 uczucia, które kołyszają się na wietrze
 i nadzieja, która wytycza im kurs.
 Nawet dłonie mego ojca uniesione w modlitwie,
 szeroka twarz mojej matki i śmierć Ruth z daleka od domu
 są żaglami, wszystkie płyną
 we wspaniałych regatach na dwóch morzach Jerozolimy:
 morzu pamięci i morzu zapomnienia.

[SJA, s. 279]

*
* *

Święte Miasto, które ucieleśnia ciągły strach, nie może być bezpiecznym azylem: zaklęta w kamieniu – milczącym świadku – pamięć klęsk i rzezi jak biblijne ostrzeżenie podąża z mroków historii ku przyszłości. W wierszu trzecim z cyklu *Jeruszałajim 1967* historia obecna jest we wszystkim i nawet pozornie ahistoryczne, ulotne zjawiska obarczone zostają ciężarem przeszłości:

Oświetlona wieża Dawida, oświetlony kościół Maryi,
 oświetleni śpiący w jaskini patriarchów, oświetlone
 twarze od środka, oświetlone przejrzyste
 miodowe ciastka, oświetlony zegar i oświetlony czas,
 który przepływa między twoimi udami, kiedy zdejmujesz sukienkę.

Oświetlone. Oświetlone policzki mojego dzieciństwa,
 oświetlone kamienie, które chciały być oświetlone
 razem z tymi, którzy chcieli zasnąć w ciemności placów.

Oświetlone pająki balustrad i pajęczyny kościołów
 i kręcone schody. Ale najbardziej ze wszystkiego
 oświetlone jest rentgenowskie, straszliwe pismo,
 litery z kości, w bieli i błysku błyskawic: *mene*
mene tekel upharsin.

[PJLP, s. 40, 42]

Wiersz ten, niczym misterna architektoniczna konstrukcja, zbudowany został na dychotomiach: światło – ciemność, chwila – wieczność, *sacrum* – *profanum*, życie – śmierć, materia – duch, widzialne – niewidzialne, ruchome

– nieruchome. Anafora, polegająca tutaj na powtarzaniu słowa „oświecone” na początku, a także w środku kolejnych wersów, nadaje mu pewną monotonną rytmiczność, która sugeruje powtarzalność historii. Słowo to, w zależności od sąsiadujących z nim rzeczowników przybierające inne końcówki [hebr. „mu’ar”, „mu’arim”, „mu’arot”], posiada rdzeń tożsamy z rdzeniem słowa „or” – światło, ale w przypadku słowa „mu’arot” [oświecone] można dostrzec także pokrewieństwo ze słowem „śmierć” – „mot”⁴⁹. Przedstawiona w wierszu sztuczna iluminacja wydobywa z mroku materialne relikty przeszłości: dominującą w krajobrazie Jerozolimy Wieżę Dawida (symbol ukierunkowania człowieka „ku górze” i znak zwycięstwa nad grzechem – zob. m.in. 1 Sam 18, 6⁵⁰), podziemny Kościół Grobu Najświętszej Maryi Panny, będący chrześcijańskim sanktuarium mieszczącym się w dolinie Cedronu między Wzgórzem Świątynnym a Górą Oliwną w Jerozolimie, a także Jaskinię Praojców (Makpelę), położoną w oddalonym o ponad trzydzieści pięć kilometrów na południe od Jerozolimy Hebronie. Każdy, materialny element przedstawionej przestrzeni odsyła do innych, metafizycznych sensów. Wedle trzynastowiecznej *Sefer haZohar* [Księgi Blasku], będącej mistycznym komentarzem do *Tory*, *Pieśni nad Pieśniami* oraz *Księgi Rut*, to czczone zarówno przez Żydów, jak i muzułmanów, miejsce pochówku Adama i Ewy, Abrahama i jego żony Sary (Ks Rdz 23, 1–20), Izaaka z żoną Rebeką, oraz Jakuba i Lei, jest „bramą do świata dusz”, „furtką do Ogrodu Eden”, z którego emanuje promień światła⁵¹. Wymienione miejsca święte, spowite sztucznym światłem, łączy też szczególne religijne, historyczne i kulturowe znaczenie, jakie mają nie tylko dla narodu żydowskiego, ale także dla chrześcijan i muzułmanów.

Zagęszczoną, zdawałoby się, duszną i ciasną przestrzeń przedstawioną w wierszu Amichaja, wypełniają również inne formy – podobnie oświetlonej – architektury: ozdobne balustrady i wieże kościołów, a także spiralne

⁴⁹ Por.: „Słowo *me’orot*, które zbudowane jest z *or* i otoczone przez *mot* (śmierć), tak jak mózg symbolizujący światło, spowija błona, oznaczająca moc złowieszczą, którą jest śmierć. Gdyby usunąć światło (*or*), litery po obu stronach złączyłyby się tworząc w ten sposób słowo «śmierć» (*mot*)”. Ze wstępu do angielskiego wydania *The Zohar*, transl. by H. Sperling and M. Simon, vol. 1–5, London 1949, s. 52. Cyt. za: I. Kania, *Kabała, czyli ku resakralizacji sakralnego*, w: *Opowieści Zoharu*, przeł. z hebr., wstępem i komentarzem opatrzył I. Kania, Kraków 1988, s. 15.

⁵⁰ Zbudowana po zwycięstwie króla Dawida nad Filistynami, Wieża Dawida stanowi część cytadeli, wzniesionej w 24 r. p.n.e. przez Heroda. Rzymianie, którzy w 70 r. n.e. zburzyli Jerozolimę, oszczędzili jednak tę budowlę, która została zniszczona dopiero przez wojska Hadrianusa w 135 r. n.e. Obecny kształt cytadeli pochodzi z XVI w. Zob. biblia.wiara.pl > Ziemia Słowa [dostęp 15.05.2015]. Por. Pnp 4, 1; 4, 4 oraz Ez 27, 10 n.

⁵¹ Zob. *Opowieści Zoharu*, s. 76–77.

schody, które sugerują katabazę, czyli zejście do świata podziemnego⁵². Wrażenie niesamowitości i lęku potęguje symbolika zawarta w wizjach architektonicznych: kunsztowne budowle przywodzą na myśl misternie utkane pajęczyny, a powyginane balustrady – pajęczne odnóża. Pajęczyna – uznawana za symbol matni, pułapki, agresji, niebezpieczeństwa, płonnych nadziei i rozpacz⁵³ – wywołuje asocjacje z siecią, która – jak pisze Juan Eduardo Cirlot – „wyraża myśl, że niepodobna z własnej woli (ani tym bardziej poprzez samobójstwo) wyjść z wszechświata”⁵⁴.

Świetlna iluminacja łączy nie tylko zabytki – ślady uwiecznionej w kamieniu historii – ale również zestawione z nimi elementy codzienności, które przywodzą na myśl chwile zmysłowej rozkoszy, jak miodowe ciastka czy kobiece uda. To, co ahisteryczne i tymczasowe, nabiera historycznych sensów, historia narodu przeplata się z czasem pojedynczej biografii, a rzeczywistość, materialną przestrzeń przenika przestrzeń nadnaturalna. Sztuczne, stworzone przez człowieka światło, staje się łącznikiem pomiędzy górą a dołem, ulotną chwilą a zastygłym w kamieniu czasem minionym. Światło – symbol życia, piękna, dobra, boskiego majestatu i sacrum (por.: „I miastu nie trzeba słońca ni księżycy, by mu świeciły, bo chwała Boga je oświeciła” – Ap 21, 23), wieczności, przeszłości i bezcielesności, oznacza także gniew boży i klątwę⁵⁵, stając się w wierszu Amichaja rodzajem metatekstu skrywającego „straszliwe, rentgenowskie pismo, / litery z kości, w bieli i błysku błyskawic: *mene / mene tekel upfarsin*”⁵⁶. Przywołane słowa stanowią kryptocytat z biblijnej Księgi Daniela (Dn 5, 25), w której opisana została uczta króla Baltazara. Kiedy w czasie uczty król wznosi toast naczyniami zabranymi ze świątyni jerozolimskiej przez jego ojca Nabuchodonozora, na ścianie pojawia się tajemniczy napis (hebr. ופרסין, הקל, מנא), będący zapowiedzią rychłej śmierci króla oraz szybkiego upadku Babilonu:

W tej chwili ukazały się palce ręki ludzkiej i pisały za świecznikiem na wapnie ściany królewskiego pałacu. Król zaś widział piszącą rękę (Dn 5,5).

⁵² Zob. L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych schodów*, przeł. M. Damińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 257–262. Schody stanowiące element przestrzeni labiryntowej, a w interpretacji Freuda traktowane jako symbol aktu płciowego – nadają miastu „oniryczną głębię” (Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, Warszawa 1984, s. 208).

⁵³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 294–295.

⁵⁴ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, s. 368.

⁵⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 415–416.

⁵⁶ Grzmoty i błyskawice w *Starym Testamencie* nie tylko służą do wyrażenia transcendencji Boga, ale oznaczają także jego władzę nad światem (Bar 6, 60–61).

A oto nakreślone pismo: *mene, mene, tekel ufarsin*. / Takie zaś jest znaczenie wyrazów: *Mene* – Bóg obliczył twoje panowanie i ustalił jego kres. / *Tekel* – zważono cię na wadze i okazałeś się zbyt lekki. / *Peres* – twoje królestwo uległo podziałowi; oddano je Medom i Persom (Dn 5, 25–28).

Ta ukryta w kamieniach przepowiednia⁵⁷ nadaje współczesności głębszy wymiar i każe pamiętać o aktualności biblijnej klątwy, która dotyka każdego, kto chce pościć to miasto (por. słowa z Księgi Zachariasza: „I w owym dniu, uczynię Jerozolimę ciężkim głazem dla wszystkich ludów. Każdy, kto go spróbuje podnieść, dotkliwie się pokaleczy. Wszystkie narody się zgromadzą przeciw niemu” – Za 12, 3). Jak pisze Amichaj w drugiej części cyklu *Jerozolima 1967*:

Ten, kto wraca do Jerozolimy, wie, że miejsca,
które raniły, nie ranią już więcej.
Tylko niejasne ostrzeżenie zostaje we wszystkim,
jak lekka, falująca zasłona: ostrzeżenie.

[PJLP, s. 40]

*
* * *

Kamień, będący fundamentem Świętego Miasta, a więc oznaką siły, nieśmiertelności i „nieskończonej ciągłości samego siebie”, jest zarazem symbolem inercji i zagłady⁵⁸. Będąc świadkiem skomplikowanej i krwawej historii Jerozolimy oraz depozytariuszem pamięci, w wierszach Jehudy Amichaja kamień stanowi również niezbywalny element nacechowanej aksjologicznie, przestrzennej opozycji „góra” – „dół”. Mury domów pnące się w górę są gwarantem bezpieczeństwa i materializacją nadziei na pokój, a świątynne wieże, które oznaczają tęsknotę za niebieskim porządkiem i doskonałością,

⁵⁷ W przepowiedniach dotyczących upadku Jerozolimy światło odgrywało dużą rolę. Por.: „Nadzwyczajne znaki poprzedziły upadek Jerozolimy [w 70 r. n.e. – B. T.], jak świadczą Józef Flawiusz i Tacyt. I tak, przez cały rok, stała nad miastem kometa, w kształcie miecza. – Gdy jeszcze przed wybuchem wojny, 8 kwietnia lud zebrany był w Jeruzalem na święta wielkanocne, nad ranem o godzinie trzeciej, wielka światłość otoczyła kościół i ołtarz, i trwała przez pół godziny, i zdawało się, że jest jasny dzień” (*Historia biblijna. Męka, śmierć i zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa. Zburzenie Jerozolimy, 70 r. po Chrystusie*, oprac. ks. Józef Stagracyński, www.ultramontes.pl/Historia_biblijna_12.htm [dostęp 20.05.2015]).

⁵⁸ Por. M. Eliade, *Wprowadzenie do mitologii śmierci*, przeł. K. Kocjan, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, z. 2, s. 113.

stanowią wyraz religijnej pasji. Natomiast ruch „w dół”, ewokujący rozpad, chaos, martwość i śmierć, nieustannie przekreśla i unicestwia ludzkie marzenia i plany. Przepaść pomiędzy „górami” a „dołami”, zmaterializowanym w formie rozrzuconych kamieni albo morskiego dna, odzwierciedla nieprzystawalność wszelkich idealistycznych nadziei do zdominowanej przez wojnę, historycznej rzeczywistości. Kamiennosc, która stanowi materialny wyraz ducha Jerozolimy⁵⁹, jest zarazem synonimem bólu, cierpienia oraz tajemnicy. Nawet światło – antyteza ciemności, wydobywające nocą piękno starej architektury, ewokuje negatywne stany emocjonalne: „Ból w moich listach żarzy się jak neon / z nazwą hotelu po drugiej stronie. / Który czeka na mnie i nie czeka” [PJLP, s. 50]. Chociaż Jerozolima Amichaja „nie jest – jak zauważa Daniel Grossberg – miastem Biblii”⁶⁰, jej naznaczona cierpieniem przeszłość ciąży jak kamień.

W poezji Amichaja, gdzie każde słowo „wywołuje skojarzenia z Biblią, Sidurem, Midraszem, Talmudem. Każde słowo odbija się echem w korytarzach żydowskiej historii”⁶¹, obraz Jerozolimy – miasta będącego obiektem pożądania wielu narodów⁶² – nie został jednak ukazany wyłącznie z żydowskiej perspektywy. Amichaj jest świadom, że każdy z zamieszkujących Jerozolimę narodów ma swoją własną, znaczoną innymi toponimami, historię, która w dużej mierze pozostaje zakryta dla innych, podobnie jak ukształtowanie terenu i ciasna zabudowa Starego Miasta sprawiają, że Jerozolima wydaje się ukrywać przed wzrokiem przybysza:

Jerozolima bawi się w chowanego pośród swoich imion:
Jeruzalajim, Al-Kuds, Salem, Dżeru, Jeru,
szepcze: Jebus, Jebus, Jebus, w ciemności.
Płacz z tęsknoty: Aelia Kapitolina,
Aelia, Aelia.
Przychodzi do każdego, kto woła ją nocą, samotny. Ale my wiemy,
kto przychodzi do kogo.

⁵⁹ Por. słowa Leo Lipskiego na temat Jerozolimy – „miasta z kamienną duszą”: „Jerozolima. Miasto wykute w skale, poprzez które przepływają chmury piasku lub pary. [...] Kamiennosc jest tuż w powietrzu, w budowlach okolonych sztachetami, z wejściami prawie zawsze bocznymi (Jerozolima nie lubi się spoufalać)” (L. Lipski, *Piotruś*, Olsztyn 1995, s. 124).

⁶⁰ D. Grossberg, *Yehuda Amichai's Jerusalem*, s. 39.

⁶¹ G. Abramson, *The Writing of Yehuda Amichai: A Thematic Approach*, s. 14.

⁶² Zakorzeniony w tradycji biblijnej, poetycki obraz Jerozolimy jako kobiety: oblubienicy i niezrądnicy, zasługują na oddzielne studium.

To porównywane nieraz do wieży Babel miasto „z kamienną duszą”, którego fundamentem są groby, nigdy całkiem się nie odsłoni, „zawsze nakładać będzie nowe domy / na te na zniszczone i zburzone” [PJLP, s. 70]⁶³.

Pain and Stone. Jerusalem in Jehuda Amichai Poetry

Summary

The article presents the image of the Holy City of Jerusalem in the poetry of one of the most distinguished Israeli artists, Jehuda Amichai. Here, the imagery includes the dominant motifs of stone, water, and light. Stone, as shown in the images of soaring temples and houses, symbolizes, on the one hand, power and stability; it guards the past and expresses religious zeal. On the other hand, however, it emerges as if from “below” to represent decay, chaos, oblivion, and death. Mourning associates stone with water – through the image of tears or sea – and with artificial light, which again is semantically negative. Furthermore, while the light, for example, helps to reveal the nocturnal glory of ancient architecture, it becomes associated with the lightning – the biblical symbol of God’s wrath. Eventually, it warns us and, at the same time, foresees the impending catastrophe.

Keywords: poetry, space, city, Jerusalem, Jehuda Amichai

⁶³ Przyczyny istnienia niewielkiej liczby świadectw archeologicznych w Jerozolimie przytacza – za Yohanem Aharoni – Henryk Józef Muszyński: „Po pierwsze, olbrzymia większość budowli powstała z kamieni, które później były wielokrotnie wykorzystywane do wznoszenia nowych budynków; po drugie, Jerozolimę cechuje zdumiewająca trwałość i ciągłość zabudowy, co oznacza, że na ruinach starszych warstw zasiedlenia powstały nowe budowle; po trzecie, wiele fragmentów miasta nadal nie zostało odkryte, bo aspiracjom i ciekawości archeologów stoi w dużym stopniu na przeszkodzie status Jerozolimy jako miasta świętego dla wyznawców judaizmu, chrześcijan i muzułmanów, a zatem religijny charakter wielu miejsc” (Y. Aharoni, *The Archeology of the Land of Israel*, London 1982, s. 192–195. Cyt. za: H. J. Muszyński, *Jerozolima z czasów Dawida w świetle opisów biblijnych i badań archeologicznych*, w: *Jerozolima w kulturze europejskiej. Jerusalem in European culture: materiały z konferencji zorganizowanej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie w dniach 14–17 maja 1996*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997, s. 30).

Agnieszka Izdebska

Katedra Teorii Literatury

Uniwersytet Łódzki

e-mail: agniz@poczta.onet.pl

W Kanadzie, w domu, w kuchni, na linoleum – o opowiadaniach Alice Munro

Najbardziej znany i najczęściej cytowany fragment prozy Alice Munro pochodzi z tomu *Dziewczęta i kobiety* (*Lives of Girls and Women*), który ukazał się w 1971 roku¹. Owo zdanie, jak pisze Dorota Filipczak, „zrobiło w krytyce zawrotną karierę”², a brzmi następująco: „Życie w Jubilee jak wszędzie było nudne, banalne, zdumiewające i niepojęte – głębokie pieczary wyłożone linoleum” [s. 348–349]³. W polskim tłumaczeniu ginie określenie owego linoleum jako *kuchennego* (w oryginale to *kitchen linoleum*)⁴, niemniej przywołana tu fraza ilustruje też inne aspekty – poza podkreślonym przez Filipczak kon-

¹ Polskie tłumaczenie autorstwa Pawła Łopatki ukazało się w 2013 r. Wszystkie cytaty w moim artykule pochodzą z tego wydania.

² D. Filipczak, *Pod „powierzchnią życia” – twórczyni i Femme Maison w prozie Alice Munro*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 217.

³ Nawiasem – takie „skrzydlate słowa” mają tendencję do lotów nieco odległych od rodzimych kontekstów. Przykład Coral Ann Howells (*Canadian Gothic*, w: *Routledge Companion to Gothic*, ed. by C. Spooner, E. McEvoy, London and New York 2007), która napisała: „Munro acknowledged her debt to women writers of the American South, especially Eudora Welty, for they both shared a similar vision of place, where people’s lives are like »deep caves paved with kitchen linoleum« (Munro 1982:249)”, stanowi dowód na to, jak cenne jest uważne sięganie do cytowanych tekstów.

⁴ Filipczak analizując ten fragment odnotowuje też konsekwencje innej, poza zgubieniem przymiotnika, niezbyt fortunnej, jej zdaniem, decyzji tłumacza: użycia określenia *pieczary* (oryginał to *caves*) zamiast bliższego rozmaitym Freudowsko-Jungowskim konotacjom słowa *jaskinie* (D. Filipczak, *Pod „powierzchnią życia” – twórczyni i Femme Maison w prozie Alice Munro*, s. 217).

trapunktowym zestawieniem zwyczajności i podskórnej grozy, realizmu i gotycyzmu⁵ – świata opisywanego przez Munro. Otóż jej opowieści rozgrywają się w rzeczywistości, której przestrzenno-mentalnym punktem odniesienia są małe miasteczka na kanadyjskiej prowincji.

Fikcyjne Jubilee jest zatem nie tylko miejscem akcji, ale i istotnym elementem przywołanej powyżej powieści⁶ *Dziewczęta i kobiety*, zaś równie emblematyczne Hanratty pojawia się w tomie *Za kogo ty się uważasz?*⁷, wydanym w 1978 roku. Oba miejsca wyraźnie wymodelowane są na Wingham w hrabstwie Hunron, w Południowym Ontario, gdzie dorastała pisarka⁸. Taka zresztą lokalizacja akcji – w jednym z wszechobecnych w kanadyjskim krajobrazie małych miasteczek – jest uznawana za typową dla literatury tego kraju⁹.

W swoich rozważaniach zamierzam analizować wymienione wyżej teksty z kilku powodów. Przede wszystkim uważam, że oba wczesne w twórczości pisarki utwory mają „założycielski” status: opowiadają bowiem o świecie, w którym tkwią źródła większości opowieści Munro. A rzeczywistość ta jest silnie przestrzennie uwarunkowana – Jubilee i Hanratty są jej fundamentem. Co więcej, obie powieści mogą być uważane za realizację konwencji *Bildungsroman* czy nawet *Künstlerroman* – są zatem opowieściami o dzieciństwie, do-

⁵ Tamże.

⁶ Używam tego określenia genologicznego, bo zgadzam się z diagnozą, że w obu przypadkach (tzn. tomu *Dziewczęta i kobiety* oraz *Za kogo ty się uważasz?*) mamy do czynienia z konwencją, którą w anglosaskiej nomenklaturze nazywa się *short story novel*, a zatem formą lokującą się pomiędzy powieścią skonstruowaną luźniej niż w realistycznym modelu a wyjątkowo spójnym zbiorem opowiadań. Zob. np. S. Becker, *Gothic Forms of Feminine Fictions*, Manchester/New York 1999, s. 137–138; też P. Seyersted, „Who Do You Think You Are?” *Alice Munro and the Place of Origin*, „American Studies in Scandinavia” 1992, Vol. 24, N° 1, s. 17. Inne stanowisko w tej kwestii, uznając oba tomy za zbiory opowiadań, zajmuje choćby G. Lynch, *No Honey, I’m Home. Place Over Love in Alice Munro’s Short Story Cycle „Who Do You Think You Are?”*, „Canadian Literature” 1999 (Spring), nr 160, s. 74–76. Lynch zresztą w innym swoim tekście (*The One and the Many: English Canadian Short Story Cycles*, „Canadian Literature” 1991 (Autumn), nr 130) dowodzi, że zbiór opowiadań to forma – z rozmaitych powodów: filozoficznych, historycznych, mentalnościowych, a nawet politycznych i geograficznych – ulubiona i zaadaptowana przez pisarzy kanadyjskich (s. 93–94, 102).

⁷ W polskim tłumaczeniu Elżbiety Zychowicz powieść wyszła w 2012 roku. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty w tekście.

⁸ Zob. P. Seyersted, „Who Do You Think You Are?”, s. 17. Seyersted pisze również, że niektórzy mieszkańcy rodzinnego miasteczka Munro poczuli się urażeni obrazem Jubilee w *Dziewczętach i kobietach* (tamże, s. 23).

⁹ Zob. N. Burke, *Cityscapes – Canadian Urban Space as Portrayed in Selected Fiction and Non-Fiction*, w: *Kont ja Paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*, eds. V. Sarapik, K. Tüür, Tallin 2003, s. 303.

rastaniu (*Dziewczeta i kobiety*¹⁰) oraz dochodzeniu do dorosłości (*Za kogo ty się uważasz?*) bohaterki jako artystek, zaś zarówno sposób, w jaki ta formacja się odbywa, jak i jej rezultat, są zdeterminowane miejscem, z którego bohaterki pochodzą¹¹. Ich historie zaczynają się w owych emblematycznych miasteczkach. Zarówno Del (bohaterka *Dziewcząt i kobiet*), podejmująca decyzję o wyjeździe z Jubilee, jak i Rose (główna postać *Za kogo ty się uważasz?*) opuszczająca Hanratty, by wrócić tam po latach, muszą poradzić sobie z dziełnictwem, które zawdzięczają tym miejscom. Każda z nich robi to inaczej – żadna z nich go nie odrzuca. Choć łatwo uznać, że mamy zatem do czynienia z konstrukcją typową dla wspomnianej konwencji, to jednak kanadyjska pisarka dokonuje tu ciekawej modyfikacji tego stereotypu.

Alice Munro jest uważana, jeśli weźmiemy pod uwagę ściśle realistyczny aspekt jej opowieści, za pisarkę celnie odnotowującą i interpretującą kulturową historię Południowego Ontario, szczególnie zaś przemiany dokonujące się w porządku przestrzenno-społecznym małych miasteczek tego regionu¹². Taki walor dokumentacyjny mają na przykład początkowe fragmenty *Za kogo ty się uważasz?*:

Mieszkali w ubogiej dzielnicy miasta. Było Hanratty i West Hanratty, podzielone rzeką. Oni mieli dom w West Hanratty. Społeczność Hanratty była bardzo zróżnicowana, począwszy od lekarzy [...] i prawników, a skończywszy na odlewnikach, robotnikach i wozakach [...] W West Hanratty ta rozpiętość była dużo mniejsza – od robotników i odlewników do dużych utracjuszkowskich rodzin sezonowych przemysłowców alkoholu, prostytutek i nieudolnych złodziei. W pojęciu Rose jej rodzina stała okrakiem nad rzeką i nie należała ani tu, ani tu, ale nie była to prawda. Ich sklep znajdował się jednak na terenie West Hanratty [...] [s. 14–15].

Zarówno Jubilee, jak i Hanratty to miejsca o silnie zaznaczonej stratyfikacji terytorialno-społecznej. W *Dziewczętach i kobietach* przestrzeń również podlega społecznej waloryzacji, podział na miejsca lepsze lub gorsze jest tam wyraźny:

Droga na Moczary była ostatnim miejscem na świecie, w którym chciała mieszkać matka. Gdy tylko dotykała stopą chodnika w miasteczku i unosiła

¹⁰ Można nawet powiedzieć, że w tym przypadku to opowieść zdublowana: poznajemy w niej bowiem również, w opowiadaniu *Księżniczka Ida*, zarys historii matki Del.

¹¹ Zob. G. Lynch, *No Honey, I'm Home*, s. 74.

¹² Zob. J. Weaver, *Society and Culture in Rural and Small-Town Ontario: Alice Munro's Testimony on the Last Forty Years*, w: *Patterns of the Past: Interpreting Ontario's History*, eds. R. Hall, W. Westfall, L.S. MacDowell. Toronto 1988, s. 381.

głowę, szczęśliwa, że wchodzi w cień, zostawiając w tyle upalną Drogę, emanowało od niej poczucie ulgi, poczucie nowego sensu [...]. Matka poprawiała mnie, gdy mówiłam, że mieszkamy przy Drodze na Moczary. Powtarzała, że mieszkamy na jej końcu, tak jakby mogło to coś zmienić. Potem okazało się, że Jubilee to także nie jej miejsce, na razie trzymała się go z nadzieją i radością i pilnowała, by ją dostrzegano [...] [s. 18].

W przywołanym powyżej cytacie pojawia się jednak jeszcze jeden wątek. Otóż owo miejsce opisywane przez Del jest przestrzenią „pomiędzy”. Czytamy: „Droga na Moczary nie była częścią miasteczka, ale też nie była częścią wsi” [s. 16]. Heather Murray pisze nawet o podobnych miejscach w utworach kanadyjskich pisarek jako o „pseudo-pustkowiu”, obszarze pomiędzy lasem, naturą¹³ a miastem. To taka przestrzeń, w którą wpisane są nie tylko możliwości obu tych miejsc, ale i to, że ewokuje ruch, przemieszczanie się pomiędzy nimi¹⁴. Obie bohaterki pochodzą zatem z miejsc granicznych, przenoszą się bezustannie raz na dłużej, raz na krócej z jakiegoś „tu” – rzadko satysfakcjonującego, do budzącego nadzieję „tam”. Bardzo wyraźnie ten aspekt świata Munro pokazany jest w *Za kogo ty się uważasz?*, gdy Rose zaczyna chodzić do szkoły średniej, za most i przekracza granicę dzielącą „pseudo-pustkowie”, czyli West Hanratty i miasteczko właściwe. W czasie lekcji „higieny i zasad zdrowotnych” Rose usadowiona „w tylnych ławkach miejskiej części” na pytanie o swoje śniadaniowe menu odpowie odważnie: „połówka grejpfruta”. Chciała bowiem „sprzymierzyć się z mieszkańcami miasteczka przeciwko miejscu, skąd pochodziła, pragnęła przyłączyć się do tych jedzących gofry i pijących kawę, powściągliwych i znających się na rzeczy posiadaczy wnęki kuchennej” [s. 74]. Potem wielokrotnie dogania ją rozlegający się za jej plecami okrzyk „połówka grejpfruta”, a ona będzie udawać, że go nie słyszy, ocierając niepostrzeżenie pot z górnej wargi. Jak bowiem pisze Munro, „Pocimy się z powodu naszych aspiracji” [s. 75]. Jednak wkroczenie na terytorium „właściwego” Hanratty zmienia Rose i fizycznie, i mentalnie:

¹³ A owa natura w literaturze kanadyjskiej jest bardzo specyficznie reprezentowana i waloryzowana. Zob. na przykład M. Atwood, *Survival. A thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto 1996, s. 45–86. Przywoływany tu rozdział nosi znaczący tytuł *Nature the Monster*, aczkolwiek w swojej książce Atwood pokazuje, jak spolaryzowany jest obraz natury w jej rodzimym piśmiennictwie, oscylujący między arkadyjskością Wyspy Księcia Edwarda a zabójczą Północą, bezwzględna dla osadników.

¹⁴ Zob. H. Murray, *Women in the Wilderness*, w: *A Mazing Space: Writing Canadian Women Writing*, eds. S. Kamboureli, S. Neumann, Edmonton 1986, s. 76; za S. Becker, *Gothic Forms of Feminine Fictions*, s. 126–127.

Od kiedy Rose zmieniała otoczenie, przekroczyła most, bardzo się zmieniła, stała się kronikarzem. Żadnych nerwów. Donośny, sceptyczny głos, kołysanie biodrami, spódnica w czerwono-żółtą kratę, dumny krok. Flo i Rose zamieniły się rolami. Obecnie to Rose przynosiła do domu rozmaite historyjki [s. 77].

Kiedy z kolei matka i Del przenoszą się do wynajętego w miasteczku domu, dziewczynka zaczyna dostrzegać uroki Drogi na Moczary, owego „po-między”:

Brakowało mi bliskości rzeki i mokradeł, a także prawdziwej anarchii zimy, zamieci śnieżnych, które zamykały nas przed światem szczelnie jak w Arce Noego. Niemniej lubiłam ład, harmonię, zawiły porządek miejskiego życia, dostrzegalny jedynie dla przybysza z zewnątrz [s. 105].

Ten ruch wymuszany przez miejsca graniczne dla obu protagonistek stanowi część ich dojrzewania, budując siebie przez te doświadczenia zysku i utraty.

Hierarchia przestrzenno-społeczna owych miejsc podlega jednak nieuchronnym przekształceniom historycznym: z czasem Hanratty się zmienia, zanika tak silna stratyfikacja: „Stary most został rozebrany, na jego miejsce zbudowano nowy, szeroki most, znacznie mniej wyrazisty. Różnica między Hanratty a West Hanratty była teraz prawie niezauważalna” [s. 300]. Zmianie natomiast nie podlega pewien porządek świata, z którego dość jasnym obrazem Del i Rose opuszczają swoje miasteczka.

Kwestia zasad, na których Munro funduje rzeczywistość kreowaną w swoich utworach wiąże się z inną, równie często, co cytowana tu na początku fraza, przywoływaną wypowiedzią pisarki. W wywiadzie udzielonym Graeme’owi Gibsonowi powiedziała: „Ta część Kanady, z której pochodzę, jest absolutnie gotycka. Nie sposób się od tego odciąć”¹⁵. Jakkolwiek ową gotyckość komentować¹⁶, doskonale współbrzmi ona z cytowanym na wstę-

¹⁵ „The part of the country I come from is absolutely Gothic. You can’t it all down” (G. Gibson, *Alice Munro*, w: tegoż, *Eleven Canadian Novelists*, Toronto 1973, s. 248). Cytat ten stał się mottem rozdziału poświęconego kanadyjskiej literaturze gotyckiej w przywoływanej już tu książce *Routledge Companion to Gothic* (s. 105).

¹⁶ A sam termin – wobec swojej mglistości – daje niemal nieograniczone pole interpretacyjne. Posługiwanie się terminem *gotycki* w polskim literaturoznawstwie jest dodatkowo kłopotliwe, ponieważ ma on tutaj znaczenie węższe niż w literaturze anglosaskiej, a co za tym idzie, możliwa jest pomyłka: niektórzy mogą uznać, że autorozpoznanie Munro to jej definiowanie się jako pisarki tworzącej w duchu horrorów. Wobec obszerności bibliografii dotyczącej możliwych definicji konwencji i zakresów rozumienia terminu nie podejmuję się przedstawić tutaj nawet skrótovej listy lektur na ten temat. Zainteresowanym tą kwestią za punkt wyjścia może posłużyć na przykład przywoływana już książka *The Routledge Companion to Gothic* lub klasyczny tekst Davida Puntera, *The Literature of Terror. The Gothic Tradition*, London 1999 czy też późniejszy *New Companion to the Gothic*, Chichester 2014.

pie zdaniem o życiu w Jubilee i wydobywa zarówno właściwości tego źródłowego świata, jak i niektóre cechy opowieści o nim. Wobec definicyjnego braku klarowności samego pojęcia, dla potrzeb dalszych analiz przyjmę za punkt wyjścia rozumienie gotycyzmu zaproponowane przez Katrin Berndt w tekście *The Ordinary Terrors of Survival: Alice Munro and the Canadian Gothic*. Definiuje ona gotyk jako formę wyrażającą nieokreślone, ciemne i należące do obszaru nieświadomości sfery życia. Podkreśla, że gotyk eksponuje ukryte, ambiwalentne znaczenia, wyraża strach tkwiący pod powierzchnią racjonalnego obrazu świata i przypomina czytelnikowi, że takie lęki mogą czaić się w tle najzwyczajszych, codziennych doświadczeń¹⁷. Berndt pisze też, że wobec tego, iż sporo tekstów Munro dotyczy tematu okrucieństwa i grozy kryjącej się za fasadą surowej kalwińskiej moralności, można uznać ich przynależność do zjawiska określanego mianem gotyku z Południowego Ontario¹⁸. Wedle Susanne Becker, analizującej w książce *Gothic Forms of Feminine Fictions* między innymi opowiadania Munro, owo doświadczenie, które zyskuje swój wyraz w gotyckiej formie, to przede wszystkim przeżycia kobiet. Bo, dodaje, gotycki horror zawsze miał wymiar domowy i rodzinny¹⁹. Becker używa w swoich rozważaniach dotyczących pisarstwa kobiet poręcznej formuły, pisząc o strategii „gotycyzowania” (*gothicising*)²⁰ kobiecych doświadczeń, zatem o posługiwaniu się pewnymi elementami konwencji jako narzędziami przydatnymi do kreowania określonej wizji świata bez jednoznacznej genologicznej afiliacji.

W obu przywoływanych tu powieściach Munro dokonuje opisanego przez Becker zabiegu, choć w *Dziewczętach i kobietach* jest on silniej obecny. Doskonale daje się go rozpoznać choćby w opisie domu matki głównej bohaterki:

¹⁷ Zob. K. Berndt, *The Ordinary Terrors of Survival: Alice Munro and the Canadian Gothic*, „Journal of Short Story in English” 2010 (Autumn), nr 55, <http://jsse.revues.org/1079> [dostęp 27.05.2014].

¹⁸ Berndt pisze: „I define the Gothic mode as addressing the indeterminate, obscure and sub-conscious spheres of life. It stresses the hidden, ambivalent meanings, expresses fears beyond logic and rational understanding, and reminds its readers that such anxieties may lurk beneath the surface of everyday, ordinary experience. This awareness distinguishes the writing of Alice Munro. Several of her stories portray the Ontario region in Canada with regard to the cruelties and horrors that hide behind the façade of rigid, Calvinist morality” (tamże). Sama pisarka podkreślała też wpływ, jaki na jej pisarstwo wywarła twórczość autorek z amerykańskiego Południa, Eudory Welty i Carson McCullers (zob. G. Gibson, *Alice Munro*, s. 248). Ja do tej listy literackich powinowactw dorzuciłabym bezwzględnie opowiadania Flannery O’Connor, choć mroczność świata pokazywanego w jej prozie nie do końca przekłada się na światokreację Munro.

¹⁹ S. Becker, *Gothic Forms of Feminine Fictions*, s. 4.

²⁰ Tamże, np. s. 104.

Na początku, na samym początku był dom. [...] Dom, którego nigdy nie widziałam na zdjęciu, bo może nikt go nie sfotografował, a który matka niezmiennie opisywała zniecierpliwionym, rzeczowym tonem [...], jawił mi się tak wyraźnie, jakbym kiedyś widziała go w gazecie – jako najbardziej obnażony, najmroczniejszy, najwyższy ze wszystkich domów z drewna, prosty i bliski, a jednak groźny, kryjący zło jak miejsce, w którym popełniono zbrodnię [s. 11].

Nastrój grozy emanujący z domostwa zdaje się rzutować na cały otaczający je świat: „wokół panował wieczny listopad [...] rosły upiorne krzewy, a dziwne, raptowne podmuchy wiatru unosiły ich gałęzie, jedną po drugiej” [s. 11]. Ten nieco ostentacyjny opis godny ruin zamczyska lub opuszczonego domu na pustkowiu to obraz drewnianego domu na kanadyjskiej prowincji. Obraz, który wraca w tomie w różnych odsłonach, jak choćby w odniesieniu do siedziby sąsiadów bohaterki, trudniących się przemytem alkoholu Potterów: „Ich dom zdawał się ucieleśniać tak wielkie zło i tajemnicę, że bałam się spojrzeć na niego choćby ukradkiem i zawsze mijałam go ze wzrokiem utkwionym przed sobą, żeby opanować odruch ucieczki” [s. 17].

Zgodnie z wymogami konwencji, wnętrza owych gotycyzowanych domów nabierają cech labiryntu. Tak dzieje się w opowiadaniu *Następcy żywego ciała* z tomu *Dziewczęta i kobiety*, gdy bohaterka zostaje zmuszona do uczestniczenia w uroczystościach pogrzebowych jednego z krewnych:

Dom przypominał łamigłówkę, labirynt z czarną kropką w jednym z kwadratów czy pomieszczeń, do którego trzeba było dotrzeć. W tym przypadku czarną kropką było ciało wujka Craiga, a mnie zależało nie na tym, by do niego trafić, lecz by je ominąć, nie otworzyć nawet najmniej groźnie wyglądających drzwi, z obawy przed tym, co się za nimi kryje [s. 76].

Del nie uda się jednak umknąć przed ową „udomowioną” grozą. Mimo ugryzienia w ramię droczącej się z nią kuzynki, uznana za nadmiernie wrażliwą, uspokojona herbatą i ciastem dziewczynka zostanie jednak doprowadzona do zwłok wujka Craiga, by mogła się z nim pożegnać. Przed domami Jubilee i rządzącymi w nich prawami nie ma bowiem łatwej ucieczki.

Kolejnym dziwacznym domem w miasteczku jest siedziba wujka Benny’ego, jednej z licznych u Munro postaci dziwaków zamieszkujących kanadyjską prowincję. Pokoje budynku całkowicie zajęte są nagromadzonymi tam zużytymi, tworzącymi chaotyczny labirynt sprzętami: „Było to po prostu kilka rozpoznawalnych przedmiotów, które wyróżniały się na tle istniejącego pandemonium, nieprzebranej masy ciemnych gnijących dywanów, linoleum, części mebli, wnętrza jakiejś maszynery, gwoździ, drutu, narzędzi i różnych przyborów” [s. 13]. W tym zbiorze na werandzie znajdują się stosy gazet wypełnionych sensacyjnymi wiadomościami, na przykład o tym, że „OJCIEC

KARMI ŚWINIE BLIŹNIACZKAMI", „KOBIETA WYŚLAŁA TORS MĘŻA W PACZCE" [s. 14]. Bohaterka, Del, zaczytuje się nimi, a potem oszołomiona wraca do domu:

Wprost rozsadzały mnie i przyprawiały o zawrót głowy rewelacje o złu, jego różnorodności, o tym, jak bywa wymyślne i przerażająco swawolne. Ale im bardziej zbliżałam się do domu, tym szybciej te obrazy blakły. Dlaczego prosty mur budynku, błada wyszczerbiona cegła, cementowy stopień przed drzwiami do kuchni [...] podawały w wątpliwość, że jakaś kobieta posłała przyjaciółce w Karolinie Południowej tors męża zawinięty w świąteczny papier [s. 15].

Świat wujka Benny'ego – klasycznie gotycki – wydaje się jednak bohaterce osobny, inny od tego, w którym żyje ona sama. Dociera to do niej z całą mocą, gdy wuj wraca z zakończoną fiaskiem wyprawy do Toronto, gdzie usiłuje odnaleźć swoją korespondencyjnie poznaną młodocianą żonę, która katuje zresztą pod jego dachem własne dziecko, czemu on nie potrafi się przeciwstawić:

Obok naszego świata istniał więc świat wujka Benny'ego, jak niepokojące odbicie, taki sam, a jednak inny. W jego świecie człowiek mógł utonąć w ruchomych piaskach, paść ofiarą duchów lub przerażających zwykłych miast, szczęście i niczemność były gigantyczne i nieprzewidywalne, nie zasługiwało się na nic, mogło się wydarzyć wszystko, a porażki odbierano z obłąkańczą satysfakcją. Pokazując go nam, wujek odniósł triumf, którego nie mógł być światem [s. 42].

W tomie *Za kogo ty się uważasz?* owa groza świata, pojawiająca się pod postacią udomowionej przemocy, pokazana jest bardziej przejmująco, bo przybiera formę absolutnie jawną i wpisującą się w rodzinną codzienność. Najwyrazistszym przykładem takiej postaci gotycyzowanego doświadczenia jest opowiadanie *Królewskie lanie*. Część jego akcji rozgrywa się w kuchni, w której Flo, macocha Rose, zmywa podłogę pokrytą „sześcioma różnymi wzorami linoleum”. To dzieło jej zapobiegliwości, bowiem: „nakupowała za grosze resztek i pomysłowo przycięła je i dopasowała, wykańczając paskami i pinezkami” [s. 30]. W pewnym momencie, zirytowana prowokacyjnym zachowaniem Rose recytującej na zmianę z młodszym, przyrodnim bratem, idiotyczne i wulgarne, w mniemaniu Flo, wierszyki, uznaje, że pasierbica przesadziła i wzywa męża, by przywołał dziewczynkę do porządku. Ten ekscentryczny stolarz reperujący meble zabiera się za spuszczenie córce „królewskiego lania”.

Jego twarz, podobnie jak głos, są bez wyrazu. Przypomina kiepskiego aktora grającego w grotesce. Jak gdyby musiał delektować się czymś żenującym i okropnym i trwać przy tym.

[...]

Rose próbuje wpatrywać się w kuchenną podłogę, pomysłową i krzepiącą geometryczną kompozycję, żeby tylko nie patrzeć na ojca lub jego pas. Jak coś takiego może się dziać w obecności takich codziennych świadków – linoleum, kalendarza z młynem, rzeczka i jesiennymi drzewami, starych, usługowych garnków i patelni? [...] Ci świadkowie ci nie pomogą, żaden z nich nie może jej uratować. Te przedmioty stają się obojętne, bezużyteczne, nawet nieprzyjemne. Garnki potrafią okazać nienawiść, wzory na linoleum łypią na ciebie, zdrada jest drugim obliczem codzienności [s. 33–34].

Rzeczywiście pomoc nie nadchodzi i rytuał królewskiego lania toczy się swoją kolejną, wedle reguł znanych obu stronom:

Przy pierwszym, a może drugim bolesnym razie Rose się cofa. Nie pogodzi się z tym. Okrąża kuchnię, próbuje dostać się do drzwi. Ojciec zastępuje jej drogę. W dziewczynce nie ma ani odrobiny odwagi, stoicyzmu. Ucieka, krzyczy, błaga. [...] Teraz ojciec wymierza jej cios pięścią w twarz. [...] Rose woła coś bez ładu i składu [...] Flo także wrzeszczy. „Przestań, przestań!” Jeszcze nie. Ojciec obala Rose na podłogę, a może ona sama się na nią rzuca. Znow kopie ją po nogach. [...] Z ust Rose wyrывa się ostatni okrzyk poniżenia i obrony, wygląda bowiem na to, że musi odegrać swoją rolę z taką samą jaskrawością i przesadą jak jej ojciec. Gra ofiarę z brakiem umiaru [...] Mogłoby się wydawać, że dądzą z siebie wszystko, posuną się do ostateczności. Niezupełnie. Ojcu nigdy nie udało się poważnie zranić Rose, chociaż oczywiście zdarza się, że dziewczynka modli się, by to zrobił. Uderza ją otwartą dłonią, zachowuje pewną powściągliwość w kopaniu [s. 34–35].

Rose po egzekucji, teatralnie potykając się na schodach, idzie do swego pokoju, gdzie osiąga „stan spokoju, w którym akt przemocy jest postrzegany jako pełny i ostateczny” [s. 35]. Myśli o samobójstwie, a kiedy pojawia się Flo z kremem do posmarowania obrażeń pasierbicy, odrzuca jej chęć pomocy: jest wszak udręczoną ofiarą. Jednak gdy zjawia się potem taca apetycznych kanapek, ciasteczek i czekoladowy napój, Rose, zostawiona z nimi sam na sam, ulega atakowi łakomstwa i wie, że tym samym straciła przewagę:

Zrozumie, że życie znow się zaczyna, że wszyscy będą siedzieli przy stole, jedząc, słuchając wiadomości w radiu. Jutro rano, może nawet dzisiaj wieczorem. Choć wydaje się to niestosowne i nieprawdopodobne. Będą zakłopotani, ale raczej mniej, niż można byłoby się spodziewać, zważywszy na to, jak się zachowywali. Będą odczuwali dziwne znużenie, ozdrowieńczą ociężałość, niezbyt odległą od zadowolenia [s. 38].

Królewskie lanie bywa zwieńczone akrobatycznym popisem Flo, która po kolacji wykonuje w kuchni ekwilibrystyczne obroty, ku entuzjazmowi całej rodziny: „by odwrócić ich uwagę, lub nawet w ramach przeprosin” [s. 39].

W tę rodzinną opowieść, osnutą wokół tytułowego rytuału, włączona jest też inna historia z Hanratty – anegdota o Becky Tyde, karlicy „o dużej głowie, gromkim głose i ruchach jakiejś bezpłciowej istoty” [s. 17]. Poznajemy okoliczności śmierci jej ojca, o którym w miasteczku mówi się, że katuje córkę, więc grupa mężczyzn bije go niemal na śmierć przed jego własnym domem. Gdy na wpół żywy czołga się po śniegu i usiłuje dostać do wnętrza, Becky nie otwiera mu drzwi. Jak zeznaje w sądzie, nie chciała się przeziębici. To jedna z wielu opowieści z życia kanadyjskiej prowincji, które snuje Munro. Trudno tu mówić nawet o „głębokich pieczarach wyłożonych linoleum”. Wydaje się raczej, że ta udomowiona, kuchenna groza kryje się tuż pod powierzchnią rodzinnego życia, wpisana jest w codzienność jako jej niezbywalny element. Przy czym – co ciekawe – protagonistki tych opowiadań odbierają tę cechę rzeczywistości jako relatywną. Rose doznaje na przykład autentycznego zdumienia, zetknąwszy się z zamożną rodziną narzeczonego, ludźmi, którzy w warunkach kanadyjskich mają pozycję niemal arystokracji:

Nigdy nie wyobrażała sobie, że tyle wrogości może się skumulować w jednym miejscu. Billy Pope był bigotem i zrzędą, Flo była kapryśna, niesprawiedliwa i lubiła plotkować, ojciec był skłonny do zimnych osądów i nieustannej dezaprobaty. Ale w porównaniu z rodziną Patricka, rodzina Rose wydawała się wesoła i zadowolona [s. 150].

Tak komentuje obiad w gronie rodzinnym ktoś, kto przeszedł trening „królewskiego lania”, szkołę podstawową w Hanratty i zna historię karlicy Becky Tyde. Paradoksalnie dzieje się tak właśnie dlatego, że Rose dorastała na „pseudo-pustkowiu” West Hanratty, doświadczyła dzięki przemocy farmerskich synów, wyrosniętych chłopców przetrzymywanych w szkole ze względu na brak pracy dla nich i doskonale przyswoiła sobie kolejny fragment wiedzy na temat praw rządzących światem, w którym musi żyć. W opowiadaniu *Przywilej* czytamy:

Rose wierzyła w niezmienną porządku rzeczy w szkole, w zasady różne od tych, które mogła zrozumieć Flo, w nieprzewidywalne okrucieństwo. Sprawiedliwość i czystość postrzegała obecnie jako niewinne pojęcia z prymitywnego okresu swego życia. Gromadziła pierwszy zasób rzeczy, o których nigdy nie powie [s. 48].

Rose, która sama rozporządza zbiorem „niewyraźalnych” doświadczeń, najwyraźniej potrafi rozpoznać zasoby cudze.

W przywoływanej już tu scenie cyrkowego popisu Flo, wieńczącego terapeutyczną rodzinną kolację, macocha Rose pokazana zostaje jako jedna z długiego szeregu postaci – żeby posłużyć się określeniem Magdalene Redekop – matek-klaunów²¹ przewijających się przez większość opowieści Munro. Zdaniem Becker w centrum świata prozy Munro, świata przybierającego formę przestrzennych lub mentalnych labiryntów, tkwi właśnie ta figura²². Jeśli pociągnąć tę metaforę, zarówno Rose, jak i Del wracają do swoich miasteczek, bo w tej przestrzeni muszą się zmierzyć ze swymi matkami-klaunami, niegdyś naśladowanymi, później odrzuconymi i przynoszącymi dotkliwy wstyd, a teraz – niczym Jungowski cień – domagającymi się akceptacji, uznania, że to, co przez obie bohaterki odrzucone, stanowi też część ich samych.

Bowiem głównym tematem obu powieści, zwłaszcza *Za kogo ty się uważasz?*, jest próba udzielenia odpowiedzi na pytanie o własną tożsamość. Zdaniem Geralda Lyncha, opowieść Munro skonstruowana jest polemicznie wobec obowiązującego w literaturze kanadyjskiej stereotypu, który sprowadza tę kwestię do konieczności pojawienia się w życiu protagonistki splotu kilku elementów: miłości oraz przebaczenia i akceptacji, nieodłącznie związanych z miejscem pochodzenia²³. Lynch twierdzi, że Rose, jako postać, nie ulega ułudzie osiągnięcia poczucia autonomicznej, esencjalnej tożsamości. Zauważa, że Munro – przez ciągle powracający motyw naśladowania innych i grania (Rose zostaje wszak aktorką) – konstruuje postać samostwarzającą się w serii zwierciadlanych odbić. Jego zdaniem pisarka raczej podkreśla tu trudność, niż eksponuje niemożliwość wypracowania skondensowanego, stabilnego „ja”. Szczególnie widoczne jest to w scenach, kiedy Rose naśladuje swego szkolnego przyjaciela, Ralpha Gillespie, przedrzeźniającego Milтона Homera, który sam jest krzywym zwierciadłem

²¹ Zob. M. Redekop, *Mothers and Other Clowns. The Stories of Alice Munro*, London & New York 1992. Redekop podkreśla, że Munro bezustannie multiplikuje figurę matki w rozmaitych postaciach, nie chodzi tu więc wyłącznie o kobiety mające dzieci: „Her stories are peopled with stepmothers, foster mothers, adoptive mothers, child mothers, nurses, old maids mothering their parents, lovers mothering each other, husbands mothering wives, wives mothering husbands, sisters mothering each other, and numerous women and men behaving in ways that could be described as maternal” (s. 4). To oczywiście wątek szalenie obszerny, którego zarysowanie rozsądziłoby objętościowe (i tematyczne zresztą) ramy mojego tekstu.

²² S. Becker, *Gothic Forms of Feminine Fictions*, s. 147–148.

²³ Zob. G. Lynch, *No Honey, I'm Home. Place Over Love in Alice Munro's Short Story Cycle*, „Who Do You Think You Are?”, „Canadian Literature” 1999 (Spring), nr 160. Pisze on: „In suggesting solutions to the endemically Canadian riddle of identity, *Who Do You Think You Are?* argues fictionally for the potentially definitive importance of love and for the abiding residence of forgiveness and affirmation in the place of origin” (s. 73–74).

Hanratty. Ten upośledzony umysłowo mężczyzna, konsekwentnie rozbijający uroczyste parady w miasteczku, to postać pełniąca funkcję człowieka-karnawału ewokującego chaos jako rewers porządku rządzącego „właściwym” Hanratty²⁴.

Kwestia tożsamości pojawia się też w *Za kogo ty się uważasz?* w ramach klasycznego gotyckiego motywu: sobowtóra. Zyskuje tu jednak niestereotypową, groteskową realizację. Gdy Flo buduje w domu łazienkę z toaletą, wydzielając na to część kuchni, okazuje się, że ściany nowego pomieszczenia nie dają żadnej izolacji akustycznej:

Wszyscy znali nawzajem swoje odgłosy [...] A że wszyscy byli ogromnie pruderyjni, udawali, że nic nie słyszą, albo nie słuchają, i nie robili żadnych uwag. Nie łączyli wychodzącej z łazienki osoby z kimś wydającym tamte dźwięki [s. 14].

Tej samej dwoistości w postrzeganiu innych doświadcza Rose, gdy słyszy absurdalny słowotok ojca zajętego pracą i wykrzykującego frazy w rodzaju:

Makaron, pepperoni, Botticelli, fasola... Co to mogło znaczyć? Rose powtarzała sobie te słowa, ale nie mogła go zapytać. Człowiek, który je wypowiadał, nie był tą samą osobą, co jej ojciec, chociaż zdawali się zajmować tę samą przestrzeń [s. 13].

Lynch dowodzi też, że w tym szeregu odbić, poprzez które Rose buduje swoją tożsamość, figurą istotną i kluczową jest Ralph Gillespie²⁵. To przyjaciel ze szkoły, z którym odnajduje powinowactwo, by potem się dowiedzieć, że po wypadku w wojsku Ralph wraca do Hanratty i tam mieszka w domu weterana. Gdy się spotykają po latach, Rose właściwie nie dopuszcza go do głosu, radośnie monologując na temat jego zdolności naśladowania Mil-

²⁴ Gerald Lynch pisze: „is Rose at the end of the story cycle the self-deluding figure of similarly essentialist notions of autonomous selfhood? In its recurrent use of acting and imitation as a metaphor of self-construction [...] *Who Do You Think You Are?* does tend to produce characters who are reflections of reflections of reflections, as Rose imitating Milton Homer in the title story is actually imitating Ralph Gillespie imitating Milton Homer, that „mimic of ferocious gifts and terrible energy” (s. 192), who is himself something of a reflecting emanation of old Hanratty itself. In the mirror-in-a-mirror image, as in the *regressus ad infinitum* and the literary *mise en abîme*, Munro signals the difficulties of ultimately condensing, grounding and centring an ideal of self, though not necessarily the impossibility” (tamże, s. 75).

²⁵ Jak zauważa Lynch: „Ralph Gillespie is for Rose, then, both a generative presence and a figure of entrapment within Hanratty, one who dies, as his obituary records, because „he mistook the basement door for the exit door and lost his balance” (s. 206). Rose found the exit [...] So it is Ralph [...] who can be read, if anyone can, as the measure to this point of Rose’s liberated, limited success” (tamże, s. 92).

tona Homera. Potem, gdy czyta nekrolog Ralpa („Przypuszcza się, że mylnie wziął drzwi prowadzące do piwnicy za wyjściowe i stracił równowagę”, „upadek okazał się niebezpieczny ze względu na dawne obrażenia” [s. 349], ma dotkliwe poczucie straty. Cały tom zamyka zaś zdanie: „Cóż mogła powiedzieć o sobie i o Ralphie Gillespiem poza tym, że był jej bliski, bliższy od wszystkich mężczyzn, których kiedyś kochała?” [s. 350]. Lynch dowodzi, że owa śmiertelna pomyłka Ralpa jest figurą uwięzienia w Hanratty i miarą relatywnego sukcesu Rose, zdolnej do określenia samej siebie nie poprzez siłę miłości, której poszukuje przez cały czas w rozmaitych wcieleniach, ale poprzez złożoną relację z miejscem, gdzie rozpoczęła swą przygodę ze światem²⁶. Rose buduje siebie wobec wielu swoich możliwych odbić/wersji: jest zatem i nie-Flo i nie-Ralphem (mniejsza już, czy i Ralph jest tu kolejną wersją klauna Munro) i nie-Miltonem Homerem, choć wszyscy oni składają się na Hanratty w niej.

Dziewczęta i kobiety mają podwójne zakończenie. W pierwszym z nich Del, wyzwoliwszy się z męczącego związku z Garnetem Frenchem, małżeństwo z którym uwięziłoby ją w Jubilee, przeżywa, świadoma własnej niekonsekwencji, rozpacz rozstania:

Zawróciłam do korytarza i spojrzałam na swoje niewyraźne, wykrzywione i zapłakane odbicie w lustrze. Przyglądałam się sobie, ból nie ustępował. Zaskoczyło mnie, że ta cierpiąca osoba to ja. Bo wcale nie byłam sobą. Patrzyłam. Patrzyłam i cierpiałam. Powiedziałam do lustra wers z Tennysona [...] Powiedziałam to z całą szczerością i ironią: „Nie przybywa, rzekła” [s. 333].

Te słowa „jednego z najgłupszych wierszy”, jakie znała, wyzwala ją w niej kolejny atak płaczu. Potem jednak idzie do kuchni i przy kawie czyta w gazecie dział ogłoszeń o pracy:

Po pewnym czasie poczułam wdzięczność wobec tych drukowanych słów, nieznanych możliwości. Istniały miasta, szukano telefonistek; przyszłość mogła się obyć bez miłości czy stypendiów. Oto wreszcie bez marzeń i oszukiwania samej siebie, odcięta od błędów chaosu przeszłości, z powagą i prostotą, z niewielką walizką w ręku, wsiadając do autobusu jak bohaterki filmów, które opuszczają dom, klasztor, kochanka – mogłam zacząć prawdziwe życie. „Garnet French, Garnet French. Garnet French. Prawdziwe życie” [s. 334].

²⁶ „I will argue and conclude below that Munro in *Who* does present the mature Rose as having achieved more of a stable sense of identity than Heble allows; and, what is as remarkable, Rose does so in relation to place and not to the ideal of a reifying love that she chases around most of the stories of this cycle” (tamże, s. 76). W kwestii pracy przywołanej tu polemicznie przez autora zob. A. Heble, *The Tumble of Reason: Alice Munro's Discourse of Absence*, Toronto 1994.

Kolejny raz mamy tu do czynienia z wariantem motywu sobowtóra – tym razem w postaci zwierciadlanego odbicia przynoszącego bohaterowi wiedzę o sobie jako „obcym”. Munro buduje owo pierwsze zakończenie powieści w sposób dużo bardziej wyrafinowany niż poprzez ten mocno konwencjonalny chwyt. Mamy tu bowiem grę z własnymi przeżyciami ujętymi w budujący dystans cudzysłów, przepuszczonymi przez filtr filmowej fikcji, pojawiającymi się w ramach przeszłego i przyszłego, potencjalnego i dokonanego „prawdziwego życia”.

Drugie zakończenie stanowi fragment zatytułowany *Epilog. Fotograf*. Poznajemy w nim artystyczne plany Del, jej projekt szalenie gotyckiej powieści, w której w fikcyjnych rolach obsadza rzeczywistych mieszkańców Jubilee, odpowiednio modyfikując ich losy. W finałowej scenie *Dziewcząt i kobiet* Del spotyka pierwowzór jednej ze swoich postaci, Bobby’ego Sherriffa²⁷, mężczyznę, który jest na przepustce jako pensjonariusz szpitala psychiatrycznego. Ten zaprasza ją na werandę własnego domu, częstując kawałkiem własnoręcznie upieczonego tortu. Del komentuje tę scenę w myślach: „Tak zręcznie rozprawiłam się z rzeczywistością, a ona powracała nadal, niezgłębiona” [s. 347]. To wtedy pojawia się owa słynna fraza o życiu w Jubilee, banalnym, zdumiewającym, niepojętym, którą w tekście puentują zdania pomijane dość często przez cytujących:

Nie przypuszczałam, że kiedyś będę go tak złakniona. Że zapragnę spisać wszystko, nienasycona i zbłąkana jak wujek Craig²⁸, gdy tworzył swoją historię. Sporządzałam rozmaite listy. Spis wszystkich sklepów [...] przy głównej ulicy. Spis rodów, nazwisk na nagrobkach na cmentarzu [...] Takie mozolne próby zbliżenia się do prawdy graniczą wręcz z obłędem, rozdzierają serce. I żadna lista nie objęłaby tego, na czym mi zależało, bo zależało mi na najdrobniejszych szczegółach, na każdym słowie, zdaniu [...] zapachu, wyboju, bólu, rysie i złudzeniu. Chciałam uchwycić to wszystko i połączyć w spójną całość. Na zawsze [s. 349].

Jeśli jednak prześledzić, skąd bierze się ten Proustowski odruch, przepuszczony tu przez świadomość nieuchronnej klęski wpisanej w ów projekt,

²⁷ Kolejne wcielenie matko-podobnego klauna.

²⁸ Rękopis, po śmierci brata, wręczają Del jego siostry, licząc na to, że spisze na podstawie tych notatek historię Jubilee. Ta, uważając tekst za całkowitą pomyłkę, wtyka pudło z nim w jakiś kąt. Po latach, wezwana przez matkę do pomocy przy sprzątanu zalanej piwnicy, znajduje te zapiski, które przybierają postać „przemoczonego na wylot wielkiego pliku papierów”: „Przypomniało mi się, jak odprowadzały wzrokiem rękopis, gdy opuszczał ich dom w pudle zamkniętym na kłódkę, i poczułam skrucę, tę wątlą skrucę, której towarzyszy okrutna, niezmacona satysfakcja” (s. 93).

okaże się, że w jego tle jest gest Bobby'ego Sherriffa, który, wiedząc, że Del chce wyjechać z Jubilee, życzy jej szczęścia:

I zrobił dla mnie coś specjalnego, ten jeden jedyny raz, wyłącznie dla mnie. Uniósł się na palcach jak tancerka, jak gruba balerina. Uśmiech, którym mnie przy tym poczęstował, był nie tyle żartobliwy, ile demonstracyjny, i zdawał się mieć znaczenie symboliczne, jak znak, a raczej słowo z nieznanego mi alfabetu. Pragnienia innych i ich dary przyjmowałam wtedy naturalnie, niemal odruchowo, jakby mi się należały. – Tak – odpowiedziałam, zamiast podziękować [s. 350].

Owa zamykająca powieść afirmacja²⁹ stanowi, jak się zdaje, przejaw docenienia daru otrzymanego na drogę z Jubilee od kogoś, kto tego miasteczka nigdy nie opuści. Gest Billy'ego jest rodem z karnawałowo-groteskowego świata Milтона Homera i stanie się zapewne jednym z punktów na liście rzeczy niedających się „uchwycić i połączyć w spójną całość, na zawsze”. Ale jednocześnie domyka opowieść o Jubilee, sprawiając, że przybiera ona jakąś formę, nawet jeśli niemożliwą i ułomną zarazem.

Del i Rose niosą w sobie Jubilee i Hanratty teatralizując je, przerabiając na fikcję, powielając w szeregu odbić. Ale nie są przez te miejsca nawiedzone, może dlatego, że obie wywodzą się z „pomiędzy” i rozumieją związek „ciasnego kąta” z „całym światem”³⁰. Nie tkwią ani w pułapce tych miejsc, ani w ułudzie ucieczki przed nimi. Uwolnione od Jubilee i Hanratty i z nimi związane, doskonale wiedzą, jakie tajemnice potrafi skrywać kuchenne linoleum.

In Canada, in the House, in the Kitchen, on the Linoleum Floor: About Alice Munro's Short Stories

Summary

The article analyzes two texts by the Canadian Nobel Prize winner, Alice Munro – *Lives of Girls and Women* and *Who Do You Think You Are?*

²⁹ Dorota Filipczak zestawia oczywiście ten fragment ze słynnym zakończeniem monologu Molly zamykającego *Uliссesa* Joyce'a. O ile jednak, jak pisze, interpretowane jest ono jako „przejaw afirmacji erotyzmu», «Yes» w ustach Del brzmi zupełnie inaczej niż ustach Molly. Molly w najlepszym wypadku może kształtować swoje życie erotyczne i kulinarne, ale nigdy nie będzie go tworzyć” (D. Filipczak, *Pod „powierzchnią życia” – twórczyni i Femme Maison w prozie Alice Munro*, s. 225).

³⁰ To oczywiście aluzja do wiersza Konstantinosa Kawafisa *Miasto*: „Nie ma dla ciebie okrętu – nie ufaj próżnym nadziejom / – nie ma drogi ku innej stronie. / Jakeś swoje życie roztrwonil / W tym ciasnym kącie, tak je w całym świecie roztrwonileś”, przeł. Z. Kubiak.

Both books draw from the *Bildungsroman* tradition, and given such origin, they rather seem to represent the genre of short story novel than that of short stories collection. The article's author concentrates on the manner in which Munro depicts the coming of age of protagonists while using certain aspects of space and the Gothic convention.

Keywords: Canadian literature, short story novel, *Bildungsroman*, Alice Munro, Gothic, Southern Ontario Gothic, space, place, location

Arkadiusz Morawiec

Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku

Uniwersytet Łódzki

e-mail: arkadiuszmorawiec@poczta.fm

O recepcji *Baśki i Barbary* Zofii Romanowiczowej

W ogłoszonej w 1956 r. laudacji na cześć Zofii Romanowiczowej, jako laureatki Nagrody Młodych im. Stanisława Strońskiego, Jan Bielatowicz stwierdził: „Niemał wszystko co Romanowiczowa napisała przed *Bašką i Barbarą* można uważać za strojenie instrumentów przed koncertem”¹. Na „strojenie instrumentów” złożyło się nade wszystko kilkanaście wierszy i krótkich próz opublikowanych w czasopiśmie młodzieży szkolnej „Głosy Sztubackie” w latach 1937–1939, wiersze komponowane między 1941 a 1945 r. w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych, a także drukowane między 1945 a 1956 r. w czasopismach emigracyjnych opowiadania i szkice. Przyjrzyjmy się jednak nie „strojeniu”, lecz genezie „koncertu”, nad wyraz udanego, intrygującego, pobudzającego do refleksji, z pewnością zasługującego na przypomnienie, oraz jego krytycznoliterackim i publicystycznym echem.

Zacznijmy od początku: 5 IV 1950 r. w Suresnes pod Paryżem urodziła się córka Zofii i Kazimierza Romanowiczów, Barbara. Pierwszym literackim refleksem tego wydarzenia i poniekąd zapowiedzią wydanej w 1956 r. książki *Baśka i Barbara*² są, opublikowane pod koniec 1951 roku w londyńskich tygodnikach „Wiadomości” i „Życie”, opowiadania *Panna Julia* i *Nauka*

¹ J. Bielatowicz, *Zofia Romanowiczowa*, „Wiadomości” 1957, nr 35, s. 3.

² Z. Romanowiczowa, *Baśka i Barbara*, Paris 1956.

*mowy*³. W pierwszym z nich znajdujemy m.in., wykorzystany w *Baśce i Barbarze*, motyw pobytu matki z córką na placu zabaw. Bohaterem *Nauki mowy*, stanowiącej pierwsze znaczące osiągnięcie w dorobku literackim Romanowiczowej, jest dziecko nazywane Małą, jednak ponad poziom świata przedstawionego zdecydowanie wybija się w tym utworze warstwa refleksyjna. Jej źródłem są dylematy zakorzenione w emigrancko-rodzicielskim doświadczeniu pisarki: „Jedna jest tylko rzecz konieczna, by stać się w pełni człowiekiem, którą podamy jej osobiście, codziennie, dotykalnie, której nie odziedziczy po nas, ale którą przyjmie wprost z naszych rąk. To mowa”⁴. To oryginalne opowiadanie eseistyczne traktuje o tzw. akwizycji mowy. Na tym „tle” narratorka snuje, eksponując „mnogą” perspektywę obojga rodziców, celne, w świetnym stylu formułowane dywagacje z zakresu psycholingwistyki i pedagogiki. Zwieńczenie utworu zawiera taką oto (rozstrzygającą) refleksję:

Gdybyśmy byli w Kraju, korzenie wparłyby się mocno w ziemię. [...] Byłaby to dla niej [tj. córki – przyp. A.M.] mowa powszednia, sama przez się zrozumiała. Tutaj przerodzi się szybko w intymny dialog domowy.

W jej imieniu dokonaliśmy wyboru. [...] Czy nie skazujemy jej na los szarego kaczątka, obcego stadku? A może odepchnie nasze ręce z niepotrzebnym, izolującym ją od innych, darem polskiej mowy?

Będziemy walczyć [...].

Zrobimy to nie tylko przez egoizm rodzicielski, co najmilsze stworzenie radby zachować na własność. I nie tylko z poczucia „patriotycznego obowiązku”. Zrobimy to przede wszystkim dla niej samej.

Bo cóż się równa samotności dziecka, które wracając do domu, znajduje w nim – cudzoziemców?⁵

Fabularnym rozwinięciem, „unaocznieniem” tej refleksji okaże się debiutancka książka Romanowiczowej, wzbogacona o, widoczny już w opublikowanym w 1953 r. opowiadaniu *Siedem mieczów*⁶, motyw możliwie łagodnego wprowadzania dziecka przez matkę w świat pełen niebezpieczeństw.

Baśka i Barbara jest nie tylko pierwszą książką w dorobku pisarki, lecz i pierwszą wydaną przez oficynę Libella, której założycielem i właścicielem był mąż pisarki. Ukazała się w nakładzie czterech tysięcy egzemp-

³ Z. Romanowiczowa, *Panna Julia*, „Wiadomości” 1951, nr 50; tejże, *Nauka mowy*, „Życie” 1951, nr 44.

⁴ Z. Romanowiczowa, *Nauka mowy*, s. 2.

⁵ Tamże.

⁶ Z. Romanowiczowa, *Siedem mieczów*, „Życie” 1953, nr 12.

larzy⁷, z czego przeszło tysiąc sprzedano w ciągu dwóch tygodni⁸. Zdaniem Bielatowicza, z którym autorka przyjaźniła się, współtwórcą pomysłu książki był Melchior Wańkowicz. Znakomity reportażysta miał nawet, zapewne tuż po narodzinach *Barbary*, zaproponować Romanowiczowej wspólne napisanie książki w formie dwugłosu. Bielatowicz wskazuje też na pokrewieństwo ideowe i tematyczne łączące *Baškę i Barbarę* z *Zielem na kraterze* Wańkowicza, przy czym podkreśla odmiennosć stylistyczną i kompozycyjną obu dzieł, a także fakt, że „idee Romanowiczowej są na wskroś oryginalne”⁹. Obok *Ziela na kraterze*, którego głównym wątkiem jest dorastanie córek pisarza, recenzenci, jako literacki kontekst *Baśki i Barbary*, przywoływali Wańkowicza *Szczenięce lata*, które Romanowiczowa uznała za książkę genialną¹⁰, a ponadto *Miasto mojej matki* Juliusza Kadena-Bandrowskiego¹¹, *Córeczkę* Wojciecha Żukrowskiego¹² i *Marcina Kozere* Marii Dąbrowskiej¹³. Do kwestii związanych ze sferą tematyczno-problemową *Baśki i Barbary* jeszcze powrócimy.

Książka Romanowiczowej zyskiwała w wypowiedziach recenzentów różne określenia gatunkowe. Jeden z autorów dywaguje:

Powiadam książka, bo trudno mi się zdobyć na ściślejsze określenie [...]. Przecież nie powieść. Nie nowele. Ani opowiadania, bo poszczególne rozdziały łączą się ściśle nie tylko przez te same osoby, lecz także przez temat. Więc co? Można by mówić o gawędzie [...]. jednak [...] ta jest rodzajem epickim, [...] podczas gdy książka pani Romanowiczowej to dzieło najczystszej liryki¹⁴.

Wypada wyjaśnić, że w *Baśce i Barbarze* liryzm jest kwestią raczej stylu niż konwencji gatunkowej. Faktyczne komplikacje mogą natomiast wyni-

⁷ Zob. W. Zechenter, *Śladem polskiej książki w Paryżu*, „Życie Literackie” 1958, nr 30, s. 9. Taką wysokość nakładu początkowo podawał także właściciel wydawnictwa; z czasem jednak zaczął ją zwiększać, nadmieniając o sześciu, siedmiu, a nawet dziesięciu tysiącach egzemplarzy – zob. np. *Jeździłem po Nordzie z walizkami książek...*, z K. Romanowiczem rozm. B. Kazimierczyk, „Express Wieczorny” 1995, nr 17, dodatek „Kulisy. Express Wieczorny”, s. 5.

⁸ Informacja zawarta w reklamie *Baśki i Barbary*: „Wiadomości” 1956, nr 27, s. 3.

⁹ J. Bielatowicz, „*Baśka i Barbara*”, „Kultura” 1956, nr 10, s. 155.

¹⁰ Pisarka otrzymała od autora jej egzemplarz, z dedykacją „Oceniaj, ale nie naśladuj” (*Przypadek czyli prawdziwa fikcja*, z Z. Romanowiczową rozm. S. Bereś, „Fraza” 2000, nr 3, s. 110).

¹¹ Z. K. [Z. Kubikowski], [bez tyt.], „Odra” 1958, nr 14, s. 9; Z. Najder, *Dziecko i sprawa polska*, „Twórczość” 1958, nr 4, s. 139–140.

¹² Z. Wasilewski, *Baśka czy Barbara?*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 103, dodatek „Trybuna Literacka”, nr 15, s. 4.

¹³ T. Żet [właśc. T. Żółciński], *Vercingetorix contra Krakus*, „Współczesność” 1958, nr 5, s. 7.

¹⁴ -o-, *Dwie małe dziewczynki*, „Horyzonty” 1956, z. 3, s. 71.

kać z uwzględnienia autobiograficznego (a więc dokumentarnego) podłoża utworu: „Książka [to] trudna gatunkowo do sklasyfikowania, z pewnymi cechami formalnymi gawędy, opowieści, a czasem także pamiętnika”¹⁵. Wśród omówień znajdujemy też określenie „reportaż”¹⁶. W recenzjach dominowały jednak ujęcia książki jako tekstu *stricte* literackiego, wyposażonego w fikcję, co oczywiście nie wyklucza możliwości traktowania go w kategoriach autobiografizmu. Utwór Romanowiczowej, pisał Bielatowicz,

jest zbiorem osiemnastu opowiadań o córeczce Basi – od jej urodzenia do pójścia, w szóstym roku życia, do szkoły francuskiej, uzupełnionej nauką przedmiotów ojczystych w czwartkowej szkółce polskiej. Przyjście na świat dziecka, troski o niemowlę, nauka mowy, pierwszy strach ludzkiej istoty, oczekiwanie na obietnice szczęścia, zabawa, odkrycie śmierci ludzi i rzeczy, przyswajanie sobie dzieciństwa, pierwsze kroki w świat bez matki, odkrycie narodowości, obca szkoła, walka o duszę dziecka, poznawanie ojczyzny przez bajkę, piosenkę i marzenie – to główne wątki opowiadań¹⁷.

Mateusz Dziewisz ujmował kwestię gatunkowości podobnie: „to zbiór opowiadań połączonych w zwartą całość kompozycyjną osobą tytułowej postaci”¹⁸. Tę zwartość precyzyjniej wyraża formuła „cykl opowiadań”¹⁹. Jeszcze większy poziom kompozycyjnej integralności tekstu wpisany jest w termin „powieść”. Zapewne można traktować *Baśkę i Barbarę* jako powieść o luźnej kompozycji, zbudowaną ze scen²⁰ czy obrazków²¹, albo jako cykl opowiadań. I tak też najczęściej postrzegali tę książkę recenzenci, akcentując któryś z tych, niezbyt odległych od siebie, biegunów. Kompozycyjną zwartość nadają *Baśce i Barbarze* przede wszystkim temat i problematyka, a także bohaterowie: matka (będąca zarazem narratorem) i jej dziecko. Ów zwornik (zworniki), wprowadzie silny, gdy czytamy książkę jako całość, nie stanowił dla autorki przeszkody dla prezentowania jej licznych fragmentów jako całości odrębnych²². Oczywiście mniej zaabsorbowany genologicznymi subtelnościami recenzent miał prawo stwierdzić: „Mniejsza [...] o klasyfikację.

¹⁵ K. Nastulanka, *Edukacja Barbary*, „Nowa Kultura” 1958, nr 20, s. 2.

¹⁶ Z. Nowakowski, *Śmiech i płacz dziecka*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1956, nr 177, s. 2.

¹⁷ J. Bielatowicz, „*Baśka i Barbara*”, s. 155.

¹⁸ M. Dziewisz, *Dziecko polskie we Francji*, „Odgłosy” 1958, nr 16, s. 7.

¹⁹ Np. (olg) [O. Terlecki], *Książka kobiety*, „Życie Literackie” 1957, nr 13, s. 9.

²⁰ Opinię, że *Baśka i Barbara* „nie jest powieścią, jest zbiorem scen” (P. Zaremba, „*Baśka i Barbara*”, „Orzeł Biały” 1956, nr 29, s. 3), wypadałoby więc uznać za tylko w części wiążącą.

²¹ Zob. Z. Jędrzyński, *Elementy dudu w Paryżu*, „Pomorze” 1959, nr 5, s. 6.

²² Niektóre fragmenty *Baśki i Barbary* drukowane były przed edycją książkową w formie

Literaturę polską wzbogaciła pozycja oryginalna zarówno pod względem formy jak i tematu”²³.

