BSL

Białostockie Studia Literaturoznawcze

2
2011

Rocznik Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

ISSN 2082-9701

BSL Białostockie Studia Literaturoznawcze

Rada naukowa:
Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)
Elżbieta Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku)
Krystyna Jakowska (Uniwersytet w Białymstoku)
Hana Voisine-Jechova (Université Paris IV)
Anna Wieczorkiewicz (Uniwersytet Warszawski)

Zespół redakcyjny:
Elżbieta Sidoruk (redaktor naczelny)
Elżbieta Konończuk (zastępca redaktora naczelnego)
Ewa Nofikow (sekretarz redakcji)
Marek Kochanowski
Mariusz M. Leś
Marcin Lul
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska
Wiesław Stec
Danuta Zawadzka

Recenzenci współpracujący z pismem:
Aleksandra Chomiuk
Bogumiła Kaniewska
Ewa Owczarz
Radosław Sioma
Barbara Stelmaszczyk
Tomasz Stępień
Anna Węgrzyniak

Adres redakcji:
15-420 Białystok, Plac Uniwersytecki 1, p. 57
tel./fax: 85 7457461
e-mail: bsl@uwb.edu.pl, www.bsl.uwb.edu.pl

Pismo finansowane ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2011

Projekt graficzny: Mieczysław Rabiczko
Opracowanie graficzne: Paweł Mierzyński
Redakcja i korekta: Elżbieta Łagunionek
Redakcja techniczna i skład: Stanisław Żukowski
Tłumaczenie streszczeń: Joanna Auron-Górska

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 1
http://wydawnictwo.uwb.edu.pl; e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

SPIS TREŚCI

Studia i szkice

Kenneth White – Zarys geopoetyki 7

Elżbieta Rybicka – Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć 27

Elżbieta Konończuk – O poetyckim zamieszkiwaniu świata według Kennetha White'a 41

Anna Sobieska – Tropa wydeptana po rosyjsku, czyli o istocie nomadyzmu według *Dziennika północnego* Mariusza Wilka 57

Robert Winnicki – „Północ – to moja fabuła". Polarne epifanie Jana Józefa Szczepańskiego i Mariusza Wilka 67

Elżbieta Dąbrowicz – Między Bałtykiem a Euksynem. Horyzont etniczny w krajopisarstwie Juliana Ursyna Niemcewicza i Stanisława Platera 85

Beata Nowacka – „Otworzyć wszystkie, nawet zardzewiałe, klapy chłonne". Reporterskie *sensorium* Melchiora Wańkowicza 99

Hana Voisine-Jechova – Przestrzeń kubistyczna w literaturze? 117

Lektury i dyskusje

Elżbieta A. Jurkowska – Topika przestrzenna w twórczości Wacława Potockiego 127

Marcin Lul – Literackie fizjonomie Wilna czasów Kraszewskiego z Litwą w tle. Przegląd problematyki w świetle najnowszego stanu badań 135

Elżbieta Sidoruk – Czy satyra jest formą komizmu? 147

Interpretacje

Paweł Pluta – Kościół czy świątynia – kilka spostrzeżeń na temat języka poetów oświecenia 155

Joanna Surowiec – Bohaterowie Arthura Schnitzlera w steatralizowanej przestrzeni Wiednia 167

Filip Karpow – Kontestacja przestrzeni w *Niewidzialnych miastach* Italo Calvino 185

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz – Znowu dom, dom mimo wszystko 199

Noty o autorach 219

LIST OF CONTENTS

Studies and Essays

Kenneth White – An Outline of Geopoetics 7

Elżbieta Rybicka – Geopoetics, Geocriticism, Geoculturology. A Comparative Analysis of Concepts 27

Elżbieta Konończuk – On Poetic Inhabiting of the World According to Kenneth White 41

Anna Sobieska – "Tropa" (way) à la Russe: the Concept of Nomadism According to *Dziennik północny* by Mariusz Wilk 57

Robert Winnicki – "Północ – to moja fabuła". Polar Epiphanies of Jan Józef Szczepański and Mariusz Wilk 67

Elżbieta Dąbrowicz – Between the Baltic and the Euxin. An Ethnic Horison in the *Landwriting* of Julian Ursyn Niemcewicz and Stanisław Plater 85

Beata Nowacka – "Otworzyć wszystkie, nawet zardzewiałe, klapy chłonne". Melchior Wańkowicz's Journalistic *Sensorium* 99

Hana Voisine-Jechova – Cubist Space in Literature? 117

Readings and Discussions

Elżbieta A. Jurkowska – Space Subject in the Writings of Wacław Potocki 127

Marcin Lul – Literary Physiognomies of Vilnius from the Times of Kraszewski with Lithuania in the Background. A Survey of the Subject in the Light of Newest Research 135

Elżbieta Sidoruk – Is Satire a Form of the Comic? 147

Interpretations

Paweł Pluta – A Church or a Temple – a Few Notes on the Subject of the Language of Enlightenment Poets 155

Joanna Surowiec – Arthur Schnitzler's Heroes in a Theatricalized Space of Vienna 167

Filip Karpow – The Contestation of the Space in *Niewidzialne miasta* by Italo Calvino 185

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz – Home Again, Against All Odds 199

Authors' Biographical Notes 219

Studia i szkice

Kenneth White
założyciel Międzynarodowego Instytutu Geopoetyki
emerytowany profesor
Université Paris-Sorbonne

Zarys geopoetyki

„Zasady i pierwiastki"
(Arystoteles)

1

Przez stulecia cywilizację napędzały różne siły, takie jak mit, religia, metafizyka. Ale chociaż pozostałości po nich jeszcze trwają – zazwyczaj zresztą w zdegradowanej postaci – dzisiejszej cywilizacji nie napędza już nic – po prostu rozrasta się i rozprzestrzenia niczym nowotwór.

Ostatnią siłą napędową była historia, jak dowodził Hegel, widząc w jej działaniu obecność „ducha świata" – *Weltgeist*.

Od czasów Hegla panowało przekonanie, iż historia jest rozumna, ma swój cel i dokądś prowadzi. Wtedy to narodziła się ideologia Postępu (której przyświecały Wzrost i Powodzenie w Interesach). Majaczące na horyzoncie „dokądś" przyjmowało różną postać w zależności od ideologicznego kontekstu. W Niemczech Ottona Bismarcka miała to być wszechwładza państwa – co doprowadziło w końcu do nazistowskiej *Drittes Reich* („Trzeciej Rzeszy", w znaczeniu trzeciego cesarstwa – po cesarstwie rzymskim i cesarstwie Karola Wielkiego). W marksistowskiej Rosji chodziło o stworzenie ogromnego Państwa, którego misją byłoby zniesienie wszystkich Państw i zapoczątkowanie Światowego Komunizmu. Jeśli chodzi o liberalny Zachód, celem byłoby coś w rodzaju gigantycznego Supermarketu, oferującego w promocji szczęście dla wszystkich (pod warunkiem, że pilnujesz swojego miejsca w kolejce i nie krytykujesz kierownictwa). Projekt bismarckowsko-nazistowski legł

w gruzach razem ze spalonym Berlinem. Marksistowskie światło w tunelu zaczęło niknąć w ostatnich dekadach dwudziestego stulecia, aż w końcu ni stąd, ni zowąd zgasło. Na horyzoncie widnieje już tylko wielki Supermarket.

Mamy zatem Współczesną Sytuację. Pustkę, wypełnioną rosnącą liczbą obrazów i dźwięków. Triumfuje mediokracja – przeciętność urasta do poziomu społecznej i politycznej władzy. W istocie rzeczy wszędzie panuje bezmyślna bylejakość. Nic dziwnego, że literatura czy sztuka stanowią zaledwie odbicie tego stanu i sytuacji, w jakiej się znaleźliśmy.

Oczywiste stało się, że – jakiekolwiek by nie były ludzkie oczekiwania, nawet przelotne i przypadkowe, od nacjonalizmu, socjalizmu, narodowego socjalizmu, komunizmu, faszyzmu, liberalizmu – opisanej wyżej sytuacji nie da się rozwiązać przy użyciu politycznych narzędzi. Wszystko, co polityka na własną rękę może zrobić – i czego możemy od niej oczekiwać – to starać się w mniej lub bardziej kompetentny sposób radzić sobie z jej symptomami.

Podstawowe pytanie ma bowiem charakter raczej kulturowy niż polityczny – o ile, jak podkreśliłem, pojęcie kultury rozumiemy w sensie głębszym od potocznego.

Potocznie słowo „kultura" ma w naszych społeczeństwach znaczenie ściśle socjologiczne. Odnosi się do wszystkiego, co dzieje się w takich obszarach, jak teatr, kino, literatura, balet czy sztuki wizualne. Od czasu do czasu dokonywane są drobne rozróżnienia, jak na przykład między „kulturą elitarną" a „kulturą popularną"; ta pierwsza ma się odnosić do wytworów i działalności zużytych i dryfujących umysłów, ta druga natomiast, niewiele mając wspólnego z kulturą ludową, przypomina raczej coś w rodzaju papki, którą niektórzy społeczni „decydenci" obdarzeni mediokratycznym zmysłem uznali za odpowiednią dla pospólstwa i łatwą do sprzedania. Najczęściej jednak kultura jest terminem pozbawionym definicji, obejmującym wytwarzanie wszelkich przedmiotów i podejmowanie wszelkich aktywności, które mieszczą się poza sferą użyteczności i powiązane są z tzw. wolnym czasem. Koncepcja ta opiera się na przekonaniu, że im więcej dane społeczeństwo wytwarza książek, filmów, sztuk, obrazów, rzeźb, instalacji, koncertów itp. (to, co najlepsze czy najpotrzebniejsze gubi się w całym tym chaosie), tym bardziej jest rozwinięte. A przecież wcale tak nie jest. Prawdziwa ewolucja radzi sobie, gdy nawet jest tego znacznie mniej. Prawdę mówiąc, dzisiejsza kultura konsumencka koncentrująca się na przedmiotach, szaleńczo aktywna, zmierza donikąd, a marketingowe zarządzanie nią przeobraziło się w zwyczajny biznes, ślepy na jakiekolwiek poważniejsze intencje.

Pojawia się w związku z tym pytanie, czy jakiekolwiek „poważniejsze intencje" są jeszcze możliwe, czy wciąż możliwa jest prawdziwa zmiana czasów, cokolwiek, co otworzy nową epokę bycia.

Właśnie w tym miejscu na scenę wchodzi geopoetyka, odpowiadając: być może.

Jawi się nam ona jako co najmniej piękny gest (ostatni może gest czującej i inteligentnej ludzkości?) i jako najbardziej interesująca z otaczających nas rzeczy.

2

Jeśli chcemy zdać sobie dokładnie sprawę z tego, gdzie się teraz znajdujemy, jeśli chcemy mieć wgląd w najzwyczajniejsze treści naszego umysłu, musimy przeprowadzić analizę postępu naszej (zachodniej) cywilizacji.

Proponowałbym spojrzeć na tę cywilizację jak na autostradę o wielu różnych etapach. Każdy z tych etapów pozostawił ślady w naszej świadomości. Wędrując nimi, będę stawiać pytania, na które właśnie geopoetyka może odpowiedzieć.

Pierwszy etap, Epokę Klasyczną, reprezentują Platon i Arystoteles, obaj wpisani w język, którym się posługujemy, w nasz sposób myślenia.

Platon wynalazł metafizykę, czyli idealizm. Kiedy mówimy o kimś, że jest „idealistą", brzmi to jak rodzaj komplementu. Chodzi o kogoś, kogo zajmuje coś więcej niż codzienne, „światowe" sprawy: Dobro, Prawda, Piękno. Jednocześnie jednak przemycamy w tym pewną krytykę: osoba ta powinna stanąć na twardym gruncie, wrócić „na ziemię", do „prawdziwego świata" (gdzie – kolejna implikacja – nikt się ani trochę nie przejmuje Dobrem, Prawdą i Pięknem).

Czy byłoby możliwe wyjście poza opozycję idealizmu i realizmu? Poza wszelkie próby udialektycznienia jej (jako np. ideorealizm)? A także poza niefrasobliwy nihilizm, który wchodzi na scenę, gdy tylko upadnie idealizm? Czy możliwe jest wyjście poza podział na to, co intelektualne, i to, co zmysłowe, podział, na którym opiera się metafizyka, a który nieuchronnie prowadzi do pustego intelektualizmu z jednej i sentymentalizmu z drugiej strony?

Jeśli chodzi o Arystotelesa, jego wkład w budowę Autostrady (przemarszu cywilizacji zachodniej) zasadzał się na klasyfikacji, taksonomii. Klasyfikacja to bardzo użyteczne narzędzie. Jeśli twoja biblioteczka liczy dziesięć książek, to nie masz problemu. Ale jeśli jest ich trzysta czy trzy tysiące, to bez takiej czy innej klasyfikacji będziesz tracić mnóstwo czasu. Poza tym utylitarnym aspektem klasyfikacja ma też wymiar epistemologiczny: opiera się na niej większa część naszej wiedzy. Dzielimy rzeczywistość na części i te części badamy. Na przykład martwe ciało kładziemy na stole i tniemy. Sporo się dzięki temu uczymy o układzie oddechowym, krwiobiegu, budowie naj-

różniejszych organów. W przypadku dysfunkcji nasza medycyna leczy tę czy inną część. Może jednak pojawić się podejrzenie, że całość to więcej niż suma części, a żywa całość może funkcjonować w nieco inny sposób niż ten, jaki ukazuje sekcja, gdyż zdrowie nie zależy od leczenia poklasyfikowanych części, ale od całego organizmu funkcjonującego w określonym środowisku. I wreszcie, o ile klasyfikacje są użyteczne, to jednak mogą się stawać zbyt ciasne – wtedy realne, żywe życie świata i umysłu przepływa ponad nimi. Istnieją przecież książki, które nie mieszczą się w systemach gatunkowych większości historii literatury czy klasyfikacjach przedmiotowych większości księgarń. Geopoetyka sytuuje się – na jeszcze bardziej ogólnej płaszczyźnie – poza i ponad obecnie ustalonym i sklasyfikowanym podziałem na naukę, filozofię i poezję.

Po Epoce Klasycznej nadeszło tak zwane Średniowiecze – etap 2 naszej Autostrady, etap silnie naznaczony przez chrześcijaństwo. Choć życie płynęło wśród pól i ogrodów, co widać na przepięknych miniaturach ilustrujących osobiste modlitewniki, choć święty Franciszek niemal po pogańsku opiewał Brata Słońce i Siostrę Księżyc, choć zdarzały się ruchy odstępców i intelektualne herezje, chrześcijaństwo postrzegało świat doczesny jako padół łez, przez który trzeba przejść, dążąc do życia poza nim. Podkreślano wertykalny stosunek do transcendencji, upostaciowiony przez pnące się ku niebu kościelne wieże i zwieńczenia. Miejsce chwytanej intelektem Idei zajął Bóg, którego należało wielbić, bać się i kochać za pośrednictwem Dziewicy Maryi i Chrystusa. W miejscu Platońskiego rozumu czy Arystotelejskiej wiedzy pojawił się naznaczony obsesją Grzechu Pierworodnego psychologiczny teatr, a świat zaczęto cierpiętniczo umoralniać. Kolejną obsesją stał się czas. Skoro Chrystus Zbawiciel wstąpił do nieba po złożeniu siebie w ofierze, to kiedyś na pewno powróci na ziemię. Należy z nadzieją czekać na Jego Powtórne Przyjście. Jeśli nadzieja uleci, nadal będzie się czekało – na Godota.

Etap 3 kulturowej Autostrady to Renesans. Odrodzenie, narodzenie-na-nowo – czego? Epoki Klasycznej, klasycznej przestrzeni. Przede wszystkim w postaci dzieł Platona i Arystotelesa, zapomnianych w wiekach średnich i ocalonych dzięki uczonym arabskim. Następnie w formie mitologicznej, w postaci bogów i bogiń, najad i driad. Wszystkie te mityczne stworzenia już niebawem miały przypuścić prawdziwy szturm na umysły. Przez długi czas żaden godny tego miana poemat nie mógł obejść się bez jakiejś Wenus, Endymiona i tym podobnych, aż wreszcie – pod koniec dziewiętnastego wieku – porzucono je wszystkie jako wynaturzenie, kłopotliwy bagaż poprzedniej epoki. A przecież mityczne postacie początkowo służyły ważnym celom kulturalnym. Zanim stały się czystą konwencją, były funkcjonalne:

leśna nimfa miała budzić zainteresowanie lasem, a muza z danej góry przyciągała uwagę ku górom. Świat przyrody znów budził zaciekawienie. Stąd właśnie wzrost roli nauki: jako próby wejrzenia w tajemnice natury. Stąd też zainteresowanie ziemskim światem i pragnienie odkrycia, co znajduje się poza granicami niewielkiego, za to „znanego świata" ze średniowiecznych map. Odkrywano nowe światy – przede wszystkim na Zachodzie – po drugiej stronie Atlantyku. Zwróćmy uwagę, co się wówczas okazało. Otóż znacznie łatwiej jest narzucić nieznanemu to, co znane, niż samemu otworzyć się na nieznane. Dlatego też wędrowcy przybywający na wyspę zamiast przyjrzeć się jej dokładnie i nazwać ją zgodnie z tym, co widzą (co byłoby aktem poetyckim, a nawet geopoetyckim), powiedzmy – „Wyspą Stromych Skał" czy „Wyspą Palmową" – chrzcili ją imieniem „Świętego Jana", „Świętego Marcina", jakiegoś króla czy gubernatora. Zatykali flagę, eksterminowali wszystkich poprzednich mieszkańców, ludzi czy nie-ludzi. W efekcie tak zwany Nowy Świat nigdy nie był naprawdę nowy, a jedynie stanowił rozdętą karykaturę kilku części Starego Świata. Na pierwszy rzut oka odrodzenia wydają się pełne rozmaitych tonów. Nawet na głębszym poziomie, o ile niektórym umysłom uda się dotrzeć do tej nowo oświetlonej, nowo brzmiącej przestrzeni, większość z tego, co się dzieje, to w istocie powtórki: klasyczna filozofia nauczana w humanistycznych szkołach była zaledwie bladym odbiciem bardziej radykalnych obszarów myśli greckiej.

Wynaleziona przez Kartezjusza Nowoczesność (etap 4 Autostrady) była radykalna – radykalna i bezlitosna zarazem. Sprowadziła ona skomplikowaną istotę świata do opozycji podmiot – przedmiot, a podział na podmiot/przedmiot zrodził projekt zapanowania nad Naturą. Wraz z nastaniem nowoczesności Natura jest coraz bardziej uprzedmiotowiana, postrzegana wyłącznie jako surowiec do wyeksploatowania. Katastrofalne konsekwencje ekologiczne tej postawy są powszechnie znane. Co do podmiotu z kolei, to albo jest on kompletnie zrobotyzowany i opakowany w kliniczny, naukowy, astronautyczny czy wojskowy mundur, albo kończy na kozetce u psychoanalityka – gotujący się z frustracji, przepełniony fantazmatami: mentalnym kinem w każdym dającym się wyobrazić gatunku. Nowoczesność wciąż pędzi Autostradą.

3

Pierwsza reakcja pochodziła od czegoś, co nazwano Romantyzmem. Prywatne jednostki uprzytomniły sobie wówczas, że zostały ogołocone ze wszystkiego i usiłowały coś z tym zrobić. „Tym, czego szukacie, jest świat" –

powiadał sam do siebie Hörderlinowski bohater, Hyperion (człowiek o hiperżądaniach). Oznaczało to przede wszystkim „powrót do Natury", niekiedy tylko w kategoriach sentymentalnych, ale też próbę osiągnięcia swoistej pełni myślenia i bycia, która przybierała postać poszukiwań wykraczających poza ustanowione podziały wiedzy, odrzucających myślowe zaszufladkowanie. O ile psychologia, biologia czy fizyka w „porządnej" organizacji epistemologicznej stanowiły osobne wydziały, Romantycy próbowali myśleć w terminach syntetycznej złożoności: psychobiofizyki. Carlyle stworzył karykaturę Romantyka – dr Teufelsdröckha („Diablego smoka"), zainstalowanego na uniwersytecie pod nazwą Weissnichtwo („Bóg wie gdzie") i rozprawiającego na temat badań transcendentalnych, symbolizmu (okien na nieskończoność) i naturalnej nadnaturalności.

Postacie, które gdzie indziej nazwałem „intelektualnymi nomadami", nie są Romantykami, ale dzielą z nimi punkt wyjścia, wspólny kontekst; stawiają też po części te same pytania, jednak starają się znaleźć nowe odpowiedzi, a także próbują wyjść poza reaktywność w stronę nowego działania (aktywności).

Postacie te trudno zdefiniować, nie da się ich także poklasyfikować. Nie są profesjonalistami, ale nie są też amatorami. To nie osoby, to podmioty. Osoba społeczna to nagromadzenie dziedzictwa, zakodowanych emocji oraz fantazji. Podmiot nomadyczny to intencja i trajektoria. Osoba jest tożsamością. Podmiot to pole energii.

Na początku tej książki[1] przyglądałem się dość szczegółowo posunięciom dwu takich postaci, a mianowicie Nietzschego i Rimbauda – ta dwójka odegrała szczególną rolę w mojej własnej trajektorii. Przypomnę o nich krótko, oświetlając dodatkowo kilka kwestii.

Nietzsche porzuca zawodową pozycję filologa klasycznego na Uniwersytecie w Bazylei. Od tego czasu niczym nomada przemierza Europę. Możemy prześledzić trasę jego wędrówki z Niemiec do Szwajcarii, ze Szwajcarii do Francji i Włoch: „Zdecydowałem się ruszyć w obce strony na spotkanie tego, co było mi obce... Zacząłem długą włóczęgę, wypełnioną poszukiwaniami i przemianami, której nie da się łatwo podsumować... Czujesz, jak przestrzeń wokół ciebie rośnie, a horyzont się otwiera...". W toku tych podróży po szczytach Nietzsche pisze całą serię elektryzujących książek, analizujących kontekst, jaki pozostawił za sobą, i zarysowujących nową przestrzeń, w której się znalazł: *Ludzkie, zbyt ludzkie*, *Jutrzenka*, *Tako rzecze Zaratustra*, *Zmierzch bożyszcz*, *Ecce homo*. Jego ostatnie słowa w obliczu wszelkich

[1] *The Wanderer and His Charts* [przyp. red.].

transcendentalnych wierzeń i technologicznego niszczenia ziemi brzmiały: „Zaklinam was, bracia, pozostańcie wierni ziemi".

W pobliżu Nietzschego pojawia się równie wpływowa postać, ktoś, kto dla poezji był tym, kim Nietzsche dla filozofii – zrywał więzy, desperacko szukając nowych przestrzeni. Rimbaud.

Choć Rimbaud pozostawił na scenie literackiej dwie książki: *Sezon w piekle* i *Iluminacje*, jego życie było przede wszystkim przemierzaniem różnych terytoriów. Pierwsze kroki prowadzą go przez region Ardenów – położony między północną Francją a Belgią. Później obserwujemy go zimą na Przełęczy Świętego Gotarda („jedyne o czym da się myśleć, to biel") między Szwajcarią a Włochami. Potem możemy prześledzić jego podróże przez Niemcy i Anglię. Następnie opuszcza Europę i udaje się do Indonezji. Wreszcie, na samym końcu, obserwujemy go na płaskowyżu Ogaden w Abisynii. W jednym z wierszy deklaruje: „Chęci teraz nabrałem / tylko na piach i kamienie". Chciałbym to wyznanie zestawić z Nietzscheańskim „bracia, pozostańcie wierni ziemi"; w obu tych zdaniach, tak jak w trajektoriach obu tych postaci, odnajduję bowiem podstawy geopoetyki.

Może wydawać się dziwne, dlaczego nigdy nie zainteresowałem się w tym samym stopniu żadnym z pisarzy angielskich. Po prostu u żadnego angielskiego autora (może jedynie w niektórych fragmentach utworów D. H. Lawrence'a) nie dostrzegłem takiej egzystencjalnej energii, intelektualnej ostrości i poetyckiej siły, jaką odnalazłem u Francuza i Niemca.

To w tym kontekście należy odczytywać moją własną wędrówkę.

Opuściwszy Glasgow (które wówczas rozkwitało wszystkimi przejawami cywilizacji zachodniej w jej późnej fazie), mając w pamięci najwcześniejsze doświadczenia z atlantyckich wybrzeży Szkocji, podróżowałem przez Europę wraz z tomem *Travels in the Drifting Dawn*, przedostałem się do Azji z *The Face of the East Wind*, po czym przemierzyłem Amerykę Północną wraz z *Blue Road*. Z obszarów tych (globalnie rzecz ujmując, „najtrudniejszego obszaru") narodziły się wiersze zawarte w kolejnych tomikach, od *Walking the Coast*, przez *Handbook for the Diamond Country* i *Atlantica*, aż po *Limits and Margins*, zebrane potem w tomie *Open World*. Po wędrówkach i wierszach nadszedł czas na eseje, które przez długi czas pisałem głównie po francusku, z tomów *The Outward Movement*, *The Quiet Apocalypse*, *The Nomad Mind* czy *The Plateau of the Albatros*, a więc próby przedstawienia nowej, poetycko-teoretycznej kartografii.

Teraz chcę zaproponować nie tyle podsumowanie tych esejów, co syntetyczną, a zarazem szczegółową prezentację różnych dopływów – naukowego, filozoficznego, poetyckiego – zasilających geopoetykę oraz krótki przegląd wierszy i książek wskazujących do niej drogę.

4

Jakkolwiek dziecinna, wariacka i nieodpowiedzialna może się jawić geopoetykowi ta lub inna techno-nauka, nie ma żadnych wątpliwości, że wiele z tego, co działo się i wciąż dzieje w nauce w naturalny sposób przedostaje się również na pole geopoetyki.

Wśród najdalszych przodków geopoetyki mogę wymienić Aleksandra von Humboldta. W jednym z przypisów do swego *Kosmosu* Humboldt stwierdza, że nauka, poezja i filozofia nie są z gruntu sobie obce i że w umyśle kogoś, kto osiągnął stan jedności, występują razem. Rzeczona jedność jest charakterystyczna dla „kompletnego dzieła" w znaczeniu, jakie nadaję temu terminowi. Podobna jedność może się pojawić, w szerszym ujęciu, w pewnych okresach historycznych. Jedną z tez geopoetyki jest przekonanie, że my sami możemy stać się twórcami takiej właśnie epoki.

W wielu książkach naukowych opublikowanych w ciągu ostatnich dziesięciu, mniej więcej, lat pojawia się słowo „poetyka", zwykle w ostatnim rozdziale. Dzieje się tak dlatego, że nauka osiągnęła obszary, w których „normalny" język wydaje się już nieadekwatny, a struktura rzeczywistości jawi się jako coś raczej poetyckiego niż mechanistycznego.

Wszystko zaczęło się od tekstu Einsteina *Kosmologiczne rozważania nad ogólną teorią względności* (1917). Nagle słowo „kosmos" na nowo zagościło w ludzkiej świadomości. Pojawił się jednocześnie naukowiec, którego nie zadowalało już proste mierzenie i ważenie ani polowanie na jakąś nową cząsteczkę; naukowiec występujący przeciwko uświęconemu aksjomatowi, że nie jest możliwa nauka o całości, a jedynie o częściach; naukowiec nie tylko rozprawiający o „całości", ale używający na jej określenie greckiego słowa oznaczającego „piękną całość".

Tekst ten z całą pewnością wyznacza pewien zwrot w nauce. Ale z punktu widzenia naszego krótkiego wprowadzenia do geopoetyki użyteczniej będzie zajrzeć do korespondencji Einsteina (zwłaszcza z Maxem Bornem), oferującej nam wgląd w sposób funkcjonowania tego naukowego umysłu i ukazującej naukowca zadającego sobie pytania natury egzystencjalnej i kulturalnej.

Przede wszystkim rzuca się w oczy szczególne podejście Einsteina do własnego życia: „Czuję się tak złączony z całością życia, że wydaje mi się niemożliwe określić, w którym miejscu zaczyna się lub kończy jednostka". Również jako naukowiec starał się lepiej uchwycić ów dylemat: rozdźwięk między schematami logiki a „urokliwością życia". Jeśli celem ma być klarowność, absolutna klarowność, to jedynym adekwatnym językiem pozostaje matematyka. Z drugiej strony jednak matematyka pomija tak wiele,

że świat zostaje pozbawiony substancji i gubi się „żywy kontekst". Pojawia się w związku z tym pytanie: czy mimo tego dylematu, rozdźwięku, który w oczach Einsteina urósł do rangi tragedii, można w jakiś sposób pogodzić logiczną klarowność z „urokliwością życia"? Potrzebny do tego jest nowy rodzaj myślenia. Einstein mówił o własnym umyśle, że jest z natury „dziko spekulatywny" i podkreślał konieczność odsunięcia na bok „mechanicznej, wyspecjalizowanej logiki" w celu „ogromnego intelektualnego przeskoku".

Właśnie tego rodzaju „przeskoki" widać w najżywszej od czasów Einsteina myśli naukowej. Nie chodzi tu jednak o skok z powrotem w metafizykę albo religię, jaki obserwujemy u niektórych naukowców, ale skok naprzód – wprost w pole niepewności i niezdefiniowania.

Zacznijmy od fizyki kwantowej, gdzie trafu, chaosu i nieokreśloności wcale nie uznaje się za momenty naruszenia porządku rzeczy, tylko za integralne elementy ruchomego uniwersum-multiwersum. Pojawia się w związku z tym nowa gramatyka, już nie gramatyka klasycznego porządku, lecz oparta na przepływach, nieregularności i złożoności.

W biologii z kolei Francisco Varela i Humberto Maturana zaczęli się posługiwać terminem „autopoetyka" na określenie działania skomplikowanych systemów zdolnych wykorzystywać porządek i nieporządek do strukturyzacji samych „siebie".

I wreszcie (przynajmniej w tym szkicu) dochodzimy do wkładu, jaki miała w tym zakresie lingwistyka. W tej dziedzinie kluczową rolę umysłu zapładniającego inne umysły odgrywa Francuz Gustave Guillaume. Odsunął on na bok większość „naukowych" prac dotyczących języka, przyjmując, że jest to „maksimum wiedzy oparte na ograniczonym zrozumieniu". Jako badacz języka Guillaume postawił dość radykalną tezę, że „człowiek istnieje nie tylko w kontekście ludzkim, ale i w kontekście wszechświata".

5

W obliczu nawału introwertycznego komplikowania, w jaki przerodziła się spora część filozofii późnej nowoczesności, wiele filozoficznie nastawionych umysłów dążyło raczej w kierunku etnologii, socjologii i innych nauk o człowieku, w obrębie których nie musiałyby zamykać się – jak wiele osób obszaru anglojęzycznego – w ciasnych ramach logicznego pozytywizmu. Mimo wszystko w obrębie samej filozofii również miał miejsce interesujący rozwój: w ewolucji tej nie brakowało ani radykalnych przemieszczeń, ani topologicznych transformacji.

Zaczęło się od Nietzschego.

Nietzsche, doskonale poznawszy przyczółki akademickiej i klasycznej filozofii, postanowił je opuścić. Większość filozofii – stwierdził – zbudowana została na takim lub innym zahamowaniu. Dlatego właśnie zamiast stawiać poważne problemy w obrębie ciasnych struktur, zamiast dodawać kolejną cegiełkę do rozmaitych konstrukcji („Dlaczego mój intelekt jest tak ostry, rozeznanie tak przenikliwe? Ponieważ nie tracę czasu na stawianie pytań, które nie są prawdziwymi pytaniami".), podjął się radykalnej analizy kultury; zamiast pisać traktaty, pisał książki złożone z esejów, fragmentów, jednym słowem – nieustającą autobiografię.

Wychodząc poza rolę filozofa, Nietzsche wynalazł figurę filozofa-artysty (w moim słowniku będzie to „poeta-myśliciel"), pochylającego się zarówno nad szeroką koncepcją wyrastającą z „uniwersalnej symfonii" (poeta-myśliciel charakteryzowany jest przez „amplitudę i różnorodność"), jak i nad polem bezpośredniego doświadczenia, niezapośredniczonej percepcji.

Filozof-artysta to przede wszystkim samotny podróżnik, niezdolny do tego, by osiąść w wygodnym, udomowionym kontekście, ale niestrudzenie poszukujący miejsca, przestrzeni, gruntu, gdzie mógłby doświadczyć „ludzko-nadludzkiego błogostanu". Nietzsche przedzierał się przez pustkowie nihilizmu, starając się utorować sobie drogę powrotu poza metafizyką i wejść w taki krajobraz-myśloobraz, nad którym nie dominowałby żaden transcendentalny idol, żadna religijna ideologia. Starał się wyjść na zewnątrz historii metafizyki i religii, przejść do nowej intelektualno-egzystencjalnej geografii.

W jednym ze swoich wierszy (choć z taką mocą krytykował poezję, opierającą się na zahamowaniach i chorobie w takim samym stopniu jak większość filozofii, to jednak ten filozof-artysta sam pisywał wiersze, nazywając siebie „poetą na granicy słowa") Nietzsche odmalowywał obraz kołującego na obrzeżach miasta stada kruków kraczących nad zimowym krajobrazem. Oto przedstawienie początku – ziemi i ruchu – w ujęciu radykalnego poety-myśliciela.

Na dzieło Nietzschego należy spoglądać jak na coś w rodzaju bicia skrzydłami w coraz to szerszej i szerszej przestrzeni. Ale, jak powiada jeszcze gdzie indziej, im wyżej wzlatujesz, tym mniej ludzi cię widzi; tak samo zresztą nie rozumieją natury twojego dzieła po prostu dlatego, że nie wpasowuje się ono w utarte kategorie. W związku z tym Nietzsche był mniej lub bardziej pogodzony z niezrozumieniem za życia i jeszcze długo po śmierci – do momentu, gdy – jak już wspomniałem – uda się wykreślić mapę nowej przestrzeni poza epoką i światem (Sytuacją Współczesną), naznaczoną przez ruiny idealizmu, pozostałości po chrześcijaństwie, odrętwiały nihilizm, krótkowzroczny realizm i różne rodzaje uduchowienia, mniej lub bardziej graniczącego z wariactwem.

Ostatnie przesłanie Nietzschego, wpatrzonego już w nowe otwarcie, skierowane było do innych samotnych wędrowców – mieli oni „pozostać wierni ziemi", estetyce życia i kreatywności opierającej się na „przeczuciu, co będzie trwało, i niewielu środkach wyrazu".

Inny filozoficzny dopływ geopoetyki to dzieło Martina Heideggera, kolejnego mocno niezrozumianego myśliciela, obłożonego przez niektórych – nie najlepiej bądź wcale niezaznajomionych z jego pracami – anatemą ze względu na przelotne powiązania z narodowym socjalizmem. Nie próbuję tuszować politycznej pomyłki Heideggera – przeciwnie, staram się zobaczyć, z czego dokładnie w obrębie jego dzieła ta pomyłka mogła się wziąć. Zarazem jednak nie mam zamiaru traktować tej pomyłki jako pretekstu, który pozwalałby pominąć jedną z najciekawszych myśli w XX wieku.

Punktem wyjścia dla Heideggera jest obserwacja, że świat, świat jako zjawisko, świat jako przestrzeń życiowa, został sprowadzony do uniwersum narzędzi, składu sprzętów (na las patrzy się jak na drewno, na górę – jak na potencjalny kamieniołom), do społecznego kontekstu, w którym istoty ludzkie trwają bez żadnego pojęcia o świecie, o głębi bycia bez poczucia bycia-w-świecie (*presence-on-earth*). Tak wiele straciliśmy z oczu, o tak wielu rzeczach już nie myślimy, że w pewnych sytuacjach językowych brak nam słów na określenie takiej kondycji (stąd wielość zawiłych debat), w pewnych zaś kontekstach ideologicznych niedostateczny mentalny dystans czy zbyt bliska perspektywa nie pozwalają dostrzec, co jest czym, ani zmierzyć się intelektualnie z jakąkolwiek wartą tej nazwy zmianą.

Według Heideggera ta sytuacja stanowi punkt dojścia całego rozwoju myśli, który daje się wywieść z początków metafizyki. Filozofia jako metafizyka czy ontologia nigdy nie ujmowała wystarczająco głęboko kwestii *bycia*. Dlatego właśnie Heidegger porzucił filozofię na rzecz tego, co nazywał „myśleniem początków". Ten rodzaj myślenia stara się zaczynać za każdym razem od podstaw, wybierając ścieżki, które nie prowadzą do oczywistych celów (prowadzące „donikąd"), ale potencjalnie mogą się otworzyć na polanę. Ścieżki te przebiegają w umyśle, ale zarazem są rzeczywiste, fizyczne. Heidegger pędził życie między seminarium na Uniwersytecie we Fryburgu a chatą w Szwarcwaldzie, od której promieniście rozchodziły się takie właśnie ścieżyny.

W swojej próbie wyjścia poza domenę filozofii w stronę „bardziej źródłowych" obszarów, o jakich filozofia „nawet nie słyszała", w swojej próbie wynalezienia adekwatnego języka, Heidegger zwracał się ku pierwszym myślicielom, głównie Grekom (choć znał również myśl Dalekiego Wschodu), ale także ku poetom, w szczególności ku Hölderlinowi i Rilkemu. Jego własne

pisarstwo często przybliżało się do poezji, tak jak w tej notatce na temat stosunku między ziemią a światem:

Ziemio
chroń początki

świecie
nasłuchuj brzmień

świecie
bądź wdzięczny ziemi

ziemio
pozdrawiaj świat.

6

Można napisać wierszowany tekst, który będzie uchodził za wiersz, mimo że nie posiada prawdziwego „brzmienia" w znaczeniu, jakie dopiero co przywołaliśmy, cytując Heideggera. Nietzschego interesowała wyłącznie poezja dążąca „do granic". Rimbauda interesowała radykalnie – lub w ogóle – bardzo niewielka część poezji; prawdziwa poezja pozostawała zawsze „daleko przed nami". Pociągały go „nowe teorie wnikające w nieznane miejsca". W odniesieniu do takiego właśnie typu teorio-praktyki ja sam używam słowa „poetyka". Obejmując poezję jako taką, ma ono także znacznie szersze zastosowanie. Odnosi się nie tylko do poezji jako formy literackiej, ale również do sztuki i muzyki – da się rozciągnąć również poza te dziedziny, na naukę czy nawet praktykę społeczną.

Jeśli dla Rimbauda poezja w większości była z gruntu pozbawiona znaczenia, to właśnie dlatego, że nie była ugruntowana: nie była niczym więcej aniżeli werbalnym graniem w pchełki, jej kontekst nie wykraczał poza osobiste lub społeczno-personalne sprawy. Z rzadka udawało się jej wydostać na szerszą przestrzeń. Można by nawet powiedzieć, że była to poezja bez poetyki. Równie dobrze dałoby się uznać (sięgając myślą daleko wstecz, do starodawnego dalekowschodniego rozróżnienia na „poezję, która ma świat", i „poezję, która nie ma świata"), że była to *poezja bez świata*.

Geopoetyka w swoim specyficznie poetyckim aspekcie zrywa z platońsko-arystotelesowską teorią *poiesis* jako *mimesis*, choć teoria ta wciąż leży u podstaw praktyki literackiej jako takiej (reprodukcja, reprezentacja, refleksja: pisarstwo lustrzane), przechodząc w stronę obecności-w-świecie, do-

świadczenia pola i terytorium, otwartości stylu, budując złożoną relację z kosmologiczną „poetyką" uniwersum.

Jeszcze nie udało nam się rozpoznać dobrze pola, możliwe jednak , że elementy geopoetyki da się odnaleźć u wielu najznaczniejszych i najsilniej oddziałujących poetów ostatnich dwóch stuleci.

