

BSL

**Białostockie Studia
Literaturoznawcze**

**9
2016**

**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-Dobrodumow (sekretarz redakcji)
Mariusz M. Leś
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska
Katarzyna Trusewicz
Szymon Trusewicz
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./fax: 85 745 74 61
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 2016

Projekt graficzny: Mieczysław Rabczko

Opracowanie graficzne: Paweł Mierzyński

Redakcja: Ewa Nofikow-Dobrodumow, Katarzyna Sawicka-Mierzyńska

Korekta: Anna Szerszunowicz

Redakcja techniczna i skład: Stanisław Żukowski

Tłumaczenie streszczeń: Anna Dziok-Lazarecka

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

Druk i oprawa: Volumina.pl, Szczecin

SPIS TREŚCI

Studia i szkice

- Renata Makarska** – Uranowe narracje (Miedzianka, Jáchymov, „Wismut”) 7
- Agnieszka Czyżak** – Ekocyd rekonstruowany – przeszłość i przyszłość w kronice Swietłany Aleksijewicz 25
- Ireneusz Gielata** – „Więźniowie natury” – rzecz o kształtowaniu się ludzkiego spojrzenia (przykład Maurycego Maeterlincka) 39
- Anna Węgrzyniak** – „Oddycham więc jestem”. Poezja Julii Fiedorczyk 51
- Katarzyna Sawicka-Mierzyńska** – Figura Atlantydy w twórczości Miry Łukszy 67
- Magdalena Kokoszka** – Leśmianowska nauka o domu. Rozważania na marginesie wiersza *** *Mrok na schodach. Pustka w domu...* 83
- Katarzyna Trusewicz** – Ekogawędy Simony Kossak 95

W kręgu teatru

- Monika Kostaszuk-Romanowska** – Antybohater w teatrze „bezczelnym” Strzępki i Demirskiego 107
- Agnieszka Przybyszewska** – Między mową kwiatów a mową tańca, czyli jak wysłowić kobiecość poprzez flamenco (o *Mowie kwiatów* w realizacji teatru FlamencoArte Nadii Mazur) 121

Lektury i dyskusje

- Mariusz M. Leś** – Nostalgia retrofuturystów 143

Interpretacje

- Cezary Zalewski** – „Samą zemstą dusza nie wyżyje...” *Wendetta* w *Trylogii* Henryka Sienkiewicza 153

Marcin Całbecki – W poszukiwaniu straconej wsi. Wątki rustykalne w wybranych tekstach Andrzeja Stasiuka	173
Beata Tarnowska – Jeruzolima Amosa Oza (na podstawie powieści <i>Mój Michał</i>)	189
Anna Larenta – Geografia w <i>Księgach Jakubowych</i> Olgi Tokarczuk – przypadek Iwania	209
Małgorzata Kamecka – „Nie jesteśmy nomadami”. Przestrzeń francuskich przedmieść i tożsamość potomków imigrantów	221
Pogranicza	
<hr/>	
Jacek Kaczmarek – Spacer po terytoriach niedomkniętych, czyli śladami ekspresji geograficznych	237
Noty o autorach	257

LIST OF CONTENTS

Studies and Essays

- Renata Makarska** – Uranium Narratives (Miedzianka, Jáchymov, “Wismut”) 7
- Agnieszka Czyżak** – Ecocide Reconstructed – Past and Future in Svetlana Alexievich’s Chronicle 25
- Ireneusz Gielata** – Prisoners of Nature – On Shaping the Human Gaze (the Case of Maurice Maeterlinck) 39
- Anna Węgrzyniak** – “I Breathe, Therefore I Am”. Julia Fiedorczyk’s Poetry 51
- Katarzyna Sawicka-Mierzyńska** – The Figure of Atlantis in Mira Łuksza’s Writings 67
- Magdalena Kokoszka** – Leśmian’s *Oikos*. Reflections on the Margin of the Poem *** *Mrok na schodach. Pustka w domu...* 83
- Katarzyna Trusewicz** – Eco-tales by Simona Kossak 95

On Theatre

- Monika Kostaszuk-Romanowska** – Anti-hero in “Imprudent” Theatre by Monika Strzępka and Paweł Demirski 107
- Agnieszka Przybyszewska** – Between the Language of the Flowers and the Language of the Dance or How to Express the Femininity by the Flamenco (on *Mowa kwiatów* by Nadia Mazur’s FlamencoArte Theatre) 121

Readings and Discussions

- Mariusz M. Leś** – Nostalgia in Retrofuturism 143

Interpretations

- Cezary Zalewski** – “Samą zemstą dusza nie wyżyje...” Vendetta in Henryk Sienkiewicz’s *Trilogy* 153

Marcin Całbecki – In Search of Lost Countryside. Pastoral Themes in Selected Works by Andrzej Stasiuk	173
Beata Tarnowska – Amos Oz’s Jerusalem (Based on the Novel <i>My Michael</i>)	189
Anna Larenta – Geography in <i>Księgi Jakubowe</i> by Olga Tokarczuk: Example of Iwanie	209
Małgorzata Kamecka – "We Are Not Nomads". The Space of French Suburbs and the Identity of the Descendants of Immigrants	221

Borderlands

Jacek Kaczmarek – Walking Through “Unclosed Territories” or Tracing the Forms of Geographical Expressions	237
Authors’ Biographical Notes	257

Renata Makarska

Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Germersheim

e-mail: makarska@uni-mainz.de

Uranowe narracje (Miedzianka, Jáchymov, „Wismut”)

Kiedy Maria Curie-Skłodowska pracowała nad wyizolowaniem pierwiastka radu, zorganizowała transport około tony potrzebnej do badań blendy uranowej¹ (zawierającej do 80% uranu) z Sankt Joachimsthalu, dzisiejszego Jáchymova. Musiała zapłacić jedynie za transport, blendę uranową uważano wówczas za odpadek i składowano na hałdach wokół tamtejszych kopalni. W Sankt Joachimsthalu, który od XVI w. był „wolnym miastem górniczym” (freie Bergstadt), przez długi czas wydobywano głównie srebro, ale już w XIX wieku również nikiel, bizmut i właśnie rudę uranową. Uran wykorzystywano początkowo głównie jako barwnik – „szkło uranowe” cieszyło się tak wielką popularnością, że w połowie XIX wieku powstała tu, zaraz obok kopalni, pierwsza państwowa (cesarsko-królewska) fabryka uranu². Dopiero jednak od momentu odkrycia radioaktywności uranu datuje się jego zastosowanie medyczne i późniejsza kariera militarna.

Sankt Joachimsthal stał się również pierwszym na świecie kurortem stosującym terapię radonową, już w 1913 roku otwarto tu hotel uzdrowskiowy Radium Palace – w pierwszym sezonie z terapii skorzystało 2470 odpowied-

¹ Nazywanej też blendą smolistą. Szczegóły na temat Joachimstalu por. J. Braunbeck, *Der strahlende Doppeladler. Nukleares aus Österreich-Ungarn*, Graz 1996, s. 41 i n.

² Tamże, s. 16 i n. Uran wykorzystywano wówczas wyłącznie do farbowania szkła, wspomniana fabryka nosiła więc nazwę „k.k. Uranfarbenfabrik”.

nio zamożnych gości³. Przez jakiś czas wierzono, że rad jest lekarstwem na wszystkie dolegliwości, że za jego sprawą świat przestanie się starzeć. W aptekach można było kupić kompresy z radem, radonową sól do kąpieli, na reumatyzm stosowano zastrzyki z radem. „Kto chciałby poddać się nieco łagodniejszemu działaniu radioaktywności, ten może przy porannej toalecie skorzystać z mydła z domieszką radu, a na śniadanie zjeść radiopan, odżywcze radioaktywne pieczywo”, tak opisuje ówczesną wiarę w radioaktywność badacz „nuklearności z Austro-Węgier”, Joseph Braunbeck⁴.

Właśnie w Sankt Joachimsthalu, przemianowanym w 1945 roku na Jáchymov, pojawili się w sierpniu 1945 roku, a więc trzy tygodnie po amerykańskim ataku nuklearnym na Hiroszimę, radzieccy oficerowie. Byli żywo zainteresowani miejscowymi złożami i wydobywaniem uranu. Już w listopadzie podpisano między Związkiem Radzieckim a Czechosłowacją oficjalną a jednocześnie tajną umowę (w której nie pada jednak słowo „uran”). Polska była zaś czwartym – po Bułgarii, Czechosłowacji i Niemczech⁵ – krajem, z którym Związek Radziecki podpisał umowę o wydobywaniu i eksporcie na wyłączność rudy uranu⁶. Na podstawie tej umowy, zawartej na 20 lat, strona radziecka zobowiązała się do dostarczenia technologii (narzędzi, maszyn) oraz fachowców, strona polska zaś – pracowników i właśnie uranu.

W niniejszym artykule zajmuję się „uranowymi narracjami”, czyli kształtującą się po 1989 roku w Polsce, w Czechach i w Niemczech (późną) pamięcią o wydobywaniu rudy uranu. Narracje te dotyczą konkretnego regionu (polskie Sudety oraz czeskie i niemieckie Rudawy) i jego specyfiki. Są zapisem historii tego regionu, historii często lokalnej, również tej nieantropocentrycznej, oraz głosem w sprawie ekocydu, o którym przez dziesięciolecia we wszystkich trzech krajach milczano. „Uranowe narracje” to wspomnienia i świadectwa osób bezpośrednio czy pośrednio zaangażowanych w wydobywanie uranu, to również historia oddolna, pisana przez lokalnych historyków, dzięki którym temat awansował jako przedmiot zainteresowania historii w ogóle, to w końcu narracje literackie, poruszające się na granicy dokumentu i fikcji.

³ Hotel mógł pomieścić 300 gości. Byli to z reguły zamożni arystokraci. Por. J. Braunbeck, *Der strahlende Doppeladler*, s. 118. Hotel ten działa do dziś.

⁴ Tamże, s. 120.

⁵ A więc jeszcze przed powstaniem NRD.

⁶ Umowa została podpisana 15 września 1947 roku, „jej przedmiotem był eksport na wyłączność rudy uranu do Związku Radzieckiego”, por. studium Roberta Klementowskiego o sudeckim uranie, wydane przez wrocławski oddział IPN-u: tenże, *W cieniu sudeckiego uranu. Kopalnictwo uranu w Polsce w latach 1948–1973*, Wrocław 2010, s. 8 i n.

Opisywane przeze mnie „uranowe narracje” ukazują trzy poziomy eksploatacji i degradacji wspomnianych regionów. To po pierwsze degradacja przestrzeni w wyniku wydobywania surowców naturalnych, dewastacja całych miejscowości oraz radioaktywne pozostałości kopalnictwa uranowego. Po drugie – eksploatacja ludzi jako siły roboczej i po trzecie niszczenie fauny i flory. Pisząc o „uranowych narracjach”, nie sposób zdecydować się na jednoznaczny pozycję badawczą – antropocentryczną czy biocentryczną, obie się tu bowiem spotykają i uzupełniają. Konsekwencją zniszczenia siedlisk ludzkich jest przejęcie ich przez faunę i florę, odpowiedzią na radioaktywne skażenie terenu jest jego późniejsza rekultywacja. Teksty literackie, którymi posiłkuję się w niniejszym artykule, rzadko prezentują pozycję ekocentryczną, rekonstruują głównie fakty i wypełniają dotychczasowe białe plamy historii po 1945 roku.

Skupię się tu na trzech centrach wydobywania i trzech pamięciach: polskiej Miedziance, która do 1945 roku była niemieckim Kupferbergiem, czeskim Jáchymovie oraz regionie na wschód od Gery (części Turyngii i Saksonii), ukrywającym się pod nazwą spółki „Wismut”⁷. W porównaniu z innymi ośrodkami wydobywania rudy uranu polska „narracja uranowa” przedstawia się najskromniej, jest też najmłodsza, choć reportaż Filipa Springera *Miedzianka* (2011)⁸ odbił się szerokim echem nie tylko w mediach. Warto wspomnieć tu choćby spektakl z 2013 roku, zrealizowany na podstawie reportażu przez Teatr im. Cypriana Norwida w Jeleniej Górze, czy reaktywację browaru w Miedziance w 2015 roku. W przypadku pamięci o Jáchymovie odnoszę się głównie do wspomnień byłego więźnia politycznego Jaroslava Brodskiego *Řešení gama* [Rozwiązanie gamma], wydanych pierwotnie na emigracji w 1970 roku i dopiero w 1990 roku w Czechosłowacji⁹, oraz do powieści austriackiego pisarza i germanisty Josefa Haslingera *Jáchymov* (2011)¹⁰, sytuującej się na pograniczu dokumentu i fikcji¹¹. Najpokaźniej prezentuje się literatura na temat „Wismutu”, choć cenzura opóźniła wydanie pierwszej „uranowej”, dziś już kanonicznej, powieści Wenera Bräuninga *Rummelplatz* (2007) o ponad 40 lat¹². W niniejszym

⁷ Nazwa „Wismut” (czyli bizmut) miała odwracać uwagę od wydobywanej tam rudy uranu.

⁸ F. Springer, *Miedzianka. Historia znikania*, Wołowiec 2011.

⁹ Por. J. Brodský, *Řešení gama*, Amsterdam 1970; tenże, *Řešení gama*, Praha 1990.

¹⁰ J. Haslinger, *Jáchymov*, Frankfurt am Main 2011.

¹¹ Istnieją też inne wczesne przykłady dokumentu osobistego zajmujące się tematem Jáchymova i więźniów politycznych w kopalniach uranu, np. *Studene slunce* [Zimne słońce] Jiřího Muchy (wydane w 1966 w języku angielskim i w 1967 po czesku), proza Brodskiego wydaje mi się jednak najlepiej opisywać zjawisko nie tylko kopalń, ale i obozów pracy w Jáchymovie.

¹² Powieść *Rummelplatz* Wenera Bräuninga (niedokończona, pierwotnie ocenzone)

artykule skupię się jednak na prozie i „wierszach uranowych” pochodzącego z Gery Lutza Seilera oraz na autobiograficznych fragmentach Angeli Krauß¹³.

Degradacja przestrzeni to „znikanie” Miedzianki, ale też ewakuacja i niszczenie wsi na wschodzie Niemiec, w okolicach Gery¹⁴, czego pamięć została utrwalona w twórczości wspomnianych Seilera i Krauß. Pisząc o eksploatacji siły roboczej, mam na myśli nie tylko skandaliczne warunki pracy górników (brak wentylacji szybów kopalnianych czy odzieży ochronnej) i akcje propagandowe, których byli oni ofiarami (wysokie płace, dodatkowe przydziały żywności, bezpłatne przydziały alkoholu), ale również zatrudnianie w kopalniach robotników przymusowych czy wręcz więźniów (politycznych). O ile mówienie o Miedziance jako gułagu¹⁵ może wydawać się przesadzone, o tyle Jáchymov faktycznie przez wielu uznawany jest za „czesłowski Archipelag Gułag”, w którym pracowało i mieszkało w obozach nieopodal szybów kopalnianych najpierw wiele tysięcy niemieckich jeńców wojennych, a później – czeskich i słowackich więźniów politycznych. Według szacunków Zdeňka Šedivého, autora wspomnień *Uranový gulag* (2003) przez obozy w Jáchymovie i okolicy (18 obozów) przeszło w sumie 70 737 więźniów politycznych¹⁶.

w 1965 roku) w całości poświęcona jest „Wismutowi”. Michael Ostheimer twierdzi wręcz, że istnieje fenomen „literatury Wismutu”, opisującej z różnych perspektyw doświadczenie pracy w kopalniach uranu i życia w ich najbliższym otoczeniu, por. tenże, *Wismut-Literatur oder Von der Aufgabe der Heimat für den Weltfrieden*, w: *Strahlungen. Literatur um die „Wismut”*, red. W. Ette, M. Ostheimer, J. Pottbeckers, Würzburg 2012, s. 8–32.

¹³ L. Seiler, *Heimaten*, w: tegoż, A. Duden, F. Showghi, *Heimaten*, Göttingen 2001, s. 5–27; tenże, *pech & blende. gedichte*, Frankfurt am Main 2000; tenże, *Die Zeitwaage. Erzählungen*, Berlin 2009; tenże, *im felderlatein. Gedichte*, Berlin 2010; A. Krauß, *Kleine Landschaft. Erzählungen*, Frankfurt am Main 1991.

¹⁴ Zniszczenia dotyczyły nie tylko wioski w Turyngii, ale również np. saksońskiego Johanngeorgenstadt, miasta położonego na niemiecko-czeskiej granicy, w którym wyburzono całą starówkę, przenosząc centrum w inne miejsce. Por. film dokumentalisty Volkera Koeppa „Die Wismut” (1993). Dziś w miejscu dawnej starówki rośnie świerkowy las (por. M. Beleites, *Altlast Wismut – Ausnahmezustand, Umweltkatastrophe und das Sanierungsproblem im deutschen Uranbergbau*, Frankfurt am Main 1992, s. 69 n.).

¹⁵ Por. m.in. K. Bosek, *Archipelag Gułag po polsku*, w: tegoż, *Tajemnice czarnych baronów. Żołnierze-górnicy 1949–1959*, Warszawa 2013, s. 17 i n. (tekst był pierwotnie opublikowany w „Expressie Wieczornym”, 17–19.05.1991). Por. też wpis na blogu dziennikarza Michała Mońki poświęcony Miedziance jako gułagowi (27.01.2006): <http://michalmonko.blogspot.de/2006/01/guag-miedzianka.html> [dostęp 18.12.2016].

¹⁶ Z. Šedivý, *Uranový gulag. Jáchymovské peklo*, Brno 2003, s. 7. Por. też wydanie niemieckie: tenże, *Uran für die Sowjetunion*, Leipzig 2015. Por. również P. Tomek, *Československý uran 1945–1998* (Sešity Úřadu dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR, č. 1), Praha 1999.

Problematykę niszczenia fauny i flory najlepiej można zaobserwować na przykładzie niemieckim: kopalnie powstały tu na największym obszarze, hałdy uranowe przez dziesięciolecia były częścią krajobrazu, a po 1989 roku ruszył tu program rekultywacji terenów pokopalnianych.

Piszę zatem o „narracjach uranowych” dotyczących trzech miejsc, ponieważ wykazują one wiele podobieństw. Również „kłopoty z pamięcią” o uranie w Polsce, Czechach i Niemczech mają wspólne elementy. Poprzez ich porównanie można uzyskać obraz regionu gospodarczo i politycznie skolonizowanego, podporządkowanego wyścigowi zbrojeń.

I. Dewastacja przestrzeni: „zmęczone wioski”

Obie wioski na wschodzie Turyngii, w których się wychowałem, nazywano „zmęczonymi wioskami”. [...] Świat „zmęczonych wiosek” zamykały osobliwe góry i znaczyły horyzont mojego dzieciństwa: hałdy i niecki górnicze, a pod nimi rudy, wśród nich uran. [...] Na zdjęciach, które pokazują naszą rodzinę, w ogrodzie lub gdzieś we wsi, w tle widać potężne hałdy. Potem to miejsce zniknęło, ustępując szybom górniczym. Pozostała po nim tylko stara droga wiejska, która niezrozumiałym slalomem wiję się wśród pól. Dziś to największe w Europie składowisko radioaktywnego mułu. Nosi nazwę wioski, która zniknęła¹⁷.

W ten sposób w 2001 roku Lutz Seiler (ur. 1963) opisuje krajobraz swego dzieciństwa. Rabunkowa eksploatacja uranu powodowała nie tylko niszczenie rzeźby terenu czy naruszenie gospodarki wodnej. Uran to hałdy na horyzoncie, ale też radioaktywny pył, który nieustannie doskwierał mieszkańcom wiosek. „Radioaktywne wichury zasłaniały niebo. Włączały się uliczne latarnie” – pisze Seiler [tamże]. Uran to w końcu znikanie całych miejscowości. Na wschodzie Niemiec, w opisywanej przez Seilera Turyngii i po sąsiedzku w Saksonii, sukcesywnie zrównywano wioski z ziemią, nie troszcząc się o ich często wielowiekową historię. W Turyngii zniknęło sześć wsi, pierwsza w 1952 roku, ostatnia zaś w 1969 (Seiler pisze o Gessen i Cul-

¹⁷ L. Seiler, *Heimaten*, s. 8 i n.: „Die beiden Dörfer Ostthuringens, in denen ich aufwuchs, zählten im Volksmund zu den «müden Dörfern». [...] Ein bizarres Gebirge begrenzte die Welt der „müden Dörfer“ und prägte den Horizont meiner Kindheit: die Abraumhalden und Absetzanlagen, darunter die Erze, das Uran. [...] Es gibt Fotos, die unsere Familie zeigen, im Garten oder im Dorf, überragend im Hintergrund: der Abraum. Dann ist der Ort ganz verschwunden, für den Bergbau geschleift. Es gibt nur noch die alte Dorfstraße, die jetzt mitten auf freiem Feld undefinierbare Links- und Rechtsbewegungen macht. Heute steht dort die größte radioaktive Schlammdeponie Europas. Sie trägt den Namen des verschwundenen Dorfes” [Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie autorki artykułu].

mitsch)¹⁸. Pozostały po nich pojedyncze ślady: wspomniana droga albo kościół z Sorge-Settendorf, stojący dziś samotnie pośrodku pól. Pozostała też indywidualna pamięć: wspomnienia ewakuowanej ludności, dzięki którym można dziś odtworzyć wydarzenia lat 50. i 60. XX wieku¹⁹.

Temat „zmęczonych wiosek” Lutz Seiler podejmuje również w kolejnych tomach poezji: *pech & blende* (2000)²⁰ oraz *im felderlatein* (2010). W wierszu zatytułowanym *pech & blende* pojawia się już wprost nazwa wysiedlonej wioski – Culmützsch – oraz figura ojca, który „wspinał się na hałdy, znał świat kopalni”, ale i skażoną wodę i wszechobecny wśród górników alkohol. Wiersz kończy się pełnym niepokoju nasłuchiowaniem końca (końca tego świata, ale i śmierci ojca): „słyszeliśmy tykanie, to zegar, to / jego licznik geigera serce”²¹. Odliczanie czasu, ale i mierzenie stopnia niewidocznego przecież napromieniowania (permanentnego zagrożenia) obecne jest również w prozie Angeli Krauß (ur. 1950). W opowiadaniu *Kleine Landschaft* [Niewielki pejzaż] pojawia się motyw hałd i ciągłego promieniowania, a także – spajający całość naszym klamra – motyw śmierci:

Na zewnątrz kamienie z hałd piętrzą się w pejzaż. Niebieskie skały promieniają, ale nie świecą, one promieniają potajemnie. Góry: stożki i ścięte stożki. Tylko na jednym w oddali można jeszcze coś dostrzec: kilka baraków, maszty, spłowiwały transparent, wszystko mikroskopijne. Dzisiaj jest pogrzeb mojej babci²².

¹⁸ Nie były to ostatnie zniszczone przez „Wismut” wioski – jeszcze w 1975 roku przestała istnieć miejscowość Drosen (nieдалеко Löbichau) w Turynii, por. Kristin Jan, *Der blinde Fleck der DDR. Leben mit der Wismut*, in: Spiegel online, 03.11.2007, <http://www.spiegel.de/einestages/leben-mit-der-wismut-der-blinde-fleck-der-ddr-a-950063.html> [dostęp 04.12.2016].

¹⁹ O zniszczonych (zrównanych z ziemią) wioskach w okolicach Gery opowiada reportaż *Spurlos verschwunden. Dörfer in Thüringen – Opfer des Uranabbaus* autorstwa Annerose Kirchner, Berlin 2010. Te wioski to: Sorge (1952), Katzendorf (1952), Lichtenberg (1954), Schmirchau (1955), Gessen (1966), Culmützsch (1968–69).

²⁰ Tytuł tomiku to bezpośrednie nawiązanie do blendy smolistej, jak nazywano rudę uranu ze względu na jej czarną barwę (niem. Pechblende).

²¹ L. Seiler, *pech & blende*, s. 36: „er hatte die halden bestiegen / die bergwelt gekannt, die raupenfahrt, das wasser, den schnaps / so rutschte er heimwärts, erfinder des abraums / wir hörten es ticken, es ist die uhr, es ist / sein geiger zähler herz”. W wierszu *culmützsch* z tomu *im felderlatein* pojawia się obraz wioski, która nigdy nie zniknęła pod gruzem z hałd, „tylko pod gruzem / zagrody są jeszcze ciepłe. łyżki / leżą obok łyżek” [„nur unter dem schutt / sind die höfe noch warm. die löffel / liegen bei den löffeln” – L. Seiler, *im felderlatein*, s. 27 i n.]; to „epoka kamienna wiosek” [„das ist die steinzeit der dörfer” – tamże, s. 28].

²² A. Krauß, *Kleine Landschaft*, s. 150: „Jetzt türmt sich draußen das Haldengestein zur Landschaft. Die blauen Steine, die strahlen, aber nicht leuchten, aber heimlich strahlen. Das Gebirge: Kegel und abgeplatterte Kegel. Nur auf einem ist in großer Entfernung noch etwas zu erkennen: ein paar Baracken, Masten, ein gebleichtes Transparent, alles winzig klein. Heute wird meine Großmutter begraben”.

Związek Radziecki poczynił sobie na terenie NRD znacznie śmieiej niż w innych „państwach sprzymierzonych”, wydobyć uranu stanowiło bowiem część reparacji wojennych, które Niemcy (tak wschodnie, jak i zachodnie) były dłużne Stalinowi. Już w 1948 roku²³ powstała tu – zajmująca się organizacją wydobycia i transportu uranu – Sowiecka Spółka Akcyjna, przemianowana w 1954 roku na Sowiecko-Niemiecką Spółkę Akcyjną, od początku nosząca nazwę „Wismut”²⁴. „Wismut” był państwem w państwie – prowadzono tu własny handel, funkcjonował osobny system ochrony zdrowia, własna milicja, domy wycieczkowe i własne organizacje sportowe²⁵. „Pieniądze były bardzo kuszące, istniało tu też lepsze zaopatrzenie” – mówi jeden z bohaterów filmu Volkera Koeppa²⁶.

W 1948 roku ruszyły również prace w Miedziance: badanie istniejących już hałd, uruchamianie dawnych kopalń i nowe wiercenia. „Kopalnie Kowarskie”, do których formalnie należała Miedzianka, miały status zakładów specjalnych, a charakter ich działalności był utajniony²⁷, w dokumentacji nie pojawiały się więc terminy „uran” czy „ruda uranu”. W czasie Narodowego Spisu Powszechnego w 1950 roku kopalnia w Miedziance funkcjonowała jako Fabryka Papieru Janowice. Jak pisze Filip Springer, w konsekwencji rabunkowej eksploatacji uranu często nie sprawdzano, któredy prowadzą coraz to nowe podziemne korytarze: „Mało kto zastanawia się nad tym, co jest na górze. Górnicy opowiadają sobie, że zdarza im się dotrzeć z chodnikiem tuż pod powierzchnię gruntu. Pół biedy, jeśli nad nimi jest pole”²⁸. W ten sposób naruszona została statyka wielu budynków w Miedziance: po zamknięciu kopalń miasteczko powoli się wyludniało, a w 1972 roku została podjęta oficjalna decyzja o jego likwidacji²⁹. Robert Klementowski, autor wydanego w 2010 roku studium *W cieniu sudeckiego uranu*, uważa Miedziankę za wyjątkowy przykład spustoszenia:

²³ A więc jeszcze przed utworzeniem NRD.

²⁴ Sowiecko-Niemiecka Spółka Akcyjna Wismut działała od 1945 do 1990 roku i była czwartym pod względem ilości wydobywanej rudy producentem uranu na świecie (po USA, Związku Radzieckim i Kanadzie). Por. też R. Karlsch, *Uran für Moskau. Die Wismut – eine populäre Geschichte*, Berlin 1992; tenże, Z. Zeman, *Uran-Geheimnisse. Das Erzgebirge im Brennpunkt der Welt-politik 1933–1960*, Berlin 2002.

²⁵ V. Koepp, *Die Wismut* (film dokumentalny, 1993), od 07:54 minuty.

²⁶ Tamże, od 08:08 minuty.

²⁷ Por. M. Makuch, T. Stolarczyk, *Miedzianka. 700 lat dziejów górniczego miasta*, Legnica 2013, s. 84.

²⁸ F. Springer, *Miedzianka*, s. 141.

²⁹ Tamże, s. 190.

Skala zniszczeń, jakie stały się udziałem tej miejscowości, miała jednak charakter wyjątkowy, w innych miejscach eksploatację prowadzono w terenie niezamieszkanym bądź na znacznych głębokościach (od 270 do 500 metrów od poziomu gruntu) i do tego w twardych skałach³⁰.

Teza Klementowskiego o niezwykłej skali zniszczeń dotyczy jedynie obszaru Polski, spustoszenia na obszarze „Wismutu” w NRD, skąd ewakuowano ludność, a kolejne wioski zamieniano w hałdy górnicze, były nieporównywalnie większe.

Lutz Seiler opisując w swym autobiograficznym eseju *Heimaten* „zmęczone wioski”, wskazuje również na zmęczenie ich mieszkańców, którzy byli flegmatyczni, smętni i wciąż się skarżyli na wyczerpanie³¹. Diagnoza autora, że „[c]oś wisiało w powietrzu”³², odnosi się zarówno do szkodliwego dla ludzi pyłu, jak i do wtedy jeszcze niejasnej przyszłości okolicy.

II. Eksploatacja ludzi

A. Miedzianka, Jáchymov, „Wismut”: niebo czy piekło?

O pracowników w Miedziance nie było trudno, Rosjanie obejmowali wyższe stanowiska (geologów, geofizyków, inżynierów, nadzorowali wywózkę uranu do ZSSR), Polacy po przeszkoleniu stanowili średnią kadre: mierniczych, sztygarów, górników czy kierowców. „Ich pensje były cztery, pięć, a nawet sześć razy większe niż robotnika z fabryki dywanów w Kowarach”, piszą Makuch i Stolarczyk, autorzy monografii o Miedziance³³. Podobnie było w czeskich i niemieckich Rudawach. We wszystkich trzech przypadkach należy zapytać: co pracownicy wiedzieli na temat szkodliwości swojej pracy, a raczej – czego nie wiedzieli.

Przystępując do pracy, Polacy „podpisywali zobowiązania o zachowaniu tajemnicy służbowej pod karą więzienia. Nad przestrzeganiem tajemnicy czuwała specjalna placówka Urzędu Bezpieczeństwa”³⁴. Nawet jeśli robotnicy we wszystkich tych trzech miejscach wiedzieli, co wydobywają, na pewno nie znali skali szkodliwości uranu:

³⁰ R. Klementowski, *W cieniu sudeckiego uranu*, s. 308.

³¹ Por. też rozmowę z Seilerem w tomie *Strahlungen. Literatur um die Wismut*, s. 138–150.

³² L. Seiler, *Heimaten*, s. 8: „Etwas lag in der Luft dieser Dörfer...”

³³ M. Makuch, T. Stolarczyk, *Miedzianka*, s. 84.

³⁴ Tamże.

Wiedzieliśmy, co kopujemy, ale nikt o tym głośno nie mówił. Zresztą, co z tego, że my wiedzieliśmy, skoro nikt nam nie powiedział, jak bardzo jest to szkodliwe. O tym, że uran nas zabija, to my się dowiedzieliśmy w latach dziewięćdziesiątych, ale to było za późno, bo połowa z nas to już wtedy na cmentarzu leżała³⁵,

mówi jeden z bohaterów reportażu Springera. Bohaterowie *Miedzianki* wielokrotnie podkreślają, że *de facto* nie było żadnych środków ochronnych, że nie mieli odzieży roboczej, a ubrania, w których pracowali, zdejmowali często dopiero w domach, roznosząc po okolicy radioaktywny pył: „Mało który zostawia łachy w kopalni. Z łaźni też nie korzystają. Większość z nich mieszka obok, wolą iść do siebie”³⁶. Czasami górnicy w miejscu pracy spożywali posiłki, o czym pisze też Brodský³⁷, albo pili wodę kopalnianą³⁸.

Kopalnie to również wypadki i choroby: film niemieckiego dokumentalisty Volkera Koeppa podaje szokującą statystykę „Wismutu” za rok 1949 (1:29:02). Dowiadujemy się z niej, że 1281 osób zginęło przy pracy (kategoria tzw. nieszczęśliwego wypadku), 3467 osób musiało zostać poddanych amputacji rąk czy nóg, 16560 odniosło poważny uszczerbek na zdrowiu, 11376 uciekło, 535 osób zostało z powodu sabotażu skazanych przez radzieckie sądy na długoletnie kary więzienia, 938 osób zwolniono z powodu ciąży.

W przypadku Czechosłowacji, a raczej Czech, bo to na tym terenie istniało większość kopalni, literatura – głównie dokumentu osobistego – zajmująca się tematem wydobywania uranu, pojawiła się o wiele wcześniej. Kluczowa w tym kontekście jest wspomniana już autobiograficzna powieść Jaroslava Brodskiego *Řešení gama*. To właśnie Brodský, niegdyś więzień polityczny w Jáchymovie, najwcześniej opisał funkcjonowanie kopalni, warunki pracy oraz stan wiedzy na temat skutków działania uranu. Wskazał też na podobieństwo kopalni w Jáchymovie do obozów koncentracyjnych:

Obóz koncentracyjny był postawiony według wzorów sowiecko-niemieckich, jak okiem sięgnąć otoczony był podwójnym płotem z budkami strażniczymi. Dwa

³⁵ F. Springer, *Miedzianka*, s. 119.

³⁶ Tamże, s. 131.

³⁷ J. Brodský, *Řešení gama*, s. 65: „Přešlo léto, ve kterém mě vynesli otráveného plynem ze šachty. Pracoval jsem nějaký čas na povrchu a rozbíjel kladívkem uranovou rudu a vkládal ji holýma rukama do bedniček Via Rossia. Jedli jsme chléb od rudy zašpiněný a s nadšením četli projevy soudruha Kuzněcova o tom, že lidstvo musí něco udělat proti škodlivému účinku radiace” [Minęło lato, w czasie którego wyniesiono mnie z kopalni z objawami zatrucia gazem. Przez pewien czas pracowałem na górze i rozbijałem młotkiem bryły rudy i wkładałem je gołymi rękoma do skrzyni via Rosja. Jedliśmy chleb zabrudzony rudą i gorliwie czytaliśmy słowa towarzysza Kuzniecowa o tym, że ludzkość musi coś zrobić przeciw szkodliwym skutkom promieniowania].

³⁸ Por. R. Klementowski, *W cieniu sudeckiego uranu*, s. 230.

szyby po obu końcach prostokąta, budynki kopalni, hałdy materiału. Część terenu obozowego zajmował mniejszy prostokąt, ogrodzony płotem z drutu kolczastego, wypełniony drewnianymi barakami³⁹.

Brodský, skazany na 15 lat więzienia i łagrów, po 10 latach został zwolniony z odbywania kary (w wyniku amnestii z 1960 roku). Na emigrację udał się zaraz po wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji. W *Řešení gama* przedstawia on m.in. wiedzę więźniów-górników na temat promieniowania – w obozie wielu więźniów chorowało na białaczkę:

Po dwóch czy trzech dniach ręce były zmęczone, potem ciało zaczynało się pocić. Potem dostawali lekkiej gorączki. Wizyta u lekarza nie była w obozie możliwa. Pacjenta wysyłano na badania dopiero wtedy, kiedy było z nim naprawdę źle. Błędnych górników odwożono do Pragi, ale nigdy żaden z nich nigdy nie wrócił do obozu. To był rozkład krwi⁴⁰.

Zagrożenia w każdej kopalni były podobne: warunki pracy (brak wentylacji, brak odzieży roboczej, nawet rękawic), pylica (pył rudy uranowej), krzemica (sylikoza), bezpośredni kontakt z radioaktywnością (promieniowanie jonizujące). Na warunki pracy szczególnie mogli skarżyć się robotnicy przymusowi – w polskim przypadku to żołnierze Batalionów Pracy⁴¹, do których kierowano poborowych, uznanych za „niepoprawnych politycznie”. Byli to m.in. Ślązacy, którzy w czasie wojny podpisali Volkslistę, ale też żołnierze Armii Krajowej czy dzieci przedwojennej inteligencji⁴². O tzw. „czarnych baronach”, żołnierzach-górnikach owych Batalionów Pracy, mówi się w Polsce stosunkowo od niedawna; pisał o nich jeden z „baronów”, autor i publicy-

³⁹ J. Brodský, *Řešení gama*, s. 58: „Koncentrační tábor byl postaven podle sovětsko-německých vzorů, kam oko dohlédlo byl obehnán dvojitým plotem a budkami strážných. Dvě těžní věže šachet na obou koncích obdélníku, šachetní budovy, haldy materiálu. Část plochy zabíral menší obdélník, ohrazený jednoduchým plotem z ostatého drátu, plný dřevěných skládacích baráků”.

⁴⁰ J. Brodský, *Řešení gama*, s. 65: „Dva nebo tři dny byly ruce unavené, pak se začalo tělo potit. Pak přišla docela slabá horečka. Řádné lékařské vyšetření nepadalo v táboře vůbec v úvahu. Pacient byl poslán na vyšetření, jen bylo-li zřejmé, že je opravdu zle. Bledé je odváželi do Prahy a nikdy se žádný z nich už do tábora nevrátil. Byl to rozklad krve”.

⁴¹ Jeden z żołnierzy Batalionów Pracy wspomina: „nie mieliśmy żadnych ochron osobistych: rękawic, masek itp. Wszystkie czynności wykonywaliśmy gołymi rękami. Praca nasza polegała na napełnianiu łopatomy metalowych pojemników z uranem i odstawianie ich na rampę załadowniczą. Pracę wykonywaliśmy na 2 zmiany pod nadzorem radzieckich specjalistów. Pracowaliśmy często po 12 godzin na dobę...” [cyt. za: R. Klementowski, *W cieniu sudeckiego uranu*, s. 229].

⁴² Żołnierze pracujący w Miedziance „zakwaterowani” byli na terenie dawnego obozu Gross Rosen. Por. R. Klementowski, *W cieniu sudeckiego uranu*, s. 194.

sta, Kazimierz Bosek. Na podstawie jego scenariusza w 2000 roku Wanda Różycka-Zborowska zrealizowała dokument *Czarni baronowie*⁴³.

Springer opisuje Miedziankę poprzez kontrast, jako niebo i piekło zarazem. Niebo to dobre czasy, jakie nastąpiły wraz z uruchomieniem kopalni uranu, gdyż od dawna mieszkańcom Miedzianki nie powodziło się tak dobrze: „apтека, kilka sklepów, piekarnia, masarnia i warsztaty. W dawnej niemieckiej gospodzie zorganizowano teraz świetlicę i co sobotę odbywa się tu zabawa”⁴⁴. Piekło to przede wszystkim promieniotwórczy pył, przed którym górnicy nie potrafią i nie są w stanie się (o)bronić. Piekło to również aresztowania z byle powodu, a w końcu likwidacja kopalni na początku lat 50.⁴⁵ i początek końca.

B. *Jáchymov* albo historia Bohumila Modrego

Na kontraście zbudowany jest również obraz Jáchymova w powieści Josefa Haslingera, ale to sam Jáchymov ma podwójny charakter: od momentu, kiedy zjawiają się tu sowieccy inżynierowie, jest on zarazem uzdrowiskiem, jak i obozem pracy (gułagiem). W czeskich kopalniach uranu pracowała tylko niewielka ilość ludności cywilnej, początkowo byli to niemieccy jeńcy wojenni, później niemieccy cywile, którzy na krótko przed wysiedleniem przeprowadzili się w okolice Jáchymova z rodzinami, a od 1948 roku (czyli po przewrocie komunistycznym) – więźniowie polityczni.

Bohaterem powieści Haslingera jest Bohumil Modrý, czeski bramkarz-hokeista, dwukrotny zdobywca tytułu mistrza świata dla czechosłowackiej reprezentacji. W Czechosłowacji po dojściu do władzy komunistów mnożyły się procesy polityczne, w wyniku których zostali skazani i straceni między innymi Rudolf Slánský i Milada Horáková. Częścią walki politycznej i propagandy stał się też sport, kraj potrzebował bohaterów, a zwycięstwa reprezentacji w hokeju na lodzie miały dowieść wyższości komunizmu nad kapi-

⁴³ K. Bosek, *Tajemnice czarnych baronów. Żołnierze-górnicy 1949–1959*, Warszawa 2013. Marzena Baumann-Bosek, która przygotowała publikację w oparciu o rękopis męża, wspominała, że jej mąż trafił do batalionów górniczych jako syn przedwojennego komendanta policji we Lwowie: „Jednak to były tak ciężkie przeżycia, zarówno fizyczne, jak i psychiczne, że wielu z nich po wyjściu z kopalni, z trudem do tego wracało. Mój mąż także niechętnie o tym mówił, jedynie wspominał, że przeżył zawal w kopalni. Jemu udało się jakoś przeżyć, ale inny z zasypanych zwariował, odcięty od światła, powietrza, czekając na ratunek”, por. „Żołnierze-górnicy – tragiczne losy „czarnych baronów”, „Gazeta Wyborcza” online, 20.02.2014, cyt. za: http://wyborcza.pl/1,91446,15499219,Zolnierze_gornicy__tragiczne_losy_czarnych_baronow_.html#ixzz4A2naeKzn [dostęp 04.06.2016].

⁴⁴ F. Springer, *Miedzianka*, s. 138.

⁴⁵ Tamże, s. 147.

talizmem⁴⁶. Od momentu jednak, kiedy niektórzy gracze wybrali emigrację, hokeiści byli na cenzurowanym; kiedy z mistrzostw świata w Sztokholmie w 1949 roku nie wróciło dwóch sportowców, na następne mistrzostwa w Londynie w 1950 roku reprezentacja nie otrzymała już wiz. Drużyna – wraz z Modrým, który już wcześniej oficjalnie zrezygnował z występów w reprezentacji – została aresztowana, kiedy jeszcze trwały zawody. Powieściowa córka bramkarza tak wspomina tamte wydarzenia:

Hokeiści byli zaskoczeni tym, że stali przed sądem wojskowym, a nie cywilnym. Oskarżono w sumie dwunastu sportowców: sześciu cywili i sześciu żołnierzy. Ale wszystkich razem postawiono przed tym samym sądem wojskowym. [...] Proces zaplanowano tylko na dwa dni. Jedno było pewne – że przy zamkniętych drzwiach na pewno zapadną tu surowe wyroki.

Jako pierwszego wprowadzono mojego ojca. Był głównym oskarżonym i prawie przez pół dnia musiał składać zeznania. Zarzucano mu, że przygotowywał się do ucieczki z Czechosłowacji i spotykał ponoć z człowiekiem, który miał mu w niej pomóc [...], [z] pracownikiem amerykańskiej ambasady. Jeśli uczynić z tego zarzut szpiegostwa i zdrady stanu, miało się do dyspozycji całe spektrum kary. Prokurator domagał się kary śmierci. Kary śmierci, bo ojciec rozmawiał z obywatelem innego państwa na tematy polityczne⁴⁷.

Modremu zarzucono działalność na szkodę państwa, na podstawie słynnego paragrafu 231, i skazano na 15 lat pozbawienia wolności, najwyższą karę wśród wszystkich oskarżonych, amnestia objęła go dopiero w 1955 roku. Rok z pięciu lat więzienia spędził jako robotnik przymusowy w kopalni uranu w Jáchymovie. Osiem lat po powrocie do rodziny zmarł na białaczkę.

Narratorem powieści Haslingera jest fikcyjny wiedeński wydawca, Anselm Findeisen, który zostaje skierowany do Jáchymova na kurację zdrowotną. Tam przypadkowo poznaje córkę Modrego⁴⁸, tancerkę, przybywającą do uzdrowiska-gułagu, by poznać miejsce, gdzie przez ponad rok w sztolni

⁴⁶ J. Haslinger, *Jáchymov*, s. 120.

⁴⁷ Tamże, s. 216 i n.: „Die Eishockeyspieler waren überrascht, dass sie kein Zivilgericht vor sich hatten, sondern ein Militärgericht. Es hab zwölf Angeklagte, sechs Zivilisten und sechs Soldaten. Aber alle wurden vor ein Militärgericht gestellt. [...] Die Verhandlung war auf nur zwei Tage anberaumt. Dass hier unter Ausschluss der Öffentlichkeit schnell ein strenges Urteil erfolgen sollte, stand fest. Als Erster wurde mein Vater vorgeführt. Er war gleichsam der Hauptangeklagte und musste fast einen halben Tag aussagen. Sie warfen ihm vor, dass er die Republikflucht vorbereitet und einen vermeintlichen Fluchthelfer getroffen habe[,] mit dem amerikanischen Botschaftsangehörigen Martin Bowe. Daraus ließ sich Spionage und Hochverrat machen und schon hatte man das gesamte Spektrum des Strafmaßes zur Verfügung. Der Staatsanwalt beantragte die Todesstrafe. Die Todesstrafe, weil sich mein Vater mit dem Staatsbürger eines anderen Landes über die politische Lage unterhalten hatte”.

⁴⁸ Równie przypadkowo, w 1988 roku podczas projektu teatralnego w Wiedniu, córkę Modrego poznał Josef Haslinger; wtedy tancerka zaczęła mu opowiadać historię ojca, por. <http://>

pracował jej ojciec. Findeisen namawia kobietę, by spisała losy ojca; kolejne pasaże powieści są bądź lekturą listów córki Modrego i komentarzem do nich, bądź opisem spotkania dwojga bohaterów i ich rozmów. Powieść ta jest drugą – po tej, która miała miejsce w czasie Praskiej Wiosny⁴⁹ – rehabilitacją Modrego.

W kopalniach uranu w Jachymowie zatrudnionych było wtedy ponad 10 tys. więźniów. Niezależnie od tego, kim byli wcześniej, teraz wszyscy stali się górnikami, których życie toczyło się głównie w wilgotnej sztolni i upływało na wciąż tym samym rytmie wiercenia, wysadzania w powietrze i sprzątanania. Jeśli ktoś nie zdołał wypracować dziennej normy, musiał w więziennym ubraniu przesiąkniętym radioaktywną wodą i bez prawa do posiłku pracować przez kolejną zmianę, by nadrobić plan. Po ośmiu godzinach morderczej pracy kolejnych osiem godzin wiercenia, wysadzania, sprzątanania. Sprzątananie oznaczało ładowanie rudy uranu gołymi rękoma do wagonu⁵⁰.

Jáchymov w powieści Haslingera jest nie tylko miejscem wydobywania uranu i szkodliwego promieniowania, to również jedna z wielu kopalń, do której konsekwentnie kierowani są więźniowie polityczni, „ludzie przeznaczeni do likwidacji”⁵¹. Oprócz drużyny hokeistów do Jáchymova trafili też inni znani więźniowie polityczni, np. wspomniany już Jiří Mucha czy pisarz i poeta Jiří Stránský.

www.pragerzeitung.cz/index.php/home/kultur/15925-die-beschaeftigung-mit-dem-stalinism-us-war-faellig [dostęp 15.05.2016]. Dzięki znajomości z Blanką Modrą Haslinger miał dostęp do akt procesu. Modrá przekazała mu swój obraz wydarzeń (to częściowo opowieść i punkt widzenia jej matki, w momencie procesu Blanka ma 4 lata, w momencie śmierci ojca – 17), w czasie kwerendy do powieści pisarz prowadził też rozmowy z innymi skazanymi w 1950 roku hokeistami z reprezentacji (Zábrodský i Bubník).

⁴⁹ Jego sprawa była w Czechosłowacji tematem tabu, jak w ogóle procesy polityczne lat 50. Haslinger przyznaje, że podczas kwerendy nie natknął się na ani jeden znak protestu, na choćby ślad pytania, co się stało ze sportowcami. Temat wrócił na chwilę podczas Praskiej Wiosny, kiedy Modrego rehabilitowano, a inni byli więźniowie polityczni utworzyli słynny Klub K-231.

⁵⁰ J. Haslinger, *Jáchymov*, s. 241: „In den Uranminen von Jáchymov waren damals mehr als 10 000 Häftlinge beschäftigt. Was immer sie im vorigen Leben gewesen waren, nun waren sie alle Bergleute, deren Leben sich hauptsächlich in feuchten Stollen abspielte und auf den immer gleichen Rhythmus von Bohren, Sprengen und Wegräumen festgelegt war. Wenn jemand die Arbeitsnorm nicht erfüllen konnte, musste er, in der mit radioaktiven Wasser getränkten Häftlingskluft und ohne Verpflegung, eine weitere Schicht durcharbeiten, um das Plansoll wieder einzuholen. Nach acht Stunden Schwerarbeit und noch einmal acht Stunden bohren, sprengen und wegräumen. Wegräumen hieß, das Uranerz mit bloßen Händen in die Karren zu verladen“.

⁵¹ Bohater powieści Anselm Findeisen dowiaduje się podczas wycieczki do byłych kopalń, że kierowanych tu więźniów politycznych nazywano MUKL, „Muž Určený K Likvidaci” (mężczyzna przewidziany do likwidacji). Por. J. Haslinger, *Jáchymov*, s. 236.

III. Niszczenie fauny i flory

Narracje literackie w zasadzie do dziś nie zainteresowały się na dobre losem fauny i flory na skażonych pouranowych terenach, na stałe zagrościł w nich jedynie motyw górniczego landszaftu, pejzażu uranowego, w którym dominują hałdy, w literaturze niemieckiej też puste pola po wioskach oraz wszechobecna (niewidoczna) radioaktywność. Symbolem takiego pejzażu stały się „piramidy z Ronneburga” w okolicach wschodnioniemieckiej Gery, dziś już nieistniejące bliźniacze stożki porośnięte lasem⁵².

Reportaż Springera prawie nie wspomina o oddziaływaniu promieniowania na zwierzęta. Tylko raz jest mowa o tym, że na terenie przykopalnianego szpitala stały klatki z królikami i z niewyjaśnionych powodów znajdowały się w nich pojemniki z uranem: „po dwóch miesiącach wszystkie te króle pozdychały”. Historia królików jest tu jednak tylko częścią porównania, zostaje przytoczona przez górników, aby mogli stwierdzić: „My byliśmy jak te króliki”⁵³. Lutz Seiler, pisząc o „zmęczonych wioskach” w byłej NRD wskazuje na kontrast między człowiekiem, pejzażem a florą tych terenów: „w odróżnieniu od człowieka rośliny u stóp hałd miały się całkiem dobrze, były niezwykle okazałe”⁵⁴. Wpływ promieniowania (i generalnie hałd pouranowych) na faunę i florę nie stał się tematem poszukiwań literackich. Pouranowa ekonarracja prowadzona jest głównie przez teksty publicystyczne i (popularno)naukowe. Pojawia się w niej temat użytkowania radioaktywnego materiału z hałd, przenoszenia ich w inne miejsca, rekultywacji terenów pokopalnianych po 1989 roku oraz zadziwiającej różnorodności fauny i flory na tym obszarze.

Skutkami powojennej działalności kopalnianej dla środowiska w odniesieniu do polskich Sudetów zajmuje się jedynie publikacja Klementowskiego, tematyzująca skażenia mające wpływ na glebę, wodę i roślinność, np. osuszenie terenu i obniżenie poziomu wód gruntowych, oddziałujące na wegetację roślin w okolicy Kowar. Badacz podaje też przykłady (planowanej) rekultywacji terenu w przypadku kopalni „Grzmiąca”: „[o]bszar ten miał być po odkwaszeniu, powapnowaniu, orce i bronowaniu obsiany łubinem, zaorany i oddany Gromadzkiej Radzie Narodowej w Głuszycy”⁵⁵. Dalszej rekultywa-

⁵² O „piramidach z Ronneburga” (potoczne określenie czterech stożkowatych, ponad stumetrowych hałd) pisze nie tylko Beleites [tenże, *Altlast Wismut...*, s. 164]. Por. też zbiorową publikację z 2006 roku: *Die Pyramiden von Ronneburg: Uranerzbergbau in Ostthüringen*, Hartenstein.

⁵³ F. Springer, *Miedzianka*, s. 121.

⁵⁴ L. Seiler, *Heimaten*, s. 13: „Im Gegensatz zum Menschen gedeihen die Pflanzen am Fuße der heimatischen Halden auf eine erstaunliche, prächtige Weise”.

⁵⁵ R. Klementowski, *W cieniu sudeckiego uranu*, s. 308.

cji *de facto* nie przeprowadzano. Dopiero w latach 90. XX wieku wrócono do sprawy, stwierdzając, że „przebywanie na hałdach nie zagraża zdrowiu, ale użytkowanie materiałów z nich, np. do celów budowlanych, bez specjalnych badań jest niedopuszczalne”⁵⁶.

W okolicy kopalń „Wismutu” wielokrotnie dochodziło do kontaminacji radioaktywnych substancji, które regularnie dostawały się do rzek i do gleby. Według Michaela Beleitesa, autora publikacji *Altlast Wismut*, w samym tylko roku 1990 na obszarze „Wismutu” codziennie trafiało do rzek 68 kilogramów uranu⁵⁷. Beleites publikuje fotografie, na których widać bele słomy czy ogródki działkowe zaraz obok radioaktywnych hałd kopalnianych⁵⁸: fakt niebezpiecznego sąsiedztwa był przez dziesięciolecia ignorowany. Radioaktywny gruz z hałd pouranowych użytkowany był w NRD też jako materiał do budowy dróg czy placów, również placów zabaw czy boisk szkolnych⁵⁹, choć od 1980 roku wymagało to już specjalnego zezwolenia.

Długofalowy program rekultywacji skażonego terenu rozpoczęto zaraz po przełomie politycznym, w 1990 roku, tworząc spółkę z o.o. „Wismut”. Od 1990 do 2015 roku na rekultywację terenów pouranowych wydano ze środków BRD 6 miliardów euro⁶⁰. W ramach tego programu przenoszono hałdy w inne miejsca, częściowo wypełniając gruzem podziemne kopalnie i leje po kopalniach odkrywkowych (najbardziej skażone odpady miały się znaleźć poniżej lustra wody). W taki sposób zniknęły też w 2007 roku słynne „piramidy z Ronneburga” – przewiezione (w sumie 14 milionów metrów sześciennych gruzu) na teren byłej kopalni odkrywkowej w Lichtenbergu. W ich miejscu powstał park wypoczynkowy, natychmiast zaprezentowany jako novum na Federalnej Wystawie Ogrodniczej w Gerze (Bundesgartenschau)⁶¹.

Oczywiście miejsce tu też na paradoks. W przypadku pouranowych terenów „Wismutu” mówi się obecnie o „promieniującym” (i zarazem promieniotwórczym) „raju”⁶². Na obszarach, które jeszcze czekają na rekultywację, biolodzy odnotowują zaskakującą bioróżnorodność (mowa tu o Dänkritz II

⁵⁶ Tamże, s. 312.

⁵⁷ M. Beleites, *Altlast Wismut*, s. 101.

⁵⁸ Tamże, s. 114–115.

⁵⁹ Jak podaje Beleites, podwórko szkolne w miejscowości Oberwiera zostało pokryte asfaltem z dodatkiem radioaktywnego materiału. Por. tenże, *Altlast Wismut*, s. 91.

⁶⁰ Por. informacje na oficjalnej stronie spółki: <http://www.wismut.de/de/> [dostęp 18.12.2016].

⁶¹ Por. <http://www.mdr.de/damals/archiv/artikel96102.html> [dostęp 04.12.2016].

⁶² Por. R. Kältner, A. Winkler, *Das „strahlende” Paradies*, w: *Naturnah. Aktiv für Sachsens Natur* 1, s. 6–7. Por. też H. Sängler, *Flora und Vegetation im ehemaligen Uranbergbaurevier Ostthüringens*, Jena 2006.

w okolicy Zwickau, ostatnim tego typu miejscu, przeznaczonym do rekultywacji) i starają się ją ochronić. W tym przypadku można mówić nawet o „postnaturalnym rezerwacie dzikiej przyrody”⁶³. Na zamkniętym terenie, mającym status obszaru wojskowego, zagnieździły się ptaki, które do tej pory uważano w Saksonii ze gatunki zagrożone⁶⁴. Liczba tych gatunków i ich wysoka rozrodczość są wyjątkowe w skali Niemiec. Organizacje ekologów walczą dziś o to, by ów „promieniujący raj” przetrwał jak najdłużej: „Chęć zbudowania bomby atomowej stworzyła jeden z najwartościowszych terenów podmokłych na terenie Saksonii”⁶⁵. Pojawia się jednak pytanie, czy ta niespotykana bioróżnorodność jest konsekwencją „dobroczynnego” wpływu promieniowania, czy też raczej długoletniego zamknięcia tego (skażonego) terenu na wpływy i regulacje ze strony ludzi.

IV. Wspólne „uranowe narracje”?

Miedzianka, Jáchymov, „zmęczone wioski” na Wschodzie Niemiec – wszystkie te miejsca naznaczone wydobywaniem uranu na wyłączny użytek Związku Radzieckiego stały się źródłem podobnych narracji: są nimi przykłady dokumentu osobistego opowiadające o eksploatacji robotników (młodych ludzi przyciągniętych obietnicą wysokich zarobków, robotników przymusowych bądź więźniów, w tym więźniów politycznych), narracje historyków, przedstawiające uwikłanie lokalnych kopalń w globalny wyścig zbrojeń, w końcu też teksty literackie, poruszające się na granicy fikcji i dokumentu. Wszystkie one odnoszą się choćby częściowo do trzech poziomów degradacji uranowych terenów: degradacji krajobrazu i siedlisk ludzkich, siły roboczej, jak i lokalnej fauny i flory. Ciągłe jeszcze autorzy stosunkowo niewielu tekstów (oprócz publicystyki, tekstów naukowych i popularno-naukowych) uprawiają świadomie ekokrytykę, najczęściej odwołując się do degradacji przestrzeni na poziomie krajobrazu.

Jakkolwiek kopalnictwo uranu w państwach bloku socjalistycznego można uznać „za egzemplifikację systemu uzależnienia”⁶⁶, to opisywane tu miejsca uranowe mają w sobie jednak ambiwalentny potencjał, nie są jed-

⁶³ J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 64.

⁶⁴ Te gatunki to m.in. bąki zwyczajne (Rohrdommel), wodniki (Wasserralle), perkozy, błotniaki stawowe (Rohrweihe), czaple siwe (Graureiher). Por. R. Kältner, A. Winkler, *Das „strahlende” Paradies*, s. 6.

⁶⁵ R. Kältner, A. Winkler, *Das „strahlende” Paradies*, s. 6.

⁶⁶ R. Klementowski, *W cieniu sudeckiego uranu*, s. 336.

noznacznie negatywne. Reportaż Filipa Springera wspomina o „niebie i piekle” Miedzianki, Josef Haslinger otwarcie przyznaje, że podwójny charakter Jáchymova – jako uzdrowiska i gułagu – niezwykle go intrygował i motywował do napisania powieści⁶⁷. W przypadku wschodnioniemieckiej pamięci „zmęczonych wiosek” negatywne skutki wydobywania uranu przerastają „pozytywne” strony niemiecko-radzieckiego „Wismutu” (wysokie pensje, dobre zaopatrzenie spożywcze, tanie wczasy, dostęp do luksusowych towarów).

Podobieństwa w narracjach uranowych w trzech omawianych państwach sprawiają, że widoczne stają się też różnice – lokalnemu statusowi „dołów uranowych” w Miedziance (i lokalności pamięci o wydobyciu uranu w Polsce) można przeciwstawić o wiele bardziej ekspansywną politykę „Wismutu” i represyjność Jáchymova. W ostatnich latach kopalnie i obozy uranowe w Czechach zyskały status kolektywnego miejsca pamięci (*lieu de memoire*). Temat ten jest dobrze opracowany naukowo, a na terenie jednego z obozów (Vojna, w sztolni w Příbramie niedaleko Pragi) od 2005 roku działa niewielkie muzeum⁶⁸. Miejscem pamięci stał się też wschodnioniemiecki „Wismut”, zaś w literaturoznawstwie diagnozuje się nawet istnienie „literatury Wismutu”⁶⁹.

Wskutek ingerencji cenzury niektóre z najwcześniejszych „uranowych tekstów”, powstałych w latach 60., trafiły do czytelnika dopiero po 1989 roku; dopiero dziś jednak staje się widoczna nie tylko skala zjawiska wydobycia uranu w państwach satelitarnych Związku Radzieckiego, ale i kształtowania się „narracji uranowych”. Ich lektura przyczynia się do powstawania regionalnych (zdecydowanie ponadnarodowych) typologii „tekstów uranowych” i uzupełnia w ten sposób proces przekształcania się Miedzianki, Jáchymova i „Wismutu” w kolektywne (zdecydowanie narodowe) miejsca pamięci.

⁶⁷ <http://www.pragerzeitung.cz/index.php/home/kultur/15925-die-beschaefigung-mit-dem-stalinismus-war-faellig> [dostęp 18.12.2016].

⁶⁸ <http://www.muzeum-pribram.cz/de/gedenkstatte-vojna-lesetice/museumsgeschichte/> [dostęp 12.05.2016]. Temat Jáchymova jako miejsca pamięci jest pogłębiany przez kolejne publikacje czy sesje naukowe, jak choćby zorganizowaną we wrześniu 2016 roku konferencję, która nazywa Jáchymov wręcz „europejskim miejscem pamięci”. Por. program konferencji na stronie Instytutu Badań Systemów Totalitarnych (Ústav pro studium totalitních režimů): <http://www.ustrcr.cz/cs/jachymov-ve-20-stoleti-misto-pameti-evropskych-dejin> [dostęp 04.12.2016].

⁶⁹ Por. *Strahlungen. Literatur um die „Wismut“*, red. W. Ette, M. Ostheimer, J. Pottbeckers, Würzburg 2012.

Uranium Narratives (Miedzianka, Jáchymov, "Wismut")

Summary

The article reflects upon remembrance of uranium mining and its political repercussions in Poland, Czechoslovakia and East Germany. The author uses various ecocritical writings to analyze the narratives of human exploitation (forced labour and political prisoners) and environmental devastation (landscape and human settlements). As a result she finds common motives. These include acts of remembering or certain generic features, which invite comparative analysis of Miedzianka, Jáchymov and "Wismut". The author concludes that after 1989 the three uranium mines undergo a similar transformation process and turn into *lieux de memoires*.

Keywords: ecocriticism, narratives, uranium mines, Poland, Czechoslovakia, East Germany

Agnieszka Czyżak

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

e-mail: agnieszkaczy@tlen.pl

Ekocyd rekonstruowany – przeszłość i przyszłość w kronice Swietłany Aleksijewicz

Spuścizna Jana Jakuba Rousseau jest tworem niejednorodnym i nieraz wewnętrznie sprzecznym, zarówno na płaszczyźnie filozoficznych rozważań, jak i wyborów egzystencjalnych. Zdaniem Roberta Speamanna myśliciel „w swoim dziele i w swoim życiu po raz pierwszy wyraził paradoksy nowożytnego, nieteleologicznego pojęcia natury”¹ i tym samym stał się ojcem wszelkich nowoczesnych modernizmów i antymodernizmów². Speamann wyjaśnia:

Nieteleologiczna natura to początek, w którym nie ma żadnej wskazówki dotyczącej końca. Przyjęcie takiego początku za miarę oznacza albo ciągłą rewolucję, totalną anarchię, wszelka instytucja bowiem stanowi represję tak pojmowanej natury, albo konsekwentne i radykalne poddanie anarchicznej natury instytucjonalnym warunkom jej przetrwania³.

Nieprzypadkowo jednak Rousseau swoje rozważania na temat spornych racji istnienia w naturze oraz egzystencji w sferze społeczno-politycznej umieścił

¹ R. Speamann, *Rousseau – człowiek czy obywatel. Dylemat nowożytności*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2011, s. 11.

² Dlatego też, zdaniem Speamanna, może być patronem: „rewolucji i restauracji, liberalnego państwa prawa i populistycznej dyktatury, przeciwnej zasadzie autorytetu pedagogiki i totalitaryzmu, romantycznego chrześcijaństwa i strukturalistycznej etnologii.” Tym samym wszelkie spory o „prawdziwego Rousseau” są daremne, bowiem „dla każdej pomyłki Rousseau można znaleźć u niego odpowiednią krytykę”. I dalej: „Nowoczesna subiektywność, która znajduje w nim niezrównany wyraz, dzięki niemu też zostaje bezlitośnie zdemaskowana” [s. 11–12].

³ Tamże, s. 11.

w kontekście pedagogicznym. W XVIII wieku natura przestała być relewantnym tłem jednostkowych inicjacji i emocji, stała się sferą negocjowania i konstruowania tożsamości indywidualnych i zbiorowych.

Zrodziło się wówczas poczucie odpowiedzialności za naturę – jej stan, kształt i przyszłość – a także wobec niej, jako dziedzictwa i daru. W latach 80. XX wieku, w ramach umacniającej się ekofilozofii zaczęły powstawać prace wskazujące na konieczność sformułowania zasad „etyki przyszłości”. Dieter Birnbacher w rozprawie z 1988 roku zatytułowanej *Odpowiedzialność za przyszłe pokolenia* uzasadniał wagę przyjęcia takiej futurologicznej perspektywy, tworząc pesymistyczną ocenę ówczesnej fazy w historii ludzkiego gatunku:

Po raz pierwszy w historii ludzkości problematyczna staje się sama przyszła egzystencja gatunkowa ludzkości. Nie można przy tym mieć na uwadze jedynie potęgi niszczącego potencjału broni jądrowej, lecz także [...] zniszczenie ludzkości przez zarazy lub niepłodność wraz z rozwojem chemicznych i biologicznych technologii oraz ich produktów⁴.

Lista zagrożeń, uzupełniona między innymi o możliwe skutki zwiększenia emisji tlenu węgla do atmosfery, wskazywała na niebezpieczeństwa o wymiarze globalnym. Birnbacher przekonywał, iż wiedza o ich istnieniu musi łączyć się z przyjęciem odpowiedzialności za przyszłość, każde bowiem współczesne działanie wobec natury, a także każde zaniechanie będzie musiało ostatecznie podlegać ocenie etycznej.

Na powstanie tak pesymistycznej diagnozy stanu środowiska naturalnego planety i pełnej obaw wizji przyszłości miały z pewnością wpływ realia lat 80. – zarówno odkrycie epidemii AIDS, jak i rabunkowy wyrąb lasów amazońskich, zasolenie delty Nilu czy katastrofa czarnobylska. Rosnąca świadomość realnej groźby zniszczenia wspólnego domu ludzkości doprowadziła do opublikowania w roku 2000 przez UNESCO Karty Ziemi, formalnie popartej przez tysiące społecznych organizacji i ekologicznych stowarzyszeń. Jej początek brzmi:

Znajdujemy się w krytycznym momencie w historii Ziemi, w chwili, kiedy ludzkość musi wybrać swoją przyszłość. W miarę tego, jak świat staje się coraz bardziej powiązany wewnętrznie i zarazem kruchy, przyszłość kryje w sobie wielkie niebezpieczeństwo i wielkie możliwości⁵.

⁴ D. Birnbacher, *Odpowiedzialność za przyszłe pokolenia*, przeł. B. Andrzejewski, P. Jackowski, Warszawa 1999, s. 6–7.

⁵ UNESCO The Earth Charter, 2000 – cyt. za: A. Wierzbicka, *Karta etyki globalnej w słowach uniwersalnych*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 257.

Kolejnym etapem działań „jednej ludzkiej rodziny i jednej Ziemskiej wspólnoty” stało się sformułowanie *Karty etyki globalnej*, w którą wpisano projekt wzbudzania odpowiedzialności jednostek za stan Ziemi⁶.

Grozący ludzkości ekocyd skłania do zmiany postrzegania jej przyszłości jako gatunku. Ekocyd, słownikowo definiowany najczęściej jako ostatnia faza całkowitego zniszczenia środowiska naturalnego – zabicia wszelkiego życia – dokonać miałyby się za sprawą człowieka, istoty, która w akcie autodestrukcji unicestwi cały świat. Wizja Apokalipsy, która nadchodzi z winy samych ludzi, nakazuje już dziś przewidywać możliwe skutki teraźniejszych ingerencji w działanie globalnego ekosystemu. Powszechność przecucia rychłego kresu nie ogranicza się przecież do proliferacji wizji końca świata w obrębie kultury masowej, ale jest stanem zbiorowej świadomości, który zmusza do ciągłego ponawiania refleksji historiozoficznych, socjologicznych i egzystencjalnych, wychylonych ku przyszłości. We wstępie do zbioru tekstów zatytułowanego *Scenariusze końca* Dariusz Czaja stwierdził:

Mrok końca przyprawia o zawrót głowy, ale prowokuje, by zajrzeć za jego zasłonę; koniec bywa zagrożeniem albo obietnicą, ale tak czy inaczej zawsze stanowi wyzwanie dla dyskursywnego rozumu⁷.

Ekokrytyka, nurt badań rozwijający się z wolna od lat 70. XX wieku, od początku ośrodkiem zainteresowania uczyniła ogląd relacyjnie funkcjonującego globalnego ekosystemu, którego częścią jest ludzkość, oraz badanie obrazów świata współdzielonego przez człowieka z wszelkimi innymi bytami. W przestrzeni kultury odnaleźć można zarówno obrazy poświadczające fundamentalną więź człowieka z naturą, jak i podejmujące próbę zmiany tradycyjnego postrzegania hierarchii ziemskich istnień. Anna Barcz, pisząc o utopijnym „prometeizmie ekokrytyki”, stwierdzała, iż wedle założeń tej obecnie (od przełomu tysiącleci) szybko rozwijającej się dziedziny wiedzy: „stosunek do przyrody powinien ulec zmianie, a literatura jest tym estetycznym i wyobraźniowym laboratorium, w którego przestrzeni teoretycznej staje się to możliwe”⁸. Teksty literackie i dokumentarne, manifesty spisywane w trosce o przyszłość czy rozrachunki z przeszłością, zarówno tworzone, jak i interpretowane z perspektywy ekokrytycznej mają na celu

⁶ Tamże, s. 273–275.

⁷ D. Czaja, *Figury końca. Przybliżenia*, w: *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec 2015, s. 10.

⁸ A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, s. 51. Badaczka stwierdza nawet z przekonaniem: „tylko fikcja jest w stanie dostarczyć niemożliwego w scjentystycznym i zideologizowanym świecie modelu wiedzy na przyszłość, dzięki lekturze w czasie przeszłym” [s. 15].

przede wszystkim przeobrażenie zbiorowej świadomości. Do tekstów szczególnie poruszających wyobraźnię i wrażliwość odbiorców oraz wpływających na zmianę oglądu relacji człowieka z naturą zaliczyć można z pewnością „kronikę ekocydu” Swietłany Aleksijewicz.

Awaria reaktora w elektrowni atomowej w Czarnobylu to znany na całym świecie fakt historyczny, który miał miejsce 26 kwietnia 1986 roku. Powstało wiele raportów i opracowań dotyczących skali katastrofy – w różnych zakątkach globu, pomimo informacyjnej blokady stosowanej przez władze Związku Radzieckiego, opisywano proces degradacji środowiska będący jej trwałym skutkiem. Od samego początku katastrofa wpisywana była przede wszystkim w dwa niemożliwe do uzgodnienia dyskursy. Wedle jednego z nich „awaria reaktora” miała charakter lokalny, pochłonęła „zaledwie” 31 ofiar bezpośrednich i około 200, które zapadły na chorobę popromienną, natomiast jej skutki okazały się w istocie krótkotrwałe. Dyskurs apokaliptyczny wskazywał na niepojętą skalę tragedii i jej nieusuwalne konsekwencje – nie tylko dla środowiska i mieszkańców w promieniu kilkudziesięciu kilometrów od wybuchu, ale i dla zbiorowej świadomości – w wymiarze narodowym, europejskim i światowym. Ekocyd na ziemiach ukraińskiej i białoruskiej Republiki ZSRR zyskał znaczenia symboliczne, zarówno w sferze politycznej, jak i kulturowej.

Szczególnie istotnym podsumowaniem „czarnobylskiego tematu” okazał się tekst z wnętrza doświadczenia, napisany jednak z czasowego dystansu – wydana w 2005 roku książka Swietłany Aleksijewicz *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*. Zbiór zawiera istotne elementy obu dyskursów równocześnie, co stało się możliwe za sprawą przyjętej perspektywy – wyznania świadków, których liczba bliska jest tej z oficjalnych raportów, przedstawiają wizję końca świata, co prawda z perspektywy jednostkowej, ale w wymiarze ostatecznym. Oddanie głosu ofiarom tragedii i ich rodzinom, ocalałym i naznaczonym na zawsze traumą, okazało się też wyrazistym gestem opowiedzenia się po stronie „historii mówionej” jako uprawomocnionego jednostkowym przeżyciem świadectwa doświadczeń historycznych.

Siła osobistych opowieści o śmierci, chorobie, utracie pozwala na wejście w traumę doświadczenia, z drugiej jednak strony, są to pojedyncze głosy, wyrwane z anonimowości i osadzone w konkretnych realiach, co wprowadza je w sferę zwyczajności. Zbiór otwiera i zamyka *Samotny głos ludzki* – opowiedziane przez kobiety historie ich utraconej wielkiej miłości. Pierwsza z nich to Ludmiła Ignatienko, żona jednego ze strażaków gaszących pożar, którzy zmarli po kolei w jednym z moskiewskich szpitali przed upływem miesiąca od wybuchu. Trwającą przy mężu do końca kobietę „uratowała” od śmierci jej nienarodzona córka, która przyjęła na siebie radioaktywne

skażenie – dziecko zostało pochowane w jednym grobie z ojcem. Ostatnią historię opowiada Walentina Timofiejewna Apanasiewicz, żona likwidatora, który jako ostatni ze swojej grupy zapadł na chorobę nowotworową i przez rok konał w męczarniach. I nadzwyczaj szybki zgon strażaka i długie, bolesne odchodzenie likwidatora ukazane zostały z perspektywy osieroconych towarzyszek życia. Co jednak znaczyłyby określenie – niemal odruchowe – ich rozpaczy „zwierzęcą”? Czy tylko to, że była – jak można wyczytać z ich relacji – niepohamowana, przepelniona bezradnością, skłaniająca do irracjonalnych zachowań, a także poświadczająca niemożność zinterioryzowania i eksplikacji doświadczenia?

W książce zamieszczony został *Wywiad autorki z samą sobą o historii pomijanej i o tym dlaczego Czarnobyl stawia pod znakiem zapytania nasz obraz świata*, w którym pada wyrażone wprost przekonanie:

Dwie katastrofy nałożyły się na siebie: pierwsza, społeczna – na naszych oczach rozleciał się Związek Radziecki, zapadł się pod wodę gigantyczny ład socjalizmu; druga, kosmiczna – Czarnobyl. Dwa wybuchy globalne. Pierwsza z katastrof jest bliższa, bardziej zrozumiała [...] Ale o Czarnobylu wolelibyśmy zapomnieć, bo przed nim skapitulowała nasza świadomość. To była katastrofa świadomości. Świat naszych wyobrażeń i wartości wyleciał w powietrze⁹.

Polityczne reperkusje awarii reaktora zdeterminowały przebieg zdarzeń historycznych, jednak istotniejsze okazały się dokonywane *post factum* diagnozy kondycji ludzkiej w nowej, trudnej do zaakceptowania odsłonie.

Aleksijewicz przyjęła perspektywę swoich rozmówców, stąd jednoznaczne wyznanie: „Jestem świadkiem Czarnobyla... Najważniejszego wydarzenia XX wieku, mimo że upamiętnił się on także strasznymi wojnami i rewolucją” [s. 31]. Doświadczenie okazało się najważniejsze, bo zostało uznane za specyficzne „doświadczenie graniczne” nie tylko dla jednostek, narodów, ale przede wszystkim dla ludzkiego gatunku. Autorskie działania – dobór świadectw, ich montaż, zapis sugerujący mowę z trudem wydobywaną przez ściśnięte gardło – wzmacniają siłę przekazu¹⁰. Na postawione sobie samej pytanie, „czemu daję świadectwo” w spisywanym tomie, autorka odpowiada (zgodnie z podtytułem książki), że jest to opowieść o przyszłości, o początku nowej historii.

⁹ S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2012, s. 39. Dalej cytaty w tekście z numerami stron według tego wydania.

¹⁰ Podobne znaczenie ma wielokrotnie stosowany zabieg zawieszania opowieści, zaniechania zakończeń i nasuwających się wniosków – rozmówcy sugerują, by autorka/słuchaczka uczyniła to samodzielnie, a tym samym z podobnym zadaniem musi zmierzyć się odbiorca, aktywnie współtworząc opowieść.

Już pierwsze godziny i dni po awarii pokazywały odmienność sytuacji, w której znaleźli się mieszkańcy rozległych okolic elektrowni¹¹. Nadejście niewidocznej śmierci, niedostrzegalnej dla ludzkich zmysłów sprawiało, że ucieczka ze skażonych terenów dla wielu wydawała się decyzją niedostatecznie zrozumiałą. Przymusowa ewakuacja uniemożliwiła z kolei uratowanie zwierząt – nieprzewidywanych w planach zarządzonych odgórnie działań. Aleksijewicz wskazywała:

Co zostawało w martwej strefie po tym, jak uciekli z niej ludzie? Stare cmentarze i cmentarzyska zwierząt. Człowiek ratował tylko siebie, wszystkich innych zdradził. Po ewakuacji do wsi wkraczały oddziały żołnierzy albo ochotników i rozstrzeliwały zwierzęta. Psy uciekały na dźwięk ludzkiego głosu... I koty... Konie też nic nie rozumiały [...] Bezradne krzyki zwierząt... Krzyczały każde w swoim języku... [s. 37–38].

Skażenie objęło całą przestrzeń, wszystkie istoty – od dżdżownic próbujących zakopać się głębiej w ziemi, pszczoł przyczajonych w ulach, ptaków i zwierząt domowych po człowieka. Jednak tylko człowiek mógł przewidzieć katastrofę i być za nią odpowiedzialny.

Z innych opowieści wynika natomiast, że ludzie ostatecznie zdradzili też samych siebie – przede wszystkim odsłonięta została skala obojętności wobec pojedynczych ludzkich losów, między innymi rzeszy tzw. likwidatorów zmuszanych do porządkowania obszaru zamkniętej, najbardziej skażonej strefy bez odzieży ochronnej. Zaskakująca była także nierozumna chciwość tych, którzy rozkradali skażony dobytek i rozprowadzali go nie tylko na pobliskich bazarach, ale wywozili w głąb kraju, by zarobić na mieniu porzuconym przez ofiary. W ostatecznym rozrachunku człowiek podzielił los wszystkich stworzeń, całej natury, którą zniszczył i skaził wybuch – stracił tym samym swoją uprzywilejowaną pozycję w hierarchii gatunków. Paradoksalnie, to katastrofa dowiodła jedności człowieka z otaczającym go światem. Ekocyd przekształcił heterotopiczną przestrzeń w jednorodne nie-miejsce: skażone, opustoszałe i odseparowane od reszty świata.

¹¹ Katastrofa wydarzyła się za czasów istnienia Związku Radzieckiego. Obecnie elektrownia znajduje się na terytorium Ukrainy. Aleksijewicz zwraca jednak uwagę, że największe szkody wybuch reaktora przyniósł mieszkańcom Białorusi: „Awaria czarnobylska była najpotężniejszą z katastrof technologicznych XX wieku. Dla niewielkiej (10 milionów obywateli) Białorusi okazała się narodowym nieszczęściem [...] Podczas Wielkiej Wojny Narodowej hitlerowcy zniszczyli tu 619 wsi i wymordowali ich mieszkańców. Po Czarnobylu kraj stracił 485 wsi i osiedli, 70 z nich na zawsze już zniknęło pod ziemią. Podczas wojny zginął co czwarty Białorusin, dzisiaj co piąty mieszka na terenie skażonym” [s. 7].

Ewa Domańska podkreślała, iż współczesna humanistyka staje się częścią procesu, który ma doprowadzić do powstania holistycznej, komplementarnej i integrującej wiedzy, natomiast wybór humanistyki ekologicznej jako preferowanej ramy interpretacyjnej czy perspektywy badawczej pozostaje wciąż wyborem światopoglądowym¹². Domańska wskazywała także, iż humanistyka zmierza w kierunku utopii, której jedną z manifestacji okazuje się właśnie humanistyka ekologiczna „karmiąca się ideami symbiotycznych relacji, opartych na wzajemnych zależnościach wspólnot ludzkich i nie-ludzkich person”¹³. Inaczej mówiąc:

Jest to utopia, w której wyjaśniające proces historyczny teorie konfliktu zastępowane są teoriami współpracy, współbycia i kolaboracji; a dotychczas wszechpanujące pojęcie traumy jako podstawy tworzenia się jednostkowej i wspólnotowej tożsamości, zastępowane jest pojęciem empatii i zdolnego do adaptacji, rewitalizacji i autoregeneracji podmiotu¹⁴.

Jednak to właśnie dramatyczne historie zebrane w *Czarnobylskiej modlitwie* ukazują antyutopię, która w odwrócony sposób potwierdza rozpoznanie o niezbywalnej wspólnocie ludzkich i nie-ludzkich person. To odwrócenie narusza utopijny optymizm dążeń ekokrytycznych, choć potwierdza sedno ich przesłania.

W artykule poświęconym kulturze ukraińskiej po katastrofie, zatytułowanym *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm* Tamara Hundorowa postawiła diagnozę, której ośrodkiem pozostaje przekonanie, iż „dyskurs czarnobylski pozostając dyskursem postkatastroficznym i posttraumatycznym, jest nie tylko środkiem komentowania współczesności i realnych wypadków, ale formuje nowe sposoby myślenia”¹⁵. Hundorowa stwierdziła, iż z jednej strony apokaliptyczne postrzeganie Czarnobyla „nakłada się na ogólne millenarystyczne, apokaliptyczne oczekiwania na granicy XXI wieku”¹⁶, z drugiej natomiast strony apokalipsa jądrowa, stając się ważną metaforą kulturową¹⁷, przyczyniła się do powstania fałszywej, bo ufundo-

¹² E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 31.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ T. Hundorowa, *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm*, przeł. I. Boruszkowska, „Teksty Drugie” 2014, nr 6, 253.

¹⁶ Tamże, s. 257.

¹⁷ Hundorowa wskazuje, iż apokalipsa jądrowa, jako swoiste „laboratorium obrazów” łączy się z tak różnymi tematami jak: „progres technologiczny, rola intelektualistów w społeczeństwie, natura szaleństwa i narodziny nowego człowieka, postrzeganie Innego i miejsce monstrualności w kulturze, historia katastrofy i futurystyczne modele świata” [tamże, s. 259].

wanej na przekonaniu o koniecznym nadejściu końca świata, idei porozumienia ponad podziałami narodowymi, rasowymi, płciowymi. Należałoby jednak zadać pytanie, czy rzeczywiście idea jest fałszywa jako oparta na błędnych przesłankach. Pesymistyczna wizja nieuchronnej apokalipsy jest przynajmniej tak samo prawdopodobna jak optymistyczna wizja wiecznego trwania ludzkiego gatunku.

Ukraińska badaczka w zakończeniu swojego tekstu przekonywała, iż w ramach „nurtu czarnobylskiego” wykształciły się szczególne sposoby przekazywania „nieprzedstawialnego”, które można uznać za swoisty nakaz, by: „unikąć bezpośredniego obrazowania i reprezentacji, odtwarzać negatywnie, pozwalać na to, aby coś oglądać, ale zabraniać zobaczyć; iść naprzód, powtarzając; sprawiać przyjemność powodując ból”¹⁸. *Czarnobylska modlitwa* białoruskiej pisarki stanowi przekroczenie konwencji właśnie ze względu na decyzję oddania głosu ofiarom – z ich bolesnych spowiedzi, z niezliczonych obrazów traumatycznych doświadczeń, czytelnik ma możliwość szczegółowego odtworzenia przestrzeni apokalipsy.

Każdą z trzech części książki kończy chór, choć głosy w nich zebrane nie komentują wydarzeń na wzór chóru z greckiej tragedii, lecz rozpadają się na pojedyncze skargi – nie stanowią homofonicznego, budowanego z dystansem przesłania, lecz polifoniczne zwielokrotnienie przekazu. W pierwszym z nich, *Chórze żołnierzy*, zamieszczono wypowiedź jednego z likwidatorów, który po powrocie do domu wyrzucił robocze ubranie, na swoje nieszczęście nie całe: „furażerkę podarowałem małemu synkowi. Bardzo prosił. Potem nie chciał jej zdejmować. Po dwóch latach postawiono mu diagnozę: rak mózgu...” [s. 85]. Jednym z głosów w *Chórze ludowym*, kończącym drugą część utworu jest wyznanie kobiety, która nie zgodziła się na aborcję, pomimo namów lekarzy, przewidujących nieszczęście, ponieważ ojciec dziecka był kierowcą wożącym piasek i beton na osłonę reaktora:

Oczekiwaliśmy pierworodnego. Mąż wolał chłopczyka, ja dziewczynkę. [...] Czytałam w książkach, że miłość wszystko zwycięża. Nawet śmierć. Dziecko urodziło się martwe. Nie miało dwóch paluszków. To była dziewczynka. Płakałam. No niechby przynajmniej miała wszystkie paluszki. Przecież to dziewczynka... [s. 179].

Ostatnią część książki zamyka *Chór dzieci*. Ich głosy to w istocie zapis rozpaczliwych prób zrozumienia świata, w którym przyszło im żyć, uporządkowania wiedzy o prawidłach egzystencji, szczególnie trudnych do pojęcia, kiedy żyje się w przestrzeni naznaczonej śmiercią – członków rodziny, dziad-

¹⁸ Tamże, s. 262.

ków, rodziców, ale i rówieśników: rodzeństwa, kuzynów, kolegów. Umierające dzieci prosiły: „Kiedy umrę, nie chowajcie mnie na cmentarzu, bo ja się cmentarza boję, tam są tylko umarli i wrony. Pochowajcie mnie lepiej na polu...” [s. 268]. Inne „wybierały” śmierć zamiast zdegradowanej, kalekiej, pozbawionej realnych widoków na przyszłość egzystencji¹⁹.

W opowieściach czarnobylskich wysunięta została na plan pierwszy wiedza o tym, że śmiertelność, podatność na zranienie, okaleczenie, chorobę jest tym, co stanowi istotę ludzkiej kondycji, niezbywalną cechę ludzkiego gatunku, dzieloną z innymi istotami żywymi. Wiedza ta, osadzona w mających długą tradycję filozoficzno-intelektualnych poszukiwaniach, w *Czarnobylskiej modlitwie* zyskała dotkliwie dosłowny wymiar substancjalno-emojonalny. Aleksijewicz stwierdza ironicznie: „Bohaterowie Czarnobyła mają jeden pomnik... Wykonany ludzkimi rękami sarkofag, w którym złożyli płomień nuklearny. Piramidę XX wieku” [s. 37]. „Pomnik” wraz z otaczającą go najsilniej napromieniowaną strefą to specyficzne nie-miejsce pamięci, które można postrzegać jako symbol całej skażonej przestrzeni. Autorka mówi wprost: „Sarkofag to nieboszczyk, który oddycha. Oddycha śmiercią” [s. 9].

Zniszczoną ziemię można z jednej strony uznać za ślad po kolejnej wieży Babel – następnym wyzwaniu rzuconym siłom wyższym. Można jednak z drugiej strony skupić uwagę na zaskakujących procesach odżywiania tych terenów, ich samoczynnej regeneracji, ponownego zasiedlania nie tylko przez ludzi wracających do domów rodzinnych, ale i dzikie zwierzęta anektujące wolną przestrzeń. Jurij Andruchowycz w swoim *Leksykonie miast intymnych* opatrzonym ironicznym podtytułem *Swobodny podręcznik do geopoetyki i kosmopolityki* zamieścił rozdział sygnowany nie, jak inne, nazwą miasta, lecz X, 1970–1986, co wyjaśnił prosto – nazywając tak miasto Prypeć (nad rzeką Prypeć) wybrał symbolikę radioaktywnych promieni X i zamkniętej strefy X jako znaku „zamordowanego miejsca”. Miasto zbudowane specjalnie dla pracowników elektrowni istniało tylko przez 16 lat – pozostało wyraźnym śladem klęski człowieka:

X to miasto nie tylko porzucone, ale też rozgrabione, miasto na wynos, miasto rozniesione. I stąd jego szczególna atrakcyjność. Już nie miasto, tylko ciało, zbiorowo gwałcone przez wciąż nowe watahy ratowników-kochanków²⁰.

¹⁹ Relacja nastoletniego Borisa jest historią utraty przyjaciół: „Mój najlepszy przyjaciel miał na imię Andriej... Dwa razy go operowali, a potem wysłali do domu. Za pół roku mieli go operować po raz trzeci. Powiesił się na własnym pasku... W pustej klasie, kiedy wszyscy poszli na wuef. Lekarze zabronili mu biegać, skakać, a on był najlepszym piłkarzem w szkole. Przed...” [s. 268].