W konstatacji Bielatowicza z 1957 r., że „*Baśka i Barbara* jest dziś na ustach wszystkich miłośników piśmiennictwa na emigracji”²⁴, nie ma cienia przesady. Na uchodźstwie nie tylko żywo dyskutowano nad tą książką, lecz i nad wyraz życzliwie ją przyjęto. Uwagi krytyczne dotyczyły kwestii szczegółowych, nigdy zaś dzieła jako całości. Np. Bielatowicz orzekł:

nie można o Zofii Romanowiczowej powiedzieć, że jest skończoną artystką. Ma jeszcze braki w wyborze materiału literackiego i pewną niedbałość w obróbce języka. Stwierdzić to można tym śmieiej, że jej talent pisarski jest najwyższej próby²⁵.

Powyższe krytyczne uwagi, dotyczące uchybień stylistycznych, trudno jednak uznać za w pełni uzasadnione, i to niezależnie od tego, że inni recenzenci podkreślali nieprzeciętną sprawność językową młodej autorki. Np. Tymon Terlecki stwierdził: „styl [to] już w pełni wykształcony, bardzo prosty i bardzo celny, pełny ciepła i grający delikatnie kładzionymi kolorami”²⁶.

Warto jeszcze zatrzymać się nad opinią Bielatowicza. Otóż, jego zdaniem, harmonię tego „w zasadzie realistycznego” utworu psuje „mitologizowanie”. Przejawiać się ma ono w tym, że matka „stoi [...] jak Anioł Stróż za dzieckiem i podpowiada mu nie tylko słowa, ale i idee, a nawet z zachwytem przyklęka przed słowami i gestami córki, które w jej wyobraźni są ułomkami jakichś prawd tajemnych”²⁷. Zarzut ten wydaje się wątpliwy o tyle, że narratorka podkreśla swój dystans (często bywa autoironiczna) wobec „osiągnięć” w zakresie mowy, wyobraźni, szerzej, rozwoju intelektualnego dziecka, wcale przy tym nie tając, że „nakłada” sens na fakty przypadkowe lub błahe. Bielatowiczowi brakuje empatii, a może tylko woli wczucia się w perspektywę kobiety, matki. Świadectwem tego byłby też jego komentarz do słów narratorki, stanowiących wyraz odczuć związanych z porodem; zdania: „tak się umiera. I tak się rodzi. Tak się obraca ziemia. Tak wybucha lawa. Tak

osobnych utworów (w każdym razie ani autorka, ani redakcje czasopism nie sygnalizowały, że prezentują fragment większej całości): *Piórko*, „*Życie*” 1952, nr 8; *Adwent*, „*Nowy Świat*” 1955, nr 26; *Ein Man Wie Sie...* [winno być: *Ein Mann wie Sie...*], „*Nowy Świat*” 1955, nr 11; *Noc*, „*Życie*” 1955, nr 10.

²³ -o-, *Dwie małe dziewczynki*, s. 72.

²⁴ J. B. [J. Bielatowicz], „*Baśka i Barbara*”, „*Życie*” 1956, nr 37, s. 12.

²⁵ J. Bielatowicz, „*Baśka i Barbara*”, s. 156–157.

²⁶ Alcest [T. Terlecki], „*Baśka i Barbara*” („*Nagroda młodych*” *Związku Pisarzy Polskich*), „*Syrena* – Orzeł Biały” 1956, nr 51/52, s. 3.

²⁷ J. Bielatowicz, „*Baśka i Barbara*”, s. 157.

zwija się w spiralę mgławica”, krytyk skwitował w dwóch słowach: „Trudno sprawdzić”²⁸. Odmienne na ten sam fragment zareagowała czytelniczka:

Młoda matka opowiada nam w sposób śmiały i odkrywczy o ostatnich chwilach swej ciąży [...]. Z oszczędnością słowa wytrawnego pisarza oddaje przeżycia rodzącej kobiety, opisuje ten moment straszny a jedyny, w którym kobieta wie, że kroczy tajemną granią między życiem a śmiercią²⁹.

Wszelako to nie krytyczne zastrzeżenia wyznaczają zasadniczy ton recepcji utworu. Z ocen przychylnych można by ułożyć zgoła pean: „naprawdę śliczna”, „urzekająco piękna”, „doskonała”, „dobra w sensie absolutnym”³⁰. O artystycznej randze, ale i społecznej wadze utworu świadczą też głosy tzw. zwykłych czytelników. Na przykład Amalia Falkiewiczowa napisała do „Wiadomości”:

to jest tak jakby kto moje myśli i przeżycia podsłuchał i przeniósł na papier, a raczej oblekł w słowa. Nie tylko moje, ale każdej kobiety spodziewającej się dzieciny poczętej z miłości, oczekiwanej w radości i lęku nieświadomym tego co ma przyjść, co ma się stać ciałem. Tylko że się tego nie pisało, bo jakżeż odsłaniać tajniki najgłębsze swego serca i ciała? Naleciałości wychowania z początku naszego wieku³¹.

Ta czytelniczka, odnajdująca w książce Romanowiczowej również doświadczenie własne, zwraca uwagę na rzecz istotną: śmiałość pisarki w podjęciu (może bardziej niż w realizacji) tematu w literaturze polskiej nie dość wyrażnie obecnego. Chodzi o macierzyństwo oraz, wprawdzie dość marginalnie, a przy tym dyskretnie przez pisarkę potraktowany, motyw ciąży. Pisał też o tym Zygmunt Nowakowski:

Autorka z niebywałą subtelnością przedstawia rozwój dziecka [...]. Dyskretnie oszczędzono czytelnikowi szczegółów fizjologicznych, związanych z macierzyństwem i chociaż autorka nie pomija bynajmniej ciała, przecież głównie mówi o duszy dziecka³².

²⁸ Tamże, s. 158.

²⁹ Z. Starowieyska-Morstinowa, *Baśka i Barbara*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 13, s. 10.

³⁰ Kolejno: Z. Nowakowski, *Śmiech i płacz dziecka*, s. 2; Alcest, „*Baśka i Barbara*”..., s. 3; A. Bogusławski, *Mądrze i ładnie*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1956, nr 157, s. 3; P. Zaremba, „*Baśka i Barbara*”, s. 3.

³¹ A. Falkiewiczowa, *Baśka i Barbara. List do redaktora „Wiadomości”*, „Wiadomości” 1956, nr 38, s. 6.

³² Z. Nowakowski, *Śmiech i płacz dziecka*, s. 2.

Różnie zresztą na podjęcie tematyki macierzyństwa reagowano. Wymowna w tym względzie jest recenzja Wiktora Junoszy. Píše on:

Przyznam z całą szczerością – nie bez trudu przebrnąłem przez pierwsze pięćdziesiąt stron tej książki. Cóż robić: poruszenia przysłego noworodka, przewijanie pieluszek, skomplikowana sprawa spacerów w wózku, a nawet zagadnienie, czy Baśka widzi grzechotkę – nie potrafią wywołać żywszego zainteresowania u sześćdziesięcioletniego mężczyzny. Co innego u kobiety, zwłaszcza – młodej matki; dla niej wnikliwe obserwacje, czynione w trosce o jak najlepsze spełnienie rodzicielskiego posłannictwa, będą na pewno wprost pasjonujące, gdyż cechuje je rzecz dość rzadko u matek spotykana: miłość nie zaślepiona, a krytyczna, doszukująca się głębszego znaczenia zjawisk i wyciągająca obiektywne wnioski. [...]

Aż na stronie 50-ej znalazłem ustęp [...] ³³.

Recenzent ma na myśli ustęp poświęcony kształceniu językowemu dziecka. To w nim i w powiązanim z nim szerszym, „patriotycznym” zagadnieniu dostrzega krytyk istotny walor książki. Wagę utworu, w jego opinii, ustanawiają nie tylko, a nawet nie przede wszystkim „umiejętność”, „pisarski talent”, lecz zwłaszcza „rozumne” ukazanie przez Romanowiczową sprawy posiadającej dla Polaków żyjących na obczyźnie „olbrzymie wprost znaczenie”: jest nią zachowanie w polskości „narodu na uchodźstwie” ³⁴. *Baśkę i Barbarę*, postuluje Junosza, „powinni przeczytać i przemyśleć nie tylko wszyscy polscy rodzice na emigracji, ale wszyscy, bez wyjątku, wszyscy, zajmujący się polską młodzieżą” ³⁵.

Oceny dzieła Romanowiczowej warunkowane były przez rozmaite, jak widać, kryteria. Liczni recenzenci podnosili jego walory czysto literackie, trudno jednak było abstrahować od podjętej w dziele problematyki oraz wynikających z niej zagadnień ideowych czy wręcz, bo i tak książkę tę czytano, ideologicznych. W każdym razie w recenzjach wydobywano dwa zwłaszcza aspekty: macierzyństwo i wychowanie na obczyźnie, zwykle jeden z nich uprzywilejowując. Częściej skupiano się na drugim z nich, niewątpliwie istotnym, ale przecież i kwestię macierzyństwa oraz rozwoju dziecka, wcale nie ograniczoną w utworze do edukacji patriotycznej, należy uznać za ważną, bo w znacznej mierze nowatorską. Nowatorstwo dotyczy zresztą obu aspektów, co podkreślił Białatowicz:

Baśka i Barbara to nie tylko tom dobrej prozy, ale coś więcej: książka śmiała i pionierska. Można ją nazwać dziełem przezwyciężonego naturalizmu. [...] słowo

³³ W. Junosza, „*Baśka i Barbara*”, „Syrena – Orzeł Biały” 1956, nr 34/35, s. 5.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

literackie ma siłę wyższości nad przejawami natury. Zofia Romanowiczowa pokonała je mocą godności i piękna macierzyństwa, jak nikt przed nią w polskiej literaturze.

Zalety *Baśki i Barbary* można by mnożyć. W szczególności porywające są opisy walk o narodowe ocalenie duszy dziecka na wygnaniu. Ale na to zwrócono już dostateczną uwagę³⁶.

Otóż to. Poniższa wypowiedź recenzenta „Myśli Polskiej” ukazuje, jak najczęściej rozkładały się akcenty, a także oceny:

Rzecz zaczyna się dramatycznie ujętym i niepozabawionym wartości literackich opisem ciąży i porodu. Następują pierwsze lata życia córeczki. Ta część jest zdecydowanie najsłabsza. [...]

Najciekawsza część książki dotyczy reakcji dziecka na zetknięcie dwóch różnych kultur, w których się [ono] wychowuje³⁷.

Podobnie jest u Bogusławskiego, który dostrzegłszy, że książka „zapowiadała [się] na szkic psychologiczny i pedagogiczny”, widzi w niej przede wszystkim „analizę społeczną”. Stanowiąca „kłopot całej emigracji” kwestia dwujęzyczności staje się głównym bohaterem jego recenzji³⁸. Podobnie jest w innych tekstach. Zdaniem Władysława Günthera *Baśka i Barbara* jest nade wszystko opowieścią o dramacie emigrantki broniącej polskości swego dziecka³⁹. Do Günthera nawiązał, w liście do redakcji „Wiadomości”, Zbigniew Łukaczyński, który zupełnie pomija estetyczny aspekt utworu, wydobywając obecny w nim, jednak w sposób bardzo subtelny, walor dydaktyczny; pisze on: „Romanowiczowa [...] dała wiele dobrych wskazań, jak można zachować polskość pokolenia urodzonego na obczyźnie”⁴⁰. Nb. w opublikowanym w 1990 r. wywiadzie pisarka stwierdziła, że po ukazaniu się *Baśki i Barbary* „mnóstwo dzieci na emigracji otrzymało na chrzcie imię Barbara”⁴¹.

Zofia Romanowiczowa uzyskała za swój debiut książkowy Nagrodę Młodych im. Stanisława Strońskiego, przyznaną przez Związek Polskich Pisarzy na Obczyźnie w 1956 r. Przewodniczący jury, Tymon Terlecki, podkreślił,

³⁶ J. Bielatowicz, „*Baśka i Barbara*”, s. 157.

³⁷ *Mała Polka*, „Myśl Polska” 1956, nr 15, s. 4.

³⁸ A. Bogusławski, *Mądrze i ładnie*, s. 3. Kwestia dwujęzyczności, jako wciąż aktualna, powróci w szkicu Bogusławskiego, opublikowanym z okazji ponownego wydania książki przez Libellę w 1985 r., zatytułowanym *Jubileusz „Baśki i Barbary”*. *Wznowienie na trzydziestolecie* („Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1985, nr 289, s. 3). Kwestię wychowania „człowieka-który-jest-Polakiem” podjął także, z tej samej okazji, publicysta zurychskiej „Naszej Gazetki”: (o), „*Baśka i Barbara*”, „Nasza Gazetka” 1985, nr 8, s. 13.

³⁹ W. Günther, „*Frontem do dziecka*”, „Wiadomości” 1956, nr 34, s. 3.

⁴⁰ Z. Łukaczyński, *O polskie imiona. Do redaktora „Wiadomości”*, „Wiadomości” 1956, nr 45, s. 6.

⁴¹ *Faldy czasu. Z Zofią Romanowiczową rozmawia Stanisław Bereś*, [cz. 2], „Odra” 1990, nr 2, s. 21.

przywołując wcześniejsze dokonania autorki – jej „wiersze, szkice literackie, opowiadania i nowele coraz pełniejsze i czystsze w wyrazie artystycznym” – że mamy do czynienia z „wybitnym talentem prozatorskim już w pełni dojrzałym i bardzo oryginalnym”⁴². Zwróciwszy uwagę na pozaliterackie, wyrastające z podjętej problematyki, zainteresowanie książką⁴³, stwierdził, że „wymowa społeczna [...], niewątpliwa wartość świadectwa i przykładu nie może usuwać w cień walorów czysto artystycznych tego świetnego debiutu. Są one bardzo wysokiej próby”⁴⁴. Wieńczące tę wypowiedź, dotyczące książki, stwierdzenie: „Nie będzie dziwne jeśli wzbudzi zainteresowanie w kraju”⁴⁵, ma w sobie po części walor spełnionego „proroctwa”, po części zaś (jako że zawarte jest ono w ostatnim numerze „Syreny – Orła Białego” z 1956 r.) status konstatacji. Oto bowiem *Baśka i Barbara* zdążyła na początku 1956 r. zawędrować do Polski, na razie we fragmencie, jednak fragmencie dostrzeżonym, pobudzającym do refleksji. Głos zabrali najpierw publicyści.

Oto w warszawskiej „Nowej Kulturze” 22 stycznia 1956 r. ukazał się „fragment prozy Zofii Romanowiczowej” pt. *Baśka i Barbara*⁴⁶. Przedrukowano go, niemal bez zwłoki, choć nie w całości, za „Kulturą” paryską, prezentującą, w numerze styczniowym, fragmenty niewydanej jeszcze książki⁴⁷. W prezentacji krajowej znalazły się, co znamienne, dwa fragmenty o treści „patriotycznej”, w wydaniu książkowym funkcjonujące jako rozdziały: *Vercingétorix contra Krakus* oraz *Dziad i baba* (pominięto natomiast rozdział *Pierwsza uczennica*). Publikację utworu już drukowanego, czego „Nowa Kultura” nie praktykowała, redakcja usprawiedliwiła jego „wymową”⁴⁸. Odczytanie tej wymowy „kanoniczne” (rzec można z dozą ironii, domyślając się ideologicznych motywów prezentacji tekstu) przynosi artykuł S. Grabowskiej *Polskości nie można się nauczyć*, opublikowany 8 lutego 1956 r. w „Gazecie Zielonogórskiej”⁴⁹. Jest to wypowiedź, której autorka dość histerycznie reaguje na zawarte w utworze treści, dostrzega w nim nie tyle matczyne sta-

⁴² AlceŃ, „*Baśka i Barbara*”..., s. 3.

⁴³ Nb. *Baśka i Barbara* należała w lutym 1960 r. do najchętniej wypożyczanych książek przez czytelników Biblioteki Polskiej w Londynie – zob. M. Danilewiczowa, Z. Wilczyńska, *Miłosz contra Kraszewski (Uwagi o upodobaniach książkowych czytelników Biblioteki Polskiej w Londynie)*, „Kultura” 1960, nr 7/8, s. 71.

⁴⁴ AlceŃ, „*Baśka i Barbara*”..., s. 3.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Z. Romanowiczowa, *Baśka i Barbara*, „Nowa Kultura” 1956, nr 4.

⁴⁷ Z. Romanowiczowa, *Baśka i Barbara*, „Kultura” 1956, nr 1.

⁴⁸ „Nowa Kultura” 1956, nr 4, s. 4.

⁴⁹ S. Grabowska, *Polskości nie można się nauczyć*, „Gazeta Zielonogórska” 1956, nr 33, s. 6.

rania o to, aby dziecko nie uległo wykorzenieniu, aby było dwujęzyczne (i dwukulturowe), lecz nade wszystko eksponuje „ból matki, która widzi, że najdroższa jej istota – dziecko – oddala się od spraw dla matki najbliższych”⁵⁰. W tym wyraźnie „przedodwilżowym” artykule publicystycznym (nie jest to recenzja) książka Romanowiczowej została wykorzystana (zmanipulowana) jako argument polityczny wymierzony przeciwko emigracji niepodległościowej:

Wstrząsająca [to książka] w zestawieniu z obłudnymi, kłamliwymi wypowiedziami emigracyjnych działaczy i publicystów, z taką niby troską mówiących o polskim wychowaniu dzieci emigrantów. [...]

Zofia Romanowiczowa przeczuwa w swej trosce o polskość własnego dziecka, że z dala od kraju nie można zdobyć polskości. Czy nie widzą tej prawdy działacze emigracyjni? Czy nie widzą, że przeciwstawiając się repatriacji emigrantów, godzą się ochoczo, z lekkim sercem, na stratę, dla narodu polskiego tysięcy młodych ludzi?⁵¹

Podobny, publicystyczny w formie i ideologiczny w treści, zapis lektury całej już książki znajdujemy w wypowiedzi Tadeusza M. Pasierbińskiego, zamieszczonej w jednym z wrześniowych numerów „Życia Warszawy”:

mocna, zmuszająca do myślenia książka, która jak w soczewce ukazuje problem emigracji nr 1, proces wynaradawiania dzieci polskich na obczyźnie. Dodatkowe materiały dotyczące tego zagadnienia drukuje wszelkich odcieni prasa emigracyjna, choć politycy i publicyści emigracyjni wołają w zasadzie o tym milczeć⁵².

Krajowa recepcja utworu Romanowiczowej nie ograniczyła się, na szczęście, do tego, tak czy inaczej widzianego, ideowego przesłania. Oczywiście o emigracyjnej pisarce wiedzano przede wszystkim to, co można było (jeśli kto mógł) wyczytać z prasy emigracyjnej, a więc niewiele⁵³. Stąd nie zaskakują stwierdzenia bałamutne. Na przykład w nocy poprzedzającej przedruk fragmentu książki, rozdziału *Gwiazda*, w „Expressie Wieczornym” pojawia się nieprawdziwa informacja, że „Zofia Romanowiczowa od Powstania Warszawskiego przebywa zagranicą”⁵⁴ (od 10 kwietnia 1942 r. „przebywała”

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

⁵² T.M. Pasierbiński, *Dzieci bez ojczyzny*, „Życie Warszawy” 1956, nr 232, s. 4.

⁵³ Por.: „Tak mało wiemy o tamtych ludziach [...]”. Gdy chodzi o Zofię Romanowiczową [...] informacji udziela nam artykuł Jana Białowicza, zamieszczony w październikowym zeszytyku paryskiej »Kultury« (Z. Starowiejska-Morstinowa, *Baśka i Barbara*, s. 10).

⁵⁴ „Express Wieczorny” 1956, nr 307/309, s. 4.

w Ravensbrück!). Zapewne dokładniejszą wiedzę dysponowali nauczyciele-poloniści jednej z radomskich szkół. Oto informuje Bielatowicz:

Kiedy w warszawskiej „Nowej Kulturze” pojawił się przedruk opowiadania z paryskiej „Kultury” pt. *Baśka i Barbara*, uczennice żeńskiego gimnazjum państwowego im. Tytusa Chałubińskiego w Radomiu otrzymały jako temat wypracowania szkolnego *List do Zofii Romanowiczowej*⁵⁵.

Pochodząca z Radomia pisarka była, rzecz można, starszą koleżanką tych uczennic; stała się chlubą szkoły.

O sygnalizowanej przez „Nową Kulturę” „wymowie” *Baśki i Barbary* świadczą krajowe recenzje jej edycji paryskiej. Było ich kilka, wszystkie pozytywne. Zbigniew Pędziński, usprawiedliwiasz się, że trudno jest, omawiając tę książkę, uciec od „publicystycznej dygresji”, pisać o niej wyłącznie jako o utworze literackim, tzn. bez uwzględnienia jej wymiaru socjologicznego (emigracja, emigracyjny model wychowania i kształcenia), podkreśla zarazem „znakomity kształt artystyczny *Baśki i Barbary*, który niewątpliwie pasuje Zofię Romanowiczową na jedną z ciekawszych polskich pisarek obecnej doby”, a także psychologiczną wnikliwość autorki oraz humor, „prawdziwie kobiecy, bardziej słowny niż sytuacyjny, najczęściej przechylający się w stronę [...] łagodnego, serdecznego uśmiechu i komizmu”⁵⁶. Kobiecość, ujawniającą się nie tylko w sferze tematu („zacieśnienie kręgów poznawczych do jednej malutkiej osóbkii”), lecz i formy („iście kobieca zdolność ogarniania jednym rzutem oka wielu rozproszonych szczegółów”), jako atrybut i walor książki, wyeksponował Olgierd Terlecki⁵⁷. Podczas gdy recenzenci-mężczyźni często skupiali swoją uwagę na „kobiecości” tej prozy, Barbara Eysymontt podkreśliła, zupełnie słusznie, że *Baśka i Barbara* nie jest lekturą przeznaczoną tylko dla kobiet⁵⁸. Istotne jest w tej recenzji zwrócenie uwagi na, dobrze widoczny w późniejszej prozie Romanowiczowej, metafizyczny aspekt utworu, po części związany z kwestiami poznawczymi, ale i poza nie wykraczający:

Świat przynosi ze sobą nie tylko nowe i trudne do asymilacji pojęcia, lecz również zawiązany z nim proces nieuchwytnego niepokoju, który można określić jedynie niepokojem metafizycznym⁵⁹.

⁵⁵ J. Bielatowicz, „*Baśka i Barbara*”, s. 153.

⁵⁶ Z. Pędziński, *Baśka i Barbara*, „Nowiny Literackie i Wydawnicze” 1957, nr 10/11, s. 10.

⁵⁷ (olg), *Książka kobiety*, s. 9.

⁵⁸ B. Eysymontt, *Ulica Wielkiej Kolędy*, „Kierunki” 1957, nr 3, s. 12.

⁵⁹ Tamże.

Chodzi tu o naturalny, dręczący matkę niepokój o dziecko, stopniowo wkraczające w ten rzekomo najlepszy z możliwych światów, na który lekarstwem mają być (tak widzi to Eysymontt) prawdy ewangelijne. Warto zaznaczyć, że recenzentka paksowskich „Kierunków” bodaj najmniej uwagi spośród wszystkich piszących o *Baśce i Barbarze* poświęca kwestii wychowania patriotycznego; jeśli już o nim traktuje, to podkreśla „narodową tradycję religijną”, która, wypada dodać, owszem, jest w powieści eksponowana, jednak nie jako wersja patriotyzmu wyłączna. Należy też zauważyć, że choć rzeczywistość Romanowiczowa wprowadza do utworu, jako istotny składnik jego sfery ideowej, świat wartości chrześcijańskich, to jednak nie uśmierza on do końca metafizycznego niepokoju, przypominając tym samym raczej paliatyw niż skuteczne lekarstwo.

Ślady tegoż niepokoju, troski i lęki, wydobywa także we wnikliwej, uniwersalizującej przesłanie utworu, recenzji Zofia Starowieyska-Morstinowa. Oto jej fragmenty:

Na skutek [...] skupionej uwagi, z jaką autorka *Baśki* żyje i patrzy dookoła siebie, mówiąc o rzeczach małych i drobnych, mówi równocześnie o bardzo doniosłych, mówiąc o wyraźnym jednorazowym konkreście, mówi także o wielkich prawach kształtujących nasze istnienie.

[...] ważny i tak ostro naświetlony problem [na kogo wychować córkę – przyp. A.M.] nie wysuwa się w książce Zofii Romanowiczowej na plan pierwszy [...]. Autorka poświęca mu dwa, a raczej półtora rozdziału. I czyni chyba słusznie. W sprawie człowieka, w całym zespole jego spraw, trosk, lęków i nadziei sprawa narodowości nie jest jedyna i wyłączna, jakkolwiek z tak wieloma się łączy. Toteż wydaje się, że Zofia Romanowiczowa ustawia tę sprawę w słusznych, rozsądnych proporcjach. A tylko my, czytając jej książkę, zwracamy na nią specjalną uwagę. Bo gdy myślimy o naszej emigracji i związanych z nią sprawach, właśnie to zagadnienie jest dla nas kapitalne, ważne i nader niepokojące.

Ale książka Zofii Romanowiczowej nie jest oparta ani osnuta na zagadnieniach emigracyjnych. Wyrasta ze spraw ludzkich, ze spraw człowieczych. I dlatego właśnie jest książką tak głęboko humanistyczną, tak poważną mimo swej miłej, żartobliwej lekkości⁶⁰.

Tymczasem ostatni z krajowych recenzentów paryskiej edycji książki, podkreśliwszy świetną znajomość psychiki dziecka przez Romanowiczową, dostrzegł w jej dziele, podobnie jak większość piszących, „literacki dokument życia Polaków we Francji”, zasługujący na szczególną uwagę⁶¹. I to za-

⁶⁰ Z. Starowieyska-Morstinowa, *Baśka i Barbara*, s. 10 [podkr. A.M.].

⁶¹ R. Rosiak, *Kto wygra: polska Baśka czy francuska Barbara?*, „Kamena” 1958, nr 5, s. 6–7.

pewne ten właśnie wzgląd, nie zaś walory podkreślane przez Starowieyską-Morstinową, zadecydowały o obecności *Baśki i Barbary* na krajowym rynku czytelnicznym.

Wspomniano wcześniej o prezentacjach w Polsce fragmentów książki. Poza wymienionymi już wkrótce pojawiły się kolejne. W 1957 r. w „Kobiecie i Życiu”, „Tygodniku Społeczno-Kulturalnym Katolików” oraz „Wrocławskim Tygodniku Katolików” ukazał się rozdział *Pani w zielonym turbanie*⁶². W nocy zawartej w „Kobiecie i Życiu” znajdujemy zapowiedź wydania książki w najbliższym czasie przez Państwowy Instytut Wydawniczy⁶³.

Trafiła ona jednak do krajowego obiegu wcześniej. Oto *Baśka i Barbara*, a ściślej jej wydanie paryskie, była pierwszą książką emigracyjną sprzedawaną w regularnym handlu księgarskim w Polsce, początkowo wyłącznie w księgarniach Veritasu⁶⁴. Bardzo szybko, wskutek dużego czytelniczego zainteresowania, zniknęła z półek, toteż zgłoszono postulat jej wznowienia w jednym z wydawnictw krajowych⁶⁵. Zadania tego podjął się – jak wspomniano – PIW, wydając *Baśkę i Barbarę* w 1958 r., i to dwukrotnie⁶⁶. Nakład pierwszego wydania krajowego (w lutym) wyniósł dziesięć tysięcy egzemplarzy i rozszedł się niemal natychmiast⁶⁷; po nim – w ramach drugiego wydania (w październiku) do obiegu trafiło kolejne dziesięć tysięcy egzemplarzy. W tym samym 1958 r. na łamach „Nowej Szkoły” przedrukowano, za edycją krajową, obszerny fragment rozdziału *Pierwsza uczennica*⁶⁸. Po latach Romanowiczowa tak oto wypowiedziała się na temat drukowania swoich utworów w kraju:

Skoro chcieli mnie publikować w Polsce, nie widziałam powodów, żeby nie skorzystać z propozycji. Postawiłam wszelako warunek, że nie wolno zamienić ani przecinka, do czego wydawca się dostosował, bądź też zrezygnował z publikacji [...]. Jeśli chodzi o teksty, nie byłam, sądzę, kłopotliwą autorką... Moje powieści od polityki raczej stronią. Myślę więc, że jeżeli zdarzały się pewne zgrzyty, to był to raczej efekt ogólniejszego „falowania” nastrojów; etapowego wzmagania się napięcia między krajem a emigracją. Mam prawo sądzić, że nie

⁶² „Kobieta i Życie” 1957, nr 28; „Tygodnik Społeczno-Kulturalny Katolików” 1957, nr 33; „Wrocławski Tygodnik Katolików” 1957, nr 33.

⁶³ „Kobieta i Życie” 1957, nr 28, s. 4.

⁶⁴ Zob. W. Zechenter, *Śladem polskiej książki w Paryżu*, s. 9.

⁶⁵ Z. Pędziński, *Baśka i Barbara*, s. 10.

⁶⁶ Z. Romanowiczowa, *Baśka i Barbara*, wyd. 2. [wyd. 1 krajowe], Warszawa 1958; wyd. 3. [wyd. 2 krajowe], Warszawa 1958.

⁶⁷ Zob. *Nowości wydawnicze Państw. Instytutu Wydawniczego*, „Panorama Północy” 1959, nr 11, s. 15.

⁶⁸ Z. Romanowiczowa, *Pierwsza uczennica*, „Nowa Szkoła” 1958, nr 3.

bez znaczenia była aktywność Libelli, której wydawnictwa przemycano do Polski jako nielegalne. No i postać mojego męża, eks-żołnierza Andersa, też pewnie na te stosunki rzutowała...⁶⁹

Śladem recepcji krajowych edycji *Baśki i Barbary* jest kilkanaście recenzji i not, ogłoszonych w latach 1958–1959 w pismach kulturalnych i literackich oraz w prasie codziennej. Opinia Stanisława Sapały, odmawiająca książce istotnych wartości artystycznych, przypisująca jej zaledwie „szlachetną tendencję” o „wydźwięku patriotyczno-politycznym”⁷⁰, stanowi pośród nich wyjątek. Pozostali autorzy nie mieli wątpliwości co do szlachetnych intencji pisarki, ale też eksponowali walory estetyczne i intelektualne książki. Superlatywnych ocen znaleźć można w recenzjach zdumiewająco wiele jak na dzieło debutantki. Książka określana jest m.in. jako „urocza i głęboka”, „mądra”, jako „naprawdę dobra literatura”⁷¹. Na te wysokie oceny złożyły się sądy szczegółowe. Pisano:

Dawno nie czytałam książki napisanej z taką troską o celność słowa, z takim pietyzmem i cyzelatorstwem, z takim wyczuciem rytmu zdania, wnoszenia i opadania frazy. Wśród bylejakości naszego współczesnego języka mówionego, wśród niechlujstwa prozy literackiej ten niewielki tomik jest naprawdę zjawiskiem niezwykłym⁷².

Opinia to niebagatelna, zważywszy, że autorka książki od kilkunastu lat przebywała poza krajem. Wskazywano też na poetyckość (względnie liryzm) *Baśki i Barbary*, rozumianą i jako cecha stylu, i jako kategoria estetyczna (tonacja, nastrój). Irena Pannenkowa, była więźniarka Ravensbrück, znająca obozowe wiersze autorki, notuje: „Zofia Górską-Romanowiczową pozostaje [...] nade wszystko poetką, stąd i ta jej proza przesycona jest poezją: metafory w opisach, skłonność do obrazowania raczej niż do relacjonowania”⁷³. Andrzej Ziemiński, zwróciwszy uwagę na bogactwo językowe, wstrzemięźliwie dozowane, uwydatnia liryzm utworu: „bardzo czysty i szlachetny, lecz zawsze rozsądnie opanowany, przesłonięty poczuciem humoru”⁷⁴. Być może

⁶⁹ *Wańkowicz był dla mnie jak ojciec...*, z Z. Romanowiczową rozm. B. Kazimierczyk, „Polska Zbrojna” 1995, nr 10, dodatek „Magazyn Tygodniowy. Polska Zbrojna”, nr 2, s. X.

⁷⁰ S. Sapała, *Polskość i pokolenie emigracji*, „Tygodnik Demokratyczny” 1958, nr 14, s. 8.

⁷¹ Kolejno: W. Zechenter, *Śladem polskiej książki w Paryżu*, s. 9; J. Koskowski, *Najcięższy problem emigracji*, „Kurier Polski” 1958, nr 65, s. 4; (bg) [B. Gemrot], *Baśka i Barbara*, „Gazeta Krakowska” 1959, nr 19, s. 3.

⁷² K. Nastulanka, *Edukacja Barbary*, s. 2.

⁷³ I. Pannenkowa, *Vercingétorix contra Krakus i Piast*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 19, s. 5.

⁷⁴ A. Ziemiński, *Trzy powieści o dzieciństwie*, „Życie Warszawy” 1958, nr 93, s. 6.

to ów, rozumiany jak typ nastrojowości, liryzm zdecydował o tym, że jednym z najczęściej przywoływanych słów charakteryzujących książkę jest epitet „urocza”.

Zapewne nie tylko poetyckie doświadczenie (poezja własna oraz przekłady pieśni trubadurów⁷⁵) zdecydowało o specyficznym typie nastrojowości, „sentymencie”⁷⁶. Krystyna Nastulanka sugeruje, że celność spostrzeżeń, zwłaszcza dotyczących psychiki dziecka, ale i subtelne opisy świata, nie tylko zresztą dziecięcego, są dziełem „poetyckiej wrażliwości na kształt i barwę świata, wspieranej niezmiernie rzadką pamięcią przeżyć, doświadczeń i odkryć własnego dzieciństwa”⁷⁷. Warto dodać, krytyczka bowiem tego nie czyni, że liczne w utworze metaforyzacje są (artystyczną) konsekwencją przyjmowania przez narratorkę perspektywy oglądu świata specyficznej dla dziecka, stąd na przykład antropomorfizacja samochodu – który umiera i który (względnie którego, bo to „przyjaciół”⁷⁸) trzeba ratować. Nie sposób tutaj rozstrzygać, ile zawdzięcza Romanowiczowa, sugerowanej przez Nastulanke, własnej „pamięci przeżyć”, ile zaś własnemu dziecku, które przecież „uczy” matkę (nie tylko) empatii, w każdym razie dzieciństwo i młodość staną się jednymi z kluczowych motywów jej pisarstwa. Podobnie jak „kobiecość” – często wydobywana i niestety rzadko problematyzowana przez recenzentów. Pisano więc ogólnikowo, że *Baśka i Barbara* to „książka w każdym sformułowaniu, w każdym ujęciu jak najbardziej »kobieca« – ale w najlepszym sensie tego określenia”⁷⁹. Zdarzały się też, formułowane przez mężczyzn, oceny pozbawione owego „ale”. Mateusz Dziewisz przyznał:

Bardzo podobało mi się niebanalne ujęcie miłości przyszłej matki do poczętego, a jeszcze nie narodzonego dziecka. Autorka subtelnie, bez popadania w pruderię i gadulstwo, z kobiecą delikatnością, a przy tym chciałoby się powiedzieć „męską” powściągliwością uczuciową odmalowała zmiany, jakie zachodzą w organizmie kobiety w okresie ciąży⁸⁰.

Wacław Sadkowski stwierdza, że „kapitałny pod względem psychologicznym rozdział *Pąki na kasztanach* [...] jest chyba najlepszym studium przeżyć i doznań kobiety w okresie ciąży i porodu, jakie napisano w naszym języku”⁸¹.

⁷⁵ Zebrane po kilku latach w tomie *Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*, przeł. i oprac. Z. Romanowiczowa, Wrocław 1963 (BN, seria 2, nr 137).

⁷⁶ (KM), *Baśka i Barbara*, „Zwierciadło” 1958, nr 14, s. 4.

⁷⁷ K. Nastulanka, *Edukacja Barbary*, s. 2.

⁷⁸ Z. Romanowiczowa, *Baśka i Barbara*, Paris 1956, s. 126–127.

⁷⁹ M. Bielicki, *Dwie książki pisane „stamtąd”*, „Żołnierz Wolności” 1958, nr 73, s. 3.

⁸⁰ M. Dziewisz, *Dziecko polskie we Francji*, s. 7.

⁸¹ W. Sadkowski, „*Baśka i Barbara*”, „Nowe Książki” 1958, nr 8, s. 466–467.

Zaskakujące zatem, a może znamienne, okazuje się przeoczenie *Baśki i Barbary* przez, aktywną w Polsce od połowy lat czterdziestych XX wieku, krytykę feministyczną⁸². Zaskakujące, bo jest to jedna z pierwszych książek w naszej literaturze podejmujących temat ciąży i macierzyństwa. „Znamienne” zaś dlatego, że macierzyństwo nie stanowi w niej doświadczenia traumatycznego, w żaden sposób nie ogranicza kobiety, przeciwnie, postrzegane jest jako dar i wpisywane w porządek natury (nie zaś represyjnej, patriarchalnej, kultury), czego wyrazem jest, ustanawiany już na poziomie stylu paralelizm przyrody i świata ludzkiego: narratorka-matka mówi o sobie „samiczka”, młode drzewa z podpórkami w sadzie przywodzą na myśl ludzi⁸³.

Książkę Romanowiczowej zestawiano z różnymi utworami literackimi. Ich tytuły już wymieniliśmy. Dziełem dotąd niewspomnianym, zapewne znanym autorce *Baśki i Barbary*, jest, wywiedzione z doświadczenia autobiograficznego, budzenia się miłości macierzyńskiej, opowiadanie *Przymierze z dzieckiem* Marii Kuncewiczowej. Nie wymienia go wprost żaden z recenzentów; jako jedyna przywołuje ten utwór, poprzez aluzję, Monika Warneńska:

Książka [Romanowiczowej] pozornie dotyczy starego jak świat i zawsze pełnego swoistych uroków tematu, który zwie się: miłość macierzyńska, „przymierze z dzieckiem”. Pod tą powierzchnią, zewnętrzną warstwą treści kryje się jednak znacznie głębszy sens: sprawa rozwoju dziecka, urodzonego i wychowanego na obczyźnie, dziecka, które wychowuje się wprawdzie w domu polskim, zarazem jednak w otoczeniu francuskim⁸⁴.

Zwróciliśmy już uwagę, że w wypowiedziach krytyków „głębszy sens” rozumiany był różnie (i różnie był oceniany): dla jednych związany jest

⁸² W ostatnich latach *Baśka i Barbara* stała się przedmiotem kilku rozpraw naukowych, aktualizujących inne niż feministyczna perspektywy badawcze. Tutaj je tylko wymieniam: M. Brzostowicz, *Myśl o domu w prozie polskich emigrantów (1945–1956)*, w: *Dom w języku i kulturze*, red. G. Sawicka, Szczecin 1997; J.Z. Maciejewski, „*Baśka i Barbara*” Zofii Romanowiczowej (*Między powieścią a cyklem opowiadań*), w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001; B. Tarnowska, „*Krakus contra Vercingétorix*”. *Problem wychowania dziecka na obczyźnie w świetle powieści Zofii Romanowiczowej „Baśka i Barbara”*, w: *Proza polska na obczyźnie. Problemy – dyskursy – uzupełnienia*, red. Z. Andres, J. Pasternski, A. Wal, t. 2, Rzeszów 2007; I. Burzacka, *Macierzyństwo jako temat literacki. O „Baśce i Barbarze” Zofii Romanowiczowej*, w: *Modernizm. Zapowiedzi, krystalizacje, kontynuacje*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009; T. Swoboda, *Pour une identité de l'enfant émigré. L'œuvre de Z. Romanowiczowa*, w: *Écrire ailleurs au féminin dans le monde slave au XXe siècle*, red. É. Enderlein, L. Mihova, Paris 2013.

⁸³ Z. Romanowiczowa, *Baśka i Barbara*, Paris 1956, s. 25, 100.

⁸⁴ (mw) [M. Warneńska], *Przymierze – i konflikt*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 94, s. 6.

z kwestiami narodowymi, patriotycznymi czy emigranckimi, dla innych – z uniwersalnymi. Z jednej strony podkreśla się więc, że główną intencją Romanowiczowej jest „pokazanie walki o polskość dziecka”⁸⁵, że najbardziej interesujący wydaje się w utworze „opis spotkania dwóch kultur, dwóch języków, dwóch światów”⁸⁶, z drugiej zaś przekonuje się, że książki pisarki nie sposób sprowadzić do samych spraw emigranckich: „Równie istotny, a może nawet istotniejszy jest jej ogólny nurt humanistyczny, opiewający radości i nadzieje macierzyństwa”⁸⁷. Podobnie widzi to Nastulanka:

Dojrzałość pisarska i sprawność pióra Romanowiczowej manifestuje się najwyraźniej w tym wszystkim co dotyczy psychologii i rozwoju dziecka. Bo opowieść o *Baśce* jest opowieścią o dziecku w ogóle. I więcej tu rzetelnej wiedzy i mądrej subtelnej wnikliwości niż w okazałych tomach uczonych pedagogów⁸⁸.

Kompetencje Romanowiczowej w zakresie psychologii i pedagogiki oraz subtelność i skuteczność przekazu dydaktycznego, niemającą nic wspólnego z moralizatorstwem, podkreślano niejednokrotnie. *Baśka i Barbara* zyskała nawet miano „poematu pedagogicznego”⁸⁹. Na łamach specjalistycznego czasopisma „Życie Szkoły” Ludwik Bandura, doktor nauk pedagogicznych, dostrzegł w tym utworze powieść pedagogiczną, przy czym uznał go za „nieprzeciętne osiągnięcie”. Pisał:

Wiele rozdziałów tej książki może stanowić znakomitą ilustrację studiów z psychologii rozwojowej, na przykład dobrze zaobserwowane i opisane kształtowanie się ruchów niemowlęcia, budzenie się jego świadomości, postawy egocentrycznej itp.

Drugie zagadnienie interesujące pedagoga – to wychowanie dziecka polskiego na emigracji we Francji [...] ⁹⁰.

Walory poznawcze książki wyeksponował także Zdzisław Najder. Krytyk podkreślił umiejętność wczucia się pisarki w życie dziecka oraz odtworzenia emocji macierzyńskich, zarazem odmówił utworowi znamion oryginalności w zakresie podjętego tematu (nie wskazując wszak tytułu żadnego podobnego, wcześniejszego dzieła). W tej, jak ją określił, sferze zagadnień

⁸⁵ (KM), *Baśka i Barbara*, s. 4.

⁸⁶ W. Sadkowski, „*Baśka i Barbara*”, s. 466–467.

⁸⁷ J. Skórnicki, *Liryczny pamiętnik macierzyństwa*, „Echo Krakowa” 1958, nr 85, s. 3.

⁸⁸ K. Nastulanka, *Edukacja Barbary*, s. 2.

⁸⁹ (bg), *Baśka i Barbara*, s. 3.

⁹⁰ L. B. [L. Bandura], *Powieść pedagogiczna*, „Życie Szkoły” 1959, nr 5, s. 66–67.

ogólnoludzkich, wyposażona w „sentymalny urok” książka Romanowiczowej „niewiele wyrasta ponad kategorię przyjemnych opowiadań”. Natomiast walor oryginalności nadają dziełu, przekonuje Najder, poruszone w nim „problemy narodowe”⁹¹. Uwagę znakomitego w przyszłości conradysty (i emigranta) przykuła

kapitałna analiza socjologiczna i psychologiczna problemów związanych z wychowaniem polskiego dziecka emigranckiego na Polaka (a raczej – na polsko-francuską amfibię, przystosowaną do życia w obcym kraju, a zachowującą zasadniczą świadomość polskości)⁹².

Najder zwrócił uwagę na aspekt z reguły przez recenzentów przeoczany, choć sam go nie rozwinął, mianowicie to, że w książce Romanowiczowej, wyznaczający jej kompozycję konflikt między polskością a francuskością istnieje nie w postaci dysjunkcji, lecz alternatywy. Uwaga to słuszna, wszak w tytule (zadedykowanej przez pisarkę „Baškom i Barbarom...”) książki zawarty jest, łączący polskie „Baška” z francuskim „Barbara” („z akcentem na ostatnie a”)⁹³, spółnik „i”, nie zaś słowo „contra”. W przypadku dziecka emigrantów ideałem czy też uświadomioną koniecznością (abstrahujemy tu od kontekstu marksowskiego) jest więc, rozwińmy myśl Najdera, nie tyle zachowanie polskości za wszelką cenę, lecz owa, otwierająca przed nim szerokie perspektywy, hybrydyczność. Powiada narratorka:

Nie chodzi o żadną wojnę, o to żeby coś zwalczać, kogoś zwyciężać. Ani nawet o pakt, ani o koegzystencję, tylko o coś znacznie trudniejszego: o symbiozę. O to, żeby Baška na polskim garnuszku, Barbara na francuskim rosły z wzajemną dla siebie korzyścią⁹⁴.

Romanowiczowa – na tym m.in. polega mądrość i jej, i jej książki – na długo przed innymi dostrzegła w bilingwizmie oraz dwukulturowości nie brzemie, lecz szansę, atut⁹⁵. Inna rzecz to umiejętne jego wykorzystanie, w czym

⁹¹ Z. Najder, *Dziecko i sprawa polska*, s. 140.

⁹² Tamże, s. 139.

⁹³ Z. Romanowiczowa, *Baška i Barbara*, Paris 1956, s. 162.

⁹⁴ Tamże, s. 179.

⁹⁵ Por.: „Do końca lat sześćdziesiątych wszelkie badania nad dwujęzycznością i jej efektami dla ogólnego rozwoju dziecka zamykały się stwierdzeniem, że dwujęzyczność dziecka ma dla niego samego i jego rozwoju efekty zdecydowanie negatywne. [...] Próbowano udowodnić, iż dziecko posługując się dwoma językami »traci« potencjał intelektualny i tym samym ogranicza własny rozwój”. Współcześnie podkreśla się, że „Osoby dwujęzyczne mają »przewagę« przede wszystkim w zakresie kreatywnego myślenia i »elastyczności poznawczej« – rozwiązywania

zasadniczy udział mają rodzice, ich poziom wykształcenia, postawa wobec własnego języka i kultury, znajomość kultury obcej, brak kulturowych kompleksów⁹⁶.

Najlepszym potwierdzeniem racji pisarki jest wielojęzyczność jej (dorosłej już) córki, Barbary Romanowicz, i jej świetna kariera naukowa, profesora w Department of Earth and Planetary Science Uniwersytetu Kalifornijskiego i członka US National Academy of Sciences. Znamienne jest w *Baśce i Barbarze* to, że wewnętrzną adresatką utworu, hipotetyczną, bo ułożoną w przyszłości, jest... córka:

Spytasz mnie, kochana, o rady. Co ja wtedy zrobię? To kłopotliwa sprawa! [...] Myślę, że będzie lepiej, jeżeli ci odpowiem na drugie twoje pytanie, które także niewątpliwie nastąpi: jak to jest? Jak to jest, jak było, zobaczysz sama. Chcesz wiedzieć jak to jest? Posłuchaj więc, jak to było⁹⁷.

Warto posłuchać, a w przypadku czytelnika realnego, zwłaszcza emigranta, przeczytać, choćby dlatego, że „Nie ma skąd zaczerpnąć rady, przykładu” – ani z Mickiewicza, ani ze Skłodowskiej-Curie. Wieszczy, jak czytamy w utworze, scedował wychowanie swych dzieci na francuskie guwernantki, uczona zaś uznała, że polskość w życiu jej córki stanowić będzie raczej przeszkodę niż walor⁹⁸.

problemów. Cechuje je także większa wrażliwość na wszelkie zjawiska językowe, potrafią też lepiej analizować swoją wiedzę i język oraz kontrolować procesy przetwarzania informacji językowej. Istnieją dowody na to, że dwujęzyczność wspiera rozwój inteligencji i zdolności poznawczych dzieci” (A. Grigoriewa, *Dzieci dwujęzyczne. Zalety i wady posługiwania się dwoma językami*, w: *Edukacja dla bezpieczeństwa. Bezpieczeństwo intelektualne Polaków*, red. M. Gawrońska-Garstka, Poznań 2009, s. 557–558).

⁹⁶ Polskość jako gorszość, zaściankowość, źródło kompleksów znajduje w powieści wyraz w słowach rodziców dziewczynki, z którą bawi się Basia: „Jak to? Uczycie dziecko po polsku? Odcinacie je od środowiska... Zamykacie przed nim możliwości... Wpędzacie je w kompleksy...” (Z. Romanowiczowa, *Baśka i Barbara*, Paris 1956, s. 50). Ten sposób myślenia narratorka, dysponująca ponadprzeciętnymi kompetencjami w zakresie kultury zarówno polskiej, jak i francuskiej, zdecydowanie odrzuca, wręcz potępia. Należy tutaj wspomnieć jeszcze, że prawie równocześnie z opublikowaniem powieści przez Libellę ukazał się w paryskiej „Kulturze” artykuł publicystyczny Romanowiczowej *Witamina „P”* (1956, nr 6). To, co w książce jest spopularyzowane (dające do myślenia) i ujęte w oryginalnej formie artystycznej, tutaj zostało wyłożone wprost (nie sposób jednak traktować *Baśki i Barbary* jako utworu tendencyjnego, literackiego wykładu zawartych w artykule tez!). Pisarka-publicystka przekonuje, iż wychowanie dziecka we własnym języku i tradycji, abstrahując od względów patriotycznych i społecznych, leży w interesie samych rodziców, wszak – trudno zlekceważyć ten argument – „I tak ucierpią oni kiedyś przez nieuchronny rozdział dwóch pokoleń, i tak odejdą dzieci od nich we własne życie. [...] Po cóż przyspieszać własną samotność?”, po czym dodaje: „Znajomość dwu języków nikomu jeszcze nie zaszkodziła, przeciwnie, może pomóc” (tamże, s. 95–96).

⁹⁷ Z. Romanowiczowa, *Baśka i Barbara*, Paris 1956, s. 9.

⁹⁸ Tamże, s. 182–183.

Powróćmy jeszcze do recenzji Najdera i podkreślanych w niej walorów poznawczych utworu. Otóż w opinii krytyka wszechstronne i wnikliwe ukazanie konfliktu między rodzimością a obcością nadaje *Baśce i Barbarze* rangę istotnego dokumentu społecznego i historycznego⁹⁹. W książce Romanowiczowej Najder wskazał jeszcze jedną „dwoistość”, wzmiankowaną też przez innych recenzentów, mianowicie, że jest ona równocześnie opowieścią o urodzeniu i wychowaniu dziecka „w ogóle” i opowieścią „o wychowaniu dziecka polskiego”. Dostrzegł w tym przejaw dwoistości bardziej zasadniczej dla literatury polskiej, stanowiącej o jej sukcesach i, co częstsze, o jej ograniczeniach. Najder nie mówi tego wprost, zdaje się jednak sugerować, iż rzekome wyeksponowanie przez pisarkę „problemów narodowych” skazuje *Baśkę i Barbarę* na znamiennej dla piśmiennictwa polskiego lokalność.

Otóż sądzić należy, że jest inaczej. Utwór Romanowiczowej oba te aspekty, narodowy i uniwersalny, harmonijnie ze sobą łączy. Nie bez znaczenia dla jego wymowy ideowej są liczne zawarte w nim, wcale niestawiające ozdobników czy erudycyjnych popisów, motywy kulturowe, traktowane w tradycji Zachodu jako uniwersalia: czerpane z *Biblii* (zwłaszcza z *Księgi Rodzaju*: Raj, poznawanie świata przez dziecko przyrównane do aktu Stworzenia), tradycji greckiej, a także historii powszechnej. Nawet „lokalne”, polskie motywy podlegają w książce uniwersalizacji. Przykładem jest, przywołana w rozdziale *Dziad i baba* i taki też tytuł nosząca, bajka Kraszewskiego, traktująca o śmierci. Motyw matki realizowany (i wzbogacany) jest poprzez przywoływanie, wprost lub aluzyjnie, Ewy, Matki Boskiej, Niobe, Demeter, a także słynnej fotografii z wojny domowej w Korei, przedstawiającej uciekającą z dzieckiem na plecach kobietę. Wspomnienie o pani Rollison wcale nie czyni *Baśki i Barbary* książką o matce-Polce. Wraz z tymi odniesieniami, ale i poza nimi, stawiane są w utworze, też stanowiące o jego specyfice, fundamentalne pytania filozoficzne. W rozdziale *Światy* pojawia się, w związku ze światem dziecięcej wyobraźni, motyw utopii, świata doskonałego, najlepszego z możliwych. Gdy dziewczynka spotyka się ze śmiercią, zabijaniem zwierząt, narratorka zadaje sobie pytanie: „Dlaczego nie mogę jej ofiarować innego świata?” (tj. świata pozbawionego zła). Dla zaniepokojonej przed zaśnięciem córeczki („Ale my się będziemy zawsze kochały?”)¹⁰⁰ znajduje taką odpowiedź: „Uklepuję, reperuję tamę raz jeszcze, sztukuję zbawczy mit. Przypominam o raju i aniele, o trąbie, która

⁹⁹ Z. Najder, *Dziecko i sprawa polska*, s. 139.

¹⁰⁰ Z. Romanowiczowa, *Baśka i Barbara*, Paris 1956, s. 210.

wszystkich obudzi”¹⁰¹. Właśnie ta kulturowo-eschatologiczna perspektywa, choć nie tylko ona, pozwala spojrzeć na *Baškę i Barbarę* jako na utwór podejmujący kwestie szersze niż „jak wychowywać”, w jakiej tradycji. Książka Romanowiczowej dotyczy zagadnienia bardziej fundamentalnego: trudnego wchodzenia człowieka w świat, bycia w nim.

Koegzystencja w tym utworze treści i motywów polskich i uniwersalnych podyktowała Pawłowi Zarembie tę tyleż konstatację, co wciąż niezrealizowany postulat: „Ciągłe narzekamy na brak powodzenia polskich książek w obcych przekładach. Przetłumaczmy *Baškę i Barbarę*”¹⁰². Pierwszym przełożonym na język obcy utworem Romanowiczowej było opowiadanie *Parawan*. W nocy poprzedzającej jego druk w numerze amerykańskiego czasopisma „Antioch Review” z 1960 r. znajdujemy informację, że *Baśka i Barbara* ukaże się wkrótce w przekładzie włoskim¹⁰³. Istotnie, mediolańskie wydawnictwo Silva zleciło wykonanie przekładu *Baśki i Barbary* Lucianie Grazzi, jednak, z nieznanych przyczyn, nie został on opublikowany, nie wiadomo też, czy w ogóle go zrealizowano¹⁰⁴. W 1988 r. ukazał się po włosku jedynie fragment *Baśki i Barbary*, rozdział zatytułowany *Światy*, w tłumaczeniu Paola Statutiego¹⁰⁵. Wiemy też, że Jan Solecki, tłumacz *Parawanu*, dokonał angielskiego przekładu *Baśki i Barbary* i zabiegał, niestety bezskutecznie, o jego edycję w Wielkiej Brytanii, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych¹⁰⁶.

On the Reception of *Baśka i Barbara* by Zofia Romanowiczowa

Summary

The text concerns the most notable, next to *Passage through the Red Sea*, literary accomplishment of Zofia Romanowiczowa – the 1956 novel *Baśka i Barbara*. It was the first emigration book to appear on Polish

¹⁰¹ Tamże, s. 192.

¹⁰² P. Zaremba, „*Baśka i Barbara*”, s. 3.

¹⁰³ Z. Romanowicz, *The Screen*, przeł. J. Solecki, „Antioch Review” 1960, nr 3, s. 347.

¹⁰⁴ Zob. przechowywane w Archiwum Emigracji w Toruniu (Archiwum Zofii Romanowiczowej, segregator XLVII) listy przedstawicieli wydawnictwa Silva do Libelli (z 27 V i 14 VIII 1959 r.) oraz do Romanowiczowej (z 6 i 15 VI oraz 15 VII 1959 r.).

¹⁰⁵ Z. Romanowicz, *Mondi*, w: *Viaggio sulla cima della notte. Racconti polacchi dal 1945 a oggi*, [red. i tł.] P. Statuti. Roma 1988.

¹⁰⁶ Zob. Jan Solecki, listy do Romanowiczowej z 4 VIII, 8 i 22 XII 1956, 11 I 1957, 4 I i 22 XI 1960, 25 V 1961 r. i jeden list bez daty (Archiwum Zofii Romanowiczowej, segregator XL).

bookselling market, and its two 1958 Polish editions launched a vivid discussion among literary critics, columnists, educationalists, and, the so called, regular readers. It received all due attention for being, first of all, an exquisite and innovative literary text on motherhood. Moreover, however, the book now provides a moving commentary on such current issues as upbringing and education of emigrant children, their identity, bilingualism, and multiculturalism.

Keywords: identity, emigration, bilingualism, multiculturalism, motherhood, Zofia Romanowiczowa

Monika Kostaszuk-Romanowska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: mromanow@poczta.onet.pl

Teatr bieżącej interwencji w praktyce

Wybór spektakli, którymi można zilustrować formułę „teatru bieżącej interwencji”¹ nie należy do łatwych, bo – jak każda próba klasyfikowania zjawisk artystycznych, w dodatku przy użyciu nowo wprowadzanej kategorii – jest decyzją w dużym stopniu subiektywną. Należy więc potraktować ów wybór jedynie jako propozycję zestawu takich realizacji, które w moim rozumieniu odpowiadają przyjętym wcześniej kryteriom. Nie chodzi o stygmatyzowanie typowanych przedstawień, lecz o poszukanie odpowiedzi na pytanie, jak w praktyce twórcy teatralni realizują dziś projekty o charakterze artystycznej „interwencji” w bieżące życie społeczne.

Na początek warto się posłużyć przytoczoną wcześniej „listą” Węgrzyniaka. Mimo że przywołane przez autora spektakle ilustrowały całkiem inną analizę, w tej prezentacji wydaje się ona interesującym zestawieniem. Kilka z wymienionych w nim przedstawień przygotowano w ramach Szybkiego Teatru Miejskiego (o którym wspomnieliśmy Węgrzyniak). To nazwa projektu realizowanego w latach 2004–2006 przez Teatr Wybrzeże w Gdańsku. Ideą tej „teatralno-społecznej” akcji było zbliżenie teatru do życia, zachęcenie twórców do podejmowania gorących, bliskim odbiorcom i ważnych społecznie tematów.

¹ Teoretyczną analizę zjawiska „teatru bieżącej interwencji” wraz z propozycją definicji pojęcia przedstawiłam w artykule *Teatr bieżącej interwencji w rozpoznaniu teoretycznym* opublikowanym w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych” 2014 nr 5.

Jej opiekun artystyczny, Paweł Demirski, tak opisywał swój pomysł:

Nasz projekt był próbą mówienia o polskiej rzeczywistości inaczej niż do tej pory. Chcieliśmy, aby sztuki oddziaływały poprzez bliskość ukazywanych problemów. Dzięki Szybkiej Kolei Miejskiej, która jest podstawowym środkiem transportu w Trójmieście, można w miarę szybko przemieszczać się po aglomeracji. Stworzyliśmy Szybki Teatr Miejski, bo chcieliśmy sprawnie poruszać się po mieście – wsiadać z publicznością do tych wagonów, które są, naszym zdaniem, interesujące².

Istotą projektu była wspomniana już zasada „szybkiego reagowania”. Nie chodziło zatem wyłącznie o charakter podejmowanej problematyki – do tematyki społecznie istotnej odwoływały się w przeszłości także inne realizacje. Szybki Teatr Miejski odróżniał się od nich – jak przekonywał w jednym z wywiadów Demirski³ – swoją publicystyczną formułą. Gwarantowała ona aktualność i społeczną nośność podejmowanych tematów. Dziennikarski nerw spektaklom realizowanym w ramach tej formuły zapewniała także oryginalna metoda twórcza. Można ją w skrócie opisać pojęciem teatru dokumentalnego, a więc budowanego z autentycznych dokumentów – relacji, wywiadów, nagranych wypowiedzi uczestników konkretnych wydarzeń. To metoda, której pierwowzorem były prace tzw. Verbatimu. Teatr tego nurtu polega na konstruowaniu spektakli na kanwie nieprzetworzonej materii faktograficznej. Upowszechnili go twórcy brytyjskiego Victoria Theatre i rosyjskiego Teatru.doc. „Wykorzystaliśmy tę ideę – wyjaśniał Demirski – lecz zgromadzone materiały [...] były przez nas używane w różnym stopniu”⁴.

Zasygnalizowany przez Demirskiego problem wymaga szerszego omówienia. Przywołaną metodę traktuje się jako jedną z wielu form uprawiania teatru dokumentalnego. Joanna Puzyna-Chojka wymienia ją wśród takich gatunków, jak: teatr faktu, reality drama i docu-drama⁵. Również sam Verbatim ma rozmaite odmiany – bardziej i mniej ortodoksyjne. Te skrajne cechuje sceniczny redukcjonizm polegający na ascetycznej formie inscenizacyjnej, maksymalnym uproszczeniu środków teatralnej ekspresji. Stosujący go twórcy świadomie rezygnują z widowiskowości na rzecz niezanieczyszczonego fikcją życia. Jak to określił Roman Pawłowski, „autentyzm deklaracji nie lubi

² *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2005, nr 67/68, s. 111.

³ Zob. *Starzenie się skina. Z Pawłem Demirskim rozmawiał Marcin Wasyluk*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/33119.html?josso_assertion_id=05058E87124A771B [dostęp 10.12.2014].

⁴ *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, s. 111.

⁵ J. Puzyna-Chojka, *Teatr w poszukiwaniu realności*, <http://kulturaenter.nazwa.pl/0/04t1.html> [dostęp 10.12.2014].

konwencji”⁶. A steatralizowanie wyjściowego materiału mogłoby oznaczać jego nadmierną obróbkę fałszującą obraz rzeczywistości.

Szybki Teatr Miejski zdecydował się jednak na wariant łagodniejszy. Jego spektakle – choć stosowały dosyć oszczędne środki wyrazu – miały pozostać teatralne w klasycznym rozumieniu tego określenia. Opierały się na pracowniczym wyszukiwanych dokumentach, które następnie przetwarzano w dramatyczną materię przedstawień.

Udało się nam wprowadzić – opowiadał Demirski – spójny model pracy. Na początek ustalamy terminy i kierunek, w którym chcemy podążać. Mamy pewne założenia wyjściowe, a realizujemy je, zbierając materiały i dokumentację⁷.

Tematy podsuwało życie, a ich zestaw faktycznie nasuwa skojarzenie z tzw. dziennikarstwem śledczym czy telewizyjnymi programami interwencyjnymi: bezdomność, podziemie aborcyjne, zarobkowa imigracja kobiet z krajów byłego ZSRR, społeczne koszty misji wojskowych, aktywność środowisk neofaszystowskich. Tym problemom były poświęcone spektakle: „Pamiętnik z dekady bezdomności”, „Przebitka”, „Kobiety zza wschodniej”, „Padnij”, „Nasi”. Ich autentyzm budowano także poprzez dobór miejsca scenicznego – większość spektakli grano poza budynkiem teatru, najczęściej w prywatnych mieszkaniach. A widzów rzeczywiście dowożono na przedstawienie, co prawda nie miejską koleją, ale bussem. Dla wielu z nich była to prawdopodobnie pierwsza okazja do obcowania z teatrem i aktorami w takiej bliskości, niemal „na wyciągnięcie ręki”. Świadczą o tym internetowe komentarze:

Pierwszy raz zetknęłam się z taką formą w teatrze i uważam że warto było obejrzeć te spektakle! Fantastyczna obsada, prawdziwe dialogi i naturalne wnętrza to jest czego czasami brakuje i w teatrze i w kinie a tu wszystko było tak jak powinno.

„Rodzinny, szlachecki, hrabiowski” system wychowywania Polaków jeszcze znacznie rządzi, więc „kultura” nie może skłonić się do za dużej prywatności. No i ta bliskość z aktorem jest dla wielu za bliska (szczególnie tu tylko dla tych, których sztuka teatralna pociąga). Dla mnie i przyjemnym jest jeśli i któryś z aktorów niby niepostrzeżenie prywatnie na widza czasami zerka⁸.

⁶ Roman Pawłowski: *Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą*, rozm. P. Wyszomirski, <http://www.pomorzekultury.pl/roman-pawlowski-czekam-na-teatr-kto-ry-w-ktorym-wywrotowa-tresc-spotka-sie-z-popularna-forma/> [dostęp 10.12.2014].

⁷ *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, s. 111.

⁸ Opinie pochodzą ze strony: <http://kultura.trojmiasto.pl/Szybki-Teatr-Miejski-s335.html> [dostęp 10.12.2014]. Zachowałam oryginalną formę językową.

Miejsce odegrało istotną rolę zwłaszcza w przedstawieniu „Pamiętnik z dekady bezdomności”. Reżyser Romuald Wicza-Pokojski umieścił je w prawdziwej noclegowni dla bezdomnych Domu św. Brata Alberta, znajdującego się w portowej dzielnicy Gdańska, niezbyt zachęcającej do nocnych spacerów. Pousadzani na łózkach, ławkach i kocach widzowie mieli okazję wejść w świat, którego na co dzień nie doświadczali, a który przecież był częścią rzeczywistości, w jakiej żyli. Scenariusz oparty na autentycznej relacji Anny Łojewskiej, kobiety wykluczonej przez bezdomność, starał się przybliżyć problem ludzi, których ustrojowa transformacja zepchnęła na margines życia, odbierając szansę na normalne funkcjonowanie w społeczeństwie. Ale jego wymowa dawała również mniej oczywiste rozpoznanie. Pokazywała, że bezdomność nie jest społeczną próżnią. Stygmatyzuje podwójnie – poprzez wykluczenie i przez zamknięcie w pułapce zastępczej egzystencji. Zwrócił na to uwagę jeden z recenzentów:

Mikrostruktura społeczna podobnych schronisk nie sprzyja urzeczywistnianiu postaw umożliwiających powrót do społeczeństwa na pełnych prawach. Członkowie takiej wspólnoty budują sieć wzajemnych zależności, ograniczających prywatność i wolność osobistą. Autorka poznała od wewnątrz realia funkcjonowania ośrodka należącego do fundacji „Barka”. Stara się udowodnić na kartach swojej książki, że w bezdomność popada się w większości przypadków bezpowrotnie, a mechanizmy mające z niej wyzwalać, działają niekiedy wbrew przeznaczeniu – mogą okazać się utajonymi obozami darmowej pracy, gdzie złe pojęta współodpowiedzialność prowadzi do psychicznego terroru i zniewolenia⁹.

Autentyzm scenariusza budowany na świadectwie osoby, która doświadczyła opisaney traumy, w „Pamiętniku” został dodatkowo wzmocniony udziałem trzech bohaterów – rzeczywistych lokatorów noclegowni – i ich własnych, równie dramatycznych historii. Jak się okazało, równoległe operowanie w przestrzeni sztuki i rzeczywistości – oferujące widzom szczególnie rodzaj doświadczenia teatralnego – jest trudnym wyzwaniem dla twórców. Niesie ze sobą bowiem pewne niebezpieczeństwa. Mówiąc najkrócej, z dosłownością można przesadzić, uzyskując skutek odwrotny do zamierzonego. Adam Majewski tłumaczył ten efekt „tautologiczną” nadwyżką przedstawienia:

Próba dodatkowego uwiarygodnienia przestrzeni noclegowni poprzez wprowadzenie na scenę jej mieszkańców okazała się jedynie zbytecznym środkiem –

⁹ A. Majewski, *Szybko po miejsku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2005, nr 67/68, s. 110.

tautologią. Spektakl nie zyskał na tym – naraziło to na niepowodzenie cały eksperyment z wtargnięciem w obcą publiczność rzeczywistość ludzi bez adresu, pracy czy szans na jakąkolwiek stabilizację. Poza tym bezdomni, usiłujący grać samych siebie, przestawali być autentyczni – stawali się aktorami-amatorami. Zbyt dosłownie reżyser (Romuald Wicza-Pokojski) potraktował ideę udzielenia głosu osobom uwikłanym w niefortunne zdarzenia losowe¹⁰.

Demirski uważał jednak, że taka dawka dosłowności jest konieczna – umożliwia podjęcie swoistej gry z odbiorcą, który zupełnie inaczej reaguje, gdy w prawdziwym miejscu widzi niezmyślonych bohaterów, „galerię twarzy bezdomnych ludzi snujących się po korytarzu”¹¹.

Niezależnie od tego, czy zamysł autorów się powiódł, eksperyment „Pamiętnika” miał jeden szczególnie ważny skutek. Dosłownie i praktycznie zrealizował ideę „społecznej interwencji”. To, co umknęło uwadze większości komentatorów, dostrzegł cytowany już recenzent:

Zgodnie z wymową „Pamiętnika...” – zauważył Majewski – [bezdomni – dop. M.K.R.] nie są jednak ostatecznie przegrani, jeśli poprzez swoją siłę i upór zdobędą się na radykalne posunięcia. Przykłady dostarcza odważna postawa Anny Łojewskiej, która oswoiła egzystencję bez stałego lokum i zaczęła o niej głośno mówić, a także mieszkańcy ośrodka – poprzez zagranie w projekcie STM¹².

Jednorazowe przedsięwzięcie teatralne nie ma oczywiście takiej mocy sprawczej, by rozwiązać konkretny problem społeczny, na przykład problem polskiej bezdomności. I nie jest to rolą teatru. Jednak – tu trudno się nie zgodzić z Majewskim – teatralna „nobilitacja” głównych bohaterów (autorki tekstu i aktorów) miała podwójną, pozaartystyczną, wartość. Dzięki tej realizacji Anna, Rafał, Sławomir i Tomasz – ludzie napiętnowani bezdomnością – pokazali i sobie, i widzom, że z własnym dramatycznym doświadczeniem można się zmierzyć, na przykład opowiadając o nim tym, którzy poza wykreowaną sytuacją teatralną raczej nie mają okazji (i potrzeby), by takie doświadczenie poznać.

Wśród innych realizacji STM-u na uwagę zasługuje przedstawienie „Padnij”. Tym razem kanwą były wywiady z żonami żołnierzy z garnizonu pod Świętoszowem na Dolnym Śląsku, którzy wyjechali na misję do Iraku. „Spektakl Piotra Waligórskiego dramaturgią nie ustępuje relacji z irackiej

¹⁰ Tamże.

¹¹ *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, s. 112.

¹² A. Majewski, *Szybko po miejsku*, s. 110.

wojny”¹³ – pisał Krzysztof Kucharski. Demirski, autor scenariusza (przygotowanego wraz z Andrzejem Mańkowskim), określił realizację jako spektakl antywojenny, choć *de facto* nie dotyczyła wojny, ale jej odległego zaplecza – tego, czego telewizyjne newsy na ogół nie pokazują, co wydaje się nie mieć odpowiedniej dla nich wagi i dramatyzmu. Zaproponowane ujęcie potwierdziło się – pozyskane podczas dokumentacji relacje kobiet, zaskakiwały i dawały do myślenia.

Te kobiety – przyznał Demirski – były zupełnie inne niż sobie wyobrażał. Myśleliśmy o postaciach jak z obrazów Grottgera, przypominających kobiety po powstaniu styczniowym; ubrane w czerń, bez biżuterii. Okazało się, że to są bardzo trzeźwo myślące i optymistycznie patrzące na świat kobiety, unikające w swoich wypowiedziach patosu i martyrologii¹⁴.

Tak powstał spektakl o wojnie bez wojny, oddający głos kobietom, które borykają się z samotnością, codziennymi kłopotami, lękiem o pieniądze i swoje związki. Wśród tych problemów był jeden, na którego wyartykułowaniu twórcom szczególnie zależało – wbrew powszechnemu przekonaniu nie wszyscy żołnierze wyjeżdżali do Iraku na ochotnika, niektórzy zostali postawieni w sytuacji przymusowej. Autorzy bardzo chcieli dotrzeć z tą informacją do widzów. Ku ich zaskoczeniu „publiczność przyjęła to spokojnie, jakby w pełni dystansując się do tego faktu”¹⁵.

W cytowanym już wywiadzie Roman Pawłowski zwracał uwagę na podstawową przewagę teatru dokumentalnego nad przekazami medialnymi, do których ten teatr się odwołuje¹⁶. Dziennikarzowi – w przeciwieństwie do twórcy teatralnego – na ogół brakuje czasu, by głęboko wejść w temat, przedstawić problem, stawiając przed odbiorcą ludzi i studiując ich sytuację, przede wszystkim psychiczną. Jednak w przypadku „Padnij” stało się odwrotnie. „O sprawie zaczęto mówić dopiero po opublikowaniu przez jeden z ogólnopolskich dzienników artykułu na ten temat” – chyba nie bez rozgoryczenia stwierdził Demirski. Reakcję widzów lub raczej jej brak podsumował następująco: „Okazuje się, że wiedzę o świecie czerpiemy z gazet. Teatr w oczach publiczności cały czas jest światem umownym, którego nie chcemy brać na serio”¹⁷. I choć trudno traktować ten przypadek

¹³ K. Kucharski, *Padnij na beczkę prochu*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/4872.html?josso_assertion_id=64C71D95EF31B3BD [dostęp 11.12.2014].

¹⁴ Cyt. za: M. Wąsiewicz, *Reżyseria: Piotr Waligórski*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/1739.html> [dostęp 11.12.2014].

¹⁵ Zob. *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, s. 112.

¹⁶ Roman Pawłowski: *Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą*, dz. cyt.

¹⁷ Zob. *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, s. 112.

jako porażkę „teatru interwencyjnego”, pokazał on, że formuła *non-fiction* może przegrać z kreacją teatralną – właśnie na poziomie konwencji, utrwalonej sytuacji odbiorczej. Przy okazji warto dodać, że to konwencja – umowność wykorzystanych środków ekspresji – sprawiła, iż niektórzy komentatorzy odczytali spektakl jako stosunkowo mało „zaangażowany”. „Spośród wszystkich odsłon STM-u «Padnij!» było najmniej interwencyjne i, co ciekawe, najsłabiej realizowało ideę teatru dokumentalnego” – pisała Monika Żółkoś¹⁸.

Odmierna sytuacja miała miejsce w przypadku spektaklu „Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw”. Twórcy (autorem sztuki był Demirski, a reżyserem Wicza-Pokojski) nawiązali w nim do tragicznego wypadku, który wydarzył się w 2005 roku w jednej z łódzkich fabryk sprzętu AGD, gdzie niezabezpieczona maszyna przygniotła robotnika. Sprawa była bardzo głośna, zajmowały się nią i lokalne, i ogólnopolskie media. „Zainteresowanie to okazało się jednak – jak zauważyła Justyna Świerczyńska – krótkotrwałe”¹⁹. Gdańska realizacja nie tylko na nowo włączyła wydarzenie do publicznej dyskusji o łamaniu praw pracowniczych, ale też – co podkreśliła autorka – „okazała się być jedyną alternatywą opisującą łódzką historię wobec »sensacyjnej historii« przedstawionej przez media”²⁰. Siłę artystycznego komunikatu wzmocniła zorganizowana przed spektaklem debata „Humanizacja miejsca pracy”. Jak informował na swojej stronie Okręgowy Inspektorat Pracy w Gdańsku, wzięli w niej udział reprezentanci środowisk pracowników i pracodawców oraz przedstawiciel OIP, który w trakcie spotkania przedstawił „stan przestrzegania przepisów prawa pracy, w szczególności w kontekście zagrożeń wypadkowych”²¹.

Podobnie jak w poprzednio omawianych realizacjach, pomysł spektaklu polegał na oddaniu głosu skrzywdzonym. W „Kiedy przyjdą...” był to głos żony zmarłego robotnika – młodej kobiety, która przeżyła podwójną traumę, bo po pogrzebie męża poroniła. Bohaterka, próbująca dotrzeć do prawdy o tej tragicznej śmierci – nazwana w spektaklu po prostu „Ona” – została skonfrontowana z bezwzględną adwokatką, która twardo broni interesów firmy. Ale – zgodnie z zamysłem twórców – w dramat wdowy wpisano również znaczenie szersze niż jednostkowa tragedia.

¹⁸ M. Żółkoś, *Sprawa dla dramaturga*, „Teatr” 2006, nr 10, s. 34.

¹⁹ J. Świerczyńska, *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw*, <http://news.o.pl/2006/05/29/kiedy-przyjda-podpalic-dom/> [dostęp 12.12.2014].

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. <http://www.gdansk.oip.pl/mp/bezpiecznystart.htm> [dostęp 12.07.2006].

Sztuka zajmie się też tym – wyjaśniał przed premierą Demirski – jak nas się traktuje. Zbierając materiały do dramatu, spotykałem młodych ludzi, studentów zaocznych, którzy pracę w fabryce traktują jako tymczasową. Cieszyli się, gdy za swoją pracę z nadgodzinami mogli dostać 800 zł. W tym chorym systemie pracodawca mówi nam bez ogródek: „nie stawiaj się, bo zaraz wylecisz”. I problem ten nie dotyczy tylko zwykłych robotników, ale praktycznie nas wszystkich. Swoim dramatem nie chcę atakować żadnej konkretnej firmy, ale opowiedzieć o nienormalnej sytuacji na polskim rynku pracy²².

Wbudowanie w spektakl takiego właśnie przesłania było zabiegiem karłowatym. Trudno bowiem zestawiać śmierć na stanowisku pracy na przykład z kwestią niepłaconych nadgodzin, bo to sprawy o całkiem różnym ciężarze gatunkowym. Twórcy spektaklu zaryzykowali jednak rezygnację z łatwego patosu po to, by wyartykułować problem, z którym mogliby się identyfikować także sami widzowie. Przedstawienie, kilku recenzentom kojarzące się z „socjalistycznym produkcyjniakiem”²³, faktycznie musiało się zmierzyć z pytaniem o to, jakim scenicznym językiem mówić o drapieżnym polskim kapitalizmie, jaki język nie zafałszuje prawdy o nim. I nie chodziło tu wyłącznie o dobór teatralnej stylistyki (w realizacji Wiczy-Pokojskiego łączyła ona tragizm z groteską – sceny dramatycznej walki głównej bohaterki z na żywo „rapowanymi” scenami szkolenia BHP), ale przede wszystkim o rysunek postaci. W przekazie, który z założenia jest konfrontacyjny, bo ustawia po dwóch stronach barykady ludzi i system, poszkodowanych i winnych, zagrożenie schematyzacją wydaje się nieuniknione. U Demirskiego – czyli już na poziomie tekstu sztuki – doświadczyły jej zwłaszcza postacie negatywne. Pytanie, czy teatr musi zapłacić tę cenę za radykalne rozpoznanie niesprawiedliwej rzeczywistości i gorący wobec niej sprzeciw, jest w zasadzie pytaniem retorycznym, co nie zmienia faktu, że warto je stawiać.