Już Novalis mówił o „pisarstwie ziemi", które da się odnaleźć na skrzydłach ptaka, na muszlach, w chmurach, w śniegu, na zboczach gór, w roślinach, w zwierzętach i w świetle na niebie, które może zostać elementem języka ludzkiej istoty.

Już Walt Whitman zarzekał się, że jest gotów odrzucić niemal wszystko, co większość ludzi utożsamia ze słowem „poezja" – osobistą uczuciowość, wyobraźnię, gładką prozodię, władzę metafory – jeśli tylko uda mu się wyrazić pomarszczenie fali, oddech oceanu. Whitmanowskie „przypływy i odpływy nieskończonego ruchu" w abstrakcyjnym ujęciu odsłaniają, *via* owo pole fal, energię hydrodynamiczną.

Innym znaczącym amerykańskim protogeopoetykiem poprzedniej epoki był Henry Thoreau, który w podróży do Ktaadn uwalniał się z okowów ideologii tożsamości i filozofii zdrowego rozsądku, dzień po dniu praktykując permanentną ekstrawagancję (w źródłowym znaczeniu tego słowa: łacińskie *extra vagare* – „wywędrować gdzieś") i, zmierzając, podczas nieobmyślanej wyprawy na Cape Cod, wzdłuż wybrzeża Atlantyku („Można tam stać, mając całą Amerykę za sobą") w stronę poetyckiej atopii.

Oto Rilke mówi nam o „czystej przestrzeni przed sobą" i deklaruje, iż jego projekt poetycki jest „przedstawieniem ogromu, różnorodności i kompletności świata pod postacią czystych dowodów". Język tego ustępu jest niemal matematyczny, naukowy; przywodzi na myśl Einsteina. Związki z Einsteinowską uniwersalną tożsamością jawią się coraz wyraźniej, gdy tylko Rilke powie: „Przeżywam życie w rosnących kręgach".

Oto myśl Ezry Pounda, który po okresie antykwarycznej nostalgii i faszyzującego futuryzmu zdaje sobie sprawę – za Waltem Whitmanem – że celem poezji, jeśli ma być warta swojej ceny, jest „stworzyć kosmos".

Oto Charles Olson, który także jeździł wzdłuż atlantyckiego wybrzeża („Cypel przy brzegu morza"), zacząwszy od poszukiwania Melville'owskiej białuchy, potem studiując miejskie cywilizacje całego świata, by wreszcie dotrzeć do posthistorycznego, posthumanistycznego i pięknego konkretu otwartości świata; wejść w „otwartość, której nie udało się wybić badaczom".

Nieco dalej w głębi lądu znajdziemy poletko uprawiane przez Williama Carlosa Williamsa, ciągnące się wzdłuż rzeki Passaic, poza obszar „stagnacji większości literatury", ku nowej koncepcji inteligencji poetyckiej.

W Szkocji znajdziemy Hugh McDiarmida, który na swoich kamiennych kresach, z wysokości wydm dostrzegł pole, o którym niewielu tylko w kontekście języka angielskiego w ogóle miało jakiekolwiek pojęcie, pole, w które wstępował często, pięknie i przekonująco.

I wreszcie jest ona u Saint-Johna Persego, kiedy prawi on o „nowym pisarstwie zamkniętym w łupku", kiedy prosi morze, by nauczyło go „najważniejszego wiersza największego porządku", „tonacji największej sztuki", modelu „największego z tekstów".

7

Na koniec zajmijmy się kwestią słownictwa i języka.

Po pierwsze, dlaczego nazywamy to ogromne pole kulturowej pracy „geopoetyką"?

Jeżeli przyjrzeć się kulturom, które ludzkość rozwinęła na całej planecie, da się zauważyć, że wszystkie ogniskują się wokół jednego, głównego motywu (indukującego motywacje i sprzyjającego działaniu), wokół jednego centralnego wątku. W kulturze paleolitycznej był to stosunek do zwierząt (cały wachlarz kwestii, począwszy od utrzymywania się przy życiu, aż po mity). W kulturze chińskiej będzie to kosmiczna koncentryczność potęgi i mocy. W kulturze greckiej – płaszczyzna polityki miasta-państwa. W średniowiecznej kulturze Zachodu będzie to Dziewica Maria i Chrystus. Pytanie brzmi więc: jaki może być centralny motyw, podstawowy wątek światowej kultury – światokultury – dzisiaj? Taki, który mogą dzielić wszyscy, na Północy, na Południu, na Wschodzie i na Zachodzie? Rozsądek podpowiada oczywistą odpowiedź: sama Ziemia, na której staramy się żyć. Stąd właśnie przedrostek *geo-* w geopoetyce.

Jeśli chodzi natomiast o „poetykę".... Trudno powiedzieć, by słowo „poetyka" było dla kogokolwiek zobowiązujące (jeśli już, to pojawia się w zdewaluowanej formie) na końcowym etapie Autostrady, którą właśnie opisaliśmy. Nie stanowi też integralnej części słownika Technokracji/Mediokracji. Jeśli jednak raz jeszcze przyjrzymy się kulturom całego świata, kulturom żywym i ożywiającym, płodnym i trwałym, to zobaczymy, że w ich rdzeniu zawsze tkwiła poetyka. W kulturze paleolitycznej istniała figura szamana, którego poetyka zasadzała się na podtrzymywaniu kontaktu między ludzką społecznością a szerszym, pozaludzkim środowiskiem. W kulturze chińskiej istnieje *Księga pieśni*, po której stronicach hula „wicher terytoriów". W greckiej kulturze będzie to oceaniczna poetyka Homera, bez której kultura ta byłaby kulawa, bez której płaszczyzna polityki byłaby oschła i powierzchowna.

Od samego początku częścią mojego indywidualnego programu – i częścią programu geopoetyki od chwili jej poczęcia – było wypracowanie ekwiwalentu przywołanych przed chwilą poetyk dla świata (poetyki światowania). Aby uchwycić pełnię znaczenia i siłę tego słowa, sugeruję, byśmy cofnęli się do Arystotelesa i jego *nous poietikos* (czynnego „umysłu poetyckiego"). Chodzi bowiem o to, że geopoetyka to coś więcej aniżeli „poezja zajmująca się środowiskiem", coś więcej niż literatura zawierająca takie lub inne treści geograficzne (tak samo jak to, co nazywam „księgami drogi", to coś znacznie więcej niż literatura podróżnicza). Geopoetyka z zasady zajmuje się stosunkiem do Ziemi i otwieraniem świata.

O ile nie wypowiemy go bardzo wyraźnie, słowo „geopoetyka" będzie się często myliło ze słowem „geopolityka", które obecnie jest znacznie szerzej znane i używane. Niech ta fonetyczna jukstapozycja będzie dla nas jeszcze jedną okazją do przedstawienia definicji. Geopolityka zajmuje się stosunkami władzy i potęgi między jednym a drugim państwem w skali globalnej, a przestrzeń postrzega wyłącznie w kategoriach zasobów do eksploatowania. Geopoetyka to znacznie głębsze i bardziej radykalne przedsięwzięcie. Tematem jej nie są terytorialne przepychanki o władzę między państwami, ale kondycja istoty ludzkiej we wszechświecie, relacja między człowiekiem a planetą Ziemią, obecność w świecie. Geopoetyka to antidotum na zatruwanie świata.

„Świat" – oto kolejne trudne pojęcie wykorzystywane na wielu różnych poziomach, często bez specjalnej finezji. W anglosaskim obszarze leksykalnym ma ono etymologię germańską i można je połączyć z czymś w rodzaju *wer-alt*, co oznacza, ni mniej, ni więcej, „wiek człowieka". Właśnie to znaczenie „świata", jako szczególnego etapu cywilizacyjnego, specyficznej konfiguracji społecznej miał na myśli Wordsworth, mówiąc, że „Świat, to za wiele...", i wyrażając tym samym pragnienie jakiegoś pojemniejszego sensu bycia, bardziej ekspansywnego kontaktu ze wszechświatem. Właśnie od tego rodzaju świata ludzie uciekają w osobiste światy fantazji, gdyż zbyt często ich przytłacza i ogranicza. To dlatego szukają ulgi w światach natury religijnej albo po prostu rzucają się w pierwszą z brzegu rozrywkę.

Czy dałoby się (gdy tylko zaczynamy wnikać głębiej, natychmiast pojawiają się pytania) wyobrazić sobie świat nieprzekodowany, „otwarty", taki, który nie jest tylko światem prywatnym, nie jest zaświatowy i oferuje coś więcej niż zajęcie dla zmysłów?

Zanim spróbujemy na tym etapie sformułować jakąkolwiek odpowiedź, skupmy się jeszcze przez chwilę na etymologii.

W językach romańskich w słowie określającym „świat" (po francusku *monde*, po hiszpańsku *mundo*, po włosku *mondo*) kryje się sens estetyczny, na-

wiązujący do łacińskiego słowa *mundus*, ześrodkowany na płodnych współzależnościach, na zawęźlaniu komunikujących się sił. Z punktu widzenia postępu cywilizacyjnego istotny wydaje się fakt, że owo estetyczne znaczenie zachowało się tylko w ujęciu negatywnym, np. we francuskim określeniu *immonde*, oznaczającym coś „obrzydliwego i odpychającego". Podobnie też angielszczyzna zachowała korzeń *mundus* tylko w słowie „*mundane*", określającym coś „płaskiego i nieinteresującego".

Słowo „kosmos" również źródłowo posiadało konotacje estetyczne, oznaczając w starożytnej grece „piękną i harmonijną całość". Ten estetyczny sens utrzymał się już tylko w słowie „kosmetyk". Może jednak najwyższy czas, byśmy wrócili do owego szerokiego kontekstu i bardziej ekstensywnych konotacji?

Mając w pamięci powyższe definicje, możemy zadać sobie pytanie o to, jak przejść – w pierwszym rzędzie konceptualnie – na pole życia?

Odchodząc od etymologii w stronę aktywnej terminologii i myśli, która działa, proponuję, co następuje: świat wyłania się w kontakcie między istotą ludzką a kosmosem, który reprezentuje Ziemia. Jeżeli kontakt ten jest świadomy, czuły i subtelny, otrzymujemy świat w jego pełnym i pozytywnym znaczeniu zadowalającego, satysfakcjonującego kontekstu, interesującego miejsca, które wzbogaca nasze życie. Jeśli jednak kontakt ten jest nieinteligentny, bez wyczucia, nieokrzesany i niezręczny, wówczas zamiast świata mamy zubożały kontekst, o ile nie przedsionek piekła.

Oczywiście do zubożonego kontekstu można się przyzwyczaić (istota ludzka charakteryzująca się nieprawdopodobnymi zdolnościami adaptacyjnymi może się przyzwyczaić niemal do wszystkiego), można się z nim identyfikować, można się na niego uodpornić dzięki zażyłości, lokalnemu patriotyzmowi itd. Można nawet perwersyjnie, z rozpaczy wywołanej nieustającą zmiennością rzeczy i otwieraniem się szerszych kontekstów, zdecydować się na wywyższanie i zwielokrotnianie owych okropności.

Geopoetyka każe nam natomiast skupić się na tym, by szerszy kontekst pozostawał zawsze otwarty. Bez poczucia owego szerszego kontekstu nawet wola społecznej zmiany (przez reformy lub rewolucje) może funkcjonować tylko w wąskich koleinach, co zresztą wielokrotnie już mieliśmy okazję zaobserwować, i prowadzić do sytuacji, które często okazywały się gorsze niż kontekst wyjściowy.

Świat to miejsce, przestrzeń, którą się uprawia. Aby dorosnąć do zadania, jakim jest uprawa świata, trzeba też uprawiać, kultywować siebie samego.

I w ten sposób wracamy do przeklętego i jakże często nadużywanego słowa „kultura".

Proponowana w obrębie geopoetyki robocza definicja kultury w kontekście jednostki (zaczynamy od jednostki, gdyż zawsze umie się ona poruszać szybciej niż społeczeństwo) brzmi następująco: jest to sposób, w jaki istoty ludzkie postrzegają siebie, pracują nad sobą i samymi sobą sterują. Kultura zakłada pewną koncepcję człowieka. I tak, człowieka postrzegano jako „stworzonego na boskie podobieństwo" (np. w chrześcijaństwie) albo „pana i władcy nad przyrodą" (w Nowożytności). W miejsce tych definicji proponuję „mieszkańca Ziemi", a dokładniej – „poetyckiego mieszkańca Ziemi" (mając w pamięci Hörderlinowskiego „człowieka, który poetycko zamieszkuje na Ziemi"). Po nakreśleniu tej ogólnej koncepcji nadchodzi czas na pracę. Nie ma prawdziwej kultury bez pracy. Jeśli rolnictwo, agrokultura, oznacza pracę na roli, wspomaganie jej w wydaniu jak najlepszych plonów, to ludzka kultura oznacza pracę nad tym, by jednostka wzrastała w jak najdoskonalszej harmonii. Oto, nareszcie, pojawia się przed nami jakiś kierunek: przeczucie jakiegoś horyzontu możliwości.

Kultura w sensie wspólnotowym zaczyna się wtedy, kiedy w danej grupie jednostek – plemieniu, narodzie, wspólnocie – pojawia się zgoda co do spraw najistotniejszych.

Wracając do słowa „świat"... We wciąż toczącej się debacie między napędzanym siłą komercji międzynarodowym globalizmem z jednej strony a lokalizmem sprzęgniętym z ideologią tożsamości, wąsko pojętym nacjonalizmem, sekciarstwem i prowincjonalnym samozadowoleniem – z drugiej, geopoetyka nie opowiada się po żadnej ze stron. Dla geopoetyki „świat" to świat otwarty. Otwarty świat zaczyna się od miejsca, lecz nie od prostego przywiązania do miejsca (od poczucia domowej wspólnoty po upiorny animizm rodzący się z uprzedzeń rasowych), a od *wiedzy* (świadomej, czującej i inteligentnej) o miejscu. Każde miejsce, dogłębnie poznane, okazuje się otwarte. Od najmniejszego strumyka przez sieć rzeczną docieramy do oceanu. Nieco geologii pozwala zdać sobie sprawę, że nie wszystkie kamienie na lokalnej plaży pochodzą z okolicy – być może lodowce przyniosły je tu skądinąd. Podobnie warstwa lokalnej skały może być początkiem podróży przez wiele państw i kontynentów. Zorientowane oko, spoglądając na niebo, zobaczy nie tylko pędzone wiatrem chmury, ale i szlaki ptaków migrujących. Do tego wszystkiego koniecznie trzeba też dodać wędrówki ludów i języków.

W ten sposób dochodzimy do kolejnego aspektu światokultury, potencjalnie wyłaniającego się właśnie z ogromnego pola pracy: chodzi o ugruntowany uniwersalizm. W kontekście braku skupienia, lęków i pustki charakterystycznych dla ostatniego etapu Autostrady, ludzie poszukujący bardziej spójnej przestrzeni nawracają się na cokolwiek; sami zresztą widzimy, jak

wiele jest rodzajów i gatunków nawróceń. W tej sytuacji znajdują się osoby, które są przekonane, że pracują na rzecz światokultury, organizując ekumeniczne zloty. Tego typu spotkania mogą zapewne wzmocnić ducha wzajemnej tolerancji – rzecz nie do pogardzenia w dzisiejszej rzeczywistości łatwego szczęścia – jednak ogólnie rzecz biorąc, brak w tym aktywnej i radykalnej roboty. Intelektualny nomada po opuszczeniu monolinearnej, monokulturowej i monomaniakalnej Autostrady przejdzie przez tyle kultur, ile tylko możliwe, nie poddając się relatywistycznej („ty w swoim kąciku, ja w swoim"), pluralistycznej („im więcej, tym weselej") wizji spraw. W rzeczywistości bowiem każda kultura jest stronnicza. Dana kultura będzie kładła nacisk na jeden konkretny aspekt istoty ludzkiej, zaniedbując inne. Na przykład kultura Zachodu podkreśla uspołecznienie („żaden człowiek nie jest wyspą"), a kultura Wschodu akcentuje raczej potencjał rozwoju osobowości (buddyjskie: „bądź wyspą wewnątrz samego siebie").

Zadaniem intelektualnego nomady jest przejście przez wiele różnych kultur, by w końcu dotrzeć do jednej potencjalnej światokultury. Zadaniem geopoetyka jest zintegrowanie wielu aspektów różnych kultur tak, by wytworzyły one nowy rodzaj spójności. Ta nowa spójność nie traci swojej różnobarwności. Błyskają w niej wszelakie lokalne zabarwienia i odcienie. Obowiązujący sens jedności, który funkcjonuje na gruncie geopoetyki, ma wiele wspólnego z archipelagiem.

Na koniec musimy powiedzieć, że w ujęciu geopoetyki świat jest połączony z Ziemią. Niektórym wydaje się to oczywiste samo przez się, niemal niewarte zastanowienia ani, tym bardziej, przemyśleń. Innym może się to wydać krótkowzroczne i wsteczne. Dla ludzi tego rodzaju Ziemia jest czymś małym, anachronizmem, rzeczą o niewielkim znaczeniu lub zgoła go pozbawioną. Oni myślą już w kategoriach przestrzeni kosmicznej. Chcą budować miasta w kosmosie. Chcą skolonizować Marsa i inne, bardziej oddalone planety. Może człowiek nie jest do nich biologicznie przystosowany, ale od kiedy to jest przeszkodą? Na niektórych planetach wygodniej byłoby mierzyć ze trzy metry, ale pozostać chudziutkim, na innych – mieć metr wysokości i co najmniej tyle samo w obwodzie. To przecież żaden problem, wystarczy trochę manipulacji genetycznych. Geopoetyk jednak wie, że na gruncie biologii i innych dziedzin wiedzy optymalne warunki harmonijnego rozwoju człowieka panują właśnie tutaj, na Ziemi. Perspektywa ta wcale nie zamyka oczu na kosmos, ani go nie zapoznaje – zanim doszedłem do „geopoetyki", posługiwałem się słowem „biokosmopoetyka". Fakt pozostaje faktem: żyjąc na Ziemi, istniejemy w kosmosie; można jednak być w kosmosie (w specjalnym kombinezonie i kapsule) i pozostawać kompletnie odłączonym. Jeśli chodzi o połączenie między światem a Zie-

mią, między istotą ludzką a jej ziemsko-kosmicznym kontekstem, to, jak już powiedzieliśmy wcześniej, bardzo rzadko zdarza się go w pełni doświadczyć, w pełni przemyśleć czy w pełni wyrazić – i to właśnie stanowi cel geopoetyki.

Geopoetyka wymaga więc nowego wysłowienia, nowego działania, nowego światowania.

Tłumaczyła Agata Czarnacka
Tłumaczenie przejrzała Bogumiła Kaniewska

An Outline of Geopoetics

Summary

In the essay geopoetics is proposed as a viable cultural project. First, the author presents synthetically the various – scientific, philosophical, poetic – affluents to geopoetics which the poems and waybooks incorporate and carry. Then he explains the etymology and meaning of the term, pointing out that geopoetics is concerned with the state of the human being in the universe, the relationship between the human being and the planet Earth, and presence in the world.

Elżbieta Rybicka
Uniwersytet Jagielloński

Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia
Analiza porównawcza pojęć[1]

Chyba nic mocniej nie świadczy o współczesnym zainteresowaniu miejscem, topografią i geografią w humanistyce niż pojawienie się dziedzin badawczych z prefiksem geo: geofilozofia[2], geohistoria[3], geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Dowodzą one przede wszystkim odejścia od myślenia o przestrzeni jako kategorii abstrakcyjnej w stronę miejsca i konkretnych lokalizacji – w konsekwencji kultura i wiedza zawsze są już usytuowane przestrzennie, a zarazem postrzegane i badane z konkretnego (jakkolwiek nie zawsze stałego) punktu widzenia. Geograficzne uwarunkowania kultury

[1] Artykuł powstał w ramach projektu: „Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich" finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

[2] Geofilozofia to jedno z podstawowych pojęć wprowadzonych przez spółkę autorską Deleuze i Guattari (G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000).

[3] Zakres pojęciowy terminu geohistoria jest szeroki, obejmuje bowiem zarówno badania historyczne Fernanda Braudela, jak i subdyscyplinę geopolityki, a ostatnio także nowy nurt badań w historii sztuki spod znaku zwrotu przestrzennego. W tym ostatnim znaczeniu wprowadził je do obiegu historyk sztuki Thomas DaCosta Kaufmann (*Toward a Geography of Art*, Chicago 2004), a dotyczy ono badania nad relacjami między historią a geografią. Nowa geohistoria różni się od geohistorii Braudela genealogią, jest bowiem wyraźnie związana z myślą Foucaultowską. Jak pisze Piotr Piotrowski: „«Geohistoria» więc, jako analiza kultury, w tym kultury wizualnej, stanowi m.in. metodę swoistego rodzaju dekonstrukcji dyskursów i sposobów obrazowania geopolityki, w której przestrzenna kreacja tożsamości grupowej (np. etnicznej) odgrywała znaczącą rolę" (P. Piotrowski, *Drang nach Westen*, w: *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków 2007, s. 57).

inspirują z kolei do przemyślenia na nowo i wypracowania bardziej adekwatnych wobec współczesności teorii miejsca i przestrzeni. Te generalne tendencje wynikają z kierunku, który wyznaczył zwrot przestrzenny w badaniach humanistycznych (od Michela Foucault, Gillesa Deleuze'a, Henri'ego Lefebvre'a po Edwarda Soję czy Karla Schlögela), świadcząc o tym, że w kulturze równie ważne znaczenie jak czas i historia mają mapy i topografie.

Nowe dziedziny z prefiksem „geo" dowodzą też w równej mierze intencji przekraczania granic (dyscyplin, dziedzin sztuki) i poszukiwania nowych połączeń. Współczesne teorie geograficzne, zwłaszcza te z kręgu nowej geografii kultury, sprzyjają zresztą takim tendencjom, inkorporują bowiem słowniki wielu dyscyplin: *cultural studies*, antropologii, badań genderowych, postkolonializmu, *urban studies*. Z analogicznym ruchem mamy zresztą do czynienia i w drugą stronę – badania literackie coraz częściej sięgają po instrumentarium pojęciowe i założenia geografii humanistycznej i kulturowej, a najlepszym przykładem są wspomniane już geokrytyka i geokulturologia. Osobnym, choć wysoce znamiennym zjawiskiem na tej mapie pozostaje geopoetyka. Warto zatem dokonać ich porównania, by móc zarysować nową sytuację badań literackich po zwrocie przestrzennym.

Geopoetyka i nomadyzm intelektualny

Osobliwością geopoetyki jest fakt, iż termin ten wprowadził do obiegu poeta, urodzony w Szkocji, podróżujący po całym świecie i mieszkający od wielu lat we Francji, Kenneth White. Poetycki rodowód oraz trajektorie życia autora mają w tym przypadku niebagatelne znaczenie, powiedziałabym nawet, iż geopoetyka ufundowana jest na jego doświadczeniu nomadyzmu, zarówno prywatnym, biograficznym, jak i intelektualnym, teoretycznym. Próbując zatem opisać geopoetykę, nie sposób pominąć „lokalizacji" jej autora, bowiem White z uporem i konsekwencją sytuuje siebie i swą myśl geograficznie. Począwszy od biografii, miejsca urodzin w jednej z najbardziej ubogich dzielnic Glasgow, poprzez dzieciństwo spędzone w nadmorskim krajobrazie Szkocji, a dalej pobyt w Pirenejach atlantyckich, osiedlenie na północnym wybrzeżu Bretanii oraz liczne wyprawy w dzikie rejony Ameryki i Azji. Wszystkie te krajobrazy i podróże nie są tylko kolejnymi przystankami i etapami w biografii poety, ponieważ z doświadczenia kolejnych miejsc wyprowadza White swoją koncepcję podmiotowości, poezji, świata i związków między nimi, a więc geopoetyki.

Sama geopoetyka jest pojęciem nader nieostrym, wynika to przede wszystkim z jej poetyckiej genealogii, ale też w dużym stopniu z retoryki

White'a. Bardzo często ociera się on o patos, operuje aforystycznymi formułami i poetyką manifestu. Przywołam kilka formuł: „Geopoetyka [...] jest polem potencjalnej konwergencji nauki, filozofii i poezji"[4] [s. 68], „Co to jest geopoetyka? Ona znaczy tyle, co poetyka ziemi. Uważam, że dzisiaj wielką sprawą jest Ziemia. W jaki sposób człowiek będzie chciał i mógł mieszkać na ziemi" [s. 21], „W słowie «geopoetyka» zawarta jest idea, iż można umiejscowić filozofię, połączyć terytorium z myśleniem, naturę i kulturę" [s. 36]. Może najbardziej precyzyjna z definicji mówi, iż jest to „studium związków intelektualnych i zmysłowych pomiędzy człowiekiem a ziemią w celu wykształcenia harmonijnej przestrzeni kulturowej" [s. 35].

Próbując opisać specyfikę geopoetyki, warto ją najpierw rozdzielić na element geo- i *poétique*. Prefiks „geo" oznacza w przypadku White'a przede wszystkim przestrzenną sytuację, a następnie podniesienie jej na wyższy poziom uogólnienia – relacji z Ziemią (rozumianą geograficznie, geologicznie, planetarnie), a zatem przemyślenie na nowo związku człowieka z przestrzenią. Chodzi o umiejscowienie tej relacji, najbardziej dosłowne, a następnie wyrażenie go, ekspresję – i tu wchodzimy w domenę poezji. Szczególne znaczenie przypisuje White pojęciu *poétique* – poetyckości, termin poetyka nie oddaje tu bowiem w pełni znaczenia:

> Uważam, że różnorodne elementy mogą się spotkać w jednej kulturze, a przede wszystkim w poetyckości (*poétique*). To poetyckość jest otwarta na największą i najmocniejszą syntezę. Nie system filozoficzny ani dyskurs humanistyczny, który bywa zbytnio mgławicowy, aby dotrzeć do rzeczywistości. Kiedy mówię „poetyckość", to myślę o pewnej mocy posiadającej określony zasób form, która przekracza poezję, prozę, myślenie i w ostatecznym rachunku politykę [s. 28–29].

Nacisk kładziony przez White'a na *poétique* wynika z przekonania, iż u podstaw każdej kultury znajduje się poezja; dla Greków był to Homer, dla klasycznej kultury chińskiej *Księga pieśni*, dla paleolitycznych plemion śpiewy szamanów. Obecnie jednak, jak zauważa, działalność poetycka została zmarginalizowana, sama poezja zresztą zmieniła swe funkcje. Z tego powodu White jest przeciwnikiem zarówno poezji egotycznej, nastawionej na ekspresję podmiotu, jak i lingwistycznej: „Trzeba odnaleźć drogę całościową. Wtedy poezja nie będzie jedynie sprawą ja (prywatnego) ani też sprawą słów, domeną technologii lingwistycznych, tylko sprawą świata" [s. 43][5]. Projekt geo-

[4] K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010. Dalsze cytaty z tego tomu rozmów i poezji lokalizuję w tekście głównym.

[5] Zaskakująco blisko sytuuje się White w tym przypadku koncepcji poezji obiektywnej Czesława Miłosza.

poetyki ma zatem przywrócić tę utraconą energię dawnej *poétique*, a zarazem doprowadzić do takiej syntezy nauki, filozofii, poezji, która umożliwi jej powrót do utraconego świata. Ale samo *poétique* pozostaje pojęciem o płynnych konturach, pulsującym znaczeniami. Nie chodzi tu bowiem tylko o poezję czy jakąkolwiek poetykę, lecz bardziej o „dynamikę poetycką" [s. 15], twórczy, aktywny proces.

Niezależnie jednak od aforystycznego trybu dyskursu White'a, z jego wypowiedzi i manifestów można wydobyć kilka podstawowych cech geopoetyki, które stanowią o jej koherencji i oryginalności: nomadyzm intelektualny i związaną z nim konwergencję oraz interdyscyplinarność, koncepcję miejsca w ruchu, transnarodowość, odrzucenie pojęcia tożsamości, myślenie ekologiczne oraz pragnienie wyjścia w środowisko pozaludzkie.

Nomadyzm intelektualny jest przede wszystkim projektem egzystencjalnym, bowiem nomada według White'a to „ktoś, kto czuje się ograniczony granicami oraz identyfikacjami, jakie mu się proponuje. [...] On wie, że wszystkie kultury są fragmentaryczne i dlatego wędruje od jednej do drugiej" [s. 7]. Co oczywiste, granice oznaczają tu zarówno terytorialne linie demarkacyjne, jak i limity czy ograniczenia dziedzin lub sfer działalności człowieka. White jako nomada przekracza więc granice między Wschodem a Zachodem, poezją a filozofią, życiem eremity a pracą na uniwersytecie. Ale też niejako w ślad za nim, geopoetyka jako projekt nomadyczny dokonuje aktu transgresji – przede wszystkim między poezją a filozofią i nauką, między twórczością a doświadczeniem świata, a wreszcie między różnymi kulturami. White jest bowiem świadom, iż każda kultura ma charakter cząstkowy, aspektowy, więc w miarę całościowe widzenie, „żywą syntezę", jak powiada, osiągnąć można jedynie poprzez kolejne transgresje i metyzację. W tym projekcie nie chodzi też o szukanie tożsamości z innymi kulturami, ale raczej o nieco mgliste „poszerzanie egzystencji", grę energii.

Nomadyzm intelektualny odróżnia także geopoetykę od geopolityki. Ta ostatnia jest bowiem dla White'a domeną osiedlania i zasiedlania, ekspansji terytorialnej, dotyczy stosunków Państwo–Państwo, w przeciwieństwie do geopoetyki jako domeny stosunków Człowiek–Ziemia [s. 16]. Jak wyjaśnia Bertrand Lévy, geopoetyka mówi o świecie otwartym, zwłaszcza w doświadczeniu podróży, podczas gdy geopolityka mówi o świecie zamkniętym, ograniczonym, z zaznaczonymi granicami, które krępują człowieka zarówno terytorialnie, jak myślowo[6].

[6] B. Lévy, *Préface*, w: *Marche et paysage. Les Chemins de la géopoétique*, réd. B. Lévy, A. Gillet, Genève 2007, s. 9.

Podmiot nomadologiczny zawsze będzie „ja" uprzestrzennionym, choć warto zauważyć, iż nomadyzm intelektualny oznacza także wyjście poza opozycję zakorzenienie–wykorzenienie w stronę ruchu w otwartej przestrzeni; jak powiada White, poeta to „ktoś, kto żegna się z albumem rodzinnym" [s. 13]. W odróżnieniu jednak od współczesnych migrantów nomada odchodzi od nostalgii, poszukiwania tożsamości, sentymentalnego paseizmu [s. 27], jego celem jest bowiem „nomadyzowanie" kultur, dlatego też sytuuje się poza lokalizmem i kosmopolityzmem.

Ze specyfiki myślenia nomadycznego wywieść można także oryginalną koncepcję miejsca. Jest ono, jak powiada White, „czymś dzikim, trudnym do uchwycenia" [s. 18], wykraczającym poza dyskursywne ramy, a zarazem fundamentalnym. Może najbardziej znamienną cechą miejsca w ujęciu White'a jest szczególny rodzaj dynamiki, który poeta wiąże z tą kategorią. Miejsce nie ustanawia bowiem relacji osiadłości, stabilizacji, ale otwarte jest na ruch, przepływ: „Mówienie o domostwie/miejscu nie zakłada utraty znaczenia ruchu" [s. 19]. Co więcej, nie jest ono kategorią abstrakcyjną, w wypowiedziach poety pojawiają się najczęściej konkretne lokalizacje, stanowiące impuls do próby znalezienia dla nich języka opisu: na przykład północne wybrzeża Francji jako miejsce spotkania i przepływu wielu sił, geologicznych i meteorologicznych [s. 18–19]. White dystansuje się jednocześnie wobec tradycyjnie rozumianej lokalności czy kolorytu lokalnego:

> Miejsca mnie interesują (mam umysł ściśle geograficzny), ale mniej „lokalność", jeśli rozumieć przez to koloryt lokalny, parafiańszczyznę itd. Podoba mi się to, co powiedział amerykański poeta William Carlos Williams: miejsce jest konieczne, lecz nie po to, żeby się w nim zakorzeniać i zamykać, ale po to, by mieć możliwość białej penetracji[7] [s. 11].

Z takich założeń wynika też idea transnarodowości:

> Naród jest pojęciem wąsko politycznym. To, co mnie interesuje, to są przestrzenie kulturowe, którym narodowe granice nie odpowiadają w ogóle. Tak więc, jeśli narody będą długo jeszcze, na co się zanosi, trwać, to należy przynajmniej kultywować transnarodowego ducha, aby utrzymać pojęcie wspólnej przestrzeni ponad tymi wszystkimi małymi partykularyzmami [s. 24–25].

White zauważa także, iż Europa oraz inne kontynenty zawsze były terytoriami wędrówek, migracji, komunikacji, przepływów idei i kontaktów

[7] Jak wyjaśnia Kazimierz Brakoniecki, „biała penetracja" w „filozofii poetyckiej K. White'a oznacza mniej więcej tyle, co doświadczenie źródłowe mające likwidować zastane stereotypy kulturowe i poznawcze" (K. White, *Poeta kosmograf*, s. 11).

środowisk i grup. Z drugiej strony jest również świadom, iż transkulturalizmowi towarzyszą nieodłącznie albo deklaratywny ekumenizm, albo, jako kontrnarracja, rozmaite partykularyzmy lokalne.

Z geopoetyką ściśle związane jest także ekologiczne myślenie White'a, które w tym przypadku oznacza zainteresowanie środowiskiem pozaludzkim oraz jego ochronę, a następnie ukształtowanie na nowo relacji człowieka z tym światem. Tym, co odróżnia geopoetykę od ekologii jest fakt, iż ta pierwsza zmierza dalej: „pragnie radykalnie przemyśleć stosunek człowieka do świata, posługując się prawdziwą zmianą kulturową" [s. 73], a nie tylko chronić środowisko naturalne.

Oryginalność projektu White'a nie oznacza jednak jego całkowitego uniezależnienia od kontekstu i tradycji filozoficznej oraz literackiej, wręcz przeciwnie, poeta często wskazuje na zaplecze myślowe swojej koncepcji. Najistotniejsze znaczenie ma tu – jak się wydaje – filozofia ponowoczesna, a zwłaszcza geofilozofia i nomadyzm Gillesa Deleuze'a. Można by rzec, iż geopoetyka jest dziką odnogą myśli ponowoczesnej. O jej związkach z ponowoczesnością świadczy wyraźnie artykułowana świadomość końca idei postępu, końca paleotechniki, odrzucenie idei tożsamości, także posthumanistyczny rys projektu, a z innych kwestii, myślenie poza opozycją podmiot–przedmiot, wnętrze–zewnętrze, natura–kultura. Nieprzypadkowo też White wybiera z filozofii tych autorów, którzy obstawali za ruchem – Friedricha Nietzschego, Martina Heideggera, Maurice'a Merleau-Pontego. Z poezji i literatury również wybiera tych, którzy ruch i doświadczenie przestrzeni uczynili kluczowym – Walta Whitmana i Henry'ego Davida Thoreau.

Geopoetyka White'a wykracza jednak zdecydowanie poza domenę literacką – jest czymś więcej niż geograficzna poezja lub geografia poetycka[8]. Koncepcja ma bowiem także silny wymiar postulatywny – w tym sensie jest projektem antropologicznym, zmierzającym do zmiany świata, odnowienia relacji człowieka z ziemią i otoczeniem:

> Geopoetyka nie jest ani utopią, ani chiliazmem. Rozwija się stopniowo, kreuje przejścia, otwiera przestrzeń. Jestem przekonany, że jeżeli świat ma się zmienić, jeżeli ma nadejść nowa kultura, to potrzeba do tego ruchu o planach dalekosiężnych, który by się odbywał od jednostki do jednostki, od wyspy do wyspy, od oazy do oazy. Mówiąc krótko chodzi o to, aby wyjść z Człowieka (i jego dużych liter), aby odkryć ponownie ruch nomadzki na Ziemi, następnie słowo-świat, słowo świata [s. 32].

[8] K. White, *L'expérience du lieu: perspectives géopoétique*, w: *Marche et paysage*, s. 25.

> Jeśli człowiek współczesny mówi: „Ja jestem, a świat jest dla mnie", to wyznawca geopoetyki powie: „Jestem w świecie – słucham, patrzę; nie mam tożsamości, jestem grą energii, zbiorem możliwości" [s. 74].

W tym projekcie antropologicznym poezja jest zarówno formą doświadczenia świata, jak i medium odnowionej relacji, ale chyba przede wszystkim narzędziem zmiany kulturowej. Kwestią otwartą pozostaje natomiast utopijność projektu, być może należałoby go rozważać jako twórczą utopię, a więc stymulującą nowe kierunki poszukiwań filozoficzno-literackich.

Geokrytyka i komparatystyka

O ile geopoetyka była dziełem poety, o tyle geokrytyka jest projektem dobrze osadzonym w ramach instytucji uniwersyteckiej, jej autorami są bowiem badacze związani z ośrodkiem w Limoges, przede wszystkim komparatysta Bertrand Westphal[9]. Jej początki sięgają 2000 roku, kiedy to ukazała się pierwsza książka zbiorowa wprowadzająca do obiegu koncepcje geokrytyczne *La Géocritique – mode d'emploi*[10]. W 2007 roku Wetsphal opublikował już swoją własną książkę, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*[11], w której rozwinął idee zarysowane wcześniej.

Geokrytyka – jak definiuje ją Westphal – jest przede wszystkim metodą badawczą, której przedmiotem są interakcje między przestrzeniami geograficznymi a ich reprezentacjami w literaturze, sztuce, fotografii, filmie[12]. Z założenia ma charakter interdyscyplinarny, choć w centrum uwagi stawia miejsce rozumiane geograficznie. Punktem wyjścia zawsze będzie miejsce wraz z siecią reprezentacji, na przykład Aleksandria wraz z całą serią pochodzących z różnych czasów i różnych literatur narodowych tekstów – *Kwartetem aleksandryjskim* Lawrence'a Durrella, relacjami podróżniczymi, poezją Constantina Kawafisa, powieściami greckiego pisarza Stratisa Tsirkasa. Od poetyki przestrzeni Gastona Bachelarda odróżnia się statusem miejsc – nie są to bowiem przestrzenie intymne, domowe, strychy i piwnice, ale miejsca rozumiane na sposób geograficzny, a więc konkretne loka-

[9] Bertrand Westphal pełni obecnie funkcję dyrektora Le Centre de Recherche „Espaces Humains et Interactions Culturelles" (EHIC) na Uniwersytecie w Limoges.

[10] *La Géocritique – mode d'emploi*, réd. B. Westphal, Limoges 2000.

[11] B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris 2007. Dalsze odwołania lokalizuję w tekście głównym.

[12] B. Westphal, *Pour une approche géocritique des textes*, w: *La Géocritique – mode d'emploi*, s. 17.

lizacje. I tu należy zwrócić uwagę na problem podstawowy, którego Westphal nie pomija. Otóż kluczowe założenie geokrytyki mówi o kulturowej, literackiej konstytucji i statusie miejsc „rzeczywistych". Teza ta oczywiście nie zaskakuje, świadczy raczej o wspólnym dla współczesnej kultury zapleczu myślowym.

Najbardziej znamienną cechą geokrytyki jest jej komparatystyczny profil – nie koncentruje się ona bowiem na jednym tekście czy jednym autorze. Jej celem będzie zawsze optyka wynikająca z powiązania dwu zasad: interdyscyplinarności i multifokalizacji. Interdyscyplinarność realizowana jest na dwa sposoby, po pierwsze, wynika ze zderzania ze sobą różnorodnych reprezentacji kulturowych – wizualnych (film, obraz, fotografia), literackich (fikcyjnych i niefikcyjnych). Druga ścieżka interdyscyplinarności prowadzi natomiast w stronę metodologiczną, wynika z konieczności (i ducha komparatystyki) uwzględnienia języków różnych dyscyplin.