²⁰ J. Andruchowycz, *Leksykon miast intymnych. Swobodny podręcznik do geopoetyki i kosmopolityki*, przeł. K. Kotyńska, Wołowiec 2014, s. 466.

Opisując wymarłą strefę, Andruchowycz wskazuje w niej jednak zastanawiające, zmutowane przejawy rozbuchanego życia – na przykład „sumy niepospolite”, z radioaktywnych kanałów elektrowni, które „żyć będą wiecznie. I jak świadczą ich rozmiary w dwudziestym piątym roku tego wiecznego życia po katastrofie, w dodatku wiecznie będą rosnąć. I wyrosną z nich kiedyś wieczne dziwy lewiatany”²¹. Przyroda odrodziła się z niepokojącą intensywnością, pozostawiona sama sobie zdaje się zaświadczać o swej sile, choć drogi (i skutki) jej regeneracji pozostają nieprzewidywalne. Andruchowycz podkreślał, co prawda, zgodnie ze swymi inklinacjami do rozpoznawania zawikłanych historii miejsc, że to dzięki konfliktowi światowych systemów politycznych niewidzialna śmierć mogła zaistnieć jako temat w przestrzeni publicznej²². W obrazie Prypeci interesowała go jednak bardziej relacja człowieka z Naturą, jego klęska w wymiarze nie tyle społecznym, co gatunkowym.

Po Czarnobylu rzeczywistym przegranym musiał okazać się nie system państwowy czy ideologia postępu, ale człowiek pozbawiony dawnych złudzeń. Pisarz przytoczył słowa jednego z budowniczych elektrowni z filmu propagandowego sprzed katastrofy:

co najdziwniejsze żyjemy tu w takiej bliskości z przyrodą, jesteśmy jej częścią! Chcesz, kąp się w rzece, idź do lasu, wędruj wśród sosen, oddychaj, nabieraj patelnię grzybów na kolację, wszystko tu mamy, tuż obok, jesteśmy w środku, w środowisku²³.

Komentując je następnie stwierdził, iż po katastrofie szyderstwem wydawały się nie tylko te słowa, ale cały wbudowany w propagandę sukcesu „zwycięski dyskurs, w którym słowa «człowiek» i «przyroda» pisze się już wyłącznie wielkimi literami C i P, Człowiek i Przyroda, CzłowiekoPrzyroda, święto harmonii”²⁴. Antropocentryczny ogląd świata pozwalał człowiekowi karmić się wizjami odgórnie konstruowanej harmonii ze światem, możliwości panowania nad Naturą – okazały się one ostatecznie szkodliwą uzurpacją.

Antropocentryczne wizje „czynienia sobie ziemi poddaną” pozostają też biegunowym odwróceniem głównego założenia współczesnych historyków

²¹ Tamże, s. 465.

²² W ujęciu Andruchowicza: „A jednak dobrze, że istniał konflikt systemów. Dobrze, że Szwecja podniosła raban i wskazała na zagrożenie dla Polski. Dobrze, że Polska przestawała już być przyjacielem i coraz bardziej odwracała się w stronę Zachodu. Tym razem odwróciła się od radioaktywnej chmury – wstrzymała oddech i z obrzydzeniem zatkała nos. Dobrze, że Polska się przestraszyła i podchwyciła wołanie Szwecji” [s. 465].

²³ Tamże, s. 463.

²⁴ Tamże.

ewolucji, które w ujęciu Christiana W. Simona brzmi: „Natura nie jest abstrakcją pozostającą poza sferą (lub w opozycji do) ludzkich działań, łączy się bowiem z problemami i osiągnięciami społeczeństw ludzkich – nie zaś populacji – wraz z ich gospodarkami”²⁵. Suma konkretnych, wymiernych działań państw i korporacji prowadzi do zmian globalnych, niemożliwych do oddzielenia zarówno od funkcjonowania ludzi w teraźniejszości, jak i perspektyw ich dalszych dziejów. Przyjęcie takich założeń służy odsłonięciu – w perspektywie historycznej, współczesnej i przyszłej – „ludzkiej” natury samej „Natury”²⁶.

Współcześni naukowcy wskazują na paradoks ewolucyjnego sukcesu ludzkiego gatunku. Maciej Trojan, badacz nauk przyrodniczych, przekonywał:

Nasz sukces ewolucyjny – że się tak rozleźliśmy po świecie, że jesteśmy w stanie wszystko przekształcić – jest też naszą zgubą. [...] Zużywamy o połowę więcej niż się odtwarza. Tylko załamanie ludzkiej populacji jest w stanie to zatrzymać²⁷.

Zdaniem Trojana katastrofa jest nieunikniona, bowiem nigdy dotąd nie zużyliśmy zasobów planety tak szybko, żeby nie mogła się zregenerować. Mimo zwielokrotniania i nagłaśniania ostrzeżeń w ostatnich dekadach, przestrogi naukowców wieszczących prawdopodobną zagładę ludzkości nie skutkują wprowadzeniem skutecznych środków zapobiegawczych ani w skali lokalnej, ani tym bardziej globalnej. Temat zagłady został natomiast przejęty przez kulturę, zwłaszcza masową, jako atrakcyjny motyw cieszących się popularnością tekstów, komiksów, filmów katastroficznych²⁸

²⁵ Ch. W. Simon, „*Historia Ewolucyjna*”, przeł. P. Ambroży-Lis, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 612. Projekt „historii ewolucyjnej” zakładający sprzężenie wysiłków badaczy tradycyjnej historii naturalnej, biologii ewolucyjnej oraz historyzujących nauk społecznych ma służyć badaniu zjawisk w ich wzajemnych interakcjach, konstruowaniu „przestrzeni relacyjnych”, tworzeniu analiz na wyższym stopniu złożoności.

²⁶ Tamże, s. 627.

²⁷ M. Trojan, *Wiemy, że coś wiemy*, „*Polityka*” 2016, nr 24, s. 70. Badacz zajmujący się psychologią porównawczą i etologią poznawczą tak rozwinął wizję przyszłości naszego globu: „zasoby rosną liniowo, a ludzie przyrastają geometrycznie, musi się więc skończyć walką o byt. [...] Natura w końcu da sobie radę, tylko my w tym czasie wybijemy mnóstwo gatunków, w końcu sami pomrzemy, bo nie będzie co jeść, zasobów będzie za mało dla wszystkich. Wtedy nastąpi kolejny skok ewolucyjny” [s. 70].

²⁸ Miasto Prypec stało się „dogodnym” planem filmowym piątej odsłony popularnej serii filmów sensacyjnych, w Polsce noszącej tytuł *Szklana pułapka* (*A Good Day to Die Hard*, reż. J. Moore, USA 2013).

– utwory tego typu z jednej strony banalizują wizje końca świata, z drugiej jednak rozbudzają w odbiorze masowym świadomość istnienia realnych zagrożeń dla całej ludzkości i jej przyszłego trwania. Procesy ekologicznego uwrażliwiania jednostek i społeczeństw przebiegają jednak w dość powolnym tempie.

Aleksijewicz ukazuje w epilogu współczesny status miejsca katastrofy, dziś Mekki dla tych, którzy pragną połączyć wyjazd wakacyjny z „dotknięciem historii”. Czekają ich wiele atrakcji:

No a na koniec podróży miłośników turystyki ekstremalnej czeka piknik z obiadem z ekologicznie czystych potraw. Do tego czerwone wino... i rosyjska wódka. Zapewnia się nas, że przez cały dzień spędzony w strefie otrzymamy dawkę promieniowania mniejszą niż podczas badania rentgenowskiego. Nie zaleca się jednak kąpiele, jedzenia złowionych ryb i upolowanej zwierzyny, zbierania jagód i grzybów, ani też smażenia ich nad ogniskiem. Nawet wręczania paniom polnych kwiatów [s. 281–282].

Można zatem odegrać rolę zdobywcy i sfotografować się na tle wymarłego miasta, a choć w tym właśnie miejscu nie można już zachowywać złudzeń o panowaniu człowieka nad światem natury, to zalecana przez organizatorów ostrożność zdaje się w odbiorze wielu turystów raczej wzmacniać dreszcz emocji, niż skłaniać do zastanowienia. Dla traktujących historię Czarnobyla podobnie jak Aleksijewicz, jako przestrożę na przyszłość, przestrzeń wokół reaktora pozostanie strefą pamięci o ofiarach, dla innych funkcjonować będzie jako jeden z przystanków na trasach „turystyki ekstremalnej”.

Lektura *Czarnobylskiej modlitwy* skłania do postawienia pytań dotyczących funkcjonowania „tematu czarnobylskiego”, spychanego na marginesy kultury, ograniczanego do jej lokalnych lub popularnych wymiarów, istniejącego wciąż na obrzeżach zbiorowej (gatunkowej) pamięci. Waga problemu prowadzić może także do namysłu nad zadaniami dzisiejszej humanistyki. W artykule *Animal studies, dyscyplinarność i post(humanizm)* Cary Wolfe włączył się jednoznacznie w nurt krytycznej refleksji nad pozornymi (czy też pozorowanymi) współczesnymi metodami rozszerzania zasięgu humanistyki i jej pól badawczych. Za szczególnie niekorzystne zjawisko uznał – poddawane już wcześniej wielokrotnie nieufnemu oglądowi – tworzenie kolejnych subdyscyplin, powstających wedle sprawdzonego schematu „studia nad (wstaw brakujące określenie)”²⁹. Ujednocijająca moc wzorca sugeruje,

²⁹ C. Wolfe, *Animal studies, dyscyplinarność i post(humanizm)*, przeł. K. Krasuska, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 149.

iż różne problemy, formacje i obszary badawcze stają się z jednej strony równoważne, z drugiej zaś osobne, niejako równoległe.

Posthumanizm w szerszym ujęciu byłby więc nie tyle, czy nie tylko manifestacją uwrażliwienia na różnicę oraz empatii wobec rozszerzonej kategorii Innego, ile językiem pozwalającym na poszerzenie badawczej samoświadomości, uznanie i zrozumienie wszelkich dyskursywnych ograniczeń tworzonych teorii (fragmentarycznych projektów metodologicznych). Wolfe przekonywał:

posthumanizm można więc zdefiniować dość precyzyjnie jako uznanie wymogu, by wszystkie dyskursy bądź procedury krytyczne zdawały sprawę z konstytutywnej (oraz konstytutywnie paradoksalnej) natury własnych rozróżnień, form i procedur – oraz, by stosowały wówczas strategie odmienne od form refleksji czy introspekcji wiązanych z krytycznym podmiotem humanizmu³⁰.

Tak pojmowane założenia posthumanizmu pozwalają dokładniej zrozumieć czarnobylską apokalipsę, bo była ona wyrazistym dowodem na uzurpacyjny charakter założeń antropocentryzmu. Uznać także należy, że punkt wyjścia, czyli „podstawa” badań staje się w takim ujęciu „nie-miejscem”, „formą różnicy”, co pozwala otwierać się na inność innego ze względu na same warunki poznania. Przyjęcie perspektywy uznającej wielość ograniczeń, powiązań i uwarunkowań ludzkiego bytowania w świecie (tak na płaszczyźnie egzystencjalnej, jak i epistemologicznej) mogłoby doprowadzić do upowszechnienia idei – wznoszącego się ponad wszelkie różnice – wspólnotowego przymierza, tworzonego w imię „odpowiedzialności za przyszłe pokolenia”.

Opowieści z *Czarnobylskiej modlitwy* uświadamiają w bardziej wyrazisty niż inne teksty sposób, niemożność przekazywania doświadczeń. Otwierają jednak na cudze (także nie-ludzkie) przeżycia, a zarazem umożliwiają tworzenie uniwersalnych diagnoz. Sytuowane na przecięciu dyskursów posthistorycznych i posthumanistycznych narracje z czasu czarnobylskiego ekocydu pozwalają ujrzeć i pojąć postantropocentryczną wizję człowieka oraz odkryć wcześniej pomijane aspekty jego relacji z przestrzenią, Naturą, Historią.

³⁰ Tamże, s. 149.

Ecocide Reconstructed – Past and Future in Svetlana Alexievich’s Chronicle

Summary

Drawing from ecocritical perspective and broader post-humanist framework, the author interprets Svetlana Alexievich’s book, *Chernobyl Prayer*. Both the analysis of recorded oral stories and narrative strategies of selection, composition and style invite post-humanist approach. At the same time, the stories of Chernobyl nuclear disaster and the ensuing ecocide denounce anthropocentric humanism.

Keywords: ecocriticism, ecocide, post-humanism, Svetlana Alexievich, Chernobyl

Ireneusz Gielata

Wydział Humanistyczno-Społeczny
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
e-mail: ireneusz1@poczta.onet.pl

„Więźniowie natury” –
rzecz o kształtowaniu się ludzkiego spojrzenia
(przykład Maurycego Maeterlincka)

1.

Nieodłączną częścią krajobrazu afrykańskiego są termitiery. „Od czasu do czasu – odnotowuje narrator *W pustyni i w puszczy* – karawana mijała wysokie, podobne do słupów kopce termitów, czyli termitiery, którymi cała podzwrotnikowa Afryka jest zasiana”¹. Obraz tych domostw, zamieszkiwanych przez owady, powraca w powieści Henryka Sienkiewicza jeszcze raz, kiedy to karawana z błądzącymi uciekinierami po dziesięciu dniach kluczenia pomiędzy przełęczami górskimi dociera do obszernej, tylko miejscami lekko pofałdowanej wzgórzami, równiny:

Gdzieniedzie tylko sterczały w znacznym od siebie oddaleniu akacje wydające gumę, o pniach barwy koralowej lub parasolowate, ale o uliścienu rzadkim i dającym mało cienia. Między kopcami termitów strzelała tu i ówdzie w górę euforbia, z gałęziami podobnymi do ramion świecznika. Pod niebem unosiły się sępy, a niżej przelatywały z akacji na akację ptaki z rodzaju kruków, upierzone czarno i biało².

W powieści *W pustyni i w puszczy* obrazy kopców wzniesionych przez termity pojawiają się obok drzew akacjowych i euforbii, tj. roślin podob-

¹ H. Sienkiewicz, *W pustyni i w puszczy*, Warszawa 1974, s. 111.

² Tamże, s. 337.

nych do kaktusów, oraz fruujących pomiędzy nimi sępów i innych ptaków z gatunku kruków; w powieściowej narracji termitery stanowią wyłącznie tło afrykańskiego pejzażu, służą pisarzowi do wytworzenia efektu realistycznego, ukazania specyfiki podzwrotnikowej przestrzeni, wydobywania jej krajobrazowej odmienności. Nieco szerzej o mieszkańcach owych kopców pisał Sienkiewicz wcześniej w *Listach z Afryki*. „Prawdziwą plagą Afryki są mrówki i termyty. W głębi kraju spotykaliśmy co chwila wysokie na kilka metrów kopce termitów”. Dalej jednak nic już o nich nie wspomina, tylko szczegółowo opisuje zachowania mrówek, które „wnikają wszędzie, gryzą ludzi, drzewa, domy, trawy, objadają z mięsa zabite lub zdechłe stworzenia, wojują z każdą żywą istotą i wytępiają się same między sobą”, a nawet „włazą na drzewa” i „spadają na kształt siarczystego dżdżu na przechodzących ludzi”³. W domyśle felietonista sugeruje, że podobnie postępują termyty, które na równi z mrówkami uprzykrzają życie podróżnikom i tubylcom.

Sienkiewicz pisząc o spotkaniu z afrykańskimi owadami, kształtuje u czytelnika ich obraz, jednocześnie przyznaje się do tego, że opisując zachowania owych zwierząt, sam korzystał z innych książek. Otóż słowa o atakowaniu przez mrówki z drzew zostały opatrzone zastrzeżeniem – „wedle tego, com słyszał i czytał”; a następnie ujawnieniem lekturowego źródła: „o tym ich zwyczaju mówię tylko na wiarę innych podróżników, głównie zaś Stanleya, i miło mi, że mogę powołać się w tym względzie na cudze, nie własne świadectwo”⁴. Sienkiewicz przywołuje relację walijskiego dziennikarza i podróżnika, aby nadać felietonowi tonację żartu i lekkości, ale nawet ten pisarski zabieg wskazuje na rolę, jaką odegrały teksty literackie czy korespondencje prasowe w formowaniu nowoczesnego spojrzenia na owady. Na ogół pisząc o ich zwyczajach, twórcy nowocześni odwołują się do wcześniejszych lektur, wplatają w tok wypowiedzi cudze głosy: biologów i archeologów, podróżników i dziennikarzy, pisarzy oraz filozofów, a niejednokrotnie także zwykłych obserwatorów natury, którzy dzielili się swoimi spostrzeżeniami w pamiętnikach, listach czy codziennych rozmowach. W ten sposób świat małych stworzeń stawał się coraz bardziej wielowymiarowy. Odtąd termitiera przestaje być już jedynie częścią krajobrazu, charakterystyczną dla tropikalnych rejonów ziemskiego globu, a jej mieszkańcy dręczącą wszystkich plagą, lecz staje się wprawiającym w namysł siedliskiem życia osobliwej społeczności, w której – podobnie jak u mrówek – można dostrzec objawy altruizmu, a jednocześnie na przykład budzące wstręt przypadki koprofagii.

³ Zob. H. Sienkiewicz, *Listy z Afryki, Dzieła*, t. 43, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949, s. 176–177.

⁴ Tamże, s. 177.

Ale nie tylko to. Gatunek termitów, jak i innych owadów żyjących społecznie, w rozlicznych wypowiedziach zaczęto zestawiać z rzeczywistością ludzką. Sienkiewicz opublikował powieść o dzieciach zagubionych w przestrzeniach Afryki w 1911 roku, osiem lat później Napoleon Cybulski, profesor fizjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, w „rozmyślaniach nad społecznym życiem człowieka”⁵ pisał:

Podział ról między członkami, jak to widzimy u pszczół lub mrówek, specjalizacja i przystosowanie się poszczególnych grup dla osiągnięcia określonego celu, mającego ważne znaczenie dla organizacji, rozważanej jako całość, dochodzi niekiedy do takiego stopnia, do takiej doskonałości, o jakiej człowiek, pomimo wielu tysięcy lat swego istnienia w formie społecznej, dotychczas nawet nie może marzyć...⁶

Cybulski podziwia owady za organizację podziału pracy i specjalizację czynności, a nade wszystko za niespotykaną pośród ludzkich społeczeństw „sumienność w spełnianiu nałożonych na pewne grupy obowiązków” oraz na „fakt takiego poświęcania się dla dobra organizacji”, że potrafią one zupełnie zrezygnować „ze wszystkich osobistych przyjemności indywidualnych”⁷. To pozwala badaczowi wychwalać samą potęgę „instynktu lub uczucia samozachowawczego” [podkr. – I.G.]⁸, każącego owadom stawiać dobro ogółu ponad jednostkowe szczęście. Na początku dwudziestego stulecia tego typu wypowiedzi można odnaleźć bez liku, a znaczna ich część powstawała pod wpływem eseistyki Maurycego Maeterlincka, zwłaszcza wydanej w 1901 roku książki *Życie pszczół*; nawiasem mówiąc również na nią powoływał się Napoleon Cybulski⁹. Wraz z tą publikacją człowiek zaczął odnajdować nowy rodzaj zażyłości ze światem mieszkańców uli¹⁰.

⁵ Takie określenie pojawia się w podtytule jego artykułu – zob. N. Cybulski, *Psychofizjologiczne podstawy przewrotów społecznych. Z rozmyślań nad społecznym życiem człowieka*, w: *Katastrofizm okresu międzywojennego*, wybór, oprac. i wstęp A. Kołakowski, Warszawa 2014, s. 3–27.

⁶ Tamże, s. 5.

⁷ Tamże.

⁸ Zob. tamże, s. 12.

⁹ Cybulski, pisząc o życiu pszczół, odwołuje się raz wprost do jego ustaleń: „widzimy u pszczół, które, wedle zdania Maeterlincka, są istotami do takiego stopnia społecznymi, że żaden członek tego społeczeństwa pojedynczo żyć nie może i nie potrafi i w samotności ginie, chociaż byśmy mu zapewnili wszelki dodatek i najodpowiedniejsze warunki pod innymi względami” [tamże, s. 5–6].

¹⁰ Dzisiejsi badacze z obszaru refleksji ekokrytycznej, jak na przykład Agnieszka Trześniewska, wskazują na to, że eseistyka Maeterlincka przyczyniła się do kształtowania „biocentrycznego spojrzenia na owady”, które nazywa – odwołując się do poglądów Terry’ego Gifforda – „postpastoralnym” – zob. A. Trześniewska, *Ukryte życie insektów w trylogii Maurycego Maeterlincka*, w: *Ekomodernizmy*, red. A. Trześniewska i D. Piechota, Lublin 2016, s. 96.

Ale to nie życie pszczoł, będące z jednej strony: „światłością, wiosną, latem, słońcem, zapachem, przestrzenią, lotem, lazurem, rosą poranną i szczęściem”, a z drugiej strony: „dramatem i niedolą”, lecz dopiero los zamkniętych w ciemności termitów pozwolił Maeterlinckowi odkryć – jak to określił – „daleką bliskość” pomiędzy człowiekiem a owadem – bliskość, która wprawia człowieka w niepokój, a jednocześnie pogrąża w głębokiej zadumie [zob. s. 6 i s. 13]¹¹.

2.

Od początku Maeterlinck zaznacza, że „monografia” termita jest zupełnie odmienna od *Życia pszczoł*. We wstępie oznajmia, że jest to historia „dziwnego szczepu”, pochodzącego niemal „z innej planety”, która ma się tak do opowieści o mieszkańcach ula, jak dzień do nocy, brzask do zmierzchu czy niebo do piekła [zob. s. 6]. Tamtą historię przenikało światło, tę w całości wypełnia mrok. „Tutaj zaś panuje wszechwładnie ciemność, zaduch podziemny, surowość, skąpstwo marne i cuchnące, atmosfera więzienia, galer czy grobu” – stwierdza Maeterlinck, a zarazem podkreśla, że „wszystko to zwieńcza poświęcenie doskonalsze dużo, bardziej bohaterskie, świadome, inteligentniejsze nad ideę czy instynkt” [s. 6]. Pisarz od razu więc wyróżnia termita spośród innych żyjących gromadnie owadów, a robi to, odwołując się do kategorii „bliskości”:

a wszystko to dosięga wyży wielkich, nieściągłych niemal i kompensując pozorne piękno, czyni nam ofiary bliższymi, bardziej bratnimi, niejako, od pszczoł, czy innych istot świata. Owe małe owadki są, rzecz można, zwiastunami i odtworzycielami naszego własnego przeznaczenia [s. 7].

A zatem opowieść o termitach to historia o „życiu w ciemności” – o życiu, które nie jest aż tak bardzo odległe od życia ludzkiego. Maeterlinck zakłada więc, że człowiek, zgłębiając mroki termitiery, może rozpoznać własne przeznaczenie i – co jest chyba najważniejsze – doświadczyć „bliskości” własnego życia z życiem owadów, to znaczy odczuć wspólnotę losu zarówno w jego „niedoli”, jak i „wspaniałości” [zob. s. 13]. W rzeczywistości to założenie realizuje postulat, który zostanie dopiero w pełni wyartykułowany przez filozofów pokroju Gernota Böhmego. Wyznaczając perspektywy „es-

¹¹ M. Maeterlinck, *Życie termitów*, przeł. F. Mirandoli, Lwów–Poznań 1927; wszystkie cytaty z eseju podaje za tym wydaniem.

tetyki przyrody”¹², niemiecki filozof podjął się próby przemyślenia „używanych przez Adorna, Marcusego i Blocha – pojęć: *mimesis*, przyroda jako podmiot i przymierze z przyrodą”; w następstwie czego doszedł do wniosku, że:

decydującym elementem zdolności mimetycznej, tym, co zawiera niemanipulacyjne odniesienie do przyrody, jest zdolność do współodczuwania we własnym ciele. Jeśli w pojęciu *mimesis* na pierwszym planie postawimy ów moment sympatyczny, tj. moment współdoświadczenia i współcierpienia, to wówczas pojęcie to może rzeczywiście stać się podstawowym pojęciem zmienionego odniesienia do przyrody. W poznaniu poprzez współdoświadczenie poznający człowiek uznaje bowiem przyrodę, a zarazem przeżywa swoje z nią pokrewieństwo, przeżywa to, że sam jest jej częścią¹³.

„Współodczuwanie i współcierpienie” otwiera człowieka na „przeżycie pokrewieństwa” z przyrodą, umożliwia jej poznanie, które nie prowadzi do panowania nad nią, wręcz przeciwnie: to przeżycie uczy pokory, nadaje spojrzeniu empatyczny wymiar, wiedzie do tego – przekonuje Böhme – że „przyroda jest tu doświadczana jako coś, co do nas przemawia – czy to przez to, że porusza człowieka i wprowadza go w określony nastrój, czy to przez to, że «ma mu coś do powiedzenia»”¹⁴. Maeterlinck tak dalekich wniosków nie stawia. Niemniej jednak monografia o życiu termitów inicjuje ruch przeżycia, który pozwala doświadczyć pokrewieństwa ze światem małych istot. Nie można bowiem mówić o „współodczuwaniu” bez zaznania „bliskości”.

„Bliskość”, jaką człowiek może odnaleźć pomiędzy sobą a termitem, oznacza rozpoznanie się w „ciemności”, która spowija całe życie tej maleńkiej istoty. Jak na ironię, o czym nie omieszka przypomnieć Maeterlinck, termyty potocznie nazywa się mrówkami białymi¹⁵. To chyba jedyna rzecz łącząca je ze światem jasności. Odpowiedniejszą nazwą jest „«lucifugus», czyli unikający światła”; choć i w tym przypadku monografista zastanawia się nad słusznością stosowania określenia, jakim ochrzcił kiedyś termita Karol Lespes [zob. s. 11]. Rozumiemy to zastrzeżenie, owad ten wszak „nie

¹² Odwołuję się to do jego rozważań zawartych w rozdziale *Estetyka przyrody – perspektywa?* – zob. G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Męrecki, Warszawa 2002, s. 12–28.

¹³ Tamże, s. 21–22.

¹⁴ Tamże, s. 22.

¹⁵ I nie bez ironii mówi o tym Maeterlinck: „Opierając się na badaniach geologów, sądzę, że cywilizacja termitów, zwanych ogólnie mrówkami białymi, mimo że biel ich jest mocno wątpliwą, poprzedza o sto milionów lat zjawienie się człowieka na naszej planecie” [s. 8].

unikania światła”, lecz został skazany na życie bez niego. Maeterlinck podkreśla, że termity „nigdy nie odbywają podróży pod gołym niebem, rodząc się, żyjąc i umierając bez widoku słońca. Jednym słowem nie ma bardziej tajemniczego owada. Skazane są na wieczyste ciemności” [s. 45]. Nie bez powodu używa więc konsekwentnie słów takich, jak: galera, więzienie, grobowiec, bo to one najlepiej oddają istotę życia termita, osaczonego przez absolutną ciemność. W oglądzie Maeterlincka ów owad przyjmuje postać „więźnia ciemności”, zamkniętego przez naturę w przestrzeni kopca, które grupując się na rozległych połaciach ziemi, tworzą swoiste „miasta ciemności” [zob. s. 87] albo – jak powie o tym w innym miejscu – „grobowe państwa” [zob. 101].

O osobliwości życia termita decyduje przestrzeń, jaką zamieszkuje. Maeterlinck zaczyna więc monografię „galernika ciemności” od opisu architektoniki termitier i natychmiast dzieli się z czytelnikiem wymowną uwagą: „śledzenie obyczajów tych owadów egzotycznych i zawsze niewidzialnych jest sprawą niedawną i nieukończoną, że dużo punktów jest tam ciemnych jeszcze, a termitierę przepęłniają tajemnice” [s. 22]. Ta uwaga wskazuje na zakres znaczeniowy kategorii ciemności, o jakiej mowa w *Życiu termitów*. Opisuując galerników „wiecznej ciemności”, Maeterlinck nieustannie zaznacza, że przedstawia rzeczywistość przez nikogo jak dotąd nierozeznaną, wymykającą się ludzkiemu oglądowi, pełną zagadek i niewyjaśnionych tajemnic, której nie udaje się do końca ogarnąć rozumem. Termitiera bowiem zamyka swych ślepych domowników w zupełnym mroku, ale i ją samą także otacza głęboka ciemność, przez którą nie może przedrzeć się ludzkie oko, nawet to zaopatrzone w nowoczesne narzędzia, takie jak chociażby mikroskop. To też Maeterlinck ciągle ucieka się do tych samych stwierdzeń: „wszystko to jest jeszcze niejasne i pełne sprzeczności”, „o ile to przeniknąć może spojrzenie człowieka” [zob. s. 105 i 113]. Podkreśla więc, że zajmując się życiem termitów, opisuje coś, co ostatecznie jest nieprzeniknione i co na zawsze pozostanie spowite nieodgadnioną pomroką.

3.

Niektóre termity żyją w pniach drzew, jednak przeważająca ich część wiodzie swój „ponury” żywot w termitierach. Jej mroczne przestrzenie wprawiają Maeterlincka w największe zdziwienie:

termitiera klasyczna wielkich gatunków jest zawsze podziemna. Nic bardziej nie zdumiewa i nie przedstawia się fanatyczniej nad architekturę tych osiedli, które

zmieniają się, stosownie do kraju, a nawet w granicach tej samej strefy, stosownie do gatunku, warunków miejscowych i materiału rozporządzalnego... [s. 25].

Ta „fantastyczna architektonika” jest tworem czegoś, co w pierwszym momencie Maeterlinck uzna za przejaw woli „geniuszu rodu”, który jest „niewyczerpany” w wynalazczości i „przystosowawczych” zdolnościach [zob. s. 25], a w czym ostatecznie dopatry się działania instynktu. O różnorodności kształtów, jakie zachowują te podziemne budowle, decyduje geograficzna zmienność. Mogą one przyjmować postać „chropowatych wzgórz” mających w podstawie „około trzydziestu kroków obwodu” i piętrzących się na wysokość od trzech do czterech metrów albo wygląd „ogromnych kup błota” [s. 26]. Aby wyrazić wielokształtność tych tworów natury, autor monografii sięga po pojęcia architektoniczne oraz po przykłady z malarstwa i literatury:

Szczytowiny, pinakle i zwieńczenia, łuki, wielorakie kontrforty, pokłady cementu, przewarstwowane jedne nad drugimi, przypominają katedry nadgryzione zębem wieków, czy rozwaliska pałaców, jakie widzimy na rysunkach Gustawa Doré’go, lub wreszcie widziadlane zamczyska, kreślone przez Wiktora Hugo [...]. Inne mają styl bardziej określony i wyglądają jak konglomerat falistych kolumn [...], z pośród [sic!] nich zaś wyrastają, do sześciu nieraz metrów wysokości, niby piramidy, zwężające się górą, lub obeliski zżarte i skruszone tysiącleciami... [s. 27].

Wszystkie te formy, tak od siebie odmienne, łączy jedno – ich mali budowniczości pracują w zupełnej ciemności.

Dziwaczność owych budowli – wyjaśnia Maeterlinck – tłumaczy fakt, że termity nie wznoszą ich, jak my, z zewnątrz, ale od wnętrza. Nie tylko, będąc ślepyimi, nie widzą, co budują, ale nawet mogąc widzieć, nie zdałyby sobie z tego sprawy, albowiem pozostają ciągle pod ziemią. Interesuje je tylko wnętrze domostwa, nie zaś jego wygląd zewnętrzny [s. 27–28].

Stąd to, co wystaje ponad ziemię, rozliczne szeregi glinianych, piaszczystych lub mulastych wzgórz, są jedynie „uboczną nadbudową [...] utworzoną z tego, co usunięte zostało z mieszkań, urządzanych z wolna, w coraz to większym zakresie, w miarę wzrastających potrzeb kolonii” [s. 28]. Maeterlinck zwraca ponadto uwagę na niebywałą trwałość owych kopców, które zdają się być wręcz „wykute z najtwardszego kamienia” i doskonale opierają się nawalnicom, jakie często nawiedzają strefy tropikalne [zob. s. 36].

Ta swoista sztuka murowania „*ab intra* i omackiem”, która – jak wszystko co dotyczy termitery – „pozostaje dotąd tajemnicą, bardzo nieznacznie jeno

rozświetloną”, eksponuje związek termita ze sferą mroku [zob. s. 28]. W zasadzie ta relacja określa całość jego życia, tj. sposób odżywiania, rozmnażania czy chronienia się przed zagrożeniami (głównie mrówkami). Maeterlinck, opisując różnorakie zachowania termita, wciąż przedstawia go jako więźnia nocy:

Oddawszy dobru społecznemu płęć, skrzydła, oczy, obarczeni różnymi, a niezliczonymi pracami, będąc żeńcami, robotnikami ziemnymi, mularzami, budowniczymi, stolarzami, ogrodnikami, chemikami, żywicielami, grzebaczami zmarłych, pracując, jedząc, trawiąc za wszystkich, chodząc omackiem po nieprzeniknionych ciemnościach, ciągle siedząc w niesiężnych na rozległość piwnicach, wiekuiści skazańcy losu... [s. 135–136].

Istnienie termita zwrócone jest do wnętrza kopca, przebiega po „omacku” pośród wilgoci, wydalin i organicznych szczątków. Żyjąc w zamknięciu na to wszystko, co znajduje się na zewnątrz termitiery, to znaczy na świat „światłości, wiosny, lata, słońca, rosy porannej”, owad ten wie dzie jedynie żywot „skąpy, cuchnący i jednostajny” [zob. s. 101]¹⁶. Termitiera staje się dla Maeterlincka obrazem przestrzeni zniewolenia, w której bezwzględna natura zamyka swe własne twory, przymuszając je do życia całkowicie podporządkowanego zachowaniu gatunkowej populacji. Żaden z członków tej społeczności nie ma prawa do kierowania swoim losem, do troski o siebie i własne szczęście, liczy się tylko kolonia, jej zdolność do przetrwania w walce o byt, jaką każdego dnia toczą te ślepe stworzonka w przepastnych ciemnościach ziemi.

Wszystko to czarne – oznajmia ostatecznie Maeterlinck – ujarzmione, przygnębione. Mijają lata w cieśni i ciemności. Wszyscy tu są niewolnikami i wszyscy niemal ślepi. Nikt, prócz ofiar szaleńczej wyprawy rozrodczej¹⁷, nie wychodzi na powierzchnię ziemi, nie oddycha pełną piersią i nie widzi słońca. Wszystko, od początku po sam koniec, rozgrywa się w ciemności wieczystej [s. 147–148].

¹⁶ Nawet, jak zauważa w pewnym momencie Maeterlinck, zalepiają dziury w kopcach, aby nie dopuścić do wewnątrz promieni światła [zob. s. 65].

¹⁷ O tej „wyprawie rozrodczej” szczegółowo opowiada Maeterlinck w rozdziale *Rój* [zob. s. 99–117]; już na samym jego początku pisarz przeciwstawia życie w świetle życiu w ciemności: „obok tych, ponurych niewolników, którzy nie widzieli i nie zobaczą nigdy światła słonecznego, srogi falanster hoduje nieprzeliczone legiony dziewic i młodzieńców, zdobnych w długie, przejrzyste skrzydła, zaopatrzonych ściankowatemi oczyma, którzy się sposobią w ciemnościach, wśród rojowiska ślepych od urodzenia, na wielką chwilę wzlotu pod rozbłyśnięciem zworknikowym słońcem niebo. Są to owady doskonałe, płci męskiej i żeńskiej, jedynie płęć tę posiadające, z pośród [sic!] których, jeśli na to zezwolą srogie zawsze losy, wyjdzie para królewska, dająca początek kolonii nowej” [s. 101].

4.

Termit – ów galernik „cieśni i ciemności”, zamknięty przez naturę w przestrzeni podziemi oraz we własnej ślepcie – zarówno fizycznej, jak i poznawczej – stanowi wyzwanie dla człowieka. Niepokoić musi szczególnie jego instynkt społeczny, który skazuje maleńkiego owada na „życie fabryczne, koszarowe, czy galernicze, pozbawione wolności spoczynku, aż do śmierci wysysające z niewolników swych wszystkie siły” [s. 161]. A więc każe mu bytować w koloniach, będących czymś na wzór Fourierowskiego falanstery lub innego typu komuny [zob. s. 101]. Maeterlinck zauważa, że gatunki, które „w naszych oczach” uznajemy za najbardziej „cywilizowane, są jednocześnie najbardziej niewolnicze i nędzne” [s. 149], a to spostrzeżenie wiedzie go do sugestii, iż życie w termitierach obrazuje skrajną postać komunizmu – skrajną, albowiem „komunizm posunięto tu do ludożerstwa, do koprofagii, bowiem wszyscy, rzecz można, żywią się jeno wydalinami” [s. 150]. Tego rodzaju uwagi, być może przyczyniły się do traktowania społecznych owadów, głównie mrówek, pszczół czy termitów, za prefigurację państw totalitarnych. Tymczasem sam Maeterlinck zaprzecza takiej możliwości. Kiedy próbuje rozwikłać tajemnicę – jak to powie – „fatalizmu społecznego”, który zdaje się upodabniać termitiery do komunistycznych organizmów, zastrzega, że „wszystko to są, co prawda, roztrząsania dość naiwnie antropocentryczne”, gdyż „dostrzegamy same fakty tylko zewnętrzne, prostacko materialne, zaś nie wiemy naprawdę, co się dzieje realnie w ulu, czy termitierze” [s. 150].

Maeterlinck choć wie, że używa do opisu świata zwierzęcego antropocentrycznych pojęć, nigdy nie zapomina o tym, że pisze o naturze, a spowija ją – jak samą termitierę – gęsta pomroka, przez którą z wielkim trudem przedziera się ludzki rozum, chcąc ją rozpoznać, jakoś przeniknąć, uchwycić za pomocą takiego czy innego języka. Dojdzie więc do wniosku, że owa „straszliwa tyrania”, która „wieczyście” więzi owady w mroku „niewolniczej cywilizacji” – „jest bezimienna, immanentna, rozbieżna, gromadna, a nieuchwytna” [zob. s. 148–149] i ostatecznie człowiek – „nic o niej nie wie”:

Nie wiemy o tym nic, nie wiemy kto w ciele naszym własnym wydaje rozkazy zasadnicze, od których zależy utrzymanie istnienia. Nie wiemy, czy idzie o proste efekty mechaniczne, lub automatyczne, czy też sprawy przemysłane, wynikłe z działalności pewnego rodzaju władzy centralnej, czy dyrekcji naczelnej, mającej pieczę nad dobrem ogółu. A wobec tego, jakże możemy przeniknąć to, co się dzieje poza nami, bardzo od nas daleko, w ulu, mrowisku, czy termitierze i zbadać, kto nimi rządzi, kieruje, przewiduje ich przyszłość, oraz ustanawia prawa? [s. 143].

To „nic nie wiemy” wybrzmi ponownie niczym echo w słowach: „Nic prawie, chyba tyle, że nie wiemy zgoła, co istotnie zachodzi na zewnątrz, powyżej, czy poniżej, a nawet wewnątrz nas” [s. 169]. Skoro, jak stwierdza Maeterlinck, „nic nie wiemy”, to: czy próbując rozpoznać życie termita, poruszamy się „po omacku” jak on sam? I zapytajmy jeszcze o to, o co pyta autor *Życia termitów*: „jak możemy przeniknąć to, co dzieje się poza nami, bardzo od nas daleko”?

Choć odległość, jaka oddziela życie człowieka od istnienia malutkiego owada, jest nieprzekraczalna, jednak udaje się ją nieco zmniejszyć, na przykład – czego chce dowieść Maeterlinck – zaznaczając bliskości, a dokładniej: „dalekiej bliskości”. Już we wstępie do monografii termita podkreśla, że poza mrówkami i pszczołami w całej przyrodzie „nie ma [...], w tej chwili na ziemi istot żywych, będących jednocześnie tak dalekimi nam i tak bliskimi” [s. 13]. Sugeruje więc, że człowiek może odkryć ową bliskość pomiedzy sobą a zamkniętym przez naturę w ciemnościach termitem, a odkrywwszy ją, doświadczyć tego samego rodzaju zamknięcia. A to oznacza, że może spojrzeć na siebie jak na „więźnia natury”, którą zgłębia – niczym ślepy owad – „po omacku”:

Powiedzmy sobie dla pociechy, że inteligencja jest tą właśnie zdolnością, przy pomocy której rozumiemy ostatecznie, że wszystko jest niezrozumiałe, i spojrzymy na sprawy z głębin ludzkiego złudzenia [s. 170].

Warunkiem doświadczenia „dalekiej bliskości” jest zatem umiejętność spojrzenia na otaczającą nas zewsząd naturę „z głębin ludzkiego złudzenia”, a to złudzenie jest dla Maeterlincka „być może, ostatecznie czymś w rodzaju prawdy” [s. 170]. Najpełniej to przekonanie wyraził w eseju *Nieśmiertelność*, omawiając kwestię granic ludzkiej wyobraźni:

Najmniejsze nawet okruchy wiedzy i codzienne fakty życia świadczą, że nawet w tym skromnym środowisku nie może stawić czoła realnym sprawom, że bywa przez nie ciągle prześcigana, wprowadzana w błąd, olśniewana, że nie stać ją na pojęcie cudów niespodziewanych, zawartych w kamieniu, związku chemicznym, szklance wody, roślinie czy owadzie. Owo przeświadczenie to już rzecz niemała, bo sprawia, że śledzimy spod oka, czy nie zdarza się sposobność przekroczenia magicznego koła własnego zaślepienia. Teraz dostrzegamy, że w obrębie tegoż kręgu nie możemy się spodziewać żadnej prawdy ostatecznej, a wszystkie, o ile są, leżą poza nim¹⁸.

¹⁸ M. Maeterlinck, *Nieśmiertelność*, w: tegoż, *Inteligencja kwiatów*, brak autora przekładu, Warszawa 1992, s. 202.

Maeterlinck, pisząc o naturze życia owadów czy roślin, stosuje cały szereg określeń obrazujących sposoby oglądu rzeczywistości – człowiek może więc spoglądać na rozliczny świat rzeczy: „spod oka”, „z głębin ludzkiego złudzenia” czy „po omacku”. Każdy taki rodzaj oglądu wypływa ze świadomości, że jest się „więźniem natury” i dlatego staje się oglądem, który osadza człowieka w przestrzeni przyrody, pozwalając doświadczyć jej „dalekiej bliskości”, a przez to wyzbyć się antropocentrycznej pychy poczucia bycia kimś ponad. Jedynie ktoś, kto – jak Maeterlinck – pojął, że sam jest nikim innym jak tylko „galernikiem natury”, a więc kimś, kto porusza się pośród świata rzeczy „po omacku”, mógł napisać – „Człowiek to jeno atom nicości, który się uważa się za miernik wszechświata” [s. 176].

Kopce termitów, owe przestrzenie zamknięcia, nie pozwalają Maeterlinckowi na przeniknięcie gęstego mroku, który zewsząd je ogarnia, mroku unoszącego się nad całą naturą. „Niezawodnie, termitiera nie da nam na te kwestie odpowiedzi, dość atoli na tym, że pomaga nam je postawić” – podsumuje swój wywód monografista życia owadów [s. 165]. I rzeczywiście, publikując w 1926 roku esej o termitach, Maeterlinck postawił kilka ważnych pytań, które przyczyniły się, podobnie jak wcześniej pamiętniki entomologa Jean Henri Fabre’a, do wyłonienia się nowego sposobu postrzegania przez człowieka natury, która ciągle „wymyka się” i uniemożliwia pełne rozpoznanie. Takie spojrzenie zapoczątkowuje proces doświadczania siebie jako ucieleśnionego bytu przyrody. Böhme nazwie ten proces „usytuowaniem człowieka w otoczeniach”¹⁹. Chodzi w nim nade wszystko o to:

aby do pojęcia postrzegania włączyć ponownie udział emocji, to jest uczuciowe zaangażowanie w to, co postrzegane, oraz samoorganizację przez postrzeżenie. Jeśli postrzeżenie jest zmysłowym usytuowaniem w otoczeniach, to tego, co dzieje się w jego otoczeniu, podmiot nie postrzega z *quasi*-pozaświatowej pozycji; stan jego otoczenia porusza go uczuciowo, w swoim własnym usytuowaniu uświadamia on sobie tak a tak określone otoczenie. Krótko mówiąc, na własnym ciełe czujemy, w jakim otoczeniu się znajdujemy²⁰.

Wyzbywszy się poczucia bycia „miernikiem wszechświata”, człowiek, ów „atom nicości”, mógł nareszcie ujrzeć „aktywną przestrzeń”²¹, w której żyją owady i zrozumieć choć trochę ich język oparty na słowniku feromonów, a Edward O. Wilson, w książce wydanej zaledwie trzy lata temu, a więc

¹⁹ Zob. G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, s. 5.

²⁰ Tamże, s. 6.

²¹ Zob. E. O. Wilson, *Ludzkość zagubiona w świecie feromonów*, w: tegoż, *Znaczenie ludzkiego istnienia*, przeł. B. Baran, Warszawa 2016, s. 73–83.

osiemdziesiąt dziewięć lat po ukazaniu się *Życia termitów*, pisać o „sensorycznej ułomności” człowieka:

Przed wszystkim jesteśmy za duzi, by bez specjalnego wysiłku zrozumieć życie owadów i bakterii. [...] Przedstawiciele ponad 99% gatunków są zbyt mali i przywiązani do ziemi poniżej poziomu operowania naszych zmysłów, by przykuwać naszą uwagę. Wreszcie, nasi przodkowie musieli komunikować się za pośrednictwem kanału audiowizualnego, a nie feromonalnego. Każdy inny kanał sensoryczny, w tym feromony, byłby zbyt powolny.

Krótko mówiąc, ewolucyjne nowatorstwo, które pozwoliło nam zdominować resztę życia, przyprawiło nas też o sensoryczną ułomność. Pozbawiło świadomości prawie całego życia w biosferze, którą tak niebaczenie niszczymy²².

Prisoners of Nature – On Shaping the Human Gaze (the Case of Maurice Maeterlinck)

Summary

Relying on Maurice Maeterlinck's essays, the article reflects on the question of human perception of insects, especially termites. Spatially enclosed termite mounds impose specific way of life which, in Maeterlinck's view, resembles human way. Following Gernat Böhme's argument, this realization can only be attained if one accepts emotions in perception. By writing about "places of imprisonment" of living creatures, Maeterlinck was the first to depict human living space as natural imprisonment. At the same time, in his entomological monographs he initiated human experiencing of nature; the process which Böhme described as situating man in his surroundings.

Keywords: Maurice Maeterlinck, termites, nature, human perception, space

²² Tamże, s. 82–83.

Anna Węgrzyniak

Wydział Humanistyczno-Społeczny

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

e-mail: anwe@poczta.fm

„Oddycham więc jestem”. Poezja Julii Fiedorczuk

„Oddycham więc jestem”¹ to cytat z wiersza *Tlen*, od którego bierze tytuł czwarty tom wierszy Julii Fiedorczuk, wydany w 2009 roku. Wcześniej opublikowała zbiory: *Listopad nad Narwią* (2000), *Bio* (2004) i *Planeta rzeczy zagubionych* (2006), a po *Tlenie* wydała *tuż-tuż* (2012). Związek tych tomów z ekopoezją sugerują już tytuły, a trzeba też wiedzieć, że ich autorka – tłumaczka, adiunkt w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego – od lat zajmuje się krytyką ekologiczną. Zainteresowana ekokrytyką w literaturoznawstwie amerykańskim i brytyjskim, gdzie ten nurt pojawił się w latach dziewięćdziesiątych, swoją poezją i tłumaczeniami stara się przeszczepić to zjawisko na grunt polski. W roku 2014 wydała książkę *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenia do ekokrytyki*, w której – za poetą i krytykiem Jonathanem Skinnerem – definiuje ekopoetykę jako praktykę czytania i tworzenia wierszy „w odniesieniu do «całego szeregu rozmaitych praktyk związanych z *oikosem*, Ziemią, jedynym domem, jaki w tej chwili mamy»”². W roku 2015 ukazała się wspólny esej Gerarda Beltrana i Julii Fiedorczuk: *Ekopoetyka/Ecopoética/Ecopoetics*. Tytuł książki zapowiada trzy wersje języ-

¹ Znakomitym kluczem do poezji Fiedorczuk jest cytat, którym swój tekst tytułuję. Wiedziała o tym autorka recenzji tomiku A. Świeściak, „*Oddycham więc jestem*” (Julia Fiedorczuk „*Tlen*”), „*Opcje*” 2009, nr 1. Przedruk w: tejże, *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*, Mikołów 2010, s. 170–174.

² J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 124.

kowe, podtytuł *Ekologiczna obrona poezji* wyraźnie określa cel tej pozycji, za motto przewodnie autorzy obrali cytat z Gary'ego Snydera: „Natura nie jest miejscem, które się odwiedza; jest domem”³.

Zaczynam od „domu”, ponieważ przedmiotem mojej lektury będzie obserwacja relacji przestrzennych w zbiorze *Tlen*, a konkretnie w części pierwszej zatytułowanej *O2*. Szukając „ekopoetyckiego” sposobu zamieszkiwania *oikosu*, wychodzę od wiersza, który czytam w kontekście całej twórczości:

J.C.

Te maleństwa, które jedzą ciała liści na podłodze lasu.
Rozcieram w palcach zimną grudkę ziemi,
Proch wypełnia poziomice egzotycznej mapy.

W moich tętnicach koncert obcej muzyki,
szum krwi i życia, które mnie chwilowo gości jak rzeka
przypadkowy liść:
wyboista podróż w dół błyszczących wodospadów z widokiem na niebo.

Kładę się na mchu.

Ołów chmur pocięty żyłkami gałęzi,
białe słońce, wiatr i poruszenie skrzydeł,
bez znaczenia, oczy, pazury i pierze,

bez znaczenia iskra między ciemnościami.
Wdech i wydech. Wdech i wydech poza mną,
ponieważ jestem zgięciem wielkiej płachty czasu,
mieszkam w wygnaniu,
zmarszczka na powierzchni wody ciemnej jak milczenie.

Liść wpada do rzeki, a rzeka do morza.
Morze zakwita czerwienią ukwiałów.
Nad tą cudną łąką, pod sklepieniem fali
Wolno pływają obojętne ryby.

[*Kompost*, T⁴]

Co wiąże człowieka z innymi żywymi istotami? „Wdech i wydech. Wdech i wydech poza mną” – oddychanie wspólnym powietrzem. Oddychanie, łączące człowieka z kosmosem i zmarłych z nienarodzonymi⁵ to motyw,

³ J. Fiedorczuk, G. Beltrán, *Ekopoetyka, Eco-poética, Eco-poetics*, Varsovia 2015, s. 7.

⁴ Wiersze Julii Fiedorczuk pochodzą z tomów: *Bio* [B], Wrocław 2004; *Planeta rzeczy zagubionych* [PRZ], Wrocław 2006; *Tlen* [T], Wrocław 2009; *Tuż-tuż* [Tt] Wrocław 2012. W tekście głównym, obok tytułu, w nawiasie podaję symbol odsyłający do tomu.

⁵ Zob. B. Maj, *Wspólne powietrze*, Kraków 1981 i S. Barańczak, *Wspólne powietrze. O wierszach Bronisława Maja*. Posłowie do: B. Maj, *Zmęczenie*, Kraków 1986.

którym często posługiwali się poeci Nowej Fali, jednak od nowofalowców zasadniczo różni poetkę pominięciem historii, nieobecnością aluzji do rzeczywistości polityczno-społecznej, stale powracający motyw kosmicznej katastrofy i „kompostowy” charakter życia. Tutaj najważniejsze są relacje człowieka z ziemią, kosmosem, innymi, z tym, co nie-ludzkie.

Czytając *Kompost*, odbiorca nie od razu połączy tekst z zagadkowym tytułem. Wiadmo, że kompost to biologiczny śmietnik, na który składają się resztki organiczne, wykorzystywane do nawożenia ogrodu, ale z potocznym sensem nie koresponduje treść wypowiedzi. Pomocne – jak zawsze – okażą się inne wiersze, a także esej *Ekopoetyka*. Motyw kompostu pojawia się w wierszu o przestrzeni tematyzowanej *W domu powinno być także miejsce dla zmarłych* – tutaj podmiot myśli o przestrzeni, natomiast odbiorca – jeśli prowadzi go tytuł – daremnie szuka zmarłych. Intrygujące tytuły, które w pobieżnej lekturze nie korespondują z treścią wypowiedzi, wymuszają uważny odbiór. Znajdziemy „zmarłych” w ostatnim fragmencie wiersza, gdzie mowa o tym, że wraz z wniesionym na butach kompostem „do domu wchodzi ogród, albo las” [*W domu powinno...*, PRzZ]. Moim zdaniem, wiersze Fiedorczuk warto czytać od końca. Określenie „zmarli” odnosi się tutaj nie tylko do kompostowych resztek roślin czy owadów, ale również do wszystkich istot żywych. Jeśli wypowiedź zaczyna się od „przestrzeni”, definiowanej jako „rzecz trójwymiarowa”, to mimochodem pojawią się „pytania o kres”. Już zdanie inicjalne lakonicznie komentuje związek pomiędzy trójwymiarowością ludzkiej percepcji a odwiecznym dylematem metafizyczno-eschatologicznym. Co dzieje się z każdą żywą istotą, kiedy rozpada się kształt cielesny? Mitologie i religie przenoszą „zmarłych” w zaświat, tutaj podobnych odniesień nie znajdziemy. Dalej zostają wymienione: przestrzeń kosmiczna – „przedmiot odkryć, które zrewolucjonizowały wiele spraw”, „przestrzenie stepów, mórz i oceanów, oraz międzykomórkowa, wypełniona powietrzem lub wodą”. Przedmiotem poetyckiej refleksji są takie typy przestrzeni, których w języku potocznym nie nazywamy domem.

Współczesna wiedza na temat Kosmosu nie przemawia za wyborem tej przestrzeni do zamieszkania. Człowiek, od wieków patrzący w niebo, zaludniał je istotami boskimi, ale dzisiaj – w erze lotów kosmicznych – „przycho-dzą [mu] na myśl długie przeciągi próżni w niebie, nad chmurami” [*W domu powinno być także miejsce dla zmarłych*, PRzZ]

W niektórych wierszach Fiedorczuk bardzo łatwo przechodzi od przestrzeni kosmicznej do międzykomórkowej. Makro- czy mikrokosmos – nieobjęte zmysłami – pozostają dla nas niedostępne. Taką przestrzeń oswaja się z trudem lub wcale – „jak drapieżne zwierzę” [*W domu powinno...*, PRzZ], w oswajaniu pomaga wyobraźnia przestrzenna – temu, co nieokreślone fun-

dująca określone formy: „Planety, na przykład są okrągłe jak mandale” [*W domu powinno...*, PRzZ]. Patrzący w niebo widzi, że w otwartej, bezkształtnej przestrzeni kosmosu lokują się geometryczne figury planet-mandali. Sanskryckie słowo „mandala” mimochodem kojarzy się z psychoanalizą Junga. W jego koncepcji mandala – będąca wyrazem Psyche, zwłaszcza Jaźni – może wyrażać możliwość stania się Pełnią lub reprezentować kosmiczną pełnię (w tradycji religijnej). Zdaniem jungowskich psychoterapeutów tworzenie mandali (z piasku, kamyczków lub farbami) pozwala scalać rozbitą jaźń. Zastosowanie interpretacji jungowskiej do lektury poezji Fiedorczuk wydaje się nieuprawnione. Poetka z upodobaniem stosuje strategię „zmyłek”, naprowadza na jakiś trop, po czym się wycofuje. W omawianym wierszu porównanie planety do mandali sprowadza się wyłącznie do kształtu, najczęściej geometrycznego, bo tak „pracuje” nasza wyobraźnia. Od wieków zawłaszczamy przestrzenie nieokreślone, znajdując dla nich regularne, geometryczne kształty, którym kultura nadaje znaczenia symboliczne. Na przykład las jako przestrzeń błędzenia przyjmuje kształty nieokreślone, natomiast ogród – od pierwszych ikonograficznych przedstawień Edenu – ma kształt kolisty⁶. W antropocentrycznej kulturze Zachodu układy przestrzenne wyznacza pozycja człowieka, który „myśli” formami, systematyzuje, hierarchizuje, wszystkiemu, co jest poza nim, nadaje sensy, „mając na podorzędziu wielki arsenał kształtów”. Otóż, z takim porządkowaniem kłóci się ekologiczna postawa podmiotu, który dekomponuje przyjęte systemy i granice, manifestuje poczucie bycia częścią wszystkiego.

W wierszu *W domu powinno być także miejsce dla zmarłych* [PRzZ] myśl podmiotu biegnie od makroprzestrzeni nieba do mikroprzestrzeni kompostu, będącego „mieszaniną różnego rodzaju odpadków”. Według współczesnej wiedzy na temat Wszechświata, który podlega stałym zmianom, wszystkie przestrzenie – międzyplanetarna, stepowa, oceaniczna, międzykomórkowa – mają charakter „kompostowy”.

Niedawno zaczęto oczyszczać Kosmos z krążących „resztek”, bo zagrażają one pojazdom kosmicznym. Ekologiczna wyobraźnia Fiedorczuk bezkolizyjnie obejmuje cały Kosmos – od własnego ciała po odległe gwiazdy, ale „zamieszkać” można tylko na Ziemi, „planecie rzeczy zagubionych”, bo tylko tutaj człowiek ciałem odczuwa jej bliskość, którą sprawdza wszystkimi zmysłami, zwłaszcza dotykem. Od tomu *Bio* Fiedorczuk mocno eksponuje świadomość biologicznej kondycji człowieka. W swoich „rozmowach z cia-

⁶ W tej pracy tylko sugeruję ważny w poezji Fiedorczuk motyw „ogrodowy” (obecny stale, zob. np. wiersz *W ogrodzie*, B), uwzględniając tezy zawarte w książce *Cyborg w ogrodzie*.

łem” łączy współczesną wiedzę z zakresu biochemii, biologii ewolucyjnej i antropologii posthumanistycznej:

[...] śpij
ciało, odpoczywaj, metabolizuj
niezdrowe substancje, którymi chciałam
oddzielić się od ciebie, za cenę
prawie siebie [...]

[*Jeden, B*]

Tak zbudzić się ku ciału.
Tej samej skórze
Nowa woda.
[...]
Ciało ma krew.
Pod wodą skrzela,
Jej nowy wachlarz.
Tu nie ma brzegów,
Pęknięć, kantów.

[*Retrospekcja, B*]

najpierw stopy. odległe okolice,
chłodny szok surowego dnia
po sznureczku nerwów. wracam
do siebie, witam się ze skórą
(dłonie drapieżne kwiaty)

[*W ogrodzie, B*]

O bliskim związku z Ziemią mówią zmysłowe kontakty ze środowiskiem – z trawą, wodą, mchem. Kojących doznań dostarczają człowiekowi spotkania bosych stóp z „podłogą” domu-Ziemi:

W czasie ciała wraca się do siebie.
Świat lgnie do stóp, powietrze
Wypełnia płuca. Na stole leżą w rzędach
Dobre witaminy: czerwień, zieleń, żółć⁷.

[*Za morzami, B*]

Zwróćmy uwagę na „czas ciała”, w którym „wraca się do siebie” – do siebie, czyli do ciała. By odpowiedzieć na pytanie: skąd się wraca, trzeba by wprowadzić wątek „ucieczki” człowieka w rejony poza-ciałem (myślenie,

⁷ Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

tworzenie, praca...). Otóż, w poezji tak wyraźnie eksponującej „ja” psychosomatyczne, kwestionującej dualizm duch/psychika–ciało/materia, tracą sens tradycyjne opozycje: natura–kultura, ludzkie–nie-ludzkie. Trudno pominąć zauważalne w przyjętym sposobie metaforyzowania zacieranie opozycji pomiędzy antropocentryzmem i biocentryzmem.

Jak interpretować leżące na stole kolory-witaminy z wiersza *Za morzami?* Efekt kolorystyczny czy malarski tej kompozycji nie powinien przesłaniać funkcji biochemicznej smakowitych kolorów. Kultura nauczyła ludzkie „oko” (tyleż zmysłowe, co intelektualne) postrzegania estetycznego, na przykład czerwień znakomicie komponuje się z zielenią i żółcią (w tej kolorystyce utrzymane są pejzaże Van Gogha), ale co z witaminą?

Od tomu *Bio* poetka wyraźnie kreśli obraz „cielesnej” wspólnoty wszystkich organizmów w wielkim kosmicznym kompoście, a jej motywem ulubionym – powracającym stale, w różnych ujęciach i kontekstach – jest liść, unerwiona, regularna, żyłkowana tkanka, organiczna „mapa” kojarzona między innymi z liniami ludzkiej dłoni, z których chiromanci odczytują los. Oto kilka cytatów z „liściem”:

Liść: spójny układ tkanek. Unerwienie jak fragmentaryczna mapa,
matryca do wypełnienia barwnymi zdarzeniami.

[*Kochankowie na otwartym morzu*, PRzZ]

Te maleństwa, które jedzą ciała liści na podłodze lasu

[*Kompost*, T]

śmierć to jest jak wędną liście
albo jak ktoś jest stary

[*Kołysanka*, T]

kulę się pod liściem
i czekam aż zamgli się wiatr.

[*Nie ma mnie dzisiaj*, B]

gdy odsłania się niebo po tygodniach deszczu
czy widzisz tę radość w listowiu?
jasne barwy śmierci: ksantofile, antocyjany i karoten
podczas wyżu łatwiej o mistyczne zjednoczenie ze światem natury i kultury
trzeba po prostu spojrzeć na wszystko z miłością
miłość wydłuża życie likwiduje wodne rodniki

[*Burze i przejaśnienia*, T]

Oryginalny oksymoron „jasne barwy śmierci” z wiersza *Burze i przejaśnienia* to bardzo precyzyjne określenie procesu biosyntezy, w którym

uczestniczą różne grupy organicznych związków chemicznych: ksantofile, antocyjany, karoteny⁸. Nadają one barwy liściom, kwiatom i owocom, są składnikami naszej codziennej diety. Żółtawe lub brunatne ksantofile – grupa organicznych związków chemicznych – są odpowiedzialne za jesienne żółte zabarwienie liści. Ksantofile – pomocnicze barwniki fotosyntezy – chronią komórkę przed szkodliwym działaniem tlenu. Czerwone lub fioletowe antocyjany, występujące w soku komórkowym roślin (w kwiatach i owocach, np. czerwona kapusta, aronia, maliny, winogrona), to naturalne barwniki, cieszące oko estetów, od wieków wykorzystywane przez farbiarzy tkanin. Pomarańczowożółty karoten (jego odmianą jest B-karoten) znajdziemy w marchwi, dyni, pomidorach, papryce. Dietetycy radzą: żółte i pomarańczowe owoce – bogate w witaminę A – poprawiają wzrok, wzmacniają układ odpornościowy, wygładzają zmarszczki⁹.

„Jasne barwy śmierci” to określenie zachodzących w organizmie procesów, które są warunkiem życia każdej komórki. Autorka *Bio* często mówi o życiu w terminach biologicznych, zwraca uwagę odbiorcy na kwestie, którymi poezja na ogół się nie zajmuje. Łącząc wrażliwość poetycką z wiedzą, której dostarczają najnowsze odkrycia¹⁰, zwłaszcza z dziedziny nauk przyrodniczych, Fiedorczuk estetyzuje metabolizm, przemianę materii i energii, nieustanną dysymilację (rozpad materii) i asymilację (odbudowa):

Pył międzygwiazdowy na listkach pierwszych drzew.
Rozmodlony zając strząsa słońcą rosę,
Lgnie do ciepłej ziemi wsłuchany w jej musujące tętno.
Asymilacja i dysymilacja. CO₂, H₂O,

I światło, światło, światło,
Przemiana materii w materię, wzrost i dojrzewanie
W płaskim dysku falującej Galaktyki

[*Ramię Oriona*, T]

Wikipedia:
„Opadłe liście
nie przestają pełnić ważnej roli
dla rośliny.

⁸ Dzisiaj wstępne informacje na temat biosyntezy zdobywamy, sięgając do Wikipedii, z której poetka też korzysta, o czym świadczą niektóre cytaty – przywołane nieco dalej.

⁹ Przywołanie dietetyków uzasadnia obecne w tej poezji wieloaspektowe podejście do ciała, np. w wierszu *To jest pierwszy dzień reszty twojego życia* z tomu *Tlen* mowa o „torturach” diety odchudzającej, w innych pojawia się kwestia kultury konsumpcyjnej.

¹⁰ Poetka swobodnie posługuje się określonymi terminami, czasem podaje źródło, a nawet – zmieniając tylko zapis – na wiersz przerabia cytaty z Wikipedii.

Podlegają bowiem rozkładowi
 przez bakterie i grzyby,
 stając się źródłem materii
 organicznej
 i pokarmów mineralnych dla roślin.
 Chronią one także przed mrozem
 korzenie
 i nasiona
 leżące na ziemi”.

[*Burze i przejaśnienia*, T]

Dobrym „kluczem” interpretacyjnym do tomów *Bio* i *Tlen* są tytuły, dzięki nim odbiorca porusza się w przestrzeni planetarnej (rzadziej międzyplanetarnej), w obszarze biologii czy biochemii. Poetka mocno ekspozuje wspólnotę istot żywych, uparcie przypomina, że człowiek czy zwierzę czerpie energię z ciała, które musi oddychać. Komórki zdobywają energię w drodze utleniania, w tzw. oddychaniu wewnątrzkomórkowym, gdy spalają się tłuszcze, węglowodany, białka. Słowa-klucze do wyobraźni Fiedorczuk znajduję w poincicie wiersza *Fotosynteza* [B]: „Tkanka, tkanina, tlen”. A wiersz ten zajmuje pozycję pierwszą (w znaczeniu: najważniejszą) nie tylko w układzie pierwszego tomu. *Fotosynteza* otwierająca *Bio* znakomicie wskazuje „organiczną” naturę biosfery, wszak fotosynteza jest procesem, który kosztem energii świetlnej z dwutlenku węgla i wody wytwarza związki organiczne. Układ znakomicie dobranych trzech słów „Tkanka, tkanina, tlen” atakuje „ucho” (dwa szeregi aliteracji: tk, tk, t; an, an, na, en) i wyobraźnię odbiorcy, w taki sposób, że powinien uświadomić sobie wzajemne powiązania, układające się w sieć sensów. Na przykład w banalną opowieść o tym, co podtrzymuje życie: żywe tkanki ludzi i zwierząt oddychają tlenem, wydzielanym przez rośliny w procesie fotosyntezy, który z kolei podtrzymuje życie roślin. W biosferze świat roślin i zwierząt (w tym ludzie) są splecione w jeden wspólny organizm „bio” – w tkaninę świata, który tka się niezmiennie przy użyciu wody, światła i tlenu. Tę narrację można rozwijać dalej, sięgając po kolejne strofy *Fotosyntezy*. Dodam tylko, że strategia ekopoetyki bez ograniczeń korzysta z repertuaru dostępnych środków artystycznych, oddając pierwszeństwo metaforze. Oprócz tkanki organicznej, w tkaninę świata wplatają się nici kultury, co dobrze demonstruje spłot pojęć pochodzących z różnych dyskursów (poetyckiego, naukowego). Obecnie ekolodzy biją na alarm, uświadamiając współczesnym, czym oddychają. Fiedorczuk żadnej publicystyki w poezji nie przemycy, a jej wiersze czytane w kontekście informacji medialnych o postępującym skażeniu ziemi, wody i powietrza, skłaniają do zastanowienia się nad tym, co robimy dla ratowania

naszego „domu” dla przyszłych pokoleń. Podczas lektury kolejnych tomów odbiorca zauważy nie tylko wagę „tlenu”, ale również różne rodzaje oddychania: wewnątrzkomórkowe, płucne czy skrzelowe (tak oddychają ryby), oddechy Ziemi i oddech Kosmosu:

i lgnę do twojego ciepła
oddechu zdejmuję puls:
rytmiczny jak wiersz i wieczny

[*Zakłócenia*, P]

Lekko mieszkamy na wydechu świata

[*Tlen*, T]

nie ma mnie
kiedy nie mogę oddychać

[*Nie ma mnie dzisiaj*, B]

O sobie podmiot mówi, że jest „bez znaczenia iskrą między ciemnościami” [*Kompost*, T]. Iskrą, energią, częścią Wszystkiego. Rytmiczny oddech ciała („wdech i wydech” łączy go z tętnem Ziemi i rytmami kosmosu). Ale by poczuć rytmy ziemi, trzeba się wtulić w mech czy trawę, bo tylko ciało jest czułe. Podmiot z czułością patrzy na drobne istoty, które czują (odczuwają) więź z ziemią. W określeniu „czułość jeży śpiących blisko tętna ziemi” (*Sorella la luna*, T) znajduję oba znaczenia leksemu „czułość”: w listopadzie jeże bezpiecznie układają się do snu, a myślący o nich z czułością człowiek wyposaża je w czułość, która wciąż uchodzi za cechę ludzką. Mało wiemy o życiu emocjonalnym jeży, wiadomo, że mają ostre kolce, ale co wiemy o ich psychice? Stereotyp kulturowy lokuje jeża poza strefą ludzkiej czułości. Przytulić się do jeża brzmi jak oksymoron, funkcjonujące w polszczyźnie określenie „najeżyć się” oznacza wrogość, nieprzystępność. Praktyka tłumaczeniowa wyczuliła poetkę na niuanse frazeologiczno-leksykalne, które sterują naszym postrzeganiem świata. Kulturowe stereotypy sprowadziły zwierzęta do znaków-symboli, ale w tej poezji granice tego, co ludzkie i nie-ludzkie często się zacierają. Miesza się tu „wewnętrzne” z „zewnątrznym”, oddychanie wewnątrzkomórkowe łączy energię drobnych żyjątek (poetka nazywa je „maleństwami”) z energią Kosmosu.

Wyobraźnia poetki łączy organizmy najmniejsze z Kosmosem, kojarzy rytmy oddechu, krwi, fal z rytmami astralnymi. O najnowszym odkryciu korygującym naszą wiedzę na temat wszechświata czytamy w wierszu *Kolejny przełom w historii ludzkości* [T]. Z ironicznym dystansem mówi się tu o „czarnych dziurkach”, jedenastu wymiarach i teorii superstrun. Zgodnie

z programem ekopoezji, Fiedorczyk szczególną wartość poznawczą przyznaje intuicji i wyobraźni, entuzjastom odkryć naukowych przypomina *Harfę Eolską* Coleridge'a i *Preludium* Wordswortha – którzy wiedzieli, że wszechświat to gigantyczne organy, choć nie słyszeli o superstrunach.

Wiersz *Harfa eolska* Taylora Coleridge'a rozpoczyna refleksja „na temat ciągłości między wewnętrznym życiem człowieka a tym, co na zewnątrz”¹¹: „Ach, jedno Życie jest w nas i nad nami” (w tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka)¹².

Harfa, której muzyka jest efektem współpracy pomiędzy instrumentem wytworzonym przez człowieka a wiatrem, stanowi dla Coleridge'a metaforę każdej twórczości. Fakt, że instrument reaguje na impuls przychodzący z zewnątrz, niezależnie od tego, czy ów „instrument” to harfa, czy wyobraźnia poety, dowodzi tego, że pojęcia wnętrza i zewnątrz to tylko prowizoryczne przybliżenia. W istocie „jedno Życie” przenika wszystkie przedmioty. Świadomość wzajemnego przenikania się wszystkich rzeczy prowadzi do głęboko empatycznej postawy wobec elementów środowiska. Według poety nie można „nie kochać/Wszystkiego” w tak połączonym świecie¹³.

Echo *Harfy*... stale powraca w aluzjach i parafrazach. Na „planetę zagubionych rzeczy” składa się „jedno Życie” – ruchliwe, bezkresne, rozciągnięte w czasie. Bohaterka wiersza *Kochankowie na otwartym morzu* [PRZŻ] – kochanka życia – pisze na śniegu: „WIECZNOŚĆ JEST PODRÓŻĄ”, próbuje łączyć różne czasy (była rybą, potem odzianą w skóry ulubienicą myśliwych...¹⁴), dochodzi do wniosku, że ta miłość „nie ma początku”. Wyobraźnią cofa się w przeszłość (do epok minionych, do dzieciństwa) i zauważa

[...] całą kolekcję
brakujących ogniw. Paralaksa księżycyca.

Ponadto: maszyna do pisania w bardzo dobrym
stanie. Pojazdy i parafrazy. Zmarnowane szanse. Zieleń.
To jest planeta zagubionych rzeczy.

Moją uwagę przyciąga kontaminacja zwrotów: „wszystko jedno” i „jedno życie” w zdaniu ostatnim, zamykającym całą wypowiedź:

¹¹ J. Fiedorczyk, G. Beltrán, *Ekopoetyka*, s. 36.

¹² Cytat z Coleridge'a podaję za autorami eseju [tamże].

¹³ Tamże, s. 37.

¹⁴ Niezależnie od skojarzenia z Szymborską, poetyka tego wiersza skłania do przywołania fragmentu książki, w której Fiedorczyk cytuje Gary Snydera: „Sztuka asymiluje nieprzebyte doświadczenia, odczucia i wspomnienia całej społeczności. Kiedy cały ten kompost uczuć i myśli powraca do nas, nie powraca jako kwiat, tylko – niech metafora będzie kompletna – jako grzyb [...]”. J. Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie*, s. 126 [podkr. – A.W].

Wszystko jedno życie, kiedy na niego czeka i mówi
teraz jestem twoja, należę do ciebie, należę do morza, do ziemi, do ciebie.

[Kochankowie na otwartym morzu, PRzZ]

Mówiąca również siebie wpisuje w szereg rzeczy zagubionych na planecie, refleksja podmiotu obejmuje wszystkie porządki istnienia, podobnie jak w *Kompoście*, gdzie „koncert obcej muzyki, / Szum krwi i życia” odbijał się w tętnicach. W poetyckim świecie Fiedorczuk każde życie – planktonu czy człowieka – tętni rytмами Kosmosu.

Dzięki łączeniu różnych dyskursów, na przykład poetyckiego z naukowym, w jednej wypowiedzi przenikają się przestrzenie materii i kultury, a tkanka metaforyczna wierszy podważa utarte sensory i zwrotów. W ten sposób, tworząc nowe znaczenia, wiersz tętni życiem, dając świadectwo żywotności języka, bo język jest „domem”, w którym mieszkają ludzie. Liczne odniesienia do tekstów kultury są parafrazowane, cytowane i miksowane „śmietnikowo” („kompost uczuć i myśli” – jak pisał Snyder), ujawniając próby zasypywania różnicy między porządkiem symbolicznym i materialnym.

Od łacińskiego *compositum* pochodzą tak różne słowa jak kompost (mieszanka śmietnikowa) i kompozycja (przemysłany, celowy układ). Analizowany *Kompost* to poetycka kompozycja znaków, otwarta na różne odczytania. Zobaczmy zatem jak ma się kompozycja do kompostu. Wyobrażenie „domu” wyznaczają metafory przestrzenne: „podłoga lasu” i „sklepienie fali”, zapytajmy więc, kto zamieszkuje ten dom? „Na podłodze lasu” liśćmi żywią się jakieś maleństwa (robaki, bakterie, drobnoustroje), a „pod sklepieniem fali” pływają ryby, natomiast człowiek, obserwator i komentator, mimo stale podejmowanych prób zbliżenia się do nie-ludzkiego, będąc istotą wyemancypowaną ze świata przyrody, czuje się mieszkańcem-wygnąncem, co podkreśla trafna formuła: „mieszkam w wygnaniu”.

W programie ekopoezji ważne miejsce zajmuje inwencja słowna, dzięki której postrzegamy inaczej, poza utartymi schematami. Robaki mieszkają w lesie, ryby w wodzie, a człowiek „w wygnaniu”. Frazeologizm „mieszkam na wygnaniu” poetka tak przekształca, by wyeksponować równoczesną bliskość i obcość „domu”. Od tomu *Bio* umieszcza człowieka w przestrzeni przyrody, co nie znaczy, że poza kulturą. Przyglądając się innym bytom – gwiazdom, zwierzętom, roślinom, wodzie, chmurom, minerałom... – patrzy na nie „okiem” intelektualnym, zbrojnym wiedzą z zakresu przyrodoznawstwa.

Na pytanie: gdzie / jak / kim / czym jestem? i po co jestem? – podmiot często odpowiada metaforami, które kojarzą się z materią, a nawet ma-

terialem: „jestem zgięciem wielkiej płachty czasu”, jestem „zmarszczką na powierzchni wody ciemnej jak milczenie” [*Kompost*]. W sensie dosłownym „zgięcie” to załamanie, „zmarszczka” to fałda, natomiast w użyciu metaforycznym są one znakiem obecności człowieka w niewyobrażalnej czasoprzestrzeni kosmicznego domu. Fiedorczuk nie angażuje mitów, nie używa słowa „wieczność” czy „przepaść”. Oswaja ten „dom”, wykorzystując współczesną wiedzę astronomiczną, fizyczną, biochemiczną.

Z tradycyjnym wyobrażeniem domu wiąże się przekazywanie tradycji i poczucie bezpieczeństwa, w sensie przestrzenno-antropologicznym istotną funkcję pełni architektoniczne otwarcie/zamknięcie. W kulturze Zachodu dach, drzwi, schody, okna pełnią określone funkcje symboliczne. W poetyckim świecie Fiedorczuk „podłogą” jest ziemia, nad głową rozciąga się słoneczne, sine lub rozgwieżdżone niebo, a przyjemność i poczucie bezpieczeństwa dają zanurzenie w wodzie. Tego nieba w żaden sposób nie można wiązać ani z Kantem, ani z żadną wersją religijną. Oto jak prezentuje się ta przestrzeń w cytowanym już wierszu *Ramię Orion* [T]:

Czarna śmierć pulsuje cicho między gwiazdami,
 „Koło biegunu krąży wiecznymi obwody”
 płomienna Betelgeuse, Rigel, Ballatrix –
 jadą Kosiarze na jesienne niebo, patrz!

W cytowanym fragmencie drugi wers zawiera cytata z *Iliady* Homera (co autorka podaje w przypisach umieszczonych na końcu tomu), a Kosiarze (czego poetka może nie wiedzieć) to ulubiony motyw nocnych pejzaży Jarosława Iwaszkiewicza. Podejmując tematy tradycyjne, w poezji stale obecne (wieczne „koło” czasu, przemiany), poetka łączy stare „prawdy” ze współczesną wiedzą, na przykład astronomiczną.

Orion, latem niewidoczny, uchodzi za najciekawszy gwiazdozbiór jesienno-zimowy, w Polsce gołym okiem można dostrzec około 120 obiektów. Na niebie widać gromady gwiazd, roje meteorów i mgławice, ale wzrok patrzącego przyciąga tytułowe „ramię”, czyli trzy jasne gwiazdy ustawione w jednej linii: Alnilam, Alnitak i Mintaka (Europa przejęła te nazwy od Arabów), które w polskiej tradycji nosiły nazwę Kosiarzy, bowiem idą równo – jak chłopci koszący zboże. Dwie najjaśniejsze gwiazdy Orionu to Betelgeza, ogromna, świecąca 20 razy mocniej niż Słońce (tak zwany nadolbrzym – zmierzony 80 lat temu) i mniejszy od niej, ale za to gorętszy, bo świeci 4 razy mocniej – Riegel¹⁵.

¹⁵ Zob. L. Lehman, *Orion, Kosiarze i trójkąt zimowy*, w: Wikipedia. www.fizyka.uni.opole.pl/moja_fizyka/numer11/astronomia.htm/ [dostęp 12.12.2016].

„Czarna śmierć pulsuje”, bo Kosmos żyje własnym życiem. Na Ziemi asymilacja i dysymilacja, a w przestrzeni astralnej „falująca Galaktyka” – jedne gwiazdy się rodzą, inne rozpadają. W tomie *Tlen* przestrzeń astralna pojawia się częściej niż w tomach poprzednich. Gwiazdozbiór Oriona powraca w wierszu *Niebo* [T] – tu człowiek „klęka w śniegu”, bo czuje radosną więź z Kosmosem: „duch świata / tli się / w jego krwi”. Z kolei w wierszu inspirowanym odkryciem Neutrino (cząstka elementarna mająca zerowy ładunek elektryczny) – za co odkrywca w 2015 roku dostał Nagrodę Nobla – mówiący ironizuje, pozornie bagatelizuje wagę odkryć: „w sumie nic takiego, garść nagrzaných gwiazd // ok. 200 miliardów w naszej mlecznej okolicy” [*Bum!*, T]. Życie jest podróżą, o czym wiedział już Homer, ale on umiał nadać podróży sens (Odyseusz zmierza do Itaki, płynie do domu), a czemu służyć odkrycia współczesnych? Komplikują obraz wszechświata, poszerzają obszary „pustki” czy pomagają odnaleźć sens podróży?

Neutrino samotny żeglarz
 mały Odyseusz co podbija pustkę, która jest we wszystkim
 i co to znaczy wrócić
 i co znaczy dom
 i co znaczy do?

[*Bum!*, T]

Obecny w tej poezji wątek medytacyjno-katastroficzny i elegijną aurę tej poezji pomijam, zwracam jednak uwagę na stale zmieniający się – dzięki nauce – obraz świata/Wszechświata, za którym wyobraźnia nadąża z trudem. Sentencjonalne: „myślę więc jestem” poetka przerabia na: „jestem więc oddycham” i nie przypadkiem banalną prawdę na temat zależności pomiędzy życiem i oddychaniem (rodząc się łapiemy pierwszy oddech, umieramy wydając ostatnie tchnienie) kojarzy z Kartezjańskim „*cogito ergo sum*”. Użyta parafraza jest programową deklaracją sprzeciwu wobec podmiotowości ufundowanej na Kartezjańskim racjonalizmie. Można wskazać elementy łączące Fiedorczuk z Szyborską: motywy, podobne zainteresowanie ewolucjonizmem, fascynację „cudami Natury” czy szacunek dla braci mniejszych, trudno jednak pominąć zasadniczą różnicę. Szyborska jest kartezjańska, Kosmos postrzega jako przepaść, natomiast Fiedorczuk na różne sposoby próbuje w nim zamieszkać, pokonać przestrzeń obcości, zrównoważyć, zestroić „zewnątrzne” z „wewnętrznym”. Nie zawsze się to udaje, ważne, że taka próba – zgodnie z założeniami geopoetyki – zostaje podjęta.

Antykartezjańska formuła: „jestem, ponieważ oddycham – oddycham, ponieważ jestem” – wskazuje na biochemiczny, materialno-energetyczny

aspekt istnienia. Oczywiście, użytkownik języka nie może amputować myślenia, może jednak eliminować symbole, mity oraz filozoficzne idee czy inne abstrakcje na rzecz dyskursów współczesnego przyrodoznawstwa.

Dobrze jest poczuć się częścią kosmicznego organizmu (nie uniwersum, ale właśnie organizmu!), zaniemyśleć, poddać się wymogom „bio” (*bios*), zestroić pulsowanie tętnic z tętnem kosmicznym, zimą mierzyć czas „pulsowaniem kry” [*Kochankowie na otwartym morzu*, PRzZ], anihilować przestrzenne kierunki, być „ciało w ciało z ziemią”. Pomijam w tym miejscu relacje międzyludzkie, bo to inny wątek, zasługujący na osobne opracowanie. Bardziej zwracam uwagę na psychosomatyczny kontakt z tym, co nie-ludzkie i podkreślanie somatycznej oraz emocjonalnej (radość, lęk) wspólnoty z tym, co żyje.

Wprawdzie Julia Fiedorczyk jawnie przyznaje się do inspiracji pracami Jonathana Skindera. Warto podkreślić jednak jej szczególne przywiązanie do somatyzmu („ciało języka” i „ciało nocy” w *Wyjściu* z tomu *Tuż-tuż*), podziela poglądy kognitywistów, wskazujących na zakorzenienie języka w cielesności, traktuje język jako żywy organizm, bliskie są jej poglądy Snydera na temat „dzikości”:

Ludzkie ciało to dzikie terytorium, podobnie – język. W odróżnieniu od dominujących trendów filozoficznych XX wieku Snyder nie traktuje języka jako granicy oddzielającej ludzi od natury, a wręcz przeciwnie – jako pewien aspekt dzikości. Inne, nie-ludzkie byty także mają swoje języki. [...] Potrzeba komunikowania się jest tak samo naturalna i instynktowna jak u zwierząt. [...] Poezja jest praktykowaniem kontraktu z dzikością języka¹⁶.

W poetyckim „domu” Fiedorczyk sieć połączeń organicznych, międzykomórkowych, międzyplanetarnych, ale też internetowych kojarzy – komunikacja (np. listowna, mailowa). „List” i „liść” mają wspólny źródłosłów. Wiersz *Liść z wakacji* [B] i e-mail to listy adresowane do czytelnika. Żeby zaprezentować, w jaki sposób „bio” spotka się tutaj z „organiczną metaliteraturą” (to określenie moje), przywołam fragment wiersza *Kultura konsumpcyjna*:

Jakiś przepis na liście?
No bo jak przepisać
Żółty eksces?
Jeśli odjąć sens,
Zostaną zmysły,
Już dawno stracone.

¹⁶ J. Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie*, s. 59.

[...]
 To jest wiersz.
 Proszę państwa.
 O liściach.

[*Kultura konsumpcyjna*, B]

Gra słów: przepis – przepisać szyfruje dwie refleksje. Po pierwsze, wprowadza pytanie o to, jak zapisać bliskie, zmysłowe spotkanie z liściem (ulubionym motywem Fiedorczuk, również z uwagi na jesienną kruchość). Oczywiście, bez pośrednictwa znaków byłoby to niemożliwe, a jednak szuka ona form niez użytých, nieobciążonych odwieczną symboliką. Poeta – dziecko kultury konsumpcyjnej – szuka „przepisu” literackiego, czegoś jak „norma” określająca skład elementów i proces przygotowania produktu, który dałby się skosztować. Tytułowa formuła *Kultura konsumpcyjna* [B] wspomaga ironiczny charakter tej wypowiedzi, którą otwiera i zamyka motyw liści (podmiot zapewnia, że jest to wiersz o liściach), ale głównym przedmiotem są tutaj trudne relacje między ludźmi (ta szafa moja, tamta twoja). Niestety, brak recepty na nowe liście, a kiedy zmysły „dawno stracone”, trzeba nowości, trzeba „szukać odwróconych śladów”, grać kolorami życia i śmierci (czerwień – czerń). Równoległe z wyznaniem – jak w refrenie popularnej piosenki: „kocham Cię życie” – płynie zaduma nad złożonością świata, jego trudną urodą (piękne są barwy śmierci) i trudnym do przyjęcia prawem przemijania. W świecie, „gdzie nic się z niczym nie równa”, gdzie czyha „Głodna Arachne” [*Matematyka*, Tt] i „głodna noc: tuż-tuż” [*Nielita*, Tt] sens życiu nadaje trwanie, sens życia zawiera się w tym,

co nas w mroku łączy, rozdziela i łączy,
 łączy, rozdziela i łączy;
 zacznij nowego dnia.

[*Matematyka*, Tt]

W elegijnej medytacji pt. *Kompost* dominuje poczucie obcości. Szukając bliskości z ziemią, człowiek kładzie się na mchu i patrzy w górę. Widzi świat „bez znaczenia”, czuje się „iskrą bez znaczenia”. Życie gości go chwilowo, jak „rzeka przypadkowy liść”. Definiując życie, Fiedorczuk wykorzystuje stare toposy – życie to podróż w dół wodospadu, z widokiem na niebo. Rzeka życia niesie liście do morza, bo życie żywi się życiem. Maleństwa jedzą ciała liści na podłodze lasu, a morze – dom istot żyjących pod wodą, „pod sklepieniem fali” zakwita czerwienią ukwiału. „Kompostowa” natura życia zapewnia homeostazę i chociaż z tą wiedzą człowiekowi trudno się pogodzić, to przecież medytacja kończy się zachwytem nad „cudną łąką” ukwiałów.

Pamiętając, że kompost i kompozycja mają wspólny korzeń, przyglądam się konstrukcji tomu *Tlen*. Część pierwszą *O2* zamyka radosna adoracja Oriona, natomiast część drugą *Elegie* otwiera parafraza popularnej patriotycznej piosenki, w której słyhać zapowiedź ekologicznej katastrofy:

Płynie Wisła, płynie

po polskiej krainie
jeśli coś w niej żyje
to niedługo zginie

“I Breathe, Therefore I Am”. Julia Fiedorczyk’s Poetry

Summary

This essay explores the eco-poetics space of “home”. The anti-Cartesian paraphrase “I breathe, therefore I am” exposes the biochemical, material and energetic aspect of being. By creating an image of the community of all organisms, the poet freely moves from the cosmic towards an intercellular space.