Można czynić zarzut – zauważyła Monika Żółkoś – z tego, że literatura sceniczna, która w zamierzeniu autora ma zbliżyć widza do prawdziwego obrazu rzeczywistości, tak naprawdę ten obraz wyostreza, a jednocześnie zawęża do relacji społecznych. Oświeśla tylko wykluczonych. Taka jest jednak istota teatru zaangażowanego i interwencyjnego. Demirski nie poprzestaje na opisie tych obszarów doświadczenia społecznego, których w jego mniemaniu

²² Cyt. za: M. Baran, *Teatr walczy o prawdę*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/26707,druk.html> [dostęp 12.12.2014].

²³ Zob. G. Giedrys, *Pokojski zaangażowany politycznie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/26842.html> [dostęp 14.12.2014]; T. Mościcki, *Produkcyjniak ery wczesnego kapitalizmu*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/26995.html> [dostęp 14.12.2014].

dzisiejszy teatr unika i nie problematyzuje. Sceniczny obraz rzeczywistości społecznej to tylko środek do celu. Stawką w tej grze jest zmiana świadomości widza, uwrażliwienie go na społeczną krzywdę, uczynienie z teatru trybuny publicznej²⁴.

Formułę teatru, w którym – jak to ujęła autorka – sytuacja sceniczna staje się narzędziem do zmiany świadomości społecznej, Demirski w swoich dramatach (i wypowiedziach) konsekwentnie rozwijał, przepracowywał i promował, jednocześnie testując ją na materiale spektakli realizowanych na podstawie tych dramatów. Można więc uznać, że właśnie on był przez ostatnie lata twarzą teatru interwencyjnego – „Elżbietą Jaworowicz polskiej dramaturgii”, by zacytować nieco złośliwe określenie Mościckiego²⁵.

Ale oczywiście taki teatr powstawał również poza projektem STM-u. Warto tu przywołać choćby spektakl z 2011 roku „Bitwa o Nangar Khel”, zrealizowany przez Łukasza Witta-Michałowskiego na podstawie dramatu Artura Pałygi w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. Tematycznie bliski „Padnij” dotyczył jednak zupełnie innej wojny i pokazywał ją z odmiennej perspektywy. Kanwą stało się wydarzenie, które w 2007 roku zbulwersowało opinię publiczną. Polscy żołnierze stacjonujący w Afganistanie ostrzelali wioskę Nangar Khel, powodując śmierć sześciorga cywilów²⁶. Wyrok w tej sprawie – uniewinniający oskarżonych (z powodu braku dostatecznych dowodów) – zapadł w czerwcu 2011 roku, czyli w dwa miesiące po premierze. Ważny okazał się nie tylko czas, ale i miejsce premiery – postawieni przed sądem żołnierze służyli w batalionie stacjonującym właśnie w Bielsku-Białej.

Pokazanie na scenie wojny jest zawsze przedsięwzięciem na granicy artystycznego ryzyka. Zapewne świadomi tego twórcy spektaklu zdecydowali się na umowną konwencję gry wojennej, nawiązując do modnych dziś militarnych rekonstrukcji. Jak w klasycznej formule „teatru w teatrze” jej uczestnicy stali się więc podwójnymi aktorami. I w kostiumach-mundurach komandosów zostali skonfrontowani ze swoimi ofiarami, którym po raz pierwszy nadano tożsamość (jak zauważył Roman Pawłowski, dopiero w bielskim spektaklu publicznie użyto ich autentycznych imion²⁷), a które jednocześnie

²⁴ M. Żółkoś, *Sprawa dla dramaturga*, s. 36.

²⁵ T. Mościcki, *Produkcjniał ery wczesnego kapitalizmu*, dz. cyt.

²⁶ Była to już kolejna realizacja odwołująca się do sprawy ostrzału afgańskiej wioski. W 2009 roku spektakl pt. „Nangar Khel” w reżyserii Macieja Masztalskiego wystawił wrocławski Teatr Ad Spectatores.

²⁷ R. Pawłowski, *Bitwa o Nangar Khel*, http://wyborcza.pl/1,75475,9343139,Bitwa_o_Nangar_Khel.html [dostęp 15.12.2014].

odrealniono – były to jedynie duchy zabitych Afganek. Dopiero w finale „Bitwy” umowność zastąpił element autentyzmu – w ostatniej scenie zagrali chorąży Andrzej „Osa” Osiecki i mieszkająca w Polsce Afganka Safia Rabati. Pawłowski tak opisał swoje odczytanie tej sceny:

Przeciwwagą dla „Osy” miała być wypowiedź Safii Rabati, ale głęboko poruszona Afganka na premierowym spektaklu była w stanie wypowiedzieć tylko jedno zdanie: „Zmieńcie nazwę mojego kraju na poligon”. Z teatru wychodziłem więc z propagandową papką „Osy” w głowie. Wypowiedź „profesjonalisty”, który „tylko wykonuje rozkazy”, nieoczekiwanie obroniła się na tle hobbystów bawiących się w wojnę. Nie możemy z nim polemizować, bo przecież wojna to jego zawód. Co my wiemy o zabijaniu?²⁸

Spektakl, zauważył krytyk, nie podjął dyskusji z racjami żołnierzy (i właściwie uniemożliwił – przez zastosowanie metafizycznej konwencji – przedstawienie racji ofiarom). To w rozumieniu Pawłowskiego słabość przedstawienia, choć samo powstrzymanie się twórców od ferowania prostych ocen uznał – podobnie jak inni recenzenci – za decyzję słuszną. Faktycznie takie były intencje autorów „Bitwy”. Reżyser tłumaczył je w jednym z wywiadów:

Tyle się mówi o naszych dzielnych żołnierzach, a o tych, co zginęli cisza. Chciałem w tym syfie związanym z tą sprawą pokazać człowieka. W pewien sposób uhonorować ofiary. Nie zamierzałem jednak odpowiadać na pytanie „Jak było naprawdę”. Raczej pokazać, kto za to odpowiada²⁹.

Jeżeli można uznać bielski spektakl za sztukę interwencyjną, to byłby to szczególnie wariant teatralnej interwencji w rzeczywistość. Szczególny, bo w sposób zamierzony ostatecznie uchylający się przed jednoznacznym rozstrzygnięciem kluczowej kwestii winy na rzecz pokazania zakresu niewiedzy tych, którym takie rozstrzygnięcia zbyt łatwo przychodzą. Paradoksalnie, przybliżając publiczności problem wojny toczącej się tysiące kilometrów od Polski, wskazał na jej – nie tylko geograficzne – oddalenie. Uświadomił dystans, jaki dzieli niewątpliwie potrzebną społeczną debatę zapoczątkowaną tragedią w Nangar Khel od kompletnej prawdy o niej.

„Bitwa o Nangar Khel” – zauważyła jedna z recenzentek – to w ostateczności spektakl o tym, że żaden z nich [aktorów – dop. M.K.R.] nie zagra w stu procentach ani taliba, ani dowódcy batalionu, ani tym bardziej

²⁸ Tamże.

²⁹ A. Mazuś, *Komandos na scenie*, „Dziennik Wschodni” 2011, nr 79, s. 10.

afgańskiej panny młodej. Nie o tę prawdę bowiem chodzi. Bohaterem jest tu Rabati, Osiecki i publiczność na widowni. Na szczęście rekonstrukcja Pałygi i Witt-Michałowskiego jest nieudana, aktorzy nie przekonują na siłę, co dokładnie wydarzyło się 16 sierpnia i tylko dlatego mógł triumfować teatr. Mała Scena w Teatrze Polskim stała się kolejny raz miejscem nie rekonstruowania, a konstruowania ważnej społecznej dyskusji³⁰.

Przedstawienie o Nangar Khel powstawało w konkretnej społecznej rzeczywistości uwarunkowanej, jak już wspomniano, specyfiką miejsca. Artur Pałyga w reportażu Joanny Derkaczew opowiadał, że nastroje mieszkańców i wyrażane przez nich opinie wyraźnie w tym okresie ewoluowały – od oburzenia oskarżeniami wobec żołnierzy do odsunięcia się od nich³¹. Jak pisał Mościcki, teatr „angażujący” nie powinien dawać odpowiedzi, lecz stawiać widzom pytania. Przy okazji bielskiego spektaklu nie sposób więc nie zapytać, jak w praktyce stosować to założenie, jakie pytania zadawać widzom, by posunąć dyskusję do przodu, by uświadomić złożoność problemu i na nią uwrażliwić, by otrzymywane odpowiedzi nie zamknęły się w pułapce skrajnych wyborów, by nie powielały wyjściowych stereotypów, z którymi zaangażowana sztuka chce przecież walczyć.

Oczywiście trudno wskazać przepis uniwersalny – zresztą byłby on jaszkrawo sprzeczny z zasadą indywidualnego poszukiwania własnych środków wyrazu, stanowiącą niezbywalne prawo każdego artysty. Wydaje się jednak, że w przestrzeni gorącego społecznego sporu punktem wyjścia musi być rozpoznanie zbiorowych nastrojów, określenie stopnia polaryzacji poglądów i motywacji stanowisk różnych stron „dramatu” – choćby po to, by nie zakłamać „na wejściu” zewnętrznego komponentu przyszłej inscenizacji.

Z pewnością takie możliwości daje omawiana wcześniej metoda wstępnej dokumentacji (zastosowali ją, co warto dopowiedzieć, także twórcy „Bitwy o Nangar Khel”, docierając, mimo wielu przeszkód, do relacji samych żołnierzy). Istotnego znaczenia nabiera ona zwłaszcza wtedy, gdy staje się nie tylko sposobem pozyskiwania materiału do scenariusza spektaklu, ale też metodą w całości organizującą jego oś dramaturgiczną. Tego typu realizacją było przedstawienie „Czy pan to będzie czytał na stałe?” przygotowane w 2012 roku przez Michała Kmiecika w Teatrze Polskim we Wrocławiu. O młodym 20-letnim reżyserze Joanna Derkaczew pisała: „to najbardziej

³⁰ A. Czapla-Osłisło, *Kto strzelał w Nangar Khel? Ty, ja, my wszyscy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/114176.html> [dostęp 15.12.2014].

³¹ J. Derkaczew, *Jak skończyć ten Afganistan?*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/113862.html> [dostęp 15.12.2014].

zaangażowany widz, jakiego zaangażowany teatr mógł sobie wymarzyć”³². Właśnie wrocławski spektakl można uznać za szczególny przypadek już nie tylko sztuki zaangażowanej, ale dosłownie interwencyjnej. Przed jego omówieniem warto jednak odwołać się do wcześniejszej pracy Kmiecika – tej, która stała się powodem do cytowanej oceny.

Było nią przedstawienie „Kto zabił Alonę Iwanowną?” zrealizowane w tym samym roku przez warszawski Teatr Dramatyczny. Rzeczywiście można w nim odnaleźć pokrewieństwo, jak twierdziła Derkaczew, z pracami „artystów »krytycznych«, »niezadowolonych«, »oburzonych«”³³. Warszawska realizacja, stanowiąca – wbrew sugestii z tytułu – dosyć luźne nawiązanie do powieści Dostojewskiego, wzięła na warsztat m.in. dramatycznie aktualny problem kamienic odzyskiwanych przez prywatnych właścicieli i lokatorów zmuszanych do płacenia wysokich czynszów, często szykanowanych oraz zagrożonych eksmisjami. Symbolem ruchu lokatorskiego stała się Jolanta Brzeska, której zwłoki zostały znalezione w Lesie Kabackim w 2011 roku. Jej tajemnicza, do dziś niewyjaśniona śmierć zainspirowała twórców przedstawienia wystawionego wkrótce po pogrzebie warszawskiej aktywistki. Kod tytułu nie budził wątpliwości. Jak pisała Agata Chałupnik, „Zamiast odpowiadać na pytanie »Kto zabił Alonę Iwanowną?« – zdaje się mówić Kmiecik – teatr powinien pytać »Kto zabił Jolę Brzeską?«”³⁴.

Oczywiście na tak postawione pytanie spektakl Kmiecika nie odpowiadał. Jednak nazwisko Jolanty Brzeskiej powracało w przedstawieniu kilkakrotnie. Na scenie pojawiała się też postać reprezentująca „kamieniczników”, z którymi walczył ruch lokatorski. Wypowiadana przez nią kwestia ironicznie obnażała realizowany pod szczytnymi hasłami proceder przejmowania przestrzeni miasta i przeobrażania jej w krainę „szklanych domów”:

podnieść czynsze, nasłać zbirów na niepłacących mi lokatorów [...], a po wszystkim wyburzyć kamienicę i zbudować tam duży betonowy budynek ze szkła, i przywrócić Warszawie jej przedwojenną tożsamość i kształt³⁵.

³² J. Derkaczew, „Kto zabił Alonę Iwanowną?” w *Dramatycznym. Ukradł i miał rację*, http://wyborcza.pl/1,75475,11249927,_Kto_zabil_Alone_Iwanowna__w_Dramatycznym_Ukradl.html [dostęp 15.12.2014].

³³ Tamże.

³⁴ A. Chałupnik, „Kto zabił Alonę Iwanowną?” w reż. Kmiecika, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3264-kto-zabil-alone-iwanowna-w-rez-kmiecika.html> [dostęp 16.12.2014].

³⁵ Cyt. za: J. Tomczuk, *Nakręca mnie złość*, <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/133422.html> [dostęp 16.12.2014].

W roku premiery oskarżycielski przekaz sztuki musiał być szczególnie czytelny, co poświadcza choćby akcja, jaka miała miejsce po pierwszej prezentacji przedstawienia. Chałupnik zrelacjonowała ją następująco:

Po premierze dziewczyna z widowni w bluzie z kapturem i w białej masce Guya Fawkesa, która stała się symbolem ruchu Anonymous, wdarała się na scenę, by zaprosić na organizowane przez ruch lokatorski obchody pierwszej rocznicy śmierci Brzeskiej [...] ³⁶.

W afabularną, mozaikową strukturę łączącą różne wątki i osoby (zarówno fikcyjne, jak i autentyczne – bohaterów Dostojewskiego, Czechowa obok Andersa Breivika ³⁷ i Larsa von Triera) reżyser wpisał także szerszą kwestię społecznego prawa do korzystania z miejskiej przestrzeni. W jednym z wywiadów tak wyjaśniał swoje intencje: „podnosimy temat tego, co jest publiczne, co jest prywatne, problem dostępu do przestrzeni publicznej, miasta, które powinno służyć swoim mieszkańcom i mieszkańcom” ³⁸. Stąd, włączona w spektakl, równie szybka reakcja na – wydawałoby się niepowiązaną bezpośrednio ze sprawą odzyskiwanych kamienic – historię walki o warszawski Bar Prasowy. W spektaklu Kmiecika portretowała ją scena okupacji lokalu odwołująca się do głośnego happeningu – jednodniowej akcji „społecznego otwarcia” baru i „obywatelskiego gotowania” ³⁹, przeprowadzona w grudniu 2011 roku. Scenę kończył symboliczny, złowróżbny okrzyk „Bar wzięty!”.

Realizację Kmiecika trudno jednak nazwać spektaklem jednego problemu. Jej interwencyjną wymowę – realizowaną w formie aluzji do aktualnych (a nawet bardzo aktualnych) wydarzeń i wzmocnioną przewrotnym komunikatem o ich wyłącznie przypadkowym związku z rzeczywistymi zdarzeniami – potęgował kontestacyjny żywioł całości przedstawienia. Katalog społecznych kwestii, które podejmował Kmiecik, był bowiem obszerny i jawnie multitematyczny. Wyraźnie dominująca nad tonacją serio atrakcyjna scenicznie konwencja farsowa miała zainteresować widzów na przykład proble-

³⁶ A. Chałupnik, „Kto zabił Alonę Iwanowną?” w reż. Kmiecika, dz. cyt.

³⁷ Afisz reklamujący spektakl przedstawiał wypikselowaną twarz Breivika, co spowodowało protest Ambasady Norwegii.

³⁸ J. Erbel, *Kmiecik: Nie chcę robić spektakli ku pokrzepieniu serc*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/KmiecikNiechcerobicspektaklikupokrzepieniuserc/menuid-114.html> [dostęp 16.12.2014].

³⁹ Relację ze społecznej akcji otwarcia baru w grudniu 2011 roku można znaleźć w tekście Joanny Erbel. Zob. J. Erbel, *Prasowy to znacznie więcej niż bar mleczny*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwisniejski/ErbelPrasowytoznaczniewiecejnizbarmleczny/menuid-431.html> [dostęp 17.12.2014].

mami ważnymi dla środowiska, takimi jak finansowanie instytucji kultury czy kondycja materialna aktorów. W autotematycznych sekwencjach przedstawienia służyły temu nasyczone komizmem, deziluzyjne gagi, w których aktorzy – wychodząc ze swoich ról – nie tylko obnażali teatralną „kuchnię”, ale też wprost oceniali własną sytuację zawodowo-finansową lub wyliczali (kolegom, a konkretnie jednej z koleżanek) wysokość honorarium pobieranego za spektakl. Pragmatyzm tych sekwencji, ich bezceremonialnie publicystyczna wymowa – jak się można było spodziewać – nie uszły uwadze komentatorów:

Przejawów absurdałnego humoru w sztuce mamy wiele – podkreślał Jarosław Klebaniuk – spora część z nich służy jednak realizacji celów publicystycznych, których naliczyć można co najmniej trzy. Po pierwsze, raz po raz powraca temat złej kondycji materialnej teatru i aktorów. Wiszący, wprowadzie tylko na rękach, ale za to kilkakrotnie i dramatycznie, aktor zapewnia: „Ja się nie skarżę, że jako aktor zarabiam poniżej średniej krajowej”, jako zalety swojego położenia wyliczając to, że w odróżnieniu od tych, którzy rozdają ulotki przy Centralnym, może się wysikać w teatrze i zjeść w bufecie. Jakby tego było mało, jednej z aktorrek („Pogadała sobie i do garderoby poszła”) są przeliczane na złotówki i grosze kwestie, które wypowiada w przedstawieniu⁴⁰.

O ile w przedstawieniu „Kto zabił Alonę Iwanowną?” autotematyzm był tylko jednym z elementów scenicznej kreacji – choć niewątpliwie okazał się elementem istotnym, w dużym stopniu określającym jej charakter i fakturę – o tyle wspomniana już inscenizacja wrocławska w całości została zrealizowana jako jawnie autoreferencyjny „teatr o teatrze”, a dokładniej „teatr w sprawie teatru”. „Spektakl-protest” – jak go określano⁴¹ – z co najmniej kilku powodów można uznać za wydarzenie unikatowe. Przygotowany w imponującym tempie niecałych dwóch tygodni stanowił faktyczny ciąg dalszy protestu, który w marcu i kwietniu 2012 roku przetoczył się przez polskie sceny. Akcja „Teatr nie jest produktem. Widz nie jest klientem” była odpowiedzią na plany wicemarszałka województwa dolnośląskiego wprowadzenia do teatrów – na miejsce zwalnianych dyrektorów – tzw. menadżerów. W środowisku odebrano ten projekt jako pierwszy krok w kierunku „urynkowania” scen publicznych, przeobrażenia ich w „zarabiające na siebie sceny

⁴⁰ J. Klebaniuk, *Zrealizujcie marzenia*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/139668.html> [dostęp 17.12.2014].

⁴¹ Zob. M. Piekarska, „Czy pan to będzie czytał na stałe?”. Pierwsza głowa musi spaść, czyli spektakl-protest, <http://wyborcza.pl/1,75475,11534110,-Czy-pan-to-bedzie-czytal-na-stale-Pierwsza-glowa.html> [dostęp 17.12.2014].

rozrywkowe”⁴². List protestacyjny – który podpisywali ludzie teatru, a potem także widzowie – upowszechniano w internecie i czytano przed spektaklami:

Sprawą, o którą walczymy – deklarowali jego sygnatariusze – jest polski teatr artystyczny – zjawisko unikatowe. Wiemy, że teatr zmienia się w czasie, zmianom powinna też podlegać jego instytucjonalna forma – jednak nie za cenę jej dewastacji. Żądamy więc szerokich, systematycznych konsultacji ze środowiskiem twórców teatru, żądamy debaty o finansowaniu teatrów w Polsce prowadzonej z perspektywy innej, niż perspektywa zysku⁴³.

Twórcy przedstawienia „Czy pan to będzie czytał na stałe?” – Marzena Sadocha i Michał Kmiecik – weszli w sam środek konfliktu (który *nota bene* rozpoczął się właśnie we Wrocławiu). Wykorzystując w roli tytułu autentyczną wypowiedź jednego z dziennikarzy (komentującą odczytywanie listu protestacyjnego), zaprezentowali publiczności widowisko bardziej przypominające montowany na gorąco happening niż kompozycyjnie domkniętą realizację. Jego dokumentalna konwencja, jak już wspomniano, nie tylko wyrażała się w przyjętej metodzie twórczej, ale przede wszystkim identyfikowała dramaturgiczną materię przedstawienia. „Można powiedzieć – pisała o nim Aleksandra Konopko – że ma w sobie coś z *docudrama* i coś z *wiecu*”⁴⁴.

„Wiecową” stylistykę uzyskano poprzez swobodny montaż dziesiątków autentycznych tekstów – wypowiedzi, relacji, dokumentów – których autorami były konkretne, rozpoznawalne osoby, przedstawiciele dwóch stron sporu, czyli ludzie teatru i decydujący o polityce kulturalnej urzędnicy. Tym razem reżyser wybrał formułę nieprzypadkowego „podobieństwa do autentycznych osób i zdarzeń” i uczynił z niej podstawową siłę nośną spektaklu. Interwencyjną wymowę poszczególnych sekwencji i wyrazistość występujących w nich bohaterów zbudował, rezygnując z metaforycznego kodowania na rzecz bezpośrednich cytatów „z życia”.

Cytat wyjściowy stanowiła akcja, która odbyła się w marcu 2009 roku w Teatrze w Jeleniej Górze. W czasie oficjalnych uroczystości z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru aktorzy protestujący przeciw odejściu dyrektora artystycznego Wojtka Klemma zorganizowali happening – symboliczny pogrzeb teatru z trumną, paleniem zniczy i rozrzucaniem afiszy dokumentujących dorobek zespołu. Wyświetlone na telebimie archiwalne nagranie przypominające te wydarzenia dawało czytelny przekaz – pokazywało nie-

⁴² List ludzi teatru „Teatr nie jest produktem/ Widz nie jest klientem”, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/136030.html> [dostęp 17.12.2014].

⁴³ Tamże.

⁴⁴ A. Konopko, *Sztuka protestu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 109/110, s. 152.

pokojąco trwała sytuację kryzysu w polskim teatrze z jednoznacznym wskazaniem tych, którzy za ów kryzys ponoszą odpowiedzialność.

Racje władzy prezentowały w widowisku Kmiecika grane przez aktorów postacie decydentów, ale też odtwarzane z nagrań wypowiedzi konkretnych urzędników:

Jest wiceprezydent Warszawy – wyliczał Witold Mrozek – pouczający krytyków i dyrekcję Teatru Dramatycznego, jak należy rozumieć kanon literacki i jak wystawiać go na scenie; jest postać wzorowana na dyrektorzce warszawskiego Biura Kultury – która rzuca niedbale, że „kultura nie jest obowiązkowa”. [...] Hanna Gronkiewicz-Waltz beztrudno opowiada w radiowym nagraniu, jak to przesunęła miliony z wydatków na kulturę – na strefę kibica pod Pałacem Kultury, i jakie to oczywiste i bezdyskusyjne posunięcie⁴⁵.

Widzowie mieli okazję wysłuchać nawet pary prezydenckiej składającej aktorom, jak to określił Mrozek, „absurdalnie sztampowe życzenia”⁴⁶. Jednak bohaterem pierwszoplanowym twórcy spektaklu uczynili wspomnianego już wicemarszałka. Aktor odczytujący jego listy skierowane do dyrektorów dolnośląskich teatrów (wszystkie powielały tę samą treść) stanął przed szczególnie trudnym wyzwaniem – wprost ze sceny mówił do ich autora, bo urzędnik przyjął zaproszenie i stawiał się na premierze. *Nota bene* po spektaklu wręczył zespołowi kwiaty.

Linia demarkacyjna oddzielająca fikcję i rzeczywistość w czasie trwania przedstawienia była przekraczana wielokrotnie. Zadecydował o tym przede wszystkim emocjonalny odbiór spektaklu przez zgromadzoną na premierze publiczność:

Na reakcję widowni – relacjonowała Konopko – nie trzeba długo czekać. Już przy słowach o kosztownej dziurze z widowni słychać okrzyki „skandal!”, „hańba!”, a gdy aktor mówi: „nie chcę w takim społeczeństwie żyć”, siedzący na widowni Bogusław Litwiniec, twórca wrocławskiego Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego, przedstawiciel kontrkultury lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wykrzykuje: „ja też nie chcę!”⁴⁷.

Zatarcie granicy między życiem a sztuką, w oczywisty sposób wzmacniające interwencyjny wydźwięk spektaklu, stanowiło naturalny efekt osobistego zaangażowania aktorów nie tylko w pracę nad tą konkretną realizacją,

⁴⁵ W. Mrozek, *Marszałek na scenie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/137391.html> [dostęp 17.12.2014].

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ A. Konopko, *Sztuka protestu*, s. 153.

ale w debatę, w której miała być ona mocnym głosem. Samo przedstawienie przybrało ostatecznie formę *work in progress*⁴⁸ – komponowanego na oczach widzów przekazu-apelu z tekstami czasem wręcz czytаныmi z kartki (podobno nie wszyscy aktorzy zdążyli opanować swoje kwestie) i dodawanymi na gorąco komentarzami.

Taka formuła stwarzała – niejako przy okazji – nową, interesującą jakość sceniczną, którą trafnie rozpoznała Aleksandra Konopko:

Aktorzy wcielają się w polityków, ale są również na scenie prywatnie i mówią we własnym imieniu. To jeden z ważniejszych elementów przedstawienia; osobisty udział aktorów w wiecu (prawie strajku) pokazuje trochę inny niż zwykle, prywatny rodzaj obecności na scenie, który nie polega na wychodzeniu aktora z roli, ale odwrotnie – na wchodzeniu w nią jedynie od czasu do czasu. Ważniejsze jest bycie tu i teraz i zabranie głosu w sprawie⁴⁹.

O ile w przypadku spektaklu „Kto zabił Alonę Iwanowną?” o problemach środowiska opowiadały deziluzyjne sekwencje wykorzystujące Brechtowski efekt dystansowania się aktorów wobec granych przez siebie postaci, ujawniania ich fikcyjnego bytu, o tyle w realizacji wrocławskiej zaznaczanie takiego dystansu właściwie nie było już potrzebne. Aktorzy występowali bowiem w podwójnej roli – grając swoje postacie, jednocześnie byli autentycznymi uczestnikami protestu. Przyjmując udział w sztuce-wiecu, zabierali głos w swojej sprawie, scenicznie i faktycznie „mówili we własnym imieniu”.

Teatralny projekt „Czy pan to będzie czytał na stałe?” był zapewne ciekawym doświadczeniem zarówno dla widzów, jak i dla aktorów. Silny odźwięk wywołał też wśród krytyków. Już same tytuły zapowiedzi premiery, a także publikowanych po niej recenzji i wywiadów przypominały komunikaty z pola walki. Warto tu przytoczyć kilka z nich: „Dramatem strzelają w wicemarszałka Mołonia”, „»Nie« dla Szekspira na stadionie”, „Bunt artystyczny”, „Teatralna interwencja”, „Czołgiem na rabatę”, „Aktorzy na barykadzie”, „»Czy pan to będzie czytał na stałe?«. Pierwsza głowa musi spaść”, a nawet „Powtórka marca?”⁵⁰.

⁴⁸ Zwraca na to uwagę jedna z recenzentek. Zob. K. Lisowska, *Kulisy publicystyki*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/kulisy-publicystyki.html> [dostęp 17.12.2014]

⁴⁹ A. Konopko, *Sztuka protestu*, s. 152.

⁵⁰ Cytowane tytuły pochodzą z tekstów: M. Piekarska, *Dramatem strzelają w wicemarszałka Mołonia*, http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,11478352,Dramatem_strzelaja_w_wicemarszalka_Molonia.html [dostęp 17.12.2014]; M. Wróbel, „Nie” dla Szekspira na stadionie, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/137321.html> [dostęp 17.12.2014]; M. Piekarska, *Bunt artystyczny. Czy będą defenestracje i podpalenia?*, http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,11520268,Bunt_artystyczny_Czy_beda_defenestracje_i_podpalenia.html [dostęp 17.12.2014]; U. Lisowska, *Teatralna in-*

Kontestacyjny zamysł przedstawienia był oczywisty i nie podlegał dyskusji. Kontrowersje wśród krytyków wzbudziła zatem nie kwestia zasadności, lecz wartości i skuteczności teatralnej akcji *Kmieć*. Jeszcze przed premierą Magda Piekarska pisała:

Jestem przekonana, że spektakl protest przygotowywany w Teatrze Polskim we Wrocławiu będzie miał większą siłę rażenia od setek listów, pod którymi znajdziemy tysiące znanych nazwisk. Bo zabierając głos we własnej sprawie, artyści będą mogli zrobić to w formie, w której osiągnęli mistrzostwo⁵¹.

Po premierze swój optymizm wyraził również Roman Pawłowski. W felietonie opatrzonym znaczącym tytułem „Władza słucha”⁵² nazwał spektakl „ważną debatą” (choć też „spóźnioną”). Wreszcie odwróciły się role i to ludzie teatru przejęli inicjatywę, zmuszając urzędników do wysłuchania swych racji. Wicemarszałek – podkreślał Pawłowski – po obejrzeniu spektaklu zrezygnował z prezentowania swojego oświadczenia. A jego obecność na premierze i wręczenie kwiatów aktorom odczytano jako gest symboliczny – niegwarantujący radykalnej zmiany w postrzeganiu teatru ale jednak znaczący. „Na początek wystarczy” – konkludował Mariusz Urbanek⁵³.

Pozostali recenzenci mieli mieszane odczucia. Jednak wyraźnie starali się tonować własne obiekcje, zwracając uwagę na wspomniany już efekt osobistego zaangażowania aktorów w walkę o przyszłość teatru, przy – co nie jest bez znaczenia – solidarnym poparciu widowni.

Ja, niemniej spokojna, zastanawiałam się – pisała Karolina Obszyńska – czy ten protest poskutkuje. Czy polityka przestanie mieszać się we wszystko bez wyjątku, bez porozumienia z ludźmi, których głos miałby największe znaczenie. Naprawdę przejmujący teatralny bunt zjednoczonych w walce aktorów, przyniósł efekty natychmiast. Nie pamiętam tak mocno okłaskiwanej premiery, zaangażowania ludzi na scenie i ludzi za czwartą ścianą⁵⁴.

terwencja, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/teatralna-interwencja.html> [dostęp 17.12.2014]; K. Mikołajewska, *Czołgiem na rabatkę*, http://www.didaskalia.pl/warsztaty_mikolajewska.4.htm [dostęp 17.12.2014]; M. Urbanek, *Aktorzy na barykadzie*, <http://www.teatrpolski.wroc.pl/media-o-nas/recenzje/aktorzy-na-barykadzie> [dostęp 17.12.2014]; M. Piekarska, „Czy pan to będzie czytał na stałe?”. *Pierwsza głowa musi spaść, czyli spektakl-protest*, dz. cyt.; J. Klebaniuk, *Powtórka marca?*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/138124.html> [dostęp 17.12.2014].

⁵¹ M. Piekarska, *Dramatem strzelają w wicemarszałka Mołonia*, dz. cyt.

⁵² R. Pawłowski, *Władza słucha*, http://wyborcza.pl/1,76842,11535128,Wladza_slucha.html [dostęp 17.12.2014].

⁵³ M. Urbanek, *Aktorzy na barykadzie*, dz. cyt.

⁵⁴ K. Obszyńska, *Oburzeni inteligenci już nie wstydzą się swojego oburzenia*, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2012/kwiecien.2012/160412_oijn.php [dostęp 18.12.2014].

Nietuzinkowy pomysł „uderzenia we władzę” przedstawieniem zyskał aprobatę krytyki. Jak się wydaje, sama akcja „Teatr nie jest produktem. Widz nie jest klientem” na tyle silnie zintegrowała środowisko, że w odniesieniu do wrocławskiej realizacji zrezygnowano z zarzutów piętnujących zamianę teatralnej sceny w trybunę. Urzędnicze zakusy na artystyczną autonomię teatrów okazały się stanem wyższej konieczności, w którym teatrowi jako instytucji przyznano prawo do obrony, zwłaszcza z wykorzystaniem możliwości i środków, jakimi dysponuje.

O swoim scenicznym happeningu Kmieciak mówił: „To spektakl, który działa tu i teraz”⁵⁵. Tryb przygotowań do premiery, a przede wszystkim jej sytuacyjny kontekst sprawiły, że przedstawienie „Czy pan to będzie czytał na stałe?” istotnie odbierano jako teatr szybkiego reagowania. Ale taki odbiór skłaniał też do pytań o możliwości oddziaływania na rzeczywistość zaangażowanego komunikatu teatralnego w perspektywie dłuższej niż tylko bieżąca.

Coś jest nie tak – przekonywał Grzegorz Chojnowski – jeśli miliony na kulturę wkłada się w strefę kibica, obcinając dotacje [...]. A przecież nie piłkarze, lecz Lupa, Jarzyna, Warlikowski, Kłata i ich aktorzy należą do światowej elity. Trzeba o tym urzędnikom przypominać do skutku, od premiera po wicemarszałka, od prezydenta po rzecznika. Więc może jednak taki spektakl, jak ten, zmieniany, redagowany, reaktywny, powinien istnieć w teatrze na stałe?⁵⁶

Przewidywania, że problem ukazany w realizacji Kmieciaka cechuje w sposób trwały stan polskiego życia teatralnego, były, oczywiście, uzasadnione. Zrozumiałe wydawały się też sugestie krytyków, by taką sztukę – w wersji ewoluującej zgodnie z rytmem bieżących wydarzeń – pozostawić w repertuarze teatru. Ale transformacja spektaklu, będącego – w intencji autorów – jednorazową, doraźną akcją, w pozycję repertuarową musiałaby oznaczać podjęcie kolejnego eksperymentu, tym razem przede wszystkim gatunkowego. Jak wiadomo, tak się nie stało – przedstawienie wkrótce zeszło z afisza. Otwarta pozostała jednak kwestia formy utrwalania jego społecznego rezonansu.

Żeby to wydarzenie miało sens i szansę oddziaływania – pisała Konopko – powinna je oglądać szeroka publiczność. I to nie tylko teraz, kiedy o proteście jest głośno i wzbudza on emocje, ale także później, ku przypomnieniu

⁵⁵ Cyt. za: M. Piekarska, *Bunt artystyczny. Czy będą defenestracje i podpalenia?*, dz. cyt.

⁵⁶ G. Chojnowski, *Czy pan to będzie czytał na stałe*, <http://chojnowski.blogspot.com/2012/06/czy-pan-to-bedzie-czyta-na-stae.html> [dostęp 18.12.2014].

i przestrodze. Mam wrażenie, że dopiero wtedy teatralny wiec Kmiecika będzie miał szanse zmienić się z happeningu na czas protestu w prawdziwą sztukę protestu⁵⁷.

Trudno odmówić racji tak sformułowanemu postulatowi i wyrażonej nim idei. Jednak sam pomysł wydaje się trudny do zrealizowania. Istotą teatru bieżącej interwencji jest bowiem jego „krótki termin przydatności do użytku” – przynależność do określonego momentu czasowego. Siłę napędową czerpie on, jak już wspomniano, z konkretnego wydarzenia, na nim buduje swoją dramaturgię – jego percepcyjna czytelność przemija wraz z tym wydarzeniem. Nawet jeśli przyjmujemy oczywiste założenie, że sportretowane w omawianych spektaklach problemy społeczne pozostają aktualne, należy uznać, iż zastosowana przez twórców metoda ich opisu sprawdza się jedynie w wymiernej perspektywie „tu i teraz” ulotnego teatralnego bytu.

Pytanie zasadnicze dotyczy więc tego, czy (i jak) ocenę takich realizacji należy powiązać z oceną skuteczności teatralnej „interwencji” w rzeczywistość. Przywołane przykłady pokazują, że przeprowadzenie podobnej oceny jest trudne z co najmniej kilku powodów. Powód pierwszy wiąże się z wątpliwościami, które pojawiają się przy ustalaniu ciągu przyczynowo-skutkowego. Problem przedstawiony w spektaklu „Padnij!”, przypomnijmy, zyskał społeczny rezonans dopiero po nagłośnieniu sprawy przez media. Z kolei sprawa śmiertelnego wypadku w łódzkiej fabryce ukazana w spektaklu „Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziwi”, podobnie jak dramatyczny epizod afgański z „Bitwy o Nangar Khel”, znalazły swoje sądowe rozstrzygnięcie wkrótce po prezentacji przedstawień poświęconych tym wydarzeniom – co oczywiście nie przesądza o ich realnym wpływie na taki właśnie finał. Śledztwo w sprawie Jolanty Brzeskiej, bohaterki „Kto zabił Alodię Iwanowną?”, ostatecznie – mimo protestów – umorzono. A projekt zastąpienia dyrektorów teatrów menadżerami upadł jeszcze przez premierą „Czy pan to będzie czytał na stałe?” – marszałek się z niego wycofał.

Trudność kolejna wiąże się z wątpliwością natury metodologicznej: czy dzieło teatralne można oceniać przy użyciu zewnątrzteatralnych kryteriów? Czy taka ocena – do pewnego stopnia uzasadniona jego przesłaniem – nie narusza jednak autonomii wypowiedzi artystycznej? To pytanie dotyczy również poruszanej już kwestii prymatu funkcji estetycznej każdej teatralnej realizacji nad funkcją *stricte* „użytkową”.

⁵⁷ A. Konopko, *Sztuka protestu*, s. 152.

W tym zestawieniu nie sposób też pominąć problemu, na który (jako jedyny) zwrócił uwagę w swoim komentarzu do spektaklu „Kto zabił Alodię Iwanowną?” Jacek Wakar. Realizowany w publicznym teatrze za publiczne pieniądze atak na władzę jest przedsięwzięciem, mówiąc wprost, podejrzanym. „I dlatego – przekonywał recenzent – nie bardzo wierzę w jego siłę. Tak jak nie wierzę w bunt Kmiecika, bo jest koncesjonowany, bezpieczny. Nic nie kosztuje”⁵⁸.

Podobne wątpliwości można mnożyć. Nie zmieniają one jednak faktu, że „teatr bieżącej interwencji” – wypromowany dzięki głośnym realizacjom przywołanych w tej analizie twórców – dopracował się w ostatnich latach własnych form scenicznej ekspresji, a jednocześnie potwierdził swoją rację bytu zarówno w polskim pejzażu teatralnym, jak i w debacie publicznej. Niewątpliwie stanowi on emanację teatru społecznie zaangażowanego, ale też jest już dziś jakością gatunkowo odmienną. O tej odrębności decyduje przede wszystkim intencja autorów, wybór (dosłownie) gorącego, społecznie nośnego tematu i odwaga podjęcia ryzyka „krótkiego trwania”. „Wolę, żeby moje spektakle podnosiły istotne kwestie – mówił w jednym z wywiadów Kmiecik – nawet jeśli zejdą z afisza po dwóch miesiącach, niż żeby przez dziesięć lat jeździły po festiwalach i wychowywały pokolenia”⁵⁹. Paradoksalnie, teatr bieżącej interwencji daje się więc obronić przy pomocy argumentu wysuwanego przez przeciwników tego typu realizacji. Taki teatr ma bowiem jeden niezaprzeczalny walor: oferuje inspirującą formułę twórcom przedkładającym nad (wątpliwą) perspektywę „wychowania pokoleń” potrzebę „mocnego uderzenia” w emocje i przekonania widzów – poruszenia scenicznym komentarzem do rzeczywistości, która przecież bezpośrednio ich dotyczy, której doświadczają „tu i teraz”.

Theatre of Immediate Intervention in Practice

Summary

The text develops further the author's previous article *Theatre of Immediate Intervention in Theoretical Recognition*. In presenting the stage performances which follow the previously defined formula, she analyses the means of theatrical expression. Furthermore, she demonstrates how theatre invents the ways to comment on such contemporary social problems as homelessness, the situation of Polish soldiers returning from Iraq,

⁵⁸ J. Wakar, *Bunt koncesjonowany*, <http://kulturaliberalna.salon24.pl/396119,wakar-bunt-koncesjonowany> [dostęp 20.12.2014].

⁵⁹ J. Erbel, *Kmiecik: Nie chcę robić spektakli ku pokrzepieniu serc*, dz. cyt.

working conditions in large production plants, or the situation of tenants evicted by the new housing estate owners. These stage productions often become theatrical events, engaging public opinion and launching a real intervention into the life of the community. Additionally, the author attempts to situate the “theatre of immediate intervention” in contemporary theatre and in public sphere.

Keywords: contemporary Polish theatre, immediate intervention theatre, public sphere, theatrical formulas

Propozycje i uporządkowania

Anna Barcz

Wydział Humanistyczno-Społeczny
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
e-mail: anna.barcz@gmail.com

Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)

klucz ptaków
nie pasuje do tych drzwi

(Joanna Roszak, *ruah*)

Jakich młotów dziki szal?
W jakim kotle mózg twój wrzał?
Jakich kleszczy moc zuchwała
Grozę jego okiełznała?

(William Blake, *Tygrys*, przeł. J. Kozak)

W niniejszym tekście wprowadzam i opisuję perspektywę zookrytyki, dzięki której można spróbować wyodrębnić definicyjne kryteria tekstów kultury o zwierzętach z perspektywy *animal studies*, a także zawęzić pojęcie narracji do narracji zwierzęcych. Narracje zwierzęce (zoonarracje) dotyczą tych tekstów kultury, w których funkcjonowanie pozaludzkich zwierząt, czy jakiś sposób ich przejawiania się, ale przede wszystkim zwierzęce doświadczenie ma bezpośredni wpływ na rozumienie danego tekstu. Sam zaś tekst staje się nośnikiem poznawczej narracji o zwierzętach w wymiarze psychologicznym (zawierającym refleksję etologiczną), historycznym i kulturowym – poszerzającym rozumienie historii i kultury o zwierzęce doświadczenie. Zwierzęta w tym ujęciu teoretycznym przynależą do kultury rozumianej za pomocą metafory ekosystemowej, która wraz z przyrodą i społeczeństwem tworzy współzależną całość. Taki sposób podejścia do tekstów kultury nie byłby możliwy bez przyjęcia postantropocentrycznych ram teorii wiedzy, w któ-

rej badania kulturowe, a w szczególności – badania nad fikcją, odgrywają ogromną rolę¹.

Wprowadzenie zookrytyki, jako propozycji zawężenia narracji o zwierzętach do narracji zwierzęcych eksponujących komponent animalnego doświadczenia, uzasadniają podobne założenia występujące w pracach historycznych, literaturoznawczych, kulturologicznych i filozoficznych. W pewnej mierze założenia te wypływają z rozwiniętej przez Donalda Griffina w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku koncepcji etologii poznawczej. Teoria Griffina wprowadziła do dyskusji naukowej odmienną, wręcz konkurencyjną perspektywę wobec behawioryzmu i etologii klasycznej polegającą na przewartościowaniu badań na rzecz możliwości obiektywnego poznania świadomych treści zwierzęcego doświadczenia². Wpływ etologii kognitywnej, przyjmowanej w postantropocentrycznych interpretacjach wprost lub nie, polega na poszukiwaniu jakiejś odpowiedniej formuły uobecnienia, przełożenia, przeniesienia tej świadomej strony zwierzęcia do narracji. Mimo, że istnieje wielopoglądowa dyskusja na temat definiowania świadomości nie tylko u pozaludzkich zwierząt, ale i samych *homo sapiens*, to fundament pozostaje niezmienny. Griffin używa pojęcia „świadomy” w znaczeniu „podmiotowo doświadczanych przeżyć lub treści umysłowych, bez względu na ich prostotę, niezłożoność”, albo przeciwnie – bez względu na ich „złożoność i subtelność”³. Ta definicja, jak sam zauważa, daleka jest od doskonałości, ale i ludziom nierzadko trudno z precyzją dookreślić, czego są świadomi. Sam zresztą przyznaje, że nie o doskonałe definiowanie tu chodzi, ale o pokazanie potencjału badań nad świadomymi treściami doświadczenia u różnych gatunków zwierząt, nawet jeśli są one różne od zakresu doświadczeń u człowieka. Z tym wiąże się przekonanie – w sposób konsekwentny zaszczerpione przez etologów poznawczych – iż zwierzęta (a zookrytykę interesują przede wszystkim zwierzęta spoza gatunku *homo sapiens*) są intencjonalne (choć wyróżnia się szczeble ich intencjonalności).

¹ Dziękuję za tę uwagę Ewie Domańskiej. Wśród przedstawicieli postantropocentrycznych badań filologiczno-kulturowych warto wymienić: *Divinanimality: animal theory, creaturely theology*, ed. S. D. Moore, New York 2014; N. Badmington, *Posthumanism*, w: *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, vol. 3, ed. M. K. Booker, Wiley-Blackwell 2011, s. 1212–1216; K. Weil, *Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie*, przeł. P. Sadzik, w: *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, Lublin 2014, s. 15–35.

² Por. K. Chodasewicz, *Problem zwierzęcej świadomości*, „*Studia Philosophica Wratislaviensia*” 2009, vol. IV fasc. 2, s. 70.

³ D. R. Griffin, *Windows on Nonhuman Minds*, w: *Process Approaches to Consciousness in Psychology, Neuroscience, and Philosophy of Mind*, ed. M. Weber, A. Weekes, New York 2009, s. 219.

Ze względu na interpretowanie wielu zachowań zwierząt jako świadomych, a także z uwagi na zainteresowanie pytaniem o inne umysły w filozofii i psychologii⁴, zwierzęta silnie oddziałują na ludzką wyobraźnię i mogą stanowić jeszcze nieprzebadane pod tym kątem zaplecze dla rozwoju postantropocentrycznej fikcji wyznaczanej przez teksty kultury. Fikcja ma w tym wypadku wiele do zaoferowania, ponieważ metodologia badania świadomych stanów psychicznych u zwierząt pozostawia wiele niewyjaśnionych kwestii i odsłania pole do zagospodarowania w narracji. Autorzy takich koncepcji jak *mindreading* wprost w wyobraźni doszukują się umiejętności czytania innych umysłów, między innymi za pośrednictwem fabularyzacji czy „symulacji” możliwych światów, przypominających tworzenie lub odbiór fikcji⁵.

Podobieństwo założeń w pracach literaturoznawców, historyków czy badaczy kultury polega na eksponowaniu kwestii zwierzęcej niemalże empirycznie, w korespondencji z naukami o życiu, ale najczęściej przyjmowanym sposobem odniesienia do zwierząt są argumenty wzięte z bardziej dostępnego języka psychologii i etologii poznawczej⁶. Wbrew tej empirycznej genezie charakteryzującej kulturowy *animal turn*, założenia pochodzące z nauk o zwierzętach wciąż wymagają namysłu nad ich znaczeniem, a może nawet jakiegoś ukierunkowania, by mogły rozwijać się zarówno w paraleli badań zooetologicznych czy zoopsychologicznych, jak i niezależnie. Szczególnie interesuje mnie stopień uniezależnienia humanistyki od scjentystycznego języka nauk o życiu w badaniach nad tekstami kultury i potencjał wypracowania takiego języka narracji, który na wcześniejszym etapie wchłonął dane empiryczne, przygotował się, przystosował, ale teraz – tu pojawia się istotne pytanie – dokonuje translacji czy uruchamia pracę wolnej wyobraźni? W jakiej relacji pozostaje język rozwijanej współcześnie wiedzy o zwierzę-

⁴ Spośród prac stricte filozoficznych wyróżniłabym: T. Nagel, *Jak to jest być nietoperzem?*, w: tegoż, *Pytania ostateczne*, przeł. A. Romaniuk, Warszawa 1997; J. R. Searle, *Umysł. Krótkie wprowadzenie*, przeł. J. Karłowski, Poznań 2010; *The Philosophy of Animal Minds*, ed. R. Lurz, New York 2009; R. Lurz, S. Kanet, C. Krachun, *Animal Mindreading: The Case for Optimistic Agnosticism*, „Mind & Language” 2014; a spośród psychologicznych i interdyscyplinarnych: D. R. Griffin, *Animal Thinking*, Cambridge, MA 1984; tegoż, *Umysły zwierząt*, przeł. A. Tabaczyńska, M. Ślósarska, Gdańsk 2003; P. Carruthers, *The Architecture of the Mind*, Oxford 2006; M. Trojan, *Na tropie zwierzęcego umysłu*, Warszawa 2013. Mimo że psychologów i etologów wyróżnia praktyka badawcza (np. neurobiologiczne doświadczenia na zwierzętach) i metodologia nauk empirycznych, to samo zagadnienie umysłów zwierzęcych jest obecnie podejmowane na gruncie zarówno nauk biologicznych jak i filozoficznych (potwierdzają to również publikacje w takich czasopismach jak „Biology and Philosophy”).

⁵ S. Nichols, S. Stich, *Mindreading: An Integrated Account of Pretence, Self-Awareness, and Understanding Other Minds*, Oxford 2003.

⁶ Chodzi więc nie tylko o świadomość u zwierząt, ale język przypisujący zwierzętom różne stany umysłowe: repertuar zdolności do odczuwania przyjemności, przykrości, stresu, bólu, itp.

tach (w etologii kognitywnej, w psychologii porównawczej) wobec tworzonej na nowo humanistycznej zoonarracji? Na te pytania poszukuje odpowiedzi zookrytyka.

Zookrytyka to metoda analizy narracji z punktu widzenia konstruowanego bohatera lub bohaterów zwierzęcych i treści ich przeżyć/zachowań. Przynależy ona do współcześnie rozwijanych kulturowych i transdyscyplinarnych studiów nad zwierzętami (*animal studies*)⁷. Pod wieloma względami zookrytyka może stanowić o odrębnym metodologicznie i poznawczo stanowisku, jeśli w polu jej szczególnego zainteresowania umieścimy: 1) tekst kultury, który autonomizuje zwierzęta; 2) refleksję nad sposobem, w jaki to robi; 3) konsekwencje tej autonomizacji dla poszerzania wiedzy o świecie. Swoiste dla zookrytyki jest: poruszanie się po tekstach zróżnicowanych gatunkowo, eksperymentowanie z doświadczeniem zwierzęcym za pomocą fikcji, wielokanałowe oddziaływanie na zmysły, uplastycznienie strategii narracyjnych. Tekstem, który naprowadza na zookrytyczny sposób analizy, wyznaczając powyższe warunki definicyjne, są *Oczy tygrysa* Tytusa Czyżewskiego z 1919 roku⁸. Utwór ten z resztą doczekał się animowano-dźwiękowej adaptacji Urszuli Pawlickiej i Łukasza Podgórnego⁹, co dodatkowo umożliwia eksperymentowanie z percepcją i formą konstruowaną w utworze za pomocą centralnego, sensualnego „ja” tygrysa. Zanim jednak przedstawię próbę zazwierzęcenia narracji w *Oczach tygrysa*, chciałabym umieścić zookrytykę w kontekście dotychczasowych badań nad postantropocentryczną fikcją, by lepiej sprofilować prezentowane tu podejście.

Definiowanie zookrytyki

Sam termin zookrytyka pojawił się już w literaturze naukowej w 2010 roku w zastosowaniu do kulturowej teorii literatury. Graham Huggan i Helen Tiffin we wstępie do swej książki *Postcolonial ecocriticism*, oprócz zmian

⁷ Oprócz studiów nad zwierzętami wyróżnia się antrozologię (*human-animal studies*) dla badań nad relacjami ludzi i zwierząt, choć wiele kwestii pozostaje wspólnych dla obu dziedzin. Za Moniką Bakke w pracy stosuję termin studia nad zwierzętami lub angielski *animal studies*, choć sensowne wydają się również studia zwierzęce. Por. M. Bakke, *Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3. Sądzę, że przy odpowiednim dookreśleniu język polski daje wiele możliwości tworzenia pojęć w obrębie zoohumanistyki, zookultury itp.

⁸ T. Czyżewski, *Oczy tygrysa*, w: tegoż, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, s. 35–36. Pierwotruk ukazał się w katalogu wystawy *Formiści. Wystawa III*, Kraków 1919, s. 9–10.

⁹ http://ha.art.pl/czyzewski/oczy_tygrysa.html [dostęp 28.12.2015].

w estetyce i poetyce przyrody oraz środowiska naturalnego w literaturze, wskazali na równorzędny wpływ studiów nad zwierzętami w postantropocentrycznym [posthuman] świecie. Piszą oni tak: „zookrytyka – jakbyśmy określili tę metodę badań literackich – nie zajmuje się tylko przedstawianiem zwierząt, ale również prawami zwierząt. Ta odmienna od ekokrytyki geneza i trajektoria w sposób konieczny powoduje, że zookrytyka zbiega się z krytyką postkolonialną”¹⁰. Dla autorów tej pozycji stworzenie wyznacznika terminologicznego ma przede wszystkim znaczenie strukturalne – pozwala pokazać wzajemny wpływ analiz dokonywanych w duchu humanistyki ekologicznej i studiów nad zwierzętami w literaturze postkolonialnej. Wobec czego sama koncepcja zookrytyki – we wstępie zasygnalizowana – nie podlega rozwinięciu w teorii narracji, ale zyskuje na ciekawych, tematycznych ujęciach, między innymi w odniesieniu do animalizacji języka opisującego czarnoskórych niewolników i zezwierżenia białego człowieka w *Jądrze ciemności*¹¹ czy w uwzględnieniu perspektywy słoni w powieści *The White Bone* Barbary Gowdy. Gowdy stworzyła zookrytyczną eksperymentalną fikcję dla oddania psychologicznej odrębności tych zwierząt o wyjątkowych rytuałach pochówkowych, znakomitej pamięci, zdolnych do odczuwania traumy¹². Zookrytyka w książce Huggan i Tiffin staje się ważnym, choć niewiele miejsca zajmującym odnośnikiem dla uobecnienia kwestii zwierzęcej w postkolonialnej ekokrytyce.

Bliższy sprofilowaniu narracji w postantropocentrycznej krytyce jest poszukujący teorii uwzględniającej zwierzęce doświadczenia inny badacz – Philip Armstrong. W wydanej w 2008 roku książce *What animals mean in the fiction of modernity* badacz, nie używając terminu zookrytyka, zastanawiał się, jak w „czytaniu” zwierząt wyjść poza antropocentryczne uwarunkowania i schematy, by zwierzęta same zaczęły coś znaczyć („what they mean themselves”) poprzez własne intencje i oddziaływanie w tekście literackim¹³. Wedle tego autora literatura w sposób trafny wyraża pewien naukowy sceptycyzm, ale i swoisty dla swej dziedziny optymizm, gdy nieemożliwe jest uzyskanie prawdziwego dostępu do perspektywy zwierzęcia, za to możliwe jest „odnalezienie ‘tropów’ pozostawionych przez zwierzęta w tekstach”¹⁴. Owe tropy czy ślady, choć początkowo nasuwają skojarzenia

¹⁰ G. Huggan, H. Tiffin, *Introduction*, w: *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, New York 2010, s. 17–18.

¹¹ Por. tamże, rozdział *Ivory and elephants*, s. 141–161.

¹² Tamże, s. 150.

¹³ P. Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, New York 2008, s. 2.

¹⁴ Tamże, s. 3.

z łowiectwem, pełnią według Armstronga zupełnie inne funkcje. Pozwalają rozpoznać to, co zwierzęce w literaturze i możliwe do wypowiedzenia tylko w jej rejestrze¹⁵.

Wychodząc od podobnych racji, Susan McHugh w książce *Animal stories* z podtytułem *Narrating across species lines* sformułowała tezy zbieżne z koncepcją Armstronga. Bazując na różnych tekstach literackich, badaczka wskazała na potrzebę uprawiania – jak ją określiła – narracyjnej etologii w sytuacji gdy studia nad zwierzętami stają się rzeczywistym narzędziem literaturoznawcy i interpretatora. Dzięki takiemu nastawieniu możemy wedle McHugh spojrzeć na literaturę o zwierzętach w kategoriach przyrostu wiedzy, a nie tylko studiów z zakresu estetyki¹⁶. Literatura staje się kolejnym źródłem przetwarzania informacji o zwierzętach, ale jednocześnie rządzi się własnymi narracyjnymi prawami i przez to oddziałuje nie tylko na wyobrażenie estetyczne, ale także etyczne: „literackie *animal studies*, które rozwijają pracę badawczą studiów nad zwierzętami na przykładzie współczesnych i dawnych sposobów przedstawiania zwierząt, mogą poszerzyć rozumienie narracji poprzez rozszczęlnienie granic gatunkowych i granic działania społecznego”¹⁷.

W polskim literaturoznawstwie Aleksander Nawarecki jako pierwszy konsekwentnie próbował zazwierzęcić język filologii, formułując koncepcję zoofilologii. Świadomy ogromu dzieł literackich, w których zwierzęta mówią albo o nich się mówi, to właśnie Nawarecki zawęził obszar oddziaływania zoofilologii do filologii, w której słychać „głosy zwierząt, a nawet ton i styl (jesteśmy przecież na terenie literatury)”¹⁸. Postulował on, by „w ten właśnie sposób wyrażać ich odrębność i wyjątkowość, bo idea zoofilologii, wyrastająca z potrzeby podmiotowego traktowania zwierząt, jest afirmatywna i afektywna”¹⁹. Przykładem odzwierciedlającym trafność zoofilologicznych intuicji jest *Banialuka* Hieronima Morsztyna, której wielogłosowy i wielogatunkowy

¹⁵ Do takich obszernie omówionych przez Armstronga przykładów należy *Robinson Crusoe*, który upodmiotawia i indywidualizuje zwierzęta pisane w oryginalnym tekście z wielkiej litery (patrzące dzikie koty, oswojone psy, charakterne papugi) – tamże, s. 34, 40; podobnie *Moby Dick* jest przykładem ścierania się interesów ludzkich i nieludzkich, ale i wielopoziomowym tekstem, w którym odzywa się natura i sprawstwo wieloryba – s. 81–133.

¹⁶ S. McHugh, *Animal Stories. Narrating across Species Lines*, Minneapolis–London 2011, s. 23.

¹⁷ Tamże, s. 22–23.

¹⁸ A. Nawarecki, *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu?*, red. A. Barcz, D. Łagodźka, Warszawa 2015, s. 150. Zoofilologię definiował Nawarecki już w tekście-manifeście *Zoofilologia*, w: *Zwierzęta i ludzie*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2011.

¹⁹ Tamże.

zwierzyniec między innymi przedstawia Nawarecki w tekście *Zoofilologia pod auspicjami augurów*: „przez poemat przewija się gigantyczny orszak zwierząt, łańcuch nazw wraz z typowymi dla gatunku cechami, aż wreszcie usłyszymy ich respons: niesamowity wielogłos, ornitologiczny chór, jakby ptasią symfonię”²⁰. Poprzez figurę augura wskazuje Nawarecki na potrzebę zarówno rozumienia języków zwierząt (a w *Banialuce* do głosu dochodzi ponad sześćdziesiąt ptaków, wśród nich słychać oryginalne w polszczyźnie: ciurkanie, strykanie, gżegocenie czy psykanie), jak i na potrzebę translacji tej zwierzęcej polifonii. Niestety niemałą rolę w rozpoznawaniu i imitowaniu dźwięków zwierząt odegrało myślistwo i taki też jest kontekst historyczny powstania *Banialuki* – tradycja łowiecka.

To człowiek tworzy narracje o zwierzętach, dlatego zookrytyce bliski jest warsztat filologa. Od zoofilologii i innych koncepcji zorientowanych na interpretację obecności zwierząt w tekstach kultury różni ją to, co dotyczy roli człowieka, wyciszenia jego/jej głosu na rzecz wydobycia głosu zwierząt. Komponent zoofilologiczny jest tu niezbędny, szczególnie na poziomie przekazu, rozumienia, interpretacji, w myśl zasady – kto słyszy, ten rozumie. W tym miejscu jednak zaczyna się zmiana – od teoretycznoliterackiego zagadnienia reprezentacji i przedstawienia zwierząt w tekście literackim po możliwość otwarcia narracji na zwierzęce doświadczanie świata. Narracja zwierzęca korzysta z literackiego warsztatu, tropi powstawanie pojęć i szerszy kontekst uobecniania zwierząt w tekstach kultury, ale jej punktem dojścia jest zawsze – nawet jeśli to zaledwie eksperyment – zwierzęca perspektywa²¹.

Tygrys. Zazwierzęcenie i zezwierzęcenie literatury

Tygrys jest gatunkiem drapieżnym, dlatego niniejszy rozdział pracy dotyczy ekspansji zwierząt w tekstach kultury. Jest też coś zaborczego w zookrytyce: chodzi o takie przedstawienia zwierząt, które wykluczają się z ludzkimi alegoriami, dydaktyzmem i moralizatorstwem. Istnieje wiele tekstów kultury mogących stać się inspiracją dla postantropocentrycznych narracji

²⁰ A. Nawarecki, *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, s. 159.

²¹ Zwierzęcą narrację w historii rozwinął francuski historyk Éric Baratay. Por. É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014. Pod wieloma względami projekt zookrytyki pokrywa się z założeniami Barataya stawianymi przez niego narracji historycznej. Por. A. Barcz, *I zwierzęta mają historię... O książce Érica Barataya*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2015, nr 1 (artykuł przyjęty do druku po recenzji).

o świecie zwierząt bez potrzeby umieszczania ich w siatce kulturowych znaczeń ze względu na ludzi²², ponieważ zwierzęta są jednym z kluczowych tematów kultury. Brakuje jednak postantropocentrycznych narracji o tych tekstach. O tak rozbudowanym zjawisku kulturowym przypomniano na jednej z większych wystaw poświęconych samym zwierzętom w sztuce europejskiej, ukazanych bez towarzystwa ludzi. Wystawa zatytułowana była po prostu *Beauté animale* i odbyła się w 2012 roku w paryskim Grand Palais²³. Zgromadzone tam prace od renesansu (*Nosorożec* Albrechta Dürera) do współczesności (*Pudel* Jeffa Koonsa) udowodniły niezwykle fascynację zwierzętami w malarstwie i rzeźbie, nie tylko u artystów kojarzonych z przedstawieniami zwierząt jak Gabriel von Max, malarz małą, czy Frans Snyders, flamandzki animalista. Pojawiły się prace Francisca Goi (*Walka kotów*), *Nietoperz* Van Gogha, *Koci pazur* Prud'hona, *Żaba* Picassa czy rzeźba *Biały niedźwiedź* Francoise Pompona. Chodząc po Luwrze czy Muzeum d'Orsay, skąd na wystawę w Grand Palais trafiło większość zbiorów, można nie zauważyć prac, na których zwierzęta są jedynymi bohaterami, a przecież takie dzieła znajdują się w zbiorach każdego muzeum. Patrząc na nie, trudno upierać się, że w przedstawianiu zwierząt chodzi o alegorię czy symbolizowanie spraw ludzkich. W związku z eksponowanym na okładce katalogu wystawy obrazem *Głowa lwicy* Theodore'a Gericault nasuwa się jeszcze inna ważna kwestia: zwierzęta nie patrzą na nas, nie narzucają się, ale manifestują swoją autonomię. Kierunek relacji wychodzi od nas. Profil pięknej lwicy demonstruje i uobecnia odmienną od ludzkiej perspektywę świata zwierzęcego, podobnie jak w malarskim, wieloperspektywicznym utworze Tytusa Czyżewskiego, którego centralną postacią jest tygrys. Potrzeba wytworzenia nowej narracji, nie z ludzkiego punktu widzenia, zależy od zrozumienia na samym początku niezależności zwierząt od ludzkiej interpretacji, konstrukcji świata i wiedzy. Dopiero wówczas możemy podążać ich śladem.

Tekst Czyżewskiego przywołuję za edytorskim wydaniem Biblioteki Narodowej w opracowaniu Alicji Baluch, zachowując zapis graficzny i sposób rozstrzelenia tekstu na tyle, na ile jest to możliwe, zachęcając zainteresowanego czytelnika, by sięgnął do oryginału:

²² Pomijam tu bardzo ważną kwestię relacyjności ludzi i zwierząt, znaczenia przecinania się tego, co ludzkie i zwierzęce w nas, w zwierzętach, z którymi żyjemy i ludzko-zwierzęcej wspólnoty wrzuconej w doświadczenie historyczne. Te zagadnienia wymagają oddzielnego potraktowania.

²³ <http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/beaute-animale> [dostęp 16.12.2015].

OCZY TYGRYSA

Czarne pionowe linie
 Żółta zieleń morze
 Szum fioletu
 Czi czi
 Krzyk małpy
 Niebieskie pręgi zieleni
 Błękit żółć fiolet palmy obłok
 Krzyk ptaka purpury
 hi hi
 Na silnej łapie stąpa
 Cicho
 Olbrzymie zielone oko
 Krwiste zielone oko to drugie
 Małpy Czi-czi
 Papugi hi hi
 Zielone oko
 Masa zielono-żółta
 Fiolet w krąg
 Drży małpie serce
 Tajemnica puszcza krew
 Zielone oko
 Palmy szumią Rododendron czeka
 Motyle lecą
 Nieruchome czuwa oko
 Purpura-zieleń
 I to drugie
 Zielone oko
 Strach drzemie
 Małpy szy-szy
 Papugi hi-hi
 Zielone oczy
 Czy to już noc czy to już dzień
 Czy to sen
 Czy to strach – czy to hipnotyzm
 Palmy Cisza Zmrok
 Małpy Motyle Papugi
 Czi-czi hi-hi czi-czi

ZIELONE OKO²⁴

Kontekst malarski i estetyka polskiego formizmu współtworzą tekstowe imaginarium wiersza Czyżewskiego, który sam był zarówno malarzem, jak

²⁴ T. Czyżewski, *Oczy tygrysa*, s. 35–36.

i poetą. Malarska wizja, która przybliży świat widziany tytułowymi oczami tygrysa, intensyfikuje percepcję jak maźnięcia pędzla. Taka jest też wersyfikacja utworu: rozstrzelone słowa drgają jak wychwytywane z otoczenia bodźce, zaś co parę linijek tygrysie zielone oko centralizuje i zatrzymuje ogłód. To przykład czytania treści psychicznych zwierzęcia, które jest drapieżnikiem, więc zmysł wzroku ma znakomicie rozwinięty, czuły na każde niewielkie przemieszczenie, ruch, barwę i jakąkolwiek zmianę w obserwowanym terytorium. A zarazem to zwierzę, które ma jednoznacznie zdefiniowany obszar własnej, kontrolowanej przestrzeni, przynależnej jednemu tylko osobnikowi. Jakiegokolwiek wtargnięcie w tę przestrzeń może wywołać atak ze strony drapieżnika²⁵. Tekst Czyżewskiego w jakimś sensie imituje tę atmosferę patrolowania, monitorowania otoczenia przez tygrysa, atmosferę zawieszenia i skanowania barwno-dźwiękowego środowiska, nadając zwierzęciu niespotykaną moc.

Utwór interpretowany był w kontekście modnego wówczas hipnotyzmu (pojęcie to zresztą pada w wierszu), lecz prezentowane tutaj odczytanie pomija te źródła historycznoliterackie, jak i próby umieszczenia wiersza w ramach syntezy sztuk w wielojęzycznym świecie Czyżewskiego²⁶. Najważniejszy dla zookrytycznej interpretacji jest tygrys, który w wierszu Czyżewskiego hipnotyzuje, w znaczeniu opanowuje przestrzeń i czas, unieruchamia pewien świadomy sobie fragment rzeczywistości, jej sensualny wycinek, a w zamian narracja staje się jego doświadczeniem świata, choćby na chwilę. Tekst Czyżewskiego potraktowany zostaje jak eksperymentalny projekt przeczytania umysłu tygrysa, próbę wypowiedzenia jego świadomych treści, których może doświadczać. Możliwe, że właśnie w tym połączeniu – języka poznania i literatury – zookrytyka jest w stanie zaproponować jakąś nową jakość w myśleniu o zwierzętach.

Mimo pojawiającego się w tekście rododendronu sygnalizującego egzotyczny krajobraz, początkowe „czarne pionowe linie” mogą wprowadzać perspektywę tygrysa obserwującego świat wokół z klatki ogrodu zoologicznego. Choć raczej na pewno funkcjonują w charakterze metonimii tygrysa: czarne pręgi na jego ciele, które tworzą niepowtarzalne wzory, jak linie papilarne na ludzkiej dłoni, indywidualizują każdego z osobników. Utwór w jednoznaczny sposób zaznacza zwierzęcą, odrębną perspektywę na poziomie percepcji, ale i przywołuje afekty i emocje powstające w nim

²⁵ S. Green, *Tiger*, London 2006, s. 17.

²⁶ Por. A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz i poeta*, Warszawa 2006; oraz bibliografię o T. Czyżewskim w: T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, s. LXXX–LXXXII.

samym²⁷. Emocje odtwarzane są również w nastoju, atmosferze wiersza, czegoś na kształt przestrzeni zoosemiotycznej, upstrzonej licznymi onomatopiecznymi powtórzeniami, sygnałami wysyłanymi przez inne zwierzęta znajdujące się w pobliżu, małpy i papugi, za pomocą prostych „czy-czi”, „hi-hi” czy „szi-szi”. Czujność i uważność drapieżnika może być w tej przestrzeni (wyspy z palmami nad morzem?) bardzo pobudzona. Tygrysy w czasie upalnego dnia lubią odpoczywać w poszyciu, zaroślach, skalnych rozpadlinach²⁸. Najczęściej jednak żyją w ekosystemach obfitujących w zwierzęta kopytne. Tygrys Czyżewskiego nie odpoczywa, lecz przez jego świadomość nieustannie przepływają obrazy i dźwięki (może drażniące powtarzającym się „czy-czi” i „hi-hi”). Możliwe, że będąc drapieżnikiem, wyczekuje („drży małpie serce”), by zapolować w nocy („czy to już dzień / czy to już noc”, „czy to strach”). Jego oczy są wyjątkowe (widzi kilkakrotnie lepiej niż człowiek, rozróżnia barwy²⁹), a w wierszu stają się widzące, upodmiotowione, zarówno w formie, jak i treści. Przybierając odcień zielony, odbijają i wchłaniają przyrodnicze otoczenie. Polujące tygrysy, oprócz wzroku, wytężają także słuch – to kolejny zmysł, który tygrys ma nadzwyczaj rozwinięty³⁰. U Czyżewskiego tygrys słyszy „szum fioletu”, rejestruje „krzyki” i odgłosy innych zwierząt, a sam cicho stąpa, czekając na zmrok i wieczorne uśpienie.

Figura tygrysa, jednego z bardziej popularnych współcześnie symboli ginących gatunków, może nasuwać problematykę żywo obecną w *animal studies*, które porównywane są do innych teorii emancypacyjnych czy studiów krytycznych jak feminizm czy postkolonializm. Chodzi przecież o emancypację realnych zwierząt, wyjęcie ich z obrazów i wyobrażeń o nich urosłych do karykatur w antropocentrycznej kulturze, która przyczynia się do kryzysu ekologicznego, w tym – do zagłady wielu gatunków. Obraz skarykaturowanego zwierzęcia, jakim jest tygrys, nie tylko widnieje, ale i istnieje w cyrku, w zoo, na safari, dając ludziom złudzenie konfrontowania się z prawdziwą, prymitywną bestią, którą wciąż chcą pokonywać. Zupełnie inny kontekst wprowadza tygrys u Czyżewskiego.

Tekst *Oczu tygrysa* można przeczytać jak poetycki manifest zookrytyki. Dotyka on bowiem trzech kluczowych obszarów diskutowanych w kulturowych studiach nad zwierzętami, wyznaczających w zookrytyce oś jej narracji: 1) języka, jakim przekazuje się zwierzęce doświadczenie; 2) spo-

²⁷ Ludzie badający te zwierzęta podkreślają nastrojowość (*moods*) tygrysów, które przejawiają złość, zły humor, rozbawienie – S. Green, *Tiger*, s. 17.

²⁸ *International Wildlife Encyclopedia*, vol. 19, wyd. 3, New York 2002, s. 2683.

²⁹ <http://www.lairweb.org.nz/tiger/eyesight.html> [dostęp 17.12.2015].

³⁰ Tamże.

sobu uwzględnienia wiedzy empirycznej stanowiącej ważny kontekst mówienia nie o zwierzętach w ogóle, ale o konkretnych gatunkach albo jednostkach należących do danych gatunków zwierząt, ich psychice i zachowaniu; 3) zwierzęcej podmiotowości przywołującej dyskusję wokół teorii innych umysłów.

„Gdyby lew umiał mówić, nie potrafilibyśmy go zrozumieć” – pisał Ludwig Wittgenstein w *Dociekaniach filozoficznych*³¹. W tej frapującej wypowiedzi nie chodzi wcale o to, że zwierzęta nie potrafią mówić, ale że ich innobyt, inny sposób uczestniczenia w rzeczywistości czy wyobcowanie z ludzkiego świata nie pozwoliłyby nam ich zrozumieć. Podobnie – jak powiada Wittgenstein dalej – nie rozumiemy ludzi z egzotycznych dla nas kultur. Inni z kolei – Arystoteles w *Zoologii* czy Norwid w *Bajce zwierzęcej* twierdzili, że zwierzęta mówią, ale to ludzie nie rozumieją ich języka. Wielu etologów poznawczych zgodziłoby się z tym twierdzeniem. Bez względu na to, który punkt widzenia przyjmiemy, nie unikniemy pewnego sceptycyzmu w podejściu do kwestii języka zwierząt. Pewne próby przełamania tego sceptycyzmu proponuje się w odmiennym nazewnictwie: zwierzęta nie mówią, ale komunikują się (np. delfiny czy papugi). Te systemy komunikacji do pewnego stopnia dają się wyjaśnić w obrębie ewolucjonistycznych paradygmatów. W niewielkim stopniu jednak wyjaśnienia te, poszerzające stan empirycznej wiedzy na temat zwierząt, nie prowadzą do myślenia o nich jako istotach posiadających świat swojego odrębnego doświadczenia, wymagających odpowiedniego środowiska do życia i realizacji własnych gatunkowych lub indywidualnych potrzeb. Dla fikcji ten stan (nie)wiedzy może być istotnym punktem wyjścia poza scjentystyczne obramowanie i wytworzenie narracji eksperymentującej z przestrzenią psychiczną zwierzęcia należącego do określonego gatunku, tak jak ma to miejsce w *Oczach tygrysa* Czyżewskiego. Eksperyment polega na wytworzeniu w wierszu oryginalnego języka percepcji, w którym niemówienie nie jest wykluczające, ale uruchamia szereg świadomych procesów psychicznych należących do upodmiotowionego w tym sensie zwierzęcia: recepcję, widzenie, słyszenie, obserwowanie, rejestrowanie zdarzeń w pewnym wycinku rzeczywistości, w którym wszystko się dzieje poza czasem historycznym, między dniem a nocą. Do pewnego stopnia tekst ten polega na zezwierzceniu narracji: pozbawieniu jej znaczenia metaforycznego, wyzbycia się aluzji, ograniczenia możliwych interpretacji. W zamian otwiera się przed nami możliwość zupełnie innego doświadczenia, poza językiem przenośni, dostajemy się do środka pewnej uprzestrzennionej fikcji złożonej

³¹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2004, s. 313.

z rzeczywistości sensualnej o dominującym, wzrokocentrycznym strumieniu świadomości (oczy tygrysa), który także słyszy. Rzeczywistość, przejawiająca się w wyrazistych barwach (palm, motyli, obłoków i nienazwanych obiektów będących tylko kolorami) i w repetycyjnych wokalizacjach odgłosów papug i małp, to jej soczysta (jak te żywe kolory i pobrzęki) przedmiotowość, która narzuca się percepcji (może nawet drażni) i nie pozostawia poznawczego wyboru, bo jest samym poznaniem treści psychicznych drapieżnika. Treści te bezpośrednio przekładają się na jego czujność, uważność, receptywność, wyciszenie i wyczekiwanie – oto jego wnętrze i język jego doświadczenia.

Zmiana społeczna, jaką postulują *animal studies* sto lat po Darwinie, to rezygnacja z przyporządkowania czy potrzeby zrozumienia zwierząt tylko w obrębie wspólnoty mówiących językiem ludzkim, dlatego naturalnym środowiskiem rozwoju studiów nad zwierzętami jest uczestnictwo zwierząt w kulturze, myślenie o nich także w obszarze humanistyki czy za sprawą szeroko pojętej metodologii konstruktywistycznej. W zamyśle chodzi o refleksję nad ewolucją zainteresowania zwierzętami, nad zmianami będącymi częścią pewnego procesu, interesującej kulturowo tendencji, która nie powinna być postrzegana tylko jako wymysł artystów i obrońców praw zwierząt, ale docelowo ugruntowana w praktyce społecznej i sposobach reprezentowania zwierząt.