Multifokalizacja z kolei wiąże się także z dwiema kwestiami, ze spojrzeniem – relacją między podmiotem obserwującym a przedmiotem obserwowanym. Może ona, jak zauważa Westphal, przybierać różnorodne postaci i modalności – od spojrzenia kolonizatora, podróżnika po spojrzenie kobiety, przedstawiciela mniejszości, od spojrzenia okcydentalnego po spojrzenie orientalne, od spojrzenia z centrum do spojrzenia z peryferii, migracyjne. Historia spojrzenia przebiega zatem od porządku hierarchicznego (panoptycznego) do multiplikacji punktów widzenia.

Kolejna sprawa to problem o charakterze bardziej technicznym, chodzi mianowicie o fokalizację związaną z punktami widzenia. Wetsphal rozróżnia tu trzy podstawowe warianty: endogeniczny, egzogeniczny i allogeniczny. Endogeniczny punkt widzenia charakteryzuje pozycję autochtona w danej przestrzeni. Egzogeniczny należy do podróżnika, jest więc domeną egzotyzmu. Allogeniczny sytuuje się natomiast między nimi. Celem interpretacji geokrytycznej byłaby wszakże multifokalizacja, czyli łączenie w analizie jednego miejsca spektrum stworzonego z kilku punktów widzenia oraz interakcji między nimi. Podstawowa reguła geokrytyki polega zatem na konfrontacji wielu optyk, które wzajemnie się korygują, wspierają i wzbogacają [s. 200–213].

Przestrzeń w perspektywie geokrytyki jest traktowana zarazem historycznie, jak i intertekstualnie. Osią badań jest z jednej strony kulturowa stratygrafia, badająca temporalne nawarstwianie, ruch i zmienność w czasie kolejnych reprezentacji danych miejsc. I także w tym przypadku zaznacza się komparatystyczny profil geokrytyki. W praktyce chodzi bowiem o porównywanie tych pochodzących z różnych warstw czasowych „osadów" kulturowych. Takie założenie, a zarazem metoda są znowu znamienne dla współ-

czesnego zwrotu przestrzennego, którego jedną z podstawowych właściwości stanowi właśnie kompresja czasu i przestrzeni. Geokrytyczna koncepcja czasu odróżnia się jednak od linearnych ujęć temporalności, na co zresztą kładzie nacisk sam Westphal; ma ona w jego przekonaniu współcześnie raczej kształt albo labiryntu o rozwidlających się ścieżkach, albo entropijnego układu [s. 35]. Na świadków przemian Westphal powołuje, co dla nas szczególnie interesujące, Jurija Andruchowycza i Andrzeja Stasiuka, cytując fragment *Dziennika okrętowego* z *Mojej Europy*:

> Zataczam kręgi, kluczę i błąkam się jak Szwejk w drodze do Czeskich Budziejowic, i tak jak on nie potrafię trzymać się prostej, nie potrafię podążać linearną ścieżką opowiedzianej po bożemu historii. Wciąż mnie znosi, wciąż coś zatrzymuje mój wzrok i nęka mnie obsesyjna wizja, w której siatka kartograficzna pokrywa się doskonale z siatkówką oka[13].

Geokrytyczna koncepcja przestrzeni jest chyba najmocniej zadłużona – podobnie jak w przypadku White'a – w filozofii Deleuze'a; chodzi tu przede wszystkim o jego koncepcję przestrzeni „gładkiej" (*lisse*), otwartej, nomadycznej. Choć równolegle Westphal przywołuje też postkolonialne ujęcia przestrzeni, które naznaczyły ją niezbywalną heterogenicznością. We współczesnych teoriach, jak zauważa, wspólnym problemem jest wszakże reguła transgresywności, akcentująca dynamiczny charakter reprezentacji przestrzeni [s. 79].

Mocną stroną geokrytyki jako metody badawczej jest jej komparatystyczny profil – docenić to można zresztą w całej książce Westphala, który swobodnie porusza się zarówno w różnych narodowych tradycjach literackich, jak i w transdyscyplinarnym obszarze badań nad przestrzenią wywołanym przez zwrot przestrzenny. Wprawnie kojarzy ze sobą tak odmienne orientacje jak semiotyka przestrzeni Jurija Łotmana i chronotop Michaiła Bachtina, współczesna geografia kulturowa (E. Soja), teorie postkolonialne (H. Bhabha), *gender studies* (G. Rose). Uderza przy tym skłonność do uwzględniania zróżnicowanych geograficznie tradycji intelektualnych – francuskich, włoskich, rosyjskich, amerykańskich, niemieckich. Równie wszechstronny jest korpus przywoływanych tekstów literackich – Westphal uwzględnia wiele dzieł niekanonicznych, rzadko obecnych we francuskich, brytyjskich czy amerykańskich badaniach literackich – od literatury albańskiej (Ismail Kadare) po Stasiuka i Andruchowycza. Gdyby szukać porównań z innymi

[13] A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2007, s. 157.

teoriami komparatystycznymi, to z pewnością sytuowałaby się ona najbliżej koncepcji Siegberta Prawera, zatem komparatystyki rozumianej jako *placing*, a więc „wzajemne umiejscawianie, kontrastowanie, zestawianie ze sobą tekstów przynależących do odrębnych tradycji”[14].

Geokulturologia i semiotyka

Projekt geokulturologii Wasilija Szczukina[15] łączy ze sobą dwie tradycje: z jednej strony lokalną, rosyjską, z drugiej – światową. Horyzont myślenia o przestrzeni i miejscu wyznaczają tu bowiem założenia amerykańskiej geografii humanistycznej, głównie Yi Fu Tuana, oraz prace rosyjskich badaczy, począwszy od historyków, a zarazem krajoznawców Nikołaja Ancyfierowa i Iwana M. Griewsa, przez Bachtina, po semiotyków z Tartu, Dmitrija Lichaczowa i Jurija Łotmana. Ci pierwsi stworzyli w latach 20. podstawy myślenia o krajobrazie jako zjawisku kulturowym (notabene widoczne są tu paralele z powstającą równolegle w Stanach Zjednoczonych szkołą geografii kulturowej Carla Sauera). Semiotyka kultury wraz z pracami Władimira Toporowa dostarcza natomiast najbardziej ogólnych ram rozumienia związków kultury rosyjskiej z przestrzenią.

Szczegółowym przedmiotem uwagi Szczukina jest miejsce-topos kultury rosyjskiej – dwór szlachecki rozpatrywany jako element przestrzeni mitopoetyckiej i rozumiany chronotopowo, a więc wiążący w kontinuum parametry czasowe i przestrzenne. Rosyjski dwór szlachecki jest jednak zarazem rozumiany jako „miejsce socjokulturowe”, które spełnia określoną funkcję społeczno-pragmatyczną i stanowi rezerwuar pamięci: osobistej, rodzinnej, grupowej, kulturowej i mitopoetyckiej [s. 32]. By uzasadnić socjokulturowe podejście oraz poetykę socjologiczną jako preferowaną metodę, Szczukin odwołuje się do myśli Bachtina, którego teorię gatunków poddaje specyficznej, oryginalnej, a nawet można by rzec, osobliwej, transformacji. Mianowicie uznaje najpierw szeroką definicję gatunku rozumianego jako „intencjonalno-funkcjonalny typ zachowania społecznego, jak również typ stworzonych w wyniku tego zachowania rzeczy i miejsc” [s. 38], a następnie tak określa specyfikę miejsc socjokulturowych:

---

[14] T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków 2010, s. 323.

[15] W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006. Dalsze odwołania lokalizuję w tekście głównym.

> [...] miejsca socjokulturowe (świątynia, pałac, dworzec, dwór i tak dalej) nie są czymś innym, jak *gatunkami* oswojonych przez człowieka lub stworzonych przezeń przestrzeni. Rzeczywiście, miejsca owe istnieją po to, aby coś „robić": każde z nich spełnia nałożoną na niego przez człowieka wyraźnie określoną funkcję, której nie jest w stanie spełnić inne miejsce. Podobnie jak tragedia nie może zastąpić eposu, zaś epitafia hymnu, szpital nie może służyć jako muzeum, zaś szkoła – jako plac defilad. Funkcja pragmatyczna miejsca decyduje także o jego formalnym i noumenalnym kształcie, o strukturze zewnętrznej i wewnętrznej i zespole towarzyszących mu znaczeniowych konotacji [s. 38–39].

Szczukin dostrzega przy tym związek między określonymi gatunkami mowy (w rozumieniu Bachtina) a miejscem, w którym dokonuje się akt mowy – inaczej mówi się na targu, inaczej w świątyni czy kawiarni. Z określonymi miejscami oraz ich chronotopami wiążą się także pewne gatunki – jak oda z salonem i dworem, a epitafia i lamenty z cmentarzem. Podstawowym założeniem poetyki socjologicznej jako metody staje się zatem istnienie pomostu między miejscem (dworem i jego genezą), chronotopami (gatunkami zdarzeń) w nim urzeczywistnianymi oraz ustnymi i pisemnymi gatunkami zachowania (także werbalnego), które wiążą się z tym miejscem. Kolejnym etapem badawczym jest poszukiwanie takiego gatunku literackiego, który najlepiej oddaje specyfikę danego miejsca.

Niezależnie jednak od założeń metodologicznych najważniejszym sojusznikiem Szczukina wydaje się semiotyka – na wzór bowiem „tekstu petersburskiego" kultury rosyjskiej tworzy on analogiczny „tekst ziemiański". Zadecydował o tym wzorzec opowieści ziemiańskiej jako produktywny model strukturalny i mitotwórczy, rodzący liczne odmiany ze stałymi kompleksami semantycznymi, schematami fabularnymi, obrazami i elegijno-idylliczną tonacją stylistyczną. U jego podstaw tkwią topos *locus amoenus* oraz legenda o „złotym wieku" i dlatego tekst ziemiański „wyraża tęsknotę za znikającym rajskim ogrodem" [s. 185]. Szczukin, podobnie jak Toporow, stworzył także słownik „tekstu ziemiańskiego", uwzględniający najbardziej typową leksykę odnoszącą się do stanów wewnętrznych, wyglądu postaci, opisu przyrody, kultury i wartości [s. 199–201].

Jak się wydaje, geografia literacka interesuje Szczukina w mniejszym stopniu niż tak specyficzne miejsce jak dwór szlachecki w kulturze rosyjskiej. Widać bowiem wyraźnie, iż tok analizy zmierza od konkretnych lokalizacji w stronę mitopoetyckiego toposu, który posiada wprawdzie swą dynamikę rozwoju historycznego w literaturze rosyjskiej, ale ciąży bardziej w kierunku uniwersalizacji. Jeżeli można tu mówić o ramach geograficznych, to wyznacza je przestrzeń rosyjska, a kategoria miejsca jest nie tyle konkretną lokaliza-

cją na mapie, ile miejscem rozumianym w duchu geografii humanistycznej, więc jako zamknięty *locus* w przestrzeni, poddany działaniom kultury i obdarzony przez człowieka znaczeniem.

*
* *

Cechą wspólną geokrytyki i geokulturologii jest przede wszystkim przekonanie o decydującym znaczeniu kultury dla rozumienia przestrzeni i miejsc. Najmocniej to przeświadczenie sformułował Westphal, w jego ujęciu bowiem kultura i literatura kształtują geograficzne lokalizacje. Ze względu na swój posthumanistyczny rys i ekologiczny profil geopoetyka White'a wyróżnia się na tym tle, można by rzec, orientacją na geografię pozaludzką, uznaje on bowiem niekwestionowalne istnienie środowiska pozaludzkiego. Wszystkie trzy koncepcje łączy natomiast interdyscyplinarność, szukanie wyraźnych nici połączeń między humanistyką a geografią, ale także między innymi zróżnicowanymi dziedzinami kultury.

Podstawowa różnica zaznacza się wszakże w zapleczu myślowym. Geokulturologia jest mocniej utwierdzona w rosyjskiej tradycji badawczej, zwłaszcza w semiotyce. Geopoetyka White'a i geokrytyka Westphala są natomiast mocno zanurzone w kontekście ponowoczesnym. Wyrastają ze wspólnych inspiracji nowymi koncepcjami przestrzeni i czasu, zwłaszcza we francuskiej filozofii ponowoczesnej. Jakkolwiek wiele je łączy, różni te orientacje przede wszystkim, można by rzec, obszar zainteresowań i pole operacyjne, w którym się poruszają. Geokrytyka stanowi komparatystyczną metodę naukową, którą można aplikować w praktyce interpretacyjnej. Geopoetyka jest nade wszystko – jeśli brać pod uwagę cele White'a – projektem antropologicznym, filozoficzno-literackim, zmierzającym do przemodelowania i przeformułowania związków człowieka z Ziemią.

Samo pojęcie geopoetyki, abstrahując od White'a, ma w sobie jednak tak olbrzymi potencjał semantyczny, że inspiruje do podjęcia gestu sytuacjonistycznego „przechwytywania" i nadania mu nowych znaczeń, zwłaszcza takich, które akcentują wielowymiarowość *poiesis*. Ale to temat na osobną rozprawę.

Geopoetics, Geocriticism, Geoculturology
A Comparative Analysis of Concepts

Summary

This paper aims at a comparative study of a few contemporary approaches to the relation between geography and literature. The first

among these is geopoetics, by K. White, which is a project based on anthropology and philosophy. The second is geocriticism, by B. Westphal, which is a comparative literary geography. The third approach is geo-culturology, by W. Szczukin, linked to the Russian semiotics of culture.

Elżbieta Konończuk
Uniwersytet w Białymstoku

O poetyckim zamieszkiwaniu świata według Kennetha White'a

Eseistyczne pisarstwo Kennetha White'a jest zapisem podróży, które – w kontekście praktykowanej przez niego filozofii – nazwałabym podróżami geopoetyckimi, jako że ich celem jest odkrywanie „poetyki przestrzeni"[1]. Taki cel przyświeca właśnie proponowanej przez filozofa geopoetyce, którą odnosi on do liryczno-filozoficznego aspektu obecności w świecie, obecności rozumianej też jako „liryczne zamieszkiwanie świata". W ten sposób obecność w świecie realizowana jest poprzez przemieszczanie się w przestrzeni i poszukiwanie takich miejsc, w których możliwe jest doświadczenie – jak pisze White we wcześniej zamieszczonym eseju – „kosmologicznej poetyki wszechświata". Aby opisać to zjawisko, podejmuje się reinterpretacji rozważań Novalisa i Whitmana na temat „pisarstwa ziemi", a więc na temat piękna wpisanego w zjawiska przyrodnicze i miejsca geograficzne. White, kontynuując refleksję poetów, także postrzega poetycką siłę sprawczą w zjawiskach przyrodniczych i geograficznych, które odczytywane przez człowieka jako „teksty" metaforyczne mogą wywoływać doświadczenia estetyczne.

[1] Przykładem takiej eseistyki są następujące teksty: *Le figure du Delors* (Paris 1982), *L'Esprit nomade* (Paris 1987), *Le Plateau de l'albatros: Introduction à la géopoéthique* (Paris 1994), *The Wanderer and his Charts* (Edinburg 2004), *L'Ermitage de Brumes* (Paris 2005), *L'itinéraire de Kenneth White* (Rennes 1990), *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki (Olsztyn 2010).

Eseje z tomu *La carte de Guido. Un pèlerinage europeén* (*Mapa Guido. Pielgrzymka europejska*), wydane w 2011 roku przez paryskie wydawnictwo Albin Michel, są zapisem podróży-pielgrzymek, tych realnych i tych odbytych we wspomnieniu, do miejsc szczególnych, gdyż wyznaczających porządek biografii pisarza. W esejach tych White przyjmuje postawę narratora-kartografa, kreślącego mentalną mapę swego życia przez zaznaczanie na niej miejsc, których wpływ na jego poetycką wrażliwość był najsilniejszy. W ten sposób uprawia pisarstwo, które – przywołując jego określenie – można nazwać „intelektualno-egzystencjalną geografią". W autobiograficznych esejach opisuje wędrówki, będące pielgrzymowaniem do miejsc pełniących funkcję śladów pamięci, pomagających w wywoływaniu obrazów przeszłości. Narrator-kartograf, pisząc swoją biografię, nadaje jej zatem kształt mapy. Podróżniczo-autobiograficzne pisarstwo White'a, oparte na metaforze mapy, odsyła do rozumienia biografii jako formy praktykowania przestrzeni. Biografia-mapa jest zatem efektem pojmowania życia jako podróży i ona wyznacza też kierunek autobiograficznych wspomnień, stanowiąc matrycę pomocną w przemieszczaniu się między zapamiętanymi miejscami.

Tytuł książki *La carte de Guido* – budujący metaforę mapy – nawiązuje do tematu jednego z esejów, mianowicie *Dernières nouvelles de Bruxelles* (*Ostatnie nowiny z Brukseli*), w którym opisuje wizytę w Bibliotece Królewskiej w Brukseli. Celem tej wizyty było dotarcie do średniowiecznego manuskryptu z XII wieku zatytułowanego *Liber de variis historiis*, swoistego traktatu, łączącego w sobie tematykę zarówno z zakresu kosmografii, geografii, toponimii, jak i historii, filozofii, poezji. Autor, Guido z Pizy, zamieścił także we wzmiankowanym dziele niezwykłą mapę, którą White, niczym średniowieczny kopista, przerysowuje skrupulatnie do swojego notatnika. Gest kopiowania pozwala pisarzowi wziąć w posiadanie średniowieczny obraz świata, stworzony przez jego twórców z pietyzmem i estetyczną dbałością o każdy szczegół. Mapa ze średniowiecznego dzieła Guido fascynuje pisarza, ponieważ niesie doświadczenie, które określa on jako doznanie „piękna całości", czy też „symfonii świata", świata, którego natura jest badana i opisywana jednocześnie w językach wielu dyscyplin. Średniowieczny manuskrypt – będący przykładem całościowego poznania świata, wyrażonego w języku geografii, historii i poezji – jawi się zatem White'owi jako potwierdzenie „kosmologicznej poetyki wszechświata". W eseju opisującym podróż do Brukseli ważne miejsce zajmuje także refleksja nad pierwszymi atlasami kartografów pochodzących z Antwerpii. Możliwość studiowania XVI-wiecznych atlasów Orteliusa i Mercatora oraz XV-wiecznej mapy świata Hartmanna Schedela utwierdza White'a w przekonaniu, że charakter dawnych map, tych geograficzno-artystycznych reprezentacji terytorium, świadczy o wrażliwości pierwszych kar-

tografów na poetycką naturę świata. Pisarz, nazywający siebie „poetą kosmografem", także wychodzi z przeświadczenia, że celem poezji jest odkrywanie i opisywanie poetyckiego wymiaru kosmosu. Jego twórczość staje się zatem eseistyczno-poetycką mapą mentalną, na której zapisuje swoje doświadczenia przestrzenne. Wędrówki White'a – oddające ideę geopoetyki – są połączeniem poznania miejsca w jego geograficzno-przyrodniczym wymiarze, wywoływanych przez nie wrażeń estetycznych, doznań emocjonalnych oraz refleksji intelektualnej.

> Moje wędrówki tworzą szlaki geograficzne, ale również poetyckie i intelektualne. Najczęściej zaczynają się od wielkiego miasta (Montreal, Hongkong, Tokio), a następnie podążają w kierunku przestrzeni bardziej otwartych, jak Labrador, góry Tajlandii, wyspa Hokkaido. Podczas tych wędrówek dochodzi do spotkań z mało znanymi kulturami, w czasie których moje „ja" stopniowo podlega depersonalizacji, co w momencie kulminacyjnym prowadzi do medytacji o świecie wyrażonej czymś w rodzaju wiersza-świata[2].

Swoje relacje z podróży – w których opowiada o poszukiwaniu inspiracji twórczych i tworzeniu się głębokiej więzi człowieka z otwierającą się przed nim przestrzenią – pisarz określa mianem *livres-itinéraires* (w zbiorze *Poeta kosmograf* tłumaczone jako „książki-drogowskazy"[3]), których nazwę w perspektywie przedstawionych tu rozważań tłumaczyłabym jako „książki-marszruty" czy „książki-trasy". Eseistyka White'a bowiem jest doskonałym przykładem takich praktyk pisarskich, które Michel de Certeau nazywa „opowieściami przestrzennymi", rozumiejąc je jako zapis praktykowania przestrzeni[4]. Samą aktywność wędrowania natomiast de Certeau pojmuje jako tworzenie w przestrzeni swoistego tekstu, który nazywa „pieszym aktem wypowiadania"[5]. Podróże i wędrówki White'a można właśnie nazwać – jak sądzę – swoistymi aktami wypowiadania się poprzez bycie w przestrzeni i jej przemierzanie. Jego utwory poetyckie i eseje są zatem szczególnego rodzaju tekstami odsyłającymi do doświadczenia przestrzennego zarówno przez ich treść, jak i formę.

---

[2] K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 34–35.

[3] Tamże, s. 32. Ideę tekstu-trasy oddaje książka dokumentująca wystawę poświęconą literaturze i podróżom White'a, zawierająca mapy z oznaczonymi szlakami wędrówek pisarza oraz jego haiku, uznane przez niego za najlepszą formę wyrażenia momentalnego doświadczenia uniwersum świata. Zob. *L'itinéraire de Kenneth White*, Renes 1990.

[4] M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 115–129.

[5] Tamże, s. 99–100.

Celem podróży White'a – jak autor sam podkreśla – jest tworzenie szlaków geograficznych, poetyckich, emocjonalnych i intelektualnych, które prowadzą go do odnalezienia związków między człowiekiem i ziemią, efektem czego są refleksje wyrażone w takiej formie poetyckiej, którą poeta określa jako „wiersz-świat"[6]. Swoją praktykę poetycką – geopoetycką – opatruje pisarz antyretoryczną teorią, dobrze oddającą istotę jego wierszy:

> [...] długi poemat rzeka, w którym zbieram maksymalnie dużo elementów i którego koherencja, spójność podobna jest do nurtu płynącej wody. Albo utwór-diament, kawałek krystalicznej skały, wiersz wywodzący się ze skupienia[7].

Przykładem poematu-rzeki, który można uznać za poetycko-intelektualny manifest filozofii pisarza jest – rozwinięty w długi wykład – traktat *Testament litoralu*:

Słowo „kosmopoetyka"
wymyśliłem dla siebie samego,
jak i wiele innych:
[...]
kosmologom,
jak i kosmopoetom
zarzuca się zawsze
przesadę,
że ulatują w królestwo abstrakcji,
że zatracają się w pustce,
zamiast ważyć i mierzyć
obliczać molekuły lub cyzelować strofy;
[...]
Od pewnego czasu
słowo „poetyckość"
pojawia się w nauce;
astronom chce być
nie tylko bardziej filozoficzny,
a nawet poetycki,
w fizyce mówi się o
„poetyckim nasłuchiwaniu natury";
wszystkie pojedyncze dziedziny
biorą pod uwagę
fundamentalną poetycką funkcję[8].

[6] K. White, *Poeta kosmograf*, s. 34–35.

[7] Tamże, s. 41–42.

[8] Tamże, s. 172–184.

Z kolei przykładem utworu-diamentu stanowiącym poetycką skrystalizowaną całość i będącym zapisem refleksji-skupienia jest wiersz *Wzdłuż wybrzeża*:

Pisać wiersze?
Lepiej iść wzdłuż brzegu,
kawałek po kawałku,
naprzód,
z oddechem,
przestrzennie[9].

*
* *

Omawiany tu zbiór esejów *La carte de Guido* – jako rodzaj *livre-itinéraire* – stanowi przykład tekstu będącego zarazem tworzeniem szlaku geograficzno-autobiograficznego. Wyróżniona przez Małgorzatę Czermińską kategoria „miejsc autobiograficznych"[10] – zaproponowana jako narzędzie analizy utworów autobiograficznych w perspektywie geopoetyki – właśnie w odniesieniu do twórczości White'a znajduje szczególne uzasadnienie. Eseje z omawianego tomu są bowiem zapisem wędrówek bądź powrotów – objętych przez niego wspólną formułą „pielgrzymki europejskiej" – do miejsc ważnych z perspektywy doświadczeń życiowych pisarza. Porządek narracji w esejach z tomu *La carte de Guido* przypomina szkicowanie mentalnej mapy, na którą pisarz nanosi nazwy miejsc dla niego istotnych, tworząc tym samym tekst o charakterze mapy-autobiografii[11]. Miejscem szczególnym, tematyzowanym ramowo w pierwszym i ostatnim eseju, jest Glasgow, miasto pochodzenia pisarza. W eseju otwierającym zbiór, zatytułowanym *Tropique de Saturne* (*Zwrot-*

[9] Tamże, s. 126.

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

[11] Na uwagę zasługuje koncepcja rozumienia mapy w aspekcie autobiograficznym, zaproponowana przez Briana Harleya – historyka i teoretyka kartografii, interpretatora i kolekcjonera map, uprawiającego geografię humanistyczną – który porównuje mapy do księgi domowej i rodzinnego albumu fotograficznego. Mapy, które towarzyszą człowiekowi w jego podróżach i które noszą ślady tych podróży stają się według badacza źródłem wspomnień i – jako systemy mnemotechniczne – wspomagają pamięć w przywoływaniu krajobrazów, wydarzeń i towarzyszy wędrówek. Harley traktuje używaną mapę jako unikalny dokument życia i nazywa ją „graficzną autobiografią", której kontemplacja staje się formą sentymentalnej podróży. Zob. B. Harley, *Le carte en tant que biographie*, traduit Ph. de Lavergne, w: *Les pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, Paris 1995, s. 12, 18. Zob. też E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5.

nik Saturna), Glasgow przywołane jest jako początek drogi życiowej autora, a właściwie jako miejsce nieprzyjazne, skłaniające do ucieczki. W eseju zamykającym, zatytułowanym *Retour clandestin au pays natal* (*Potajemny powrót do kraju urodzin*), opisany jest sentymentalny powrót do rodzinnego miasta, pielgrzymka do miejsc z przeszłości, pozwalająca poecie wyraźniej ujrzeć drogę, którą przeszedł.

Wspomniane eseje są przykładem realizacji przyjętej przez White'a poetyki opartej na koncepcji „pisarstwa ziemi", w której to konkretowi geograficznemu czy krajobrazowemu przypisane są metaforyczne znaczenia. Zadaniem poety-kosmografa jest zatem odczytywanie mowy krajobrazu, jego metaforycznej wieloznaczności, która przed interpretującym ją człowiekiem odsłania wiedzę o świecie i o nim samym. White, oddając w swoim pisarstwie różne sposoby doświadczania przestrzeni, dużą wagę przywiązuje do jej charakterystyki. Praktykowane przez niego sposoby przedstawiania miejsc mają na celu ujawnienie ich *genius loci*. Poeta w migawkowych odsłonach miejsc próbuje uchwycić ich istotę i tajemnicę. Można powiedzieć, że posługuje się metodą przedstawiania wyłonionych z krajobrazu miejsc-metafor, stanowiących o „poetyce świata", „poetyce przestrzeni", a tym samym stanowiących język geopoetyki. W eseju *Tropique de Saturne* Glasgow wyłania się ze wspomnień pisarza, niczym Combray ze wspomnień Prousta, a wśród obrazów oddających istotę miasta jako przestrzeni nieprzyjaznej i posępnej jest zaczynające esej wspomnienie-impresja. Oto przywołuje on w pamięci dobiegający z portu ryk syren okrętowych, który odbiera jako refren pieśni ulic, refren przeszywający do bólu i budzący marzenie o ucieczce z miasta, przypominającego jałowy, księżycowy krajobraz. Wrażenie takie pogłębiał widok szarego krajobrazu za oknem pokrytym grubą warstwą sadzy, przypominającej czarny śnieg. Młodość spędzoną w posępnym portowym mieście z krążącymi nad nim krzyczącymi mewami wspomina poeta jako czas rodzenia się tęsknoty za innymi przestrzeniami, przede wszystkim za miastem ożywionym ludzkim mrowiskiem i wypełnionym marzeniami, takim, jakie wyłania się z książek Baudelaire'a.

W eseju *Retour clandestin au pays natal* poeta opisuje swój powrót do przestrzeni i miejsc, które po latach nabierają sensów sentymentalnych i wywołują silne emocje. Zakończenie eseju jest zapisem doświadczenia harmonii człowieka zespolonego z krajobrazem i czerpiącego z tego siłę. Zapis doznań konkretnych miejsc w przemierzanych przez White'a przestrzeniach zarówno w jego eseistyce, jak i poezji, przyjmuje kształt poetyckich impresji, oddających kontemplacyjny stosunek do świata.

> Odczuwam ponownie wszystko z głębi mego bytu. [...] W nocy z mojego pokoju w hotelu Largs słyszę fale rozbijające się o kamienie na plaży. Podczas spaceru wzdłuż morza za dnia, słyszy się je także. Ale to szum w tle z głosami ludzkimi na pierwszym planie. Podczas gdy nocą to szum fal uderzających o kamienie słyszy się w pierwszym planie, a głosy ludzkie w tle. Zostaję tej nocy na zachodnim wybrzeżu Szkocji, aby słuchać morza[12].

Traktując ostatni zbiór esejów pisarza – podobnie jak wcześniejsze – jako formę praktykowania geopoetyki, można na jego podstawie ustalić cechy charakterystyczne dla tego rodzaju pisarstwa. Powtarzającym się w twórczości White'a motywem jest mapa, której obraz powraca czy to w refleksji nad problemem reprezentacji przestrzeni geograficznej, czy też jako budzący zachwyt tekst kultury. Najważniejszą funkcję pisarz nadaje jednak mapie jako metaforze autobiografii. Realizując swoje życie jako nieustającą podróż, a swoje pisarstwo jako sprawozdanie z tej podróży, szkicuje White mentalną mapę, na której wykreśla przestrzeń zawłaszczoną i oswojoną podczas wędrówek. Efekt takich praktyk nazywa „poetycko-teoretyczną kartografią"[13], a siebie kartografem, który tworzy mapę własnego życia. Doświadczenia życiowe zawsze pozostają w związku z konkretem geograficznym, dlatego wpisane w mnemotechniczną siatkę mapy mogą być dłużej przechowywane w pamięci.

Oprócz Glasgow, ważnym miejscem, które – jak pisze White – „pozostanie jednym z najbardziej znaczących na mojej mapie mentalnej"[14] jest Monachium, wspominane w eseju *Les corbeaux de l'Englischer Garten* (*Kruki z Angielskiego Ogrodu*). Po trzydziestu latach autor powraca do miasta, w którym studiował od 1956 roku i w którym ukształtowały się jego poglądy na życie i sztukę. Pozostał niechętny intelektualnym tendencjom przejawiającym się na uniwersytecie niemieckim, poddanym z jednej strony wpływom płodnych nauk socjologicznych, z drugiej zaś wpływom katolickich postaw profesorów, szczególnie literatury i filozofii, przeciwstawiających się ateizmowi, silnie wówczas obecnemu w Monachium. Socjaldemokracja chrześcijańska

---

[12] Je ressens encore toutes ces choses au fond de mon être. [...] La nuit, de ma chambre d'hôtel à Largs, j'entends les vagues déferler sur les galets de la plage. Lorsqu'on marche le long du front de mer dans la journée, on les entend aussi. Mais c'est un bruit de fond, avec des voix humaines en premier plan. Tandis que la nuit, c'est le bruit des vagues et des galets que l'on entend en premier plan, avec les voix humaines en bruit de fond. Je reste dans cette nuit, sur la côte ouest de l'Écosse, à écouter la mer. Por. K. White, *La carte de Guido. Un pêlerinage européen*, Paris 2011, s. 211.

[13] K. White, *Zarys geopoetyki*, przeł. A. Czarnacka, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2011, nr 2, s. 13.

[14] K. White, *La carte de Guido. Un pêlerinage européen*, s. 24.

jako królująca na uniwersytecie monachijskim wpłynęła na postawę White'a, który w reakcji na tę ideologię odizolował się od życia społecznego, szukając ucieczki w nietzscheanizmie. W studenckim lokum zwanym przez niego „barakiem na krańcu świata", usytuowanym nieopodal Ogrodu Angielskiego, znalazł sobie azyl, w którym czytanie i pisanie było jego główną aktywnością. W swoim baraku stworzył zamknięty świat czterech ścian, jednocześnie otwierając go za pośrednictwem malowideł, którymi pokrył trzy ściany. Na jednej przedstawił wrony krążące nad Ogrodem Angielskim, na drugiej – tramwaj w deszczu, toczący się w stronę przedmieścia, na trzeciej zaś mapę Europy z portretami pisarzy, jak na przykład Nietzschego, Dostojewskiego, Cervantesa, czwarta – z oknem wychodzącym na Izarę – otwierała widok na zmieniający się obraz czterech pór roku. Opisana w eseju podróż do miejsca pierwszych edukacyjnych doświadczeń, odbyta po trzydziestu latach, rozwija we wspomnieniu pisarza mentalną mapę autobiograficznych miejsc, dzięki której przywołuje pamięć wydarzeń i przeżyć, jakie były jego udziałem.

W eseju *Fumée bleue sur falaise blanche* (*Niebieski dym nad białym skalistym wybrzeżem*) autor wspomina podróż do Kornwalii, którą odbył w poszukiwaniu wrażeń, jakie towarzyszyły mu podczas lektury powieści Thomasa Hardy'ego. W kornwalijskim krajobrazie odnajduje miejsca znane mu z powieści. Doznaje także podobnych odczuć jak bohaterowie Hardy'ego, będący – według White'a – przykładem postawy otwierającej się na przestrzeń, a więc reprezentatywnej dla geopoetyki. Przywołuje przestrzenne doświadczenie jednego z bohaterów podziwianego przez siebie pisarza:

> Gabriel czuwa zupełnie sam, między ziemią a niebem, słuchając szumu wiatru w trawach i drzewach, i wpatrując się w gwiazdy. Jego skupienie fizyczne i umysłowe jest takie, że może niemalże odczuwać w sobie ruch Ziemi. Dopiero po takim momencie uzyskania kosmicznej świadomości, historia naprawdę się zaczyna. Zawsze jest jakaś historia, zawsze jest Historia, ale dla Hardy'ego istota rzeczy znajduje się gdzie indziej[15].

Pisarza fascynuje przestrzeń w jej przedhistorycznym i ahistorycznym sensie, a więc w aspekcie kosmologicznym, geograficznym, geologicznym, atmosferycznym. Wsłuchuje się w mowę przestrzeni, a w szczególności w mowę naturalnego krajobrazu, poprzez który dociera do niego pierwotny

[15] Gabriel veille là tout seul, entre terre et ciel, écoutant le bruit du vent sur les herbes et dans les arbres, et contemplant les étoiles. Sa concentration physique et mentale est telle qu'il peut presque sentir en lui le mouvement de la Terre. C'est seulement après ce moment de concience cosmique que l'histoire véritablement commence. Il y a toujours une histoire, il y a toujours l'Histoire mais pour Hardy, l'essentiel se trouve ailleur. Zob. K. White, *La carte de Guido. Un pêlerinage européen*, s. 60.

głos świata. Esej *Fumée bleue sur falaise blanche* jest więc dobrą ilustracją zaproponowanej przez pisarza idei miejsca przede wszystkim w geograficznym aspekcie, a nie w aspekcie „lokalności" rozumianej przez niego jako uwikłanie miejsca w sieć relacji ideologicznych, politycznych, ekonomicznych, społecznych.

Doświadczenie przestrzeni ahistorycznej, rozumiane jako odczuwanie związków człowieka z kosmosem, leży u podstaw geopoetyckiej filozofii White'a, ciekawie praktykowanej właśnie podczas – opisanej przez niego w omawianym eseju – wyprawy do Kornwalii. Szczególnie tajemniczo „brzmi" kornwalijski krajobraz zdominowany stromymi, widowiskowymi brzegami morskimi, ukształtowanymi ze skał o geologicznej strukturze zielonego serpentynu oraz charakteryzujący się malowniczymi wrzosowiskami, nad którymi unoszą się mgły, od wieków utrudniające marynarzom nawigację. „Brzmienie" Kornwalii zapisuje się więc w pamięci pisarza na przykład jako dobiegający znad wrzosowisk głośny dźwięk rogu „torującego sobie drogę przez mgłę i przecinającego ciszę"[16]. Doświadczenie przedhistorycznej przestrzeni, pierwotności naturalnego krajobrazu przynosi także obserwacja linii brzegowej, fascynująca pisarza jako miejsce spotkania dwu żywiołów. Widzi falę morską jako „falę białości skręcającą się i zwijającą w szarość"[17], czemu towarzyszy regularnie powtarzający się płaczliwy ton rogu, dobiegający z mgły. Podobne doznanie niesie obraz wielkiego, czarnego, skalistego brzegu ociekającego wodą, który sprawia wrażenie, jakby właśnie w tym momencie wyłonił się z chaosu. To właśnie mowa krajobrazu staje się dla White'a źródłem głębokich doświadczeń, które – stosując zaproponowany przez pisarza język geopoetyckiej analizy – można nazwać „doświadczeniami źródłowymi", powstającymi w momencie silnych doznań piękna wpisanego w miejsce, co sprawia, że miejsce to otwiera przed człowiekiem swoją tajemnicę. Przywołane tu przykłady przeżyć rodzących się w konkretnych miejscach geograficznych oddają istotę filozofii White'a, której podstawą jest szczególne doświadczenie związków człowieka z wszechświatem, poszukiwanie „głębokiej więzi z przestrzenią"[18].

Takie przeżycia możliwe są – według poety i badacza przestrzeni – dzięki intuicji poetyckiej, która pozwala mu dotrzeć do „białego świata", „białego terytorium"[19]. Tą metaforą – nawiązującą do sposobu przedstawiania na mapie odległych, północnych, białych obszarów – określa pisarz ideę swojej

[16] Tamże, s. 53.

[17] Tamże, s. 54.

[18] K. White, *Poeta kosmograf*, s. 33.

[19] Tamże, s. 13, 47–48.

twórczości jako poszukiwania nowych przestrzeni, przestrzeni peryferyjnych nie tylko w znaczeniu geograficznym, ale także w znaczeniu transcendowania ku absolutowi. Ideę docierania do nieznanych miejsc, przemierzania „białych", dziewiczych, niezmierzonych przez kartografów przestrzeni oddaje anegdota przytoczona w eseju *Les corbeaux de l'Englischer Garten*. Pisarz opowiada o swojej pieszej wyprawie w Alpy austriackie, kiedy w okolicy miejscowości Obergurgl zapytał miejscowego człowieka, spotkanego na oblodzonej i zaśnieżonej drodze, co się znajduje za Obergurgl. W odpowiedzi usłyszał: „nic", po czym – jak pisze – „kontynuowałem wędrówkę w nic, czując się jak niedźwiedź w odległym dzikim regionie Chin żujący trzcinę bambusową w padającym śniegu"[20]. Opowieść White'a pełni funkcję metafory oddającej istotę jego wędrówek po „białym terytorium", a więc w miejsca oddalone od turystycznych szlaków, nieopisane w przewodnikach, przynależne do pierwotnych krajobrazów.

Motyw białego terytorium powraca także w eseju *Sur les crêtes de l'Aurore* (*Na szczytach Aurory*), będącym zapisem powrotu do miejsca, w którym pisarz spędził wiele lat. Mieszkając niegdyś w Pau przy granicy z Hiszpanią, napawał się widokiem z okna na najwyższy szczyt Pirenejów, ale dopiero po latach powrócił, aby doświadczyć istoty tego miejsca. Swoją wyprawę w Pireneje rozpoczyna od studiowania mapy geomorfologicznej regionu kantabryjskiego, szukając – co charakterystyczne dla geopoetyckiej refleksji White'a – natury miejsca w jego geologicznym ukształtowaniu, które często jest wsparciem dla natchnienia poetyckiego autora omawianych esejów.