Keywords: ecopoetics, tissue, communication, compost, ecology, Julia Fiedorczyk

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska

Wydział Filologiczny
Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: ka.sias@wp.pl

Figura Atlantydy w twórczości Miry Łukszy

Zielony od pleśni jest dom zapomnienia

(Paul Celan)

Mira Łuksza, rocznik 1958, absolwentka filologii polskiej i rosyjskiej, poetka, prozaiczka, dziennikarka (od 1985 roku pracuje w tygodniku Białorusinów w Polsce „Niwa”), pisze w języku białoruskim i (rzadziej) polskim, wydała zbiory poezji (*Zamowa* (1993), *Jest* (1994), *Wiersze tutejsze* (2003), *Zwierzczałki z tutejszej paczki* (2009), *Pod znakiem Skorpiona* (2011), *Biały stok* (2012) i prozę: *Dziki ptak wróbel* (1992), *Wyspa* (1994), *Babskie historie* (2001), *Dziewczynka i chmurka* (2006), *Historie z tego świata* (2008), *Życie pozagrobowe i inne* (2013).

Z lektury tekstów Łukszy wynika, że jedną z ważnych figur jej twórczości jest topos Atlantydy. Za jego swoistą matrycę uznać można obraz pojawiający się w wierszu *Ulica Młynowa*, pochodzącym z tomu *Biały stok*. Liryk ten zostaje tu obrany za punkt wyjścia nie tyle z racji chronologii (tomik opublikowano 2012 roku), co ze względu na obecność właściwie wszystkich elementów, znaczeń, konotacji, jakie łączą się z Atlantydą w wyobraźni Łukszy.

W tych dniach ostatnich atlantyda Młynowej
zachłysnęła się papierowo-asfaltowym tsunami.
Wiekowe byliny zapamiętały zaciskają korzeń,
jasnota biała głuchnie pod kamienną skórą.
Milczę i ja, jak pod wodą wstrzymując oddech,
idąc po innej ulicy w kierunku zdeptanego miejsca
tych, za których żyje w tym odcinku światła¹.

¹ M. Łuksza, *Biały stok*, Warszawa 2012, s. 11.

Młynowa, zlokalizowana niemal w ścisłym centrum, zamieszkiwana przed wojną przez Żydów (należy do najbardziej znanych ulic Chanajek, dawnej żydowskiej dzielnicy) jest jedną z najintensywniej zagospodarowanych (zwłaszcza po 1989 roku), niestety bez troski o relikty dawnej, drewnianej zabudowy czy architektoniczny ład ulic Białegostoku. Tuż obok niej wznosi się między innymi gmach Opery i Filharmonii Podlaskiej – Europejskiego Centrum Sztuki. W tchnącym atmosferą apokalipsy („dni ostatnie”) wierszu Młynowa staje się metonimią dawnego miasta, częścią zatopionej pod betonem nowych budynków, asfaltu i – co ważne – papieru, Atlantydy. Jak łatwo zauważyć, Łuksza buduje tu zaksjologizowaną, binarną opozycję: podwodny świat, symbolizujący przeszłość, rośliny (w domyśle także drewno, z którego zbudowane były domy na Młynowej), z jakimi utożsamia się podmiot, przeciwstawione zostają kamieniom, papierowi (za nim mogą się kryć dekryty, architektoniczne projekty, mowa władzy, mediów, ale też historia) oraz agresywnej nowoczesności.

Przeszłość, pamięć o niej i rośliny pojawiają się także w wierszu *Ulica Lipowa* (z tego samego tomu), kończącym się słowami:

Przy soborze drzew nie ma,
 lecz korzeń pamięta. Na pamięć idę z nimi, za nimi
 ślad mój ciepły wiatr zwiewa, przestwórz się skamienia.
 Jeszcze chwila. Spamiętasz? Czy coś bardziej zaboli,
 jak wyrwanie z albumu pamięci twoich oczu i ust².

I w liryku *Morze*:

Sen się śni. Jesień. Pola pod Puszcą. [...]
 Niżej traw moja dusza,
 lecz nad horyzont widzenie; tam nie ma mnie, jestem.
 Lipa, co rośnie sto lat. Małeńka była (i we śnie pamiętam,
 a to pamięć prababki, co w Sybir z wszystkimi nie
 poszła, przed najeżdźcą, bo jak umierać, to tylko na swoim),
 okrągłą koronę twardo trzyma na karku. [...]³

Biały stok, zbudowany niczym auto/bio/geograficzny atlas Miry Łukszy, prowadzi czytelników także do innych niż tytułowe miasto, ważnych dla autorki miejsc. Jednym z nich jest podwodny świat Bondar:

² Tamże, s. 17.

³ Tamże, s. 33.

Dom zalany wodą nie może oddychać.
Jabłoń, choć słońce się przebija aż do dna jeziora,
ni liśćmi, ni owocem nie oddarzy światła.
Budy bezpieczne, płoty bezkocie, bramki donikąd
zardzewiałym zawiasem kiwają jak palcem na ryby.
Z Bud zalanych Michał Łuksza, ze sławnej orkiestry,
majsterklepka, radiowiec i podglądacz świata,
przeniesiony do Bondar, na wysokie piętra osiedla umarłych,
z pamięcią uwiecznioną w głowie i na zdjęciach,
z okien krzyczy muzyką, ponad blokowisko.
I w kosmos wysyła radiowe wołania, do tych co są jeszcze⁴.

Poetka nawiązuje tu do niezwykle ważnego na lokalną skalę wydarzenia, jakim była ukończona w 1990, a rozpoczęta w 1977 roku budowa Zalewu Siemianówka, dziś jednej z atrakcji turystycznych Podlasia. Na jej potrzeby wykupiono i wywłaszczono ok. 300 gospodarstw z 8 wsi, zamieszkiwanych przez ludność prawosławną, którą ulokowano w wybudowanym w tym celu osiedlach w Michałowie oraz tytułowych Bondarach. Tego tematu dotyczy również napisane w języku białoruskim opowiadanie *Выспа* [Wyspa] z 1994 roku – rozpoczyna je obraz starego człowieka, który płacze stojąc na skrzyżowaniu głównych ulic Białegostoku, tuż przy pomniku Józefa Piłsudskiego. Wpada na niego siedemnastolatek Pryszcz: chłopak biegnie na autobus, bo jedzie, jak co roku latem, z przyjaciółmi na biwak, tyle że w bardzo specyficzne miejsce – jest nim wyspa na Siemianówce. Oto fragment-parafraza w tłumaczeniu filologicznym:

Na tym jeziorze była ich wyspa, porośła starymi sadami jabłoni, krzywymi wiśniami i dziką różą. Dookoła podmurówki, na której kiedyś stała chata i na szczybatych ruinach kafłowych pieców ścielił się rabarbar, cebula-zimówka, wybujały wieczny czosnek, którego nie niszczył największy lutowy mróz, koper, dzika marchew [...]. Była tu kiedyś stara, więcej niż dwustuletnia wioska Budy, zamożna, solidna. Woda pokryła wszystko. Gdzieniegdzie zostały wyspy-piersi. Dopływali chłopcy na taki swój kawałek starą drewnianą łódką nieboszczyka Jaśka Łukszy⁵.

W innym opowiadaniu – *Стражнік старое сьцежкі* [Strażnik starej ścieżki] – pod wodą znajdzie się dąb. Jak w wielu obrazkach Łukszy, ilustrujących erozję wiejskiej społeczności, mamy tu rozbitą rodzinę – dziadka, do którego ucieka wnuczka, bo mama jest gdzieś daleko i tylko przysyła ojcu pieniądze, a jej samej zabawki. Niestety po śmierci babci starszy człowiek

⁴ Tamże, s. 24.

⁵ M. Łuksza, *Выспа*, w: *тежэ, Выспа*, Białystok 1994, s. 16–17 [przeł. – K.S.M.].

wiąże się z kobietą, która nie toleruje obecności Lucynki w domu. Zrozpaczona dziewczynka kryje się w lesie, gdzie dziadek znajduje ją niemal umierającą. Jedynym świadkiem tych wydarzeń jest dąb, który przez wieki spoczywał pod wodą, a teraz robotnicy pracujący przy regulacji rzeki wydobyli go i rzucili niedbale na pobocze tytułowej ścieżki. Opowiadanie ma kłamrową konstrukcję – obraz dębu rozpoczyna je i kończy, a narrator dodaje od siebie retoryczne pytanie: „Kto jeszcze wie gdzie była Białka, gdzie w tych miejscach straszyla do wojny i później, gdzie stała żydowska karczma, co się potem stało, a kto nie wie – to i po co mu się tego dowiadywać, pytać?...”⁶

Kolejny – choć nie ostatni, który można by przywołać – obraz podwodnego świata (najbardziej nieoczywisty i, w perspektywie tych rozważań, intrygujący) pojawia się w opowiadaniu *Прот, народжаны ў верасні* [Prot, urodzony we wrześniu]. Tytułowy bohater przyjeżdża do Białegostoku z Belgii przed Nowym Rokiem i wędruje wraz z przyjacielem po mieście w poszukiwaniu innych znajomych i miejsca, gdzie mogliby się wspólnie napić. Przeszkadzają mu w tym buty – glany, obcierające stopy do krwi. W mieszkaniu kolegi, którego ratują przed próbą samobójczą, Prot:

Znowu odczuł mocny ból w lewej nodze. Zesztywniałymi palcami długo mocował się ze sznurówką, rozginał miękką, bydłącą skórę. Skarpetka była zesztywniała od zakrzepłej, brunatnej krwi.

Pokuśtykał na pięcie do kuchni. Chłodna woda piekła ogniem. Patrzył w nią. Spływała rurami do wnętrza domu, ściekała do rzek, podziemnych żył miasta, odchodziła do rzeki wiecznej.

I znów wracała⁷.

Czyli, na razie dosłownie rzecz ujmując, krew z obmywanej białoruskiej stopy wnika do podziemnych wód (żył, krwiobiegu) miasta, potem do wiecznej rzeki, i znowu wraca do kranów, które poją jego mieszkańców.

Na koniec tej sekwencji obrazów-cytatów, warto przywołać deklarację Miry Łukszy, zamieszczoną jako wstęp do zbioru *Wiersze tutejsze* z 2003 roku:

Jesteśmy stąd. Z Wielkiego Księstwa i Podlasia. Lacy, Lićwiny, Rusiny. Bezmiężne pogranicze. Jesteśmy z mojej duszy. Jesteśmy stąd. Wielkie Księstwo jest wciąż. I ci, których nie ma, [...] ratają Bogiem dani na ratunek duszy, na zaoranie niwy podlaskiej. Poczciwi Mikołaje, wojowniczy Michałowie nie z niebiańskich rot. Zbieracze pieśni zapomnianych, które się w sercu oddzwieczą i odwziewają. Mocni sterani i cisi. Wielcy nad łąkami, które zalewa niepamięć.

⁶ M. Łuksza, *Стражнік старое сьцежкі*, w: *tejże, Высна*, s. 31 [przeł. – K.S.M.].

⁷ M. Łuksza, *Прот, народжаны ў верасні*, w: *tejże, Высна*, s. 60.

Nie ci „tutejsi”, bojący się własnego cienia, nacji i Boga sławionego własnym słowem. Z pola i lasu, nad którym jest On, nad naszym miejscem. Cisówka. Bondary. Narew. Hajnówka. Bielsk. Huszczewina. Michałowo. Krzywa. Kotłówka. Jaryłówka. Ryboły. Malinniki. Rybaki. Topolany. Gródek. Borowe. Tanica. Mikłaszewo. Morze. Zelwa. Waliły. Bondary. Saki. Sokółka. Jaryłówka. Romanowo... Białystok. Krynki... Miejsca puścijące. Nie opuszczone⁸.

Jak zinterpretować to przenikające wyobraźnię Łukszy połączenie przeszłości i pamięci/zapominania, białoruskiej tożsamości, Wielkiego Księstwa Litewskiego, motywu podziemnych wód i towarzyszącej ludziom bądź ruinom przyrody? Dlaczego zmateriałizowały się w takim, a nie innym obrazie, który, wychodząc od cytowanego na początku wiersza, określić można mianem figury Atlantydy? Czy to w ogóle ma jakieś głębsze znaczenie? A może jest po prostu bardziej lub mniej oryginalną realizacją starego jak Platon toposu? W jaki sposób, zarówno sam obraz Atlantydy, jak służące jego interpretacji narzędzia, np. z zakresu pamięciologii czy posthumanizmu, zostają zmodyfikowane przez białoruskość poetki i specyfikę tych ziem, ich pograniczny charakter? Jest to przecież ewidentnie Atlantyda podlaska. Jak – ale to już temat na osobną rozprawę – ma się ona do wykreowanej na początku lat 90. XX wieku przez Borussię „Atlantydy Północy”?

Według badaczy fenomenu pamięci, nie tylko przedstawia się ją (co naturalne zwłaszcza w przypadku literatury, a jeszcze bardziej – poezji, jak u Łukszy) za pomocą metafor, ale też trudno ją bez ich użycia definiować. Jak zauważa Aleida Assmann, „oferują dostęp do pamięci, która opiera się dosłownemu opisowi”⁹, a „sztuka pamięci – zdaniem Magdaleny Saryusz-Wolskiej – jest zarazem sztuką przestrzeni i obrazu”¹⁰. „Metaforyczność pamięci nie jest tylko kwestią jej symbolicznych przedstawień. Przeciwnie: leży także u podłoża samego pojęcia pamięci zbiorowej”¹¹. Günter Butzer, choć ustosunkowuje się polemicznie wobec tezy, „że metafory pamięci mogą konstytuować przedmiot, którego dotyczą”, wieńczy swoje rozważania na temat metaforyki pamięci stwierdzeniem, iż czynią to modele opisu właściwe danej kulturze¹². Reasumując: wybór obrazowania służącego

⁸ M. Łuksza, *Wiersze tutejsze*, Białystok 2003, s. 3.

⁹ A. Assmann, *Metafory, modele i media pamięci*, przeł. Zofia Dziewanowska-Stefańczyk, w: tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 90–91.

¹⁰ M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s. 71.

¹¹ Tamże, s. 75.

¹² G. Butzer, *Metaforyka pamięci*, przeł. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 189, 206.

opisowi pamięci determinuje jej rozumienie, przypisywaną rolę, strukturę, mechanizmy działania. Zarówno na procesy pamięci, jak też na rodzaj obrazowania wpływa z kolei konkretny krajobraz, miejsce. Jak zauważa Elżbieta Rybicka:

miejsca nie pełnią tylko funkcji lokalizacyjnej dla wspomnień, nie są tylko „magazynami”, z których „ja” autobiograficzne wydobywa przeszłość. Pełnią często funkcję stymulacyjną, sprawczą, aktywizując pamięć autobiograficzną i pamięć cielesną¹³.

Warte przytoczenia w tym kontekście – także geograficznym – wydają się refleksje Simona Schama, stanowiące prolog do książki *Landscape and memory*, gdzie opisuje on swoje wrażenia z pobytu w powiecie sejneńskim, na północnym wschodzie województwa podlaskiego, gdy zobaczył kopiec i krzyż w Gibach, upamiętniające ofiary NKWD z 1945 r. Dokładnie z tego miejsca rozciąga się widok na przepiękny pejzaż, który kojarzy się Schamowi z Mickiewiczowskimi strofami, a przez rozważania o żydowskim pochodzeniu autora *Pana Tadeusza* wiedzie do namysłu nad własnymi przodkami, pochodzącymi właśnie z tych ziem.

Trzeba mi było aż kopca w Gibach, by zrozumieć sens określenia „krajobraz i pamięć”. Na pierwszy rzut oka, gdy po raz pierwszy mignął mi przez szybę „starożytnego” mercedesa, wyglądał nijako, ot porośnięty krzakami pagórek, na którym ktoś umieścił prowizoryczny krzyż – następny zaściankowy fetysz w miejscu po dziś dzień otoczonym pobożnym szacunkiem. Coś mnie jednak w nim uderzyło, poczułem się nieswojo, nie potrafiłem nie spojrzeć ponownie. Zawróciliśmy samochód.

Jechaliśmy przez północno-wschodni zakątek Polski, miejsce, gdzie granice państw robią posłuszne to „naprzód marsz” to „w tył zwrot” nie znoszącym sprzeciwu rozkazom historii. [...]

W oddali, zajmując wschodni horyzont, ciemniała niewzruszenie ściana lasu, lasu najbardziej starożytnego w Europie.

Musiałem aż do Polski przyjechać, by zobaczyć ten las. Chociaż dokładnie... nie byłem pewien, co chciałem zobaczyć. Historyków w przeszłość zawsze prowadzi tekst, czasami obraz, czyli obiekty bezpiecznie ukryte pod gąbłką akademickiej konwencji [...].

Oto ziemia, za którą mieszkańcy Gib zginęli, i z którą się, w formie poświęconego im kopca, połączyli. Pamięć o nich przyjęła obecnie formę samego krajobrazu. Metafora stała się rzeczywistością, nieobecność stała się obecnością¹⁴.

¹³ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 287.

¹⁴ S. Schama, *Krajobraz i pamięć. Okrężną drogą*, „Krasnogruda” 2000, nr 11, s. 8–9.

„Pamięć o nich przybrała formę samego krajobrazu” – tak mogłaby powiedzieć Mira Łuksza, wpatrując się w spokojne wody Siemianówki, gdzie metafora „zatopionego królestwa” stała się rzeczywistością. W przypadku Łukszy zaciera się też właściwie podział na metafory pamięci zbiorowej i obrazy przypisane indywidualnym doświadczeniom. Pisarze mniejszościowi wykazują bowiem, na co zwraca uwagę Helena Duć-Fajfer,

ambiwalencję dążeń w stosunku do utrwalania przeszłości w zapisie tekstowym. Dążność do opisanego swego życia jako świadectwa czy świadczenie o przeszłości i „prawdzie” konkuruje tu z potrzebą stworzenia analogicznej do posiadanej przez centra historii narodowej¹⁵.

Mówiąc jeszcze inaczej: własna, indywidualna przeszłość już na etapie formułowania wspomnienia nabiera cech przeszłości reprezentatywnej dla zagrożonej społeczności, staje się jej metonimiczną wykładnią, gwarantem, obietnicą. Kształtowana w ten sposób pamięć nabiera tym samym pewnych cech postpamięci. Według Marianne Hirsch:

Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenia traumatyczne, którego [sic] nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć¹⁶.

Tak będzie m.in. w wierszu *Romanowo*:

Idzie maleńka Luba, niesie brata na głowie.
Woda ust jej dotyka. Idzie się lekko po rzece.
[niesie brata Michałka z Syberii do domu, do Romanowa – dop. K.S.M.]
Gdy siedzimy na murze w Białymstoku, nad Białą,
ja i Olek, studenci, o teatrze mówimy,
to widzimy nie widząc – idą dzieci po wodzie,
niesie brata do domu przez ruiny wszechświata.
I poznaliśmy siebie. Olek, wnuk Michasiowy,
a ja – Luby tej wnuczka, rodem co z Romanowa¹⁷.

oraz we wszystkich utworach dotyczących zalanych wsi czy historii Białegostoku. Dochodzi do sytuacji, w których narratorka bardziej utożsamia się z utraconą, niekoniecznie własną, przeszłością niż z czasem teraźniejszym.

¹⁵ H. Duć-Fajfer, *Pomiędzy bukwą a literą. Współczesna literatura mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i łemkowskiej w Polsce*, Kraków 2012, s. 14.

¹⁶ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

¹⁷ M. Łuksza, *Biały stok*, s. 39.

Ujmując rzecz jeszcze wyraziściej: autorka, podmiot, narratorka tych wierszy i opowiadań zawsze będzie nie tylko Mirą Łukszą, ale reprezentantką narodu w stanie zagrożenia. Za sprawą interioryzacji doświadczanych przestrzeni, gdy – jak to ujmuje Rybicka – „«ja» autobiograficzne staje się nosicielem uwewnętrznionych miejsc”¹⁸, poetka nosi też w sobie/ze sobą białoruskie krajobrazy, z zaklętą w nich historią („To miejsce idzie ze mną, dokądkolwiek ruszę” – tak brzmi pierwszy wers pierwszego wiersza z tomu *Biały stok*).

Wydaje się też, w świetle uwag Duć-Fajfer, że zaciera się tu eksponowana przez Ewę Domańską różnica między pamięcią a historią:

Najważniejszy stał się fakt, że pamięć nie jest historią. [...] Podczas gdy historię określano jako instrument nacisku i identyfikowano z modernizmem, państwem, imperializmem, scjentyzmem i antropocentryzmem, pamięć traktowano jako uzdrawiające lekarstwo i narzędzie odkupienia, odnosząc ją do postmodernizmu i „wyzwolenia” grup, których [sic!] historia pozbawiła głosu. [...] Pamięć stała się użytecznym narzędziem analizy odmienności i różnic [...].

Nietrudno zauważyć, iż terapeutyczna hermeneutyka pamięci oraz quasi-religijny dyskurs niewyraźnego kształtują zupełnie inny styl myślenia, badania i pisanie o przeszłości, którego słownik wypełniony jest tak obcymi historii naukowej pojęciami, jak: wstyd, wina, odkupienie, zadośćuczynienie, wybaczenie, ukojenie, wypełnienie czy *katharsis*. Pamięć wydaje się rodzajem „kulturowej religijności”, sposobem na „zaczarowanie” naszego poczucia przeszłości¹⁹.

Tutaj historia pozostaje bowiem ukrytym autorytetem, przedmiotem tęsknot i ambicji, stąd wywodzi się, jak sądzę, ciągle wygrywanie napięć między tymi dwoma dyskursami i poetykami – pamięci oraz historii, ich nieustające wzajemne przyciąganie i odpychanie. Wszystkie wymienione przez Domańską cechy, przypisywane pamięci – wstyd, wina, odkupienie, zadośćuczynienie itd. – znajdziemy w białoruskich zapisach historycznych, powstających na Podlasiu (celuje w tym Sokrat Janowicz, jako autor eseistycznej, co prawda, ale jednak o ambicjach badawczo-porządkujących, prozy *Białoruś, Białoruś*). Oscylują one nawet, podobnie jak w przypadku recepcji bieżącego bieżącego²⁰, w stronę mitologizacji. Generuje to, sygnalizowane przez Paula

¹⁸ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 287.

¹⁹ E. Domańska, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, wyd. 2, Poznań 2006, s. 16, 17.

²⁰ Mianem „bieżeństwa” określa ucieczkę ludności chłopskiej zamieszkującej m.in. zachodnie gubernie Rosji (należało do nich wówczas dzisiejsze pogranicze polsko-białoruskie), która miała miejsce w 1915 r. Chłopi uciekali nakłanianiani przez cofającą się armię rosyjską – tym samym chciano odciąć zaplecze zbliżającemu się niemieckiemu frontowi. Szacuje się, że w głąb

Ricoeura, a uzasadnione stygmatyzacją jako jednym z wyznaczników mniejszościowej tożsamości, ryzyko nadużywania pamięci. Jak pisze Elżbieta Czykwin, „poczucie niezawinionej krzywdy, zapisane w przeszłej legendzie relacji z większością, staje się dominującym doświadczeniem reprezentantów mniejszości”²¹. Dalej czytamy:

Jakkolwiek interpretacja wspólnych, historycznych wydarzeń dotyczących Polski i autochtonicznej mniejszości często różnicuje opinie przedstawicieli mniejszości i większości w tych kwestiach, to różnice te nie tyle dotyczą, moim zdaniem, opinii czy interpretacji, ale emocjonalnych znaczeń, przede wszystkim poczucia krzywdy i jej uzasadnień.

W tym rozumieniu szereg interpretacji faktów historycznych stanowi racjonalizację emocjonalnej potrzeby utrzymania dobrego mniemania o sobie, w której centralne jest poczucie własnej krzywdy²².

Ricoeur ujmuje to jako „nadużycie” głosu ofiar:

Idea długu nierozzerwalnie wiąże się z ideą dziedzictwa. Jesteśmy dłużni wobec tych, którzy nas poprzedzali w tym, czym jesteśmy.

[...] pośród tych wszystkich innych, wobec których jesteśmy zadłużeni, pierwszeństwo, ze względów moralnych, przyznajemy ofiarom. Todorov ostrzegł jednak przed skłonnością do uznawania się za ofiarę i ustawicznego domagania się zadośćuczynienia. I miał rację. Ofiara, o którą tutaj chodzi, to ofiara-inny, ktoś inny niż my.

Skoro takie jest uprawomocnienie obowiązku pamiętania jako obowiązku sprawiedliwości, to jakim sposobem na właściwym użyciu krzewi się nadużycie? Może chodzić tylko o nadużycia w posługiwaniu się ideą sprawiedliwości. To właśnie w tej sferze pewne roszczenia wzbudzone przez namiętne wspomnienia, wspomnienia zranień, roszczenia względem ogólniejszych i ważniejszych celów historii, zabarwiają ogłoszenie obowiązku pamiętania tonem groźby zapowiadającej karę, która najwyraźniej dochodzi do głosu w zachętach do bezwzględnego upamiętniania²³.

Rosji wyjechało wtedy od 3 do 6 milionów ludzi, jedna trzecia miała nie przeżyć tego exodusu. Uchodźcy zaczęli wracać do Polski po rewolucji październikowej, trwało to aż do 1922 r. Istnieje strona internetowa, stworzona przez Anetę Prymakę-Oniszk, na której rozpoczęto dokumentowanie wspomnień o „bieżeństwie” (biezenstwo.pl). W 2015 roku ukazała się książka *Bieżeństwo. Droga i powroty. 1915–1922*, autorstwa Doroteusza Fionika, zawierająca, poza wspomnieniami bieżeńców i ich potomków, liczne fotografie i materiały dokumentacyjne. Zarówno sam sposób prowadzenia narracji, jak też wypowiedzi Fionika podczas spotkań promujących książkę wskazują na to, że historia bieżeńców mogłaby, jego zdaniem, pełnić funkcję podlańskiego (i/lub białoruskiego) mitu założycielskiego.

²¹ E. Czykwin, *Białoruska mniejszość narodowa jako grupa stygmatyzowana*, Białystok 2000, s. 9.

²² Tamże, s. 171.

²³ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 117–118.

Oczywiście stwierdzenie Ricoeura o istotności „ogólniejszych i ważniejszych celów historii”, którym mają się podporządkować partykularne interesy, brzmi dość kolonialnie, niemniej jednak jego intuicja dotycząca potencjalnych nadużyć pamięci, uniemożliwiających „pracę historii”, wydaje się słuszna. Za przykład takiego szkodliwego nadużycia służyć może reportaż Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć* (Wołowiec 2015). Nie chcę bynajmniej sugerować, że tego typu nadużyć dopuszcza się Mira Łuksza, na pewno jednak jej twórczość podszyta jest, tak jak dorobek innych podlaskich Białorusinów, wiktymologiczną melancholią (jeśli mogę użyć takiego określenia), która determinuje obraz dawnego i obecnego świata.

Wszystko to ma wpływ na wybór takiej, a nie innej metaforyki, takich, a nie innych przestrzeni reprezentujących przeszłość. Oczywiście, jak sygnalizowałam wcześniej, sięgnięcie przez Łukszę po figurę Atlantydy ma swoje uzasadnienie w historyczno-krajobrazowym konkrety – zalanych wodą sztucznego Jeziora Siemianówka wsi, warto jednak przeanalizować konsekwencje użycia tego toposu dla pracy pamięci.

Istotne wskazówki zawiera już platoński pierwowzór. W dialogu *Kritias*, gdzie pojawia się obraz zatopionej krainy, poprzedza go rozmowa o pamięci i historii, z której wynika, że „mitologia i badanie przeszłości” należą do państw, zaś

pokolenie, które ocalało [po tubylcach osadzonych na tych ziemiach przez Atenę i Hefajstosa – dop. K.S.M.] [...] zostawało gdzieś po górach i niepiśmienne znało tylko ze słyszenia imiona władców tej ziemi i do tego słyszało coś niecoś o ich dziełach. Więc oni te imiona chętnie nadawali swoim dzieciom, a dzielności i praw przodków nie znali; krążyły między nimi o tym tylko jakieś ciemnie wieści²⁴.

„Niedostatek” sprawiał, że skupiali się oni wyłącznie na aktualnych problemach, nie troszcząc się o przeszłość. Opis ten niemal idealnie oddaje diagnozę stanu świadomości historycznej Białorusinów, sformułowaną i rozpowszechnianą w wielu wypowiedziach przez Sokrata Janowicza, którego Mira Łuksza (jak szereg podlaskich Białorusinów zresztą) uznaje za swego patrona.

Atlantyda naprowadza nas więc na niezbywalny związek pamięci i zapomnienia oraz sugeruje, że do pamięci należy dojrzeć – stanowi ona luksus wymagający cywilizacyjnego zaplecza (państwo i jego instytucje, w tym nauka, archiwa, muzea) oraz materialnego komfortu. Wtedy prawdopodobnie

²⁴ Platon, *Kritias*, przeł. W. Witwicki, <http://libertarianin.org/Ebooks/Platon/Platon-Kritias.pdf> [dostęp 16.06.2016].

pamięć staje się historią. Ci, dla których, jak to dosadnie określał Janowicz, najważniejszym autorytetem jest pełny brzuch, nie troszczą się o swoje dziedzictwo, przeciwnie, wstydzą się go i chcą przed nim uciec.

Ten fragment dialogu Platona kieruje nas również w stronę pamięci utajonej, określiłabym ją mianem „przetrwalnikowej”, której symbolicznym atrybutem są też, tak często występujące w cytowanych utworach Łukszy, wody podziemne. Analizując różne typy metafor pamięci, Aleida Assmann wyróżnia takie, „które stawiają utajenie na pierwszym miejscu. By wyjaśnić ten termin, należy rozróżnić dwie formy zapominania: jedną, która jest siłą sięjącą rozkład i zniszczenie, drugą o charakterze konserwującym. Utajenie [...] przynależy do drugiej kategorii lub do tego, co F.C. Jung nazywa «konserwującym zapominaniem»²⁵. Bogaty świat podziemny tej twórczości, to, co pod wodą, poniżej traw, pod asfaltem, byłby zatem sposobem na przetrwanie przeszłości poza oficjalną, historyczną, większościową narracją, poza „papierem” – podręcznikami, archiwami, nawet kulturą. Nie ma soboru, jak czytaliśmy, nie ma już nawet drzew, lecz korzeń pamięta, co więcej, można iść za nim „na pamięć”, czyli (Łuksza umiejętnie wygrywa uruchomioną kontekstowo dwuznaczność tego sformułowania) bezrefleksyjnie, intuicyjnie, ale też w kierunku, w stronę pamięci i tego, co minione („na pamięć” jak np. na Berdyczów). Natura staje się depozytariuszką upodrzednionej przeszłości. Oczywiście – tak jak w romantyzmie – potrzebny jest jeszcze poeta, który o tym opowie, przywróci czasoprzestrzenną jedność, zniweluje, choćby dokonało się to tylko w obrębie jednego tekstu, podział na naturę i kulturę, pamięć i historię: świat na co dzień ukryty, niewidoczny, niemy zostaje „światem przedstawionym”. Ta zakonserwowana przeszłość, niczym skamielina oczekująca archeologa, może stać się kiedyś, jak to określa Ricoeur, przedmiotem pracy historii. Ta bowiem potrzebuje właściwego momentu, np. politycznego. „Zapomnienie” można więc traktować jako formę ochrony przeszłości, zabezpieczającą ją przed wydaniem na pastwę aktualnych animozji, emocji, roszczeń, koniunktury.

Ambiwalencje pamięci i zapominania oddaje żywioł wody – „Lethe, bogini zapominania [...] odpowiada wyobrażenie podziemnej rzeki. Ona z kolei dostarcza kategorii przepływu i upłynniania jako pojęć kluczowych dla metafory zapominania”²⁶, jak czytamy np. u Butzera. Znaczące wydaje się w tym momencie samo wyeksponowanie przez Łukszę w tytule zbioru etymologii nazwy miasta – „Biały stok”, pisany osobno. I chodzi tu, co poetka pod-

²⁵ A. Assmann, *Metafory, modele i media pamięci*, s. 112.

²⁶ G. Butzer, *Metaforyka pamięci*, s. 206.

kreślała w jednym z wywiadów, nie o stok-górę, tylko stok-strumień (taka wykładnia słowa „stok” odpowiada też oczywiście legendzie o założeniu miasta przez litewskiego kniazia Giedymina nad wyjątkowo czystym i urokliwym strumieniem). Zapominanie mogłoby być zatem jednym z rysów charakterystycznych „Młodego miasta”, które „dojrzewa, jak buza, / bulgot wielogłosey, palimpsest min / i gestów ciał jednorazowego użytku” (wiersz *Rynek Kościuszki*)²⁷. Jednak

W świecie starożytnym obraz picia wody był powiązany zarówno z zapominaniem, jak i przypominaniem. Podobnie ambiwalentne znaczenia ma sama woda [wyróżn. A.A.]: Leta jest rzeką, która zabiera wszystko na zawsze, oddzielając nas tym samym od wcześniejszych etapów życia, tak jak Styks, który oddziela nas od życia ziemskiego. Wody życia i pamięci mają jednak wspólny początek. Kastalia, święte źródło wyroczeni delfickiej, była w czasach rzymskich uważana za źródło poezji, jej wody zaś nieść miały moc przepowiadania przyszłości, zacierając tym samym granice między przepowiednią a pamięcią. Poeci głoszą światu to, co zostało im подарowane przez Muzy – córki Pamięci²⁸.

Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy z wodą miesza się krew, tak jak w cytowanym opowiadaniu *Прот, народжаны ў верасьні* [Prot, urodzony we wrześnieu]. Sięgnijmy ponownie po mit: chcąc dowiedzieć się, jaki czeka go los, Odyseusz schodzi do Hadesu, by porozmawiać z Tejrezjaszem. „Umarli, których spotyka na swojej drodze [...], są niemi i wraz z utratą mowy tracą także pamięć”²⁹. Zostanie im chwilowo przywrócona, gdy napiją się krwi owiec. W podziemnych rzekach Białegostoku, z których mieszkańcy czerpią pitną wodę, krąży krew Prota, dając szansę na odzyskanie pamięci tym, którzy tracą ją, przekraczając roгатki miasta: problem samopolonizacji, odcinania się od wiejskiej, białoruskiej przeszłości jest jednym z kluczowych tematów twórczości podlaskich Białorusinów.

Jak już wspomniano, ważnym „aktorem” – w rozumieniu Bruno Latoura³⁰ – procesów pamięci są u Lukszy rośliny. Odnajdziemy tu oczywiście klasyczne ludowe antropomorfizacje, rośliny empatyczne, współodczuwające, płaczące, ale nie tylko. Jak tłumaczy dziadek Lucynce, nie powinna współczuć dębowi, że został wyrzucony na pobocze jak śmieć, bo drzewo też nie „żałuje” ludzi z powodu tego, że żyją tak krótko czy nie widzieli tego wszystkiego, co ono. Podstawowym atrybutem roślin jest więc trwanie,

²⁷ M. Luksza, *Biały stok*, s. 13.

²⁸ A. Assmann, *Metafory, modele i media pamięci*, s. 116–117.

²⁹ Tamże, s. 117.

³⁰ Zob. B. Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, przeł. A. Derra, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*.

to, że są, można się na nie natknąć, potknąć, stawiają opór – robotnicy tępią na martwym już przecież dębie piły, łamią siekiery. Nawet jeśli nie będzie już innych śladów po ludzkich siedzibach, ich obecność zdradzi specyficzna roślinność – ten temat porusza w *Drodze 816* (Białystok 2015) Michał Książek, na przykład wymieniając chwasty, które rosną wyłącznie na śmietnikach, albo odnajdując w leśnej głuszy resztki sadów; z tego samego powodu Łuksza wylicza wszystkie gatunki, jakie rosną na wyspie³¹. Poetka ma też w swoim dorobku wiersz *Sad*:

Pozostał sad na mapach
poznaczony,
tam też będzie,
kiedy podejdzie puszcza aż pod płot.
Zachłyśnie się łąą grusza,
uderzy się o ziemię antonówka.
Krew wystąpi jak sok na kamieniu,
i puści pędy próg
domu w objęciach drzew³².

Warto w tym momencie przywołać pointę rozmowy z innym białoruskim pisarzem, Michałem Androsiukiem. Zapytany o to, co myśli na temat przyszłości Białorusinów, odpowiedział:

MA: Ja w ogóle o tym nie myślę. [...] Ja sadzę drzewa. *Pinus aristata*, sosna oścista amerykańska, która może żyć 5000 lat. Sądząc po jej wzroście, ma ich teraz jakieś 10, także jeszcze około 5000 przed nią. Nie będzie mnie, nie będzie naszej Europy, naszych książek itd., a ta sosna będzie.

DZ: Ale myśli Pan, że ona będzie pamiętała, że ją posadził Pan, pisarz polsko-białoruski?

MA: Nie. Ale ktoś pomyśli: skąd tu się wzięła taka sosna, która jest jedyna w całej okolicy. [...] Więcej takich sosen tu nie ma³³.

³¹ Warto w tym momencie przywołać tekst Marzeny Zwierowicz mówiący o tym, że zieleń – jej rodzaj, miejsca i struktura zasadzeń (fakt, że inne rośliny sadzono przy drodze, inne i w specyficznym sposób wokół kościoła, na cmentarzach, sadach i ogródkach przydomowych) stanowi istotny element krajobrazu odziedziczony, co więcej, często trwalszy niż wytwory człowieka *sensu stricto*. M. Zwierowicz, *Warmia i Mazury – krajobraz odziedziczony*, w: *Czas przekraczania granic. Antologia Borussi 1990–2015*, red. I. Liżewska, K. Brakoniecki, R. Traba, Warszawa 2015.

³² M. Łuksza, *Biały stok*, s. 40–41.

³³ M. Androsiuk, *Więcej takich sosen tu nie ma*, z Michałem Androsiukiem rozm. E. Dąbrowicz, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, w: *Sokrat Janowicz – pisarz transgraniczny, Studia, wspomnienia, materiały*, red. G. Charytoniuk-Michiej, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2014, s. 423.

Wobec krajobrazów, które noszą w sobie zarówno ryt zapomnienia, jak potencjał pamięci, odpominania, adekwatne wydaje się, użyte za Sokratem Janowiczem, określenie „zapomnieliska” (to tytuł jednego ze zbiorów jego miniatur) – można je potraktować jako odmianę zaproponowanej przez Rybicką kategorii „miejsc wydrążonych z pamięci”. Jak wynika z dokonanej przez Duć-Fajfer szczegółowej analizy etymologii tego neologizmu, mającej swoje źródło w kilku językach, w białoruskim i ukraińskim funkcjonują słowa oznaczające miejsce po czymś, np. *цeрквiшчa* – miejsce po cerkwi.

Myślenie w co najmniej dwóch językach [...] pozwala Janowiczowi skontaminować pamięć z niepamięcią w koegzystencji z miejscami, wobec których pamięć musi ustanowić się powinnościowo, stać się „czuwającą” czy wręcz kreującą.

[...] zapomnieliska to takie miejsca (konkretne i symboliczne), które każą pamiętać o czymś zapomnianym, zaniechanym, wyrugowanym, zastąpionym czymś innym, a stanowiącym bazę, coś podstawowego i esencjonalnego dla danej kultury i tożsamości³⁴.

W twórczości Łukszy jedną z ich ważniejszych reprezentacji stał się topos Atlantydy.

Na najwyższym poziomie ogólności podziemiem tej krainy – krainy poezji Łukszy, ale też Podlasia – zalanym, jak to ujęła autorka we wstępie do *Wierszy tutejszych*, przez niepamięć – jest Wielkie Księstwo Litewskie. To nasza Atlantyda, zmitologizowane, idealne królestwo, które zgubiła pycha. Oczywiście celebруемy, a nawet hołubimy jego historię, co nie znaczy, że tę samą (pisząc „my” mam na myśli Polaków), do której sięga Łuksza. Dla niej jest to przede wszystkim czas sprzed podpisania unii brzeskiej, kiedy ruski był równoprawnym językiem urzędowym, a bycie „Polakiem” miało bardziej obywatelski niż etniczny charakter. Specyficzny, wydobyty poetycko spośród urokliwych podlaskich pejzaży krajobraz staje się nośnikiem konkretnej przeszłości. Takie myślenie o krajobrazie ma oczywiście romantyczną proveniencję. Jak pisze Alina Witkowska:

Wszelkie [...] romantyczne przeświadczenia o narodzie, o jego charakterze i duchu, za podstawę brały tyleż naturę, co kulturę, tyleż przeszłość, co współczesność, tyleż świadectwa postrzegane, co prawdy ukryte. Krajobraz łączył wszystkie te czynniki, różne sposoby istnienia w czasie, i dlatego w rękach romantyka stawał się niezastąpioną wykładnią ducha narodu.

[...] szczególnie dobrane obiekty natury mogły poświadczać także ducha dziejów narodu, obecnym czynić to, co już dawno w przeszłość odeszło, a co było bardziej bezpośrednią i czystą, na miarę tamtych czasów, manifestacją istoty

³⁴ H. Duć-Fajfer, *Pomiędzy bukwą a literą*, s. 141, 142.

narodu. Mogły więc „uobecnić” przeszłość. Człowiek współczesny odnajdywał w ten sposób zagubiony kontakt z własną przeszłością, pokonywał wyobcowanie i zagubienie, restytuował continuum duchowego trwania³⁵.

Przekładając to na obrazy z twórczości Miry Łukszy, można powiedzieć, że Prysycz i jego przyjaciele jeżdżą rokrocznie na Siemianówkę, by „restytuować continuum duchowego trwania” i nie skończyć we łzach na białostockim bruku, jak inicjujący opowiadanie staruszek, prawdopodobnie (tak nakazywałaby logika opowieści) wysiedlony z jednej z zalanych wsi. Oczywiście – i Łuksza ma tego świadomość – człowiek nie może żyć wyłącznie przeszłością, tak jak nie potrafi przebywać długo pod wodą. Dlatego, trochę na kształt Mickiewiczowskiego ptaka-ryby, zanurza się w niej tylko na chwilę, wstrzymując oddech. Całkowite pogrążenie się w tym, co minione, oznaczałoby śmierć.

The Figure of Atlantis in Mira Łuksza's Writings

Summary

The article offers a reading of a poet and author Mira Łuksza, who was born in 1958 and lives in the region of Podlasie. Atlantis appears to be a visible recurring motif in her writings. It symbolizes the underwater world and becomes the point of departure for further interpretations. Finally, it prompts the questions of remembering, forgetting and identity in the context of Polish-Belarusian borderland.

Keywords: Atlantis, Polish-Belarusian borderland, Podlasie, identity, memory, Mira Łuksza

³⁵ A. Witkowska, *Stawianie, my lubim sielanki...*, Warszawa 1972, s. 132, 133.

Magdalena Kokoszka
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: magdalena.kokoszka@op.pl

Leśmianowska nauka o domu.
Rozważania na marginesie wiersza
*** *Mrok na schodach. Pustka w domu...*

I

Zbigniew Kadłubek, obok Tadeusza Sławka i Aleksandry Kunce jeden z autorów *Oikologii. Nauki o domu*¹, w posłowniu do najnowszej książki Mariusza Jochemczyka *Wobec tradycji. Śląskie szkice oikologiczne*, tak opisuje projekt oikologiczny:

Oikologia zajmuje się „oikosem”, miejscem zamieszkania [...]. Czyni to totalizująco, gdyż tropi nie tylko symbole zadomowienia, lecz także odnosi się do całości kontekstu domu jako wszystkich relacji ze światem i wspólnotą życia. Oikologia nie jest teorią, lecz troską, która otrzymuje status intelektualny².

Greckie *oikos*, ‘dom, miejsce zamieszkania’, od którego wyprowadzane jest także słowo „ekologia”, odsyła do miejsca, w którym *oiketa* czuje się u siebie i do którego przynależy³. Świadomy jednak, że przestrzeń domowa daje

¹ Zob. T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013.

² Z. Kadłubek, *Dobroć miejsca, czyli posłowie*, w: M. Jochemczyk, *Wobec tradycji. Śląskie szkice oikologiczne*, Katowice 2015, s. 116.

³ Etymologię greckiego terminu *oikeion* objaśnia Hans-Georg Gadamer: „miejsce, do którego człowiek należy, gdzie czuje się w domu, u siebie, gdzie wszystko jest swojskie. [...] swojskość oznacza tu przynależność, coś, co mnie wiąże, albo jest ze mną związane, bo do mnie należy” [H.-G. Gadamer, *Logos i ergon w „Lyzisie” Platona*, przeł. M. Łukasiewicz, w: tegoż, *Rozum*,

tylko złudzenie schronienia, separacji, i że jest jednym z wielu mieszkańców domu, członkiem rodziny, wspólnoty zamieszkujących, niczym nie włada – „mieszka pokornie, (u)słuznie rezyduje [...]. *Oiketa* to domownik dyskretny”⁴. A jego dom jest tam, gdzie znajduje się coś, na co patrzy z troską⁵.

Nauka o domu bazuje zatem na niejako naturalnej skłonności człowieka do zadomowiania się, nawiązywania relacji, stąd jest ona nieustającym odkrywaniem, poznawaniem od nowa tych czynników, które mają wpływ na kształt sfery domowej. Zajmuje się miejscem zamieszkiwania, przestrzenią wyznaczoną przez więzi, potrzebę czy może nawet konieczność obcowania – także z tym, co nie-własne. Obcowanie to rozumieć można bowiem dosłownie, za Tadeuszem Sławkiem, jako odkrywanie pokładów „obcego” w tym, co znajome: „mądra wspólnota to miejsce, w którym stajemy się dla siebie »obcy«. Teraz wiedza o nas nie znika, ale przestaje nas krępować”⁶.

Z oikologii wyczytać można zatem zachętę, jak zdaje się rzecz rozumieć Jochemczyk, do świadomego i czynnego zamieszkiwania, nawiązywania związków z własnym otoczeniem i mądrego namysłu nad tym, co najbliższe. Taka „praktyka oikologiczna”⁷, daleka jednak od wygody i łatwego zadomowienia, sprawia, że dom przestaje być figurą statyczną – jest raczej czymś, co wyzwala ruch poznawczy. I coraz to nową energię do życia:

Miejsce jest [...] dobrem, którego nie mogę osiąść ani dowolnie nim rozporządzać. Pozostaje co najwyżej czymś, czego wciąż poszukuję. Odzyskuję dom, o ile się z niego wyprowadzam. „Umiejscawiam się” – o ile powracam z wygnania⁸.

słowo, dzieje. Szkice wybrane, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził K. Michalski. Warszawa 2000, s. 300]. Etymologicznym rozważaniom poświęca też więcej miejsca Zbigniew Kadłubek. Zob. Z. Kadłubek, *Oikologia. Inkarnując wiarę*, w: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, s. 168–171.

⁴ Z. Kadłubek, *Oikologia. Inkarnując wiarę*, s. 170–171.

⁵ Twórcy *Oikologii. Nauki o domu* posługują się terminem „troska”, zapożyczonym od autora *Bycia i czasu*, Martina Heideggera, zakładając, że „społecznościowa przestrzeń ożywiona jest duchem troski, która nie może przejść w zatroskanie się mną samym” [T. Sławek: *Gdzie?*, w: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, s. 10].

⁶ Zob. T. Sławek, *Mapa domu*, w: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, s. 100.

⁷ Określenie Mariusza Jochemczyka. Zob. M. Jochemczyk, *Wobec tradycji. Śląskie szkice oikologiczne*, s. 15.

⁸ Tamże, s. 13.

II

Może więc nieprzypadkowo Leśmianowska wersja nauki o domu zdaje się odsyłać do braku, funkcjonującego – jak niemal każda negacja w tej poezji – poza zasadą niesprzeczności, tj. bez przekreślania tego, czemu – zdawałoby się – jednocześnie przeczy:

Mrok na schodach. Pustka w domu.
 Nie pomoże nikt nikomu.
 Ślady twoje śnieg zaproszył.
 Żal się w śniegu zawieruszył.
 Trzeba teraz w śnieg uwierzyć
 I tym śniegiem się ośnieżyć –
 I ocienić się tym cieniem
 I pomilczeć tym milczeniem.

[*** *Mrok na schodach. Pustka w domu*, s. 517]⁹

„Mrok na schodach. Pustka w domu” – podobnie jak w przypadku „nicości za krzakiem” [por. *Zmierchun*, s. 362] czy „wieczności w jaśminach za płotem” [por. *Zwiewność*, s. 412] – to, co nie-domowe, zlokalizowane zostaje tuż obok, blisko lub bezpośrednio „w” tym, co swojskie. Powodów zaś, by zamieszkiwanie stało się problematyczne, jest niemało.

„Wiek XX [...] okazuje się czasem bezdomności”¹⁰ – pisze Anna Legeżyńska, wskazując na postępującą od XIX stulecia dezorientację człowieka w świecie, którego obraz przestał być spójny, a kształt zrozumiały – tyleż za sprawą odkryć nowej fizyki, kryzysu religii, przemian ładu politycznego, co i ruchów migracyjnych. Ludźmi bezdomnymi są bez wątpienia bohaterowie epoki, z której Leśmian wyrasta: nowi mieszkańcy miast, ekonomiczni i „polityczni nomadzi”¹¹, wyrugowani z ziemskich włości, cyganeria artystyczna stroniąca od mieszczańskiej stabilizacji, ceniąca wolność „niebieskie wycieruchy”. Opowieść o domu z przełomu wieków łatwo staje się serią pytań retorycznych:

Dom w literaturze Młodej Polski? – powątpiewa Maria Podraza-Kwiatkowska – W tej literaturze, dla której [...] symbolem jest wędrówka, a miejscem

⁹ Wszystkie cytaty z wierszy Leśmiana podaję za: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010. W nawiasie umieszczonym po cytacie wskazuję tytuł i numer strony.

¹⁰ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 25.

¹¹ Określenie „polityczni nomadzi” pochodzi od Marii Podraza-Kwiatkowskiej. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Stabilizacja czy nomadyzm? Z problematyki domu w Młodej Polsce*, w: *też: Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 187.

ucieczki i schronienia – natura? W której tragiczne wysamotnienie, wsparte koncepcją „innego”, przeważa nad wrodzoną, jak by się mogło zdawać, chęcią współżycia z rodziną i społeczeństwem? Dom – w tej epoce, dla której jednym z ważnych wyznaczników kulturowo-politycznych jest wóz Drzymały, fortel użyty przeciw pruskim rugom, [...]?

Na pewno nie są to czasy, kiedy dom stanowi bezpieczne schronienie, azyl, bazę intymności i radości wspólnego bytowania¹².

Bezdomność jest oczywiście także znakiem egzystencjalnej doli człowieka, rozpisanej między utraconym rajem dzieciństwa (domem marzonym, onirycznym¹³) a czasem, kiedy – jak ująłby to Leśmian – dusza potyka się o nieogłędne ciało, swój dom ziemski [zob. *Wspomnienie, inc. Te ścieżyny, których stopą dziecięcą*, s. 414]. Nietrwałość zrównuje człowieka z innymi bytami, Leśmian wpisuje go zatem w poczet ciał „wklętych w korowód istnienia” [*** *Ciało me, wklęte w korowód istnienia*, s. 513], we wspólnotę życia, dla którego brak zadomowienia (albo jego niepewność czy iluzoryczność) staje się znakiem rozpoznawczym:

Zakłócenie hierarchii istnieniowej – pisze o zrównaniu Leśmianowskich bytów Jarosław Marek Rymkiewicz – czy też nawet całkowite jej zniesienie – ma u Leśmiana, jak się zdaje, jeszcze taki powód: nie jest pewne, gdzie co należy, gdzie jest czego miejsce, gdzie co jest ostatecznie usadowione; coś może być bowiem zarazem (jednocześnie, w tej samej chwili tego samego czasu) światowe i zaświatowe, tutejsze i tamtejsze, po-śmiertne i przed-śmiertne, co więcej – coś może być jednocześnie umiejscowione i od-ujscowione¹⁴.

Niepochwytność istnienia przypomina na każdym kroku, że umiejscowienie/zadomowienie jest stanem tymczasowym, a człowiek – by użyć słów Leśmiana – „nic nie ma, naprawdę nic nie ma!” [*Ułóstwo*, s. 439]. I nie ma też powodu, by traktować dom jako formę odciążenia się od reszty świata.

Najlepiej utrwalone w świadomości czytelników Leśmianowskie wyobrażenie domu – drewniana chata mającząca „Wpobok dębu” [*Zielona godzina*, s. 37], w otulinie lasu lub łąki, sama wyrasta ze świata i do obcowania ze światem zaprasza. Wymarzona została poza opozycją natury i kultury, jako otwarte gościnnie progi ludzkiego domostwa¹⁵. Dobrze wyczuł to rzeź-

¹² Tamże, s. 186.

¹³ Zob. G. Bachelard, *Do rodzinny i dom oniryczny*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, przedmowa J. Błofski, Warszawa 1975, s. 301–330.

¹⁴ J. M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 100.

¹⁵ Paradoks ten eksponuje Justyna Tabaszewska: „pierwotności [przyrody – dop. M.K.] wcale

biarz Krzysztof M. Bednarski, przygotowując w 2011 roku na zlecenie Towarzystwa Leśmianowskiego w Zamościu projekt pomnika-instalacji pod nazwą „Dom Leśmiana” – zakładał, że będzie on przestrzenią otwartą, w istocie częścią architektury parkowej, a przy tym upostaciowieniem sił witalnych natury i jej energii twórczej:

Punktem wyjścia – tłumaczył swój pomysł – jest refleksja o domu poety, który jest domem wyobraźni. Jest otwartą przestrzenią, w której dokonuje się najistotniejsze dla poezji Leśmiana zespolenie bytu i nie-bytu, świata i zaświata. By to zwizualizować odwołuję się do prostych form – metafor: domu, drogi, ścieżki, ogrodu.

Całość zbudowana jest z równie prostych elementów: czterech stopni schodów, ramy drzwi i ażurowego pomostu, który przekształca się w dynamiczne zapętlenie. Te fizyczne, przedmiotowe formy usytuowane są w kontekście świadomie wykreowanej dzikości, bujności natury.

Schody i drzwi prowadzą nas poza potoczność, otwierają się na świat i zaświat. Pomost unosi nas ponad naturą, ale w efekcie się w niej zatracza, w bogactwie roślin i dynamice form przestrzennych. Prosta ścieżka zapętlęła się jak myśl, jak żywioł natury, jak energia kreatywności¹⁶.

Daleko tu do ciasnoty ścian, wilgoci i smutku miejskich kamienic, w których przyroda grać mogłaby jedynie rolę pamiętki – landszaftu na ścianie czy rośliny w doniczce¹⁷. „Drzwi rozwarte na oścież były w naszym domu...” – zapewnia poeta w wierszu zatytułowanym *Wspomnienie* (inc. „Drzwi rozwarte na oścież były w naszym domu...”, pierwodruk w roku 1911), by w kolejnych utworach liryki autobiograficznej podtrzymywać to wyobrażenie o domu z otwartymi drzwiami, oknem radośnie rozwartym na świat i amfiladą słonecznych pokoi.

nie likwiduje fakt, że włącza się w jej zakres typowy wiejski krajobraz wraz ze «strzechą», więc również i domem, ludzkim wytworem [...]” [J. Tabaszewska, *Przestrzeń w literaturze. Zmiany w jej obrazowaniu na przykładzie poezji Bolesława Leśmiana, Juliana Przybosa i Stanisława Barańczaka*, „INTERLINIE. Interdyscyplinarne Czasopismo Internetowe” 2011, nr 1 (2), s. 78].

¹⁶ Źródło cytatu: <http://www.zamosconline.pl/text.php?id=6450&rodz=wiad> [dostęp 14.12.2016]. Projekt pomnika nie został zrealizowany, jego wizualizację można jednak obejrzeć na stronie: http://roztocze.net/newsroom.php/30964_Spacer_po_Domu_Le%C5%9Bmiana_.html [dostęp 14.12.2016].

¹⁷ Szerzej o procesie „odrywania się domu od natury” pisze w przypisie do cytowanego wcześniej tekstu *Stabilizacja czy nomadyzm? Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski* Maria Podraza-Kwiatkowska. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Stabilizacja czy nomadyzm? Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski...*, s. 199.

III

Na tym tle wyraźniejsza staje się z pewnością przyciemniona tonacja i ascetyczna poetyka wiersza *** *Mrok na schodach. Pustka w domu*, opublikowanego pośmiertnie w *Dziejbie leśnej*, obok takich tekstów jak *** *Śni się lasom – las* czy *** *Dłoń zanurzasz w śnie*¹⁸. Wiersz, chętnie dziś przywoływany, między innymi wśród zaledwie kilku utworów na płycie *Strug. Leśmian. Soyka* (Universal Music Polska 2014), a także jako swoisty klucz do wyboru Jacka Gutorowa – Bolesław Leśmian, *Z tamtej strony ciszy* (Biuro Literackie, Wrocław 2012), zdaje się wiele mówić o obecnej recepcji dzieł poety – sensualisty, ciągle poszukującego nieobciążonej uprzedzeniem widzialności, lecz zdecydowanie już oszczędniejszego w formie; czasem jeszcze hołubiącego inne łąki, inne światy, ale przede wszystkim introwertyka – obsesyjnie skupionego na rozpraszającym się, niestabilnym „ja” i na trudnych próbach ustanawiania bliskości¹⁹. Odnajduje się w tym portrecie, jak się wydaje, także człowiek współczesny – nierzadko osamotniony i zdezorientowany; ten, który sam dla siebie staje się opuszczonym domem, Leśmianowską figurą żałoby²⁰.

Kiedy Jacek Gutorow zapuszcza się na tereny dobrze opisane przez kartografów literatury, by w tym, co nie najgorzej już przyswojone poszukiwać „własnego”, lecz zarazem (zgodnie z formułą serii: 44. *Poezja polska od nowa*) „odnowionego” Leśmiana, obiera sobie wspomniany utwór za akord finałowy tomu:

Siła [...] wiersza „[Mrok na schodach]” – pisze w posłowniu do wyboru – bierze się między innymi stąd, że wyczuwamy, ile wysiłku poeta wkłada w okiełznanie patosu i wzniosłości, które zdają się czaić w każdym wersie. Mrok na schodach jest tym bardziej dojmujący, że wciąż mamy w pamięci tęczową łąkę wchodzącą przez otwarte drzwi do chaty poety. [...] Zamiast bogactwa zdań i obrazów – zupełne ogołocenie formalne i retoryczne. Zamiast szerokiej panoramy – widok przez dziurkę od klucza, kres światła w szparze pod drzwiami²¹.

¹⁸ Wskazane wiersze zaliczyć można do kręgu liryki osobistej. Ze względu na podobieństwo formy i bliskość tematyki można by odczytywać je także łącznie, jako opowieść o zagubieniu drogi do samego siebie i do drugiego człowieka.

¹⁹ Pisałam o tym w szkicu zatytułowanym *Wybory autorskie. Przyczynek do charakterystyki zjawiska*. Zob. *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, red. M. Kokoszka, B. Szałastra-Rogowska, Katowice 2017.

²⁰ Zob. B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 2: *Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 46. O człowieku, który „stał się sam dla siebie owdowiałym domem” pisze też Zbigniew Kadłubek. Zob. Z. Kadłubek, *Oikologia. Inkarnując wiarę*, s. 174.

²¹ J. Gutorow, *Biała magia*, w: B. Leśmian, *Z tamtej strony ciszy*, wybór i posłowie J. Gutorow, Wrocław 2012, s. 87.

Prawem paradoksu, świadectwo tak wychwalanego powściągnięcia wyobraźni pobudza wyobraźnię tego, który czyta. Każde nadpisywać własne obrazy, myśleć o tym, co poufnie skryte za drzwiami – znikaniem zaznaczające swój kres. Ale jest to także podróż tam, gdzie gasną światła... w rejon między wypowiedzianym a niewypowiedzianym, na granice poetyckiego rzemiosła magicznego; do miejsca, w którym z całego repertuaru środków zostają przede wszystkim dwa tropy dyskrej – elipsa i tautologia.

Mrok, pustka, strata, samotność, zaproszone ślady czyjeś obecności, zawieruszony gdzieś żal – i tym razem Leśmianowska próżnia okazuje się stopniowalna. Jest jednak nie tylko nieobecnością drugiego, jest zacieraniem się dawnych relacji i negacją tak ważnych śladów. Tym boleśniejszą, gdy sytuować ją na tle Leśmianowskiej koncepcji bytu, opisywanego w kategoriach odcisku, odbicia, echa, cienia, engramu, fantomu czy widma – zwykle z przyznanym statusem realności. „Mrok na schodach. Pustka w domu” – relacja składników zestawionych bezpośrednio obok siebie w wyniku elipsy przymusza do konstatacji, że dla człowieka pustka – jak dom – jest równie wymierna i rzeczywista. Leśmian umiejscawia ją w domu – czy to po to, by była odpowiedzią na mylące wyobrażenia o jego możliwej stałości, czy też dlatego, że to, co „puste” i „domowe”, jest ze sobą połączone – za sprawą pragnienia, którego nie da się ostatecznie zaspokoić²². Odnaleźć pustkę w domu to odkryć, że nie można już uniknąć konfrontacji ze światem. „Lokalizujemy rzeczy i siebie, bo w końcu pustka jest prawdziwym domem [...] – pisze Aleksandra Kunce – niecodziennie go odwiedzamy, ale to właśnie on jest fundamentem naszej wiedzy o kruchości tego, co ludzkie”²³ [podkr. – M.K.].

Tylko w domu onirycznym, marzonym – jak zapisuje Leśmian we *Wspomnieniu* – „W umeblowanym półśnie słonecznych pokojów / Wszyscy trwali i nie umierali.” [*Wspomnienie*, inc. „Te ścieżyny, których stopą dziecięcą...”, s. 413]. I tylko w domu dzieciństwa, pod matczyną opieką nie są ze sobą sprzeczne dwa różne dążenia – potrzeba bezpieczeństwa, zamykająca to, co własne, w przestrzeni obwarowanej i zawsze otwarta na świat zewnętrzny ekstatyczność, żywość i ruchliwość istnienia, obca temu, co ciężące:

Czułem się dobrze, jak lalka w pudełku...

A kiedy indziej – jak motyl nad rzeką

[*Ze wspomnień dzieciństwa*, s. 599]

²² Por. A. Kunce, *Puste i domowe*, w: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, s. 164–165.

²³ Tamże, s. 165.

Człowiek Leśmiana kreuje swój świat siłą uczucia i wyobraźni, pozostając nieustannie w działaniu. Dlatego i kształty jego domu przybierają postać dynamiczną. „Dom to nie-miejsce wiecznego nadchodzenia”²⁴ – pisze Kadłubek. I znajduje podstawę językową do takich dywagacji – „Pole semantyczne *oikos* [...] sugeruje *przechodność* i *przychodność* domu, ustawicznego procesu dochodzenia do sytuacji zamieszkania, zadomowienia się, ustalenia lokum bytu”²⁵. Proces ten nie tyle każe się więc interpretować w kategoriach przestrzennych, ile jest pochodną tworzących się relacji mentalnych, ustanawiania i zrywania więzów bliskości. Węzów, na których „umocowany” jest dom. Brak fizycznych i mentalnych dowodów na bytność innego (czy może siebie samego z przeszłości?) zdaje się podważać także obecne istnienie „ja” – w wierszu *** *Mrok na schodach. Pustka w domu* znika ono niemal zupełnie wraz z implikującym bezpośrednią relację odniesieniem do „ty”, zacierając się w odmienianych na różne sposoby przeczeniach: „nie” „nikt” „nikomu”, w radach dawanych bez konkretnego adresu – w paradoksalnej, bo tworzącej pozór mowy niczyjej, opowieści o domu.

IV

Tautologia, w przeciwieństwie do elipsy, wydaje się jednak tropem zadomowienia. Na pierwszy rzut oka jest jedynie formą ruchu pozornego: markuje przyrost sensu – „*novum* zawiera się bez reszty w *datum*”²⁶. Janusz Sławiński widzi w niej odwrotność i zarazem dopełnienie paradoksu: „Tam – tożsamość wzmówiona w maksymalne zróżnicowanie; tu – zróżnicowanie wywiedzione z tożsamości”²⁷. Niemniej jednak odbrzmienia dynamizują i uprzestrzeniają poetycki przekaz: słowo aktualizuje swoje znaczenia w nawrotach, w innej pozycji i funkcji składniowej. Leśmianowskie tautologie, zgodnie z tym, co ustala Artur Sandauer, najczęściej powstają „ruchem nawijającego się na własny podmiot orzeczenia”²⁸, a wyprowadzenie formy czasownikowej od rzeczownika imitować ma „wsobną dziejbę”. W wierszu *** *Mrok na schodach. Pustka w domu* zabieg ten nie odnosi się jednak bez-

²⁴ Z. Kadłubek, *Oikologia. Inkarnując wiarę*, s. 169.

²⁵ Tamże, s. 170. Kadłubek wskazuje też na pokrewieństwo greckiego rzeczownika *ὁ οἶκος* (*ho oikos*) z czasownikiem *ἵκω* (*hiko*) ‘przychodzę, przybywam’.

²⁶ J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 109–110.

²⁷ Tamże, s. 107.

²⁸ A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 510.

pośrednio do podmiotu, lecz dopełnienia, do tego, co tworzy pejzaż wewnętrzny – pozwala nie tyle porzucić pusty dom dla świata, ile raczej wpuścić świat do domu, jak niegdyś łąkę do chaty: „Trzeba teraz w śnieg uwieńczyć / I tym śniegiem się ośnieżyć”.

Śnieg, jako materia wyobraźniowa, to – jak pisze Stanisław Jasionowicz – „odsunięcie na dalszy plan metaforyki «głębi» na rzecz wizji «anty-otchłani», wszechobjemującej przestrzeni”²⁹. Ale Leśmianowska tautologia dopuszcza ambiwalencje: jest krokiem w stronę tego, od czego nie można się już odgrodzić, ale co pozostaje niewypowiedziane – widziane nie wprost, jak w zwierciadle, trzymane w cieniu, trochę na dystans, osłonięte lustrem milczenia. Śnieg, cień i milczenie – nie zapraszają w głąb zwierciadła, w podróż do krainy cieni, są raczej jak ta osłona ze śnieżnego puchu: grą o utulenie. I walką o restytucję wiary w możliwość ponownego zamieszkania. „Dom – pisze Kadłubek – to również zmaterializowana wiara w [...] sens istnienia. Wiara, że oto tu jest punkt, w którym podejmuję działanie i zaczynam żyć”³⁰. Na przekór wyobrażeniom o domu jako możliwie przewidywalnej konstrukcji w nieprzewidywalnym świecie³¹, konieczne jest, jak podpowiada Leśmian, poddanie się przymusowi – ale też dostrzeżenie zalet – zadomawiania w materii „osłabionej”, wytraconej ze stabilności i nieledwie pozbawionej ciężaru. Nie znieruchomiałej, lecz ruchliwej i lekkiej. Materii, która przynieść może pożądaną odmianę spojrzenia:

Już nie ma dawnej łąki! Nieznanej krainie
Upodobił ją śnieg ten, co ciszką się sroży.
[...]
Co za światy przelotne i wędrowne kraje
Spadły razem ze śniegiem na te ścieżki strome?
I czemu tak radośnie oko nie poznaje
Tego, co tak niedawno było mu znajome?...

[W *Śniegu*, s. 393]

Być może chodzi tu o uniesienie, bliskie opisywanej przez Leśmiana w *Przemianach rzeczywistości* „godzinie zachwyków dziecięcych”, lekkiej – nieobciążonej dawną wiedzą – radości, dzięki której na prawach tęsknoty można znów „powrócić do siebie, powitać siebie w progu własnych marzeń, posłyszeć swój głos, przejrzeć swą twarz w zwierciadłach opuszczonego przez się domu”³² [podkr. – M.K]. I może jest to tylko na inny sposób układana ta

²⁹ S. Jasionowicz, *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009, s. 115.

³⁰ Z. Kadłubek, *Oikologia. Inkarnując wiarę*, s. 176.

³¹ Por. T. Sławek, *Mapa domu*, s. 79.

³² B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, s. 46.

sama opowieść, jak łatwo „ślady zatracić do siebie” [*Śnieg*, s. 356]. Kłopoty z tożsamością, niepewność „ja”, jego słabość i widmowość, rozpraszanie się w kolejnych projekcjach wyobraźni, próżna, lecz bezustanna walka o stabilność sensu – to wszystko uczynić może jednak miejsce innemu, otworzyć pole wspólności. „Zrozumienie pustynności – twierdzi Aleksandra Kunce – prowadzi do odkrycia troski o nie-własne miejsce”³³. Pustynność koryguje nasze pragnienie posiadania – pisze o tym autor *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*:

I nie ma tu na świecie tego, co być miało:
 Ani ciał, utrwalonych jak to słowo: ciało,
 Ani drzew, zieleniących tak jak drzewom zda się,
 Ani ptaków, ujętych ściśle w kształty ptasie –
 Ani rzek, co na zawsze są dla siebie rzeką –
 Ani dali zbyt pewnej, że tak tkwi daleko –
 [...]
 Trzeba to wszystko sycić wciąż, jak ogień święty –
 Bo zgaśnie, lada wichrem bez żalu zdmuchnięty.
 Trzeba drzewu dopomóc poręką spojrzenia,
 Aby mogło być drzewem – bez trwóg, bez zwątpienia³⁴.

Interesujące wydaje się przede wszystkim napięcie pomiędzy wiedzą o niepewności istnienia i nieprzewidywalności świata (w tym także danych przestrzennych: co dotyczy drzewa i rzeki, dotyczy też dali) a potrzebą „bycia u siebie”, zamieszkiwania, emocjonalnej przynależności, a także – powracające w twórczości Leśmiana – przekonanie, że w tym niepewnym istnieniu stabilizuje nas, choć na krótko, relacja z innym bytem/innymi bytami. Leśmianowski dom, rozumiany jako przestrzeń mentalna, raz staje się więc figurą pustki, żałoby, innym zaś razem – miejscem odnowienia życiowej energii i właściwym źródłem tego, co witalne. Ponawiany wysiłek ustawiania związków z otoczeniem bliski wydaje się otwartości poetyckiego „spojrzenia”, jego rewelatorskiej sile, odsłaniającej w epifanijnym rozbłysku – ciągle od nowa – drogocенność tego, na co się patrzy. Z zachwyconym spojrzeniem walczy przy tym o lepsze spojrzenie przedzierające się „przez wrota smutku, a nie zieloności”³⁵. Zatraskane – także o to, co nie będzie mu bezpośrednio przynależne; o to, co nie-własne, odrębne, osobne, a co pozwala nawzajem nie stracić się z oczu.

³³ A. Kunce, *Puste i domowe*, s. 167.

³⁴ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 2000, s. 689.

³⁵ *Dialogi akademickie – W niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem* [rozm. E. Boyé], w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie*, t. 2: *Szkice literackie*, s. 549.

Leśmian's *Oikos*.
Reflections on the Margin of the Poem
*** *Mrok na schodach. Pustka w domu...*

Summary

The article interprets Leśmian's poetic figure of home. It indicates emptiness, the sense of mourning after losing oneself, but paradoxically it also denotes renewal of life energy and the source of vitality. Here the lexical items such as "strangeness", "alienation" and "emptiness" interact to form the fundamental concept of home. The author investigates the tensions between the contradictory states of existential uncertainty and the desire to be "at home" and to belong somewhere. Finally, Leśmian's works illustrate the conviction that in this destabilized world it is through relating to others that we find stability, if only temporarily.

Keywords: *oikos*, home, emptiness, alienation, Bolesław Leśmian

Katarzyna Trusewicz

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: katarzynatrusewicz@gmail.com

Ekogawędy Simony Kossak

Działalność Simony Kossak (1943–2007) była ściśle związana z obszarem Puszczy Białowieskiej, w której jako badaczka zaangażowana w walkę o przyrodę spędziła trzydzieści pięć lat życia. Zanim rozpoczęła pracę w Zakładzie Badania Ssaków PAN w Białowieży, ukończyła studia na Wydziale Biologii i Nauk o Ziemi Uniwersytetu Jagiellońskiego ze specjalizacją psychologa zwierząt. Dzięki awansom naukowym (w 2000 roku uzyskała tytuł naukowy profesora nauk leśnych), licznym publikacjom oraz pracy na rzecz ochrony roślin i zwierząt, pełniła również obowiązki kierownika Zakładu Lasów Naturalnych Instytutu Badawczego Leśnictwa w Białowieży.

W 1987 roku w rozmowie ze Zbigniewem Świąchem Kossak tak oto charakteryzowała swój stosunek do przyrody:

Mieszkając tak długo w Puszczy Białowieskiej [...] w pewnej chwili zrozumiałam, że przekroczyłam kordon i znalazłam się [...] po stronie drzew i zwierząt. Występuję więc w ich imieniu. Skończyłam studia biologiczne ze specjalizacją psychologii zwierząt, lecz dopiero lata życia w lesie nauczyły mnie rozumieć mowę zwierząt. I znam ją tak dobrze, że należałoby mnie spalić na stosie jako czarownicę. [...]. I dziś mogę już przekazać innym, że puszcza woła o ratunek dla swoich zwierząt¹.

¹ S. Kossak, *Mit szlachetnych łowców*, z Simoną Kossak rozm. Zbigniew Świąch, „Życie Warszawy” 19–20.12.1987, s. 3.

Określając siebie jako przedstawicielkę drzew i zwierząt, czyli tę, „która przekroczyła kordon”, badaczka wyraźnie podkreśla, że stało się to nie za sprawą wiedzy zdobytej na wyższej uczelni, ale dzięki praktyce życia codziennego, które przez ponad trzydzieści lat wiodła w cieniu starych drzew Puszczy Białowieskiej. Będąc świadkiem negatywnego podejścia do przyrody nie tylko ludzi zamieszkujących obszar Puszczy Białowieskiej, ale również biologów i leśniczych, Kossak przechodzi od teorii do praktyki i podejmuje działania mające na celu ochronę natury. Szczególną uwagę należy zwrócić na jej wypowiedzi zarówno ustne, jak i pisemne, mające często charakter literacki. Nie można też pominąć jej życiowej postawy, która charakteryzowała się wrażliwością wobec natury. Niniejszy tekst obejmuje jedynie skromny wycinek ogromnej działalności Simony Kossak, prowadzonej na różnych polach i będącej specyficznym splotem różnych praktyk². Chciałabym poddać analizie jedną z nich, gawędę, traktowaną tu jako formę aktywności zaangażowanej. Gawędom Kossak przypisuję przedrostek „eko-” w celu podkreślenia ich związku ze środowiskiem naturalnym. Celem ich autorki nie było bowiem jedynie dostarczenie odbiorcy „twardej” wiedzy o zwierzętach, dotyczącej np. ich pożywienia czy legowiska. Wydaje mi się, że „ekogawędę” można rozpatrywać jako praktykę społeczną, nastawioną na uwrażliwienie na los zwierząt.

Na początku lat 90. Simona Kossak podczas spotkania z Jerzym Leszczyńskim, które odbyło się po słynnej aferze białowieskiej (w której Kossak toczyła batalię o uratowanie od zagłady rysiów i wilków³), sugerowała,

² Simona Kossak, oprócz pracy naukowej, zajmowała się również popularyzacją wiedzy o zwierzętach w różnych formach: poprzez gawędy radiowe, teksty literackie czy filmy dokumentalne.

³ Simona Kossak, prekursorka walk w obronie zwierząt, pierwszą poważną batalię stoczyła na początku lat 90. W tym czasie w Puszczy Białowieskiej pojawili się naukowcy z Zakładu Badania Ssaków, którzy dostali pozwolenie od dyrekcji Białowieskiego Parku Narodowego oraz ministra na odłów wilków i rysi w celu badań telemetrycznych (metoda ta polega na założeniu specjalnej obroży z nadajnikiem radiowym; zwierzę, żyjące w swoim naturalnym środowisku, przesyła dzięki niej informacje). Główny zarzut Kossak dotyczył odłowu zwierząt, który w Polsce jest zakazany prawem – badacze chcieli zastosować ciężkie metalowe potrzaski, które zostały sprowadzone przez nich ze Stanów Zjednoczonych. W 1993 roku Simona Kossak, w trakcie wędrówki po ścisłym rezerwacie, natknęła się na dwa potrzaski, które postanowiła zabrać ze sobą do domu. Została oskarżona o kradzież, a sprawa otała się o wokandę sądową. Postępowanie wobec Kossak zostało umorzone, a zarzuty skierowane wobec naukowców z Zakładu Badania Ssaków. Ostatecznie Prokuratura Rejonowa w Hajnówce umorzyła postępowanie. Naukowcy zrezygnowali z niebezpiecznej metody odławiania ssaków, jednak mogli dalej prowadzić badania. Simona Kossak działała na rzecz ochrony przyrody nie tylko w Puszczy Białowieskiej. Dzięki zaangażowaniu oraz autorytetowi w środowisku naukowym została członkiem Lokalnej Komisji Etycznej w Białymstoku w latach 2000–2006, a od 2005 przewodniczyła Radzie Nauko-

że tematy przyrodnicze powinno podejmować radio. Dziesięć lat później, w roku 2001 rozpoczęły się nagrania dla Polskiego Radia Białystok, które z Leszczyńskim realizował Jarosław Iwaniuk.

Ucieszyła się, gdy zaproponowaliśmy jej współpracę – wspomina Iwaniuk – i od razu się zgodziła. Ktoś w radiu wpadł na pomysł tytułu audycji: *Co w trawie piszczy?* Simona na to: „A kogo to obchodzi, co piszczy? Dlaczego w trawie piszczy? – oto jest pytanie!”⁴.

Pierwsze nagrania powstawały w naturalnych plenerach Puszczy Białowieskiej. Gawędy miały tysiące wiernych odbiorców, którzy słuchali audycji od poniedziałku do piątku na antenie Polskiego Radia Białystok. W trakcie sześciu lat intensywnej współpracy powstało prawie dwa tysiące gawęd, emitowanych w sekwencjach trwających od 3 do 4 minut. Tu należy zaznaczyć, że Simona Kossak nigdy nie spisała swoich gawęd, dopiero po jej śmierci pojawiły się inicjatywy utrwalenia ich w formie pisemnej. W efekcie powstały dwa popularne albumy: *Dlaczego w trawie piszczy? Gawędy Simony Kossak*⁵, którego narracja została podporządkowana czterem porom roku oraz *Serce i pazur. O uczuciach zwierząt*⁶. W pierwszym zbiorze gawęd teksty dotyczące wiosny objęte są tytułem *Ptasie dialekty*, część dotycząca lata jest zatytułowana *Latanie to wyzwanie*, jesienne zwyczaje zwierząt omówione są w rozdziale *Zwierzęce ścielenie łóżek*, a gawędy zimowe zebrane są pod tytułem *Przyroda nie lubi spokoju*. Album ten, ze względu na ogromną popularność, został uhonorowany Podlaską Marką Roku 2009 w kategorii przedsięwzięcie. Chciałabym przyjrzeć się innej książce, której podtytuł stawia przed czytelnikiem poważne wyzwanie. *Serce i pazur. O uczuciach zwierząt* to tytuł sugerujący, że nie należy traktować zwierząt jako kierujących się, w opozycji do ludzkiego rozumu, instynktem. Poglądu takiego dostarczył Kartezjusz w *Rozprawie o metodzie*, rozwijając metafizyczną teorię bytu, podzielnego na dwie substancje: rozciągłą (*res extensa*) i myślącą (*res cogitans*).

wej Białowieskiego Parku Narodowego. Dzięki temu miała wpływ na sposób prowadzenia badań naukowych na roślinach i zwierzętach. Zob. A. Kamińska, *Simona. Opowieść o niezwykłym życiu Simony Kossak*, Kraków 2015, s. 225–233.

⁴ Tamże, s. 246.

⁵ *Dlaczego w trawie piszczy? Gawędy Simony Kossak*, red. A. Andrejszuk, A. Kaczanowski, M. Krawczyk, M. Radecka, Białystok 2009. Publikacja zawiera osiemdziesiąt wybranych przez redaktorów gawęd wygłoszonych przez Simonę Kossak w Polskim Radiu Białystok. Do publikacji, skierowanej głównie do szkół oraz bibliotek w Polsce, Białorusi i Litwie, dołączono również cztery płyty z oryginalnymi nagraniami gawęd radiowych.

⁶ *Serce i pazur. O uczuciach zwierząt*, red. A. Błachowska, A. Andrejszuk, A. Kaczanowski, Białystok 2010.

Pierwsza z nich charakteryzuje się wyłącznie cechami fizycznymi, takimi jak rozmiar, ruch czy kształt. W drugiej mieszczą się właściwości intelektualne oraz emocjonalne. Tylko człowiekowi Kartezjusz przypisał obie te właściwości, tym samym pozbawiając zwierzęta sfery emocjonalnej. Na reprezentowany przez to stanowisko antropocentryzm zwraca uwagę Monika Bakke w artykule *Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami*:

w naszym obszarze kulturowym emocjonalne relacje między ludźmi a innymi zwierzętami są najczęściej całkowicie zdeterminowane przez głęboko zakorzeniony antropocentryzm wyrastający z tradycji judaistycznej i antycznej, wzmocniony następnie przez chrześcijaństwo i filozofię nowożytną z jej negatywnym apogeum, które można odnaleźć w tekstach Kartezjusza i jego uczniów. Francuski filozof uważał bowiem, iż tylko ludzie mają życie emocjonalne, co wyraża się przez śmiech, rumieniec, bladłość, łzy etc., natomiast zwierzętom, będącym na swój sposób wyłącznie doskonałymi maszynami, niedysponującymi jednak życiem duchowym, odmawiał zdolności przeżywania emocji⁷.

Z założeniem tym, utrwalonym w nauce i kulturze, zmierzył się Karol Darwin⁸, który ostatecznie podważył założenia Kartezjusza wskazując, że jego metafizyka, kwestionująca fakt posiadania duszy przez zwierzęta, w potocznej świadomości stanowi usprawiedliwienie przedmiotowego traktowania zwierząt. W jednej z gawęd Kossak odniosła się do poglądów filozofa w charakterystyczny dla siebie sposób, zupełnie nieprzypominający stylu, jakiego można by oczekiwać od biologa. Opowiadając słuchaczom o historycznych zmianach w sposobie postrzegania zwierząt w kulturze, przywołała anegdotę dotyczącą troskliwego traktowania przez Kartezjusza psa, który mieszkał w jego domu. Filozof „dla tego jednego psa zrobił wyjątek i kosił się z nim, głaskał, hołubił i go bardzo lubił. Natomiast na zewnątrz traktował zwierzę jak maszynę”⁹. Simona Kossak, ze względu na bliskie relacje ze zwierzętami różnego gatunku była przekonana, że zwierzętom, podobnie jak ludziom, przez całe ich życie towarzyszą różnego rodzaju emocje. W trakcie pracy nad książką *Serce i pazur. O uczuciach zwierząt* redaktorzy, spośród dwóch tysięcy nagrań, wybrali gawędy tematyzujące uczucia zwierząt. Kategoria „uczucia” spełnia w tej publikacji funkcję nadrzędną, porządkującą

⁷ M. Bakke, *Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 222–223.

⁸ Zob. K. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, przeł. Z. Mejlert i K. Zaćwilichowska, Warszawa 1988.

⁹ S. Kossak, *Czy zwierzęta myślą?*, <https://www.youtube.com/watch?v=QBYvHNSmVaw> [dostęp 28.12.2016].

zgrupowane opowiadania o różnego rodzaju zachowaniach zwierząt. Zbiór gawęd otwiera rozdział dotyczący zalet i wad zarówno życia w grupie, jak i w pojedynkę. Następnie czytelnik dowiaduje się o bogactwie sposobów komunikowania się zwierząt w ramach jednego gatunku, jak też między nimi a ludźmi. Kolejne rozdziały dotyczą kłamstwa w świecie zwierząt, miłości rodzicielskiej i komunikacji rodzinnej, radości zwierząt oraz sposobów jej wyrażania poprzez zabawę. Kossak snuje również gawędy o rodzajach smutku, rozpacz i depresji zwierząt oraz o tym, czego się one boją i jak reagują, gdy są przestraszone. Ostatnie gawędy z tego zbioru tematyzują negatywne emocje, takie jak złość, złośliwość i agresja.

Gawędy Simony Kossak, jak już wcześniej podkreśliłam, nie zostały przez nią spisane. Trudno jest więc mówić w tym wypadku o intencjonalnym realizowaniu tego gatunku jako *de facto* literackiego. Współcześnie spotykamy się z szeregiem form konwencjonalnie nazywanych gawędami, związanych z funkcjonowaniem nowych, dawniej nieistniejących sytuacji kulturowych, nienależących do literatury, takich jak: gawęda radiowa, telewizyjna, recenzja gawędziarska, felieton-gawęda. Kossak wykorzystała gatunek gawędy, sięgając do jego korzeni, który wyrósł z żywiołu mowy, opowieści *stricte* ustnej. Z historycznej gawędy romantycznej zachowała jedynie swobodny tok wypowiedzi. Szczególną cechą budowanych przez nią historii jest emocjonalne zaangażowanie gawędziarki. Część gawęd zostało nagranych w Puszczy Białowieskiej, dzięki czemu w nagraniu słychać na przykład odgłosy ptaków czy dźwięki pracujących przy tamie bobrów. Za pośrednictwem snucia gawędy nie w studiu radiowym, lecz na polanie lub w gęsto zalesionym lesie, zwierzętom zostaje w pewnym sensie oddany głos, co nie jest już możliwe w spisanej tekście. Istotne wydaje się również to, do jakich źródeł wiedzy sięgała Kossak-gawędziarka. W swoich opowieściach często powołuje się na wspomnienia przyjaciół i znajomych. Buduje narrację, opierając się zarówno na doświadczeniach własnych, jak i cudzych. Istotnym elementem jej gawęd jest sposób ich konstruowania, przypominający snute przez Szeherazadę baśnie. Podobnie jak bohaterka *Baśni tysiąca i jednej nocy*, Kossak kończy gawędę informując odbiorcę, że będzie musiał poczekać do następnego nagrania, aby dowiedzieć się o kolejnych zwyczajach zwierząt. Podobnie, kiedy rozpoczyna gawędę, przypomina odbiorcom najważniejsze informacje z poprzedniej. Dzięki takiemu zabiegowi gawędy Kossak układają się w jedną spójną całość, a dodatkowo zachęcają do kolejnego wysłuchania. Taki zabieg jest widoczny jedynie w formie mówionej gawędy, ponieważ redaktorzy książek z tekstami gawęd zrezygnowali z tej formuły. Kolejną cechą gawęd Kossak jest ich popularnonaukowy charakter. W książce *Serce i pazur* próżno szukać czysto naukowych źródeł, odwołań do prac badaczy,

specjalistów czy teoretyków. W opowieściach często pojawia się fraza „widziałam niesamowity film”, która otwiera lub podsumowuje gawędę. Wykorzystywane przez Simonę Kossak źródła uzmysławiają odbiorcy, że on również, każdego dnia, może być obserwatorem zwierząt, wyczulonym na sposób ich funkcjonowania. Kossak nie popisuje się swoją wiedzą naukową (którą przecież posiadała jako profesor nauk leśnych i biolog), nie opowiada o zwierzętach z pozycji eksperta. Do mówienia o uczuciach zwierząt wykorzystuje formę narracji zarezerwowaną dotychczas do przekazu doświadczenia ludzkiego.

Gawędy Simony Kossak nie musiały długo czekać na utrwalenie ich w formie tekstu pisanego. Jej opowieści o zwierzętach, zarówno te funkcjonujące w postaci nagrań, jak i te, które zostały utrwalone w piśmie, charakteryzują się podobnymi cechami. Jedną z nich jest posługiwanie się pierwszą osobą liczby mnogiej:

Nazywamy się po łacinie homo sapiens (człowiek myślący), a jesteśmy tak naprawdę homo „gadativus” (człowiek „gadający”). Gdy tylko możemy, to gadamy, a jeżeli nie możemy gadać, to i tak mamy w głowie „gadatliwy mózg”. [...] Nie zdajemy sobie sprawy, jakimi mistrzami w oszukiwaniu są zwierzęta i jak bliskie jest ono ludzkiej naturze¹⁰.

Wykorzystanie w opowieści pierwszej osoby liczby mnogiej służy nie tylko utożsamieniu się nadawcy z odbiorcą, ale umożliwia oddanie gawędziarskiego charakteru narracji. Ważnym aspektem opowieści jest również sposób, w jaki Simona Kossak określa zwierzęta. Zazwyczaj posługuje się ona zdrobnieniami, a określenie „zwierzątko” pojawia się w jej tekstach zdecydowanie częściej niż „zwierzę”:

Widziałam niesamowity film, w którym w kryształowo czystej wodzie romansowały dwie ośmiorniczki. Adorowały się pływając obok siebie i zmieniając błyskawicznie kolory ciała. Było to bardzo malownicze widowisko, ponieważ kolory były piękne. Ponadto samczyk, który od strony samiczki purpurowiał ze szczęścia i z podniecenia, od strony zewnętrznej miał ubarwienie sine, blade, wręcz białe¹¹.