W wielu badaniach przyrodniczych chodzi o sprawdzenie określonych przed badaniem hipotez i redukcję zwierzęcia do obiektu dającego się wyjaśnić. Tygrys Czyżewskiego stawia centralne dla zookrytyki pytanie: jaki jest świat z perspektywy zwierzęcia, którym nie jesteśmy? Co tu jest fikcją, a co rzeczywistością i eksperymentem poznawczym? Skoro sam język zoologii czy etologii nie obejmuje całego spektrum przejawiania się zwierząt, to w poznaniu zwierząt jako innych umysłów powinna pośredniczyć praca wyobraźni, obcowanie z fikcją. Stąd według mnie związek studiów nad zwierzętami ze sztuką – czy szerzej rozumianą kulturą, w której pojawiła się określona potrzeba – nazwijmy ją moralnie uwarunkowaną, czego świadectwem są teksty J. M. Coetzego, Dariusza Czai – dowiedzenia się czegoś więcej o zwierzętach, czegoś, co pomija się w języku nauk o życiu. Stąd też obfitość prac artystycznych i tekstów literacko-filozoficznych, które tropią zwierzęta w celach również poznawczych, starając się oddać ich zwierzęcy innobyć albo coś z ich świata, nierzadko przypominającego na pierwszy rzut szczerłą monadę (bez okien i drzwi). Steve Baker w tekście *Sztuka współczesna i prawa zwierząt* zastanawia się, co wnosi sztuka do całej tej dyskusji, na czym polega jej „wyjmowanie z ram” zastanych porządków antropocentrycznej wiedzy, jej awangardowość w łączeniu porządku doświadczenia

i nauki³². Dla zookrytyki nauki pełnią funkcję pomocniczą, ale ze względu na wciąż niedoskonałą metodologię czy wątpliwe pod względem moralnym warunki przeprowadzania doświadczeń na zwierzętach, nie powinny być traktowane jako wyznacznik jedynej wiedzy o zwierzętach.

Czym jest doświadczenie rzeczywistości dla tygrysa? Co postrzega? Jak percypuje? Tekst *Oczu tygrysa* odkrywa przed nami sensualną przestrzeń złożoną z dźwięków i bodźców kolorystycznych, poruszeń, przesunięć i drgań. Ale centralnym ośrodkiem postrzegającym jest bez wątpienia drapieżnik. W związku z tym nasuwa się kolejne – obok języka i roli nauk o życiu – zagadnienie dyskutowane w *animal studies*, czyli zwierzęca podmiotowość. Problem z pojęciem zwierzęcego podmiotu polega na tym, że pod wieloma względami przypomina on ludzką podmiotowość, z takimi cechami jak samoświadomość, zdolność do uczenia się, przekazywania języka czy racjonalnych zachowań. Jego antropomorficzność odpowiada badaniom przeprowadzonym nad wieloma gatunkami, ale wiele zostaje wykluczonych. Niektórzy wyróżniają więc pojęcie zwierzęcej osoby albo osoby granicznej (chodzi głównie o ssaki i zwierzęta będące w stanie komunikować się z ludźmi, jak papugi, czy przejawiające inteligencję krukowate). Lecz co zrobić z całą rzeszą innych? Płazy, gady i owady mają ograniczone możliwości wykazania się podobieństwem do modelu ludzkiej umysłowości, a tym samym do wejścia z nami w kontakt, nie wspominając o niezależnych drapieżnikach (i tygrysie!).

Jakieś wyjście z tego impasu proponuje francuski historyk, Éric Baratay, w książce *Zwierzęcy punkt widzenia*. Chodzi mu o poszerzenie rozumienia podmiotowości, które ma rozwiązać kwestię antropomorficzności i normatywności tego pojęcia, a także tego, że w naukach przyrodniczych – i związanej z nimi etologii poznawczej – wciąż dominuje pogląd naturalistyczny, a więc biologizuje się procesy umysłowe, i te należące do ludzi i do zwierząt³³. Baratay proponuje włączenie zwierząt do historiografii, mówienie o nich jak o żywych istotach, które czują, doświadczają, przystosowują się, działają, i co najważniejsze – często przymusowo znajdują się w sytuacjach dla siebie niezrozumiałych, ekstremalnych jak pole bitwy³⁴. Podmiot zwierzęcia pełni tu rolę przeciwstawienia dla dotychczasowych opisów zwierząt w narracjach historycznych: na zasadzie przedmiotów, instrumentów wojny czy wykonywanej przez zwierzęta pracy zapisanej w annałach licz-

³² S. Baker, *Sztuka współczesna i prawa zwierząt*, przeł. E. Ulińska, w: *Zwierzęta i ich ludzie*, s. 65–87.

³³ É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia*, s. 329–331.

³⁴ Tamże, s. 34.

bami, a nie jednostkami. Takie zinterpretowanie zwierzęcia jako podmiotu jest uzasadnione, w innych przypadkach kłóci się z historią idei tego antropocentrycznego pojęcia.

Na szczęście podmiot literacki rządzi się odrębnymi prawami. Dzięki literaturze, w której zwierzęta mówią lub mają coś do powiedzenia, albo tam, gdzie fikcja eksploruje zwierzęcy świat, mówienie o podmiocie w narracji jest o tyle uprawnione, o ile towarzyszy mu doświadczenie. Koncepcja upodmiotowienia tygrysa może więc tworzyć alternatywę wobec jego antropomorfizacji, a zarazem stanowić próbę oddania świadomych treści jego doznań, zgodnie ze sposobem, w jaki umożliwia to fikcja poetycka (czy kolaż malarsko-dźwiękowy zrealizowany przez zespół ha-artu). Zookrytyka rekonstruuje narrację z perspektywy zwierzęcia, którego świat pełen jest obrazów i bodźców audialnych. W tym sensie stanowi ona eksperyment polegający na niezafałszowaniu zwierzęcego świata. Ktoś może również zinterpretować ten wiersz, i powiązaną z nim animację, jako artystyczną fantazję polskiego formisty, która świadczy raczej o nieskończonej przestrzeni dla ludzkiej wyobraźni. W zookrytycznej narracji – przestrzeń ta ulega zazwierzęceniu i pokornie poddaje się drapieżnemu oddziaływaniu tygrysa.

Podsumowanie

Niestety studia nad zwierzętami (*animal studies*), mimo swych przebogatych kulturowych rozgałęzień, nie wypracowały dotychczas spójnej metodologicznie platformy do badań interdyscyplinarnych i często badacze przyjmujący tę perspektywę, chcąc jakoś zaznaczyć odmienność podejścia w związku z zajmowaniem się zwierzętami, jednocześnie grzęzną w wielości ujęć, metod i środków. Podejście to jest bowiem zniuansowane przez odniesienie do kwestii etycznych, odcięcie się od uprzedmiotowienia zwierząt oraz wydobycie w narracji postaci zwierząt z tekstów kultury przy możliwym wsparciu nauk o życiu, szczególnie etologii i psychologii poznawczej. Oznacza to również, że w perspektywie *animal studies* nie mieści się każdy tekst o zwierzętach. Zarazem mamy do czynienia z sytuacją płodną dla rozwoju transdyscyplin i przetasowań w obrębie samej humanistyki³⁵. Zookrytyka jest tutaj pewną wstępną próbą skanalizowania refleksji *animal studies* w obrębie tekstów kultury, podziela też ogólne założenia studiów nad zwierzętami, ale

³⁵ C. Wolfe, *Animal studies, dyscyplinarność i (post)humanizm*, przeł. K. Krasuska, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.

sama jest przede wszystkim namysłem i pracą nad językiem i stylem narracji o zwierzętach.

Tekstów kultury wyodrębniających zwierzęta jest z pewnością wiele, ale niewiele jest przykładów rozumienia, jak zwierzęca odrębność i sposób funkcjonowania w rzeczywistości społecznej, historycznej i kulturowej wpływa na narracje, które z antropocentrycznych stają się postantropocentryczne, a więc także dekonstrukcyjne wobec ludzkich porządków wiedzy i organizacji rzeczywistości. Dla zookrytyki cenne stają się te narracje, gdy człowiek jest tylko pośrednikiem świadomych treści doświadczenia zwierząt, a może nim być, ponieważ dlatego, że z biologicznego i środowiskowego punktu widzenia więcej go łączy ze zwierzętami niż dzieli. Z wieloma też gatunkami zachodzi łączność psychologiczna, co podlega badaniom w nurcie tzw. psychologii porównawczej³⁶. Jednak to pośrednictwo jest szczególnego typu. Dla jednych reprezentuje je postać natchnionego augura czytającego znaki pozostawione przez samodzielną przyrodę (Nawarecki), dla innych – zasada się na darwinowskiej tradycji myślenia o zwierzętach jako przodkach, myślenia za pośrednictwem kategorii podobieństwa a nie różnicy. Zookrytyczne rozumienie narracji, która pośredniczy w przekazie zwierzęcych treści, interpretując przeżycia, świat, zachowanie zwierzęcych bohaterów, intuicyjnie zbliża się do perspektywy napełnienia fikcji zwierzęcością, do zezwierzęcenia i zazwierzęcenia doświadczenia, tak jak definiuje je francuski filozof, Dominique Lestel, w tekście *Myśleć sierścią*: „moje istnienie wyraża się poprzez istnienia innych zwierząt – tych, które mnie zapełniają, tych, które mogą mnie zapełniać na różne sposoby i mogą zapełniać innych ludzi”³⁷. Innymi słowy, zookrytyka korzysta z możliwości, jakie oferuje fikcja i postantropocentryczna narracja, przekraczając zastane porządki wiedzy, czasoprzestrzenie i podmioty znanego doświadczenia, tak jak „każde zwierzę samo jest pierwszoosobowym punktem widzenia, ustanawiającym się w splocie wielu różnych pierwszoosobowych perspektyw – ludzkich bądź nie-ludzkich”³⁸, tak i fikcja może być residuum zwierzęcego doświadczenia.

³⁶ Sądzę, że zupełnie inaczej czyta się *Szczura*, powieść Andrzeja Zaniewskiego, gdy zna się badania Wojciecha Pisuli poświęcone m.in. ciekawości poznawczej tych zwierząt, a więc cesze uchodzącej do niedawna za typowo ludzką właściwość. Por. W. Pisula, *Psychologia zachowań eksploracyjnych zwierząt*, Gdańsk 2003.

³⁷ D. Lestel, *Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej*, przeł. A. Dwulit, w: *Zwierzęta i ich ludzie*, s. 27.

³⁸ Tamże, s. 28–29.

Introduction to Zoocriticism (the Theory of Animal Narratives)

Summary

The article's starting point is to recognize what is the relation between the cultural animal studies and empirical research, particularly: what is the role of the cognitive ethology in the humanities, what kind of merger we are observing, and if and how transdisciplinarity is possible here. One of the solutions, presented in the article, is to analyse animal texts of culture within a zoocritic perspective. This perspective aims at developing animal studies in the humanities, especially with regard to fiction, and narrows too wide and variated studies about animals down into a critical tool.

Zoocriticism is introduced in the article on the example of Polish interwar poem about the tiger written by Tytus Czyżewski – it is a narrated by the author of the article experiment to experience the world from the perspective of the predator; it is a trial to perceive the reality in the posthuman way enabled by this zoopoetic text.

Keywords: zoocriticism, animal studies, animal narrative, *Oczy Tygrysa*, tiger

Agnieszka Karpowicz

Instytut Kultury Polskiej

Uniwersytet Warszawski

e-mail: a.karpowicz@uw.edu.pl

Między dwoma brzegami tęczy

Na okładce książki Elżbiety Rybickiej nie bez przyczyny pojawia się fotografia pracy *Patrz pod nogi* zrealizowanej przez Agnieszkę Rolę i Monikę Pasek w ramach konkursu Fresh Zone festiwalu Grolsch ArtBoom w czerwcu 2013 roku. W zamierzeniu autorek celem projektu miało być twórcze wykorzystanie przestrzeni miejskiej, ożywienie i zagospodarowanie jej zdegradowanych i zaniedbanych fragmentów¹, w tym wypadku przy ulicy Tatrzańskiej w Krakowie. Na pomalowanych w wielobarwną tęczę schodach zapisano pięćdziesiąt pięć cytatów zaczerpniętych z różnych tekstów literackich. Sztuka publiczna – z udziałem literatury – miała więc współtworzyć przestrzeń motywującą przechodniów do jej przekształcania, aktywnego wykorzystywania i używania (stąd też na przykład pomysł zorganizowania placu zabaw na pobliskim trawniku).

Tęczowe schody przykuwają uwagę, ściągają wzrok przechodnia ku ziemi, czytanie wypisanych fraz zmusza do jeszcze uważniejszego spoglądania pod nogi, na podłoże, po którym się chodzi. To patrzenie w dół, sprawiające, że pozostajemy blisko ziemi i w nieustannym z nią kontakcie, jest według mnie najbardziej poręczną formułą, w jaką można ująć nie tylko pracę Roli i Pasek, lecz także całą koncepcję geopoetyki, której sumę stanowi najnowsza książka Elżbiety Rybickiej². Co można dostrzec, gdy, zamiast ła-

¹ Zob. <http://www.artboomfestival.pl/pl/83/4/50> [dostęp 06.06.2015].

² E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

pać wzrokiem mającą w oddali i rozplywającą się w powietrzu tęgę, patrzymy na brzegi, które spina i to, co dzieje się pomiędzy nimi?

Między literaturą a życiem

„W rzeczywistości pieszy zbyt pochłonięty odczytywaniem obrazów najprawdopodobniej potknąłby się lub zgubił”³ – tak antropolog, Tim Ingold, komentuje nadmierne mediatyzowanie i dyskursywizowanie w naukach humanistycznych sposobów bycia w (po)nowoczesnym mieście. Chodząc w butach po miejskim podłożu ludzie nie zostawiają śladów swoich kroków, ponieważ – dowodzi antropolog – miasta zostały zaprojektowane tak, żeby powierzchnia sprawiała wrażenie nietkniętej. Ingold upatruje tego samego oderwania od ziemi w sensie metaforycznym i dosłownym w sposobie myślenia i snucia refleksji humanistycznej w nowoczesnych, zachodnich społeczeństwach, dla których świat został stworzony i zaprojektowany bardziej po to, aby można było prześlizgiwać się po jego powierzchni, niż aktywnie i procesualnie go współtworzyć. Refleksja Elżbiety Rybickiej – choć badaczka nie odwołuje się nigdzie do Ingoldowskiej antropologii środowiska – jest odmienna od tej, którą krytykuje autor *Being Alive*: tu liczy się pozostawanie blisko ziemi, przestrzenne doświadczenia i związane z nimi sposoby postrzegania, poznawania i artystycznego przetwarzania rzeczywistości w literaturze i przez literaturę, pieszy aktywnie współtworzący miejsce i przestrzeń wokół siebie. Projekt geopoetyki jest kompleksowy, wielowymiarowy i złożony, ale zagadnienia związane z tą zmianą literaturoznawczej perspektywy wydają mi się w nim najistotniejsze z kulturoznawczego punktu widzenia.

Patrzeć pod nogi i pozostawanie blisko ziemi w refleksji humanistycznej, ale i ujmowanie twórczości literackiej jako zjawiska zakorzenionego przestrzennie, pozwala autorce przede wszystkim nie zerkać lękliwie w kierunku kręgów akademickich i zajmować się jedynie problemami interesującymi profesjonalnych odbiorców literatury, lecz dostrzegać coś, co zbyt często znika za zasłonami wyrafinowanych teorii i kategorii. Dopiero, gdy spojrzeć z wnętrza współczesnego miasta, zamiast z wyżyn uniwersyteckich katedr, widać, że wbrew medialnej rozpaczki nad upadkiem czytelnictwa i narzekaniom na nieprzydatność we współczesnym świecie tak literatury,

³ T. Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London 2011, s. 179 [przekład własny]. Zob. także *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, London 2000.

jak i refleksji na niej skoncentrowanej, twórczość literacka nadal żyje własnym życiem, którego specyfika tak długo będzie umykać badaczom, jak długo nie zechcą oni dostrzec tego, co widzi Rybicka: wielości nieakademicznych, nietekstowych, nieprofesjonalnych, ludycznych praktyk, których tylko niewielką część stanowią podróże lekturowe, ogólnie i szeroko rozumiana turystyka literacka, spacerowanie śladami utworów literackich lub biografii pisarzy, gry miejskie, festiwale (choćby cykliczna impreza *Warszawa czyta*), współtworzące realne życie mieszkańców współczesnych miast.

Polityki miejskie, zagospodarowywanie przestrzeni, kształtowanie środowiska, w którym żyjemy – dlaczego udział we wszystkich tych współczesnych procesach i zjawiskach miałby deprecjonować literaturę piękną wraz z jej wartością artystyczną, zamiast potwierdzać jej niezbywalność w rzeczywistości kulturowej? Rybicka trafnie odróżnia literacki artefakt – dzieło, autonomiczny tekst służący do czytania, analizowania, kontemplowania i interpretowania – od twórczości literackiej, która „jest traktowana jako działanie sprawcze inicjujące kolejne działania, jako aktywność światotwórcza, znaczeniotwórcza i zdarzeniotwórcza” [s. 11], a dzięki temu dowodzi nie tyle deprecjacji, ile istniejącego – jakby wbrew lamentom nad „końcem literatury i czytelnictwa” – zapotrzebowania na to, by stała się ona częścią krajobrazu kulturowego współczesności. Oczywiście ani autorce, ani mnie nie chodzi w tym miejscu o hurraoptymistyczny entuzjazm. Rybicka jest świadoma, że dla geopoetyki turystyka literacka jest przedmiotem badania, a nie zaangażowania; że jest ona popularną praktyką kulturową, lecz nie praktyką w obrębie geopoetyki; że naiwna lektura ma swoje mielizny i sprowadza na nie także rozumienie tekstu literackiego, a turystyka literacka poddana jest prawom rynku jako element kultury konsumpcyjno-komercyjnej, co oczywiście na różne sposoby fakt literacki – by odnieść się do adekwatnego tu, choć niewyzyskiwanego przez autorkę, określenia Jurija Tynianowa – przekształca i odkształca. Jednak, zdaje się twierdzić Rybicka, geopoetyka nie jest po to, żeby obrażać się na nieprofesjonalnych czytelników i ich praktyki lub kwitować je lekceważącym uśmiechem, lecz po to, by dostarczyć narzędzi i kategorii opisu tych praktyk, a przez to lepiej zrozumieć współczesną kulturę, ale i to, jaki status – z natury historycznie zmienny – ma w niej literatura. Sama kategoria „twórczości literackiej” została pomyślana tak, że pozwala przesunąć centrum zainteresowania z dzieła-tekstu na tworzenie, działanie, kreację, a przez to lepiej odpowiada zarówno współczesnej refleksji humanistycznej, skoncentrowanej na szeroko rozumianej performatywności i wszelkiego rodzaju performansach kulturowych, jak i współczesnym praktykom okołoliterackim, a nawet po prostu artystycznym, skupionym bardziej na procesualności, tworzeniu sytuacji społecznych niż wytwarzaniu martwych

dziel-przedmiotów. Spostrzeżenie tego przesunięcia również we współczesnym życiu literackim jest według mnie jedną z najcenniejszych zdobyczy geopoetyki, umożliwiających dzięki faktycznemu (a nie deklaracywnemu) potraktowaniu literatury jako faktu kulturowego diagnozowanie i analizowanie wyobrażeń i zachowań przestrzennych uczestników współczesnej kultury. Żeby mówić o praktykach literackich – twierdzi Rybicka – nie można już dalej uparcie pomijać tego, co uczestnicy tej kultury z literaturą robią ani tego, co literatura robi z nimi i środowiskiem, w jakim żyją. Nie można już zastanawiać się jedynie nad tym, co znaczy autonomiczny tekst literacki, choć oczywiście tych znaczeń autorka jest świadoma i ich również stara się w swojej książce poszukiwać, precyzyjnie oddzielając od siebie te dwa poziomy wieloaspektowego zjawiska kulturowego, jakim w tym ujęciu staje się literatura. Te znaczenia nie są jednak w pracy Rybickiej – podobnie jak w jej poprzedniej książce poświęconej „modernizowaniu miasta” – zawieszane w tekstowej próżni, lecz mają zakorzenienie w konkretnych miejscach i przestrzeniach.

Spośród wielu innych deklarowanych zwrotów (mnożących się w humanistyce od jakiegoś czasu ponad miarę) „zwrot przestrzenny” wydaje mi się tym, który faktycznie w praktykach literaturoznawczych i kulturoznawczych jako jeden z nielicznych potwierdził i udowodnił nie tylko swoją „zwrotność”, lecz także swój kulturowy charakter, jeśli sytuować go w obrębie szeroko rozumianych badań kulturowych⁴. Po pierwsze, w wykonaniu Elżbiety Rybickiej „sprowadził on na ziemię” coraz bardziej abstrakcyjne i dryfujące w przestworzach (post-)literaturoznawcze (meta-)dyskursy dotyczące autotematycznych dyskursów, zza których tekstowej symulacji to, co w dole, blisko gruntu, podmiotowego i namacalnego doświadczenia, ledwo już majaczyło w oddali. Po drugie, dał odpór wszelkiego rodzaju okołoliterackim narracjom kryzysowym, nie tylko dowodząc, że sama literatura nieustannie jest i zawsze była blisko ziemi, życia, lecz także dostrzegając i komentując zarówno *boom* na literaturę w działaniach podejmowanych w dzisiejszych przestrzeniach lokalnych, jak i *boom* na podejmowanie tematyki przestrzennej we współczesnej literaturze. W ten sposób geopoetyka – choć skupiona na badaniach literatury – pozwoliła dotknąć najbardziej newralgicznych punktów polskiej współczesności.

⁴ Do czego skłania obecność tekstów poświęconych geopoetyce w tomach poświęconych kulturowej teorii literatury: E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; Taż, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od polityki przestrzeni do polityki miejsca*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

W miastach i związanych z nimi instytucjach kultury można dostrzec coś, co nazwałabym głodem literatury czy modą na nią, o czym świadczyć mogą trasy, gry, spacery literackie, organizowanie miejsc pamięci o twórcach – całe bogactwo namnażających się, okołoliterackich praktyk. Wymieńmy choćby te najbardziej rozpowszechnione i rozbudowane wydarzenia skupione na utworach literackich i ich twórcach: lubelskie działania wokół Józefa Czechowicza, którego *Poemat o mieście Lublinie* stał się kanwą zwiedzania miasta rekonstruującego przestrzeny kontekst utworu, a także wirtualne spacery po Lublinie (z animowanym lublinianinem, Józefem Czechowiczem, jako przewodnikiem⁵); wystawy (łódzka, poświęcona Julianowi Tuwimowi⁶, warszawska – Mironowi Białoszewskiemu⁷ i *Złemu* Leopolda Tyrmanda⁸), ale i oddolne, fanowskie praktyki internetowe⁹ czy gry miejskie organizowane przez instytucje kultury¹⁰, publikacje i projekty długofalowe¹¹. Jeśli nawet podobne działania są tylko marketingiem i sposobem na przyciągnięcie turystów, to może warto zastanowić się i nad tym, dlaczego współcześni uczestnicy kultury z jednej strony używają do tych celów sfery literackiej i samej literatury, odwołując się do niej, uważając – jak wynika z ich praktyk – że jest ona na tyle atrakcyjna, aby nie odpychać i nie zniechęcać zwiedzających, a wręcz przeciwnie; z drugiej strony, dlaczego przewodnik przebrany za bohatera literackiego lub spacer śladami *Ziemi obiecanej* mogą stanowić atrakcję dla użytkowników przestrzeni? Ten kierunek poszukiwań, diagnoz i zestaw pytań, jakie możemy zadawać praktykom literackim, wskazuje geopoetyka, a jednocześnie dostarcza narzędzi służących do badania współczesnego porządku kulturowego, splecionego tak mocno z literaturą.

⁵ http://teatrnn.pl/leksykon/node/2259/j%C3%B3zef_czechowicz_%E2%80%99Epoemat_o_mie%C5%9Bcie_Lublinie%E2%80%9D.1934#3 [dostęp 05.10.2014].

⁶ <http://www.muzeum-lodz.pl/images/stories/Articles/Wirtualne/Tuwim/tutul/tuwim.pdf> [dostęp 05.10.2014].

⁷ „Warszawa Białoszeńska”. *Katalog wystawy*, koncepcja merytoryczna M. Wichowska, Muzeum Literatury w Warszawie, Warszawa 2013. Zob. <http://muzeumliteratury.pl/nowa-wystawa-warszawa-bialoszevska/> [dostęp 05.10.2014].

⁸ <http://muzeumliteratury.pl/ulice-zlego/> [dostęp 05.10.2014].

⁹ <http://www.zly.ownlog.com/> [dostęp 05.10.2014].

¹⁰ *Warszawskie gry literackie*, red. A. Czetwertyńska, K. Grubek, Warszawa 2009.

¹¹ *To miasto jest wszędzie. Kraków w poezji polskiej XX wieku*, oprac. J. Illg, Biuro Festiwalowe, Kraków 2001. Zob. <http://miastoliteratury.pl/>, przewodnik *Literacki Kraków*, <https://www.krakow.pl/pliki/4437> [dostęp 05.10.2014].

Między

Rybicka widzi relacje, spłoty i przenikania między światem a tekstem wielowymiarowo, dając odpór wszelkim potencjalnym posądzeniom o naiwne traktowanie utworu literackiego (fikcjonalnego faktu artystycznego) już w punkcie wyjścia, jakby przeczuwając, że geopoetyka może taką krytykę prowokować. Sukces temu przedsięwzięciu zagwarantowało według mnie trudne, ale znakomicie zrealizowane, poruszanie się przez badaczkę w „międzyprzestrzeni” [s. 10], za jaką uznaje to ujęcie, a co oznacza, że interesują ją „interakcje i cyrkulacje pomiędzy dwiema sprawczymi siłami – z jednej strony literacką *poesis* a przestrzenią z drugiej” [s. 10]. Próbując przebić mur między czytaniem literatury pięknej a czytaniem rzeczywistości kulturowej, Rybicka nie każe nam na wzór semiologów „czytać” przestrzeni tak, jak się czyta teksty, świata nie postrzega jako systemu znaków, lecz jako zespół praktyk i sieć interakcji. Sama geopoetyka jako „orientacja badawcza” [s. 92] ma zaś ujmować wieloaspektowe relacje między „twórczością literacką i praktykami kulturowymi z nią związanymi a przestrzenią geograficzną” [s. 93]. Cyrkulacje zamiast reprezentacji, interakcje zamiast *mimesis* – tak hasłowo można by ująć literaturoznawcze założenia geopoetyki starannie zaprojektowane przez Elżbietę Rybicką od strony teoretycznej, chociaż te wielkie kategorie badaczka przemyślnie „rozbraja” od środka, z samego wnętrza konstruktywnej koncepcji i związanych z nią praktyk badawczych, a także tych, które ona interpretuje. W sposób oczywisty uprawianie geopoetyki wymaga innego niż klasyczne i uświęcone literaturoznawczą tradycją rozumienia relacji między literaturą a rzeczywistością, czy po prostu między literaturą a życiem, i nie chodzi tu przecież o to, że „literaturą może być wszystko”, a wręcz przeciwnie.

Ani na chwilę nie tracąc z oczu wymiaru poetologicznego – jak nazywa go Rybicka – skoncentrowanego na języku i aspektach badań wyznaczanych przez specyfikę utworu literackiego, autorka daje nam narzędzia i otwiera teoretyczne furtki do badania innych wymiarów literatury: tego, który nazywa performatywnym (w istocie chodzi tu o sprawczość, do czego przejdę za chwilę), geograficznego i antropologicznego (przez co Rybicka rozumie doświadczenie miejsc i przestrzeni, tworzenie map sensualnych i emotywnych). Myślę, że nie tylko Ingold, ale i inni antropologowie społeczni, mogliby tę koncepcję jeszcze bardziej wzmocnić, zwłaszcza w tym punkcie, w którym mowa o performatywności. Być może – posiłkując się nie tylko koncepcją Brunona Latoura – lepiej byłoby mówić nie tyle o performatywności literatury, unikając jednocześnie niejasności związanych z tym pojęciem-workiem i kłopotliwego, Austinowskiego dziedzictwa w nie wpisanego, ile

o sprawczości literatury, na przykład za Alfredem Gellem i jego *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Tam właśnie dostajemy wzmocnienie tezy Rybickiej – choć autor wywodzi swoją koncepcję z badań terenowych w kulturach pozaeuropejskich – że dzieło sztuki również może być aktorem życia społecznego. Gell proponuje antropologiczną teorię sztuki bardzo bliską jej zarysom wpisanym w geopoetykę:

Pojmuję sztukę jako system czynności, które mają na celu bardziej zmianę świata niż kodowanie symbolicznych twierdzeń na jego temat. Podejście do sztuki polegające na koncentrowaniu się na czynności (*«action»-centered approach*) jest bardziej antropologiczne niż alternatywne wobec niego podejście semiotyczne, bowiem zajmuje się praktyczną rolą pośrednika, którą przedmioty sztuki odgrywają w procesie społecznym, a nie ich interpretacją tak, «jakby były» tekstami. [...] Sprawca (*agent*) to ten, kto ma zdolność inicjowania zdarzeń przyczynowych w bezpośrednim otoczeniu¹².

Refleksja antropologiczna, zwłaszcza związana z brytyjską antropologią społeczną, stanowiłaby więc kolejny język, który mogłaby wchłonąć geopoetyka jako idea wędrowna i pas pograniczny między różnymi teoriami, dziedzinami i dyscyplinami, ujęciami i sposobami uprawiania humanistyki.

Jeśli zaś chodzi o samo pojęcie performatywności, to może nie miejsce tu na polemikę z Austinem ani wykazywanie nieadekwatności tej kategorii do faktycznie diagnozowanej przez Rybicką sprawczości literatury i jej performatywności (w związku z jej uruchamianiem w *performance activities*, licznych widowiskach kulturowych, ludycznych performansach i wydarzeniach, jej ucieleśnionym odgrywaniem podczas zwiedzania i spacerów). Jednak rozpowszechnienie tego pojęcia we współczesnej humanistyce domaga się wręcz porządkowania i niuansowania jego użycia. Już sam jego związek słownikowy z koncepcją John L. Austina jest wystarczająco kłopotliwy. Filozof dostrzega performatywność na poziomie zdań i tak też ją rozpatruje, więc interesuje go ich gramatyczna forma, w dodatku poszukuje performatywności w niektórych składnikach wypowiedzi albo w jakichś jej elementach, które zwracają uwagę na istotne cechy okoliczności wypowiedzania. Klucza do skuteczności mowy szuka on po części w samym języku, a przynajmniej jest to punkt wyjścia dla jego dalszych dociekań. Dlatego też ostatecznie sprawczość performatywów gwarantować musi w jego koncepcji jakaś instancja zewnętrznojęzykowa.

¹² A. Gell, *Art and Agency. An anthropological Theory*, Oxford 1998, s. 6 i 19. Korzystam z przekładu Ewy Domańskiej, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 35.

Specyficzne jest pod tym względem w ogóle samo rozstrzygnięcie performatywności przez przyporządkowywanie działań językowych rzeczywistości dopełnieniu aktu: fortunność to zgodność warunków dopełnienia aktu z powszechną i obowiązującą procedurą, stąd też kategoria niefortunności i niewypałów, sprawdzanie, czy dany akt „udał się”, czy nie. Wydaje się, że rozpatrując aktywne oddziaływanie języka na świat i zmianę stanu rzeczy przez akt mowy, Austin, kwestionujący przecież ujmowanie języka w kategoriach mimetycznych, pozostaje im w pewnym sensie wierny. Zauważa, że ktoś „coś robi” wygłaszając wypowiedzi performatywne, a nie tylko mówi, ale sztandarowe przykłady są jednak związane z tautologiami: mówienie/działanie, mówienie/gest, mówienie/wykonanie procedury, nie tylko językowej, w określonych warunkach. Ogólnie rzecz biorąc, jest to tautologia między tym, co powiedziane, a tym, co zrobione – „mówiąc to, co mówię, rzeczywiście wykonuję daną czynność”: „nadamę imię”, „idę o zakład, że”, „biorę sobie ciebie”, „przepraszam”.

Austin potrzebuje instytucji i okoliczności (warunkowanych zresztą instytucjonalnie) dla osiągnięcia sprawczości aktu mowy, odwołuje się wręcz do sposobu działania aktów prawnych. Konwencjonalna procedura, którą posługujemy się za pomocą wypowiedzi, oznacza, że działając językowo po prostu uruchamiamy i wykonujemy procedurę, zamiast oddziaływać słowem na rzeczywistość. Procedury werbalne i niewerbalne, poprawnie i w pełni przeprowadzone, uznawana konwencja, właściwe okoliczności i obiekt (nazwanie konia konsulem jako niewypał) oraz odpowiedni wypowiadający – poza konwencją nie ma tu miejsca na działanie. Skoro Austin dochodzi do wniosku, że język nie działa sam z siebie, umiejscawia gwarancję sprawczości w okolicznościach zewnętrznych, w sieci uprawnień. Nie bez przyczyny John Searl, który podjął myśl Austina, dotarł do skrajności i uczynił z języka instytucję, jakby wpisując te zewnątrzjęzykowe okoliczności w sam język. Widać więc, że pojęcie to stoi w sprzeczności z praktykami twórczymi, którymi zajmuje się Rybicka. Warto też dopowiedzieć, że w ujęciu Austina akty artystyczne byłyby raczej „niepoważnym” użyciem języka.

W tym sensie słownikowe odniesienie do tej kategorii – nieuniknione, jeśli wszelkie działania będziemy chcieli objąć jednym terminem – nie jest adekwatne do koncepcji praktyk literackich (a przez to kulturowych), o które chodzi autorce. Wydaje się, że w przypadku językowych działań, zachowań, praktyk i artefaktów kulturowych, w tym artystycznych, można by raczej mówić o trzech wymiarach ich skuteczności: performatywności (w jej Austińskim rozumieniu), performatyczności i sprawczości, a dzięki temu pogłębić rozumienie tego, jak literatura działa w rzeczywistości (przestrzeni) i na nią, a także tego, jak rzeczywistość (przestrzeń) działa na literaturę.

Między tęczą a tęczą

Geopoetyka nie odbiera literaturze ani miejsca w świecie, ani w pantheonie wysokoartystycznych, językowych wytworów, nie izoluje od siebie tych poziomów nieprzepuszczalnym, grubym murem wzajemnych uprzedzeń. Tęcza, która stała się tematem pracy Pasek i Roli, spina dwa, odległe od siebie, równoważne brzegi, jest pomostem między nimi – również i w tym sensie okładowa fotografia stanowi doskonałą metaforę tego, czym jest geopoetyka, choć równie trafną przenośnię proponuje sama Rybicka, odwołując się do sieci komunikacyjnej. Ujęcie to jest miejscem relacji, negocjacji, przepływu i wymiany, stara się być w nieustannym ruchu: „pomiędzy dyscyplinami, kulturami, szkołami, lokalnymi tradycjami intelektualnymi” [s. 29]; jest we współczesnej humanistyce jedną z wielu sfer „transgranicznych, w których dochodzi do intensywnej wymiany słowników” [s. 29]. Ten pomost, z którego patrzy się w dół, na to, co dzieje się na ziemi, sam – jak tęcza – jest nietrwały, ruchomy, niestabilny, czasem wręcz migotliwy. Lecz właśnie w takiej konstrukcji geopoetyki tkwi jej siła. W ten sposób koncepcja staje się nie tyle polem walki i ścierania się teorii czy dyscyplin naukowych, ile szerokim, niezastygającym w przygraniczne mury terenem przepływu między nimi, gotowym żywo reagować na nowe języki, a zwłaszcza praktyki kulturowe, które są tym, co najbardziej niestałe, ruchliwe i zmienne.

Jednocześnie geopoetyka odnosi się tyleż do realnej przestrzeni i podejmowanych w niej praktyk, ile do tej, jaką zajmuje się geografia humanistyczna. Rybicka nie traktuje więc przestrzeni, miejsca ani samej geografii jako nauki naiwnie czy anachronicznie. Jeśli zaś przyjmiemy humanistyczne rozumienie przestrzeni, między nią a literaturą nie ma już sprzeczności czy różnicy poziomów, nawet gdybyśmy uznali za właściwą najbardziej zachowawczą tezę (dziś już nie do obronienia) o fikcyjnym charakterze jako wyróżniku literackości. Otóż w ujęciu geografii humanistycznej czy antropologii kultury przestrzeń opisuje się w kategoriach sposobu widzenia i organizowania jej w związku z aktywnością, doświadczaniem i percepcją podmiotu współkształtującego otoczenie, strukturyzującego i nadającego sens miejscu, które postrzega i w którym funkcjonuje, o jakim mówi lub które sobie wyobraża w danym kształcie, jakie wspomina i którego doświadcza, przekształcając w ten sposób jego fizyczne, materialne właściwości. Rybicka dowodzi więc, że bez kontrowersji metodologicznych krajobraz kulturowy można wykorzystać jako płodną poznawczą, analityczną kategorię literaturoznawczą. Warto podkreślić, że przykłady literackie analizowane w książce są starannie dobrane, nie jest to tropienie roli przestrzeni tam, gdzie jej funkcja jest zni-

koma lub mało problematyczna. Rybicka z jednej strony analizuje twórczość świadomie problematyzującą wymiar geograficzny, a z drugiej strony dowodzi, jak wiele może wnieść do interpretacji czytanie niektórych utworów w kluczu geopoetyki. Twórczość bywa przecież zakorzeniona biograficznie i treściowo w miejscu rozumianym jako konkretna, realna, usytuowana historycznie przestrzeń geograficzna, a pisarze niejednokrotnie świadomie czerpią z doświadczeń przestrzennych, oplatając jednocześnie samą przestrzeń symboliczną siecią znaczeń, wyobrażeń, narracją czy też po prostu „opowieściami przestrzennymi”, o których pisał Michel de Certeau.

Wynika z tego, że również zindywidualizowane, artystyczne doświadczenie miejskie czy jego wizja, przekształcenie literackie lub zapis mogą stanowić element krajobrazu kulturowego. Takie ujęcie przestrzeni zbliża więc w sposób naturalny geografię i literaturę. Spotykają się one dokładnie w tym miejscu, w którym powstaje tęcza – w sferze pośredniczącej, w górze, w oderwaniu od ziemi i ponad nią, lecz obie nie tracą z pola widzenia tego, co w dole. Nawet kartografia, którą zajmują się geografo- wie, to reprezentacja, podobnie jak literatura – można by powiedzieć bardzo klasycznym językiem. Mapa jest równie performatywna jak literatura – należałoby stwierdzić w konwencji bliższej autorce geopoetyki – ponieważ stwarza, odkształca i przekształca, a nawet interpretuje realną przestrzeń. Przestrzeń, czy to realna, czy odwzorowywana kartograficznie, nie jest przecież czymś posiadającym jedynie właściwości fizyczne, współrzędne, mierzalne i policzalne. Na pewno zaś nie sprowadza się do tych własności, gdy mamy na myśli rzeczywistość kulturową. Jeśli zaś o niej mowa, to wydaje mi się, że geopoetyka mogłaby w przyszłości mocniej odwoływać się do kategorii chronotopu łącznie z jej czasowym komponentem. Taka geopoetyka, która opierałaby się na czasoprzestrzeni, a nie przestrzeni jako takiej – w zasadzie nieistniejącej w praktyce i rzeczywistości kulturowej, a więc i w doświadczeniu ludzkim jako autonomiczna jakość – jest według mnie zadaniem, które wciąż pozostaje do wykonania, podobnie jak (zwłaszcza w kontekście „zwrotu przestrzennego”) nowe, pozbawione uprzedzeń odczytanie koncepcji chronotopu Michaiła Bachtina i uczynienie z niej narzędzia analitycznego.

W geopoetyce ważna jest jednak nie tyle teoria, ile literackie praktyki. Wśród nich mieści się także literackie wytwarzanie różnych przestrzeni i ich map mentalnych: „literatura tworzy i transmituje narodowe krajobrazy i miejsca ideologiczne, czego doskonałym przykładem jest literatura polska, która wykreowała w XIX wieku narodową topikę przestrzenną, ufundowaną na opozycji miasta i wsi” [s. 35]. Od razu też trzeba zaznaczyć, że Rybicka poszukuje nie tylko takiej literatury polskiej, której odczytanie w duchu geo-

poetyki wnosi wiele nowych wątków interpretacyjnych i pogłębia jej rozumienie, lecz także wskazuje na polską refleksję humanistyczną jako źródło ujęć bliskich swojej koncepcji, tropi w niej to, co może geopoetykę wzbogacać i dziś. Jest to decyzja cenna zarówno z tego powodu, że koncepcja zsumowana przez Rybicką staje się oryginalna, lokalna w pozytywnym sensie tego słowa, w stosunku do zachodnioeuropejskiej tradycji intelektualnej i wywodzących się z niej języków, a przede wszystkim problemów i newralgicznych punktów na mapie, którym poświęca się refleksję w obrębie szeroko rozumianego *spatial turn*. Jednym z najlepszych rozdziałów książki jest właśnie fragment poświęcony Wincentemu Polowi, rozdarciem między poezją a nauką – geografą. Przypominanie o takich postaciach i sięganie do kontekstów kulturowych, w (i z) jakich tworzyły, to kolejna zaleta ujęcia, które nie wynika z chęci nadążania za światową modą i przetransponowania tamtejszych pojęć na grunt polskiej humanistyki, lecz jest motywowane lokalnym zespołem problemów, drażliwych, czasem przemilczanych kwestii nieobecnych ani w wyobraźni czytelników polskiej literatury, ani w wyobraźni zbiorowej członków polskiej kultury.

Mówiąc inaczej, literatura nie tylko współtworzy współczesną sobie przestrzeń w rozmaitych praktykach, lecz także wyobrażeniowe przestrzenie utrwała, przechowuje na dłużej, zapładnia nimi zbiorową wyobraźnię, a przez to kształtuje lokalną tożsamość, przekonania i wyobrażenia na temat historii i miejsc, w których się ona rozgrywała. Dla historii kultury i literatury polskiej mapa może się okazać kluczowym narzędziem pozwalającym je przepisać, a może wręcz napisać na nowo, już przez samo osadzanie niektórych pisarzy, poetów i ich utworów w kontekście geograficznym (wraz z ówczesnymi wyobrażeniami na jego temat), w jakim tworzyli. Za dowód niech tu wystarczy to, ile ta perspektywa może zmienić, jeśli nawet największe i najznamiensze postaci i ich dzieła, a także związane z nimi dyskusje, spróbujemy mapować w duchu geopoetyki:

W innych wypowiedziach Koźmiana powracają te same kwestie: po pierwsze Mickiewicz jest z Litwy (czyli z perspektywy Koźmiana jednak nie z Polski). Ta Litwa jest trochę jakby azjatycka, co wyraża się w przymiotniku „smorgoński”, odnoszącym się przecież do całego splotu znaczeń, wśród których obecne są: „niedźwiedź”, „cyrk”, „tresura”, „dzikość”, „Rosja”. Ponadto – a jest to konsekwencją „orientalizacji” Litwy – wszystko, co stamtąd pochodzi, jest azjatyckie (w różnych tekstach Koźmiana na określenie wierszy Mickiewicza pojawiają się następujące przymiotniki: turecki, tatarski, kozacki, krymski – wszystkie jako opozycja wobec tego, co polskie). Utwory te są obce, niezrozumiałe, nie mają nic wspólnego z kulturą polską (a nawet po prostu do niej nie należą), której istotę przechowują postanisławowscy klasycy¹³.

Jeśli zaś ten przykład nie wystarczy, spróbujmy samodzielnie przeczytać w podobny sposób pisanie Brunona Schulza¹⁴, pisarza pochodzenia żydowskiego (co też znacząco zmienia status języka polskiego w jego biografii), mieszkającego nie na „pograniczu” czy „kresach” Rzeczypospolitej, lecz w wielojęzycznym i wielokulturowym cesarstwie austro-węgierskim („Z Siedmiogrodu, ze Sławonii, z Bukowiny przychodzili ozdrowieńcy pełni zapалу”¹⁵...).

„Przy każdym dziele literackim mamy prawo pytać, kto mówi, co i do kogo”¹⁶ – przekonywał Walter J. Ong w swoim projekcie antropologii literatury. Dodając do tego zestawu pytanie o przestrzenne usytuowanie podmiotu mówiącego, Rybicka nie na mocy Wielkiej Teorii, lecz w małych, skupionych na konkretnych praktykach badawczych w istocie „oddolnie” zantropologizowała badania literackie. Wiemy już od dawna, że perspektywa, z jakiej patrzymy, zmienia kształt postrzeganej rzeczywistości. Wciąż jednak myślimy tu chyba raczej o idei, percepcji jako funkcji intelektu, lecz nie o przestrzennym, geograficznym usytuowaniu osoby patrzącej.

Współcześnie Michał Olszewski, Tomasz Różycki czy Inga Iwasiów to tylko jedni z wielu pisarzy, którzy właśnie literaturę wybrali jako medium opowieści o tożsamościowo-geograficznych problemach, w jakie uwikłani jesteśmy w Polsce niemal wszyscy, niezależnie od tego, z których jej „kresów”, „zarubieży” pochodzą nasi przodkowie (ale i wielcy mistrzowie polskiej literatury) i na komu odebranych ziemiach „odzyskanych” osiedli. Może stąd właśnie bierze się ten głód literatury we współczesnych praktykach przestrzennych i próba przypisania jej tak wielkiej roli w budowaniu lokalnych tożsamości, rekonstruowaniu pogranicznych historii i nieistniejącej już tkanki miejskiej (tej urbanistycznej, ale i ludzkiej), jak w przypadku warszawskim. W miejscu, w którym – jak pisze Inga Iwasiów w powieści *Bambino* – to nie ludzie przekraczali granice, lecz granice przekraczały ludzi, gdy patrzeć

¹³ M. Litwinowicz-Drożdźiel, „*Ten sobie mówi, a ten sobie mówi*”. *Ballady Adama Mickiewicza – literatura czy partytura*, w: *Antropologia praktyk językowych*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, Warszawa 2015 (w druku).

¹⁴ „Pójdiesz na spacer z Brunonem Schulzem?”, <http://www.brunoschulzfestival.org/index.php?tp=news&id=92>; mapa Drohobycza Brunona Schulza, <http://www.brunoschulzfestival.org/index.php?tp=mapa-drohobycz&menu=6>. Zob. także <http://www.sztetl.org.pl/>, a zwłaszcza: <http://www.sztetl.org.pl/pl/article/drohobycz/11,synagogi-domy-modlitwy-i-inne/11129,dm-brunona-schulza/> [dostęp 20.06.2015].

¹⁵ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: tegoż, *Opowiadania. Eseje. Listy*, wyb. i posłowie W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 108.

¹⁶ W. J. Ong, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, przeł. J. Japola, Warszawa 2009, s. 88.

uważnie pod nogi zamiast gonić za fantasmagoryczną tęczę, samo materialne, geograficzne, fizyczne podłoże okazuje się bardzo płynne, niepewne, a czasem wręcz fantazmatyczne i fikcyjne.

Beyond the Rainbow

Summary

This essay, inspired by Elżbieta Rybicka's book, demonstrates the significance of geopoetics, especially in the broader context of literary and urban culture. Of special attention here are literary and cultural practices which unite cultural study and literary analysis.

Keywords: literature, urban space, geopoetics, map, performativeness

Elżbieta Konończuk

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: elkononczuk@gmail.com

Poetyka przestrzeni geograficznej według Kennetha White'a

Wyobrażenia poetycka Kennetha White'a – zakotwiczona w materialności przestrzeni geograficznej i geologicznej – stanowi potwierdzenie teorii Gastona Bachelarda głoszącej, że materia jest przyczyną sprawczą obrazu poetyckiego¹. Twórczość poetycka i eseistyczna założyciela Międzynarodowego Instytutu Geopoetyki jest ekspresją doświadczenia geograficznego, będącego dla autora źródłem nie tylko wyobraźni materialnej, odpowiedzialnej za temat, ale też źródłem wyobraźni formalnej, odpowiedzialnej za formę literackiej artykulacji tego tematu. Geopoetykę White'a można rozumieć – przywołując inspirujące go słowa Walta Whitmana, oddające ideę piękna geograficznego – jako odczytywania „pisarstwa ziemi” oraz jako praktykę pisarską, u źródeł której leży wyrażone przez Franco Morettiego przekonanie, że istnieje związek między gatunkiem literackim a przedstawianą przestrzenią, co ujmuje on w krótką formułę, stwierdzając, iż „każdy gatunek literacki ma swoją geografie”².

¹ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 115.

² Moretti przedmiotem swoich czyni związki między literaturą a przestrzenią geograficzną i zwraca uwagę na uwarunkowanie cech formalnych i stylistycznych utworu literackiego od obrazu przedstawionych w nim miejsc. Podkreśla, że odmienne miejsca warunkują odmienne formy. Twierdzi też, że wybór tropów stylistycznych związany jest z położeniem geograficznym miejsca akcji, gdyż każda przestrzeń determinuje odmienny rodzaj opowiedzianej historii. To co się wydarza, według Morettiego, ściśle zależy od miejsca, w którym się wydarza. Zob. F. Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, London – New York 2007, s. 43;

Wyobraźnia poetycka White'a, zdominowana przez przestrzeń geograficzną, wytwarza właśnie przestrzenne figury, służące artystycznemu zapośredniczaniu znaczeń. Poetyckie i eseistyczne wypowiedzi autora *Terre de diamant* można uznać – parafrazując Morettiego – za dowód na to, że wykorzystywane przez niego środki stylistyczne mają swoją geografie. Ważną figurą pozwalającą artykułować doświadczenie wykraczania poza przestrzeń zwyczajną i codzienną jest figura przywoływana przez czasownik „extravagare”, którego znaczenia – „błądzić na zewnątrz”, „błąkać się poza” – używa White inspirowany ideą Henry'ego Thoreau. Autor książki *Walden, czyli życie w lesie* marzy o ekstrawagancji w wykraczaniu poza wąskie ramy codziennego doświadczenia oraz o ekstrawagancji w wyrażaniu swoich myśli³. Ekstrawagancja, rozumiana jako wykraczanie poza wszelkie granice, jest także pojęciem używanym przez Thoreau do opisanego doświadczeń wewnętrznych człowieka. Sfera przeżyć i doznań emocjonalnych oraz sfera myśli są przez autora *Waldenu* uprzestrzenniane, a więc przedstawiane za pomocą metafor geograficznych. Poznawanie głębi emocji pojmuje on na przykład jako penetrowanie własnych terytoriów podbiegunowych, a rozumienie stanów psychicznych porównuje bądź do odkrywania kontynentów swojego własnego wnętrza, bądź do wyprawy badawczej na wewnętrzne oceany. Samozrozumienie człowieka – „nieznanego sobie przesmyku czy zatoczki”⁴ – realizuje się według Thoreau jako forma wyprawy na Pacyfik własnej samotności. Ta geograficzna metaforyka, kontynuowana później w refleksji White'a, ma swoje źródło w inspirującym utworze barokowego poety Wiliama Habingtona, przywołanym w książce Thoreau, a wprowadzającym rozumienie wnętrza człowieka jako wszechświata. Tym samym Habington postrzega człowieka jako „kosmografa własnego wnętrza”⁵.

Tak rozumiany aspekt związków formy literackiej z przestrzenią uwzględnia Elżbieta Rybicka, pisząc: „Podstawowym zadaniem geopoetyki nie jest wyłącznie badanie reprezentacji, tropienie śladów geograficznych w literaturze [...]. Celem geopoetyki nie będzie zatem «mapowanie» literackich światów, lecz pytanie o to, co dzieje się pomiędzy, w międzyprzestrzeni: pomiędzy «geo» a poetyką [...]. Relacja między «geo» (przestrzenią geograficzną) a «poetyką» (twórczością literacką) ma więc charakter chiazmatyczny [...] geopoetyka zakłada «pojetyczność» geografii i geograficzność *poiesis* (twórczości literackiej)”. Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 93.

³ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Cieplińska, Warszawa 1991, s. 381. K. White, *La Figure du dehors*, Gémenos 2014, s. 20–21.

⁴ Tamże, s. 378.

⁵ Thoreau przywołuje następujący fragment wiersza Habingtona *To My Honored Friend Sir Ed. P. Knight* „Skierujże oko swe ku wnętrzu, potem zdziw się / Na widok tych obszarów w swym umyśle / Nie odkrytych. I przemierz je, i wytycz mapy, / Boś odtąd znawcą własnej kosmografii” (przeł. P. Sommer). Cyt. za H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, s. 377.

Wyobraźnia przestrzenna, artykułowana w poetyckiej i eseistycznej twórczości White'a opiera się w dużej mierze na figurze „poza” (*dehors*)⁶. Według niego bowiem warunkiem wszelkich odkryć jest wychodzenie poza jakkolwiek rozumiane granice oraz błędzenie „poza” znanym terytorium. Odkrycia geograficzne są zresztą często efektem zagubienia się odkrywcy w przestrzeni. Błędzenie „poza” obszarem znanym i opisanym ma – jak twierdzi – charakter ekstrawagancki, gdyż zawsze prowadzi do odkrycia tego, co niezwykle i osobliwe. Metafora wędrowania poza znanym terytorium odsyła nie tylko do poruszania się w przestrzeni geograficznej, ale odnosi się także w aspekcie conceptualnym do możliwości przekraczania odgródzonych od siebie teorii i dyskursów. Figura „poza” wyobraża także przekroczenie granic miasta, granic zamykających wolność myślenia, ku otwartej przestrzeni otwierającej umysł.

W poetyce przestrzeni, jaka wyłania się z pism White'a, występują liczne figury z zakresu „poza”, służące artykułowaniu szeroko pojmowanego doświadczenia przekraczania granic dzielących terytoria, a tym samym otwierania obszarów nowych doznań. White przede wszystkim jednak szuka metafor, które pozwoliłyby mu opisać obszary skłaniające, a wręcz zapraszające człowieka do ich odkrywania. Służą temu figury białego terytorium, marginesu, peryferii, litoralu, horyzontu, a więc ewokujące otwartość na wszelkie obrzeża oraz implikujące wszelki ruch przekraczania, wychodzenia poza. White przyznaje, że niezwykle ważny dla jego wyobraźni przestrzennej concept „białego świata” wyłonił się z lektury książki Thoreau, będącej zapisem praktykowania dzikiego świata. „Biały świat” w pierwotnej koncepcji White'a – w związku z nazwiskiem pisarza – stanowił metaforyczną formę określenia jego własnej kondycji wobec świata społecznego. Metafora ta – z natury swojej oddająca pragnienia eksplorowania niezbadanej przestrzeni geograficznej – rozwinęła się w formę artykulacji pragnienia eksplorowania przestrzeni wewnętrznej. White w zbiorze esejów *La Figure du dehors* przywołuje inspirującą jego wyobraźnię myśl Thoreau: „czyż wnętrze nie pozostaje białe, jak biała przestrzeń na mapie?”⁷. W poszukiwaniu przestrzeni dla medytacji udaje się na Labrador, gdzie doświadcza „przestrzeni wielkiej, białej,

⁶ Zaproponowana przez White'a *la figure du dehors*, którą tłumaczę jako figurę „poza”, ma w pewnym sensie swoje źródło w fascynacji zewnętrżnością Blanchota, Deleuze'a, Foucaulta. White traktuje tę figurę nie jako concept myślowy, ale jako wyobrażenie doświadczenia realnej przestrzeni. Różnice w rozumieniu figury „poza” w różnych systemach filozoficznych są tematem zbioru esejów White'a *Dialogue avec Deleuze* (Paris 2007).

⁷ K. White, *La Figure du dehors*, s. 21.

oddychającej”⁸ i gdzie próbuje „przyłożyć palec do pulsu żywej ziemi, oddać głos, choćby częściowo, światu pierwotnemu”⁹.

Przez analogię do teorii wyobraźni poetyckiej Bachelarda, w przypadku White’a można mówić o wyobraźni geopoetyckiej, zakotwiczonej w przestrzeni geograficznej, bądź w materii geologicznej, służącej często poecie do wyrażenia stanów psychicznych lub doświadczeń egzystencjalnych. Przykładem obrazu poetyckiego powodowanego marzeniem o minerałach jest fragment poematu-rzeki *A Walk Along the Shore*, w którym White opisuje rzadko występujący minerał, różowy kwarc. Kamień ten wystawiony na działanie promieni słonecznych traci swój niezwykle kolor, a umieszczony ponownie na chwilę w miejscu ciemnym, wilgotnym i zimnym odzyskuje go¹⁰. Według Christophe’a Roncato – autora monografii poświęconej twórczości White’a – fragment ten oddaje ważną dla poety ideę izolowania się od świata w celu fizycznej i intelektualnej odnowy. Kwarc staje się tu metaforą ludzkiej duszy, która, podobnie jak on, nie może doznać odnowy w miejscu komfortowym, gdyż nie służy temu ani ciepło, ani światło. W zbiorze esejów *La carte de Guido. Un pèlerinage européen* [Mapa Guido. Pielgrzymka europejska], opisując krajobraz Kornwalii, poeta zwraca uwagę na niezwykle widowiskowy, stromy brzeg morski – pokryty wrzosowiskami i osnuty mgłami, od wieków utrudniającymi nawigację. Zespoleń myśli z poezją krajobrazu następuje pod wpływem zachwyty nad malowniczym nabrzeżem ukształtowanym ze skał o geologicznej strukturze zielonego serpentynu. Krajobraz jako przedmiot marzenia i kontemplacji może stać się – według Bachelarda – „widowiskiem dla świadomości”¹¹, a według White’a to widowisko przedstawiające poezję ziemi rozgrywa się w scenerii geologicznej, niezwykle bogatej, barwnej i tajemniczej. Innym przykładem doświadczenia „kosmologicznej poetyki wszechświata” jest fascynacja poety labradorytem. Wędrówka przez Labrador wpływa także na pracę wyobraźni geologicznej:

Na stole, przede mną, egzemplarz *Kosmosu* Humboldta i kawałek labradorytu. Labradoryt? Kiedy stopiona ziemia wreszcie zastygła, przemieniła się

⁸ K. White, *Niebieska droga*, przeł. R. Nowakowski, Warszawa 1992, s. 15.

⁹ Tamże, s. 52.

¹⁰ „for the higher mind / is like unto a lump of rosy quartz / a curious rock / whose deep and unified rose-shade / is rare in the extreme / but which even when pale / (as when over-heated / or exposed to strong sunlight / it loses its colour) / can be restored absolutely / to its original state / by complete secretion away for a while / in a place of darkness / wet / and cold”. Cyt. za Ch. Roncato, *Kenneth White. Une œuvre-monde*, Rennes 2014, s. 56.

¹¹ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Hudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 118.

w minerały takie jak kwarc, skaień, mika i hornblenda. Labradoryt jest odmianą skalenia. Kiedy białe światło przenika jego szklistą powierzchnię, rozpada się on na wielość niebieskich błysków. Od czasu do czasu podnoszę ten kawałek labradorytu i pozwalam, by światło w nim igrało¹².

Wyobraźnia materialna White'a wytwarza więc metafory, u źródeł których leży marzenie o ziemi, o skrywanej w niej sile i tajemnicy. Geopoetycka wyobraźnia White'a często bywa artykułowana przez metaforyczne obrazy powstałe z marzenia powodowanego fascynacją skamielinami, minerałami, kamieniami szlachetnymi znalezionymi w ziemi. Jego wyobraźnia geologiczna natomiast – warunkowana pragnieniem bycia poetą-kosmografem – znajduje uzasadnienie w słowach Bachelarda, mówiących o człowieku, który „poddając się urokowi początków, zstępuje ku złożom szlachetnych kamieni i zarazem wznosi się ku sferze gwiazd”, niczym Novalis łączący doświadczenia górnika i astrologa¹³. Marzenia o skamielinach – ważny aspekt Bachelardowskiej wyobraźni materialnej – przywołują obrazy poetyckie, w których otchłań ziemi kojarzy się z gwiaździstym niebem. Kontemplowanie skamielin pobudza wyobraźnię do tworzenia metafor, w których wyobrażenie ziemi splata się z wyobrażeniem nieba, gdyż „szlachetne kamienie – co podkreśla Bachelard – przedstawiają światło gwiazd i dzięki swojej subtelności i twardości stanowią ich obraz”¹⁴. Wyobraźnię White'a, zakotwiczoną w geologicznej materii, pobudza także historia ziemi. Szlachetny kamień – jak mówi Bachelard – „jest bogaty w przeszłość”¹⁵, wyłaniając się z głębi ziemi, pamięta całe tysiąclecia jej historii i zdradza jej tajemnice. Realizując nietzscheański apel, poeta „pozostaje wierny ziemi” i w swoich marzeniach schodzi jak najgłębiej w poszukiwaniu „archaicznego pejzażu”, który przedstawia na przykład w poemacie *On Rannoch Moor*. To poetycki obraz lodowca, który rozpoczął rzeźbienie terytorium trzeciorzędu, a po kilku tysiącleciach wizja ta nawiedza *cogito* marzyciela pod wpływem wiejącego mroźnego wiatru¹⁶. Surowy, dziki, lecz fascynujący archaiczny pejzaż z aktywnym lodowcem odczytywany jest z pejzażu współczesnego.

W zbiorze esejów zatytułowanych *La carte de Guido White* nazywa swoje pisarstwo „intelektualno-egzystencjalną geografią” oraz ujawnia w nim swoje

¹² K. White, *Niebieska droga*, s. 126–127.

¹³ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 267.

¹⁴ Tamże, s. 268.

¹⁵ Tamże, s. 275.

¹⁶ Here, where the glacier started / snow hardening into ice and / slowly moving – / sculpting the tertiary terrain. / This morning / (a few millennia later) / a chill wind blowing / on original ground. Cyt. za Ch. Roncato, *Kenneth White*, s. 58.

metody praktykowania przestrzeni geograficznej. W podróżniczo-autobiograficznym pisarstwie, jako poeta-kartograf, konstruuje metaforę mapy, obejmując nią całą swoją biografię. Mapa staje się więc dla White'a reprezentacją jego własnej auto(geo)biograficznej przestrzeni. Jego wędrówki mają nie tylko charakter horyzontalny, oddany w jego *livres-itinéraires* (książkach-marszrutach), przedstawiających praktyki przestrzenne. Mają one także charakter wertykalny. Poeta, studiując mapy geomorfologiczne miejsc, do których wyrusza, staje się podróżnikiem w czasie, zagłębiającym się w dzieje ziemi. Pochylony nad mapą geomorfologiczną kształtuje swoją wyobraźnię geologiczną, która później inspiruje go do tworzenia obrazów metaforycznych zakorzenionych w pierwotnym pejzażu.

W *La carte de Guido* White opisuje wyprawę w Pireneje, poprzedzoną właśnie studiowaniem mapy geomorfologicznej regionu kantabryjskiego, na której poszukiwał pierwotnej natury miejsca, czyli jego geologicznego ukształtowania. Przykład ten stanowi dobrą ilustrację procesu kształtowania się wyobraźni geologicznej, stanowiącej wsparcie dla geopoetyckiego natchnienia White'a. Pisarz zafascynowany Koroną Europy podziwiał wyłaniający się z mglistego krajobrazu biały górski łańcuch. Kiedy natura funduje mu spektakl form i kolorów, jego wyobraźnia wzbogaca ten spektakl o powstający w jego świadomości obraz trwających miliony lat procesów geologicznych. Krajobraz, który – jak pisze Bachelard – bywa „widowiskiem dla świadomości” w tym przypadku stał się właśnie widowiskiem, w którym kształtują się skały, nawarstwiają się osady wapnia, dolomitu, kwarcu, przemieszczają się płyty tektoniczne, a z ruchów geologicznych formują się góry i wąwozy. Motyw krajobrazu jako sceny, na której w wyobraźni pisarza rozgrywa się spektakl historii naturalnej często powraca w twórczości autora *La carte de Guido*.

Widziałem wiele gór o różnych formach i kolorach. Nigdy jednak nie widziałem wzgórz tak absolutnie białych jak ta Korona Europy. [...] Ten biały świat, ten chaos krasowy bogaty w formy tak szczególne, jest pochodzenia oceanicznego. [...] Jeśli to ogromne nagromadzenie szeregu warstw pozostało stabilne przez tysiąclecia i tysiąclecia, tworząc wewnątrz łańcucha górskiego, to była zarazem seria wyniesień, pęknięć, pofałdowań spowodowanych przez ruch skorupy ziemskiej, który rozpoczął formowanie się gór. Te gwałtowne ruchy mogą być lokalnie nazywane hercyńskimi, alpejskimi albo pirenejskimi, są koniec końców rezultatem długiego i powolnego przemieszczania się afrykańskiej płyty tektonicznej w kierunku płyty euro-amerykańskiej¹⁷.

¹⁷ K. White, *La carte de Guido. Un pèlerinage européen*, Paris 2011, s. 107–108 [przekład autorki].

Marzenia o wnętrzu ziemi, o jej dynamicznej strukturze zmieniającej się na przestrzeni tysięcy są niewątpliwie inspirowane także refleksją Thoreau, który na przykład obserwując ziemię budzącą się wiosną do życia, pisze:

Ziemia nie jest fragmentem martwej historii, warstwą na warstwie, którą mają badać głównie geolodzy, podobnie jak antykwariusze zgłębiają stronicę książek, lecz jest poezją żywą jak liście na drzewie rodzącym potem kwiaty i owoce. Ziemia to nie skamielina, tylko żywa materia. W porównaniu z życiem jej wielkiego wnętrza życie wszelkich zwierząt i roślin można uważać za niemal pasożytnicze¹⁸.

Figura geologa-archiwisty odgrywa w obrazowaniu White'a ważną rolę i powraca w koncepcji wyłożonej przez niego w pracy *Panorama géopoétique. Théorie d'une tectonique de la Terre*. Koncepcja „tekstoniki” nawiązuje do takich zjawisk, jak tektoniczne ruchy skorupy ziemskiej czy teoria wędrowania kontynentów, które przetasowują strukturę Ziemi i – mówiąc metaforycznie – reorganizują ziemskie archiwum. „Tekstonika” – pozostająca w opozycji do tekstualizmu, uznanego przez White'a za kategorię ultraliteracką, sprowadzająca wszystko (nawet Ziemię) do statycznego tekstu – odsyła do rozumienia Ziemi jako „tekstu” ciągle przekształcającego się w wyniku tektonicznych ruchów, które przez tysiąclecia nadawały naszej planecie coraz to nowe znaczenia¹⁹. „Tekstonika” jako propozycja teoretyczna w panoramie geopoetyki w pełni ilustruje charakter wyobraźni White'a, który wsłuchuje się w mowę krajobrazu z nadzieją dotarcia do pierwotnego głosu ziemi, chce doświadczyć przestrzeni przedhistorycznej, a tym samym odwiecznych związków człowieka z kosmosem. Parafrazując słowa Bachelarda, można powiedzieć, że zaduma poety-kosmografa nad dziejami planety kształtuje – fundamentalną dla poetyckich reprezentacji przestrzeni – „wyobraźnię otwartą”²⁰, pozwalającą doznać wzruszenia i zachwyty nad kosmiczną trwałością świata²¹.

Analizowana wyżej figura „białego świata” była rozumiana jako metafora epistemologiczna odnosząca się do ludzkiej egzystencji, wizualizująca wewnętrzne przestrzenie eksplorowane w procesie samopoznania i samorozumienia. Christophe Roncato w monografii *Kenneth White. Une œuvre-monde* rozwija interpretację utworów White'a wokół figury „białego świata”,

¹⁸ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, s. 364.

¹⁹ Zob. K. White, *Panorama géopoétique. Théorie d'une tectonique de la Terre*, Lapoutroie 2014, s. 107–108.

²⁰ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 115.

²¹ Takie biokosmopoetyckie doświadczenia przedstawia White w *La carte de Guido. Un pèlerinage européen*, s. 53.

którą w latach dziewięćdziesiątych pisarz zastąpił wyobrażeniem „otwartego świata”²². Koncept swój zdefiniował w eseju *Le Monde blanc – itinéraires et tertes* (1988):

„Biały świat” był dla mnie najpierw konceptem czysto geograficznym, oznaczającym przestrzeń okołobiegunową (arktyczną i subarktyczną), przestrzeń, której w pewnym momencie potrzebowałem, aby uciec od wielokolorowego zgłęku naszej cywilizacji. Następnie przyjął on inne wymiary. [...] I te strony Lévi-Straussa, na których mówi on o obszarze okołobiegunowym jako przestrzeni ruchu, wymiany i komunikacji w czasie w tym momencie, kiedy Europa była skupiona na sobie²³.

Źródłem metafory „białego świata” jest także – absorbująca wyobraźnię White’a i inspirująca jego twórczość – poezja Eskimosów, Indian amerykańskich oraz pieśni celtyckie, w których idea „białego świata” się pojawia. Pobrmiewają w niej także echa filozofii Husserla, a więc koncepcji redukcji fenomenologicznej, w wyniku której podmiot odrzuca wszelkie założenia, a tym samym – jako czysta świadomość – dochodzi do istoty zjawiska na drodze intuicji. „Biały świat” jest właśnie takim zjawiskiem oczyszczonym z założeń, pojawiającym się przed czystą świadomością.

Białe terytorium rozumiane jako przestrzeń niecywilizowana, położona poza murami miasta, a tym samym poza linearnym czasem historii, odnosi się także do czysto geograficznego doświadczenia przestrzeni. Niewątpliwie wyprawa na Labrador realizuje marzenie poznania terytorium nieznanego, położonego na krańcu świata, gdzie – jak pisze White – „czas zmienia się w przestrzeń, gdzie rzeczy jawią się w swojej nagości”²⁴. Białe terytorium w dobie zwrotu przestrzennego nabrało intensywniejszego znaczenia, gdyż metafora ta stanowi klucz interpretacyjny pozwalający opisać i zrozumieć miejsca oddalone od centrum, peryferyjne, leżące na obrzeżach, marginesach, pograniczach²⁵.

²² Zob. K. White, *Open World. The Collected Poems 1960–2000*, Édimbourg, 2003.

²³ Cyt. za Ch. Roncato, *Kenneth White. Une œuvre monde*, Rennes 2014, s. 61 [przekład autorki]. Zob. też esej *Approches du monde blanc*, w: K. White, *La Figure du dehors*.

²⁴ K. White, *Niebieska droga*, s. 7.

²⁵ Przykładem takiej interpretacji przestrzeni jest propozycja badania semantyki białego koloru w toponomastyce Białostocczyzny i regionu podlaskiego. Danuta Zawadzka zwraca uwagę zarówno na historyczne, jak i kulturowe mechanizmy wytwarzania znaczenia bieli. Zob. D. Zawadzka, *Białystok jak buza. Do „białej” imagologii regionu podlaskiego*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, pod red. D. Kalinowskiego, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowskiej, Kraków 2014.

Figura białego, czyli otwartego świata zawiera się w nadrzędnej figurze określającej sposób praktykowania przestrzeni jako aktywność będącą wykraczaniem poza szeroko pojęte granice, wychodzeniem ku przestrzeniom otwartym. Można powiedzieć, że formuła „poza” (*dehors*) jest kluczowa dla geopoetyki, najkrócej definiowanej przez White'a w zdaniu: „geopoetyka zaczyna się wtedy, kiedy ciało wyrusza w przestrzeń”²⁶. Nie przypadkiem właśnie perypatetycy – nie tylko uczniowie Arystotelesa, ale myśliciele, którzy wierzą, że wprowadzenie ciała w ruch, wprowadza w ruch także myśli – patronują geopoetyce White'a. Na scenę swoich poematów wprowadza piechurów, takich jak Heraklit, Villon, Rimbaud, Nietzsche, Heidegger, którzy podczas wędrówki osiągalni stan twórczego skupienia. Wędrówkę, marsz czy przechadzkę, praktykowane z jednej strony w celu doświadczenia samotności, z drugiej zaś w celu doświadczenia otwartej przestrzeni, w której kształtuje się nowa myśl, White nazywa *passage extérieur*. Obecność motywu drogi oraz przemierzania otwartych przestrzeni odzwierciedlają tytuły jego dzieł, *Travels In the Drifting Dawn*, *Pilgrim of the Void*, *The Blue Road*, *The Wanderer and His Charts*, *Across the Territories*, *L'Esprit nomade*, *La Figure du dehors*, *Le Passage extérieur*. Według White'a – inspirowanego filozofią Heideggera – myśl zachodnia, która oddaliła się od konkretnego realnego świata, powinna do niego powrócić, a więc – pisze poeta – ponownie dotknąć ziemi. Jego utwory dowodzą, że myśl najlepiej się rozwija i otwiera na nowe idee w wędrówce po otwartym terytorium, w rytmie następujących po sobie kroków. Wszystkie utwory White'a są wyrazem perypatetyckiej idei, że ruch myśli pozostaje w ścisłym związku z przemieszczaniem się podmiotu w przestrzeni. Jego geopoetyka odnosi się do takiej twórczości, która wyrasta z kontaktu z ziemią, a można wręcz powiedzieć, że jest zapisem takiej myśli, która wyłania się z przestrzeni. Geopoeta bowiem to twórca potrzebujący otwartych przestrzeni, przemierzający geograficzne terytoria w poszukiwaniu poetyckiej wyobraźni, o którym można powiedzieć tak, jak zrobił to White w odniesieniu do Thoreau, nazywając go *l'homme du dehors*. Zatem geopoeta to *l'homme du dehors*.

White'a jako praktykującego geopoetykę interesuje związek nie tylko między „geo” a artykułowaną w literaturze tematyką, ale także między „geo” a formalnym i stylistycznym aspektem dzieła. Jego propozycje dobrze ilustrują przywołaną przeze mnie wcześniej koncepcję Morettiego, jak też teoretyka „geografii literackiej” Michela Collota, według którego w zakres geopoetyki powinny wchodzić także badania nad związkiem form i gatunków

²⁶ Cyt. za M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, Éditions Corti 2014, s. 113.

literackich z przestrzenią geograficzną²⁷. Niewątpliwie związek taki zachodzi w przypadku zaproponowanych przez White'a form określanych przez niego mianem *livres-itinéraires*. Jego „książki-marszruty”, „książki-trasy” stanowią dobry przykład takich zapisów praktykowania przestrzeni, które Michel de Certeau nazywa „opowieściami przestrzennymi” czy też „pieszymi aktami wypowiedzianymi”²⁸. Efektem takich przestrzennych praktyk jest według White'a biografia-mapa, czy też biografia-atlas, w którym szlaki geograficzne spletają się z poetyckimi, emocjonalnymi, intelektualnymi. W swojej praktyce geopoetyckiej, chcąc wyrazić doświadczenie przestrzeni geograficznej, proponuje on na przykład takie gatunki, jak: „wiersz-świat”, „poemat-rzeka”, „utwór-diaament”²⁹. Idee tych gatunków tłumaczy, przypisując poematowi-rzece spójność podobną do nurtu płynącej wody, a strukturę utworu-diaamentu porównując do kawałka krystalicznej skały³⁰. Przykładem poematu-rzeki jest poetycko-intelektualny traktat *Testament litoralu*³¹, stanowiący manifest pisarza, według którego w „poetyckim nasłuchiowaniu natury” uczestniczą przedstawiciele różnych dyscyplin, dociekających poetyckości ziemi. Są to na przykład astronomowie, filozofowie, fizycy... Przykładem utworu-diaamentu o poetycko skryształizowanej całości jest wiersz *Wzdłuż wybrzeża*³², będący zapisem skupienia, osiąganego przez rytm kroków i oddechów.

W rozumieniu Michela Deguy'ego – prekursora geopoetyki, zdefiniowanej przez niego w 1969 roku³³ – związek formy literackiej z przestrzenią geograficzną ma nieco inny charakter. Deguy przypomina za Hölderlinem, że rolą artystów jest „zbieranie piękna ziemi”, co wynika z założenia, że piękno wpisane jest w miejsce. Istotą geopoetyki zaproponowanej przez Deguy'ego jest przekonanie, że motyw geograficzny poprzedza poetykę, czyli topografia ma wpływ na tropologię (teorię tropów)³⁴. W ten sposób Deguy wpisuje swoją koncepcję geopoetyki w lingwistyczną teorię metafor przestrzennych. Przyjąwszy założenie, że „wszelki logos jest topologiczny” i wyraża doświadczenie związane z ziemią, uznaje on ukształtowanie przestrzeni geograficznej za źródło figur stylistycznych.

²⁷ Tamże, s. 121–129.

²⁸ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 99–100.

²⁹ K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 34–35.

³⁰ Tamże, s. 41–42.

³¹ Tamże, s. 162–185.

³² Tamże, s. 126.

³³ M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, s. 107–112. Zob. E. Konończuk, *W meandrach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6.

³⁴ M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, s. 112.

Poetics of Space According to Kenneth White

Summary

The article, based on the monograph *Kenneth White. Une oeuvre-monde* by Christophe Roncato, attempts to analyse the poetics of geographical space as it is presented in the works of Kenneth White. The text discusses the geometrical figures, which the founder of „L'Institut international de géopoétique” utilizes to articulate spacial imagery.

Keywords: poetics of space, geopoetics, geographical space, special imagery, Kenneth White

Mariusz M. Leś

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: mariusz.m.les@gmail.com

Summa technologiae odnaleziona w przekładzie

Liczba analiz i omówień *Summa technologiae* (1964)¹ Stanisława Lema przyrasta w tempie, które można by nazwać naturalnym. Zależy ono głównie od czasu potrzebnego na rzetelne oswojenie się z zawłościami stylistyki i myśli Lema oraz rozpoznanie specyfiki książki na tle całokształtu jego twórczości. Dodatkowy problem stwarza konieczność uchwycenia kontekstu, którym w tym kłopotliwym przypadku jest cała historia nauki, techniki, teoria ewolucji, kondycja społeczno-ekonomiczna cywilizacji Zachodu oraz aspekty futurystyczne wszystkich wymienionych dziedzin. Tempo przyrostu jest więc wolne, ale w miarę stabilne.

Takie wrażenie można odnieść przy dość powierzchownej, ilościowej obserwacji. Recepja dzieła Lema obfituje jednak w zakłócenia, a czasem nawet zerwania. Zakłócenia wiążą się ze zmiennym szczęściem pisarza do komentatorów i recenzentów, którzy często czuli przy tym potrzebę przeciągania go (i jego twórczości) bądź na stronę literatury, bądź filozofii.