> Widziałem wiele gór o różnych formach i kolorach. Nigdy jednak nie widziałem wzgórz tak absolutnie białych jak te Szczyty Europy. [...] Ten biały świat, ten chaos krasowy bogaty w formy tak szczególne, jest pochodzenia oceanicznego. [...] Jeśli to ogromne nagromadzenie szeregu warstw pozostało stabilne przez tysiąclecia i tysiąclecia, tworząc wnętrze łańcucha górskiego, to była zarazem seria wyniesień, pęknięć, pofałdowań spowodowanych przez ruch skorupy ziemskiej, który rozpoczął formowanie się gór. Te gwałtowne ruchy mogą być lokalnie nazywane hercyńskimi, alpejskimi albo pirenejskimi, są koniec końców rezultatem długiego i powolnego przemieszczania się afrykańskiej płyty tektonicznej w kierunku płyty euroamerykańskiej[21].

---

[20] [...] j'ai continué à cheminer dans le rien, me sentant comme un ours dans l'arrière-pays d'une vague Chine, mâchant du bambou sous la neige qui tombe. Zob. K. White, *La carte de Guido. Un pêlerinage européen*, s. 30.

[21] J'ai vu un certain nombre de montagnes, de formes et de couleurs différentes. Mais jamais je n'avais vu des hauteurs aussi absolument blanches que ces Picos de Europa. [...] Ce monde blanc, ce chaos karstique riche en formes si particulières, est d'origine océanique. [...] Si cet énorme entassement de couches séquentielles resta stable durant des millénaires et des

Kierując się w stronę Szczytów Europy, pisarz podziwia wyłaniające się z mglistego krajobrazu białe szczyty górskiego łańcucha. Natura funduje pisarzowi spektakl form i kolorów, a jego wyobraźnia wzbogaca ten spektakl wizualizacją trwających miliony lat procesów geologicznych, kształtowania się skał, nawarstwiania się osadów wapnia, dolomitu, kwarcu, przemieszczania się płyt tektonicznych i ruchów geologicznych formujących góry i wąwozy. Motyw krajobrazu jako sceny, na której w wyobraźni pisarza rozgrywa się spektakl historii naturalnej, powraca w wielu jego esejach. W relacji z podróży do Wenecji opisuje świt jako spektakl kształtów i kolorów rozgrywający się przed obserwującym łodzie, gondole, barki, które uczestnicząc w „balecie morskim" na przemian wyłaniają się lub są zasnuwane przez mgłę. Uczestnicy tej marynistycznej choreografii przypominają poecie fantomy z książki Johna Ruskina *Kamienie Wenecji*, patronującego weneckiej wyprawie White'a.

Wspomniany esej o Wenecji *Entre Byzance et un marécage* (*Między Bizancjum a bagnem*) jest ciekawym przykładem lektury przestrzeni jako tekstu, którego naturę podróżnik odczytuje zarówno z obecnych w nim znaków bizantyjskości, jak też z charakteru geograficznego położenia. Pisarz tropi ślady bizantyjskiego splendoru i przepychu w weneckiej architekturze, szuka orientalnych motywów na mozaikach i freskach. Swojej fascynacji freskami daje wyraz w emocjonalnym opisie jednej z postaci przedstawionej w bazylice św. Marka. Zatrzymuje się bowiem przed wyobrażeniem człowieka, w którym postrzega zachwycające go podobieństwo do ptaka, wzmocnione efektem, jaki dają rękawy niebieskiej szaty przedstawione na kształt skrzydeł. Fresk – jak głosi napis, ku zaskoczeniu White'a – przedstawia Pelagiusza, co prowadzi myśli pisarza ku intrygującej go postaci mnicha żyjącego na przełomie IV i V wieku, prowadzącego ostrą polemikę ze św. Augustynem, ekskomunikowanego przez papieża za krytykę doktryny o grzechu pierworodnym i za głoszenie poglądu o wolnej woli. Ten apostoł wolnego ducha – jak określa go autor – apostoł siły woli i władzy inteligencji staje się przypadkiem przedmiotem refleksji teologiczno-filozoficznych i nawet, gdy w końcu konstatuje, że „jego Pelagiusz" okazał się papieżem z VI wieku, opuszcza bazylikę z doświadczeniem chwilowego

millénaires, constituant le coeur d'une chaîne de montagnes en formation, ce fut à la suite d'une série de soulèvements, de fracturations, de plissements provoqués par les mouvements de la croûte terrestre que les montagnes commencèrent à prendre forme. Ces mouvements paroxystiques peuvent être appelés localement herciniens, alpins oi pyrénées, mais ils sont en fin de compte le résultat du long et lent déplacement de la plaque tectonique africaine vers la plaque européo-américaine. Zob. K. White, *La carte de Guido. Un pêlerinage européen*, s. 107–108.

uczestniczenia w średniowiecznych dysputach. Epizod ten dobrze ilustruje formułę pisarstwa White'a jako „intelektualno-egzystencjalnej geografii", będącej zapisem podróży do miejsc, w których znajduje ślady tych myślicieli i artystów, którzy ukształtowali jego światopogląd. Wędrówka taka nabiera charakteru pielgrzymki do miejsc ważnych z perspektywy intelektualnej biografii pisarza.

W poszukiwaniu poetyckości miejsca – poetyckości wynikającej z jego geograficznego położenia i geologicznego ukształtowania – White wyprawia się na wyspy Laguny Weneckiej, stanowiącej w istocie teren bagienny. Wyprawa w poszukiwaniu inspiracji do myślenia o przestrzeni i w poszukiwaniu poetyckości miejsca wiedzie przez wysepki rozsiane na lagunie, powstałe na bagiennym podłożu z błota i trzciny. Przemierza więc wysepkę San Michele stanowiącą tajemniczy cmentarz, otoczony malowniczym murem z czerwonej cegły. Odwiedza wysepki: Murano słynącą z produkcji szkła, Burani, której atrakcją turystyczną są koronki i San Giacomo in Palude (Świętego Jakuba na Bagnach), opustoszałą i ponurą, a obecnie pełniącą – po okresie dawnej i zapomnianej przeszłości – funkcję magazynu amunicji. Swoją podróż po Wenecji kończy na otoczonej martwą laguną wysepce Torcello, gdzie z ponurą geograficzną aurą miejsca kontrastują mozaiki w bazylice, nazwane przez pisarza najpiękniejszym spektaklem, jaki dane mu było widzieć. Bizantyjski przepych wyrastający na ponurym, surowym, dzikim, bagiennym podłożu budzi refleksję nad metaforyczną wymową miejsca, z którego wyjeżdża – jak pisze – „wypełniony wiecznością".

*
* *

Twórczość White'a – także reprezentujący ją ostatni, omawiany tu zbiór esejów – jest wyrazem poetyckiego zamieszkiwania świata przez pisarza będącego nieustannie w ruchu, przemierzającego przestrzeń w poszukiwaniu miejsc znanych i nowych, związanych z dzieciństwem, edukacją, doświadczeniem podróżniczym i pisarskim, miejsc zamieszkiwanych i odwiedzanych, tych interesujących ze względu na położenie geograficzne i strukturę geologiczną, atrakcyjnych krajobrazowo czy intrygujących historycznie. Miejsc ważnych w jego biografii, którą przekładając na porządek przestrzenny nazywa „intelektualno-egzystencjalną geografią". Pisarz pokonuje połacie przestrzeni geograficznej, aby opisać ją i swoje w niej doświadczenia. Kreśli w ten sposób szlaki swoich wędrówek, wyznaczane przez miejsca, które – przywołując raz jeszcze proponowaną przez Czermińską terminologię – można nazwać miejscami autobiograficznymi. Zbiór *La carte de Guido. Un pêlerinage europeén* postrzegam jako szczególnie ciekawą ilustrację opisanego przez ba-

daczkę zjawiska. Eseje podróżnicze White'a skłaniają bowiem do rozszerzenia kategorii miejsc autobiograficznych także na te, które są celem peregrynacji autora, czyli szczególnie ważne w jego biografii, gdyż kształtujące wyobraźnię twórczą. Należą do nich zarówno miejsca odwiedzane przez pisarza po raz pierwszy z intencją skonfrontowania ich obrazu kulturowego z bezpośrednim doznaniem, jak też miejsca, do których powraca po raz kolejny, aby skonfrontować własne wcześniejsze doświadczenia, rozpoznać pozostawione przez siebie ślady i dzięki nim zrozumieć siebie z przeszłości. Miejsca, do których peregrynuje White, nabierają cech autobiograficzności jako ważne dla kształtowania się tożsamości autora. Całą jego twórczość można nazwać szkicowaniem autobiograficznej mapy, przedstawiającej przestrzeń geograficzną jako gęsto naznaczoną miejscami silnie nasyconymi emocjonalnie. Wyobraźnię topograficzną[22] autora geopoetyki można zatem dookreślić jako kartograficzną, co dobrze oddaje wspomniany już album *L'itinéraire de Kenneth White* (*Droga Kennetha White'a*), którego autorzy odtworzyli trasy wędrówek pisarza, nanosząc na liczne mapy jego podróżniczą biografię i tworząc swego rodzaju biograficzny atlas.

Doświadczanie kolejnych miejsc – czy to osobliwych geograficznie, czy nasyconych aluzjami literackimi, czy też związanych z przeżyciami osobistymi – jest w istocie otwieraniem i kreowaniem przestrzeni biograficznej. Natomiast wszelkie powroty do miejsc pamiętanych są tworzeniem w przestrzeni – poprzez marszrutę – opowieści autobiograficznej. Tworząc w trakcie wędrówki tekst autobiografii, White uprzestrzennia swoją tożsamość, która konstytuuje się dzięki rozpoznawaniu w konkretnych miejscach siebie z przeszłości. Pisarz w swoich esejach wyraża też ogromny apetyt na przestrzeń, którą poznaje, „schodząc" w głąb miejsc i penetrując ich historię naturalną, geologiczną. Także wprowadzenie motywu białego terytorium wyraża marzenie o przestrzeni trudno dostępnej, o zdobywaniu marginesów mapy.

*
* *

Sposób praktykowania przestrzeni, jaki proponuje Kenneth White, stał się przedmiotem fascynacji i naśladowania przez Mariusza Wilka, który w tomie *Lotem gęsi* wspomina wyprawę na Labrador śladem twórcy geopoetyki, pod wpływem jego książki *Niebieska droga*. Wilk tak oto opowiada o narodzinach fascynacji wędrówkami White'a:

[22] Kategorię wyobraźni topograficznej proponuje Czermińska w cytowanym już artykule. Por. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, s. 188.

> Na jego *Niebieską drogę* wyruszyłem podczas porannej kawy w niewielkim barze hotelowym przy Sławkowskiej. Od pierwszej strony wciągnęła mnie bez reszty. Kiedy dotarłem do frazy: „Może chodzi o to, by iść tak daleko, jak to możliwe – na krańce samego siebie – aż znajdziesz się na terytorium, gdzie czas zamienia się w przestrzeń, gdzie rzeczy jawią się w pełni swojej nagości i wiatr wieje bezimiennie" – wiedziałem, że znalazłem kolejnego brata łatę. [...] Tuszył, że na Labradorze zobaczy swą pierwotną twarz. „To, czego nade wszystko potrzebuję – wyznał – to przestrzeń, wielka, biała, oddychająca pustka dla ostatecznej medytacji". Na Labradorze szukał też plemion, bo przejadły mu się narody i państwa[23].

Trasę swojej wędrówki po Labradorze oraz wcześniejszej wędrówki White'a Wilk nanosi na mapę przedstawiającą to terytorium[24], w efekcie czego uzyskuje zapis „tropy" dwóch intelektualnych nomadów. Pojęcie tropy – które Wilk wywodzi z rosyjskiego słowa oddającego czynność pozostawiania śladów czy wydeptywania ścieżki – służy autorowi *Lotem gęsi* do nazwania zarówno charakteru wędrówki przez rzadko uczęszczane, rozległe terytorium, jak i książki, która – w odróżnieniu od książki podróżniczej – taką tropę opisuje:

> Książki-tropy nie mają ani początku, ani końca, są kolejnymi śladami jednej i tej samej tropy, gdzie prolog może okazać się epilogiem, a epilog – prologiem[25].

„Książki-tropy" jako uprawiany przez Wilka gatunek literatury, której tematem jest bycie w drodze, przywołuje na myśl zaproponowane przez White'a „*livres-itinéraires*", a więc odmianę gatunkową, oddającą nomadyczny tryb wędrowania ich autora. Obie nazwy wynikają z potrzeby dookreślenia literackiej formy opowieści nazywanych przeze mnie także przestrzennymi. Podobieństwo formy wypowiedzi obu autorów odpowiada podobieństwu ich doświadczeń.

Podróż Wilka na Labrador była w istocie naśladowaniem i interpretacją wędrówki White'a odbytej ponad dwadzieścia lat wcześniej, przed epoką Googli i map satelitarnych. Podróż Wilka była więc – wobec autentycznej wyprawy w nieznane White'a – wycieczką, jak przyznaje autor *Tropami rena*, o charakterze turystycznym. Polski pisarz opowiada z zazdrością o samotnej włóczędze White'a, nieśpiesznie przemierzającego świat bez przewodnika i programu zwiedzania, wędrującego, aby medytować w drodze i doświadczyć tego, jak „czas zmienia się w przestrzeń", co można rozumieć jako

[23] M. Wilk, *Lotem gęsi*, Warszawa 2012, s. 12.

[24] Tamże, s. 71.

[25] Tamże, s. 17.

dotarcie do takiego stanu świadomości, w którym historyczność świata ustępuje przed geografią, a tym samym sens ludzkiego życia postrzegany jest nie jako rozwijająca się w czasie osobista historia, ale jako doświadczenie przestrzeni. Wilk wydeptuje swoją ścieżkę na półwyspie labradorskim, próbując zrozumieć tropę White'a. Podróż śladem autora *Niebieskiej drogi* staje się jej interpretacją, a zarazem refleksją nad geopoetyką, która fascynuje Wilka jako forma praktykowania przestrzeni przez intelektualnych nomadów, co oznacza włączenie się człowieka w rytm ziemi i kosmosu.

> *Niebieska droga* White'a jest nie tylko zapisem konkretnej wędrówki po drogach i bezdrożach Labradoru, ale także relacją o duchowej tropie autora. Zatem podróżowanie jego śladami to podwójna frajda: pokonując określoną przestrzeń geograficzną, odbywamy zarazem „medytację geomentalną". Słowami Kena – odkrywamy przestrzenny sens własnego życia[26].

On Poetic Inhabiting of the World According to Kenneth White

Summary

The article constitutes an interpretation of a collection of essays by K. White *La carte de Guido. Un pêlerinage europeén* (2011), which serves the author to present the method of geopoetics as proposed by White. The essays in question are also proof of his thesis which puts forth that writing is an "intellectual and existential geography".

[26] Tamże, s. 113.

Anna Sobieska
Instytut Badań Literackich
PAN Warszawa

Tropa wydeptana po rosyjsku, czyli o istocie nomadyzmu według *Dziennika północnego* Mariusza Wilka

Zapisane w czterech tomach *Dziennika północnego* relacje z wędrówki po rosyjskiej dalekiej Północy zasługują na uwagę z kilku co najmniej powodów. Przede wszystkim są naprawdę niezwykłą, niebanalną próbą poznania i opisania prawdziwej *ruskiej głubinki* (rosyjskiej prowincji). Mariusz Wilk poznaje ją już od ponad dwudziestu lat. Jego włóczęga rozpoczęła się od Wysp Sołowieckich, potem były wyprawy na Morze Białe i Ocean Lodowaty. Pierwszy tom Wilkowego dziennika – zatytułowany *Wilczy notes* (z roku 1998) – objął więc przestrzeń z takimi egzotycznie brzmiącymi miejscami, jak: Żyżgin, Krąg Polarny, Czapoma, Konuszyn, Kamienne Jezioro, Kanin Nos, Anzer... A ponieważ magia rosyjskiej Północy nie przestawała na Wilka działać, powstał wkrótce kolejny tom *Wołoka* (w roku 2005), będący zapisem wyprawy w odludzia Karelii, do Miedgory, Kiżi, Jercewa, w okolice jezior Ładoga i Oniego, jednym słowem – szlakiem ruskich kolonizatorów Północy, *rabów* Piotra Wielkiego, angielskich kupców i podróżników z XVI wieku. Karelska kraina zauroczyła go tak bardzo, że zatrzymał się na Zaonieżu, w Kondzie Bierieżnej, nad brzegiem Jeziora Onieżskiego, na trzy zimy, od czasu do czasu wyruszając tylko na krótkie trasy śladami Saamów (relacjonuje to trzeci tom: *Dom nad Oniego* z roku 2006). Ostatnim etapem Wilkowej podróży, opisanym w najsłabszym, powtarzającym wszystkie stare pomysły, tomie „północnego cyklu", noszącym tytuł *Tropami rena* (2007 rok), stał się Półwysep Kolski[1].

[1] W trakcie przygotowywania tego artykułu Mariusz Wilk odbywał podróż śladami swoich

Nie bez znaczenia dla docenienia wiarygodności tych relacji jest na pewno fakt, że mieszka Wilk w Rosji rzeczywiście długo, ale jeszcze ważniejsze jest to, że poświęca on całą swą energię na przeniknięcie jej na wskroś. Rozmawia i przyjaźni się z „tuziemcami", by – choć świadomy, że pozostaje w głębi duszy cudzoziemcem – spróbować jednak popatrzeć na świat ich oczami, przyjąć ich punkt widzenia; no i przede wszystkim dużo czyta, odnajduje zupełnie zapomniane czy trudno dostępne materiały, takie jak zapiski podróżników, zesłańców, filozofów, sięga po specjalistyczne monografie historyków, socjologów, etnografów, antropologów, muzykologów, geologów, nawet ichtiologów, badaczy zorzy polarnej czy topnienia lodu, wreszcie nie pomija także literatury, poezji, bylin, staroruskich latopisów.

Ciekawy jest jednak nie tylko obraz rosyjskiej Północy, jaki wyłania się z tych notatek i przemyśleń, ale i zapisana w nich filozofia współczesnego nomadyzmu. Przyświeca jej Baumanowska teoria ponowoczesności jako ery nowego koczownictwa, a patronują tacy mistrzowie Drogi jak Bruce Chatwin, Kenneth White, chiński poeta Li Bo z epoki Tang i inni wyznawcy taoizmu, nauczyciele zen, także karelscy wieduni, saamscy szamani oraz prawosławni mistycy i pielgrzymi.

Wedle tej Wilkowej filozofii bycie w ruchu, w drodze, włóczęga jest jedynym dostępnym dziś człowiekowi sposobem życia w wolności. Zakłada ascetyczne wyrzeczenie się osiadłości, afirmację ubóstwa i trudu. Autor bardzo dba o to, by nie być posądzonym o uprawianie turystyki w poszukiwaniu przyjemnych wrażeń, dlatego też ciągle podkreśla wysiłek, ryzyko, niebezpieczeństwa, na jakie się naraża, podążając „koczowną tropą", potrzebę żelaznej kondycji i stalowych nerwów, by wytrwać na rosyjskiej Północy. O świecie Zachodu, zaabsorbowanym konsumpcją i produkowaniem dóbr, „zaczadzonym" wygodą i komfortem, wypowiada się z wielkim lekceważeniem i wyższością jako świecie zbiorowych kultów i masowej rozrywki, szybkiego jadła, głośnych kurortów, modnych zabytków i pustych gestów (por. *Wołoka*). Wędrówka po Północy jest dla niego wędrówką po pustyni, gdzie można schronić się od świateł wielkiego, wrzaskliwego i kłamliwego świata, zaznać ciszy i skupienia; ale bardziej niż ucieczką i schronieniem, jest owo wędrowanie wyzwaniem, walką wymagającą hartu ducha i mocy ciała, zmuszającą do odkrywania siebie i budowania siebie w nagiej prawdzie. Rosyjska Północ ułatwia mu to zadanie, bo jest w jego przekonaniu przestrzenią prawdziwie mistyczną, miejscem przesiąkniętym zapoznaną w Europie

mistrzów: Bruce'a Chatwina i Kennetha White'a – po kanadyjskim Labradorze. Zapiski z tych podróży wydane zostały w lutym 2012 roku przez Oficynę Literacką Noir sur Blanc, stając się kolejną częścią *Dziennika północnego*, zatytułowaną *Lotem gęsi*.

duchowością, zaraża więc jak gdyby chcąc nie chcąc swą zaświatowością samo wędrowanie po niej. W mistyce tej mieści się i teologia ikony pozwalająca traktować ascetyczny, nasycony bielą, złotem, zgaszonymi kolorami cichy krajobraz północny jako okno w wieczność, uprzywilejowaną możliwość spotkania z Absolutem; sporo w niej także zafascynowania szamańską rozmową z duchami przodków, zatwierdzającą sensowność atawistycznego marzenia o odkryciu siebie sprzed tysięcy lat, jak i taoistycznej, oswobadzającej umysł z ciężkiej klatki „ja", kontemplacji Wielkiej Pustki. Często mowa więc o tym, że rosyjska Północ jest miejscem, w którym „przełazi się w inny świat", że pozwala widzieć inny świat, że prześwituje przez nią inna przestrzeń, inny czas. A dzięki temu jest jak wieża obserwacyjna, skąd – jak pisze Wilk w *Domu nad Oniego* – „i Moskwę ujrzysz, i Petersburg, Nowy York, Tel Awiw i Bagdad, Tokio, Delhi i Pekin, Tbilisi i Hagę, Paryż, Londyn, Kiry i Warszawę – we właściwej skali! Ba, stąd każdego człowieka można przejrzeć z osobna na wskroś i dowiedzieć się, ile jest wart"[2].

Wyprawa na rosyjską Północ jest więc metafizycznym substytutem uczucia religijnego, formą doświadczania wieczności, obietnicą zdobycia większej wiedzy o sobie, o swojej istocie, rodzajem ostatecznego spełnienia człowieka w kontakcie z kosmosem, w drodze ku transcendencji. Na drodze nomady jawi się jako – jak to określił Kenneth White, wiele w tym zawdzięczający zen i nauce geologii – „centralne złoże"[3], miejsce mocne, skupisko energii, możliwość doświadczenia źródłowego, w którym nomadologiczne „ja" otwiera się, przekracza swą tożsamość, poszerza świadomość, rozprzestrzenia się w życiu uniwersalnym przez medytację-olśnienie. Wilkowi bardzo bliskie są rozważania White'a, choć podkreśla, że szkocki kosmopoeta jest dla niego raczej bratnią duszą niż inspiratorem i nauczycielem. W idei „nomadyzmu intelektualnego", rozumianej jako połączenie fizycznego wędrowania i umysłowego wysiłku w procesie poznawania kultur, by dojść do jakiegoś pierwotnego, wyzwolonego z kulturowych stereotypów centrum, miejsca bardzo dynamicznego fizycznie i zarazem metafizycznego, dającego okazję „białej penetracji" (metafora wzięta od amerykańskiego poety Williama Carlosa Williamsa), podobnie jak w teorii „geopoetyki" – będącej rodzajem badań nad zapisanym w poezji odczuciem kosmosu w konkretnym miejscu, studiowaniem intelektualnych i zmysłowych związków człowieka z Ziemią – rozpoznał Wilk swoje własne poszukiwania przestrzeni pierwotnej i „buddyjsko motywowane" fascynacje japońskim haiku. I to, co White

[2] M. Wilk, *Dom nad Oniego*, Warszawa 2006, s. 47.

[3] Por. fragment rozmowy m.in. Gillesa Plazy'ego z K. White'em: *Poeta-kosmograf. Rozmowy*, w: K. White, *Atlantica. Wiersze i rozmowy*, wybór i przekł. K. Brakoniecki, Olsztyn 1998, s. 12.

praktykuje w swojej twórczości poetyckiej, idąc śladami Hugha Mc Diarmida, szkockiego poety generacji Thomasa Stearnsa Eliota i Ezry Pounda, szpikującego teksty poetyckie informacjami pochodzącymi z rozmaitych dziedzin: botaniki, psychologii, geologii, fizyki kwantowej, by w ten sposób zsyntetyzować naukę, filozofię i poezję, Wilk robi już od pierwszego tomu swego *Dziennika*, nadgryzając wiedzę o Rosji z najrozmaitszych stron. Wspólna jest im także jeszcze jedna charakterystyczna rzecz – neoplatońsko-szamańskie przekonanie, że język jest ekspresją jedności z ziemią i środkiem kontaktu z kosmosem, że w toponimice wyraża się poczucie jedności i harmonii ze wszechświatem. I jak White w poezji wprowadza np. leksykę bretońską, zachwyca się egzotycznie brzmiącymi słowami, tak Wilk wiele stron poświęca medytacjom i zadumie nad nazwami własnymi miejsc, przez które wędruje, nad określeniami postaci z saamskiej demonologii, prawosławnego folkloru, nazwami potraw, roślin, kamieni, ryb, nie gardząc ruskim *matem* (wulgaryzmami). Posuwa się nawet do tego, że próbuje stworzyć wspólny, odwołujący się do prasłowiańskich korzeni język, w którym słowa staropolskie mieszają się ze staroruskimi.

Słowo dla Wilkowego nomady jest niezwykle ważne, przecież nazywanie to „matka drogi”[4]. *Tropa* – co autor *Dziennika* wielokrotnie powtarza – polega nie tylko na wydeptywaniu własnej ścieżki w życiu, w realnej przestrzeni i w realiach własnego świata wewnętrznego, ale oznacza również odciskanie nomadzkich śladów w słowach. Pisanie sprzężone jest z wędrowaniem. Kilka lat temu we wspaniałej, lirycznej *Drodze do Sieny* Marek Zagańczyk przypomniał rozważania Osipa Emiljewicza Mandelsztama, pochodzące z jego *Rozmowy z Dantem*, rozważania, które są Wilkowi niezwykle bliskie i trafnie ujmują metodę także i jego pisania: „Przychodzi mi do głowy pytanie, ile zelówek, ile wołowych podeszew, ile sandałów znosił Alighieri w czasie swojej pracy nad *Boską Komedią*, wędrując po kozich ścieżkach Italii. *Inferno*, a już zwłaszcza *Purgatorio*, wychwala chód człowieka, rozmiar i rytm kroków, stopę i jej formy. Prozodii Dantego dał początek krok zespolony z oddechem i nasycony myślą”[5]. Można chyba powiedzieć, że idea jedności czy odzwierciedlania rytmu własnej drogi w melodii spisywanego słowa wyraża spojrzenie, sposób myślenia bardzo typowy dla szczególnie muzycznie uwrażliwionej duszy rosyjskiej, doskonale wpisuje się w rosyjską, najpełniej ujętą przez symbolistów mistykę – ontologię i gnoseologię – śpiewności (idea przechadzkowości jako koncepcji pisarskiej łączącej chodzenie, patrzenie i pisanie jest czymś innym, brak jej chyba przede wszystkim głębokiej

[4] M. Wilk, *Mashteuiatsh*, „Rzeczpospolita”, Plus-Minus, 28–29 marca 2009, s. 25.

[5] M. Zagańczyk, *Droga do Sieny*, Warszawa 2005, s. 95 (rozdział *Bruce Chatwin*).

powagi, jest bardziej erotyczną zabawą niż metafizycznym gestem kreatorskim). Wymieniony został tylko Mandelsztam, ale podobne ujęcia powtarzają się i w koncepcji Warłama Tichonowicza Szałamowa, w rozważaniach Władimira Władimirowicza Nabokowa i wielu innych rosyjskich twórców, do niej w jakiś sposób odnosi się także zrodzona na Wschodzie mistyczna tradycja tzw. modlitwy Jezusowej, będącej splotem pielgrzymiego wędrowania, modlitewnego słowa i oddechu. Do tych koncepcji Wilk wyraźnie nawiązuje; wielokrotnie powraca na przykład w swoim *Dzienniku* do wątku wydeptywania duktu równolegle w słowach i w konkretnych życiowych wyborach, wprowadza obraz życia jako tropy wytyczanej częściowo w odciskach palców na papierze, a częściowo na piachu. Rytm dobrej prozy, jej melodia opierająca się na indywidualnym i niepowtarzalnym oddechu słów, jest według niego powtórzeniem, odbiciem rytmu tropy odciskanej w życiu. Wydaje się, że i tym razem w zarysowującym się romantycznym ideale życia jako przypisu do pisania i słowa jako wyrazu własnego wnętrza, glosy do życia – daje znać o sobie typowa dla Wilka pasja: za wszelką cenę być autentycznym, wiernym własnej intuicji o Realności, co dla autora równa się: być wiernym rzeczywistości. *Dziennik* Wilka chce być takim przypisem do *wołoki* życia – wołoki, czyli rodzaju brodu, miejsca ułatwiającego przeciągania własnego „ja" w inny świat, w inny czas. Dlatego na pewno nie jest tylko zbiorem zapisków z wędrówki, ale raczej próbą ustanowienia nowego *żanru* (gatunku) splatającego – na wzór *Żywotu Filipa sołowieckiego* czy *Żywotu protopopa Awwakuma* – życie i pisanie, stwarzającego życie przez opowiadanie i podtrzymującego opowieść przez życie. I tak jak Bruce Chatwin przekonany o stwórczej mocy melodii słowa, Wilk twierdzi, że Drogę nie wystarczy przejść samemu, trzeba ją wyśpiewać, opowiedzieć, aby pozwolić jej odbić się w świadomości innych. Wałęsanie się po słowach własnych i cudzych (bo Wilk wędruje – jak wspominałam – także po książkach, zostawiając ślady na marginesach) jest więc nade wszystko budowaniem, aktem stwórczym.

Chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedno znaczenie Wilkowej Drogi, nomadycznej włóczęgi, a mianowicie na związanie *tropy*, czyli istoty własnej osobności, sensu życia, odpowiedzi danej światu, czasowi, ludziom – ze znaczeniem domu. Otóż w nomadologicznych koncepcjach rozwiniętych w trzeciej części *Dziennika północnego*, właśnie w *nomen omen*: *Domu nad Oniego*, symbol drewnianego, postawionego nad jeziorem domu uznany jest za klucz do tajemnic rosyjskiej Północy i zarazem metaforę określającą pewien etap duchowego rozwoju autora, skupionego na poszukiwaniu własnej ścieżki bycia. W jednym z najistotniejszych zdań z *Domu nad Oniego* autor zanotował: „Moja ruska izba w Zaonieżu to swoisty żanr koczownej tropy... Bo nie tylko droga może być domem, lecz także dom może się stać

drogą”[6]. Wcześniej w *Wilczym notesie*, potem w *Wołoce* – koczownicza natura Wilka spełniała się w wędrowaniu, domem była rosyjska prowincja – Wyspy Sołowieckie, Karelia, kanał od Jeziora Ładożskiego do Morza Białego, krąg polarny, ścieżki Saamów. Tymczasem w *Domu nad Oniego* pielgrzym zapragnął nagle się zatrzymać, odpocząć, zapuścić korzenie, choć nie znaczyło to, że przestał wędrować, wprost przeciwnie – jego myśl z jeszcze większą intensywnością poczęła penetrować najodleglejsze przestrzenie czasu – przestrzenie wielowiekowej historii Zaonieżskiego kraju, ale i przestrzenie samej wieczności, z którą kontakt na ruskiej Północy – jak już zaznaczałam – jest według Wilka o wiele łatwiejszy niż gdzie indziej. Zatrzymanie się w postawionym nad jeziorem Oniego domu stało się dla Wilka wymarzoną okazją, by pośród rozmów prowadzonych z duchami przeszłości – z poetami, mistykami, raskolnikami i uczonymi zakochanymi w zaonieżskich tajemnicach – obserwować porzuconą Europę i utwierdzać się w słuszności podjętej już kilkanaście lat temu decyzji o opuszczeniu świata jako cywilizacji marności, miejskiej *sujety* (bieganiny, marności), której obce są sprawy ducha. Dom na *ruskiej głubince*, na zupełnym odludziu, bo Konda Bierieżna, gdzie stoi, jako wieś wymarła nie figuruje nawet na żadnej mapie, stał się dla niego ośrodkiem obserwacyjnym, centralnym punktem odniesienia, miejscem umożliwiającym właściwą perspektywę widzenia.

Owa „właściwa skala”, właściwa perspektywa jest jednak dziełem nie tylko samego oddalenia od świata, od Europy, ale wiąże się z możliwością czerpania mistycznych mocy z zaonieżskiej ziemi, kraju widunów, tajnowidców, ludzi silnych i mężnych, świadomych swej niezależności, kraju upartych raskolników, wesołych skomorochów, cieśli, drwali i poetów. Drewniany dom Wilka, w dużej części przez niego samego wyremontowany zgodnie z regułami starodawnej rosyjskiej ciesiołki, znaczy nie tylko jako miejsce oddalenia od dzisiejszego świata chaosu i zła (zgodnie z milcząco przyjętym przez niego ideałem *fuga mundi*), jako opozycja wobec wielopiętrowego bloku z betonu, ale przede wszystkim jako symbol ocalałego tu tylko prawdziwie rosyjskiego świata, uformowanego przez starą wiarę prawosławną, jako miejsce, gdzie można dotknąć rosyjskiej raskolniczej przeszłości. Dom Wilka, w którym panuje drewno i glina, ikony i wielka *ruska pieczka*, w którym nie ma krzeseł, tylko ławy zbite bez jednego gwoździa – to typowy dom staroobrzędowca, miejsce święte, pozwalające medytować, nawiązywać nieustanny kontakt z *sacrum*, miejsce świętowania i gościnności, to – jak twierdzi Wilk, trawestując formułę Eugeniusza Trubieckiego – „medytacja w bierwionach”,

[6] M. Wilk, *Dom nad Oniego*, s. 66.

czy – jak powtarza za Aleksandrem Wiktorowiczem Opołownikowem, znawcą rosyjskiej drewnianej architektury Północy, autorem książki o znamiennym tytule *Izbowa liturgia* – dawna „Rosja w miniaturze", lustro, w którym odbija się dola rosyjskiego człowieka[7].

Oczarowanie mistycznym pięknem ruskiego północnego domu wzięło się u Wilka przede wszystkim z fascynacji poezją i osobowością Nikołaja Aleksiejewicza Klujewa (po części także i jego ucznia Siergieja Aleksandrowicza Jesienina). Opisy mieszkania Klujewa przy Bolszoj Morskoj w Leningradzie lat dwudziestych zeszłego stulecia (jego tzw. „kletuszki-komnatuszki" urządzonej na wzór domu dziada starowiercy), przekazane przez wielbicieli, jak i przez prześmiewców kontrowersyjnego poety, a zwłaszcza ezoteryczna symbolika jego *Izbowych pieśni* – zauroczyły Wilka do tego stopnia, że stały się nie tylko inspiracją do odtworzenia we własnym domu nad Oniego typowej raskolniczej izby, ale i rodzajem przewodnika duchowego. Trud ciesiołki, wycinania kondowych sosen na ławy i budowę domu, stawiania pieca, remontowania pobliskiej czasowni – jako terminowanie u Natury, zgłębianie tajemnic drewna i gliny – uznane zostały za *tropę*, sposób na życie, przed którym otworem stają tajemnice *sacrum*. Nic już współczesnym nie mówiące nazwy – kokora, koniok (kalenica), szełomok, połati (wyżka), bierwiona splecione w łapę, kiot (szafka na obrazy święte), swietiołka (pokój na poddaszu służący raskolnikom jako modlitewna cela), łoskutnyje połowiki (chodniczki ze skrawków materiału) – stały się kluczem do tego zaginionego świata sakralnego sensu, zaklęciami otwierającymi dostęp do wspólnoty nieśmiertelnych duchów.

Wilk z wyjątkowym przejęciem zapisuje w *Dzienniku* wszystkie najbardziej urzekające metafory z *Izbowych pieśni* Klujewa (częściowo także z inspirujących się nimi wierszy Jesienina), ale co pewne, nie kierują nim względy estetyczne, jest to raczej zachwyt *posłusznika* wpatrzonego w swego duchowego mistrza. I podobnie jak w religijno-mitologicznej koncepcji Klujewa wszystkie metafory próbujące wysłowić apokaliptyczne znaczenie Izby były symbolami o ezoterycznym znaczeniu, za którymi kryły się duchowe reguły życia, mistyczny światopogląd, dla Wilka stają się skrótowym zapisem duchowych rad, nadających jakiś sens ziemskiemu życiu. Ruska izba na przykład to karmicielka słów, czerpać z niej można moc poetycką niczym Anteusz czerpał siłę z matki Ziemi [s. 200]; można w niej poczuć ducha rozmaitych myślicieli, mistyków, poetów, czyli ducha pastuchów, tych, którzy pierwsi zajęli się wypasaniem swego ducha [s. 65]. A sprzyja temu postawiona w niej

[7] Tamże, s. 198.

pieczka traktowana jako matka, która karmi, grzeje, leczy, uznana za szamańskie drzewo życia, ruski raj, górę Tabor, na której „ciała się bielą jako piana jeziora" [s. 200]. Wilk, który samodzielnie ją wyremontował, prawie od nowa ulepił – wypieka w niej chleb, wygrzewa choroby, chroni się na jej leżankę, gdy przy pracy z laptopem pod oknem zamarzają mu myśli, no i przede wszystkim zagląda często w jej „uście" po to, by kontemplować, by zaglądać w otchłań pradziejów i w swoją własną głąb, gdyż właśnie tam ujrzeć je można [por. s. 37]. Ale nade wszystko ruska izba to Wszechświat, kosmos i Droga, tabor, *tropa* życiowa. Bela stropowa to Droga Mleczna, pułap to niebo, a kończący słup piecowy konik „jest znakiem milczącym, że droga nasza daleka" [s. 65]. Klujewowska Izba, odtworzona w Wilkowym domu nad Oniego, to miejsce zawierające w sobie wszystkie epoki historii i wszystkie pokłady kultury całego świata. Wilk próbuje to wysłowić, pisząc, że bliżej stąd do witkacowskiej „wistości rzeczy" [s. 42], że jest ona czymś w rodzaju Borgesowskiego Alefa – czyli punktu w przestrzeni, który zawiera w sobie wszystkie inne; miejsca, w którym, nie łącząc się ze sobą, znajdują się wszystkie miejsca świata widziane ze wszystkich możliwych punktów. Dla Wilka więc Dom to nie tylko możliwość mistycznego odwiedzania wszystkich miejsc naraz, to przede wszystkim możliwość rozmowy z wszystkimi duchami rosyjskiej i nie tylko rosyjskiej Północy, to miejsce duchowych biesiad z gośćmi żywymi i umarłymi, miejsce wspólnotowego świętowania, które przywraca człowiekowi sens *sacrum*, czyli w ostateczności sens życia.