Inny przykład dotyczy ciem: „Siedząca na korze brzozy, ze skrzydełkami w biało-czarne wzorki, cienie i plamki, dla człowieka przechodzącego obok drzewa [ćma – dop. K.T.] jest absolutnie niewidoczna”¹². Stosowanie

¹⁰ S. Kossak, *Serce i pazur*, s. 45, 58.

¹¹ Tamże, s. 32.

¹² Tamże, s. 56.

zdrobnień w opisie zwierząt z pewnością nie ma na celu ich trywializowania. Taki typ mowy, którego charakterystycznym elementem są zdrobnienia i spieszczenia, w badaniach dotyczących interakcji ludzi i zwierząt określa się terminem *amaeru* (od japońskiego *amae* – słodki)¹³. Badacze wskazują, że termin ten oznacza dodatkowo pobłażliwe traktowanie niesfornych zachowań, głównie dzieci¹⁴. W tym miejscu warto zastanowić się nad charakterem relacji Kossak z jej zwierzętami. Użyłam zaimka „jej” nie bez przyczyny. Zarówno z tekstów Kossak, jak też jej biografii pióra Anny Kamińskiej, *Simona. Opowieść o niezwykłym życiu Simony Kossak*, wyłania się obraz kobiety troszczącej się o zwierzęta tak, jak matka o swoje dzieci. Potwierdza to sposób, w jaki mówi/pisze ona o zwierzętach, przywołujący na myśl skojarzenie matki opowiadającej o własnym dziecku. Stosunek matka–dziecko pomiędzy Kossak a zwierzętami (szczególnie ukochanymi przez nią sarnami) wart jest oddzielnej analizy. Można założyć, że liczne zdrobnienia świadczą o głębokim i szczerym uczuciu, jakim Simona Kossak darzyła zwierzęta. Zamierzonym w tym przypadku efektem jest uwrażliwienie odbiorcy na los zwierząt.

Kolejną cechą gawęd Simony Kossak jest dopisywanie myśli zwierząt w trakcie tworzenia narracji. Przykładem może być fragment, w którym opisuje ona zachowanie psa:

Nie tylko ludzie są tacy sprytni. Właściwie okazuje się, że nic nie potrafimy wynaleźć, czego przyroda już dawno nie wymyśliła. Najprostszy przykład to piesek na spacerze, który podchodzi do najbliższego słupa czy drzewa, podnosi łapę i leciutko obsikuje (tak właśnie działa zwierzęca „automatyczna sekretarka”!) wraca ze spaceru do domu i wygrzewa się przy kominku, a w tym czasie inny pies podchodzi i wącha oznakowane miejsce. Odczytuje wiadomość: „ja tu byłem, to jest mój rewir, codziennie chodzę tu ze swoją panią.” Ten drugi pies podnosi więc łapę i sika trochę wyżej. Jest to komunikat zostawiony dla pierwszego psa „nie myśl sobie stary, że ty jeden po dzielnicy chodzisz. Tutaj jest też moje miejsce. Ja jestem również silnym i dzielnym psem”. Są to komunikaty zostawione świadomie¹⁵.

W bardzo wielu tekstach Simony Kossak zwierzęta „wypowiadają się” oraz „komunikują”, a więc zostają dopuszczone do głosu. Gawędziarka tłumaczy odbiorcom zachowania zwierząt, przykładając do ich postępowania

¹³ B. Mirucka, U. Bielecka, *Intrapsychiczne i interpersonalne funkcje relacji człowieka ze zwierzęciem towarzyszącym*, „Psychologia Społeczna” 2014, t. 9, nr 3, s. 340.

¹⁴ K. Konecki, *Dotyk i wymiana gestów jako element wytwarzania więzi emocjonalnej. Zastosowania socjologii wizualnej i metodologii teorii ugruntowanej w badaniu interakcji zwierząt i ludzi*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2008, t. 4, nr 1, s. 76.

¹⁵ S. Kossak, *Serce i pazur*, s. 40–41.

słowa i określenia zarezerwowane dla człowieka, takie jak zdrada, ślub czy małżeństwo. Ma to na celu nie tylko wzbogacenie narracji, ale również wyartykułowanie głównej tezy Kossak, że nie tylko ludzie, ale również zwierzęta myślą oraz porozumiewają się ze sobą. W swoich gawędach Kossak posługuje się również ironią, która pojawia się wyłącznie w wypowiedziach dotyczących ludzi, nigdy zwierząt. Ślady ironii można zauważyć już we wcześniej przytoczonych przeze mnie fragmentach, np. w wyrażeniu homo „gadativus”. Interesujący jest sposób, w jaki Kossak odnosi się do wiedzy naukowej oraz samych naukowców:

Są oczywiście tacy uczeni, którzy potrafią wszystko w sposób naukowy i cyniczny wydrwić. Oni twierdzą, że altruizm wśród zwierząt nie istnieje. Ich zdaniem w każdym takim zachowaniu zwierząt można doszukać się jakichś ich korzyści. [...] Szukanie w tym jakichkolwiek interesownych pobudek jest w moim przekonaniu nieuczciwością¹⁶.

Ironia okazuje się niezwykle przydatnym narzędziem do ukazania tego, że ludzie nieuzasadnienie stawiają siebie wyżej od zwierząt. Doskonałym przykładem wykorzystania przez Kossak ironii jest to, w jaki sposób opisuje ona zachowania ludzi i zwierząt:

W półkulach mózgowych znajduje się źródło pewnych reakcji i zachowań. To one świadczą o tym, że jesteśmy istotami kulturalnymi i rozumnymi. Kultura zachowań jest właśnie zależna od nich. U zwierząt półkule mózgowie są małe, a u ludzi natomiast ogromne. Zwierzęta może i mają je maleńkie, ale mimo tego jakie są kulturalne! A człowiek (z tym wielkim mózgiem) jakim potrafi być... „bezinteresownym chamelem”¹⁷.

O ludziach i ich postępowaniu Simona Kossak nie miała najlepszej opinii. Może właśnie dlatego była w lepszych kontaktach ze zwierzętami niż ludźmi:

Dzik będzie wchodził do jej łóżka, rysica spała w nogach, jamniczka jadła z talerza, a oślica wyjmowała z ust papierosa. Gadający kruk będzie skubał jej włosy, a popielice chodziły po jej domu jak ptaki, z którymi zamieszka: sowa, puchacz czy czarny bocian. [...] Z nikim z rodziny czy znajomych nie stworzy tak silnej relacji jak ze stadem hodowanych przez siebie saren¹⁸.

Zwierzęta Simony Kossak pełnią funkcję tak zwanych zwierząt towarzyszących (*companion animals*), które są przez człowieka pielęgnowane:

¹⁶ Tamże, s. 16–21.

¹⁷ Tamże, s. 53.

¹⁸ A. Kamińska, *Simona*, s. 41–42.

Pojęcie „zwierzę towarzyszące” odnosi się [...] do takiego zwierzęcia, które jest dla danej osoby obiektem znaczącym i z którym łączy ją bliska więź. [...] zwierzęciem towarzyszącym może być każde zwierzę niezależnie od gatunku (m.in. ptaki, gryznie, płazy, gady, ryby, konie itd.), o ile tylko stanowi ważny obiekt relacji¹⁹.

Kategoria „zwierzęcia towarzyszącego” w kulturze zachodniej odnosi się do przyjaźni człowieka z psem czy kotem²⁰. Bliska relacja Kossak ze zwierzętami, które są uznawane przez człowieka za dzikie, a tym samym często niebezpieczne – jak na przykład dzik – stanowi zachętę do przemyślenia kategorii zwierzęcia towarzyszącego²¹. Takim postępowaniem Kossak skłania do refleksji na temat kulturowego uwarunkowania podziału na zwierzęta dzikie i udomowione.

Swoje ekogawędy Kossak poświęciła zwierzętom oraz roślinom. W *Opowiadaniach o ziołach i zwierzętach: zgodnie z naturą swojego gatunku* (1995) w formie krótkich literackich opowiadań, autorka opisała osiemdziesiąt dwa gatunki roślin i zwierząt. W 1998 roku wyszła kolejna jej książka o przekornym tytule *Wilk – zabójca zwierząt gospodarskich?*, zaś ostatnia była *Saga Puszczy Białowieskiej* (2001), na którą warto zwrócić szczególną uwagę ze względu na jej aktualność. Już ponad piętnaście lat temu Simona Kossak podjęła wciąż nierozwiązany problem, który w ostatnim czasie staje się zarzewiem coraz głośniejszych konfliktów²².

W podsumowaniu warto zastanowić się nad powodami wyboru przez Simonę Kossak właśnie gawędy jako formy opowieści o zwierzętach, skierowanej do szerokiej publiczności. Gawęda jest formą dość pojemną, gdyż w jej ramach mogą pojawić się dygresje oraz liczne odwołania do osobistych i cudzych doświadczeń. W swoich gawędach o zwierzętach Simona Kossak

¹⁹ B. Mirucka, U. Bielecka, *Intrapsychiczne i interpersonalne*, s. 338.

²⁰ Problem współlistnienia zwierząt i ludzi podejmowali różni badacze. Zob. É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia: inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014; J. Ullrich, *Strefy kontaktu. Spotkanie psa i człowieka (Psio-ludzkie metamorfozy w sztuce współczesnej)*, przeł. E. Ulińska, w: *Zwierzęta i ich ludzie: zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Warszawa 2015, s. 88–106.

²¹ Przykłady bliskiej relacji z dzikim zwierzęciem można znaleźć w albumie partnera Simony Kossak, Lecha Wilczka, fotografa, *Spotkanie z Simoną Kossak*, Białowieża 2011.

²² Spór wokół Puszczy Białowieskiej trwa od lat, z większą lub mniejszą intensywnością. Dotyczy on głównie dwóch problemów. Pierwszy z nich odnosi się do tego, jaki obszar Puszczy ma być objęty ścisłym rezerwatem Parku Narodowego. Drugi dotyczy wniosków o powiększenie wycinki Puszczy w celu zlikwidowania gradacji kornika drukarza (*Ips typographus*). Simona Kossak również ustosunkowała się do sporów dotyczących Puszczy Białowieskiej. Zob. S. Kossak, *Śmierć Puszczy*, „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 136, s. 12.

pokazuje, że człowiek wciąż zajmuje wobec nich pozycję uprzywilejowaną. Jak zauważa Anna Barcz we *Wprowadzeniu do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*

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 zwierząt²³.

Z taką sytuacją nie mamy jednak do czynienia w gawędach Simony Kossak. Jej narracje dowodzą wyraźnie, że to ona próbuje mówić głosem zwierząt. Nie szuka innych, alternatywnych, sposobów na ich obecność w tekście. Determinuje to formę gawędy: z wyraźnie obecnym, subiektywnym, ludzkim głosem narratora, użyczającym zwierzętom głosu zgodnie ze znaną z bajek konwencją, jaką jest przypisywanie im wypowiedzi w ludzkim języku, a tym samym ludzkiego sposobu myślenia. Kossak wyraźnie stawia siebie w roli „gospodarza”. Budowana jest w ten sposób postać narratora-gawędziarza, będącego w centrum opowieści i decydującego o jej przebiegu. Z jednej strony autorka, mimo deklaracji bycia po stronie przyrody, swoimi gawędami utrwala pewien stereotypowy sposób patrzenia na relację zwierząt i ludzi. Z drugiej strony obecność człowieka, wpisana w taką formę narracji jak gawęda, pozwala uzyskać zamierzone efekty – zachęcić do zainteresowania się zwierzęcą perspektywą – a jednocześnie dotrzeć do szerokiego grona odbiorców. Dodatkowo gawęda, w przeciwieństwie do tekstu naukowego, zmniejsza dystans pomiędzy nadawcą a odbiorcą. W tekstach naukowych Simona Kossak musiała traktować zwierzęta oraz środowisko naturalne jako przedmiot badań, co widać chociażby w tytułach jej publikacji, takich jak: *Liczebność zwierzyny w Puszczy Białowieskiej i proponowane sposoby prowadzenia gospodarki łowieckiej*²⁴ czy *Strefowe zróżnicowanie ochrony i użytkowania zwierzyny na przykładzie Biebrzańskiego Parku Narodowego i terenów z nim sąsiadujących*²⁵. Za pośrednictwem gawęd Kossak dokonuje zmniejszenia dystansu, dzięki czemu zwierzęta nie są w nich przedmiotem, lecz podmiotem opowieści. Nie byłoby to jednak możliwe bez „przekroczenia kordonu”, stanięcia po stronie zwierząt. Zookrytyka wymaga, aby w narracji

²³ A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, s. 321.

²⁴ S. Kossak, *Liczebność zwierzyny w Puszczy Białowieskiej i proponowane sposoby prowadzenia gospodarki łowieckiej*, „Sylwan” 1995, nr 8, s. 25–41.

²⁵ S. Kossak, *Strefowe zróżnicowanie ochrony i użytkowania zwierzyny na przykładzie Biebrzańskiego Parku Narodowego i terenów z nim sąsiadujących*, „Chrońmy Przyrodę Ojczystą” 1999, nr 1, s. 18–34.

oddać głos zwierzętom i pokazać, że są one świadome własnego zachowania. Kossak nie robi tego w pełni, jednak o czym świadczą efekty jej działalności – odnosi zamierzony skutek. W twórczości ekogawędowej Kossak dominuje aspekt ekokrytyczny. Gawędy nie mogą być rozpatrywane w oderwaniu od jej życia, skupionego wokół ochrony natury. Są więc z pewnością formą aktywności zaangażowanej, której zadaniem jest uwrażliwienie ludzi na los zwierząt.

Eco-tales by Simona Kossak

Summary

This article discusses the life and work of Simona Kossak, a writer and professor of forestry. Her life work aimed at awakening in her readers and listeners sensitivity and compassion towards animals and natural surroundings. The author examines Kossak's radio talks which she proposes to name "eco-tales".

Keywords: ecocriticism, eco-tales, ecology, Simona Kossak

Monika Kostaszuk-Romanowska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: mromanow@poczta.onet.pl

Antybohater w teatrze „bezczelnym” Strzępki i Demirskiego

Dramaturg Paweł Demirski i reżyser Monika Strzępka jako tandem artystyczny pracują od dziesięciu lat. To jedno z ciekawszych zjawisk na mapie polskiej kultury. Teatr, który tworzą bywa opisywany różnymi przymiotnikami. Na ogół postrzega się go jako teatr krytyczny, zaangażowany, publicystyczny – by przywołać określenia stosunkowo neutralne¹. Ale sceniczny dorobek duetu zyskał też bardziej radykalną identyfikację – jest nazywany teatrem politycznym, lewicującym. Taka, zawsze dosyć problematyczna, charakterystyka musi wywoływać różne skojarzenia. „Starsi krytycy – zauważa Aneta Kyzioł – widzą w nich spóźnionych o kilka pokoleń komunistycznych ludowych komisarzy. Młodszy zarzucają im bezpieczną kanapową lewicowość”².

Przyjęte w tytule tego tekstu określenie „teatr bezczelny” to pomysł częściowo zapożyczony. Anna Kuligowska-Korzeniewska, wypowiadając się o jednym ze spektakli duetu (chodziło o przedstawienie *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* wystawione przez Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu w 2010 roku), zarzuciła mu „prymitywizm” i „bezczelność” właśnie:

¹ Teatrem zaangażowanym był tzw. Szybki Teatr Miejski – projekt realizowany przez Demirskiego w Teatrze Wybrzeże.

² A. Kyzioł, *Niech żyje wojna*, „Polityka” 2010, nr 26, s. 53.

Przyznaję młodemu prawo do buntu, ale ten spektakl mnie zniesmaczył swoim prymitywizmem, takiej beczelności nie znoszę. Proszę przypomnieć sobie fragmenty: za wolno idą do piachu, ten trup nie będzie robił filmów, reżyser Kazimierz liżący buty ministrowi finansów. Przesadzili w tym spieraniu się z «architektami wyobraźni»³.

Wspomnianemu przedstawieniu poświęcił opublikowaną w roku premiery analizę Marcin Kościelniak. Opatrzył ją wyrazistym tytułem... „Najbardziej beczelny duet w polskim teatrze”⁴. W tekście Kościelniaka epitet „beczelny” nie miał jednak nacechowania emocjonalnego, występował raczej w roli „technicznego” terminu. Służył – trzeba przyznać, niezwykle trafnej – charakterystyce metody, która stała się już znakiem rozpoznawczym teatru Strzępki i Demirskiego. Polega ona na jawnie bezceremonialnym traktowaniu najbardziej wrażliwych, „nietykalnych”, tematów:

Duet Strzępka/Demirski specjalizuje się w naruszaniu tabu. Wykształcił w tym celu specjalny, dwubiegunowy mechanizm: po jednej stronie mamy delikatny, drażliwy, otoczony nimbem nienaruszalności temat (Zagłada, Katyń, polski mesjanizm itp.), po drugiej – kompletną ignorancję twórców, którzy obchodzą się z tematem w sposób skandalicznie niewłaściwy, beczelny i nie na miejscu⁵.

We wspomnianej metodzie nie chodzi zatem wyłącznie o odwagę wkroczenia w sferę uznawaną powszechnie za – obwarowane określonymi zakazami – tematyczne *sacrum*, ale przede wszystkim o tryb scenicznej obróbki należących do niej symboli. W wydaniu Strzępki i Demirskiego jest to bowiem zawsze lektura, w której granice tego, co wolno i tego, co nie wypada, są przesuwane daleko poza ogólnie przyjęte normy. Taka lektura stanowi zapewne dosyć logiczną konsekwencję założenia, że, jak to ujmuje Kościelniak, „sam temat – choćby najbardziej zakazany – nie wystarczy, by kogokolwiek dotknąć; tutaj trzeba się wykazać absolutnym brakiem manier i wychowania, najlepiej połączonych z niewinną miną dziecka”⁶.

³ To wypowiedź w sondzie przeprowadzonej przez „Notatnik Teatralny” na potrzeby numeru monograficznego, który był poświęcony twórczości Strzępki i Demirskiego. Cyt. za I. Szymańska, *Sonda*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65, s. 43.

⁴ Tekst został opublikowany w numerze 29 „Tygodnika Powszechnego” z 2010 roku, a potem włączony do publikacji „Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru. Zob. M. Kościelniak, *Najbardziej beczelny duet w polskim teatrze*, w: tegoż, „Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru, Kraków 2014, s. 77.

⁵ M. Kościelniak, *Najbardziej beczelny duet w polskim teatrze*, s. 78.

⁶ Tamże.

Co ciekawe, sam Demirski – w wywiadzie udzielonym z okazji przyznania Paszportu „Polityki” – podobnie opisywał punkt startowy swojej twórczości, którą – jak twierdził – chciał wypełnić wyraźną luką w polskim teatrze:

Kiedy zaczynałem pracę w teatrze, brakowało mi w nim takiej beczelności, dosadności, jaką w latach 90. miała polska sztuka krytyczna, np. Rumas i Libera. Albo brytyjscy dramatopisarze, spadkobiercy Osbourne’a czy Bonda. Wiedziałem, że jest jakiś punkt wyjścia, który mnie interesuje, a nie jest w teatrze obecny. W tę lukę wskoczyliśmy również z powodu naszych temperamentów⁷.

Idąc tropem deklaracji dramaturga, określenia „bezczelny” nie będę więc traktować w kategoriach oceny lecz – podobnie jak Kościelniak – w funkcji opisu. Nazywam nim przyjętą przez młodych, trzydziestoletnich twórców formułę ideowo-artystyczną. Można by ją przedstawić, mówiąc w wielkim skrócie, jako właściwą dla sztuki krytycznej strategię ujawniania negatywnych zjawisk obecnych w życiu społecznym i prowokacyjnego ich obnażania poprzez zastosowanie demaskatorskiego kontr-dyskursu – estetycznej parafrazy szczególnie, według twórców, opresyjnych dyskursów funkcjonujących w sferze publicznej. Istotna dla tej metody jest gotowość do radykalizacji wypowiedzi artystycznej, determinacja w uwalnianiu jej z gorsetu politycznej poprawności i stylistycznego ugrzecznienia. W twórczości Demirskiego jednym z najbardziej charakterystycznych elementów opisanej strategii okazuje się figura antybohatera.

Na gruncie literaturoznawczym kategoria ta pojawia się wielokrotnie. Próbę jej rozpoznania podejmuje w swojej analizie Michał Januszkiewicz. Badacz wychodzi od następującej definicji: „antybohater jest outsiderem – postacią pozostającą w szczególnym konflikcie z przyjętymi potocznie normami i formami życia społecznego, kwestionującą je i uzasadniającą tę swoją postawę w sposób refleksyjny”⁸. Jednak w dalszym toku swego wywodu przesuwa punkt ciężkości z perspektywy socjologiczno-filozoficznej na ujęcie artystyczno-psychologiczne. Odwołując się do tradycji modernistycznej, typuje listę pięciu wyznaczników, które składają się na kreację literacką tego modelu postaci. Należą do nich świadomość, bierność, nieokreśloność, cierpienie i wolność. Cecha pierwsza oznacza refleksyjność składającą się na „życie przytomne”, waloryzującą rozpoznanie przez bohatera własnego

⁷ Zob. A. Kyzioł, *Salonu nie ma*, „Polityka” 2011, nr 6, s. 62. Demirski powołuje się tu na Roberta Rumasa i Zbigniewa Liberę – twórców artystycznych instalacji oraz na brytyjskich dramaturgów Johna Osborne’a i Edwarda Bonda.

⁸ M. Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 63.

człowieczeństwa i manifestującą się jako „poszukiwanie prawdy o świecie i o sobie samym”⁹. Bierność stanowi paradoksalny skutek świadomości – „antybohater wycofuje się z życia i pogrąża w kontemplacji samego siebie”¹⁰. Nieokreśloność wyraża się zarówno w niemożności przypisania mu „jakieś trwałej substancjalnej tożsamości”, jak i w zniesieniu identyfikacji dobry/zły¹¹. To bohater doznający pozbawionego sensu cierpienia, ale doświadczaający go niejako z własnej woli (Januszkiewicz nazywa ten przypadek „masochizmem mentalnym”)¹². Cecha ostatnia – podobnie jak wcześniejsze – naznaczona jest nieprzewidywalnym paradoksem. Wolność antybohatera to wolność wewnętrzna, absurda i przydająca cierpienie¹³. W konkluzji swego artykułu Januszkiewicz identyfikuje antybohatera jako „typ postaci literackiej [...] pozbawionej cech tradycyjnie przypisywanych bohaterowi (takich jak aktywność, odwaga, wola itp.)”¹⁴, ale jednocześnie przyznaje, że wciąż stanowi on „wyzwanie” nie tylko dla literaturoznawców.

Zaproponowany katalog cech z pewnością nie ma charakteru uniwersalnego. Nie do końca na przykład sprawdza się w badaniach innego rodzaju materiału literackiego niż ten wykorzystany w analizie Januszkiewicza. Ograniczenie dotyczy zwłaszcza kreacji antybohatera w literaturze współczesnej. Nie tylko nie musi on – jak zauważa Michał Wolski – odpowiadać prezentowanemu schematowi, ale też „może być definiowany przez znacznie odmienne postawy i poglądy”¹⁵. To zaś wskazuje na potrzebę przedefiniowania zaproponowanego przez Januszkiewicza modelu. Otóż wydaje się, że w przypadku kategorii służącej do opisu postaci występujących w dramatach Demirskiego jest to konieczność szczególnie obciążająca.

Cała wyjątkowość pojęcia antybohatera – zapowiada własną analizę Wolski – koncentrować się będzie w jego percepcji wynikającej nie tyle ze strukturalnych czy też konstrukcyjnych determinant tekstu literackiego (i nie tylko), ile z cech antropomorficznych czy wręcz charakterologicznych¹⁶.

Obaj badacze, co trzeba podkreślić, skupiają uwagę na antybohaterach współtworzących przestrzeń fabularną dzieła literackiego lub – jak w analizie

⁹ Tamże, s. 71.

¹⁰ Tamże, s. 72.

¹¹ Tamże, s. 73–74.

¹² Tamże, s. 74.

¹³ Tamże, s. 75.

¹⁴ Tamże, s. 77.

¹⁵ M. Wolski, *Wstyd jako cecha współczesnego antybohatera (na wybranych przykładach)*, <http://www.e-znaczenia.pl/?p=740> [dostęp 10.12.2016].

¹⁶ Tamże.

Wolskiego – także dzieła filmowego. Odnosząc wspomniany model do kreacji bohatera sztuki pisanej na potrzeby współczesnego widowiska teatralnego – w dodatku w stylistyce właściwej Demirskiemu – napotykamy na pewną trudność. Psychologiczny charakter zaproponowanych tu kategorii uniemożliwia wykorzystanie ich do rozpoznania postaci konstruowanych na zasadzie daleko posuniętej umowności, aktualizowanych na scenie w ramach gry podjętej nawet nie z historycznie określonym typem bohatera, lecz z bohaterem rozumianym jako trop kulturowy, upersonifikowany znak kulturowych skojarzeń. W tym wypadku wspomniane „strukturalne determinanty” (tekstu dramatycznego) okazują się akurat szczególnie istotne. Decydują bowiem o usytuowaniu postaci – *ex definitione* będącej także znakiem teatralnym – w kompozycyjnych ramach spektaklu i o określeniu jej funkcji w budowaniu akcji scenicznej. Mamy więc do czynienia z typem bohatera, w którego opisie z pewnością dają się do pewnego stopnia zastosować ustalenia wspomnianych badaczy, ale z uwzględnieniem utrwalonej już formuły antybohatera w rozumieniu postaci z teatru Bertolda Brechta, dramatu Samuela Becketta czy Stanisława Różewicza.

Byłby to zatem, mówiąc w wielkim skrócie, bohater podwójnie zdegradowany – nie tylko poprzez swoją „nieheroiczność”, ale też wskutek dewaluacji jego statusu jako postaci dramatycznej. Tym, co niewątpliwie łączy model modernistycznego *anti-hero* z formułą bohatera wpisaną w teatr, jaki uprawiają Strzępka i Demirski, jest zasada negacji. Ale wyraża się ona właśnie nie tyle w zaprzeczaniu modelu heroiczności rozumianej psychologicznie jako uposażenie postaci, ile przede wszystkim w fundamentalnym zanegowaniu takiego uposażenia w funkcji czynnika gwarantującego spójność kreacji bohatera.

Antybohater w teatrze Strzępki i Demirskiego to po przede wszystkim postać zapożyczona. Przejęta ze źródeł stanowiących ważne polskie tropy kulturowe – literackie, historyczne, wygenerowane w tradycji lub w kulturze masowej. Jako symboliczny konstrukt ma czytelną, łatwą do ustalenia proveniencję. Jednocześnie jest efektem, na ogół bardzo radykalnego, przetworzenia. Swobodnie, wręcz bez umiaru, pasożytuje na swoim źródle. Nie chodzi tu zatem wyłącznie o parodystyczne, karykaturalne kopiowanie oryginału, choć już taki zabieg wyczerpywałby definicję bohatera w wariacie negatywnym. W „teatrze bezczelnym” proceder przetwarzania idzie znacznie dalej. Negacja jest zawsze kreacją, nadaniem bohaterowi nowej, najczęściej obrazoburczej tożsamości. Reinterpretacja okazuje się więc zaledwie etapem wstępnym gry ze stereotypem, polską mentalnością, jej złożonymi uwarunkowaniami. A także – co w teatrze najważniejsze – gry z widzem.

W ten sposób skrojona postać to właściwie dyżurny bohater teatru Strzępki i Demirskiego. Pojawia się w wielu inscenizacjach. Ja na potrzeby tego krótkiego przeglądu wybrałam trzy przykłady takich spektakli. Podejmując próbę kategoryzacji ich bohaterów, warto na wstępie zastrzec, że „antybohaterskość” u Strzępki i Demirskiego to nie tylko strategia tworzenia konkretnych postaci-ról, ale – można to tak określić – orientacja totalna wyrażająca się w nieustannym tropieniu i negowaniu heroiczności wrośniętej w różne obszary życia zbiorowego.

Postacie, które dają się opisać omawianą formułą, „wypełniły po brzegi” już pierwszy wspólny spektakl duetu, co zresztą zapowiadał jego ewidentnie prowokacyjny tytuł. Przedstawienie *Dziady. Ekshumacja*, bo o nim mowa, miało premierę w 2007 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Tytuł zbioru, w którym opublikowano sztukę – „Parafrazy” – objaśniał, jak mogłoby się wydawać, zastosowaną w niej metodę obróbki tekstu Mickiewicza. Jednak było to objaśnienie zdecydowanie mylące.

Nie ma się co oszukiwać – zauważyła w artykule zamykającym tom Joanna Krakowska – dramaty Pawła Demirskiego parafrazami raczej nie są albo są nimi tylko na pozór. [...] Owszem, są tu cytaty, imiona bohaterów, motywy, sceny, pomysły fabularne – wszystko to jednak niemal za każdym razem podporządkowane jest nowej strukturze, przewrotnej stylistyce i autonomicznemu przekazowi, które jeśli w ogóle mają coś wspólnego z pierwowzorem, to z całą pewnością na wspak¹⁷.

Autorska quasi-parafraza stanowiła więc szczególnego typu translację. Jej twórcy od początku nie ukrywali zamiaru radykalnej rewitalizacji *Dziadów*, tłumacząc ów radykalizm najprostszym z możliwych argumentów – potrzebą mówienia własnym językiem o sprawach, które oni uważają za ważne. W jednym z wywiadów Strzępka tak opisała genezę wrocławskiego przedstawienia:

Kiedy zaczęliśmy pracować nad adaptacją „Dziadów”, wiedzieliśmy, co chcemy przez nią powiedzieć, ale szybko okazało się, że potrzebujemy nowego tekstu. Większą radość daje mi praca nad czymś nowym niż kolejna reinterpretacja klasyki. Wiem, o czym chcę robić teatr, i nie widzę powodu, żeby naginać tekst klasyczny na potrzebny temat, który mnie interesuje¹⁸.

Umownie potraktowany pierwowzór został więc „przełożony” na najnowszą historię Polski. Autorską selekcję pomyślnie przeszły tylko niektóre

¹⁷ J. Krakowska, *Demi(d)ramy*, w: P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa 2011, s. 476.

¹⁸ Cyt. za: T. Wysocki, „Dziadom” trzeba przyrzec się uczciwie, <http://www.teatrpolski.wroc.pl/media-o-nas/zapowiedzi/dziadom-trzeba-przyrzec-sie-uczciwie> [dostęp 20.12.2016].

postacie arcydramatu. Ale zapłaciły za nią radykalnym przenicowaniem, skutkującym sprowadzeniem ich do jednego obrazoburczego mianownika. I tak walczący o „rząd dusz” buntownik Konrad wymieniony został na bohatera o dwu twarzach – byłego opozycjonisty a jednocześnie ubeckiego donosiela. Charyzmatycznego księdza Piotra zastąpiło podejrzane indywiduum, łączące w sobie cechy – jak to ujęła jedna z recenzentek – „demonicznego kaznodziei i cynicznego showmana”¹⁹. A duchy z lewej i z prawej strony zmaterializowały się w postaciach Chórzystek, na co dzień, jak się wydaje, wykonujących najstarszy zawód świata. Degradująca parodystyczna reinterpretacja dotknęła nawet mesjańskiej personifikacji „czterdzieści i cztery”. U Demirskiego tajemnicza liczba została rozszyfrowana jako... numer kierunkowy Wielkiej Brytanii.

Jakby tego było mało, do wspomnianego towarzystwa dołączyli nie tyle Mickiewiczowscy „narodowej sprawy męczennicy”, ile obwieszeni medalami weterani – a właściwie trzej zrzedliwi, przytłumieni demencją starszkwowie wytrwale licytujący domniemane wojenne czyny. Obrzęd dziadów, tu dosłownie „apel” pamięci, przeobrażał się w pochód upiorów. Przywołane na scenie i zdublowane z postaciami weteranów zjawy – czyli ofiary pogromów, Czech poszkodowany podczas interwencji wojsk Układu Warszawskiego, spalowany chłopak, a nawet najbardziej współczesny, zaszczuty po transformacji „komuch” – kompletowały katalog nie tyle zasług co win.

Mesjanistyczno-martyrologiczny balon na scenie Teatru Polskiego pękał z hukiem. Co po nim zostawało? Mało krzepiąca perspektywa przyszłego oczyszczenia i świadomość, że trzeba czasu, by się dopełniła. „(...) kilka pokoleń / no przynajmniej dwa / muszą zdechnąć w ziemi / w tej ziemi”²⁰ – uściślała Pani Rollison (bo i ona pojawiała się w sztuce), nie wahając się użyć ikonicznego cytatu. Katalog radykalnie zreinterpretowanych, zdecydowanie już nie-Mickiewiczowskich postaci służył w tej, szargającej świętości, scenicznej opowieści gorzkiemu rozrachunkowi właściwie nie z przeszłością lecz z nową rzeczywistością, do której zdezaktualizowani bohaterowie, a tym bardziej idee i wartości, których byli nośnikami, już nie przystawały.

Dziady. Ekshumacja – zauważyła Jolanta Kowalska – demonstrowały rozpad inteligenckich kodów, które – zdaniem autorów – stały się całkowicie niewygodne w opisie polskiej rzeczywistości po transformacji. W projektowanym przez

¹⁹ M. Chłasta-Dzięciołowska, *Duchowi memu dali w pysk i poszli...*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34516.html> [dostęp 20.12.2016].

²⁰ P. Demirski, *Dziady. Ekshumacja*, w: tegoż, *Parafrazy*, s. 101.

nie obrazie świata nie mieściła się ani nowa klasa polityczna, reprezentowana przez Konrada, dla którego kostium romantycznego herosa okazał się po prostu zbyt obszerny, ani nastawiony biznesowo kler [...]. Prezentowane w spektaklu biografie biegły krzywym ścięciem, mimo woli układając się w karykaturalny obraz tego, co dotąd uznawano za modelowy kształt polskiego losu²¹.

Proceder eksterioryzacji zadomowionych w zbiorowej polskiej świadomości bohaterów Strzępka i Demirski kontynuowali w przedstawieniu *Niech żyje wojna!!!* wystawionym w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu w 2009 roku. Tym razem materiałem wyjściowym były postacie bardziej swojejskie i zgrzebne, aczkolwiek niewolne od atrakcyjnej patyny heroizmu.

W spektaklu pojawiała się bohaterska załoga czołgu „Rudy” – unieśmiertniona w powieści Janusza Przymanowskiego i we wciąż niezapomnianym serialu telewizyjnym. U Strzępki i Demirskiego zmitologizowana za sprawą literacko-filmowej wizji wersja II wojny światowej została poddana groteskowej wiwisekcji. Ewentualnie odmienne oczekiwania widzów – spodziewających się na przykład teatralnej adaptacji wybranych z serialu wątków – rozwiewała już pierwsza scena spektaklu, w której premier Mikołajczyk przybywający 3 sierpnia 1944 roku do Moskwy pertraktował ze Stalinem. Temat pertraktacji stanowił cały pakiet żądań strony polskiej w sprawie przyszłych granic, przyszłego rządu, Armii Krajowej, powstania warszawskiego, Batalionów Chłopskich, zdobycia Berlina, wreszcie zbrodni katyńskiej. Po tem rozmowa schodziła na tematy różne. Towarzysząca Stalinowi Marusia opluwała się kefirem, kompletnie nagi Mikołajczyk wykrzykiwał patriotyczne hasła, a asystujący Mikołajczykowi równie nagi Janek, wielokrotnie postrzelony, wielokrotnie padał i zalewał się krwią.

W hapeningowym chaosie wałbrzyskiego spektaklu tożsamość kulturowych bohaterów Przymanowskiego została – na potrzeby całkiem nowego dyskursu – już nie tyle przenicowana, co wręcz – jak to określił Łukasz Drewniak – „przemielona”:

Pancerniacy wyjęci z filmu, z Historii i naszych prywatnych mitów służą tu do rozmowy o tym, co wciąż jakoś tak przemilczamy. Demirski-dramatopisarz zostawia ich jednak bez fabuły, co chwila mieli na proch ich tożsamość²².

Zestaw postaci pojawiających się na scenie był efektem zastosowania kilku różnych technik. Przede wszystkim należał do nich zabieg służący temu, by – jak to określiła Jolanta Kowalska – „zakodować postać

²¹ J. Kowalska, *Rewolucja niestety się spóźnia*, „Teatr” 2014, nr 6, s. 22.

²² Ł. Drewniak, *Polski nagolitaryzm*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/86979.html> [dostęp 20.12.2016].

na nowo”²³. Mieliśmy więc bohaterów przejętych z wersji oryginalnej i podanych, o czym wcześniej wspomniałam, radykalnej, na ogół dewaluującej, reinterpretacji. To na przykład przywołana już Marusia – nie najmłodsza, zdecydowanie nieatrakcyjna, w dodatku wyposażona w niezbyt estetyczne uzębienie – czy Gustlik jako kobieta z pomalowaną na czarno twarzą („w Gustliku mieści się i Ślązak, i typowy jowialny czarnoskóry sierżant z amerykańskich filmów, a w ogóle to warto tego naszego macho skontrolować szczyptą kobiecości” – komentował Drewniak²⁴). Inne postacie w spektaklu zsyntetyzowano, tworząc – niekiedy na zasadzie antytezy – swoiste hybrydy, a więc ostentacyjnie relatywizując ich tożsamość. Powierzano przy tym kilka ról jednemu aktorowi lub dopisywano role całkiem nowe (odsyłające do postaci historycznych). A więc Grigorij to wcześniej Stalin, zaś inteligentcki Olgierd to potem chamski Czereśniak. W tym i tak już niezwykłym towarzystwie największym zaskoczeniem dla obeznanych z powieścią/serialem widzów musiał być Szarik, który przeszedł najbardziej radykalną metamorfozę – od psa do człowieka – i wystąpił na scenie jako gruby sowiecki żołdat. *Nota bene* to właśnie on – jako symboliczny reprezentant wszystkich kombatantów – w finale spektaklu, grożąc pistoletem, wymusił minutę ciszy na cześć wojennych bohaterów.

Konsekwentnemu rozbijaniu tożsamości serialowych pierwowzorów służyła także technika deziluzji. Jak zauważył Przemysław Czapliński²⁵, po raz pierwszy Demirski zastosował ją już w *Dziadach*, wpisując w kwestię Chórzystki wyznanie, że chętnie coś by zagrała i tym samym „zaznaczyła w świecie swoją obecność”²⁶. O ile, można było mieć pewne wątpliwości co do takiego odczytania tego akurat fragmentu, o tyle liczne wypowiedzi w sztuce *Niech żyje wojna!*²⁷ już takich wątpliwości nie nasuwały, wyraźnie wskazując na jawnie deziluzyjną świadomość bohaterów ich własnej serialowej proveniencji.

Realizowaną przy pomocy opisanych technik strategię projektowania postaci Strzępka określiła w jednym z wywiadów jako „budowanie tożsamości niemożliwych”, tłumacząc przyjętą metodę chęcią zdemaskowania mitotwórczych, fałszujących narracji:

²³ J. Kowalska, *Aktorstwo jako stan wyjątkowy*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65, s. 177.

²⁴ Ł. Drewniak, *Polski nagolitaryzm*.

²⁵ P. Czapliński, *Zacieśnianie pola walki. O sztuce dramatopisarskiej Pawła Demirskiego*, „Dialog” 2009, nr 5, s. 18.

²⁶ P. Demirski, *Dziady. Ekshumacja*, w: tegoż, *Parafrazy*, s. 56.

²⁷ Tytuł sztuki i tytuł przedstawienia różniły się w zapisie liczbą wykrzykników.

Ja bym to nazwała budowaniem tożsamości niemożliwych czy alternatywnych. Ale w teatrze to się ma prawo wydarzyć – takie laboratoryjne wytwarzanie tożsamości: poprzez złożenie cech, które raczej wskazują na różnice niż na podobieństwa, raczej na odrębność niż na wspólną przynależność. [...] Strasznie ważne było, żeby pokazać, że żadne narracje montowane odgórnie nie mają racji bytu w zderzeniu z indywidualnym doświadczeniem²⁸.

Sceniczne wizerunki postaci skutecznie więc dekonstruowały już nie tylko swoje serialowe pierwowzory, ale też – poprzez szaleństwo nabudowywanych w zawrotnym tempie wątków, cytatów i skojarzeń – ujęty *en bloc* zestaw mitów w temacie wojna, patriotyzm, polityka historyczna, heroicznoromantyczna wizja historii.

I wreszcie przykład ostatni – spektakl z 2011 roku pt. *W imię Jakuba S.* Przedstawienie miało dwie premiery – krakowską w Teatrze Łaźnia Nowa i warszawską w Teatrze Dramatycznym. Tytuł, podobnie jak w przypadku *Dziadów*, mógł być mylący. Nasuwał skojarzenie z Józefem K. Kafki. Ale nie chodziło tu o niezidentyfikowaną figurę współczesnego *everymana*. Antybohater Jakub S. – podobnie jak poprzednicy – stanowił nawiązanie do boleśnie czytelnej tożsamości pierwowzoru. Chodziło o Jakuba Szełę – czyli postać historyczną. Jej autentyczność współtworzyła sceniczną prowokację, a jednocześnie pogłębiała schizofreniczność interpretacji bohatera odczytywanego tu w kontekście trudnej historii częściowo wypartej ze zbiorowej pamięci.

Ta postać i wydarzenia historyczne, zwane „rzezią galicyjską” – zauważyła jedna z recenzentek – marnie funkcjonują w powszechnej świadomości Polaków, w przeciwieństwie do mitu sarmackich korzeni i salonowego poloneza, tańczonego na licealnych studniówkach²⁹.

Dla zrozumienia zaproponowanej przez Strzępkę i Demirskiego kreacji bohatera fundamentalne było więc pytanie o to, jaką właściwie postać wydobywali na scenie z (rzekomego lub rzeczywistego) niebytu. Wyjściowy trop historyczny nie mógł być przecież jedynym punktem odniesienia. Równie istotne wydawały się jego późniejsze literackie aktualizacje. Powracający w spektaklu motyw „zapomnienia” wskazywałby na dość oczywiste skojarzenie z Wyspiańskim („Myśmy wszystko zapomnieli”). Jednak u Wyspiańskiego to postać-widmo, a w szkolnym odczytaniu często dosyć jed-

²⁸ Zob. *Potencjał rewolucyjny. Z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim rozmawia Monika Kwaśniewska*, <http://www.didaskalia.pl/95.kwasniewska.htm> [dostęp 21.12.2016].

²⁹ H. Wach-Malicka, *Interpretacje 2013: W imię Jakuba S., czyli 24 godziny z życia Jakuba Szeli*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/158332.html?josso.assertion_id=01C608919E95D916 [dostęp 22.12.2016].

noznaczna personifikacja zemsty chłopów na panach. Demirski – sugerował Łukasz Badula – zaproponował odmienną interpretację:

Kim był Jakub Szela? U progu ubiegłego stulecia symbolizował ograniczony plebs, wmanewrowany przez zaborców w oddolną rewoltę. Jeszcze Żeromski wolał postrzegać Szelę jako złowrogą marionetkę. Inspirowana przez ludowego trybuna rzeź miała być zdradzieckim wbiciem noża w plecy polskiemu ziemiaństwu. Tylko, czy za owym rozlewem krwi nie stała przypadkiem realna krzywda? W tym kierunku poszedł Bruno Jasieński, pisząc natchniony i jątrzący poemat „Słowo o Jakubie Szeli”. Jeśli Demirskiego i Strzępkę gdzieś sytuować, to właśnie po stronie skandalizującego futurysty³⁰.

Dla twórców spektaklu kluczowa okazała się właśnie klasowa tożsamość bohatera. Dysponentem akcji scenicznej uczynili postać o jednoznacznie chłopskim pochodzeniu. Ów wybór sprawił, że tym razem reinterpretacja historycznego pierwowzoru prowadziła do jego przynajmniej częściowej... reheroizacji. Świadczyła o tym wypowiedź samej reżyserki:

W oficjalnej opowieści o dziejach ten człowiek utracił kolejne powstanie narodowe, które przecież mogło być zwycięskie i przynieść Polsce niepodległość, a nam chodziło o to, żeby z Szeli zrobić w pewnym sensie bohatera narodowego³¹.

Reheroizacja była strategią jakościowo nową, dokonywała się jednak w trybie znanym z poprzednich spektakli duetu. Polegał on na zanegowaniu, jak to określiła Ewelina Godlewska-Byliniak, „dominującego mitu tożsamościowego”³². W przedstawieniu *W imię Jakuba S.* Szela wystąpił bowiem w roli symbolicznego rzecznika ludowego rodowodu znacznego odsetka populacji współczesnych Polaków – rodowodu trwale, według twórców, unieważnionego. Takie odczytanie – podobnie jak w *Dziadach. Ekshumacji* i w *Niech żyje wojna!!!* – oznaczało obdarowanie bohatera nowym „życiem po życiu” w opowieści dopisującej historii autorski ciąg dalszy³³.

³⁰ L. Badula, *W imię Jakuba S.: Chłopowizalka*, <http://kulturaonline.pl/w,imie,jakuba,s,chlopowiazalka,tytul,artykul,12752.html> [dostęp 22.12.2016].

³¹ Cyt. za: P. Witkowski, *Wieśniak w salonie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/138191.html> [dostęp 23.12.2016].

³² E. Godlewska-Byliniak, „*W imię Jakuba S.*” *Strzępki i Demirskiego*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2986-w-imie-jakuba-s-strzepki-i-demirskiego.html?print=1> [dostęp 23.12.2016].

³³ Na technikę dopisywania „dalszego ciągu” zwróciła uwagę już przy *Dziadach. Ekshumacji* Jolanta Kowalska: „Tekst Demirskiego zaczynał się tam, gdzie kończyły się *Dziady*.” [Zob. J. Kowalska, *Rewolucja niestety się spóźnia*, s. 22].

Twórcy spektaklu umieścili „swojego” Szelę w dwóch, a nawet trzech planach historycznych. Wyznaczały je trzy symboliczne daty: 1846 – data rabacji chłopskiej, rok 2012 – czyli współczesność i 2021 – czyli wciąż niejasna przyszłość. W planie pierwszym Jakub S. był faktycznie krwawym buntownikiem. W kolejnym pojawiał się już tylko, a może aż, jako zapijaczony wiejski ojciec, który odwiedza w wigilijny wieczór awansowane społecznie dzieci próbujące się odnaleźć w miejskiej egzystencji. W tym drugim planie powracał więc jako chamski znak wstydliwie skrywanej pamięci o własnym pochodzeniu nowej polskiej klasy średniej.

Symbolicznym rekwizytem pierwszego wcielenia była siekiera, użyteczna przy odrąbywaniu szlacheckich palców, i klasyczne chłopskie widły na stałe wbite w kark polskiej szlachcianki. Drugą odsłonę zapowiadały noże – w rękach bohatera – sprawnie porcjujące autentyczną świńską półtuszę. Szkarłat krwi kontrastował z bielą śniegu, którym zasypana była scena i który przypominał o skutej zimie, głodnej galicyjskiej wsi. Ale w sekwencjach współczesnych wydawał się on raczej jasnym piaskiem egipskich plaż symbolizującym wymarzone wakacje, do których aspirują zapracowani i zniewoleni mieszkaniowymi kredytami, dzisiejsi „miastowi” potomkowie Szeli. Widmo z przeszłości zjawiało się, by zaoferować im wszystkim dwadzieścia cztery godziny na zmianę własnego położenia, w tym na wyzwolenie się z kieratu korporacyjnej harówki i współczesnej pańszczyzny wspomnianych kredytów. Zgodnie z legendą tyle właśnie czasu na rozniecenie buntu dostał od władz austriackich sam Szela. Jednak taka, szczególnie „powtórka z historii” nie miała się dokonać. Jakub S. zastawał marazm i odrętwienie. Ostatecznie prawdziwym antybohaterem w spektaklu Strzępki i Demirskiego okazywał się więc nie tyle lub nie tylko zreinterpretowany, a właściwie zremitologizowany, galicyjski buntownik, lecz także zagubiona i sfrustrowana młoda polska inteligencja, która tak łatwo – jak to określił jeden z recenzentów – „poddawa się tresurze neoliberalnego systemu”³⁴.

Spektakl zamykało wyświetlone na slajdzie złowrogie hasło „Jakub Szela jest już w Jankach”. Ale właśnie Janki – wielkie centrum handlowe, współczesna „świątynia konsumpcji” – stanowiły w finale aż nadto czytelny znak sugerujący, że powszechnego ruszenia „oburzonych” w najbliższej przyszłości nie należy się jednak spodziewać. Szela stawał się tym samym symbolem buntu... nieodbytego. Już nie jako sceniczna postać, ale jako nowy anty-antbohater.

³⁴ J. Zalesiński, *Współczesny teatr jednej tezy. Po festiwalu r@port*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/151236,druk.html> [dostęp 24.12.2016].

„Sama kategoria «antybohatera» – podkreślał Wolski – ma wpisana w siebie swego rodzaju opozycję, zakłada istnienie jakiegoś wzorca «bohater-skości» [...]”³⁵. Jak każdy ufundowany na antytetycznym zaprzeczeniu model, wymaga zatem uwzględnienia parametrów wzorca wyjściowego. Strzępka i Demirski, powołując do życia własnych bohaterów, z pewnością pozostawiają wiele czytelnych tropów umożliwiających rozpoznanie takiego wzorca. Jednak proponowany przez nich tryb reinterpretacji motywów wyjściowych wyklucza zastosowanie prostego schematu bohater – antybohater. Demontaż pierwowzoru dokonuje się w ich teatrze na metapoziomie przypisanych mu wtórnie odczytań. I to właśnie one są poddawane wielowymiarowej demistyfikacji z użyciem całego katalogu technik dekonstrukcji, powtórnego kodowania, syntetyzowania postaci czy deziluzyjnego obnażania ich umowności. Ten nowy sceniczny antybohater, którego ujętą w cudzysłów tożsamość można opisać zasadą „trzy razy D” – delokacja, dewaluacja i demitologizacja – dowodzi, że teatr „bezczelny” Strzępki i Demirskiego nie ma litości dla polskich mitów, symboli i heroicznych klisz.

Anti-hero in “Imprudent” Theatre by Monika Strzępka and Paweł Demirski

Summary

In theatrical play created by Monika Strzępka and Paweł Demirski the figure of anti-hero becomes part of artistic strategy. The article examines selected performances and demonstrates how the anti-hero character is constructed. This creation involves radical redefining of certain cultural, literary and historical tropes which contemporary mass culture generates. The archetypal figure is dismantled by means of certain techniques such as deconstruction, re-codification, synthesizing the character or exposing his conventional nature. As a result of these artistic strategies the anti-hero's identity is blurred, self-contradictory and frequently devaluated.

Keywords: theatre, anti-hero, mass culture, Monika Strzępka, Paweł Demirski

³⁵ M. Wolski, *Wstyd jako cecha współczesnego antybohatera (na wybranych przykładach)*.

Agnieszka Przybyszewska

Katedra Teorii Literatury

Uniwersytet Łódzki

e-mail: ines.prybyszewska@gmail.com

Między mową kwiatów a mową tańca,
czyli jak wysławić kobiecość poprzez flamenco
(o *Mowie kwiatów* w realizacji teatru FlamencoArte
Nadii Mazur)

Historia andaluzyjskiej starej panny, dramat Rosity
i (możliwe) inne opowieści – niewysławialna historia cierpienia
w rytmach flamenco

W historii literatury hiszpańskiej nie było chyba dramaturga, który lepiej niż Federico García Lorca zdiagnozowałby bolączki społeczności andaluzyjskiej, w szczególności dramaty tamtejszych kobiet¹. Nie było pewnie też poety, który pięknie zakląłby *cante jondo* w poezji². Nie było prawdopodobnie żadnego artysty, dla którego flamenco było tak ważne i który byłby tak ważny dla flamenco. *Panna Rosita albo mowa kwiatów* tego „señorito andaluz”³ stała się inspiracją do pierwszego spektaklu teatru FlamencoArte Nadii Mazur⁴, którego premiera odbyła się w listopadzie 2012 roku na poznańskim

¹ Por. m. in. R. Stone, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura. The Wounded Throat*, New York 2004; U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*, Warszawa 1997; S. Ciesielska-Borkowska, *Teatr Federika Garcia Lorki*, Łódź 1962.

² R. Stone, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura*; A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*, w: F.G. Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Madrid 2004.

³ F. Grande, *García Lorca y el flamenco*, Madrid 1992, s. 94.

⁴ Mazur pełniła funkcję kierownika artystycznego projektu, stworzyła część choreografii

festiwalu flamenco *Duende*⁵. Choć polska widowia miała już do czynienia ze spektaklami (nie: koncertami) flamenco (jak choćby realizacjami Nie Tylko Flamenco Małgorzaty Matuszewskiej, z którym wcześniej współpracowała Mazur, czy spektaklami przygotowywanymi przez Kaję Będkowską-Klar), było to raczej przełomowe w historii rodzimej sceny flamenco wydarzenie. Po raz pierwszy zaprezentowano projekt zakrojony na tak dużą skalę, angażujący także znakomitych hiszpańskich artystów⁶. Jego analizę chciałabym uczynić przedmiotem moich rozważań.

Oczywiste jest, iż zarówno taniec, jak i flamenco rozpatrywane mogą być z punktu widzenia komunikacji⁷, zaś w ich interpretacji uwzględnić trzeba rozmaite aspekty jej niewerbalnej odmiany. Jednak w przypadku flamenco, taniec jest tylko jednym z kilku użytych kodów i nie da się go zrozumieć bez analizy *cante* (śpiewu) i *toque* (gry), z którymi pozostaje w strukturalnym związku; nie ma też sensu odzierać go z uwikłania w różnorakie relacje z kulturą i historią⁸. Gdy mówimy o spektaklu flamenco, w komunikacyjną grę zaprężnięte zostają również znaki typowo teatralne. Tym samym, analiza tanecznego spektaklu flamenco wymaga nie tylko namysłu nad komunikacją gestów (ich rytmem, połączeniem itp.), ale i odczytania przekazu ukrytego w grze świateł, scenografii, strojach czy rekwizytach. W wypadku przywołanej realizacji FlamencoArte wszystkie te elementy wydają się niezwykle sprawnie zaprężnięte w proces komunikacyjny⁹ i snują opowieść podej-

i była jedną z dwóch solistek. Za reżyserię spektaklu odpowiadała Magdalena Gnatowska, za kostiumy i scenografię – Aneta Suskiewicz, za reżyserię światła – Ewa Garniec. Warto dodać, że teatr Mazur stale realizuje kolejne projekty (spektakle: *Czarodziejskie gody* i *Wędrówki duende* czy *Kamienny kwiat* oraz *Opowieść o buciku flamenco*, dedykowane dzieciom, powstałe we współpracy z Mirellą Gliwińską).

⁵ Bardzo dziękuję Nadii Mazur za udostępnienie mi audio-wizualnej dokumentacji spektaklu, bez której – po latach – trudno byłoby napisać przedstawione czytelnikom analizy. Od jakiegoś czasu dokumentacja ta dostępna jest również na serwisie youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=270sVdsHi1U> [dostęp 15.12.2016].

⁶ Miguel Astorga – śpiew, Fran Núñez – instrumenty perkusyjne, Sandra Cisneros – taniec. Wśród muzyków związanych z projektem trzeba jeszcze wymienić Polaka Andrzeja Lewociego (gitara, cajn).

⁷ D. Byczkowska, *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*, Łódź 2012, s. 72, zob. też A. Parra Pujante, *El flamenco a través de las teorías de la comunicación*, „La Madrugá. Revista de Investigación sobre Flamenco” 2012, nr 7, on-line: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/165841> [dostęp 1.08.2014].

⁸ G. Steingress, *Sociología del cante flamenco*, Sevilla 2005.

⁹ W analizie kluczowe jest też dostrzeżenie braku hierarchii tych elementów, przesądzające właśnie o konieczności równoległego dekodowania komunikatu z wszelkich użytych weń kodów.

mującą ciekawy dialog z literackim pierwowzorem, któremu – jak sądzę – warto się bliżej przyjrzeć.

Spektakl ten to przede wszystkim zdecydowanie nie prosta sceniczna realizacja dramatu, lecz autonomiczne dzieło pozostające w dialogu z tekstem Lorki, czy też intersemiotyczny przypis do niego. Koncentruje się na postaci Rosity, jej rozdarciu emocjonalnym i wewnętrznej walce, co potęguje jeszcze rozbitcie głównej (i jedynej pojawiającej się na scenie) bohaterki na dwie postaci (Mazur oraz Cisneros). W konsekwencji dużo ważniejszy staje się przekaz dotyczący tej jednostkowej historii (która, oczywiście, traktowana może być jako ikoniczna), zaś społeczny kontekst – tak ważny u Lorki, zarówno w całej twórczości, jak i tym konkretnym utworze (pogłębiany głównie poprzez skrupulatną konstrukcję wątków pobocznych i postaci drugoplanowych czy epizodycznych; dość przypomnieć, że Rosita to nie jedyna stara panna w dramacie¹⁰) – wydaje się schodzić na drugi plan.

Można by powiedzieć, że w opracowaniu tanecznym Lorca traci na głębi socjologicznych analiz mentalności andaluzyjskiej, że misternie skonstruowany dramat jednostki uwikłanej w gęstą sieć konwenansów, społecznych, kulturowych i historycznych relacji – poprzez sprowadzenie go do stereotypowej miłosnej historyjki – zostaje odarty z owego ponadindywidualnego wymiaru. Jednak z drugiej strony – właśnie owo przepracowanie, w gruncie rzeczy bardzo teatralne (bo trzeba dodać, że spektakl flamenco to nie tylko kwestia tanecznego, ale i muzycznego opracowania, zaś w wypadku *Mowy kwiatów* konsekwentnie wyreżyserowane są też najmniejsze detale dotyczące scenografii¹¹, światła¹² czy kostiumów¹³ i charaktery-

¹⁰ Zob. też S. Quer Antich, *Un drama de Federico García Lorca*, „Literatura y Lingüística” 1998, nr 11, on-line: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201103> [dostęp: 1.08.2014]; U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*; S. Ciesielska-Borkowska, *Teatr Federika García Lorki*.

¹¹ Ascetyczność scenografii ułatwia jej sfunkcjonalizowanie. Dla przykładu – kulisy zastąpiono trzema prostopadłościanami o ścianach z frędzli w kolorach obrazujących zmiany natężenia światła w ciągu dnia. Dzięki temu z jednej strony (mimo odgródzenia od właściwej przestrzeni, w której rozgrywa się akcja) muzycy – zgodnie z konwencją koncertów flamenco – mogą być cały czas obecni na scenie, zaś tancerki zyskują przestrzeń, w której mogą się schować, przebrać (przy wyciemnieniu światła). Z drugiej – owa funkcjonalna przestrzeń stanowi symboliczne estetyczne tło, obrazujące wpływ czasu (co „zagra” w całości spektaklu – istotne będzie bowiem m.in. to, za które przesłony chowają się artystki).

¹² Gra światła doskonale współgra z rytmem narastania emocji. Dodatkowo kolejne wyciemnienia mają nie tylko wymiar praktyczny (pozwalając na konieczne techniczne zmiany), lecz i strukturalny: oddzielają poszczególne części spektaklu, co nawiązuje też do zaproponowanej przez Lorcę koncepcji teatralnych *jardines*, splecionych ze sobą scen (*obrazów* – jak tłumaczy Szleyen).

¹³ Utrzymane (podobnie jak scenografia) w trzech kolorach: beżu, bieli i czerni, grają w spektaklu nad wyraz czytelnie, do czego będą wracać.

zacji)¹⁴ wydobywa z dzieła Lorki inne jakości, wcale nie mniej ważne niż wspomniane analizowanie stereotypów społecznych i andaluzyjskości. Moim celem będzie m.in. pokazanie, jak polska realizacja, być może rzeczywiście pomijająca ten jeden wymiar¹⁵, pogłębia zarazem inne. Tym samym – stawiając w punkcie wyjścia pytanie o ocenę zaproponowanego artystycznego przepracowania – zmierzać będę do pokazania, czy za tym, co w pierwszym momencie może wydać się wadą, uproszczeniem, nie kryje się inna głębia. Rozważenia wymaga bowiem, czy spektakl FlamencoArte istotnie jest wyłącznie o Rosicie i jej miłosnych rozterkach, czy też nie opowiada jednak i jakichś innych historii. A warto też pamiętać, że Lorkowskie historie kobiet i kobiecości, choć dzieją się w określonej kulturowo-społecznej konfiguracji, poruszają właśnie jako dramaty jednostek¹⁶.

Punktem wyjścia rozważań warto uczynić też kwestię tego, co stoi za przepisaniem historii Rosity na język tańca. W finale III aktu dramatu bohaterka zwraca uwagę na niemożność wysłowienia swojego bólu (co po części ma też tłumaczyć jej ciche cierpienie, którym nie dzieliła się z nikim). Stwierdza wtedy:

I co ja wam mogę powiedzieć? Są sprawy, których wypowiedzieć niepodobna, bo nie ma na nie słów, a gdyby nawet były, to nikt, prócz mnie, nie pojąłby ich znaczenia. Rozumiecie, gdy was proszę o chleb, o wodę, czy o pocałunek, ale nigdy nie potraficie mnie zrozumieć, gdy poproszę was: oddalcie ode mnie tę czarną dłoń, która ogarnia moje serce mrozem i ogniem, gdy tylko zostaję sama¹⁷.

W opracowaniu FlamencoArte właśnie to, co niewysławialne, to, co Rosita głęboko skrywała, cała niemal walka przełożone są na język, który mówi inaczej: na język tańca, czy – szerzej i konkretniej – flamenco. Flamenco i *cante jondo*, którym tak fascynował się Lorka właśnie dlatego, iż potrafiło ująć największe ludzkie dramaty.

Budzi podziw i zdumienie fakt, jak anonimowy poeta ludowy potrafi zageścić całe dziwne skomplikowanie chwil najwyższego uczuciowego napięcia w życiu człowieka – pisał. – Są zwrotki, w których dochodzi do punktu takiego lirycznego rozedrgania, jakiego dosięgają jedynie nieliczni poeci¹⁸.

¹⁴ Zatem analizie poddana musi być cała materialność spektaklu, por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

¹⁵ Lecz niekoniecznie, co również będę próbowała pokazać.

¹⁶ Dzieje się tak przecież choćby i w *Yermie*, i w *Domu Brenardy Alby* czy *Marianie Pinedzie*.

¹⁷ F.G. Lorca, *Panna Rosita czyli mowa kwiatów. Poemat granadyjski lat dziewięćdziesiątych podzielony na różne obrazy ze śpiewem i tańcem*, przeł. Z. Szleyen, w: tegoż, *Dramaty*, Kraków 1968, s. 469.

¹⁸ Tamże, s. 245.

Dla poety wersy *cante jondo* kryły w sobie „więcej tajemnicy” niż wszystkie dramaty Maeterlincka¹⁹, bo potrafi ono łączyć kontrasty i „przybywa od pierwszego płaczu i od pierwszego pocałunku”²⁰. Pieśń flamenco idealnie oddaje ludzkie dramaty, bo przedstawia się w niej stan duszy, a nie stan świata (co tłumaczy też ascetyczną scenografię wykorzystaną w spektaklu). Co więcej – istotą jest tu operowanie skrajnościami (a skrajne są i emocje targające Rositą), bo – jak przekonuje Lorca – „Andaluzyjczyk bardzo rzadko stosuje «półtony». On krzyczy pod niebiosa, albo całuje rudy pył swych dróg. Półtony dla niego nie istnieją. Andaluzyjczyk przy nich zasypia”²¹. Tych półtonów nie ma też w tańcu solistek w spektaklu FlamencoArte, ani w żadnym z użytych w nim teatralnych znaków: czarno-białe są stroje, scenografia. Czarno-białe (ale nie w znaczeniu uproszczenia, lecz właśnie siły kontrastu) są też emocje bohaterki.

Trzeba pamiętać, że Mazur tworzy nie inscenizację Lorkowskiego dramatu i nie koncert, lecz spektakl flamenco. Dzieło teatralne, którego dominantą staje się taniec (*baile*), jednak taniec od zawsze uwikłany w relacje z innymi elementami (*cante* i *toque*) i silnie związany z konfiguracją społeczno-kulturową²², taniec niedający się interpretować bez tych powiązań, bo stanowiący zaledwie jeden z elementów pewnej całości o charakterze dynamicznej struktury²³. Stąd polską *Mowę kwiatów* należy czytać bardzo dokładnie: analizy dopraszają się wszelkie elementy współkreujące flamencowy i teatralny komunikat – nie wyłącznie taniec, gitara i śpiew, lecz silnie z nimi związane: najdrobniejsze gesty, sposób ich zmontowania, struktury tańca i poszczególnych utworów (również teksty pieśni²⁴), ich ułożenie (zatem i ogólna struktura spektaklu) a także znaki czysto teatralne (także kostiumy, scenografia²⁵, rekwizyty). Za każdym z tych elementów mogą się kryć najdrobniejsze szczegóły dotyczące akcji (np. jej miejsca).

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 244.

²¹ Tamże, s. 246–247.

²² Doskonałych opracowań kultury flamenco z punktu widzenia socjologii i socjologii muzyki dostarczają liczne prace Gerharda Steingressa (np. *Sociología del cante flamenco*, Sevilla 1993, 2005).

²³ Stąd najbardziej przekonujące wydają się definicje flamenco traktujące je jako fenomen kulturowy, filozofię życia, nie zaś rodzaj estetycznej działalności.

²⁴ Podkreślam ten fakt, gdyż ich ścisły związek z przedstawianą przez taniec opowieścią nie jest wcale typowy dla flamenco.

²⁵ Choćby drobiazg taki jak to, iż kilka ustawionych z przodu sceny kwiatów stopniowo zmienia kolor zgodnie z wytyczającym czas opowieści poematem o róży zmiennej: od krwisto-

Świt, czyli radosne zakochanie i rozkwitanie róży – młodzieńcza energia z Granady

Przedstawienie rozpoczyna dźwięk dzwonów, na tle których w ciemnościach pobrzmiewają recytowane przez śpiewaka słowa jednej z klasycznych *letr* (zwrotek) *tiento*: „Las campanas de Carmona / no tienen tan buen sonido / como tiene tu persona” („Dzwony Carmony nie brzmią tak pięknie jak ty”)²⁶. Podobnie jak – w analogiczny sposób wygłoszona – melorecytacja wieńcząca spektakl (fragment z I aktu dramatu Lorki, w którym Rosita wyrzuca narzeczonemu, iż niepotrzebnie ją w sobie rozkochał) określają główną tematykę przedstawienia, tworząc ramę dla muzyczno-tanecznej opowieści o miłości i zauroczeniu. Warto dodać, że takie nieliczne, cyklicznie się powtarzające fragmenty, w których na chwilę dominantą komunikacyjną staje się słowo (recytowane bądź śpiewane jako pieśń flamenco raczej bez wyraźnego metrum²⁷) wyznaczają specyficzny rytm przedstawienia i wyrażnie je strukturyzują²⁸, ułatwiając odbiorcom dostrzeżenie zależności między poszczególnymi partiami spektaklu. Takie chwilowe kontrapunkty, wyłamania z generalnej zasady montażu, zgodnie z którą historia opowiadana jest równolegle poprzez zespół niezhierarchizowanych elementów (werbalnych, muzycznych, tanecznych, wizualnych etc.) wiążą się np. z wyznaczaniem i podkreślaniem czasowej struktury opowieści.

Otwierające *Mowę kwiatów* sceny wyznaczają stałe elementy pomagające zorientować się w rozwoju historii, upływie czasu itp., stąd można powiedzieć, że dla widza pierwsze minuty spektaklu stanowią coś w rodzaju sekwencji ujęć ustanawiających, wprowadzających zarazem w mechanizm odbioru przedstawienia. Pierwszy taniec przygotowuje go na konwencję owej ciałem i dźwiękiem²⁹ wysłowionej narracji, opierającej się na traktowaniu dwóch tancerek jako obrazu jednej postaci (w pierwszych scenach wyglądają one identycznie, a ich gesty są idealnie zsynchronizowane, co pomaga utwier-

czwonych do białych. Jak jednak podkreślałam, scenografia ta jest niezwykle ascetyczna (a dzięki temu i czytelna), co pozostaje w relacji z Lorkowskim rozumieniem flamenco jako „śpiewu bez krajobrazu: przez to skupionego na samym sobie i groźnym pośród ciemności” [F.G. Lorca, *Panna Rosita czyli mowa kwiatów*, s. 248].

²⁶ O ile nie zaznaczam inaczej fragmenty z hiszpańskiego podaję w tłumaczeniu własnym.

²⁷ Nie wszystkie style (*palos*) flamenco charakteryzuje wyraźna, powtarzająca się struktura rytmiczna. Istnieje cała grupa pieśni tzw. *libre*.

²⁸ Por. E. Ficher-Lichte, *Estetyka performatywności* oraz też, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, Wrocław 2012.

²⁹ Przez dźwięk rozumiem tu również wypowiedane/śpiewane słowa.

dzić odbiorcę w tym przekonaniu) i dopowiadaniu szczegółów rozwoju akcji poprzez aspekty muzyczno-wizualne. Instruuje, że jako że językiem opowieści Rosity będzie flamenco, rytm jej tańca czy konkretnie zmontowane sekwencje choreograficzne (a później i ich podział między dwie tancerki) oddawać będą stan duszy bohaterki.

Kiedy wybrzmia słowa o dzwonach Carmony, z dwóch stron sceny pojawiają się jednakowo ubrane i umalowane Mazur i Cisneros, które stają jedna naprzeciw drugiej i po chwili tanecznymi ruchami (identycznymi, lecz – z racji ustawienia postaci naprzeciw siebie – dla widza widocznymi jako tożsame, acz przeciwne i dopełniające się) ilustrują i uzupełniają muzyczno-werbalną opowieść. W tle rozbrzmiewa fragment poematu o róży zmiennej, stanowiącego oś Lorkowskiego dramatu, który w realizacji FlamencoArte (wraz z wyreżyserowaną grą świateł) klarownie wskazywać będzie – podobnie jak u autora *Yermy* – upływ czasu i odmierzać rozwój dramatycznej akcji: poszczególne jego fragmenty, odnoszące się do kolejnych pór dnia, przyjmą formę wstępów do konkretnych sekwencji scen³⁰.

W tych otwierających spektakl (przedstawiających czas młodości Rosity i początek jej miłości) tancerki budzą się do życia/tańca, rozkwitają³¹ – z jednej strony prowadząc ruch od dołu ku górze (mamy tu do czynienia z kilkoma sekwencjami tego typu, z których każda kolejna jest bardziej dynamiczna, co widać choćby w zakresie wykonywanych przez kobiety gestów), z drugiej: tańcząc coraz bardziej żywiołowo, jakby naprawdę się przebudzały. Kluczowe wydaje się tu również dojrzewanie do własnej kobiecości, cielesności – z każdą chwilą taniec staje się bardziej samoświadomy, gesty bardziej sensualne, choć trzeba zaznaczyć, iż jest to jeszcze kobiecość dziewczęca, radosna, nad wyraz żywiołowa. I taka wydaje się też

³⁰ Ta ich rola silniej wybrzmiewa właśnie dzięki wybiciu odbiorców z dominującego wielotworzywowego toku opowieści uwzględniającego również niezwykle rytmiczny taniec flamenco – jego chwilowy brak lub stonowanie pozwala podkreślić, jak bardzo jest istotny dla komunikacji w pozostałych fragmentach (pierwsze słowa poematu o róży rozbrzmiewają na bezruchu bohaterek, w dalszej części spektaklu ich recytacji nie towarzyszy ruch bądź też – kłamrowo, w pierwszej i ostatniej sekwencji – powraca delikatne, taneczne obrazowanie, jednak inne w wyrazie niż dominujące w pozostałych partiach choreografii pełne emocji i stepów: taki charakter poza otwierającą sceną ma i finałowe pokazanie wędnięcia kwiatu spokojnym, jednostajnym ruchem samych rąk).

³¹ Warto zaznaczyć, że pierwsze gesty tancerek (odchylenie góry ciała, pozwalające dostrzec jedną z za drugiej i upodabniające ich figurę do rozkwitającego, otwierającego się kwiatu oraz ruch ręki ku górze zdający się inaczej jeszcze obrazować owo rozkwitanie) zgrane są idealnie z powtarzaniem przez śpiewaka słowa *abre* (określającego właśnie rozkwitanie, otwieranie się róży).

Rosita z tej części opowieści: radosna, młoda panna, którą roznosi energia³². Nie zna jeszcze bólu, nie ma rozterek, śmiało i z nadzieją patrzy w przyszłość. Stąd tancerki, nawet gdy oddalają się od siebie, tańczą synchronicznie: w bohaterce nie ma jeszcze żadnych sprzecznych myśli. Co więcej – kiedy w kolejnej sekwencji Mazur i Cisneros rozdzielą już ruchy (opowieść) między siebie, stopniowo przyzwyczajając widza do takiej realizacji konwencji – będą one nadal zharmonizowane. Poszczególne *marcajes*³³ i *remates*³⁴ w otoczeniu takiej, a nie innej muzyki (w tym i śpiewu), gry świateł i dekoracji oraz innych semantycznie nacechowanych elementów (jak choćby stroje) zyskują bardzo konkretne znaczenia, są w pełni podporządkowane opowieści Rosity.

Pierwszy taneczny fragment płynnie przechodzi w drugi (pojawia się już wyraźny rytm flamenco), który finalizuje (fragmentami dzielona już właśnie między dwie wykonawczynie) sekwencja stepowania, wizualizująca rozpierającą bohaterkę energię i szczęście, rzec by można – gotowość do podbijania świata. Gesty, mimika, poszczególne ruchy tancerek coraz silniej podkreślają młodzieńczą radość i energię, zaś poszczególne *marcajes* i *remates* (w większości utrzymane w klasycznej stylistyce flamenco *puro*³⁵, nie *nuevo*: możliwie rdzennego, nie przesiąkniętego wpływami innych stylów tanecznych, co w kontekście muzycznego charakteru utworu pozostaje nie bez znaczenia, do czego zaraz wróć) emanują kobiecością. Kluczowa wydaje się też harmonia panująca między tancerkami – nawet gdy przekazują sobie „pałeczkę”, wydaje się jakby ich taniec był monologiem rozpisany po prostu na dwa (współbrzmiące) głosy. Taniec Cisneros nie kontrastuje (rytmicznie, estetycznie czy w żaden inny sposób) z tańcem Mazur, solistki wydają się dopowiadać, uzupełniać te same wątki; brak tu kontrastów, wybrzmiewają zaś harmonijne powtórzenia.

Jednocześnie dla znającego język hiszpański odbiorcy taniec jest tu idealnym dopełnieniem, a zarazem ilustracją tekstu śpiewanej pieśni (analogiczną

³² Gospodyni mówiła o niej: „Czy pani widziała kiedy Rositę siedzącą spokojnie z robótką w rękę? Czy ona kiedy zrobiła klockową koroneczkę albo frywolitki? Czy kiedy haftuje serwetkę albo porobi ażurki do czepczka? [...] Ciągłe tylko biega, coraz ją korci co innego, czy kto inny” [F.G. Lorca, *Panna Rosita czyli mowa kwiatów*, s. 402].

³³ *Marcajes* (od *marcar* – markować) to poszczególne taneczne kroki, którymi tancerz podkreśla linię melodyczną lub śpiew (nie zagłuszając tych elementów swoimi popisami technicznymi).

³⁴ Taneczne *remates* (od *rematar* – wykańczać) to krótkie partie stepu służące podkreśleniu najmocniejszych (finałowych) partii śpiewu czy zakończeń poszczególnych części utworu.

³⁵ Flamenco *puro* to dosłownie „czyste” flamenco, najbliższe pierwotnemu. Mianem *nuevo* (nowe) określa się jego bardziej współczesne odmiany, w których widoczne są już znaczne wpływy innych estetyk muzycznych czy tanecznych.

rolę pełni on i w stosunku do pierwszego aktu dramatu³⁶). Jej słowa mówią bowiem o niezwykle silnym zakochaniu („aż się boję tej miłości tak czystej”³⁷), o pragnieniu tej drugiej osoby („pragnę, abys mnie tulił”), (również fizycznych) reakcjach na jej obecność bądź brak tejże („Twoje pocałunki wywołują u mnie dreszcze, / łamią mi duszę, / w Tobie umieram czy szaleję widząc Cię” lub „gdy Cię nie ma / czuję śmierć... / czuję, że się gubię”), chęci bycia z ukochanym cały czas³⁸. Widać, iż konkretne *letry* zostały specjalnie wybrane na potrzeby spektaklu (i takie decyzje są istotne w przypadku wielu kolejnych utworów). Jest to warte podkreślenia, gdyż flamenco raczej nie ma charakteru tańca narracyjnego w tym sensie, iż opowieść snuta w tańcu musi pozostawać w relacji z tekstem wykonywanych pieśni.

Co więcej, takie skrupulatne dobieranie zwrotek wydaje się konsekwencją myślenia większą niż koncert flamenco całością – spektaklem flamenco i posługiwania się montażem zrównującym semantyczną wagę wszystkich współtworzących przekaz elementów³⁹. Dlatego właśnie istotne są wszelkie typy znaków: opowieść utkana jest wielotworzywowo (i flamenco – niedające się zresztą sprowadzić do samego tańca – jest tu tylko jednym z wymiarów, choć przyznać trzeba: jednym z najważniejszych i na wielu poziomach aktywowanych), co staje się dla odbiorcy jasne już od pierwszych minut przedstawienia.

Stąd koniecznych jest jeszcze kilka dopowiedzeń: interpretacji wymaga m.in. muzyczna aranżacja melorecytacji poematu o róży. Śpiewak wykonuje ją na melodię *vidalita*, stylu charakterystycznego dla folkloru argentyńskiego i urugwajskiego, szczególnie zaś związanego z prowincjami Catamarca i Tucumán (czasem pojawiającego się w repertuarze flamencosów). Tym samym, w tanecznej (więc niemej) opowieści przywołana zostaje geograficzna nazwa miejsca (Tucumán), do którego wyjechał narzeczony Rosity. Analogicznie bezsłownie wypowiedziane są wszelkie niuanse pełnego

³⁶ Stąd właśnie im głębiej widz zanurzony jest w konteksty flamencowo-lorkowskie, tym więcej poziomów komunikatu odbiera. Dodam, że właśnie dzięki swej dopowiadającej, ilustrującej i interpretującej roli teksty pieśni funkcjonują podobnie, jak poszczególne fragmenty poematu o róży zmiennej w obrębie dramatu Lorki. Tu ów komentarz jest zwielokrotniony, czy rozpisany między wiele głosów (przypomnę, że również wykorzystany w tej części spektaklu fragment poematu obrazuje energię bohaterki m.in. w słowach „rosa na nią nie pada / bo się boi spalić” (podaję tu tłumaczenie własne, gdyż Szleyen oddaje „porque se teme quemar” jako „bo się boi barwy ognia”, co nieco wypacza pierwotny sens).

³⁷ Fragmenty *letr* podaję w tłumaczeniu (filologicznym) własnym.

³⁸ Zgodnie z konwencją flamenco śpiewak (jako mężczyzna) używa form żeńskich, śpiewając o ukochanej, niemniej tekst *letr* wprost komentuje sytuację Rosity, dlatego też w tłumaczeniu używam form męskich dla kochanka i żeńskich dla podmiotu mówiącego.

³⁹ Por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*.

tytułu Lorkowskiego dramatu (*Panna Rosita czyli mowa kwiatów. Poemat granadyjski lat dziewięćdziesiątych podzielony na różne obrazy ze śpiewem i tańcem*). Śpiew i taniec przedstawiają się same: od początku wiadomo bowiem, że będzie to opowieść nawet nie tyle ze *scenami tańca i śpiewu*, co w nie właśnie ujęta⁴⁰. Z kolei Granadę jako wskazane tytułem miejsce akcji przywołuje *zambra* (w którą przechodzi *vidalita*) – styl rdzennie związany z tym właśnie miastem, *palo* (styl) Cyganów ze wzgórz Sacromonte, wykonywane najczęściej podczas uroczystości weselnych⁴¹.

Zatem już pierwsze pięć minut spektaklu pokazuje nam, na jak wiele elementów musimy być czuli, by odebrać autorski przekaz. Tak jak na co dzień flamenco nie daje się sprowadzić do jednego – tanecznego – elementu, uwikłane w wiele relacji i w efekcie definiowane wręcz jako filozofia życia czy forma kultury⁴², tak jak u Lorki – w tekstach teoretycznych i artystycznych – stanowi niebagatelne tło i bazę, ukazuje się jako wielopoziomowy konstrukt⁴³, tak i w spektaklu FlamencoArte jest ono na rozmaite sposoby zaprężnięte do tworzenia komunikatu. Co za tym idzie – przepisanie dramatu na język flamenco staje się czymś znacznie bardziej skomplikowanym niż uwikłaniem go w rytm, charakterystyczny śpiew, dźwięki gitary i taniec.

⁴⁰ Warto podkreślić moment, w którym tancerki zakładają buty i (jeszcze nim je zapną) sygnalizują rodzajem „przekrzykiwania się” w stepie, że to również dzięki nim (a więc dzięki *zapateado* jako elementowi tańca flamenco) będą – wspólnie, nieraz na zmianę – mówić, opowiadać swą (inaczej niewyraźną) historię. Stąd owo taneczne odziewanie się na scenie może być odczytane jako zobrazowanie szukania języka opowieści.

⁴¹ *Zambra* traktowana jest też jako ikona tzw. *escuela granadina*. Stąd dla większości odbiorców tego spektaklu (w trakcie dotychczasowych przedstawień gros widowni stanowili widowie raczej świadomi muzycznej różnorodności flamenco, potrafiący odczytać takie sygnały) odesłanie to powinno być czytelne. Wydaje się też, iż modelowym odbiorcą realizacji FlamencoArte jest widz znający zarówno Lorkowski dramat, jak i kontekst „języka”, na jaki jest on tu „przełożony”: flamenco. O szkole z Granady mówi się, iż jest tą najbardziej rdzenną, że zakonserwowała wiele dawnych form oraz ówczesną estetykę – dlatego wcześniej podkreślałam wagę nieuwspółcześnionego specjalnie charakteru ruchu tancerek w tym utworze.

⁴² Bliska jest mi tu postawa Bernarda Leblona, który pisał wprost: „Tak samo jak «mozárabe» znaczyło zarabizowany, tak flamenco oznacza «ucygańszczony». Flamenco nie jest tylko słowem na określenie śpiewu, jest wizją świata, filozofią, sztuką życia. Być «flamenco» to nie to samo co być «Cyganem». Być flamenco to tak jakby formować część Andaluzji Lorki, być bardziej cygańskim i bardziej andaluzyjskim niż Antoñito el Camborio czy Soledad Montoya, tej od «pena negra». [...] Być «flamenco» dziś to już nie to samo co ucygańszczyć się; oznacza to uczynić swoimi kulturę, wizję świata i sposób życia, które nie miałyby żadnego sensu, jeśli nie miałyby wcześniej miejsca historyczne spotkanie pomiędzy Andaluzyjczykami a Cyganami” [B. Leblon, *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid 1991, s. 121, 169].

⁴³ Por. R. Stone, *Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura*; F. Grande, *García Lorca y el flamenco*; E.F. Stanton, *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*, Kentucky 1978.

W pierwszej odsłonie na każdym poziomie przedstawienia podkreślana jest silna emocjonalna więź łącząca Rositę z ukochanym, jej radosne, i głębokie zakochanie, wolne od wszelkich trosk, a na poziomie tekstów pojawia się też zapowiedź (przeczenie?) cierpienia, jakie mogłaby przynieść bohaterce rozłąka z narzeczonym. Sekwencję wieńczy (otwierający zarazem kolejną część) powrót do poematu o róży zmiennej (do części dotyczącej południa), co przenosi akcję do czasu już po wyjeździe narzeczonego. Stąd, jak zaraz pokażę, gdy solistki pojawią się na scenie po raz drugi, charakter ich tańca ulegnie drastycznej zmianie. A ową wyraźną granicę wyznacza nie tylko spajająca całość spektaklu i nadająca mu właściwy rytm melorecytacja⁴⁴, lecz i powrót artystów za parawany, zza których wychodzili za pierwszym razem⁴⁵. Następuje niejako cisza przed burzą.

Południe, czyli bolesna rozłąka – czarno-białe rozterki w rytmach *jondo*

Kolejna część spektaklu – przedstawiająca okres, w którym Rosita jest jeszcze młoda, lecz już bardziej życiowo doświadczona i świadoma bólu, jaki może przynieść zakochanie (a symbolizująca ją róża „twarda jak koral”, lecz nadal kusząca czerwienią) – to opowieść o tęsknocie, rozdarciu między próbą zrozumienia a skrajnie silnymi emocjami, nad którymi trudno zapanować (bo przecież mowa o miłości, która „czyniła szaloną”, jak głosiły słowa *zambry*). Sekwencję czterech scen, w jakich zrealizowany jest ten fragment spektaklu stanowią: taniec w duecie (w części) przy akompaniamencie kastanietów i/lub *cajónu*⁴⁶, solo Mazur (*siguriyas*), wspólnie zatańczone *tiento*, solo Cisneros (*soleá por bulerías*) oraz stanowiąca – wraz z pierwszą – klamrę kompozycyjną, kolejna scena tańca w duecie. Niezwykle silnie wygrywają w tej partii również wszelkie teatralne znaki (m.in. szczegóły ascetycznej scenografii) i poszczególne symboliczne gesty wszystkich artystów (w tym i śpiewaka). Opowieść znów nie bez powodu ujęta jest w takie a nie inne *paños*, teksty *letr* są nieprzypadkowe, zaś kompozycja poszczególnych sekwencji idealnie wyczelowana.

⁴⁴ Efekt domknięcia pewnej części wzmaga też gra świateł.

⁴⁵ Zatem wszelkie poziomy materialności spektaklu podporządkowane są jego rytmowi (por. E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia*, s. 55, 56).

⁴⁶ Pochodzący z Peru, często wykorzystywany we współczesnym flamenco instrument perkusyjny w kształcie skrzynki z otworem rezonansowym, wyposażony również w struny.

Solistki wracają na scenę ubrane nieco inaczej niż poprzednio – na beżowe, nieprzykuwające uwagi proste sukienki mają narzucone ozdobne tuniki w symbolicznej bieli (Mazur) i czerni (Cisneros). Od pierwszych chwil widz otrzymuje więc sygnały, że postaci uosabiające Rositę – dotąd wyglądające podobnie i raczej synchronicznie tańczące – zaczną mówić dwoma głosami, reprezentując targające jej duszą sprzeczne emocje. Owo rozdarcie, burza uczuć stają się też muzyczną (z więc zarazem: rytmiczną) dominantą tej części spektaklu: sekwencje *a capella* pełne są gwałtownych zerwań i przyspieszeń, poszarpanego rytmu, zaś te muzyczne przybierają kształt najstarszych form *cante jondo*, pierwotnego, rozdzierającego śpiewu flamenco, o którym tyle pisał Lorca (szczególnie istotne jest to w przypadku solo Mazur).

Tancerki siadają naprzeciw siebie na *cajonach* (konsekwentnie: białym i czarnym) i już pierwszymi gestami i dźwiękami (jedna z nich gra na kastanietach) utwierdzają widza w przekonaniu, że stan duszy Rosity się zmienił: nie będzie już harmonii, spokoju i ukojenia. Wykonywane w zupełnej ciszy synchroniczne gesty przeplatają fragmenty, w których jedna z kobiet „wybucha” rytmem (Cisneros – grając na kastanietach, Mazur – robiąc *palmas*: wyklaskując rytm), gdy druga – synchronizując się z nim idealnie – pokazuje, jak symbolizowane przez dźwięki gwałtowne emocje targają nią (taneczny gest staje się tu lustrem muzycznego wyrazu). Solistki mierzą się ze sobą (każda wybiera też inny rytm: Mazur piątkowy, Cisneros dwunastkowy⁴⁷), samym gestem i ciałem-instrumentem (jeszcze bez właściwego muzycznego akompaniamentu)⁴⁸ unaoczniając burzę emocji, wewnętrzną walkę. Sekwencje nagłych zerwań i zrywów rytmu (zwłaszcza rozpisane pomiędzy dwie wykonawczynie) oddają emocjonalne rozedrganie Rosity.