Zerwania miawały jeszcze poważniejszą rangę. Do takich należał z pewnością odbiór książki tuż po jej pierwszym wydaniu, w tym recenzja Leszka Kołakowskiego², reakcja Lema na nią oraz na krytykę ze strony Wacława Mejbauma³. Śladem drugiego zerwania jest kilka artykułów zamieszczonych

¹ S. Lem, *Summa technologiae*, Kraków 1964. Korzystam z wydania czwartego poszerzonego – Lublin 1984.

² L. Kołakowski, *Informacja i utopia*, „Twórczość” 1964, nr 11.

³ W dyskusji nad *Summa technologiae* – „Studia Filozoficzne” 1965, z. 2.

w najbardziej znanym spośród nielicznych czasopism naukowych poświęconych teorii i krytyce fantastyki naukowej – „Science Fiction Studies”. W skład tego zbioru wchodziły artykuły Istvana Csicsery-Ronaya, N. Katherine Hayles, Davida Wittenberga oraz Pawła Frelika⁴. Powstały one w odpowiedzi na wydarzenie na swój sposób zadziwiające – dopiero po 49 latach od pierwszego wydrukowania ukazał się pierwszy zwarty przekład *Summa technologiae* na język angielski, czyli język, w którym Lem zdeponował swego „Kowalskiego” – Smitha, kosmopolitycznego „bohatera o tysiącu twarzy” epoki technologii. Niektórzy zachodni krytycy, zwłaszcza ci, którzy dotarli do *Summa* za pośrednictwem jego dzieł beletrystycznych, korzystali wcześniej z przekładów pośrednich, np. na język węgierski⁵. Długie oczekiwanie na przekład podkreśliło jego niezbędność, ale jednocześnie podsycało podstawowe pytania o wartość książki. W popularnym odbiorze dominuje teza, że książka jest nawet bardziej aktualna dziś niż 50 lat temu⁶, ale w przewrotnym hołdzie oddanym esejowi Lema na łamach „Science Fiction Studies” przeważa wahanie celebrujące moment zerwania, obnażające prawdy pozorne jako funkcje ciągłości dyskursu.

Jak twierdzi N. Katherine Hayles, za opóźnienie był odpowiedzialny w dużej mierze sam autor, który na propozycję przekładu miał odpowiadać charakterystyczną bufonadą, obawiając się, czy amerykańscy tłumacze są w stanie temu zadaniu sprostać. Hayles komentuje sarkastycznie: „Zapewne miał na myśli stawkę, którą Hollywood może zapłacić za bestsellerową powieść”⁷. Amerykańscy uczeni mieli jednak już wówczas do czynienia

⁴ N. Katherine-Hayles, „*Summa technologiae*”: *Mirror Text to The Cyberiad*; D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess: Analogies of Evolution in Stanisław Lem's „Summa Technologiae”*; P. Frelik, „*Summa technologiae*” as *Impossible Utopia*; I. Csicsery-Ronay, *The Summa and the Fiction*, „Science Fiction Studies” 2013, nr 3.

⁵ I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown 2011, s. 278.

⁶ Zob. np. hasło w Wikipedii (https://pl.wikipedia.org/wiki/Summa_technologiae, dostęp 7.01.2016) oraz w internetowej *Encyklopedii fantastyki* (http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Summa_technologiae, dostęp 7.01.2016). W podobnym tonie pisał Jerzy Jarzębski w posłowie do wydania *Summa technologiae*: „Sformułowane u progu lat sześćdziesiątych idee Lema na temat dalszego rozwoju cywilizacji technicznej sprawdziły się nad podziw” – J. Jarzębski, „*Summa technologiae*” i jej potomstwo, w: S. Lem, *Summa technologiae*, Kraków 2000, s. 493. Rzeczywiście, *Summa* doczekała się liczego potomstwa, ale rozrodczość ta ma głównie charakter wsobny. Pozytywnie o aktualności książki wypowiadał się także Peter Butko, *Summa technologiae* – *Looking Back and Ahead*, w: *The Art And Science of Stanisław Lem*, ed. P. Swirski, Montreal 2006, s. 84.

⁷ „Apparently he had in mind the kind of money Hollywood might pay for the film rights to a blockbuster novel” (N. Katherine-Hayles, *Summa technologiae: Mirror Text to The Cyberiad*, s. 417). Z kolei wcześniej Lem stwierdził w wywiadzie: „bardzo mnie poruszyło, że nikt na Zachodzie (oczywiście poza Niemcami) nie odważył się przełożyć tej książki” (S. Lem, *Tako rzecze... Lem: ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków 2002, s. 548).

z Lemem podwójnie rozgoryczonym, który najpierw przeżył pustkę braku recepcji (przynajmniej takiej, którą uznalby za godną własnego dzieła), a potem obserwował stopniowe wypełnianie własnych wizji (choćby częściowe) w rzeczywistości, w której został zdegradowany z pozycji potencjalnego profety-futurologa do pozycji komentatora z trudem doganiającego tłum. Nie udało mu się włączyć w dyskurs cywilizacyjny, a jego miejsce zajęli popularyzatorzy tacy jak Howard Rheingold. W 1991 roku Lem wyraził szczery zawód, że to właśnie Rheingoldowi wypłacono w zaliczce wysoką sumę dolarów za napisanie książki o rzeczywistości wirtualnej⁸. W późniejszym wywiadzie na celowniku znalazła się inna książka – *Darwin Among the Machines. The Evolution of Global Intelligence* George’a B. Dysona (1998): „To jest porządna praca, ale on ją opublikował trzydzieści lat po mnie!” – pisał Lem⁹. Zdaje się, że ta częściowa pochwała ze strony Lema wynika jednak z pobieżnej lektury¹⁰, zważywszy na fakt, że pokładów inteligencji Dyson szukał w Internecie, którego Lem przecież nie darzył szacunkiem. Poza tym Lem przeoczył inną istotną okoliczność – książka Dysona stanowiła rozwinięcie idei zawartych w eseju Samuela Butlera z 1863 roku (rozwinięte także w koncepcie samoreprodukujących się maszyn w *Erewhon*). A zatem to Butler wyprzedził Lema o sto lat! Książek, które sprawiają wrażenie dalekiego echa wizji Lema powstawało zresztą więcej. Warto jeszcze przy tej okazji przywołać bestseller autorstwa Kevina Kelly’ego, bodaj w większym stopniu (od książki Dysona) współbieżny z poglądami Lema na temat relacji natura-technologia oraz w traktowaniu natury jednocześnie jako maszynierii i konstruktora godnego naśladowania (a potem prześcignięcia)¹¹. Kelly nie wspomina o *Summa technologiae*. Raz tylko wzmiankuje o samym Lemie, przywołując (z pamięci, bez podawania adresu), opowiadanie *Ze wspomnień Ijona Tichego I*, znane bardziej jako „skrzynie Corcorana”¹², by natychmiast wykazać, że jego autor został wyprzedzony o „milenia” przez historię... biblijną.

Stanisław Lem pozostaje więc w nawiasie współczesnej filozofii nauki, a jego przepustką do międzynarodowego uznania okazała się, nie przypadkiem zresztą, odważniejsza fikcja literacka. Wprawdzie przekład *Summa*

⁸ S. Lem, *Trzydzieści lat później*, „Wiedza i Życie” 1991, nr 6. Cytuję według wydania: S. Lem, *Mój pogląd na literaturę*, Kraków 2003, s. 478.

⁹ S. Lem, *Tako rzecze... Lem*, s. 548.

¹⁰ „Lem was not a careful reader of the positions he criticized” (I. Csicsery-Ronay, *The Summa and the Fiction*, s. 452).

¹¹ K. Kelly, *Out of Control: the New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World*, New York 1994.

¹² Tamże, s. 256.

technologiae spotkał się z ciepłym przyjęciem czytelników, ale miało ono już posmak nostalgii. Zapowiedzi zostały spełnione, ale wtórność czy pierwszeństwo nie stanowią już zasadniczego problemu. Nie może tu być wszak mowy o odkryciach czy wynalazkach, a raczej o próbie zrozumienia globalnych procesów i przewidywaniu ich skutków. Ważniejsza okazuje się wyrazistość wizji.

Fenomen desynchronizacji *Summa technologiae* ma kilka źródeł. Jednym z nich jest z pewnością sytuacja polityczna i trudność w nawiązywaniu kontaktów naukowych. Lem nie reprezentował przy tym żadnego ośrodka naukowego¹³. W grę wchodzi także twórcza osobowość Lema, ambitne zadanie, którego się podjął i ryzyko z nim związane. Rozmach wizji obnażył, siłą rzeczy, wszystkie jej braki. Lem wsadził też kij w mrowisko publikując tak optymistyczną książkę, ignorując polityczno-ekonomiczne okoliczności, książkę przesyconą wiarą w ostateczną racjonalność człowieka, który nie opierając się na żadnej zewnętrznej (nadprzyrodzonej) pomocy jest w stanie podźwignąć kreację własnej ewolucji („autoewolucję”). Opublikował ją w rzeczywistości dosadnego PRL-u, a jednocześnie swe nadzieje pokładał w anglojęzycznych kręgach naukowych. Fetyszem swej metody uczynił przy tym cybernetykę, która akurat przechodziła ze stanu niełaski do pozycji kluczowych w naukowym dyskursie sowieckim dzięki obiecującej sprawności namysłu nad aparatem kontroli informatycznej¹⁴. Cybernetyka nie była bezpośrednio związana z ideologią komunistyczną, oferując narzędzia, za którymi mogła się skutecznie chować.

Zapewne Lem nie mógł przyjąć proponowanej przez Kołakowskiego roli „wybitnego ideologa technokracji”¹⁵, bo było to stwierdzenie intencjonalnie deprecjonujące i wiązało się z generalnie pobłażliwym tonem recenzji oraz – w tym konkretnym przypadku – krótkowzrocznością Kołakowskiego. Lem nie był przecież bezwarunkowym zwolennikiem technokracji, przestrzegał przed umaszynowaniem czy mechanizacją władzy, tak jak wcześniej przestrzegał przed jej biurokratyzacją (w *Dialogach*)¹⁶. Z drugiej strony, potrafił przyjmować postawę kompromisową, równoważyć uniki, obronę i atak, co można dostrzec w jego komentarzu do dyskusji nad *Summa*

¹³ Lem pisał w *Posłowie* do dyskusji nad *Summa technologiae*: „nie jestem – zawodowo – specjalistą w żadnej z poruszanych w książce dyscyplin” (S. Lem, *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975, s. 256).

¹⁴ I. Csicsery-Ronay, *The Summa and the Fiction*, s. 454.

¹⁵ L. Kołakowski, *Informacja i utopia*, s. 117.

¹⁶ „Niepożądana jest wszelka forma homeostazy z zastosowaniem rządzącej maszyny” – pisał Lem w *Summa technologiae*.

*technologiae*¹⁷. Szczególną irytację budziła w nim jednak niekonsekwencja poglądów połączona z pewnością siebie, zwłaszcza tą generowaną przez funkcjonalizację autorytetu.

Lem śledził przygody własnych nieliterackich dzieł i próbował prostować ich ścieżki, żywo reagował na dyskusje przez nie prowokowane. Monitorował również aktualność swych futurologicznych wizji. Leszkowi Kołakowskiemu nie wybaczył niezwyfikowania poglądów sprzed 30 lat przy okazji edycji pism rozproszonych¹⁸. Dla Lema *Summa technologiae* to nieustająca dyskusja, w której modyfikował kolejne wydania, mnożył autokomentarze i suplementy. Fakt, że Kołakowski nie zachował się podobnie, a jego samego nie uznał za partnera godnego wymiany poglądów, sprowokował Lema do zaostrenia tonacji i upublicznienia swej goryczy. Lem wielokrotnie sugerował, że *Summa technologiae* uważa za swe najważniejsze dzieło (nie tylko spośród tych niefikcyjnych¹⁹) i to do niego wracał regularnie po 20, 30 i 40 latach, a po zamknięciu twórczości literackiej uczynił zeń wiodący zarys intelektualnego wzorca całej twórczości.

Lem zderzył się swego czasu z krytycznymi analizami, ale nie doczekał się rzeczywistego przedłużenia swych koncepcji w ramach dyskusji. A tego właśnie oczekiwał – polemicznej kontynuacji, a nie rzeszy „wyznawców”²⁰. W swoim ówczesnym mniemaniu sięgał dalej, ponad podziałami, tłamsząc demona naukowej specjalizacji dzięki przyjmowaniu uniwersalistycznego punktu widzenia teorii informatycznej kontroli (cybernetyki). Oczekiwał dyskusji, a doczekał się upominającej terminologiczno-metodologicznej korekty ze strony naukowców, którzy – z jego punktu widzenia – w większości tkwili w utrwalonych paradygmatach nauki. Lem pragnął potwierdzenia intelektualnych walorów swej twórczości, zwłaszcza tej niefikcyjnej (oraz filozoficzno-futurologicznych aspektów literackiej fikcji), a wciąż doceniany był „jedynie” jako fabulator²¹.

¹⁷ S. Lem, *Rozprawy i szkice*.

¹⁸ S. Lem, *Trzydzieści lat później*.

¹⁹ „Spośród książek dyskursywnych zadowolony jestem wyłącznie z *Summy technologiae*” (S. Lem, *Tako rzecze... Lem*, s. 94). Csicsery-Ronay potwierdza: „Fifty years after its first appearance, the most significant missing piece of Lem’s corpus has been made available to Anglophone readers” (*The Summa and the Fiction*, s. 451).

²⁰ S. Lem, *Głos autora w dyskusji nad „Filozofią przypadku”*, w: tegoż, *Rozprawy i szkice*, s. 37.

²¹ Stanisław Bereś w audycji radiowej (<http://www.polskieradio.pl/9/716/Artykul/836230>), Lem-uważał-ze-doceniano-go-nie-za-to-co-należy-Doprowadzalo-go-to-do-furii). Bereś, na podstawie powtarzających się żalów Lema skierowanych do specjalistycznej recepcji, stworzył rozdział *Księga skarg i wniosków w swoich Rozmowach ze Stanisławem Lemem* (Kraków 1987).

W komentarzach do dyskusji nad swoim tekstem Lem przede wszystkim broni się przed zarzutami. Kompozycja i postawa autora miejscami przypominają obronę pracy dyplomowej. Nic w tym dziwnego – Lem pukał do wrót, za którymi obradowały wspólnoty specjalistów. Ton wypowiedzi jest zatem wyważony, w umiejętny sposób Lem dozuje skromność i pewność siebie, przyznaje się do błędów i uproszczeń, strategicznie dobiera aktorów (ceni głos Eilstein, by następnie nie ukrywać zdumienia wywołanego przez poglądy Wacława Mejbauma²²), nie rezygnuje jednak z głównego toru rozumowania, polemiki wykorzystywał bowiem do rozwijania swych zawitych, czasem sztucznie komplikowanych, koncepcji. Lem przeżywał nieustannie ten sam dramat, przez samego siebie zresztą w *Filozofii przypadku* opisany, zderzenia autorskiej intencji z odbiorem regulowanym przez przypadek, psychikę odbiorcy oraz wspólnoty. Lem łączył wiele dziedzin, ale podzielił dyskusje, które rozwijały się już wewnątrz nich, jedynym węzłem na powrót je łączącym były jego obrony i polemiki. A w tych ostatnich cudze głosy traktował instrumentalnie.

Jeśli przyjąć jego perspektywę, Lem padł ofiarą fragmentacji i paradygmatyzacji²³ nauki, które próbował na własną rękę odwrócić. Zajął jedyną możliwą pozycję filozofa-humanisty usiłującego od nowa pozbierać skrawki rozerwanej materii nauki, ale działanie to trafiło właśnie na już sfragmentowany grunt. Fragmentacja ta dotyczyła przecież również humanistyki. Ci, którzy mieli Lemowi towarzyszyć i ramię w ramię wyprowadzać cywilizację technologiczną na prostą, ugasili płomień entuzjazmu, uwikłani we własne paradygmaty, niechętni bądź niezdolni do przyjmowania szerokiej perspektywy, do przyjęcia której prowokował. Autor *Dialogów* szukał kontaktu, połączeń, ale pierwsze rozczarowania wydawały się decydować o późniejszej coraz wyraźniejszej postawie ukierunkowanej na podsycanie konfliktów na gruncie towarzysko-naukowym oraz towarzysko-artystycznym. Lem doświadczył owej desynchronizacji bardzo dotkliwie, czuł się wykluczony.

Być może nie ma czego żałować, twierdzi Csicsery-Ronay, bo zapewne Lem zlekceważyłby i odrzucił zaproszenie do wspólnoty²⁴. Nie tylko zresztą na gruncie towarzyskim pisarz nie wykazał się dostateczną zapobiegliwością. Owszem, zadawał w *Summa technologiae* pytania ponadczasowe, ale wiele

²² „Stanowiskiem p. Mejbauma w kwestii «czarnych skrzynek», jego radykalnością, byłem zdumiony. [...] Przypuścił bowiem p. Mejbaum niemal frontalny atak na współczesną cybernetykę” (S. Lem, *Rozprawy i szkice*, s. 262).

²³ W rozumieniu Thomasa Kuhna (T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostrołęcka, Warszawa 1968).

²⁴ I. Csicsery-Ronay, *The Summa and the Fiction*, s. 452.

kwestii potraktował ze zniecierpliwieniem. W licznych utworach literackich analizował religijność z docieklivością, ale tu rozwiązał kwestię religijną obcesowo. Podobnie odniósł się Lem do rangi kultury humanistycznej. Paweł Majewski – w swej ważnej książce poświęconej niemal w całości *Summa technologiae* – podsumował tę postawę jako „niedbałość Lema wobec przeszłości”²⁵. Słusznie. Sądząc po samych objawach – łatwo przyszło autorowi przywołanie *Summa theologiae* św. Tomasza jako bezpośredniego odniesienia dla swego eseju, a zastąpienie Zaratustry Lemem w tytule *Tako rzecze Lem* (tak zresztą miał brzmieć pierwotny tytuł *Rozmów*) może być świadectwem rozpoznania tej nonszalancji i jej wzmocnieniem²⁶.

Dzieło Lema jednak „przeskoczyło” (dzięki wspomnianemu zerwaniu) do rangi klasyki wyobraźni naukowo-futurologicznej także w strefie anglojęzycznej, tyle że entuzjazm ten ma charakter – warto użyć tego paradoksalnego neologizmu – retrofuturystyczny²⁷. Ten wariant odbioru dominuje w obiegu popularnym, ale w perspektywie całej twórczości Lema jest przez literaturoznawców wzbogacany, jeśli nie podważany. Widać to tak w cytowanym zbiorze artykułów, jak w monografii Pawła Majewskiego. Ten ostatni traktuje wprowadzie tezy wygłaszane w *Summa technologiae* jako asertoryczne, ale podkreśla jednocześnie ich utopijność, ponieważ Lem dążył do zmiany dominującego sposobu myślenia, z dużą dozą odwagi, pewnością siebie i przesadnym, upraszczającym optymizmem. Autorzy zgrupowani w „Science Fiction Studies” podważają natomiast samodzielność *Summa technologiae* i podporządkowują ją kontekstowi twórczości literackiej.

Wszelkie ślady, spośród tych autoryzowanych przez Lema w wywiadach i autokomentarzach, rzeczywiście wskazują na zaangażowanie w prawdziwość i sprawdzalność poglądów wyrażonych w *Summa technologiae*. Warto jednak poszerzyć wąską definicję utopijności przyjętą przez Majewskiego (co pośrednio czynią przywołani tu literaturoznawcy) i spojrzeć na utopijność jako na myślenie wewnątrz fikcjonalnego światostwórstwa, wskazując na otwartą przestrzeń rywalizacji upodmiotowionych światoo obrazów, z których jednym zaledwie jest promowana w *Summa technologiae* strate-

²⁵ P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, Wrocław 2007, s. 141. „Autoewolucja jest ahistoryczna, ponieważ unieważnia przeszłość gatunku, nie tylko biologiczną, ale też historyczną i kulturową” (s. 193); „Kultura, pojęta jako residuum przeszłości, historii i wytworzonych przez nie symboli, [...] nie odgrywa w powieściach Lema niemal żadnej roli” (s. 271).

²⁶ A z Nietzschem nie było Lemowi po drodze (S. Lem, *Tako rzecze... Lem*, s. 358).

²⁷ Retrofuturystyczność oznacza „przypomnienie antycypacji” (E. Guffey, K. C. Lemay, *Retrofuturism and Steampunk*, w: *The Oxford Handbook to Science Fiction*, ed. R. Latham, Oxford 2014, s. 434).

gia poznawczego i konstrukcyjnego optymizmu. Strategia ta w innych dziełach będzie brana w nawias, czasem w cudzysłów, i nie sposób uniknąć tej szerszej perspektywy w tak bogatej i przewrotnej, także samozwrotnej i autoironicznej twórczości Lema²⁸. Dlaczego zatrzymywać się na poziomie mocnego podmiotu wykreowanego w wywiadach i autokomentarzach, jeśli twórczość ta zawiera wiele argumentów na rzecz podważania poznawczej i kreacyjnej mocy samego podmiotu? Po lekturze artykułów Hayles i Wittenberga można odnieść wrażenie, że nie ma przepaści między głosem autorskim obecnym w wywiadzie a głosem narratora w utworze fikcjonalnym; rozgranicza je „jedynie” gęsta sieć współzależności i hierarchii, zwrotów modalnych, sieć, która stanowi doskonałą pożywkę dla dociekań literaturoznawców (analityków dyskursów)²⁹. „Mamy tu zatem do czynienia ze skomplikowanym nawarstwieniem. W grę wchodzi: jawny dyskurs Lema w *ST* i w innych «esejach» [...]; fabuły Lema, z których znaczna część koresponduje z dyskursem”³⁰. Swoistości *Summa technologiae* David Wittenberg upatruje w zmienności stylistyczno-narracyjnych pozycji, do której każdy czytelnik literackich utworów autora *Solaris* zdążył przywyknąć. *Summa* przesycona jest takim tłumem przedrzeźniających się „quasi-fikcyjnych” instancji narracyjnych³¹.

Podstawowym czynnikiem usuwającym w cień futurologiczne i filozoficzne próby Lema jest zatem zdecydowana przewaga i uprzedniość pisarstwa fikcjonalnego. To dzięki prozie fantastycznonaukowej Stanisław Lem zdobył popularność i stopniowo zyskiwał uznanie, a próby przekroczenia tych granic skazane były na rangę suplementu lub podstawy kolejnych fabulacji. Pierwsze nieliterackie dzieła przeszły więc niemal bez echa³². Dopiero literaturoznawcy, sprowokowani przez autotematyczną w dużej mierze *Filo-*

²⁸ „Lem jest w stanie skrytykować nawet najbardziej fundamentalne z własnych przekonań” (P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, s. 205). Lem opowiada o Lemie (*Lem über Lem* – taki tytuł nosiło niemieckie, o rok wcześniejsze od polskiego, wydanie wywiadu-rzeki S. Lem, S. Bereś, *Tako rzecze... Lem*, s. 5).

²⁹ Książki o Lemie zazwyczaj zaczynają się od definiowania „Lema”.

³⁰ P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, s. 192.

³¹ „To read *Summa* becomes increasingly an exercise, simultaneously congenial and exasperating, in sorting out a congeries of (possibly) disagreeing raconteurs who can sound like the pack of accidentally duplicated Ijon Tichys bickering amongst themselves in the *The Twentieth Voyage of The Star Diaries*” (D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess: Analogies of Evolution in Stanisław Lem's Summa Technologiae*, s. 430).

³² P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, s. 42, 75. Co nie jest do końca prawdą. Sądy takie rodzą się w dużej mierze pod urokiem sugestii samego – nienasyconego – Lema. Pisarz miał wiele okazji do korekt i uzupełnień dzięki kolejnym wydaniom.

zofię przypadku próbowali wydobyć istotę twórczości Lema łączącą wszystkie jej przejawy. Nietrudno przy tym dostrzec, że także dzieła nieliterackie Lema interesują – w aspekcie badawczym – głównie literaturoznawców³³.

Jan Błoński zaproponował formułę definiującą dążenie Lema do reintegracji ludzkiej wiedzy za pomocą jednej zasady – teorii informacji i systemów informacyjnych (pierwotnie wpisanych w cybernetykę) – gdy nazwał *Filozofię przypadku* „ogólną teorią wszystkiego”³⁴. Najtrafniej i najpełniej *Filozofię przypadku* zanalizował Henryk Markiewicz w artykule *Summa litteraturae*³⁵. Rzetelność Markiewicza nakazuje mu rozpoczęcie recenzji od urzekającego stwierdzenia: „Nie potrafię zrecenzować *Filozofii przypadku*”³⁶. Już w tytule Markiewicz ironicznie nawiązuje do *Summa technologiae*, wiążąc dwa dzieła jedną formułą. W recenzji dominuje diagnoza nadmiaru, piętnująca cztery „demony” władające wykładem. Demony te (analogii, regresji *ad infinitum*, asocjacji oraz „profuzji terminologicznej”), trafnie wskazane przez Markiewicza, obowiązujące również w *Summa*, zbliżają esej do fikcji. Mnożą one modele i metafory, wzmacniają figuratywność wywodu, co Markiewicz (a potem Lem) – w kontekście przyjętej zasady jego przejrzystości – uznali za wadę³⁷.

Oglądana z tej perspektywy *Summa* znaczy już więc inaczej. Można ją zaliczyć do wątlej, rodzącej się dopiero w latach sześćdziesiątych, konwencji eseju futurologicznego, ale futurologia sama w sobie była dziedziną kontrowersyjną. Sytuowała się na pograniczu fikcji fantastycznej i filozofii nauki. Od fantastyki próbowała się odcinać, ale ciśnienie tradycji futurystycznej fantastyki okazało się przytłaczające. Później, po pierwotnym odcięciu, drogi futurologii i *science fiction* zaczęły się zbliżać, zwłaszcza za sprawą futurologii³⁸. A dziś, już po osiągnięciu stabilizacji i samodzielności, w dobie

³³ Którzy wykazują się uporem, mimo że – jak słusznie wskazał Paweł Majewski – „ładunek myślowy jego dzieł przekracza kompetencje większości literaturoznawców” (P. Majewski, *Miedzy zwierzęciem a maszyną*, s. 6).

³⁴ „Bardzo ten wszystkoizm popsuł tę książkę” – przyznał Lem (S. Lem, *Tako rzecze... Lem*, s. 97).

³⁵ H. Markiewicz, *Summa litteraturae Stanisława Lema sposobem niecybernetycznym wyłożona*, w: tegoż, *Ułamek i perswazja. 1947–2006*, Kraków 2007, s. 90–98 (pierwotny druk – „Życie Literackie” 1969, nr 48).

³⁶ Tamże, s. 90.

³⁷ „dostając się pod władzę kolejnego modelu, [...] ulegałem analogiom [...] i wchodziłem przez to w niejaką sprzeczność z innymi ustępami książki” – przyznaje Lem (*Mój pogląd na literaturę*, Kraków 2003, s. 38).

³⁸ Futurologia stopniowo rezygnowała z zadania przewidywania przyszłości na rzecz studiowania jej – historycznych – wizji. Stąd rosnąca popularność terminu *futures studies*. Jim Dator pisał we wstępie do antologii *The Knowledge Base for Futures Studies* (red. Richard A. Slaughter,

„zwrotów” poststrukturalnych i neomarksistowskich, teoria *science fiction* nie stroni od kontekstów futurologicznych i edukacyjnych.

Summa technologiae to dzieło futurologiczne, ale jest to futurologia postulatyczna i projektująca³⁹, sięgająca daleko poza konkretne daty. Lem wykorzystuje w niej ekstrapolację maksymalistyczną, w różnych wariantach powtarzając optymistyczne frazy („prawdopodobieństwo zjawiska nie jest istotne, chodzi mi o jego strukturę”). Warianty i przykłady tego optymizmu skrupulatnie wyliczył Paweł Frelik⁴⁰.

Krążące w twórczości Lema tematy, niedomknięte dyskusje, do których autor wracał, by je ponownie roztrząsać i dopisywać suplementy, prowokują do przyjęcia w interpretacjach dominującej perspektywy całego dorobku pisarza⁴¹. Strategia kompozycyjno-stylistyczna *Summa technologiae* wpisuje się w ten model. Rozpoznawalny styl Lema to charakterystyczny sposób myślenia w słowie, czasem przerastający w manieryzm – analityczny aż do zagubienia przedmiotu analizy w ciągłych wariacjach na zadany temat, posiłkujący się modelami, analogiami i metaforą, a z drugiej strony – promujący syntetyzujące neologizmy tam, gdzie dla jasności wyводу można by zatrzymać konstrukcje analityczne. Gdy Lem chce jakieś zjawisko skonkretyzować, sięga po coś odległego, a przykłady ewoluują w miniscenariusze opowiadań⁴². W odbiorze strategia estetyczna rywalizuje z poznawczą⁴³. Na kartach *Summa technologiae* spotkamy też „bohatera” – wspomnianego już Smitha – służącego za „worek treningowy” hipotetycznych wizji. Do poziomu bohaterów autor wynosi również pojęcia – Natura czy Technologia⁴⁴ – jako siły sprawcze (postaci aktywne).

vol. 1: *Foundations*, Hawthorn 1996, s. XIX): „Futures studies does not – or should not – pretend to study the future. It studies ideas about the future (what I usually call ‘images of the future’). O kryzysie „euforii sterowania” w futurologii (*a euphoria of steering*) zob. E. Seefried, *Steering the future. The emergence of „Western” futures research and its production of expertise, 1950s to early 1970s*, „European Journal of Futures Research” 2014, nr 2.

³⁹ Zaciera się granica, „co tu jest jeszcze opisem, a co już manifestem, co teoretycznym konceptem, a co programem działania” (P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, s. 188).

⁴⁰ P. Frelik, „*Summa technologiae*” as Impossible Utopia, s. 440–442.

⁴¹ P. Swirski, *Stanisław Lem: A Stranger in a Strange Land*, w: *A Stanisław Lem Reader*, ed. P. Swirski, Evanston 1997, s. 16.

⁴² „Small fictions”, jak nazywa je N. Katherine-Hayles w *Summa technologiae: Mirror Text to The Cyberiad*, s. 425.

⁴³ David Wittenberg sposób myślenia Lema nazywa „bohaterską przygodą w rozumowaniu poprzez analogie”. Takie dzieła czyta się nie po to – jak twierdzi – by je wykorzystać (poznawczo), lecz by je podziwiać (D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess*, s. 428).

⁴⁴ P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, s. 89–90.

Głównym bohaterem jest jednak język, nie tylko dlatego, że stanowi eksplikowany temat wielu rozważań, ale przede wszystkim ze względu na fakt, że Lem tworzy jednocześnie język i teorię (własne teorie opisuje za pomocą neologizmów). Wywody te wzmacniane są przez hiperbolizację. Wybujała stylistyka jest nierozłącznie sprzężona z dalekosiężnością niestabilnych koncepcji i prognoz. *Summa* nie proponuje scalonej wizji przyszłości⁴⁵. Jej totalność podważana jest także dlatego, że Lem nie wziął pod uwagę społeczno-ekonomicznych uwarunkowań i konsekwencji rozwoju technologii. Nie uwiłkłał się również w kwestie polityczne⁴⁶. Wnikliwszy pod tym względem wydaje się chociażby Daniel F. Galouye, autor powieści *Simulacron-3* (1964)⁴⁷. Światotwórcza *science fiction*, konwencja, od której starał się Lem odciąć w swych futurologicznych i filozoficznych próbach, a którą potępił niemal *en bloc* w *Fantastyce i futurologii*, siłą rzeczy, mocą fikcji globalizującej, okazała się bardziej przenikliwa. Światostwórstwo utopijne, ewoluujące w *science fiction*, wydaje się pełniejsze, wymaga reakcji emocjonalnej i kognitywnej⁴⁸, dąży bowiem do konfrontacji utopii i ideologii, jeśli posłużyć się teorią Karla Mannheima przywołaną przez Pawła Majewskiego. Wprawdzie *science fiction* nie bierze na siebie wprost zadań futurologicznych, ale futuryzm fikcjonalnego świata pośrednio – nawet jeśli nieintencjonalnie – ich dotyka. Nie był więc Lem – w tym aspekcie – oryginalny, ale z pewnością był odważny, gdy brał na siebie ciężar asercji. Pisarz, gdy upominał się o pierwszeństwo, pomiął też fakt, że konstruowanie sztucznej rzeczywistości stanowiło wyraz paranoidalnego ducha czasu, sprzeciwu wobec totalitarnych manipulacji, mniej lub bardziej bezczelnych. Rozwój technologii posłużył jako katalizator idei,

⁴⁵ A wnioski z tych rozmnożonych opisów i miniopowieści wyłaniają się często w sposób „magiczny” (D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess*, s. 429).

⁴⁶ Na ten fakt zwraca uwagę Paweł Frelik („*Summa technologiae*” as *Impossible Utopia*, s. 438). Nie powinno dziwić, że Lem swe polityczne obawy ujawniał w utworach fikcjonalnych („Lem observed the doomed enterprise from the sidelines, preferring to express his political sympathies in fiction”, tamże, s. 443), zwłaszcza po rozczarowaniu recepcją *Dialogów*. „Braki” te zauważa również Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, s. 93. Choć trzeba też przyznać, że kiedy Lem już włącza kontekst społeczny (np. kreując wizję fantomologii), wykazuje się przenikliwością. Nie negując oczywistych okoliczności politycznych (cenzury i autocenzury), trzeba też przyznać, że relacja między asercją a fikcją dotyka kwestii uniwersalnych.

⁴⁷ Powieść ta została zekranizowana w Niemczech pod tytułem *Welt am Draht* (1973, reż. R. W. Fassbinder). Podobną tematykę poruszało wiele innych utworów fantastycznonaukowych. Z tych wcześniejszych warto wspomnieć nowelę Stanleya G. Weinbauma *Pygmalion's Spectacles* („Wonder Stories”, 1935).

⁴⁸ Reakcja czytelnicza wobec świata możliwego (*estrangement*) prowadzi do rekonstrukcji jego własnego światobrazu. D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczyński, B. Okólska, Poznań 1989.

oferując pełen wachlarz narzędzi manipulowania, przy rosnącym sceptycyzmie co do możliwości obrony.

Summa technologiae nie jest więc ani dziełem naukowym, ani nienaukowym – jak słusznie twierdzi Paweł Majewski⁴⁹, tylko pośrednim, hybrydycznym esejem, łączącym swobodę imaginacyjnego wywodu z rygiem syntezy⁵⁰. Wiedzie zatem interpretatorów ku innym, bardziej wyrazistym instancjom Lemowej myśli. Csicsery-Ronay nie dostrzega na przykład ostrej granicy między eseistycznością *Summa technologiae* a eseistyczną fikcją *Głosu Pana* i *Golema XIV*⁵¹. Za punkt dojścia tej koncepcji ideowo-estetycznej uznaje utwory zamieszczone w *Wielkości urojonej* i *Próżni doskonałej*, w których Lem fikcjonalizuje pozycję autora i recenzenta. Lem wpisuje tam swe autorskie perypetie w dyskurs fikcjonalny⁵². Wcześniej wykorzystywał przecież polemikę z zarzutami do rozwijania własnej koncepcji (co doskonale widać po komentarzu do dyskusji nad *Summa technologiae* – rozrośniętym ponad wszelkie normy), a dopiski traktował jako poprawianie oryginalnych wersji. Lem doprowadził więc do uruchomienia fikcji samowzbudnego procesu sensotwórczego, będącego w stanie zapanować nad przypadkiem i „kontradycją”, których unikało, zdaniem pisarza, literaturoznawstwo (szerzej – humanistyka⁵³).

Te strategie fikcjonalne mogą się również wydawać odruchem obronnym wobec niemożności uporządkowania czy choćby uchwycenia eksplozji informacji. Lem wykracza tu poza minimalistycznie racjonalne (pozytywistyczne) rozumowanie z *Summa technologiae*, gdzie promował językoznawstwo „empiryczne”, w świetle którego język nie może być rozpoznawany w pełni dzięki introspekcyjnej refleksji⁵⁴. Wittenberg wskazuje na stopniowo

⁴⁹ P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, s. 85.

⁵⁰ Tamże, s. 83.

⁵¹ I. Csicsery-Ronay, *The Summa and the Fiction*, s. 456 i n.

⁵² Podobne stanowisko zajmuje Wittenberg (*Indecision and Splendid Excess*, s. 435), gdy przyznaje, że kuszące jest spojrzenie na całą twórczość Lema właśnie z tej perspektywy. Za najstosowniejszy sposób odniesienia do osoby i twórczości Lema Jacek Dukaj – uznawany za jego intelektualnego spadkobiercę – uznał wpisanie się w pętlę rozumowania *mise en abyme*, w której autorstwo jest potencjalnie fikcjonalne. Dążenie do przejścia kontroli nad globalnością sensów możliwe jest jedynie w fikcjonalnym wymiarze, czyli odsyła na zewnątrz (w kierunku utopii).

⁵³ Niezauważanie funkcji sprzeczności w humanistyce współlistnie z odrzuceniem przez Lema koncepcji Jacques’a Derridy. Tymczasem Lem swą postawą demonstruje włączenie myślenia utopijnego jako modelu dekonstrukcji (budując utopię zaczyna od rozprawienia się z opozycjami: człowiek/maszyna; sztuczne/naturalne, fałszywe/prawdziwe). Zob. M.M. Leś, *Stanisław Lem wobec utopii*, Białystok 1998.

⁵⁴ Język znajduje się poza samoobserwacją użytkownika, a utopijnej postawie pisarza – dążącego do przezwyciężenia tego impasu – przyświeca „przekładalność całkowita systemów

komplikujące się wyobrażenie o języku w ewoluującej myśli Lema⁵⁵. Zresztą, zapowiedź tego można było dostrzec wcześniej właśnie w *Summa technologiae*. Język jest kodem, ale wybujałość stylistyczna i rozmnożenie instancji podmiotowych stoi w opozycji do postulowanej w *Summa technologiae* jego operatywnej mocy. Wobec nierozpoznawalności (rozmycia) intencji przedjęzykowych⁵⁶, Lem próbuje własne intencje zawczasu zinterpretować w fikcjonalnych esejach. Wcześniej – w *Summa technologiae* – komplikował wizję technologii kosztem uproszczenia języka. Wskazywał na zapętlenie: „Kto powoduje kim? Technologia nami czy też my nią?”⁵⁷. Zderzał je z uproszczoną wizją literatury: „utwór literacki ma początek, środek i koniec” (awangardowe eksperymenty tego nie zmieniły)⁵⁸. W swych eksperymentach literackich Lem posunął się znacznie dalej⁵⁹. W podobne zapętlenie wikłał się, gdy kreślił wizję potencjalności doskonałej manipulacji, kontroli za pomocą technologii informacji. Na tym właśnie poziomie obecne jest charakterystyczne wahanie. Mimo że w wywodzie Lema dominuje technologia konstrukcyjna⁶⁰, interesuje go także możliwość wywikłania się z takich doskonałych symulacji. Jednocześnie Lem uporczywie, inaczej niż Adam Wiśniewski-Snerg czy Janusz A. Zajdel, nie dopuszcza nadrzędnego wymiaru osobowego „sprawstwa” i kontroli, mimo że kreśli potencjalność istnienia bytów wyższych (być

terminologicznych” (S. Lem, *Rozprawy i szkice*, s. 37). Tak właśnie Lem uzasadniał swe zamiłowanie do analogii i eseistycznego „retellingu” – koniecznością testowania możliwości przekładu między sposobami opisu zjawisk.

⁵⁵ Wittenberg zauważa, że w eseju *Trzydzieści lat później* Lem odkrywa, iż nie da się uprawiać filozofii poza językiem, a znaki językowe nie są autonomicznymi nośnikami znaczeń. System językowy jest jednocześnie źródłem i produktem społeczno-kulturowego doświadczenia każdego podmiotu (D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess*, s. 436). Interpretacje te zbliżają Lema do dekonstrukcji, którą oficjalnie wzgardził.

⁵⁶ Także w przypadku testu Turinga, w którym rozpoznanie (założenie) opiera się na analizie językowej. „Liczy się tylko tekst-artefakt” (P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, s. 117).

⁵⁷ S. Lem, *Summa technologiae*, s. 13.

⁵⁸ Tamże, s. 9.

⁵⁹ „Essentially, in his fiction, Lem seems far more willing to pursue the significance of his thought experiments instead of sticking so closely to their merely logical parameters or empirical constraints” (D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess: Analogies of Evolution in Stanisław Lem's „Summa Technologiae”*, s. 435). Hayles promuje zaś *Cyberiadę*, w której Lem wydaje się uwalniać od ograniczeń, które sam sobie postawił w *Summa technologiae*: „As if the restraint he exercised in *Summa* acted like a pressure valve on his imagination” (N. Katherine-Hayles, *Summa technologiae: Mirror Text to The Cyberiad*, s. 419).

⁶⁰ Objawia się ona zwłaszcza w skłonności do eksperymentów socjotechnicznych, np. do konstruowania „homeostatów zdolnych do stwarzania systemów metafizycznych” czy pozbawienia „homeostatów wiedzy o skończoności ich istnienia”. S. Lem, *Summa technologiae*, s. 237–248.

może sami wyniesiemy się na ten poziom)⁶¹. Więcej energii i pasji, choć rzeczywiście poznawczo pustej i naiwnej, bo niewywrotnej, znajdziemy w koncepcjach Wiśniewskiego-Snerga⁶².

Summa technologiae wyklucza pozaempiryczne byty i metody poznania, ale przejawia potrzebę autentyczności. Punkt wyjścia wywodu i rozumowania asertorycznego (futurologicznego) musi być niepodważalny⁶³. Stąd wyraźny ślad paranoidalności w ujętych w myśleniu Lema. Zatarciu ulega różnica między kopią a oryginałem, sztucznym a naturalnym. Dlatego właśnie Lem tak wyrażnie problematyzuje cybernetyczną i behawiorystyczną u źródeł teorię „czarnej skrzynki”, zawsze traktując ją jako miejsce wahania. To narzędzie, dzięki któremu może wahanie i niepewność utrzymać w ramach własnej teorii. Czy powinniśmy przypisywać świadomość maszynie, która reaguje tak, jakby ją posiadała? Na razie tak, bo jest to wygodne. Efekt „czarnej skrzynki”.

To typowe przejawy myślenia utopijnego⁶⁴, które rozwijały się na tle szerszych tendencji do samozwrotności refleksji, konieczności mnożenia poziomów kontroli (i interpretacji) w celu zrozumienia i samorozumienia. Czynniki fikcjonalny włączony został w ten sposób do rozważań filozoficznych, ponieważ fikcja właśnie – dzięki rozpisaniu dyskusji o istotności przedstawienia na skali między morfologicznym podobieństwem a ontyczną ekwiwalencją⁶⁵ – oddaje współczesne poznawcze dylematy.

⁶¹ „Nas przecież nikt (tj. nikt osobowy) nie stworzył” (S. Lem, *Summa technologiae*, s. 246). Nic dziwnego zatem, że Wittenberg nazywa *Summa technologiae* dziełem w swej istocie określonym przez radykalne konceptualne niezdecydowanie (D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess: Analogies of Evolution in Stanisław Lem's Summa Technologiae*, s. 428).

⁶² W „Teorii Nadistot”, a następnie – w „jednolitej teorii czasoprzestrzeni”. Zob. A. Wiśniewski-Snerg, *Jednolita teoria czasoprzestrzeni*, Warszawa 1990.

⁶³ Istvan Csicsery-Ronay dostrzega źródło *Summa technologiae* w postawie oświeceniowej, w idealizacji naukowego postępowania („eighteenth and nineteenth century idealizations of scientific practice”), s. 452. Zaś Paweł Majewski wskazuje z kolei na niejawne założenie antropologiczne tkwiące u podstaw interesującego nas dzieła – „głębokie przekonanie o racjonalności człowieka” (P. Majewski, *Miedzy zwierzęciem a maszyną*, s. 188).

⁶⁴ Przy włączeniu antyutopii i dystopii jako czynników dekonstrukcyjnych. M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008. Z tej świadomości – koniecznej dyskusji nad wewnętrzną kontrolą systemów zrodziła się cybernetyka „drugiej fali”, którą Lem z takim powodzeniem realizował w fikcji literackiej. Por. B. Clarke, *Neocybernetics and Narrative*, Minneapolis 2014.

⁶⁵ „I would suggest that the text's many stylistic swings and tricks represent its philosophical core: an enacted ambivalence about the nature of analogical conceptualization itself, [...] a refusal to decide how to move from morphological resemblance to ontological equivalence” (D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess: Analogies of Evolution in Stanisław Lem's Summa Technologiae*, s. 430).

Summa technologiae Found in Translation

Summary

The article evaluates the reception of the futurological work by Stanisław Lem – *Summa technologiae*. It points to the discrepancy between Lem's expectations and the reception of his work by western philosophy of science and technology. Further, the text recognizes the fact that Lem's work belongs to the legacy of *Solaris*.

Keywords: future studies, futurology, science fiction, Stanisław Lem

Łukasz Wróbel

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

e-mail: wrobel_luk@o2.pl

Wycieczka w góry/podróż do wnętrza ziemi.
Przestrzeń tatrzańska w *Kosmosie*
Witolda Gombrowicza

Piotrowi Sadzikowi

[...] głuche Cienie,
Chaosie, Flegetonie, gdzie nocy milczenie,
Dajcie mi to, com słyszał, za waszą przyczyną
Odkryć: rzeczy, co w ziemi i pomroku giną.

Wergiliusz¹

Zakopiańska przygoda Witolda, narratora i jednego z bohaterów *Kosmosu* Gombrowicza, opisywana jest przez pryzmat podejmowanych prób radzenia sobie z oszalałą materialnością świata, wywracającą na nice wszelkie zabiegi hermeneutyczne. Z jednej strony jest „bełkot rodzącej się chwili”, „rzeczy bawiące się człowiekiem w piłkę”. Z drugiej – narzucane na ten chaos dzikiej materialności tymczasowe schematy, pozbawione motywacji stosunki kreślone przez słabego, zmęczonego, chorego człowieka².

¹ Wergiljusz, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, objaśn. T. Sinko, Kraków 1924, Ks. VI, s. 153–154.

² Sam pisarz komentował następująco: „Tematem *Kosmosu* jest wysiłek świadomości, żeby skonstruować rzeczywistość, ona zaś sama siebie niszczy, w miarę jak się formuje”. W. Gombrowicz, *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1963–1969*, Kraków 1997, s. 313. Zob. też: K. Bartoszyński, „*Kosmos*” i antynomie, w: *Gombrowicz i krytycy*, wyb., oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 662–663; A. Falkiewicz, *Jakaś skłonność do składości... jakieś parcie ku sensowi*, w: tegoż, *Polski Kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, Wrocław 1996, s. 119; M. Tomaszewski, *Od kosmosu do chaosu. Nietzsche a Gombrowicz*, w: tegoż, *Od chaosu do kosmosu. Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 35–43; B. Pawłowska-Jądrzyk, *Pochwała niedoręczności*, w: tejże, *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Kraków 2002, s. 142–167; M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 150–155.

Jednak kwestia sprowadza się nie tylko do sfunkcjonalizowanej i ustacyznionej opozycji między rejestrami tego, co symboliczne (porządki rozumowe, słowa, mapy, schematy) a chaosem nadmiarowej, bełkoczącej materii. Wszystkie eksplanacje Witolda i Fuksa to porządki słabe, reprezentujące „myśl wątlą”³. Książkę Gombrowicza, to teza wstępna mojego artykułu, spina pewna gradacja. Wskazówka pojawia się już na 38. stronie powieści. Doświadczenie skandalicznej obecności ptaka i patyka ukrytych w gąszczu (jedno z wielu zestawień opartych na figurze *parechesis* sugerującej związek między rzeczami, przedmiotami, stosunki manifestujące się także w tkance językowej, której giętkość, wrażliwość odpowiada aktywności cechującej domenę referencji⁴) jest skomentowane następującymi słowami: „ta niesamowitość torowała drogę innej niesamowitości”⁵. Uobecniona niesamowitość daje możliwość doświadczenia „innej niesamowitości”. Doświadczenia tego, co niesamowite nie dla-człowieka, ale odległego, niemożliwego horyzontu czegoś, co stanowi niesamowitość dla tego pierwszego niesamowitego. Nie wiadomo, czy to coś bardziej niesamowite, na pewno inaczej niesamowite. Wraz z Witoldem ustawieni jesteśmy na drodze, na której może się zmanifestować niesamowitość niesamowitości.

Działania bohaterów, którym wydaje się, że będą doświadczać tylko niesamowitości (tej pierwszej), a nie przeczuwają nawet, że konsekwencje natknięcia się na powieszonoego w krzakach wróbla są daleko większe, te działania opisane zostały z wykorzystaniem metaforyki lumenalnej odsyłającej do metafizyki światła i ciemności: „Och, działanie wyjaśniające! I, och, działanie zaciemniające, w noc, w chimere wprowadzające!”⁶ Sam Witold mówi w pewnym momencie: „Przecie, na Boga, wróbel i patyk nie przestały być zagadką dlatego, że ja kota powiesiłem! I wisiały one tam, na krańcach, jak dwa

³ W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1988, s. 36. Z kolei powieszono na drucie wróbel spełnia warunki jednej z modalności tego, co Freud określił mianem *das Unheimliche*, niesamowitego – w tym przypadku tchnącej grozą, złowieszczej obecności nieludzkiej „realności materialnej” (S. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 258). Zob. też M.P. Markowski, *Czarny nurt*, s. 149–153.

⁴ Wybrane inne przykłady: „wytryski” – „wypryski słowne” (s. 37); „wymarzasz” – „wysmarzasz” (s. 39); „mrok” – „wzrok” (s. 50); „wielość rozmaitych czerni, zacierających” (s. 50–51); „podchodziłem” – „odchodziłem” (s. 75); „wyniosłość wzniosła” (s. 80); „wycieczka-ucieczka” (s. 92); „góry” – „córy” (s. 104); „korny” – „karny akolita” (s. 134).

⁵ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 38. Można, oczywiście, rozumieć te słowa jako swego rodzaju enumerację (zaimek wskazujący „ta” byłby synonimem liczebnika „jedna”) – jedna niesamowitość torowałaby wówczas drogę następnej niesamowitości. Dostrzegam jednak rozróżnienie między wskazywaną, lokalizowaną „tą niesamowitością” a odróżnianą od niej, zrazu zaledwie przeczuwaną „inną niesamowitością” – niesamowitością dla tego, co niesamowite.

⁶ Tamże, s. 45.

ośrodki ciemności!”⁷. Spośród tych dwóch aktywności poznawczych bardziej interesuje mnie działanie zaciemniające – wprowadzające w noc, w chimere, to znaczy otwierające pole manifestacji temu, co hybrydyczne, groteskowe, nieludzkie i niezwykłe. Działanie prowadzące wprost do jądra ciemności.

Sposób ujęcia przez Witolda wybuchów dzikiej faktyczności, chaosu nagej materii wskazuje, że można by o nich mówić, odnosząc się do innej mechaniki aniżeli badająca właściwości ciał stałych. W powieści mowa jest o płynności, o hyletycznej niestabilności, o potokach materii. Gombrowicz operuje metaforą akwatyczną zestawianą z metaforą lumenalną⁸. Być może należałoby zatem mówić o mechanice płynów. Ta daje bowiem narzędzia pozwalające opisać różne stadia gęstości, lepkości i masy płynów, ich równowagę oraz ruch, także działanie płynów na ściany ograniczające i na zanurzone w nich ciała⁹. W powieści „ośrodki ciemności”, punkty materialnej eksplozji są umieszczane w roślinnej gęstwinie, co więcej, są opisywane z wykorzystaniem figury gąszczu. Są one mniej lub bardziej gęste, a nade wszystko to noc sama – która zdominuje scenę „rozdziałów górskich” – stopniowo gęstnieje. Materia opisywana w *Kosmosie*, jakkolwiek zapewne twarda, nie sytuuje się w fazie stałego stanu skupienia, nie jest zestalona w skorupę, w kamień. Gdy bohaterowie idą po raz kolejny zobaczyć, co z powieszonym wróblem, pojawia się następujący opis: „wzrok daremnie tłukł się o czern, raczej o wielość rozmaitych czerni, zacierających – były tam czarne jamy, zapadające się obok innych dziur, sfer, warstw, zatrutych półistnieniem i to zlewało się w rodzaj mikstury hamującej, odpornej”¹⁰. Gęstość i płynność to metafizyczne charakterystyki wielu różnych czerni. Czern zaś – warunek zatykania wszelkiej widzialności – to z kolei jedna z możliwych reprezentacji tej innej niesamowitości dla niesamowitego.

⁷ Tamże, s. 69.

⁸ Przykłady metafor akwatycznych: „napierająca fala rzeczy i rzeczy” (s. 82); „rozległość [...] była wprost roztopiająca, rzeka olbrzymia, zalew, powódź, wody niezmierzone” (s. 82–83); „burza rycząca materii” (s. 86); „balkon nadpływający” (s. 87); „[z]atopienie, zapatrzenie, zaśłuchanie” (s. 117); „niebo wsiąkało w nic” (s. 125); „zlewały się rozgałęzienia” (s. 126); „niżej ciemniejsza o wiele fontanna gór skamieniałych w wytryskiwaniu. [...] wszystko utopione na samym dnie księżycowej poświaty” (s. 135); „podziemna logika roztopiała się w nikłości” (s. 140). Na temat gnozeologicznych i metafizycznych aspektów obu metafor zob.: L. Wróbel, *Hyle i noesis*, Toruń 2013, s. 23–95; L. Wróbel, „nieznanej rzeki srebrne pluski”. *Modernistyczne konceptualizacje strumienia prymarnej materialności*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 127–140.

⁹ Mechaniką płynów rządzą te same prawa, co mechaniką ciał stałych, ale specyfiką płynów jest ich niezdolność do utrzymania kształtu (K. Jeżowiecka-Kabsch, H. Szewczyk, *Mechanika płynów*, Wrocław 2001, s. 13).

¹⁰ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 50–51.

Gra światła i ciemności to jeden z warunków widzialności. To także podstawowy figuralny czynnik doświadczenia fenomenologicznego, którego aspekty dostrzegalne są już na samym początku wycieczki w góry:

jedziemy. [...] Drzewo. Zbliża się, mija, przepada. Płot i dom. Półko czymś zasadzone. Pochyłe łąki i krągłe wzgórki. [...] Samochód mija, rozpędzony. [...] w ogóle nic nie było ważne w powolnym znikaniu jakim jest jazda, byłem pochłonięty, ale czymś innym, to coś nie miało ciała, było stosunkiem szybkości z jaką przewijały się przedmioty bliższe do powolniejszego przesuwania się przedmiotów dalszych, a także tych bardzo dalekich, prawie stojących w miejscu – to mnie pochłaniało. Myślałem, że w czasie jazdy rzeczy ukazują się tylko, żeby zniknąć, rzeczy są nieważne, a też nieważny krajobraz, jedyne co pozostaje, to ukazywanie się i przepadanie. Drzewo. Pole. Nowe drzewo. Mija¹¹.

Fenomenologia podróży, której oddaje się Witold, wydobywa fakt, że podróżowanie niekoniecznie musi być ujmowane jako ruch w przestrzeni. Podróż nie jest też po prostu spotkaniem – z innym, z innością (w kimś, ale i w sobie samym). Jazda, podróż to w pierwszej kolejności znikanie znanego, widzianego, rozpoznawalnego przynajmniej morfologicznie (kształty, rozmiary). To przepadanie tego, co widzialne, obrazów, fenomenów. Podróż nie jest w tym wydaniu wnikiem w fakturę przyrody, nawet nie syce niem się krajobrazem, ale pojawianiem się rozmaitych przedmiotów (oznaczanych rzeczownikami) oraz stanów i procesów (oznaczanych czasownikami i imiesłowami) w polu obserwacji¹². Odnotowaniu tego służą m.in. gramatyczny czas teraźniejszy (odróżniony od gramatycznego czasu przeszłego samej opowieści) oraz interpunkcja z enumeracją punktujące kodami (jak kropka) poszczególne przedmioty, czy też raczej ich obrazy. Witold jest w tej scenie bardzo szczególnym typem fenomenologa. Zamiast docierać do rdzenia, istoty, czyli tego, co powinien badać następca Husserla¹³, poprzestaje na zewnętrznych krawędziach zjawisk, punktach ich krzyżowania się

¹¹ Tamże, s. 82. Tu i w pozostałych cytatach zachowuję pisownię zgodną z edycją, z której korzystam.

¹² Wcześniej Witold mówił w odniesieniu do budzącej go Katasi: „Mnie trudno było coś zobaczyć, przyglądanie się osobom natrafia na znaczne przeszkody, to nie jak z martwymi przedmiotami, tylko na przedmioty można naprawdę patrzeć”, i konkludował kilka stron dalej: „Patrzyłem też na stół, na obrus, trzeba przyznać, że możliwości widzenia są ograniczone” (tamże, s. 25, 35).

¹³ „Analiza istotowa *eo ipso* jest analizą ogólną, poznanie istotowe kieruje się ku istotom, esencjom, ku przedmiotom ogólnym” (E. Husserl, *Wykład trzeci*, w: tegoż, *Idea fenomenologii*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2008, s. 69).

z innymi wyglądami. Jest anarchiczny w swojej działalności, pozostaje w zwłoce wobec możliwości sensu, koncentruje się zaledwie na materialnym parawanie naocznych danych. Chwyta tylko naskórki wyglądom, ich fasady, glazurę materialności.

Obietnicę takiego – fenomenologicznego z ducha – doświadczenia turystycznego złożył jakiś czas wcześniej Leon Wojtys: „ja wam wysupłam z górskiej panoramy gędzbę nad gędzbami, garść, mówię widoków first klas prima [...]. Zjawiskowość, rzekłbym, w połączeniu z girlandą natury, marzycielskość trawusi, kwiatusi, drzewusi”¹⁴. Jakkolwiek w słowach Leona nie tylko precesja widzialności mnie interesuje. Nade wszystko składa on bowiem obietnicę „wysupłania” kompozycji złożonej z obrazów („widoki”) i dźwięków („gędzba”¹⁵).

Tak oto cała wycieczka w góry okazuje się w pierwszej kolejności wycieczką w widzialność, w zjawiskowość, w obrazy pojawiające się i znikające. Podróż nie jest tutaj jedynie ruchem w przestrzeni, ruchem do góry, daleko, gdzieś indziej. Rilke w jednym z wierszy pisał:

W czym był ten rozpęd? Czyżby w zawróceniu
nagłym powozu? Może w samym oku,
w które się światki polne (styl baroku)
co pośród modrych dzwonek stały w zamyśleniu
brało, trzymało, by je gubić znów¹⁶.

Tak i Gombrowicz odnotowuje wyłanianie się oraz zatrącenie obrazów trzymany przez chwilę na siatkówce oka. Ich gromadzenie na ekranie uwagi i następujący po tym przypadek. Obrazów działających rzeczy, performatywnej materialności, ale i samych obrazów jako czynników obdarzonych aktywnością. Witold próbuje sobie poradzić z tym doświadczeniem za pomocą powtórzeń, enumeracji, spójników („napierająca fala rzeczy i rzeczy, widoków i widoków”¹⁷), poliptotonów (bok / boczny / uboczny / zbocza / uboczność¹⁸), aliteracji („jedziemy, jedziemy, jazda, dobrze, jedno jasne”¹⁹). Taką stylistyką próbuje uchwycić fenomenalność nagiej materii. Także uczestnicy wycieczki opisywani są przezeń zaledwie podług niestabilnych danych

¹⁴ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 79–80.

¹⁵ Por. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1985, s. 139–140, hasło: gęśl.

¹⁶ R.M. Rilke, *Dojazd*, w: tegoż, *Poezje*, wyb., przeł. A. Sandauer, Warszawa 1987, s. 186.

¹⁷ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 82, 85.

¹⁸ Tamże, s. 89–90.

¹⁹ Tamże, s. 90.

naocznych, jak gdyby poza antropomorficzną fasadą nie kryła się w nich żadna istota, żaden rdzeń. To znaczy, jak gdyby w ogóle pozbawieni byli istoty i funkcjonowali w sposób zaledwie zmysłowy, a więc materialny. Ludzie na wycieczce w górach to materia pośród materii. Pozbawiona istotowej tożsamości, rejestrowana tylko w porządku doświadczenia zmysłowego. Nieistotność równa się w tym kontekście fenomenalności, to znaczy materialności. Jesteśmy wyłącznie w porządku wyglądów. W materii.

Zanurzając się w warstwy tatrzańskiej widzialności, Witold mówi: „W ogóle nie znałem większości nazw, co najmniej połowa rzeczy oglądanych była nie nazwana, góry, drzewa, chwasty, warzywa, narzędzia, osiedla. Byliśmy na wyżynie”²⁰. Doświadczenie stopniowego tracenia leksyki powraca jakiś czas później podczas rozmowy z Leonem: „Zapytałem, czy zna nazwy gór, nie, nie znał, zapytałem, jak się nazywa dolina, odburknął, że wiedział, ale zapomniał. – Co pan z górami? Z nazwami. Nie o nazwę chodzi”²¹. Nie jest jedynie przypadkiem afazji²² to cofanie się przed ramy słownika, przed świat znany, bo nazwany. Jeżeli nie o nazwy chodzi, zapewne chodzi o rzeczy widziane, imiesłowowo „ogłądane”. Tautologicznie rzecz ujmując, z takiego punktu widzenia, podczas wycieczki w góry najważniejsze staje się doświadczenie widzenia. Chodzi o obrazy, nie nazwy. Widzialność, nie komunikatywność (innymi słowy – zmysłowe wyglądy, materialny aspekt postrzegania). Jakkolwiek, podkreślmy to już teraz, podczas tej konkretnej podróży dojdzie do utraty nie tylko słów, ale także światła, a wraz z nim obrazów i w ogóle widzialności.

Teza, którą stawiam, brzmi następująco: wycieczka w góry jest u Gombrowicza tak naprawdę podróżą pod ziemię. Wycieczka w zjawiska, obrazy, widoki skończy się nie na otwartej przestrzeni hal i turni, ale pod zwalami materii. I bez jakiegokolwiek widzialności. Co więcej, jadący na wycieczkę żywi ludzie skończą w grobie.

Dopóki bohaterowie byli w podzakopiańskim domu, rzeczy cechowały się performatywnością. Grały nimi w piłkę²³. Materia była aktywna, coś robiła z zanurzonym w niej człowiekiem. Chaos faktyczności był biegunem

²⁰ Tamże, s. 84.

²¹ Tamże, s. 104.

²² Jakkolwiek Leon Wojtys jest, jak się zdaje, afatykiem zawołanym, który nieustannie „dziwoliży się ze słowotworem” (tamże, s. 21). Zob. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, przeł. L. Zawadowski, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, wyb., red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, t. 1, s. 150–175.

²³ „świat był doprawdy rodzajem parawanu i nie udzielał się inaczej jak tylko przekazując mnie wciąż dalej – rzeczy bawiły się mną w piłkę!” (W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 47). Znaczący jest brak przyimka „z”. Rzeczy nie grają „z” Witoldem w piłkę, grają nim.

aktywnym, determinującym rejestr symboliczny, tzn.: słowa, konstelacje stosunków, mapy – podważał je, obalał, ale zarazem umożliwiał (do obu tych aspektów odsyła szczególne funkcjonowanie przyimków, zaimków oraz spójników). I aktywność ta była skierowana ku światu ludzkiemu. W ten sposób pierwsza część powieści Gombrowicza operuje dwoma biegunami metafizycznej i ontologicznej aktywności: 1. „tamtą stroną” materii²⁴, faktyczności nadmiarowej, napęczniełej dysruptywną mocą, energią (obdarzonej więc własną, immanentną zasadą ruchu); 2. biegunem aktywnej, acz słabej, zmęczonej, chorej istoty ludzkiej (stopniowo tracącej dostęp do rezerwuaru wewnętrznej zasady ruchu)²⁵. W górach natomiast bohaterowie doświadczają już nie performatywności materii, ale „doskonałej obojętności rzeczy”, postępującego z każdą chwilą „zobojętnienia, zagęstnienia i opuszczenia, coś jak przekręcenie klucza w zamku”. Witold mówi: „kotlina była [...] wypełniona niemocą, [...] rzeczy nie chciały się udzielać, wlażyły do nory, zanik, rozpad, koniec”²⁶. Bardziej, aniżeli napierający obecnością wróbel, nastrożająca się czerń roślinnej gęstwiny, materialność upału i rzeczy grających ludźmi w piłkę, zaczyna oto doskwierać „doskonała obojętność rzeczy”. Jak się okazuje, gorszy od relacji z czymś, choćby i niesamowitym, jest odczuwany brak relacji. W pierwszej części książki Gombrowicz po pierwsze odrzucił tradycyjny dualizm podmiotowo-przedmiotowy i usytuował człowieka pośród, a także wobec materialnych rzeczy – w ich nastrożającej się obecności. Po drugie temu hyletycznemu biegunowi przypisał aktywność. W okolicach domu rzeczy faktycznie grały Witoldem w piłkę, w ogóle grały z ludźmi w kulki, wodziły za nosy, drażniły. W górach nagle stają się obojętne. Przestają być performatywne, nie wiadomo, czy nie są martwe²⁷ – to inna odsłona materialnego wymiaru świata. I jest to doświadczenie dojmujące.

Gdzie dokładnie podczas górskiej wycieczki znajdują się opisane przez Gombrowicza postacie? Z jakich komponentów zbudowany jest ich świat?

Zmierzcha, dzień ma się ku końcowi. Witold mówi:

²⁴ Tamże, s. 22, 62–63, 70.

²⁵ Por. np.: „byłem zmęczony [...] śpiak w oczach niewyspanych”; „nalegał dość słabo, ale ja też byłem słaby i w ogóle słabość przenikała wszystko”; „byłem zmęczony i zniechęcony” (tamże, s. 5, 26, 70).

²⁶ Tamże. s. 117, 119, 123. Już wcześniej Witold doświadcza niemrawości i obojętności przedmiotów, zob. s. 67.

²⁷ Dużo wcześniej słowa Witolda: „rzeczy – niemrawe, jakby wyzionęły ostatnie tchnienie. I obojętne” (tamże, s. 67).

Przyłączyłem się i szedłem z nimi wprost na słońce, którego jednak nie było – pozostawiło ono za sobą tylko wielkie słoneczne nic, rodzaj słonecznej próżni, zaznaczającej się natężeniem blasku bijącego zza góry, jak z ukrytego źródła – rozpalając niebo liliowe, wewnątrz promienne, już nie udzielające się ziemi²⁸.

Skąpane w wielkim słonecznym nic góry, pagórki, drzewa, kamienie są „pod znakiem końca”²⁹. To nie słońce zachodzi, to świat zmierzcha. Co więcej, i ludzka społeczność, zdawałoby się wzmocniona więzami trzech par w miesiacu miodowym oraz obecnością księdza, zostaje rozwiązana: „nikt nie siedł z nikim, każdy osobno [...] rozproszeni. Pomyślałem, że ich za dużo”³⁰. Dochodzi nie tylko do zatraty relacji na linii świat – człowiek, materia – jednostka, ale i (stopniowo) stosunków między poszczególnymi osobami. Oto upadek wspólnoty, rodziny, nawet obecność kapłana nie wiąże, nie umożliwia żadnej *religio*. Rozproszenie ogarnia wszystko i wszystkich. A w rozproszeniu każdy jest nadmiarowy.

Zatem powyżej znajduje się wielkie słoneczne nic, świat poniżej jest pod znakiem końca. Co więcej, góry opisane zostały przez Witolda następująco: „Na łące, okrążonej górami wprowadzającymi się niemo w opuszczenie i pozostawienie, ładującymi wielkie złoża niewidzenia, gniazda niebytu, twierdze ślepoty i niemoty”³¹. Połączenie obrazu i dźwięku to warunek znaku językowego³², to początek języka. Obietnicę wysupłania takiej kompozycji złożył wcześniej Leon, ale szybko bohaterowie zaczęli tracić leksykę, wypadając poza ustabilizowany świat nazw. Teraz to góry okazują się z kolei pozbawione możliwości komunikowania (niemota) i widzenia (ślepotą), wypadają poza horyzont jakiegokolwiek hermeneutyki. Naga materialność Tatr nie przemawia żadnym głosem³³. Witold doświadcza „ciszy śmiertelnej

²⁸ Tamże, s. 119.

²⁹ Tamże. A przecież słońca wcześniej, zanim zaczęła się wycieczka, było w nadmiarze, przypiekającego, upalnego, błyszczącego.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 122.

³² Mam tu na myśli relacje zachodzące między meritum treści (ujmowanym jako psychologicznie dostępne znaczenie), formą treści (zorganizowanym układem psychicznych obrazów rzeczywistości, tj. reprezentacji mentalnych zależnych od części mowy), substancją treści (myśl w jej odsłonach emocjonalnych, pojęciowych) oraz substancją wyrażania (ciągi dźwięków opisywane przez fonetykę) i formą wyrażania (relevantne cechy fonologiczne, reguły paradygmatyczne) (L. Hjelmslev, *Prolegomena do teorii języka*, przeł. H. Kurkowa, A. Weinsberg, w: *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. H. Kurkowa, A. Weinsberg, Warszawa 1970, s. 75–84).

³³ Wcześniej, przed rozpoczęciem wycieczki, Witold skrupulatnie odnotowywał: „bełkot rodzącej się chwili”, „parcie ku sensowi”; „wielki rozhowor zdarzeń” (W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 24, 30, 40).

łona gór”³⁴. Oto świat okazuje się ślepy, przestaje nawet bełkotać do człowieka. I wprowadza go w gniazda niebytu.

Świat ludzki sytuuje się w obrębie zamkniętego obiegu podmiotowo-przedmiotowego. W pierwszej części powieści bohaterowie natykali się na nieoczekiwane kłuzy, szczeliny w tak rozumianym, antropocentrycznym monolicie, nieustannie potykali się o aktywne rzeczy, nie przedmioty, ale właśnie rzeczy. Teraz w jakiejś mierze dochodzi do zapaści nawet tej domeny chaotycznej, bełkoczącej faktyczności. To rewers świata ludzi oraz przedmiotów, i ta rewersowość potęguje się. „Dom przed nami wydawał się już nieźle nadgryziony zmierzchem”³⁵, mówi Witold. Zmierzch jest tutaj kategorią nie tylko czasową, ale nade wszystko ontologiczną, czy może raczej metafizyczną. Czytam dalej to samo zdanie: „nadgryziony zmierzchem, w samej materii swojej, nadwątlonej... i kotlina była jak kielich fałszywy, bukiet trujący, wypełniona niemocą”³⁶. Materia, rzeczy, faktyczność pozostają obojętne, i nie tylko ludzie są słabi, zmęczeni. Dotyczy to całego świata górskiego. Jest on dotknięty ślepotą, niemotą i niemocą. Rzeczy nie chcą się namiętnie narzucać. Włazą do nory, zanikają, rozpadają się. To już ich koniec. „choć jeszcze było dość widno”³⁷ – zaznacza narrator, odnotowując stopniowe narastanie ciemności, gradację metafizycznego zaniku. Świat coraz bardziej obojętnieje. I powoli upadają w nim możliwości oraz zdolności poznawcze człowieka – ta sama strona powieści: „dawało się we znaki zjadliwe rozprężenie samego widzenia. [...] w niewidzeniu można zbliżyć się, podejść, dotknąć, ująć, objąć [...], ale cóż, nie chciało mi się, nic mi się nie chciało, ja miałem egzemplarz, byłem chory, nic, nic”³⁸. Degradacji ulegają zdolności poznawcze degradujących się istot ludzkich w zdegradowanym świecie. Trujące wyziewy niemocy zarażają wszystko wokół brakiem jakiegokolwiek potencji. Konsekwencją jest powszechna utrata dźwięku i obrazu, nazw i znaków, języka – epistemiczna oraz metafizyczna ślepota i niemota, absolutna niemożność.

Spinająca powieść gradacja rysuje się następująco: bohaterowie stopniowo wypadają poza relację podmiot – przedmiot, przed jej obowiązywalność, przed sferę przedmiotów³⁹, a nawet – jak się zaraz okaże – przed

³⁴ Tamże, s. 95.

³⁵ Tamże, s. 123.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże. Witold już od jakiegoś czasu odnotowuje oznaki zubożenia i zaniku. Niedługo wcześniej mówił: „Rozejrzałem się, wszystko tu na dole uległo zmianie, choć jeszcze było jasno – ale pojawił się początek zubożenia, zagęszczenia i opuszczenia” (tamże, s. 119).

³⁸ Tamże, s. 123.

³⁹ Witold, kontemplując aż po samozatrąę sufit w pokoju w pensjonacie, mówi: „jakbym jakiś

sferę rzeczy (przyimek „przed” pełni w moim zdaniu jednocześnie funkcję okolicznika czasu i przestrzeni.) A cały czas nieubłagane potężnieje, narwarstwia się jakieś wielkie nicościowe i nicościujące zewnątrz. Wszystko zmierzcha, zanika. Wreszcie Witold mówi: „niebo wsiąkało w nic [...] narastał gąszcz”⁴⁰. Nic i ciemność mają przypisane analogiczne atrybuty, co „ośrodki gęstości” z pierwszej części książki („nic” i „noc” to kolejna, jakkolwiek niedopowiedziana przez Witolda, figura *parechesis* o semantyce odsyłającej do metafizyki i ontologii świata przedstawionego). „...narastał gąszcz, i myślałem, że gąszcz toczy się nieprzerwanie”⁴¹ – odnotowuje Witold to, co dzieje się w górach.

Bohaterowie w domu nadgryzionym zmierzchem siadają do posiłku:

Kulka wniosła dwie latarnie naftowe [...] rozpały się lepiej i wtedy blaski ukośne wywoływały zognienienie cielesności naszej wokół stołu, ufantastycznienie [...] był to gąszcz [...]. Lampy wywoływały też zagęszczenie ciemności na dworze i jej zdziczenie⁴².

Co dzieje się z ludźmi skąpanymi w blasku latarni i gęstniejącej, zdziczałej ciemności? Znikoma ilość światła sprawia, że otaczającego mroku jest więcej. Zmurszałe stają się okowy kształtów i zaczyna przelewać się przez nie trzymana wcześniej w ryzach materialność. Powraca w tym fragmencie figura chimery, którą na początku charakteryzowane było „działanie zaciemniające” (w noc i chimere wprowadzające):

blask wydobywał ostro na wierzch wycinki twarzy i torsów, reszta była zatraczona, tłok się wzmógł od tego i ciasnota, był to gąszcz, tak, gęsto i jeszcze gęściej, w rozprzestrzenieniu i spotężnieniu rąk, rękawów, szyj, sięgano po mięso, nalewano wódki i zarysowała się możliwość fantasmagorii z hipopotamami. Z mastodontami [...] w fantastyczności, łączyły się głowy, zlewały się rozgałęzienia ścienne wyciągniętych do półmiska rąk⁴³.

próg przekraczał – i już po trosze byłem «po tamtej stronie»”, a po jakimś czasie uzmysławia sobie: „nie jestem już z nimi, a przeciw nim, po *tamtej* stronie. Jak gdyby kot przesunął mnie z jednej strony medalu na drugą, w tamtą strefę, gdzie działały się tajemnice” (tamże, s. 22, 62).

⁴⁰ Tamże, s. 125, 128.

⁴¹ Tamże, s. 128.

⁴² Tamże, s. 126.

⁴³ Tamże. Witold już wcześniej mówił o „olbrzymich mastodontach świata rzeczy” wypełniających przestrzeń swoją nadmiarowością, niestabilnych morfologicznie, rozpadających się na kawałki (tamże, s. 29, 86). Zob. też: M. Okłot, „Możliwość fantasmagorii z hipopotamami”, czyli obraz materii u Gombrowicza, w: Witold Gombrowicz nasz współczesny, red. J. Jarzębski, Kraków 2010, s. 392–406.

Oto wielkie poszatkwowanie ciał – poetyka metonimii i anamorfozy wykoślawia ludzi tkwiących w środku gąszczu. Są hybrydyczni, groteskowi, nie-ludzcy i niezwierzęcy. Ani tacy, ani tacy, i tacy, i tacy po trosze. Zaraz po tym, gdy świat przestał kierować swą aktywność ku ludziom, zaczęli rozpadać się – najpierw jako społeczeństwo, wspólnota, potem już nawet jako jednostki. Formy osobowe czasowników są w tym fragmencie sukcesywnie wypierane przez formy nieosobowe (sięgano, nalewano, nakładano), czasowniki w ogóle oddają pola rzeczownikom odczasownikowym i odprzymiotnikowym (zogromnienie, ufantastycznienie, rozprzestrzenienie, zagęszczenie, zdziczenie). Wcześniej utracone zostały przedmioty, teraz rozpadają się i podmioty, i ludzie. Przestają obowiązywać systemy miar, arytmetyka, zoologia, antropologia. A zaciemnienie oraz gąszcz postępują. Potężniejący na zewnątrz domu mrok rozmywa kontury, rozpuszcza formy, uwalnia materię spod prymatu jednostkowości, reżimu kształtu (spod Arystotelesowskiej ontologii kategorii⁴⁴). Ciemność i gąszcz negują możliwość arytmetycznej selekcji, wyliczenia, tj. rozróżniania bytów (światło, wszak, to jeden z warunków policzalności). Nie ma żadnych uchwytnych punktów orientacyjnych, jakichkolwiek współrzędnych – ani w świecie przedmiotowym, ani w świecie podmiotowym. „Trudno będzie opowiedzieć dalszy ciąg tej mojej historii” – tak rozpoczyna Witold ostatni, dziewiąty rozdział opowieści – „Trudno nazwać historią takie ciągle... skupianie się i rozpadywanie... elementów...”⁴⁵ Spójność diegetyczna oraz dykcja Witolda także rozpadają się. Warto zwrócić uwagę na wyzyskaną w tym fragmencie semantykę wielokropka jako znaku niezupełności, sygnującego brak domkniętej całości⁴⁶.