Wilkowy nomada, jak widać, przyjmuje wiele rozmaitych ról, czasami jest prawosławnym *posłusznikiem* staroobrzędowców, jest jak *bieglec* albo jak *strannik* (z gr. *paroikos* – obcy, cudzoziemiec, tłumaczone jako pielgrzym) ze słynnych *Opowieści pielgrzyma*, który porzuca stan zamętu i rozproszenia, zaabsorbowania próżnymi troskami, Heideggerowski stan faktyczności, w którym ignoruje się możliwość otwarcia na nieskończoną przyszłość, a całkowicie pogrąża w teraźniejszości. Zachowuje się jak *schimnik* (mnich pokutnik), choć nie o religijną ascezę czy *penthos* (skruchę) mu chodzi, liczy się dla niego przede wszystkim doświadczenie mistycznej, sakralnej czy może tylko imaginacyjnej ojczyzny prawdy i autentyczności, a więc sedna bytu. Czasami bliżej mu do saamskiego tajnowidca, szamana pielęgnującego więź z duchami przodków sprzed tysięcy lat czy koczownika żyjącego w symbiozie ze zwierzętami, w ścisłym skoordynowaniu z biologicznymi rytmami przyrody; czasami do Mertona, który zgodnie z ideą *fuga mundi* zrywa ze zwyczajną egzystencją, by pogłębić swoją świadomość bytu; jeszcze kiedy indziej bliżej mu do nauczycieli zen praktykujących Drogę w każdej codziennej czynności: parzeniu herbaty czy marszu po wiadro wody; wyzwalających umysł

z więzów kolektywnego myślenia, ludzkiego myślenia, pragnących patrzeć na rzeczy okiem Boga, to jest stać się oczami rzeczy w ten sposób, że będzie ona mogła patrzeć na siebie naszym wzrokiem[8].

W każdym razie na pewno nie jest turystą, wojażerem patrzącym na świat z zewnątrz, ale jak prawdziwy włóczęga przeżywa świat, tj. zbliża się do niego od wewnątrz, koczuje po nim *umem*, świadomy, że „turystyka zabija tajemnicę drogi"[9], uniemożliwia dostęp do tzw. spojrzenia – jak je nazwał Aldous Huxley w *Drzwiach percepcji*[10] – „transportującego", prowadzącego umysł do innej, nie-ludzkiej rzeczywistości, do Objawienia Rzeczywistości, odczucia „zapachu pierwobytu"[11].

"Tropa" (way) à la Russe: the Concept of Nomadism According to *Dziennik Północny* by Mariusz Wilk

Summary

The paper contains an interpretation of Mariusz Wilk's concept of "nomadism", "way", and "wandering", formulated in his *North Diary* (*Wilczy notes*, *Wołoka*, *Dom nad Oniego*, *Tropami rena*). The author presents some parallels between Wilk's vision and the ideas of his masters: Kenneth White's idea of intellectual nomadism; the zen or buddhist concept of the wandering; and the religious-mythological ideas of Nikolai Kluiev, the poet inspired by the symbolic model of the Russian orthodox house. Pointing to similarities, the author observes that Wilk's version of traveling is a very Russian one, i.e. his nomadism is an ideal of the maximalist life-art; it parallels the spiritual pilgrimage of body and mind; it is a type of mystical ascetism, which tries to transcend all intellectual or physical borders; and, finally, it is Russian in the author's emphasis on the identification of the "way" with singing, and of creating a new world by singing.

[8] Por. R. H. Blyth, *Czym jest zen?*, „Odra" 1991, nr 4.

[9] M. Wilk, *Mashteuiatsh*, s. 25.

[10] A. Huxley, *Niebo i piekło*, w: *Niebo i piekło. Drzwi percepcji*, Warszawa 1991.

[11] M. Wilk, *Tropami rena*, Warszawa 2007, s. 135.

Robert Winnicki
Uniwersytet w Białymstoku

„Północ – to moja fabuła”[1] Polarne epifanie Jana Józefa Szczepańskiego i Mariusza Wilka

Wydaną w 1960 roku *Zatokę Białych Niedźwiedzi* Jana Józefa Szczepańskiego można uznać za preludium do znakomitego, choć dziś niemal całkowicie zapomnianego cyklu podróżniczego, który stał się jednym z obszerniejszych rozdziałów twórczości autora *Rafy*[2]. Reportaże Szczepańskiego, napisane z wyraźnym zacięciem antropologicznym, różniły się od innych podróżniczych relacji polskich pisarzy, którzy po październikowej odwilży i poluzowaniu polityki paszportowej również chętnie wyjeżdżali za granicę, publikując po powrocie relacje z tych peregrynacji. Szczepański wyruszał w dalekie i egzotyczne trasy, jakby nie do końca satysfakcjonowały go stereotypy i mity związane ze śródziemnomorskim dziedzictwem, jakby był znużony „dyżurnymi” tematami polskiego eseju czy reportażu podróżniczego. Indywidualnym rysem podróżniczych relacji Szczepańskiego, co podkreśla A. Werner w znakomitej monografii pisarza, był „całkowity brak rozważań typu [...]

[1] M. Wilk, *Dom nad Oniego*, Warszawa 2006, s. 46.

[2] Obok *Zatoki...* na cykl podróżniczy złożyły się następujące tomy reportaży: *Do raju i z powrotem* (1964) – owoc podróży Szczepańskiego do Afryki Północnej, na Bliski Wschód i do Indii; *Czarne i białe* (1965), relacjonujące wyprawę do Afryki; opublikowany w 1969 roku *Świat wielu czasów*, opisujący wędrówkę po Ameryce Środkowej i Południowej, a także *Koniec westernu* (1971), relacjonujący pobyt autora na stypendium w Stanach Zjednoczonych. Dopełnieniem cyklu stał się opublikowany w 1984 roku zbiór szkiców z podróży do Grecji i Meksyku pt. *Nasze nie nasze*.

słoń a sprawa polska”[3] – dość powszechny w książkach innych literackich globtroterów.

Blisko pół wieku dzieli wydanie *Zatoki...*, dokumentującej trzymiesięczny pobyt Szczepańskiego w polskiej bazie naukowej na Spitsbergenie, od publikacji *Dziennika północnego* Mariusza Wilka[4]. Konfrontacja tych dwóch tytułów, spiętych wspólną klamrą doświadczenia dalekiej Północy, może posłużyć za interesujący przykład ilustrujący przemiany, jakim podróżniczy dyskurs uległ na przestrzeni ostatnich lat.

„Śmieci pod biegunem śmierdzą tak samo jak na warszawskim czy krakowskim podwórku” [ZBN, s. 53][5] – to jedno z pierwszych wrażeń odnotowanych przez autora *Zatoki Białych Niedźwiedzi* po przybyciu na Spitsbergen. Na pierwszy rzut oka cytat ten wygląda na prowokacyjny chwyt literacki, na chęć zaskoczenia czytelnika oryginalnością spostrzeżeń. Ale można go też potraktować jako trzeźwą i rzeczową obserwację kogoś, kto zdawał sobie sprawę, że współczesna ekspedycja naukowa jest przedsięwzięciem dalekim od romantycznych wyobrażeń. Przygoda szybko zamienia się bowiem w nużącą rutynę. Warto zwrócić uwagę na fakt, że przywołana scena niemal do złudzenia przypomina początkową sekwencję głośnego filmu dokumentalnego Wernera Herzoga pt. *Spotkania na krańcach świata*, w której reżyser po wylądowaniu na Antarktydzie przeżywa konsternację na widok amerykańskiej bazy Mc Murdo. Zamiast nieskazitelnej bieli lodowców widzi ciężarówki i koparki grzęznące w błocie, zamiast poetyckich pejzaży – cywilizacyjny śmietnik. Przyznaje, że nie spodziewał się romantycznych krajobrazów ani ludzi żyjących w harmonii z puchatymi pingwinami, ale nie sądził, że zobaczy w tym miejscu górnicze miasteczko.

Choć Arktyka pod koniec lat pięćdziesiątych nie była aż tak zindustrializowana, autor *Zatoki Białych Niedźwiedzi* był nie mniej zaskoczony niż słynny niemiecki reżyser tym, co ujrzał. Pejzaż w niektórych miejscach przypominał bardziej górniczy krajobraz Śląska aniżeli mroźnej Północy: „Pod naszymi stopami zaś otwierała się obszerna, wielokilometrowej średnicy niecka błotnistego niechlujstwa, hałd, rozpadlin, kałuż, mętnych ścieków, smutnych ugo-

[3] Zob. A. Werner, *Wysoko. Nie na palcach. O pisarstwie Jana Józefa Szczepańskiego*, Kraków 2003, s. 68.

[4] *Dziennik północny* stanowi cykl, na który składają się następujące tomy: *Dom nad Oniego* (2006), *Tropami rena* (2007), *Lotem gęsi* (2012). Fragment *Dziennika północnego* znalazł się również w *Wołoce* (2005).

[5] W ten sposób odsyłam do J. J. Szczepańskiego, *Zatoka Białych Niedźwiedzi*, Kraków 1960. Ponadto stosuję następujące skróty cytowanych utworów M. Wilka: *Tropami rena*, Warszawa 2007 [dalej – TR z numerem strony]; *Dom nad Oniego*, Warszawa 2006 [dalej – DO z numerem strony]; *Wołoka*, Kraków 2005 [dalej – W z numerem strony].

rów. Jak gdyby kawał sponiewieranej przez człowieka, wyzyskanej chciwie, a potem porzuconej ziemi Śląska czy Ruhry" [ZBN, s. 109]. Symptomatyczny jest fakt, że od takich obrazów rozpoczął swój opis Arktyki Szczepański. Dostrzec można w tej poetyce wyraźnie zaznaczoną intencję. Autor *Kipu* na kartach *Zatoki...*, podobnie jak Werner Herzog, próbował skruszyć romantyczny mit polarnych krain, które zwykle przedstawia się jako „wspaniałe i groźne". W rzeczywistości natomiast odarte są z przypisywanego im uroku, zwykle rozczarowują, nie wpisując się w potoczne oczekiwania ani utarte wyobrażenia. Karel Čapek w kapitalnych *Listach z podróży* również przyznawał, że pierwsze spojrzenie na strefę polarną bardzo rozczarowuje, przynosząc zazwyczaj głęboki emocjonalny zawód: „Niby to ma być ta polarna kraina? To nie jest uczciwa gra"[6]. Nie da się oddać kolorytu, smaku tych stron, zawężając opis jedynie do tego, co uznawane jest za piękno świata. Dlatego relacja ze Spitsbergenu przybrała formę ostentacyjnie wręcz nieromantyczną.

Arktyka, o czym warto wspomnieć, nie była białą plamą na mapie polskiej literatury. Jej obraz w oczach rodzimego czytelnika ukształtowały przede wszystkim książki Aliny i Czesława Centkiewiczów. Największą popularność zdobyły *Na podbój Arktyki* oraz reportażowa *Wyspa mgieł i wiatrów* dokumentująca pobyt Czesława Centkiewicza na Wyspie Niedźwiedziej. Charakterystyczny jest fakt, że Szczepański tylko w jednym miejscu odwołuje się do Centkiewicza, wówczas, kiedy spotyka sportretowanego w jednej z jego książek wielkiego przyjaciela polskich polarników – telegrafistę Fritza Öyena. Dlaczego Szczepański nie chciał wpisywać się w kontekst tekstów Centkiewiczów? Prawdopodobnie dlatego, iż funkcjonowali oni w odbiorze czytelników, a także krytyków, jako „autorzy dla młodzieży". Ich książek, choć cieszyły się one sporą popularnością i nie były skądinąd pozbawione pewnych literackich walorów, nikt nie traktował zbyt serio ani za wysoko nie cenił.

Chociaż *Zatoka...* jest osobną całością, zarysowuje się w niej swoisty sposób widzenia obcych krain, charakterystyczny dla późniejszych tekstów reportażowych, który w *Do raju i z powrotem* autor określił mianem „demaskacji egzotyki". Wrażliwość na egzotykę powinna być jedynie zaproszeniem do szukania prawdy [ZBN, s. 8]. I właśnie tej surowej, nielukrowanej, często trudnej do przyjęcia prawdy o świecie pisarz szuka również w dalekiej Arktyce. Nie chce zamykać oczu na jej brzydotę, kiedy podkreśla, że wszyscy, którzy opisują piękno polarnych krain, zafałszowują ich obraz, przemilczając z reguły np. moreny umierających lodowców. W rzeczywistości na

[6] K. Čapek, *Listy z podróży*, przeł. P. Godlewski, Warszawa 2011, s. 445.

morenie można utopić się w błocie, ale ten fakt nie jest dostatecznie efektowny, aby o nim wspominać. Romantyczna wizja rzeczywistości, co autor wielokrotnie akcentował w swojej prozie podróżniczej, okazuje się zwykle bardzo niepełną, fragmentaryczną wiedzą o świecie.

Tabula rasa

Powstaje oczywiście pytanie, czego tak naprawdę szukał Szczepański za kołem podbiegunowym? Jakich wtajemniczeń albo jakich olśnień? Czego spodziewał się po tej wyprawie? Zadane na początku pytanie: „co ja tutaj robię" – dalekim echem pobrzmiewa w całej książce, zyskując często wydźwięk egzystencjalny. Pobyt na Spitsbergenie pisarz traktował jako swoisty „urlop od czasu", możliwość zanurzenia w rzeczywistości, w której obowiązywały odmienne prawa i która narzucała inny rytm wewnętrzny. Specyfika wyprawy na Spitsbergen polegała wszakże nie na grach z czasem, ale przede wszystkim na tym, że okazała się, choć zabrzmi to może nazbyt patetycznie, konfrontacją z pustką – zarówno w planie fizycznym, jak i duchowym. Przede wszystkim z pustką bezmiernych lodowych przestrzeni, pośród których człowiek czuje się intruzem, gdzie natura nie zwraca na niego najmniejszej uwagi: „Otwierała się przed nami ogromna, pełna wspaniałej surowości pustka. Wkraczało się w nią z uczuciem ucisku w gardle – jakby nie dowierzając własnemu zuchwalstwu" [ZBN, s. 20]. W wymiarze poznawczym wyprawa na Spitsbergen oznaczała konfrontację z rzeczywistością, do której nie dawało się przyłożyć żadnych zastanych miar czy analogii, pozostającą zasadniczo poza zasięgiem intelektualnej percepcji. Szczepański nie czuł się dumnym zdobywcą odległych krain, cały swój pobyt za kołem polarnym opisywał w kategoriach zagubienia, jako wysiłek dość rozpaczliwego i na ogół nieskutecznego poszukiwania jakichkolwiek układów odniesienia lub choćby odległych punktów zaczepienia. Problem polegał na tym, że polarnego doświadczenia nie udawało się wpisać w żadną dostępną ramę kulturową, w jakikolwiek adekwatny kontekst. Była to sytuacja bez precedensu, autor nie przeżył podobnego doświadczenia, przynajmniej w takiej skali, podczas każdej następnej wyprawy. Trudność ze znalezieniem klucza do Spitsbergenu polegała również na tym, że nikt go nie malował, że nie funkcjonował w żadnej tradycji ikonograficznej. Widzenie Szczepańskiego jest zwykle zapośredniczone przez imaginarium sztuki, nie potrafi się od niego odciąć. Sztafaż kulturowy składa się na pewną przedwiedzę, niezbędną do uczuciowego kontaktu z oglądanymi w podróży miejscami i zabytkami. Jego percepcja pogłębiona zostaje w zetknięciu z obrazami coś już przypominającymi,

kojarzonymi kulturowo. Arktyczna natura nie daje się w ten sposób czytać – „żyje i umiera bowiem bez świadków" [ZBN, s. 109]. Tym, co otacza człowieka, jest tutaj jedynie przejmująca „cisza martwej ziemi" [ZBN, s. 139].

Spitsbergen jest fenomenem, funkcjonuje bowiem jako *tabula rasa*, samotna wyspa, jedno z ostatnich dziewiczych miejsc na Ziemi, wyjętych spod praw działania czasu i historii. Jest w jakimś sensie miejscem nie-ludzkim: „A Spitsbergen żyje swoim własnym, geologicznym i zwierzęcym życiem. Chociaż poznaczony śladami ludzkimi, jest bezludny, prawie w ogóle nie uwikłany jeszcze w historię, która muska go zaledwie luźnym ściegiem, jak fastryga rzucana od przypadku do przypadku" [ZBN, s. 80–81].

Spitsbergen można nazwać „ziemią jałową", na której trwa wieczne „teraz". Wrażenie to potęgował fakt, że trzymiesięczny pobyt naukowców przypadał na okres lata i był jednym wielkim dniem polarnym. Ale przytoczone rozważania sięgają głębiej, są jednym z kluczowych fragmentów całej książki, stanowią istotny punkt dojścia refleksji autora. Zarysowuje się tu koncepcja historii, która zakłada ciągłość i racjonalność ludzkich działań. Jawi się ona w tym ujęciu jako pewna intencjonalna całość obdarzona sensem, stanowiąca depozyt ludzkich tęsknot i wysiłków, dlatego tworząca naturalne środowisko człowieka. Arktyczne twory natury okazują się ostatecznie tylko pięknymi widokami, które ogląda się niczym pocztówkę lub efektowny landszaft. Działają bezpośrednio na zmysły, ale nieprzefiltrowane przez odmienną wrażliwość pozostawiają w gruncie rzeczy obojętnym tego, kto na nie patrzy. Dlatego człowiek bardzo łatwo do nich przywyka i – paradoksalnie – szybko przestaje na nie reagować. Tomasz Burek dostrzegł nawet w samym wyborze miejsca wyprawy „zdradę" autora: „Tam, gdzie do głosu dochodzi «złe sumienie» pisarza i zmusza go do znajdywania usprawiedliwień dla owego osobliwego «urlopu od czasu», jakim była podróż, nie mamy wątpliwości, że pisał tę książkę autor *Polskiej jesieni*; wstyd mu, że za spotkanie z białym niedźwiedziem musi płacić niewspółmierną ceną: zdradą, przeniewierstwem w stosunku do jedynie obchodzącego go tematu, którym jest dlań – los człowieka uwikłanego w dramat historii"[7].

Przebywając w bazie, autor miał poczucie, że właściwie cały czas żył „pod polskim kloszem", obracając się w kręgu rodzimej mentalności, języka, nawyków. Wśród arktycznych pustkowi nie miał szans na doświadczenie uczucia obcości, które było nieodzownym składnikiem jego podróżopisarstwa [ZBN, s. 81]. Człowiek w arktycznym pejzażu mógł czuć się co najwyżej natrętnym gościem, który naruszył odwieczny ład.

[7] T. Burek, *Podróż bez romantyzmu*, „Twórczość" 1961, nr 3, s. 115.

Polarne epifanie

Wydawać by się mogło, że okoliczności sprzyjały temu, aby wsłuchać się w tę dojmującą ciszę, przenosząc punkt ciężkości opisu ze świata zewnętrznego w głąb samego siebie. Spotkanie z majestatyczną, choć zarazem surową naturą, stwarzało idealne tło dla introspekcji, medytacji, dla snucia dywagacji o przygodach duszy. Dłuższy pobyt na Spitsbergenie nie stał się jednak pretekstem do odbycia jakiejś formy wewnętrznych „rekolekcji". Trudno przynajmniej odnaleźć ich ślad w tekście. Może cała sytuacja stałaby się zanadto romantyczna, za bardzo kojarzyłaby się z konwencją Friedrichowych malowideł przedstawiających „samotnych wędrowców wśród gór", a Szczepański jak ognia unikał wszelkich póz, przesady, teatralizacji. A może przeżycia były zanadto intymne... Warto zauważyć, że to jedyny reportaż cyklu podróżniczego, w którym nie pojawiają się wątki religijne czy metafizyczne. Co prawda w innych książkach podróżniczych Szczepańskiego religia traktowana była zwykle jako klucz do zrozumienia obcych kultur, a nie jako doświadczenie wewnętrzne. Pisarz uważał się bowiem za sceptyka, może nawet agnostyka, choć jego niejednoznaczny, skomplikowany stosunek do wiary wart byłby osobnego, pogłębionego studium. Szczepański w licznych utworach krążył bowiem nieustannie wokół sfery *sacrum*, szukał metafizycznego wymiaru istnienia, ale bez gwarancji, bez poręczenia jakiegokolwiek systemu religijnego. Reprezentował indywidualistyczną koncepcję odpowiedzialności etycznej wobec ludzi, własnego sumienia, a w ostatecznej instancji wobec „Nieznanego Trybunału".

W *Zatoce...* Szczepański pozostał bardzo powściągliwy i dyskretny w opisywaniu swoich przeżyć, w tym również duchowych, co stanowi cechę charakterystyczną wszystkich jego reportaży podróżniczych. Zresztą nie tylko relacji podróżniczych, ale właściwie całej twórczości, której emocjonalną aurę Andrzej Werner zawarł w lapidarnej formule: „Skromność, powściągliwość, wstydliwość"[8]. Szczepański był zwykle wycofany, nie wysuwał się na pierwszy plan, rzadko się odsłaniał. Może za rzadko – zwłaszcza z punktu widzenia naszych dzisiejszych czytelniczych przyzwyczajeń i oczekiwań. Niewykluczone, że w tym nieco staroświeckim przywiązaniu do emocjonalnej powściągliwości i umiaru tkwi jedna z przyczyn zapoznania twórczości autora *Kadencji*. Ale była to świadoma decyzja, którą konsekwentnie realizował w całej swojej prozie. Na przełamanie tej konwencji, na odsłonięcie sfery osobistych doznań, decydował się tylko w wyjątkowych okolicznościach –

[8] A. Werner, *Wysoko. Nie na palcach*, s. 119.

w chwilach, które można określić mianem epifanii, „małych iluminacji", jak choćby w opisie radosnego uniesienia po powrocie z brawurowej wyprawy na lodowiec i grań Luciakammen: „Oczy piekły jeszcze dotkliwie, ręce poruszały się niezdarnie, zesztywniałe ciało wydawało się nie całkiem własne, lecz wewnątrz wzbierała fala ogromnej, podniecającej radości. Chciało mi się śmiać, jak gdybym odkrył w sobie nieprawdopodobną i nigdy w pełni nie docenianą rozkosz istnienia. W tym momencie nie miałem wątpliwości, że przyjechałem tu po to właśnie olśnienie" [ZBN, s. 168–169].

Na lodowcu autor przez moment odnalazł dobrze znany smak taternickiej przygody. Górska pasja była w pisarstwie Szczepańskiego niezwykle ważnym i często powracającym motywem, stawała się wiele razy pretekstem do wychylenia ku rzeczywistości metafizycznej. Góry, zdaniem A. Wernera, są dla Szczepańskiego „w przybliżeniu tym, czym morze dla Conrada. Tyle, że bez jakiejkolwiek ostentacji, bez jawnego symbolizowania"[9]. A. Sulikowski w podróżach Szczepańskiego po świecie, prowadzących przez pasma Andów czy góry w Afryce Południowej, dostrzegał uporczywe poszukiwanie reminiscencji pierwszych „wyjść w Tatry", pierwszych powrotów ze ściany: „Są to wrażenia silne, przenikliwe do tego stopnia, że można mówić o «archetypie tatrzańskim» w całej twórczości"[10].

W opisywanych przez autora chwilach olśnienia z jakąś niezwykłą intensywnością objawiała się prawda istnienia, odsłaniała się, choćby na moment, tajemnica bytu, a także tęsknota za duchową czystością, przejrzystością wewnętrzną, za stopieniem się w jedno z naturą. Góry stały się nie tylko azylem, ale również „oknem" na inny wymiar rzeczywistości. Te momenty łaski, intensywnego odczuwania pełni istnienia są ze swej natury niezwykle rzadkie, migotliwe, ulotne. Nadają jednak sens życiu, decydują o jego smaku – warto na nie czekać, stanowią też o sensie pisania. Są momentem iluminacji, dają intuicyjny ogląd „podszewki" świata. Owe chwile pełni zdarzają się z reguły nieoczekiwanie, zwykle nic ich nie zapowiada, są trudne do wyrażenia w słowach, pozostawiają jednak po sobie trwały ślad w duszy, dlatego tęskni się do nich, często też powracają we wspomnieniach. Fragmenty opisujące podobne przeżycia stanowią o niepowtarzalnym smaku prozy Szczepańskiego, która w swej istocie jawi się jako głęboko kontemplacyjna: „Nie działo się nic, co zasługiwałoby na miano przeżycia. Lecz wszystko to nasycało po brzegi czas uczuciem pełni, uczuciem sensu. Może nie potrafię tego wyrazić ani wytłumaczyć dostatecznie, dlaczego o tym wspominam i dlaczego o tym

[9] Tamże, s. 34.

[10] A. Sulikowski, *Wyjście w góry. Dwie postawy – Karol Wojtyła i Jan Józef Szczepański*, w: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*, red. S. Zabierowski, Katowice 1995, s. 19.

pamiętam. Wydawało mi się jednak, że zostałem dopuszczony do źródeł wielkiego spokoju Borcha" [ZBN, s. 186–187].

Borch jest jedną z najciekawszych postaci sportretowanych w *Zatoce...*. Ten norweski szyper, „morski chłop z kutrem zamiast furmanki" [ZBN, s. 181], sezonowo zajmujący się łowiectwem, wyjęty był jakby z innej epoki. Szczepański nazywa go „zabytkiem" i „ostatnim Mohikaninem". Żył na łasce natury, w zgodzie ze sobą. Mógł się uchować tylko na dalekiej Arktyce, ale nawet tutaj jego świat stawał się już reliktem przeszłości i był skazany na kapitulację, jak wszystko, co rozproszone, drobne, pozbawione dynamiki. „Myślałem o tym z żalem, bo ów skazany na zagładę spokój wydawał mi się zawsze rzeczą godną ocalenia, może nawet niezbędną, jak balast, utrzymujący w równowadze ludzkie społeczeństwa" [ZBN, s. 182].

Spokój jest pojęciem często przewijającym się w tekstach autora *Przed Nieznanym Trybunałem*. Oznacza uprzywilejowany i w gruncie rzeczy upragniony stan zgody ze sobą, będący swoistą łaską. Może jego istota sprowadzała się do tego, że Borch miał w sobie pewien wewnętrzny kompas, którego my, jako ludzie skażeni cywilizacją, zostaliśmy już pozbawieni. Widziana z perspektywy czasu postać Borcha urosła do rozmiarów niemal mitycznych, autorowi wydawało się, że prowadził z nim głębokie, długie rozmowy, choć w rzeczywistości szyper mówił tylko po norwesku. Być może nie miał nawet nic istotnego do powiedzenia. Nie chodziło tu wbrew pozorom o naiwną idealizację „prostego człowieka" czy wiarę w moralnie uzdrawiającą moc jakiejś formy „powrotu do natury". Szczepański nie miał złudzeń, nie wierzył w możliwość odzyskania raz utraconej arkadii. Zdawał sobie sprawę, że cywilizacja oferuje bilet tylko w jedną stronę.

Polarny impresjonizm

Sporo miejsca w *Zatoce Białych Niedźwiedzi* zajmują partie opisowe. Pejzaż arktyczny jest surowy, taki też, jak mogłoby się zdawać, powinien być jego literacki obraz. Burek podkreślał, że Szczepański „wyzwala pejzaż z wyzłoconych naszymi złudzeniami ramek; maluje go wąską skalą barw, zgaszonymi tonami, bez cienia kokieterii i przesady"[11]. O ile wątpliwości nie budzi końcowa część komentarza wybitnego krytyka, o tyle trudno zgodzić się z opinią o „wąskiej skali barw i zgaszonych tonach". Szczepański, na co zbyt rzadko zwraca się uwagę, był mistrzem plastycznego, niezwykle sugestywnego opisu o dużej sile wyrazu, z którego umiał wydobyć nastrój,

[11] T. Burek, *Podróż bez romantyzmu*, s. 116.

detal, smak chwili. Na miano stylistycznego popisu zasługuje choćby poniższy fragment, znakomicie ilustrujący, jak świetnym pejzażystą potrafił być Szczepański, jak plastycznie i wyraziście potrafił swoje iluminacje zapisać: „Pozostawione na południu zwały chmur lśniły w blasku słońca jaskrawym, czystym fioletem. Każde najdrobniejsze załamanie lustra wody było gładką soczewką, kołyszącą eliptycznie wydłużone plamy przeźroczystych kolorów – od fioletowego poprzez złotawy róż aż do ciepłego kadmu. Nawet powietrze wydawało się nasycone subtelnym oparem złota. Milczeliśmy, przeniknięci radosną powagą" [ZBN, s. 155]. Milczenie jest symbolem postawy kontemplacyjnej, ukorzenia wobec majestatu natury. Arktyka jawi się tutaj jako zjawiskowa, fantasmagoryczna, nierealna.

Bez egzotyki

Spitsbergen okazał się ostatecznie nie do uchwycenia. W pewnym sensie wyprawa na koło podbiegunowe rozczarowała pisarza, ale pozwoliła mu – *via negativa* – zdać sobie sprawę z tego, czego tak naprawdę szukał, a czego nie udało mu się odnaleźć na dalekiej Północy. Na tle pozostałych książek podróżniczych Szczepańskiego *Zatoka...* wyraźnie odznacza się tonem rezygnacji, bezradności epistemologicznej. W pewnym sensie jest raportem z nieudanej wyprawy, przyznaniem się do własnej bezsilności poznawczej. Arktyka udzieliła pisarzowi lekcji pokory, ale też wskazała kierunek kolejnych poszukiwań. Na Spitsbergenie zabrakło tego, co stanowić będzie żywioł podróżniczej prozy Szczepańskiego – poczucia obcości wynikającego z zetknięcia z inną kulturą, inną tradycją, cywilizacją. Mimo wszystko, opuszczając Arktykę, pisarz był bogatszy o cenną wiedzę, że w ostatecznym rachunku „tylko odmienność cywilizacji stwarza atmosferę tajemnicy. Tylko ludzie mogą być nosicielami prawdziwej egzotyki" [ZBN, s. 150].

Trudno oprzeć się wrażeniu, że *Zatoka...* jest książką, w której ujawnia się pewne pęknięcie. Tak jakby autor nie mógł się do końca zdecydować, czy chciał napisać reportaż o trudzie polarników, pochwałę walki człowieka z żywiołami przyrody, czy raczej miały to być refleksyjne zapiski samotnego wędrowca, który mierzył się z nieprzystępnym i mrocznym światem natury. Jeśli czytana po latach *Zatoka...* mimo wszystko się broni, to przede wszystkim dzięki głębszym obserwacjom, rzucanym jakby od niechcenia refleksjom na temat natury czasu, chwilom kontemplacji. Całość naznaczona jest też pojawiającym się w licznych fragmentach charakterystycznym dla pisarstwa Szczepańskiego osobistym, czasem filozoficznym tonem. Trafnie ujął to T. Burek w jednej z ciekawszych recenzji *Zatoki...*, gdzie pisał, że na

jej zdawkowe potraktowanie „nie pozwala właśnie ten ledwo zaznaczony szkic, zarys myśli [...] ten brulion zawsze współczesnych problemów humanizmu, drogocenny brulion wklejony na chybił trafił między kartki turystycznego albumu”[12]. Mimo komplementowania urody literackiej, wymowne jest określenie książki mianem „brulionu” i „turystycznego albumu”. Brulion to przecież luźny notatnik, właściwie brudnopis. Przy wszystkich powyższych zastrzeżeniach, podkreślić należy, że autor pozostał wewnętrznie uczciwy, nie próbował „podkolorować” swoich wspomnień, nie uciekł w efekciarskie opisy. W żadnej relacji z podróży Szczepański nie wpadł w drażniącą manierę wielu, zwłaszcza współczesnych, literackich globtroterów, rozpościerających przed czytelnikiem aurę wtajemniczenia. Wyprawa na Spitsbergen była swoistą literacką *mission impossible*. Trudno założyć, że ciekawszą książkę o Arktyce zdołałby napisać Ryszard Kapuściński, a tym bardziej Zbigniew Herbert. W bezkresnej, jałowej przestrzeni dalekiej Arktyki być może lepiej odnaleźliby się Andrzej Stasiuk lub Mariusz Wilk – specjalizujący się w efektownym opisywaniu pustki, opiewaniu miejsc zapomnianych przez Boga i ludzi, zastygłych w odwiecznym kształcie.

Barbarzyńca w krainie Saamów

Tropami rena – drugi tom *Dziennika północnego* – Mariusza Wilka można odczytywać, co podkreślali już pierwsi recenzenci książki[13], jako swoisty rewers *Barbarzyńcy w ogrodzie* Zbigniewa Herberta. Autor *Wołoki* odwołuje się zresztą bezpośrednio do pamiętnego eseju Herberta o skalnych malowidłach w Lascaux, dokonując rekonstrukcji genealogii Saamów, koczowniczego plemienia mieszkającego za kołem podbiegunowym, którego miejsca narodzin niektórzy badacze doszukują się w Europie, w grotach Altamiry i Lascaux. W przeciwieństwie do Herberta – Wilka nie interesują jednak źródła kultury, w historii Saamów akcentuje pierwiastki nieokiełznania, pierwotności, wolności: „Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* – konstatuje P. Małochleb – badając Lascaux, szuka pierwszych przejawów kultury, tymczasem Wilk w swoim widzeniu rytów naskalnych Kujwy, podkreśla to, co w człowieku zwierzęce, nieujarzmione, a przede wszystkim nieprzekładalne na język, niewypowiadalne”[14]. Wilk, podobnie jak Herbert, redefiniuje również kategorie swojskości i obcości. Z tym, że autor *Barbarzyńcy...* utożsamiał się

[12] Tamże, s. 115.

[13] Zob. P. Małochleb, *Tereny pierwotne*, „Odra” 2008, nr 2, s. 103.

[14] Tamże.

z zachodnim dziedzictwem kultury śródziemnomorskiej, Wilk zaś wyraźnie opowiada się za Wschodem. To właśnie Wschód jest emocjonalnie i duchowo bliższy Wilkowi, pisarz dystansuje się natomiast od kultury Zachodu. Europejczycy – zdaniem autora *Wilczego notesu* – są barbarzyńcami w ścisłym tego słowa znaczeniu, przynosząc ze sobą jedynie zniszczenie, dewastację naturalnego środowiska i śmierć. Podążając tropem Saamów, Wilk trafia na Półwysep Kolski, stanowiący małą ojczyznę Saamów. Ukazując ich tragiczne losy w czasach carskiej Rosji, później dramatyczne położenie w okresie komunizmu, kiedy hodowlę renów miały przejąć sowchozy, autor rejestruje proces powolnego obumierania kultury Saamów, której nieśmiałe próby odradzania w ostatnich latach traktowane są przez Rosjan jako tendencje separatystyczne. Marcin Wojciechwoski zauważa, że *Tropami rena* można traktować jak opis świata postkolonialnego, niewiele różniący się od wędrówek Kapuścińskiego po Afryce[15]. Saamom – podobnie jak Afrykańczykom – współczesna cywilizacja ma niewiele do zaoferowania. Wybór dziewiczej Północy, nieskażonej jeszcze zachodnim konsumpcjonizmem, w przypadku Wilka staje się zatem, przynajmniej do pewnego stopnia, wyborem aksjologicznym.

Źródeł fenomenu prozy Wilka, wywołującej często skrajne reakcje – od zachwytów po pełne irytacji odrzucenie – doszukiwać się chyba można nie tyle w samej tematyce jego książek, których kulturowa materia jest dla przeciętnego czytelnika – i to w najlepszym razie – dość mgliście znana i ezoteryczna, co raczej w konsekwentnie budowanej mitologii Północy, z którą łączy się radykalna filozofia „życiopisania". Zakłada ona poświadczenie tekstu egzystencjalnym wyborem autora, jakim stała się ucieczka od zachodniej cywilizacji i osiedlenie na dalekich rubieżach północnej Rosji. W ten sposób autor gwarantuje własnym doświadczeniem, życiowym zaangażowaniem prawdziwość dokonywanych obserwacji. Tadeusz Komendant zauważa, że tym samym Wilk wypełnia ważną lukę w polskiej literaturze, w której „zawsze cierpieliśmy na niedostatek czysto ludzkiej perspektywy"[16]. Zdaniem krytyka, autor *Tropami rena* odrzucił filozofię podróży, rezygnując z mapy na rzecz terytorium: „Żywot nomady, oglądanie świata z breughlowskiej perspektywy odrzucił na rzecz wrastania w terytorium [...]. Zrobił to, co niegdyś Bobkowski uciekający z Europy do Gwatemali. Była to decyzja egzystencjalna"[17]. Wniosek ten zdaje się potwierdzać sam autor, przyznając, że dopiero kiedy znalazł stałą przystań, zaczął obejmować Rosję całościowo: „Wędrując, poznałem ją fragmentarycznie i nie potrafiłem

[15] M. Wojciechowski, *Wilk wśród renów*, „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 248 z 23 września, s. 22.

[16] Zob. T. Komendant, *Sołowki – Wisła*, „Twórczość" 1999, nr 3, s. 97.

[17] Tamże, s. 100.

z tych elementów ułożyć puzzli”[18]. W cyklu północnym Wilka, na co zwraca z kolei uwagę Aleksandra Chomiuk, „«przeżyć Rosję» oznacza żyć tak, jak żyją zwykli Rosjanie, zanurzyć się w rosyjską codzienność w jej wymiarze materialnym i duchowym”[19]. Badaczka zauważa, że nie zapobiegło to, niestety, ugrzęźnięciu w schematach dorównujących „swą banalnością tym o tajemniczej rosyjskiej duszy, o bezkresie albo o pałubiczności tamtejszego świata [...]”[20].

Teksty Wilka nie roszczą sobie pretensji do obiektywnego opisu rzeczywistości, są przesycone subiektywną perspektywą, naznaczone zostały osobistym piętnem autora. Założenie domu na dalekiej Północy można traktować jako próbę odnalezienia swojego miejsca w świecie, jako wyraz potrzeby zakorzenienia, odzyskania poczucia jedności z naturą, zespolenia ze światem. Osiedlenie się na północnych krańcach Rosji – na Sołowkach, podróże jachtem po Morzu Białym i po Kanale Białomorskim – stają się dla Wilka – jak to ujmuje jedna z badaczek jego twórczości – „próbą zaspokojenia egzystencjalnych tęsknot i konfrontacją z własnym przeznaczeniem”[21].

Dla Szczepańskiego wyprawa na Spitsbergen była konfrontacją z pustką bezkresnych arktycznych przestrzeni. W prozie Wilka pojęcie pustki ma przede wszystkim wymiar duchowy, sens metafizyczny. Pustka dalekiej Północy to „żywy obraz całości” [TR, s. 32]. Zmierzenie się z nią jest doświadczeniem oczyszczającym, odtrutką na zagubienie w cywilizacyjnej obfitości rzeczy. Kontemplacja pustki w przyrodzie staje się drogą do wewnętrznego scalenia, do odzyskania duchowej równowagi. Przyrodę postrzega Wilk jako całość, rozkład przynosi historia: „Tak zwany historyczny postęp prowadzi do rozpadu pierwotnej harmonii, a tym samym okalecza współczesnego człowieka. Jedynie w kulturach archaicznych, które przetrwały do naszych dni, zachowało się to poczucie jedności” [TR, s. 32]. Wilk swoją postawą zdaje się realizować program zawarty w głośnym manifeście geopoetyki Kennetha White’a: „Jeśli człowiek współczesny mówi: «Ja jestem, a świat jest dla mnie», to wyznawca geopoetyki powie: «jestem w świecie – słucham, patrzę; nie mam tożsamości, jestem grą energii, zbiorem możliwości»”[22].

---

[18] *Piękno ze śmiercią w tle.* Z Mariuszem Wilkiem rozmawia T. Z. Zapert, „Wyspa” 2007, nr 2, s. 101.

[19] A. Chomiuk, *Rosja „poza bedekerem”. Uwagi na marginesie „cyklu północnego” Mariusza Wilka*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze. Rocznik Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku” 2010, nr 1, s. 123.

[20] Tamże, s. 124.

[21] Zob. E. Pogonowska, *W lustrze świata*, „Kresy” 2007, nr 1–2, s. 207.

[22] K. White, *Wstęp do geopoetyki*, w: *Poeta kosmograf*, wybór, oprac. i przekład K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 74.