Kiedy górę bierze jedna ze stron – teatralnymi znakami zasygnalizowane jest (chwilowe) wyciszenie innych emocji (i ta zasada „montowania” spektaklu jest potem stale przestrzegana, wyznacza rytm przedstawienia). I tak Cisneros, otulona przez śpiewaka *mantónem*⁴⁹ (później jego użycie jeszcze kilkakrotnie będzie symbolizowało wyciszenie, kojenie emocji), znika za środkową przesłoną⁵⁰, widz zaś staje się świadkiem tańca *por siguriyas*, jed-

⁴⁷ Owe wybory znajdują też odzwierciedlenie w następujących później solówkach.

⁴⁸ W przypadku Cisneros również przy wykorzystaniu kastanietów, jednak trzeba pamiętać, iż jest to instrument, na którym gra tancerz w trakcie swojego tańca, zatem o innym charakterze niż gitara czy *cajón*.

⁴⁹ Duża, haftowana chusta z frędzlami wykorzystywana w tańcu; nierzadko stanowi też element stroju.

⁵⁰ Dzięki kolorystyce symbolizującą – przypomnę – środkową część dnia.

nego z najbardziej rozdzierających *palos* we flamenco, stylu, o którym Lorca w *Arquitectura del cante jondo* pisał, iż „rozpoczyna się przenikliwym” krzykiem, który „rozcina krajobraz”⁵¹. Stąd nic zapewne dziwnego, iż dla ukazania głębokiego bólu i rozdarcia bohaterki Mazur sięgnęła właśnie po tę muzyczną formę. Pełna gwałtownych kontrastów, szybkich zerwań, patosu samą strukturą i charakterem wydaje się idealnie harmonizować ze stanem duszy kobiety, stając się idealnym sposobem wysłowienia tego, co zdaniem Rosity było niewyraźne. Dodatkowo, podobnie jak wcześniej, charakterystyki emocji kobiety dopełniają teksty śpiewanych *letr*⁵².

Co więcej – (tradycyjna) struktura *siguriyas*, pełna kontrastów rytmicznych i gwałtownych zerwań, zdaje się idealnie dopasowana do historii. Pozwala dać upust negatywnym emocjom, zobrazować chęć zapanowania nad sytuacją i bezsilność zarazem, chęć wybuchnięcia i ów wybuch przynoszący choć chwilową ulgę. Finał tańca, flamenco i oferowana przez nie możliwość wysłowienia nieopisanego bólu, dają choć chwilowe ukojenie, pozwalają przeżyć *katharsis*. Bo wymiar takiego właśnie oczyszczenia wydaje się mieć ostatnie zerwanie, którym Mazur kończy swój popis.

W tle rozbrzmiewają wtedy dzwony (i u Lorki odmierzające upływ czasu i monotonię kolejnych dni czekania na powrót narzeczonego), śpiewak gniecie z furją kolejną kartkę (z czasem stanie się jasne, że symbolizują one pełne obietnic listy od ukochanego – zwłaszcza, gdy odpowiednie fragmenty rozmowy narzeczonych, w których one padały, staną się *letrami* w późniejszym solo Cisneros), zaś druga solistka powraca na scenę. Symbolizowane przez nią emocje znów dochodzą do głosu, stąd śpiewak zdejmuje z jej ramion *mantón*. Na dźwiękach smętnej *falsety*⁵³ rozpoczynającej *tiento* dziewczęta obchodzą się, wydają się mierzyć siły. Próbują odtworzyć (znany z pierwszych scen) gest rozkwitania róży (przywrócić dawną siłę i radość miłości), jednak są to tylko chwilowe uniesienia, uczucie jest już poniekąd kalekie (dosłownie potykają się też tancerki – podkreślając analogicznie kaleki rytm

⁵¹ F.G. Lorca, *Arquitectura del cante jondo*, w: tegoż, *Conferencias*, Madrid 1984, s. 54.

⁵² Tym razem sięgnięto m.in. po jedną z wielu wariacji bardzo tradycyjnej zwrotki zaczynającej się słowami „cuando yo me muera” („gdy będę umierać”): „Cuando yo me muera / te mando el cargo / que con las trenzas de tu pelo / me amarren las manos”. Mowa w niej o tym, że kochająca pragnie, by po jej śmierci jej dłonie związane lokami kochanka. Także kolejne wersy pieśni mówią o miłości, a kończący utwór *macho* łączy ją z cierpieniem (dominantą emocjonalną całego tekstu są zatem emocje targające Rositą). Warto też w tym kontekście pamiętać o wierszu Lorki *Memento*, w którym każda zwrotka zaczyna się tym znanym z kultury ludowej wersem.

⁵³ Melodia grana na gitarze (bez towarzyszenia śpiewu), popis techniczny gitarzysty.

melodii⁵⁴). Odtąńczona wspólnie choreografia w pełni obrazuje walkę symbolizowanych przez Mazur i Cisneros emocji, ciągle ewoluujący układ sił – kobiety wymieniają się tunikami (obrazując zmianę dominanty), walcząc i przepychając się między sobą⁵⁵.

Na zupełnie innym poziomie i tym razem opowieści dopełniają słowa śpiewanych *letr*: dopowiadają, jakie inne jeszcze (poza idealną adekwatnością charakteru i struktur) powody zdecydowały o przepisaniu dramatu Lorki/Rosity właśnie na język flamenco. Kiedy powraca melodia *tiento* (zapowiadanego przecież już rozpoczynającym spektakl fragmentem o dzwonach Carmóny) śpiewana zwrotka (której fonetyczna struktura – szczególnie frazy jak „dor-re-mi” czy „do-re-fa” – idealnie zgrywa się z różnorodnie realizowaną warstwą muzyczną spektaklu⁵⁶) jest przetransponowanym na *letrę* flamenco tekstem poetyckim Lorki z *Suit* (*Memento*). Z kolei następujący po niej *tangos*⁵⁷ wykorzystuje upamiętniony przez poetkę w dramacie tekst ludowej pieśni (towarzyszącej tańcom, w których uczestniczyła i Rosita w finale II aktu).

Pierwszy z przywołanych utworów to jeden z wielu, w którym pojawia się tak u Lorki częsty, konsekwentny i rozbudowany obraz księżycy (*la luna*) jako symbolu śmierci, często związanej też z miłością⁵⁸. Tu warto dodać, iż (w śpiewie Astorgi) jest to biały księżyc (*la luna blanca*), o którym w innym pochodzącym z *Suit* wierszu poeta pisał: „Biały księżyc, / księżyc praw-

⁵⁴ Co właściwie można by czytać również jako – ujęty już w inną muzyczną formę – komentarz do *siguriyas* opisywanej przez Lorcę właśnie jako ów kaleki rytm. Poeta w *Siguriya idzie* mówi o „el ritmo que nunca llega” – „rytmie, który nigdy nie zdąża” (w tłumaczeniu Szleyen: „rytmie, co się mija z sensem”) i „el ritmo sin cabeza” – „rytmie bez głowy/bez początku” (Szleyen tłumaczy to jako „rytm całkiem niepojęty”, jednak by wydobyć wszelkie znaczenia trzeba tu też pamiętać, że *siguriyas* nie ma głównego akcentu na początku frazy muzycznej (cytaty za: F.G. Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Madrid 2004, s. 150; F.G. Lorca, *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, Kraków 1987, s. 53).

⁵⁵ Tuniki stają się w tym momencie rodzajem symbolicznej mulety, inaczej jeszcze odnosząc się do hiszpańskiego folkloru. Ważne wydaje się również to, iż dzięki owej zamianie opowiadająca Rosita to najczęściej ta w bieli, bardziej „rozkwitła”.

⁵⁶ „Rematują” np. dźwięki rozpinania-rozdzierania szat (tunik) przez tancerki.

⁵⁷ Tradycyjnie style *jondo* wieńczy przejście w lżejsze formy (w przypadku rozliczanych na 4 *tiento* czy *taranto* są to odpowiednie odmiany *tangosa*). Warto jednak podkreślić, iż o ile (przypominająca charakterem i rytmem *tangosa*) *zambra* z początku spektaklu była wesołym, odtąńczonym z uśmiechem i kokieterią tańcem, tego *tangosa* tancerki wykonują raczej bez nadmiernego epatowania radością: przynosi on ukojenie, wyciszenie, jednak zarazem nie wymazuje bolesnych doświadczeń. Można powiedzieć, że to już *tangos* dojrzałej, życiowo doświadczonej kobiety, nie zakochanego podlotka.

⁵⁸ Por. M. A. Arango, *Simbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, Madrid 1998, s. 58–60; A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*.

dziwy, / świeci tylko nad cichymi / cmentarzami wiosek”⁵⁹. Bo dla Lorki prawda jest w tym, co ukształtowało go jako człowieka i artystę, w tym, z czego (podobnie jak całe tzw. *Pokolenie 1927*⁶⁰ czy wręcz *Pokolenie 1920*⁶¹) czerpie inspirację: w ludowości i flamenco. O jej stylistyce pisał Lorca: „Stajemy zdumieni wobec owych wierszy. Najwyższe stopnie cierpienia i troski wyrażone w sposób najczystszy i najbardziej dokładny pobrzmiewają w tych trójwierszach i czterowierszach siguriyi i jej pochodnych”⁶². I to ona była dla całego pokolenia szkołą mówienia o uczuciach, o ludzkich emocjach, o prawdzie. Dlatego też *Panna Rosita...* zawiera w sobie sceny ludowego tańca i śpiewu (zapowiedziane tytułem), przeplata w sobie poezję Lorki⁶³ i poezję ludową, trawestując jedną i drugą (idealnym przykładem jest wykorzystanie przez poetę pieśni o mowie kwiatów – przetransponowanie ludowej mądrości na język poezji)⁶⁴.

Tym samym – jak już zwracałam uwagę – ze względu na swe formy i struktury (taneczne, muzyczne i werbalne) flamenco staje się idealnym językiem, na jaki można przełożyć niewysławialne cierpienie Rosity. Jednocześnie, sięgnięcie po nie – nie tyle dodaje jakiś wymiar do dzieła Lorki, lecz wydobywa zeń jakość, która pobrzmiewa w całej jego twórczości (widoczna w stylistyce, obrazowaniu, języku czy bezpośrednich odwołaniach lub te-

⁵⁹ „Pero la luna blanca, / la luna verdadera, / sólo luce en los quietos / cementerios de aldea”.

⁶⁰ I. Cauti, *El flamenco y la generación del 27*, „Litoral. Revista de la Poesía, el Arte el Pensamiento” 2004, nr 238.

⁶¹ G.W. Lorenz, *Federico García Lorca*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1963, s. 76.

⁶² F.G. Lorca, *Cante jondo (pierwotny śpiew Andaluzji)*, w: tegoż, *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, przeł. Z. Szleyen, Kraków 1987, s. 244).

⁶³ Genologiczną „nieczystość” *Panny Rosity...*, na którą zwracają uwagę komentatorzy jego twórczości (zob. m.in. S. Quer Antich, *Un drama de Federico García Lorca*), a także sam poeta (U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*, s. 56), sugeruje już sam tytuł utworu, mówiący o „poemacie granadyjskim”.

⁶⁴ Dogłębnych analiz kontekstów i źródeł ludowych dramatu (śpiewników, przysłów, pieśni ludowych itp.) dostarczają badania Daniela Devoto (D. Devoto, *Doña Rosita la Soltera: estructura y fuentes*, „Bulletin Hispanique” 1967, nr 3–4, on-line: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1967_num_69_3_3912 [dostęp 1.08.2014]). Trzeba też pamiętać, że to dzięki Lorce, zbieraczowi ludowych tekstów (i ich melodii), fascynatowi flamenco, który – również współorganizując w 1922 roku w Granadzie *I Concurso del Cante Jondo* – walczył o ocalenie czystości *cante jondo*, przetrwało wiele dawnych pieśni. Z drugiej strony – po jego śmierci sporo jego wierszy stało się kanwą należących już dziś do kanonu pieśni flamenco (sztandarowym przykładem znana z wielu wykonań, z których dwa upamiętnił w swoich filmach Carlos Saura, *Romanca lunatyczna*, ale trzeba tu też pamiętać o wielu różnych projektach muzycznych realizowanych w hołdzie dla poety, jak choćby album Enrique Morente *Lorca* (1998) czy kolekcja *Los gitanos cantan a Federico García Lorca* (1997)).

matyce⁶⁵). Flamenco jest bazą twórczości artysty nawet tam, gdzie pozornie się o nim nie wspomina, bo Lorca i flamenco są ze sobą zrośnięte, „jego twórczość jest niezaprzeczalnie andaluzyjska i niemal nie do odczytania bez tego andaluzyjskiego podejścia”⁶⁶. Nie da się po prostu mówić o jednym bez drugiego⁶⁷. Jak zaznacza Günter Lorenz: „w życiu Federica Garcia Lorki Andaluzja pozostawała niezmiennie tym samym biegunem, dookoła którego wszystko się obracało”⁶⁸.

Literatura przepisuje świat i ludzkie emocje na język poezji (czy prozy), flamenco przepisuje je na język *cante*, *baile* i *toque* (śpiewu, tańca i gitary), Lorca łączy jedno i drugie, przepisując flamenco i kulturę ludową na literaturę⁶⁹. Zaś Mazur, przepisując dramat poety na język flamenco, wcale nie dodaje nic do oryginalnego tekstu, nie wypacza go, lecz podkreśla jeden z jego wymiarów, nie mniej ważny niż pozostałe, a trudniejszy chyba do wydobycia i (sensownego i estetycznie przekonującego) podkreślenia.

Stąd – przywołując stawiane na początku tego szkicu pytanie – autor-skie opracowanie FlamencoArte, nigdy w zamiarze jego twórców nietraktowane jak prosta inscenizacja dramatu Lorki, jest wartościowym głosem głęboko wnikającym w istotę Lorkowskiego uwikłania we flamenco. Choć nie jest opowieścią (przede wszystkim) o spętaniu andaluzyjskiej kobiety stereotypem staropanieństwa, daleko mu do uproszczeń czy wypaczeń myśli inspirującego go tekstu. Przywołany tu fragment spektaklu, w którym tekst Lorki staje się tekstem flamenco i płynnie łączy z ludową pieśnią uwiecznioną z kolei przez poetę w jego dramacie, obrazuje i komentuje poruszony tu problem.

Kontekst ten nie niknie w kolejnej tanecznej sekwencji. Jedna z tancerek (Mazur), otulona wyciszającym jej głos *mantónem*, znika po wspólnym *tientos-tangos* za przesłoną i opowieść przejmuje Cisneros. Jej solo wyraźnie dzieli się na dwie części, co zgodne jest też ze strukturą tańczonego przez artystkę utworu. Tancerka wykonuje *soleá por bulería*, *palo* o zupełnie innym histo-

⁶⁵ Por. F. Grande, *García Lorca y el flamenco*; E.F. Stanton, *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*; A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*; R. Stone, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura*.

⁶⁶ A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*, s. 15–16.

⁶⁷ Por. F. Grande, *García Lorca y el flamenco*; E.F. Stanton, *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*; R. Stone, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura*.

⁶⁸ G.W. Lorenz, *Federico García Lorca*, s. 64.

⁶⁹ Por. F. Grande, *García Lorca y el flamenco*; A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*. Bardzo ciekawe są analizy Daniela Devoto zestawiającego współczesny Lorce „podręcznik” *Nuevo lenguaje de las flores y de las frutas, con algunos emblemas de las piedras y los colores* z konkretnymi partiami poematu (zob. D. Devoto, *Doña Rosita la Soltera: estructura y fuentes*, s. 420–424).

rycznym charakterze niż tańczona przed chwilą *siguriyas*: ów miks dwóch form i nowa estetyka za nim idąca charakterystyczne są raczej dla współczesnego flamenco⁷⁰. Jednak spokojne i wyraźnie, klarownie rytmiczne *letry* (w estetyce tańca bardziej uładzone niż te z poprzedniej solówki), jakby bardziej związane z rozumem niż sercem, co rusz przerywane są gwałtownymi, porwanymi *remates* i – w efekcie – i ten utwór swoim tanecznym charakterem obrazuje wewnętrzną walkę bohaterki, jeszcze dobitniej podkreślając (niedającą się logicznymi argumentami okiełznać) gwałtowność miotających nią emocji.

Jednocześnie na *letry* pierwszej części utworu składają się wyjęte z dramatu obietnice, jakie narzeczony składał Rosicie tuż przed wyjazdem. Wraz z odrzucanymi systematycznie przez śpiewaka kartkami (symbolizującymi listy od ukochanego, pełne analogicznych słów) obrazują one ułudę, której bohaterka nie do końca chce dać się uwieść (zasadnicza zmiana, jaką wprowadza realizacja FlamencoArte to właśnie to, iż w finale bohaterka wyzwala się z niewoli miłości, odrzuca nieprawdziwe obietnice). Jej taneczny bunt jest sprzeciwem wobec tych (jak się okaże) kłamliwych wyznań.

Symetryczna druga część utworu (klasyczne przejście *por bulerías*) przepełniona jest z kolei tekstami z poematu *Co mówią kwiaty* (który Lorca, mieszając go z opowieścią o róży, czyni częścią swego dramatu, co ważne – wypowiedaną przez samą Rositę⁷¹). Tym samym – obrazuje rozterki dziewczyny już po rozstaniu z ukochanym (u Lorki spotkanie, w czasie którego grany jest ten utwór ma miejsce 15 lat po jego wyjeździe), pokazuje, jakie wątpliwości ma dziewczyna odnośnie prawdziwości składanych jej obietnic. Kulminacją owych rozterek (i doskonałym tanecznym unaocznieniem emocjonalnego rozbitcia, cierpienia bohaterki) jest rytmiczne rozedrganie sekwencji kroku wieńczącej solo tancerki. Ucisza je dopiero Mazur wychodząca zza przesłony i otulająca kręcącą się rytmicznie (coraz wolniej) Cisneros *mantónem*, aż do zupełnego wyciszenia (rytmu i emocji).

Kończąc tę część spektaklu scena znów obrazuje walkę myśli, jednak zmierza już do kolejnego przełamania. Mazur ekspresywnym, dynamicznym tańcem dominuje nad próbującą się stopniowo wyplątać z *mantónu* Cisneros, niejako osacza ją i nie pozwala jej emocjom dojść do głosu. Falseta *por bulerías* skonstruowana jest z przeplatających się „ataków” tej tancerki i chwil, w których druga na moment się z nią synchronizuje, by jednak zaraz – nadal

⁷⁰ Pamiętając, iż tancerki od początku rozpiszywały swoje role między piątkowy a dwunastkowy rytm, warto może byłoby zastanowić się i nad wymową takiego podziału.

⁷¹ F.G. Lorca, *Panna Rosita czyli mowa kwiatów*, s. 443–446.

splątana w chustę – powrócić do stanu sztucznego i wymuszonego wyciszenia. Scenę wieńczy buńczuczne wyplątanie się Cisneros z *mantónu* i odrzucenie go. Wtedy obie tancerki odchodzą za przesłonę, zostawiając po sobie zrzucone pęta: symboliczny teatralny znak – chustę. Zaś śpiewak recytuje poświęcony kolejnej porze dnia fragment poematu o róży zmiennej, wyznaczając kolejną, ostatnią już część opowieści.

Popołudnie, czyli w stronę wyzwolenia – powtórne narodziny w rytmach bardziej *chico*

Kiedy tancerki wracają na scenę, jasne jest, że coś się zmieniło, że nastąpił przełom. Zrzuciły symboliczne tuniki, każda z nich założyła czarno-białą⁷² *bata de cola*⁷³. Nie tylko stroje, lecz i estetyka ruchu dziewcząt podkreślać będzie powrót harmonii: wydaje się, iż sprzeczności zostały zniesione. Od pierwszej, nad wyraz krótkiej – jeszcze pełnej rozedrgania i emocji – sceny, będącej refleksem trzeciego aktu dramatu (w którym upływ czasu wyznacza śmierć wuja Rosity, zaś do jej rozterek dołącza poczucie, że on zbankrutował, absurdalnie inwestując w jej posag)⁷⁴, do świata przedstawionego z każdym momentem silniej wkracza równowaga.

W kolejnych sekwencjach Rosita z każdą chwilą wydaje się radośniejsza, bardziej wyzwolona, a reprezentujące jej *psyche* tancerki znów coraz bardziej ze sobą współpracują (nie walczą już ze sobą), znów zaczynają też tańczyć razem: w synchronii dopełniać swe taneczne wypowiedzi. Od strony muzycznej mamy tu od czynienia z *palos* o znacznie lżejszym charakterze, pozwalającymi oddać właśnie powrót spokoju, pozytywnego nastawienia, radości (*fandango* przechodzące w *alegrías* i wieńczące je *bulerías*). Niezwykle istotne stają się też ponownie rekwizyty, elementy scenografii i strojów.

Przed wszystkim – znów scenicznie wybrzmiewa *mantón*, jednak tym razem nie jest on już symbolem wyciszenia jednych uczuć kosztem drugich. Tancerki zaczynają z nim tańczyć, niejako go okiełznując, co oznacza zapano-

⁷² Choć strój każdej z solistek łączy tym razem owe dwa symboliczne kolory (co – wspólnie z innym znakami – sugeruje powrót równowagi w duszy bohaterki), trzeba odkreślić, że suknie są swoimi lustrzanymi odbiciami (zatem element dopełniania się przeciwieństw zostaje zachowany).

⁷³ Suknia z trenem wykorzystywana w tańcu flamenco.

⁷⁴ Owa lekko oniryczna, pełna niepokojących, coraz silniejszych i bardziej chaotycznych dźwięków *cajónów* scena, w której wszyscy artyści niczym w transie wykrzykują wypowiedziane przez wuja słowa: „gdzie są moje nasiona?” wydaje się krótką reminiscencją, ustanawiającą – wraz z wprowadzającą melorecytacją poematu o róży – upływ czasu.

wanie nad emocjami, które wcześniej gwałtownie nimi targały, rodzaj pogodnego pogodzenia się. Obrazem stopniowego zanikania wewnętrznego rozdarcia Rosity są (jak już wspominałam) również łączące w sobie biel i czern suknie obu wykonawczyń oraz coraz wyraźniejszy powrót do synchronicznego tańca (ważne wydają się również ustawienia tancerek w przestrzeni, analogiczne do tych ze scen otwierających spektakl). Współpraca Mazur i Cisneros jest wtedy tak bliska, iż tańczą razem z jednym *mantónem* czy wzajemnie ogrywiają swoje „ogony” (treny *bata de cola*). Na ich twarze powraca też uśmiech. Nie ma już walki – jest harmonia, radość (tak typowa dla *alegrías*) i, właśnie, pogodzenie. Kluczowe wydaje się też to, iż do jednej z ostatnich sekwencji tanecznych artystki pozbywają się dodatkowych strojów, pozostając jedynie – jak na początku spektaklu – w beżowych sukienkach. Gest ten (zwłaszcza, że tym razem artystki rozbierają się na oczach widzów) zdaje się oznaczać odrzucenie tego, co wcześniej pętało bohaterkę.

Utożsamienie owego spętania z tym, co zewnętrzne, każe raz jeszcze powrócić do stawianych przeze mnie pytań o uproszczenia stosowane przez Mazur. Te zewnętrzne ograniczenia to przecież nic innego jak społeczne konwenanse, stereotypy. Stąd – realizacja FlamencoArte jednak nie tyle pomija aspekty socjologiczne Lorkowskiego dramatu, co nie czyni z nich na pierwszy rzut oka dominanty, by pozwolić im – dzięki skupieniu się na historii indywidualnej – silniej jeszcze wybrzmieć.

Oswobodzone tancerki w finałowej partii (*bulerías*) tańczą z wachlarzami⁷⁵, prowadząc w pełni spójny i synchroniczny cielesny dialog. Co więcej – kończą taniec w pozie, w jakiej go rozpoczynały godzinę wcześniej – przypominając rozkwitający kwiat. Tym razem jednak jest on pełniej zarysowany, wyraźniejszy (Rosita dojrzała), gdyż w uniesionych dłoniach tancerek widnieją otwarte wachlarze⁷⁶. Wieńcząca sekwencję melorecytacja ostatniej partii poematu o róży (opisująca jej przekwitanie, gubienie płatków) zobrazowana jest przez tancerki gestem stopniowego opuszczania wachlarzy, aż do ich zamknięcia. Znów rozbrzmiewają dzwony, gaśnie światło, artyści znikają za przesłonami, za którymi byli przed rozpoczęciem spektaklu. Ten jednak jeszcze się nie skończył.

⁷⁵ Warto pamiętać, że szanującą się andaluzyjską pannę w czasach Rosity obowiązywała nie tylko znajomość mowy kwiatów, ale i tzw. języka wachlarza. Flamencowe używanie tego rekwizytu – wyłamujące się konwencjonalnym grom i oddające mu prawo niespętanego konwencją głosu – może być kolejnym sygnałem oddalania się od stereotypowych ujęć.

⁷⁶ Ich kształt wraz z grą światła odsyłają również do obrazu księżyca, który tu byłby zarówno kolejnym elementem pokazującym upływ czasu, jak i ponownym nawiązaniem do typowo Lorkowskiej symboliki.

Noc, czyli inny finał historii o staropanieństwie – współczesna wzruszająca opowieść we flamenco zaklęta

W ciemności wybrzmiewa jeszcze kluczowe dla interpretacji całości podsumowanie (słowa recytowane przez śpiewaka) – fragment rozmowy Rosity z narzeczonym tuż przed jego wyjazdem, w którym zarzuca mu: „Po co twoje oczy zdrajcy / moje oczy zaczęły? / Po co ręce twe wpinały / w moje włosy jasne kwiaty? / Ach, w żalobie snów słowicznych / minie młodość od dziś pusta. / Dziś odpływasz w zimny świat / i zabierasz oczy, usta, / a przez odjazd tak okrutny / zrywasz struny z mojej lutni”⁷⁷. W zestawieniu z wszystkim, co wcześniej działo się na scenie fragment ten nabiera zupełnie innego wyrazu niż w literackim pierwowzorze.

Przed wszystkim – nie tylko gesty, rekwizyty, taniec, charakter muzyki, ale i nawet *letry* z poprzednich scen komunikowały, że Rosita dojrzała do odrzucenia miłości, która w dramacie skazała ją na upokorzenia i okrutne staropanieństwo. *Alegrías* tańczone chwilę wcześniej znów łączyło tradycyjne teksty z fragmentami dramatu – np. *coletillę* stanowił sławiący urodę Rosity wierszyk, który Panny ułożyły dla niej z okazji imienin. Tańcząca przy dźwiękach tych słów flamencowa Rosita nie odrzuca już swojej kobiecości, wdzięku, nie ukrywa jej przed światem, lecz – oswabadzając się z kajdan zakłamanych miłosnych obietnic – pozwala sobie znów rozkwitnąć (zakwitnąć pełniej i dojrzalej).

Z kolei *letry bulerías* wprost mówią o wymazaniu z pamięci imienia kochanka, o wyzwoleniu się spod jego wpływu, choć – jak zawsze we flamenco i w życiu – szczęście spleta się z cierpieniem, stąd jest to wolność okupiona bólem, o którym opowiadał cały spektakl. Niemniej, siła odrodzonej Rosity tkwi też w słowach: „W ziemi składam / moje serce z twym imieniem. / Nawet gdybym chciała je odzyskać / już mi nie odpowie”.

Zatem historia o niedającym się ująć w słowa cierpieniu Rosity przepisana na język flamenco jest, owszem, inną nieco opowieścią niż ta, którą snuł poeta. Ale nie uproszczoną i nie gorszą. Jest wzruszającą i estetycznie dopracowaną historią osoby, która dojrzała do odrzucenia i miłości, i konwencji: Rosity, dla której opadanie płatków będzie nie tyle końcem, co początkiem, nowym otwarciem. Mówi o kobiecie, dla której zachowanie godności nie musi oznaczać zamknięcia w czterech ścianach, samotności: opowieścią o postaci, która – odrzucając ułudę miłości – rozkwita na nowo i inaczej. Być może dlatego, że to już Rosita z czasów po tym, jak Lorca rozprawił się

⁷⁷ F.G. Lorca, *Panna Rosita czyli mowa kwiatów*, s. 416.

z pętającymi andaluzyjską kobiecość kulturowymi kliszami, z ową „groteskową, a wzruszającą”⁷⁸ kwestią hiszpańskiego staropanieństwa. A może dlatego, że to Rosita – dojrzała tancerka flamenco. O takich Katarzyna Kobylarczyk pisała: „One wiedzą”⁷⁹. Z pewnością jest to Rosita, która swą historię sprawnie opowiedziała, przekonująco zakłęła we flamenco i teatralnych znakach, nie tylko (choć w dużej mierze) w tańcu.

Between the Language of the Flowers and the Language of the Dance or How to Express the Femininity by the Flamenco (on *Mowa kwiatów* by Nadia Mazur's FlamencoArte Theatre)

Summary

This paper interprets a flamenco piece *The Language of Flowers* first performed by Nadia Mazur's FlamencoArte Theatre in November 2012. The article offers the reading of the F.G. Lorca's play *Doña Rosita the Spinster* and shows how different aesthetic elements such as dance, singing, guitar play, theatrical signs convey artistic expression. The author attempts to evaluate the semiotic interplay of Lorca's work and flamenco. She observes that Mazur's choreography by no means simplifies the original text. Nor does it diminish the Andalusia of the early twentieth century in its socio-historical context. What is emphasized here is the artist's idiosyncratic constant entanglement with flamenco. Finally, the article addresses Lorca's own theoretical commentary.

Keywords: Federico García Lorca, Nadia Mazur, FlamencoArte, *Doña Rosita the Spinster*, *The Language of Flowers*, flamenco, flamenco dance theatre

⁷⁸ S. Ciesielska-Borkowska, *Teatr Federika Garcia Lorki*, s. 34

⁷⁹ K. Kobylarczyk, *Pył z landrynek. Hiszpańskie fiesty*, Wołowiec 2013, s. 114.

Mariusz M. Leś

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: mariusz.m.les@gmail.com

Nostalgia retrofuturystów

About the future I only can reminisce.
For what I've had is what I'll never get.
And although this may sound strange
My future and my past are presently disarranged.
And I'm surfing on a wave of nostalgia
For an age yet to come...

Buzzcocks, *Nostalgia for an Age Yet to Come*

Niniejszy artykuł stanowi próbę zarysowania tego fragmentu badań nad poetyką fantastyki naukowej, który w centrum zainteresowania mógłby umieścić emocjonalny aspekt odbioru towarzyszący odpowiednim estetyczno-poznawczym schematom budowy dzieła charakterystycznym dla tej dziedziny literackiej. Wybór padł na bodaj najbardziej wyrazisty zespół schematów, umieszczany często w definicji – na konstrukcję czasu w *science fiction*.

Kiedy Samuel R. Delany próbował – jak wielu przed nim i wielu po nim – określić swoistość *science fiction* bez odwoływania się do potocznych, powierzchniowych opinii, za kryterium obrał relację między czasem fikcyjnym a rzeczywistym wraz ze stopniem aktualizacji wydarzeń. Reportaż określony zostaje przez formułę „to się wydarzyło”, realizm – „to się mogło wydarzyć”, *fantasy* – „to się nie mogło zdarzyć”. Nic prostszego mogłoby się wydawać – *science fiction* będzie zapewne ograniczone przez formułę „to się będzie mogło zdarzyć”. Owszem, Delany przywołuje także ją, ale fikcjonalna światotwórcza energia znacznie poszerza granice możliwości. Otóż *science fiction* może mieścić się również w formułach „to się nie zdarzyło” (w pośrednim

wariacie *science fantasy*), „to się jeszcze nie wydarzyło” (ostrzegawcza *dystopia*) oraz „to się nie zdarzyło”¹. Fantastyka naukowa jest bowiem w stanie motywować historię i terażniejszość alternatywną, przyszłość alternatywną oraz potencjalną terażniejszość (w wariacie zwanym *political fiction*). Delany nazywa te cechy światów fikcyjnych ich „podłączliwością” (*subjunctivity*)². Pod co „podłącza się” *science fiction*? Pod „naszą” rzeczywistość, świat „aktualny” – w terminologii teorii światów możliwych.

Można by oczywiście (właściwie – należałoby) polemizować z Delanym co do czystości wyróżnionych przez niego kategorii, ale z pewnością wart zauważenia jest fakt, że *science fiction* istnieje na skrzyżowaniu wielu płaszczyzn oraz kierunków temporalnych, a punkt ciężkości nie jest przesunięty wyłącznie na przyszłość i kierunek terażniejszość–przyszłość. Przyszłość wcale nie przeważa, wygrywa strategia paramimetyczna, skoncentrowana na „podłączaniu” światów. *Science fiction* w przeważającej postaci oferuje linię mentalnego powrotu do terażniejszości, by czytelnik w trakcie lektury i po jej zakończeniu potrafił odnaleźć łącznik między własną terażniejszością a wykreowaną w dziele przyszłością lub alternatywnością, może to być ekstrapolacja, może być też alegoria. Punktem wyjścia i dojścia jest w takim przypadku realność, ale różnica, czyli fantastyczność jest nieredukowalnym sposobem generowania znaczeń. Zakłada ona szok poznawczy połączony z potencjalną emocjonalną reakcją odrzucenia, lęku, wyobcowania w zderzeniu z innością (nie muszą chyba pisać, że idzie tu o dobrze skonstruowany utwór fantastyczny). Różnie ta reakcja bywała konceptualizowana, do najpopularniejszych z pewnością należy koncepcja Darka Suvina wyobcowania czytelnika – *estrangement*³. Pisano również o konieczności tekstualizacji i fikcjonalizacji własnej rzeczywistości w kontakcie z perswazyjnym światem fikcyjnym⁴.

Jeśli dodać do powyższych ustaleń kolejne czynniki, sytuacja skomplikuje się jeszcze bardziej. Pierwszy z dodatkowych czynników dotyczy niezgodności rzeczywistej sytuacji pragmatycznej z fikcyjną w przypadku większości utworów fantastycznonaukowych, tych futurystycznych. W logice fikcji narracja prowadzona w czasie przeszłym dotyczy zdarzeń przeszłych jeszcze głębiej zanurzonych w fikcyjnej przeszłości. Natomiast w nadrzędnym

¹ S.R. Delany, *About 5,750 Words*, w: *The Jewel-Hinged Jaw. Notes on the Language of Science Fiction*, Middletown 2009, s. 10.

² Tamże.

³ D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczyk, B. Okólska, Poznań 1989.

⁴ G. Jones, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction, and Reality*, Liverpool 1999, s. 5.

akcie komunikacji literackiej zdarzenia te znajdują się w sferze fikcyjnej (potencjalnej lub alternatywnej) przyszłości. Już na poziomie narracji, akt komunikacji fikcyjnej nie powinien być zatem zrozumiały dla rzeczywistego odbiorcy, a przynajmniej ta niezrozumiałość winna być skalowana w zgodzie z dystansem czasowym dzielącym planowany czas odbioru od czasu zdarzeń fikcyjnych. Futurystyczność czy alternatywność mogą być rozpatrywane jako „fikcja niemożliwa”⁵, ale ta niemożliwość podlega zagospodarowaniu jako energetyczny paradoks. Z drugiej strony zawsze zostawiają one swe ślady na ogólnym przekazie utworów. W przypadku alegorycznego „zwrotu semantycznego” kreacja fantastyczna służy poruszaniu problemów teraźniejszych lub przeszłych wobec zakładanego aktu komunikacji literackiej. Ale i alegoria przecież zostawia ślady. Nie sposób na przykład omawiać *Folwarku zwierzęcego* George’a Orwella bez śladu „zezwiąznięcia” stosunków międzyludzkich, podobnie jak nie sposób nie wspomnieć w przypadku *Roku 1984* o globalnym wymiarze totalitaryzmów. Allotopie⁶, czyli utwory radykalnie egzomimetyczne⁷, zakładające pełne „zanurzenie” odbiorcy w świecie fantastycznym i rezygnację z odniesień do rzeczywistości, wciąż stanowią rzadkość, wymagającą przy tym odpowiednio radykalnego nastawienia czytelniczego.

Drugi z czynników związany jest z faktem, że proza o orientacji futurystycznej zazwyczaj bardzo szybko podlega przesunięciom w stronę obszarów archiwalnych. Dzieje się tak, gdy data realnego odbioru wykracza poza datę fikcyjnych zdarzeń. Nawet jeśli jesteśmy do końca przekonani, że fantastyka naukowa – jako konwencja literacka – nie ma ambicji profetycznych, to daty (również przybliżone i implikowane) wpływają na możliwość zaistnienia zdarzeń, co ma wpływ przede wszystkim na siłę iluzji, intensywność „wyobcowania” i immersji, a w skrajnych przypadkach czytelniczej niewiedzy – przesuwają w odbiorze fantastykę z kategorii futurystycznej i ekstrapolacyjnej ku historii alternatywnej. Takie zjawisko wydaje się naturalną przypadłością *science fiction*, ale czasem, szczególnie w przypadku dzieł najslawniejszych i popularnych autorów, dodaje pewnego uroku, podobnego do tego, który stopom miedzi nadaje patyna. Patyna jest świadectwem autentyczności i historii przedmiotu. Patynowanie jest już następstwem rozpoznania tego uroku. Jeśli utwory Verne’a są świadectwem swego czasu, po części proro-

⁵ *Impossible Fiction: Alternativity – Extrapolation – Speculation*, red. D. Littlewood, P. Stockwell, Amsterdam–Atlanta 1996.

⁶ K.M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków 2015.

⁷ A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke i in., Poznań 1989, s. 145.

cze, po części chybione, to właśnie te ostatnie przepowiednie czynią dzieło Verne'a wielowymiarowym, autentycznym świadectwem, którego wartości nie da się zredukować do pewnego punktu w postępie wiedzy naukowej i technologii, dzisiaj już znacznie bardziej zaawansowanych, usuwających więc swe niedoskonałe warianty w niepamięć teraźniejszego praktycyzmu. Czasem chęć poddania się temu urokowi prowadzi do odkryć, „powtórnych” odkryć, gdy zmiana czasu odbioru powoduje zmiany perspektywy lektury. Łatwiej dziś wyłowić urok początkowych partii powieści Juliusza Verne'a *Z Ziemi na Księżyc* (1865), opisujących krótką historię Klubu Artylerzysty i jego posiedzenie, dostrzec motywacje niecodziennej podróży na Księżyc, której pomysł rodzi się w chaosie albo wręcz – z chaosu.

Jeśli do przeszłych wyobrażeń o przyszłości sięga się po to właśnie, by rozwinąć ten kompleksowy urok sięgający poza współczesne wyobrażenia o postępie, można mówić o „retrofuturyzmie”. Tym się on różni od „zwykłej” postawy retro, że angażuje zogniskowaną, wyostrającą postawę antycypacyjną. Wysiłek diagnozowania krzyżuje się z wysiłkiem konstruowania⁸. Retrofuturizm to zatem świadoma strategia twórcza, która powołuje do fikcyjnego życia alternatywne światy oparte na przeszłych, zamkniętych i wyrazistych, zdezaktualizowanych wyobrażeniach o przyszłości⁹. Utwór retrofuturystyczny musi przy tym przestrzegać reguły wewnętrznej spójności świata, czyli powinien być światem możliwym.

Strategia ta najpełniej realizowana jest w subkonwencji steampunku. Ponieważ steampunk opiera się na wyraźnej, także wizualnej, różnicy między wersjami teraźniejszości, różnicy, która nie tyle dotyka ludzi i ich kreacji, co przede wszystkim technologii otaczającej człowieka, wydaje się szczególnie interesujący dla kontrowersyjnego kierunku w humanistyce zwanego humanistyką cyfrową. Bada ona przede wszystkim charakter relacji między człowiekiem a maszyną¹⁰. Steampunk zaś przywołuje swoisty determinizm

⁸ „[C]ognitively it is still more demanding to imagine the future than to recall the past” [C. Hammond, *Time Warped: Unlocking the Mysteries of Time Perception*, Harper, New York 2013, s. 230].

⁹ Retrofuturizm to „przypomnienie antycypacji” („If futurism is a term that describes our anticipation of what is to come, then retrofuturism describes how we remember these visions”) – mówi jedna z najbardziej lakonicznych i zarazem najbardziej trafnych definicji. E. Guffey, K.C. Lemay, w: *The Oxford Handbook of Science Fiction*, red. R. Latham, Oxford 2014, s. 434.

¹⁰ „Retrofuturism and alternate history form a dialogue between academic and public participants of the digital humanities [...]. We analyze history from different cultural and historical positions, most of which never come into existence. But even those abandoned futures impact the layers of human stories, dead organisms, and non-human media constructing the past” [R. Whitson, *Steampunk and Nineteenth-Century Digital Humanities: Literary Retrofuturisms, Media Archeologies, Alternate Histories*, Routledge: New York-London, s. 15].

techniki (wieku XIX – „wieku pary”), w którym przyczynowo-skutkowy łańcuch kluczowych wydarzeń koncentruje się na rozwoju technologii¹¹. Oczywiście, steampunk stanowi mieszaninę różnych odwołań i zazwyczaj jest umieszczany w nurcie „postmodernizacji” *science fiction* i *fantasy*, co prowadzi do wzmacniania „nieczystych” i nowych kategoryzacji, w rodzaju *science fantasy* czy *urban fantasy*, a ostatecznie – do „opatentowania” nowej mieszaniny pod nową nazwą, taką jak np. *new weird*. Alternatywna technologia staje się w steampunku osią światostwórstwa i motorem fabuły, niemalże fetyszem nowej subkonwencji¹², choć – trzeba przyznać – bywa traktowana z przymrużeniem oka. W Polsce steampunk nie przeżył takiego rozkwitu, pozostając w cieniu głównonurtowej historii alternatywnej zainteresowanej kluczowymi wydarzeniami politycznymi¹³.

Retrofuturyzm stanowi świadectwo stabilizacji konwencji fantastyczno-naukowej jako samodzielnej dziedziny, niezależnej od futurologii. Nie jest to pierwsze takie świadectwo, bowiem już w latach 60. ubiegłego wieku „nowa fala” *science fiction* przedkładała stylistyczną jakość, narracyjne eksperymenty ponad poprawność naukowo-techniczną. W przypadku retrofuturyzmu przyszłość nie jest już w najmniejszym stopniu podejrzana o „sprawdzalność”, ponieważ stanowi alternatywną wersję terażniejszości. Dzieła futurologiczne zresztą jeszcze szybciej i bardziej regularnie niżli *science fiction* przechodzą do kategorii archiwaliów, gdy ważniejsze staje się świadectwo historyczne przyszłościowej wyobraźni i świadomości niż rzeczywisty potencjał profetyczny. Tak stało się chociażby z *Summa technologiae* Stanisława Lema. W odbiorze na Zachodzie dzieło to znane przez kilkadziesiąt lat nielicznym jako futurologiczne, odbierane jest dziś przede wszystkim jako świadectwo archiwalno-nostalgiczne. W tym przypadku proces ten wzmocniły także okoliczności polityczne i wydawnicze¹⁴. Różnice między fantastyką a futurologią są oczywiste: fantastyka operuje światami prywat-

¹¹ Zwłaszcza oczywiście w tej formie steampunku, która bliższa jest *science fiction*, i która powstała przede wszystkim jako transpozycja cyberpunku, czyli np. w powieści Williama Gibsona i Bruce’a Sterlinga *The Difference Engine* (1990, pol. przekład: *Maszyna różnicowa*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 1997).

¹² C.J. Miller, A. Bowdoin Van Riper, *Blending Genres, Bending Time: Steampunk on the Western Frontier*, „Journal of Popular Film & Television” 2011, nr 2, s. 85.

¹³ M. Górecka, *Historie alternatywne w konwencji steampunk i cyberpunk – wariacje na temat powstania styczniowego w powieściach Konrada T. Lewandowskiego i Adama Przechrzty*, „Acta Humana” 2013, nr 1, s. 38–39. Podobnie pisał Paweł Majka – P. Majka, *Przywieźli węgiel*, „Czas Fantastyki” 2014, nr 1.

¹⁴ M.M. Leś, *Summa technologiae odnaleziona w przekładzie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6.

nymi postaci i narratorów, futurologia dąży do depersonalizacji; konsekwencją wyobrażeń futurologicznych powinny być społeczne działania, czytelników *science fiction* jako fikcji to wezwanie nie obowiązuje. A jednak, obie dziedziny znów się spotykają, tym razem za sprawą futurologii, w ostatniej fazie rozwoju *futures studies*: przyszłość jest otwarta, futuryści studiują jej „obrazy” i wyobrażenia oraz opracowują własne jej warianty, które stają się areną gry o wartości, w efekcie bowiem zmierzają do niebezpiecznego zbliżenia przewidywania, kreacji i kontroli¹⁵. Generalnie, można zgodzić się z twierdzeniem, że *science fiction* stanowi poszerzenie możliwości futurologii¹⁶, nie tylko dlatego, że nie jest skrępowana zależnościami finansowymi i politycznymi, lecz przede wszystkim dlatego, że oferuje nieporównywaną bardziej rozbudowaną modalność światów możliwych, pozwala na uzależnianie różnych odcieni „realności”/realistyczności od jakości i poziomu obserwacji, na manipulację nieostrą granicą między realnością a fikcjonalnością, wreszcie – angażuje postawę emocjonalną dzięki holistycznej kreacji świata możliwego i perswazyjnemu wciągnięciu czytelnika w jego rekonstrukcję.

Skomplikowane światostwórstwo tak jest prowadzone, by umożliwiło porównywanie świata realnego z fantastycznym. Retrofuturyzm rozwija konsekwentną linię czasową wywodzącą się z punktu rozgałęzienia (*turning point, moment of divergence*¹⁷). Spójność odczuwania „teraz” jako sposobu interpretacji „dawniej” i „dziś”¹⁸ pociąga za sobą wysoki stopień konwencjonalizacji retrofuturystycznych utworów, co widać szczególnie właśnie na przykładzie steampunku. Stabilizacja w tym zakresie może rekompensować większe rozchwianie temporalne niż w przypadku utworów realistycznych.

Ponieważ retrofuturyzm posługuje się wizją niezrealizowanej przeszłości, towarzyszyć mu może nostalgia za niespełnionym wariantem, wprost proporcjonalna do stopnia odrzucenia teraźniejszości. Nostalgicę z szerszą postawą i stylem retro (dziś w popularniejszym wariantcie *vintage*) łączy Elizabeth E. Guffey¹⁹. Zainteresowanie spójną misternością konstrukcji fikcyjnej rzeczywistości, która nie tylko posiada równoległy stan teraźniejszy, ale także równoległą historię, poczynszy od momentu rozgałęzienia, pobudza czytel-

¹⁵ Th. Lombardo, *Contemporary Futurist Thought: Science Fiction, Future Studies, and Theories and Visions of the Future in the Last Century*, Bloomington 2008, s. 173–178.

¹⁶ Tamże, s. 173.

¹⁷ R. Vogt, „If the Stranger hadn't been there... But he was!” *Causal, Virtualand Evaluative Dimensions of Turning Points in Alternate Histories, Science-Fiction Stories and Multiverse Narratives*, w: *Turning Points. Concepts and Narratives of Change in Literature and Other Media*, red. A. Nünning, K.M. Sicks, Berlin–Boston 2012, s. 107–115.

¹⁸ C. Hammond, *Time Warped*, s. 15.

¹⁹ E.E. Guffey, *Retro. The Culture of Revival*, London 2006.

niczą fascynacją związaną z immersywną strategią odbioru. Światostwórstwo – „zdolność do wyobrażenia sobie przyszłości wiąże się z wyobraźnią przestrzenną” (czasoprzestrzeń)²⁰. Retrofuturyzm podejmuje zatem, w ramach swego metafikcjonalnego nastawienia, próbę rozpoznania mechanizmów generowania i interioryzacji światobrazów, w którym łatwo można dokonywać podstawień poszczególnych elementów rzeczywistości, od technologii po ideologię.

Mentalne operacje poznawcze, doświadczenie zagubienia i proces orientowania się w fikcyjnej rzeczywistości warto zestawić z typologią osobowości budowaną na podstawach orientacji temporalnej. Oto „sześć typowych perspektyw postrzegania czasu w świecie zachodnim”: przeszła pozytywna, przeszła negatywna, terażniejszość hedonistyczna, terażniejszość fatalistyczna, przyszła oraz transcendentalna²¹. Trzeba od razu zauważyć, że wszystkie perspektywy noszą ślady ciężenia przyszłości, czyli zdarzeń, które „jeszcze nie nadeszły”, a nie tych, które „mogą zajść, jeśli...”. Im bliżej przyszłości, tym bardziej to zjawisko widać w samej kategoryzacji. Przekroczenie progu transcendencji (postawa transcendentalna) nie niesie ze sobą pewnych rozstrzygnięć co do przyszłości człowieka Zachodu, nie mieści się bez reszty w logicznej formule „jeśli – wówczas”, choć wyraźnie współdecyduje o ludzkim zachowaniu i myśleniu. Perspektywy terażniejsze są z kolei opanowane przez wizję przyszłości; żyjemy tak, by nasz przyszły „prywatny” świat umożliwił nam realizację lub podtrzymanie naszej „prywatnej” hierarchii wartości. Nad tą hierarchią stopniowo utwierdza się rama ontyczna, gdy próbujemy znaleźć odpowiedzi na pytania: w jakim zakresie decyduję o swoim losie, w jakim zakresie moje czyny decydują o losach innych ludzi?

Wreszcie, perspektywy przeszłe budują te zachowania mentalne, które z punktu widzenia terapeuty kreślą główne rysy osobowościowe. Poszczególne perspektywy mogą dominować w światobrazach, ale istnieje też ścieżka optymalna – „balanced time perspective”, zapewniająca psychiczną równowagę²². Dzięki fikcji fantastycznej perspektywy te są ożywiane, zwłaszcza że swoisty determinizm ekstrapolacyjny, czyli zapętlenie relacji między wykreowaną przeszłością, terażniejszością a przyszłością może być w fikcji ukazywane *in statu nascendi*. W zakresie „konotacji semantyki czasu”²³

²⁰ C. Hammond, *Time Warped*, s. 220.

²¹ J. Boyd, Ph. Zimbardo, *Paradoks czasu*, przeł. A. Cybulko, M. Zieliński, Warszawa 2013.

²² C. Hammond, *Time Warped*, s. 185.

²³ K. Bartoszyński, *Czasu konstrukcje w literaturze polskiej XX wieku*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1993.

dokonywane tak duże splećnię płaszczyzn czasowych, że tworzy się wrażenie uniwersum „blokowego”, w którym wydarzenia istnieją beczasowo, a konkretne płaszczyzny temporalne są wtórne i nie stanowią o prymarnej kategoryzacji zdarzeń²⁴. Postawa retrocentryczna pozwala na test synchronizacji, rytm indywidualny („prywatny”) można synchronizować z cywilizacyjnym, co świetnie ujęła Elizabeth E. Guffey w tytule wstępu do swej monografii *Retro: the Culture of Revival – Remembering When We Were Modern*²⁵. Wydaje się, że jest to nostalgiczny akt powrotu do przeszłego doświadczenia jako przeciwieństwa traumy. Powrót do modernizmu przypomina powrót do budującej młodości. Pozostaje on ambiwalentny, nie jest to bowiem powrót do surowego doświadczenia, ale przypominanie wspomnień, utrwalanie schematu doświadczenia, by mogło się ono krzyżować z innymi wspomnieniami, było otwarte na reinterpretację: „this tendency should not be dismissed as merely a series of reflexive stylistic gestures. Instead, it might be more usefully seen as representing a kind of subversion in which the artistic and cultural vanguard began looking backwards in order to go forwards”²⁶. Powrót jest zatem naznaczony „ironicznymi i wywrotowymi instynktami”²⁷. Inaczej jednak niż w „czystej” postawie retro, postawa retrofuturystyczna gwałtownie zderza czasowe perspektywy obu uniwersów, w pełnych napięcia wychyleniach w przeszłość i przyszłość, wewnątrz „teraz” projektowanego też na przeszłość²⁸. Mark Currie w swej monografii fikcyjnego czasu zatytułowanej *About Time* szczególną uwagą obdarza tezy Jacques’a Derridy z książki *Archive Fever*, w której francuski filozof demonstrowuje dynamikę powiązania płaszczyzn czasowych: „The temporal structure of a present lived as it were the object of a future memory”. „Gorączka archiwum” zdominowana jest zatem przez przyszłość, ale nie tę, która nadejdzie, lecz tę zakładaną²⁹. Podobnie pisał wcześniej Frank Kermode o wyobraźni apokaliptycznej³⁰.

²⁴ Uniwersa przypominają bazy danych; czasowość jest wówczas zaledwie cechą obiektu.

²⁵ E.E. Guffey, *Retro. The Culture of Revival*, s. 7.

²⁶ Tamże, s. 8.

²⁷ Tamże, s. 14, 21.

²⁸ Efektem ubocznym amnezji jest niezdolność do wyobrażenia sobie przyszłości – C. Hammond, *Time Warped*, s. 213.

²⁹ „[A]rchive fever is above all a future orientation or a mode of anticipation, which structures the present” [M. Currie, *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh 2007, s. 11].

³⁰ F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford 2000 (pierwsze wydanie w 1967 r.).

Immersywna taktyka utworów retrofuturystycznych podszyta jest zatem emocjami, zderzaniem nadziei i lęków, futurologii i fantastyki, wahaniem między postawą utopijną a dystopijną, między traumą a doświadczeniem budującym. *Science fiction*, w tym wariancie, dąży do „allotopizacji” każdej chwili doświadczenia, ale jest to ruch analogiczny do utopijnego – nieustanna praca uchronii. Staje się ona narzędziem kontrolowanej, ale niepokojącej de-synchronizacji pozornie jednokierunkowej linii czasowej.

Nostalgia in Retrofuturism

Summary

Science fiction novels are chronologically located where multiple time references intersect. Future dominates the semantics of the novel whereas past reference organizes the grammar of the narrative. Nostalgic retrofuturism explicitly demonstrates the tensions between various time modes, and as a result it shows a vision of “the future which has never happened”.

Keywords: retrofuturism, science fiction, steampunk, fictional time

Cezary Zalewski

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: cezary.zalewski@uj.edu.pl

„Samą zemstą dusza nie wyżyje...”
Wendetta w *Trylogii* Henryka Sienkiewicza*

Nie jest wykluczone, że Henryk Sienkiewicz, któremu tradycja antyczna nie była obca, znał tragedię Eurypidesa *Ion*. Jest w niej przejmująca scena, w której królowa Kreuza planuje zemstę i zamierza pozbawić życia nieślubnego syna swojego męża – Iona. Przedsięwzięcie ma zostać dokonane przy pomocy podstępny: królowa nosi cudowny talizman, w którym znajdują się dwie krople krwi Gorgony. Jedna z nich jest śmiertelnie trucizną, a druga – cudownym lekarstwem. Stary niewolnik zaintrygowany tym fenomenem pyta bohaterkę:

Starzec: Jak rzecz się ma z dwojakim tym darem bogini?

Kreuza: Ta, co z próżnej wyciekła żyły obok rany.

Starzec: Do czegoż ona służy? Jaka jej potęga?

Kreuza: Broni od chorób, siły żywotne podsyca.

Starzec: Druga kropla, o której mówisz, jakże działa?

Kreuza: Zabija, gdyż jest jadem żmijowym Gorgony.

Starzec: Czy nosisz je zmieszane razem, czy z osobna?

Kreuza: Z osobna, bo dobrego ze złem się nie miesza¹.

Ostatnie pytanie sługi wydaje się absurdalne, ale to właśnie dzięki niemu dramaturg sugeruje, że „materia” obu substancji jest identyczna, nierozróż-

* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

¹ Eurypides, *Ion*, w: *Tragedye Eurypidesa*, cz. 3, przeł. Z. Węcłowski, Poznań 1882, s. 54.

nialna. Żeby wprowadzić porządek i dystynkcję potrzebne są odrębne amulety, odrębne pojemniki, w których krew dobra i zła nie ulegnie połączeniu. W ten sposób Eurypides przedstawia ów niezwykły paradoks: między tymi kroplami jest najbardziej radykalna różnica – ta, która tworzy opozycję życia i śmierci – a zarazem obie są ludzako podobne, wręcz identyczne. Biorąc pod uwagę przeznaczenie owego talizmanu, jest oczywiste, że sens tych kropli – i ich paradoksu – ma charakter symboliczny. Zaryzykowałbym przypuszczenie, że Eurypides mówi tu o dwóch rodzajach przemocy: dobrej i złej, bez której człowiek nie jest w stanie istnieć.

Przywołanie tej sceny stanowi wprowadzenie do problemu zemsty w *Trylogii* Sienkiewicza. Trudno jest oprzeć się bowiem wrażeniu, że pisarz za każdym razem staje tu twarzą w twarz z analogicznym paradoksem. Mimo niemałej roli, jaką odgrywają tu wątki romansowe, kluczowym zagadnieniem, które naprawdę interesuje Sienkiewicza, okazuje się przemoc, a mówiąc dokładniej – jej dwa modusy: wojna i zemsta. Nawet jeśli na poziomie genezy zasadniczych konfliktów pisarz niekiedy zbliża je do siebie, to i tak później zawsze je separuje. Pierwsza należy do dużych społeczności (takich jak narody i ich armie), druga pozostaje raczej sprawą prywatnych relacji między konkretnymi postaciami. Przede wszystkim zaś wyraźny jest zamiar wprowadzenia aksjologicznej hierarchii. Wojna – mimo swoich okrucieństw – zostaje wyposażona w dodatni walor; i to począwszy od kwestii jednostkowych, a skończywszy na ocenie postępowania całego narodu². Natomiast zemsta ewidentnie jest działaniem nieakceptowanym, które ma wyłącznie negatywne konotacje, i to nawet wówczas, gdy niektóre postacie czerpią z niej określone profity.

Sienkiewicz, jak się wydaje, wiedział, że w obu przypadkach daje o sobie znać identyczna, brutalna przemoc. Jeśli więc – tak, jak antyczna bohaterka – postanowił odróżnić złą, która niszczy, od dobrej, „krzepiącej”, to należy przypuszczać, że postanowił w ten sposób kształtować (a nawet wychowywać) czytelnika. Stąd też wynika krytyczny stosunek pisarza do

² Oto jak kwestię tę ujmuje współczesna interpretacja *Trylogii*: „Wartość wojny tkwi przede wszystkim w jej konstruktywnym wpływie na szlacheckie żywioły: indywidualizmu, prywaty, folgi. Tęsknota do wojny objawia się przez to jako pragnienie utopii, w której panują: dyscyplina, karność i poświęcenie. Utopijne źródło tej tęsknoty tkwi w marzeniu, że pożądane cnoty społeczne powstaną w odpowiedzi na zagrożenie, a nie zostaną narzucone wolą tyrana (dowódcy lub władcy). Prospołeczna wartość wojny tkwi w samej strukturze konfliktu, który polaryzuje chaotyczny świat polityki i prywatnych interesów szlachty oraz wydobywa z jednostek ich najlepsze cechy” [R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010, s. 306].

problemu zemsty, chociaż sama *Trylogia* zawiera kilka niebanalnych przykładów ujęcia tego tematu.

1. *Ogniem i mieczem*

Niewątpliwym zamiarem Sienkiewicza w *Ogniem i mieczem* jest obdarzenie instynktem zemsty wyłącznie Kozaków. Niemniej ów „zmysł symetrii” przenikający całą narrację, wymusza na pisarzu umieszczenie tego typu działań również po stronie polskiej. Zarazem jednak zależy mu na zaznaczeniu, że odwetowa strategia jest tu czymś niestandardowym i prywatnym, dlatego jej funkcjonowanie pokazane zostanie na przykładzie Rzędziana, który należy do strefy marginalnej; jego pozycja znajduje się bowiem na granicy między szlachcicem a nie-szlachcicem (służącym).

Mimo to Rzędzian jest pod wieloma względami kreacją wyjątkową. Podobnie jak inne ważne postacie należy on do grona osób czynnych, aktywnych, wpływających na przebieg zdarzeń. Jednakże w przeciwieństwie do wielu z nich Rzędzian otrzymał przywilej autonarracji: jego najważniejsze działania nie zostają zaprezentowane przez nadrzędnego narratora, który w tym przypadku zawiesza swoją funkcję i pozwala samemu bohaterowi przedstawiać własne dokonania. Ten dość prosty zabieg pozwala Sienkiewiczowi doprowadzić do karykaturalnych wymiarów jedną z zasadniczych cech tej postaci, jaką jest żądza posiadania rozmaitych dóbr. Każda opowieść ma bowiem odpowiednie audytorium, które – dodatkowo – poddane zostaje perswazyjnym (a zarazem niezwykle subtelnym) naciskom, tak iż kolejne nagrody i dary mnożą się w miarę rozwijającej się narracji.

Częstotliwość występowania tej sytuacji upoważnia, jak się wydaje, do postawienia poważniejszej diagnozy. Kreacja Rzędziana została zdominowana przez ekonomię wymiany: ważny czyn (i relacja o nim) jest zastępowany przez rozmaite wartościowe obiekty. Dla obu stron proceder ten jest korzystny; każdy z uczestników oddaje bowiem to, co ma w nadmiarze, a otrzymuje dokładnie to, czego mu brakuje. W tej nieco merkantylnej aurze pisarz przedstawił funkcjonowanie dobrej wzajemności, w której oddanie (tzn. strata) jest równoważone – a niekiedy nawet przewyższane – przez to, co zostało otrzymane.

Jeśli nie jest to przypadek, że kwestia zemsty pojawia się właśnie dzięki temu bohaterowi, to należy zwrócić uwagę na umieszczenie jej w tym ekonomicznym kontekście. Odwet zostaje więc wpisany w mechanizm wymiany i jest w swej istocie oparty na jego zasadach. Przesłanie takie pojawia się *explicite* w deklaracji Rzędziana:

ja sobie na zbawienie duszy poprzysiągł, że mu za moją krzywdę zapłacę, i tego ja [...] dotrzymam, choćbym całe życie miał za nim chodzić, bo mnie niewinnego tak sponiewierał i potłukł, jako psa, a ja też nie żaden cham jestem. Już on musi zginąć z mojej ręki, chyba go kto inny wcześniej zabije³.

Zemsta jest (czy też powinna być) odpłatą, a więc powtórzeniem tego samego. Bohater nie potrafi cieszyć się przypadkowo uratowanym życiem, gdyż wie, że miał zginąć – i dlatego teraz Bohun również musi zginąć, tak aby symetria repetycji okazała się doskonała.

Odwet jest rodzajem złej wzajemności, w której i strata, i zysk mają charakter niszczący, wręcz śmiertcionośny. Nader znamienny jest fakt, iż funkcjonowanie tej reguły domaga się głębszego uzasadnienia i nie jest – jak w przypadku dobrej wzajemności – oczywiste. Dlatego Rzędzian tłumaczy swoją decyzję przywołując aż dwa argumenty: niewinność, czyli brak takich działań, które kwalifikowałby się do zemsty, oraz reguły postępowania wobec osób określonego pochodzenia.

Pierwszy z tych motywów już zakłada konieczność odwetu, ponieważ pojęcia winy i niewinności są tu określane w oparciu o akt przemocy (lub jego brak), czyli dokładnie o to, co powinno zostać powtórzone. Dlatego Rzędzian dokonuje radykalnej separacji między owym aktem a poprzedzającymi go słowami; separacji tym dziwniejszej, iż zrywa ona genetyczną więź między jednym zjawiskiem a drugim. Gdyby bowiem ową relację uwzględnił, wówczas okazałoby się, że ani on nie jest aż tak niewinny (wiózł listy Skrzetuskiego), ani Bohun nie jest tu jedynym winnym napaści, gdyż udział Zagłoby (i jego bezmyślnego dyskursu) jest nie do pominięcia. W zemście ujawnia się więc tendencja i do poznawczego perspektywizmu, i do moralnych uproszczeń, które mają służyć temu, kto jej właśnie dokonuje.

Drugi argument jest bardziej adekwatny: Bohun istotnie nie przestrzegął reguł szlacheckiego kodeksu. Rzędzian pomija tu kontekst psychologiczny (tzw. zbrodnię w afekcie), ponieważ stanowi on okoliczność łagodzącą, która w pewnym stopniu usprawiedliwiłaby postępowanie Kozaka. Ten rygorizm związany z zasadami postępowania okaże się jednak paradoksalny: dostarczy bowiem właściwego powodu do zemsty, a zarazem – uniemożliwi jej realizację. Bohater zbyt ceni przynależność do stanu szlacheckiego, aby powtórzyć „nieszlacheckie” zachowanie Bohuna. Dlatego odwet powinien przynieść śmierć, ale musi ona zostać w odpowiedni sposób zadana.

³ H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, Warszawa 1956, s. 510. W tekście stosuję skrót OiM; cyfra rzymska oznacza tom.

W tym właśnie momencie zaczynają się kłopoty Rzędziana. Ostatnie zdanie wypowiedziane przez niego o Bohunie stanowi trafne podsumowanie tych problemów:

Jak on zdrów, to on i dwóm takim jak ja dałby rady, a jak chory, to mi się mścić nie przystoi – kiedyż ja mu za swoje zapłacę? [O*i*M II, s. 507]

Bohater aż dwukrotnie mógłby pozbawić życia rannego Kozaka; jeśli jednak tego nie czyni, to dlatego, iż zemsta nie może mieć charakteru zdradzieckiej napaści. Sienkiewicz wyraźnie podkreśla kwestię etosu: odwet może stanowić motyw działania, ale nie może wyznaczać reguł jego przebiegu, które muszą zapewnić równe szanse każdej ze stron. Takiej konfrontacji – zwłaszcza po osławionych pojedynkach Bohuna z Wołodyjowskim – bohater nie byłby w stanie sprostać, dlatego (wbrew wcześniejszym deklaracjom) starannie jej unika.

Rzędzian nie bez powodu nie posiada imienia; należy bowiem zupełnie do rodziny⁴, do klanu szlacheckiego, o którym wiadomo, iż jest uwikłany w długoletni spór sądowy z sąsiadami. Mimo satyrycznej aury, jaką kwestia ta została otoczona przez narratora, warto zwrócić uwagę, że nadzieja wygrania procesu łączy się tu z satysfakcją dokonania osobistego odwetu. O tym, iż Rzędzianowi nieobca była taka kontaminacja, przekonują aż dwie – nieudane – próby jej realizacji. Gdy bowiem okazało się, że Bohun jest wrogiem publicznym – raz strony polskiej, raz tatarskiej – wówczas Rzędzian chciałby skorzystać z tej okazji, występując w roli „pomocnika” (tzn. denuncjatora i kata) wymiaru sprawiedliwości. Zemsta prywatna zostałaby tu dokonana bezpiecznie, bez konieczności osobistej konfrontacji; byłaby bowiem niezauważalnym elementem innego proceduru, w wyniku którego Bohun i tak musiałby zginąć. I niewiele brakowało, aby Rzędzianowi ten „domowy” przepis na zemstę przyniósł sukces; kiedy jednak Skrzetuski ma dokonać jego zatwierdzenia, stanowczo odmawia, potwierdzając tym samym wcześniejszą opinię pozostałych bohaterów, zgodnie z którą nawet taki czyn pozostaje sprzeczny z etosem rycerskim.

Bohater niewiele rozumie z ostrej riposty Skrzetuskiego; nie zwraca też uwagi na jego stwierdzenie: „ten człek i tak Boga o śmierć prosi” [O*i*M II, s. 507]. Skoncentrowany na sobie i własnych zamiarach nie dostrzega przyczyn tak skrajnie ryzykownego (wręcz samobójczego) postępowania Bohuna. Gdyby to uczynił, wiedziałby, że to on sam jest sprawcą tej desperacji.

⁴ Zob. A. Stoff, *Rzędzian. Z problematyki kreacji postaci Sienkiewiczowskich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1993, t. 39, z. 245, s. 58.

Narracja sugeruje to wyraźnie, dokonując symetrycznej prezentacji „szaleństwa” Kozaka i szczęśliwych chwil Jana i Heleny.

Rzędzian swojemu zaślepieniu zawdzięcza więc brak satysfakcji. W istocie bowiem wyrządził Bohunowi taką krzywdę, wobec której pozbawienie go życia byłoby czynem niemalże miłosiernym. Zemsta uznaje tylko prawo dokładnego powtórzenia – „zapłaty” – więc inny model jej wymierzenia nie jest tu brany pod uwagę⁵. Tymczasem Rzędzian, odbierając Bohunowi Helenę, dokonał „innej zemsty”: okrutnej i wyrafinowanej zarazem. Okazało się to możliwe dzięki postawie, która nigdzie nie spotkała się z dezaprobatą. Rzędzian udaje bowiem przyjaciela – a nawet lekarza – Bohuna tylko po to, żeby później, wykradłszy od niego cenne informacje, móc go wykorzystać i zdradzić. Skutecznie leczy jego ciało, lecz szykuje bezprzykładne męki dla jego duszy.

Ten sposób działania niewiele różni się od wydania Bohuna komendantowi polskich wojsk. Tyle tylko że zostało to dokonane bezwiednie oraz nie we własnym imieniu, gdyż Rzędzian nadal działa tu jako sługa Skrzetuskiego⁶. Prawdziwa zemsta – sugeruje Sienkiewicz – musi jednak zawierać moment intencjonalny, a ten, kto ją przeprowadza, musi też ponosić za nią całkowitą odpowiedzialność.

2. Potop

Krótki wątek Kuklinowskiego posłużył pisarzowi do zaznaczenia w *Potopie* zagadnienia odwetu. O ile jednak tło, na jakim w *Ogniem i mieczem* kwestia ta się pojawiła, nie odgrywało większej roli, o tyle teraz konflikt polsko-szwedzki jest istotny, gdyż dostarcza właściwej genezy zdarzeniu. Narrator wyraźnie bowiem podkreśla zarówno akcydentalny charakter udziału Kmicica w przedsięwzięciach Kuklinowskiego, jak również wrogi – już odwetowy – sposób działania tego ostatniego. Innymi słowy: w *Potopie* pisarz zakłada, że zemsta jest „reakcją łańcuchową” (nawet jeśli zaprezentowane zostaje tylko jedno „ogniwo” wstecz), która wciąga kolejne – niekiedy zupeł-

⁵ Stoff przypuszcza, że Rzędzian nie poniechał tego zamiaru i nadal – wbrew zakazowi – bezskutecznie próbował go realizować, o czym informuje narrator w epilogu powieści. Zob. A. Stoff, *Rzędzian. Z problematyki kreacji postaci Sienkiewiczowskich*, s. 64.

⁶ Zwrócił na to uwagę już Zygmunt Szweykowski, pisząc: „Rzędzianowi wybacza się najprzykrejsze postęпки, bo on oddany jest swemu panu całkowicie i walnie przyczynia się do odnalezienia Heleny” [Z. Szweykowski, „Trylogia” *Sienkiewicza*, w: tenże, *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973, s. 66].

nie przypadkowe – osoby i zmusza je do przeprowadzenia ściśle określonych działań.

Kolejne segmenty odwetowych poczynań są w istocie cyrkulacją złej wzajemności, która odznacza się przede wszystkim gwałtownym wzrostem poziomu tego, co negatywne. Kuklinowski nie zostaje wpuszczony do klasztoru jako zakładnik, więc wejdzie tam jako poseł, ale także – jako szpieg i agitator. Kiedy zaś ta właśnie misja zakończy się znieważeniem przez Kmicica, wówczas – gdy ten dostanie się do niewoli – Kuklinowski postara się o uzyskanie pozwolenia na zadanie okrutnych tortur i śmierci. Sam Kmicic nie pozostanie mu dłużny i kiedy Kiemlicze uwolnią go, zachowa się wobec niedawnego oprawcy identycznie. Nie jest wykluczone, że uspokaja swoje sumienie nie zadając śmiertelnego ciosu, ale jako doświadczony żołnierz musiał wiedzieć, że pozostawienie skrępowanego oraz zakneblowanego Kuklinowskiego w oddalonej szopie nocą może przynieść tylko jeden skutek. Ten „łańcuch” przypomina zatem „spirale”: przy każdym następnym przejściu pojawiają się coraz gwałtowniejsze emocje, następnie wprowadzona zostaje „miękką” przemoc, która szybko zmienia się w tę ostateczną, śmiercionośną.

Jest jeszcze jeden aspekt, na który narrator zwraca uwagę, przedstawiając zachowanie uwolnionego Kmicica:

Jemu zaś żyły wystąpiły na czoło, oczy w ciemności świeciły jak dwie gwiazdy, taka tłała w nich zawziętość i chęć zemsty. To, co czynił teraz, było szaleństwem, które mógł życiem przypłacić. Ale właśnie życie składało się z szeregu takich szaleństw. Bok dolegał mu okrutnie, tak że co chwila mimo woli chwycił się za ręką, ale myślał tylko o Kuklinowskim i gotów był czekać go choćby do rana⁷.

Wykonanie odwetu nie zawsze okazuje się działaniem bezpiecznym, a w sytuacji Kmicica jest wręcz obarczone ryzykiem utraty życia. Sienkiewicz pokazuje zatem kategoryczny charakter imperatywu zemsty, który zmusza do działania nie tylko wbrew rozsądkowi, ale nawet wbrew uwarunkowaniom somatycznym⁸. Niebezpieczeństwo, na jakie się bohater naraża, pokazuje ponadto, że różnica między byciem przedmiotem i podmiotem zemsty

⁷ H. Sienkiewicz, *Potop*, t. 2, Warszawa 1956, s. 351. W tekście stosuję skrót P; cyfra rzymska oznacza tom.

⁸ Nie mówiąc już o zaangażowaniu religijnym tego „neofity”. Z. Szweykowski pisze w związku z tym: „przecież Kmicic wyszedł kilka godzin przedtem z klasztoru Jasnogórskiego, pełen jakby religijnego uduchowienia i wzniosłych nauk księdza Kordeckiego” [Z. Szweykowski, *„Trylogia” Sienkiewicza*, s. 86].

jest krucha, zmienna i zależy tyleż od własnych decyzji, ile od szeregu zewnętrznych – tj. nie zawsze dających się w pełni kontrolować – okoliczności.

Ogarnięty żądzą zemsty Kmicic w niczym zresztą nie różni się od Kuklinowskiego. W ten sposób narrator po raz kolejny podkreśla podobieństwo obu postaci; podobieństwo, które widoczne pozostaje w czynach, nawet jeśli słowa każdego z nich zawierają deklaracje dotyczące jego braku. Narrator przytacza rozmaite wypowiedzi obu bohaterów, z których wynika albo jakiś rodzaj bratniej analogii (tak mówi Kuklinowski w Częstochowie; por. P II, s. 304), albo – częściej – wyższość jednego pułkownika nad drugim (raz Kuklinowskiego, raz Kmicica). Tymczasem przeprowadzanie akcji odwetowych znakomicie zaciera te werbalne zróżnicowania: obaj okazują się takimi samymi żołnierzami, dla których przemoc jest jedynym skutecznym sposobem działania.

W *Potopie* zwiększył też Sienkiewicz rolę zdrady. W *Ogniem i mieczem* była ona zaledwie – nieuświadomionym – substytutem zemsty; intencjonalnie pozostawała nakierowana na osiągnięcie materialnych korzyści. Teraz jednak staje się nieodzownym warunkiem, bez którego samo przeprowadzenie właściwej zemsty byłoby niemożliwe. A jeśli zdrazieccy Kiemlicze są w efekcie zdezorientowani, to dlatego, że ich plan był zupełnie inny i – jako taki – został wykorzystany oraz zmodyfikowany przez Kmicica. Zemsta nie waha się bowiem przed żadnym środkiem, który może przybliżyć jej realizację do celu.

3. *Pan Wołodyjowski*

W *Panu Wołodyjowskim* Sienkiewicz rozwija technikę „spirali”, przedstawiając złożony – i w strukturze, i w przebiegu – cykl działań odwetowych, w których za każdym razem dochodzi do podniesienia poziomu przemocy i okrucieństwa.

Azja jest postacią zdominowaną przez wielkie ambicje. Narrator wyraźnie jednak podkreśla, że cele jego dążeń określane są stopniem ich trudności czy wręcz niemożliwością ich osiągnięcia. Oto bowiem za pierwszym razem zamierza zostać mężem (a może tylko kochankiem) Ewy Nowowiejskiej, której ojciec jest jednocześnie i wybawicielem, i panem dla Azji. Drugie ważne pragnienie dotyczy buławy hetmańskiej i objęcia dowództwa nad sprowadzonymi do Rzeczypospolitej Tatarami.

Oba projekty kończą się niepowodzeniem. Jego istota polega nie tylko na braku realizacji; o wiele ważniejszy jest powtórzony dwukrotnie efekt upokorzenia oraz odrzucenia, jakiego doświadczył Azja. I nawet jeśli za pierwszym

razem otrzymał on także karę cielesną, to nie odgrywa ona tu jeszcze autonomicznej roli. Zasadniczą funkcję pełni mechanizm wykluczenia, któremu (we własnym mniemaniu) Azja został poddany. Zemsta, jaką przeprowadza, nie bez powodu łączy w sobie oba te motywy – osobisty i publiczny – i pokazuje ich istotne podobieństwo. Przeprowadzona w Raszkowie eksterminacja ludności jest bowiem odpowiedzią na odrzucenie przez Rzeczpospolitą politycznego planu Azji, jak również – okrutnym odwetem dokonany na osobie pana Nowowiejskiego za jego dawne zachowanie.

Oglądanie rzezi narrator komentuje następująco:

Azja stał ciągle i patrzył mając w sercu radość; srogi uśmiech rozszerzał mu wargi, spod których błyskały białe zęby – uśmiech tym sroższy, że pomieszany z bólem przyschłej rany. Prócz radości i pycha wzbierała w sercu Lipka. Zrzucił oto z piersi ów ciężar udawania i pierwszy raz dał folgę nienawiści ukrywanej przez długie lata; teraz czuł się sobą, czuł się prawdziwym Azją, synem Tuhaj-bejowym⁹.

Sienkiewicz bezpośrednio wskazuje zatem na katartyczny aspekt zemsty¹⁰: ten, kto jej dokonuje, oczyszcza się z negatywnych emocji (np. frustracji), które powstawały – a im dłużej się to działo, tym gorzej – w wyniku niemożliwości przeprowadzenia odwetu. O tym, jak ważny jest ów proces, przekonuje fakt, iż jego skutki dotyczą najbardziej zasadniczych dla bohatera kwestii związanych z jego tożsamością. „Ja”, które nie może dokonać zemsty, okazuje się bowiem fałszywe, pozorne, oportunistyczne. Dopiero, kiedy w odpowiedzi na wykluczenie pojawi się akt zemsty, wówczas ten, kto się go dopuścił, staje się sobą. Przemoc ma tu zatem nie tylko relacyjny status, ale także jawi się w kategoriach niemalże genetycznych; posługiwanie się nią stwarza – w antropologicznym sensie – podmiot: nadaje mu tożsamość, pozycję, wartość we własnych oczach.

Nie tylko zresztą z tego powodu wydarzenie to posiada zasadnicze znaczenie. Tu bowiem po raz pierwszy okazuje się, iż wendetta wymaga udziału niemałej liczby postaci, wśród których można zaobserwować wyraźnie skryształizowaną strukturę. Ma ona charakter trójdzielny – i symetryczny, ponieważ specyfikacji po stronie tych, którzy doświadczają działania przemocy, odpowiada analogiczny podział obejmujący tych, którzy ją zadają. W obrębie pierwszej grupy można zatem wyróżnić osoby będące: 1) przedmiotem; 2) przedmiotem połączonym; 3) ofiarą.

⁹ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1956, s. 452–453. W tekście stosuję skrót PW.

¹⁰ Byłby to jeszcze jeden – być może jeden z bardziej istotnych – aspekt „folgi”, czyli ulgi powstałej w wyniku skutecznego użycia przemocy. Zob. R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza*, s. 315–327.

Przedmiotem zemsty (tu jest nim pan Nowowiejski) staje się bohater, którego czyny domagają się rewanżu wykonanego bezpośrednio na nim samym, jako na ich sprawcy. Ta kategoria jest znana poprzednim częściom *Trylogii*, dlatego w *Panu Wołodyjowskim* jej wprowadzenie uzupełnione zostało jedynie o efekt „spirali”: krwawa chłosta wymierzona przez Nowowiejskiego była upokorzeniem, dlatego on sam też zginie niegodną szlachcica śmiercią, w której powtórzy się (i zwielokrotni) motyw tryskającej krwi.

Ofiary zemsty (są tu nimi wielonarodowościowi mieszkańcy miasta i reszta polskiej załogi) to osoby, które nie posiadają żadnych związków z genezą działań odwetowych; ich jedynym „błędem” jest przypadkowe znalezienie się w czasoprzestrzeni, w której – dokonuje się zemsta. Fakt ten nie oznacza jednak, że to, czego doznają, jest pozbawione sankcji: są bowiem ofiarami w podstawowym sensie tego terminu, czyli zostają ogarnięci odwetem zamiast – czy w zastępstwie – tych, których nie można faktycznie nim objąć. Właściwym przedmiotem zemsty powinien być hetman Jan Sobieski, gdyż to jego postanowienia przekreśliły polityczne i wojskowe ambicje Azji. Zamiast niego – zgodnie z zasadą „spirali” – zginą i ci, którzy pozostają pod jego komendą (żołnierze), i ci, którzy na co dzień korzystają z jego urzędowej opieki czy protekcji (cywile).

Kategoria druga pozostaje najtrudniejsza do sprecyzowania. Należą do niej postacie, które są w ścisłej relacji (np. rodzinnej lub zawodowej) z tymi, którzy są przedmiotami. Ów związek nie ma jednak charakteru czysto formalnego; z niego bowiem wynika pewien udział w genezie zemsty – udział, który nie kwalifikuje wprawdzie danej osoby do bycia właściwym przedmiotem, ale – z drugiej strony – nie oddala jej na tyle, aby stała się zaledwie ofiarą. Kimś takim jest w omawianym fragmencie Ewa Nowowiejska. Azja mówi do jej ojca:

– I masz córkę [...], za którąś mnie puchą na śmierć kazał ćwiczyć, a tę córkę ja teraz ostatniemu ordyńcowi daruję, aby zaś miał w niej sługę i rozkosz! [PW, s. 455]

Zemsta jest tu zatem podwójna: dosięga ojca i córki równocześnie. Nie oznacza to jednak, że Nowowiejski sam nie stanie się przedmiotem; oznacza to natomiast, iż rewanż w stosunku do niego zostanie zwielokrotniony, tak aby cierpieniu fizycznemu nie brakło równie bolesnego odpowiednika w domenie psychicznej. Sama Ewa nie popełniła względem Azji aż tak strasznych czynów – na tym zresztą opiera złudną nadzieję uniknięcia zemsty – dlatego nie straci życia (jak ojciec) i zostanie skazana na innego rodzaju upokorzenia.

Powyższy podział ma swoje lustrzane odbicie po stronie dokonujących zemsty. Dzielią się oni na: 1) podmiot; 2) podmiot połączony; 3) narzędzie.

Pierwszy (tu: Azja) jest tą osobą, z inicjatywy której pojawia się zemsta. Drugi (tu: tatarscy rotmistrzowie Adurowicz, Kryczyński) jest współpracownikiem i pomocnikiem pierwszego; działa w ścisłym porozumieniu z nim, niejednokrotnie licząc na osiągnięcie dzięki temu korzyści. Trzeci typ (tu: Lipkowie i Tatarzy) jest zaledwie wykonawcą odwetowych działań i nic – poza przypadkowym umiejscowieniem – nie łączy go z żadną z trzech kategorii osób podlegających zemście.

Niezwykle ważny jest także wątek Zosi Boskiej, który – nieoczekiwanie – spleta się z tym, który dotyczy Barbary Wołodyjowskiej. Jej walkę z Azją podczas próby porwania narrator poprzedza następującym wprowadzeniem:

Przyszła na nią chwila takiego jasnowidzenia, jaka przychodzi na tonących. Od razu z największą jasnością odczuła wszystko. Więc naprzód, że ziemia zarwała się jej pod nogami i otworzyła się w jar bezdenne, do którego on ją ciągnął koniecznie; ujrzała jego miłość, jego zdradę, swój straszny los, swoją niemoc i bezradność, odczuła trwogę, odczuła okropną boleść i żal – i jednocześnie buchnął w niej płomień niezmiernego oburzenia i wściekłości, i zemsty.

Taka była dzielność tej duszy rycerskiego dziecka, tej wybranej żony najdzielniejszego w Rzeczypospolitej rycerza, że w tej oto strasznej chwili pomyślała naprzód „Pomścić się!”, potem dopiero: „Ratować się!” [PW, s. 437–438].

Fragment ten jest o tyle istotny, o ile prezentacja późniejszych losów bohaterki nigdy już (nawet w trakcie jej spotkania z Adamem Nowowiejskim) nie dotknie problemu rozpoznania własnej sytuacji i analizy własnego udziału w wydarzeniach, jakie rozegrały się w Raszkowie¹¹. Moment, w którym ów akt następuje, determinuje jego zawartość oraz konsekwencje. Poznanie jest tu bowiem – zaledwie – prezentacją wszystkich konsekwencji, jakie staną się udziałem bohaterki wówczas, gdy plan napastnika zostanie zrealizowany. Nic więcej nie jest potrzebne, ponieważ proces kognitywny został podporządkowany działaniu, któremu dostarcza niezbędnej motywacji. Pełne rozpoznanie skali niebezpieczeństwa staje się źródłem zemsty, której celem jest nie tylko obrona własnej godności, ale również – wbrew sugestiom narratora – uniknięcie rozlicznych zagrożeń.

¹¹ O ile mi wiadomo, tylko Zygmunt Szweykowski zwrócił uwagę na tę niefortunną rolę Basi. Badacz – wprowadzając tylko w przypisie – stwierdzał: „Jeśli chodzi specjalnie o Ewkę, to nie pozbawiony bolesnej ironii jest fakt, że to Basia – działając zresztą w dobrej wierze – zgotowała jej ten los. [...] Basi nawet w głowie nie zaświtało, że Azja ją kocha, choć przecież ta jej mniemana intuicja kobieca powinna by natychmiast wyczuć gwałtowną namiętność Azji, co wcale chyba trudne do odgadnięcia nie było! Basia zaś z jakimś wprost tępym uporem pcha Ewkę w objęcia Azji. To nawet nie wygląda na naiwność...” [Z. Szweykowski, *„Trylogia” Sienkiewicza*, s. 199].

Na tym polega ów egocentryzm, w jakim zamknięta zostaje bohaterka i w którym tkwi nawet po dokonaniu brawurowej zemsty i ucieczki. Gdyby bowiem zastanowiła się nad swoją rolą swata i głównego organizatora tej niefortunnej wyprawy, wówczas musiałaby zdać sobie sprawę z odpowiedzialności za sytuację, w jakiej znajdują się jej najbliżsi. Nie mogłaby ich zawiadomić, ale mogłaby sprawdzić, czy Azja rzeczywiście nie żyje – i bez problemu go zabić; a wtedy wypadki mogłyby potoczyć się zgoła inaczej. Nic takiego jednak się nie stało. Kiedy zaś niefortunny amant odzyskał zdrowie, wówczas jedno z pierwszych jego doznań było następujące:

Kochał ją, a równocześnie rozpierało go dzikie pragnienie zemsty nad nią.
„Stałaby oto tu, przy koniu! – myślał sobie – i za włosy bym ją trzymał, i nóg mi się czepiała, a potem bym ją wziął i usta bym jej wycałował, i byłaby moja, moja, moja... niewolnica!...” [PW, s. 453]

Cyrkulacja ma więc symetryczny przebieg: Azja z przedmiotu pragnie stać się podmiotem zemsty, a Barbarę powinien spotkać los dokładnie odwrotny. Sam zaś sposób przeprowadzania odwetu – będący zresztą zapowiedzią sytuacji późniejszych – pokazuje mechanizm swoistej redukcji: zamiast klasycznej „spirali” pojawia się osłabienie przemocy, które wynika zarówno z zamiany ról męskich i kobiecych, jak i z uczucia, jakim bohater mimo wszystko darzy Wołodyjowską. Zamiast natychmiastowej śmierci kobieta zostalaby więc poddana podwójnemu (erotycznemu i społecznemu) uprzedmiotowieniu, które zresztą – Azja nie ma co do tego wątpliwości – byłoby dla niej gorsze od utraty życia.

Dokładnie taki właśnie los spotka Zosię Boską. Należy ona do ofiar zemsty¹², ponieważ dokonana na niej opresja ma charakter zastępczego przeniesienia: Basia jest niedostępna, dlatego wszystko, co powinno ją spotkać, stanie się udziałem Zosi. Jednak Azja nie darzy tej kobiety jakimkolwiek uczuciem, dlatego efekt „spirali” nie zostanie powstrzymany, prowadząc do sadystycznego znęcania się nad bezbronną bohaterką. Narrator aż trzykrotnie podkreśla przy tym pewien fakt:

w sercu Azji nie było dla niej kropli. Po prostu znęcał się nad nią za to tylko, że nie była Basią [PW, s. 536].