Wreszcie Witold, wyszedłszy na ganek, dostrzega wymiotującego księdza. Jest ciemno. Narrator mówi: „noc była zatruta księżycem, który płynął przez nią umarły”⁴⁷. Wokół ludzi zwieszają się gniazda niebytu ślepych i nie-myh gór skąpanych w zimnym świetle umarłego księżyca.

Rozejrzałem się... Widowisko! Góry wyrzucające się martwo w taflę nieba, powleczone w sporej części centaurami, łabędziami, statkami, lwami o grzywach świetlistych [...] och, glob umarły, jaśniejący światłem pożyczonym – a to jaśnienie wtórne, osłabione, nocne, kaziło i zatrzuwało jak choroba⁴⁸.

⁴⁴ Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1984, Ks. K (XI), 1068 a, s. 297; Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1968, Ks. V, 225 b, s. 154.

⁴⁵ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 136.

⁴⁶ I. Angelowa, *Charakterystyka interpunkcji polskiej w świetle normy i praktyki*, Wrocław 1985, s. 50. Por. D. Sulej, „*Kosmos*” jako gabinet luster. *Psychomachia Witolda Gombrowicza*, Kraków 2015, s. 47.

⁴⁷ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 137.

⁴⁸ Tamże, s. 140–141.

Ślepe i nieme góry dostrzegalne są w słabym świetle umarłego księżyca i pod niebem powleczonym chimeraami, fantasmagorią: tą samą, co w przypadku działania zaciemniającego, które wprowadzało w noc, tę samą, co w przypadku lamp naftowych. To jest analogiczne wykoślawienie. Góry wyrzucają się martwo w taflę nieba. Tafla – niebo nie jest otwartą przestrzenią kosmiczną, przestworem, otchłanią wirujących ciał niebieskich; jest płaskie, nieprzenikliwe. Wyraz „kosmos” odzyskuje jedno ze swoich etymologicznych znaczeń: „ornament”, li tylko „dekoracja”⁴⁹. Księżyc jaśniej pożytecznym światłem, ale to światło pożyczone od nicości, w którą wniknęło słońce, i zatruwa ono jak choroba. Oto perspektywa kosmiczna: słońce wnikające w nic, martwe góry, umarły glob, umarły księżyc, zdehumanizowani, zdekomponowani i pofragmentowani ludzie. Wszyscy i wszystko jest spowite śmiercią wydarzoną i wydarzającą się. A nad wszystkim dominują gęstniejące zwały gór. Ale w tych górach najwyraźniej nie ma otwartej przestrzeni, nie sposób nabawić się tutaj agorafobii. Tu jest ciasno, klaustrofobicznie. Tutaj stoi się na trupie ziemi pod zwaliskiem martwych kamieni, które są umieszczone pod taflą martwego nieba z umarłym księżycem pożyczającym światło od nic, które kiedyś było słońcem.

Tak zaczyna obowiązywać anonsovana przez Witolda „logika podziemna” zastępująca „logikę normalną”, podług zasad której bohaterowie postępowali jeszcze w pierwszej części powieści. Logika normalna to ostrogi reguł niesprzeczności, tożsamości i wyłączonego środka, a także klarowna dystynkcja prawda – fałsz. Jeszcze prowadząc śledztwo w podzakopiańskim domu i wokół niego, wierzyli w nią Witold i Fuks: „Strzałka, albo i nie strzałka”, mówił pierwszy, „*Fifty, fifty*. Tak, lub nie”⁵⁰ – dodawał drugi. Teraz panuje logika podziemna, „ciężka i prywatna” (a ciężar, pamiętajmy, zmierza ku gęstości), podszyta nie jasnymi wartościami, ale śmiercią, martwością: „Trup idiotyczny stawał się trupem logicznym”⁵¹, mówi Witold. Logika podziemna to nie system sądów, którego zewnętrzną granicą jest sprzeczność, a wewnątrz panuje tautologia⁵², system dający możliwość indukcyjnych wnioskowań i dedukcyjnych uogólnień. Teraz jesteś daleko za horyzontem

⁴⁹ Isidore of Seville, *The cosmos and its parts (De mundo et partibus)*, w: tegoż, *The Etymologies*, przeł. S.A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach, O. Berghof, Cambridge 2006, s. 271. Por. J. Olejniczak, *W kosmosie „Kosmosu”*. «Opowiem (wam) przygodę...» Witold Gombrowicz, w: Witold Gombrowicz *nasz współczesny*, s. 377.

⁵⁰ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 23, 26.

⁵¹ Tamże, s. 139.

⁵² Por. np. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, teza 5.143, s. 44; teza 6.113, s. 67; teza 6.12, s. 67–68.

sprzeczności jako granicą logiki. O ile tam (logika normalna) mieliśmy relacje między sędami logicznymi, o tyle tutaj (logika podziemna) sytuujemy się po prostu w nagiej, nieludzkiej i niezwierzęcej, metamorficznej materialności. Domena chaosu faktyczności, niestabilnych rzeczy, to właśnie rewers światła logicznych uogólnień. A umysł jest bezsilny „wobec rzeczywistości przerastającej, zatracającej, spowijającej... Nie ma kombinacji niemożliwej... Każda kombinacja jest możliwa...”⁵³. Tu trzeba myśleć nie tylko poza tautologiami, ale także poza sprzecznością (wszak nie obowiązują już zworniki Arystotelesowskiej ontologii kategorii). Stąd erupcja groteskowości: chimery, hybrydy – nie ludzkie, nie zwierzęce, nie ludzko-zwierzęce. Żadna kategoria tu nie obowiązuje, skoro doszło do zatruty wszelkiej tożsamości i panuje powszechna stochastyczna potencjalność, ontologiczna nieoznaczoność. Relacja obiektywne – subiektywne wpisywała się w wartościowanie wedle sylogistycznych algorytmów. Teraz jesteśmy poza obiektywnością, ale i poza subiektywnością, skoro podmiotowość uległa zatruciu, a antropomorficzność właśnie się rozpada, rozplywa, degraduje⁵⁴.

„Nic mi nie pozostawało prócz myślenia”⁵⁵ – wyznaje Witold. Podwójne przeczenie w języku polskim zaciera znaczenie tego zdania: „prócz myślenia pozostawało mi nic”. Myślenie należy do świata logiki, świata uchwytnych znaczeń oraz precesujących sensów, i jako takie cechuje istotę ludzką. Witold jeszcze próbuje myśleć, czynić z opisywanych wypadków ułożoną chronologicznie, fabularnie i kompozycyjnie historię. Ale poza tymi rachitycznymi wysiłkami pozostaje już tylko wielkie nic, w które niedawno wsiądkło słońce, nic, które okazało się niebem, i w które wyrzucały bohaterów otaczające ich góry. Zaniechanie tych wysiłków prowadzi do konstatacji: „luka w czasie, wszystko znaleźć można w kotle bezdennym stających się zdarzeń”⁵⁶. To ekwiwalent „bełkotu rodzącej się chwili”, tylko że teraz materia jest już martwa, nawet nie bełkocze, jest niema i ślepa. To po prostu bezdenny gar z materialną kipiela, w który wpada się bez końca, zawsze w dół, niżej i niżej. Pod martwym księżycem pożyczającym światło od słonecznego nic, na umarłym globie i pośród martwych gór imploduje świat powszechnej, podziemnej martwoty, wciągając wszystko i wszystkich w swe bezdenne czeluście. Jesteśmy bardzo daleko za granicami świata ludzkiego. I oto zaczynamy tracić także resztki tego, co z ludzi zostało.

⁵³ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 139–140.

⁵⁴ „poza obrębem «świata» oraz «światowości» nie ma żadnego jestestwa («Dasein»)”. A. Gall, *Rozgrywka z filozofią*, w: Witold Gombrowicz nasz współczesny, s. 359.

⁵⁵ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 139.

⁵⁶ Tamże.

Ruch bohaterów odbywa się w dół, konsekwentnie w dół:

Dziwna jazda, nieoczekiwana, zaczęliśmy zjeżdżać z wyżyny [...] wjechaliśmy w dolinę [...] Byłem na wyżynie spadającej ku domowi. [...] Szli pod przewodem Leona [...] Dołączyłem do nich, gdy zaczęli schodzić z ledwie widocznej dróżki w zarośla. [...] „Wodzu, prowadź!” „W dół, zamiast w górę?” „Widoki w dole?”⁵⁷

Cała grupa prowadzona przez Leona dociera do wielkiego głazu i polanki. Wojtys, pełniący od początku wycieczki rolę *cicerone*, zaczyna po ciemku, tylko w świetle latarki, szukać spinki od mankietu. Nagle latarka – ostatnie źródło światła, które nie tchnie martwo (choć zarazem nie jest to światło naturalne, lecz sztuczne) – gaśnie. „Przedłużało się i przedłużało. – opowiada Witold – Nikt mu nie przerywał i dopiero po kilku minutach Lulusia odezwała się miękko, troskliwie «co się panu zdarzyło, panie Leonie?» Odpowiedział «nic»”⁵⁸. Nie słyszę w tej odpowiedzi podwójnego polskiego przeczenia. Leon mówi: „stało mi się nic”. Dalsza relacja Witolda:

wszyscy [...] stali się jego... widzami... myśmy byli po to, żeby widzieć... [...] Czas upływał. Niespodziewanie oświecił latarką własną twarz. Binokle, łysina, usta, wszystko. Zamknięte oczy. Lubieżnik [...] Powiedział: „Innych widoków nie ma”. Zgasił. Zaskoczyła mnie ciemność, stało się ciemniej niżby można było przypuszczać [...]”⁵⁹.

Noc (parechetyczne „nic”) otula wszystko. Zwróćmy uwagę na grę spojrzeń – to teatr, ale zaprzeczony, pozbawiony obligatoryjnego reżimu widzialności. Scena jak z horroru: Leon oświetla własną twarz, to jedyny jasny punkt w całym skąpanym w mroku martwym kosmosie. Oczy ma zamknięte. Wszyscy patrzą na niego. Mówi: „innych widoków nie ma” – światło gaśnie. Eksploduje zgęstniała czerń, jak jeszcze nigdy od początku powieściowych wydarzeń. Co się dalej dzieje z Leonem? Relacja Witolda:

⁵⁷ Tamże, s. 85, 143–144. Nie jest to tradycyjna katabaza. Wycieczka w góry to nie zejście do świata zmarłych, z którymi można by, jak Eneasza, rozmawiać (również żaden szlak nie wiedzie stąd do Elizjum). Choć i Wergiliusz pisał o ciszy, pustych głądach milczącego, beztętnego państwa Plutona (Wergiliusz, *Eneida*, Ks. VI, s. 154 i nast.). Wstąpienie w górski grób wszystkich oznacza przejście do świata nieludzkiego i niezwierzęcego, gdzie martwi są nie tylko ludzie i zwierzęta, ale nawet materia.

⁵⁸ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 146–147.

⁵⁹ Tamże, s. 147.

wysilał się, pracował, celebrował świństwo swoje [...] Zaczął dyszeć. Dyszał rytmicznie. Nikt nie mógł dojrzeć, co on, jak. [...] Zajęczał. Jęk był lubieżny. [...] Zajęczał i zaskowytał. Skowyt, zduszony, gardłowy, był, żeby się uwszetczyć, [...] jak się wysilał, jak się świnił z sobą [...] Dyszał. Skowyczał⁶⁰.

Nie przekonują mnie odczytania tej sceny w kluczu erotycznym bądź erotyczno-liturgicznym⁶¹. Dzieje się ona w po wielokroć martwym świecie i pod płaskim niebem. Oto wszystko domykają ścianki kosmicznej trumny: denko i ściany martwych gór oraz wieko martwego nieba. Nie tylko wszyscy są przywaleni zwałami martwych kamieni, ale dodatkowo zamknięci w sześciu ścianach martwoty. To jest wnętrze grobu. I dzieje się tutaj ostateczny upadek, degradacja stworzenia, które kiedyś było człowiekiem. To, co zostało z Leona, doznaje inwolucji (wyznaczonej m.in. figurami etymologicznymi, onomatopejami): świni się, zajęczy, jęczy, skowycze, uwszetcznia się, dyszy. To już nie człowiek, nie wiadomo nawet, czy jakiegokolwiek zwierzę. Nie obowiązują antropologia, zoologia, żadna ontologia kategorii. Mocą logiki podziemnej, w konsekwencji wszechogarniającej martwoty i hybrydyzacji dochodzi pod koniec powieści do ostatecznego upadku wszelkich kategorii i w o ogóle całego ludzkiego świata. Gombrowicz przebija się przez zwały martwoty ku światu nie tylko nieantropocentrycznemu czy domenie tego, co nieludzkie, ale wręcz ku odległym horyzontom manifestującym się poza biegunem niesamowitego.

Odnutowana przez Witolda „luka w czasie” łączy się z zaskakującym – oznaczonym pauzą trzech myślników – fabularnym cięciem: następuje moment kosmogoniczny. Wydarza się kolejne stworzenie świata. Najpierw jest potop, wszechobecność wód wszelakich, i zmieszane są ciemność ze światłością, a tchnienie wiatru przenika prymordialny odmět:

lunęło, woda zaczęła walić, wiatr się zerwał [...] tuż przed nami w ciemności ciemnej, przerywanej tylko błyskami zrozpaczonych latarek, ściana prostopadła wody spadającej i wtedy, w świetle tych latarek widziało się jak leje, spada, i strumienie, kaskady, jeziora, ciurka, sika, chlupie, jeziora, morza, prądy wody gulgoczącej [...] ⁶²

Nie jest pewne, czy erupcja logiki podziemnej skutkuje implozją kosmicznej *mana*. Nie ma tu też żadnej figury demiurga (jego akolici, jak ksiądz, to jednostki najsłabsze ze słabych), więc i nie ma komu stworzyć nowy świat.

⁶⁰ Tamże, s. 148.

⁶¹ E. Fiała, *Homo transcendens w świecie Gombrowicza*, Lublin 2002, s. 176–178; L. Tischner, *Gombrowicza milczenie o Bogu*, Kraków 2013, s. 256–258.

⁶² W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 148.

Aktywizujący się i sytuujący „po tamtej stronie” Witold wprawdzie zabija kota, powtarza neurotycznie: „Ja to zrobiłem. Ja byłem sprawcą”, okazuje się zdolny do działania, nie tylko do reagowania. Ma moc sprawczą, ale czy podobną do performatywnej mocy aktywnej materii? Wydaje się, że jest w stanie jedynie produkować analogony powieszonego wróbla⁶³, zamiast na przykład osiąść Lenę i spłodzić z nią kolejne pokolenie (tak się prawdopodobnie stanie między Henią i Karolem po końcowych wydarzeniach opisanych w *Pornografii*; znaczące jest, że i „trzy pary miodowe” nie posiadają dzieci). A jednak następują potop i kosmogeneza – świat niepostrzeżenie zostaje ustanowiony od nowa. Przyczyna i skutek zwijają się dośrodkowo. Fabularyzowane metalepsa i hypallage sprawiają, że niczym na wstędze Möbiusa czy ciele Uroborosa koniec i początek stają się nieodróżnialne (jednocześnie wymieszane zostają wszystkie elementy, wszystkie żywioły⁶⁴). I tylko „potrawka z kury” (czyli nie-wróbla, ale w takim razie cokolwiek wróbla⁶⁵) złowieszczo sugeruje, że wszystko wydarzy się ponownie. Kura (ptak/nie-ptak) to instalacja w tym świecie możliwości jego końca, zmierzchu. Wraz z unoszonymi na wodzie słomką i patykiem wskazuje, że ten świat może znowu wypaść z ram, z kolein ku nieludzkiemu horyzontowi niesamowitego oraz dziwnym przejawom niesamowitości dla niesamowitego, które kiedyś – mocą logiki podziemnej – także i w tym świecie implodują.

Na kartach powieści Gombrowicza manifestuje się nie tylko niesamowite jako dziwny biegun świata ludzkiej swojskości, ale wręcz niesamowitość jako inny biegun niesamowitego. Spoza horyzontu dwubiegunowych relacji: materia – człowiek, rzeczy – przedmioty, niesamowite – swojskie, wschodzi zgęszczoną materią nocnej, nicościowej czerni niemożliwy trzeci brzeg Styksu – „inna niesamowitość”. Niesamowitość niesamowitości.

Jeżeli to jest niedorzeczne, to dlatego, że nie ma już żadnych rzeczy. Jeżeli to jest niemożliwe, to dlatego, że utracona została jakakolwiek możliwość. To po prostu domena, w której nikną wszelkie horyzonty.

⁶³ Wskazuje na to nie tylko zaduszenie kota, ale także scena z ustami księdza oraz wcześniejsze słowa: „A teraz trzeba będzie powiesić Lenę” (tamże, s. 143).

⁶⁴ Por. O. Freudenberg, *Co to jest eschatologia?*, przeł. A. Pomorski, w: tejże, *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, Kraków 2005, s. 376–377.

⁶⁵ W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 86, 148.

Trip to the Mountains: Journey to the Centre of the Earth. Space of the Tatras in Witold Gombrowicz's *Cosmos*

Summary

The article indicates how the mountainous space is articulated in *Cosmos* in its "logical-underground" manner. The gradual occurrence of random improbabilities permeates the novel. In addition, the book reveals marked differences in how tangible matter is represented in its first part (the guest house events) and in its description of the Tatras. Eventually, the journey of the living protagonists ends under the mass of inanimate matter, thus obliterating the cohesion of human and animal world, and even of corporeality as such. This is how the human polarity – the improbable – demonstrates itself and how it multiplies indefinitely.

Keywords: Gombrowicz, *Cosmos*, mountains, matter, activity, performative character, aquatic metaphors, visibility

Krzysztof Andruczyk

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: andruczyk.krzysztof@gmail.com

Oblicza Północy w *Agaj-Hanie* Zygmunta Krasińskiego

Tematyka Północy stanowi jedno z najszerszych i najbardziej złożonych zagadnień w historii literatury romantycznej. „Odkryta” na Zachodzie Europy w drugiej połowie XVIII wieku, „literatura Północy” dociera na ziemię polską na początku dziewiętnastego stulecia wraz z publikacją pierwszego tłumaczenia *Eddy* (1807) autorstwa Joachima Lelewela. O niezwykle żywej recepcji problematyki Północy u progu polskiego romantyzmu świadczą liczne dzieła literackie noszące ślady inspiracji *Eddą* czy *Pieśniami Osjana* oraz prace teoretyczne, których autorzy – jak m.in. Maurycy Mochnacki – doszukiwali się często historycznych związków między literaturą polską a twórczością „ludów Północy”. Wśród twórców głęboko zainteresowanych romantycznym wizerunkiem Północy znalazł się również Zygmunt Krasiński. Zarówno dzieła literackie, jak i bogata epistolografia autora *Nie-Boskiej Komedii* świadczą o bardzo głębokim i zindywidualizowanym pojmowaniu tematu Północy. Obszerniejsza refleksja poety na temat geograficznej przynależności Polski oraz jej związków z szeroko rozumianą Północą została zawarta w listach do Henryka Reeve’a pisanych pod koniec 1831 roku. Jest to również czas, w którym Krasiński tworzy *Agaj-Hana* – powieść, która stała się literackim odzwierciedleniem poglądów poety na temat Północy.

Agaj-Han powstawał na przełomie 1831 i 1832 roku w czasie pobytu Krasińskiego w Genewie. Zbigniew Suszczyński nazwał ten okres biografii poety mianem „miesiący najgłębszego kryzysu moralnego”¹. Powieść Krasiń-

¹ Z. Suszczyński, „*Agaj-Han*”, czyli romantyczna frenezja Zygmunta Krasińskiego, w: Z. Krasiński, *Agaj-Han*, Białystok 1998, s. 10.

skiego rodziła się w cieniu osobistej tragedii, jaką było podporządkowanie się rozkazowi ojca-lojalisty zabraniającego jednynakowi udziału w powstaniu listopadowym. Traumatyczne przeżycia poety przeniknęły również na karty powieści, której akcja rozgrywa się w siedemnastowiecznej Rosji epoki Dymitriad. W powieści Krasińskiego ścierają się ze sobą dwa wizerunki Rosji przedstawianej z jednej strony jako niezwykle barwny, choć chylący się ku upadkowi świat Wschodu², z drugiej: jako skute wiecznym lodem, złowrogie państwo Północy³.

Bohaterami *Agaj-Hana* Krasiński uczynił jednostki poddane destruktywnym namiętnościom, dążące – podobnie jak otaczający je świat historii – do samozagłady. Wydarzenia opisane w powieści są poetyckim przełożeniem *Dziejów Panowania Zygmunta III* Juliana Ursyna Niemcewicza – trytomowego, monumentalnego dzieła historycznego, które stało się ulubioną lekturą Krasińskiego w czasach jego pobytu w Genewie⁴. Historia Maryny, Zaruckiego i tytułowego Agaj-Hana zostały przez autora zamknięte w ramach zrytmizowanej prozy poetyckiej. Niezwykle oryginalna forma utworu stała się przyczyną wątpliwości badaczy twórczości Krasińskiego co do artystycznej rangi i miejsca *Agaj-Hana* w twórczym dorobku poety.

² Na temat wschodniej proveniencji świata przedstawionego w *Agaj-Hanie* powstało wiele, dziś już klasycznych studiów literaturoznawczych. Juliusz Kleiner wyróżnił orientalne elementy powieści, zaś za modelowego przedstawiciela Orientu uznał tytułowego bohatera, którego określił mianem „mozaiki różnorodnych sfer Wschodu”. O ojczyźnie Agaj-Hana, o której opowiada sam bohater powieści, Kleiner pisał: „Wschodu, który zawarty jest w tym żyjącym muzeum świetności i grozy [tj. w ojczyźnie bohatera – dop. K.A.], niepodobna zlokalizować na mapie geograficznej; za to nietrudno go znaleźć na mapie literatury; od powieści *Tysiąca i jednej nocy* do Moore’a i Byrona [...] (zob. J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia*, Warszawa 1998, s. 120). Romantyczna fascynacja Orientem uwidocznia się również w słownictwie tytułowego bohatera (zob. klasyczne studium Marii Janion, „*Agaj-Han*” jako romantyczna powieść historyczna w: tejże, *Romantyzm. Studia o ideałach i stylu*, Warszawa 1969, s. 53–59). Mianem Wschodu w powieści bywa określana również Rosja. Odmienność Wschodniego Imperium wobec świata Zachodu zostaje podkreślona w wielu partiach narracyjnych powieści, m.in. „Nowy to świat był Polakom, wschodni, szeroki, otwarty na stratanie końskimi podkowami” (Z. Krasiński, *Agaj-Han*, Białystok 1998, s. 94). Na temat wizerunku Rosji w *Agaj-Hanie* zob. J. Fiecko, *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejeździe*, Poznań 2005, s. 197–220.

³ Na temat krajobrazu Północy w *Agaj-Hanie* Krasińskiego pisał ostatnio Tomasz Łuczkowski w interesującym szkicu *Pejzaż Północy w „Agaj-Hanie” Krasińskiego (Północ – Od wzniosłości do konwulsji)*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001, s. 166–185.

⁴ Z. Suszczyński, „*Agaj-Han*” jako romantyczna frenezja Zygmunta Krasińskiego, s. 12. Szczegółowo o inspiracji Krasińskiego dziełem Niemcewicza pisała Elżbieta Dąbrowicz w artykule: „*Agaj-Han*” jako świadectwo lektury „*Dziejów panowania Zygmunta III*” Juliana Ursyna Niemcewicza, w: *Zygmunt Krasiński. Światy poetyckie i artystowskie*, red. A. Markuszewska, Toruń 2014, s. 61–82. W swoim tekście badaczka w bardzo interesujący sposób pisze o *Agaj-Hanie* jako swoistym „sprawozdaniu” z upadku Królestwa Kongresowego.

Stanisław Tarnowski zwrócił szczególną uwagę na „chwiejność stylu” *Agaj-Hana*, który w niektórych partiach przywodzi na myśl najdoskonalsze dzieła poety, w innych zaś przedstawia się jako utwór niedojrzały⁵. Istotę poglądów Tarnowskiego trafnie charakteryzuje Elżbieta Dąbrowicz: „Ekwi-librystyka, którą Tarnowski ryzykuje w swoim wywodzie, jest odpowiedzią na wewnętrznie sprzeczną naturę omawianego dzieła, chwilami poruszając autentycznego, częściej jednak nieznośnie sztucznego, minoderyjnego, a w końcu i pretensjonalnego”⁶.

Nieco przychylniej o *Agaj-Hanie* wypowiadał się Juliusz Kleiner. Badacz uznał wprawdzie *Agaj-Hana* za dzieło mało samodzielne, zależne od poetyki „pseudoromantycznej”⁷, jednak w prozie poetyckiej utworu dostrzegł mimo to zwiastunkę prozatorskich ustępów z najwybitniejszych dramatów Krasińskiego, a także „zapowiedź napięć tragicznych i zwartego ujmowania wielkich dziejów i ludzi w utworach późniejszych”⁸.

Nobilitacji powieści dokonała Maria Janion, uznając *Agaj-Hana* za przejaw „romantycznego ekspresjonizmu” – nurtu prekursorskiego wobec jego odmiany dwudziestowiecznej. W niecodziennym stylu *Agaj-Hana* badaczka dostrzegła w pełni świadomy zabieg artystyczny dziewiętnastoletniego Krasińskiego, który podczas swojego pobytu w Genewie poszukiwał usilnie indywidualnego wyrazu poetyckiego. *Agaj-Han* miałby więc być zwieńczeniem genewskiej twórczości Krasińskiego, jak również symbolicznym podsumowaniem młodzieńczego okresu twórczości. W odróżnieniu od Tarnowskiego i Kleinera, Janion dostrzegła również wyraźny związek między „ekspresjonistyczną” prozą poetycką *Agaj-Hana* a historiozoficzną ideą Krasińskiego. Maria Janion uznaje zatem *Agaj-Hana* z jednej strony za dzieło domykające genewski okres twórczości, z drugiej za zwiastun najwybitniejszych dokonaniań poety⁹.

Za dzieło „utraconej szansy” uważa *Agaj-Hana* Jerzy Fiecko. Zdaniem badacza Krasiński nie wykorzystał w pełni możliwości podjętego tematu historycznego związanego z przedstawioną w powieści epoką Dymitriad. Poza tym autor *Agaj-Hana* miał powtórzyć w swojej powieści negatywne stereotypy dotyczące Rosji, które można odnaleźć we wczesnych fragmentach prozator-

⁵ S. Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej: wiek XIX. Zygmunt Krasiński*, Kraków 1893, s. 52.

⁶ E. Dąbrowicz, „*Agaj-Han*” jako świadectwo „*Dziejów panowania Zygmunta III*” Juliana Ursyna Niemcewicza, s. 62.

⁷ J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia*, s. 120.

⁸ Tamże, s. 127.

⁹ M. Janion, „*Agaj-Han*” jako romantyczna powieść historyczna, s. 49–79.

skich poety, co tym samym zbliża *Agaj-Hana* do problematyki twórczości młodzieńczej¹⁰.

Przytoczone opinie nie pozwalają na jednoznaczne wskazanie miejsca *Agaj-Hana* w dorobku Krasińskiego. Zbierając powyższe sądy, można uznać, że genewska powieść jawi się jako dzieło znajdujące się niejako „pośrodku” twórczej drogi Krasińskiego: utwór miałby stanowić albo późny produkt twórczości młodzieńczej (Tarnowski, Fiećko) albo dzieło zapowiadające późniejsze dokonania w dziedzinie dramatu (Kleiner) czy też miałby być dziełem zupełnie odrębnym od całej dotychczasowej twórczości, świadomym, obszernym eksperymentem literackim podsumowującym okres genewskich poszukiwań w dziedzinie prozy poetyckiej (Janion).

Uznanie *Agaj-Hana* za dzieło graniczne wydaje się być najwłaściwszym rozwiązaniem problemu miejsca powieści w dorobku poety. *Agaj-Han* łączy pierwsze doświadczenia pisarskie Krasińskiego (frenezję, gotycyzm), eksperymenty stylowe uwidocznione w genewskich fragmentach prozą, z dojrzałą wizją historiozoficzną, która tym samym pozwala uznać go za utwór zapowiadający problematykę *Irydiona* i *Nie-Boskiej Komedii*. Genewska powieść jest zarazem pierwszym utworem Krasińskiego syntetyzującym indywidualne rozumienie Północy, z którym poeta zetknął się jeszcze w okresie młodzieńczej twórczości. Interpretacja „północnej” problematyki *Agaj-Hana*, będącej głównym tematem niniejszego szkicu, winna zostać – w mojej opinii – poprzedzona próbą rekonstrukcji poglądów Krasińskiego na temat recepcji szeroko rozumianej Północy w dobie romantyzmu.

Północ w refleksji Krasińskiego

W swojej rozprawie poświęconej polskiej „poezji Północy” Hieronim Chojnacki nazywa Krasińskiego mianem „przekonanego przeciwnika Północy”¹¹. Swój – radykalny bądź co bądź – osąd badacz opiera na listach poety adresowanych do Delfiny Potockiej, w których Krasiński zdradza własne zamiłowanie do krajów Południa¹². W dalszych partiach pracy badacz omawia wątki północne w *Irydionie*, a więc w zupełnie już dojrzałym dziele

¹⁰ J. Fiećko, *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejeździe*, s. 218–220.

¹¹ H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”. „Maria” – „Irydion” i „Lilla Weneda”*, Gdańsk 1998, s. 28. O stosunku Krasińskiego do Północy Chojnacki pisze w następujących słowach: „Nader często w listach pisanych z krain bałtyjskich dawał (Krasiński – przyp. K.A.) wyraz swej niechęci do owej domeny, która już w swym wymiarze przyrodniczo-klimatycznym była dlań obca, bo ponura, pozbawiona światła, wręcz trupia” (s. 100).

¹² Tamże, s. 100.

Krasińskiego, wskazując na negatywne konotacje Północy, która w dramacie utożsamiona zostaje z Rosją. Opinia Chojnackiego wymaga w moim odczuciu pewnego uściślenia. W swoich studiach nie bierze on pod uwagę młodzieńczego zafascynowania poety literaturą Północy, o której po latach napisze w liście do Franciszka Morawskiego: „Ja nieraz płaczę za średnimi wiekami, za ową poezją, która utworzyła Danta i dźwignęła katedry gotyckie. Jako błyskawicy służą za tło czarne chmury, tak jej tłem były podania Północy, skandynawskie sagi [...]”.

W jednym z genewskich listów do Henry’ego Reeve’a Krasiński dokonuje swoistej konfrontacji metaforyki Północy i Południa:

brzęczenie pszczoły, piosenka strumienia wśród kamyków nie są bynajmniej godnym akompaniamentem miłości. Miłości trzeba chmury, co pełna majestatu płynie powoli po lazurze, góry ogromnej, nieruchomej, gromu huczącego głosem Pana, błyskawicy rozświetlającej horyzont, wścieklej fali wznoszącej się z otchłani mórz; wszystko, co wielkie, straszliwe, wzniosłe, olbrzymie sprawi ulgę namiętnemu sercu [...]¹³.

Wypowiedzi Krasińskiego, choć niewolne od romantycznej egzaltacji, stanowią wyraz szczególnej fascynacji poety romantycznym, północnym pejzażem. Poza typowym dla epoki przeżywaniem wzniosłej natury, przedpowstaniowe listy Krasińskiego nie przynoszą jednak spójnej refleksji na temat romantycznego postrzegania Północy – krystalizuje się ona prawdopodobnie już po wybuchu powstania, co wyraźnie uwidocznia się w liście do Reeve’a z listopada 1831. Krasiński podejmuje w nim ostrą polemikę z poglądami Joachima Lelewela – jednego z pierwszych popularyzatorów „literatury Północy” na ziemiach polskich:

Bo my ujrzymy, jak świat zachodni coraz głębiej będzie zapadał się w otchłań, ale może nie zdążymy oglądać, jak polski, północny świat odzyska życie i siły. (...) Lelewel to łotr, chciał skazać czystość, żywą wiarę i wzniosłość Północy przywarami i obłędami Zachodu, a wszyscy przebywający obecnie w Paryżu Polacy to ludzie interesowani albo otumanieni, albo półgłówki¹⁴.

Powyższe słowa stanowią element dłuższego wywodu poety, który ze psutemu moralnie Zachodowi przeciwstawia Północ – wzniosłą i nieskażoną przywarami Okcydentu krainę, do której – za Mochmackim – chciałby zaliczyć również Polskę. Podobne rozumienie Północy Krasiński zaczerpnął z lektury romantycznych poetów niemieckich (Herdera, Richtera, Novalisa),

¹³ Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve’a*, t. 1, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. P. Hertz, Warszawa 1980, s. 49.

¹⁴ Tamże, s. 609 [podkr. – K.A.].

zasłynęli oni jako fundatorzy romantycznego mitu Północy w literaturze niemieckiej¹⁵. Dalszą część swojego wywodu Krasiński utrzymuje w charakterystycznym tonie romantycznego mesjanizmu, niespotykanym w jego wcześniejszych pismach:

My, ośmielam się rzucić te słowa w twarz całej Europie, i oszalałej Francji, i dumnej Anglii, my, choć uciskani, okuci w kajdany, więcej mamy sił żywotnych niż Francja i niż Anglia, bo nasze ogromne lasy mogą jeszcze dać schronienie duchom, podaniom i zjawom, bo my jeszcze mocno wierzymy w prawdę Bożą i niewiele brakuje, abym uwierzył, że jesteśmy narodem wybranym czasów nowożytnych, że gdy w całej Europie nie będzie już nic poza gruzami i milczeniem, od nas wyjdzie odrodzenie; że ponad grobowce Zachodu i Południa z nas wytryśnie nowe, potężne życie¹⁶.

Niechęć, z jaką dziewiętnastoletni Krasiński pisał o Lelewelu, wynikała z zupełnie odmiennych stanowisk obu pisarzy wobec problemu romantycznej Północy. Cytowane wypowiedzi Krasińskiego świadczą o dość bezkrytycznym zaaprobowaniu rozumowania Maurycego Mochnackiego, który w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polsce* za kolebkę literatury polskiej uznaje „pieśni skaldów” oraz mitologię nordycką¹⁷. Rozumowanie Mochnackiego, wiedzonego fascynacją pismami Czackiego i wczesnego Lelewela, musiało również wynikać z chęci umiejscowienia ojczystej literatury w konkretnej tradycji mitologicznej, której – jak wiadomo – Polska nie posiadała. Krasiński staje się z kolei entuzjastą postrzegania Polski jako ostatniego na kontynencie miejsca, które zachowało pierwotność natury przynależną w jego mniemaniu historycznej Północy. Autor *Agaj-Hana* uznaje tym samym ojczyznę za przestrzeń nieskażoną przez zepsutą – w jego mniemaniu – cywilizację Zachodu, która w dalekiej przyszłości ma zostać uzdrowiona przez żywioł płynący z Polski.

Ekscytacji Krasińskiego nad pierwotnością i wzniosłością Północy nie podzielał Joachim Lelewel – początkowo popularyzator literatury skandynawskiej, z czasem – jak dowodzi Danuta Zawadzka w monografii *Lelewel i Mickiewicz. Paralela* – podchodzący do tematu Północy z rosnącą rezerwą¹⁸.

¹⁵ Tamże, s. 604–610. Zob. także, D. Zawadzka, *Lelewel i Mickiewicz. Paralela*, Białystok 2013, s. 276. O inspiracji Krasińskiego literaturą niemiecką pisała również Ewa Szczeglacka w książce *Romantyczny Homo Legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik poetów polskich*, Warszawa 2003, s. 48–55.

¹⁶ Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, s. 608–609.

¹⁷ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, w: tegoż, *Pisma krytyczne i polityczne*, t. 1., Kraków 1996, s. 95–96.

¹⁸ D. Zawadzka, *Lelewel i Mickiewicz. Paralela*, s. 239–244.

W dobie rozwoju literatury romantycznej na gruncie polskim obiektem krytyki Lelewela stał się głoszony przez Mochnackiego pogląd o ścisłych związkach między literaturą Polską a kulturą Skandynawii. O przeciwnym, wobec romantycznego, rozumieniu Północy świadczy rozprawa Lelewela *Powstanie, rozwijanie się i zgaśnięcie bałwochwalstwa dawnych Skandynawów* dołączona do drugiego wydania *Eddy* (1828). Zdaniem badacza kultura pierwotnej – jakby chcieli romantycy – Północy [Skandynawii – dop. K.A.] została skolonizowana przez średniowieczną kulturę Zachodu Europy. Jak pisze Danuta Zawadzka:

Średniowieczna romantyczność – zapewne przez związek z chrześcijaństwem i rycerstwem, a więc feudalizmem – symbolizuje dla Lelewela ponadnarodową kulturę o ekspansywnej naturze i niewyraźnej tożsamości. Jest to jeden z prądów zachodniej cywilizacji, która po przedostaniu się na wyspę [Islandię – dop. K.A.], zniósła niejako poetycką i religijną odrębność Islandii¹⁹.

Krytyczne rozumowanie Lelewela, wskazującego na „zgaśnięcie” kultury dawnych Skandynawów, nie mogło spotkać się z entuzjazmem Krasińskiego, który postrzegał Północ zgodnie z duchem własnej epoki.

W świetle przytoczonej epistolografii poety wciąż może dziwić sąd Hieronima Chojnickiego, który w swojej pracy poświęconej *Irydionowi* opisuje różnorodne aspekty „północnej” strony dojrzałego dzieła Krasińskiego, nie bierze jednak pod uwagę fascynacji poety romantyczną Północą, która towarzyszyła mu już od młodości. Początkowy sąd badacza wydaje się jednak uzasadniony w świetle postawy Krasińskiego wobec innej „nieromantycznej” Północy, którą w wyobraźni poety stała się Rosja.

Utożsamienie Rosji z Północą stało się znamienne dla młodszych utworów Krasińskiego: *Polsce*, *Adamie Szaleńcu* i o wiele bardziej dojrzałym już *Agaj-Hanie*. Podobne postrzeganie jednego z państw zaborczych Krasiński mógł zaczerpnąć z prac Lelewela, który o „północnym” rodowodzie imperium carów pisał w swoim *Porównaniu Karamzina z Naruszewiczem* (1822)²⁰. Choć Krasiński nad wyraz sceptycznie odnosił się do stanowiska Lelewela wobec skolonizowania historycznej Północy Europy przez kulturę Zachodu, zdawał się znajdować o wiele więcej aprobaty dla postrzegania Rosji jako

¹⁹ Tamże, s. 276.

²⁰ *Porównanie* było w Polsce przedlistopadowej znany tekst, ponieważ powstało – i zostało ogłoszone po rosyjsku – jako krytyczna recenzja monumentalnego dzieła Nikołaja Karamzina, nadwornego historyka carów, *Historia państwa rosyjskiego*, potem zaś ukazało się w polskiej prasie (1826) jako manifest romantycznej historiografii (zob. [J. Lelewel] *Kultura Waregów i Słowian...*, „Biblioteka Polska” 1826, t. 2). Lelewel mógł zatem uchodzić w czasach Krasińskiego za dziejopisarza, który przeniknął tajemnicę Rosji i podjął dialog z jej apologetami.

północnego, podbitego niegdyś przez nordyckich Waregów imperium, niewołącego ojczyznę poety. Dowodem na podobne myślenie o Rosji są dzieła literackie Krasińskiego, w których powraca obraz Rosji – posępnego i złowrogiego terytorium skutego wiecznym lodem.

Północ w refleksji Krasińskiego przybierała więc dwie, skrajnie odmienne postaci: z jednej strony była utożsamiana z wyrastającym z niemieckiego romantyzmu obrazem wzniosłej utopii natury nieskażonej przywarami Zachodu (do której Krasiński jak wiadomo zaliczał również Polskę), z drugiej – z wareską Rosją, która w utworach literackich poety urasta do rangi przestrzeni demonicznej. Dla *Agaj-Hana* ważny będzie (w moim przekonaniu) nie tylko porządek estetyczny, naznaczony – jak pokazują dotychczasowi interpretatorzy – eksperymentami stylowymi i odnalezieniem własnego oblicza Północy, ale i dwie owej Północy genealogie: niemiecka oraz Lelewelowska. Ta ostatnia, w połączeniu z doświadczeniami biograficznymi z okresu powstania listopadowego, dostarczy frenezji ideowego uzasadnienia, związanego z tajemnicą Rosji, a z czasem Historii w ogóle.

Romantyczna dystopia Północy

Z perspektywy omawianej tematyki *Agaj-Han* przedstawia się jako dzieło wyraźnie związane z młodzieńczą *Polską* czy z genewskim *Adamem Szaleńcem*, utworami, w których odnajdujemy motyw Rosji jako demonicznego imperium Północy. W odróżnieniu od wspomnianych dzieł, wizerunek Północy w *Agaj-Hanie* został – jak sądzę – w dużej mierze zdeterminowany nie tylko przez wcześniejszą refleksję poety nad negatywnymi aspektami Północy rosyjskiej, ale również przez (nie)doświadczenie powstania listopadowego, które w znacznej mierze ukształtowało wyobraźnię poetycką Krasińskiego. Trauma powstania przeżywana w samotności, z dala od ojczyzny zaowocowała powstaniem szczególnej dystopii historycznej, za jaką w moim przekonaniu można uznać *Agaj-Hana*. Jak pisze Andrzej Juszczuk:

dystopia nie jest zwykłym przeciwieństwem utopii, ale raczej jej uzupełnieniem, jakie dokonuje się za pomocą doświadczenia i historycznej wiedzy autorów. Dystopia w praktyce pokazuje, na czym polegał błąd utopii, choć z nią nie polemizuje. Podczas gdy utopia zabierała nas w przyszłość, by pokazać teraźniejszość, to dystopia wskazuje nam mroczne aspekty aktualnej rzeczywistości, aby ostrzec przed ich konsekwencjami w przyszłości²¹.

²¹ A. Juszczuk, *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*, Kraków 2014, s. 91.

Eskapistyczny charakter powieści w połączeniu z oryginalną wyobraźnią poety zaowocował niezwykłą kreacją świata znajdującego się w przededniu historycznej apokalipsy, który w słowniku Krasińskiego zyska z czasem zaprzeczone miano sfery „nie-boskiej”. Centralnym elementem powieściowej rzeczywistości poeta uczynił skutą lodem, posepną przestrzeń Północy, na tle której rozgrywają się awanturnicze losy Maryny Mniszchówny, Zaruckiego i tytułowego *Agaj-Hana*. Plastyczny opis przestrzeni Północy pojawia się już na początku powieści:

Wieże Kaługi z dała pod chmur zimowych nawałą coraz szarzeją, bo wieczór się zbliża. – Ale dosyć dnia jeszcze, by oświecić te wzgórki, śniegiem obciążone, które kołem okrążają równinę, z której śnieg zmieciony; a nie wietrzyisko go zmiotło, ale ręka ludzi, by na gładkiej ziemi panu lepiej przy uczcie i winie się działo; naokoło gasnące ogniska²².

Uwagę zwraca „filmowy” sposób obrazowania charakterystyczny dla prozatorskich ustępów z najwybitniejszych dramatów Krasińskiego. Na początku swojej opowieści poeta prezentuje bardzo ogólne „ujęcie” opisywanej okolicy. Dostrzegamy odległe wieże miasta Kaługa na tle zachmurzonego nieba. Nad okolicą zapada wczesny, zimowy zmierzch. Tym samym opisywana przestrzeń zdaje się uwalniać spod panowania sfery dziennej, zstępuje w domenę nocy, przez romantyków utożsamionej z obszarem przynależnym siłom diabelskim. Użyty przez Krasińskiego motyw, charakterystyczny dla tzw. „poezji nocnej” znacznie różni się jednak od analogicznego obrazu zmierzchu opisywanego w jednym z najwybitniejszych dzieł polskiego „czarnego romantyzmu” – *Zamku kaniowskim*²³. W powieści poetyckiej Goszczyńskiego siły nocne w myśl ludowych wierzeń przybierają postać demonicznych puszczyków obserwujących tytułowy zamek. W opisach scen grozy – jakich niemało można znaleźć na kartach *Agaj-Hana* – Krasiński rezygnuje z użycia motywów fantastycznych, ich miejsce zajmują drobiazgowo opisy makabrycznie okaleczonych zwłok i pola niedawnej bitwy.

W miarę narracyjnego „zbliżenia” do opisywanej przestrzeni, czytelnik dostrzega pierwsze, niecodzienne elementy krajobrazu, takie jak: kufle, dzbany, stoły, poszarpane płótna namiotów – rekwizyty niedawnej uczty wydanej przez samozwańczego cara – porzucony oręż i krzepnąca na śniegu plama krwi. Ślady niedawnej walki prowadzą „poetycką kamerę” Krasiń-

²² Z. Krasiński, *Agaj-Han*, Białystok 1998, s. 51. Dalsze cytaty pochodzą z niniejszego wydania i są oznaczane w tekście głównym skrótem A-H.

²³ Zob. H. Krukowska, *Czarny romantyzm Goszczyńskiego*, w: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, Białystok 1994.

skiego w samo centrum niedawnej rzezi, w stronę zmasakrowanych ciał trzech pacholąt:

Wśród tego zgiełku leżą ciała trzech pacholąt; każdy padł inaczej, inaczej też leży – pierwszy z rozplataną głową, z rozciągniętymi nogi, drugi z przeszytą piersią kłęcz, jedną ręką przymarzył do ziemi, a plecy przymarżyły mu do sani z tyłu; trzeci opiera się całym bokiem na grudzie, łokieć wparł w grude, a czoło zwiesił na piersi. Na ich twarzach świeżość i młodość zestarzała się od bólu i od mrozu [A-H, s. 52].

Przestrzeń Północy rozciąga swoje panowanie nie tylko nad opisywanym planem, ale również nad ciałami poległych w walce bohaterów. We fragmencie poprzedzającym scenę pobojuwiska uderza obraz zastygania – czy raczej – „zamarzania” opisywanej okolicy. Szczegółowo pisał o tym Tomasz Łuczkowski, zdaniem badacza, opisywana „zamrożona” przestrzeń ma symbolizować zamieranie świata po dokonanej „eksplozji sił frenetycznych”²⁴. Szczególną uwagę zwraca tu również zupełnie inny element opisywanego pejzażu, jakim jest swoiste przemieszanie obrazów będących pokłosiem działań człowieka i niezależnej od jego wpływu natury.

W odróżnieniu od twórców preromantycznych – z którymi chciałby kojarzyć młodego Krasińskiego Kleiner²⁵ – natura opisywana w *Agaj-Hanie* zostaje obdarzona nie tyle prawem do życia, co szczególną samoświadomością, Nieszczęśliwa uczta wydana przez fałszywego Dymitra odbywa się w samym centrum równiny odciętej od reszty świata przez otaczające ją, pokryte śniegiem pagórki. Opisywana przestrzeń nosi wyraźne ślady działalności człowieka: pokrywający równinę śnieg zostaje zmieciony przez służących cara, dla przewyciężenia panującego nad okolicą mrozu zostają rozpalone ogniska. Dalszy fragment utworu, w którym przedstawiony zostaje obraz po rzezi dokonanej na Dymitrze i jego ludziach, zdaje się sugerować, iż wydanie uczty w samym sercu dzikiej, odciętej od świata przestrzeni jest rodzajem gwałtu zadanego naturze.

Bezczeszcząca zdaje się być już sama obecność fałszywego cara, który w dalszej części utworu wspominany jest jako osoba jednoznacznie negatywna, co wyraźnie uwidocznia się w słowach Agaj-Hana naigrywającego się z bezgłowego trupa Dymitra II. Tytułowy bohater nazywa zabitego cara: rozpustnikiem, szalbierzem opitym winem i miodem, obmierzłą duszą

²⁴ T. Łuczkowski, *Pejzaż Północy w „Agaj-Hanie” Krasińskiego (Północ – od wzniosłości do konwulsji)*, s. 168.

²⁵ J. Kleiner, *Pseudoromantyka „Agaj-Hana”*, s. 120.

[A-H, s. 53–54]. Zbigniew Suszczyński określa przestrzeń *Agaj-Hana* mianem „mściwej materii”²⁶. Termin ten w doskonały sposób ilustruje przyjęty przez Krasińskiego model kreacji przestrzeni, która poprzez swoje oddziaływanie zdaje się faktycznie mścić na ludziach dążących do jej ujarznienia. Północna przestrzeń opisywana na początku utworu rozciąga swoje panowanie zarówno na przejawy aktywności i wytwory człowieka (dogasające ogniska, chaotycznie porzucone przedmioty), jak i samych ludzi. Szczególnie wyraźnie uwidacznia się to w opisie zmasakrowanych zwłok trzech pacholąt broniących samozwańczego cara. Północna natura niejako „pastwi się” nad ciałami poległych: jeden z okrutnie zamordowanych bohaterów „przymarł plecami do sań”, kolejny „opiera się całym bokiem na grudzie”. Mimo iż każda ze wspomnianych postaci umiera z rąk ludzkich, to Północ dokonuje finalnego unicestwienia wszelkich śladów bytu człowieka. Obraz Północy unicestwiającej, jaki Krasiński kreśli na początku swojego utworu, podobnie jak i opisywany wcześniej obraz zmierzchu, stanowią rodzaj wprowadzenia czytelnika we frenetyczny, dystopijny świat powieści będący jednoczesną zapowiedzią zagłady bohaterów. Wracając do wspomnianego wcześniej porównania „czarnoromantycznych” światów kreowanych przez Krasińskiego i Goszczyńskiego, można stwierdzić, że Krasiński wyjaławia swój świat z romantycznej fantastyki i konwencjonalnej grozy na rzecz „mściwej” natury, która pełni w powieści rolę analogiczną do sił piekielnych²⁷.

W dalszej części utworu ta żyjąca własnym życiem, północna natura zostanie w pewien sposób wygaszona – jednak nie wykluczona z opisywanego świata – aby pod koniec fabuły eksplodować po raz kolejny frenetyczną energią, która uwidoczni się w scenie unicestwienia Maryny i *Agaj-Hana* pod lodami rzeki Jaik.

Analogiczny obraz Północy pojawi się w powieści raz jeszcze (wyłączając wspomniane zakończenie) w rozdziale szóstym stanowiącym rodzaj przerywnika wątku Maryny i Zaruckiego. Krasiński opisuje tam wielonarodowe armie ścierające się na zgłiszczach Cesarstwa Rosyjskiego. W odróżnieniu od kreacji zastygłej przestrzeni z początku utworu, w omawianym rozdziale przedstawiony zostaje obraz świata pogrążonego w ciągłym chaosie i frenetycznym pędzie. Bohaterowie Krasińskiego przywodzą na myśl żądne krwi wampiry niemogące zaspokoić nienasyconego głodu wojny, krwi i łupów:

²⁶ Z. Suszczyński, „*Agaj-Han*” jako romantyczna powieść historyczna, s. 37.

²⁷ O kwestii „samoświadomości” natury pisała obszernie Maria Janion w jednym z colloquiów gdańskich, por. M. Janion, *Natura*, w: tejsze, *Romantyzm, rewolucja, marksizm: colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 245–296.

Wielkie państwo moskiewskie pali się wciąż i dymi pożogami Polaków. Rozbiegli się husarze i potrząsając skrzydły jako drapieżne orły, ulatują ponad gruzami i gęstym trupem. Wycieczki „straceńców” nie wstrzymane u Kaukazu, w głębie azjatyckie się zapuściły. Każdy rabunkami pnie się do bogactw, rycerskim czynem do chwały; miasto zburzyć, wieś spalić jest ich chlebem powszednim. Z niewolnicami płasają nad stóсами popiołów, grzeją się pośród mrozu na zgłiszczach pałaców, winem i miodem sączą się wąsy – tym lepiej im potem usta kleić z ustami Azjanek [A-H, s. 93–94].

Wraz z ginącymi jednostkami zdaje się umierać cały świat powołany do życia przez człowieka. Fakt ten uwidocznia się w przyjętym przez Krasińskiego opisie ruin miast, cerkwi, pałaców, na których to gruzach toczą walki rycerze z najodleglejszych zakątków. W opisie wojowników – przyrównanych do barbarzyńskich zdobywców Rzymu – uderza przede wszystkim różnorodność ich strojów, języków i obyczajów; Maciej Szargot zestawia bohaterów z biblijnym stujęczynym smokiem²⁸. Barwność i różnorodność opisywanych postaci sprawiają, iż czytelnik ma wrażenie jeszcze większego chaosu panującego w opisywanym świecie. Zagłada bohaterów w dużej mierze zostaje zdeterminowana przez działanie morderczej, mroźnej Północy. Ofiarami rosyjskiej zimy padają przede wszystkim przybysze z dalekiego Południa:

Ciągnącym z cieplic nieraz zima zajrzy w oczy; z szalów przewieszonych na plecach, z winogron u siodła wiszących, z kamieni Wschodu sztydzi sobie mścicielka Północy; mróz im członki ćwiartuje i powieki spuszcza nad oczyma. – Tak wśród wozów i koni całe padają hufce, a Moskwicin, który jeszcze wczoraj o południu lękał się ich wąsów, kiedy przejeżdżali obok chaty, dziś śmiało, klaszcząc w ręce, depta po nich i błogosławi niebu [A-H, s. 94].

Przybywający z Południa rycerze wkraczają w przestrzeń, która jest im obca, a mordercza Północ – jakby naigrywając się z nieświadomych jej zgubnego działania przybyszy – po raz kolejny dokonuje ironicznej zemsty. Ironicznej, bo rycerze będący przed chwilą postrachem „Moskwicinów” zostają zgładzeni przez rosyjską zimę. Wyraźnie apokaliptyczne obrazy powoływane do życia przez Krasińskiego stanowią rodzaj symbolicznego zmierzchu nie tyle fizycznego, co historycznego świata. Po dokonanej zagładzie „bohaterów” miejsce niedawnych walk staje się głuche i wymarłe: „Głucho, samotno – chyba, że słyhać pluskanie krwi z żył trupów” [A-H, s. 98]. Cytowany fragment sprawia wrażenie kalki słynnego zdania z *Marii* Antoniego Ma-

²⁸ M. Szargot, *Kosmos Krasińskiego*, s. 68.

czewskiego: „I pusto – smutno – tęskno w bujnej Ukrainie”²⁹. Oba utwory zdaje się łączyć również niezwykle pesymistyczna, egzystencjalna filozofia, w *Marii* zamykająca się w słynnym fragmencie „Pieśni Masek”: „Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie; Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie”³⁰. W podobnie sentencjonalnym tonie w *Agaj-Hanie* wypowiada się pokonany Zarucki: „Życie jest marną bitwą, w której człek nigdy z konia nie zsiada i walcząc bez ustanku, wreszcie przegrać musi”. W jednej ze swoich prac Zbigniew Sudolski dowodzi, że Krasiński poznał *Marię* stosunkowo późno³¹, mimo to, podobieństwa między genewską powieścią Krasińskiego a poematem Malczewskiego po raz kolejny świadczą o pokrewieństwie wyobraźni autora *Nie-Boskiej Komedii* oraz jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej „szkoły ukraińskiej”³². W odróżnieniu od Północy obecnej w *Marii*, a więc uwidoczniającej się w melancholijnych, oszanieczonych krajobrazach opustoszałej Ukrainy, przestrzeń *Agaj-Hana* ulega tylko chwilowemu wyciszeniu, aby po chwili letargu ujawnić swoją destrukcyjną obecność.

Krajobraz Północy stanowi dominujący element opisywanej rzeczywistości również w chwili, gdy dobiega końca mordercza, rosyjska zima. Jednak wiosna – która nadchodzi w chwili ucieczki Maryny z więzienia – zdaje się być posępną karykaturą prawdziwego obrazu wspomnianej pory roku: „Zaduch wilgoci i zgnilizny wokoło [...] odrywają się od ścian wyziewy i ciągną nad głowami przechodzących jak fałdy całunu. One są zwiastunkami wiosny w tych lochach” [A-H, s. 84]. Północna natura nie odstępuje bohaterów również w chwili szaleńczej ucieczki przy świetle wiosennego księżyca:

Lecą pod sklepieniem z liści, między którymi tu i owdzie czołga się promień księżyca – a wiatr szumi głosem tysiąca gałęzi niezrozumiale, choć co chwila zda się, iż z tego zamętu pewniejsze wydobędą się tony, na które czeka przez długie godziny młodzieniec zakochany lub pielgrzym dumający o Bogu – na które i chwili nie czekał Sahajdaczny, bo zrozumiał natychmiast tę mowę.

²⁹ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Białystok 2002, s. 182. O powiązaniach *Agaj-Hana* z *Marią* pisał również Tomasz Łuczkowski we wspomnianym wcześniej artykule *Pejzaż Północy w „Agaj-Hanie” Krasińskiego (Od wzniosłości do konwulsji)*, s. 183.

³⁰ Tamże, s. 157.

³¹ Z. Sudolski, „Maria” w lekturze i refleksji Zygmunta Krasińskiego, w: Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „*Marii*”, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 420–430.

³² O podobieństwie między *Agaj-Hanem* a twórczością przedstawicieli „szkoły ukraińskiej” pisała także Maria Janion. Badaczka zwróciła przede wszystkim uwagę na zbieżności stylistyczne między powieścią Krasińskiego a *Zamkiem kaniowskim* czy *Marią*, zaliczając tym samym *Agaj-Hana* w poczet najwybitniejszych dokonań polskiej powieści romantycznej (M. Janion, „*Agaj-Han*” jako romantyczna powieść historyczna, s. 49–79).

– To wiatr z północy tak hasa, miłościwa pani – on na jutro napędzi chmury, więc gońmy co żywo do spławu i czajek, by pogodną jeszcze nocą odbyć żeglugę! [A-H, s. 88]

W wypowiedzi narratora nieoczekiwanie pojawia się bardzo wyraźna aluzja do Północy w jej romantycznym rozumieniu, a więc Północy, którą Krasiński bardzo dobrze poznał i zaaprobował jeszcze przed wybuchem powstania. Mogłoby się wydawać, że wspomniana przez narratora romantyczna, transcendentna Północ, w stronę której zwracają się zakochani bądź poszukujący Boga ludzie, będzie stanowiła przeciwwagę dla mrocznej kreacji Północy rosyjskiej. Na uwagę zasługuje jednak fakt, iż uwidocznia się to przede wszystkim w zakończeniu powieści, gdzie ujawniający się narrator nazywa tytułowego bohatera powieści „dziecięciem swej wyobraźni”. Utopijna, romantyczna Północ – wspomniana przez narratora jakby mimochodem – zostaje niemal natychmiast skonfrontowana z wypowiedzią Zaruckiego o „wietrze z północy”. Podobnie jak romantyczny narrator, bohater dostrzega w Północy siłę sprawczą, która w jego refleksji przybiera jednak postać „czarnych chmur”, a więc konkretnego zagrożenia.

Nie-boskość rzeczywistości powołanej do życia przez wyobraźnię Krasińskiego w pełni uwidocznia się w ostatnich rozdziałach powieści, gdzie opisane są lodowe pustkowia za rzeką Jaik [dziś Ural – przyp. K. A.]: „Za Jaikiem ciągną się błonia, przekłete od Boga; wicher jedynym jest ich panem – on tylu niewolników ma na swoje rozkazy, ile ziarn piasku drzemie w pustyni, przeciągłymi świsty budzie je i ożywia, potem, jak mu się spodoba, posyła na wsze strony świata” [A-H, s. 121]. Dalej narrator przywołuje obraz pustyni zimową porą:

Śnieg obsypał piaski, rzeka stanęła, szron wszędzie połyska; kilka dni sokołowi lecieć ponad tymi stepami, a wzroku mu nie stanie, zatrzepocze skrzydłami, raz jeszcze się podrzuci i padnie olśniony na biały śnieg wśród gwiazdek z lodu. Tam, gdzie pustynia, zda się, przylgnęła do nieba, podnoszą się wzgórza, dalej podnoszą się skały – bez drzew, nagie, chude, jakby szkielety olbrzymów, których ród wyginał, a skamieniały kości. Tu dopiero zaczynają się manowce i bezdroża, czernieją paszcze jaskiń, w których snuje się para zjadliwa, granitowe słupy się ciągną, a między nimi kopce ze śniegu; lody, jako blachy przykuły się do grzbietów skał [...] [A-H, s. 121].

Sroga, nieprzyjazna człowiekowi przestrzeń staje się chwilowym schronieniem dla Maryny i Zaruckiego – niedawnych zdobywców Astrachanu – uciekających przed wysłannikami cara widzącego w Mniszchównie i jej towarzyszu (słusznie zresztą) zagrożenie dla jego panowania nad Moskwą. Śladami ukrywających się bohaterów podąża także oszalały z miłości do

Maryny Agaj-Han kryjący się pod imieniem Nuradyna Murzy. Wspierani przez zdziesiątkowane oddziały Zaruckiego, bohaterowie kryją się w jednej z górskich jaskiń. Wkrótce z głodu i wycieńczenia umiera dwuletni syn Maryny³³. Oczekujący na rychłą śmierć Zarucki wzywa duchy towarzyszących mu przed laty poległych wojowników, aby dodały mu otuchy przed zbliżającą się ostatnią w jego życiu walką. Na wezwanie bohatera nieoczekiwanie przybywa jeden z jego „mołodźców” wzięty początkowo za przywoływanego ducha. Żołnierz donosi swojemu dowódcy o zbliżających się oddziałach nieprzyjaciela, po czym umiera, wykrzykując imię Sahajdacznego. Autor daje do zrozumienia, że oto bohaterowie znaleźli się w centrum nie-boskiego, Północnego świata wyzuteego spod wpływu wszelakiej metafizyki. Wzywany przez Zaruckiego świat duchów milczy, bowiem bohaterowie wkroczyli w sferę, która jest dla owego świata niedostępna. Po raz kolejny Krasiński tworzy wyraźną opozycję między powieściowym światem Północy rosyjskiej a jej romantycznym, utopijnym wizerunkiem. Doświadczenie Północnej natury w oczach romantyków stanowiło rodzaj obcowania z rzeczywistością o wymiarze transcendentnym. Północny „anty-raj” *Agaj-Hana* zostaje tej sfery pozbawiony.

Przyjęta przez Krasińskiego kreacja północnego świata znajduje dopełnienie w finalnej zagładzie Maryny i jej prześladowcy. Ogarnięty szaleństwem Agaj-Han topi swoją ukochaną w mroźnych wodach Jaiku, sam zaś odpływa ku morzu na topniejącej lodowej krze. Interesujące jest to, co dzieje się z otaczającą bohaterów przestrzenią na chwilę przed ich okrutną śmiercią:

Oba brzegi cienie swe na Jaik rzucają, pośrodku nich, gdzie już zetknąć się mają, wstęgę krwawego światła rozciągnęły zachodzące promienie; do tej kiedy doszedł Agaj-Han, stanął i szukał czegoś wokoło – ale nie złożył Maryny. Choć dyszał i kroplami potu oblane miał czoło. Czego szukał, znać, że dojrzał, bo skoczył i znowu w bieg się wprawił, i leciał w stronę morza [...] [A-H, s. 149].

Krasiński nadał ostatnim scenom swojego utworu wyraźnie apokaliptyczny wymiar. Świat *Agaj-Hana* pęka i kruszy się wraz z pokrywającym rzekę lodem, po którym pędzi oszalały z miłości Agaj-Han wiodąc Marynę ku nieuchronnej zagładzie. Nieokreślona, tajemnicza siła zdaje się wskazywać bohaterowi miejsce, w którym powinna zginąć Maryna. Agaj-Han odnajduje wreszcie wirujące „źródło odwieczne”, w którym swoje życie kończy bohaterka.

³³ Według relacji Niemcewicza został on uduszony przez wysłanników cara. Por. Z. Krasiński, *Agaj-Han. Powieść historyczna*, s. 50.

Scena śmierci Maryny prowokuje do przypomnienia obrazu zamrażniętych ciał obrońców Dymitra dotkniętych destruktywnym działaniem północnej natury. „Północna” śmierć Maryny pozbawiona jest frenetycznej makabry tak charakterystycznej przecież dla scen mordów przewijających się co chwilę na kartach powieści. Wspomina o tym również Agaj-Han przekonany o okrutnej śmierci czekającej Marynę z rąk wysłanników cara: „cała, nieskaziona, jako piękna jest na ziemi, tak piękna zstąpi w dół – a w głębi miękki piasek – i rozciągnie się na nim jako na łożu rozkoszy” [A-H, s. 148]. Miejsce, w którym ma zginąć Maryna – określone mianem „źródła odwiecznego” – jest elementem rzeczywistości pradawnej, nietkniętej przez człowieka. W analogiczny sposób przedstawia się cała rozciągająca się przed bohaterami przestrzeń krańca znanego im świata.

Płynącemu ku otwartemu morzu Agaj-Hanowi wydaje się, że pochłania go lodowy krajobraz, jednocześnie bohater traci świadomość samego siebie: „woda i lód – oto świat jego – ale on tego nie poznaje świata, bo dziwne otaczają go kształty, bo płynie jak strzała i te kształty płyną z nim [...]” [A-H, s. 152]. Otaczająca bohatera przestrzeń przywodzi na myśl krajobrazy z płócien Friedricha, na których człowiek przedstawiony jest w chwili konfrontacji z rozciągającą się przed nim nieskończoną, spowitą mgłą przestrzenią. W zakończeniu *Agaj-Hana* powraca ledwie zarysowany wcześniej problem skonfrontowania Północy w jej romantycznym rozumieniu – a więc Północy transcendentnej – z jej dystopijnym wizerunkiem powołanym do życia przez wyobraźnię Krasińskiego. Poeta nie daje odpowiedzi na pytanie, czy Agaj-Han zmierza ku uosabiającej Boga nieskończoności, czy – parafrazując słowa bohatera *Straży nocnych* Augusta Klingemana – „ku wielkiemu Nic”.

Wspomniana wcześniej dystopijność *Agaj-Hana* nabiera pełnego znaczenia w świetle dwoistości poglądów poety na temat Północy. Kreując „nie-boski”, pozbawiony wpływu transcendencji świat *Agaj-Hana*, Krasiński dokonuje znamiennej odwrócenia utopijnego wizerunku Północy dominującego w pierwszej fazie polskiego romantyzmu i zaaprobowanego przez poetę. Owo „odwrócenie” romantycznej Północy uwidocznia się przede wszystkim w tych fragmentach powieści, gdzie przedstawione zostaje niszczące działanie północnej natury, która w romantycznym (utopijnym) rozumieniu miała ratować człowieka przed zgubnym wpływem cywilizacji. Powołanie do życia „dystopijnego” świata Północy, który ma swoje korzenie w myśleniu poety o Rosji, zdaje się wynikać w dużej mierze z doświadczenia powstańczej traumy. *Agaj-Han* odczytany w podobny sposób prezentuje się jako dzieło będące zarówno wcieleniem wyobraźni poety dotkniętej przez traumę powstania, jak również utworem, w którym dochodzi do ideowej i estetycznej kontaminacji rozmaitych wariantów Północy.

Shades of the North in Zygmunt Krasiński's *Agaj-Han*

Summary

The author of the article analyses Zygmunt Krasiński's views concerning romantic idea of the North. Additionally, he examines the poet's polemics with Joachim Lelewel. The final conclusion demonstrates that Krasiński developed his own vision of the North, and that it contradicts the generally accepted utopian image which dominated the early stage of Polish romanticism.

Keywords: Polish romanticism, vision of the North, Zygmunt Krasiński, *Agaj-Han*, Joachim Lelewel

Szymon Trusewicz

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: sztr@o2.pl

Literacka mapa Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Miejsca, o których czytamy w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, z łatwością można odnaleźć na mapie Polski. Liczne toponimy obecne w tej twórczości pozwalają na czytanie wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego w kontekście geopoetyki. W niniejszym artykule proponuję interpretację wierszy autora *Liber mortuorum* za pomocą popularnego od niedawna narzędzia mapy literackiej.

Interdyscyplinarny dialog, który nawiązały ze sobą w ostatnich kilkunastu latach geografia i literatura, pozwala na przenikanie się obu dyscyplin i daje szansę na odświeżenie bliskich zarówno geografom, jak i literaturoznawcom pojęć. Dobrym przykładem może być mapa, która na polu literaturoznawczym przestaje być rozumiana jedynie jako temat, motyw czy metafora, lecz funkcjonuje również jako narzędzie interpretacyjne pomocne w odczytywaniu przestrzeni kreowanej w dziele literackim, a także jako metafora epistemologiczna, za pomocą której można pisać o kulturowym i społecznym uwarunkowaniu literatury. Popularność mapy w dyskursie humanistycznym jest konsekwencją zwrotu topograficznego, o którym pisze m.in. Elżbieta Rybicka¹. „Zwrot” w humanistyce oznacza przesunięcie kategorii z poziomu opisu na poziom operacyjności. Przykładem takiej zmiany znaczeniowej w literaturoznawstwie jest zarówno mapa, jak i przestrzeń

¹ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

w ogóle². Według badaczki można mówić o koncepcyjnym skoku w rozumieniu przestrzeni, miejsca, terytorium i lokalizacji. Pojęcia te są jednocześnie przedmiotem badań, ale też językiem opisu, kategoriami operacyjnymi i narzędziami naukowymi. Inne wymienione przez Rybicką kategorie przestrzenne, które pozwalają na interpretację zjawisk kulturowych, społecznych, historycznych i politycznych, to: „centrum – peryferie, przestrzenie prywatne – przestrzenie publiczne, granica i pogranicze, przestrzenie lokalne, regionalne, narodowe, transnarodowe, globalne, de- i reterytorializacja, miejsce i heterotopia, geografia wyobrażona i kartografia”³.

Mapa, będąca głównym narzędziem analizy utworu, zazwyczaj służy do skonstruowania planu przestrzeni przedstawionej w dziele. Z jednej strony pozwala wyjaśnić porządek narracji, a z drugiej wzbogacić konkretne miejsca geograficzne o artystyczne realizacje. W artykule Elżbiety Konończuk *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury* i pracy Rybickiej możemy odnaleźć przykłady takich praktyk interpretacyjnych⁴. Mają one za przedmiot przede wszystkim prozę. Niniejszy artykuł stanowi próbę wykorzystania mapy jako narzędzia do interpretacji spójnej opowieści wyłaniającej się z wszystkich wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego. Niemniej jednak rozpoznanie świata przedstawionego w utworach poety przy pomocy mapy może być użyteczne w ich interpretacji. Sporządzony podczas lektury wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego plan z naniesionymi toponimami, które pojawiają się w twórczości poety, był punktem wyjścia niniejszych rozważań. Taki plan nie stanowi celu samego w sobie, ponieważ autora *Peregrynarza* postrzegam jako kartografa. Poeta kreujący przestrzeń w dziele literackim, podobnie jak kartograf pracujący nad mapą, musi wyznaczyć terytorium, dokonać selekcji przedstawianych obszarów, wybrać skalę przedstawienia, podkreślić znaczenie pewnych punktów, stworzyć legendę⁵. Tkaczyszyn-Dycki wciela się w wytwarzającego mapy kartografa, ale jednocześnie zajmuje wobec tej roli i wytworzonych przedstawień terytorium pozycję krytyczną. Autor poddaje stworzone przez siebie mapy interpretacji, przede wszystkim z perspektywy społecznej i etycznej. Poetę interesuje to, co nie-

² Tamże, s. 18.

³ Tamże, s. 25.

⁴ Za przykład mogą służyć: *Atlas of the European Novel (1800–1900)* Franco Morettiego, *Atlas literatury* Malcolm Bradbury’ego, mapy z trasami wędrówek postaci z *Ullisesa* Joyce’a z *Wykładów o literaturze* Władimira Nabokova czy multimedialny projekt Literackich Map Europy pod przewodnictwem Barbary Piatti i Lorenza Hurniego. Por. E. Konończuk *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5; E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 142–166; <http://www.literaturatlas.eu/?lang=en> [dostęp 23.09.2015].

⁵ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 152.

popularne, kontrowersyjne, marginalne i gorsze. Mapa, rozumiana przez współczesną kartografię jako społecznie i kulturowo uwarunkowana reprezentacja rzeczywistości⁶, jest idealnym narzędziem do interpretacji poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. W celu odczytania wątków związanych z gorszością i wykluczeniem, do mojej interpretacji włączam konteksty związane z pograniczem i marginesem, o których pisze Ewa Domańska⁷. Nieobca Tkaczyszynowi-Dyckiemu jest również refleksja nad mimetyczną funkcją poezji i języka w ogóle. Wiersze poety, w których dokonuje on interpretacji samego procesu twórczego, dotyczą wspólnego dla literatury i kartografii problemu referencji. Rozważania na poziomie metajęzykowym, a więc wszelka refleksja nad wierszem i językiem, której liczne ślady można znaleźć w jego poezji, staje się w takim przypadku refleksją nad słowem i przestrzenią, nad sposobem zapisu doświadczenia przestrzeni w formie literackiej mapy.

Poetyka wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego już od pierwszych tomów wydawała się być spójna i jednolita, jak gdyby poeta nie potrzebował czasu na dojście do optymalnej dla niego formy wiersza⁸. Jak pisał Piotr Śliwiński: „projekt poetycki Dyckiego narodził się w postaci nieomal od razu dojrzałej i właściwie skończonej”⁹. Można też wspomnieć o drugiej ważnej cesze poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, którą jest płynna granica pomiędzy tekstem i życiem. Różnica pomiędzy wierszem a nie-wierszem, pomiędzy egzystencją a kreacją nie jest przy odbiorze tej poezji oczywista. Wszelkiego rodzaju wypowiedzi pozapoetyckie, takie jak wywiad, esej czy nagranie ze spotkania z czytelnikami, nieznaczące w klasycznej interpretacji, skupionej na immanentnym sensie wiersza, w przypadku autora *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach* wydają się kluczowe, szczególnie jeżeli chcemy rozpatrywać tę poezję w kontekście zwrotu topograficznego. Istotne miejsce w ramach rozważań geopoetyckich zajmuje bowiem refleksja nad związkami życia i twórczości z miejscem. Rybicka w *Geopoetyce* proponuje auto/bio/geo/grafię jako nazwę dla badań na styku biografii, autobiografii i geografii. Zainspirowany takim podejściem interpretacyjnym proponuję, żeby postrzegać miejsca za-

⁶ Proces, w trakcie którego mapa przestała być obiektywną reprezentacją rzeczywistości, a stała się narzędziem władzy referuje Maciej Dajnowski w artykule *Kilka uwag o domniemanych związkach map i pejzażu literackiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3.

⁷ E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012.

⁸ A. Skrendo, *Tkaczyszyn-Dycki i Różewicz. Zarys porównania*, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012, s. 20.

⁹ P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 246.

warte w twórczości laureata Nike z 2009 roku¹⁰ w łączności z faktami z życia autora. Nie będzie to auto/bio/geo/grafia w sensie ścisłym, ale próba interpretacji w kontekście niektórych wydarzeń z życia poety. Oznacza to zgodę na lekturę łączącą wiersze z wypowiedziami niepoetyckimi (eseje, wywiady, biografia) i z miejscami geograficznymi. Do takiego sposobu lektury zachęca Małgorzata Czermińska w artykule *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, gdzie przekonuje, że przyjęcie hipotezy „zbiorowego, syntetycznego podmiotu dzieł wszystkich jednego autora” jest ontologicznie uzasadnione, a jej stosowanie sprzyja lepszemu rozumieniu literatury¹¹. Według badaczki miejsce autobiograficzne jest:

znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie istnieje w geograficznej próżni, nie odnosi do przestrzeni geometrycznej, uniwersalnej i pustej. Związane jest zawsze z topograficznym, uniwersalnym konkretem, nawet jeśli zostaje on poddany przekształceniom literackim, właściwym nie tylko metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także prawom oniryzmu i fantastyki¹².

Interpretacja twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, odwołująca się do kategorii miejsca autobiograficznego, wydaje się być w tym wypadku uzasadniona. Poezja i „życie” w wierszach tego poety są ze sobą bardzo silnie zespolone na różnych poziomach, także na poziomie przestrzeni przedstawionej. Przekształcenie konkretnego topograficznego w jego literacką reprezentację w przypadku Tkaczyszyna-Dyckiego mieści się w konwencji realistycznej. Konkretność miejsca nie zostaje zatarta w wyniku zastosowania poetyki oniryzmu czy fantastyki, lecz celowo wyeksponowana dzięki nazwom miejscowym, i nazwiskom. Zwracam również uwagę, że związki pomiędzy realnym miejscem geograficznym, jego poetyckim, wytworzonym przez Tkaczyszyna-Dyckiego odpowiednikiem i kulturowymi wyobrażeniami dotyczą również problemu mapy i terytorium. Celem artykułu jest próba odczytania, za pomocą narzędzia mapy, doświadczenia przestrzeni zapisanego w poezji autora *Kochanki Norwida*.

¹⁰ Za tom *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*.

¹¹ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183.

¹² Tamże, s. 188.