W prozie Wilka zarysowuje się bardzo wyraźnie coś, co można określić mianem mistyki Północy. Wędrówki Wilka są bowiem nie tylko eksploracją egzotycznych krain, ale uzyskują również wymiar egzystencjalnego, a także duchowego wtajemniczenia. Rzeczywistość często odsłania swój ukryty szyfr, epifanię można przeżyć, obserwując na przykład taflę jeziora Karelii, w której autor dostrzega „oczy innego świata" [W, s. 200]. Autor *Wilczego notesu* wyczulony jest na zmysłowy konkret rzeczywistości. Sensualną urodę świata próbuje uchwycić przez rejestrację momentalnych wrażeń, które stają się często – podobnie jak w przypadku Szczepańskiego – „małymi iluminacjami", wyrywającymi podmiot z normalnego strumienia rzeczywistości. Wilk również chce zajrzeć za „podszewkę świata", otrzeć się o metafizyczną tajemnicę. Stając się przewodnikiem po ezoterycznych kultach, pogańskich wierzeniach czy szamańskich rytuałach ludów Północy, sam – w pewnym sensie – aspiruje do roli „guru". Akcentowanie rewelatorskiego wymiaru swych poznawczych, estetycznych i metafizycznych inicjacji oraz przekonanie o ekskluzywności własnej „tropy" – tak drażniące wielu recenzentów – E. Pogonowska uważa za prowokację autora – inna rzecz, czy do końca świadomą[23]. Jerzy Pilch w głośnej, zjadliwie krytycznej recenzji *Wilczego notesu*, która notabene wywołała burzliwą dyskusję, przysparzając rozgłosu książce, stwierdzał, że Mariusz Wilk, pragnąc gorączkowo „całą prawdę o Rosji powiedzieć, samym sobą Rosję zasłania [...] całej prawdy powiedzieć się nie da, autor posiadł ją wprawdzie, ale jest ona tak ogromna i tak niepojęta, że zwykłym zjadaczom chleba można co najwyżej dać jej „*abrys*", protekcjonalnie odpowiedzieć na ich frajerskie pytania [...]"[24]. Również Dariusz Nowacki – w skądinąd pochlebnej recenzji *Domu...* – zwracał uwagę na dezynwolturę autora i pewien brak emocjonalnej powściągliwości: „Wprawdzie w dwu poprzednich książkach Wilka również można wyśledzić wątki autokreacyjne, jednak w *Domu...* zostały one wyraźnie uprzywilejowane. W pewnym miejscu Wilk notuje: «Północ to moja fabuła!» Po lekturze najnowszej książki chciałoby się rzec, że to za skromnie powiedziane. Zawołanie powinno brzmieć: «Północ to ja!»[25]. Adam Pomorski, podobnie jak Pilch, oskarżał wręcz Wilka o grafomanię: „Wiedza tajemna Wilka od lat budzi wątpliwości. [...] Dowodem prawdziwości relacji i tez Wilka ma być podejrzany autentyzm językowy. Barbaryzmy rosyjskie (najprostsze wyrazy podane bez słownikowych objaśnień) uzasadniają tu łamanie gramatyki i składni polskiej. Wobec północnego pejzażu obowią-

[23] E. Pogonowska, *W lustrze świata*, s. 230.

[24] J. Pilch, *Ucha pycha*, „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 48, s. 16.

[25] D. Nowacki, *Północ to ja!*, „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 125 z 30 maja, s. 14.

zuje retoryczna wzniosłość lub tylko styl pokracznie kwiecisty”[26]. Z drugiej strony wielu badaczy rozpływało się nad stylistycznymi urokami tej prozy w swoistym volapüku językowym, dostrzegając jeden z jej największych artystycznych atutów. Nowacki w geście językowym Wilka widział np. mocny znak autorski, służący ustanowieniu własnej rzeczywistości[27]. Wychodząc od zasady Wittgensteina, że „granice mojego języka są granicami mojego świata” Wilk dokonuje – jak określa to jedna z badaczek – „radykalnej językowej wolty, tworząc w odwołaniu do słowiańskich podstaw polsko-rosyjskiej wspólnoty własny glosariusz otwierający «w tekście – okna do innej (nie zachodniej...) rzeczywistości» [W, s. 179]”[28]. Anna Sobieska dowodzi z kolei, że zobaczenie i zrozumienie Rosji jest dla Wilka równoznaczne z koniecznością porzucenia własnego języka i związanej z nim wizji rzeczywistości[29]. Takie nasycenie tekstu wszelkiego rodzaju rusycyzmami i archaizmami budzić może jednak wątpliwość, czy nie jest to zabieg służący w istocie przesłonięciu pewnych niedostatków stylistycznych autora. Konsekwentne przeświadczenie o nieprzekładalności pojęciowego świata obcej kultury, musiałoby wszak prowadzić do wniosku, że jedynym wyjściem pozostaje pisanie o niej w jej własnym języku. Radykalnym rozwiązaniem w sytuacji Wilka byłoby przejście na rosyjski. Na zasadzie analogii nietrudno wyobrazić sobie, jak wyglądałyby książki Kapuścińskiego o Afryce, napisane w podobnej manierze stylistycznej, gdyby np. w *Hebanie* co drugie zdanie ubarwione zostało wtrętem z języka suahili. Można jedynie zadać retoryczne pytanie, czy wtajemniczenie czytelników w świat afrykański byłoby wówczas istotnie głębsze?

O ile w reportaże Szczepańskiego wpisany był bardzo dyskretny autoportret pisarza, o tyle w prozie Wilka mamy do czynienia z ostentacyjną wręcz autokreacją i to sam autor staje się głównym bohaterem podróżniczych opowieści, nie kryje zresztą tego, nie bez kozery przywołując w *Wołoce* słowa Claudio Magrisa: „Podróżnik opisuje ten świat i w końcu rozpoznaje się w jego lustrze, zupełnie jak ów malarz z opowiadania Borgesa, który maluje pejzaż: góry, morza rzeki, na koniec zaś spostrzega, że namalował własny obraz” [W, s. 60]. Obraz autora *Zatoki* był ledwie widoczny w tekście, Szczepański zacierał za sobą ślady, Wilk – przeciwnie – nieustannie wysuwa się na pierwszy plan. W strategię autokreacji zdaje się również wpisywać zawarta w książkach dokumentacja zdjęciowa, przedstawiająca pisarza na tle północ-

[26] A. Pomorski, *Wilcze doły*, „Rzeczpospolita” 2006, nr 205 z 2–3 września, s. A 12.

[27] Zob. D. Nowacki, *Północ to ja*, s. 14.

[28] A. Chomiuk, *Rosja „poza bedekerem”*, s. 124.

[29] Zob. A. Sobieska, *Wołoka*, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 1, s. 195.

nej przyrody – a to medytującego w pozycji kwiatu lotosu, innym razem refleksyjnie wpatrzonego gdzieś w dal. Nie chodzi tu chyba jedynie o zabieg marketingowy. Wilk staje się w pewnym sensie bohaterem literackim swoich książek, „swobodnym jeźdźcem" podążającym własną tropą.

Obok mistycyzmu Północy, duchową aurę tekstów autora *Tropami rena* (decydującą, jak wolno domniemywać, o ich czytelniczej atrakcyjności) tworzy bowiem również, zapożyczona od Chatwina, angielskiego pisarza i podróżnika oraz od mistrzów dalekowschodnich systemów religijnych – teologia Drogi albo raczej teologia włóczęgi jako sposobu na życie. Wilk przyznaje, że *Ścieżki śpiewu* Chatwina nosi zawsze przy sobie i traktuje niemal jak prywatną Biblię [TR, s. 137]. Zaznacza wszakże, iż sami nomadzi odżegnują się od jakichkolwiek systemów religijnych – nie stawiają katedr, nie wznoszą ołtarzy, nie czczą wizerunków, nie całują ikon: „Ryt zastąpili wędrówką. Do Drogi nie można modlić się w kościele. Drogę należy przejść samemu i wyśpiewać [TR, s. 138]. Wilk powołuje się na teorię Chatwina, wedle której rytm chodzenia tkwi w naszych genach, w archetypicznej pamięci. To rytm cywilizacji wyparł go ze świadomości, wywołując splin. Dlatego najlepszym lekarstwem na depresję, wywołaną przez osiadły tryb życia, jest – zdaniem pisarza – podróż [TR, s. 138]. Chatwina Wilk określa mianem włóczęgi, nadając temu słowu szlachetną konotację: „Włóczęga to człowiek, który wyłania się z Drogi, i Droga, która z człowieka wyrasta" [TR, s. 140]. Swoje wywody Wilk często z solenną powagą inkrustuje cytatami ze swoich ulubionych autorów – w stylu: „Nim zaczniesz kroczyć drogą, sam musisz stać się Drogą" czy „Życie jest jak most – przejdź na nim na drugą stronę, ale nie buduj na nim domu" [TR, s. 137–138]. Życie „w drodze" staje się wyborem egzystencjalnym, którego sens wykracza poza literackie i czysto poznawcze aspekty. To rodzaj eskapizmu, ucieczki od cywilizacji, poszukiwanie autentyczności połączone z kontestacją konsumpcyjnego stylu życia. Tym samym Wilk wpisuje się w kontrkulturowy wzór, który we współczesnej literaturze zapoczątkowało pokolenie *beat generation*, mające licznych późniejszych kontynuatorów. Jest w jego książkach podobna aura mistycznych wtajemniczeń, konsekwentny bunt przeciwko establishmentowi, odnalezienie azylu na peryferiach cywilizacji.

Autor *Tropami rena* nie chce zamykać swojej religijności w ramach żadnego sztywnego systemu religijnego. Deklaruje, że wszystkie religie, oprócz tych, które nawołują do walki z innowiercami, są mu jednakowo bliskie – od szamanizmu Saamów do milczącej reguły Thomasa Mertona: „W religii, jak i w sztuce, podziwiam wzlot ludzkiego ducha, czy to będzie bizantyjska ikona, czy lamajska thanka, cerkiew Przemienienia Pańskiego na Kiży, buddyjska świątynia w Polonnaruwie, czy katedra Notre Dame w Pa-

ryżu" [DO, s. 31]. Doświadczenie religijne jest dla Wilka pierwotnym, nieusuwalnym elementem rzeczywistości, nadającym jej sens, chroniącym przed degradacją człowieczeństwa. Dlatego uważa, że pejzażowi północnemu należy przywrócić jego sakralny wymiar.

Północ, bardzo silnie w prozie Wilka zmitologizowana i „uromantyczniona", jest dogodnym punktem obserwacyjnym, z którego – niczym z jakiegoś niebotycznego szczytu Alp – dobrze widać cały świat ścielący się w dole: „Północ – to moje koczowisko, obszar penetracji. Północ – to moja fabuła!" [DO, s. 46]. Doświadczenie Północy uczy dystansu. Zetknięcie z plemieniem Saamów pozwoliło autorowi zajrzeć do wnętrza „własnej studni". Stykając się z nomadami Północy, zadaje sobie często pytanie o własną tożsamość kulturową i duchową, o granice własnego „ja". Kategoria „narodu" czy „polskości" okazuje się w tym przypadku za ciasna, zbyt wąska, zanadto ograniczająca. Trzeba w tej sytuacji odnaleźć jakiś szerszy układ odniesienia, wspólny dla całej rodziny ludzkiej: „Uważniej też przyjrzałem się ich wierze pogańskiej, z której nas wychrzczono zaledwie tysiąc lat temu. Nie chodzi wcale o magię myśliwską czy szamańskie loty, ale o tę pierwotną intuicję panteistyczną stojącą u źródeł metafizycznych poszukiwań *homo sapiens* (ich zwieńczenie znajduję u dawnych mistrzów tao), póki jej nie wyparły dymy kadzideł, dogmaty, egzorcyzmy i święte księgi późniejszych religii" [TR, s. 77]. Wyprawa na Północ jest zatem również wędrówką w czasie, cofnięciem się do religijnego matecznika ludzkości, co Wilk opisuje jako doświadczenie oczyszczające, wyzwalające z ciasnych ram ortodoksji, pozwalające odkryć poczucie duchowego pokrewieństwa z przedstawicielami dalekich – na pozór – kultów i rytów. Wędrówka ma zatem wymiar sakralny, a sam autor – niczym Pielgrzym z *Sonetów krymskich* Mickiewicza – dociera do granic niewypowiadalnego.

W pisarstwie Wilka – w konfrontacji ze Szczepańskim – ujawnia się dobitnie bardzo silna tendencja współczesnej prozy podróżniczej, którą można określić mianem antropologizacji reportażu. Dziś nie wystarczy już tylko dotrzeć do miejsca, o którym się pisze, trzeba je przyswoić, zinterioryzować, uczynić własnym, wcielić się w rolę „badacza terenowego", który dogłębnie poznaje historię i kontekst kulturowy opisywanej społeczności. Przede wszystkim należy jednak uwiarygodnić oraz nasycić tekst prawdą własnej egzystencji. Wędrówka ku egzotycznym krainom i ludom je zamieszkującym – w swym głębszym wymiarze – służy przede wszystkim odnalezieniu siebie oraz swojego miejsca w świecie[30]. Szczepański, choć zachowywał pewien dy-

[30] Zob. *Na Sołowkach można zobaczyć siebie*. Z Mariuszem Wilkiem rozmawia Alina Kietys, „Sycyna" 1998, nr 16, s. 1, 3–4.

stans wobec śródziemnomorskiego dziedzictwa, poszukując inspiracji w bardziej egzotycznych kręgach kulturowych, wracał ze swoich peregrynacji do Europy jak do domu, Wilk do kultury Zachodu odwraca się plecami.

Pobyt na dalekiej Północy pozwolił autorowi *Wołoki* zdobyć nowe punkty widzenia, odkryć nieprzeczuwane horyzonty, zobaczyć ludzką historię w kategoriach długiego trwania wykraczających poza przyswojone kulturowe kanony i stereotypy: „Bez wątpienia wyjadę stąd inny, niż tu przyjechałem: to znaczy z inną perspektywą, bardziej cofniętą w czasie. O ile kiedyś krąg mego świata oświetlało słowo pisane, o tyle teraz jąłem dostrzegać także to, co ukrywa się w milczeniu" [TR, s. 77]. Warto z Wilkiem wsłuchać się w to milczenie.

"Północ – to moja fabuła"
Polar Epiphanies of Jan Józef Szczepański and Mariusz Wilk

Summary

The article is a comparative study of *Zatoka Białych Niedźwiedzi* by J. J. Szczepański and *Dziennik północny* by Mariusz Wilk. The analysis attempts to define the character of travelogue in both authors' work, and to employ their work in order to outline the changes which the travel discourse has undergone over the recent years.

Elżbieta Dąbrowicz
Uniwersytet w Białymstoku

Między Bałtykiem a Euksynem. Horyzont etniczny w krajopisarstwie Juliana Ursyna Niemcewicza i Stanisława Platera

W dostępnej od niedawna w języku polskim książce *Gdy nacjonalizm zaczął nienawidzić. Wyobrażenia nowoczesnej polityki w dziewiętnastowiecznej Polsce* amerykański historyk Brian Porter-Szücs w poręcznym skrócie przedstawił koncepcję narodu dominującą w pierwszej połowie XIX wieku: „Po utracie niezależności państwowej w 1795 roku polscy patrioci szukali pocieszenia w wierze, że Polska jest czymś więcej niż tylko miejscem na mapie, swój naród zaś przenieśli ze świata materialnego, gdzie tyrani burzą i prześladują, w sferę transcendentną, duchową. [...] «Polska» stanowiła przedmiot historyczny, zbiorowy i spójny, była czymś więcej niż tylko zbiorowością jednostek reprezentujących pewne określone cechy. Trzeba było *uczestniczyć* w narodzie, ucieleśniając jego zasady i wypełniając jego misję dziejową; naród trwał, dopóty ludzie działali w jego imieniu”[1]. Autor nadmieniał przy tym, że z takim podejściem do kwestii narodowej nie łączyło się pytanie o polskość w sensie etnicznym czy też o „kulturowe granice polskości”. Patrioci romantycznego autoramentu, sytuując przyszłą Polskę w granicach sprzed rozbiorów, „godzili się z łatwością na zróżnicowanie narodowe w obrębie narodu”[2].

[1] B. Porter-Szücs, *Gdy nacjonalizm zaczął nienawidzić. Wyobrażenia nowoczesnej polityki w dziewiętnastowiecznej Polsce*, przeł. A. Nowakowska, Sejny 2011, s. 27.

[2] Tamże.

Fragment książki badacza amerykańskiego przywołuję tu nie tyle ze względu na merytoryczną wartość jego rozważań, ile z powodu kontekstu, w którym zostały sformułowane, a mianowicie intelektualnego ożywienia wokół problemu narodu i nacjonalizmu oraz etniczności, poświadczone wieloma ważnymi publikacjami w humanistyce amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej z drugiej połowy minionego wieku, przede wszystkim zaś z jego ostatnich dekad[3]. Przemyślenia formułowane w bliższym lub dalszym związku z rozpadem bloku komunistycznego i procesami, które ów rozpad uruchomił bądź nasilił (atrofia imperiów, zmierzch państw narodowych, migracje, tendencje separatystyczne itd.) wpływają odświeżająco również na badania odleglejszej przeszłości, kiedy to zachodziły zjawiska porównywalne co do skali i głębokości przemian. Korzystając z nowszej refleksji nad problematyką narodową i etniczną, warto obejrzeć nie tylko romantyczną koncepcję narodu, co czyni między innymi Porter-Szücs, ale też koncepcje wcześniejsze, stanowiące bardziej bezpośrednią reakcję na wydarzenia z przełomu wieku XVIII i XIX.

Zadanie, które przed sobą stawiam, mogę z grubsza zapowiedzieć tak: postaram się obejrzeć kreślone w pierwszych dekadach XIX wieku mentalne mapy świata polskiego, mapy kreślone po to, by obraz tego świata zatrzymać, ustabilizować po kataklizmie napoleońskich wojen i transformacji politycznych w ich następstwie. O wysoko wezbranej fali zdarzeń z przełomu wieków XVIII i XIX mówiono nieraz i pisano, odwołując się do metafory potopu. Ci, którzy metafory tej używali, najwidoczniej mieli poczucie, że ziemia na powrót osuszona wymaga nowych rozpoznań. Historyczne mapy geopolitycznej wyobraźni okazywały się jawnie zdezaktualizowane.

Do jakiego stopnia dawny ład i obraz świata, również topograficzny, przestał obowiązywać, pokazują Mickiewiczowskie *Ballady i romanse*, pośród których z Wielkiego Księstwa Litewskiego ostała się ledwie „nowogródzka strona". Pamięć o Litwie Mendoga, władcy, który po raz pierwszy rozpostarł szeroko państwo litewskie, zalega na dnie jeziora.

O imponujących rozmiarach dawnej Litwy pisał w *Podróżach historycznych po ziemiach polskich* Julian Ursyn Niemcewicz:

> Litwa za czasów Giedymina, Olgierda i Witolda, zakreśla granice swoje od Wschodu do państw moskiewskich, od Zachodu do Mazowsza i Prus, od północy do Inflant, od południa do Chersonezu tauryckiego, słowem, wielcy

[3] W dwadzieścia lat po drugim, zaktualizowanym wydaniu (1990) ukazał się polski przekład kanonicznej dla problematyki narodowej książki Erica Habsbawma, *Narody i nacjonalizm po 1780 roku. Program, mit, rzeczywistość*. Amerykańskie i europejskie dyskusje wokół etniczności przybliża książka W. Żelaznego, *Etniczność: ład – konflikt – sprawiedliwość*, Poznań 2006.

książęta litewscy jednym końcem berła dotykali morza Czarnego, drugim Bałtyckiego. Niemen, Dźwina, Dniepr, Wilja, Prypeć przerzynały kraj w rozmaite strony[4].

W podróżach odbywanych między rokiem 1811 a 1828 udało się Niemcewiczowi objechać ziemie całej nieomal Polski przedrozbiorowej, Korony i Litwy. Dotarł do Bałtyku i nad Morze Czarne. Niemniej rozległą mapą operował w opublikowanej w 1825 roku powieści historycznej *Jan z Tęczyna*, której akcja dzieje się za świetnego panowania Zygmunta Augusta, a wśród scen historycznych odtworzył autor apogeum tamtych złotych czasów – unię lubelską. Po wielkim obszarze poruszał się też w *Dziejach panowania Zygmunta III, Króla Polskiego, Wgo Kięcia Litewskiego, Pruskiego, Mazow: Żmudź: Kijows: Wołyiń: Podolsk; Podlas: Smoleń: Siewier: Inflantsk: i Czernihowskiego, Dziedzicznego króla Szwedów, Gotów i Wandalów* (Warszawa 1819).

Nim zajmę się nieco bliżej niektórymi aspektami map Niemcewicza, chcę zwrócić uwagę na publikację innego jeszcze autora, oznaczoną, podobnie jak powieść *Jan z Tęczyna*, datą roczną 1825. Rzecz ta – *Jeografia wschodniej części Europy, czyli opis krajów przez wielorakie narody sławiańskie zamieszkałych* – nie należy w żadnym razie do obowiązkowych lektur historyków literatury[5]. Nie zamierzam też oczywiście podnosić jej walorów literackich, prędzej statystyczne. *Jeografia* należy bowiem do wcale ówcześnie pokaźnej rodziny tekstów, których autorów interesuje to, co się daje policzyć i zmierzyć. Podobny charakter miała choćby rozprawa Stanisława Staszica z 1807 roku *O statystyce Polski. Krótki rzut wiadomości. Potrzebnych tym, którzy ten kraj chcą oswobodzić, i tym którzy w nim chcą rządzić*.

Do tego, by się *Jeografią* przez dłuższą chwilę zająć, skłania mnie tyleż jej przedmiot – kraje zamieszkałe przez ludność słowiańską, co i autor – Stanisław Plater. Urodzony w Daugeliszkach, był synem Kazimierza Konstantego, starosty inflanckiego. Nazwisko Plater, chociaż nie nosił go żaden z wybitnych poetów czy innych literatów, spotyka się często w indeksach książek poświęconych Mickiewiczowi, Słowackiemu, Krasińskiemu, Norwidowi, Kraszewskiemu... W indeksie osobowym do książki Aliny Kowalczykowej *Słowacki* (Warszawa 1994) – podaję przykład pierwszy z brzegu – mamy Platerów aż sześcioro: Cezarego, Emilię, Ludwika, Michała, Stanisława, Wła-

[4] J. U. Niemcewicz, *Podróże historyczne po ziemiach polskich między rokiem 1811 a 1828 odbyte*, Paryż–Petersburg 1858, s. 343. (W cytatach z druków dziewiętnastowiecznych pisownię zmodernizowano.)

[5] Nie wspomina się o niej w tak ważnych dla tematu słowiańskiego pracach, jak *Sławianie, my lubim sielanki...* A. Witkowskiej (Warszawa 1972) czy *Niesamowita Słowiańszczyzna* M. Janion (Kraków 2006).

dysława. Niemało ich, lecz są obecni śladowo; przy każdej indeksowej pozycji występuje jeden odsyłacz, rzadziej dwa.

Osobie z odległego planu daję tym razem miejsce eksponowane i bynajmniej nie z samej przekory wobec nawyków historycznoliterackich, ale z przekonania, że nawyki te często udaremniają próby takiego podejścia do zasobów piśmienniczych przeszłości, by móc uchwycić w nich i zapisać puls minionego życia, krzyżujące się tam i wtedy kąty widzenia, odsłonić sprawę, która była w toku, którą ludzie żyli.

Sięgam po *Jeografię* Platera również dlatego, że poprzez jego losy, a także losy innych aktywnych piśmienniczo osób z jego rodziny, zwłaszcza ojca oraz brata Ludwika, można śledzić, jak w biegu zmieniał się ich świat, jakich wyborów i przystosowań zmiany te od nich wymagały. Autor *Jeografii* urodził się – jak wspomniałam – w Daugeliszkach, a zmarł w Poznańskiem. Jego starszy brat urodził się w Krasławiu, zmarł również w Poznańskiem, po dziesięciu latach spędzonych na emigracji w Paryżu. Także Ludwik, podobnie jak Stanisław, miał upodobanie do statystyki. W 1827 roku opublikował *Rys leśnostatystyczny Królestwa Polskiego*.

Z Kazimierzem Konstantym, ojcem Stanisława, spotkałam się po raz pierwszy, wertując numery paryskich „Wiadomości Polskich". W piśmie tym skomentowano przygotowane przez Józefa Ignacego Kraszewskiego wydanie *Diariusza podróży z Warszawy do Petersburga Hrab. Kazimierza Konst. de Brohl Platera, starosty inflanckiego, później podkanclerza litews. w 1792 roku odbytej*[6]. Oburzano się w związku z tą edycją na próby rehabilitacji targowicy. Autor *Diariusza* relacjonował niesławną podróż targowiczan do północnej stolicy. Widoki po drodze mało go zajmowały, koncentrował się na politycznym celu podróży.

Kazimierz Konstanty jako pisarz ma jeszcze inne, przedtargowickie oblicze. Napisał bowiem *Listy posła do ojca na wsi mieszkającego i odpowiednie w okolicznościach sejm teraźniejszy zatrudniających*, które zaczęły się ukazywać w 1788 roku, i w których na listowym ojcu spoczął obowiązek wyłożenia poglądów stronnictwa królewskiego. Niechętny aliansowi z Prusami, rozważał w nich kandydaturę Wielkiego Księcia Konstantego na króla polskiego. Zachwalał korzyści gospodarcze nastręczające się w związku z Petersburgiem dla handlu czarnomorsko-bałtyckiego. Dowodził potrzeby kolegialnego organu rządowego. O listach tych warto pamiętać choćby dlatego, że do historii literatury przeszła inna, konkurencyjna wobec wzmiankowanej, relacja

[6] J. I. Kraszewski, *Mogiły. Abracadabra oraz przepisany przez tegoż Diariusz podróży z Warszawy do Petersburga Hrab. Kazimierza Konst. de Brohl Platera, starosty inflanckiego, później podkanclerza litews. w 1792 roku odbytej*, Warszawa 1859.

ojcowsko-synowska z lat Sejmu Czteroletniego. Myślę o tej z *Powrotu posła* Niemcewicza, gdzie jarzmo rosyjskie uważa się za największą krajową klęskę i gdzie nadzieje są pokładane właśnie w przymierzu z państwem pruskim – „potężnym sąsiadem"[7].

W roku 1788 Niemcewicz i Plater zetknęli się osobiście na inflanckiej łące, kiedy przeprowadzano tam wybory posłów na sejm. Platerowi, który miał instrukcję od króla, kogo należy wybrać, pomieszał szyki przyszły autor *Powrotu posła*; zjawił się ni mniej, ni więcej tylko z listem protekcyjnym od samego Potiomkina. Skąd przyszło mu to nieoczekiwane wsparcie, tytularny poseł inflancki, głośny, a czasem wręcz hałaśliwy, przeciwnik Rosji, wyjaśniał w swoich pamiętnikach[8]. Z synami Kazimierza Konstantego, Stanisławem i Ludwikiem, Niemcewiczowi przychodziło nieraz się spotykać w pokongresowej Warszawie. Bywali w tych samych salonach, należeli do tych samych towarzystw. Czy podobnie myśleli?

Stanisław w swojej *Jeografii*, mianowicie w rozdziale *O języku i literaturze polskiej*, bardzo pochlebnie wyrażał się o Niemcewiczu, który „w tylu rodzajach literaturę krajową zbogacił". Jako pierwszy pisał dumy („opowiadające pieśni"). Celował w bajkach, układał elegie. Tłumaczył poezję angielską[9]. Szczególnie podnosił Plater wartość literacką przemów Niemcewicza na Sejmie Czteroletnim, bardzo zróżnicowanym pod względem stylu retorycznego.

> Wieleż to korzyści, nawet we względzie języka i cywilizacji, długie to zgromadzenie na całą Polskę wylewało? Tu się ścierały zdania, znikały przesądy, cały się naród przetwarzał. Niechciał los zawistny, by tak piękne nadzieje spełnionymi zostały, i ta świetna chwila Polski ostatnią też była chwilą[10].

Naród „się przetwarzał", lecz metamorfozy nie dane mu było dokończyć[11]. W *Jeografii* Plater oddawał stan rzeczy daleki już od tamtej, „świetnej" chwili. Nie zamierzał pisać o narodzie polskim, lecz o Słowianach (a ściślej Sławianach). Potop miał widać ten skutek, że ich, rozdzielonych już wcześniej na narody, zbliżył do siebie nawzajem. Platerowi chodziło o rzecz ważniejszą: by Słowian przybliżyć im samym. Jednym z trzech głównych europejskich

---

[7] J. U. Niemcewicz, *Powrót posła. Komedia w trzech aktach oraz wybór bajek politycznych*, oprac. Z. Skwarczyński, wyd. 7 zmienione, Wrocław 1970, s. 16.

[8] J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. 1, oprac. J. Dihm, Warszawa 1958, s. 261–262.

[9] S. Plater, *Jeografia wschodniej części Europy, czyli opis krajów przez wielorakie narody sławiańskie zamieszkałych*, Wrocław 1825, s. 288.

[10] Tamże, s. 289.

[11] W Konstytucji 3 maja mówiło się o jednym narodzie.

„pokoleń", obok Rzymskiego i Teutońskiego, zajmującym połowę obszaru Europy i stanowiącym 1/3 jej ludności (55 mln), „krajopisarze" nieproporcjonalnie mało dotąd się interesowali. Prócz stosunków ilościowych do pisania o Słowianach obligowała jeszcze i taka okoliczność, że jeden z dziesięciu ważniejszych narodów słowiańskich – naród rosyjski – „największe w dziejach świata państwo ustanowił i najsilniej wpływa na stosunki europejskie"[12]. Państwo rosyjskie było zresztą wówczas, co Plater mocno podkreślał, jedynym istniejącym państwem słowiańskim. Żadnemu innemu narodowi ze słowiańskiego pnia nie udało się zachować suwerenności. Państwo słowackie (morawskie) przestało istnieć już na początku X wieku, serbskie przy końcu wieku XIV, czeskie załamało się sto lat później. Wtedy też pod obce panowanie dostali się Kozacy. Rusini przestali być udzielnym narodem od drugiej unii polsko-litewskiej. Najdłużej utrzymał swoją suwerenność naród polski – „[...] aż przy końcu osiemnastego wieku, w skutku zdarzeń niesłychanych, runęło to ogromne i tak stanowcze w równowadze europejskiej królestwo"[13].

Plater wydaje się pogodzony z takim działaniem młynów historii. Narody słowiańskie mają to do siebie, że trudno im przychodzi wytworzenie trwałych struktur państwowych, które by umożliwiały zachowanie niepodległości. Tego jeszcze nie potrafią. Właściwe jest im natomiast silniejsze niż u pozostałych „pokoleń" przywiązanie do języka i zwyczajów narodowych. *Ethnosami*[14], jak moglibyśmy dzisiaj powiedzieć, są zatem w stopniu większym niżeli narodami politycznymi. Aczkolwiek Plater w założeniach swoich chce się przyglądać całej Europie Wschodniej, *de facto* interesują go te jedynie obszary, które obejmowały granice dawnej Rzeczypospolitej. Przesuwa się z zachodu na wschód. Sprawdza, kto i w jakiej liczbie ziemie te zamieszkuje. Pyta, jak się ma populacja Słowian do nie-Słowian.

Zajmujące Platera terytorium pokrywa się z obszarem „polskiej ziemi", przemierzanej w rozprawie Staszica *O statystyce.* Ziemię tę dzieli Staszic na 32 departamenty, poczynając od poznańskiego, na inflanckim kończąc. Z dodatkiem „Księstwa Kurlandzkiego". Rozległość kraju ma przy tym oparcie w „granicach naturalnych", trudnych do zakwestionowania:

---

[12] Tamże, s. 1. Rodzinę narodów słowiańskich tworzą: „Rosjanie, Kozacy, Rusini, Polacy, Słowaki, Czechy, Serby, Kroaty, Bośniaki".

[13] Tamże, s. 3.

[14] Terminu tego chciałabym używać, odnosząc go – w ślad za Catherine Morgan – do wzoru osadnictwa nie do końca ustabilizowanego oraz wspólnoty politycznej luźniejszej, aniżeli w przypadku *polis*, nie mówiąc już o nowoczesnym państwie narodowym (por. C. Morgan, *Early Greek States beyond the Polis*, New York 2003).

> [...] od zachodu pasmo gór wychodzące z Karpatów, a ciągnące się przez Śląsk; od południa wielki grzbiet Karpatów przypierający aż do Morza Czarnego; od północy Morze Bałtyckie, a między tym morzem i Czarnym rzeka Dniepr i poleskie bagna, które jeszcze umocnione być mogą przez polowe okopy[15].

Kraj ów autor-statystyk spaja wewnętrznie siecią wodną:

> [...] 4819 rzek i rzeczek liczy, które między Morzem Bałtyckim i Morzem Czarnym ziemię tę przebiegają. Biorą początek jedne w Połockim lub Inflanckim [...], drugie wychodzą z Karpatów, inne z poleskich błot i jezior. Skądkolwiek zaś wszczynają się, wszędzie niektóre toczą swe wody do Czarnego, a niektóre do Bałtyckiego Morza[16].

Staszic widział gospodarskim okiem, gdzie by należało przekopać kanały, aby można było gładko kursować między Bałtykiem a Euksynem. Z optymizmem też spoglądał na mieszkańców kraju, zwłaszcza na „stan chłopski":

> Nie jest on jeszcze w tym stopniu obywatelstwa, jak jest we Francji, ale jest w tym stanie teraz, jak był we Francji przed rewolucją, w jakim jest teraz w Austrii, w Bawarii, w Saksonii[17].

Odniesienie chłopa polskiego do wzorcowego francuskiego było konsekwencją ustanowienia Francji i Polski na wspólnej osi. „Położenie topograficzne Polski i Francji na dwóch skrajach Europy, wiecznie te dwa państwa z sobą łączą w politycznych stosunkach"[18]. Staszicowi Polska leżała nie tylko na skraju, lecz i w środku:

> Nadto Polska, położona w samym środku wielkiego narodu Sławian, który sam trzecią część Europy posiada, oświecając się przez Francję, rozrzucałaby toż światło na te liczne ludy, jednych obyczajów i jednego języka. Wkrótce te ludy sławiańskie, jeszcze dziś tak mało ucywilizowane, odtąd przez Polskę oświecane, postępując w cywilizacji, stawałyby się coraz godniejsze do wniścia w federacją powszechną[19].

Autor „rzutu" myślał już o zupełnie nowej, docelowej mapie kontynentu, wysuwając projekt oświecenia Słowian poprzez ucywilizowaną z francuska

---

[15] S. Staszic, *O statystyce Polski krótki rzut wiadomości w roku 1807*, w: *Pisma filozoficzne i społeczne*, t. 2, Warszawa 1954, s. 285.

[16] Tamże, s. 288.

[17] Tamże, s. 290.

[18] Tamże, s. 298.

[19] Tamże, s. 299.

Polskę, Staszic dezaktualizował aprobowaną przez samego Woltera koncepcję cywilizowania Europy Wschodniej przez Rosję[20]. Wolnomyślny admirator polityki Katarzyny II, jej wierny korespondent, autor dzieł historycznych o *Karolu XII* i o Piotrze Wielkim, wynurzającą się dopiero z mroku wschodnią część Europy rad byłby w całości poddać pod władzę imperatorowej. Dla Woltera, najbardziej obok Rousseau wpływowego pisarza XVIII wieku, Europa Wschodnia była chaosem przyprowadzanym do ładu dopiero przez Rosję. Ustanawianie granic tej połaci Europy za panowania Katarzyny zaczęło się na dobre w latach 1768–1774, kiedy to Rosja toczyła dwie wojny na swoich krańcach – z Polską i z Turcją. Przy końcu epoki jekatierinskiej – między rokiem 1787 a 1795 – wojny te zostały wznowione. Zamysł imperialny, wspierany przez Woltera, powiódł się nadzwyczajnie. Katarzyna kończyła, co zaczął Piotr I. On umocował Rosję nad Bałtykiem, ona sięgnęła Morza Czarnego.

To, co wedle Woltera miało być nieoznaczonym chaosem, Stanisław Plater porządkował, kierując uwagę na narodowościową mozaikę Europy Wschodniej, na wielość języków i wyznań (greko-orientalna, greko-unicka, katolicy rzymscy, protestanci), a wreszcie na zróżnicowanie społeczne jej mieszkańców. Nie taił, że podział wedle kryterium językowego nie zawsze pokrywał się z wyznaniowym. Granice narodowościowe nie zawsze przebiegały tam, gdzie społeczne. Uwzględniał też „jeograf" komplikujący obraz całości czynnik wpływów kulturowych, w tym zwłaszcza ekspansywność Teutonów. Opis zaczynał od krajów słowiańskich pod panowaniem pruskim, które „pierwiastkowie od Polaków i Litwinów były zamieszkałe", w XIII wieku zaś zostały podbite przez zakon krzyżacki, co spowodowało, że osadnicy niemieccy odepchnęli tubylców od morza. Niemcy generalnie mieli się odznaczać usposobieniem migracyjnym, „popędem do przesiedlania się w dalekie strony"[21].

W ostatnim rozdziale przeglądu Plater znów podjął wątek wpływów niemieckich, bo zajął się „prowincjami niemiecko-rosyjskimi", chociaż te (Kurlandia, Inflanty, Estonia) na dobrą sprawę nie powinny były go interesować. Kraje od zarania niesłowiańskie pierwotnie zamieszkiwali Lettowie i Estonowie, których w XIII wieku podporządkowali sobie kawalerowie mieczowi. Plater prowincji tych nie pominął ze względów historycznych – minionych, politycznych ich związków z Polską[22], ale pewnie i względy

[20] L. Wolff, *Inventing Estern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment*, Stanford Unversity Press 1994.

[21] S. Plater, *Jeografia wschodniej części Europy*, s. 139.

[22] Kurlandia do 1795 roku pozostawała lennem Polski.

osobiste odegrały tu rolę niemałą. „Jeograf" wysoko cenił szlachtę ze wspomnianych prowincji, a czyniąc tak podkreślał nie wprost godność własnego rodu: „[...] więcej od polskiej miała ducha publicznego, to jest łatwiejszego zgadzania się na dobro powszechne"[23]. I dalej: „W charakterze obyczajów i oświacie stanowi pośrzednie ogniwo między niemiecką i sławiańską cywilizacją". *Ethos* miejsca Inflantczycy unosili ze sobą, gdziekolwiek się znaleźli.

Cywilizacja niemiecka na ogół dawała lepsze skutki niż polska. Jaskrawą różnicę między nimi widziało się, obserwując stan chłopski. Chłop litewski z Prus, piśmienny ewangelik, radził sobie znacznie lepiej aniżeli chłop polski w Królestwie. Na tego drugiego Plater spoglądał z politowaniem:

> Przemysł i zysk jakikolwiek nie jest dla niego ponętą: tyle tylko pracuje, ile lub przymus kontraktowy lub najgwałtowniejsza potrzeba wyciąga; lepsze nabyć mienie mało go obchodzi. Świętne i poświętne dni po jarmarkach i karczmach przebywać, to jest niestety najwyższy kres życzeń jego. Tam go żyd oszukuje przedając na kredyt i tak coraz bardziej w długach grzęźnie[24].

Przez to, że „jeograf" oprowadzał czytelnika po krajach słowiańskich, zaczynając od Prus, a kończąc na prowincjach niemiecko-rosyjskich, stwarzał wrażenie intensywnej presji niemieckiej, nastającej na Słowian z zachodu i północy. Tymczasem Niemcewicz w swoich *Podróżach* napotykał licznych osadników niemieckich również w południowej stronie, na szlaku do Morza Czarnego. „Zrodzone już tutaj Niemcy, zachowały pierwotny ton, mienie, cały narodu swego układ, strój i postać"[25]. Co więcej, niemieccy przybysze zakładanym przez siebie miejscowościom nadawali nazwy przeniesione z dawnej ojczyzny. Migracje ich nie wynaradawiały.