¹² Z tego, jak się wydaje powodu, Sienkiewicz wprowadza wyraźne (i nacechowane aksjologicznie) rozróżnienie między prezentacją dalszych – dość podobnych – losów Zosi i Ewy Nowowiejskiej. Ofierze przysługuje bowiem inny status niż osobie bliżej związanej zarówno z przedmiotem, jak i podmiotem zemsty. Por. B. Szargot, *Agaj-Han Tuhaj-bejowicz*, w: *Wydalony z Parnasu. Księga poświęcona pamięci Zygmunta Krasińskiego*, red. J. Świdziński. Poznań 2003.

Azja mimo jej piękności i słodyczy [...] nie tylko nie kochał jej, ale raczej nienawidził za to, że nie była Basią [...] [PW, s. 373].

O nie przebaczał prawie nigdy, pastwił się zaś nad nią tylko z tego powodu, że nie była Basią [PW, s. 539].

Powtarzane stwierdzenia dotyczące nietożsamości brzmią nieco absurdalnie, ale oznaczają sytuację, w której ofiara jest zaledwie namiastką i nie potrafi „skutecznie” zastąpić przedmiotu zemsty. Ofiara zamiast przynosić – zastępczą, ale jednak – satysfakcję, nieustannie przypomina o porażce: o tym, że właściwy obiekt wymknął się spod władzy podmiotu i dlatego zemsta – w sensie ścisłym – nie może być zrealizowana. Stąd wynika negatywne nastawienie i okrutna przemoc, która dąży do unicestwienia ofiary.

Poza tym narrator przywołuje jeszcze drugi powód:

Oto była niegdyś narzeczoną Nowowiejskiego. Azja miał duszę nieulekniącą – jednak tak straszne były między nim a Nowowiejskim rachunki, że na myśl o tym olbrzymie z zapiekłą w sercu zemstą ogarniał młodego Lipka pewien niepokój. Miała być wojna, mogli się spotkać i było prawdopodobnym, że się spotkają. Azja nie mógł tego dokazać, żeby o tym nie myśleć, że zaś myśli owe przychodziły mu na widok Zosi, więc się mścił na niej za to, jakby własny niepokój chciał razami puhy rozpedzić [PW, s. 539].

Ponownie zatem Sienkiewicz wskazuje na katartyczny aspekt zemsty, tyle że sytuacja została odwrócona. Zamiast niemożliwości wykonania własnego odwetu pojawia się lęk przed takim właśnie działaniem, które zostanie dokonane przez innego – wroga. Mszcząc się na Zosi, Azja nie tylko stara się uwolnić od poczucia zagrożenia. Bohaterka występuje tu bowiem w podwójnej roli: ofiary oraz przedmiotu połączonego. Katując tę kobietę, Azja tak naprawdę dokonuje zemsty na jej narzeczoną – Nowowiejskim. Jego działanie jest paradoksalnie nielogiczne, ponieważ gdyby tego nie zrobił, mógłby o wiele lepiej zabezpieczyć się przed nadciągającym zagrożeniem.

Zemsta, jakiej dokonuje Adam Nowowiejski, jest nie tylko skuteczna, dobrze zaplanowana i przeprowadzona. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż Sienkiewicz tylko dlatego zaprezentował tak rozmaite postęпки Azji, żeby pokazując następnie odwet Nowowiejskiego, podkreślić znakomitą symetrię, na której mechanizm ten jest oparty. To powtórzenie odbywa się oczywiście zgodnie z „zasadą spirali”, tyle tylko że poziom przemocy, jaki w ten sposób powstaje, jest znacznie wyższy od wprowadzonego wcześniej.

Katalog owych symetrii przedstawia się tu następująco:

1. Azja torturuje i morduje pana Nowowiejskiego w Raszkowie.
- 1'. Adam torturuje i morduje Azję (w Raszkowie) oraz dwa tysiące jego żołnierzy (w obozie).

2. Azja – wykorzystując Adurowicza – upokarza pana Nowowiejskiego decyzją dotyczącą losu Ewy Nowowiejskiej.
- 2'. Adam – wykorzystując Luśnię – upokarza Azję informacjami o losie Barbary Wołodziejowskiej.
3. Azja morduje cywilnych mieszkańców Raszkowa.
- 3'. Adam morduje ludność tatarską znajdującą się na jego szlaku.
4. Azja upokarza i torturuje Zosię Boską.
- 4'. Adam upokarza, torturuje i morduje złapanych jeńców.

Doskonały charakter tej symetrii polega na tym, iż powtórzenie dokonane zostało także w obrębie funkcjonalnej: dokładnemu odwzorowaniu podlega tu przedmiot (1, 1'), przedmiot połączony (2, 2')¹³ oraz ofiary zemsty (3, 3' i 4, 4'). Zwiększenie okrucieństwa zostało natomiast zaznaczone zarówno wzrostem liczby zabitych, jak również dołożeniem jeszcze jednego „segmentu”: czyn Luśni – wywiercenie oka – jest bowiem powtórzeniem bądź uzupełnieniem zemsty, jaką kiedyś (w sposób jeszcze niedoskonały) wymierzyła Azji Barbara Wołodziejowska.

Można zatem stwierdzić, że jedyna różnica polega tu na definitywnym sensie zemsty Nowowiejskiego, która wygenerowała tak wielką ilość przemocy, iż kolejny odwet okaże się już niemożliwy. Od strony „technicznej” polska wendetta odznacza się najwyższymi parametrami: jest idealnie symetryczna, ale zdecydowanie okrutniejsza i dlatego – ostateczna, niemożliwa do przedłużenia. Paradoks, w jaki następnie wprowadza nas Sienkiewicz, polega oczywiście na tym, iż zemsta doskonała okazuje się mimo wszystko dysfunkcyjna z punktu widzenia jej podmiotu.

Analiza tego problemu stanowi centralny punkt zainteresowania Sienkiewicza, który tym razem – w przeciwieństwie do pozostałych części *Trylogii* – rozwija to zagadnienie w niestandardowy sposób. Na pytanie o konsolację po dokonaniu „grzecznej zemsty” Nowowiejski odpowiada następująco:

I widziałem go na palu, widziałem, że mu oko świdrem wykręcano, wma-
wiałem sam w siebie, że mi lepiej, tymczasem nieprawda! nieprawda!...

[...]

– Lepiej było jemu na palu, ze świdrem w oczach, lepiej z ogniem na dło-
niach, niżli mnie z tym, co we mnie siedzi, co we mnie rozmyśla i pamięta.
Jedna śmierć mi konsolacja, śmierć, śmierć – ot, co!... [PW, s. 581]

Zaskakuje przede wszystkim niezwykle redukcyjny charakter tego wyznania, który sprowadza zemstę do binarnej relacji Adam – Azja. Wszystkie

¹³ W tym jednak przypadku analogia jest tylko formalna, gdyż w obu sytuacjach biorą udział inne bohaterki.

pozostałe elementy struktury odwetu zostają usunięte do tego stopnia, iż nawet psychiczne doznania przedmiotu zemsty (obecne np. w sekwencji 2–2') nie są brane pod uwagę.

Azja jest tu zatem tylko ciałem wydanym na pastwę okrucieństwa – męki, „która nie była lekka” [PW, s. 580]. Dokładnie to samo można było powiedzieć o śmierci pana Nowowiejskiego, dlatego trudno jest oprzeć się wrażeniu, iż relacja jego syna oparta została na prawie zemsty rodowej, i że w związku z tym jest odwetem wymierzonym „z obowiązku” i dotyczącym przede wszystkim morderstwa ojca¹⁴. Niewątpliwie jednak oczekiwania Adama wobec dokonywanej zemsty były znacznie większe: nawet jeśli uwolnienie siostry i narzeczonej okazało się niewykonalne (a taki był pierwotny zamiar), to kaźń Azji miała doprowadzić do usunięcia rozpaczliwej z ich utraty. Okrutne ukaranie winnego powinno zatem napełniać niejakim pocieszeniem, zgodnie z którym wszystko, co mogło zostać zrobione, właśnie zostało uczynione.

Wyznanie Nowowiejskiego wskazuje, że nawet tego rodzaju konsolacja została mu odebrana. Kontrastowe – ale w nieoczekiwany sposób – zestawienie własnej pozycji z sytuacją Azji wskazuje natomiast, iż różnica tkwi nie tyle w samym poziomie doznawanego udręczenia, ile w jego zakresie czasowym. Ciało poddawane torturom ma przed sobą wyraźnie nakreślone granice wytrzymałości, natomiast „męka duszy” wydaje się Nowowiejskiemu procesem nieskończonym, niewyczerpywalnym, niemożliwym do ostatecznego wyeliminowania.

Oczywistym powodem tego przekonania jest sytuacja, w jakiej znajdują się siostra i narzeczone. Nie bez powodu w narracji aż dwukrotnie [por. PW, 544 i 590] pojawia się – jakże okrutny – sąd, zgodnie z którym tylko śmierć obu kobiet mogłaby jeszcze „uratować” Nowowiejskiego. Ale zamiast niej jest „hańba”: istnienie (ich życie będzie trwało aż do starości) i nieistnienie (są w tureckich haremach) zarazem. Dlatego w „hańbie” zawarte zostają najgorsze i najtrudniejsze do usunięcia uczucia: od utraty, niezrealizowanej miłości, braku własnej rodziny do – zawiści, zazdrości i wstydu. Zemsta w żaden sposób nie może doprowadzić do usunięcia czy chociażby złagodzenia tego doświadczenia – i na tym polega jej dysfunkcja, która zresztą dla nikogo nie jest oczywista. Najbardziej bowiem zwodniczą właściwością zemsty jest stwarzanie iluzorycznej nadziei dotyczącej własnej niezawodności i funkcjonalności. Finalne szaleństwo Nowowiejskiego ma u swoich podstaw niezwykle intensywną rozpacz, która codziennie przypomina

¹⁴ Zob. A. Stoff, *Sienkiewiczowskie studium zemsty. Wątek Adama Nowowiejskiego w „Panu Wołodyjowskim”*, „Roczniki Humanistyczne” 1997, z. 1, s. 143, 144.

mu, że dokonując zemsty nie zrobił absolutnie niczego dla uratowania bliższych mu osób.

4. Wnioski

Zagadnienie wendetty zostało przez Sienkiewicza wyraźnie zróżnicowane w poszczególnych częściach *Trylogii*, a linia demarkacyjna – podobnie jak w wielu innych kwestiach – przebiega między *Ogniem i mieczem* oraz *Potopem* a *Panem Wołodyjowskim*.

Pierwsze dwie części oparte zostały na wspólnym modelu, który w zakresie genezy dopuszcza zarówno wariant bardziej bierny (Rzędzian), jak i zdecydowanie czynny (Kmicic). Obaj bohaterowie wkraczają tu bowiem w „strefę” wymiany odwetów jako osoby bezpośrednio z nią niezwiązane, pełniące jedynie swoje obowiązki u tych, którzy ewentualnie mogliby stać się przedmiotami zemsty (Skrzetuski, paulini). Kiedy jednak bohaterowie ci zostaną zaatakowani – a nieoczekiwanie zdarzy się tak, że atak ów przeżyją – wówczas z przedmiotu połączonego stają się właściwymi podmiotami zemsty. Sienkiewicz nie ma przy tym najmniejszych złudzeń: przemiana ta jest nieuchronna, wymuszona logiką odwetu (czy może ludzką naturą)¹⁵, której istnienia nikt i nic nie jest w stanie podważyć. I niezależnie od tego, czy realizacja tego imperatywu wymaga imponującej odwagi (Kmicic) czy raczej zdradzieckiego sprytu (Rzędzian), musi zostać podjęta i – najlepiej – doprowadzona do właściwego finału.

Jedynym usprawiedliwieniem takiego postępowania jest – folga. Nienawiść, w jaką doznana przemoc wtrąca podmiot, wymaga „ekspresji”, uwolnienia w postaci odwetu skierowanego bezpośrednio ku temu, kto stał się uprzednią przyczyną opresji. Różnica między *Potopem* a *Ogniem i mieczem* jest tu zaledwie kwestią skali: wysoka skuteczność zamierzonej zemsty Kmicica pozwala mu zamknąć ten etap w swojej biografii i przejść do kolejnych,

¹⁵ Tak bowiem o zemście w kontekście kary śmierci pisał niegdyś Albert Camus: „Kara, która zbrodni nie zapobiega, w rzeczywistości nazywa się zemstą. To prawie arytmetyczna odpowiedź, której społeczeństwo udziela temu, kto narusza jego podstawowe prawa. Ta odpowiedź jest równie stara jak człowiek: nazywa się talionem. Kto wyrządził mi krzywdę, musi doznać krzywdy: kto wydlubał mi oko, musi stracić oko; wreszcie kto zabił, musi umrzeć. Chodzi o uczucie, do tego szczególnie gwałtowne, a nie o zasadę. Talion pochodzi z porządku natury i instynktu, a nie z porządku prawa. Prawo ze swej definicji nie może podlegać tym samym regułom, co natura. Jeśli mord leży w naturze człowieka, prawo nie po to zostało ustanowione, żeby naśladować czy odtwarzać tę naturę. Prawo zostało ustanowione, żeby ją naprawiać” [A. Camus, *Réflexions sur la guillotine*, w: A. Camus, A. Koestler, *Réflexions sur la peine capitale*. Introduction et Étude de J. Bloch-Michel, Paris 1957, s. 146–147 – przekład C. Z.].

bardziej już heroicznych; nieskuteczność natomiast działań Rzędziana prowadzi go – z jednej strony – do szukania dla zemsty łatwej ofiary (morderstwo Horpryny), z drugiej – odsuwa na plan dalszy samą wendettę, którą wypiera zamiar gromadzenia majątku oraz kolejnych nagród. I to właśnie dzięki temu mechanizmowi – paradoksalnie i bezwiednie – Rzędzian dokonuje najbardziej okrutnej zemsty, odbierając Bohunowi Helenę.

W *Panu Wołodyjowskim* pojawia się – pominąwszy działania Barbary i Azji, które są zaledwie powtórzeniem poprzedniego modelu – istotne *novum*: zemsta rodowa. Oznacza to, iż ten, kto jej dokonuje, sam nigdy nie był przedmiotem (ani właściwym, ani połączonym) odwetu, który dotknął jego najbliższych. Z perspektywy genetycznej podmiot zemsty jest w istocie jej narzędziem: osobą, która przy pomocy więzi rodzinnych została „wybrana” do przeprowadzenia określonych działań. Nie jest wykluczone, że ich perfekcjonizm w wykonaniu Adama Nowowiejskiego wiąże się z intuicją, zgodnie z którą dystans i brak zaangażowania są najwłaściwszą postawą w trakcie wykonywania zemsty.

Problem polega tu jedynie na realizacji symetrii odwetu. Gdyby Azja zamordował obie kobiety, wówczas jego śmierć byłaby „dopłatą” także i za ten czyn, a dzięki temu przyniosłaby Adamowi już nie folgę, ale – chociażby – konsolację. Kaźń Azji (a także przedmiotów z nim połączonych oraz ofiar) jest jednak niczym wobec faktu, iż Ewa z Zosią nadal żyją; a raczej – że tkwią w „hańbie”. Tego zakresu zemsta już nie ogarnia, chociaż jej siła – zgodnie z wymogami „spirali” – została tu podniesiona do sześcianu. I oto pojawia się proces, który wydaje się zdumiewający: moc i dynamizm zemsty czynią z niej zjawisko samozwrotne. Adam jako narzędzie zemsty ostatecznie staje się jej przedmiotem właściwym, ponieważ dysfunkcja dokonanego na Azji odwetu sprawia, że mściciel nie tylko nie może przejść do następnej fazy swej biografii, ale – że pogrąża się w fizycznym i duchowym unicestwieniu.

Ten bezprecedensowy fakt rzuca również, jak się wydaje, nieco światła na sytuacje poprzednie. Zawierają one widoczne w różnym stopniu podobieństwo między uczestnikami zemsty. W *Ogniem i mieczem* powinien jej dokonać Jan Skrzetuski, ale takie postępowanie jest niezgodne z jego zasadniczymi rysami charakteru¹⁶. Gdyby jednak stało się inaczej, wówczas konflikt

¹⁶ Jak bowiem zauważył A. Mencwel: „On jeden w powodzi okrucieństwa nie stanie się okrutnym, ani nie ulegnie przymusowi zemsty: jeńców ułaskawi, a Bohuna uwolni. W jego osobie szlachckość wydaje się tożsama ze szlachetnością” [A. Mencwel, *Arcydzieło pęknięte. Antropologia „Ogniem i mieczem”*, w: tegoż, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 157].

ten odbywałby się między – jak to już niejednokrotnie zauważano¹⁷ – postaciami bliźniaczymi. Przesuwając działania odwetowe ze Skrzetuskiego na Rzędziana, Sienkiewicz gubi to podobieństwo, a zamiast niego wprowadza kontrast o zabarwieniu nieco karykaturalnym. Zaryzykowałbym hipotezę, zgodnie z którą celem tego zabiegu było unaocznienie czegoś, co można by określić mianem nieuchwytnego (tzn. pozamaterialnego) wymiaru zemsty. Skrzetuski i Bohun wymienialiby ciosy jako rywale, walcząc o tę samą kobietę. Rzędzian – i to kolejny paradoks – nie jest zainteresowany żadnym konkretnym dobrem, ponieważ nienawiść pchająca go do odwetu wynika z urażonej dumy. Z jego wypowiedzi można by wyprowadzić wniosek, zgodnie z którym dokonanie zemsty na „obcym” będzie czymś w rodzaju powtórznej nobilitacji: oto zagrodowy szlachetka uzyska dostęp do grona prawdziwej – tzn. powszechnie szanowanej – szlachty.

W tym kierunku, jak sądzę, ewoluuje ten motyw również w *Potopie*. Tym razem jednak Sienkiewicz już nie wprowadza takiego rozdzielenia, nie naznacza – potencjalnie – zemstą aż dwóch postaci, ale wszystko kumuluje w jednej osobie Kmicica. I chociaż więcej wysiłku oraz zaangażowania bohater ten wkłada w rewanż na księciu Bogusławie, to kwestia ta jest przez narratora ewidentnie marginalizowana (znowu z powodu miłosnego, a więc konkretnego, charakteru tych działań). Książę wciąż jest też „obcy”, a tym razem potrzebny jest ktoś bliski. Ten krótki epizod okaże się ważniejszy, gdyż dzięki niemu „autor uwikłał swego bohatera w relację z niechcianym sobowtórem, jakim jest wobec Kmicica Kuklinowski”¹⁸. Tutaj zatem symetria bliźniaków jest prawie doskonała; i tutaj też można dostrzec istotną funkcję zemsty. Oto bowiem dzięki aktom przemocy nie tylko zniszczony zostaje „ten drugi”, *alter-ego*; jego usunięcie powoduje natomiast oczyszczenie czy udoskonalenie samego podmiotu. Kmicic już nie zdobywa (jak o tym marzył Rzędzian) potwierdzenia szlachectwa, ale staje się kimś więcej: jest bohaterem, który będzie mógł opalony bok pokazać przed samym królem. Zemsta przywraca Kmicicowi tożsamość, a zarazem przekreśla tę przeszłość, która kolidowałaby z jego aktualną heroizacją.

Ten rodzaj apoteozy wendetty jest obecny tylko w *Potopie* – i w następnym dziele ulega udoskonaleniu, a zarazem zakwestionowaniu. Azja jest bowiem zarówno „obcy”, jak i „swój”; jest „bratem” niemal w dosłownym sensie, jeśli weźmie się pod uwagę wspólne dzieciństwo – jego i Adama (o wspólnym zainteresowaniu Barbarą nie wspominając). I oto okazuje się,

¹⁷ Zob. B. Gautier, *Absalomie, Absalomie. Kozacy w „Ogniem i mieczem” H. Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 2, s. 38; A. Mencwel, *Arcydzieło pęknięte*, s. 180–181.

¹⁸ R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza*, s. 294.

że w zemście tak naprawdę najważniejsza jest akcja, nieustanna wymiana ciosów między tymi, którzy w ten sposób coraz bardziej upodabniają się do siebie. A kiedy jedno z tych luster zostaje definitywnie rozbite, wówczas drugiemu także grozi destrukcja: układ musi być bowiem binarny, a nie jednoelementowy. Jeśli tak, to uprzednie wysiłki zmierzające do tego, aby dzięki zemście zbudować stanową lub heroiczną tożsamość, jawią się w kategoriach egzystencjalnego błędu czy iluzji.

“Samą zemstą dusza nie wyżyje...”
Vendetta in Henryk Sienkiewicz’s *Trilogy*

Summary

The article concerns the problem of revenge in Henryk Sienkiewicz’s *Trilogy*. It was distinguished and described two models of it. The first one is spontaneous, irrational, and emotional; the second one – i.e. clan revenge – is conceptual, and perfectly executed. The article examines such problems as: a circulations of violence, kinds of personal engagements in it (as subject, object and victim), and its effects.

Keywords: emotional revenge, clan revenge, *Trilogy*, Henryk Sienkiewicz

Marcin Całbecki

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Gdański

e-mail: filmca@univ.gda.pl

W poszukiwaniu straconej wsi.
Wątki rustykalne w wybranych tekstach
Andrzeja Stasiuka

Opowieści galicyjskie, czyli nędza sielskiego bytowania

Od początku drogi pisarskiej Stasiuka ważną rolę w jego twórczości odgrywa wieś. W *Białym kruku* grupa warszawskich przyjaciół wybiera się w góry i odwiedza tamtejsze miejscowości, aby przekonać się o sile młodości i więzi. W tym samym roku co *Biały kruk* ukazują się także *Opowieści galicyjskie* i ich tematyka w całości dotyczy losu mieszkańców wsi, pozostawionych samym sobie po upadku komunizmu. Tytuł książki i wskazanie na region, z którego wywodzą się bohaterowie, komunikuje już pewne treści. Dariusz Nowacki zauważył, że w zasadzie Stasiuk kontestuje pojmowanie tego regionu w kontekście „dyżurnej Atlantydy literatury polskiej”, gdyż „mit galicyjski byłby tu co najmniej podgryziony, jeśli nie zdekonstruowany”¹. Jednak region ten to nie tylko mit, lecz także pewne fakty z nim związane, przedstawione jeszcze w XIX wieku. Wydaje się, że umieszczenie przez Stasiuka Galicji w tytule wskazuje na istotny kontekst, jakim jest studium ekonomiczno-socjologiczne Stanisława Szczepanowskiego. Sytuacja

¹ D. Nowacki, *Święci ziemi gorlickiej*, „Twórczość” 1996, nr 4. Jagoda Wierzejska z kolei uważa, że w pisarstwie eseistycznym Stasiuka główną cechą tego regionu jest jego nieokreśloność, „płynność”, stąd często pojawiająca się w prozie autora *Dukli* metafora statku. Por. J. Wierzejska, *Idea Galicji po(st)granicznej w ukraińskim i polskim dyskursie postkolonialnym. Na przykładzie eseistyki Jurija Andruchowycza i Andrzeja Stasiuka*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6.

Galicji, opisana w *Nędzy w Galicji* przez wybitnego przedstawiciela polskiej inteligencji, posła do parlamentu wiedeńskiego w 1888 roku, i na początku lat 90. XX wieku w zasadzie w niewielkim stopniu się różni. Także do rzeczywistości opisanej przez Stasiuka odnosić się mogą słowa Szczepanowskiego: „Popatrzcie się w około. Śmierć, nędza, ciemnota ogromnej większości narodu”².

Taki stan Galicji diagnozuje Szczepanowski pod koniec XIX wieku. Mięło 100 lat, zmieniały się systemy polityczne, nazwy państw, do których ten region należał, ale to, co pozostało bez zmian, to nędza³. Tak opisuje ją Stasiuk:

Wies jak wieś. Trzykilometrowy rząd budynków rozsypuje się, pęka, potem scala na powrót w zwartą zabudowę. Beton, drewno, zapadnięte dachy, resztki płotów i żelazne balustrady tworzą zakalec biedy i tęsknoty za telewizyjnym światem⁴.

Zatem sytuacja ekonomiczna wsi zobrazowanej przez Stasiuka nie różni się wiele od położenia najuboższej prowincji Austro-Węgier. Trwałą cechą tego regionu jest cywilizacyjne zapóźnienie, jednak tylko po części przesłanie książki autora *Dukli* współgra z altruistycznym i pozytywistycznym imperatywem studium Szczepanowskiego⁵. Bez wątpienia także Stasiuk jest pisarzem biedy i beznadziei, jednak praca u podstaw i praca organiczna nie przyświecają mu w jego opisach galicyjskiej rozpacz. Znacznie bardziej interesuje go specyficzna mentalność osób wykluczonych przez biedę. Przedstawia ją raczej nie w celu wzbudzenia w czytelniku współczucia, lecz aby pokazać swoiście kompletny i samowystarczalny światopogląd, który ukształtował się na terenach popegeerowskich zaraz po upadku gospodarki centralnie sterowanej. Ów światopogląd był czymś kompletnym a realia, w jakich się ukształtował, nie wymagały zewnętrznych bodźców i nie podlegały zmianom wymuszonym przez systemowe zależności.

² S. Szczepanowski, *Nędza Galicji w cyfrach i program energicznego rozwoju gospodarstwa krajowego*, Lwów 1888, s. XV, <http://pbc.biaman.pl/dlibra/docmetadata?id=4182> [dostęp 10.03.2015].

³ Na biedę jako istotny temat prozy Andrzeja Stasiuka wskazuje Marta Cobel-Tokarska. Por. M. Cobel-Tokarska, *Bieda Europy Środkowej w narracjach Andrzeja Stasiuka*, „Kultura i Społeczeństwo” 2012, nr 1.

⁴ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2001, s. 12.

⁵ Na pozytywistyczne koneksje genologiczne *Opowieści galicyjskich* Stasiuka wskazuje Hanna Gosk w swojej recenzji, nazywając tę prozę „obyczajowymi obrazkami z bieszczadzkiej prowincji” [H. Gosk, *Druga strona bytu*, „Nowe Książki” 1996, nr 2].

Rzeczywistość PGR-u była kosmosem. Tu się przychodzi na świat, żyje i umiera. [...] Te same twarze przy pracy, te same na błotnistej drodze, która jest promenadą, rynkiem, miejscem schadzek i bójek. Nie przychodzi nikt, czasem ktoś odejdzie⁶.

Tym, co zwraca uwagę w tym świecie jest jego trwałość, niezmienność i poddanie prawom, które obce są nowoczesnym społeczeństwom, podporządkowanym zasadzie ciągłej zmiany, płynności. W tej przestrzeni nic się nie zmienia nie tylko od stu lat, ale, zdaje się, od tysiącleci. Wciąż taka sama, właściwie odwieczna jest też mentalność jej mieszkańców, mentalność, która silniejsza była niż powierzchowne zmiany, jakie towarzyszyły upaństwowieniu i tworzeniu Państwowych Gospodarstw Rolnych. Pracujący w nich ludzie byli jednak oporni wobec indoktrynacji, inżynierii dusz. Okazali się niezłomni i, według Stasiuka, rozmontowali ten autorytarny i absurdalny system:

Mam niejasne przeczucie, że system, którego daleką filią był Józkowy PGR rozpadł się nie dzięki sprzeciwowi nielicznych, sublimujących cnotę, prawdę i uczciwość. Te wartości są i owszem, piękne, lecz zbyt abstrakcyjne i nie wystarczające do skonstruowania żywej egzystencji. Logiczna, mechaniczna i też abstrakcyjna struktura systemu rozsypała się w drobny mak, bo żył w niej Józek, jego bracia i siostry, legion wydziedziczonych i uwolnionych od uciążliwych nakazów moralności, religii i pamięci. Oddani instynktom, wsłuchani w zachęcające pomrukiwania natury stanowili masę, której nie mogła zamknąć najprzemysłniejsza struktura⁷.

Wydaje się bowiem, że *modus vivendi* opisany przez Stasiuka i cechujący mieszkańców Galicji jest strukturą trwalszą, starszą i uświęconą, zaś modyfikacje związane z racjonalnością, logiką i rozumowym ładem to tylko powierzchowna otoczka, która znika przy zawirowaniach historii. Trwałość opisywanego świata, trwałość mentalności przedstawionej w *Opowieściach galicyjskich* wymaga jednak rekonstrukcji i rozpoznania. Wydaje się bowiem, że autor *Dukli* uchwycił nie tyle świadomość świata popegeerowskiego, co odwieczną mentalność wsi, która z założenia jest tworem anachronicznym i opornym wobec zawirowań historii. Owa odwieczna wieś, o której pisze Stasiuk, nie zmienia się od czasów starożytnych, a w okresie helleńskim miejscem, gdzie lokowano takie właśnie usposobienie, była górzysta, jak opisany w *Opowieściach* PGR, Arkadia.

⁶ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, s. 6.

⁷ Tamże, s. 7.

Może wydać się paradoksem sugestia, że kreując obraz wsi Stasiuk odwołuje się do tego starożytnego toposu. Arkadia to kraina szczęśliwości, przestrzeń beztroskich chwil, a w *Opowieściach galicyjskich* dominującym doświadczeniem związanym z sytuacją ekonomiczną terenów popegeerowskich w latach 90. XX wieku była bieda i rozpacz. Jednak, o ile bezsprzeczne jest ubóstwo tych terenów, to warto zauważyć, że bohaterowie Stasiuka nie pogrążają się w rozpacz, lecz wiedzą życie wolne od wszelkiej refleksji związanej z oceną własnego położenia. Janki, Władki z tej wsi żyją, ale nie myślą o życiu, oddając się wyłącznie naturalnym potrzebom. Z dezaprobatą, a nawet pewną dozą obrzydzenia pisała o tej formie egzystencji Lidia Burska: „Pracują, piją, biją, śpią wsłuchani w zachęcające pomrukiwania natury, ulegają instynktom. [...] Żyją w świecie, będącym kwintesencją pospolitości i brzydoty – w ginącej cywilizacji PGR-ów”⁸. Z jakiegoś powodu moralność, religia, pamięć są im obce. Właśnie ten aspekt – życia na łonie natury, podporządkowanego instynktom, spełnia wymogi stawiane arkadyjskim przedstawieniom. Według Janusza Pelca, charakteryzującego sielanki Szymonowica, cechuje je „wspólna postawa wobec świata. Polega ona na apoteozie prostego żywota na łonie przyrody, powrotu do pierwotnej natury”⁹. Życie bohaterów Stasiuka w swej prostocie, by nie rzec – w swym prymitywizmie – nie było w stanie sprostać nawet siermiężnym wymogom systemu społecznego komunizmu. Nie było w stanie sprostać, gdyż podstawową motywacją postępowania tych ludzi były wyłącznie naturalne odruchy i w tym sensie folgowali oni rzeczoney „pierwotnej naturze”.

Co ważne, fakt pogrążania się tej społeczności w nieszczęściu wynikającym z biedy i braku perspektyw nie przekreśla sielskiego charakteru opisywanej rzeczywistości. Już wśród sielank Szymonowica pojawił się tekst, który, spełniając wymogi stawiane idylli, kreśli obraz zrozpaczonych żniwiarek i opisuje krzywdę systemu społecznego panującego w Rzeczypospolitej szlacheckiej w dobie jej największego rozkwitu. Sielanka *Żeńcy* tak została scharakteryzowana przez Janusza Pelca: „Jednocześnie jednak nakreślony przez Simonidesa obraz pracy żniwiarek daleki jest od uładzonej, pozbawionej wyraźniejszych konfliktów społecznych typowej sytuacji sielankowej”¹⁰. Rozpacz, nędza przynależć zatem mogą do zespołu doświadczeń opisywanych w sielance. Taka jest idylla Szymonowica, tak sytuację swoich bohaterów kreśli Stasiuk. Kluczowe jest raczej przekonanie, że postaci

⁸ L. Burska, *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 41–42.

⁹ J. Pelc, *Wstęp* do: Sz. Szymonowic, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, Wrocław 2000, s. LVII.

¹⁰ Tamże, s. LXXVII.

w sielskiej przestrzeni żyją w zgodzie z naturą, to znaczy podporządkowują się naturalnym prawom, a ich społeczna sytuacja staje się tym samym kwestią drugorzędną. Zresztą nie tylko w ujęciu Stasiuka obraz sielskiego życia wydaje się jednocześnie przedstawieniem stanu niedoli i zarazem eksponuje *modus vivendi* dziki i nieokrzesany. Takie właśnie bywało ujęcie bohaterów sielanki także w idylli starożytnej, szczególnie starogreckiej – u Teokryta. Opisywani w niej pasterze z perspektywy cywilizowanego Greka stanowili przedmiot nieomal pogardy ze względu na swe nieokrzesanie: „Dzikość czy-sto pasterskiego bytu przeraża i mierzi Greka, mającego już wyższy poziom cywilizacji”¹¹.

Z podobnej perspektywy ocenia się postępowanie bohaterów Stasiuka, gdyż wydają się oni nieokrzesani i dzicy zupełnie jak arkadyjscy pasterze. Tak pisał o nich Ryszard Przybylski: „brak dyscypliny i obyczajów sprawił, że życie ich stało się podobne do życia zwierząt. Nie znali sztuki”¹². W obu przypadkach jedynym wyznacznikiem sielskiej rzeczywistości jest rola, jaką odgrywają naturalne instynkty, którym oddają się bohaterowie. U Stasiuka taką podstawową potrzebę stanowi pijaństwo:

Przechyla butelkę i z gulgotem połyka piwo i razem z piwem własny ogon, bo Józek jest pradawnym wężem, może Lewiatanem, czyli odmianą chaosu, z którą Bóg mimo upływu czasu nie potrafił sobie poradzić, a może tylko nie chciał, by zbytnio nie ułatwiać nam zadania¹³.

Metafora, którą posłużył się Stasiuk, opisując jednego z bohaterów, wprawdzie odnosi się do Biblii, jednak antyczne sielanki także często odnotowywały obecność takich monstrów w przestrzeni arkadyjskiej. Odpowiednikami personifikacji chaosu w mitologii starożytnego Rzymu, których fizys wyglądała analogicznie do postaci diabelskich, były różnej maści fauny i syleny. One niejednokrotnie pojawiały się w opisach Arkadii, a symptomatyczna może być przy tym chociażby *Ekloga Szósta* Wergiliusza, gdzie znaleźć można następujący *passus*: Chronis i Mnazyl z młodzieży / Dostrzegłszy, że w jaskini śpiący Sylen leży, / Wzdęty winem wczorajszym i niewyszumiany, / Wieńce z głowy opadłe na stronie leżały / Wisiał przy nim dzban ciężki w ujęciu przetarty¹⁴.

¹¹ J. Łanowski, *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy*, Wrocław 1953, s. X.

¹² R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 132.

¹³ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, s. 8–9.

¹⁴ Wergiliusz, *Bukoliki*, przeł. K. Koźmian, Warszawa 1998, s. 71.

Opisany przez Stasiuka alkoholizm to zjawisko, które w jego prozie obrazuje położenie ludności popegeerowskiej na początku lat 90. Nie sposób nie zauważyć tu elementu werystycznego, realistycznego odwzorowania położenia grupy wykluczonych przemianami ekonomicznymi związanymi z upadkiem komunizmu. Jednak swoista metaforyzacja, zastosowana przez autora, w zasadzie anuluje wprowadzenie do interpretacji tradycji pozytywistycznej z jej moralizatorstwem. Alkohol, upajanie się nim to droga wiodąca ku wyzwoleniu naturalnych instynktów, metoda wzięcia w nawias cywilizacji wraz z jej moralnością. Ten pierwotny sposób doświadczania świata bywał opisywany już w starożytnych sielankach, a figura Sylena z przytoczonej *Eklogi* Wergiliusza wskazuje, że rustykalizm i pijaństwo idą w parze. Zatem obraz autora *Dukli* kultywuje i wiernie odtwarza antyczne topoi związane z przedstawieniami arkadyjskimi.

Wprawdzie stereotyp Arkadii prezentuje ją jako krainę łagodności i szczęścia, jednak to rokokowe wyobrażenie nie odpowiada antycznym sposobom widzenia tej krainy. Oto świadectwo Polibiusza przytoczone przez Przybylskiego:

ponieważ w Arkadii mają [Kynaitowie] bezwzględnie najsurowszy klimat i grunt, a zajęli się wyłącznie wzajemnymi sporami i ambicjami, zdziczeeli w końcu do tego stopnia, że w ani jednym z helleńskich miast nie działały się większe i częstsze bezprawia¹⁵.

Już u Wergiliusza nie ma wcale doświadczenia szczęścia, a ból i cierpienie zjawiają się niejednokrotnie w opisach bohaterów *Eklog*.

Arkadię Wergiliusza przenika bolesna melancholia, u źródeł piękna każdego obrazu pulsuje świadomość nieuchronnej zagłady tkwiącej w samej istocie rzeczy, a powracające obsesyjnie w błyskotliwych objawieniach cierpienie, zło i szpetota czynią każdą chwilę tym bardziej niepowtarzalnie piękną, tym bardziej godną zapamiętania¹⁶.

A zatem Arkadia i jej antyczne przedstawienia znają „melancholię”, „cierpienie”, „zło”, „szpetotę”. Podkreśla ten fakt Ryszard Przybylski: „sama natura rzeczywistej Arkadii nie sprzyjała, a raczej nawet przeszkadzała w urzeczywistnieniu pasterskiego raju”¹⁷. Zatem świat przedstawiony *Opo- wieści galicyjskich*, gdzie wiejska egzystencja i doświadczenia zdobyte na wsi

¹⁵ Polibiusz, *Dzieje IV*, 20–21, t. 1, przeł. S. Hammer, Wrocław 1957, s. 205. Cyt. za: R. Przybylski, *Et in Arcadia ego*, s. 132.

¹⁶ J. Wójcicki, „Pastoralna” i „Eroica” *Kajetana Koźmiana*; wstęp do: Wergiliusz, *Bukoliki*, s. 9.

¹⁷ R. Przybylski, *Et in Arcadia ego*, s. 131.

nie prowadzą do stanu szczęśliwości, nie tylko nie kłócą się z przekonaniem, że całość wykazuje cechy bukoliki, lecz właśnie dzięki tym zjawiskom można przyjąć, że dzieło to kontynuuje tradycję antycznego sielankopisarstwa.

Albowiem bohaterowie Stasiuka jedynie z pozoru są nieszczęśliwi. Tylko z perspektywy moralności mieszczańskiej, przywiązanej do trzeźwości, umiaru, rozsądku można orzec, że los Jana Zalatywoja, Władka czy Józka to biografie wykołajców. Ich życiu przyświeca całkowicie odmienny etos, który zdeterminowany jest właśnie przez miejsce zamieszkania – wieś oraz odwieczne przekonanie, które obecne jest w arkadyjskich przedstawieniach, że w tej przestrzeni podstawowym imperatywem pozostaje egzystencja zgodna z naturą. Zaś żyć zgodnie z naturą oznacza pozwolić ujawniać się instynktom, które przez swą pierwotność okazują się właśnie czymś pożądanym i dobrym. Ten świat rządzi się swoimi prawami i współtworzy autonomiczną, niezależną całość, dlatego autor rzeczywistość popegeerowską nazywa „kosmosem”. Odrębny charakter ma w tej przestrzeni upływający czas, mieszkańcy mierzą go w oparciu o naturalne symptomy: „Janek żyje jednak według zegara słonecznego, którego giętkość bardziej odpowiada jego zanurzonej w kosmosie naturze”¹⁸. Zatem rzeczywistość wsi nie zna w zasadzie pojęcia historii, są w niej tylko nawracające cykle wywiedzione z przyrodniczych zmian. „W tym porządku temporalnym życie posuwa się po okręgu, jest niekończącym się powrotem”¹⁹. Rytm natury anulują nie tylko historię, lecz nawet proste następstwo faktów, wszystko zanurzone jest bowiem w wiecznym teraz: „Następstwo zdarzeń znika, znikają przyczyny i skutki i znika grzech razem z historią. Wszystko dzieje się jednocześnie, zaczyna przed czasem i dobiega końca, nim się zacznie”²⁰. Odrębna koncepcja upływającego na wsi czasu ma swe istotne konsekwencje w sposobie kategoryzacji świata. Mieszkańcy wsi opisani przez Stasiuka żyją wyłącznie chwilą i tym intensywniej jej doświadczają, im bardziej zanurzeni są w sferę naturalnych potrzeb. Prowadzi ich jedynie instynkt, a ten – analogicznie do sposobu istnienia świata zwierzęcego – nie zna przedtem ani potem – jedyną formą czasu jest terażniejszość: „No więc bez reszty oddany zmysłom i ostrożności, szybkiemu rozumowaniu na użytek chwili. «Kiedy jesz, to jedz. Kiedy pijesz, to pij»”²¹.

¹⁸ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, s. 22.

¹⁹ M. Nalepa, *Metafizyczna szczelina czyli galicyjskie dotknięcie losu (O pisarstwie Andrzeja Stasiuka)*, „Fraza” 1998, nr 3–4.

²⁰ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, s. 8.

²¹ Tamże, s. 6.

Właśnie taki, oparty na swoistej tautologii, *modus vivendi* wydaje się od wieków pociągać i fascynować twórców zapatrzonych w sielskie bytowanie. Dokonująca się w ten sposób redukcja może czyni życie prymitywniejszym, gdyż skazani tym sposobem jesteśmy wyłącznie na sferę instynktowną, jednak zyskujemy wolność od presji przeszłości i przyszłości. W wizji Arkadii ziszcza się marzenie wyrażone w *Niewczesnych rozważaniach* Friedricha Nietzschego. Mieszkańcy wsi, opisani przez Stasiuka, percypują rzeczywistość niczym krowy na łące. Owa analogia nie ma bynajmniej pejoratywnego wydźwięku, jest to raczej spełnienie marzenia o beztroskiej egzystencji. Odrębnie ujmowany i doświadczany czas sprawia, że Janki, Józki i pozostali bohaterowie *Opowieści galicyjskich* żyją właściwie w mitycznym złotym wieku, poza czasem, a zatem poza porządkiem przemijania, oddani instynktom, które dają im poczucie spełnienia. Zupełnie jak w micie o ludziach złotego wieku, którzy „żyli beztrosko, nie znając pracy, żywiąc się jedynie żołądziami, dzikimi owocami i miodem, który ściekał z drzew, pijali mleko owiec i kóz, nigdy się nie starzeli”²². Opisywani przez autora bohaterowie także nie starzeją się. Ich ciała wprawdzie ulegają uwiądowi, lecz mentalnie upływ czasu ich nie dotyczy. Skupieni na życiu instynktownym, na zaspakajaniu najbardziej pierwotnych potrzeb, pozbawieni są refleksji o przemijaniu. Dotyczy to tak egzystencji własnej, jak i pamięci o przodkach:

Zawsze będą wspinać się albo opuszczać w doliny kolejnych przemijalnych królestw w poszukiwaniu drewna, rudy, kamienia, wszystkich rzeczy podstawowych, ciężkich, nieforemnych, podobnych do nich samych. Potomkowie drugiego syna Noego, nieświadomi tego rodowodu, uwikłani jedynie we wspomnienie ojca, dziadka – czego oczy nie zobaczą, tego pamięć nie przechowa²³.

Wieś mą widzę ogromną – *Jadąc do Babadag*

Wizji paradoksalnej, rozpaczliwej Arkadii Stasiuk pozostał wierny i zaczął tropić jej ślady także wtedy, gdy wyruszył w podróż po Środkowej Europie. Zdaniem tego autora na całym obszarze opisywanej przez niego „gorszej” części Starego Kontynentu dominuje lub dominował wiejski charakter i to chłopski system wartości pozostaje najbardziej żywotny, mimo pozorów nowoczesności i mieszczańskiego postępu. Oto opis słoweńskich wakacji,

²² R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1982, s. 48.

²³ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, s. 26–27.

gdzie rustykalne zwyczaje co rusz ujawniają swą obecność, wbrew intencjom Słoweńców, którzy chcieliby upodobnić się do reprezentantów świata Zachodu:

A rano zobaczyłem, że wśród wysokich sosen ci wszyscy wczasowicze, którzy zjechali tutaj na długie tygodnie, wybudowali coś w rodzaju wsi. [...] Plastik, laminat, blacha, ortalion formowały się w bałaganiarskie obejścia, przysiółki, opłotki i brakowało tylko wąłesających się bydłał, jakichś tymczasowych wakacyjnych wieprzy, urlopowych krów, rekreacyjnych baranów i kóz. Tak, miasto przyjechało tutaj, żeby udawać wieś, zrobić sobie psychoanalizę i powrócić do minionego²⁴.

Stosunkowo zamożne i rozwinięte cywilizacyjnie społeczeństwo słoweńskie według Stasiuka przynależy do mieszczańskiego świata Zachodu tylko z pozoru. Podskórnie tęskni ono do porządków przednowoczesnych i kiedy tylko może, odtwarza te zależności, znajdując w tym nieskrywaną satysfakcję. Postawa taka wynika z potrzeby zachowania ciągłości generacyjnej, jest to swoisty imperatyw tożsamościowy, dzięki któremu zyskuje się poczucie trwałości i niezmienności świata. Z tego właśnie powodu „Lublana i Maribor odpoczywały, odtwarzając życie przodków w wersji soft”²⁵. Kultuwując takie postawy nowa, gorsza Europa próbuje uciec przed tragicznym losem świata Zachodu, dla którego nie tylko to, co przeszłe i przyszłe, ale również to, co terażniejsze ma charakter prowizoryczny, zmienny i płynny. Europa Środkowa, odwołując się do wiejskiego dziedzictwa, niczym struś chowa poniekąd głowę w piasek. Wybierając związek ze światem zachodnim musi zmierzyć się z wyzwaniem, w którym

nieobecność i niedostępność struktur systemowych w połączeniu z nieuporządkowanym, płynnym stanem bezpośredniego kształtowania strategii życiowych w zasadniczy sposób zmieniają ludzkie życie i zmuszają do ponownego przemyślenia dawnych pojęć, używanych zwykle do ich opisu²⁶.

Te ambitne wyzwania, przed jakimi stoi cywilizowany świat, nie przystają do strategii życiowych przyjmowanych przez mieszkańców Europy Środkowej. Tutaj rytm życia wyznacza wciąż, na co dzień lub od święta, porządek natury, rytm wsi. O ile Słoweńcy jedynie podświadomie za takimi realiami tęsknią, to już na przykład w przypadku Mołdawii nawet jej stolica realizuje w pełni rustykalny, to znaczy trwały, niezmienny model egzystencji:

²⁴ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 299.

²⁵ Tamże.

²⁶ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 15.

W centrum na bulwarze Stefana Wielkiego i Świętego, wśród salonów z japońską elektroniką i włoskimi butami, wędrowali ludzie objuczeni słoikami. Nieśli po dziesięć, po dwadzieścia sztuk zmyślnie popakowanych nowiutkich weków. Albo błyszczące ocynkowane wiadra. Albo torby pełne ogórków i pomidorów. Turlały się furgonetki wyładowane arbuzami i ciągnęły przyczepy pełne melonów. Stary Kiszyniów był w istocie taką trochę wyższą wsią²⁷.

W Europie Środkowej żywy zatem jest jeszcze wiejski, czyli przednowoczesny model egzystencji, na jej obszarze ciągle pielęgnowane są rustykalne formy relacji społecznych. Dla Stasiuka całość opisywanej przez niego w *Jadąc do Babadag* przestrzeni przynależy do sielskiego porządku, a mieszkańcy tej części Starego Kontynentu to wyłącznie wieśniacy lub ich potomkowie. Europa Środkowa zatem to gigantyczna wieś, a miasta takie jak Bukareszt czy Warszawa tylko z pozoru oznaczają, że w regionie tym istnieje mieszczańska klasa społeczna:

Spróbujcie przedostać się przez Warszawę albo Bukareszt. Miasto w podróży to kłęska. Zwłaszcza w krajach, które przypominają ogromne wsie. Wieśniacy nie potrafią budować miast. Wychodzą im totemy jakichś obcych bóstw. [...] Wszystko, co ma więcej niż sto tysięcy, od razu jest skreślone, bawcie się dobrze i budujcie z nadzieją, że kiedyś zasłoni wam to widok na miejsca, skąd przyszliście²⁸.

Tym sposobem w *Jadąc do Babadag* Stasiuk kontynuuje opis świata sielskiego, rzeczywistości rustykalnej, gdyż okazuje się, że jego Arkadia nie ogranicza się wyłącznie do przestrzeni Beskidu Niskiego, lecz rozciąga się od Bałtyku po Adriatyk i Morze Czarne. Na tym terenie dominującą formą porządku społecznego pozostają stosunki typowe dla wsi, mieszczaństwo jest tutaj nieobecne. Brak mieszczańskiego systemu wartości sprawił, że nie można w tej przestrzeni mówić o indywidualności jako pewnej formie podmiotowości, zaś człowiek percypuje siebie w zasadzie jako immanentną część krajobrazu i koegzystuje ze światem zwierząt. Tak precyzuje to w swej recenzji Inga Iwasiów: „ludzie są tu tylko dodatkiem do pejzażu, zbratani ze zwierzętami, które – od wieków niezmiennie zapędzają z pól do zagród, w symbiozie ze zwierzęcością, jakoś odwieczni...”²⁹

Nieobecne są także wyznaczniki cywilizacji, która na Zachodzie realizuje model nowoczesnego i ponowoczesnego rozplywania w powietrzu wszystkiego, co trwałe i niezmienne. Historia pojmowana jako linearny ciąg zdarzeń

²⁷ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, s. 151.

²⁸ Tamże, s. 250–251.

²⁹ I. Iwasiów, *Mozół postindustrialu*, „Nowe Książki”, 2004, nr 9, s. 52.

nie zawitała na te tereny, autor *Dukli* w zasadzie kontestuje taki sposób pojmowania czasu, co zauważyła Beata Gontarz:

Ale wbrew diagnozom historiografów, opisujących modelowe przykłady odzyskiwania pamięci własnej przeszłości przez narody z dawnego bloku komunistycznego, projekt „Europa Stasiuka” nie zakłada takiego przywracającego etniczną bądź lokalną świadomość, zainteresowania historią. Każde przedstawienie przeszłości jako uporządkowanego, przyczynowo-skutkowego ciągu wydarzeń, interpretowanych przez badaczy dziejów jako doniosłe i brzemienne w długofalowe skutki, jest lekceważone i odrzucane w manifestacyjnych gestach³⁰.

Pasmo nieustannych przemian w oczach autora w zasadzie omija tereny Europy Środkowej na początku XXI wieku, gdzie inaczej percypowany jest czas. Cechuje go swoisty zastój, niezmienność, dokładnie, jak w wiejskim krajobrazie, gdzie zdaje się, że zmieniają się tylko pory roku:

To właśnie tam poczułem głęboką pewność, że oto oglądam znieruchomiałe, idealne „niegdyś” albo „tak było zawsze”, w każdym razie przeszłość, która nigdy nie zmieni się w przyszłość, bo od samego początku miała być jedynie trwaniem³¹.

O ile w świecie Zachodu „formom, czy to już obecnym, czy dopiero się zapowiadającym, nie przysługuje wystarczająco dużo czasu, by mogły się utrwalić i nie mogą już służyć za ramy ludzkich działań i długoterminowych strategii życiowych”³², to w Europie Stasiuka odbywa się proces odwrotny – anulowana została przyszłość z jej imperatywem permanentnej transformacji i na jej miejscu tkwi wciąż niezmiennie skostniała forma egzystencji nazwana trwaniem. Owa niezmienność zaś wynika bez wątpienia z dominującego, antymieszkańskiego sposobu percepcji zdarzeń, z dystansu do doktryny sławiącej postęp, która na tych terenach zbankrutowała wraz komunizmem.

W takich okolicznościach natura odzyskała tu swe dominium, jak w Rumunii, gdzie wieś restytuowała się w postindustrialnym krajobrazie:

w cieniu gigantycznego stalowego komina dreptało stado owiec. W Baia Mare czas zataczał koło. Zwierzęta wchodziły między umarłe maszyny. Te pozornie kruche, miękkie i bezbronne byty trwały od początku świata i odnosiły spokojne zwycięstwa³³.

³⁰ B. Gontarz, *Obrazy świata. Wizualne reprezentacje rzeczywistości w polskiej prozie współczesnej*, Katowice 2014, s. 189.

³¹ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, s. 274–275.

³² Z. Bauman, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, przeł. M. Żakowski, Warszawa 2007, s. 7.

³³ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, s. 83.

Zatem czas, który na Zachodzie pędzi historycznie naprzód, unieważniająca wszystko, co zastane, w Europie Środkowej przyjmuje odmienne, bardziej humanitarne formy. Ma on bowiem rys naturalności, jest wzorowany na przyrodzie, zatacza koła, które pozwalają wierzyć, że świat może mieć i formę niezmienną, trwałą, a jeśli ona znika, to tylko na chwilę, gdyż wkrótce powróci odwieczny porządek. Nie sposób nie zauważyć, że formy temporalne opisane przez Stasiuka przywołują mit złotego wieku, o którym mowa była przy okazji *Opowieści galicyjskich*. W tym sensie zatem autor *Dukli* okazuje się konsekwentnym sielankopisarzem, a Arkadia pozostaje jego ojczyzną. Nie będzie to wprawdzie Arkadia rokokowa, kraina szczęścia – cierpienie i brak nadziei są w tym świecie na porządku dziennym, lecz te przykre doświadczenia koi niejako naturalny, odwieczny porządek rzeczy.

Zakończenie. Epitafium dla wsi: *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*

Jeszcze w *Jadąc do Babadag* Stasiuk dokonywał swoistej rustykalizacji całego regionu. Europa Środkowa stanowiła w jego mniemaniu gigantyczną wieś. Jednak ostatnie wypowiedzi tego autora, szczególnie niektóre eseje zgromadzone w tomie *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, pokazują tendencję zgoła przeciwną. Oto wieś się kurczy, zanika, jednak jej mieszkańcy nie zmieniają się automatycznie w mieszczan – wypierając swoje wiejskie pochodzenie stają się raczej ludźmi bez właściwości, wyobcowani ze wszystkich sfer społecznych odnajdują swą tożsamość w predylekcji do wulgarnego naśladownictwa zachodnich wzorców, która przeistacza się w zbiorową inspirację kiczem i tandetą. Oto cytaty opisujące to zjawisko:

Drewniane domy, które potrafiły ocalić swoją prostą i piękną formę przez stulecia, zapadają się pod własnym ciężarem. Na ich miejsca powstają budynki jak ze snu, jak z filmu o dalekiej podróży. Trochę niemieckie, trochę austriackie, trochę włoskie i trochę amerykańskie. W zależności od tego, gdzie w jakim kraju właściciel pracował w polu, na budowie czy w restauracji. [...] Tam, gdzie jeszcze niedawno pasło się bydło i ryły świnie, teraz są trawniki wypielegnowane na angielską modłę. Właściciele nie uprawiają już zbóż ani ziemniaków, tylko regularnie tydzień w tydzień pchają w pocie czoła elektryczne i spalinowe kosiarki. Można by powiedzieć, że to wszystko razem jest brzydkie, wykorzenione, pozbawione sensu³⁴.

Ostatnie eseje Stasiuka pokazują w zasadzie, że to arkadyjskie imperium, które opisywał począwszy od *Opowieści galicyjskich*, w zawrotnym tempie kurczy się, zanika, rozpląwa się w nicość. Na to miejsce pojawia się tandetna imitacja, tak, aby także w Europie Środkowej podstawowym doświadczeniem

³⁴ A. Stasiuk, *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec 2013, s. 30–31.

stało się tak powszechne na Zachodzie poczucie wykorzenia. W miejscu tradycyjnej architektury wiejskiej wyrastają zupełnie nijakie architektoniczne twory. Regionalne różnice, ujawniające się także w wiejskim budownictwie, zanikają, a wokół zaczynają rozprzestrzeniać się prawie identyczne zabudowania, które po prostu szpecą krajobraz. Wsie w oczach autora *Dukli* coraz bardziej przypominają „puste miejsca”, o których pisał Zygmunt Bauman. Nic o nich już nie można powiedzieć, poza stwierdzeniem faktu, że przestrzenie te w najpełniejszy sposób oddają to, czym jest wykorzenie odniesione do kategorii przestrzennych:

Puste przestrzenie są przede wszystkim pozbawione znaczenia. Bynajmniej nie dlatego, że są puste. Uznaje się je za puste (a dokładniej, nie uznaje się je ich w ogóle) właśnie dlatego, że nie posiadają znaczenia i że nie wierzy się w to, iż mogłyby je posiadać³⁵.

Tym samym kategoria alienacji dotarła już do obszarów, które przez lata traktowane były jako swojskie, stanowiły synonim zakorzenia, dawały wyobrażenie, czym jest wspólnota. Oto wieś z naturalnej przestrzeni, gdzie żywa była jeszcze pamięć Arkadii, w ciągu kilku lat przeistoczyła się w ponowoczesną przestrzeń magmową, puste miejsce, gdzie każdy staje się wykorzeniony i obcy. Różnice zacierają się, globalizacja stała się czymś aktualnym i namacalnym także na polskiej prowincji:

Lubię moje targowisko nad rzeką. To doskonale miejsce do medytacji nad przemianami świata. Jeszcze kilkanaście lat temu symbolizowało lokalność, samowystarczalność, może nawet autarkię. Dzisiaj niczym latający dywan, przenosi tłumy ludzi prosto w postnowoczesność. Wiejskie, masywne kobiety przymierzają złociste pantofelki na dziesięciocentymetrowych obcasach. Ogoleni na tyso chłopcy mówiący lokalną gwarą biorą do ręki podróbki izraelskiego uzi i powtarzają gesty podpatrzone w kinie. Nad całym targowiskiem unosi się woń podrabianych perfum i egzotycznych przypraw. Jak nad resztą targowisk świata³⁶.

Wieś i jej mentalność, które przetrwały najbardziej dramatyczne zawirowania historii, teraz kurczą się, zanikają i dobrowolnie przeobrażają w przestrzeń nijaką, płynną, równą tysiącu takich samych miejsc na ziemi, a praktykowane w niej zachowania pozostają identyczne z tymi, które obecne są tysiące kilometrów stąd, słowem – wszędzie. Jednak owo „wszędzie” przypominać zaczyna w istocie nigdzie. Wieś polska, wieś środkowoeuropejska stała się w ciągu kilkunastu lat pustym miejscem.

³⁵ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, s. 160.

³⁶ A. Stasiuk, *Nie ma ekspresów*, s. 121.

Miejsca puste to takie miejsca, do których „nikt” nie zagląda i w których „człowiek” czuje się zagubiony i bezbronny, a także zaskoczony, zбитy z tropu i nieco przestraszony widokiem innych³⁷.

Wprawdzie i tę przestrzeń zwykło się nazywać wsią i uzupełniać epite-tem „globalna”, ale, nie łudźmy się, „wieś globalna” nie ma nic wspólnego z tradycyjną wsią:

całkiem niewiarygodne jest mniemanie, wedle którego znaleźliśmy się teraz, dzięki niebywałemu rozrostowi środków informacji w gigantycznej wsi, rozciągniętej na całą powierzchnię globu, i że zniszczywszy wieś tradycyjną, odtworzyliśmy ją w spiralnym, „dialektycznym” pochodzie w skali uniwersalnej. Zdaje się, że jest przeciwnie, nie ma żadnej „spirali”, lecz tylko nieodparty, jednokierunkowy ruch, który z roku na rok zmiata bezlitośnie ślady wiejskiej wspólnoty, a którego widać dobrze w miejskich i przemysłowych kulturach³⁸.

Stasiuk z pewnym opóźnieniem również ten proces rozpoznał, a tym samym jego pisarstwo nabrało ostatnio tonów wyraźnie elegijnych; autor opisuje już nie tyle tryumf sielskiego *modus viendi* ponad zawirowaniami historii, co raczej tworzy epitafium dla świata, który odszedł już w przeszłość, wyparował, rozplynął się w powietrzu, choć wydawał się trwały i niezmienny. Jest to proces dramatyczny, a ton, w jakim lamentuje autor *Dukli*, współgra ze smutkiem wyrażonym wcześniej przez filozofa:

Ruina wsi i ruchomość naszego życia oznaczają nie tylko postępującą zagładę względnie stałego i *quasi*-naturalnego środowiska sąsiedzkiego, ale także rozkład owej ludzkiej przestrzeni, ongiś tworzącej system odniesienia, wokół którego świat nasz krok za krokiem się budował³⁹.

Nie ma już wsi, nie ma jej zwyczajów, które przetrwałyby próbę nowoczesności, tak jak zniknęły już plebejskie święta, i nie ma już niczego, co moglibyśmy pokazać dzieciom i wnukom, tłumacząc im, czym jest Arkadia. Jak zauważa Maciej Robert:

zwłaszcza we wschodniej Polsce pisarz coraz częściej obserwuje zanik wartości, umieranie dawnego życia, koniec pewnych opowieści, wysnutych najczęściej z rodzinnych historii. „Brak” jest tu słowem-kluczem⁴⁰.

³⁷ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, s. 162.

³⁸ L. Kołakowski, *Wieś utracona*, w: tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Kraków 2006, s. 32.

³⁹ Tamże, s. 33.

⁴⁰ M. Robert, *Pisanie jako podróż*, „Nowe Książki” 2014, nr 1, s. 40.

I ta niepokojąca myśl towarzyszy Stasiukowi, który jeszcze w latach 90. twierdził, że mentalność wiejska jest w stanie zmienić pozorną konieczność historii, a dziś lamentuje, że z tej wsi nie zostało już nic. Na koniec warto przyjrzeć się, jak wyglądał odpust w rodzinnej wsi przodków autora na Podlasiu, który autor chciał pokazać swojej córce. Nic z tego nie wyszło, bo człowiek czuje się podczas tego wydarzenia „zagubiony i bezbronny, a także zaskoczony, zbity z tropu i nieco przestraszony widokiem innych”.

Tym razem nie było żadnych strzelnic ani loterii. Kilka straganów sprzedawało chińską, plastikową tandetę. [...] Nasza córka, której tyle opowiadałem o tym dziwnym święcie i o prywatnej mitologii dzieciństwa, natychmiast wypatrzyła w trawie tak zwanego Deal packa, czyli foliową torebkę po amfetaminie. W jasne południe zobaczyliśmy nagiego do pasa, zakrwawionego chłopaka. Biegł po kolegów. [...] Próbowałem to wszystko wytłumaczyć córce, opowiedzieć, że kiedyś naprawdę było inaczej i że mówię prawdę, opowiadając o dawnych czasach. Ale Antonina powtarzała tylko: „Tato, chodźmy już stąd”⁴¹.

In Search of Lost Countryside. Pastoral Themes in Selected Works by Andrzej Stasiuk

Summary

The article discusses different approaches towards the theme of pastoral in tree narratives by Andrzej Stasiuk: *Opowieściach galicyjskich* (translated as *Tales of Galicia*), *Jadąc do Babadag* and *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*. Because the works were published over the period of two decades, one may detect the dynamic changes in how the countryside is portrayed. In the early 1990s Stasiuk incorporates Arcadian myth in his descriptions of provincial life but, at the same time, subverts its potential to bring happiness. The conviction that country life is submitted to nature and as such governed by instincts seems dominant. Stasiuk's characters in *Tales of Galicia* follow the paths of Arcadian shepherds. The author pursues this way of reading pastoral in the following years. Furthermore, his interest in Central Europe in the collection *Jadąc do Babadag* extends his idyllic vision. It reaches beyond post-soviet agricultural farms of Lower Beskids to the territory which stretches from the Baltic to the Adriatic. The entire region in its pastoral realm seems to follow laws of nature. Stasiuk's recent narratives, however, indicate that this gigantic countryside of Central Europe is gradually shrinking and disappearing. His writings assume the tone of elegy and nostalgia.

Keywords: Andrzej Stasiuk, Arcadian myth, pastoral theme, nostalgia, elegy

⁴¹ A. Stasiuk, *Nie ma ekspresów*, s. 92–93.

Beata Tarnowska

Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
e-mail: beatatarn@o2.pl

Jerozolima Amosa Oza (na podstawie powieści *Mój Michał*)

Urodzony w Jerozolimie Amos Oz, obecnie najbardziej znany w świecie pisarz izraelski, wielokrotnie przedstawiał w swojej twórczości obraz rodzinnego miasta. W eseju *Obce miasto* z 1968 roku pisał:

Wciąż kocham to miasto, tak jak się kocha kobietę, która cię lekceważy. Czasem, kiedy nie miałem nic lepszego do roboty, wybierałem się do Jerozolimy i zalecałem się do niej. Są tam uliczki i alejki, które dobrze mnie znają, chociaż udają, że nie¹.

Amos Oz (właśc. Amos Klausner) urodził się 4 maja 1939 roku w rodzinie imigrantów ze wschodniej Europy. Jego ojciec Jehuda Arie Klausner – pisarz i znawca literatury hebrajskiej, który do Jerozolimy przybył w 1933 roku – urodził się w Odessie, a studiował w Wilnie, natomiast matka Fania Mussman pochodziła z ukraińskiego miasta Równie. Amos Oz wychował się na przedmieściach Jerozolimy, w dzielnicy Kerem Awraham, zamieszkiwanej głównie przez przybyłych ze wschodniej Europy „bibliotekarzy, nauczycieli, urzędników i introligatorów” [OMM, s. 7]². Gdy miał dwa-

¹ Esej ten, pochodzący ze zbioru *Beor hachelet haze* [W tym jaskrawym świetle], Sifriot Poalim, Tel Awiw 1979, po raz pierwszy opublikowany został w „Siach Lochamim”, w 1968 r.; cyt. za: A. Oz, *Czarownik swojego plemienia. Eseje, wybór i przeł. D. Sękalska, posłowie S. Bratkowski*, Warszawa 2004, s. 31.

² Cytowane fragmenty prozy Amosa Oza pochodzą z następujących książek: *Mój Michał*,

naście lat, jego cierpiąca na depresję matka popełniła samobójstwo³. Trzy lata później Amos Klausner wyjechał z rodzinnej Jerozolimy, przybrał nazwisko Oz, które w języku hebrajskim oznacza siłę, i osiedlił się w kibucu Chulda w środkowej części Izraela, pomiędzy Tel Awiwem a Jerozolimą. Jego decyzja o porzuceniu Jerozolimy i rodzowego nazwiska, aby w kibucu „wieść życie pioniera i uprawiać ziemię” [OMM, s. 71], wynikała nie tylko z buntu przeciwko ojcu i konserwatyzmowi rodziny Klausnerów, ale także z pragnienia, aby włączyć się w główny nurt życia w kształtującym się państwie. Jak wspominał, „[m]iałem nadzieję zostać śniadym, silnym kierowcą ciągnika, pionierem-socjalistą pozbawionym kompleksów i raz na zawsze uwolnić się od bibliotek, erudycji i marginaliów” [OMM, s. 71]. W kibucu Chulda Oz ukończył szkołę średnią. Po odbyciu służby wojskowej, a następnie ukończeniu studiów w zakresie literatury i filozofii na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie (na które został wysłany decyzją walnego zebrania członków kibucu), powrócił do Chuldy. Mieszkał tam przez kolejne dwadzieścia lat, pracując jako rolnik oraz nauczyciel w kibucowym liceum. W czasie wojny sześciodniowej, w czerwcu 1967 roku, służył w jednostce pancerniej na Synaju, a w wybuchłej sześć lat później wojnie Jom Kipur walczył na Wzgórzach Golan⁴. Kibuc opuścił w 1986 roku, aby osiedlić się wraz z żoną i trójką dzieci w mieście Arad na południowo-zachodnim krańcu Judei, graniczącym z pustynią Negew. Obecnie mieszka w Tel Awiwie⁵. Jest również wykładowcą literatury na Uniwersytecie im. Ben-Guriona w Beer Szewie.

Oz debiutował tomem opowiadań *Arcot hatan* [Tereny szakala; tytuł polskiego wydania: *Tam, gdzie wyją szakale*] w 1965 roku; rok później wydał powieść *Makom acher* [Inne miejsce; tytuł polskiego wydania: *Może gdzie indziej*], a w maju 1967 roku, na miesiąc przed wybuchem wojny sześciodnio-

przeł. z ang. U. Łada-Zabłocka, Warszawa 1991 (dalej używam skrótu: MM); *Opowieść o miłości i mroku. Powieść autobiograficzna*, przeł. z hebr. L. Kwiatkowski, Warszawa 2005 (dalej: OMM); *Czarownik swojego plemienia. Eseje...* (dalej: Cz SP); *Fima*, przeł. A. Esden-Tempska, Warszawa 1996 (F); *Judasz*, przeł. z hebr. L. Kwiatkowski, Poznań 2014 (J).

³ Zob. A. Mendelson-Maoz, *Amos Oz's A Tale of Love and Darkness in a Framework of Immigration Narratives in Modern Hebrew Literature*, „Journal of Modern Jewish Studies” 2010, vol. 9, nr 1, s. 71–87; R. Pragier, *O książce Amosa Oza „Opowieść o miłości i mroku”*, „Twórczość” 2006, nr 3, culture.pl/.../o-ksiazce-amosa-oza-opowiesc-o-milosci-i-mroku-tworczosc-marzec-20... [dostęp 10.07.2016].

⁴ D. Remnick, *The Spirit Level. Amos Oz writes the story of Israel*, „The New Yorker” 2004, 8 November; www.newyorker.com/magazine/2004/.../the-spirit-lev... [dostęp 20.08.2016].

⁵ Zob. *Amos Oz: Dar od Hitlera i Stalina nie działa*, rozm. przepr. K. Pasternak-Bardel, „Newweek” (Polska) 2016, nr 14, s. 80–83.

wej, ukończył pisanie swojej drugiej powieści *Michael szeli* [Mój Michał]⁶. Jak pisarz wspomina, „[c]hciałem Jeruzolimę pozostawić bezpowrotnie za sobą. Spaliłem wszystkie mosty. [...] *Mojego Michała* napisałem po to, by odciąć się od Jeruzolimy, nie żeby wiązać się z nią na nowo” [OMM, s. 343].

Opisana w powieści *Mój Michał* Jeruzolima lat 50. jest miastem podzielonym, przeciętym na pół kolczastym drutem i murem z betonu; jej wschodnia część (tzw. Stara Jeruzolima) od czasów wojny o niepodległość w maju 1948 roku aż do wojny sześciodniowej w czerwcu 1967 roku, pozostawała pod okupacją jordańską⁷. W eseju *Obce miasto* Oz wspominał: „to było miasto na końcu drogi, miasto, do którego można dojść, ale nie sposób przez nie przejść” [CzSP, s. 31]. Po zajęciu miasta przez wojsko izraelskie mur zburzono, jednak głębokie podziały pomiędzy ludnością arabską i żydowską nigdy nie zostały zasypane⁸. Oz w przedzielonej murem Jeruzolimie spędził pięć lat, pomiędzy dziesiątym a piętnastym rokiem życia (1948–1954):

⁶ W latach 1991–2016, opublikowano w Polsce następujące utwory Amosa Oza: *Mój Michał* [*Michael szeli*, 1968] (Warszawa 1991; *Mój Michael* – Warszawa 2007, 2012); *Czarna skrzynka* [*Kufsa szchora*, 1987] (Warszawa 1994, 2005); *Poznać kobietę* [*Lada’at isza*, 1989] (Warszawa 1995; Poznań 2008); *Fima* [*Hamacaw haszliszi*, 1991] (Warszawa 1996; Poznań 2008); *Aż do śmierci* [*Ad mawet*, 1970] (Poznań 1996); *Na ziemi Izraela* [*Po waszam beErec Israel*, 1982] (Warszawa 1996); *Dotknij wiatru, dotknij wody* [*Laga’at bamajim, laga’at baruach*, 1973] (Warszawa 1998); *Tam, gdzie wyją szakale* [*Arcot hatan*, 1965] (Warszawa 1998; 2006; Poznań 2010); *Pantera w piwnicy* [*Panter bamartef*, 1995] (Warszawa 1999; 2002, Poznań 2009); *Nie mów noc* [*Al tagidi lajla*, 1994] (Warszawa 2000; 2009); *To samo morze* [*Oto hajam*, 1999] (Warszawa 2002); *Opowieść się rozpoczyna: Szkice o literaturze* [*Matchilim sipur*, 1996] (Warszawa 2003); *Czarownik swojego plemienia* [*Witchdoctor of his tribe*] (Warszawa 2004); *Opowieść o miłości i mroku* [*Sipur al ahawa wechoszech*, 2002] (Warszawa 2005; Poznań 2016); *Jak uleczyć fanatyka* [*How to cure a fanatic*, 2006] (Warszawa 2002; 2006; 2010); *Nagle w głębi lasu* [*Pitom beomek haja’ar*, 2005] (Poznań 2006, 2009, 2015); *Przygoda w Jeruzolimie* [*Soumchi*, 1978] (Warszawa 2008); *Rymy życia i śmierci* [*Rhyming Life and Death*, 2007] (Poznań 2008); *Wzgórze Złej Rady* [*Har ha’eca hara’ah*, 1976, 1997; 2009] (Warszawa 2009); *Spokój doskonały* [*Menucha nechona*, 1982] (Warszawa 2010); *Może gdzie indziej* [*Makom acher*, 1966] (Warszawa 2010); *Sceny z życia wiejskiego* [*Tmunot michajej hakfar*, 2009] (Poznań 2010); *Wśród swoich* [*Bejn chawerim*, 2012] (Poznań, 2013, 2016); *Żydzi i słowa* [*Jews and words*, 2012] (Warszawa 2014); *Judasz* [*Habsora alpi Jehuda*, 2014] (Poznań 2015).

⁷ Zob. K. Armstrong, *Jeruzolima miasto trzech religii*, przeł. B. Cendrowska, Warszawa 2000, s. 461–496.

⁸ Na temat przepaści dzielącej oba narody zamieszkujące Jeruzolimę pisał m.in. urodzony w tym mieście Edward W. Said – lewicowy intelektualista pochodzenia palestyńskiego, profesor literatury na Uniwersytecie Columbia. Zob. E. W. Said, *Out of Place. A Memoir*, Vintage Books, New York 2000, s. 111 and n. (fragment tej książki, zatytułowany *Nieprzynależny*, ukazał się w przekładzie Marcina Szustera na łamach „Literatury na Świecie” 2008, nr 9–10, s. 5–39). Por. m.in.: D. K. Shipler, *Arabowie i Żydzi w Ziemi Obiecanej*, przeł. J. J. Górski, J. Kabat, W. Nowakowski, Warszawa 2003; G. Corm, *Bliski Wschód w ogniu: oblicza konfliktu 1956–2003*, przeł. E. Cylwik, R. Stryjewski, Warszawa 2003; P. Smoleński, *Izrael już nie frunie*, Wołowiec 2011.

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 [...], w pobliżu pól minowych, ostów, osmalonych ruin. Skręconych pordzewiających ramion, wznoszących się w górę z oceanu gruzów. Często dobiegały stamtąd odgłosy strzelaniny, zabłąkane kule lub salwy karabinów maszynowych. Przechodniów, którzy przypadkiem znaleźli się na linii ognia, niespodziewanie spotykała śmierć [CzSP, s. 33–34].

Do Jerozolimy Amos Oz powrócił na początku lat 60., aby rozpocząć studia. Kiedy przybył tam po raz kolejny, jako żołnierz pod koniec wojny sześciodniowej, odkrył, że Jerozolima jest dla niego obcym miastem⁹: „Jerozolima jest moja, a jednak obca; zdobyta, lecz pełna urazy: uległa, ale zamknięta w sobie” [CzSP, s. 35].

*
* *

Wydarzenia w powieści Oza *Mój Michał*, która przedstawia obraz życia małżeńskiego zamieszkałych w Jerozolimie Hanny i Michała Gonen, byłej studentki literatury na Uniwersytecie Hebrajskim oraz początkującego naukowca-geologa, który badał „nieznane struktury głębin ziemi” [MM, s. 100], ukazywane są z perspektywy Hanny. Przestrzeń powieściowa nie jest tylko miejscem fabuły, ani nie pełni wyłącznie roli tła – krajobrazu generującego określony nastrój¹⁰. Pomiędzy bohaterką-narratorką a Jerozolimą, która zgodnie z żydowską tradycją postrzegana jest jako kobieta, zachodzi szczególna, pełna nienawiści i lęku, a równocześnie lustrzana i „sobowótrowa” relacja. Jak zauważa Joseph Cohen, „Jerozolima od samego początku napawała

⁹ Zob. M. Bar-On, *Oz beJeruszajim hachacuja* [Oz w podzielonej Jerozolimie], „Israel. Studies in Zionism and the State of Israel”, Special Issue. Amos Oz's *A Tale of Love and Darkness*, red. N. Gertz, M. Chazan, Tel Aviv University 2005, nr 7, s. 41–72.

¹⁰ Georg Simmel w eseju *Filozofia krajobrazu* stawia następujące pytanie: „Czy nastrój, coś, co dotyczy wyłącznie stanu ludzkich uczuć, może być właściwością krajobrazu, czyli zestawu rzeczy naturalnych, nieożywionych duszą?”. I odpowiada: „Nie może, jeśli krajobraz miałby się składać faktycznie tylko z osobnych, znajdujących się obok siebie drzew, pagórków, strumyków i kamieni. Ale krajobraz jest już tworem duchowym, nie można go napotkać w świecie zewnętrznym, żyje tylko dzięki jednoczącej sile duszy jako wymykający się porównaniom mechanicznym spłot tego, co dane i tego, co jest naszą kreacją”. Zdaniem Simmela krajobraz to „natura rozdzielona ludzkim spojrzeniem”, czyli uobecniata w spojrzeniu obserwatora odczuwającego ją w sposób estetyczny” [G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 302–303]. Por. B. Frydryczak, *Theodor W. Adorno: pojęcie krajobrazu kulturowego*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 3, s. 43–54.

[Hannę – dop. B.T.] przerażeniem. Była jej strażnikiem więziennym. Dławiła ją, podobnie jak małżeństwo, w którym żyła, i które niszczyło jej poczucie własnej tożsamości”¹¹. Z perspektywy innych miejsc przywoływanych w powieści, takich jak kibuc Hof Harim w Górnej Galilei – gdzie mieszkali matka i brat Hanny – szczególnie mocno uwidacznia się niepokojący i złowrogi charakter Jeruzolimy:

Jeruzolima była hen, daleko, i nie mogła mnie tu straszyć. A może tymczasem została zdobyta przez nieprzyjaciela, który osaczył ją z trzech stron. Może w końcu została starta na pył. Tak jak na to zasłużyła. Z odległości nie lubiłam Jeruzolimy. Żle mi życzyła. Ja też jej źle życzyłam [MM, s. 249].

Tak jakby nagle wyrosła druga Jeruzolima i wyłoniła się z melancholijnego snu. Była to ponura, przerażająca myśl. Jeruzolima straszyla mnie [MM, s. 250].

Różnica pomiędzy *psyche* bohaterki a jej rodzinnym miastem ulega zatarciu. Jeruzolima nie tylko staje się wrogiem i prześladowcą Hanny, ale także zwierciadlanym odbiciem jej skomplikowanej osobowości, wycofanej ze świata zewnętrznego i skłonnej do życia w świecie wyimaginowanym [por.: „Byłam jakaś skurczona wewnątrz, zamknięta w sobie, [...] zagubiona” – MM, s. 79]¹². Hanna, którą jej przyszły mąż nazwał przy pierwszym spotkaniu „zimną, piękną mieszkanką Jeruzolimy” [MM, s. 29], jest – jak pisze Hana Wirth-Nesher – „samą Jeruzolimą”, Jeruzolimą niepodzielną, „po obu stronach muru; kobietą, która nie może zapomnieć roszczeń drugiej strony”¹³. W jej snach nieustannie powraca obraz dawnych towarzyszy dziecięcych zabaw – arabskich bliźniaków Halila i Aziza, mieszkających kiedyś, tak jak Hanna, na obrzeżach południowo-zachodniej dzielnicy Katamon [MM, s. 9, 44]¹⁴. Relacja pomiędzy Hanną a bliż-

¹¹ J. Cohen, *Voices of Israel. Essays and the Interviews with Yehuda Amichai, A. B. Yehoshua, T. Carmi, Aharon Appelfeld and Amos Oz*, State University of New York Press 1990, s. 148.

¹² Typ osobowości, cechujący się m.in. zmniejszonym zainteresowaniem światem zewnętrznym i ucieczką w świat marzeń i fantazji, poczuciem osamotnienia i niezrozumienia przez otoczenie, dystansem uczuciowym, któremu może jednak towarzyszyć zjawisko „schizoidalnego głodu” (ang. *schizoid hunger*) objawiającego się pod postacią rozwiązości seksualnej – zwany jest osobowością schizoidalną. Zob.: https://pl.wikipedia.org/wiki/Osobowość_schizoidalna [dostęp 30.08.2016]; por. J. Seinfeld, *The Empty Core: An Object Relations Approach to Psychotherapy of the Schizoid Personality*, Jason Aronson, Inc. 1991; F. Riemann, *Oblicza lęku. Studium z psychologii lęku*, przeł. U. Poprawska, Kraków 2005.

¹³ H. Wirth-Nesher, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge University Press 1996, s. 52, 64.

¹⁴ Zdaniem Yosefy Loshitzky, lata 60. XX w. przyniosły w hebrajskiej literaturze upadek mitu bohatera-sabry i spowodowały przesunięcie uwagi na postać Innego, którym najczęściej był Arab lub Sefardjczyk. Y. Loshitzky, *Identity Politics on the Israeli Screen*, University of Texas Press 2001 (rozdż.: *In the Land of Oz: Orientalist Discourse in My Michael*), s. 97.

niakami, zwanymi przez nią jednym wspólnym imieniem Halziz, jest niejednoznaczna i perwersyjna, nosząca wręcz znamiona sadomasochizmu: są oni jej oprawcami [MM, s. 44–45], a jednocześnie posłusznie wykonującymi rozkazy poddanyimi [MM, s. 9; 18]¹⁵. W zakończeniu powieści, na rozkaz Hanny bliźniacy wysadzają jerozolimską wieżę ciśnień, co stanowi symboliczny obraz otwarcia bram miasta-więzienia oraz wywołuje skojarzenia z upuszczeniem jego „życiodajnej krwi”: „Ciągłe jeszcze potrafię otworzyć ciężką kłódkę. Rozewrzeć żelazne wrota. Wyswobodzić bliźniaków, którzy wysłizgną się w bezkresną noc, by wykonać mój rozkaz. Będę ich ponaglać” [MM, s. 252].

Jerozolimę jako klucz do życia psychicznego Hanny postrzega również Naomi B. Sokoloff, która za ekwiwalent jej udręki oraz labilnych nastrojów uznaje „złowieszcze cechy miasta, jego nagłą zmienność, melancholię, przerażające postacie szaleńców”¹⁶. Podobnie rzecz ujmują inni badacze, jak Gerszon Szaked¹⁷ czy Gila Ramras-Rauch, która nawiązuje do pojawiającego się w powieści metaforycznego obrazu Jerozolimy otoczonej przez arabskie wioski i osiedla „niczym ciekawskich gapiów tłoczących się wokół rannej kobiety leżącej na jezdni” [MM, s. 98]. Zdaniem Gili Ramras-Rauch, to miasto żyjące w stanie nieustającego zagrożenia,

atakowane przez siły zewnętrzne i wewnętrzne, przez wichry, sny, obcych jest w powieści niejako przedłużeniem świadomości Hanny. W jednej, wspólnej duszy – kobiety i miasta – wojna przeplata się z orgiastycznymi wizjami, [...] a marzenie bohaterki o powrocie do swojej przeszłości przywołuje na myśl upragniony przez bliźniaków, lecz wzbudzający obsesyjny lęk Izraelczyków, hipotetyczny powrót do miejsc, z których Arabowie zostali wygnani¹⁸.

¹⁵ Wątek zaburzonej relacji Hanny i arabskich bliźniaków można odczytywać, uruchamiając postkolonialny dyskurs. W tym kontekście motyw ten stanowi wiwisekcję zbiorowej świadomości Izraelczyków, ich lęku przed „drugą stroną” zamieszkałą przez „obcych”, a także – szerszej – wyraz zakorzenionej w podświadomości mieszkańców świata zachodniego fascynacji zmysłowością Orientu. Y. Loshitzky zwraca uwagę na fakt, że bliźniacy, którzy uporczywie powracają w snach i marzeniach Hanny, w większym stopniu stanowią obiekt jej erotycznej fascynacji niżli źródło lęku. Y. Loshitzky, *Identity Politics on the Israeli Screen*, s. 98. Por. R. Alter, *Defenses of the Imagination: Jewish Writers and Modern Historical Crisis*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia 1977 (rozdz.: *After Fiction in a State of Siege*), s. 221; G. Ramras-Rauch, *The Arab in Israeli Literature*, Bloomington: Indiana University Press 1989, s. 157–158.

¹⁶ N. B. Sokoloff, *Longing and Belonging: Jerusalem in Fiction as Setting and Mindset*, „Hebrew Studies” 1983, nr 24, s. 142.

¹⁷ Gerszon Szaked przedstawia Jerozolimę jako ekwiwalent stanów psychicznych Hanny. G. Szaked, *Gal chadasz basiporet haiwrit* [Nowa fala w hebrajskiej prozie], Merhawia, Tel Awiw 1970, s. 180–203.

¹⁸ G. Ramras-Rauch, *The Arab in Israeli Literature*, s. 157.

Niezdefiniowana tożsamość bohaterki, rozchwianej poczuciem połowiczności swojej monotonnej egzystencji sprawia, że żyjąc „życiem wyobrażonym”, nie jest ona zdolna ustalić granic własnej jaźni¹⁹. „Ja” Hanny staje się dlatego „ja” podwojonym, a nawet zwielokrotnionym poprzez serię sprzecznych utożsamień: jest ona kobietą chłodną uczuciowo (jak zauważa Yair Mazor – „choć Michał jest jej Michałem, ona z pewnością nie jest jego Hanną”²⁰), słabą i chorą (bądź uciekającą w chorobę), a zarazem niepohamowaną w swoim gwałtownym erotyzmie; wcielającą się w role bohaterek powieści Julesa Verne’a ofiarą intryg i przemocy, a równocześnie bezwzględną i brutalną władczynią. Jej nawracająca melancholia²¹ ma źródło w uogólnionym, niejasnym poczuciu utraty, ogarniającym – jak pisał Oz o Jerozolimie lat 50. – wszystkich żydowskich mieszkańców, albowiem „każdy w Jerozolimie – żydowskiej Jerozolimie – tamtych dni, coś utracił. [...] Inne miejsca, inne kultury, języki, ludzie. Dla większości Żydów to było wygnanie, obóz uchodźczy”. Zdaniem Oza, „nawet sam syjonizm odczuwał w tamtym czasie jakąś formę utraty – utraty europejskiej kultury, która odrzuciła Żydów, a potem ich mordowała”²². Melancholijna utrata – nieodłączny składnik jerozolimskiego *genius loci* – znajduje artystyczny wyraz w sposobie kreacji miejskiej przestrzeni: nieprzypadkowo Jerozolima w powieściach Oza ukazy-

¹⁹ Bohaterka-narratorka powieści *Mój Michał* porównywana bywa do tytułowej bohaterki powieści Gustava Flauberta *Madame Bovary* (1857). Bowaryzm definiuje następująco Michał Głowiński: „to myślenie o sobie jako o kimś innym, fantazmatyczne wcielanie się w role, niedostępne w codziennej empirii, myślenie życzeniowe, polegające na nieustannym aspirowaniu do czegoś, co uznaje się za wyższe i lepsze” [M. Głowiński, „Cham”, czyli *pani Bovary nad brzegami Niemna*, w: „Lalka” i inne: *studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. J. Bachórz i M. Głowiński, Warszawa 1992, s. 136]. Por. na temat „bowaryzmu”: R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, Warszawa 2001 (rozdz.: *Pragnienie „trójkątne”*, przeł. K. Kot), s. 7–57. Natomiast Amos Oz w rozmowie z Hillit Jeszurun podważa zasadność utożsamiania go z Hanną Gonen: „Sprzeciwiam się utożsamianiu mnie z tą kobietą. Nadałem jej, a także innym bohaterom moich opowieści, wiele własnych rysów: są to gesty, przyzwyczajenia, szczegóły z mojego życia, również te intymne, ale nie powiem jak Flaubert: «Hannah Gonen c’est moi»” [Amos Oz talks about Amos Oz: *Being I, Plus Being Myself* – *An Interview with Hillit Yeshoroun*, w: Y. Mazor, *Somber Lust: The Art of Amos Oz*, przeł. M. Weinberger-Rotman, State University of New York Press 2002, s. 177].

²⁰ Y. Mazor, *Somber Lust: The Art of Amos Oz*, s. 24.

²¹ Tematyka melancholijna doczekała się licznych opracowań. Zob. m.in.: W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996; M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998; *W kręgu melancholii*, red. A. Małczyńska, B. Małczyński, Opole–Wrocław 2010; J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski i R. Rzyziński, wstęp M. P. Markowski, Kraków 2007; Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, wybór tekstów i przekład. B. Kocowska, Wrocław 1991, s. 295–308.