Podmiot dzieł wszystkich

Igor Piotrowski w artykule *Słowo, obraz, terytorium. W stronę kulturowej analizy map* pisze o specyfice mapy z perspektywy semiotyki. Mapa jest bowiem przedmiotem składającym się z trzech elementów: słowa (znak językowy), obrazu (znak ikoniczny) i terytorium (desygnat). Co więcej, mapa potrzebuje obecności każdego z nich, by została odczytana. Brak któregoś z elementów sprawia, że schemat staje się wyłącznie obrazem czy tekstem¹³. „Mapa pozbawiona tekstu jest częstokroć w ogóle nieczytelna. Podobnie ma się rzecz z terytorium, czyli desygnałem mapy”¹⁴ – zwraca uwagę Piotrowski. Badacz zwraca uwagę na tekstowy wymiar mapy, który tworzy przede wszystkim grupa nazw własnych. Poezja opisująca konkretne terytorium również zawiera w sobie wiele nazw miejscowych. Jednym z powodów, dla których zwracam uwagę na mapę w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego, jest liczna grupa nazw własnych obecnych w jego wierszach. Poeta nie ogranicza się jedynie do stworzenia mapy terenu z naniesionymi nazwami miejscowymi. Tworzony schemat zostaje bowiem wzbogacony o antroponimy. Co więcej, Tkaczyszyn-Dycki, interpretując powstałą w ten sposób mapę, nakłada na nią kolejne warstwy, porównuje i kompiluje. Poeta zestawia ze sobą na przykład obecną mapę, na której nie ma województwa przemyskiego, i historyczną, która wytycza dawne granice województw. Innym działaniem jest tworzenie mapy językowej, którą interpretować należy biorąc pod uwagę bolesne wspomnienia związane z matką autora i społecznym wykluczeniem doświadczonym przez poetę z powodu jego ukraińskich korzeni. Przykładem przynajmniej trzech różnych map może być cykl otwierający przedostatni tom Tkaczyszyna-Dyckiego zatytułowany *Gniazdo*¹⁵. Autor wymienia tu z nazwiska bardzo wielu ludzi zamieszkujących teren gminy Lubaczów. Są to dobrze znani czytelnikowi jego poezji Ilniccy czy Hryniawscy, obok rzadziej wymienianych Dzięgielewskich, Oziębłowskich czy Kulczyckich. Cykl wierszy *Gniazdo* wydaje się interesujący z powodu przypisu, który poeta umieścił na końcu książki. Jest to cenne dopowiedzenie nie tylko w świetle biograficznych wątków z tomiku *Imię i znamię*, ale w ogóle całej

¹³ I. Piotrowski, *Słowo, obraz, terytorium. W stronę kulturowej analizy map*, w: *Słowo/obraz*, red. G. Godlewski, Warszawa 2010, s. 130.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Zob. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*, Wrocław 2012, s. 5–11. Kolejne cytaty z tego tomu oznaczać będę w tekście skrótem IZ. Tom *Oddam wiersze w dobre ręce*, Wrocław 2010 oznaczam skrótem OW, tom *Kochanka Norwida*, Wrocław 2014 oznaczam skrótem KN. Wszystkie kolejne cytaty za tymi wydaniem.

twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego. Jak zaznacza sam autor, jest to przypis „między innymi” do wierszy z cyklu *Gniazdo*. Cytuję w całości:

W Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA) znaleźli się wszyscy członkowie mojej rodziny po kądzieli (nie tylko dziadek i jego trzech bracia), jednakże ich przynależność do ukraińskiego podziemia była przede mną ściśle ukrywana do mniej więcej 15 roku życia. W domu mojego spolonizowanego ojca był to temat tabu. Podobnie jak przeszłość matki, deportowanej z Lubaczowszczyzny w 1947 roku wraz z całą unicką (grekokatolicką) rodziną. Dzięki małżeństwu moja matka mogła wrócić w Lubaczowskie (jako banderówka, córka rezuna), zmieniając wyznanie i przyjmując katolicyzm w Wydminach koło Giżycka. W tamtejszym kościele parafialnym.

Dodam przy okazji, nieco chaotycznie, że babcia i matka były deportowane i zmuszone do osiedlenia się we wsi Boćwinka koło Krukłanek (okolice Giżycka), natomiast krewni Jakimowiczowie i Kwilińscy osiedli we wsi Wojciechy (okolice Bartoszyce), tym bowiem skończyła się dla nas akcja „Wisła” w 1947 roku. Rozproszeniem, zniszczeniem i wynarodowieniem.

I jeszcze jedno. Wyjątkowych trudności przysparzał fakt, że mój ojciec, ulegając polonizacji, stał się agresywnym polskim nacionalistą, choć nadal posługiwał się tzw. językiem chachłackim, mieszaniną polskiego i ukraińskiego, który zresztą był moim pierwszym językiem (mżenia, czyli garść; kubania, czyli kałuża; kiła kiczka, czyli jaśmin; kuteń, czyli żołądek), zarzuconym około 1977 roku po opuszczeniu Wólki Krowickiej i zamieszkaniu w Lubaczowie [IZ, s. 56].

Przypis wydaje się interesujący z paru względów. Przede wszystkim można go czytać jako mapę składającą się z trzech poziomów. Po pierwsze, zawarte zostały tu nazwy miejscowe (Lubaczowszczyzna, Wydminy koło Giżycka, wieś Boćwinka koło Krukłanek, Wojciechy, Bartoszyce, Wólka Krowicka), rozrysowany został schemat przestrzeni, którą zamieszkiwał, w której bywał albo o której czytał poeta. Po drugie, na podstawową mapę z wymienionymi toponimami naniesiono nazwy osobowe (Jakimowicze, Kwilińscy). Po trzecie, można tu mówić o elemencie geografii lingwistycznej, oczywiście nacechowanej ściśle indywidualnym doświadczeniem. Tak rozrysowana, składająca się z trzech elementów mapa, spełnia dwie funkcje. Pierwsza polega na ulokowaniu poezji Tkaczyszyna-Dyckiego w konkretnej przestrzeni, co jednocześnie sprawia, że konkretna przestrzeń staje się podstawą utworu. Druga funkcja mapy to krytyczna refleksja, która służy namysłowi nad etycznymi i społecznymi konsekwencjami zamieszkiwania człowieka w przestrzeni. Będą to wątki związane z historią pogranicza polsko-ukraińskiego, granicami województw, wykluczeniem społecznym i wszelkimi przejawami opresji, czy to ze strony władzy rozumianej jako administracja państwowa, czy opresji wynikającej z czynników kulturowych (np. stereotypów). O ile pierwsza funkcja ma rolę obiektywnego zakotwiczenia w przestrzeni (choć

sam akt wyboru jest subiektywny), o tyle druga ma charakter ściśle indywidualny, wynikający z biografii. Taka mapa jest rysowana z perspektywy poety-kartografa, który pyta o konsekwencje określanych przez władzę granic i ograniczeń. Niezależnie od tego czy władzę sprawuje państwo, społeczeństwo czy autorytet. Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego stanowi również przykład praktyki artystycznej, w ramach której poeta nadaje przestrzeni swoje własne sensy. Akt literacki jawi się tu jako poszukiwanie swojego miejsca w przestrzeni/świecie/literaturze, przy jednoczesnym zaprzeczaniu i dekonstruowaniu wytworzonych sensów. Świadczy o tym refleksja metajęzykowa i metaliteracka.

Przypis stanowi również rodzaj „paktu autobiograficznego” zawartego z czytelnikiem. Tkaczyszyn-Dycki zaświadcza o swojej przeszłości, historii rodziny i intymnych szczegółach ze swojego życia. Robi to w sposób otwarty i klarowny. Przypis kwalifikuje się jako inny rodzaj tekstu niż ulotne wypowiedzi na spotkaniach autorskich, strzępy informacji zawartych w biografii czy powtarzane przez czytelników przypuszczenia lub plotki. Zamieszczenie tego rodzaju informacji w tomiku poetyckim jest zabiegiem intencjonalnym i nie pozostaje bez wpływu na sposób interpretacji wierszy autora *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach*. Stanowi zachętę do czytania jego poezji na wskroś biograficznie. Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego czytana w kontekście mapy stanowi językową część tego semioforu¹⁶, do którego istnienia niezbędne jest słowo, obraz i terytorium. To poezja, która podobnie jak mapa, służy refleksji nad rzeczywistością i jej językową reprezentacją.

Istotny w przypisie do wierszy z cyklu *Gniazdo* jest styl wypowiedzi. Kolejne informacje pojawiają się na zasadzie skojarzeń. W efekcie tekst przypomina wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego, w których konkretne miejsca i konkretni bohaterowie są przyczynkiem do lawiny dopowiedzeń, powtórzeń, plotek i nieistotnych informacji. Wydaje się, że poeta nigdy nie jest usatysfakcjonowany swoją wypowiedzią, która zawsze potrzebuje uzupełnień. Przypis nosi cechy literackie zbieżne z poezją Tkaczyszyna-Dyckiego ze względu na liczbę przytoczonych faktów. Niektóre z nich odnoszą się do tomiku *Imię i znamię* i uzupełniają informacje o świeżo wprowadzonych do twórczości postaciach, na przykład o ojcu nacjonalście. Przypis jest istotny w perspektywie całej twórczości, bo opowiada o historii matki, osobie bardzo ważnej

¹⁶ Por. K. Pomian *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006, s. 100–102, 115–139. Piotrowski używa pojęcia Krzysztofa Pomiana, który semioforem nazywa „przedmioty widzialne wyposażone w znaczenia”: Tamże, s. 121.

dla poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Jednak większość z zawartych w przypisie treści nie służy wyjaśnieniu wcześniej poruszonych wątków. Poeta, niczym w niepublikowanym dotąd wierszu, wprowadza nowych bohaterów, takich jak Jakimowicze czy Kwilińscy, wzbogaca mapę istotnych miejsc o Boćwińki czy Kruklanki, zawiera w przypisie również parę dat. Autor, zdecydowawszy się na sporządzenie przypisu, objaśnienie pewnych wątków, nie może się powstrzymać przed dygresyjnością. Doskonale widać to w formach wprowadzających typu: „Dodam przy okazji”, „I jeszcze jedno”. Proces ciągłego dopowiadania przypomina rysowanie mapy, której terytorium nie ma końca i wciąż rozrasta się wzbogacane o szczegóły, a sporządzający ją kartograf potrzebuje coraz mniejszej skali, by oddać każdy detal.

Wólka Krowicka, czyli zakotwiczenie poezji

Mapa Tkaczyszyna-Dyckiego posiada centrum, którym jest Wólka Krowicka. Miejscowość należy do gminy Lubaczów, znajdującej się we wschodniej części powiatu lubaczowskiego położonego na terenie województwa podkarpackiego. W długiej historii tej gminy (pierwsze osady wokół Lubaczowa zaczęły powstawać około IX–X wieku) wielokrotnie przesuwano linie podziału administracyjnego. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Lubaczów pełnił funkcję miasta powiatowego, które wchodziło w skład województwa lwowskiego. Zmiany przyniosła II wojna światowa, podczas której powiat przestał istnieć. W tym miejscu przebiegała granica pomiędzy Związkiem Radzieckim i Niemcami. Po wojnie powiat odradza się i zostaje włączony do województwa rzeszowskiego. W 1975 r. Lubaczów ponownie traci rangę ośrodka powiatu i staje się częścią województwa przemyskiego. Reforma samorządowa w 1999 r. zmienia granice administracyjne i gmina Lubaczów staje się częścią województwa podkarpackiego¹⁷.

W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego Lubaczów pojawia się, gdy bohater odwiedza mieszczący się tam cmentarz. Najczęściej wymienianą nazwą miejscową jest z kolei Wólka Krowicka. Dosyć często autor wymienia też Krowicę Hołodowską, Borową Górę, Lisie Jamy, Wielkie Oczy. Są to wsie znajdujące się w jednej okolicy. Spośród większych miast, które są istotnymi punktami na literackiej mapie Tkaczyszyna-Dyckiego, na pierwszym miejscu należy wymienić Lublin, gdzie poeta studiował filologię polską. Kilkukrotnie pojawiają się również Warszawa i Przemyśl.

¹⁷ G. Szafran, J. Mazur, *Środowisko przyrodnicze i kulturowe Gminy Lubaczów. Przewodnik ekoturystyczny*, Lubaczów 2008, s. 61–63.

Językowa warstwa mapy, którą tworzy poezja Tkaczyszyna-Dyckiego, ma charakter procesualny. Oznacza to, że ważne dla poety miejsca nie pojawiają się jednorazowo, a nieustannie powracają i zostają dokładniej opisane. Poeta czyni to na różne sposoby. Niektórym miejscom poświęca poszczególne tomiki, w których powtarzany toponim staje się powracającym co kilka stron refrenem (dotyczy to szczególnie ostatnich dwóch *Imię i znamię* i *Kochanka Norwida*). Inne nazwy wracają jako temat na zasadzie spirali (Wółka Krowicka), a część z nich pojawia się jedynie epizodycznie. Żaden z tych wariantów nie jest ostateczny, bo dopóki powstają kolejne wiersze, dopóty mapa Tkaczyszyna-Dyckiego utrzymuje swój procesualny charakter i rozwija się w czasie. Część z opisywanych przestrzeni może zostać zidentyfikowana w kolejnych tomikach, choć wiele z nich dalej pozostaje anonimowych. W zależności od zbioru wierszy toponimy w twórczości autora *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach* występują w bardzo różnej liczbie. O ile w większości tomików liczba nazw miejscowych nie przekracza dziesięciu (poza wyjątkowym *Przyczynkiem do nauki o nieistnieniu*, w którym występuje ich około dwudziestu), o tyle w każdym z dwóch ostatnich zbiorów (*Imię i znamię* i *Kochanka Norwida*) znajduje się blisko trzydzieści różnych toponimów. Przestrzeń przedstawiona w wierszach Tkaczyszyna-Dyckiego w ostatnich tomikach zyskała konkretną lokalizację, co idzie w parze z przybierającym na sile autobiografizmem tych utworów. Poeta nie rezygnuje z zabawy językiem i uwag metapoetyckich, które zawsze stanowiły ważny temat tej twórczości, dzieje się to jednak w coraz bardziej konkretnej przestrzeni wschodniej Polski. Z perspektywy geopoetyki można powiedzieć, że dopiero na obecnym etapie odczytujemy z twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego nazwy własne nanoszone na rozrysowane wcześniej przestrzenie. Poezja ta coraz silniej zakotwicza się w konkretnej przestrzeni geograficznej.

Gdyby wskazać fragment mapy Polski, który szczególnie interesuje autora tomu *Imię i znamię*, byłyby to tereny południowo-wschodnie. Wymienione z nazwy miejsca odnoszą się przede wszystkim do województwa podkarpackiego i gminy Lubaczów, a więc przestrzeni, w której wychował się poeta. Jak zostało pokazane, są to miejsca, które łatwo mogą zostać zidentyfikowane. Przywoływany przez znak językowy (który też staje się tematem poezji) realny konkret przestrzeni geograficznej stanowi istotny do odczytania tej poezji kontekst. Pamięć zbiorowa tych miejsc spleciona jest nierozzerwalnie z pamięcią indywidualną autora. Odpowiednim komentarzem wydają się słowa Rybickiej dotyczące *Dukli Stasiuka*:

Nazwa stanowi więc szczelinę wiodącą do złóż pamięci, ujście w głąb pamięci prywatnej, a zarazem, już w kontekście całego opowiadania, pamięci kulturowej

miejsca. Niemniej obok tej semantyki mnemicznej, co podkreślam, ważna jest jej funkcja indeksalna, związek z jak najbardziej realną geografią i historią miejsca na mapie Polski¹⁸.

Badaczka w swoim wywodzie powołuje się na Rolanda Barthesa, który pisał o toponimach u Prousta, spełniających nie tylko funkcję znaku i wskaźnika, ale również wieloznacznej figury poetyckiej. Ostatecznie Rybicka stwierdza, że „toponimie oscylują tu pomiędzy dwoma biegunami geopoetyki – między geografią a *poiesis*, między zahaczaniem w lokalności i owej lokalności wywoływaniem”¹⁹. Podobnie rzecz ma się u Tkaczyszyna-Dyckiego, który używając nazw własnych, wskazuje na krainę geograficzną i przywołuje kontekst miejsca. Nazwa (poeta napisałby „imię”) jednocześnie spełnia funkcję poetycką, służy metaforze, odnosi się do porządku języka i literatury.

Sztuka tworzona przez autorów pochodzących z terenów uznawanych za peryferyjne różni się od sztuki, tworzonej przez autorów wychowanych w kulturalnych i cywilizacyjnych centrach. Powstające w przestrzeni peryferyjnej dzieła zyskały zainteresowanie badaczy, co pozwoliło na wytworzenie nowej metafory epistemologicznej pogranicza. Jedną z wyróżniających pogranicza (marginesy, peryferia) cech jest specyfika tej przestrzeni jako strefy spotkań różnych grup interesów. Pozwala to na kontestację głównego nurtu kultury i decentralizację władzy²⁰. Proces dowartościowywania pogranicza doskonale widać na przykładzie intrygującej liryki Tkaczyszyna-Dyckiego. O roli, jaką Wólka Krowicka odgrywa w jego życiu i twórczości, poeta wypowiedział się w tomach *Imię i zamię* i *Kochanka Norwida*. Istotnym i często poruszonym problemem twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego jest autobiografizm tej poezji. Do odczytań utożsamiających autora z bohaterem wierszy składają komentarze samego poety, ale również silnie podmiotowy i tożsamościowy wymiar tej poezji. Jednocześnie poeta zdaje się niejednokrotnie chować za murem zbudowanym z języka poezji, posługując się, na przykład w rozmowach, fragmentami swoich „piosenek”, co osłabia interpretacje tworzone w oparciu o biografię. Agnieszka Czyżak rozwiązuje ten paradoks przez przeniesienie ciężaru wyboru pomiędzy fikcją a życiem na odbiorcę:

Odbiór tej poezji zależy zatem od stopnia zawierzenia intencji twórcy – stąd rozpięty bywa pomiędzy biegunowo różnymi odczytaniem, z jednej strony jako stylizatorskiej gry konwencjami, z drugiej natomiast jako ekshibicjonistycznego drażnienia tajników samo(nie)świadomości. Badacze jednak, niezależnie od

¹⁸ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 320.

¹⁹ Tamże.

²⁰ E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, s. 94.

oceny efektów, od początku wskazywali, iż sednem poetyckich poszukiwań Dyckiego jest konsekwentne dociekanie istoty zagadnienia tożsamości, badanie jej trudnych do pochwylenia granic, wkrótce ewoluujące ku równie świadomemu tekstowemu kreowaniu i dookreślaniu tejsze wielokrotnie rozszczepionej tożsamości²¹.

Poeta/bohater zręcznie wymyka się próbom tradycyjnego krytycznoliterackiego opisu. Czyżak nie określa, czy w sporze o sposób lektury poezji Tkaczyszyna-Dyckiego opowiada się po stronie badaczy przekonanych o autokreacji poety czy zwolenników odczytań egzystencjalnych, zamiast tego wskazuje na indywidualne „zawierzenie intencji twórcy” jako wyznacznik w sposobie odbioru poezji autora *Liber mortuorum*. Badaczka spogląda na problem z innego punktu widzenia, wskazując na zagadnienie rozszczepionej, ewoluującej tożsamości jako naczelny temat poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. W ten sposób Czyżak ukazuje fikcję i doświadczenie jako dwie strony tej samej monety. Innym rozwiązaniem problemu kreacji i egzystencji jest spojrzenie z perspektywy geopoetyki. Miejsce pozwala spoić w jednym punkcie geograficznym rozsypane dotąd fragmenty tożsamości, choć mapa, którą posługuję się w niniejszej interpretacji, o problemach w reprezentacji przestrzeni nieustannie przypomina.

Poeta ujawnia swoją podmiotowość wtedy, gdy sam siebie strofuje: „to ty jesteś pozałowania / godny głuptyś trzeba czy nie trzeba Dyciu / dekonspirowiesz się w każdym wierszu” [s. 350]. Także konkretne przestrzenie, ich historia i lokalizacja, opowiadane są z perspektywy piszącego autora/bohatera. Tkaczyszyn-Dycki, niczym w XIX-wiecznej powieści realistycznej, wskazuje na miejsce urodzenia, od którego zaczyna się opowiadana przez niego historia. Upowieściowienie realizuje się, między innymi, dzięki tradycyjnemu zwrotowi „do życzliwego czytelnika”:

oto mój *Peregrynarz* poszedł w twoje
pewne ręce abyś się wypowiedział
możesz zakwestionować talent i wykrzyknąć śmieiej
przecież urodziłeś się w Wólce Krowickiej

[LXXIX. *Ad benevolum lectorem*, OW, s. 99]

Wiejskie pochodzenie, peryferyjne umiejscowienie domu mogą, według bohatera wierszy, stanowić przedmiot drwin, służyć mechanizmom wykluczenia. Czy to na poziomie wspólnoty – szkoły, wsi, miasta, czy na poziomie dyskursu – politycznego, społecznego, kulturowego, literackiego. W takiej

²¹ A. Czyżak, *Wnuk rezuna*, w: *Pokarmy*, s. 266.

narracji marginesy to miejsca represji i deprecjacji. W Biblii znajduje się fragment, w którym Jezus odwiedza Nazaret, swoją ojczyznę. Jest to początek jego ewangelicznej działalności, która zaczyna się po powrocie Chrystusa z pustyni. Po przeczytaniu fragmentu z księgi Izajasza Nazarejczyk zaczyna przemawiać do obecnych w świątyni. Żydzi są zdziwieni talentem mówczym Jezusa: „A wszyscy przyświadczały Mu i dziwili się pełnym wdzięku słowom, które płynęły z ust Jego. I mówili: «Czy nie jest to syn Józefa?»” [Łk 4, 22]. Chrystus uprzedza pretensje słuchaczy, których bulwersuje brak cudów w rodzinnym mieście. Mówi: „Zaprawdę, powiadam wam: żaden prorok nie jest mile widziany w swojej ojczyźnie” [Łk 4, 24]. Fragment kończy się próbą nieudanego zamachu na Jezusa. Słuchaczy wzburzyły zapewne fragmenty ze Starego Testamentu, które opowiadają o łasce Boga skierowanej do pogan i obcych, a nie do pobożnych Izraelitów. Chrystus prowokuje swoich krewnych i sąsiadów. Z kolei Tkaczyszyn-Dycki pisze: „możesz mnie poszturchując nazywać durnym / a biada nam kiedy durny chwyta się polszczyzny / jak dziewczki bo z tego żadnych wierszy nie będzie”. Ponownie słychać tu echo czytanej wnikliwie przez Tkaczyszyna-Dyckiego w dzieciństwie Biblii i wypowiedzianych przez Natanaela do Filipa słów: „Czyż może być co dobrego z Nazaretu?” (J 1, 46). Autor swoją poezją prowokuje niemal nieustannie. Czy to na spotkaniach z czytelnikami, ze względu na charakterystyczny sposób recytacji, czy to w samych tekstach, dotykając tematów niewygodnych i niepopularnych, opowiadanych w sposób dziwny, groteskowy i zaskakujący czytelnika²². Poeta mówi o sobie jako o niechcianym i gorszym:

Miałem zawsze problem z gorszością, mówiłem sobie, że jestem Polaczysko, ale ten gorszy, ponieważ mój język polski, bez wątpienia ten gorszy język polski, pojawił się w mojej polszczyźnie mniej więcej w 1978 roku. Pamiętam to jak dziś, bo moja babcia zdecydowała, że pójdę do polskiej szkoły, a w polskiej szkole dostałem wpierdol od polskich chłopaków, dlatego, że nie umiałem jak polskie dzieciaki reagować na tę samą rzeczywistość.

[...]

Wiele razy mówiono mi, że jestem ten gorszy i przyjąłem do wiadomości, że jestem ten gorszy, ale jednocześnie powiedziałem sobie: że kurwa ja wam pokażę, ja wam jeszcze pokażę, że nie jestem taki najgorszy. Poeta powinien powiedzieć, pisarz polski powinien powiedzieć, że będzie pomagał tym, którzy są flekowani albo pozostawieni samym sobie²³.

²² Zob. B. Przymuszała, *Tkaczyszyn-Dycki – projekt aprowokacji*, w: *Pokarmy*, s. 9–16.

²³ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009, towarzyszący premierze książki *Oddam wiersze w dobre ręce* (1988–2010)*, <http://portlitteracki.pl/przystan/teksty/piosenka-o-zaleznościach-i-uzależnieniach-2/> [dostęp 05.05.2015].

Ślady tej wypowiedzi odnajdujemy w cytowanym już wierszu, który kończy się wersami: „możesz zakwestionować talent i wykrzyknąć śmieiej / coś skory wykrzyknąć lecz ja się nie cofnę o nie”. Adresat tej wypowiedzi mógłby wykrzyknąć: „Czy to nie Dycki, syn Stefanii z Wólki Krowickiej?”. Status „wariatki”, który miała we wsi matka poety, nie pomagał synowi w uzyskaniu akceptacji lokalnej społeczności. Gorszość, w którą wyposażony został autor, daje siłę do mówienia o sobie samym, zachęca do pracy. Wiersz *Ad benevolum lectorem* wydaje się być wymierzony przeciw tym, którzy wykluczyli go i zmarginalizowali. Tkaczyszyn-Dycki w swej twórczości, na wzór biblijnego proroka, powraca do ojczyzny. Wiersze wypełniają kolejne postaci z przeszłości, krewni, kuzyni, sąsiedzi, a więc ci, którzy naznaczyli go piętnem Wólki Krowickiej. Nie są oni jednak przedstawieni jednostronnie. Zauważa to Agnieszka Czyżak, pisząc o cyklu wierszy *Gniazdo*:

Wszyscy oni jednak tym razem ukazani zostali z dwóch perspektyw jednocześnie: z perspektywy próbującego odnaleźć swą przynależność do wiejskiej wspólnoty pastuszka i człowieka dojrzałego, który pamięta akty piętnowania znamieniem obcości potomków rezuna²⁴.

W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego następuje zatem powrót do miejsca, które go ukształtowało, ale jednocześnie napiętnowało. Przeszłość w Wólce Krowickiej uczyniła go poetą, ale też wypaczyła i zraniła, w odwecie za co należy się z tą przeszłością cały czas rozliczać. Tkaczyszyn-Dycki, niczym prorok, powraca do swojego Nazaretu i przemawia, prowokuje, wyśmiewa. Robi to, bo nie może odłączyć się od dzieciństwa w gminie Lubaczów. Jak sam wspomina:

W pewnym momencie zorientowałem się, że dom organizuje mnie emocjonalnie po stronie tego wszystkiego, co się w nim rozgrywa, że oplakujemy kolejnych Dyciów, a więc Tkaczyszynów-Dyckich, Hryniawskich, Bernackich, czekają zaś wymierający Ilnicy, Bojarscy, Bukicy i wyobraziłem sobie, że od tego nie ma ani odbicia, ani jakiegokolwiek bądź ucieczki. Godziłem się z tą sytuacją do czasu, gdy poszedłem na studia i wnet zorientowałem się, że mogę zupełnie inaczej ułożyć i uporządkować swoje życie, oddalić – z dnia na dzień – to wszystko, co mi było dotąd fundowane. I zrobiłem to niemal natychmiast, po głupiemu, durnowato, nie umiając zaproponować ani sobie, ani rodzinie łagodnego przejścia. Po paru latach, na szczęście, przyszło opamiętanie, że istotnie nie ma ucieczki od tego, co zostawiam bądź już zostawiłem, że tak naprawdę

²⁴ A. Czyżak, *Wnuk rezuna*, s. 267.

opłakiwanych Dyciów nie można gdzieś tam pogrzebać i zaniechać, że to jest w jakiś sposób we mnie, że jeśli nie ubogaca, to uwrażliwia na sytuację, której muszę podołać²⁵.

Paradoksalnie to poczucie gorszości, które niemal dosłownie wbito Tkaczyszynowi-Dyckiemu do głowy, pozwoliło mu stać się poetą, dało szansę na zajmowanie się tymi, którzy są „flekowani”. Silnie podmiotowy charakter jego twórczości, o którym często wspomina się w opracowaniach, ulega w tym rozumieniu rozproszeniu. Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego posługuje się figurą Innego – gorszego, słabszego, wykluczonego. Poetyckie wersje powyższych wypowiedzi odnajdujemy we fragmencie wiersza CLXXXII.:

dzisiaj po raz pierwszy poszedłem do polskiej
szkoły odtąd jestem chory niczym
nowy święty co wyzbył się wielu słów (kiłakiczka
kryżałki kuteń mżenia) i potrzebuje odpowiednich
przodków żadnych Dyckich
i Hryniawskich z Wielkiej Hryniawy

[OW, s. 213]

Fragment ten dobrze ilustruje, w jaki sposób inność manifestuje się przez język. Bohater, który w tym momencie pragnie porzucić swój słownik, musi równocześnie porzucić też swoich dotychczasowych patronów. Język rozpa-trywany jest ze swojej historycznej perspektywy, w której wyrasta z pewnego dziedzictwa przodków. Jednocześnie istotna jest pragmatyczna strona wypowiedzi, gdyż Tkaczyszyn-Dycki, parafrazując lub cytując różne osoby, niejednokrotnie przedstawia bohaterów wierszy w ich językowej aktywności. Jeszcze jeden element zwraca uwagę z perspektywy mapy. Przykłady leksykalne (kiłakiczka, kryżałki, kuteń, mżenia) mają swoją lokalizację, którą jest pogranicze polsko-ukraińskie, doprecyzowane przez przywołanie Hryniawskich z Wielkiej Hryniawy.

Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego jest silnie lokalna, to znaczy umiejscowiona w konkretnej przestrzeni, co najdobitniej potwierdził *Przypis m.in. do cyklu siedmiu wierszy pod tytułem „Gniazdo”*. Cykl wierszy pokazuje, jak ważne dla poety jest kreowanie przestrzeni odsyłającej czytelnika do konkretnego terytorium. Utwory poetyckie Tkaczyszyna-Dyckiego, w kontekście rozróżnienia poczynionego przez Piotrowskiego, stanowią językowy element

²⁵ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem. Wypowiedzi Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Za słowa łapie Anna Podczaszy*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/pojscie-za-norwidem/> [dostęp 05.05.2015].

mapy, która nie może obejść się bez desygnatu przestrzeni. Opisy tematyzujące komplikacje językowe zachodzące w trakcie procesu przedstawiania są również składnikiem tej twórczości. *Przypis*, jak i kolejne wiersze pokazują, że językowa mapa, którą tworzy Tkaczyszyn-Dycki, rozbija się na trzy przenikające się, przemieszane warstwy: toponimów, antroponimów i języków. Pojedyncze wiersze zazwyczaj stanowią mapy w dużej skali, zbliżenia wykonane w określonym miejscu, w którym autor przygląda się konkretnej miejscowości, nazwie, nazwisku bądź samej czynności tworzenia poezji/mapy.

Literary Map of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

Summary

This article utilizes a map as an interpretative tool for Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki poetry. His works are interpreted through his biography and through geographic locations in Lubaczów region. His poetry further becomes a register of the space experienced by the poet.

Keywords: map, geographic space, autobiographic place, borderland, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

Jerzy Kamionowski

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: kamion1@gazeta.pl

„Seks czarnuchów dla każdego”. Czarny intruz w przestrzeni białego dyskursu w powieści amerykańskiego mainstreamu przełomu lat 60. i 70.

W książce *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, na którą złożył się cykl wykładów z 1992 roku, Toni Morrison argumentuje na rzecz tezy, że najistotniejsze wyróżniki tematyczne „klasycznej” literatury amerykańskiej, takie jak indywidualizm, męskość, społeczne zaangażowanie, eksplorowanie problematyki etnicznej, skupianie się nad kwestią niewinności w połączeniu z przedstawieniami śmierci i piekła, stanowią w głębokim sensie odpowiedź na „ciemną, trwałą, znaczącą obecność Afrykanów”¹ w społeczeństwie i kulturze Ameryki. Aby ustanowić punkt odniesienia do rozważań będących przedmiotem tego artykułu, trzeba przytoczyć dłuższy fragment ze wstępnej części eseju Morrison. Przyszła noblistka pisze tak:

Od jakiegoś czasu rozmyślam nad prawomocnością, ale też kruchością zestawu pewnych założeń dość powszechnie akceptowanych i rozpowszechnianych w kręgach historyków literatury i krytyków jako „wiedza”. Wiedza ta utrzymuje, że tradycyjny kanon literatury amerykańskiej formował się [...] całkowicie niezależnie od czterechsetletniej obecności Afrykanów i Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych. Wiedza ta zakłada, że czarna obecność, która kształtowała życie polityczne, Konstytucję oraz całą historię tej kultury, nie zajmuje ważnego miejsca i nie wpływa znacząco na narodziny i rozwój literatury, bę-

¹ T. Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York 1992, s. 5. Wszystkie tłumaczenia, których autorstwo nie zostało wskazane, pochodzą od autora artykułu.

dającą tej kultury produktem. Co więcej, zakłada ona też, że nasza literatura narodowa stanowi emanację „amerykańskości”, która istnieje osobno od tej obecności i nie ma wobec niej żadnych zobowiązań. Wydaje się, że między badaczami literatury panuje milcząca zgoda, że skoro literatura amerykańska jest jednoznacznie domeną poglądów, geniuszu i władzy białych mężczyzn, to poglądy te, geniusz i władza pozostają bez związku z uderzającą obecnością Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych. Doszłam do wniosku, że ta milcząca zgoda w istocie dotyczy populacji [...], która stanowi jedną z najbardziej niejawnych, radykalnych sił niepokojących literaturę tego kraju. [...] Nie można dopuścić, by obecność ta sytuowana była na peryferiach naszej wyobraźni literackiej².

W ten sposób Morrison zwraca uwagę na marginalizowanie lub pomijanie czarnych postaci w refleksji krytycznej nad dziełami takich pisarzy jak Poe, Melville, James, Cather, Faulkner czy Hemingway, co prowadzi do swoistego solipsyzmu krytycznego lub co najmniej go umacnia. Postaci Afroamerykanów w książkach tych wybitnych pisarzy, bez dzieł których trudno sobie wyobrazić kanon literatury amerykańskiej, są jednak, zdaniem noblistki, kluczem do zrozumienia Białego Ideału, konstruowanego w opozycji do nich. W perspektywie historycznej widać wyraźnie, że przekazywane przez literaturę doświadczenie czarnych Amerykanów było konsekwentnie marginalizowane lub spychane w kulturowy niebyt.

Tak sformułowaną tezę Morrison warto zestawić z chronologicznie o kilka lat wcześniejszym twierdzeniem Craiga Wernera, który utrzymuje, że radykalny pod względem politycznym i estetycznym Ruch Czarnej Sztuki, który zdominował – w dodatku dość bezpardonowo – afroamerykańską literaturę na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, „postrzegany w relacji do solipsyzmu kultury dominującej [...] wyraża integralność rasową w przestrzeni dyskursywnej wcześniej dostępnej tylko tym Afroamerykanom, którzy posługiwali się językiem dominującym”³. Werner podkreśla w ten sposób, że w latach sześćdziesiątych dokonało się w czarnej literaturze zerwanie z dominującymi wcześniej tendencjami integracjonistycznymi i pójście ku literaturze wyrastającej wprost z „Form Rzeczy Nieznanych” – by posłużyć się określeniem Richarda Wrighta, będących zaprzeczeniem białych gatunków, norm i standardów, form esencjonalnie czarnych, zakorzenionych w czarnej kulturze ludowej, charakteryzujących się swoistą ekspresją, funkcjonujących poza głównym obiegiem kultury, na jej margine-

² Tamże, s. 4–5.

³ C. Werner, *New Democratic Vistas*, w: *Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism*, ed. J. Weixlmann, C. J. Fontenot, Greenwood, Florida 1986, s. 74.

sie, w podziemiu⁴. Wright, patrząc z perspektywy końca lat pięćdziesiątych, gdy nadzieje związane z Ruchem Praw Obywatelskich były bardzo silne, postrzega tę niepiśaną i nieuznaną kulturę afroamerykańskich mas jako sferę, w której, dzięki zdolności oddania emocjonalnej prawdy o ich amerykańskiej egzystencji, przechowana została esencja czarnej tożsamości. Jednocześnie jednak autor *White Man, Listen!* widzi w niej zagrożenie i poważną przeszkodę na drodze do pełnej integracji Afroamerykanów z kulturą białej Ameryki. Ów głos podziemny przemówił nagle donośnie, pełną mocą i bezwstydnie, komunikując własną czarną prawdę, wcześniej słyszalną słabo bądź wprost zepchniętą w sferę wymuszonego milczenia.

Powieść amerykańskiego mainstreamu z czułością sejsmografu natychmiast zareagowała na ów wstrząs, polegający na wdarciu się dotąd nieobecnego Obcego w „naszą” (tj. „białą”) przestrzeń dyskursywną. Wsparcie dla tej tezy stanowią książki wydane na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przez trzech pisarzy o ustalonej już wtedy pozycji na rynku literackim, reprezentujących nurt powieści tradycyjnej, która, w przeciwieństwie do kwitnącego w owym czasie postmodernizmu, wciąż podejmuje się zadania, by komentować rzeczywistość społeczną w sposób czytelny i zrozumiały dla „przeciętnego” czytelnika, „typowego” odbiorcy prozy, sięgającego po powieść nie w nadziei na znalezienie oznak wyczerpania, ale w celu zrozumienia otaczającego świata – coraz bardziej złożonego, nieprzejrzystego i nieczytelnego: *Planeta pana Sammlera* (1970) Saula Bellowa, *The Tenants* (1971) Bernarda Malamuda i *Przypomnij się, Króliku* (1971) Johna Updike’a.

Przy bliższym oglądzie tych trzech powieści można zaryzykować twierdzenie, że odnotowują one wspomniane wyżej „czarne” wtargnięcie w „biały dyskurs” na trzech różnych poziomach – odpowiednio: symbolicznym (Bellow), estetycznym (Malamud) oraz ideologicznym (Updike), choć oczywiście klasyfikacje te należy traktować dość umownie, gdyż granice między nimi nie są sztywno postawione i zachodzą na siebie w dużym stopniu; chodzi zatem raczej o rozumianą po Jakobsonowsku dominantę. W ten sposób niejako powieści te uzupełniają się wzajemnie. Intrygujące jest przy tym, z badawczego punktu widzenia, że wspólnym mianownikiem wszystkich trzech powieściowych reakcji na kontaminację białej kultury dominującej, jej norm oraz języka

⁴ R. Wright, *The Literature of the Negro in the United States*, w: tegoż, *White Man, Listen!*, Garden City, New York 1964, s. 83. Wright zalicza do kategorii „Form Rzeczy Nieznanych” oryginalne murzyńskie formy muzyczne, takie jak blues, jazz czy pieśni pracy, a także specyficznie czarne formy ekspresji werbalnej, takie jak opowieści ludowe, przechwałki (*boasts*), toasty oraz tzw. *dozens*, czyli będące elementem ulicznych pojedynków werbalnych krótkie rymowane wypowiedzi, mające na celu obrażenie lub sprowokowanie adwersarza. Werner umieszcza w tej kategorii również tzw. „relacje niewolników” [oryg. „slave narratives”].

okazują się strach i odrzucenie, idące w parze z nietrudną do zauważenia fascynacją czarnym jako groźnym Obcym. Oczywiście każda ze wspomnianych powieści zasługiwałaby na osobne omówienie, wsparte drobiazgową analizą formalno-treściową, lecz jednocześnie wydaje się, że jedynie w ujęciu komplementarnym i skrótowym ujawniają one istotę wielowarstwowego niepokoju białej Ameryki, spowodowanego naruszeniem linii demarkacyjnej dotychczasowego pozornie stabilnego i, zdawałoby się, „uniwersalnego” dyskursu.

Chronologicznie jako pierwsza ukazała się powieść *Planeta pana Sammlera* Bellowa, którą można uznać za jeremiadę w gorzkim tonie, ale po stoicku komentującą moralny rozpad tradycyjnego, wywodzącego się z projektu oświeceniowego humanizmu, amerykańskiego społeczeństwa w latach sześćdziesiątych XX wieku. W utworze tym jeden z obsesyjnie powracających wątków to niepokojąca pana Sammlera obecność czarnego kieszonkowca w autobusie, którym codziennie jeździ bohater. Mimo że motyw ten zajmuje stosunkowo niewiele miejsca, to jednak należy go uznać za kluczowy dla zrozumienia przesłania powieści. Teza ta wydaje się zgodna z intencjami samego autora: Daniel Fuchs, analizujący rękopisy Bellowa, podkreśla, że postać kieszonkowca nie występuje nawet w wersji powieści zaledwie trzy lata poprzedzającej jej wydanie, choć tam również pojawił się temat czarnej przemocy w przestrzeni publicznej (bohater zostaje pobity przez dwóch młodych Afroamerykanów odpowiadających stereotypowi czarnych radykałów) oraz całkowitej obojętności i apatii świadków tego zdarzenia⁵. W wersji ostatecznej Sammler już nie jest ofiarą brutalnego napadu, a jedynie świadkiem kradzieży popełnianych w autobusie, choć potem staje się obiektem niejednoznacznego gestu złodzieja, który obnaża się przed nim w przedśionku zamieszkiwanej przez tytułowego bohatera kamienicy.

Właśnie niejednoznaczność, wynikająca w dużej mierze z bezradności poznawczej bohatera (a wraz z nim czytelnika), staje się uderzającą cechą fragmentów dotyczących kieszonkowca. Złodziej budzi niepokój nie tylko z powodu ewidentnego poczucia bezkarności i wynikającej z tego bezczelności, z jaką okrada pasażerów, uciekając się w jednym przypadku nawet do jawnej przemocy fizycznej, ale też ze względu na to, że jest nieprzenikniony i enigmatyczny, niełatwy do jednoznacznego sklasyfikowania, wymykający się kategoryzacjom.

Pod względem wyglądu i ubrania Murzyn-kieszonkowiec stanowi przeciwieństwo chuliganów z wersji wcześniejszej – dwóch szczupłych wyrost-

⁵ D. Fuchs, *Saul Bellow: vision and revision*, Durham, North Carolina 1984, s. 209–210.

ków, z których jeden miał na sobie „fioletową wiatrówkę”, a drugi „filcowy kapelusz prawie bez ronda”⁶, co bezsprzecznie definiuje ich jako przedstawicieli młodego pokolenia czarnych radykałów, przypuszczalnie pozostających pod wpływem nowej ideologii przemocy, kojarzonej – nie do końca słusznie – z postacią Malcolma X. Kieszonkowiec odstaje od tego stereotypu, będąc wręcz zaprzeczeniem prowokującego luzu młodego pokolenia Afroamerykanów. Jego wygląd kojarzy się ze stabilnością i społecznym dopasowaniem do powszechnie obowiązujących norm: kieszonkowiec jest potężny, ma „przystrzyżony wąs” i nosi się elegancko, a nawet ostentacyjnie wykwinie. Opis został sporządzony nad wyraz skrupulatnie – narrator wylicza: płaszcz z wielbłądziej wełny, ciemnofioletowe okulary (oryginalny model Diora), oficerski kołnierzyk, wiśniowy jedwabny krawat, zapach francuskich perfum⁷. Na pierwszy rzut oka jest to Murzyn zintegrowany, należący do wyższej klasy średniej, członek afroamerykańskiej burżuazji, która ma ambicję, by ciężką pracą i zdobytym wykształceniem wywalczyć dla siebie miejsce w ramach amerykańskiej małej stabilizacji – nieprzypadkowo Sammler, obserwując niespieszną precyzję, z jaką kieszonkowiec okrada kobietę w autobusie, ma odruchowe skojarzenie z chirurgiem przeprowadzającym „operację na otwartym sercu”⁸. W rezultacie, będąc zauważalnym, złodziej staje się niemal niewidzialny. Jednak Sammler widzi też, niczym w filmowym zbliżeniu, czarną „męsk[ą] dło[ń], która zbliżyła się od tyłu, uniosła zapięcie i lekko przechyliła torebkę”, po czym przygląda się zafascynowany, jak „wypielęgnowany murzyński palec”⁹ otwiera torebkę nieświadomej niczego współpasażerki, co z kolei budzi jednoznacznie seksualne konotacje i odsyła do stereotypu czarnego gwałciela. Pozwala to Sammlerowi natychmiast zdefiniować kieszonkowca w sposób typowy dla postrzegania Afroamerykanów: zauważa bowiem w jego twarzy „zuchwały wyraz wielkiego zwierzęcia”¹⁰, a kiedy opowiada o nim córce, mówi o „afrykańskim księciu albo wielkiej afrykańskiej bestii szukającej ofiary”¹¹. W ten sposób kieszonkowiec zostaje zamknięty w siatce romantyzujących stereotypów, podkreślających dzikość, seksualną siłę i zwierzęcość Afrykanów. Kategoriami tymi objęci będą również czarni Amerykanie.

⁶ Cyt. za: D. Fuchs, *Saul Bellow: vision and revision*, s. 210.

⁷ S. Bellow, *Planeta Pana Sammlera*, przeł. L. Czyżewski, Warszawa 1999, s. 7, 14–15.

⁸ Tamże, s. 7.

⁹ Tamże, s. 14–15.

¹⁰ Tamże, s. 7.

¹¹ S. Bellow, *Planeta Pana Sammlera*, s. 20.

Stereotyp ten materializuje się w kuriozalnym akcie przemocy wobec Sammlera. Voyeurystyczne potrzeby protagonisty, manifestujące się w niemal kompulsywnym przyglądaniu się kieszonkowcowi w autobusie, zostają w prowokacyjny sposób w pełni zaspokojone przez złodzieja, gdy ten dopada Sammlera w przedsionku jego kamienicy i obnaża się przed nim:

Murzyn otworzył rozporek i wyciągnął członka. Z wielkimi owalnymi jądrami, ukazywał się przed Sammlerem ogromny brązowoliliowy, nie obrzezany przedmiot – tuba, wąż; u grubej nasady jeżyły się metaliczne włosy; a czubek wyginał się na zewnątrz podtrzymującej, demonstrującej dłoni, przywodząc na myśl zmysłową ruchliwość trąby słonia, chociaż skóra nie była gruba ani szorstka, lecz lekko opalizująca. [...] Twarz mężczyzny nie wyrażała właściwie groźby, lecz dziwną spokojną wyższość. Przedmiot demonstrowany był z oszałamiającą pewnością siebie. Pańskością¹².

M. Gilbert Porter zauważa, że w scenie tej uderza nieposłuszenie się przez Bellowa „przedmiotem zastępczym” i rozwija to spostrzeżenie, pisząc, co następuje: „Nie ma tu Freudowskiego surogatu męskości jak nóż czy pistolet. Kieszonkowiec odsłania rzecz samą w sobie”¹³. Ethan Goffman traktuje władczą demonstrację genitaliów przez kryminalistę jako symboliczny wyraz stoczenia się Ameryki lat sześćdziesiątych do poziomu „barbarzyńskiego karnawału”¹⁴ i, jak to określa Sammler, „seksu czarnuchów dla każdego” [przeł. J.K.]¹⁵, czego emanacją są według niego: wzrost przestępczości, powszechny wśród Amerykanów (szczególnie młodych) brak odpowiedzialności za własne czyny i życie oraz wszechobecne – również wśród białych Amerykanów młodszego pokolenia – seksualne rozpasanie. Badacz sytuje akt demonstracji imponującego rozmiarem organu przez kieszonkowca jednoznacznie „poza sferą biologiczną” i sugeruje, że mamy w tym przypadku do czynienia w istocie nie tyle po prostu z pospolitą ekshibicjonizmem, ile z „naruszeniem granic porządku symbolicznego”¹⁶. Rozumiany w ten sposób czarny penis przestaje już być li tylko

¹² Tamże, s. 67–68.

¹³ M. Gilbert Porter, *Whence the Power? The Artistry and Humanity of Saul Bellow*, Columbia, Missouri 1974, s. 166.

¹⁴ E. Goffman, *Between Guilt and Affluence: The Jewish Gaze and the Black Thief in „Mr. Sammler's Planet”*, „Contemporary Literature” 1997, nr 4, s. 709.

¹⁵ Oryginalny zwrot „sexual niggerhood for everyone” został przełożony przez Lecha Czyżewskiego jako „seksualn[e] niewolnictw[o] dla wszystkich” [s. 213], co nie oddaje jego jawnie rasistowskiego ładunku emocjonalnego ani swoistej perwersyjnej fascynacji Sammlera „dziką” i „prymitywną” seksualną swobodą młodej Ameryki czasów rewolucji seksualnej.

¹⁶ E. Goffman, *Between Guilt and Affluence*, s. 716.

narzędziem płciowym (poziom fizjologiczny), lecz staje się – niczym pastorał, berło, buława czy sędziowski albo licytacyjny młotek – „odrębnym przedmiotem komunikującym władzę”¹⁷ – *fallusem* w sensie Lacanowskim. Goffman dostrzega w nim *Das Ding* Slavoję Žižka, który, posługując się kategoriami Lacanowskimi właśnie, określa w ten sposób „niemożliwy-realny obiekt pożądania”¹⁸. Można jednak pójść nieco dalej tym psychoanalitycznym tropem i zobaczyć w akcie symbolicznego ekshibicjonizmu czarnego złodzieja chwilową usurpację, a przez to demystyfikację pozycji Białego Ojca. Jest to bowiem moment, gdy pozornie stateczne superego, w sensie literalnym stając się *fallusem*, nagle odsłania swój stabuizowany wymiar i dotąd skrzętnie ukrywaną prawdę o sobie; tę mianowicie, że jego władza w istocie zasadza się na przemocy oraz maskowanymi bezwstydzie i rozpasaniu, skutecznie ukrywanymi za fasadą społecznie skodyfikowanych znaków rozpoznawczych, tworzących wizerunek obywatela-filaru panującego porządku. Tym samym naruszona zostaje stabilność świata, ufundowana na dyskursie rządzonym jasnymi regułami, które – jak zauważa Frantz Fanon, posługujący się narzędziami zapożyczonymi z psychoanalizy w przełomowej dla głębokiego rozumienia podświadomościowych przesłanek funkcjonowania stosunków rasowych i polityki rasy książce *Peau noire, masques blancs* (1952) – stanowią konstrukcję abstrakcyjną i definiują Murzyna wyłącznie „na poziomie genitalnym”¹⁹. W rezultacie projekcji przez białą kulturę własnej „zrepresjonowanej fizyczności” na Murzyna, ten dosłownie „[z]ostaje zamieniony w penisa”²⁰. Czarny kieszonkowiec przez akt mimikry (w znaczeniu pokrewnym do nadanego mu przez Luce Irigaray²¹) odwraca kierunek, zdawałoby się, na zawsze usankcjonowanego wektora, i w ten sposób sytuuje sam siebie w przestrzeni wcześniej mu niedostępnej i zakazanej – nie na marginesie, lecz wewnątrz dyskursu władzy.

Karą za owo samozwańcze odwrócenie kierunku jest sprowadzenie kieszonkowca siłą do poziomu biologicznego, niemal zdegradowanie go do

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ F. Fanon, *Black Skins, White Masks*, transl. by Ch. L. Markmann, New York 1967, s. 157.

²⁰ Tamże, s. 170.

²¹ Mam tu na myśli tak doskonałe, świadome i celowe odgrywanie przez dyskryminowany podmiot narzuconej mu roli, że odgrywanie to staje się strategią oporu, w efekcie czego dochodzi do przekształcenia subordynacji w autoafirmację. Zob. L. Irigaray, *The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine*, w: teźże, *This Sex which is not One*, przeł. C. Porter, Ithaca, New York, 1985 (1977), s. 68–85.

sfery „nagiego życia” w rozumieniu Giorgio Agambena²²: zostaje on pobity na ulicy przez zięcia Sammlera – izraelskiego fanatyka, a w ten sposób usytuowany całkowicie poza Prawem i ochroną przez fallicznego suwerena. Pobicie to należy rozumieć jako rytualne przywrócenie porządku symbolicznego opartego na tradycyjnych zasadach. Przy okazji warto zauważyć, że tym aktem przemocy kieruje logika pozostająca w zgodzie z obserwacją Wernera, że w momencie zagrożenia „grupa dominująca, sprawując swą kontrolę, może narzucić swój język [symboliczny] za pomocą środków opartych na jawnej dyskryminacji i przemocy: linczach, testach wiedzy i inteligencji, brutalności policji, dyskryminacji pod względem zatrudnienia, edukacji i warunków mieszkaniowych”²³. Publiczne pobicie czarnego złodzieja doskonale mieści się w tej kategorii.

Fakt, że kieszonkowiec nie mówi w powieści Bellowa ani słowa, przypomina o jego pochodzeniu z grupy niedopuszczonej do głosu, wyłączonej z dyskursu, skazanej na milczenie. Naruszenie przez niego białego porządku symbolicznego ma charakter ostentacyjnie niewerbalny. Nieco inaczej rzecz się ma z postaciami Afroamerykanów z powieści *Współlokatorzy* Malamuda i *Przypomnij się, Króliku* Updike’a, choć w nich również mocno zaakcentowany jest motyw naruszenia przestrzeni należącej do białych Amerykanów. W obu tych przypadkach mamy jednak do czynienia z wyzwaniem w dosłownym sensie i rudymmentarnie językowym: w pierwszym tekście na gruncie estetycznym, w drugim na gruncie ideologicznym, choć – raz jeszcze podkreślę – nie są to rozróżnienia ostre; stanowią raczej próbę zidentyfikowania dominant obu utworów.

Niemal cała akcja *Współlokatorów* rozgrywa się w przeznaczonej do rozbiórki kamienicy w Nowym Jorku. Żydowski pisarz Harry Lesser nie zgadza się na wyprowadzkę, gdyż pracuje tu od dziesięciu lat nad swoją trzecią powieścią i tu chce ją skończyć. Opuszczona przez pozostałych lokatorów kamienica szybko popada w ruinę – w opisach zostają wyeksponowane powybijane szyby, cuchnąca moczem klatka schodowa, brak światła na korytarzach oraz coraz bardziej zdewastowane puste mieszkania. Do jednego z nich, należącego wcześniej do statecznego Herr Holzheimera, które zmieniło się w „przesiąkniętą śmiercią dżunglę”²⁴, wprowadza się nielegalnie czarny początkujący pisarz Willie Spearmint²⁵, który szuka odosobnienia, by skupić

²² Zob. G. Agamben, *Homo Sacer: Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Sawa, Warszawa 2008.

²³ C. Werner *New Democratic Vistas*, s. 62.

²⁴ B. Malamud, *The Tenants*, New York 1971, s. 12.

²⁵ Willie Spearmint to aluzja do ludowych korzeni czarnego pisarza (jako rzeczownik pospo-

się na pracy nad swoją debiutancką książką. Spearmint prosi Lessera, jako doświadczonego pisarza z dwiema publikacjami na koncie, o udzielenie mu kilku profesjonalnych rad i wskazówek. Lesser chętnie się zgadza. W rezultacie dochodzi między nimi do zażyłości, ale również rywalizacji – także na gruncie erotycznym, gdyż Lesser zakochuje się w dziewczynie Spearminta, która jest, podobnie jak on, Żydówką. W dodatku dochodzą do głosu historyczne urazy dotyczące ekonomicznej eksploatacji Afroamerykanów przez Żydów²⁶. Kombinacja tych trzech czynników doprowadza Spearminta do agresywnego antysemityzmu, którego kulminacją stają się jego paranoiczne antyżydowskie opowiadania.

Malamud, poruszając się całkowicie swobodnie między realizmem a surrealizmem na poziomie narracji, próbuje uchwycić istotę destrukcyjnego konfliktu między Żydami a Afroamerykanami pod koniec lat sześćdziesiątych i jego potencjalnymi konsekwencjami dla społeczeństwa i kultury w Ameryce. Dlatego spotkanie-zderzenie Lessera ze Spearmintem należy odczytywać jako ponadjednostkowe. Iska Alter stawia tezę, że „ta ciemna powieść eksploruje tematy utraty poczucia braterstwa [między społecznościami dyskryminowanymi pod względem rasowym – dop. J.K.], śmierci nadziei oraz ostatecznego upadku cywilizacji”, stając się „świadkiem dezintegracji, przemocy i chaosu”²⁷. Z kolei sam autor mówi o swoim dziele jako o „profetycznym ostrzeżeniu przed fanatyzmem”²⁸. Jednak tendencyjny wymiar książki Malamuda, sytuujący *Współlokatorów* w kategorii powieści interwencyjnej, jest równoważony przez jej nieskrywaną intertekstualność. Jak nietrudno zauważyć, fabuła rozwija się tu również na gruncie subtelnych (i często ironicznych) aluzji literackich. Mamy zatem do czynienia z szerokim spektrum odniesień do innych dzieł, czasem przywołanych wprost, a czasem w sposób zawoalowany. Są wśród nich między innymi: *Robinson Crusoe* Daniela Defoe, *Huckleberry Finn* i *Tajemniczy przybysz* Marka Twaina, *Król Lear* i *Burza* Szekspira czy poezja Johna Drydena²⁹. Tworzą one gmach literatury świata zachodniego, chwiejny już co prawda, lecz wciąż z jednym przynajmniej od-

lity „willie” znaczy „wieśniak, prostak”), a jednocześnie parodia nazwiska Williama Shakespeare’a – Willie podpisuje jeden ze swoich utworów jako „Blind Willie Shakespeare” (s. 219), co stanowi aluzję do nazwiska legendarnego bluesmana Blind Lemon Jeffersona.

²⁶ Zob. J. Baldwin, *Negroes are anti-Semitic because they’re anti-white*, w: tegoż, *Black Anti-Semitism and Jewish Racism*, New York 1970.

²⁷ I. Alter, *The Good Man’s Dilemma: Social criticism in the fiction of Bernard Malamud*, New York 1981, s. 73.

²⁸ P. Freese, *Trouble in the House of Fiction: Bernard Malamud’s „The Tennants”*, w: *Self-Reflexivity in Literature*, ed. W. Huber, M. Middeke, H. Zapf, Wurtzburg 2005, s. 110.

²⁹ Tamże, s. 99–112.

danym strażnikiem na posterunku, niewyrażającym zgody na jego ostateczną rozbiórkę. Lesser tłumaczy Spearmintowi, że bez formy „nie ma porządku, a być może nawet znaczenia”, że „nie istnieje połowiczny sposób bycia dobrym pisarzem” oraz że „można zaprzeczać istnieniu uniwersalizmu, ale nie da się go obalić”³⁰. W sentencjach tych pobrzmiewa ton wysokiego modernizmu spod znaku T. S. Eliota czy jego pilnych uczniów – poetów nowokrytycznych. Być może postać Lessera pod tym względem jest ironicznym autoportretem Malamuda, który podkreślił (zaiste po Eliotowsku) w jednym z wywiadów tuż po opublikowaniu *Współlokatorów*, że „celem pisarza jest chronić cywilizację przed samozniszczeniem”³¹.

Jednocześnie, w kontekście powieściowych wydarzeń (a w szczególności zniszczenia przez Spearminta maszynopisu ukończonej wreszcie powieści Lessera), stwierdzenia te brzmią nieco jak łabędzi śpiew wysublimowanej sztuki wysokiej, skonfrontowanej z barbarzyńskim żywiołem surowego czarnego doświadczenia, wdzierającego się w elegancki dyskurs literackiego klubu dżentelmenów i burzącego jego reguły i normy. W geście sprzeciwu wobec uniwersalnych (czyli „białych”) kryteriów wartościowania „czarnej” twórczości Spearmint wykrzykuje w twarz Lesserowi swoją niezgodę na uwięzienie w białym dyskursie:

Żaden błąd skurwysyn nie może postawić się na moim miejscu [...]. Czarne nie jest białe i nigdy nie będzie. Jest raz na zawsze czarne. Nie ma w sobie nic uniwersalnego, jeśli o to Ci chodzi. Czujemy całkiem inaczej. Nie możesz pisać o czarnych, bo nie masz najmniejszego pojęcia, czym jesteśmy, ani jak odczuwamy. Nasza chemia uczuciowa jest inna niż wasza. Kapewu? I tak ma być. Piszę soulem, duszą, kiedy piszę o tym, jak czarni krzyczą, że wciąż jesteśmy niewolnikami w tym pieprzonym kraju, a nie zamierzamy być niewolnikami ani chwili dłużej. Jak możesz to zrozumieć, Lesser, skoro Twój umysł jest biały?³²

W swej agresywnej tyradzie Spearmint mówi w istocie o niemożności wyrażenia czarnego doświadczenia w obrębie białego języka literackiego z jego rygorami formalnymi, tabu tematycznym i niezachwianą, narcystyczną wiarą we własny uniwersalizm. Są to doświadczenia niekomunikowalne, gdyż nieprzekładalne na ten jedynie dozwolony język.

Dlatego wypada zgodzić się częściowo z konstatacją Freesa, że Malamud jest zainteresowany nie tyle diagnozowaniem sytuacji społecznej czy dogłębną analizą psychologiczną bohaterów, lecz „kwestiami estetycznymi,

³⁰ B. Malamud, *The Tenants*, s. 74–75.

³¹ Cyt. za: P. Freese, *Trouble in the House of Fiction*, s. 106.

³² Tamże.

czyli badaniem za pomocą powieściowych środków relacji między szukaniem doskonałej formy a społecznymi celami fikcji literackiej”³³. Przy tym jednak, mimo pozorów równowagi w debacie między literaturą wysoką a programowo zaangażowaną w kwestię rasy, Malamud opowiada się po stronie tej pierwszej. Nie ma tu potrzeby konstruowania szczegółowej argumentacji; warto jedynie zauważyć, że streszczenia prozy i przytoczone fragmenty wierszy Spearminta, wzorowane na utworach takich pisarzy, jak Richard Wright, Claude Brown, Amiri Baraka czy Haki Madhubuti, brzmią – dla badacza obeznanego z poetyką afroamerykańskiej literatury spod znaku Czarnej Estetyki (jak autor niniejszego artykułu) – jak ich jednowymiarowa groteskowa parodia, co odnotowuje także Morris Dickstein w recenzji ze *Współlokatorów*. Badacz podkreśla między innymi, że rezultaty „wysiłków literackich” Spearminta

są nie więcej niż grubo ciosanym pastiszem prozy spod znaku czarnego zwierzenia, od Richarda Wrighta poczynawszy. Dowiadujemy się na przykład, że tytuły rozdziałów w jego książce pokazują rozwój od „Chłopca z głębokiego Południa” do „Czarnego pisarza”, poprzez [etapy określone jako – dop. J.K.] „Na północ”, „Noce w Harlemlu”, „Więzienna edukacja” oraz krótki rozdział końcowy „Piszę dla czarnej wolności”. Sama twórczość, niemal całkowicie przytoczona w formie streszczeń, a nie cytowana, ma charakter zbliżony do pastiszu i jest mocno powierzchowna. Malamud ma tu poważny problem z tonacją. Chciałby, żeby to wszystko brzmiało dosyć śmiesznie, ale też poważnie, podczas gdy ostatecznie ani to zabawne, ani mające wiele wspólnego z rzeczywistością³⁴.

Zatem, jak sugeruje Dickstein, takie podejście do czarnej literatury, stanowiącej w dużej mierze emanację ideologii ruchu Black Power, którego symbolem była uniesiona w górę czarna pięść, a wygenerowanej przez doświadczenie przez kilkaset lat tłumionego gniewu, frustracji i rozumianej po Ellisonowsku niewidzialności (czyli historycznej nieobecności, politycznej niemocy, społecznej przezroczystości i ludzkiej próżni), wydaje się wielce kontrowersyjne przez swą estetycznie maskowaną tendencyjność. Literatura ta w prezentacji Malamuda okazuje się groteskowo śmieszna i niepoważna w swej schematyczności i uproszczeniach, ale też groźna w zapalczywości i uprzedzeniach etniczno-rasowych, i to groźna podwójnie: w wymiarze politycznym – dla obecnego porządku społecznego, oraz w wymiarze metafizycznym – dla symbolizowanego przez literaturę ładu i harmonii, gwarantów ponadczasowych wartości. Dickstein ubolewa nad tym, traktując *Współlokatorów*

³³ Tamże, s. 101.

³⁴ M. Dickstein, *Review of „The Tennants”*, w: *Critical Essays on Bernard Malamud*, ed. J. Salzberg, Boston 1987, s. 54.

jako powieść zmarnowanej szansy. Tezę tę ilustruje zestawiając Willie'go Spearminta z postacią kieszonkowca z *Planety pana Sammlera*:

Częściowo symboliczne potraktowanie czarnego mężczyzny znajduje interesującą paralelę w postaci Murzyna-kieszonkowca [...], którego Bellow przedstawia, całkiem bez ironii [...] jako żywiołową, amoralną siłę, zagrażającą „cywilizacji”, ucieleśnienie ducha barbarzyńskich czasów. Lecz apokalipsa Malamuda jest w ludzkim wymiarze zupełnie inna niż Bellowa. Podczas gdy wersja tego drugiego jest paranoidalną manipulacją stereotypami i rasowymi fantazjami, powieść Malamuda w swym najlepszym wymiarze przekonująco przedstawia złożoną ludzką interakcję. Chociaż Willie wkracza na scenę jako niewiele więcej niż prymityw [...], jego żal jest prawdziwy [...] a on sam jest artystą usiłującym zrozumieć swoje doświadczenie, dojrzeć i zmienić się³⁵.

Dickstein traktuje owo rozdarcie powieści Malamuda między wymiarami realistycznym i symbolicznym jako co najmniej warsztatową usterkę, ze szkodą odbijającą się na wartości – nie tylko artystycznej – *Współlokatorów*. Podobne zastrzeżenia zgłasza Steven G. Kellman. W opinii tego badacza problem stanowi rozszczepienie na dokumentalny realizm i ostentacyjny intertekstualizm, w konsekwencji czego „[r]ealistyczna iluzja zostaje rozbita przez aluzje literackie”³⁶. Tego typu krytyka wydaje się zasadna jedynie przy założeniu, że powieść realistyczna, by realistyczną pozostać, musi ograniczać się do werystycznego sprawozdania z rzeczywistości, które może zostać zweryfikowane przez historiografię czy dane socjologiczne. Jednak być może w przypadku *Współlokatorów* mamy do czynienia, by posłużyć się rozróżnieniem dokonany przez Malcolma Bradbury'ego dla potrzeb opisu stopnia złożoności realistycznej powieści brytyjskiej lat trzydziestych XX wieku, nie tyle z „realizmem społecznego raportu”, ile ze zjawiskiem „realizmu historii”. Bradbury stwierdza, że „skoro sama historia była surrealna, absurdalna, koszmarna i zagrażająca, identyczna stała się duża część [realistycznej] fikcji literackiej”³⁷. Na to nakłada się jeszcze oddziaływanie „literatury wyczerpania” na powieść Malamuda, które równie mocno jak koncepcje Czarnej Estetyki nadwątlало konstrukcję tego „niegdyś przyzwoitego domu, pałacu rozkoszy Lessera”³⁸. Być może zatem formalna niespójność i niekonsekwencja

³⁵ Tamże, s. 55–56.

³⁶ S. G. Kellman, *The Tennants in the House of Fiction*, w: *Critical Essays on Bernard Malamud*, s. 168.

³⁷ M. Bradbury, *The Modern British Novel*, London 1994, s. 224.

³⁸ B. Malamud, *The Tennants*, s. 6. Zwrot „pałac rozkoszy” odsyła do wiersza – wizji sennej Coleridge'a *Kubla Khan*.

gatunkowa *Współlokatorów* nie tyle dobrze opisuje, ile doskonale odzwierciedla specyfikę Ameryki tamtego czasu. W rezultacie, ujmując rzecz w pewnym uproszczeniu, można powiedzieć, że powieść Malamuda stanowi zapis niepokoju związanego z brutalnym zakwestionowaniem w Ameryce końca lat sześćdziesiątych dotychczasowego białego/universalnego porządku estetycznego, będącego, jak sugeruje autor, fundamentem euro-amerykańskiej kultury i cywilizacji Zachodu. W niepokoju tym obecne są jednak zarówno niedowierzanie, że to się dzieje naprawdę, jak i nieskutecznie maskowana przy pomocy pastiszu i groteski fascynacja czarną przemocą.

Nie inaczej rzecz się ma w przypadku *Przypomnij się, Króliku* Updike’a, gdzie również strach przed destrukcyjną siłą czarnej obecności w białej przestrzeni, symbolizowanej przez dom Królika, jest ściśle powiązany z rodzajem podziwu i podszytej grozą fascynacji. Wiele poruszonych w powieści kwestii wiąże ją z omówionymi powyżej utworami – między innymi: społeczny chaos, poczucie rozpadu znanego świata, szalejąca przestępczość, upadek obyczajów w sferze prywatnej, wrogość na tle rasowym. W kontekście niniejszych rozważań najważniejszym aspektem jest jednak jej wymiar polityczny, dotyczący naruszenia przez czarnego intruza dyskursywnej przestrzeni ideologicznej.

Bohaterem tytułowym powieści Updike’a jest Harry Angstrom, zwany Królikiem, który po okresie młodzieńczego buntu grzęźnie w koleinach amerykańskiej małej stabilizacji i problemach codzienności (matka umierająca na chorobę Parkinsona; romans żony, która wyprowadza się do kochanka), nie mogąc wydobyć się z apatii i życiowej inercji. Królik kupuje w barze za dwadzieścia dolarów młodziczką Jill – zbiegłą z bogatego domu narkomankę, którą przygarnia na poły z litości, na poły z powodów seksualnych: zamierza ją wykorzystywać w zamian za dach nad głową. Pewnego dnia pod jego nieobecność wprowadza się do jego domu znajomy Jill – Skeeter, czarny weteran wojny w Wietnamie, fanatyczny wróg białej Ameryki, zwolennik czarnego radykalizmu w polityce i poszukiwany przez policję handlarz narkotyków w jednej osobie. Skeeter staje się katalizatorem, jak to nazywa Edward P. Vargo, „zsunięcia się [życia Królika – dop. J.K.] do poziomu orgii”³⁹ w sensie zarówno metaforycznym, jak i dosłownym, tym samym „osłabiając jego kręgosłup moralny i wolę działania”⁴⁰. Jak zauważa Gordon E. Slethaug, „[Skeeter – dop. J.K.] odgrywa tym samym po prostu swoją rolę nieodpowie-

³⁹ E. P. Vargo, *Rainstorms and Fire*, Port Washington, New York 1973, s. 165

⁴⁰ G. E. Slethaug, *Rabbit Redux: „Freedom is Made of Brambles”*, w: *Critical Essays on John Updike*, ed. W. R. MacNaughton, Boston 1982, s. 247.

działnego czarnego, przydzieloną mu przez społeczeństwo”⁴¹, ale przy tym demaskuje jednak również milczącą większość i konsekwencje społeczne jej obojętności i paraliżu moralnego.

Na początku powieści Królik to przeciętny Amerykanin tamtych czasów – duchowo pusty konformista w średnim wieku, ze stałą pracą, domem na przedmieściach i dorastającym synem, którego tymczasowo, pod nieobecność żony, wychowuje sam. Jego konserwatywne poglądy znajdują jednak wyraz nie w czynach (nie poruszają go znanadto ani romans żony, ani prostytucja siostry), lecz w zewnętrznej manifestacji: nalepiając amerykańską flagę na szybę samochodu Harry demonstruje lojalność wobec ojczyzny wysyłającej pierwszego człowieka na księżyc, prowadzącej wojnę w Wietnamie i targanej problemami politycznymi i społecznymi, z falą czarnych protestów oraz eskalacją kultury narkotykowej na czele. Królik, który nie deklaruje się jako rasista i czasem prowadzi pogawędki z Murzynem zatrudnionym w tej samej drukarni, wykazuje jednak odruchowe rasistowskie reakcje na nagłą obecność „niewidzialnych” dotąd czarnych w jego białym świecie. Taka postawa ujawnia się na przykład w scenie, gdy obserwuje Afroamerykanów jadących tym samym autobusem:

Harry nie ma pojęcia, dlaczego ci Murzyni muszą być tacy krzykliwi. Tuż koło niego jazgocze cała czwórka, hałas rozprzestrzenia się [...]. Są dziwną rasą. Nie tylko jeżeli chodzi o skórę, ale i sposób, w jaki są zbudowani, luźni jak lwy, dziwni też, jeżeli chodzi o to, co w głowie, jakby ich myśli miały inny kształt, były jakieś powykręcane, nawet wówczas, kiedy wcale nie są groźbą. Ten gąszcz włosów afro, złote kolczyki, kręgi hałasu, przelewające się przez autobusy, to tak, jakby z egzotycznych nasion przywleczonych przez ptaki wykiełkowały tropikalne rośliny i zaczęły zarastać ogród. Jego ogród. Królik wie, że to jego ogród i właśnie dlatego na tylnej szybie falcona nalepił miniaturę amerykańskiej flagi, chociaż Janice twierdzi, że to prowincjonalne i faszystowskie⁴².

Postrzeganie Afroamerykanów przez Królika jest nacechowane silnie pejoratywnie – nawet określenie „jak lwy” nie zawiera podziwu, lecz po prostu odsyła do stereotypowych skojarzeń Murzynów z dzikimi zwierzętami i Afryką. Odruchowy rasizm Królika idzie jednak o wiele dalej – po pierwsze Murzyni wydają mu się *en masse* zdeformowani fizycznie i mentalnie, stając więc niejako karykaturę człowieczeństwa; po drugie, jednoznacznie kojarzą mu się z ekspansywnymi chwastami, zarastającymi „jego ogród”, co razem wzięte podszyte jest już poglądami faszystowskimi, ocierającymi się o kon-

⁴¹ Tamże, s. 240.

⁴² J. Updike, *Przypomnij się, Króliku*, przeł. W. Brydak, Gdańsk 1993, s. 17.

cepcje eugeniczne. Dlatego złowieszczo brzmi nieco wcześniejsza uwaga Harry'ego:

Ze dużo Murzynów w tym autobusie. Przybywa ich, to widać. Byli zawsze, Królik pamięta ulice Brewer, kiedy był małym dzieckiem – mijając czarnych wstrzymywało się oddech, chociaż nigdy nie zrobili człowiekowi nic złego, po prostu patrzyli; ale teraz ich słyszać, coraz głośniejsze. [...] W porządku, więcej w tym matki-natury [...] ⁴³.

Wdarcie się Skeetera już nie do „ogrodu”, a wprost do domu Królika, przynosi ze sobą przyspieszoną i wymuszoną edukację białych mieszkańców. Skeeter przychodzi uzbrojony w „stertę sfatygowanych książek w miękkich kartonowych oprawkach, o grzbietach wytartych i okładkach pozaginanych od częstego używania” ⁴⁴. Ich obecność pokazuje, że Skeeter jest dobrze przygotowany do dyskusji również od strony teoretycznej. Są to książki historyczne i z zakresu ekonomii, dzieła Marksa, autobiografia Fredericka Douglassa, pisma W.E.B. Du Boisa, *Wyklęty lud ziemi* Frantza Fannona oraz *Soul on Ice* Eldridge'a Cleavera – żelazny zestaw służący do podnoszenia świadomości wśród czarnych radykałów, „rzeczy, od których Królika mdli” ⁴⁵.

A jednak Skeeterowi udaje się doprowadzić do przemiany. Skutecznie kompromituje konserwatyzm i konformizm Królika oraz burzy jego nawyki myślenia o czarnych, organizując coś w rodzaju psychodramy połączonej z terapią szokową. Skeeter nieustannie manipuluje obecnymi, gwałci Jill i zmusza ją, by zrobiła mu fellatio na oczach Królika, siedząc przy nim masturbuje się, gdy ten czyta na głos anty-białą propagandę. Demonstruje w ten sposób pogardę dla jego patriotyzmu, a być może również próbuje wywołać u niego reakcję erotyczną, co mu się poniekąd udaje:

Skeeter fascynuje Królika, fizycznie. Lśniąca bledź języka, dłoni i podeszew, nie tykanych przez słońce. A może inny rodzaj skóry? Dłonie też się nie opalają. Szczególny rodzaj lśnienia skóry. Coś tak pięknie wytoczonego i wykończonego w twarzy odbijającej światło całą konstelacją wypolerowanych punktów; w porównaniu z nią twarze białych to bąble, nie donoszone onuce. Dziwny wdzięk gestykulacji, ruchy są szybkie i ostrożne, jak ruchy jaszczurki, wyzbyte tej tłustości ruchu ssaków. Harry'emu w jego własnym domu Skeeter wydaje się czymś w rodzaju pomysłowej elektrycznej zabawki; Harry chciałby jej dotknąć, ale boi się, że porazi go prąd ⁴⁶.

⁴³ Tamże, s. 17.

⁴⁴ Tamże, s. 256.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 286.

Równocześnie groteskowo-demoniczny Skeeter – określony przez Królika mianem „pomysłowej elektrycznej zabawki” – staje się oskarżycielem i sędzią białej Ameryki, Aniołem Zagłady, czarnym Chrystusem, Mesjaszem Nowego Porządku. Jego pojawienie się i narzucona innym obecność nie stanowią po prostu emanacji społeczno-politycznej entropii. Updike zdaje się sugerować, że w pewnym sensie jest na odwrót: Skeeter, mówiąc do białych gospodarzy, „uzdrawia” – z jednej strony ujawniając lęki, obsesje i skrywaną pod fasadą przyzwoitości przemoc białej Ameryki (ostatecznie to nie on, lecz sąsiedzi Królika spalili nocą jego dom w akcie obywatelskiego odwetu), z drugiej strony redefiniując zasady uczestnictwa w debacie ideologicznej. Redefinicja ta jest trójpoziomowa: po pierwsze, Skeeter, wchodząc do domu Królika bez zaproszenia, wdzierając się do dyskursywnej gry przemocą, bez pytania o zgodę; po drugie, w swoich agresywnych tyradach staje się mówiącym, a nie słuchającym, czyli odwraca podział ról w rasistowskim systemie sprawowania władzy; po trzecie wreszcie, mówi wulgarnie i niechlujnie, bez szacunku dla norm zrównoważonej i poważnej wypowiedzi w sferze publicznej. W rezultacie wzbudza niepewność i strach – jak pisze Suzanne Henning Uphaus, „czarni byli do zaakceptowania dopóki stali w tyle autobusu i milczeli, wpasowując się w ustanowiony porządek”⁴⁷, a Skeeter stanowi przeciwieństwo tego wpasowania.

Co przy tym wydaje się bardzo ważne, Updike zadbał o to, by Skeeter mówił kompetentnie. Jednak jego czarna świadomość historyczna znajduje wyraz w języku, który stoi w kontraście z kompetencjami merytorycznymi (i z wyobrażeniami o kompetentności) ze względu na swój skrajnie kolo-kwialny i nierzadko mocno wulgarny charakter – na przykład o okresie Rekonstrukcji Skeeter mówi tak:

Nie przysypiaj, frajerze, teraz będzie najciekawiej. Bo te zasańce z Południa zeszły się z tymi zasańcami z Północy i powiedziały sobie: no to idziemy na układ. Co nam z całej tej demokracji, robimy dolarokrację. Co się będziemy tym przejmować: wolni kontra niewolnicy? Po co nam ten pryszcz? Kapitał kontra praca, w tym rzecz, no nie? Ta nieszczęsna pizda, ten kraj, to największy na świecie słoik z konfiturami, sam miód, no to zabierajmy się do niego, przyjaciele, no nie? [...] I Biuro do spraw wyzwoleńców zostało załatwione na cacy. Gubernatorów wojskowych przepędzono, a na ich miejsce przyszły białe dupki na koniach [...], a potem Tilden został wykolegowany z prezydentury w sfalszowanych z zimną krwią wyborach, co biali przyznają w każdej książce historycznej. Sprawdź, to sam zobaczysz⁴⁸.