W opisie Niemcewicza konfrontacja z polskimi chłopami także wypadała na korzyść kolonistów niemieckich. Jednych i drugich podróżujący obserwował w karczmie.

> Kmieciowie polscy hojnie delektujący się gorzałką, wrzeszczeli i śpiewali, całowali się jak najszczerzej; na drugiej stronie czterech kolonistów, złożywszy się na szklankę piwa, smoktali ją wszyscy powoli, powolnemu smoktaniu temu towarzysząc harmonią języka swego rozmową[26].

Przyszłość niewątpliwie należała do kolonistów niemieckich, ale i polskim chłopom Niemcewicz nie odbierał szansy na odmianę losu. Byleby tylko dano im wolność i byle katoliccy księża zaczęli naśladować pastorów.

---

[23] S. Plater, *Jeografia wschodniej części Europy*, s. 262.

[24] Tamże, s. 35.

[25] J. U. Niemcewicz, *Podróże historyczne po ziemiach polskich*, Paryż–Petersburg 1858, s. 310.

[26] Tamże, s. 230.

Zarówno Niemcewicz, jak i Plater próbują świat polski ustabilizować, osadzić w dawnych granicach, ale też obaj nie ukrywają jego nieopanowanej dynamiki. Obu niepokoi populacyjna progresja ludności żydowskiej, nie dość, że coraz liczniejszej, to nie do policzenia przez jej nawyk fałszowania statystyk.

Platera z Niemcewiczem wiele łączyło. Pierwszy gustował w twórczości drugiego, bo znajdował tam „ducha publicznego", wyróżniającego również rody inflanckie. Ze *Śpiewów historycznych* oraz *Dziejów panowania Zygmunta III* promieniował, zdaniem Inflantczyka, „szlachetny zapał dla dobra Ojczyzny i prawdziwych cnót obywatelskich"[27]. Łączyło ich także zainteresowanie dziejami militarnymi. Stanisław sporządził dwa atlasy historyczne (1827, 1828), w tym atlas miejsc bitewnych. Swego rodzaju atlasem bitew zwycięskich jest też Niemcewiczowski zbiór *Śpiewów*.

Że Niemcewicz i Plater myśleli podobnie, widać po ujęciu motywu granic – naturalnych i ustanawianych, a zwłaszcza ruchomych – w *Śpiewach* i *Jeografii*. W rozdziale poświęconym Królestwu Polskiemu Plater pisał: „Imię Polski jest jedno z najdawniejszych, ale nie jednaką w różnych wiekach obejmowało przestrzeń. Aż do połowy XIV wieku Polska od Bugu aż po Odrę sięgała"[28]. Jej granice rozszerzały się, a potem kurczyły. Moment zwrotny wypadł za Jana Kazimierza. Od traktatów oliwskiego i andruszowskiego obszar państwa zaczął topnieć aż do całkowitego zniknięcia.

Punkt szczytowy w rozwoju terytorialnym stanowiło przyłączenie Inflant. Strata tego ostatniego nabytku rozpoczęła w dziejach Polski fazę zstępującą. W *Śpiewach historycznych* wątek inflancki został zarysowany wyraziście. Przydatki do śpiewu *Zygmunt August* zapowiadały długofalowe skutki wmieszania się króla w sprawy inflanckie.

> Spory w Inflanciech między W. Mistrzem kawalerów mieczowych Walterem Fuerstenberg i Arcybiskupem Ryskim Wilhelmem Brandeburgskim stały się w r. 1556 powodem krótkiej do Inflant wyprawy, lecz długiej potem z Moskwą i Szwecją wojny. [...] Przyłączenie do Polski tak pięknej krainy, wznieciło zazdrość w sąsiadach [...][29].

Za panowania Stefana Batorego, który odzyskał dla Polski „całe województwo połockie i Inflanty", pojawiła się wszelako szansa na radykalną zmianę biegu historii: „[...] gdyby nie wdanie się Rzymu, gdyby więcej z naszej strony było wytrwałości i hojności w podatkach, któż powie, gdzieby

[27] Tamże, s. 292–293.

[28] S. Plater, *Jeografia wschodniej części Europy*, s. 123.

[29] J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, Warszawa 1816, s. 210.

geniusz i waleczność Stefana Batorego, nie zakreśliły granic naszych"[30]. Genialny Batory mógł wyjść poza magiczną granicę Inflant.

Nad Batorym unosił się również Plater. Wspominał o jego tryumfalnym wjeździe do Rygi. Grodno natomiast, w którym Batory zmarł, „jeograf" uznał za miejsce fatalne,

> [...] jakby było przeznaczonem miejscem na wszystkie nieszczęścia kraju. Tu najlepszy z Królów Polskich Stefan Batory w samej chwili gdy nierządom wolnych elekcji chciał zapobiec i byt narodu ubezpieczyć, nagłą śmiercią porwany został. Tu w roku 1793, w Sali sejmowej wśrzód powszechnej rozpaczy, drugi podział Polski został wymuszony. Tu na koniec dwa lata później ostatni Król Polski, z abdykacją swoją przerwanie bytu politycznego narodu swego podpisał[31].

Ze *Śpiewów historycznych* można wywnioskować, że przed analogicznym do pewnego stopnia wyzwaniem, jak niegdyś Batory, stanął wobec rosyjskich interesów narodowych w XIX wieku car Aleksander I.

Jeografia z kolei skłaniała do postawienia pytania, czy aby Rosja wzbogacona po kongresie wiedeńskim o Królestwo Polskie nie osiągnęła już swojego terytorialnego apogeum? „Wszystkie te kraje – pisał Plater o ziemiach Królestwa Polskiego – po odwiecznym panowaniu Polaków w latach 1793 i 1795 pod Pruski i austriacki rząd przeszły. Dalej w traktatach roku 1807 i 1809 jako Księstwo Warszawskie zostały oddane pod berło króla saskiego, wreszcie od roku 1815 panuje im cesarz rosyjski jako król polski"[32]. Królestwo mogłoby być zatem obszarem paralelnym do Inflant, ostatnią zdobyczą i w nieokreślonej przyszłości pierwszą stratą, a w następstwie początkiem schyłku państwa rosyjskiego. Albo też mogłoby się stać obszarem paralelnym do Inflant w innym sensie: przez swoją przechodniość umożliwić owocne spotkanie cywilizacji niemieckiej ze słowiańską.

W 1825 roku Plater był stosunkowo dobrej myśli. „Wszystko nam tuszy że drogą udoskonalenia postępujemy, i że długi letarg siedemnastego wieku, który nas tyle opóźnił, wynagrodzonym zostanie"[33]. Niemcewicz, chociaż o wielu sprawach miał podobne zdanie, w tym samym roku 1825 nie pisał o postępowaniu na „drodze udoskonalenia", lecz zabierał swoich czytelników w podróż do najszczęśliwszych polskich czasów za panowania Zygmunta Augusta. Świetna ta epoka rozrostu terytorialnego „do dwóch mórz" miała jednak swój ciemny rewers. Osłabiając systematycznie władzę

[30] Tamże, s. 235.

[31] S. Plater, *Jeografia wschodniej części Europy*, s. 216–217.

[32] Tamże, s. 124.

[33] Tamże, s. 298.

królewską, rozbierano już bowiem kamienie węgielne państwa. Państwo rosło w oczach, gdy jego podstawy ulegały erozji. W *Podróżach historycznych* Niemcewicz oglądał już monstrualnych rozmiarów gruzowisko. Kiedy podróżował po terenach pod zarządem pruskim, nieraz odnotowywał, że popadające w ruinę pamiątki z polskich czasów znikały bez śladu, rozbierane na cegłę. Nawiasem dodam, że Plater z kolei informował nie o rozbiórkach, lecz – dajmy na to – o krzepiącym serce odrestaurowaniu zamku krzyżackiego w Malborku dzięki składce miejscowych. Niemcewicz, jeśli podziwiał okazałe budowle krzyżackie, zaraz sobie przypominał, że wznieśli je przecież słowiańscy niewolnicy.

Na zwiedzanych przez autora *Podróży historycznych* ziemiach administrowanych przez Rosję, które Plater nazywał „Polską rosyjską" albo „prowincjami polsko-rosyjskimi", o budowaniu czegokolwiek, a choćby i rzucaniu na papier map nowych nawet i nie myślano. Jedyne państwo słowiańskie rozrastało się na wszystkie strony, wypełniało sobą wszystkie wolne miejsca i przestrzenie, ale nie krzepło cywilizacyjnie.

Jakie rokowania na przyszłość widział Niemcewicz przed słowiańskimi *ethnosami* w roku 1825? Pośrednią odpowiedź przynosi *Jan z Tęczyna*. Jednej ze scen powieści towarzyszą rozważania o potopie, a raczej o dwóch potopach. Tym, który nastąpił dawno temu oraz tym, który może jeszcze nastanie, jakkolwiek metaforycznie by go nie rozumieć. Co powiedziawszy, nie można jednak wykluczyć, że pisarz sterany powikłanymi dziejami swojego kraju myślał o potopie w sensie najdosłowniejszym, o potopie wezbranych wód, nie wojsk, który zaleje cały obszar pomiędzy Bałtykiem a Euksynem. W obu wariantach mapa ziemi odzyskiwanej nie mogła wydać się niczym więcej, jak tylko roboczym projektem, rysem *ad hoc* nieodgadnionej przyszłości.

Between the Baltic and the Euxin. An Ethnic Horison in the *Landwriting* of Julian Ursyn Niemcewicz and Stanisław Plater

Summary

The author aims to look at the mental maps of the Polish world outlined in the beginning of the 19th century in order to stabilize and retain the image of this world after the cataclysm of Napoleonic wars and the ensuing political transformations. The article is an analysis of the works by Julian Ursyn Niemcewicz (1758–1841) and Stanisław Plater (1784–1851). The author claims that Niemcewicz undertook the task of sketching not only his personal reminiscences, but also a new mental map of the Polish world as an entity which was somewhat stabilized, if not quite steady and secure. In this vein he wrote a sort of historical reportage

entitled *Podróże historyczne po ziemiach polskich* (published in 1858) as well as a series of patriotic poems entitled *Śpiewy historyczne* (1816), the historical treatise *Dzieje panowania Zygmunta III* (1819) and the historical romance *Jan z Tęczyna* (1825). Stanislaw Plater (1784–1851), born to a famous Livonia family, wrote his *Jeografia wschodniej części Europy* with the similar aim of portraying the Poles against the background of the ever-changing political geography of Eastern Europe.

Beata Nowacka
Uniwersytet Śląski

„Otworzyć wszystkie, nawet zardzewiałe, klapy chłonne" Reporterskie *sensorium* Melchiora Wańkowicza

Ameryka mocno zaznacza się w biografii ojca polskiej szkoły reportażu i zdecydowanie wyróżnia na tle innych obieranych przezeń destynacji. Już jako trzydziestoczterolatek pisarz wyrusza w trzymiesięczny wojaż po Meksyku, w 1949 roku przenosi się z żoną do USA, by zamieszkać na kurzej farmie należącej do córki, rok później odbywa, liczącą osiemnaście tysięcy kilometrów, turę odczytową w Kanadzie i osiada pod Nowym Jorkiem. Po pięciu latach wznawia wykłady w obu krajach Ameryki Północnej. W lipcu 1956 roku po raz pierwszy od wojny odwiedza Polskę, a w grudniu wraca do Stanów Zjednoczonych, by od stycznia rozpocząć współpracę z fundacjami w Hartford i od maja – w Montalvo. W 1958 roku – po blisko dziesięciu latach spędzonych w Nowym Świecie – decyduje się na ostateczny powrót do kraju. Niebawem podejmie stamtąd kolejną wyprawę śladem Kolumba – w 1960 roku wyjedzie na ponad rok do USA i Meksyku[1]. Do Ameryki Melchior powróci raz jeszcze – w 1969 roku, już po śmierci żony. „W sumie – szacuje – przebyłem trasę Atlantyk-Pacyfik cztery razy: w 1950 przez Kanadę, 1954, 1957 i 1961 przez Stany Zjednoczone". To – jak sam powiada: „kolumbowanie" – jest zatem istotnym rysem jego biografii. Z USA, gdzie osiedliła się wcześniej jego jedyna żyjąca córka, Tili, twórca *Ziela na kraterze*

[1] Informacje biograficzne zawdzięczam pracy A. Ziółkowskiej-Boehm: *Kalendarium życia i twórczości Melchiora Wańkowicza*, w: tejże: *Na tropach Wańkowicza po latach*, Warszawa 2009, s. 575–579.

zamierzał związać się trwalej – 14 czerwca 1956 roku zdecydował się przyjąć obywatelstwo amerykańskie.

Najważniejszą publikacją dotyczącą wojaży za ocean jest niewątpliwie trylogia *W ślady Kolumba*[2]. Mogłoby się wydawać, że jest relacją z jednej podróży do Ameryki – tej, która miała miejsce w 1957 roku, w przededniu podjęcia znamiennej decyzji o powrocie z emigracji. Zamieszczony w pierwszym tomie trylogii plan wojażu zakłada przebycie kilkunastu tysięcy kilometrów samochodem, przecinając Stany Zjednoczone ze wschodu na zachód i z powrotem. Małżonkowie zamierzają wyruszyć 12 grudnia 1956 roku z Nowego Jorku, by na początku stycznia dotrzeć do Kalifornii. Wańkowicz planuje:

> 1800 km wzdłuż Atlantyku poprzez stany Nowy Jork, New Jersey, Delaware, Maryland, Wirginia, Karolina Północna, Karolina Południowa, Georgia.
>
> 1900 km wzdłuż Zatoki Meksykańskiej przez stany Missisipi, Luizjana, Teksas.
>
> 1800 km wzdłuż granicy meksykańskiej przez stany Nowy Meksyk i Arizona.
>
> 2000 km wzdłuż Pacyfiku przez terytorium Meksyku i przez stan Kalifornia.
>
> 5500 km wreszcie z powrotem nad Atlantyk stanami środkowymi [...]: Nevada, Utah, Kolorado, Kansas, Missouri, Indiana, Illinois, Michigan, Ohio, Pensylwania, Wirginia Zachodnia, Dystrykt Columbia.
>
> [A-P, s. 11, 22]

Amerykańska podróż Wańkowiczów wiedzie szlakiem pionierów, którzy kilka wieków wcześniej właśnie od wschodniego wybrzeża z okrzykiem „Go west!" zanurzali się w głąb kontynentu. Finałem pierwszego tomu, zatytułowanego *nomen omen*: *Atlantyk-Pacyfik*, jest dotarcie na skraj Oceanu Spokojnego, do San Bernardino, siedziby Fundacji Hartforda, gdzie pisarz spędzi wraz z żoną cztery pierwsze miesiące 1957 roku. Kończąc swój pobyt zapowiada wyjazd na kolejne stypendium:

> [...] list z Fundacji Montalvo, że miejsce nas oczekuje, ale za dwa miesiące...
>
> – A mieszkania się pozbyłeś – mówi dramatycznie [żona].
>
> – Pozbyliśmy się – mówię z naciskiem. Nie mogę jej nauczyć czuć się kolektywnie odpowiedzialną.

[2] Korzystam z najnowszego wydania trylogii, wszystkie cytaty lokalizuję w tekście głównym. M. Wańkowicz, *W ślady Kolumba. Atlantyk-Pacyfik*, wstęp J. Surdykowski, posłowie A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2009 [dalej: A-P z numerem strony]. M. Wańkowicz, *W ślady Kolumba. Królik i oceany*, wstęp J. Surdykowski, posłowie A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2009 [dalej: K-O z numerem strony]. M. Wańkowicz, *W ślady Kolumba. W pępku Ameryki*, wstęp J. Surdykowski, posłowie A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2009 [dalej: WPA z numerem strony]. Ameryce poświęca także tom *Polacy i Ameryka*, Warszawa 1991. Cytata zamieszczona w tytule pochodzi z pierwszego tomu trylogii [A-P, s. 225].

– I cóż teraz? Gdzie pojedziemy?

– Do Konstantynopola, jeśli będzie taka moja wola – przypomniałem sobie pana Zagłobę. – O, patrz!

Królik śledzi ołówek posuwający się po mapie. Ołówek jedzie na południe. I jeszcze na południe. I jeszcze na południe.

– Ojej!... – woła Królik: ołówek stanął na granicy meksykańskiej.

Teraz czas na cięcie lancetu. Ołówek jedzie w dół, od granicy przeciągam tempo jego posuwania się śmiertelnie długo. Aż wreszcie zatrzymuje się.

– Ensenada. To tu przesiedzimy te dwa miesiące.

[A-P, s. 328]

Od wyprawy śladami Corteza zaczyna się zatem drugi tom trylogii. Po upływie dwóch miesięcy podróżnicy rzeczywiście docierają do Montalvo, a zaraz potem osiedlają się w Palo Alto. Wańkowiczowskie *itinerarium* ma logiczny przebieg, bez zarzutu usytuowane w zasygnalizowanych przezeń ramach temporalnych. Sam pisarz jakby „na wszelki wypadek" odwzorowuje przebytą trasę raz jeszcze:

Dziesięć miesięcy wysiedzieliśmy się w Kalifornii. Ile tylko było można. Naprzód cztery miesiące w Fundacji Hartford, potem dwa miesiące w Meksyku, potem dwa miesiące w Fundacji Montalvo, wreszcie dwa i pół miesiąca w Palo Alto.

[KO, s. 285]

Uważna lektura tomów musi jednak nasuwać pewne wątpliwości co do rzeczywistej chronologii amerykańskiego wojażu. Oto w drugim tomie reportażu, już po opuszczeniu Meksyku i jeszcze przed dotarciem do Fundacji Montalvo (który – przypomnijmy: miał miejsce między 11 maja a 26 września 1957), znajduje się fragment zapisków z dziennika Zofii datowany na 13 lipca, dookreślony tylko dniem tygodnia (czwartek). Tymczasem 13 lipca 1957 przypadał w sobotę. Ten sam dzień roku 1961 rzeczywiście był czwartkiem, zatem relacja, którą otrzymujemy pochodzi już z innej podróży. Potwierdzenie tych intuicji znajdujemy w kalendarium życia i twórczości pisarza autorstwa Aleksandry Ziółkowskiej-Boehm. Można się z niego dowiedzieć, że tak przekonująco wykreślona trasa podróży dotyczy w istocie dwóch, oddzielonych czterema latami, wojaży. Zatem opisy meksykańskich przygód, inicjujące drugi tom trylogii, należą już niewątpliwie do wyprawy z 1961 roku. Wańkowicz kondensuje akcję reportażu, łącząc w jeden dwa pobyty w Fundacji Hartforda (obie wizyty miały miejsce w pierwszych czterech miesiącach 1957 i 1961 roku). Po tych zdarzeniach umieszcza jednak relację z pobytu w Fundacji Montalvo sprzed czterech lat, która znów udaje

całkiem inną wyprawę. Z kolei ostatni tom trylogii jest realizacją trasy zapowiedzianej w tomie pierwszym, która wiedzie kolejno przez stany Nevada, Utah, Kolorado, Kansas, Missouri, Indiana, Illinois, Michigan, Ohio, Pensylwania, Wirginia Zachodnia, Dystrykt Columbia. Wojaż kończy się powrotem na wschodnie wybrzeże, do Waszyngtonu, skąd w styczniu 1962 małżonkowie wrócą do Polski. Będzie to jednak normalny powrót z podróży, jakże inny niż ten poprzedni – wieńczący wojaż z 1957 roku i zamykający długoletni okres emigracji. Dlaczego Wańkowicz nie tylko niepostrzeżenie przesunął akcję swego reportażu o cztery lata, ale i pozacierał kontury obu podróży, próbując przekonać czytelnika, że ma do czynienia z jedną? Ten frapujący zaplot jest przykładem jego słynnej metody twórczej – mozaiki, dzięki której zdołał skondensować reporterski materiał i ukształtować go w formę nośnego konceptu. Wańkowiczowskie *itinerarium* nie jest bowiem aktualizacją antycznej periegezy, ale ma ambicje stać się – jak słusznie pisze we wstępie Jerzy Surdykowski – opowieścią o drodze i jej „upartym przebywaniu" [A-P, s. 5].

Mit drogi, obok „od pucybuta do milionera", *keep smiling*, *do it yourself*, *melting pot* i wielu innych, to wszak sztandarowy symbol Ameryki. Korzeniami sięga do dawnych czasów pionierskich, gdy ludność napływowa przemierzała rozległe połacie kontynentu w poszukiwaniu „swojego miejsca" na ziemi; mit ten stał się w XX wieku – dodajmy: wieku intensywnego rozwoju motoryzacji, szczególnie ważny dla kultury amerykańskiej. O jego niezachwianej pozycji świadczy popularność „filmu drogi" (*road movie*) czy „powieści drogi" (*road novel*), które czas *prosperity* przeżywają w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku. To chyba nie jest przypadek, że Wańkowicz odbywa swoją amerykańską odyseję w tym samym roku, w którym Jack Kerouac publikuje kultową powieść *On the Road* (1957) – ideologiczny manifest pokolenia *beat generation*. Książka, która powstała w ciągu kilku tygodni 1951 roku jako trzydziestopięciometrowy zwój, została opublikowana dopiero sześć lat później, lecz od razu zaistniała jako głos powojennego pokolenia młodych[3]. Wariacka wyprawa zbuntowanych bohaterów przez terytorium Stanów Zjednoczonych jest dla nich dramatyczną próbą przeżycia pełni egzystencji, pokonania ograniczeń czasu i miejsca. Wojaż łudzący nadzieją doświadczenia pełnej wolności staje się z czasem figurą niespełnienia, rozpaczy i bezdomności. „Sam nie wiem, co mi dał ten wyjazd do Frisco – wyzna jeden z uczestników podróży – [...] To już był koniec; chciałem się stamtąd wyrwać"[4].

[3] O wspomnianej książce ostatnio pisał ks. D. Jastrząb, *O drodze i bezdrożu. „On The Road" Jacka Kerouaca*, „Życie Duchowe" 2011, nr 66, s. 156–163.

[4] J. Kerouac, *W drodze*, Warszawa 2007, s. 236.

Decyzja niemłodych, liczących z górą sześćdziesiąt lat małżonków, którzy z entuzjazmem, brawurą i bezkompromisowością nastolatków rzucają się w poprzek kontynentu jest nie tylko zdumiewająca, ale świadczy także o znakomitym uchu reporterskim twórcy *Na tropach Smętka*. Wańkowicz doskonale wychwytuje ówczesną atmosferę miejsca i bezbłędnie dostraja się do „rytmu" Ameryki lat pięćdziesiątych. Podejmując decyzję o trudnej, nieraz monotonnej wędrówce, pisarz przypomina jednego z ulubionych amerykańskich bohaterów, którzy w latach pięćdziesiątych zawładnęli wyobraźnią milionów czytelników i miłośników kina na całym świecie – jako niezależni i samowystarczalni, pozbawieni domu outsiderzy z determinacją zmierzający ku niepewnej przyszłości. W przypadku Wańkowiczów ten kultowy obraz nie jest tylko zgrabną metaforą – małżonkowie rzeczywiście utracili dom, który spłonął w Powstaniu Warszawskim, znów szukają swojego miejsca na ziemi. Ich przyszłość w Polsce czy za oceanem rysuje się równie mgliście, decydują się więc, by wyruszyć w imponujący rozmachem, lecz wymagający nie lada odwagi i zaradności wojaż, który ściśle zaplanowany i na bieżąco finansowany z pozyskiwanych po drodze honorariów „odczytowych" ma im pomóc najpełniej poznać smak nowego kraju. Porównując obecną podróż do wcześniejszej, którą pisarz odbył luksusowym pociągiem „Super Chief", Wańkowicz notuje:

> Teraz przebyliśmy inaczej tę drogę – po motelikach, za trzy, cztery dolary, w których nocują szoferzy wielkich ciężarówek przemierzających amerykańskie autostrady; po kafeteriach, gdzie człowiek odżywiał się parówkami; po stacjach benzynowych, gdzie podpompowywał opony, mierzył oliwę, przecierał szyby: w deszcze, w burze piaskowe; z kłopotami, gdzie parkować; z objazdami między nasypami żwiru i huczącymi maszynami; pomiędzy ludźmi uderzającymi w rozmowach po ramieniu; ciągnąc bagaże z wozu na noclegi i z powrotem; prycząc herbatę na podróżnej maszynce. [...] Patrzę na „moją starą" i pytam: Czy wolisz to niż „Super Chiefa"? Podnosi na mnie oczy, a oczy są młode. I mówi z przekonaniem: „Wolę".
>
> [A-P, s. 192–193]

Analizując trasę Wańkowiczów, Jerzy Surdykowski podkreśla jej zasadniczą trudność – żeby dostać się ze wschodniego krańca kontynentu do położonych na zachodzie urokliwych Gór Skalistych, trzeba mozolnie przedzierać się przez wiejące nudą krajobrazy preriowe, ciągnące się w nieskończoność pola kukurydziane i wyjałowione pastwiska. Dogodniej – radzi doświadczony znawca takiej wyprawy – wybrać się samolotem w atrakcyjne miejsce i tam wynająć samochód. A jednak wybór trudniejszego, bardziej monotonnego wariantu podróży po Ameryce Północnej ma swoje uzasad-

nienie. Wańkowicz obrazowo pisze, że „obcego kraju należy się uczyć, dając m.in. raz po raz buty do podzelowania". Przemierzając samochodem Stany Zjednoczone, chłonie je wszystkimi zmysłami, kosztuje grzechotnika, pomieszkuje w amerykańskich przyczepach, poddaje się nastrojowi roztańczonej nowoorleańskiej ulicy, korzysta z atrakcji Disneylandu. Gargantuiczny wręcz apetyt na życie nieźle oddaje opis wizyty reportera w jednym ze słynnych salonów piękności. Zaleca wówczas, by zrobić z nim wszystko, „co im do głowy przyjdzie". Zatem po oczyszczeniu butów, manikiurze i pedikiurze, fryzjer

> [...] miesił [...] gębę, smarował, maścił, masował elektrycznie, masował strzelającą fioletową lampą, masował wibratorem, masował ręką, iskał [...] po włosach pięciopalczastą, elektryczną „ręką", kładł ciepły kompres, potem maść, potem zimny, potem maść, skraplał, upachniał, padgalał i gadał, gadał i gadał...
>
> [A-P, s. 180]

Niewiele jest w amerykańskiej trylogii przykładów haptycznego obcowania ze światem; pisarz faworyzuje raczej zmysły dalekiego kontaktu, jak wzrok i słuch. Umieszczenie tej obserwacji jest jednak znaczące – korzystając z pomocy najczulszego ze zmysłów Wańkowicz w gruncie rzeczy nie ma szans na odczucie rzeczywistości, jest bowiem poddawany dotykowi, by tak rzec, zinstytucjonalizowanemu. Ten rodzaj namacalnego kontaktu ze światem jest więc łudzący.

Podróżne wybory Wańkowicza są czasem zastanawiające. Komentuje je Jerzy Surdykowski, który odnotowuje brak zainteresowania amerykańskimi „cudami natury" [A-P, s. 7]. Przejeżdżający przez Arizonę pisarz bez żalu pomija wędrówkę po Wielkim Kanionie, w Nowym Meksyku nie odwiedza indiańskich ruin, a mieszkając przez cztery miesiące w Los Angeles, nie zagląda nawet do słynnego parku krajobrazowego Yosemite[5]. Zamiast tego jedzie na spotkanie z polsko-amerykańskim szarlatanem, który posługując się pseudonaukowymi teoriami, opowiada o swoich kontaktach z Wenusjanami. Trzeba jednak przyznać, że jest to bardzo znaczący wybór. Wańkowicz przedkłada bowiem spotkanie z osobliwym człowiekiem, zresztą także Polakiem, nad największe krajobrazowe atrakcje i udowadnia w ten sposób, że podróżując po kontynencie amerykańskim nie chce być tylko turystą, ale przede wszystkim reporterem – kolekcjonerem frapujących rozmów i niecodziennych zdarzeń.

[5] Miejsce to pisarz odwiedzi przy okazji kolejnej podróży – w 1961 roku. Relację z Parku Narodowego Yosemite umieści w drugiej części trylogii [KO, s. 299–312].

W relacji Wańkowiczowskiej przeprawy przez USA jest pewien paradoks: oto podróż odbywana „w rytmie" doświadczanego świata, mocno angażująca zmysły wędrujących, jest nierzadko wyjałowiona z opisów percepcji. Pisarz nie poświęca wiele uwagi ciału, jego zmęczeniu, nie narzeka na trudy podróży, niedyspozycje organizmu, które są przecież nieuniknionym towarzystwem wielkich wypraw, zwłaszcza gdy wybierają się na nie ludzie niemłodzi. Reporter próbuje poznać Amerykę w sposób najbardziej pierwotny – zmysłowo: chce przyjrzeć się jej z bliska, odczuć na własnej skórze, smakować, wąchać i wsłuchiwać się. Tymczasem później, opisując swe doświadczenia, nieczęsto korzysta z percepcyjnych rezerw. Jednym ze znaczących wyjątków jest opis podróży po kolebce jazzu. Nieprzypadkowo pisarz w tytule donosi: *Rozprężamy się w Nowym Orleanie* i już w pierwszych zdaniach daje przykłady tego „rozprężenia", gdy pozwala się uwodzić zmysłom: „Powietrze jest przejrzyste, słoneczne, krajobraz radosny, musujący, nadmorski, pustynno-palmowy, [...] [powietrze] jest przesycone zapachem korzennych przypraw morskich przysmaków i mocnej kawy" [A-P, s. 111]. Sensualne spiętrzenie ma tu charakter synestezji: pejzaż jest zatopiony w krystalicznie czystym powietrzu, wyczuwa się intensywny korzenno-kawowy zapach, jego percepcja angażuje także zmysł słuchu – jest „musujący", subtelnie wibruje. Ciekawe, dlaczego opis tego miejsca tak radykalnie różni się od deskrypcji innych przystanków w podróży? Zdaje się, że reporter bezbłędnie wyczuwa pozaracjonalny charakter przestrzeni, w której narodziła się zmysłowa muzyka; czuje, że władają nią raczej emocje niż intelekt. Wsłuchując się w rytm tego miejsca, próbując zgłębić jego tożsamość, Wańkowicz mniej korzysta z racjonalnych sposobów orientacji przestrzennej, a nawet celowo gubi się w labiryncie splątanych uliczek, na powrót budzi swe zmysły: „To miasto jest żywonarodzone – tłumaczy zaniepokojonej niekończącym się błądzeniem żonie. – Nieplanowane. I ludzie tu są żywonarodzeni, zespoleni ze swoim miastem. Nielogiczne ulice mają logiczny bieg krwi. Kierunek, jak dawniej – to serce. Już go nosem czuję" [A-P, s. 112]. Małżonkowie chętnie poddają się aurze tego jedynego i niepodrabialnego *genius loci*, sycą zmysły, pozwalają się uwodzić ulicznej muzyce wykonywanej przez potencjalnych następców Louisa Armstronga, cieszą oczy widokiem nastrojowej przestrzeni:

> [...] mijamy ulicę za ulicą, coraz bardziej strojne w stare domy, przewiewne, od ulicy z głębokimi wnękami tarasowych balkonów za kutymi ręcznie żelaznymi kratami, pod ulewą kolorowych markiz, z błyskającymi przez przebłyski bram mozaikowymi patio-podwórcami, na których szemrzą fontanny i rosną palmy i szczerzą zielone, spatyniałe paszcze tłuste delfiny.
>
> [A-P, s. 112]

Nowy Orlean wabi także smakami – pisarz z ulgą odnotowuje zmianę w jednostajnym podróżnym jadłospisie: „Ileż bom ja w ciągu jazdy opchnął tych «frakfuterów», tych «hot dogów», «gorących psów», tego narodowego przysmaku". I oczywiście nie byłby sobą, gdyby nie przedstawił na ten temat porażających kalkulacji: „Tegoroczna produkcja parówek w USA wyniosła tyle, że, jak obliczono, można by nimi opasać trzydzieści dwa razy glob ziemski", i nie dodał z emfazą: „Precz z parówkami! Hrabia jestem na tę noc w Nowym Orleanie" [A-P, s. 113], i nie skosztował „aromatycznego", „buchającego parą i ostrym zapachem" egzotycznego „pompano" [A-P, s. 115].

O wyjątkowości krainy jazzu wobec innych, odwiedzanych przez małżonków, rejonów Stanów Zjednoczonych pośrednio zaświadcza charakter pożegnania z amerykańską przygodą. Ostatni tom trylogii kończy się słowami: „Żegnaj, Ameryko, Ziemio Obiecana, miodem i mlekiem z puszek konserwowych płynąca" [WPA, s. 289]. Może zatem najbardziej znamiennym wytworem tej kultury byłby dla Wańkowicza Disneyland – spreparowana, zamknięta przestrzeń, w której obowiązują ścisłe zasady; miejsce, w którym sfera ludzkich emocji podlega komercjalizacji i ograniczeniu do wyreżyserowanych reakcji. Wańkowicz z przekorą wobec nieukrywanej niechęci „czcigodnych *fellows* z Fundacji", czyli innych artystów zaproszonych do siedziby Hartforda, wybiera właśnie tę destynację jako jeden z celów podróży. Małżonkowie bezbłędnie podchwytują reguły gry rządzące tym miejscem, rzucają się w wir atrakcji: płyną dziką rzeką, przeżywają bandycki napad na pociąg, lecą na „księżyc", pozwalają wibrować zmysłom:

> Siedzieliśmy nad brzegiem wody – wspomina autor – na której chwieją się pirogi tubylców, i chłoniemy głosy puszczy. Słońce zbliża się ku zachodowi i dżungla układa się do snu. Z jej zielonego piekła dochodzą głosy papug, piski małp, jakieś gwizdy i poświsty nieznanych ptaków, pobekiwania i pokwikiwania nieznanej zwierzyny i od czasu do czasu rozlega się ryk drapieżnika.
>
> [A-P, s. 271]

Finałem tej sensualnej feerii jest nieunikniony, ale przecież niezbyt dotkliwy, powrót do realności: „O czytelniku – po cóż mnie zmuszasz do wyznania, że wszystko to robią zmechanizowane i zsynchronizowane głośniki?" [A-P, s. 271].

Dotykający Ameryki Wańkowicz częściej przekonuje się, że życie w świecie wysoko rozwiniętej cywilizacji nie zawsze jest zabawą, ale bywa raczej udręką dla zmysłów. Opuszczając Nowy Jork, pisarz przemieszcza się tunelem i wspominając niedawną tragedię drogową, spowodowaną pożarem jednego z dużych aut, notuje swe wrażenia z podziemnej wędrówki:

> Huk piekielny ciężarówek, lśnienia lampionów, cienie tańczące po ścianach tunelu (zapaliłem latarnie), zmienione ciśnienie – stanowią istną drogę z piekła. Wyskakujemy z tunelu jak korek z butelki w słoneczny świat. Źrenica musi przyadaptować się natychmiast, nie ma prawa zaniewidzieć ani na chwilę w tej piekielnej sarabandzie.
>
> [A-P, s. 44]

Podobnie działa na zmysły reportera Reno, które reklamując się jako „największe małe miasto na świecie" słynie z hazardu i łatwych rozrywek. Dla Wańkowicza to „współczesne Sodoma i Gomora, raj rozwodników" [KO, s. 348], miejsce, które charakteryzuje „wrzask neonów, ruchomych reklam świetlnych, rozwartych gardzieli zakładów publicznych, [...] kolorowość fagasów w najdziwniejszych liberiach, [...] cudeńka na olbrzymich wystawach w sklepach" [KO, s. 350]. Kontrast wobec nachalnych bodźców zewsząd atakujących człowieka stanowią otępiali użytkownicy dostępnych uciech, jak np. luksusowa starsza dama ze wzrokiem skupionym na dźwigniach dwu automatów do gier, które bez chwili przerwy załadowuje półdolarówkami. Podobny stupor charakteryzuje innych: „Ludzie przy barze są też cisi, piją na ponuro, są nierozmowni" [KO, s. 354], także w budynku zalega cisza, bo „słychać tylko monotonny *pater noster* dźwigni szarpanych u ośmiuset maszyn do gry" [KO, s. 354]. Miejsce, zaprojektowane jako świątynia zabawy i rozrywki, jest ludziom nieprzyjazne, podszyte podejrzeniem i pazernością właścicieli: „Siedząc przy barze dowiaduję się, że krzykliwie dekorowane lustra pod sufitami są w gruncie rzeczy judaszami, przez które policjanci obserwują kochanych gości" [KO, s. 355].

Pisarz znajduje wiele innych przykładów zaświadczających, że stechnicyzowana przestrzeń jest ludziom wroga, bo zamiast pobudzać ich zmysły – atakuje je i tumani. Za cenę życia człowiek zmuszony jest funkcjonować jak bezbłędna maszyna – być w nieustannej czujności, podejmować wyłącznie skuteczne działania. Obserwacje Wańkowicza nie są odległe od opinii niektórych badaczy kultury, którzy wyraźnie mówią o zagrożeniu, jakie zmysłom niesie przestrzeń metropolii: nieprzerwana aktywność rozmaitych bodźców, wymagających ciągłego „bycia w pogotowiu"[6]. Podróżujący reporter drąży ten problem głębiej. Zastanawiając się nad jakością pracy Amerykanów, ich podziwu godną troską o efektywność i maksymalną wydajność, przygląda się skutkom, zainicjowanego na początku XX wieku, tayloryzmu. Ta wywiedziona z naukowych analiz przez Fredericka Winslowa

[6] Na ten temat interesująco pisze M. Nieszczerzewska, *Stymulacja autentyczna i inscenizowana. Dwa rodzaje sensorycznej intensywności miejskiego życia*, w: *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz i M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 261–276.

Taylora koncepcja zarządzania polegająca, najogólniej mówiąc, na wyodrębnieniu z pracy robotników krótkich, nieskomplikowanych czynności, na które przeznacza się ściśle określoną ilość czasu przyniosła w istocie efekty porażające. Organizacja pracy na zasadzie bodziec – reakcja prowadzi do odhumanizowania pracowników, odebrania im godności i satysfakcji. Skutki długofalowego oddziaływania tych samych stymulacji mają jednak dalsze konsekwencje – przyczyniają się do znaczącej deprywacji zmysłów. Wspominając swoją przedwojenną wizytę w chicagowskiej rzeźni, gdzie z górnej galerii hali miał okazję obserwować cały proces pozyskiwania mięsa – od ogłuszenia zwierzęcia po selekcję jego drobnych organów, przywołuje następujący obraz:

> [...] pokazywano mi człowieka, który wyłuskiwał nerki. Od trzydziestu lat stał na tym miejscu (automatyzację w Chicago zaczęto wprowadzać już w 1870 roku). Przed dwudziestu laty oślepł. Zatrzymano go w pracy i okazało się, że jego wydajność nie zmalała. Ślepiec, którego obserwowałem, miał obie dłonie wyciągnięte pod kątem prostym do płynących taśm. Skoro tusza dotykała ręki prawej, ta wyjmowała rękę, wkładała w lewą i skoro sunąca na taśmie miska dotknęła ręki lewej, ta lokowała w niej nerkę.
>
> Pomyślałem ze zgrozą, że gdyby ten człowiek utracił ponadto poczucie węchu, słuchu i smaku, sprawność jego, potrzebująca jedynie zmysłu dotyku, jeszcze by wzrosła.
>
> Niepotrzebny był cały człowiek – wystarczyła jedna piąta człowieka.
>
> [KO, s. 189]

Podobne obserwacje dotyczą zwiedzanej przez reportera fabryki Forda, w której zamiast ludzi odczuwających, żywo reagujących, związanych emocjonalnie z wykonywanym zadaniem widzi jedynie „śrubowkręty", „dziurkodłuby", „ludzi-świdry", „ludzi-dłuta" itd. [KO, s. 189]. Kwestia skutków, jakie przynosi zmysłowa deprywacja, najwyraźniej nurtuje Wańkowicza – stanowi w jego podróżach amerykańskich częsty wątek myślowy. Przedstawione przez reportera przykłady obrazujące podnoszenie wydajności odbierają pracy jej wartość, przyczyniają się do osłabienia więzi z innymi, z sobą samym. Praca pozbawiona wymiaru teleologicznego odrealnia się, traci spoistość, nie daje poczucia satysfakcji.