²² D. Remnick, *The Spirit Level. Amos Oz writes the story of Israel*.

wana jest najczęściej w określonych porach doby i roku: w jesienne i zimowe wieczory. Jak zauważa Wojciech Bałus,

po między człowiekiem a światem zachodzi relacja zwrotna: nie tylko nastrój – czy stan – melancholiczny decydują o sposobie widzenia otaczającej nas rzeczywistości, ale też one same mogą zostać wywołane przez określony typ krajobrazu, pogodę, porę dnia lub roku²³.

Dominujące w powieści obrazy smaganej deszczem i wiatrem, zimowej Jerozolimy budzą skojarzenia z chłodem uczuciowym Hanny, a jej in-trowertyzm, tendencja do izolowania się i kierowania swojej percepcji do wewnątrz – na własne myśli i emocje, odnajdują przestrzenny ekwi-walent w postaci niespotykanych w innym mieście warstw murów. Jero-zolima jest bowiem otoczona i poprzecinana murami: obok „wysokich ka-miennych murów okalających zamknięte tereny [...], klasztory czy siero-cińce, a może obiekty wojskowe” [J, s. 76), wznoszą się tam mury otaczające osiedla, wewnętrzne dziedzińce, „grube ściany domów”, „mury ogrodów” [J, s. 60] i podwórzy [J, s. 24–25], a w latach pomiędzy wojną o niepodle-głość a wojną sześciodniową – betonowe mury wzdłuż granicy jordańskiej Jerozolimy [J, s. 233], którym „nieraz towarzyszyły [...] zwoje zardzewiałego drutu kolczastego” [J, s. 76]. Obraz murów wielokrotnie przywoływany jest w powieści *Mój Michał*:

A mury...

Każda dzielnica, każde przedmieście daje schronienie ukrytemu jądro, oto-czonemu wysokimi murami. Nieprzyjazne fortece, niedostępne dla przechod-niów. 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 [MM, s. 97].

Minęliśmy mur okalający koszary Schneller. Przed laty był tu sierociniec syryjski. Nazwa ta, z niezrozumiałych dla mnie przyczyn, przypominała mi jakiś zamierzchły smutek [MM, s. 28].

Mur, którego pierwotna funkcja apotropaiczna polega na odgradzaniu od wrogiego terytorium oraz wyznaczaniu enklawy swojskości i bezpieczeń-stwa, jest także znakiem podziałów, wykluczenia, konfliktu i wojny²⁴; sym-bolem – jak pisze Juan Eduardo Cirlot – „niemożności wyjścia na zewnątrz”

²³ W. Bałus, *Melancholia a nihilizm*, www.opoka.org.pl/biblioteka/F/FH/melancholia_nihilizm.html [dostęp 29.08.2016].

²⁴ Zdaniem Piotra Antonia, „Mur nacechowany [...] pejoratywnie [...] stał się murem «apartheidu», «gettem», «murem płaczu» czy «murem poniżenia»” [P. Antoniak, *Mur miejski – przy-*

oraz „bezsily, uwięzienia, oporu, sytuacji skrajnej”. Jako reprezentant żeńskiego pierwiastka, mur występuje w *Pieśni nad pieśniami*, gdzie słowa Ob-lubienicy – miasta, które otworzyło już swoje bramy – należy odnieść do „Jerozolimy-miasta pokoju”: „Murem jestem ja, / a piersi me są basztami, / odkąd stałam się w oczach jego / jako ta, która znalazła pokój” [Pnp 8, 10]²⁵. Idylliczny obraz kobiety-miasta z *Pieśni nad pieśniami* odległy jest jednak od znaczeń nadawanych mu w powieści Oza. Jerozolimskie zaułki i kręte uliczki, które „mają właściwość wprowadzania w błąd” [MM, s. 68], tworzą przesyconą negatywnymi konotacjami przestrzeń labiryntu, czyli „przestrzeń nie-porozumienia”, „po której można jedynie błędzić”, gdyż „wszelka komunikacja międzyludzka w głębszym sensie stała się niemożliwa”²⁶. Przestrzeń uosabiająca zamkniętość, lecz nie kojarzona z intymnością, jest w istocie więzieniem, agresywną „przestrzenią osaczenia czy alienacji”²⁷, z niedostępnym bądź nieistniejącym centrum. Budząc klaustrofobiczne odczucia, symbolizuje „sytuację bez wyjścia”:

I wrażenie duszności: zrujnowane ulice, zatarasowane zaułki, barykady z betonowych bloków i zasieki z zardzewiałego drutu kolczastego. Miasto będące wyłącznie peryferiami. Nie miasto złota, lecz pogiętych, podziurawionych blach falistych [CzSP, s. 32].

czyniek do rozważań o tożsamości miasta, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 239]. Na temat funkcji muru w miastach starożytnych i średniowiecznych zob. L. Mumford, *The City in History*, New York 1961, s. 64–70; 304–305; J. L. Goff, *Świat średniowiecznej wyobraźni*, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1997, s. 207–245.

²⁵ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 260–261; por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 128–129.

²⁶ M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchott, Labirynt*, Kraków 1994, s. 183. Zdaniem Michała Głowińskiego, „Labiryntowa przestrzeń miasta ma w sobie coś z alegorii, choć [...] na ogół jest przedstawiana tak, jakby była przestrzenią ściśle empiryczną, przestrzenią zarysowaną według zasad powieściowej mimesis” [tamże, s. 167]. Por.: „Tego wieczoru zrobiliśmy z Michałem długi spacer. Szliśmy przez Dzielnicę Bucharską i ulicą Proroka Samuela do Mendelbauma. Stąd wybraliśmy krętą uliczkę obok Gmachów Węgierskich kierując się do Dzielnicy Abisyńskiej, potem do Musrary i ulicą Jafy na skwerek Notre Dame. Jerozolima to niesamowite miasto. [...] Przytłaczająca samowola krętych uliczek. Labirynt tymczasowych pomieszczeń, kipiące gniewem szalasy i szopy opierające się o szary kamień, który czasami przybiera zabarwienie niebieskie, a czasami czerwone. Zapchane rynsztoki. Rozpadające się mury. Surowa i milcząca walka między robotą kamieniarza a upartą roślinnością. Pustynne połacie rumowisk i ostów. A nad tym wszystkim światło wyczyniające swe figlarne sztuczki: jeżeli przez chwilę pomiędzy zapadającym zmierzchem a miastem nadpłynie jakaś zabłąkana chmura, Jerozolima natychmiast staje się inna” [MM, s. 97].

²⁷ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 86.

Jej otwartość, będąca pożądaną, lecz niedostępną cechą, pojawia się tylko w marzeniach bohaterki: „[c]zasem wyobrażam sobie, że Jerozolima leży przede mną otworem, ukazuje wszystkie swoje sekretne miejsca” [MM, s. 218]. Rodzinne miasto Hanny pozostaje dla niej nie tyle przestrzenią własną, co raczej „nieoswojoną” i obcą, a taką – jak zauważa Michał Głowiński – „może być także przestrzeń w jakimś sensie własna”²⁸. Ta nieoferująca bezpieczeństwa przestrzeń jest na ogół wartościowana negatywnie:

Jerozolima to obce miasto, nawet jeżeli człowiek się tu urodził [MM, s. 82].

Napisałam: „Urodziłam się w Jerozolimie”. Ale nie mogę napisać: „Jerozolima jest moim miastem”. Nie mogę wiedzieć, co czyha na mnie w czeluściach Dzielnicy Rosyjskiej, za murami koszar Schneller, w klasztornych ogrodzeniach Ein Kerem [...] [MM, s. 98].

Urodziłam się w 1930 roku w Kiriath Szemuel, na obrzeżach Katamon [...]. Czasami mam dziwne uczucie, że dom moich rodziców od domu mojego męża dzieli niegościnniej ugór. Nigdy nie odwiedziłam ulicy, na której przyszedłam na świat [MM, s. 94].

Nawet jako miejsce urodzenia, determinujące jednostkową tożsamość, Jerozolima wydaje się Hannie wyjątkowo obca i nieprzystępna, jawi się bowiem jako „obcy bliskowschodni pejzaż, jeszcze jedno wrogie terytorium”²⁹. Mimo że Hanna należy do pokolenia sabrów urodzonych w *jiszuwie* i odcinających się od diaspory³⁰, jej perspektywa widzenia w pewnej mierze zbieżna jest z odczuciami starszej generacji europejskich Żydów, którzy „kraj pra-ojców” traktowali zarówno jako miejsce powrotu, jak i naznaczone obcością i tęsknotą miejsce wygnania. Jak pisze Hana Wirth-Nesher, „powrót [w sensie fizycznym – dop. B.T.] do wytęsknionej Jerozolimy wypiera to miasto ze sfery marzeń, a na jego miejsce wprowadza inne miasta”³¹. Odczuwając wobec rodzinnej Jerozolimy wrogi dystans, Hanna Gonen tęskni za życiem „gdzie indziej”, za państwami i miastami Europy, a także jej zamorskich kolonii, których nigdy nie widziała i które – choć istnieją na mapie – wiodą w jej chorej imaginacji swoją niepewną, sekretną i mglistą egzystencję³²:

²⁸ M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, Labirynt*, s. 170.

²⁹ H. Wirth-Nesher, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, s. 58.

³⁰ Zob. O. Almog, *The Sabra: The Creation of the New Jew*, Berkeley, University of California Press, 2000. Por. E. Ben-Ze'ev, E. Lomsky-Feder, *The Canonical Generation: Trapped between Personal and National Memories*, „Sociology” 2009, nr 43, s. 1047–1065.

³¹ H. Wirth-Nesher, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, s. 64.

³² Podobnie rzecz ujmuje Yair Mazor, który porównuje bohaterkę-narratorkę powieści do bo-

Wczesną zimą 1954 roku marzyłam o [...] mieście Gdańsk. [MM, s. 113].

Tej nocy śniłam o Gdańsku [MM, s. 115].

[...] Litwa, Lotwa, Estonia, Wolne Miasto Gdańsk, Szlezwik-Holsztyn, Czechy i Morawy, Serbia, Chorwacja. Zakochałam się w tych nazwach, kiedy je Michał wymieniał [MM, s. 113].

W moich snach południowe przedmieścia [Jerozolimy – dop. B.T.] zmieniały się w Wyspy St. Pierre i Miguelon, które zafascynowały mnie w albumie ze znaczkami mojego brata [MM, s. 20].

W marzeniu sennym czy w chorobliwym zwidzie Hanna nie jest już pogrążoną w monotonii codziennej egzystencji mieszkanką Izraela lat 50., lecz staje się na przykład księżniczką panującą w Wolnym Mieście Gdańsk [MM, s. 113–114, 115]. Niekiedy bodźcem uruchamiającym halucynacyjną wizję jest percepcja otaczającej przestrzeni:

Stojąc w kuchni przy zlewie, mogłam widzieć ogród leżący w dole. Nasz ogród był zaniedbany, podczas zimy pełen błota, a latem kurzu i ostów. Wałały się po nim skorupy zbitych naczyń. [...] Na końcu ogrodu stała połamana beczka. To jest rosyjski step, Nowa Funlandia, to są wyspy archipelagu i mnie tu zesłano [MM, s. 101].

Zdaniem Hany Neshet-Wirth:

Nigdzie wyobcowanie z „domu” i ambiwalentna identyfikacja z Jerozolimą nie jest bardziej widoczna niż w marzeniach [Hanny – dop. B.T.]. Jej wyobraźnia obsesyjnie koncentruje się na innych miastach, w których Jerozolima przeobraża się w nie-dom, w inne miejsce. Hanna fantazjuje o miejscach i sytuacjach skrajnie odmiennych od jej życia; wyobraża sobie, że [...] mieszka na egzotycznych wyspach albo na rosyjskich stepach daleko od pustynnych wzgórz Jerozolimy. Tęskni za śniegiem, za morzem, za wszystkim, co nie jest Jerozolimą³³.

Uciekając od Jerozolimy, Hanna nie potrafi się jednak od niej uwolnić. Jerozolima, choć ambiwalentnie wartościowana, pozostaje negatywnym punk-

haterek innych izraelskich powieści, jak Tirtza z *Bidmi jameha* [W kwiecie lat] Szmuela Josefa Agnona: „Te kobiety o skomplikowanej, chłodnej osobowości odrzucają pałace, jaskrawe światło swojej ojczyzny i tęsknią do zaczarowanych, skąpanych w świetle księżycy pejzaży Europy. Śnią o bujnych, zielonych łąkach, o gęstych lasach i łagodnych zboczach gór, o ciemnych jeziorach i rdzawych, jesiennych liściach. Pełne frustracji i urazy, gardzą ciernistym i gniewnym, spalonym w słońcu łądem Izraela. [...] Ulegając dręczącemu je coraz bardziej smutkowi, uciekają w senną rzeczywistość i wymagowany świat, oszukują swoich nudnych, przyziemnych mężów, a w końcu popadają w chorobę, czy nawet w szaleństwo” [Y. Mazor, *Somber Lust: The Art of Amos Oz*, s. 23–24].

³³ H. Wirth-Neshet, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, s. 58.

tem odniesienia, a jej rozciągliwa przestrzeń zagarnia inne miasta, jak Jerycho położone w pobliżu rzeki Jordan³⁴ („Okolice [obrzeży Jerycha – dop. B.T.] przypominały strome zaułki za ulicą Abisyńską we wschodniej części nowej Jerozolimy” [MM, s. 44]) czy – nade wszystko – fantasmagoryczny Gdańsk, ukryty w ciemności, nieprzejrzysty i niedookreślony. W realnym „tu i teraz” znakiem istnienia Gdańska wydaje się jedynie unikalny znaczek z napisem „Freie Stadt”, znaleziony przypadkiem przez Michała Gonena w zagranicznej książce:

Nie było [na znaczku – dop. B.T.] żadnego obrazka. Skąd mogłam wiedzieć, jak to miasto wygląda? Czy ma szerokie aleje i ogrodzone wysokim murem budynki? Czy schodzi stromo w dół, by moczyć stopy w wodach portu, jak Hajfa, czy też rozciąga się płasko na bagnistej równinie? Miasto wież, otoczone lasami, a może miasto banków, fabryk, zbudowane według rzetelnego planu [MM, s. 113–114]?

Wyobrażony Gdańsk jest tajemniczym miastem-widmem o zatartych konturach i niejasnej topografii³⁵:

Widziałam niewyraźne zarysy dachów. Na południowym wschodzie niebo ciemniało nad starymi dzielnicami miasta. Od północy nadciągały ciemne chmury. Będzie burza. U stóp wzgórz mogłam rozpoznać w porcie sylwetki olbrzymich dźwigów, szkielety rusztowań z czarnego żelaza. [...] Słyszałam syrenę statku opuszczającego przystań. Z południa dochodził łoskot przejeżdżających pociągów, ale same pociągi były niewidoczne. Widziałam park i gęste listowie zarośli. W centrum parku leżał owalny staw. [...] Wodę przystani zanieczyszczał czarny smar z okrętów. Na ulicach zapłonęły latarnie, rzucając smugi zimnego światła na moje miasto. Chłodny blask przedzierał się przez sklepienie mgły, chmur i dymu. Zawisł na niebie ponad przedmieściami niczym mroczna aureola [MM, s. 115–116].

Pragnienie bycia w innym miejscu i czasie, w jednym z miast europejskiej diaspory³⁶, odczytać można jako symboliczny wyraz, nie w pełni być może uświadamianej, więzi pomiędzy młodym pokoleniem sabrów a utra-

³⁴ Jerycho uważane jest za jedno z najstarszych zamieszkałych miast na świecie. Pomiędzy rokiem 1949 a 1967 było okupowane przez Jordanię, a następnie przez Izrael. Obecnie kontrolę nad miastem sprawują władze Autonomii Palestyńskiej.

³⁵ Por. Sz. Ronen, *Polin. A Land of Forests and Rivers. Images of Poland and Poles in Contemporary Hebrew Literature in Israel*, Warszawa 2007, s. 225–236.

³⁶ Zob. m.in. G. Berendt, *Żydzi na terenie Wolnego Miasta Gdańska w latach 1920–1945*, Gdańsk 1997; www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=ŻYDZI [dostęp 15.08.2016].

conym światem ich przodków³⁷. Gdańsk staje się bowiem symbolem tych utrwalonych w pamięci zbiorowej miejsc i krajobrazów, do których powracała generacja rodziców-imigrantów, a które ich dzieci, wychowane na ziemi Izraela, mogły znać tylko z opowieści i z książek³⁸. Jeden z bohaterów powieści *Mój Michał*, pochodzący z Polski ojciec Michała Gonen, Jezechiel Gonen, trafiwszy przez omyłkę do ortodoksyjnej dzielnicy Jeruzolimy Mea Sze'arim, dostrzegł w niej podobieństwo do rodzinnego Radomia:

Niektóre zakątki Mea Sze'arim, z powykrzywianymi schodami i zwisającymi sznurami z bielizną, przypomniały mu biedne dzielnice Radomia w Polsce. My z pewnością nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić, jak wielki był jego ból, jego tęsknota i jak głęboki smutek [MM, s. 68].

Natomiast dla Hanny Gonen europejskie miasta i krajobrazy są kuszącym i wyimaginowanym miejscem ucieczki od jerozolimskiej monotonii i nudy, „od pokrytych kurzem blaszanych dachów, od placów pełnych złomu i ciernistych zarośli, od wyschniętych na pieprz stoków Jeruzolimy, ledwo dyszącej pod jarzmem rozżarzonego do białości lata” [OMM, s. 6]. Pejzaż Jeruzolimy zagarnia jednak nawet te oniryczne, choć usytuowane w przestrzeni europejskiej, obrazy miejskie, tworząc przestrzeń podwójną³⁹, w takim samym stopniu obcą, co własną. Niemożność ucieczki od Jeruzolimy sygnalizuje zapożyczona toponomastyka – w wyobrażonej przestrzeni Gdańska nagromadzone zostały autentyczne nazwy jerozolimskich ulic, dzielnic i placów:

[...] przez skwer Syjonu przeciągnęła jednostka wojskowa [MM, s. 116].

³⁷ D. Laor, *Bimehozot hazikaron: biografija, idiologija wasipur baketiwato szel Amos Oz* [W regionach pamięci: biografia, ideologia i opowiadanie w twórczości Amosa Oza], „Israel. Studies in Zionism and the State of Israel”, Special Issue. Amos Oz's *A Tale of Love and Darkness...*, 2005, nr 7, s. 25–40.

³⁸ Jak pisał Oz w powieści autobiograficznej, „Pierwsze lata dzieciństwa spędziłem w dzielnicy Kerem Awraham w Jeruzolimie, lecz w rzeczywistości mieszkałem nie tam, lecz na skraju lasu, wśród chat, kominów, łąk i śniegu z opowieści mojej mamy i z ilustrowanych książek [...] ciałem byłem na Wschodzie, a duszą na Zachodzie albo «na krańcach Północy» [...]. Nieustannie błąkałem się oszołomiony po wirtualnych kniejach, po lasach, wśród chat i po łąkach ze słów. Rzeczywistość słowna zepchnęła na bok spieczone skwarem podwórza, koślawe przybudówki z blachy przylepione do kamiennych domów, balkony pełne balii i sznurów z praniem. Moje otoczenie nie miało znaczenia. To, co naprawdę się liczyło, zostało utkane ze słów” [OMM, s. 165–166]. Por.: „Europa była dla nich [rodziców Oza – dop. B. T.] zakazaną ziemią obiecaną, z jej utęsknionym krajobrazem: dzwonnice i rynki wyłożone zabytkowymi płytami z kamienia, tramwaje, mosty i kościelne wieże, zapadłe wioski, uzdrowiskowe źródła, lasy, śniegi i pastwiska” [OMM, s. 6].

³⁹ Określenie Wojciecha Ligęzy, *Jeruzolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 173–175.

Moi poddani ciągnęli tysiącami ulicami Geula, Mahane Jehuda, Ussishkin i Keren Ha-Kajemet [MM, s. 116–117].

W Gdańsku była noc. Tel Arza i jej lasy stały w śniegu. Wielki step rozciągał się nad Machane Jehuda, Agrippas, Szejch Bader, Rehawia, Bet Hakerem, Kiriati Szemuel, Talpiot, Giw'at Szual aż do zboczy Kefar Lifta. Stepowa mgła i ciemność. To był mój Gdańsk [MM, s. 175].

Jerozolimskie toponimy⁴⁰, nasycone znajomą treścią i przywołane w kontekście gdańskiej przestrzeni, służą jej udomowieniu. Bohaterka-narratorka nie tylko tę przestrzeń oswaja, ale dokonuje też symbolicznego aktu zawłaszczenia: jedno miasto, jakby ukryte w szkatułce, zawiera się w drugim⁴¹. Tym, co łączy w powieści północny, portowy Gdańsk oraz położoną na skraju pustyni Jerozolimę – miasta odległe przecież geograficznie i kulturowo – są nadane im niejednoznaczne kategoryzacje. Elementarne poczucie przynależności i posiadania jest tutaj skojarzone z poczuciem zagrożenia: Gdańsk, o którym Hanna marzy, pozbawiony własnej tożsamości i żyjący „życiem zapożyczonym”, staje się w jej imaginacji miastem w stanie rewolucyjnego wrzenia oraz więzieniem-pułapką [MM, s. 117–118] – podobnie jak Jerozolima, a także arabskie Jerycho [MM, s. 43–45]. Wszystkie te miasta odczuwane są przez bohaterkę bardziej jako obce i wrogie niż znane i swojskie; wszystkie one wydają się widmowe, jakby nierealne, „dopisane do istnienia już istniejącego, do tekstu już powstałego”⁴² i skażone: Gdańsk będący *pars pro toto* Europy – traumą Holocaustu, natomiast Jerozolima i Jerycho – arabsko-izraelskim konfliktem.

⁴⁰ Hana Wirth-Nesher zwraca uwagę na tekstualność Jerozolimy, której ulice noszą często imiona – żyjących w diasporze – proroków, poetów i uczonych różnych epok. Stąd „ulice współczesnej Jerozolimy stają się wspólnotą wygnańców, dla których Jerozolima jako miasto święte została wpisana w miasto rzeczywiste, okryte żałobą za tym, co utracone. [...] Chociaż nazwy ulic eksponują syjonizm, nazwy okolicznych wzgórz przywodzą inne skojarzenia [...]. Jerozolimskie toponimy jak palimpsest odzwierciedlają różne roszczenia względem tego miasta: Kastel to nazwa nadana przez współczesny Izrael, aby upamiętnić nazwę przełomowej bitwy, która doprowadziła do uwolnienia Jerozolimy w 1948 roku, podczas gdy Mount Scopus, greckie słowo oznaczające «pilnować/strzec», jest dosłownym tłumaczeniem hebrajskiego słowa odnoszącego się do tego wzgórze, Har Hatsofim. [...] Szpital Augusta Victoria, nazwany imieniem żony Kaisera Wilhelma, był używany przez Brytyjczyków jako budynek rządowy. [...] Miss Carey jest małą, ekumeniczną kaplicą zbudowaną przez Angielkę, której imię nosi [...]. Obecność w przestrzeni miejskiej obiektów noszących obce lub podwójne czy potrójne nazwy sygnalizuje dowolność znaków przypisanych poszczególnym miejscom w Jerozolimie” [H. Wirth-Nesher, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, s. 54].

⁴¹ O często występującym w polskiej poezji emigracyjnej „układzie szkatułkowym” w konstrukcji miejskiej przestrzeni pisze Wojciech Ligęza. Zob. *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, s. 175.

⁴² M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, s. 35.

Podczas gdy w powyższych cytatach wyliczanie toponimów zapożyczonych z jerozolimskiej przestrzeni służy próbie skonkretyzowania wizerunku Wolnego Miasta Gdańska i wypełnienia znaną treścią wszystkich jego „pustych miejsc”, analogiczne wyliczenia – w innych fragmentach – toponimów arabskich mają na celu wykreowanie atmosfery klaustrofobicznego lęku:

Jerozolimę okalają ciasnym kręgiem [...] wsie i przedmieścia: Nebi Samwil, Szafat, Szeik, Jarrah, Isawiyeh, Augusta Victoria, Wadi Dżoz, Silwan, Sur Baher i Bejt Safata. Gdyby zacisnęły pięści, miasto zostałoby zmiażdżone [MM, s. 98].

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 zacisnęły pięść, a zmiażdżą miasto. W zimową noc czuło się płynący stamtąd złośliwy zamysł [CzSP, s. 32]⁴³.

Toponimy, choć w tym przypadku są znakiem wierności wobec geograficznych realiów, nie pozbawiają powieści wymiaru symbolicznego. Otaczające Jerozolimę wzgórza, na których znajdują się arabskie osiedla, postrzegane są jako obszar podwójnie niebezpieczny: z jednej strony, jako przedłużenie podchodzącej pod mury miasta pustyni, gdzie wyją szakale, a „wyjęci spod prawa szukają schronienia” [MM, s. 189]⁴⁴, natomiast z drugiej – jako terytorium należące do ludności arabskiej. Nagromadzenie nazw arabskich wiosek i osiedli, które dowodzi ich zagęszczenia (a obfitująca w „znaczące wyliczenia”, labiryntowa przestrzeń jest – zdaniem Michała Głowińskiego – z reguły groźna⁴⁵) wyraża obsesyjny, zbiorowy lęk Izraelczyków przed niebezpieczeństwem czyhającym ze strony Arabów. Zdaniem Josepha Cohena, „[p]rzesłanie socjo-polityczne Oza, zawarte w powieści *Mój Michał*, jest jasne:

⁴³ Ten sam obraz obsesyjnie powraca w innych utworach Amosa Oza. Por.: OMM, s. 392–393.

⁴⁴ Pustynia stanowi ważny motyw w literaturze izraelskiej – pojawia się m.in. w prozie Yizhara Smilansky’ego i Amosa Oza (*Tam, gdzie wyją szakale...; Spokój doskonały...*) czy w tomie wierszy Jehudy Amichaja *Landschaft offenen Auges / Nof Galui Eynaim / Open Eyed Land*, New York: Schocken 1992. W tradycji żydowskiej pustynia ma ambiwalentne znaczenia. Z jednej strony, jest przeciwieństwem jiszuwu – utożsamianą z chaosem przestrzenią nieokreśloną i niebezpieczną, a z drugiej – stanowi miejsce narodzin narodu żydowskiego oraz obszar, gdzie kształtowała się tożsamość współczesnych Izraelczyków. Por. m.in.: Y. Zerubavel, *The Desert and the Settlement as Symbolic Landscapes in Modern Israeli Culture*, w: *Jewish Topographies Visions of Space, Traditions of Place*, red. J. Brauch, A. Lipphardt i A. Nocke, London and Aldershot: Ashgate Press 2008, s. 201–222; też: *The Conquest of the Desert and the Settlement Ethos*, w: *The Desert Experience in Israel: Communities, Arts, Science, and Education in the Negev*, red. A. P. Hare i G. Kressel, Lanham: The University Press of America 2009, s. 33–44.

⁴⁵ Zob. M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, Labirynt*, s. 169.

nie będzie ładu i pokoju, dopóki Izrael nie wykorzeni swojej nieustannie podsypanej hysterii w stosunku do żyjącej w sąsiedztwie ludności arabskiej”⁴⁶.

*
* *

Obok Gdańska i Jerycha – siostrzanych miast Jeruzolimy o niejasnym statusie ontologicznym – w powieści *Mój Michał* pojawiają się również odmienne, bo pozbawione pierwiastka fantasmagorii, miasta. W eseju *Obce miasto* z 1967 roku Amos Oz przeciwstawia Jeruzolimie nowe i ahistoryczne, nadmorskie miasta równiny Szaron (*arej haszfela*), takie jak Tel Awiw, Cholon, Herclija i Netanja:

Jeruzolima nigdy naprawdę nie była częścią państwa Izrael – poza kilkoma ulicami zawsze zachowywała odrębną tożsamość, jakby odwracała się tyłem do tych wszystkich płaskich, białych, handlowych miast: Tel Awiwu, Cholonu, Herzli, Netanji.

Jeruzolima była inna. Stanowiła przeciwieństwo zbiorowisk regularnych, pobielonych bloków mieszkalnych, równinnych krajobrazów gajów cytrynowych, ogrodów okolonnych żywopłotami, czerwonych dachów i lśniących w słońcu rur irygacyjnych. Nawet letni błękit był inny w Jeruzolimie; miasto wyrzekało się przydymionego, w barwie złamanej bieli, nieba nadmorskiej równiny i doliny Szaronu [CzSP, s. 31–32].

Wyeksponowana w powieści *Mój Michał* dychotomia pomiędzy Jeruzolimą a Cholonem – bliźniaczym miastem Tel Awiwu, nie stanowi wyłącznie opozycji przestrzennej. Para odnoszących się do tej dychotomii antonimów (wysokość Jeruzolimy *versus* płaskość Cholonu), określających topograficzne usytuowanie obu miast, generuje także inne znaczenia, albowiem związanej z „górami” wzniosłości, świętości i wiecznotrwałości przeciwstawiona zostaje laickość, przyziemność i prowizoryczność „dołu”. Nawet wzmianko-

⁴⁶ J. Cohen, *Voices of Israel. Essays and the Interviews with Yehuda Amichai, A. B. Yehoshua, T. Carmi, Aharon Appelfeld and Amos Oz*, s. 149. Amos Oz był jednym ze współzałożycieli i aktywnych działaczy stworzonego w 1978 r. pozaparlamentarnego, lewicowego ruchu politycznego „Szalom Achszaw” [Pokój Teraz]. Ruch ten nawoływał do dialogu palestyńsko-izraelskiego, głosił konieczność ustępstw terytorialnych (formuła „Ziemia za pokój”) i przeciwstawiał się osadnictwu izraelskiemu na Zachodnim Brzegu Jordanu. Ze strony ugrupowań prawicowych krytykowany był za brak realizmu politycznego, w tym brak stanowczych deklaracji na temat konieczności powstrzymania palestyńskiego terroryzmu i zadbania o izraelskie interesy. Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Pokój_Teraz [dostęp 10.09.2016]. Por. m.in.: A. Oz, *Hebron na Księżycu: izraelski pisarz o procesie pokojowym na Bliskim Wschodzie*, przeł. JOK, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 17, s. 10; tegoż, *Oni u siebie, my u siebie: Izrael – Palestyńczycy*, przeł. T. Stylińska, „Rzeczpospolita” 2003, nr 250, s. A6; P. Czaplirski, *Czarownik nieznanego plemienia*, „Gazeta Wyborcza” 2013, 16–17 marca, s. 24–25.

wana w Starym Testamencie (Księga Jozuego 21, 15) nazwa miasta Cholon, która pochodzi od hebrajskiego słowa *chol* [piasek], poprzez rdzeń łączy się ze słowem *chulin*, oznaczającym „codzienny”, „zwykły”, „przyziemny”⁴⁷. Zdaniem Yosefy Loshitzky, która analizuje powieść z perspektywy krytyki feministycznej, ten dychotomiczny podział odnosi się również do postaci głównych bohaterów. Urodzony w Cholonie, racjonalny i pragmatyczny, a także opiekuńczy i odpowiedzialny Michał jest bowiem przeciwieństwem Hanny – skrytej, irracjonalnej i uciekającej wciąż w świat znaczonej przemocą fantazji⁴⁸. Jak stara się dowieść Yair Mazor, choć Michał wydaje się swojej żonie zbyt mało błyskotliwy, zanadto przyziemny czy wręcz nudny (por.: „Na jakiego człowieka trafiłam? Pracowity, odpowiedzialny, uprzejmy, schludny – i nieskończenie nudny. A te jego żalosne dowcipy. Taki nudny mężczyzna nigdy nie powinien próbować być zabawny” [MM, s. 30]), niewątpliwie jest on dla niej oparciem, a nawet zastępuje jej nieżyjącego już ojca⁴⁹. Cholon widziany oczami Hanny, spędzającej tam wraz z mężem i synkiem krótki urlop, nosi cechy pejzażu idealnego. Jak w każdym „szczęśliwym miejscu” (*locus amoenus*) panuje tam ład i porządek, świeci słońce, upał chłodzi powiewy lekkiego wiatru, wokół rosną drzewa i kwiaty, a w dzień nieustannie rozlega się śpiew ptaków⁵⁰:

Miasto było nieduże, z czystymi białymi domami.

– Holon to nasze miasto – powiedział Jehezkiel Gonen. – Nie zostało odbudowane z dawnym przepychem, ale powstało na piaskach, czyste i przyjemne [MM 132].

⁴⁷ Y. Loshitzky, *Identity Politics on the Israeli Screen*, s. 197.

⁴⁸ Tamże, s. 197–198. Zdaniem Yosefy Loshitzky, „Oz podtrzymuje tym samym tradycyjne, patriarchalne przeciwstawienie męskości/kultury/realizmu oraz kobiecości/natury/fantazji”. Y. Loshitzky, *From Orientalist Discourse to Family Melodrama: Oz and Volman's „My Michael”*, „Edebiyat: A Journal of Middle Eastern Literatures” 1994, vol. 5, nr 1, s. 92–93. Por.: A. Shavit, *Lo oto Amos Oz* [Nie ten sam Amos Oz], „Ha’arec” 1998, 11 grudnia [dodatek na weekend], s. 18–26. Przeciwstawienie Jerozolimy i Tel Awiwu stanowi ważny topos w hebrajskiej literaturze. Por. N. Govrin, *Jerusalem and Tel Aviv as Metaphors in Hebrew Literature*, „Modern Hebrew Literature” 1989, nr 2, s. 23–27.

⁴⁹ Y. Mazor, *Somber Lust: The Art of Amos Oz*, s. 16–20.

⁵⁰ Zdaniem Ernsta Roberta Curtiusa, pejzaż idealny, którego pierwszy, rozbudowany artystycznie obraz przynosi *Odyseja* Homera (*Od.*, VII, 112), „od epoki Cesarstwa aż po w. XVI należał [...] do głównych motywów wszystkich opisów przyrody. Było to [...] piękne i ocenione miejsce naturalnie położone. Na jego całość składało się przynajmniej jedno drzewo (albo kilka drzew), łączka oraz źródło lub strumień. Można było dodać do tego śpiew ptaków i kwiaty. Najbardziej wyszukane przykłady zawierają także wietrzyk” [E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 202]. Na temat klasycznych *loci amoeni* pisze także Teresa Michałowska w książce *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 302.

Dnie płynęły spokojnie. Na terenach należących do robotników rosły ozdobne drzewa wokół schludnych czworokątnych trawników. Cały dzień śpiewały ptaki. Miasto było jasne, przesiąknięte słońcem [MM, s. 130].

W tej miejskiej idylli nawet wiatr przybiera inną, przyjazną postać: nie jest już nocną wichurą, lecz wieczorną bryzą znad morza:

Wieczorem znad morza wiał lekki wiaterek, tak że Jechezkiel otwierał okiennice i szeroko otwierał kuchenne drzwi.

– To ożywczy wiatr – mówił. – Morskie powietrze to oddech życia [MM, s. 130].

Podobnie pozytywne odczucia wywoływał w bohaterce powieści nadmorski Tel Awiw:

Mieszkanie, rozmigotane miasto, jasnokolorowe autobusy, widok morza i smak słonej bryzy, starannie przycięte drzewa, posadzone wzdłuż chodników, to wszystko wzbudziło we mnie dojmującą tęsknotę, nie wiedzieć dlaczego i za czym. Był tu jakiś spokój i nieuchwytnie oczekiwanie [MM, s. 99].

Przeświecone słońcem i przewiane morską bryzą Tel Awiw i Cholon to miasta idealne: przejrzyste skomponowane, wyrażające w zamyśle swoich budowniczych nowy porządek oraz optymistyczną wiarę w lepszą przyszłość, a przede wszystkim otwarte, gdyż – jak pisze Michał Głowiński – „idealne miasto nie zna przestrzeni zamkniętych”⁵¹. Z racji tej otwartości, nie są one skażone religijnym fanatyzmem, a więc lepiej nadają się do zamieszkania⁵². Kiedy Hanna marzy o swoim dalszym życiu, oczyma wyobraźni widzi siebie wraz z rodziną w jednym z nadmorskich miast równiny Szaron, a nie w Jerozolimie:

Dlaczego w Jerozolimie? Będziemy mieszkali w Aszkelonie. W Netanji. Nad brzegiem morza, z widokiem na spienione fale. Moglibyśmy zamieszkać w małym białym bungalowu z czerwoną dachówką i czterema jednakowymi oknami. Michał byłby mechanikiem. Przed domem rozciągałaby się rabata z kwiatami. Każdego ranka wychodzilibyśmy nad brzeg morza i zbierali muszelki. Przez

⁵¹ M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, Labirynt*, s. 165.

⁵² Jak pisze Olga Stanisławska, „Jerozolima przyciąga przede wszystkim ludzi religijnych, natomiast coraz częściej jest bojkotowana przez świeckich, szczególnie wykształconych, którzy nie mogą znieść panującego tam napięcia. Pisarz Meir Shalev, który ponoć w końcu wyniósł się z Jerozolimy gdzieś do Galilei, mówił, że świętość w Jerozolimie jest jak plama z barszczu – nie da się jej wywabić. Wielu młodych Izraelczyków wyprowadza się z Jerozolimy [...]. Jest za bardzo święta, za bardzo biedna, za bardzo uwikłana w sztetf i za bardzo arabska” [O. Stanisławska, *Opowieści jerozolimskie*, „Znak” 2006, nr 3, s. 22].

okna cały dzień wpadałaby do mieszkania słońca bryza. Nasze ciała byłyby ciągle słone i opalone na brązowo. Codziennie prażyłyby nas gorące promienie słońca. A w każdym pokoju naszego domku z radia bez przerwy płynęłyby piosenki [MM, s. 245].

W hierarchii ustanowionej przy pomocy opozycji przestrzennych góra – dół (górzystość *versus* nizinność) oraz antonimów: zamkniętość – otwartość, ciemność – jasność, nieprzejrzystość – widzialność, meandryczność – prostota, religijność – świeckość, historyczność – ahistoryczność, szaleństwo – pragmatyzm, wzniosłość – przyziemność, przewagę wydają się mieć zatem pozbawione historycznego balastu, świeckie, otwarte i funkcjonalne – nowe miasta równiny Szaron.

*
* *

Jerozolima ostatnich lat mandatu brytyjskiego i pierwszej dekady niepodległego państwa, której portret wyłania się z powieści Amosa Oza *Mój Michał*, a także z jego innych utworów, jest miastem ambiwalentnie wartościowanym, hipnotyzującym swoją urodą, „pociągającym w swym nieuchwytnym uroku” [OMM, s. 388], a jednocześnie strasznym i odpychającym skrywaną wrogością. Zdaniem Josepha Cohena, „Amos Oz jest być może pierwszym żydowskim pisarzem, który dostrzega i wykorzystuje literacki potencjał kryjący się w negatywnej wizji Jerozolimy”⁵³. To miasto „obce i niesamowite”, „co kryje w sobie tajemnicę”, rzuca „nam z ciemności nienawistne spojrzenia” i knuje coś złego – jest „brzemienne w nieszczęściu” [OMM, s. 388]. Chociaż realizm w opisie Jerozolimy autor uwierzytelnia wiernym przywoływaniem topograficznych detali oraz autentycznej toponomastyki, prowadzi jednak czytelnika w stronę znaczeń symbolicznych. Nakładanie się wymiaru geograficznego oraz alegorycznego sprawia, że obraz miejskiej przestrzeni, wykraczając poza dosłowność poetyki realistycznej, ulega silnej metaforyzacji. Subiektywizacja w sposobie widzenia miasta, typowa dla personalnej perspektywy narracyjnej, przejawia się w „zatarciu granicy między wewnętrznym a zewnętrznym, halucynacją a percepcją, projekcją a rzeczywistością”⁵⁴. Nawet jeśli topografia miasta oddana jest w zgodzie z empirią, jego opisy odsyłają do ujęć metaforycznych: obrazowana przestrzeń staje się bowiem wielką metaforą tajemniczych i niejednoznacznych więzi łączących człowieka

⁵³ J. Cohen, *Voices of Israel. Essays and the Interviews with Yehuda Amichai, A. B. Yehoshua, T. Carmi, Aharon Appelfeld and Amos Oz*, s. 148.

⁵⁴ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 189.

z jego miejscem. Posępna, labiryntowa przestrzeń miasta „kamiennych murów i zakratowanych okienek” [OMM, s. 388], ewokująca niemożność nawiązania autentycznej więzi, samotność i wrogość, stanowi ekwiwalent stanów psychicznych pogrążającej się w depresji bohaterki-narratorki. Jerozolima, będąc pełnym szaleństwa i cierpienia, drugim „ja” Hanny, nie tylko wypełnia jej świadomość, ale także nadaje kształt jej snom, halucynacjom i erotycznym pragnieniom. Siła tego miejsca objawia się w zawłaszczaniu wyobraźni bohaterki: nawet marząc o dalekich, europejskich miastach, Hanna nie potrafi uciec od realiów Jerozolimy, a radość z przebywania w innych miejscach – w kibucu w Górnej Galilei czy w nadmorskich miastach równiny Szaron – jest tylko pozornym i chwilowym oddaleniem od tego miasta-pułapki. Jerozolima jako dom właściwie nie istnieje: jest tyleż miejscem własnym, co obcą przestrzenią wygnania, naznaczoną tęsknotą za dalekim, utraconym lub nieznanym „gdzie indziej”. Zdaniem Hany Wirth-Nesher, „[m]ówienie o Jerozolimie jako o domu wydaje się niemal paradoksalne. Zamieszkiwać Jerozolimę oznacza zamieszkiwać wizję; nadawać dosłowność najpotężniejszej miejskiej metaforze, jaką zrodziła zachodnia cywilizacja”⁵⁵.

Amos Oz's Jerusalem (Based on the Novel *My Michael*)

Summary

The article presents the image of Jerusalem of the 1950s. Despite the realistic topography of the Holy City in *My Michael*, the line between the imagery of urban space and the world of the protagonist's inner experiences has been blurred. The labyrinth-like space of Jerusalem becomes not only the material equivalent of Hanna's deteriorating mental health, but also a universal metaphor of loneliness, madness and suffering.

Keywords: Jerusalem, Israeli literature, Amos Oz's novel *My Michael*

⁵⁵ H. Wirth-Nesher, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, s. 48.

Anna Larenta

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: anna.larenta@gmail.com

Geografia w *Księgach Jakubowych* Olgi Tokarczuk – przypadek Iwania

Pozaliterackie odniesienia *Ksiąg Jakubowych* wskazują nie tylko na obszar szeroko pojętej historii, ale także nierozdzielnej z nią geografii. Nakładanie się tych obszarów w literaturze zauważa Elżbieta Rybicka, pisząc: „ostatnie dekady dowodzą jednak, iż w miejsce opozycji czasu i przestrzeni przyjmuje się ich interferencję oraz zakłada uprzestrzennienie historii”¹. Tę tendencję wyraźnie realizują *Księgi Jakubowe*, powieść historyczna, w której doświadczenie przestrzeni geograficznej stało się pre-tekstem dla całej opowieści. Olga Tokarczuk przed przystąpieniem do pisania książki o Jakubie Franku – samozwańczym mesjaszu z Podola, postaci historycznej – sama wyruszyła w podróż jego śladami. Tak o tym mówi: „Zafundowałam sobie prywatny projekt badawczy na sześć czy nawet więcej lat i poświęciłam się mu bez żadnych grantów”². Autorka poznawała wybrany przez siebie fragment historii nie tylko za biurkiem, studiując dokumenty, lecz poprzez liczne podróże. Kluczem do pełniejszego zrozumienia frankistów w kontekście wydarzeń na Podolu, jakie miały miejsce w XVIII wieku, uczyniła własne doświadczenie przestrzeni, która dzięki temu stała się czynnikiem sprawczym, kreującym rzeczywistość literacką. Olga Tokarczuk, decydując się na podróż po-

¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 306.

² O. Tokarczuk, *Nike dla Tokarczuk*, rozm. przepr. S. Sierakowski, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/nike-dla-tokarczuk/> [dostęp 16.12.2016].

przedzającą pracę twórczą, dokonała uprzestrzennienia przedstawionej przez siebie historii, przetransponowania miejsc historycznych na autobiograficzne, a następnie utrwalenia ich w takiej formie w *Księgach Jakubowych*. Autorka geo(bio)grafii³ Jakuba Franka uczyniła zatem swoim prywatnym doświadczeniem i wpisała w swoją geo(bio)ografię.

Tytuł powieści sam w sobie odnosi się do doświadczenia przestrzeni: *Księgi Jakubowe albo wielka podróż przez siedem granic, pięć języków i trzy duże religie, nie licząc tych małych. Opowiadana przez zmarłych, a przez autorkę dopełniona metodą koniektury, z wielu rozmaitych ksiąg zaczerpnięta, a także wspomóżona imaginacją, która to jest największym naturalnym darem człowieka*⁴. Rozpoczynając swoją opowieść o Jakubie Franku, Olga Tokarczuk zwraca uwagę czytelnika na to, że istotą podróży jest przemierzenie przestrzeni⁵. Podróż jest słowem kluczem zarówno w historii głównego bohatera, żydowskiego heretyka, który wraz ze swoimi wyznawcami przemierzył tysiące kilometrów, jak również odzwierciedla proces powstawania powieści. Autorka, używając w odniesieniu do podróży określenia „wielka przez siedem granic”, już w tytule sygnalizuje dużą rozpiętość geograficzną przestrzeni przedstawionej w *Księgach Jakubowych*. Podróż, którą odbyła Tokarczuk, miała charakter nie tylko przestrzenny, lecz też intelektualny. Podobne doświadczenie opisuje Zbigniew Herbert w *Barbarzyńcy w ogrodzie*: „Pierwsza podróż realna po miastach, muzeach i ruinach. Druga – poprzez książki dotyczące widzianych miejsc. Te dwa widzenia, czy dwie metody, przeplatają się ze sobą”⁶. Bezpośrednią inspiracją, która pchnęła Tokarczuk do zajęcia się tym tematem, była lektura *Księgi Słów Pańskich*⁷, czyli „gadek” Jakuba Franka, spisanych przez jego wyznawców⁸. Jeśli potraktujemy podróż Tokarczuk jako podróż lektu-

³ Por. E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 277. Problem geo(bio)grafii został szeroko omówiony w rozprawach publikowanych w tomie *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2015.

⁴ O. Tokarczuk, *Księgi Jakubowe*, Kraków 2014. Wszystkie cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście głównym, podając numer strony.

⁵ Życie postrzegane jako podróż jest utrwaloną w języku metaforą pojęciową. Lektura książki, pomimo, że jest procesem niematerialnym, jest także często porównywana do podróży. Por. M. Johnson, G. Lakoff, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszkowski, Warszawa 2011.

⁶ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004, s. 5.

⁷ *Księga Słów Pańskich*. Ezoteryczne wykłady Jakuba Franka, t. 1–2, oprac. J. Doktor, Warszawa 1997.

⁸ O *Księdze Słów Pańskich* jako bezpośredniej inspiracji do studiów nad frankistami Tokarczuk wspomina wielokrotnie, por. O. Tokarczuk, *Jak powstały „Księgi Jakubowe”*, „Gazeta Wyborcza” z 28.12.2014, dostępna na stronie http://wyborcza.pl/1,75410,17154801,2014_rok_wedlug_Ksiazek_Tokarczuk_Jak_powstaly.html [dostęp 16.12.2016].

rową śladami Jakuba Franka, głównego bohatera i autora „gadek” spisanych w *Księdze Słów Pańskich*, wówczas literacką reprezentacją miejsc w *Księgach Jakubowych* możemy uznać za ich restytucję. Elżbieta Rybicka, analizując takie zjawisko, zauważa:

Co jednak najważniejsze, takie akty restytucji nie mogą odbywać się w dowolnej przestrzeni, to konkretne krajobrazy, [...] są bowiem ich poręczeniem. Nawiedzenie miejsc związanych z życiem pisarzy jest zarazem wywoływaniem ich „duchów” – tak jakby *genius loci*, duch danego miejsca, był zarazem „duchem” danego pisarza⁹.

Mimo, że refleksja Rybickiej odnosi się do idei podróży śladami pisarza, można ją jednak czytać jako refleksję uniwersalną i uznać, że „duch” wybitnego człowieka jest obecny w miejscu, które go ukształtowało.

Tokarczuk, decydując się na opisanie dziejów frankistów, została zdeteminowana do opisanie konkretnego obszaru geograficznego. Autorka nie ujawnia się bezpośrednio w narracji *Ksiąg Jakubowych*, jedynie w zakończeniu powieści sygnalizuje swoją obecność. Oczywiście jej perspektywa i sposób odbierania przez nią świata są wyraźnie w powieści obecne. Jako medium wywołuje ducha miejsca i ducha człowieka, z tym miejscem związanego, a następnie twórczo konfrontuje je ze sobą. Jakub Frank jest postacią wieloznaczną, umykającą wszelkim upraszczającym klasyfikacjom, trudną do umieszczenia w jakichkolwiek ramach. Olga Tokarczuk we wszystkich swoich książkach stawia więcej pytań, niż daje odpowiedzi i nie podsuwa prostych rozwiązań. W *Księgach Jakubowych* także trudno szukać ostatecznej oceny Jakuba Franka i odpowiedzi na pytanie: czy rzeczywiście był mesjaszem, czy jedynie zwykłym oszustem? Z wieloma innymi pytaniami czytelnik także pozostaje sam.

Tokarczuk tworzy przestrzeń *Ksiąg Jakubowych* w oparciu o wiedzę zaczerpniętą z dokumentów historycznych, zdjęć, map oraz wykorzystuje własne doświadczenie przestrzeni geograficznej. Autorka przyznaje:

Starałam się odwiedzić wszystkie miejsca, które były w dokumentach. Przed wszystkim zwiedziliśmy te wszystkie miejsca na Podolu na Ukrainie. Z żalem muszą powiedzieć, że niewiele tam zostało materialnych śladów, więc jechaliśmy po klimat, po pejzaż, po atmosferę [...] bez podróży nie byłabym w stanie tego napisać, tu już moja wyobraźnia absolutnie zawodzi¹⁰.

⁹ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 237.

¹⁰ O. Tokarczuk, Spotkanie autorskie z Olgą Tokarczuk i Janem Henrikiem Swahnem, dostępne na stronie: https://www.youtube.com/watch?v=tjp9AiqrA_k [dostęp 16.12.2016].

W licznych autotematycznych wypowiedziach towarzyszących ukazaniu się *Ksiąg Jakubowych*, Tokarczuk ujawnia swój warsztat pracy nad powieścią. Przekształcanie zastanej rzeczywistości, miejsc pamięci na literaturę, nazywa „treningiem widzenia”¹¹. Stara się bowiem wypełnić postrzegane miejsce wydarzeniami i ludźmi z przeszłości, a następnie wiarygodnie, a jednocześnie barwnie i bardzo zmysłowo, je opisać. Pozostawia jednak w swojej narracji, zupełnie świadomie, współczesny jej punkt widzenia, nie stara się archaizować świata przedstawionego jakby obawiając się, że stanie się on wówczas nieczytelny¹². W powieści znajdziemy pojedyncze słowa w archaicznej formie, wtrącenia łacińskie czy francuskie, ale zaznaczają one jedynie problem odmienności języka bohaterów, nie są zaś konsekwentną archaizacją¹³. Podobnie jest w przypadku przedstawionej świadomości bohaterów, która pozostaje raczej raczej współczesna.

Pisarka w jednym z wywiadów wyznała, że wiele miejsc, które odwiedziła podczas pisania powieści, okazało się dla niej bardzo inspirującymi, niestety nie uniknęła także wielkich rozczarowań:

Wiele razy miałam poczucie ogromnego, takiego dziecięcego rozczarowania. Nie wiem, czego się spodziewałam jadąc tam. W gruncie rzeczy te moje podróże były taką uporczywą, upartą próbą budowania scenografii, którą w gruncie rzeczy musiałam wypełniać swoją wyobraźnią¹⁴.

Spośród dziesiątek miejsc, które Tokarczuk odwiedziła, a następnie zwerbali-zowała i utekstowiła w *Księgach Jakubowych*, szczególnie interesujące jest Iwianie, jedno z największych rozczarowań autorki. Ta niewielka podolska wieś, dotychczas nieobecna zarówno w polskiej świadomości, jak też literaturze w *Księgach Jakubowych* zostaje nobilitowana, zyskując kulturową tożsamość.

Iwianie to wieś, którą przygotowujący się do chrztu zwolennicy Jakuba Franka otrzymali do zasiedlenia od biskupa Antoniego Sebastiana Dembowski-ego, brata zmarłego protektora Franka – biskupa kamienieckiego Mikołaja Dembowski-ego¹⁵. Iwianie, obecnie noszące nazwę Iwianie Złote, położone

¹¹ O. Tokarczuk, *Jak powstały „Księgi Jakubowe”*.

¹² O. Tokarczuk, *Spotkanie wokół „Ksiąg Jakubowych”*, dostępne na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=1e4tuCuvcjQ> [dostęp 16.12.2016].

¹³ Adam Lipszyc brak konsekwentnego archaizowania oraz zbyt współczesny język uznaje za słabą stronę powieści. Zob. A. Lipszyc, *Melancholia zbawienia*, dostępne na stronie: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5574-melancholia-zbawienia.html> [dostęp 16.12.2016].

¹⁴ O. Tokarczuk, *Spotkanie wokół „Ksiąg Jakubowych”*.

¹⁵ Por. P. Maciejko, *Wieloplemienny tłum. Jakub Frank i ruch frankistowski, 1755–1816*, przeł. J. Chmielewski, Gdańsk 2014, s. 143; oraz A. Kraushar, *Frank i frankiści polscy 1726–1816*, San-domierz 2015, s. 72

jest na Wyżynie Podolskiej w zachodniej części dzisiejszej Ukrainy¹⁶. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* dość szczegółowo określa położenie wsi, lokalizując ją w odniesieniu do pobliskich miejscowości oraz charakteryzując jej topografię: „wieś leży na lewym brzegu Dniestru w dolinie potoku Ługi, dopływu Dniestru. Najwyższe wzniesienie czyni 288 m. w stronie półn., w lesie Maraczówka”¹⁷.

Wyznawcy Franka, wraz ze swoim przywódcą, zamieszkiwali prawie rok, tworząc „alternatywne społeczeństwo na zasadach jakbyśmy to dziś powiedzieli kibucu, komuny takiej hipisowskiej: wspólna własność, odpowiedzialność, podział prac, równość kobiet, wolna miłość”¹⁸. W Iwaniu Tokarczuk nie znalazła nawet najmniejszych śladów pozostałych po komunie frankistów, żadnych budynków, pamiątek przeszłości. To ważne w historii frankistów miejsce pisarka musiała zbudować jak scenografię w swojej wyobraźni. W rozmowie z Krzysztofem Czyżewskim podkreśla:

Nie wiem, czego się spodziewałam w tym Iwaniu, ale zobaczyłam wieś, która jest takim starym, rozpadającym się PGR-em. Z jakimiś oborami w ogóle. Nic tam kompletnie nie ma, nie ma na czym zaczepić wyobraźni. I w końcu z jakąś taką niechęcią starałam się zapomnieć ten obraz. Nawet zdjęć tam żadnych nie zrobiłam. I próbowałam sobie te Iwanie ocalić w pamięci, odtworzyć¹⁹.

Tokarczuk musiała zbudować obraz tego miejsca, opierając się prawie wyłącznie na wyobraźni, podbudowanej dokumentami historycznymi i analogią. Nakładając sobie jednak jarzmo ścisłej zgodności z faktami, miała dość trudne zadanie, ponieważ architektura wsi i jej zabudowa okazały się nie do odtworzenia. Być może dlatego w usta Jenty autorka wkłada słowa, że „Iwanie ma szczególny status w hierarchii bytów; nie jest do końca usadowione na ziemi, nie jest do końca realne” [s. 471]. Pisarka skupia się więc głównie na atmosferze panującej w Iwaniu, na pogodzie towarzyszącej bohaterom, a w końcu na emocjach, które budzi niezwykle zorganizowana, jak na tamte czasy, wieś. Gdy czytelnik poznaje Iwanie, szybko zauważa, że podstawą

¹⁶ Por. G. Rakowski, *Podole. Przewodnik po Ukrainie Zachodniej cz. II*, Pruszków 2006, s. 329; informacje dotyczące zarówno obecnego kształtu Iwania, jak również jego historii na stronie biblioteki w Zaleszczykach: <http://zal-lib.pp.ua/selo-ivane-zolote/> [dostęp 01.12.2016]; hasło: Іване-Золоте na stronie Wikipedii, dostępne na stronie: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Іване-Золоте> [dostęp: 01.12.2016].

¹⁷ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1882, t. 3 /Iwanie (2)/, s. 616. Dostępny w internecie: <http://dir.icm.edu.pl/Sloownik-geograficzny/> [dostęp 01.12.2016].

¹⁸ O. Tokarczuk, *Spotkanie wokół „Ksiąg Jakubowych”*.

¹⁹ Tamże.

opisu stał się krajobraz oraz usytuowanie na mapie w szerszym kontekście geograficznym:

Iwanie leży niedaleko od uskoku, którego dnem płynie Dniestr. Wieś rozłożyła się na naddniestrzańskim płaskowyżu tak, że przypomina danie postawione na stole niebezpiecznie blisko jego krawędzi. Nieostrożny ruch, a spadnie w dół. Środkiem wsi płynie rzeczka poprzegradzana co kilkadziesiąt kroków prymitywnymi stawidłami, skutkiem czego tworzą się małe stawy i rozlewiska – hodowano tu kiedyś kaczki i gęsi.

[...] Z zimowej mieszanki czerni i bieli wyłaniają się małe domki kryte rzeczną trzcina. Droga wiję się między nimi, schodząc na nierówne dziurawe podwórka, na których dogorywają porzucone pługi, grabie, skorupy garnków [s. 508].

Wieś opustoszała po zarazie, więc wprowadzający się tu prawowierni zagospodarowują pozostawione przez poprzednich mieszkańców domy, meble, sprzęty. Razem z nimi wkracza tu nowe życie: „Wspólnota ma swoje krowy i setkę kur. Kupili je dopiero co, teraz słyszą, jak budują kurniki – zbijają drewniane grzędy” [s. 507]. Iwanie miały do zaoferowania wyznawcom Franka nie tylko miejsce schronienia, ale także całkiem urodzajną ziemię, którą jednak nie od razu mogli w pełni wykorzystać:

Za domkami piękne ogródki, lecz nie ma w nich zbyt wiele, bo przyszli tutaj zbyt późno, w sierpniu. Na dachy wspina się winorośl, zdziczała i niepodcinana, winogrona były drobne i słodkie. Zebrali trochę dyni. Było też mnóstwo śliwek, małych, ciemnych i słodkich, jabłonie uginały się od jabłek. Teraz, po przymrozkach, wszystko poszarzało i właśnie odbywa się zimowy teatr butwienia [s. 507].

Wieś jest otwarta dla wszystkich prawowiernych, więc ściągają do niej ludzie z różnych stron. Nowi mieszkańcy Iwania różnią się bardzo od siebie nawzajem zarówno wyglądem, ubraniem, jak też językiem:

Mieszają się tutaj języki, stroje, nakrycia głowy. Niektórzy w turbanach, jak Osman i jego wielka rodzina, inni w futrzanych sztrejmlach, jeszcze inni mają na głowach tureckie fezy, a ci północni – rogatywki. Porozumienie przychodzi im jednak naturalnie: Dzieci oswajają się ze sobą – mali Turczynkowie ganiają się z Podolanami wokół stawów, a gdy łapie mróz, biegają po lodzie [s. 506].

Ta mieszanina kultur i języków jest charakterystyczna szczególnie na obszarach południowo-wschodniej Rzeczypospolitej. Iwanie jest otwarte dla wszystkich narodowości i grup społecznych, a jedynym warunkiem i jednocześnie przepustką umożliwiającą wjazd do wsi jest przynależność do sekty Jakuba Franka. Obcy, a szczególnie talmudyści, nie mają do niej wstępu. Przy wjeździe postawiono nawet strażę, „żeby się nie przypałał ktoś obcy” [s. 507].

Gdy więc Pinkas, sekretarz rabina Rapaporta, przybywa do Iwania w poszukiwaniu córki Gitli, nie spotyka się z dobrym przyjęciem: „– A tyś kto? – pyta go nieprzyjaźnie osiłek przy zbitej z drewna bramie, starannie przyozdobionej gałęziami świerczyny. Teraz igły się wykruszyły i nagie gałęzie wyglądają jak kolce, jak zasieki” [s. 443].

Brama wjazdowa przypominająca zasieki czyni z tego miejsca przestrzeń zamkniętą, odgradzoną od reszty świata, strzegącą swojej prywatności. Jedyną osobą wyczekiwaną tu przez wszystkich jest Jakub Frank, którego wjazd do Iwania Tokarczuk opisuje następująco:

Jest koniec listopada i wszyscy w Iwaniu czekają na przyjazd Jakuba. [...] Wieś w swej odświętności ucichła, wszystko przygotowane już od wczoraj. Chata dla Jakuba lśni czystością. Na marnej podłodze z udeptanej gliny rozłożono kobierce. W oknach wiszą śnieżnobiałe zasłonki.

Przy wjeździe do wsi czeka na przybyłych Osman z Czerniowiec, radosny i uroczy. Gdy ich widzi, zaczyna śpiewać pięknym, mocnym głosem: „Dio mio Baruchja...”, i melodię podchwytuje wzruszony tłum oczekujących [s. 506].

Bezpośrednio po przybyciu Jakub Frank wybiera sobie na mieszkanie małą izbę. Dość szczegółowy opis wjazdu Franka do Iwania znaleźć można u Alexandra Kraushara, który zwraca uwagę na to, iż po pierwotnym zamieszkaniu w małej izdebce, Jakub Frank dość szybko zaczyna tworzyć wokół siebie luksusowe rytualne centrum:

O ile w zwiększającej się stopniowo gminie Iwańskiej panowało względne ubóstwo, łagodzone zasiłkami ze wspólnej kasy, o tyle, w najbliższym otoczeniu Franka, z wolna zaczął się ujawniać nie tylko dobrobyt, ale i splendor, istic sułtański. Wszystko to miało na celu olśnienie owej gromady prostaczków, złożonej z ludzi najniższej kondycji, która, niedawno jeszcze gnębiona i prześladowana, naraz znalazła się w położeniu członków społeczności, pod bezpośrednią opieką królewską pozostającej, mającej nad sobą władcę w osobie cudotwórcy, otoczonego możliwym przepychem i atrybutami majestatu monarszego²⁰.

Chata Jakuba Franka i świetlica, w której członkowie społeczności debatuują i gdzie odbywają się ich niekiedy bardzo kontrowersyjne obrzędy, stają się centralnym miejscem Iwania. Otwiera się ono w ten sposób na sakralny porządek, tworząc własny mikrokosmos, w którym wszystko, co jest poza bramą należy do wrogiej, obcej przestrzeni i jest częścią, mówiąc językiem Mircei Eliadego, strefy *profanum*²¹. Nowi mieszkańcy ustanawiają na nowo to

²⁰ A. Kraushar, *Frank i frankiści polscy 1726–1816*, Sandomierz 2015, s. 73.

²¹ Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J.W. Kowalski, Warszawa 2009; tenże, *Obrazy i symbole. Szkice o symboliczno-magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009.

miejsce jako własne, przyjazne i tworzą swój mit założycielski, który z czasem rozciągnie się na całą Polskę – ziemię obiecaną, królestwo Edomu. Mityzacja i sakralizacja Iwania będzie miała miejsce jeszcze długo po opuszczeniu tego miejsca przez Franka i jego najwierniejszych współwyznawców.

Tokarczuk – rozczarowana podróżą do Iwania, które odegrało tak ważną rolę w historii frankistów – konstruuje i charakteryzuje to miejsce, wykorzystując emocje bohaterów. Jest to zatem miejsce przedstawione w sposób najbardziej emotywny w odniesieniu do innych miejsc w powieści. Literackie Iwanie jest ciekawym przykładem funkcjonowania geografii emocji, o których pisze Elżbieta Rybicka. Zauważa ona trzy, realizujące to zagadnienie, obszary: pierwszy jest to emocjonalna reakcja na miejsce będąca bodźcem do utrwalenia go w literaturze, drugi obszar to topografie ematywne, trzeci zaś stanowią emocje związane z odbiorem dzieła. Zdaniem badaczki najtrudniej jest uchwycić ten pierwszy obszar, czyli „początek procesu twórczego, związany z przeżyciami emocjonalnymi towarzyszącymi doświadczeniu miejsca”²². Dzięki przytoczonej wcześniej bardzo ematywnej wypowiedzi Tokarczuk dotyczącej wizyty w Iwaniu, możemy przynajmniej szcątkowo poznać początek procesu twórczego, opartego na emocjonalnym doświadczeniu miejsca. Drugi obszar stanowią najbardziej uchwytnie topografie ematywne, których w *Księgach Jakubowych* znajdziemy niezliczoną ilość. Przykład Iwania jest o tyle interesujący, że w zależności od punktu widzenia różnych bohaterów, wieś budzi całkowicie odmienne emocje. Na początek oddajmy głos Moliwdzie, który:

Dociera do Iwania 9 marca 1759 roku i od razu, od samego wjazdu, ogarnia go wielkie wzruszenie – widzi oto bowiem swoją wioskę spod Krajowy, tak samo urządzoną, tylko chłodniejszą i przez to jakby mniej przytulną. Panuje ta sama atmosfera: nieustającego święta, nawet pogoda temu wrażeniu sprzyja; jest niewielki mróz, wysoko na niebie świeci zimne słońce, które rzuca na ziemię wiązkę oschłych, ostrych promieni. Świat wygląda jak świeżo posprzątany [s. 497].

Percepcja Iwania przez Moliwdę jest bardzo entuzjastyczna, widzi on prawie wyłącznie pozytywne strony miejsca, w którym mogą zrealizować się jego marzenia. Odmienne postrzega Iwanie Chana, żona Jakuba, która nieustannie porównuje je do rodzinnego Nikpola, w którym „już jest wiosna, a tutaj ze zgniłych traw ledwo co przebijają się pierwsze źdźbła” [s. 497]. To zestawienie w oczach Chany wypada oczywiście na niekorzyść biednej polskiej wsi:

²² E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 269.

Ludzie w chatach śpią pokotem na przegniłych, byle jak zbitych łózkach albo na ziemi. Całą pościelą jest wiązka starego siana. Ich pościeleniem jest barłóg. Tylko niektórzy mają porządne łóżka z lnianą pościelą [s. 498].

Chana nie odnajdując tu własnego miejsca, nie potrafi zaakceptować Iwania jako swojego domu, gdyż ten pozostawiła w Turcji. Żona Jakuba, wychowana w cieplejszym i życzliwszym człowiekowi klimacie, bardziej dotkliwie odczuwa trudy przedwiośnia:

Mały Emanuel ciągle niedomaga. Wiatry iwańskie mu nie służą ani długie nadzwyczaj przedwiośnie. Turecka mamka codziennie robi Chanie wymówki, że nie chce tu być, że się brzydzi wszystkiego i zaraz straci pokarm [s. 497].

W opisach Iwania dominuje jednak ich pozytywny obraz, jako przestrzeni wolności, równości i sprawiedliwości. Wieś przedstawiona jest jako dar, miejsce szczególne, gdyż wytwarzające silne więzy międzyludzkie, i determinujące dalsze losy tymczasowych mieszkańców:

Iwanie musiało nam być dane, żebyśmy stworzyli tutaj wielką rodzinę, która przetrwa lata, i nawet gdyby nas znowu rozproszono, gdybyśmy mieli poginać gdzieś w świecie, to te więzi iwańskie na zawsze pozostać muszą. Bo my tutaj, w Iwaniu, jesteśmy wolni [s. 457].

Pozytywny wizerunek Iwania uzyskała Tokarczuk dzięki metaforze miejsca jako żywego organizmu. Chaty we wsi wyglądają jak tury, zwierzęta, uważane za święte, będące symbolem siły, urodzaju i płodności²³. Tury, przodkowie bydła domowego, żyły na wolności, a ta przecież stanowiła dla frankistów jedną z podstawowych wartości:

Chaty stoją zgarbione jak żywe istoty, starodawne tury, z pyskami do ziemi, grzeją zmarzniętą ziemię oddechem. Z okien płynie żółte światło, światło pociemniałego słońca, i jest o wiele silniejsze niż światło świec. Ludzie trzymają się za ręce przez chwilę, potem zaś jedzą z jednej miski, dzielą się bułką. Paruje kasha, a ojcowie z czułością karmią nią dzieci, które trzymają na kolanach [s. 471].

Opisana scena stanowi coś na kształt *snapshotu*, migawki z życia iwańskiej rodziny. Gra światłem decydująca o niezwyklej plastyczności opisanej sceny przywodzi na myśl dzieło sztuki malarskiej – kunsztownego obrazu realistycznego, na którym malarz wiernie uchwycił scenę życia codziennego.

²³ Por. /tur/ na stronie: <https://słowianowierstwo.wordpress.com/2015/04/10/zwierzeta-tur/> [dostęp 16.12.2016].

W czasie, gdy wyznawcy Franka rozwijają swoją komunę i przygotowują się do dysputy lwowskiej, pojawia się kometa Halleya. Dla wierzących w nadejście mesjasza spadkobierców doktryny Sabataja Cwi jest ona znakiem z nieba. W naszej kulturze pojawienie się komety było odbierane jako zapowiedź katastrofy²⁴. Podobne nastroje zapanowały w Iwaniu, jakby mesjasz, a wraz z nim koniec dotychczasowego porządku świata, już nadszedł. Komety od wieków bardzo oddziaływały na wyobraźnię ludzką, co nie zmieniło się właściwie do chwili obecnej. Kometa pojawiająca się nad Iwaniem jest w *Księgach Jakubowych* niczym gwiazda betlejemska, prowadząca do zbawiciela. Jednak wnioski, do których dochodzi społeczność iwańska, są dość niezwykle:

W tych dniach staje się dla wszystkich w Iwaniu jasne, że ta oto kometa jest wywiercona w niebieskim firmamencie dziurą, przez którą sączy się do nas boska światłość i przez którą Bóg podgląda świat [s. 471].

Kometa nie jest więc po prostu zapowiedzią katastrofy, lecz medium pomiędzy światem ludzi a Bogiem, szczeliną łączącą światy i niejako potwierdzającą istnienie innej rzeczywistości. Wiara w istnienie Boga oraz innego świata jest zresztą dla większości bohaterów *Ksiąg Jakubowych* czymś oczywistym. Teologiczne zagadnienia są tu dyskutowane bardzo żywiołowo i z ogromnym zaangażowaniem²⁵. W tym świecie słowa mają moc kreacji, potrafią zmieniać rzeczywistość, jest to bezpośrednie (i nie jedyne) nawiązanie do biblijnego aktu stwarzania świata poprzez słowo.

Słowa, które wymawia się w Iwaniu, słowa wielkie i mocne, naruszają granice świata. Za nimi jest zupełnie inna rzeczywistość – nie ma języka, żeby ją wyrazić [s. 470].

Istota tej innej rzeczywistości, do której człowiek może się przenieść, zyskując nieśmiertelność, jest jednak pozawerbalna.

Z perspektywy Żydów podążających za Frankiem i jego samego Iwaniu pozostało symbolem Edomu, ich własnego miejsca na świecie, w którym byli naprawdę wolni. Wiele lat po opuszczeniu wsi bliscy wyznawcy Jakuba Franka, jak i on sam, wspominają ją jako punkt odniesienia: „Tak było w Iwaniu i tak musi pozostać tutaj” [s. 175] albo „I ich postaci są podobne do waszych, tylko młode, takie, jakimi byliście w Iwaniu. I do nich właśnie idziemy” [s. 116].

²⁴ Por. hasło „kometa”, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 152.

²⁵ Olga Tokarczuk mówi o tym między innymi w wywiadzie dostępnym na stronie internetowej, <http://archiwum.polityka.pl/art/tesknota-za-herezja,446871.html> [dostęp 16.12.2016].

Nazwa własna Iwanie funkcjonuje więc w tekście w dwóch znaczeniach: po pierwsze jest to konkretne miejsce geograficzne, mające zewnętrzne pole odniesienia, a po drugie jest to znaczenie odnoszące się do pewnej idei. Bohaterowie powołują się na Iwanie, jak na pewien zbiór praw precedensowych, zawierający wzory postępowania, strukturę ustroju społecznego, a nawet wyznanie wiary. Iwanie jako idea istnieje poza czasem i chociaż ma swój zewnętrzny punkt odniesienia – w jakimś sensie istnieje też poza przestrzenią. Warto przywołać pogląd żydowskiego filozofa, rozważającego istnienie szabatu w czasie i przestrzeni, Abrahama Joshui Heschela²⁶. Filozof ten, głosząc wyższość czasu nad przestrzenią, odnosi czas przede wszystkim do trwania i wieczności, natomiast przestrzeń utożsamia z przemijalnością rzeczy. Przestrzeń należałaby więc do sfery *profanum*, podczas gdy czas byłby wiecznością *sacrum*. Można zaryzykować stwierdzenie, że przedstawione w *Księgach Jakubowych* Iwanie – w kontekście filozofii Heschela – ulega transformacji od przestrzeni geograficznej do mitycznej, a więc od *profanum* – przestrzeni do *sacrum* – czasu.

Powtarzają się wielka rzeka i jej przechodzenie w bród. Powtarzają się śnieg, ślady sań, równoległe do siebie, znaczące odkrytą, szeroką przestrzeń niepokojącym dwuznakiem. Powtarza się plama na śniegu, żółtawa, nieprzyjemna. Powtarzają się gęsie piórka w trawie. Czasami czepiają się ubrań ludzi i wtedy wędrują z nimi [s. 447].

Iwanie Olgi Tokarczuk są konstruktem literackim, posiadającym geohisteryczne odniesienie w realnej przestrzeni. Powieściowe Iwanie, leżące na terytorium dzisiejszej Ukrainy, nad Dniestrem, znane z historii ruchu frankistowskiego, stanowi syntezę literackich podróży geograficznych autorki *Ksiąg Jakubowych*.

Geography in *Księgi Jakubowe* by Olga Tokarczuk: Example of Iwanie

Summary

The article attempts to present how the geographical site with its historical implications is reconstructed in Tokarczuk's novel. The analyzed village of Iwanie, which played a significant role in the Frankist heresy, turns out to be a disappointment for the author.

Keywords: geographical space, geographical site, Iwanie, *Księgi Jakubowe*, Olga Tokarczuk

²⁶ A. J. Heschel, *Szabat i jego znaczenie dla współczesnego człowieka*, przeł. H. Halkowski, Gdańsk 1994.

Małgorzata Kamecka

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: mkamecka@interia.pl

„Nie jesteśmy nomadami”. Przestrzeń francuskich przedmieść i tożsamość potomków imigrantów

Miasto [...] to nie izolowane miejsce, kulturowa wyspa, lecz archipelag nieciągłych, fragmentarycznych kultur otwartych z jednej strony na praktyki dyskryminacyjne oparte na kryteriach klasowych, rasowych, etnicznych, genderowych, pokoleniowych, dochodów, zawodów, stylów życia itd. Archipelag, w którym narastaniu nierówności towarzyszy zanikanie środka miasta, centrum władzy, dominującej kultury, równowagi struktury społecznej¹.

W naukach społecznych i humanistycznych prowadzone są od pewnego czasu badania nad przestrzeniami kulturowymi miast i przedmieść, których analiza dostarcza cennej wiedzy na temat ich mieszkańców oraz wzorców ich życia w wymiarze jednostkowym i grupowym. To właśnie w dużych ośrodkach miejskich spotykamy się z wszelaką różnorodnością i odmiennością ludzi². Uwidaczniają się w nich dystanse między grupami o różnym statusie społecznym i majątkowym oraz nierówności wynikające z przynależności etnicznej czy wyznaniowej.

W granicach doświadczania wielokulturowej przestrzeni jednego miasta – stwierdza Ewa Rewers – dokonuje się charakterystyczna dla ponowoczesnego podmiotu fragmentacja, odnajdywanie-konstruowanie interferujących ze sobą poziomów wielokulturowej tożsamości³.

¹ E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-nowoczesnej*, w: *Dylemat wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004, s. 131.

² E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 203.

³ E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność?*, s. 130.

Zróźnicowanie mieszkańców miast doprowadza w konsekwencji do segregacji i agregacji ludności. Zjawisko odgradzania się ludności i tworzenia enklaw zamieszkiwanych przez daną grupę społeczną należy uznać za cechę charakterystyczną współczesnych miast, w których tworzą się getta zarówno ludzi biednych i zmarginalizowanych, jak też ludzi bogatych i nowej klasy średniej. Ci ostatni świadomie odgradzają się od reszty społeczności.

Na przestrzeni lat struktura miast wraz z przedmieściami ulegała przekształceniom, na podstawie których można wysnuć wnioski dotyczące procesów historycznych zachodzących w społeczeństwie oraz jego stosunku do otoczenia. Przestrzeń będąca obszarem integracji społecznej rejestruje codzienne praktyki mieszkańców, a jako cenny dokument kulturowy jest świadectwem funkcjonowania jednostki w konkretnych warunkach. Zachodzące w niej procesy, będące wynikiem działalności człowieka, socjologowie określają mianem „stopniowalnej prywatyzacji publicznej przestrzeni”⁴. Z tej przyczyny, przestrzeń miejska jako wytwór społeczny nie pozostaje bez wpływu na tożsamość zamieszkujących ją grup i jednostek. Dla mieszkańców miast dzielnice są bowiem miejscem identyfikacji, przestrzenią półpubliczną, półprywatną, „doskonale znaną i oswojoną”⁵. Rewers, pisząc o praktykach społecznych w przestrzeni miejskiej, wprowadza kategorię „strategii utożsamiania” oraz „przywłaszczania” w odniesieniu do miejsca:

W badaniach nad miastami nadal utrzymuje się zainteresowanie problemami związanymi z definiowaniem i empirycznym potwierdzeniem konsekwencji tego, co nazywała tu będę retorykami tożsamości. Tymczasem, obok tożsamości, pojawiają się zarówno na płaszczyźnie jednostkowych biografii, jak w doświadczeniu społecznym [...] nowe strategie, które nazywała będę strategiami utożsamiania oraz przywłaszczania. Tożsamość, utożsamienie i przywłaszczanie należą do tego samego obszaru praktyk społecznych i na tym poziomie, aczkolwiek skonfliktowane, wzajemnie się nie wykluczają⁶.

Utożsamianie z miejscem pochodzenia czy zamieszkania wyraża się ze szczególną siłą wówczas, gdy jednostkom czy grupom towarzyszy poczucie wyobcowania, wykluczenia oraz zmarginalizowania. Miejsce, zapewniające bezpieczeństwo, staje się wówczas mocnym punktem odniesienia i oparcia.

Analiza miejskich przestrzeni prowadząca do interesujących obserwacji literaturoznawczych i kulturoznawczych, nie może być jednak oderwana od

⁴ B. Jałowiecki, M.B. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2009, s. 384.

⁵ Tamże, s. 384.

⁶ E. Rewers, *Post-polis*, s. 290.

osiągnięć nauk społecznych oraz uwarunkowań historycznych, które ukształtowały sytuację społeczno-polityczną. Elżbieta Rybicka, świadoma wagi tych czynników, omawiając zwrot topograficzny w badaniach humanistycznych, zauważa:

Obok tego ciągle aktywnie rozwijają się studia nad miastem w literaturze zasilane teraz nowymi pomysłami z teorii postkolonialnych i nowej geografii literackiej. Przykłady można tu mnożyć, ale najbardziej reprezentatywne dla aktualnej fazy literackich *urban studies* wydają się prace dotyczące specyfiki dzisiejszej sytuacji kulturowej dawnych kolonialnych metropolii⁷.

Najczęściej jednak w pracach polskich badaczy, opowiadających się za nowymi tendencjami w *urban studies*, przywoływane są przykłady anglojęzycznych tekstów kultury⁸. Warto więc podjąć próbę oglądu problematyki z perspektywy Francji, wszak wieloletniej potęgi kolonialnej. Jej dramatyczna przeszłość nadal bowiem budzi liczne polemiki dotyczące wielu nierozstrzygniętych kwestii, nieobojętnych dla współczesnej kultury. W tej sytuacji dużym zainteresowaniem cieszą się badania nad literaturą miejską (*littérature urbaine*), literaturą przedmieść (*littérature des banlieues*), kinem o tematyce przedmieść (*cinéma de banlieue*)⁹ oraz twórczością artystów spod znaku kultury hip-hopowej. Pojawiają się w nich właśnie wymieniane przez Rybicką wątki, zwłaszcza te „ilustrujące współczesne stratyfikacje i dyslokacje etniczne, narodowe, religijne, płciowe i kulturowe”¹⁰. Gdy stawia się pytanie o interesujących nas w niniejszym studium twórców ze środowisk zamieszkujących przedmieścia współczesnych aglomeracji, to można zauważyć, że wspólnym mianownikiem ich twórczości jest dokumentowanie życia mieszkańców blokowisk, tych „małych wspólnotowych grup”, nowych „plemion”, których egzystencję kształtują nie tylko wspólne, codzienne rytuały, ale również doświadczenia przestrzenne¹¹.

Celem niniejszych rozważań jest analiza związku między przestrzenią francuskich przedmieść a tożsamością ich mieszkańców, szczególnie tych wywodzących się ze środowisk imigranckich. Posłużę się wybranymi tekstami

⁷ E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 21–38.

⁸ Tamże, s. 25.

⁹ K. Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska w „kinie blokowisk” (cinéma de banlieue)*, „Ethos” 2013, nr 4, s. 252–261.

¹⁰ E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, s. 25.

¹¹ M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Warszawa 2008, s. 149.

z bogatej twórczości artystów hip-hopowych¹². Do takiego wyboru skłonił mnie fakt, że coraz częściej sięgają po nie przedstawiciele różnych dyscyplin, językoznawcy, literaturoznawcy, antropolodzy, kulturoznawcy czy socjologowie¹³. Utwory te umieszczam w kontekście wypowiedzi, jakich udzielili ankietowani w 2003 roku Francuzi o imigranckich korzeniach. Analizując wielokulturową przestrzeń przedmieść francuskich, można zdać sobie sprawę z niezwyklej trafności określeń takich jak: „Kalejdoskopiczna przestrzeń miejska zbudowana z różnic”¹⁴, „Przestrzeń codzienności”, „to, co mieści się między: centrum i marginesami, większościami i mniejszościami, enklawami kultury niskiej i wysokiej [...]”¹⁵.

Przedmieścia, traktowane często jako marginalna przestrzeń wielkich współczesnych aglomeracji, z racji swego usytuowania z dala od centrum metropolii kumulują w sobie cechy charakterystyczne dla miejsc położonych nieco na uboczu, a tym samym oddalonych od nurtu ważnych wydarzeń, z punktu widzenia większości¹⁶. Wyjaśniając pojęcie przedmieścia (*banlieue*) w odniesieniu do francuskiego miasta, należy podkreślić, że jest ono zjawiskiem zmiennym, podlegającym złożonym procesom zarówno geograficzno-historycznym, jak też etnicznym i architektonicznym¹⁷. Francuskie przedmieścia, w odróżnieniu od anglo-saksońskich *suburbs*, w których zamieszkuje głównie biała klasa średnia, uformowały się pod koniec XIX wieku, a ich powstanie wiązało się ze wzrostem siły roboczej mas ludowych. Za Bohdanem Jałowieckim można przypomnieć trzy główne paradygmaty wytwarza-

¹² Dokonując wyboru, sprawdzałam przede wszystkim, czy teksty odnoszą się do konkretnego miejsca. Cytowane utwory oparły się próbie czasu, co nie jest częste w przypadku kultury hip-hopowej, która ze względu na swoją dynamikę i zacięcie publicystyczne, zazwyczaj – oprócz uniwersalnych wartości – odnosi się do spraw bieżących.

¹³ M. Martínez, *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990–1995)*, Berne 2008; C. Trimaille, *Rap français, humour et identité(s)*, *Ecarts d'identité*, n. 97, automne 2001; L. Béru, « *Le rap français, un produit musical postcolonial ?* », *Volume !* [6 : 1–2/2009, tekst z dnia 15/10 2011 [dostęp 22.12.2016]; URL: <http://volume.revues.org/221>; DOI: 10.4000/volume.221]; M. Kamecka, *Twórczość artystów wywodzących się ze środowisk imigranckich a kultura postkolonialna we Francji*, w: *Współczesne literatury afrykańskie i inne teksty kultury w świetle badań postkolonialnych*, red. W. Charchalis i in., Warszawa–Poznań, 2015, s. 323–33; A. Napieralski, *La langue du rap en France et en Pologne*, Łódź 2014.

¹⁴ E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność*, s. 134.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ E. Konończuk, *Podlaska lokalność w narracjach socjologicznych, magicznych i satyrycznych*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3, s. 141.

¹⁷ W języku francuskim słowo „przedmieścia” (*banlieue*) wywodzi się z terminu średniowiecznego, oznaczającego teren przylegający do miasta na przestrzeni mili. Mieszkańcy tego terenu podlegali sędziowskiej jurysdykcji.

nia przestrzeni: woluntarystyczno-kreacyjny, mechaniczno-deterministyczny i dialektyczny. Przyczyn ukształtowania się przedmieść (*banlieues*) we francuskiej przestrzeni miejskiej należałoby, zdaniem badacza, upatrywać w charakterze ostatniego paradygmatu, który opiera się na założeniu, że „wytwarzanie przestrzeni jest pełnym konfliktów procesem społecznym warunkowanym przez czynniki przyrodnicze, ekonomiczne, polityczne i kulturowe”¹⁸. W Paryżu, na przykład, doprowadziły one do ustalenia podziału na przedmieścia bogate (na zachodzie) i biedne (na wschodzie). Archetypem „pięknej dzielnicy” jest bogate, luksusowe przedmieście Neuilly-sur-Seine, natomiast biedne przedmieścia przywołują na myśl masowy napływ ludności z dawnych francuskich kolonii. Pisząc o przestrzeni i jej spójnym, pozytywnym obrazie, francuska badaczka Pinçon-Charlot zauważa, że „wielkie rodziny grupując się, nadają wysoką wartość społeczną zachodniej części Paryża”. Z kolei, na przykładzie podmiejskich terenów położonych na wschodzie metropolii, zaobserwować można „symetryczny i przeciwny proces dewaloryzacji ekonomicznej i społecznej”¹⁹. Na przykład we wschodniej strefie podmiejskiej Paryża doszło do podziału społecznego, kiedy oddano do użytku dwa zespoły zabudowy jednorodzinnej, położone blisko siebie, o podobnym standardzie i cenie, jeden na wynajem, drugi na sprzedaż. Wraz z przeprowadzaniem się do mieszkań własnościowych, zamiany lokali typu HLM na mieszkania socjalne i migracją w sąsiedztwo ludzi o podobnym statusie, nastąpił proces segregacji mieszkańców. Jeden zespół zasiedlili imigranci i wielodzietne rodziny francuskie, drugi zaś niższa klasa średnia, robotnicy i urzędnicy²⁰. Zdominowanie przedmieść Paryża, Lyonu czy Tuluzy przez imigrantów, głównie z dawnych kolonii w północnej i zachodniej Afryce, sprawiło, że stały się one przestrzeniami, w których kumulują się problemy społeczne i ekonomiczne. Nie bez przyczyny w ostatnim trzydziestoleciu przedmieścia uległy dynamicznym przeobrażeniom i stały się areną wielu gwałtownych zdarzeń, w tym aktów wandalizmu²¹, których sprawcami byli w głównej mierze młodzi ludzie, urodzeni

¹⁸ B. Jałowiecki, *Społeczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa 2010, s. 12–13.

¹⁹ B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, s. 253–254.

²⁰ Tamże, s. 255.

²¹ Wystarczy chociażby przywołać zamieszki na tle etnicznym, które wybuchły na paryskich przedmieściach w 2005 roku. Socjologowie określają przedmieścia mianem „obszarów wysokiego ryzyka”, gdzie najmniejszy pretekst może wywołać falę rozruchów, walk z siłami porządkowymi, palenie samochodów, dewastowanie przestrzeni publicznej, akty przemocy. Atak wymierzony jest często w centra handlowe jako symbole niedostępnej konsumpcji, samochody, a często nawet urządzenia socjalne i domy kultury otwarte przez gminy w celu poprawy sytuacji młodzieży. Według obliczeń we Francji w końcu lat 70. istniało ponad sześćset takich

już we Francji. Definiując stan kondycji mieszkańców blokowisk, Jean-Yves Potel zauważa:

W wypowiedziach młodych ludzi z przedmieść wciąż słyszy się protesty przeciwko różnym formom wykluczenia. I dochodzi się do wniosku, że ich rewolta ma bardzo mało wspólnego z polityką. Nieustannie powtarzają: jesteśmy obywatelami francuskimi takimi jak inni. Chcemy tylko, żeby przestano organizować na przedmieściach te getta, w których nie ma już podstawowych służb publicznych [...] ²².