⁴⁷ S. H. Uphaus, *John Updike*, New York 1980, s. 83.

⁴⁸ J. Updike, *Przypomnij się, Króliku*, s. 264.

Jak pokazuje Andrzej Ceynowa w przypisach do polskiego wydania powieści, Skeeter posiada rzetelną i drobiazgową wiedzę historyczną, co powoduje, że jego ideologiczne spostrzeżenia powinny być potraktowane całkowicie poważnie. Tymczasem większość krytyków utrzymuje, że prezentowana przez Skeetera wizja historii Ameryki jest mocno uproszczona, jednowymiarowa i czarno-biała. Można wprawdzie dopuścić taką możliwość, gdyż cały dyskurs czarnej rewolucji tego okresu pełen jest haseł demagogicznych i populistycznych, ale uderzający jest u tych krytyków brak jakiegokolwiek konkretnej argumentacji, która odsłoniłaby fałsz konstatacji Skeetera. W kontekście tym prowokacyjnie i dwuznacznie brzmi powoływanie się przez niego na książki historyczne białych badaczy, gdyż znaczy ono tyle, co: „nawet oni nie są w stanie ukryć tego faktu”. Wydaje się zatem, że podejście Skeetera do historii z mocno ideologicznej, czarnej perspektywy jednocześnie ujawnia ukryty ideologiczny wymiar narracji historycznej uchodzącej za obiektywną. Naruszenie reguł dyskursu w sferze ideologii staje się w powieści Updike’a aż tak niepokojące, że musi być dziełem szaleńca pozbawionego moralności, jakim jest Skeeter.

Warto zauważyć, że w powieści Updike’a erozja moralna następuje wskutek narzucenia zebranych, którzy „stają się typami, nic nie tracąc z wiarygodności jako jednostki”⁴⁹, reguł gry z gatunku „seksu czarnuchów dla każdego”, by raz jeszcze przywołać określenie pana Sammlera. Jednak w tym wypadku wydaje się, że intencją autora jest pokazanie, iż gra ta stanowi rewers ideologii „wolnej amerykanki”, której zwolennikiem pozostaje Królik. Atakuje on bowiem Skeetera, posługując się tą właśnie retoryką:

Ty tak mówisz, jakby jedynym celem tego kraju, od samego początku, było pognębienie Murzynów. A przecież was jest, do diabła, tylko dziesięć procent. Większość ludzi guzik obchodzi, co wy robicie. To najbardziej wolny kraj, jaki może być, zarządzajcie go, jeżeli potraficie, a jeżeli nie potraficie, to zdechnijcie, byle z wdziękiem. Ale, na Boga żywego, przestańcie błagać o darmowy bilet⁵⁰.

Zaatakowany w ten sposób przez Harry’ego, który, łącząc leseferyzm z darwinizmem społecznym, zarzuca Afroamerykanom niezdolność do korzystania z wolności i wzięcia odpowiedzialności za własny los, Skeeter odpowiada tak:

Nie masz racji, przyjacielu. Jesteś biały, ale nie masz racji. My cię fascynujemy, biały człowieku. Istniejemy w twoich snach. Jesteśmy koszmarem dla technolo-

⁴⁹ S. H. Uphaus, *John Updike*, s. 80.

⁵⁰ J. Updike, *Przypomnij się, Króliku*, s. 267.

gii. My jesteśmy tą dobrą, starą, zadowoloną z siebie przyrodą, którą poniżyliście, biorąc zakręt na zagnojoną drogę do szmalu. Jesteśmy tym, co pominęła rewolucja przemysłowa, wobec tego jesteśmy następną rewolucją, nie wiesz tego? Wiesz. To dlatego tak się mnie boisz, Króliku?⁵¹

Według Skeetera ta „następna rewolucja” trwa już w Wietnamie, gdzie niewyobrażalne dla przeciętnego Amerykanina okrucieństwo, przemoc i konieczność funkcjonowania według reguły „przetrwa najsilniejszy”, połączonej z absolutną przypadkowością, wprowadzają równość nieosiągalną w demokratycznym społeczeństwie, tworzącym – jak to ujął Królik – „najbardziej wolny kraj”. Skeeter-weteran tej wojny dzieli się ze słuchaczami tą „dobrą nowiną”:

Nam to jedyne miejsce w krainie Wuja Sama, gdzie nie ma znaczenia czarne czy białe. Były białe chłopaki, które ginęły za mnie. Armia naprawdę traktuje czarnych pierwsza klasa. Czarne ciało tak samo bierze w siebie kulę, jak każde inne; wysłali nas tam i nie myśl przypadkiem, że nie byliśmy za to wdzięczni, oczywiście, że byliśmy, bardzo staraliśmy się stopować sobą te kule, brać je w siebie, byliśmy tacy szczęśliwi, że mogliśmy umierać ramię w ramię z białym bratem⁵².

W ten sposób ideologiczne granice oficjalnego dyskursu zostają w pełni naruszone. Co znamienne jednak, w powieści Updike’a rezultat tej kontaminacji okazuje się potrzebny, wręcz uzdrawiający: „Dziwna rzecz, kiedy w domu jest Skeeter, Harry pierwszorzędnie śpi”⁵³.

Skrupulatna analiza trzech ważnych, opublikowanych w latach apogeum czarnej rewolucji w Ameryce powieści białych autorów dowodzi, że bez wątpienia stanowią one nie tylko zapis historycznego momentu, kronikę czasu czy dokument epoki, ale przede wszystkim reakcję na nagłe wtargnięcie „czarnego dialektu” w obszar „białego języka”, regulującego czy narzucającego zasady dyskursu publicznego. Bellow, Malamud i Updike oddają niepokój i fascynację białej Ameryki, wywołane postawieniem białego języka w stan zagrożenia, na kilku poziomach równocześnie: symbolicznym, estetycznym i ideologicznym. Tym samym ujawniają – świadomie lub nie – że, parafrazując zdanie Toni Morrison z książki *Playing in the Dark*, przywołanej na początku tego artykułu, skoro literatura amerykańska jako produkt języka kultury dominującej „jest jednoznacznie domeną poglądów, geniuszu i władzy białych mężczyzn”, to poglądy te, geniusz i władza zawsze pozostają

⁵¹ Tamże, s. 268.

⁵² Tamże, s. 296.

⁵³ Tamże, s. 268.

w ścisłym związku z uderzającą obecnością Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych.

“Sexual Niggerhood for Everyone”:
Black Intruder in the Space of White Discourse
in American Mainstream Novel of the 1960s and 1970s

Summary

The article describes the intrusion of the previously “invisible” black Stranger into the “white” discursive space. It further shows how this phenomenon was represented in the mainstream American novel of the 1960s and 1970s. The author analyses three works: *Mr. Sammler’s Planet* by S. Bellow, *The Tenants* by B. Malamud, and *Rabbit, Redux* by J. Updike. Here, the black intrusion into the “white language” is observed in three spheres: symbolic, aesthetic, and ideological. This contamination of white discourse causes fear and rejection, but, at the same time, it brings fascination with Afro-American – a dangerous Stranger. Eventually, the novels confirm the reflection by Toni Morrison: since American literature is unmistakably a product of the dominant culture of whites, it therefore, becomes invariably connected with Afro-American presence in the United States.

Keywords: American novel, Afro-Americans, white discourse, stranger, Samuel Bellow, Bernard Malamud, John Updike

Aleksander Fieduta

Wydział Nauk Społecznych i Politycznych
Europejski Uniwersytet Humanistyczny w Wilnie
e-mail: feodor1964@yandex.ru

Przeklęty i zapomniany? Sceny z życia Józefa Emanuela Przecławskiego. Część pierwsza

Przygotowując do druku wydanie wspomnień jednego z najwybitniejszych polskich dziennikarzy XIX wieku, redaktora oficjalnej gazety Królestwa Polskiego „Tygodnika Petersburskiego” Józefa Emanuela Przecławskiego (1799–1879), stanąłem przed poważnym problemem. Bardzo niewiele o nim napisano. Nie istnieje jego biografia naukowa. Nie ma też, o ile mi wiadomo, pełnego spisu treści wydawanej przez niego gazety – mimo faktu, że jest ona nieocenionym źródłem do historii życia społecznego i kulturalnego Polski w imperium rosyjskim. Wreszcie, ani w największych polskich bibliotekach i archiwach, ani w rosyjskich zasobach nie zachował się jego wizerunek. Był człowiek – i zniknął bez śladu. Panuje przekonanie, że gdy emigranci 1831 roku palili portret Przecławskiego w Batignolles, zniszczyli nie jeden egzemplarz, który wpadł im w ręce, ale cały nakład.

Ich uczucia są zrozumiałe. Kolaborantów nikt nie lubi. A Przecławski z pewnością nim był: absolwent Uniwersytetu Wileńskiego, rówieśnik Adama Mickiewicza, przyjaciel i kolega w biznesie prasowym (przed pogorszeniem się stosunków między nimi) Franciszka Malewskiego, toczący dyskusje z Franciszkiem Ksawerym Druckim-Lubeckim, Henrykiem Rzewuskim, Józefem Ignacym Kraszewskim, całkiem świadomie służył Imperium, które zniewoliło i uczestniczyło w rozbiorach jego ojczyzny. Z pewnością uważał, że mało prawdopodobne jest odrodzenie się Rzeczypospolitej za jego życia, a życie ma się jedno. Tak więc trzeba żyć tu i teraz, robiąc karierę, dostosowując się, biorąc przykład z innych.

Pracując nad archiwalnymi dokumentami, związanymi z życiem i twórczością Przeclawskiego, jako autor tego artykułu stale doświadczałem pewnego dyskomfortu psychicznego. Z jednej strony, pamiętałem, że czytam teksty pisane wyraźnie przez karierowicza, oportunistę, cenzora, którego pozycja nawet wśród kolegów w dziale cenzury wydawała się bardzo stabilna. Z drugiej – teksty, które przeczytałem, przeczyły założonemu przeze mnie z góry obrazowi kolaboranta. Pożółkłe kartki archiwalnych dzieł ukazały mi tragedię człowieka, który ciągle musiał wybierać i nie zawsze miał możliwość dokonania takiego wyboru, który by mu odpowiadał. Z tych dokumentów wynika, że postać Przeclawskiego jest znacznie bardziej złożona i interesująca, niż historycy i badacze literatury zwykli myśleć¹.

O tym, jak przyszedł cenzor walczyć z cenzurą

Siostrzeniec znanego potentata – marszałka powiatu słonimskiego Wojciecha Pusłowskiego – Józef Emanuel Przeclawski przybył w 1822 roku do Petersburga jako adwokat swego wuja. Ale w rzeczywistości stolica Imperium przyciągała młodych i ambitnych możliwością zrobienia kariery. Nie ma wątpliwości, że gdyby Rzeczpospolita była suwerennym państwem, Przeclawski stałby się jej oddanym patriotą. Nie można jednak zmienić historii – młody Polak musiał jechać na północ, a nie na zachód.

Tutaj, w Petersburgu, Przeclawski – wykorzystując odległe pokrewieństwo z Julią Łobarszewską-Narbutt (nazywał ją „cioteczka”), żoną byłego sekretarza stanu i przyszłego ministra edukacji admirała Aleksandra Szyszkowa – szykuje się do służby publicznej. Prawdopodobnie pomógł mu w tym status masona: mimo młodego wieku Przeclawski miał wysoką pozycję w lokalnej łoży masońskiej. Wolnomularstwo do dekretu Aleksandra I z 1 sierp-

¹ Niniejsza publikacja zawiera artykuły już wcześniej publikowane [w języku rosyjskim – przyp. red.] i tworzące pewną „trylogię”, poświęconą Józefowi Emanuelowi Przeclawskiemu. Jestem wdzięczny inicjatorce tej publikacji, dr hab. Danucie Zawadzkiej, i Tłumaczom, dzięki którym miałem możliwość zapoznania polskiego czytelnika nie tylko z nieznanymi do dziś stronami biografii jednej z najwybitniejszych i najbardziej wpływowych postaci dawno minionej epoki, ale także naszej wspólnej historii. Teksty – specjalnie przygotowane do druku w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych” – zostały ponownie przejrane i poprawione.

Już w trakcie przygotowywania niniejszej pracy powstał pomysł struktury przyszłej książki o kolaborantach XIX wieku z polsko-białorusko-litewsko-rosyjskiego pogranicza kulturowego. Pozostaje mi podziękować redakcji „Białostockich Studiów Literaturoznawczych” i za ten impuls, który dała praca nad przygotowaniem tekstu do publikacji.

nia 1822 było w modzie, a i po wprowadzeniu zakazu „braterskie” więzi były utrzymywane, mimo wymuszonego zrzeczenia się członkostwa w tajnych stowarzyszeniach. W 1824 roku Przeclawski już służy w biurze Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, a następnie – w komisji do spraw budowy katedry św. Izaaka. W 1833 roku, za namową wybitnego reformatora Michaiła Spierańskiego, zostaje wprowadzony do Komisji Kodyfikacyjnej, której zadaniem było dostosowanie statutu Wielkiego Księstwa Litewskiego i litewskich przepisów do ustawodawstwa rosyjskiego. To był zwrot w jego biurokratycznej karierze, którą zakończył w randze tajnego radcy i z wieloma rosyjskimi odznaczeniami, a także Orderem Orła Białego.

Ale najważniejszym zajęciem w życiu Józefa Przeclawskiego stało się dziennikarstwo. W 1829 roku, wraz z towarzyszami Mikołajem Malinowskim i Franciszkiem Malewskim (byli członkowie wileńskiego kółka filomatów), dostaje zgodę na wydawanie po polsku gazety „Tygodnik Petersburski”. Tak powstaje, ogólnie rzecz biorąc, unikatowy w realiach imperium rosyjskiego przypadek, gdy urzędnik staje się oficjalnym rzecznikiem i przedstawicielem opinii publicznej (dziennikarzem), a dziennikarz – w końcu – cenzorem, to jest głównym wrogiem dziennikarzy, chcących uwolnić się z cenzuralnych więzów.

Przeclawski czternaście lat po powstaniu „Tygodnika” został mianowany członkiem Głównego Urzędu Cenzury (reprezentował w nim Królestwo Polskie). Jako redaktor gazety był więc zobowiązany jednocześnie zgadzać się z cenzurą i opierać się jej. Później, w swoich wspomnieniach, Józef Antonowicz Przeclawski [Осип Антонович Пржецлавский] (tak brzmiało jego nazwisko w wersji rosyjskiej) sformułuje taką oto ocenę swojego ówczesnego położenia:

„Tygodnik” zasługiwał na pełne zaufanie rządu, reprezentował wszystkie możliwe gwarancje lojalności i oddania służbie. Mimo to, po wybuchu powstania polskiego, stanowisko redakcji, zwłaszcza wobec ówczesnej surowej cenzury, było bardzo delikatne, choć mnie owa surowość nie przerażała. To, co my sami – ja i mój zespół redakcyjny – pisaliśmy, nie mogło budzić żadnych wątpliwości; dla tekstów zgłoszonych przez osoby z zewnątrz byłem najbardziej srogim cenzorem. Jedyne, o co się modliłem, to żeby moim cenzorem był człowiek rozsądny, który by rozumiał wszystko w takim znaczeniu, w jakim jest napisane; nie szukałby, jak mówią Francuzi, „południa o czternastej”, a na białym papierze między czarnymi literami nie wyczytywał tego, czego tam nie ma. Dawno już zauważyłem, że w opisie „Piekła” Dante przegapił jedną z ludzkich mąk: stanowisko redaktora gazety, mającego do czynienia z głupim cenzorem – oto czym byłem przerażony w ziemskim jeszcze świecie².

² О. А. Пржецлавский, *Калейдоскоп воспоминаний Цитринуса*, *Восп.* 1, Москва 1874.

Jednak z cenzorem Przeclawskiemu niezbyt się poszczęściło, choć w swoich wspomnieniach przedstawia inny punkt widzenia. W dziale rękopisów Rosyjskiej Biblioteki Narodowej wśród materiałów cenzorskich zachowały się listy Przeclawskiego do cenzurującego „Tygodnik” Pawła (Iwanowicza) Gajewskiego (1797–1875), absolwenta połockiej akademii jezuickiej, tłumacza z języka polskiego, cenzora zjadliwego i bardzo ostrożnego. Listy pochodzą z lat 1835–41, czyli z okresu popowstaniowego, kiedy to stopień nieufności w lojalność Polaków we władzach Imperium bardzo dramatycznie wzrósł. I jak zawsze w takich przypadkach urzędnicy stają się nadgorliwi, więc Paweł Gajewski woli działać zdecydowanie i walczyć ze wszystkim, co wydaje mu się podejrzanym w polityce redakcyjnej.

Przeclawski ciągle musi przekonywać cenzora, że w swojej pracy wydawniczej nie kieruje się złymi intencjami. Od razu powiedzmy, że Gajewskiemu nie spodobała się publikacja w gazecie listy uczestników powstania, którzy nie skorzystali z carskiej łaski. Lista jest rzeczywiście bardzo długa – ponad 2300 nazwisk, a jej publikacja pokazuje dużą liczebność powstańców. Przeclawski przekonuje cenzora:

W odpowiedzi na list czcigodnego Pana z 26 niniejszego miesiąca [sierpnia – dop. tłumacza] spieszę wyjaśnić, że druk listy osób, które nie skorzystały z łaski Wszechmiłosiernego przyznanej Królestwu Polskiemu, zawierającej do 2300 nazwisk i pseudonimów, nie zakończy się zbyt szybko w „Tygodniku”, gdyż zmieścić się ich na razie nie więcej niż 800. Jeżeli więc chodzi o przerwanie tego spisu, nie widzę takiej możliwości, bo jest to oficjalna publikacja, stojąca w ścisłym związku z aktami już ogłoszonymi, stanowiąca bezpośredni ich skutek i niezbędne uzupełnienie. Co więcej, moim zdaniem raczej niepolitycznie byłoby przerywać tę listę, w pełni zamieszczoną we wszystkich gazetach warszawskich, gdy jej część została już wydrukowana w „Tygodniku” – okoliczność ta wśród czytelników tego ostatniego, znających również warszawskie gazety, bez wątpienia spowodowałaby powstanie wielu przewrotnych domysłów³.

A następnie w dwóch notatkach – a raczej drobnych uwagach, bo nieprzekraczających jednej linijki – obiecuje Gajewskiemu skończyć z nieszczęsną listą.

W niektórych przypadkach Przeclawski stara się wyjaśnić cenzorowi swoje stanowisko jeszcze przed publikacją materiału. Byłoby to dla niego korzystne, gdyby mogło stać się okazją do uniknięcia konfliktu z Gajewskim. Oto na przykład list z 27 listopada 1835 r.:

³ Zob.: Отдел Рукописей Российской Национальной Библиотеки [Dział Rękopisów Rosyjskiej Biblioteki Narodowej] (dalej – ОР РНБ), zbiór nr 831, jednostka archiwum 279, arkusz 1–1 rewers.

Aby uniknąć nieporozumień, chciałbym wprzódy poznać zdanie Szanownego Pana: czy mogą być zamieszczane w „Tygodniku” sądy na temat prywatnej przedsiębiorczości i spekulacji akcjami, czego teraz tak wiele rodzi się w Petersburgu. „Tygodnik” publikuje jak na razie tylko ogólne wiadomości tego typu, przedstawiając bazę i członków kompanii; ale do tej pory nie było tam a priori twierdzeń o możliwości odniesienia sukcesu lub niepowodzenia tych firm ani informacji na temat mniej lub bardziej korzystnych ich poczynañ. Czytelnicy oddaleni od stolicy nie mogą wyrobić sobie prawdziwego o tym zdania, więc na podstawie właśnie wyciągu zasad umieszczanych w „Tygodniku” powinni mieć możliwość prowadzenia równie korzystnych spekulacji na temat tego – co m.in. jest wiadome dla mieszkańców stolicy – ile z tych przedsięwzięć całkowicie, a ile prawie całkowicie upadło.

Obawiam się, że jednostronne wiadomości przeze mnie w tym przedmiocie rozpowszechniane, nieoparte bezstronnymi sądami i informacjami o tym, co następnie potwierdza doświadczenie, mogą wprowadzić niektórych moich czytelników w błąd i spowodować udział w jednym z tych przedsięwzięć, które chyłą się ku upadkowi i mogą przynieść tylko straty. Myślę, że jeżeli – z jednej strony – zachęcanie społeczeństwa do użytecznej działalności, to – z drugiej – ostrzeganie przed stratą, poprzez przedstawianie rzeczy w ich rzeczywistym świetle ze wszystkich stron, jest obowiązkiem uczciwego dziennikarza. Oczywiście przedmiotem takich roztrząsań mogłyby być tylko prywatne przedsiębiorstwa, w których rząd nie ma swego udziału⁴.

Zdarzają się również bardzo anegdotyczne przypadki. Na przykład związane z brakiem w języku polskim specjalnych form wskazujących patronimiki. Gajewski, który tłumaczył z języka polskiego, z pewnością o tym wiedział, ale tej wiedzy nie ujawniał, więc Przeclawski był zmuszony tłumaczyć na piśmie:

Teraz zobaczyłem, ku mojemu wielkiemu rozczarowaniu, że w aktualnym „Tygodniku”, pomimo dwukrotnie zrobionej przeze mnie korekty, moi typografowie zapomnieli umieścić na końcu wiadomości zagranicznych liter na oznaczenie ich źródeł. Pokornie upraszam Szanownego Pana o wybaczenie – proszę być pewnym, że to się już nie powtórzy. Chciałbym również wyjaśnić, w związku z Pana uwagą w *rescriptum*, że nie śmiałem zamiast Bazylego, syn Bazylego, umieścić Wasili, Wasiljewicz, zarówno dlatego, że pierwsza forma jest od dawna przyjęta w „Tygodniku”, jak i dlatego, że jeśli przyjmiemy drugą formę, to powstaną nieporozumienia przy innych nazwiskach, jak na przykład Józefowicz, Iwanowicz, Piotrowicz i tak dalej, z których wiele oznaczałoby nie nazwisko rodowe, a po prostu właściwe nazwisko, co w języku rosyjskim, przy zmieniającym się w takim przypadku akcencie, nie ma miejsca⁵.

⁴ OP PHБ, zb. nr 831, jedn. arch. 279, a. 6–6 rew.

⁵ OP PHБ, zb. nr 831, jedn. arch. 279, a. 7–7 rew.

Z problemami wynikającymi z różnic między językami rosyjskim i polskim spotyka się Przeclawski co pewien czas. Zdarza się na przykład, że typograf zapomina wprowadzić do tekstu jakąś poprawkę, więc redaktor musi się tłumaczyć:

Ku mej skrajnej rozpacz, jedno z wyrażen w ostatniej korekcie, przez Pana zakwestionowane, pozostało w numerze; w 3. kolumnie wczorajszego wydania „Tygodnika” w jednym miejscu zamiast knuta wstawiono chłostę, a w innym pozostał knut. Że nie jest to moja wina, można się przekonać na podstawie arkusza korektorskiego, na którym nie tylko dokonano poprawek zgodnie z Szanownego Pana uwagami, ale i rygorystycznie zaznaczono, że mają być ściśle według nich wykonane. Już zażądałem od Dyrektora Drukarni srogięgo potraktowania winowajcy i bezwzględnego zapobiegania podobnym przypadkom w przyszłości; g’woli uspokojenia Szanownego Pana ośmielałem się zwrócić uwagę, że *морговая казнь* [dosł. targowa egzekucja – przyp. tłum.] oznacza w języku polskim nic innego niż właśnie knut, i w inny sposób dosłownie tłumaczone być nie może; twierdząc tak na podstawie decyzji komisji ustawodawczej Królestwa Polskiego, w której mam zaszczyt służyć i która przyjęła taką właśnie formę, więc jest to wersja oficjalna; wyrażenie chłosta ma charakter ogólny, obejmujący wszystkie rodzaje kar cielesnych. Usilnie błagając o niepociąganie do odpowiedzialności za niezawinioną winę, pozostaję z zapewnieniem szacunku i szczeręgo oddania⁶.

Niekiedy nadmiar ostrożności Gajewskiego staje się komiczny. W jednym z dwóch zachowanych w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej listów Gajewskiego do Przeclawskiego cenzor objaśnia na przykład:

W oparciu o zatwierdzony w 1828 i potwierdzony w 1829 roku program gazety „Tygodnik Petersburski”, mogą być w niej zamieszczane wiadomości zewnętrzne, wydrukowane w lokalnych: „Wiadomościach Petersburskich”, „Invalidzie Rosyjskim”, „Journal de Sankt Petersburg” i innych, z nałożeniem na Pana obowiązku podawania, z jakich dokładnie wychodzących w Rosji czasopism i gazet wiadomości polityczne zostały wzięte. W 26. numerze „Tygodnika” z tego roku w oznaczeniu źródeł został użyty skrót P.P. Nie wiedząc, co to za gazeta, nie podpisałem zgody na wydanie z Drukarni wspomnianego numeru do czasu otrzymania od Pana stosownych wyjaśnień. Pokornie proszę Szanownego Pana o dostarczenie mi tej informacji, a jednocześnie ponawiam wielokrotnie powtarzaną już usilną prośbę o ściśle trzymanie się zatwierdzonego przez rząd programu, od którego, z racji moich obowiązków, nie mam prawa w żaden sposób odstąpić i będę zmuszony o takich odstępstwach zawiadamiać Komitet Cenzury⁷.

⁶ OP PHБ, zb. nr 831, jedn. arch. 279, a. 28–28 rew.

⁷ OP PHБ, zb. nr 831, jedn. arch. 251, a. 2–2 rew.

Można sobie wyobrazić wściekłość redaktora, który musiał uczestniczyć w tej awanturze z typografią w związku ze wstrzymaniem numeru do druku. Mimo to Przecławski odpowiada powściągliwie i rzeczowo:

W odpowiedzi na Pańskie pismo z 19 kwietnia ośmielałem się wyjaśnić, że zamieszczane pod niektórymi artykułami mojego czasopisma litery PP. oznaczają „Pszczolę Północną” [„Северная Пчела”]. Moim obowiązkiem jest też przypomnieć, że już w ostatnim (27) numerze, zgodnie z Szanownego Pana uwagą, poczynioną na arkuszu korektorskim, zamiast liter PP. na stronie 160 wstawiłem Pszcz. P., jak może Pan sprawdzić w tymże numerze, który ukazał się wczoraj⁸.

Trzeba przyznać, że jest to sytuacja tragikomiczna: wydawanej przez eksperta tajnej policji Tadeusza Bułharyna „Pszczoly Północnej” w żaden sposób nie da się zaliczyć do czasopism „podejrzanych”, a przedruk z niej o mały włos nie doprowadził do wstrzymania nakładu „Tygodnika”!

Zdarzało się, że Przecławski musiał przedstawić dodatkowe argumenty w postaci wcześniejszej znajomości artykułu i sugestii jego publikacji wyrażonej przez wysokiej rangi urzędników: „Przedstawiając niniejszym rękopis artykułu pod tytułem «Owczarze» i in. mam zaszczyt dodać, że zarówno sam tenże artykuł, jak i moje do niego uwagi, są drukowane nie tylko za pozwoleniem, ale i z nakazu Jego Ekscelencji hr. Aleksandra Benckendorffa”⁹. Oprócz szefa tajnej policji Benckendorffa redaktorskie alibi Przecławskiemu dawali również generał Leonti V. Dubbelt i sekretarz stanu Królestwa Polskiego Ignacy Turkuł, rezolucje których Przecławski – w celu uniknięcia potencjalnych zarzutów cenzora – przedkładał do rozpatrzenia wraz z rękopisem artykułu.

Nie ma wątpliwości, że w dziale rękopisów RBN znajduje się tylko niewielka część korespondencji redaktora głównej polskojęzycznej gazety imperium rosyjskiego i jego cenzora. Ale na podstawie zachowanych listów można powiedzieć, że w miarę upływu lat – i biorąc pod uwagę własne doświadczenia cenzorskie – Przecławski miał niewątpliwą powód do wzdychania:

sami z siebie wytwarzają warunki niezbędne do prawidłowego działania cenzury, tam gdzie ona istnieje, i do osiągnięcia takich rezultatów, dla jakich jest używana.

Pierwszy z tych warunków to najbardziej rygorystyczny, najbardziej odpowiedzialny dobór ludzi – którzy spełniają wymogi instytucji. Żeby w osobie cenzora łączyły się gwarancje zarówno dla władzy w realizowaniu jej interesów, jak i dla

⁸ OP PHБ, zb. nr 831, jedn. arch. 279, a. 9.

⁹ OP PHБ, zb. nr 831, jedn. arch. 279, a. 13.

osób prywatnych w ochronie przed prześladowaniem, trzeba, żeby znał pisane i niepisane prawa, by nie były mu obce sprawy polityczne, życie publiczne i dążenia społeczne, żeby był obeznany z literaturą, a szczególnie na tyle mądry, by jego względy i osądy nie szły na przekór rozwojowi społecznemu w ramach prawa.

Trzeba sobie raz na zawsze powiedzieć, że dobry cenzor to swego rodzaju specjalność eklektyczna i że jeśli zdarzy się „famusowskie faworyzowanie”¹⁰, to jest to przywilej cenzorskiego powołania.

I nie można przewidzieć, jak wiele szkody zarówno prywatnym interesom, jak i dobru wspólnemu może wyrządzić na tym stanowisku człowiek z jakiegokolwiek powodu nieodpowiedni: przez ignorancję, nadmierną podejrzliwość z jednej strony, a z drugiej – przez fałszywy liberalizm i pragnienie sławy, choć jednakowoż to ostatnie zdarza się u nas bardzo rzadko¹¹.

Czy sam Przeclawski jako członek Głównego Urzędu Cenzury spełniał sformułowane przez siebie wymogi? Tak czy inaczej pamięć o czasach, kiedy to nie on cenzurował, tylko był cenzurowany, pozostała w byłym redaktorze „Tygodnika” na zawsze.

O tym, jak lojalny poddany Imperium bronił języka polskiego

W zbiorze pism III Wydziału z osobistej kancelarii Jego Cesarskiej Mości (Państwowe Archiwum Federacji Rosyjskiej, zbiór R-109, pakiet 2, dzieło 228) zachowała się ciekawa notatka Przeclawskiego (zob. s. «NT», Dodatek). Stanowi nie tylko interesujący fakt z jego biografii, ale ilustruje również politykę władz carskich, nastawioną na maksymalizację rusyfikacji polskojęzycznych poddanych Imperium.

Jak wynika z tekstu notatki, formalnym impulsem do jej napisania było życzenie szefa tajnej policji i naczelnika III Wydziału (faktycznego nadzorcy całej tajnej policji Imperium) Benckendorffa, aby redagowany przez Przeclawskiego „Tygodnik Petersburski”, oficjalna gazeta Królestwa Polskiego, stał się dwujęzyczny. Można zakładać, że nie była to inicjatywa samego naczelnika, którego raczej mało obchodziła problematyka narodowo-językowa. Zbliżało się pięćdziesiąt lat powstania listopadowego – w istocie drugiej od czasów insurekcji kościuszkowskiej próby odzyskania przez Polaków państwowości, w której likwidacji Rosja odegrała główną rolę. Nie ulega wątpliwości, że

¹⁰ Chodzi o protekcjonizm w stosunku do bliskich. Przeclawski odnosi się do nazwiska Famusow, postaci znanej komedii *Mądremu biada* rosyjskiego dramaturga i dyplomaty Aleksandra Gribojedowa.

¹¹ „Русская старина” 1875, t. 14, nr 9.

ta rocznica nieuchronnie przywoływała „sprawę polską” w świadomości rosyjskiej elity rządzącej.

Są powody, by przypuszczać, że „inicjatorem” tych działań mógł być sam imperator. Mikołaj I nigdy nie zapomniał haniebnej w swojej ocenie próby ogłoszenia jego detronizacji przez sejm Królestwa Polskiego. Będąc autokratycznym monarchą w Rosji, nie mógł i nie chciał być konstytucyjnym królem Polski – części Imperium, żyjącej według innych przepisów prawa, wyznającej inną religię i mówiącej w innym języku. Podobnym typem autonomii cieszyła się Finlandia, ale Finowie byli lojalnymi poddanymi, a Polacy nie. Dlatego należało ich maksymalnie zasymilować z rosyjskojęzycznymi poddanymi imperatora.

Jedną z prób działania w tym kierunku opisał Borys Uspienski¹². Było nią powołanie w 1844 roku przez ministra edukacji Siergieja Uwarowa i gubernatora Królestwa Polskiego Iwana Paskiewicza komisji, która miała za zadanie unifikację – a w praktyce przekład pisowni polskiej z alfabetu łacińskiego na cyrylicę. Na czele komisji stał dyrektor jednego z departamentów Ministerstwa Edukacji, znany już nam Paweł Gajewski. Próba zakończyła się sromotną klęską, a udział w „storpedowaniu” idei Uwarowa i Paskiewicza (*de facto* jedynie wyrazicieli i wykonawców życzenia imperatora) miał autor załączonych dalej uwag Józef Przeclawski, formalnie występujący w roli jednego z członków komisji, a w rzeczywistości – eksperta.

Wybór Gajewskiego w 1844 roku do roli głównego specjalisty to nie przypadek. Był on jednym z nielicznych wyższych urzędników rosyjskich znających język polski. Tłumaczył z polskiego¹³, uważał się za eksperta w dziedzinie historii polsko-litewskiej¹⁴, ale przede wszystkim był jednym z cenzorów literatury polskojęzycznej, w tym również gazety wydawanej przez Przeclawskiego. I chociaż stosunki między cenzorem a wydawcą-redaktorem „Tygodnika” – jak widzieliśmy – nie układały się bezproblemowo, Gajewski jak nikt inny doceniał zarówno poziom kompetencji Przeclawskiego, jak i jego usilne dążenie do bycia lojalnym wobec rządu Imperium. Jeżeli więc w 1836 roku, jak pokazuje załączony niżej tekst, Przeclawski miał śmiałość otwarcie sprzeciwiać się stanowisku jednej z najbliższych carowi

¹² Б. А. Успенский, *Николай I и польский язык (Языковая политика Российской империи в отношении Царства Польского: вопросы орфографии и графики)*, w: Б. А. Успенский, *Историко-филологические очерки*, Москва 2004, s. 123–173.

¹³ Por. zwłaszcza jego największe przekłady z polskiego: Ф. Бернатович, *Поята, дочь Лиздейки, или Литовцы в XIV столетии в 4 ч.*, Санкт-Петербург 1832; Т. Э. Масальский, *Пан Подстолич, уездный роман в 4 т.*, Санкт-Петербург 1832–1833.

¹⁴ Por. np.: А. И. Федута, *Цензор оценивает историка (Неизвестный отзыв о книге Т. Нарбутта)*, w: *Беларусь і беларусы ў прасторы і часе: Зборнік навуковых артыкулаў у гонар 75-годдзя з дня нараджэння прафесара А. І. Мальдзіса*, Мінск 2007, s. 174–177.

osób, jaką był hr. Benckendorff, a później w 1844 roku ponownie jest angażowany do zbadania znacznie delikatniejszej kwestii, oznacza to, że przewodniczący komisji był przekonany o kompetencjach Przeclawskiego i udało mu się przekonać o tym więcej wysoko postawionych osób.

Były podstawy do takiego zaufania. Portrety Przeclawskiego i trzech jego kolegów dziennikarzy, aktywnie publikujących w „Tygodniku” w trakcie powstania listopadowego, zostały w 1832 roku spalone w Belgii przez emigrantów, którzy zaocznie skazali ich za kolaborację na śmierć i w taki symboliczny sposób wykonali wyrok. Przeclawski, jak wynika z charakterystyki jego wieloletniego współpracownika i przyjaciela Tadeusza Bułharyna, „człowiek łagodny, wykształcony i cnotliwy”¹⁵, wiele lat później przyznał: „Nikt bardziej zdecydowanie ode mnie nie potępiał zachowania Polaków, mieszkańców Królestwa, utworzonego w 1815 roku dzięki łaskowości Aleksandra I”¹⁶, a sprawców swojej symbolicznej śmierci charakteryzował jako: „zawziętych emigrantów, mających obsesję w wielu «wiadomych» sprawach, z którymi jakiegokolwiek porozumienie w tych sprawach jest niemożliwe”¹⁷. Przeclawski nie miał się dokąd wycofać: spalenie jego portretu na Batignolles przypieczętowało jedynie spalenie przez redaktora „Tygodnika” symbolicznych mostów, które pozwoliłyby mu w odpowiednim momencie przejść na drugą stronę (warto w tym momencie zwrócić uwagę, że Bułharyn, który dla kultury polskiej zdziałał zdecydowanie mniej i był z pewnością znacznie bardziej lojalny wobec carskiego rządu, tego wątpliwego „zaszczytu” nie dostąpił).

Nie wiemy dokładnie, jak miała wyglądać „dwujęzyczność” „Tygodnika”. Doświadczenie „Kuriera Litewskiego” pokazuje, że byłoby to najprawdopodobniej równoległe wydawanie dwóch gazet – po polsku i po rosyjsku. Jednak oczywiste wydaje się, że w takim przypadku nakład polskiego wydania stopniowo by zmniejszano, w pierwszej kolejności w stolicy Imperium, bo tam rusyfikacja polskojęzycznych obywateli była praktycznie nieunikniona¹⁸.

¹⁵ Ф. В. Булгарин, Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III Отделении, Москва 1998, s. 397.

¹⁶ Cyt. za: О. А. Пржецлавский, Воспоминания, w: Поляки в Петербурге в первой половине XIX века, сост., предисл., подгот. текста воспоминаний О.А. Пржецлавского и коммент А.И. Федуты, Москва 2010, s. 213.

¹⁷ Тамże, s. 147.

¹⁸ Istniał też inny przykład – „Journal d’Odessa – Одесский вестник”, wydawany w latach 1827–1837 z tekstami drukowanymi równoległe po rosyjsku i francusku. Od 1831 r. obie wersje gazety ukazywały się niezależnie. Należy jednak pamiętać, że w świadomości ówczesnych czytelników język francuski był równoprawnym językiem literackim (żeby nie powiedzieć, że do pewnego momentu po prostu dominował).

Dla cara kwestia przekładu na rosyjski oficjalnej gazety Królestwa Polskiego, jakim był oparty w początkowym okresie na finansowaniu prywatnym i wydawany przez osoby prywatne „Tygodnik”, z pewnością stanowiła jeden z problemów, które trzeba było rozwiązać na drodze do pełnego połączenia byłych polskich ziem z rosyjskimi i asymilacji Polaków z etnicznymi Rosjanami. Dlatego w 1833 r. z inicjatywy Mikołaja I i pod nadzorem Michaiła Sperańskiego została powołana wspomniana specjalna komisja pod przewodnictwem ministra – sekretarza stanu Królestwa Polskiego Ignacego Turkułła, której zadaniem była unifikacja istniejącego w Królestwie Polskim ustawodawstwa z przepisami ogólnymi Imperium. W 1839 r. na terytorium imperium rosyjskiego zlikwidowano cerkiew unicką – czyli podległość części chrześcijan obrządku greckiego wobec Watykanu¹⁹. W 1844 r., a następnie w 1852 r. zostały podjęte próby przekładu pisowni polskiej na czcionkę cyryliczną.

To wszystko były poważne problemy, dotyczące dużej grupy ludzi. W przypadku „Tygodnika” chodziło o prywatną gazetę w nakładzie 500 egzemplarzy. Większość jej czytelników, bezpośrednio lub pośrednio, była związana z imperialną władzą, robiła dzięki tej władzy karierę i znała – lub co najmniej dobrze rozumiała – język rosyjski. Znajomość rosyjskiego była niezbędnym elementem kariery. W związku z tym znaczący jest na przykład list z 18/30 września 1826 r. byłego rektora Uniwersytetu Wileńskiego profesora Szymona Malewskiego do syna, najbliższego przyjaciela Adama Mickiewicza z czasów związku filomatów i filaretów, później – jego kuzyna (obaż ożenili się z córkami pianistki Marii Szymanowskiej), Franciszka Malewskiego, wysłanego z Wilna do Petersburga:

List Twój, napisany po rosyjsku, otrzymałem. Widać jeszcze w nim, żeś Ty cudzoziemiec, choć w samej stolicy Rosji. Proszę Cię usilnie, żebyś nigdy do mnie inaczej nie pisał, jak po rosyjsku. Boś Ty Rosjanin²⁰.

Warto jednak zauważyć, że to właśnie Franciszek Malewski, robiwszy poważną karierę urzędniczą i odmówiwszy na starość przyjęcia rangi sena-

¹⁹ Na tym jednak proces się nie kończy: już za panowania Aleksandra II zostanie podjęta zupełnie utopijna próba przyłączenia Kościoła katolickiego w Rosji do prawosławia, w celu odłączenia go od Watykanu i podporządkowania Petersburgowi. Por.: М. Долбилов, Д. Сталюнас, *Обратная уния: из истории отношений между католицизмом и православием в Российской империи. 1840–1873*, Вильнюс 2010.

²⁰ Cyt. za: *Listy z zesłania*, t. 3: Krąg Franciszka Malewskiego i Józefa Jeżowskiego, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1999, s. 416.

tora, był jednym ze współzałożycieli polskojęzycznego „Tygodnika”, którego redaktorem został Józef Przecławski²¹.

Dlaczego ten, mówiąc słowami Bułharyna, „spokojny, wykształcony i cnotliwy” człowiek nagle postanowił upierać się przy swojej racji? W pełni sobie zdając sprawę z tego, że Benckendorff przede wszystkim wyraża najwyższą wolę cara, Przecławski z nie mniejszym uporem zachowuje się jak „zawzięty emigrant”, „mający obsesję na punkcie wiadomej sprawy” (używam tu określeń samego Przecławskiego w stosunku do rodaków z Batignolles). Chodzi o to, moim zdaniem, że w tym przypadku „wiadomą sprawą” dla Przecławskiego jest problem zachowania języka polskiego.

Nie będę tu mówić o patriotyzmie Przecławskiego choćby dlatego, że cecha ta była dla niego, powiedzmy, mało charakterystyczna, nie tak, jak na przykład w przypadku Bułharyna lub hrabiego Henryka Rzewuskiego. W tym kontekście godny uwagi wydaje się cytat z notatki Przecławskiego – nie z 1836 roku, a z 1844 – którą w swojej pracy (za Gajewskim) przytacza Uspienski:

Pan Przecławski twierdzi, że przyjęcie alfabetu rosyjskiego dla polskiego dialektu [sic! – przyp. tł.] nie może stanowić warunku koniecznego każdej innowacji i korzyści, i że ta zmiana mogłaby być wprowadzona stopniowo i rozłożona w czasie. „Jako najbardziej niezawodny pośrednik posłużyłaby sama literatura; ale do tego potrzeba, żeby oba współplemienne piśmiennictwa obeznały się i zbliżyły wzajemnie. Obecnie to obeznanie jest jeszcze słabe, chociaż ostatnio dają się zauważyć symptomy upragnionego zbliżenia. Należy oczekiwać, że środki przyjęte przez rząd do rozpowszechniania w zachodnich guberniach i Królestwie Polskim języka rosyjskiego w dorastającym pokoleniu zakończą się pełnym powodzeniem i że dzieła prawomyślnych pisarzy będą wspierać braterski sojusz literatur, a wtedy połączenie poglądów i dążeń samo zrodzi potrzebę jedności w środkach ich wyrażania”²².

Gdyby użyć słów Puszkina, można powiedzieć, że Przecławski:

[...] Mówił o przyszłych czasach, gdy narody
zapomną waśni – i w rodzinę wielką
Połączą się²³.

Oczywiście poeta nie miał na myśli Przecławskiego, tylko jego kolegę z Uniwersytetu Wileńskiego Adama Mickiewicza.

²¹ Pomimo konfliktu z powodu przychodów, które generował „Tygodnik”, i ogólnego kierunku gazety, Przecławski wspominał Franciszka Malewskiego jako „człowieka o niezachwianej stanowczości w kwestiach honoru i bezinteresowności” – zob.: *Поляки в Петербурге*, s. 151.

²² Б.А. Успенский, *Николай I и польский язык*, s. 161.

²³ A. Puszkina, „*Był tu śród nas...*”, przeł. J. Tuwim, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1953, s. 344.

Prawdopodobnie Przeclawski zdawał sobie doskonale sprawę ze swojej złej reputacji w oczach rodaków (czy ktoś kiedyś lubił kolaborantów?), dlatego znajdował niejaki pocieszenie w utopii wielkiego słowiańskiego zjednoczenia, którego zwolennikiem był Mickiewicz z wierszy Puszkina. W każdym razie przytoczoną wcześniej notatkę z jego zapisków bezstronny obserwator uzna albo za nieudolną wymówkę, albo za szczerą naiwność. Ponieważ nie mamy podstaw do podejrzeń, że Przeclawski nie umiał lawirować, zakładamy, że w 1844 roku był szczerzy. Albo że inne niż emocjonalne argumenty, z jego punktu widzenia, przestały działać.

Jednak w 1836 roku nadzieja na skuteczność argumentów racjonalnych jeszcze istniała. Dlatego gdy Przeclawskiemu zaproponowano ich wyrażenie, bardzo precyzyjnie formułuje swoje stanowisko w trzech punktach.

Po pierwsze, gazeta nie ma autorów, którzy mogliby w równym stopniu skutecznie pisać zarówno po polsku, jak i po rosyjsku.

Po drugie, grono czytelników zamiast się rozszerzyć, skurczy się, co zdaniem wydawcy zaszkodzi całej sprawie.

Wreszcie po trzecie, sprawa wymaga poniesienia dodatkowych kosztów, a nie ma na to funduszy, gdyż gazeta znajduje się w rękach prywatnych i nie otrzymuje żadnych, w formie bezpośredniej lub pośredniej, dotacji od rządu.

To w istocie jest odpowiedź. W przekładzie na język biznesu z języka wysoko postawionej biurokracji oznacza tyle: brak odpowiednich kadr, brak ludzi i w ogóle zastanówcie się, czy realizacja tego projektu będzie w waszym interesie. Odpowiedź jasna i stanowcza, równoznaczna z bezwarunkowym odrzuceniem. Pewnie dlatego Przeclawski decyduje się ją nieco „osłodzić” i proponuje poddanie swojej gazety – oprócz zwykłej – jeszcze specjalnej cenzurze III Wydziału. I to pomimo faktu, że od początku jej istnienia takiej cenzurze podlegała co najmniej część dotycząca publikacji o polityce wewnętrznej Imperium – nic dziwnego, że dobrze obeznany z warunkami istnienia „Tygodnika” Bułharyn tak pisał w notatce: „Jeszcze zanim pierwszy numer polskiej gazety ujrzał światło dzienne, jej wydawca i jego współpracownik Malewski zwrócili się do Bułharyna o radę, co powinni byli przedstawiać Najwyższemu nadzorowi [prasy – przyp. tłum.], więc postawiono im warunek, żeby wszystkie oryginalne artykuły o Rosji pokazywać przed drukiem w III Oddziale Kancelarii Osobistej Jego Cesarskiej Mości”²⁴. Teraz Przeclawski był gotów całą gazetę poddać najwyższej cenzurze politycznej – ale po to, by nie stracić unikatowej możliwości bycia pośrednikiem pomiędzy dwoma największymi obszarami kulturowymi Imperium, co przynosiło

²⁴ Ф.В. Булгарин, Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III Отделение, s. 398.

mu nie tylko zyski polityczne (był uznanym przez rząd wpływowym ekspertem w kwestiach narodowych, a następnie profesjonalistą od problematyki dziennikarskiej), ale i realne – finansowe: jakkolwiek by redaktor nie narzekał na rozpaczliwą sytuację gazety, „Tygodnik” był w pełni rentownym przedsięwzięciem.

O tym, że odmowa została usłyszana, świadczy uwaga na odbitce notatki Przeclawskiego: „Nakazuje się poinformować P[ana]. Przeclawskiego, że jeżeli zostanie zauważona w Tygodniku jakakolwiek próba zamieszczenia dwuznacznego artykułu, to artykuł ten zostanie wstrzymany”²⁵. Najprawdopodobniej ta uwaga odzwierciedla nastrój naczelnika III Wydziału Aleksandra Mordwinowa, wyobrażającego sobie, że będzie musiał tłumaczyć się przed swoim bezpośrednim przełożonym hr. Benckendorffem, z pewnością nieprzywykłym do takich odmów.

Jednak ta „bezcelność” nie wpłynęła na karierę Przeclawskiego²⁶. Okazał się niezastąpiony.

Załącznik²⁷

[a. 1]²⁸ Notatka dla Jego Ekscelencji Naczelnika III Wydziału Kancelarii Jego Cesarskiej Mości, Sekretarza Stanu, Radnego Państwa Aleksandra Nikołajewicza Mord-

²⁵ Zwrot „Wpłynęło 23 września 1836” i decyzja „Nakazuje się poinformować P[ana]. Przeclawskiego, że jeżeli zostanie zauważona w Tygodniku jakakolwiek próba zamieszczenia dwuznacznego artykułu, to artykuł ten zostanie wstrzymany” zostały napisane innym charakterem pisma.

²⁶ Należy zauważyć, że na wyższych szczeblach władz rosyjskich funkcjonowały osoby posiadające różne poglądy na temat „kwestii polskiej”. Na przykład minister edukacji, S.S. Uwarow, subtelnie wyczuwający nastrój cesarza Mikołaja I, był w 1838 roku za zniesieniem nauczania w języku polskim w zachodnich guberniach – litewskiej i ukraińskiej (na terytorium dzisiejszej Litwy, Białorusi i Ukrainy). Przeciwny pogląd wyrażał na przykład wielki książę Michał Pawłowicz [Romanow]: „pomysł, aby zniszczyć język narodu, język rodziny, wiary, doświadczeń całego życia, język odwieczny i wyssany z mlekiem matki, jest pomysłem zarówno nierozważnym, jak i barbarzyńskim. Nieustannymi coups d'épingle [drobnymi szykanami (fr.)] już i tak zrażamy do siebie Polaków i dotykamy ich do żywego, a przez to nieuchronnie zmierzamy do kolejnego buntu” – cyt. za: M.A. Корф, *Дневники 1838 и 1839 гг.*, Москва 2010, s. 194–195. Punktu widzenia Uwarowa nie popierała również [rosyjska – przyp. tłum.] Rada Państwa.

²⁷ О.А. Пржецлавский, *Записка к Его Превосходительству Господину Управляющему IIIм Отделением собственной Его Императорского Величества Канцелярии* – Государственный Архив Российской Федерации [Państwowe Archiwum Federacji Rosyjskiej], zbiór R-109, pakiet 2, dzieło 228 [podkr. – autor listu-notatki].

²⁸ Arkusz 1 [i nast.] – oznaczenia kolejnych arkuszy oryginalnego listu Przeclawskiego. A. 1 rew. [i podobnie] – arkusz pierwszy, rewers [przyp. tłum.].

winowa²⁹, od Wydawcy oficjalnej gazety Królestwa Polskiego³⁰ „Tygodnika Petersburskiego”.

Zgłoszono 23 września³¹ 1836.

Wasza Ekscelencjo, za pozwoleniem chciałbym przedstawić wolę Pana Adju-tanta Generalnego hrabiego Aleksandra Benckendorffa³²: aby wydawana przeze mnie po polsku oficjalna gazeta Królestwa Polskiego „Tygodnik” drukowana była od nowego roku w dwóch językach – po rosyjsku i po polsku. W tym miejscu, za pozwoleniem Waszej Ekscelencji, biorąc pod uwagę wynikające z tego korzyści w postaci rozprzestrzeniania się języka rosyjskiego wśród mieszkańców Królestwa Polskiego i Zachodnich Guberni³³, chciałbym zwrócić uwagę, że założenie to jest jednocześnie miarą ostrożności, z której powinna płynąć troska o zgodność treści gazety z oczekiwaniami Rządu, a co już uznano za konieczne w stosunku do niektórych artykułów drukowanych w „Tygodniku” w bieżącym roku.

Wasza Ekscelencja polecił mi zapoznać się z okolicznościami i zgodnie z tym [a. 1 rew.] dać decydującą odpowiedź. W związku z tym ośmielał się przedstawić niektóre myśli zarówno co do środków niezbędnych do wdrożenia tego projektu w życie, jak i oczekiwanych rezultatów, myśli popartych moim siedmioletnim doświadczeniem w wydawaniu magazynu oraz oglądem lokalnych uwarunkowań kraju, dla mieszkańców którego jest on przeznaczony.

Jeśli chodzi o środki na realizację tego przedsięwzięcia, muszę szczerze wyznać, że przy wydawaniu Tygodnika³⁴ w dwóch językach przewiduję istotne i można powiedzieć, że niezmiernie trudne do pokonania przeszkody, z których najważniejszą stanowi pozyskanie współpracowników, dobrze znających oba języki. Liczba takich ludzi w Petersburgu w ogóle jest ograniczona i są albo urzędnikami państwowymi, albo pośrednikami prawnymi³⁵. Żeby zechcieli z tego zrezygnować i za-

²⁹ Aleksander Mordwinow (1792–1869) – od września 1831 r. do marca 1839 r. naczelnik III Wydziału.

³⁰ Za gazetę oficjalną uważane było wydawnictwo posiadające wyłączny przywilej publikacji dokumentów państwowych.

³¹ 5 października [przyp. tłum.].

³² Aleksander Benckendorff (1783–1844) – szef policji i naczelnik III Wydziału Osobistej Kancelarii Jego Cesarskiej Mości od 1826 r.

³³ Pod tą nazwą rozumie się tak zwane gubernie „litewskie”: wileńską, grodzieńską, mińską i mohylewską, niewchodzące w skład Królestwa Polskiego.

³⁴ Od tego miejsca do końca listu-notatki Przeclawski nie używa cudzysłowów przy nazwie swojego pisma [przyp. tłum.].

³⁵ Po przyłączeniu do imperium rosyjskiego dawnych ziem Rzeczypospolitej, ich mieszkańcy zostali postawieni przed koniecznością zwracania się – przede wszystkim – do Senatu jako najwyższego sądu Imperium w celu rozwiązywania problemów, związanych z kwestiami własności i dziedziczenia ziemi. Ponieważ większość zainteresowanych osób, jak słusznie zauważył Przeclawski, niewystarczająco znało język rosyjski, wytworzyła się praktyka poruczania pro-

jąc się na stałe tłumaczeniem i pisanem artykułów dla Tygodnika, trzeba by im przedstawić [a. 2] korzyści nie mniejsze niż te, które mają obecnie. Tygodnik sprzedaje się zaledwie w pięciuset egzemplarzach, więc z jednej strony koszty wydania wzrosną dwukrotnie, a z drugiej trudno zakładać, że z tego powodu zwiększy się subskrypcja. W związku z tym oczywiste jest, że nawet gdyby nie brakowało zdolnych ludzi, to zawsze będzie brakowało środków do ich przyciągnięcia i wypłaty wynagrodzeń.

Nie należy oczekiwać, że dołączenie do polskiego tekstu rosyjskiego³⁶ spowoduje zwiększenie liczby abonentów, co widać (pomijając wszystkie argumenty a priori) na przykładzie drukowanej w Wilnie dwujęzycznej gazety „Литовский Вестник/Kuryer Litewski”³⁷. Do jej wydawania w takiej formie rząd ustanowił specjalną komisję – pisano o tym w całym Imperium. W[ielmożny] P[an] Minister Spraw Wewnętrznych³⁸ [a. 2 rew.] wysyłał okólniki z zarządzeniami do wszystkich gubernatorów cywilnych, nakazujące pomoc w zbieraniu abonamentów; mimo to liczba abonentów – o ile wiadomo – nie wzrosła i jeżeli nie przzerwano, mimo wzrostu kosztów ze względu na podwójny tekst, wydawania „Kuryera Litewskiego”, to trzeba to przypisać albo wystarczającej liczbie dotychczasowych abonentów na pokrycie tych kosztów, albo raczej temu, że oprócz abonamentu „Kuryer Litewski” ma inne, bardziej niezawodne i znaczące źródło dochodów, czyli opłatę za drukowane w nim publikacje sądowe, mające moc pism oficjalnych, oraz zawiadomienia prywatne³⁹. Tygodnik takiego źródła nie posiada.

Że zatem istnienie Tygodnika, nieoparte żadnymi środkami z zewnątrz, zależy wyłącznie od jego zawartości, pokazałem wyżej jako prawdziwą przyczynę niemożności wydawania go w dwóch językach, więc teraz pozwolę sobie, Wasza [a. 3] Ekscelencjo, powiedzieć z całą szczerością kilka słów o wpływie, jaki ten nowy sposób publikacji mógłby mieć na opinię publiczną i zależną od niej liczbę abonentów.

W 1832 roku, kiedy szło o przeistoczenie Tygodnika w oficjalne pismo, w notatce skierowanej do Jego Ekscelencji hrabiego Aleksandra Krzysztoforowicza [Benckendorffa] miałem zaszczyt przedstawić na ten temat kilka uwag, które uznano za fundamentalne. Ich istota jest następująca:

wadzenia spraw specjalnym adwokat-pośrednikom, na stałe mieszkającym w Petersburgu i reprezentującym niekiedy interesy całych powiatów. Zob.: Ст. Моравский, *В Петербурге*, w: *Поляки в Петербурге*, s. 516–519.

³⁶ [W oryginale] „российский” zostało użyte w znaczeniu „русский” – ewidentny polonizm.

³⁷ „Литовский Вестник/Kuryer Litewski” – gazeta wydawana w latach 1796–1840 (najpierw w Grodnie – 1796–1797 – a potem w Wilnie). Od 1834 r. drukowana po polsku i po rosyjsku.

³⁸ Stanowisko ministra spraw wewnętrznych w latach 1828–1831 zajmował Arsienij Andriejewicz Zakriewski (1786–1865).

³⁹ Do maja 1862 r. prawo do drukowania prywatnych ogłoszeń miały tylko „Санкт-Петербургские” [Wiadomości Sankt-Petersburskie], „Московские” [Wiadomości Moskiewskie] i „Полицейские ведомости” [Wiadomości Policyjne]. Udzielenie takiego prawa było faktem wyjątkowym i stanowiło ukrytą formę finansowania ze strony wydającego to prawo rządu.

Wrogie uczucia większości mieszkańców Królestwa Polskiego i Zachodnich Guberni do Rosji, powstałe w wyniku smutnych następstw opłakanych wydarzeń 1830 roku⁴⁰, mają swoje jedyne źródło w niewiedzy; gdyby znali oni rzeczywiste położenie Rosji: to ich odczucia byłyby inne i same wydarzenia nastąpić by nigdy nie mogły. Nie będąc na miejscu, nie można sobie [a. 3 rew.] w pełni wyobrazić, jak głęboko sięga ta lekkomyślna ignorancja; mieszkańcy tamtych ziem albo stanowczo odrzucają jakiekolwiek prawdziwe doniesienia o Imperium, albo, w przeważającej części za namową złośliwych ludzi, tworzą sobie o wszystkim fałszywe i najbardziej niekorzystne wyobrażenia, które coraz silniej przeciwstawiają ich rządowi i sprawiają, że wielu w sensie moralnym jest naprawdę niezadowolonych.

Każdy prawomyślny człowiek, który rozumie ten stan rzeczy, nie może nie chcieć oświecić mieszkańców tegoż regionu we wszystkim tym, co jest istotne dla ich dobra. Rząd poświęca temu pełną uwagę i jednym z przyjętych rozwiązań uczyniono rozprzestrzenienie na tamtych ziemiach języka rosyjskiego. Ich wdrożenie, oddziałujące na uczącą się aktualnie w szkołach młodzież, powinno z czasem dać pozytywne [a. 4] rezultaty w zbliżeniu dwóch współplemiennych, ale dotychczas obcych wobec siebie narodów; jednakowoż rozwiązanie takie jak na razie jest tylko działaniem wstępnym i nie można nie zauważyć, że nie wpłynie na morale większości współczesnych mieszkańców i żeby stale oddziaływać w tym kierunku na obecną generację, trzeba innego, szybciej działającego narzędzia.

Jedynym tego rodzaju środkiem wydaje się być prawomyślne, periodyczne wydawnictwo w języku polskim, którego głównym celem byłoby rozpraszanie mroku, uniemożliwiającego zbliżenie Polski i Zachodnich Guberni z Rosją i Rosjanami, zapoznanie ich z dobroczynnymi poglądami i działaniami rządu, z postępem w ustawodawstwie i w ogóle z aktualną sytuacją Rosji i nader szybkimi jej sukcesami w powszechnej edukacji, nauce, [a. 4 rew.] literaturze, sztuce i przemyśle. Ale wydawnictwo to, które powinno służyć jako pewnego rodzaju mediator między Rosją a Polską i z czasem przydać wyjątkowemu polskiemu patriotyzmowi, rodzącemu tyle katastrof, cech, że się tak wyrażę, ogólnosłowiańskich, żeby mogło taki cel osiągnąć, musi być z jednej strony, w zakresie treści, bardzo atrakcyjne, a z drugiej zjednywać wiarygodność u czytelników, dla których jest przeznaczone, bezstronnością, czystością intencji i szlachetną szczerością wypowiedzi.

Powyższe uwagi, w odniesieniu do Tygodnika, uzyskały aprobatę hrabiego Aleksandra Krzysztoforowicza [Benckendorffa] i żeby jeszcze bardziej wzmocnić istnienie tego magazynu, Jego Ekscelencja w 1832 roku pozwolił ubiegać się o Najwyższy dekret, by [a. 5] pismo to zostało uznane za oficjalne w zakresie publikowanych w nim aktów, związanych z Królestwem Polskim.

Te opinie nie zmieniły się i teraz, kiedy uznano potrzebę: stopniowego wpływu takiego wydawnictwa na obraz myśli w Królestwie Polskim i Zachodnich Guberniach, która nadal istnieje, ponieważ nieprawomyślni ludzie nie przestają podżegać umysłów i serc, zawsze gotowych do przyjęcia wrogich sugestii, nie oglądając się

⁴⁰ Chodzi o powstanie listopadowe.

na środki, są rozprowadzane na tamtych ziemiach drukowane za granicą pisma, w których intencje i rozporządzenia rządu są pokazywane w jak najbardziej zniekształconej formie i od niekorzystnej strony; a ponieważ szkodliwe te sugestie oparte są na kłamstwie i oszustwie, więc najlepszym sposobem na nie jest prawda: dlatego bardziej niż kiedykolwiek trzeba im się przeciwstawić przy pomocy czasopisma [a. 5 rew.], które byłoby rzetelnym i dla wszystkich zrozumiałym zbiorem informacji o Rosji i wiernym przekaznikiem działań rządu.

Pozwolę sobie zwrócić uwagę, że publikacja w dwóch językach: nie może takiego celu osiągnąć. W oczach mieszkańców tamtejszych regionów straciłaby walor tej niezależnej wierności rządowi, tej uczciwości, wiara w którą ze strony czytelników jedynie może zapewnić pożądaną rezultat; byłaby dla nich już nie tyle odbiciem prawdy i wewnętrznego przekonania, co orędziem tego rządu, który tak mało znają i tak niekorzystnie sobie wyobrażają. Obcość wobec tego rządu jest jeszcze dlatego tak silna, ponieważ nie są w stanie poznać go bezpośrednio i docenić wartości jego działań; dlatego [a. 6] potrzebują pośrednika, i to pośrednika mówiącego w ich języku, który by prowadził ich umysły do poznania prawdy i można by powiedzieć, że wbrew ich woli wpajał, jak dzieciom, zdrowe o rzeczach pojęcie.

Dlatego też nie ma wątpliwości, że Tygodnik z tekstem rosyjskim, tracąc w oczach czytelników charakter niezależnych poglądów i bezstronności, z jednej strony przestałby spełniać swój cel zasadniczy, nieuchronnie, z tego samego powodu straciłby wielu abonentów, a wtedy wydawanie go, w ideowym sensie już bezużyteczne, stałoby się niemożliwe, ponieważ na abonenty rosyjskich czytelników, przy takiej obfitości dobrych rosyjskich czasopism, nie można się zdać.

Zatem powstają oczywiste pytania: czy publikacja Tygodnika była dotychczas zgodna [a. 6 rew.] z przedstawionymi wyżej zasadami, a jeżeli tak: to czy odniosła sukces?

Tutaj należy wziąć pod uwagę fakt, że do pojawienia się Tygodnika nie było wydawanego po polsku pisma, które by stale i z należytą rzetelnością dostarczało niezbędnych informacji o Rosji; w szczególności gazety warszawskie niemal nie drukowały wiadomości z Imperium. Natomiast w Tygodniku te wiadomości z założenia stanowią główną treść i w ciągu swego siedmioletniego istnienia pismo było wierną i nieprzerwaną kroniką wszystkich godnych uwagi wydarzeń w Rosji. Tygodnik nieugięcie śledził wszystkie niezapomniane osiągnięcia, sukcesy i usprawnienia, które pod każdym względem tak wspaniale zaznaczyły się u początków epoki chwalebnej i prawdziwego panowania Cara, więc takie skrupulatne wydawanie i gromadzenie [a. 7] o tym informacji nie mogło nie mieć pozytywnego wpływu na błędne [dotychczas – przyp. tłum.] ich pojmowanie. Ale Tygodnik nie ograniczał się do tego: wydawca nigdy nie tracił z oczu swojego głównego obowiązku, i wykorzystywał każdą okazję, by mówić do swoich rodaków o przydatnych prawdach; w celu przedstawienia w odpowiednim świetle słusznych intencji rządu, które bez tego nie zostałyby zrozumiane lub stałyby się przedmiotem błędnych interpretacji. To dążenie Tygodnika było zauważone i ocenione przez ukrywających się za granicą polskich powstańców; jeszcze na samym początku tak zwanej emigracji drukowali

oni w paryskich gazetach wiele przeciwko Tygodnikowi, a jego wydawca został ogłoszony zdrajcą ojczyzny.

W odniesieniu do innych części wewnętrznej struktury Tygodnika wspólnym dla nich duchem, zawsze w nim dominującym, jest duch porządku i umiaru. W etyce i w obszarze literatury czasopismo to stale daje odpór zgubnym ideom zagranicznym, ogólnemu zepsuciu smaku, a w szczególności ideom tak zwanej szkoły nowofrancuskiej.

Jaki był dotychczas rezultat moich usilnych starań: tego z pewnością powiedzieć nie można, ponieważ osiągnięcia tego rodzaju nie są policzalne; ale z pełnym zaufaniem możemy założyć, że Tygodnik nie był bezużyteczny, że przyczynił się do wykozerzenia niejednego szkodliwego przesądu, do sprostowania niejednego fałszywego poglądu; miałem tego osobiste, bardzo pocieszające dla mnie przykłady. Widoczną korzyścią z Tygodnika jest to, że służy on jako stałe źródło prawdziwych i dokładnych wiadomości o Rosji dla gazet warszawskich, które je przedrukowują i rozpowszechniają w Królestwie Polskim [a. 8] wśród jego mieszkańców, w przeszłości, być może celowo, utrzymywanych prawie w kompletnej niewiedzy o wszystkim, co było im potrzebne i warte wiedzy o Imperium.

W ciągu siedmiu lat istnienia Tygodnika jego wydawca otrzymał dwa napomnienia od władz wyższych; ale nawet w tych nielicznych razach przedstawione im objaśnienia (cześć i chwała Władzom, które umożliwiają wyjaśnianie) uznano za zadowalające i okazało się, że były to jedynie nieporozumienia. Ponieważ Wasza Ekscelencja nie raczył mi wyjaśnić, jakie dokładnie artykuły Tygodnika zwróciły teraz na siebie uwagę: nie mogę więc przedstawić szczegółowego uzasadnienia; ale pozwolę sobie Waszą Ekscelencjo myśleć, że i one należą do przedstawionego wyżej rodzaju; jeśli w nich, ponad wszelkie oczekiwania, naprawdę jest coś wbrew zatwierdzonym [a. 8 rew.] zasadom wydawania Tygodnika: to mogło się to zdarzyć wyłącznie przez nieuwagę, gdyż czystość moich intencji nigdy nie była kwestionowana i mogę to odnieść do całego swojego życia i mojego znanego sposobu myślenia.

Z tego, co napisałem wyżej, wynika, że publikacja Tygodnika w dwóch językach z jednej strony byłaby bardzo trudna (żeby nie powiedzieć niemożliwa), a z drugiej że przestałaby spełniać swoją funkcję dziennikarską: w związku z tym ośmielam się pokornie prosić Waszą Ekscelencję, wzięwszy pod wnikliwą uwagę wszystkie okoliczności tej sprawy, o użycie Pańskiego wstawiennictwa w celu pozostawienia publikacji Tygodnika na istniejących zasadach i w aktualnym stanie do czasu, kiedy biorąc pod uwagę okoliczności uzna się, że zmiana formy jego wydawania może przynieść [a. 9] pożądaną korzyść. Żeby stanowczo zapewnić niezmienną zgodność treści Tygodnika z poglądami Władz i żebym ja sam mógł się uchronić od nieumyślnych błędów i niepoprawnych interpretacji, pozwólcie mi, Wasza Ekscelencjo, poddać pod Szanownego Pana rozagę rozwiązanie, które w pełni powinno zapewnić osiągnięcie tych dwóch celów. Rozwiązanie to polega na tym, żeby wszystkie artykuły (oprócz tych, które nie wymagają żadnego namysłu) przeznaczone do umieszczenia w działach Nauka, Literatura oraz Różności, a także zaczerpnięte z rosyjskich gazet, ale mogące dawać powody do jakiegokolwiek dwuznaczności lub interpretacji, oprócz

zwykłej Cenzury były wcześniej przeglądane w kierowanym przez Waszą Ekszelencję Wydziale Osobistej Kancelarii Jego Wysokości [a. 9 rew.] nie w zgodzie z ogólnymi przepisami Cenzury, ale ze względu na związek ich wewnętrznego sensu z działaniem, jakie każdy z tych artykułów może mieć na umysły czytelników Tygodnika.

Na zakończenie ośmielałam się dodać jeszcze, okoliczność dotyczącą mnie osobiście, że możliwość wydawania Tygodnika stanowi jedyny mój dochód⁴¹, dający środki do utrzymania rodziny⁴².

Asesor Kolegialny Osip Przecławski⁴³

20 września⁴⁴

1836 roku.

Przełożył Andrzej Zawadzki

Cursed and Forgotten?
Scenes from the Life of Józef Emmanuel Przecławski.
Part One
Summary

The article is devoted to the controversial, pro-Russian Polish editor of "Tygodnik Petersburski", Józef Emmanuel Przecławski. He was the alumnus of the Vilnius University and a contemporary of Adam Mickiewicz and the Philomaths, later to become loyal to the Russian Empire. The author of the article uses the Russian socio-political background to analyse the correspondence between Przecławski, the periodical's censor and the Tsar's advisors who, over the objections of chief editor, collaborated to transform the weekly into a bilingual Polish-Russian edition. The analysis is based on citations from the Russian archives sources.

Keywords: Józef Emanuel Przecławski, censor, editor, "Tygodnik Petersburski", Polish-Russian relations

⁴¹ „Tygodnik” przynosił zyski i to stało się jednym z powodów zerwania Franciszka Malewskiego z Przecławskim. Profesor Zbigniew Sudolski w wielotomowym wydaniu korespondencji członków tajnych związków studenckich Uniwersytetu Wileńskiego opublikował brudnopis listu Franciszka Malewskiego do Przecławskiego z końca 1831 r., w którym jest napisane: „Przyznaję, że był głupi, że rękojmią otrzymania przyszłych zysków i to zaledwie w czwartej ich części było dla mnie tylko twoje słowo”. Zob.: *Listy z zesłania*, t. 3, s. 358.

⁴² Józef Przecławski ożenił się ze swoją byłą gospodynią, wdową Chwostową, mającą z pierwszego małżeństwa trzy córki. Z tego małżeństwa miał syna, Antoniego Osipowicza Przecławskiego [Антон Осиповича Пржецлавского].

⁴³ Осип Пршецлавский – kolejna, czwarta już rosyjska wersja pisowni tego nazwiska, po: Przecławski, Пшецлавский i Пржецлавский [przyp. tłum.].

⁴⁴ 2 października [przyp. tłum.].

Noty o autorach

Krzysztof Andruczyk, student filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku (I rok II stopnia), sekretarz koła naukowego Klub Humanistów, współorganizator cyklu interdyscyplinarnych konferencji naukowych pt. „Słowo-zofia”. W kręgu jego zainteresowań znajdują się kwestie związane z literackim obrazowaniem przestrzeni w twórczości polskich romantyków, geografią literacką pierwszej połowy XIX wieku oraz recepcją tradycji w literaturze romantycznej i współczesnej.

Anna Barcz, dr, doktoryzowała się w Instytucie Badań Literackich PAN rozprawą na temat ekokrytyki w literaturze; absolwentka w ramach MISH-u filozofii i anglistyki na Uniwersytecie Warszawskim; autorka wielu artykułów na temat ekokrytyki, *animal studies* i posthumanizmu; inicjatorka projektów dotyczących zwierząt i humanistyki; adiunkt na bielskiej anglistyce; działa nie tylko naukowo.

Aleksander Fieduta, dr, literaturoznawca, adiunkt na Wydziale Nauk Społecznych i Politycznych Europejskiego Uniwersytetu Humanistycznego w Wilnie. Autor książek o literaturze rosyjskiej pierwszej połowy XIX wieku i wydawca źródeł z zakresu piśmiennictwa pogranicza rosyjsko-polsko-białoruskiego (*Polacy w Petersburgu pierwszej połowy XIX wieku*, dzieła Tadeusza Bułharyna i pamiętniki Józefa Przecławskiego).

Agnieszka Izdebska, profesor nadzwyczajny w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *Forma, ciało i brzemień imperium. O prozie Władysława L. Terleckiego* (2010). Zajmuje się teorią powieści, badaniami genderowymi i ewolucją konwencji goetyckiej.

Jerzy Kamionowski, dr hab., adiunkt w Instytucie Neofilologii na Uniwersytecie w Białymstoku. Jest autorem książek: *Głosy z „dzikiej strefy”. Rewolucja, prywatność i feminizm w twórczości poetek pokolenia Ruchu Czarnej Sztuki: Soni Sanchez, Nikki Giovanni i Audre Lorde* (2011) oraz *New Wine in Old Bottles: Angela Carter's Fiction* (2000), a także współredaktorem serii o poetkach amerykańskich: *Piękniejszy dom od Prozy* (2005), *O wiele więcej Okien* (2008) i *Drzwi szerzej Otworzyć* (2011). Obecnie zajmuje się poezją afroamerykańską oraz kwestią rasy w literaturze amerykańskiej.

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 *Proza życia. (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)* (2012); *Kolaż. Awangardowy gest kreacji (Themerson, Buczkowski, Białoszewski)* (2007); 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”.

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 pograniczu 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).

Monika Kostaszk-Romanowska, dr, adiunkt w Zakładzie Wiedzy o Kulturze 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 i in., 2013), *Romantyzm i „wykluczeni” w rozpoznaniu współczesnego teatru polskiego* (w: *Miedzy 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).

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.

Arkadiusz Morawiec, dr hab., profesor nadzwyczajny w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego, krytyk literacki, współpracownik „Nowych Książek”. Zajmuje się pisarstwem obrazującym totalitaryzm i uwikłanym w politykę, zapisami doświadczeń granicznych, literaturą obozową i literaturą Holocaustu, najnowszą polską poezją i prozą. Autor książek: *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (2000), *Seweryna Szmaglewska (1916–1992). Bibliografia* (2007), *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (2009), *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci* (2014).

Danuta Szajnert, dr hab., prof. Uniwersytetu Łódzkiego. Pracuje w Katedrze Teorii Literatury 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 Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka monografii *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków 2012. Współredaktorka książek *Przekleństwo rzeczywistości. Rzecz o obsesji i fantazji*, Gdańsk 2009; *Czesława Miłosza „północna strona”* (2011) oraz *Nie-miejsca. Teorie spacjalne we współczesnych praktykach interpretacyjnych* (2014). Stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2014/2015).

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).

Szymon Trusewicz, doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się polską poezją najnowszą, geopoetyką i wyobraźnią poetycką. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego.

Łukasz Wróbel, dr, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autor rozprawy *Hylé i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej* (2013). Prowadzi badania poświęcone zagadnieniom referencji, tropiczności języka oraz rozmaicie konceptualizowanym relacjom literatury i teorii literatury z filozofią. Zajmuje się historią doktryn literaturoznawczych oraz architektoniką gatunków encyklopedycznych. Członek redakcji „Przeglądu Filozoficzno-Literackiego”.

Clara Zgoła, absolwentka Kolegium MISH UW, eseistka, kulturoznawczyni. Doktoryzuje się w Centre de Recherches sur les Arts et le Langage Centre National de la Recherche Scientifique-École des Hautes Études en Sciences Sociales w Paryżu oraz w Zakładzie Antropologii Słowa Instytutu Kultury Polskiej UW. Stypendysta Rządu Francuskiego, członkini Pracowni Studiów Miejskich i Réseau des Jeunes Chercheurs en Histoire Culturelle de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-3, współredaktorka i współautorka książki *Foucault: źródła//ujścia* (2015). Publikuje na łamach krajowych i zagranicznych czasopism naukowych m.in. „Tekstów Drugich”, „Przeglądu Humanistycznego”, „Praktyki Teoretycznej”, „Intermedialités”, „PhiN. Philologie im Netz” oraz w tomach zbiorowych. Główne obszary badawcze: historia współczesnej kultury francuskiej, badania miejskie, gatunki intermedialne, hybrydowe, referencyjne, a także twórczość kobiet w perspektywie badań nad odmiennością i postkolonializmem.