Z tej przyczyny termin *banlieue* (przedmieście) ostatnimi laty, a ściślej rzecz ujmując, od początku lat 80. ubiegłego stulecia, nie wywołuje w świadomości Francuza jednoznacznych pozytywnych skojarzeń. W powszechnym odbiorze uważa się je za obszary biedy, patologii społecznych i nasilonej przestępczości.

Życie mieszkańców imigranckich przedmieść, w pierwszym rzędzie podparyskich, ale stopniowo i innych francuskich aglomeracji, znalazło swój wyraz w twórczości artystów nierzadko wywodzących się z tych środowisk. Zjawisko to nasiliło się w latach 80., gdy w dorosłe życie zaczęli wchodzić przedstawiciele drugiego pokolenia imigrantów i gdy okazało się, że wraz ze zmianami społecznymi, zamieszkująca je wielokulturowa społeczność domaga się obecności i swego głosu w dyskursie publicznym. Problem przedmieść i formy ich kulturowej ekspresji został zauważony i stał się ważnym aspektem ogólnej diagnozy sytuacji współczesnej Francji. Jednym z bardziej spektakularnych przykładów potwierdzających tę tendencję jest zrealizowany w 1995 roku i zainspirowany prawdziwymi wydarzeniami film *Nienawiść*. Reżyser, który, co należy podkreślić, nie wywodzi się ze środowiska post-imigranckiego, zrealizował swój obraz w konwencji czarno-białej ²³. Sytuując historię w konkretnym miejscu (Chanteloup-les-Vignes) i przedstawiając bohaterów wywodzących się z różnych grup etnicznych, zwrócił uwagę na przedmieścia, mało dotychczas eksplorowaną przestrzeń miejską, jako na

obszarów, położonych na peryferiach metropolii. Charakteryzują się one wielkimi zespołami mieszkaniowymi (*grands ensembles*), każde większe miasto we Francji ma swoją strefę urbanizacji priorytetowej. Budowę „wielkich zespołów mieszkaniowych” zahamowano we Francji w 1973 roku. Główną przyczyną problemów, jakie wiążą się z tymi obszarami, jest bieda i społeczne wykluczenie z systemu szkolnego, rynku pracy i często z mieszkania. Bezrobociu i wykluczeniu towarzyszy alkoholizm, narkomania i handel narkotykami. Zob. B. Jałowicki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, s. 260; B. Jałowicki, *Społeczne wytworzenie przestrzeni*, s. 176–182.

²² J.-Y. Potel, w rozmowie z Markiem Rapackim i Marcinem Frybesem, *Francja ta sama czy inna?*, Warszawa 2009, s. 125.

²³ M. Bąk, *Filmowy Paryż czyli magia kina i miasta*, Warszawa 2014, s. 225–227.

obszar napięć społecznych, nierówności oraz zjawisk patologicznych. Jednocześnie jednak w tekstach kultury ujawnił się nowy rys, jakim jest nadawanie przedmieściom charakteru przestrzeni, poprzez którą wyraża się tożsamość mieszkańców.

Analiza twórczości francuskich raperów wykazuje, że w ich tekstach wyraża się silne utożsamianie z miejscem pochodzenia i zamieszkania, zbudowane na kulturowej odrębności, a jednocześnie na silnym poczuciu społecznej jednorodności dzielnicy, co jest dodatkowym czynnikiem integrującym. Badacze, których interesuje poczucie społecznej solidarności i akceptacji otoczenia, podnoszą kwestię potrzeby „bycia wśród swoich”:

Członkowie warstw uboższych czują się lepiej, kiedy znajdują się wśród ludzi sobie podobnych. Nie lubią, kiedy członkowie klas uprzywilejowanych patrzą na nich z góry, ani nie akceptują porównań z osobami znacznie od nich bogatszymi lub takimi, którym się w życiu powiodło²⁴.

W opublikowanym w 2003 roku *Généartions Beurs*, tomie zawierającym wspomnienia Francuzów o imigranckich korzeniach, przeważnie wychowujących się na przedmieściach dużych aglomeracji, ten aspekt jest dość często wypuklany. Jedna z ankietowanych osób stwierdziła mianowicie: „Naprzeciwno nas znajdowały się domy zamieszkałe przez klasę średnią. Nie chodziliśmy tam, czuliśmy jakoś, że to nie nasze miejsce”²⁵. Z wymową tej wypowiedzi współgra inna, artykułująca przestrzenną separację między gettem a „terytorium francuskim” na przedmieściach Tuluzy: „Kiedy wychodziliśmy z dzielnicy, wchodziliśmy do Francji [...] wchodziliśmy w zakazaną przestrzeń, gdzie byliśmy niepożądanymi”²⁶. Należy jednak wziąć pod uwagę fakt, że nie zawsze, zdaniem badacza, należy traktować segregację w kategoriach negatywnego procesu wykluczenia lub eliminacji. Niejednokrotnie rodzi się ona ze świadomej i dobrowolnej agregacji podobnych sobie jednostek²⁷.

W dyskursie publicznym we Francji oraz w powszechnym odbiorze, często niestety uproszczonym, termin *les jeunes de banlieue* używany w odniesieniu do młodzieży wywodzącej się ze środowisk imigracyjnych i zamiesz-

²⁴ B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, s. 255.

²⁵ *Généartions Beurs, Français à part entière*, sur une idée originale de Nora Barsali (textes et direction d'ouvrage), Paris, 2003, s. 25. Wszystkie tłumaczenia z języka francuskiego pochodzą od autorki artykułu.

²⁶ Tamże, s. 71–72.

²⁷ M. Pinçon, *Des communautés peu oridianaires: élites sociales et comités de défense dans les beaux quartiers*, w: *La ville : agrégation et ségrégations sociales*, red. N. Haumont, J.-P. Levy, L'Harmattan, Paris, 1996, s. 55. Za: B. Jałowiecki, M.S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, s. 253.

kującej biedne przedmieścia kojarzy się najczęściej z uczestnikami zamieszek na tle społecznym i aktami wandalizmu. Wychowani w tzw. „gorących dzielnicach” artyści, co widać na przykładzie MC Solaara, mają świadomość istnienia problemów społecznych oraz zagrożeń z nimi związanych i dalecy są od idealizowania swojej dzielnicy:

Là-bas le taux de chômage n'est pas truqué je vois
 Tellement de gens qui ne font rien juste en bas de chez toi
 J'peux même te donner des chiffres au pif :
 1664, 33, pastis et 8.6
 Les hautes autorités ont vite constaté
 Que dans la cité il n'y avait plus d'autorité
 Les caïds paniquent, les femmes flics flippent [...]
 Des gens s'battent à coups de battes, cassent de bus
 Les sauvageons deviennent sauvages et en veulent toujours plus
 Certains disparaissent [...]
 D'autres businessent avec le diable et vite leur tombe est fleurie²⁸

[Tutaj stopa bezrobocia nie jest zafałszowana, widzę / Tyłu ludzi, dokładnie pod tobą, którzy nic nie robią Mogę przypadkowo podać ci liczby: / 1664, 33, nuda i 8.6 / Władze szybko stwierdziły, że / W dzielnicy nie ma już władzy / Ważniacy panikują, policjantki są przygnębione [...] / Ludzie biją się kijami, niszczą autobusy / Dzikusy dziczeją i chcą tego [chodzi o środki odurzające – dop. M.K.] wciąż więcej / Jedni znikają [...] / Inni paktują z diabłem i wkrótce ich grób pokrywa się kwiatami]

Również w tekstach utworów Magyda Cherfiego nie brakuje wspomnień i odniesień do dzielnicy, w której autor spędził wczesną młodość:

Je suis né dans la rue, enfin disons
 Que la tomate a effacé le gazon
 Et le champagne c'était du Fanta
 Les jours de fêtes de table y avait que ça
 Une rue qui n'était pas les beaux-Arts
 Où Mohammed Ali a mis K-O Mozart [...]
 [...]
 Où les carries vous interdisent de sourire²⁹

[Urodziłem się na ulicy, powiedzmy, / że tam gdzie krzaki pomidorów zastąpiły trawniki / szampanem była Fanta, przy świątecznym stole było tylko to / Ulicy, która nie była Akademią Sztuk Pięknych / tam gdzie Mohammed Ali położył na łopatkę Mozarta / Gdzie próchnica zębów nie pozwala na uśmiech]

²⁸ MC Solaar, *Dégâts collatéraux*, 2001.

²⁹ *Génération Beurs*, s. 71–72. Autor jest liderem popularnego zespołu Zebda, którego członkowie wywodzą się z Tuluzy.

Jak można się przekonać, opisem tym Cherfi powraca do miejsca naznaczonego biedą i przemocą, niewolnego od zjawisk społecznie patologicznych. To wspomnienie o dzielnicy i jej ulicach, wciąż żywe i niewykluczone, że bolesne, buduje tożsamość jako trwały element jego pamięci.

Przedmieścia zamieszkiwane przez ludność pochodzenia imigranckiego kojarzą się negatywnie, co więcej, w dyskursie publicznym zaczęto posługiwać się słowem *banlieue* w celu kategoryzowania ludzi. Utwór pod tytułem *Je suis un jeune de banlieue* [Jestem chłopakiem z przedmieścia] tezę tę potwierdza³⁰. W cytowanym poniżej fragmencie obecne są wszystkie żywotne motywy charakterystyczne dla twórczości raperów z przedmieść. Jest on reprezentatywny dla wielu artystów tematyzujących w swej twórczości miejsce pochodzenia. Można więc traktować słowa autora jako swoistą wykładnię sposobu budowania relacji z najbliższą przestrzenią:

J'ai beau me cultiver, mes attitudes me trahissent
On sait que je viens d'ici, donc on m'écarte de la liste
Ils me catégorisent, sur mon milieu théorisent [...]
Au début, j'essayais de camoufler mon accent banlieusard
Mais quand j'm'entendait parler, je trouvais ça bizarre
Est-ce que l'Auvergant a honte de son environnement ?
Alors pourquoi devrais-je avoir honte de mon bâtiment ?

[Na próżno się kształcę, zdradza mnie moja postawa / Wiadomo, że pochodzę stąd, więc skreśla się mnie z listy / Przyklejają mi etykiety, snują teorie na temat mego środowiska [...] / Na początku starałem się ukrywać akcent z przedmieścia / Ale słuchając się stwierdziłem, że brzmi to dziwnie / Czy ktoś z Owernii wstydzi się swego miejsca pochodzenia? / Dlaczego więc miałbym wstydzić się mego bloku?]

Disiz w sposób świadomy i prowokacyjny używa określenia „chłopak z przedmieścia”, wychodząc z założenia, że pozbawione jest ono negatywnego zabarwienia. Ze słów autora przebija przede wszystkim świadomość tego, że miejsce pochodzenia w wyraźny sposób stygmatyzuje mieszkańców, naznaczając ich piętnem gorszych i niepożądanych. Jednocześnie jednak poczucie odmienności prowadzi do afirmacji przynależności do swego miejsca, nawet jeśli w odbiorze większości uznawane jest ono za deprecjonujące: „tu, skąd pochodzę niełatwo osiągnąć sukces, i zachowuję stygmaty tego miejsca”. Próba wyparcia się związków z dzielnicą i zerwania więzi z miejscem pochodzenia kończy się w jego wypadku niepowodzeniem, zaś

³⁰ Disiz, *Un jeune de banlieue*, 2005. Raper dorastał w dzielnicy Epinettes-Aunnettes w Evry, określanej mianem „gorącej dzielnicy”. Jeśli nie podano inaczej wszystkie przekłady tekstów francuskich autorstwa K.M.

zmiana stylu życia obnaża jedynie fałsz i zakłamanie nowej egzystencji. Tym bardziej więc Disiz odczuwa potrzebę zespolenia z przestrzenią odrzuconą przez innych, ale budującą jego tożsamość. W analizach badaczy zajmujących się przestrzeniami miejskimi pojawiają się jednak stwierdzenia, iż pod wpływem architektury nie wytwarzają się w nich więzi społeczne pomiędzy mieszkańcami żyjącymi w stanie ciągłego wyobcowania. W tym duchu wypowiada się również Alain Peyrefitte. W nawiązaniu do charakteru zabudowy miejskich blokowisk, wyzwalających w mieszkańcach poczucie zagubienia, zauważa on mianowicie:

W tych bezładnie tworzonych i szybko rozpadających się miastach nie rozpoznają się już wzajemnie ani osoby należące do tych samych grup wieku [...]. W obliczu architektury powielanej w tysiącach egzemplarzy mieszkańcy nowych dzielnic tracą swoje punkty orientacyjne i swą tożsamość. W monotonii i betonie zatracają to, co indywidualne w ich osobowości³¹.

Słowa Disiza zdają się przeczyć sformułowanej powyżej tezie i twierdzeniu, iż w monotonii i betonie blokowiska podjęta przez jednostki próba zbudowania i wzmocnienia swej tożsamości skazana jest na porażkę. Wprost przeciwnie, artysta deklaruje bowiem, że może się ona zakończyć powodzeniem, nawet jeżeli okupione jest ono doświadczeniem społecznej dyskryminacji i wykluczenia. Ponadto Disiz zwraca uwagę na inny, istotny czynnik rodzimej przestrzeni. W niej bowiem mają miejsce codzienne rytuały i nawet jeśli coraz częściej staje się sceną patologicznych zachowań, powinna być postrzegana jako przestrzeń życia jednostek i grup. „On vit ici, avec vous, on n'est pas des nomades” [Żyjemy tutaj, z wami, nie jesteśmy nomadami] – deklaruje artysta:

Mais j'te jure qu'mes galères, j'en suis fort et j'en suis fier
Je suis fier de là où j'ai grandi
Y'a pas qu'des taudis
Y'a quelques bandits
Mais on vit, qu'est-ce que t'en dis ?
J'suis fier d'être un jeune de banlieue
[...]
Je suis fier de mon milieu

[Ale przysięgam ci, że ta udreka sprawia, że staję się silny i jestem z tego dumny / Jestem dumny z tego miejsca, w którym dorastałem / Tu są nie tylko rudery / Jest kilku bandytów / Ale tu się żyje, co powiesz na to? Jestem dumny z tego, że jestem chłopakiem z przedmieścia / [...] / Jestem dumny z mego otoczenia]

³¹ B. Jałowicki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, s. 144.

Dla rapera fakt, że wywodzi się on z niższych warstw społecznych, zamieszkujących zazwyczaj przestrzeń wielkich blokowisk na przedmieściach, jest niebagatelny, zwłaszcza w procesie uwiarygodniania i legitymizowania jego działań. Wszak to blokowisko staje się naturalnym terenem inspiracji twórczości skierowanej przede wszystkim do młodych odbiorców, którzy odnajdują w niej bliskie im problemy, artykułowane ich codziennym językiem. Afirmacja tożsamości rapera i, co się z tym wiąże, jego twórczości, opiera się na przekonaniu, że na przedmieściach czuje się dobrze, bo jest u siebie. Rewers, formułując tezę o tożsamości i przywiązaniu do miejsca, pisze, że „nikt nas nie może tego miejsca, a w szczególności tego języka pozbawić”³². Naturalnym więc staje się dążenie do waloryzowania własnej przestrzeni, a tym samym pośrednio, własnej tożsamości i egzystencji. Według Disiza jego przestrzeń posiada konkretny wymiar i wartość: „Y’a plein d’autres choses, pour l’amour, on a nos codes / On sait aussi le célébrer sans drogue et sans alcool” [Jest tu dużo rzeczy, do miłości, mamy swoje prawa / potrafimy świętować bez narkotyków i alkoholu]³³. W konsekwencji należy przyjąć, że każda przestrzeń posiada swoje znaczenie i aby ją rozumieć i oceniać trzeba znać język, który ją wyraża. „Język ten jest częścią wyposażenia kulturowego ludzi należących do kręgu określonej kultury i stanowi fragment wspólnego dziedzictwa”³⁴. Zdaniem badaczy miejskich przestrzeni, proces poznawania środowiska wpływa na nasze zachowania, zmienia je, determinuje. Przestrzeń niesie za sobą określone treści i błędem byłoby pomijanie w badaniach wpływu postrzeganej przestrzeni na samopoczucie jednostek i grup społecznych³⁵.

Literackie obrazy miejskiej przestrzeni często bywają przesycone intensywnymi zapachami, wywołującymi u odbiorcy równie intensywne doznania. O przestrzeni percypowanej węchowo pisze Elżbieta Konończuk omawiając prace badaczy wpisujących się w nurt geografii zapachów, dla których doświadczenie miejsca jest „dynamicznym współlistnieniem wielu bodźców zmysłowych”³⁶. Chodzi przede wszystkim o zapachy dobrze rozpoznawalne, gdyż odwołujące się do najwcześniejszych doświadczeń, kojarzących się z najbardziej intymną przestrzenią rodzinnego domu. Przywoływanie wspomnień z wczesnego dzieciństwa buduje silne poczucie zakorzenie-

³² E. Rewers, *Post-polis*, s. 202.

³³ Disiz, *Un jeune de banlieue*, 2005.

³⁴ B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, s. 333.

³⁵ Tamże, s. 333–334.

³⁶ E. Konończuk, *Geografia zapachów wobec dyskursów humanistyki*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 53 i nn.

nia w rodzimej tradycji. Motyw zapachów miejsca pojawia się dość często w interesujących mnie tekstach, w których zapachy kojarzą się z okresem dzieciństwa i dopełniają obraz dorastania. Zapachy, za którymi się tęskni, przywołują w imaginariu jednostki poczucie bezpieczeństwa i beztrudną codzienność egzystencji. W utworze *Un été à la cité*, [*Lato w dzielnicy*]³⁷ Ministère A.M.E.R. przywołuje kuchenne zapachy gotowanych potraw, wydobywające się z sąsiadujących mieszkań i tworzące swego rodzaju etniczną mieszankę poszczególnych tradycji kulinarnych. Ten kulinarny melanz, w którym przywoływane są nazwy potraw przynależnych do odmiennych tradycji kulturowych, odzwierciedla narodowościową strukturę mieszkańców. Etniczną strukturę ludności zamieszkującej blok poznajemy poprzez skojarzenia, jakie w autorze tekstu wywołują zapachy charakterystyczne dla mieszkań znajdujących się na kolejnych piętrach budynku. Czytelnik doświadcza zatem obecności zamieszkujących blok ludzi za pośrednictwem zapachów i nazw spożywanych przez nich potraw. Możemy więc przypuszczać, że lokatorami drugiego piętra są Afrykanie i Azjaci, gdyż dominuje na nim zapach kuchni afrykańskiej za sprawą potrawy o nazwie chep oraz kuchni chińskiej (kantonińskiej). Trzecie piętro zamieszkują Arabowie i Hindusi, skoro woń popularnego kuskusu miesza się z aromatem indyjskiego dania o nazwie kolombo. Ostatecznie jednak wszystkie zapachy składają się na dość spójny obraz społeczności, która nie tylko mieszka pod jednym dachem, ale również zdolna jest do wytworzenia wspólnego *modus vivendi*. Wykreowany obraz bloku, w którym najwyraźniej bezkonfliktowo – pomimo oczywistych różnic – zamieszkują przedstawiciele różnych narodowości, można odczytać jako metaforę społeczności, przestrzegającej pewnych zasad i jednocześnie respektującej swoje partykularyzmy. W przytoczonym powyżej zbiorze wspomnień *Générations Beurs* motywy potraw i zapachów kuchennych, towarzyszących bohaterom od najmłodszych lat, pojawiają się kilkakrotnie. Jedna z osób opisując atmosferę panującą w bloku, wspomina: „Mieszkali w nim Bretończycy, Włosi, Hiszpanie. Moja matka gotowała kuskus dla całej klatki; jedliśmy naleśniki u Bretonki. To co, jednoczyło mieszkańców naszej klatki schodowej, to pochodzenie społeczne”³⁸. Z kolei inna z młodości spędzonej w dzielnicy Awinionu zapamiętała zapachy kuchni śródziemnomorskiej sąsiadów z Włoch, Portugalii czy Hiszpanii, które mieszały się z zapachem kuskus rodzinnego domu³⁹.

³⁷ Ministère A.M.E.R., *Un été à la cité*, 95200, 1994.

³⁸ *Générations Beurs*, s. 36.

³⁹ Tamże, s. 121–122.

Analizowane przykłady można uznać za wywołujące pozytywne i przyjemne skojarzenia zarówno z warunkowaną kulturowo przestrzenią domową, jak i wspólnotową. Paletę odczuwanych zapachów wzbogacają również fizjologiczne, organiczne, pochodzące od ludzi i zwierząt. To właśnie one dominują w utworze MC Solaara: „Viens faire un tour dans ce qu’on appelle le getto / D’la pisse dans l’ascenseur, si tu daignes quitter ta Merco” [Chodź przejdź się po miejscu, które nazywa się getto / Mocz w windzie, o ile zechcesz wysiąść z mercedesa [...]]⁴⁰. Mamy w tym wypadku do czynienia z obrazem przestrzeni śmierdzącej uryną, naznaczonej psimi odchodami i murami pokrytymi graffiti. „Reakcje na zapachy uznawane za przyjemne bądź przykre – zauważa Konończuk – analizowane są jako wyraz interakcji społecznych i jako zmieniające się pod wpływem warunków historyczno-kulturowych”⁴¹. Postępującej degradacji i dewastacji przestrzeni wielkich blokowisk towarzyszą akty przemocy i wzrost przestępczości. Na ścianach budynków naznaczonych napisami zawiera się historia i cała prawda o dzielnicy, „zgodnie z panującymi stosunkami społecznymi i ideologią”⁴².

*
* *

Powracam na zakończenie do definicji przestrzeni jako wartości kulturowej wspólnej dla wielu jednostek, przestrzeni, której przypisuje się ważną rolę integrującą. Jej percypowanie dokonuje się na wielu płaszczyznach, w tym społecznej i etnicznej. Analizowane utwory artystów wywodzących się z przedmieść wielkich miast we Francji pokazują, że ich autorzy nie uciekają od dosadnego obrazowania zjawisk, zachodzących na ich terytorium, ale jednocześnie bronią go przed nieprawdziwym, w ich odczuciu, i niesprawiedliwym osądem: „To, jak nas pokazują jest fałszem”⁴³. W przytoczonych tekstach najczęściej jednak mamy do czynienia z procesem waloryzowania własnej przestrzeni, która „mówi” o ludziach bądź „opowiada” o mieszkańcach. „Badanie [...] sposobu percepcji i waloryzacji przestrzeni przez ludzi, a także czynników go warunkujących jest ważne, jeżeli chce się zrozumieć zachowania przestrzenne jednostek i grup społecznych”⁴⁴. Mieszkańcy podejmują próby definiowania i ostatecznie tematyzowania swego

⁴⁰ MC Solaar, *Dégâts collatéraux*, 2001.

⁴¹ E. Konończuk, *Geografia zapachów wobec dyskursów humanistyki*, s. 55.

⁴² B. Jałowiecki, *Spoleczne wytwarzanie przestrzeni*, s. 24.

⁴³ Disiz, *Un jeune de banlieue*, 2005.

⁴⁴ B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, s. 333.

miejsca w przestrzeni, a w dalszej perspektywie stawiają pytania o własną tożsamość. Sądzę, że w tym akcie samookreślenia znajduje swe potwierdzenie teza o symbolicznym znaczeniu przestrzeni dla danej zbiorowości. Chodzi mianowicie o znaczenie ukształtowane wspólnym, grupowym bądź indywidualnym, doświadczeniem. Jak zauważa Rewers, miasto włącza się w „konstruowanie transkulturowych przestrzeni biograficznych”⁴⁵. W przywołanych w tym studium tekstach proces konstruowania tychże dokonuje się z perspektywy outsidera, gdyż w taki sposób dominująca większość postrzega przeciętnego mieszkańca przestrzeni, przedmiot naszych rozważań⁴⁶. Jeżeli zaś chodzi o rolę przestrzeni i miejsca w strategiach pamięci, to zdaniem tej samej badaczki, należy przypisać im istotne znaczenie, gdyż utrwala ją, „pomnażając i zwiększając ich zasięg”⁴⁷. W tym znaczeniu relacja z przestrzenią i sposób jej obrazowania wyrasta na gruncie doświadczenia, „własnej małej historii”⁴⁸. Jak zauważa Michel Maffesoli kształtowane jest ono przez jednostkę pozostającą w relacji z innymi jednostkami, ale również z „terytorium, z miastem, ze środowiskiem naturalnym, które dzieli z innymi”⁴⁹.

Rozważania nad relacjami między przestrzenią francuskich przedmieść, tego swoistego bytu społecznego, a tożsamością ich mieszkańców – imigrantów bądź potomków imigrantów – pozwalają stwierdzić, że w ich wypowiedziach doświadczenie przestrzeni staje się doświadczeniem tożsamościowym. W konsekwencji przestrzeń jawi się jako żywa tkanka, ulegająca przemianom i procesom. Tej przestrzeni nikt nie chce, gdyż powszechnie odbierana jest ona w kategoriach miejsca gorszego, generującego patologiczne procesy i zjawiska. Zostaje ona jednak w pełni zawłaszczona przez swoich mieszkańców, stając się mocnym budulcem ich tożsamości. Akcentowanie osobistego stosunku do przestrzeni, wymazanej i odrzuconej przez większość, społecznie stygmatyzującej tych, którzy się do niej przyznają, jest znakiem rozpoznawczym francuskich raperów. W hip-hopowych tekstach mieszkańców wielkich francuskich blokowisk przestrzeń jest waloryzowana, odkrywana jako wzmacniająca poczucie tożsamości i zespolenia z ich terytorium. Artystyczne i dokumentalne zapisy doświadczenia wielokulturowej przestrzeni stają się jednocześnie cennymi świadectwami jednostkowego i zbiorowego doświadczenia miejsca. Obecne są w nich silne elementy integrujące spo-

⁴⁵ E. Rewers, *Post-polis*, s. 203.

⁴⁶ Tamże, s. 203.

⁴⁷ Tamże, s. 185.

⁴⁸ G. Odoj, *Tożsamość kulturowa społeczności małomiasteczkowej*, Katowice, 2007, s. 16–17.

⁴⁹ M. Maffesoli, *Czas plemion*, s. 183.

łeczność, takie jak wspólny los czy tradycje kulinarne. Potwierdzają one tezę o wymieszaniu się różnych, wzajemnie nakładających i przenikających się kultur w przestrzeni francuskich miast.

“We Are Not Nomads”.
The Space of French Suburbs and the Identity of
the Descendants of Immigrants

Summary

The thesis of a symbolic significance of space for a particular community underscores the integrating role of place as a cultural value. The author analyses the connection between the space of French suburbs and the identity of their inhabitants, especially those of immigrant extraction. Therefore, she refers to selected texts of the rich output of French hip-hop artists. She places the pieces in the context of the responds given the French of immigrant roots surveyed in 2003. The analysis of the works of the French rappers demonstrates that their texts express a strong identity with the place of origin and residence built on cultural separateness and, simultaneously, on a strong feeling of social homogeneity of the quarter, which is an additional integrating factor.

Keywords: urban space, suburbs, identity, immigrants, France

Jacek Kaczmarek

Instytut Geografii Miast i Turyzmu

Uniwersytet Łódzki

e-mail: jacek.a.kaczmarek@gmail.com

Spacer po terytoriach nieodkrytych, czyli śladami ekspresji geograficznych

Przygotowanie

W poszukiwaniu geograficznych przestrzeni utekstwowionych wędrowcy podążają dwiema drogami. Pierwsza prowadzi do terytoriów konkretnych, jednoznacznie określonych, dokładnie zlokalizowanych. Edward Stachura, który zostawiał w tekstach ślady swoich peregrynacji, często kontemplował konkretny geograficzny, jak na przykład podczas pobytu w Zgierzu:

Jeśli ja powiem, że pętla tramwaju nr 45 w Zgierzu, kursującego między tymże a Łodzią Fabryczną, bardzo mi się spodobała i w jakiś sposób to rozgłoszę, [...] zawsze znajdzie się paru ciekawych, którzy tu przyjadą na pętlę tramwaju nr 45 w Zgierzu pod Łodzią i usiądą na jednej z dookólnych ławek pod wysokimi drzewami (jakie?) i wypalą papierosa ci, co palą, a ci co nie palą – zjedzą cukierka, albo nie zjedzą cukierka, tylko powiedzą i pomyślą o swoich sprawach, [...] i myślę sobie, paląc papierosa i siedząc na ławce na pętli tramwaju nr 45 w Zgierzu, myślę sobie, że to miejsce to by mogło być jednym z takich miejsc zbornych¹.

Poeta opisał nowy, poznany przez siebie obszar, ale jednocześnie zaprosił czytelnika do odwiedzenia odkrywanego miejsca. Nie tylko zwyczajna ciekawość skłania odbiorcę do przejażdżki tramwajem nr 45, ale pętla tej linii po

¹ E. Stachura, *Poezja i proza*, t. 5, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 339–340.

prostu powinna zostać wybrana jako miejsce spotkań tych, którzy poszukują siebie. Stachura zostawił „uchylone drzwi” dla wędrowców, którzy zapragnęli wyruszyć jego śladem. Przedstawiony zapis autobiograficzny przekracza granice świadectwa pobytu w realnym miejscu i w rzeczywistym czasie. Poeta wykonał zabieg, za pomocą którego – jak można powiedzieć, korzystając z formuły Małgorzaty Czerwińskiej – „wydobywa czytelnika z cienia i rzuca mu wyzwanie”². Odbiorca nie ma pozostać jedynie świadkiem topografii artysty czy interpretatorem jego myśli, ale powinien podjąć działanie i pod wpływem przekazanego impulsu artystycznego wyruszyć w drogę. Indywidualne odkrywanie przestrzeni utekstowionej staje się odpowiedzią czytelnika podejmującego dialog z pisarzem. Reakcją na rzucone przez pisarza wyzwanie powinna być realna podróż. Trzeba opuścić dom i podążyć za głosem artysty.

Druga ścieżka poznawania świata prowadzi w stronę przestrzeni utekstowionych, w przypadku których zagubiono geografię. Czytelnik dostrzega więc miejsce pozbawione lokalizacji, a właściwie ledwie ideę zarysowanego miejsca. Takimi obszarami bez lokalizacji są na przykład dworce kolejowe, które mogą być początkiem lub końcem podróży i gdzie nie ma znaczenia, skąd ktoś wyrusza i dokąd zmierza. Liczy się droga pomiędzy tym, co minęło i tym, co nastąpi. Kiedy wędrowiec rysuje mapę podróży w oderwaniu od konkretnej przestrzeni, geografia realna zamienia się w topografię myślenia. Przemieszczanie się w wagonie kolejowym może być pretekstem do wędrowania po obszarze emocji i wrażeń. Geograficzne przestrzenie utekstowione miewają zatem charakter bądź konkretny, bądź wyobrażony. Pierwsze są usytuowane w geografii, drugie poza nią.

Praca naukowa jest także wyruszeniem w podróż badacza, który wędruje po konkretnych, wyraźnie zakreślonych dziedzinach wiedzy, dążąc do jasno określonego celu, wyznaczonego przez siebie lub innych wcześniejszych odkrywców. Czasem jednak podąża za ledwie dostrzeżoną ideą, jakby zmierzał w stronę nieznanego lądu.

Konstrukcja niniejszego artykułu jest zapisem pogoni za wyzwaniami, jakie pisarze stawiają przed czytelnikami. Myśl autora wyrażona w jego utworach powinna na tyle zainteresować czytelnika, aby narastające w nim napięcie doprowadziło do decyzji o podróży do miejsc utrwalaonych w tych utworach. Obserwujemy tu schemat działania podobny do zachowań klienta na rynku, znanego jako AIDA (akronim od angielskich słów – zauważenie,

² Por. M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie, wyzwanie*, Kraków 2000, s. 16, 24.

zainteresowanie, pożądanie, działanie). To nie musi być podróż egzotyczna czy eksploratorska:

Nie zawsze podróżuje się po to, aby odkryć coś nowego. Pielgrzym na przełomie średniowiecza i odrodzenia wybierał się do Ziemi Świętej, by zobaczyć to, co znał z Pisma Świętego; poeta romantyczny odwiedzał Italię, by podziwiać to, co już znał na przykład z książek; podróżowano śladami bohaterów fikcyjnych³.

Motywacje podróży literackich bywają zaskakujące i trudne do przewidzenia, gdyż to impuls określa początek drogi prowadzącej do zrozumienia przestrzeni utekstwowionej. Doświadczenie to ma niewątpliwie charakter geograficzny, toteż proponuję nazwać je „ekspresją geograficzną”. Po pierwsze, jest to stan pobudzenia emocjonalnego wywołany charakterem miejsca, do którego przybywa czytelnik poszukujący przestrzeni opisanych w literaturze. Po drugie, ekspresja geograficzna jest artykulacją doświadczenia podróży do miejsc utekstwowionych. Ta forma artykulacji wiąże się bez wątpienia z geografią miejsca opisanego w literaturze, co z kolei łączy ją z ideą geopoetyki. „Ekspresja geograficzna”, będąca reakcją na wyzwania artystów, pojawia się nagle. Zwięzłe, celne słowa Julii Hartwig pobudzają do myślenia:

niezapisane
wspomnienia wędną
jak nieuprawiany ogród⁴

Julia Hartwig *implicite* nawiązuje do idei ekspresji geograficznej, podkreślając, że tylko utrwalone, zapisane wspomnienia nie ulecą z pamięci. Pamiętanie jest często warunkowane topograficznie, gdyż przestrzeń ma charakter memoratywny. Artykulacja wspomnienia ma więc także charakter utrwalania miejsca. We wspomnieniach Hany Voisine-Jehovej wyraźnie dostrzega się „jak ważna staje się sama czynność pisania, gdyż to «pisanie siebie» jest formą uobecnienia siebie”⁵ w przestrzeniach bycia. Oślepienie rozbłyskiem odkrycia tak prostej prawdy wywołuje zazwyczaj serię powidoków w umyśle badacza. Prawie skonkretyzowany obraz rozplywa się, mami, to znów kokietuje podążających jego śladem. Odbiorca, odpowiadając na wyzwanie pisarza, podąża do miejsc przedstawionych w literaturze, których bezpośrednio doświadczenie stanowi konieczny warunek ich rozumienia.

³ H. Voisine-Jehova, *Spojrzenia komparatystyczne z różnych stron*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2016, s. 110.

⁴ J. Hartwig, *To co przeżyliśmy razem*, w: tejże, *Zapisane*, Kraków 2013, s. 5.

⁵ E. Konończuk, E. Sidoruk, *Hana Voisine-Jehova – komparatystka, tłumaczka, pisarka*, w: H. Voisine-Jehova, *Spojrzenie komparatystyczne z różnych stron*, s. 15.

Przestrzenie utekstwowione są odzwierciedleniem topografii indywidualnych konstruowanych przez artystów. Odbiorca natomiast otrzymuje do interpretacji swoiste mapy, by określić własne topografie terytoriów odwiedzanych i wyobrażanych. Wyzwanie czy niedomknięcie jest zaproszeniem czytelnika do kreślenia indywidualnych szkiców na gotowych, realnych mapach.

Czytając fikcje jak mapy zamieszkiwanych przestrzeni, musimy zatem najspierw potrafić umiejscowić na nich siebie. Zadaniem twórcy byłoby wobec tego tyleż naszkicowanie mapy, ileż powołanie do życia terytorium, które możemy następnie oglądać z jej perspektywy. Fikcje mapują doświadczenia, podobnie jak mapy kreślą umowny obraz przestrzeni. Odnośna kartografia sporządzałyby kartogram egzystencji⁶.

Bywają także ledwie naszkicowane terytoria o rozmytych kształtach, pozabawione legendy i kierunków świata. Giovanni Catelli⁷ przedkłada czytelnikowi mapę konturową z zaznaczonymi elementami geograficznymi. Brakuje im jednak podpisów, a wiele nazw nie pasuje do zaznaczonych komponentów środowiska geograficznego. Catellego interesuje chwila, migawkowe doświadczenie różnorodnych miejsc, dworców, peronów, na których zatrzymujemy się przez chwilę, będąc w drodze. Dlatego geografie konstruują narracje Cattellego. Szkic topograficzny pełni funkcję tła dla dominującego nastroju *nostos* czy *saudade*, czyli nostalgii i tęsknoty. Terytoria bez geografii stają się stopniowo topografią wewnętrzną. Powstaje mapa kreślona tylko w umyśle odbiorcy dzieła. Zatem reakcją na wyzwanie pisarza bywa zapis czyniony przez czytelnika podczas podróży.

Mimo literackiego kontekstu prowadzonych rozważań warto spojrzeć na ekspresje geograficzne innych twórców oraz ich wyzwania kierowane do odbiorców. Niedomknięte terytorium sugestywnie przedstawił Wim Wenders w filmie *Lisbon Story*, w którym ukazał krajobraz dźwiękowy stolicy Portugalii. Reżyser w swoim pełnym, skończonym dziele zrealizował podjęty plan i pokazał drogę do odkrycia magii Lizbony. Najpierw oko kamerzysty jest skierowane na filmowany obiekt, a następnie kamera zapisuje skadrowaną rzeczywistość. Obraz filmowy jest zatem efektem przetworzenia artystycznego określonego miejsca, czyli jest ekspresją geograficzną.

Celem artykułu jest próba refleksji nad miejscami niedomkniętymi, będącymi wyzwaniem skierowanym przez twórcę do odbiorcy. Można powiedzieć metaforycznie, że korzystamy z niedomkniętych drzwi, aby przyjąć

⁶ A. Żychliński, *Osiadły podróżnik. Topografia fikcji*, „Konteksty” 2015, nr 4, s. 24.

⁷ G. Catelli, *Geografie*, przeł. A. Wasilewska, Wrocław 2014.

zaproszenia i podążyć na przykład za Proustem, Perecem do Paryża, za Wittgensteinem do Wiednia, za Wendersem do Hawany, za Pessoa do Lizbony, za Cattellim przed siebie. Wspomniane lektury były impulsem do podjęcia przeze mnie podróży do przestrzeni utekstowionych, do Hawany, Paryża, Wiednia. Pozostawiły one ślad w postaci osobistych zapisków, *itinerariów*, będących efektem podróży po terytoriach niedomkniętych, a więc obszarach, które zachęcają czytelnika do wyruszenia w podróż i bywają nakazem, imperatywem podróży, „po emanujących mocą miejscach, które zostawiły w literaturze swój ślad, jak gdyby tylko po to, by później nas prześladować”⁸.

Wyjście

Badacz, który wyrusza w podróż naukową, zabiera ze sobą odpowiedni bagaż metodyczny, przygotowuje niezbędne narzędzia i opanowuje potrzebne techniki badawcze. Wędrowanie ku nowym kontynentom poznawczym wymaga opracowania harmonogramu, dzięki któremu droga staje się racjonalna, pozbawiona przypadkowych działań. Sensowność drogi badawczej określa jej cel. Urzeczywistnianie zamiaru zależy zazwyczaj od trafnie postawionego problemu, którym jest pytanie pozostające dotychczas bez odpowiedzi. W niniejszych rozważaniach interesuje mnie pytanie: w jakim zakresie geograficzne przestrzenie utekstowione określają podróżowanie? Trajektoria metodyczna postępowania badawczego przebiega według kolejnych, logicznie zaplanowanych etapów. Pierwszym jest odkrycie źródła artystycznego, będącego zapisem miejsca. Następnie badacz doświadcza przestrzeni utekstowionej w jej autentyczności, w bezpośrednim spotkaniu podczas prac terenowych, w których obserwacja jest podstawową metodą badawczą. Rezultatem powinno być indywidualne przetworzenie zgromadzonych doświadczeń w formę *itinerarium*. Dawniej pojęciem tym określano przewodnik turystyczny, chociaż w jego polu semantycznym zawiera się także fakt planowania podróży, pokonana droga, jak też wskazania dla przyszłych wędrowców. *Itineraria* zatem to przewodniki osobiste, których głównym bohaterem jest autor-podróżnik. Miejsca odwiedzane bywają czasami pretekstem dla wyrażenia własnego doświadczenia egzystencjalnego. Cechą wiodącą *itinerarium* jest osobisty charakter zapisu podróży, będącej często podjęciem wyzwania rzuconego przez twórców, a więc zapisem podróży do terytoriów niedomkniętych, czyli obszarów czy obiektów przedstawionych w tekstach

⁸ M. Barbaruk, D. Czaja, *Po śladach. Itineraria literackie*, „Konteksty” 2015, nr 4, s. 6.

kultury. Teksty te są zaproszeniem przedłożonym odbiorcy i pobudzają do wyruszenia w podróż, której celem jest odkrywanie rzeczywistości geograficznej oraz spotkanie z konkretnym miejscem. Odbiorca w swojej wędrówce staje wobec możliwości odkrycia siebie w przestrzeniach prezentowanych przez twórców. Spacer po ścieżkach przestrzeni utekstowionych bywa trudnym przedsięwzięciem, gdyż twórcy często płaczą drogi, sami mając kłopoty z własną identyfikacją w przestrzeniach zmieniających się pod wpływem czasu, co zauważa Patrick Modiano:

A może to ja byłem widmem? Szukałem czegoś, czego mógłbym się uchwycić. Na miejscu starej, zdobionej sztukateriami perfumerii przy placu Pyramid było teraz biuro podróży. Przebudowano wejście i hall hotelu Saint-James et Albany. Poza tym nic się nie zmieniło. Nic. Darmo powtarzałem to sobie w myśli – czułem się, jakbym unosił się nad tym miastem. Nie było już moim, zamykało się przede mną jak okratowana witryna przy ulicy Castiglione, przed którą zatrzymałem się, z trudem rozpoznając w niej swoje odbicie⁹.

Artysta może pogubić się w przestrzeniach poddanych przez niego utekstowieniu. Natomiast obowiązkiem badacza jest zrozumienie tych terytoriów i skonstruowanie nowego tekstu geograficznego. Warunkiem dotarcia do istoty miejsca i ukazania nowych relacji topograficznych stają się indywidualne przeżycia, jakie miały miejsce w konkretnej przestrzeni. Krytyczne podróże wyobrażone do miejsc utekstowionych są przedsięwzięciem interesującym, ale pozostaną w sferze imaginacji. Istotą doświadczania przestrzeni jest chłonięcie bodźców całą zmysłowością. Badacz musi opuścić gabinet i przestrzeń eksperymentu uczynić ulicę. Warto brnąć w zgiełku codzienności, aby rozum akademicki dostrzegł istotę poznawanego świata. Badania terenowe są nieuniknionym warunkiem rozumienia przestrzeni utekstowionych. Badanie krytyczne to nie tylko odczytanie tekstu, ale także dotknięcie, zobaczenie, posmakowanie, powąchanie, usłyszenie życia zapisanych przestrzeni. Należy się jednak poddać atmosferze świata przedstawionego przez twórców.

Podążanie za myślą, ideą artysty w stronę terytoriów przez niego opisanych powinno przebiegać zgodnie z przesłankami poznania naukowego. Czasami można mieć wątpliwości, czy postępowanie badawcze umożliwi dotarcie do sensu otaczającej rzeczywistości. (Pytania o obszar myślenia nauki nie należą do zbyt odkrywczych w historii uzasadnienia poznawania świata.) W tomie *Drużna przestrzeń* Czesław Miłosz uzasadnia sceptyczne stanowisko wobec metodycznego postępowania w poszukiwaniu tajemnicy bytu:

⁹ P. Modiano, *Zagubiona dzielnica*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 2014, s. 11.

Nauka dba o pozbawianie nas iluzji.
Nawet nie wiadomo, czemu jej tak na tym zależy.
Walki genów, cechy zapewniające sukces, zysk i strata.
Jakim językiem, na Boga, przemawiają ci ludzie
W białych kitlach? Karol Darwin
Czuł przynajmniej wyrzuty sumienia¹⁰

Czy można zatem uzasadnić ideę terytoriów niedomkniętych na drodze postępowania naukowego? Celem takiego zamierzenia byłoby wyrowadzenie czytelnika z cienia i ukazanie go jako podmiotu doświadczającego świata i tym samym odkrywającego kontekst geograficzny dzieła literackiego. W takiej sytuacji mamy do czynienia z ekspresją geograficzną, będącą formą emotywną postawy wobec dzieła i utekstowionej przestrzeni *in situ*. Jest ona przedmiotem refleksji nad wytwarzaniem wiedzy emotywniej w ramach geografii kulturowej.

Dzieło literackie można więc rozumieć jako swego rodzaju bramę, przez którą czytelnik wyrusza w podróż po opisanych przez autora terytoriach, literackich i geograficznych. Taka sytuacja skłania często odbiorcę do ekspresji geograficznej w formie *itinerariów*¹¹. Osobiste zapiski dokonywane podczas podróży mają walor szczególny, będąc artykulacją zarówno poznania świata, jak i własnej duszy wędrującego czytelnika. Nie sposób pominąć znaczenia epistemologicznego notatek z podróży sporządzanych w aleatorycznym zamęcie, pod wpływem chwili, *in situ*. *Itineraria* są zapisem wyjątkowym. Według Dariusza Czai czytelnik-podróżnik podąża za tekstem, wkracza do odwiedzanych przestrzeni i wypełnia je własnymi narracjami. Ich zapis jest w istocie powołaniem osobistej geografii. *Itineraria* stają się wówczas legendą, dzięki której możliwe jest konstruowanie nowych map literatury:

Postępowanie za tekstem to podróż szczególna. To działanie prywatne, intymne i – jak upiera się Harry Mathews – głęboko twórcze. Ruch jest teraz po naszej stronie. Czytanie to projektowanie światów możliwych, intrygująca wyprawa w nieznanne. Choć warto od razu dodać, że materializowanie fikcji w głowie czytelnika przypomina pisanie na piasku, kreślenie figur w powietrzu. To skomplikowana i wysoce niejasna gra rozumu, pamięci i wyobraźni. Czytając, tworzymy terytoria o niewyraźnej charakterystyce i zmiennych granicach. Zaludniamy je

¹⁰ C. Miłośz, *Uczeni*, w: tegoż, *Drużyna przestrzeń*, Kraków 2012, s. 34.

¹¹ S. Kaczmarek, J. Kaczmarek, *Wielość rzeczywistości w przestrzeni turystycznej*, „Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna” 2015, nr 31, s. 17–32. W artykule zaprezentowano oryginalną koncepcję teoretyczną pozwalającą wyodrębnić wielość rzeczywistości w przestrzeni życia. Inspiracją badawczą były prace Leona Chwistka, a narzędziem diagnostycznym wspomniane *itinerarium*.

bohaterami konstruowanymi na nasz obraz i podobieństwo, powołujemy do życia geografie o tylko nam znanych parametrach. Tak czy inaczej, literackie światy zyskują dla nas – mocniejszy lub słabszy – status rzeczywistości¹².

Problem *itinerariów* mieści się w obszarze badań autoetnografii, charakteryzującej się tym, że uwaga badacza koncentruje się na własnych doświadczeniach. Stara się on zrozumieć analizowaną rzeczywistość nie tylko poprzez refleksję intelektualną, ale też poprzez własną cielesność, emocjonalność, wrażliwość. Badacz jest w stanie zrozumieć siebie w kontekście odwiedzanych miejsc. Poznanie bezpośrednie jest siłą autoetnografii jako jakościowej metody badań społecznych. Można ją zdefiniować w różnych kontekstach znaczeniowych:

1. Autoetnografia rozumiana jest jako bazujący na procesie introspekcji akt autonarracji.
2. Autoetnografia jest dokumentem stworzonym przez narratora w akcie autonarracji opisujący osobiste doświadczenia w danej dziedzinie.
3. Autoetnografia może oznaczać technikę zbierania materiałów empirycznych.
4. Autoetnografia jest całościową strategią badawczą, która polega na celowym i planowym dokonywaniu autoobserwacji w długim okresie.
5. Autoetnografia ma status nowatorskiego wzorca uprawiania nauki w polu nauk społecznych¹³.

Wielość koncepcji badań autoetnograficznych jest efektem złożoności obserwowanych rzeczywistości społecznych i zmienności kontekstów kulturowych. Obserwacja autorska pozostaje istotą takiego podejścia w antropologii kulturowej. W badaniach literaturoznawczych przydatna może okazać się autoetnografia analityczna, w której badacz jest:

pełnoprawnym uczestnikiem badanej grupy lub analizowanego kontekstu, występuje w takiej roli w publikowanych przez siebie tekstach, kieruje się planem badań analitycznych, których celem jest doskonalenie teoretycznych ujęć szerszych zjawisk społecznych¹⁴.

Podejście autoetnograficzne jest niezwykle atrakcyjne w sensie poznawczym i wyjaśniającym. Zapisy podróży do miejsc utekstwowionych stanowią właśnie autonarrację, w której czytelnik wychodzi z cienia i w roli twórcy opisuje

¹² D. Czaja, *Realne fikcje. Iść za tekstem*, „Konteksty” 2015, nr 4, s. 35.

¹³ A. Kacperczyk, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, nr 3, s. 37–38.

¹⁴ L. Anderson, *Autoetnografia analityczna*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, nr 3, s. 146.

spotkania z miejscami przedstawionymi w literaturze. Autoetnografia jako metoda analizy *itinerariów* stanowi uzupełnienie i wzbogacenie tradycyjnych metod nauk społecznych oraz jest szansą na dotarcie do głębszych pokładów poznania antropologicznego. Dotychczasowe bariery reprezentatywności i algorytmizacji stają się mniej uciążliwe. Podejście idiograficzne nabiera mocy wyjaśniającej. Ujęcie nomotetyczne nie może przecież dotyczyć każdej sfery życia człowieka. Omówione tu podejście badawcze napotyka jednak na inne bariery, gdyż – jak twierdzi Kępa: „Wątpliwości i obawy dotyczące autoetnografii wynikają z trudności przyznania, że to, co było tworzone przez lata, przestaje wystarczać i wymaga gruntownych zmian”¹⁵. *Itineraria* powinny być świadectwem recepcji dzieła literackiego, polegającej na odwiedzaniu i odkrywaniu sensu miejsc, w tym dziele przedstawionych. Jako gatunek wymagają odkrycia i systematyzacji. Postuluję, aby stały się one źródłem refleksji naukowej. Pozostaje zastanowić się na trajektorii badawczą oraz nad literacką krainą geograficzną, którą odwiedzi czytelnik i badacz w jednej osobie. Celem pracy terenowej jest zapisanie doświadczenia miejsc upamiętnionych w literaturze. Doświadczony badacz i tropiciel przestrzeni literackich, jakim jest Dariusz Czaja, ma wątpliwości, dokąd może dotrzeć czytelnik, który pragnie odkryć świat swoich literackich fascynacji:

Dobrze więc: iść za tekstem. Za tekstem, ale dokąd? Jeśli prawdą jest, że literatura szczególnie uaktywnia w nas, czytelnikach, utajone moce wyobraźni, że zaprasza do konstruowania własnych światów, to nie od rzeczy będzie zapytać: gdzie one są? I jak istnieją? Są takie mapy, na których można je oznaczyć, czy to tylko chimeryczne, zmienne kartografie naszych domniemań i projekcji? Jeśli czytanie jest zaproszeniem do podróży, to dokąd zmierzamy biorąc tekst za początek marszruty? Do jakich krajów biegnie ta podróż? I komu ją opowiemy?¹⁶

Warto zapytać też o sposób wędrowania rozumiany jako metafora metody badawczej. Przed wyruszeniem w podróż niezbędne jest uważne „zapakowanie” potrzebnych narzędzi i technik badawczych.

Droga

Wybór trajektorii badawczej zmierzającej do przeniknięcia istoty utekstowionych przestrzeni nie należy do zadań prostych. Na regałach bibliotecznych odnajdziemy liczne atlasy, leksykony, przewodniki, encyklopedie,

¹⁵ E. Kępa, *Autoetnografia nie wzięła się znikąd – rozważania o ciągłości i zmianie*, „Pareja” 2014, nr 1, s. 87.

¹⁶ D. Czaja, *Realne fikcje. Iść za tekstem*, s. 35.

spacerowniki, które mogą być wykorzystane jako użyteczne drogowaskazy. Autorzy prowadzą czytelnika przez wieki i przedstawiają rozmaite miejsca, w których toczyło się życie literackie¹⁷. Zakreślone mapy literatury ukazują obszary dobrze znane, utrwalone w historii cywilizacji, oraz tereny nowe, kreowane przez mniej znanych pisarzy¹⁸. Ciekawe kierunki peregrynacji proponują autorzy łączący różne dziedziny sztuki, dowodząc, że nawet wrażliwości architektonicznej można nauczyć się dzięki lekturze utworów literackich¹⁹. Ostateczny wybór zależy jednak od badacza, od jego temperamentu, wiedzy, postawy estetycznej, zaangażowania dydaktycznego.

Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że najpopularniejszym „bohaterem” utworów literackich jest Paryż. Natomiast do zadań bardziej złożonych należy wskazanie obiektów czy obszarów, w których skrywa się istota tego miasta. Turyści najczęściej wędrują pod wieżę Eiffla, do katedry Notre Dame, do Luwru, rzadziej pamiętają o Les Halles. Nieodpartym urokiem przyciąga Montmartre, a takich emblematycznych obiektów można wymienić znacznie więcej. Wśród nich zazwyczaj brakuje paryskich kamienic, będących przecież elementem trwałości miasta. Ich niezmienność, powtarzalność, dostojność i prozaiczność trwają mimo przemian historycznych. Zmieniają się mieszkańcy, a one określają standard życia w paryskich dzielnicach. Kamienice Paryża niezmiennie od dziesięcioleci są synonimem luksusu, prestiżu społecznego, dostatniego życia. Współczesnego spacerowicza nie dziwi widok *concierge’a*, krzątającego się wokół kamienicy powierzonej jego opiece. Kamienice w Paryżu wyrażają szacunek i styl, są obiektem zazdrości turystów i dojeżdżających do pracy mieszkańców przedmieść. Jedna z bardziej tajemniczych powieści XX wieku, poświęcona została właśnie kamienicy w Paryżu. Georges Perec w *Życiu instrukcji obsługi* odkrywa przed czytelnikiem prozaiczny, codzienny świat. Detaliczny opis daje autorowi nadzieję na uchwycenie wpływającego czasu, w sposób wyjątkowy, niezależny od wcześniejszych dokonań Marcela Prousta. Lektura *Życia instrukcji obsługi*, nawet jeśli – jak w przypadku autora niniejszego atykułu – odbywa się w bibliotece zlokalizowanej w szacownej modernistycznej łódzkiej kamienicy, zachęca czytelnika, aby przeniósł się w wyobraźni do paryskiej kamienicy tak sugestywnie przedstawionej przez Pereca:

¹⁷ *Atlas literatury*, red. M. Bradbury, przeł. A. Błasiak i in., Warszawa 2002.

¹⁸ J.A. Włodarczyk, *Literacki słownik architektury*, Katowice 2007.

¹⁹ A. Biała, *Literatura i architektura*, Warszawa – Bielsko-Biała 2010.

Kto, stojąc przed paryską kamienicą, choć raz nie pomyślał, że jest ona niezniszczalna? Rzecz jasna, bomba, pożar lub trzęsienie ziemi byłyby zdolne ją obalić – ale cóż poza tym? W oczach każdego mieszkańca, każdej rodziny albo nawet dynastii – miasto, dom i ulica zdają się nienaruszalne, niedostępne dla czasu, odporne na przypadki ludzkiego żywota do tego stopnia, że zwykliśmy porównywać, przeciwstawić trwałość kamienia kruchości naszej własnej, człowieczej egzystencji²⁰.

Przestrzenie utekstowione w literaturze oraz innych formach artystycznej ekspresji, a odwiedzane przez podróżnika czy turystę, mogą – o czym była już mowa – stać się ponownie utekstowione w narracjach podróżniczych bądź *itinerariach*. W dalszej części wywodu pozwolę sobie wykorzystać własne zapiski z podróży literackich do Paryża, Wiednia, Hawany, włączając tym samym swoje rozważania w nurt wiedzy emotywniej.

Paryż, 6 maja (piątek) 2011

Pogoda zrobiła się zupełnie letnia. Początek dnia to podróż metrem do stacji Courcelles w Wagram. W pobliżu tej stacji przebiegała ulica Simon-Crubellier przy której znajdowała się kamienica z książki *Życie instrukcja obsługi* Georgesa Pereca. Zobaczyliśmy dostojny i bogaty obszar. Znajdują się tutaj imponujące, nienaruszalne kamienice. Następnie skierowaliśmy kroki do Salle Pleyel. Metrem linia 2 dojechaliśmy do Porte Dauphine i do Lasku Bulońskiego.

Dzieło Georgesa Pereca niepokoi i intryguje nadal wielu badaczy. Dariusz Czaja interpretuje te „układankę” paryską w kontekście antropologii kultury²¹. Z kolei Joanna Barska wyjaśnienia rutynowej codzienności Pereca poszukuje w modernistycznych koncepcjach muzycznych²². Oba niezwykle cenne odczytania tego arcydzieła są jednak dokonywane przy biurku, z dala od przedstawionego w powieści miejsca. Aby zrozumieć Pereca, należy zatrzymać się przy ulicy Simon-Crubellier, doświadczyć jej wszystkimi zmysłami. Dotknąć szorstkiej faktury tynku kamienicy, poczuć zapach dzielnicy, a przez to głębiej zanurzyć się w świat Pereca. W ten sposób rodzi się ekspresja geograficzna, a *initeraria* podróżników szukających miejsc opisanych w literaturze stają się tekstami-reakcjami zarówno na te miejsca, jak i na przedstawiające je dzieła.

²⁰ P. Perce, *Życie instrukcja obsługi*, przeł. W. Brzozowski, Kraków 2009, s. 171.

²¹ D. Czaja, *Życie czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię kultury*, „Konteksty”, t. 56, z. 3–4, s. 6–22.

²² J. Barska, *Dodekafoniczne rusztowanie, czyli zaklanie nieistnienia. W kręgu re-cytacji świata Georgesa Pereca*, „Miscellanea” 2008, nr 4, s. 98–103.

Kolejny przykład, odnoszący się do paryskich przestrzeni, czyli w *Poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, ukazuje, jak w rzeczywistości miasta, w atmosferze spleenu, odnajdywany jest utracony czas. Czytelnika pasjonuje to zmaganie się z upływającym czasem i próba jego utrwalenia przez pisarza.

Jeśli zamierzam teraz uwypuklić tak mocno pojęcie Czasu, który wyparował, pojęcie lat nie oddzielonych od nas, to dlatego że właśnie w tej chwili w pałacu księcia Gilberta de Guermantes usłyszałem jeszcze krok moich rodziców odprawiających pana Swanna, usłyszałem dźwięk odskakujący, żelazisty, nieutrudzony, krzykliwy i chłodny dzwoneczka, który zwiastował, że nareszcie pan Swann poszedł i mama przyjdzie na górę, usłyszałem bezpośrednio, chociaż dźwięki te mieściły się tak daleko w przeszłości. Wtedy, myśląc o wszystkich wydarzeniach, jakie mieściły się niezbitnie między chwilą, kiedy je usłyszałem, a koncertem u Guermantów, przeraziłem się na samą myśl, że ten właśnie dzwonek dźwięczał we mnie, a ja nie mogłem nic zmienić w pobrząkiwaniu jego serduszka, [...] ²³.

W jakiej części Paryża niespieszny przechodzień może dostrzec zatrzymany czas? Niewątpliwie na Père-Lachaise spotkamy to, co przemijające i niedostrzegalne:

Paryż, 5 kwietnia (poniedziałek) 2010

Drugi dzień Świąt Wielkanocnych. Piękna pogoda, a Paryż zapełniają tłumy wędrujących, spotykających się, robiących zakupy przechodniów. Duży ruch w zmiennym mieście. Wybieramy kierunek ku Père-Lachaise. Spacer w poszukiwaniu zmarłych wśród zmarłych. Nie dotarliśmy do miejsc spoczynku filozofów (Auguste Comte, Maurice Merleau-Ponty). Muzyka łączy na wieki – Chopin i Petrucciani spoczywają obok siebie. Inni wielcy zostali odnalezieni. Kolejny punkt programu to Centrum Pompidou. Projekt budynku już tak nie dziwi, ale zaskakuje atmosfera panująca wokół. Olbrzymi plac, na którym siedzą i leżą młodzi ludzie w oczekiwaniu na Prawdopodobnie taki styl bycia.

Cmentarze – Montmartre i Montparnasse – także wiodą badaczy do miejsca kresu, a więc tego, co jest pewne w życiu każdego człowieka. Logiczna pewność pozostaje jednak egzystencjalną zagadką. Pewność kresu jest niepodważalna. Lapidarnie ujął tę kwestię Fernando Pessoa:

Mam tylko dwie daty – datę moich urodzin i datę mojej śmierci.
Pomiędzy jedną i drugą wszystkie dni należą do mnie ²⁴

²³ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7: *Czas odnaleziony*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1992, s. 359.

²⁴ F. Pessoa, *Poezje zebrane Alberta Cairo*, przeł. W. Charchalis, Warszawa, s. 118.

Paryskie kamienice i cmentarze są stronami tego samego świata, bowiem w nich zapisuje się indywidualne życie ludzkie. One są scenografią biograficznej drogi, biegnącej przez codzienność, symbolizowaną przez kamienicę, do kresu, który symbolizuje cmentarz. Kamienice i cmentarze są zatem miejscami, które warto poznać, pozostawiając na chwilę zgiełk generowany przez przewodniki turystyczne.

Kamienice paryskie kryją wiele tajemnic. Perec zapisał życie mieszkańców w topografii kondygnacji i pojedynczych pomieszczeń oraz w biografiach wypełniających je przedmiotów i elementach wyposażenia. Kamienice pozostałyby tylko dobrze zaprojektowanymi budynkami, gdyby nie pozostawione tam ślady ich mieszkańców. Takim budynkiem jest skromna, socjalna kamienica w XVI dzielnicy, w której zapisały się ostatnie lata życia Wiery Gran. Aby doświadczyć tragicznych losów tej żydowskiej pieśniarki, trzeba zatrzymać się przed tą kamienicą, w eleganckiej dzielnicy, niedaleko Sekwany:

Po tygodniach prób, wiosną 2003 roku, dostałam spotkania pod drzwiami jej mieszkania. Elegancka, burżuazyjna dzielnica Paryża, szesnastka, okolice wieży Eiffa. (Do Sekwany niedaleko!) Pierwsze piętro²⁵.

Przed tą kamienicą zatrzymują się zazwyczaj jedynie jej mieszkańcy bądź przechodnie podążający za swoją codziennością. Losy Wiery Gran, zapisane w dziejach paryskiej kamienicy, były impulsem do poszukiwania tego miejsca i pozostawionych w nim śladów.

Paryż, 4 maja (środa) 2011

Poranek przywitał nas słoneczną i zimną pogodą. W porównaniu z opadami śniegu w Łodzi, w Paryżu panuje upał. Rano jedziemy metrem do XVI dzielnicy. Bez kłopotów odnajdujemy ostatni adres Wiery Gran, rue Chardon-Lagache 61. Zwyczajna modernistyczna kamienica, nie robi wrażenia, jest jednak znaczącym miejscem, które zostało opisane w książce o jej życiu. Spacerujemy eleganckimi ulicami wśród dostojnych kamienic.

Nie jest łatwo opuścić stolicę Francji. Wylatując z lotniska Charles de Gaulle, nie opuszczamy Paryża, ale pozostajemy na jego ulicach, nadal wędrując w wyobraźni po zaułkach lewego brzegu. Po północy w Paryżu można spotkać wielu samotnych, intrygujących przechodniów. Jest to bowiem szczególnie pora nocy, kiedy materialność rzeczywistości i ułuda mieszają się

²⁵ A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, Kraków 2010, s. 10.

ze sobą. Wielu pozostaje na ulicach Paryża w tych nocnych godzinach, a salon Gertrudy Stein bywa niezmiennie dostępny dla wrażliwych wędrowców, odbywających podróż inspirowaną wcześniejszymi lekturami.

W *Atlasie literatury* przestrzeń literacką austriackiej metropolii nazwano „Wiedniem Wittgensteina”²⁶. W dorobku literackim Ludwiga Wittgensteina brakuje narracji przestrzennych. Wybitny filozof porządkował bardziej swoje myśli w kontekście odnalezienia istoty świata. Sedno myślenia i wyjaśniania rzeczywistości tkwi według niego w zdaniu. Kunsztowne w swej syntezie poglądy Wittgensteina mają jednak związek z Wiedniem. Niewątpliwie układ urbanistyczny czy wydarzenia rozgrywające się w przestrzeniach miejskich silnie oddziałują na charakter ludzkich osobowości, stając się istotnymi determinantami psychiki mieszkańców miast. W psychologii środowiskowej wykazano wyraźny wpływ otoczenia miejskiego na wzory zachowań mieszkańców miast. Układ urbanistyczny Wiednia, jego historia, forma architektoniczna, klimat austro-węgierskiej stolicy były znaczącymi elementami kształtującymi zarówno prądy artystyczne, jak też indywidualne postawy artystów. Niepodobna pozostać obojętnym na wiedeńskie akcenty słyszalne w muzyce rodziny Straussów czy w nader wyrafinowanych kompozycjach Mahlera. Na początku jego piątej symfonii dobiega słuchacza marsz żołnierzy wyruszających z koszar lub ćwiczących na placu apelowym. Podobnie jak miejsce zamieszkania kompozytora zapisało się w jego muzyce, tak niewątpliwie plan Wiednia, z jego hierarchią funkcjonalną, wpłynął na konstrukcję *Traktatu logiczno-filozoficznego* Wittgensteina. Można to dostrzec, spacerując niespiesznie w okolicach Staatsoper. Kiedy czytamy fragmenty dzieła, chłonąc aromat kawy i wsłuchując się w gwar rozmów w Cafe Central, mamy szansę zauważyć świat faktów logicznych zapisanych przez Wittgensteina i rzeczywistość faktów przestrzennych ukształtowanych przez Otto Wagnera, Josepha Olbricha czy Josefa Hoffmana. Jako że droga do zrozumienia dzieła sztuki powinna prowadzić przez terytoria związane z jego genezą, toteż spotkanie z myślą Wittgensteina wymaga wyruszenia do Wiednia. Właśnie tam, w zmiennej codzienności miasta zauważymy sens podmiotu metafizycznego.

5.632 Podmiot nie należy do świata, lecz jest granicą świata.

5.641 [...] Ja filozoficzne to nie jest ani człowiek, ani ludzkie ciało, ani ludzka dusza, którą zajmuje się psychologia – lecz podmiot metafizyczny: granica, nie część świata²⁷.

²⁶ *Atlas literatury*, s. 162–164.

²⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2002, s. 65.

W Wiedniu dokładniej dostrzeżemy sens najczęściej cytowanego, wpadającego z uwagi na częstotliwość napotykanych przywołań w obszar banalności, sformułowania Wittgensteina, który utożsamiał granice świata z ograniczeniami języka, jakim posługuje się każdy z nas. Zatem każdy myślący podmiot jest granicą świata, a język określa kres poznawalnego i logicznego świata. Nie potrafimy wyjaśnić rzeczywistości, jeżeli nie mamy zasobu odpowiednich pojęć. W przeciwnym razie wypada tylko milczeć. Również postawy filozoficzne architekta czy urbanisty mają wpływ na formę rzeczywistości kształtowaną przez nich. Czy w konkretnych miejscach można uchwycić relacje pomiędzy podmiotem filozofującym i projektującym środowisko miejskie? Wiedeń Wittgensteina stwarza takie perspektywy:

Wiedeń, 1 lipca (środa) 2009

Kolejna część wędrowania, to powrót pomarańczową linią do stacji Rochusgasse. Stąd krótka droga do Bułgarskiego Instytutu Kultury (Parkgasse 18). Dom zaprojektowany przez Ludwiga Wittgensteina, proste surowe bryły – podobne do myśli zawartych w traktacie logiczno-filozoficznym. Podstawa jego filozofii, czyli zdanie, była lepsza od podstawy kompozycyjnej budynku, czyli powtarzalnego prostopadłościanu. Liczy się jednak miejsce związane z konkretnym człowiekiem, nie efekt myśli architektonicznej.

Dzieła Wittgensteina pokazują ciekawy wariant analizy przestrzennej. Myśl filozoficzna pozwala zrozumieć przestrzeń, jej wymiary, układ, kompozycję, barwę, natężenie życia codziennego. W tej sytuacji abstrakcja logiczna jest podstawą rozumienia konkretnego przestrzennego.

Interpretacja przestrzeni opiera się również na innych źródłach artystycznych. Film – poprzez obraz, dźwięk, ruch – jest bardziej bezpośrednim środkiem ekspresji artystycznej niż literatura. Kamera rejestruje zazwyczaj fakty, nawet jeżeli są one efektem wyobraźni reżysera. Wim Wenders zaprosił widzów do Hawany, traktując miasto jako pretekst do opisanie kubańskiej ekspresji muzycznej. Zrujnowane uliczki Habana Vieja podkreślają witalność i determinację Kubańczyków, dla których muzyka jest alternatywnym światem. Bez muzyki ich życie skazane jest na beznadziejność totalitarnego świata, pozostając zamknięte w krętych, brudnych zakamarkach starej, kolonialnej Hawany. „Buena Vista Social Club” pokazuje jednak nadzieję wyrwania się z namiętnej, ale beznadziejnej karaibskiej egzystencji. Brudna Hawana zniewala i otumania, ale także oczarowuje. Wenders po mistrzowsku wydobył czar z podeptanego miasta. Doświadczenie wędrującego śladami filmowej fabuły nie jest prostym powtórzeniem sekwencji filmu. Potrzebna bywa umiejętność smakowania rytmu salsy. Warto zagubić się w świecie hawańczyków, zanurzyć się w ich codziennym życiu.

Hawana, 4 lutego (środa) 2015

Tym razem *cha-cha-cha*. Okazuje się, że różnica w zapisie ukazuje także odmienność w stylu tańczenia. Muzyka jest taka sama. Natomiast cha-cha kubańska jest bardziej statyczna, większość kroków to dreptanie w miejscu. Dogi stara się, aby pokazać sens tej – jego zdaniem prawdziwej cha-cha-cha. Partnerstwo polsko-kubańskie wychodzi zupełnie dobrze. To była bardzo ciekawa i pożyteczna godzina. [...] Po kolacji próbujemy odkryć nocną Hawanę. Polecana sala w hotelu Floryda przy Obispo okazała się pomyłką. Ciemno, obskurnie. Nie widać muzyków i tańczących. Wzdłuż Obispo przechadzają się turyści. Wokół raczej się je, pije i gra do kolacji. Spontaniczna, zabawowa dusza kubańska czeka na odkrycie. Pod nocnym niebem, pośród słabo oświetlonych uliczek Starego Miasta ukrywa się ta prawdziwa Hawana. Może jutro ją spotkamy. Dobrej nocy.

Na przeciwnym biegunie naturalistycznych, wyraźnie zlokalizowanych miejskich scen znajdują się miejsca pozbawione konkretnego geograficznego. Tak jest w przypadku utworów, których akcja toczy się w miejscu nienazwanym przez autora. W dziełach literackich występują często tak zwane miejsca czy obiekty syntetyczne, czego klasycznym przykładem jest Coketown, miasto z powieści *Ciężkie czasy* Charlesa Dickensa. Nie jest to ani Preston, ani Manchester, lecz odbijają się w nim różne przemysłowe miasta angielskie. Podobny przykład można odnaleźć na kartach książki *Bracia Aszkenazy* Israela Joszui Singera. Tym razem różne obiekty (fabryki, domy) są sumą wielu bałuckich budowli. Autor nie opisuje konkretnej fabryki, lecz daje syntetyczny obraz fabryk zlokalizowanych na łódzkich Bałutach. Miejsce syntetyczne, a więc swoisty reprezentant bez jednoznacznej lokalizacji w porządku geograficznym²⁸, staje się zatem sumą wielu miejsc. Przykładem takiej narracji jest opowiadanie *Nostos*²⁹, w którym wspomniany już Catelli opisuje podróż pociągiem. Czytelnik nie wie ani skąd, ani dokąd jedzie pociąg, a dworzec na którym się zatrzymuje ma cechy wszelkich dworców.

Byłem na peronie sam. Po jednej i po drugiej stronie widniały nieruchome tory, nagie marmurowe ławki daremnie czekały na zmęczenie podróżnych, na ciężar bagaży, na niespokojne głosy odjeżdżających. [...] Nikt nie patrzył, jak odjeżdżamy, ruszyliśmy zapomniani, jak włóczędzy po spektaklu, w spokojnym i niepewnym świetle wysokich filarów, gdzie czas płynie powoli, jednostajny i obojętny³⁰.

²⁸ J. Kaczmarek, K. Piotrowska, *Literacka interpretacja dziedzictwa łódzkich Żydów na podstawie koncepcji miejsc zapośredniczonych*, w: *Kultura i turystyka. Miejsca spotkań*, red. B. Krakowiak, A. Stasiak, B. Włodarczyk, Łódź 2013, s. 371–393.

²⁹ G. Catelli, *Geografie*, s. 22–28.

³⁰ Tamże, s. 24–25.

Na takich dworcach, które mogą być na całym świecie, czas płynie podobnie, mimo różnych stref czasowych. Mają one swój rytm i choreografię. W swej uniwersalnej formie są takie same, chociaż przez wszystkich podróżnych doświadczane indywidualnie.

Łódź – Warszawa – Hawana, 30/31 stycznia 2014 (czwartek/piątek)

Życie człowieka upływa na nieustannym czekaniu. Wyglądamy na kogoś, kto ma przyjechać. Wypatrujemy jego sylwetki pojawiającej się na progu. Przygotowujemy się do odjazdu, spoglądając na zegarek, czy już nadeszła właściwa pora. Kiedy przychodzi określony czas wyruszamy w drogę. Wtedy inni czekają na informacje o naszej podróży. Zazwyczaj ktoś na kogoś, lub na coś czeka. Wyruszamy aby powrócić – oczekujemy na początek podróży, ale także myślimy o kresie drogi. Zazwyczaj oczy wpatrują się w dal, aby kogoś dostrzec. A horyzont pozostaje ten sam. Przebywamy znaczne przestrzenie, a odległość do horyzontu nie zmienia się. Oczekiwanie na właściwy czas wyruszenia do Hawany mijają normalnie, w rytmie powszechnie mijających wydarzeń. Początek naszej drogi w dalekie strony wyznacza lokalizacja stacji Łódź-Widzew. O godzinie 16.02 odjeżdżamy do Warszawy. Wyruszamy punktualnie i docieramy do stacji Warszawa Zachodnia z niewielkim opóźnieniem. Te kilka minut dało nam się solidnie we znaki. Przez trzy kwadransy czekaliśmy na pociąg na Okęcie. Pociągi były znacznie opóźnione bądź nie przyjeżdżały. Było mroźnie, a po dworcu hulał przenikliwy wiatr. Zima potrafi być dokuczliwa. W końcu przyjechał pociąg z Modlina. Dobrze było posiedzieć w ciepłych wagonach. Teraz już bez problemów dotarliśmy do hotelu Marriott. Skromna kolacja w restauracji i możemy położyć się w ciepłych łóżkach. Jutro pobudka o 3.45 – zapowiada się długi dzień.

Powroty z podróży bywają najczęściej trudne. Egzotyczny świat, z jego bajkową nierealnością oderwaną od powtarzalnej codzienności, zatrzymuje podróżnych, którzy jednak powracają, aby w przyszłości ponownie wyruszyć w podróż. Wyruszamy, aby zrozumieć konkretną przestrzeń utrwaloną w literaturze i aby przekazać to doświadczenie w swoich *itinerariach*, przechowujących wspomnienia podróży. Każda wyprawa jest tyleż poznaniem nowych terytoriów, ile samego siebie.

W rzeczywistości koniec świata, tak samo jak jego początek, to nasze wyobrażenie świata. [...] Życie jest tym co z nim zrobimy. Podróże są podróżnikami. To, co widzimy, nie jest tym, co widzimy, tylko tym, czym jesteśmy³¹.

³¹ F. Pessoa, *Księga niepokoju spisana przez Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, przeł. M. Lipszyc, Kraków 2013, s. 451.

Fernando Pessoa zajmował jednoznaczną postawę wobec świata, interesując się obojętną codziennością³². Lubił podróżować bez wyruszania w drogę, przemieszczać się w przestrzeni własnej wyobraźni. Pessoa w języku portugalskim oznacza osobę, ale także nikogo. Fernando Pessoa jakby realizując znaczenie swojego nazwiska, uprawiał twórczość heteronimiczną. Podpisując swoje utwory licznymi heteronimami, stawał się jednocześnie wieloma osobami, jak też nikiem, czyli osobą bez wyraźnie zarysowanej osobowości. Pessoa traktował Lizbonę przede wszystkim jako miejsce dające do myślenia, jako pretekst oraz inspirację jego twórczości. Jak zatem dotrzeć do Lizbony tego intrygującego Portugalczyka, podpisującego swoje dzieła wieloma nazwiskami?

Przybywający do Lizbony, piszący te słowa badacz nie może skonstruować mapy odwiedzanych miejsc na podstawie opisanej przez pisarza morfologii miasta, gdyż Pessoa odarł Lizbonę z ekspresji geograficznej. Pisarz podróżuje, nie ruszając się z miejsca i dlatego jego Lizbona jest tak pasjonująca. Mimo że właściwie zniechęca on do wędrowania po Lizbonie, to zadaniem badacza powinno być właśnie podjęcie tej absurdalnej podróży.

Powrót

Wyruszając w podróż zabieramy ze sobą багаż przestrzeni utekstowionych. Aby w pełni zasmakować takich podróży, niezbędne jest wypracowanie dyspozycji, które pozwoliłyby odbiorcy otworzyć drzwi dające dostęp do „niedomkniętych terytoriów”, jakie w tekstach kultury szkicują twórcy. Napięcia emocjonalne i doznania intelektualne towarzyszące przekraczaniu progu „niedomkniętych terytoriów” są właśnie odpowiedzią na „ekspresję geograficzną” twórcy, a przetworzenie i zapisanie takiego doświadczenia przestrzennego przez podróżnika można nazwać jego „ekspresją geograficzną”.

Poszukiwanie celu podróży warto rozpocząć od siebie. Droga tkwi bowiem w nas. Nie należy zatem gonić za egzotyką po świecie, po odległych miejscach. Jeżeli nie odkryjemy sensu wędrowania w sobie, to nie odnajdziemy go nigdzie. Poszukiwanie niepowtarzalnych form podróżowania po świecie jest gonieniem za wiatrem. Najpierw należy nauczyć się odczuwać zmysłowo napotykaną rzeczywistość, nauczyć się patrzeć, słuchać, dotykać,

³² Z. Kałużek, *Profesja Pessoa*, w: *Powinowactwo Pessoa. Szkice krytyczne*, red. J. Roszak, A. Żychliński, Poznań 2013, s. 11–17.

smakować, wachać. Podróżnik powinien wyjść najpierw przed dom i rozejrzeć się wokół siebie. Jeżeli zrozumie swoje najbliższe otoczenie, wówczas może wyruszyć w świat.

Walking Through “Unclosed Territories” or Tracing the Forms of Geographical Expressions

Summary

The text defines the concept of “unclosed territories”, the third category proposed by the author which completes his methodology of encoding, reading and interpreting geographical places. The author’s argument holds that physical accessibility of space does not automatically imply its openness. Further, in order to understand the visited space one must walk in the footsteps left by others. These may include a literary text, music, dance and interplay of senses. Leaving traces in physical space is an individual act tinted by “geographical expressions”. The author’s reflections draw from a variety of cultural texts and his own itineraries.

Keywords: geography, literature, space, unclosed territories, geographical expressions

Noty o autorach

Marcin Całbecki, dr hab., profesor nadzwyczajny w Katedrze Historii Literatury Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek: *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni* (Lublin 2004), *Czarna kropla nieskończoności. Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza* (Wrocław 2008) i *Zapośredniczona tożsamość. Tematy środkowoeuropejskie i polska literatura współczesna* (Gdańsk 2013). Publikował m.in. w „Tekstach Drugich” i „Pamiętniku Literackim”.

Agnieszka Czyżak, dr hab., prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, pracuje w Zakładzie Poetyki i Krytyki Instytutu Filologii Polskiej. Współredaktorka tomów zbiorowych m.in. *Powroty Iwaszkiewicza* (1999), *Wariacje na temat* (2003), *PRL – świat (nie)przedstawiony* (2010), *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata* (2011). Autorka książek: *Życiorysy polskie 1944–89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998), *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (2011) oraz *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* (2015).

Ireneusz Gielata, historyk literatury, profesor nadzwyczajny Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej (Katedra Literatury i Kultury Polskiej), zajmuje się zagadnieniami dotyczącymi teorii i historii powieści, teorii narracji historycznej, a w obrębie historii literatury – genealogią polskiej i europejskiej nowoczesności oraz badaniem związków muzyki, plastyki i architektury z literaturą XIX i XX-wieku oraz współczesną; autor książek: *Nad studnią Ateny. O „Rozdwojonym w sobie” Teodora Parnickiego* (2006), *Bolesław Prus na progu nowoczesności* (2011); autor opracowania tekstowego i komentarzy do powieści Teodora Parnickiego *Tylko Beatrycze* (Wrocław 2001), a także esejów o twórczości Erazma z Rotterdamu, B. Hrabala, F. Kafki, T. Manna, S. Máraiego, M. Houellebecq; publikował między innymi w „Fa-arcie”, „Świecie i Słowie” i licznych książkach zbiorowych.

Jacek Kaczmarek, dr hab., prof. nadzw. Uniwersytetu Łódzkiego (Wydział Nauk Geograficznych), kierownik Zakładu Geografii Miast w Instytucie Geografii Miast i Turyzmu. Zainteresowania badawcze obejmują zagadnienia geografii społecznej, marketingu turystycznego i ekonomiki miasta. W swoich pracach badawczych podejmował kwestię miejskiej przestrzeni społecznej. Istotnym wątkiem rozważań naukowych jest miejsce człowieka w przestrzeni i czasie, w ujęciu geograficznym. Autor m.in. książek *Dzienna ścieżka życia mieszkańców Łodzi a warunki życia w mieście* (1996), *Podjęcie geobio-geograficzne w geografii społecznej* (2005), współautor podręcznika *Produkt turystyczny. Pomysł – organizacja – zarządzanie* (2010), współredaktor opracowania *Koncerty uniwersyteckie w Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina* (2013). W latach 2008–2012 pełnił funkcję prodziekana Wydziału Nauk Geograficznych.

Małgorzata Kamecka, dr, adiunkt w Zakładzie Języka Francuskiego Katedry Neofilologii Uniwersytetu w Białymstoku. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię i kulturę Francji oraz frankofonii. Obecnie prowadzi badania nad kulturą postkolonialną w krajach francuskiego obszaru językowego. Jest współautorką (wraz z I. Zatorską) książki *Les Polonais en France 1696–1795: bio-bibliographie provisoire* (2010) i autorką „*Do cudzych krajów*”. *Edukacyjne podróże Polaków do Francji w epoce saskiej* (2012).

Magdalena Kokoszka, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jest współautorką wydanych wspólnie z Gabrielem Gałą szkiców o Bolesławie Leśmianie (*Świat poza płótem. Szkice o Leśmianie*, Katowice 2004) oraz autorką książki poświęconej twórczości Tymoteusza Karpowicza (*Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011). Redagowała tom zbiorowy dedykowany profesorowi Aleksandrowi Nawareckiemu *Balaghan. Mikroświaty i nanohistorie* (wraz z Beatą Mytych-Forajter i Mariuszem Jochemczykiem, Katowice 2015). Obecnie zajmuje się literaturą polską XX wieku w kontekście badań nad relacjami między człowiekiem a nie-ludzką naturą oraz genologią form rodzajowych typu *silva*.

Monika Kostaszuk-Romanowska, dr, adiunkt w Zakładzie Wiedzy o Kulturze Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Kulturoznawca, teatrolog, filolog. Interesuje się performatywnością w kulturze współczesnej, antropologią teatru, teorią teatru i współczesnym teatrem polskim. Współredagowała: wraz z Anną Wieczorkiewicz *Wizje kultury własnej, obcej i wspólnej w sytuacji kontaktu* (Białystok 2009) i *Spektakle zmysłów* (Warszawa 2010), wraz z Alicją Kisielewską i Anetą B. Strawińską *Glamour – magia czy mistyfikacja?*

Dawny urok w nowym wymiarze (Białystok 2016). Ostatnio opublikowała artykuły: *Prowokacje, afery i skandale w polskim teatrze współczesnym* (w: SZTUKA I NIE–SZTUKA. Rozważania o kulturze artystycznej, kulturze popularnej i kulturze najszerzej pojętej. Białostocka Wszechnica Kulturoznawcza. Część I, red. A. Kisielewski, Białystok 2015), *Fake theatre, czyli teatralna lektura „zaginionej” powieści Brunona Schulza* (w: Kolekcja fikcji: o mistyfikacji w sztuce, red. M. Wawrzak, Toruń 2016), *Teatralny supermarket. Popkulturowe tropy we współczesnym teatrze polskim*, (w: *Tropy literatury i kultury popularnej (II)*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2016).

Anna Larenta, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, doktorantka w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się twórczością Olgi Tokarczuk oraz związkami literatury i geografii. Przygotowuje pracę doktorską na temat *Twórczość Olgi Tokarczuk w perspektywie geo-poetyki*.

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 książki: *Stanisław Lem wobec utopii* (1998), *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne* (2008) oraz artykułów poświęconych głównie poetyce narracji fantastycznonaukowej. Juror ogólnopolskiej Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego.

Renata Makarska, prof. dr, kieruje Zakładem Polonistyki na Wydziale Translatoryki, Lingwistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Jana Gutenberga w Moguncji/Germersheim. Studia polonistyczne odbyła na Uniwersytecie Wrocławskim, a doktorat obroniła w 2007 roku na Uniwersytecie im. Fryderyka Schillera w Jenie na podstawie rozprawy o konceptualizacji Huculszczyzny w polskiej, ukraińskiej i austriackiej literaturze XIX i XX wieku. Zajmuje się literaturą postemigracyjną, nowymi mniejszościami w Europie Środkowo-Wschodniej, transkulturowością oraz przekładem. Tłumaczka literatury niemieckiej na język polski (Wolfgang Buscher i Jenny Erpenbeck).

Agnieszka Przybyszewska, literaturoznawca i kulturoznawca, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *Liberackość dzieła literackiego* (Łódź 2015), publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” i „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” oraz w wielu tomach zbiorowych. Naukowo zajmuje się głównie literaturą materialną i elektroniczną oraz związkami literatury z innymi sztukami i mediami, badała też kulturę flamenco. Prywatnie – tancerka, choreograf.

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Uniwersytecie w Białymstoku, członkini Zespołu Badań Regionalnych. Zajmuje się piśmiennictwem Podlasia, autorka licznych artykułów na ten temat. Współredaktorka książek: *Prasa regionalna i lokalna na terenie województwa podlaskiego w latach 1989–2010. Szkice i materiały*, Białystok 2013; *Sokrat Janowicz – pisarz transgraniczny*, Białystok 2014; *Prasa na terenie województwa podlaskiego w latach 1944–2012. Szkice i materiały*, Białystok 2014; *Georomantyzm. Literatura, miejsce środowisko*, Białystok 2016 i innych.

Beata Tarnowska, literaturoznawczyni, prof. 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) i *Wokół „Kontynentów”*. *Szkice i rozmowy z poetami* (2011). Wydała tomy przekładów poezji Amira Ora Wiersz (2006) oraz *Twarze* (2014), a także Hezi Leskiego *Taniec na torach* (2017). Laureatka Nagrody Fundacji Wł. i N. Turzańskich (2007).

Katarzyna Trusewicz, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku, doktorantka w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej UwB. Interesuje się geopoetyką, ekokrytyką oraz obrazami Puszczy Białowieskiej w literaturze i kulturze. W kręgu jej zainteresowań badawczych mieszczą się również tematy związane z literaturą regionu. Współorganizatorka dwóch doktoranckich konferencji naukowych na Uniwersytecie w Białymstoku, wpisujących się w rozważania dotyczące wyobraźni przestrzennej.

Anna Wegrzyniak, prof. dr hab., kierownik Katedry Literatury i Kultury Polskiej w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, autorka prac o poezji i prozie XX i XXI wieku, do roku 2015 redaktor naczelna pisma naukowego „Świat i Słowo”. Ważniejsze publikacje: *Nie ma rozpusty większej niż myślenie: o poezji Wisławy Szymborskiej* (Katowice 1996); *Egzystencjalne i metafizyczne: od Leśmiana do Maja* (Katowice 1999); *Czytam więc jestem: studia, interpretacje, glosy* (Bielsko-Biała 2004); *Ja głosów świata imitator: studia o poezji Juliana Tuwima* (Katowice 2005).

Cezary Zalewski, pracuje w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor prac z zakresu krytyki mitograficznej (*Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej*, Kraków 2005) oraz intersemiotycznej (*Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010). Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”.