W nastawionym na efektywność, standaryzację i podporządkowanym technice świecie także inne wartości są wytrawione. Człowiek, który stracił kontakt z własną tożsamością, jest głuchy na głosy przyrody, jego kultura „odpaździerza się" [WPA, s. 164], cnoty mają wartość skansenu, a potrzeby duchowe są mizerne. Święci nowej rzeczywistości to wszak Taylor – prorok pracy nowoczesnej, obowiązkowo – milioner, który zaczynał

od sprzedawania zapałek na ulicy i Santa Claus – „jowialny grubas z pijacką gębą" [WPA, s. 167]. W innym miejscu Wańkowicz przywoła swą rozmowę z Florianem Znanieckim [WPA, s. 95] oraz uwagę socjologa, który w swoim sześciotomowym dziele *Chłop polski w Europie i Ameryce*[7] zwraca uwagę na ten sam problem: „Metoda ciągłego drażnienia mas, pchając je do większego udziału w bogactwie, zamiast współzawodnictwa w twórczości kulturalnej jest dla postępu cywilizacji nader niebezpieczna". Zbliżoną obserwację znajduje u Steinbecka, który mniej więcej w tym samym czasie odbywa podobny wojaż po Ameryce (*Podróże z Charleyem. W poszukiwaniu Ameryki*, 1962): „Jeśli ten naród ma do tego stopnia przytępione gruczoły smakowe, że nie tylko godzi się z jedzeniem bez smaku, ale w nim gustuje – to cóż stanie się z jego duchowym życiem, tak samo pozbawionym podniet" [KO, s. 186]. Zagadnienie roli zmysłów, które Wańkowicz rozpoznaje wieloaspektowo – przez doświadczenie własne i rozmaite lektury, okazuje się trudne do przecenienia: czuła percepcja rzeczywistości nie tylko życiu nadaje smak, ale czyni je pełniejszym, bardziej wartościowym, po prostu sensowniejszym.

Emblematem stechnicyzowanych Stanów Zjednoczonych jest Nowy Jork – przestrzeń skrajnie odmienna od miasta jazzu. Wańkowicz widzi to miejsce jako „nieludzką ziemię". Pierwsze, jeszcze przedwojenne, spotkanie z miastem robi na nim wrażenie „Metropolis Szatana": „Przez te drapacze, przez bezduszne szachownice ulic, przez zautomatyzowanie" [A-P, s. 33], drugi kontakt nie ma już charakteru demonicznego, ale jest to nadal ziemia nieprzyjazna człowiekowi: „Kiedym się po wojnie do niego wezwyczaił, wydał się zmilionkroconym Garwolinem. Przez te sklepiki, przez brud, przez jazgot bocznych uliczek" [A-P, s. 33]. Pisarz powiada wręcz: „w Nowym Jorku się duszę". Od razu trzeba by dodać: „i tracę zmysły". Przywołując wspomnienia rozświetlonego miasta pisarz notuje:

> Jedziemy jarzącym Nowym Jorkiem. Przecież to za kilka dni Boże Narodzenie. Empire State Building, którego 900 biur (łączny czynsz roczny dziesięć milionów dolarów) stoi w nocy pustką, rozjarzył swoją fasadę 125 milionami świec; w pobliżu Radio City Music Hall (sala z widownią na 6200 osób) stoi olbrzymia choinka z dostawionego tu z wielkim trudem 30-metrowego świerka, iluminowanego od góry do dołu.
>
> [A-P, s. 42]

[7] Wańkowicz korzysta z angielskiego oryginału książki przetłumaczonej na język polski dopiero w 1976 roku.

W opisie Nowego Jorku od razu uderza niejaka nieporadność językowa autora, który nocne iluminacje – wizytówkę miasta – określa bez polotu, bez cienia swej niepodrabialnej językowej wyobraźni. Najpierw używa stechnicyzowanego sformułowania „jarzące", nieco dalej – czasownika o tym samym źródłosłowie „rozjarzyć się" (zresztą tak samo określa Nowy Jork nieco wyżej). Opis nowojorskiej feerii świateł ma zatem pewną, by tak rzec, zaprogramowaną intensywność. O skali widowiska ma nas przekonać nie czułość reporterskich zmysłów, ale porażająca skala liczbowa – sto dwadzieścia pięć milionów świec umieszczonych na fasadzie budynku istotnie działa na wyobraźnię. Jaką rolę w reportażu odgrywają takie kalkulacje, wyjaśnia Wańkowicz w przedmowie do pierwszego tomu swej trylogii: „W książce jest wiele liczb, zwykle starannie przesianych. Liczba celnie wybalansowana jest nie tylko dokumentem, ale stanowi sama w sobie czynnik emocjonalny i jest cennym walorem literackim" [A-P, s. 16]). Można by dziś dyskutować, czy przytoczone przez reportera liczby istotnie spełniają znaczącą literaturotwórczą rolę. Chyba sam pisarz nie był pewien działania sformułowanej tu zasady, skoro poczuł się zobligowany do umieszczenia takiego objaśnienia w przedmowie do pierwszego tomu swej trylogii. Nie ma wątpliwości, że pewną część zgromadzonych tu obliczeń można by bez żalu i niepokoju o utratę istotnych wartości literackich usunąć z tekstu.

Zresztą trudności Wańkowicza w deklarowanym przezeń „starannym przesiewaniu" liczb i materiału reporterskiego są widoczne gołym okiem. Trudno nie zgodzić się z autorem wstępu, który – choć szczerze urzeczony tym pisarstwem – notuje:

> To gaduła, gawędziarz w starym stylu, bratanek Reja, a może i księdza Baki; każdy dzisiejszy redaktor wydawniczy zniszczyłby go za rozwlekłość. [...] Niedzisiejsze jest jego zainteresowanie światem, apetyt na życie we wszystkich jego przejawach, soczystość stylu; cytuje zasłyszane gawędy, facecje i lokalne plotki, a jednocześnie sięga po statystyki, liczby, mnoży dygresje historyczne. Miesza gatunki. Gada, gada, gada...
>
> [A-P, s. 7]

Uporczywe słowne uzewnętrznianie się Wańkowicza, graniczące niekiedy z gadulstwem, na pewno nie jest przypadkowe. Leksykalne spiętrzenia mają może zatrzeć poczucie niezadomowienia w tej przestrzeni, braku emocjonalnej więzi. Ale przecież Wańkowicz miał ważne powody i szczere pragnienie, by poznać Nowy Świat. Jako człowiek głęboko rodzinny, zamierzał zakorzenić się w ziemi, którą wcześniej wybrała jego jedyna córka, od kilku miesięcy miał już w kieszeni amerykański paszport.

Dlaczego więc, mimo pełnego determinacji nurzania się w doświadczeniu Nowego Świata, Wańkowiczowskie zmysły nie reagują na tę przestrzeń? Dlaczego pisarz znany ze swych barwnych, sensualnych i pełnokrwistych opisów nie „dotknął"Ameryki? Trylogia *W ślady Kolumba* jest przecież dziełem nierównym, często deficytowym w obserwacjach sensualnych. Zdaje się, że sam pisarz miał wobec książki poczucie pewnego niespełnienia, skoro otwarcie przyznawał: „Nie mam najmniejszej wątpliwości, że nie napisałem takiej książki, o jakiej bym marzył" [A-P, s. 13]. Czy niepowodzenie byłoby – jak sugeruje – kwestią nieciekawego tematu, z jakim musiał się zmierzyć?

> Nic się nie dzieje – notował. – Te młodziaki reportery licho wie, gdzie się nie włóczą: po Wietnamach, Indonezjach, Laosach, Kongach. Przemierzają dżunglę, pustynię, laguny, mają przygody z gejszami. A tu starszy pan ciągnie się ze starszą panią samochodem po szosach, śpi w hotelach, pojada w restauracjach i z tego ma być wyciśnięty reportaż?
>
> [KO, s. 62]

Przyczyna autorskiego niezadowolenia tkwi chyba gdzie indziej. Zdaje się, że mimo imponującej wiedzy, sporej determinacji i trzymania na wodzy uprzedzeń pisarz raczej nie rozumie tego kontynentu. Można odnieść wrażenie, że w kontakcie z obcą, stechnicyzowaną przestrzenią jego zmysły gasną. I najwyraźniej ma on pełną świadomość swej odmiennej, niezestrojonej z Ameryką, wrażliwości. Wyznaje bowiem:

> Przyglądając się grubemu rękopisowi po jego ukończeniu, rozumiem, że przez Amerykę prowadziło mnie nieustanne zdumienie człowieka kultury organicznej, może nawet aż rustycznej, który ogląda życie technokratyczne wytwarzające kulturę nieorganiczną. Stąd w książce nieustanny zachwyt, olśnienie i skurcz, i rezerwa.
>
> [A-P, s. 14]

To wyraźne rozminięcie widać zwłaszcza w prześwitujących spod amerykańskiej przygody odniesieniach do Polski. Bujna ziemia rodzinna, zawsze stanowi dla reportera rewers przestrzeni stechnicyzowanej, której wyrazistym emblematem są umieszczone na dachach, ściśle rozplanowane, nowojorskie ogrody. Tak zdecydowany kontrast może nasuwać skojarzenia ze średniowiecznym toposem „świata na opak". W Nowym Jorku Wańkowiczowski świat istotnie wywrócił się na nice – zhierachizowany układ społeczny, który go ukształtował, został tu zastąpiony przez porządek karnawału, wyznaczony przez sztuczność otoczenia i anonimowe kontakty międzyludzkie. Szlachecka kultura raz jeszcze musiała ulec potędze swej plebejskiej siostry,

tym razem jednak cudownie przemienionej w stylu *glamour* – w powabną, luksusową, pełną blasku. O semantycznej woltyżerce tego pojęcia tak pisze autor trylogii:

> Ukuto nazwę na określenie kultury amerykańskiej – „kultura plebejska". W nowym, nie pejoratywnym sensie tego słowa. Istotnie, kultury Ameryki nie zbudowała szlachta, mieszczaństwo, chłopi czy robotnicy. Zbudowały ją masy pomieszane, nijakie, przeszuflowane, zjeżdżające z czterech końców świata, szybko porastające w zamożność. Drapacz chmur Macy'ego jest świątynią tej plebejskiej kultury. Snujemy się po jego nieskończonych piętrach i salach, w których można nabyć literalnie wszystko – od sznurowadła do dużej łodzi motorowej.
>
> [A-P, s. 37]

Jednak nie za wszystkie niebezpieczeństwa czyhające na podróżującego po amerykańskiej ziemi odpowiada wysoko rozwinięta cywilizacja. Są i zagrożenia związane z naturą – jak teksańskie huragany (Wańkowicz szacuje ich liczbę na ponad dziesięć rocznie), nieprzebyte góry czy drapieżna fauna (aligatory, jadowite węże itd.) [A-P, s. 156]. Rewersem tej groźnej rzeczywistości znów jest dla pisarza bezpieczna ziemia rodzinna:

> Ale, bo sama powiedz – tłumaczy żonie – jadowitości różne, spieki, powodzie, huragany. Nie ma ziemi tak przytulnej i niegroźnej jak nasza, ziemi swojskiej, która podaje wędrowcowi liście babki, na skaleczenie, przeciera zaszłe rosą niebo puszkami obłoków, a jeśli straszy – to zaskrońcami, a jeśli przeraża – to głosem pucki hukającej ze strzechy.
>
> [A-P, s. 156]

Od razu zwraca uwagę percepcyjna czułość, z jaką pisarz oddaje jakość polskiego krajobrazu – swojskie obłoki mają miękkość puszku, poranek orzeźwia delikatna rosa, a wieczór wabi odgłosami przyjaznej człowiekowi przyrody. W ujawniającej się co rusz tęsknocie pisarza za krajem pewnie nieostatni raz odsłania się ważny mit polskiego romantyzmu – oto kolejny wielki pisarz-emigrant stający wobec cudów dalekiego świata daremnie nasłuchuje odgłosów ojczyzny. W zamykającym obserwację amerykańskich dziwów stwierdzeniu: „Jedźmy już, na Boga!... Diabła tam!..." [A-P, s. 35] jest przecież nieodległe echo Mickiewiczowskich peregrynacji stepowych. Jednak Wańkowicz, jako doświadczony reporter, wie, że w czasie podróży nie powinien pozwalać uwodzić się wspomnieniom. Zatem trafiając na kolejny polski ślad, dyscyplinuje się: „Uff!... Ale trzeba się strzec, żeby ta wyprawa nie szła pod hasłem: «Słoń a sprawa polska». Bo też tego polskiego słonia jest pełno

na świecie" [A-P, s. 67]. Zresztą także nostalgia stanowi dla małżonków temat *tabu*:

> [...] ...zanim wróciliśmy do Polski, kiedy mówiłem: „Jak w Polsce", żona poruszała się niechętnie. Mówiłem pospiesznie „Jak we Francji", ale dowcip schnął i spadał jak liść. Tak się stało, że mówiliśmy o Polsce niechętnie kłamliwymi ustami. Żona mówiła: „Już nie chcę wracać". A ja milczałem, bo znałem popłacone przez nią ceny.
>
> [KO, s. 204]

Mimo trzymania emocji w ryzach rozmaite polskie prześwity nieustannie powracają w amerykańskiej narracji. Nietrudno znaleźć w książce ślady podróży odbywających się równolegle w przestrzeni i czasie. Oto zwiedzając dziki Teksas, przywołuje Wańkowicz ukraińskie polowania z chartami [A-P, s. 155], kiedy zaś przygląda się monumentalnemu imperium handlowemu Searsa, jako właściciel niebanalnej biografii, przywołuje z pamięci widziane *„ad oculos"* obrazy wędrownych kramarzy, którzy „na zapadłych Kresach" poruszali się pieszo, „z dużym pudłem łubianym z nićmi, guzikami, igłami, bielidłem, farbką" albo zajeżdżający do wsi „parą tęgich koni z ogromnymi łubami". „To było takie zdarzenie, jakby się człowiek znalazł na Wystawie Światowej pełnej neonów i atrakcji" – zaskakująco puentuje [KO, s. 276]. Amerykańskie wędrówki nieuchronnie muszą wieść także do mieszkań rodaków. Bywają to nierzadko spotkania rozczarowujące, jak na przykład wtedy, gdy w najstarszej polskiej parafii szuka śladów tożsamości narodowej. Ze smutkiem odnajduje jednak polskość skarlałą, bo jej jedyne relikty to bożonarodzeniowe *carols*, wykonywane przez wiernych w czasie pasterki jako „Boże dżecze" czy „Łułajże", i będące może ostatnimi słowami z języka przodków, jakie potrafią wymówić [A-P, s. 143].

Realizując amerykański wojaż, para ponad sześćdziesięcioletnich małżonków uporczywie czepia się jednak myśli o zakorzenieniu. Z nowym miejscem, jego mieszkańcami, ich codziennością mocniej związuje się Zofia Wańkowiczowa, ale i Melchior wzrusza się, skrycie podczytując żoniny pamiętnik, przekornie nazywany przezeń *Rypcium-pypcium*, w którym żegna się ona z meksykańską Ensenadą:

> Uśmiechnąłem się czytając ten pamiętniczek: kobiecina wszędzie wrasta korzonkami. To chyba dobrze. Mieszkałem dłużej lub krócej w siedemnastu krajach. Nie było takiego, którego bym nie polubił, z krajobrazem i ludźmi włącznie. Nie było miejsca, z którego bym wyjeżdżał bez bolesnego odczucia odrywania się.
>
> [KO, s. 95]

Obecność żony ma dla pisarstwa Wańkowicza wartość niebagatelną. Zofia pełni zbliżoną rolę jak córka towarzysząca pisarzowi w przedwojennej wyprawie kajakowej, z której przywiózł on słynny zbiór *Na tropach Smętka*. Podobnie jak kiedyś Tili pomaga w „podciepleniu reportażu" i uczynieniu go dla czytelnika uczuciowo bliskim. I podobnie jak córka ma własne potrzeby pisarskie – nawet w Fundacji Hartforda nie przebywa przecież w roli żony twórcy (zresztą fundacja nie przewiduje takiej ewentualności, zob. A-P, s. 195, 236), ale jako osoba dysponująca własnym dorobkiem pisarskim. Przez cały czas trwania podróży pisze dziennik, który stanowi interesujący kontrapunkt Wańkowiczowskich obserwacji. Notatki Zofii dają świadectwo wyraźnie odmiennego, znacznie bardziej naznaczonego zmysłowością, postrzegania: zajmują ją głównie obserwacje przyrody – z pieczołowitością odnotowuje ubarwienie ptaków, zachowania drobnych gryzoni, groźne spotkanie z grzechotnikiem. O jej niepospolitej wrażliwości wobec świata wizualnego świadczy też jakość opisów: oto charakteryzując okolicę, którą zamieszkują małżonkowie, Wańkowiczowa posługuje się istnym spiętrzeniem przymiotników nazywających rozmaite odcienie kolorów (czasem tak subtelnych jak „zimowoszary", „dropiaty", „jaspis" – A-P, s. 225). Mąż, pracowicie podkreślając nagromadzone przez nią epitety, dodaje – jak mawia – „pogłębiające komentarze": „*Mater Dei!* [...] cóż za obsesja kolorów!".

A jednak podróż z lat pięćdziesiątych znacząco różni się od przedwojennych wojaży po Prusach Wschodnich, a zatem i rola Zofii nieco się zmienia. Głównym celem wspólnego amerykańskiego wojażu jest przecież ważna okoliczność biograficzna: małżonkowie muszą podjąć decyzję o pozostaniu w USA lub powrocie z emigracji. Nie dowiemy się pewnie, jak przełożyła się ta wyprawa na losy Wańkowicza. Czy podróżując po Stanach Zjednoczonych z nowo otrzymanym paszportem amerykańskim wiedział już, że nie zakorzeni się w tej przestrzeni, czy może było raczej odwrotnie – decydując się na nią miał raczej nadzieję, że zdoła dobrze poznać, odczuć i zrozumieć przybraną ojczyznę? Wiadomo na pewno, że niedługo po zakończeniu pierwszego etapu tego wojażu, już w 1958 roku, pisarz podjął trudną, poważnie komplikującą jego stosunki z emigracją, decyzję o ostatecznym powrocie do kraju[8]. Amerykański ślad mocno zaznaczy się jeszcze w biografii rodziny: za oceanem na zawsze pozostanie Tili. Do Polski przyjedzie jej córka, Anna, która po ukończeniu studiów w USA zamieszka u dziadka, gdzie będzie

[8] O kulisach sporów emigracyjnych dotyczących Wańkowicza pisze w rozdziale *Decyzja powrotu* M. Kurzyna: *O Melchiorze Wańkowiczu – nie wszystko*, Warszawa 1975, s. 224–244.

prowadzić niezależny salon literacki. Po ukończeniu studiów medycznych, wobec odmowy przedłużenia wizy, wyjedzie wraz z mężem, Tadeuszem Walendowskim, i dwójką małych dzieci do Waszyngtonu. W Polsce trwale zakorzeni się dopiero jej syn...[9]

"Otworzyć wszystkie, nawet zardzewiałe, klapy chłonne" Melchior Wańkowicz's Journalistic *Sensorium*

Summary

The article discusses one of Melchior Wańkowicz's main works. His journalistic travels lead him to major countries in Europe, several countries in Asia, and some across the Atlantic. His American travels are particularly important to the writer (who wanted to make the U.S. his adoptive homeland), but his American trilogy does not belong to the author's most successful works, which might prove that, despite his efforts, Wańkowicz does not understand American reality. The author ascribes this to the fact that, perhaps, in contact with a technology-oriented culture, Wańkowicz's journalistic sense fades.

[9] Informacje biograficzne dotyczące potomków Melchiora Wańkowicza zaczerpnęłam z filmu: *Mój pradziad Melchior Wańkowicz*, reż. P. Morawski, Studio Filmowe Kalejdoskop 1998. Zob. też J. Siedlecka, *Ziela na kraterze ciąg dalszy*. „Pani" 1999, nr 3, s. 82–85.

Hana Voisine-Jechova
emerytowany profesor
Université Paris IV

Przestrzeń kubistyczna w literaturze?

Rozważania na temat relacji między literaturą i sztukami pięknymi nie są nowe. Kiedyś mówiono: „*Ut pictura poesis*", z czym można było się zgadzać, chociaż z pewnymi zastrzeżeniami. Badacze często posługują się terminami z jednej dziedziny, analizując utwory z innej dziedziny, co skłania do różnych pytań teoretycznych.

Naśladowanie sztuk pięknych w literaturze, zarówno w kompozycji, jak i stylu dzieł literackich, odgrywa w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku ważną rolę nie tylko w przypadku kubizmu. Wielu malarzy pisze wiersze, jak np. Wassilij Kandinskij czy Oskar Kokoschka. Bruno Schulz był malarzem i pisarzem, Josef Čapek, czeski przedstawiciel pewnych tendencji kubistycznych współpracował na polu literackim ze swoim bratem Karolem, był też autorem ciekawych próz poetyckich. Podobnie jak w epokach poprzednich, pisarze i poeci komentują dzieła sztuk pięknych, jak na przykład Apollinaire w esejach *Les peintres cubistes*... W ramach wznowionej, chociaż przekształconej koncepcji *Gesamtkunstwerk*, poezja dąży do połączenia wiersza z obrazem, tak jak w *Kaligramach* Apollinaire'a, inspirującego się manieryzmem, albo podkreśla przynajmniej wizualną stronę komunikacji, jak na przykład u Christiana Morgensterna, który, naśladując śpiew ryb, tworzy „poemat graficzny". Zainteresowanie się kubizmem w literaturze wpisuje się w ten kontekst. Na początku XX wieku artyści dążyli, chyba jeszcze wyraźniej niż w innych epokach, do połączenia wszystkich dziedzin sztuki. Juan Gris pisze:

> [...] kubizm nie jest dla mnie metodą, ale estetyką, a nawet stanem ducha. Wobec tego, kubizm koniecznie musi wchodzić we wzajemny stosunek ze wszystkimi przejawami myśli współczesnej[1].

Kubizm został wprowadzony do rozważań estetycznych w ramach sztuk pięknych i związany był z wizualizacją świata ujętą jako wstęp do zrozumienia egzystencji człowieka. W centrum zainteresowań jego zwolenników była przestrzeń[2] i przedmioty, które się w niej znajdują, bądź te, które sobie w niej wyobrażamy, przestrzeń sproblematyzowana, dynamiczna i wieloraka, nadająca się do rozbicia i rekonstrukcji[3].

Z tego punktu widzenia koncepty kubizmu malarskiego mogły znaleźć odbicie w literaturze. Tak samo jak w sztukach pięknych, w poematach i powieściach miejsce nabiera nowych znaczeń: nie jest tylko tłem, na którym rozgrywają się ludzkie dzieje, ale staje się podstawowym pierwiastkiem konstrukcji narracyjnej albo opisowej. Podobnie jak w malarstwie, również w literaturze chodzi o synchroniczny obraz wielorakości przedmiotów, których rozłożenie i zderzenie skutkuje kwestiami filozoficznymi.

Kierunki artystyczne nie są jednak ściśle określone i oddzielone od siebie ani w porządku synchronicznym, ani diachronicznym. Ich programy nie znajdują konsekwentnego zastosowania, a w konkretnych dziełach często łączą się pierwiastki na pierwszy rzut oka przeciwstawne. Nie ma „czystego", jednolitego i niewątpliwego kubizmu, podobnie jak nie ma żadnego kierunku estetycznego nadającego się do aplikacji bezwarunkowej. Lepiej byłoby więc mówić o pewnych tendencjach kubistycznych, które przejawiają się w sztukach pięknych i których pewne ślady występują również w literaturze.

Przedstawienie tego, co widzimy, a tego, co jest

Kubizm przenikał do sztuk pięknych w czasie, kiedy w filozofii jednym z czołowych kierunków była fenomenologia. Był jej potwierdzeniem i zara-

---

[1] Odpowiedź na ankietę „U kubistów" przeprowadzoną przez „Bulletin de la vie artistique" (Biuletyn życia artystycznego), 1.01.1925, w: *Juan Gris*, Editions des musées nationaux, 1974, s. 50.

[2] „[...] podstawa kubizmu od początku : kreacja nowej przestrzeni. [...] Ten rewolucyjny ruch stara się przede wszystkim kreować, po raz pierwszy od renesansu, nową przestrzeń malarską, przestrzeń, która pozostawałaby w harmonii z tym, co uważano za nową psychologią percepcji" (Mortimer Guiney, *Cubisme et littérature*, Librairie de l'Université Georg et Cie S.A., 1972, s. 20).

[3] Georgette Dargent twierdzi: „Nie mamy jasnego wyobrażenia przestrzeni, jak drzewa czy wody. Każdy wydziela sztucznie swoją przestrzeń" (*L'espace et le Cubisme: questions d'architecture*, w: *Le Cubisme*, Travaux IV, Université de Saint-Etienne 1973, s. 63).

zem protestem przeciwko podkreślaniu przez nią percepcji ograniczającej poznanie świata do ludzkich zdolności. Starał się uchwycić nie to, co widzimy, ale to, co jest, nie to, co zmienia się w czasie, ale to, co istnieje „naprawdę". Usuwał perspektywę, która wynikała ze złudzenia naszych oczu, pokazywał przedmioty oglądane jak gdyby równocześnie z różnych punktów widzenia, takie, jakie są, a nie takie, jakimi nam się wydają. Efektem tego nie było jednak bardziej „realistyczne" przedstawienie rzeczywistości, ale sproblematyzowanie spojrzenia, co później prowadziło do zwątpienia w możliwość poznania świata. Jeżeli nie ma logicznych więzi między poszczególnymi przedmiotami, przeżyciami, skutkami, albo jeżeli ich zrozumienie jest dla nas niedostępne, stajemy się „obcy". Kubistyczne odrzucenie iluzji wynikającej z perspektywy spojrzenia otwiera drogę do egzystencjalizmu.

Przedmioty, za pośrednictwem których pojmujemy przestrzeń, często są skomplikowane, trudno uchwycić ich prawdziwą postać. Trzeba było więc rozpocząć od rzeczy najprostszych, łatwych do określenia, i unikać cieni prowadzących do zwątpienia.

Kubistyczne nastawienie jest w pewnym stopniu antyliterackie, gdyż – przynajmniej teoretycznie – usuwa ze sfery widzenia czas. Wszystko należy do przestrzeni, wszystko jest „teraz", synchroniczne. Literatura natomiast wiąże się z czasem, często tematycznie i prawie zawsze swoją strukturą. Wyraża to, co przemija. Dochodzi tu do zderzenia myśli i dążeń, typowego dla pierwszych dziesięcioleci XX wieku: sztuka nie potrafi uchwycić całości ludzkiego istnienia i świata, człowiek jest fragmentaryczny, niekompletny, obcy[4]. Artysta jednak zawsze przeciwstawia się temu, co wydaje się niemożliwe. Przestrzeń kubistyczna staje się całym wachlarzem przestrzeni różnie skombinowanych w malarstwie podobnie jak w literaturze, jej sproblematyzowanie prowadzi do stworzenia nowych przestrzeni.

Perspektywa przestrzeni i perspektywa czasu

Jeżeli respektowanie albo nierespektowanie perspektywy odgrywa w malarstwie rolę zasadniczą, to perspektywa czasu wydaje się w literaturze mniej ważna czy raczej bardziej skomplikowana i traktowana jest w inny sposób. Różnicy między tym, co się widzi, i tym, co jest (albo co uważa się za istniejące), nie wyraża się zwykle w powieściach albo w poematach

[4] Warto by może w tym kontekście przywołać B. Schulza, którego bohater proponuje dać ludziom „[...] tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę..." (B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 82).

środkami stylistycznymi, ale tematycznymi – i pisarze od zawsze zwracali na nią uwagę. Nie wynika z tego, że literatura lepiej nadaje się do uchwycenia różnych aspektów rzeczywistości niż malarstwo, posługuje się jednak innymi środkami artystycznymi i naraża się na inne trudności, chociaż często stara się być też malarstwem – tak samo jak malarstwo usiłuje niekiedy stać się literaturą.

Jak już wspomniano, kubizm przedstawia przedmioty oglądane jak gdyby równocześnie z różnych punktów widzenia. Usuwa przestrzeń spojrzenia – przestrzeń perspektywy – zastępując ją konstrukcją przedmiotów logicznie rozłożonych i skondensowanych, w której nie ma egzystencji chwiejnej, trudnej do uchwycenia, ale wszystko jest bez cieni, z wyraźnymi konturami, zbliżającymi się do rysunku. Przestrzeń identyfikuje się z przedmiotem, staje się przedmiotem. Istnieje poza poszczególnymi doświadczeniami jednostki ludzkiej. Tutaj jednak dochodzi do konfliktu. Czas i przestrzeń to pojęcia związane ze świadomością człowieka. Bez czasu i przestrzeni nie ma ludzkiej egzystencji, nie ma więc również kreacji artystycznej. Sztuki piękne i literatura stają przed tym samym problemem i starają się go rozstrzygnąć środkami, które mają do dyspozycji. W tym względzie istnieją między nimi podobieństwa i różnice. Podkreślając podobieństwa, można uznać niektóre poematy albo opowiadania za kubistyczne, gdy zaś zwraca się uwagę na różnice między nimi, kubistyczna interpretacja tych samych utworów staje się wątpliwa. W każdym razie w literaturze byłoby jeszcze trudniej niż w malarstwie znaleźć dzieła konsekwentnie kubistyczne.

W odróżnieniu od literatury malarstwo zwykle nie ma do dyspozycji różnych narratorów. To, co wydaje się atutem literatury, jest jednak jej ograniczeniem. Normalna przestrzeń literacka – to przestrzeń wynikająca ze spojrzenia podmiotu lirycznego, narratora albo jego bohaterów. Czystej przestrzeni, czystego przedmiotu bez ludzkiego spojrzenia w literaturze prawie nie ma. Można naturalnie powiedzieć, że i przestrzeń malarska jest przestrzenią człowieka, artysty, niemniej jednak sytuacja przedstawia się w sztukach pięknych w inny sposób niż w powieściach albo poematach.

Odrzucając indywidualne spojrzenie człowieka, redukujące obraz rzeczywistości do jednego jej aspektu, malarstwo przedstawia przedmioty jakby rozłożone, z których każdy staje się całym szeregiem przedmiotów; obraz jest konstrukcją całego szeregu spojrzeń. W literaturze, w której narracja oparta jest często na tradycji kronikarskiej, opisanie tego samego przedmiotu albo wydarzenia z różnych punktów widzenia istnieje od zawsze i nie ma w nim nic prowokacyjnego, bo jest logicznie związane z charakterem poszczególnych postaci. Typowym przykładem krajobrazu podwój-

nego – przestrzeni polskiej i włoskiej widzianej przez pryzmat ludzkiego spojrzenia i uczucia – jest rozmowa o malarstwie i jego modelach, w której biorą udział Telimena, hrabia i pan Tadeusz[5]. Przestrzeń opisana nie istnieje niezależnie od bohaterów, ale identyfikuje się z ich uczuciami oraz koncepcjami estetycznymi.

W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku także w literaturze uwidacznia się nowe pojmowanie przestrzeni, przestrzeni oddzielonej od indywidualnego spojrzenia jednostki ludzkiej. W sposób zasadniczo odmienny niż u Mickiewicza przedstawia się krajobraz u Apollinaire'a – jeżeli można jeszcze mówić o krajobrazie:

Dziś chodzisz po Paryżu we krwi kobiety młode
To było chciałbym zapomnieć to było u schyłku urody

W ognistych kłębach Najświętsza Panna spojrzała na mnie w Chartres
Krew twego Serca Świętego skropiła mnie na Montmartre
[...]
Teraz jesteś na brzegu Morza Śródziemnego
Pod cytrynami kwitnącymi od roku do roku
[...]
Jesteś w okolicach Pragi w ogródku przed gospodą[6]

Nie chodzi tylko o to, że Paryż, Chartres, Morze Śródziemne i Praga współistnieją i że ich ewokacja jest synchroniczna, nieuzasadniona logicznie opisanymi przeżyciami podmiotu lirycznego albo jego sobowtóra. Tekst przechodzi od pierwszej do drugiej osoby i na odwrót, między „ja" i „ty" nie ma granic. Chodzi o jakieś ogólne, wszechludzkie istnienie, w którym czas i przestrzeń nabierają nowych znaczeń. Ich zderzenie prowadzi do uchwycenia pełni estetycznej i życiowej. Wszystko jest razem, wszystkim można się zachwycać, przestrzeń nie ma granic. Jesteśmy równocześnie w miejscach, w których w tym samym momencie nie możemy być fizycznie.

Przykładów tego rodzaju jest w poezji pierwszych dziesięcioleci XX wieku wiele, przede wszystkim tam, gdzie ważną rolę odegrał surrealizm, jak na przykład w Czechach. Typowym poematem tego rodzaju jest *Nowy Ikar* Konstantina Biebla:

[5] Zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 1955, s. 90–94.

[6] G. Apollinaire, *Strefa*, w: tegoż, *Wybór poezji w przekładach Adama Ważyka*, Warszawa 1980, s. 127–129.

Zbliża się noc już o zmierzchu parowiec wpłynął na ulice Stambułu
po ciepłych falach purpurowego morza
a że jest północ chiński kulis przebudził się z głodu
a że jest rano bose Jawajki śpiewają w palmowym gaju
a że jest piękny wieczór stanąłem na skraju tego szybko żółknącego lasu
z głową lekko uniesioną ku obłokom[7]

Przytoczone przykłady można uważać za potwierdzenie kubistycznej koncepcji przestrzeni:

> [...] malarz może pokazać na tym samym obrazie miasto chińskie, miasto francuskie i góry, morza, faunę i florę, ludzi z ich historią i ich pragnieniami, wszystko, co w zewnętrznej rzeczywistości je oddziela. Odległość czy czas, rzecz konkretna czy czysty koncept, nic nie odmawia sobie bycia wyrażonym w języku malarza, jak również poety, muzyka czy uczonego[8].

Czy można jednak w przypadku przywołanych wierszy mówić o analogiach z obrazami kubistycznymi, czy raczej o surrealistycznych konfrontacjach rzeczy i wydarzeń bez logicznego połączenia? Granice między prądami estetycznymi są czasami trudne do uchwycenia.

Kubistyczne pierwiastki przenikają przede wszystkim do poematów pozwalających na rozluźnienie więzi między poszczególnymi obrazami i zastępujących – przynajmniej na pierwszy rzut oka – ciągłość przedstawionego świata emocjonalnym napięciem, wywołanym bądź osobno przez każdy z nich, bądź ich zderzeniem. Nawet jednak w dziełach narracyjnych można podkreślić synchroniczną teraźniejszość pewnych scen. Typowym przykładem tego nastawienia jest początkowa scena drugiego tomu powieści Jeana Paula Sartre'a *Drogi wolności*:

> Szesnasta trzydzieści w Berlinie, piętnasta trzydzieści w Londynie. Pałac nudził się na wzgórzu, pusty i ceremonialny, ze starcem w środku. W Angoulême, w Marsylii, w Gandawie, w Duwrze myśleli: „Co on tam robi? Już po trzeciej – dlaczego nie schodzi?" [...] Na dziedzińcu czekało trzech szoferów – każdy nieruchomo przy kierownicy; po drugiej stronie Renu, w hallu hotelu «Dreesen» czekali nieruchomo tykowaci Prusacy w czarnych garniturach[9].

Wielorakości przestrzeni mozaikowej towarzyszy tutaj nieuchwytność wspólnego czasu, prowadząca do rozbicia i do rekonstrukcji istnienia,

---

[7] K. Biebl, *Nowy Ikar*, w: tegoż, *Nowy Ikar i inne poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył A. Włodek, Kraków 1984, s. 43.

[8] A. Gleizes, J. Metzinger, *Du «Cubisme»*, Editions «Présence», 1980, s. 72.

[9] J. P. Sartre, *Drogi wolności*, t. 2: *Zwłoka*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1958, s. 5.

zaktualizowanego, powtarzanego i sproblematyzowanego. Chodzi jednak o pojedynczą scenę, która nie decyduje o ujęciu całej powieści.

Przestrzeń i przedmiot

Starając się ułatwić skomplikowany problem przestrzeni, malarze zwracali się ku przedmiotom prostym. Nawet w tym wypadku nie można jednak ograniczyć się do jednej interpretacji. Zainteresowanie się przedmiotami prostymi nie wynika tylko z estetycznych dążeń do synchronicznego uchwycenia ich wielorakiej postaci, ale też z nowego oceniania folkloru, ze zwrócenia uwagi na sztukę ludów prymitywnych itd.[10] W każdym razie literatura idzie tutaj tymi samymi szlakami co malarstwo.

Pewne opisy literackie sprawiają wrażenie kubistycznych obrazów: przedmioty nieproblematyczne, proste, istnieją obok siebie, bez wzajemnego połączenia. Jest tutaj jednak pewna różnica. Kubizm otwiera drogę do nowego ujęcia świata, do stworzenia jego nowej wielorakiej wspólnoty. W literaturze aplikacja niektórych jego tendencji prowadzi do poczucia izolacji, która przechodzi w egzystencjalistyczną obcość. U Sartre'a można przeczytać: „Każdy z nich ma życie. [...] Każdy swoje [...], lecz każde z nich pozostaje nadal tak ściśle osobiste jak szczotka do zębów, jak żyletka, jak przybory toaletowe, których nie pożycza się nikomu [...]"[11].

W tym kontekście ciekawą pozycję stanowi powieść Heleny Boguszewskiej *Całe życie Sabiny*. Autorka należała do grupy Przedmieście i w jej pierwszych powieściach, pisanych razem z Jerzym Kornackim, znajdował Julian Krzyżanowski „wyraz protestu przeciw nędzy proletariatu, przedstawianej metodą tradycyjnego naturalizmu"[12], a *Całe życie Sabiny* uznał za „powieść psychologiczną o przedstawicielce szarej codzienności mieszczańskiej"[13]. Owa ocena odpowiada tematycznemu zamierzeniu dzieła, ale typem opisu autorka oddala się od tradycyjnego naturalizmu i zbliża się do pewnych tendencji awangardy. Warto zresztą przypomnieć, że z Przedmieściem przez pewien czas był związany także Bruno Schulz.

Życie głównej bohaterki powieści, umierającej kobiety, przedstawione jest jako sześć istnień wzajemnie się przeplatających, umieszczonych w róż-

[10] Zob. na przykład Josef Čapek, *Nejskromnější umění* (1920) i *Umění přírodních národů* (1938).

[11] J. P. Sartre, *Drogi wolności*, t. 1: *Wiek męski*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1957, s. 255.

[12] J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1970, s. 605.

[13] Tamże, s. 616.

nych miejscach (przestrzeniach), oglądanych za pośrednictwem przedmiotów prostych – sukienek, kapeluszy... Podobnie jak przedmioty w obrazach kubistycznych, akcja powieści jest więc rozłożona i powiązanie jej poszczególnych części nie wynika z perspektywy ludzkiego spojrzenia, ale sprawia wrażenie, jakby wszystko istniało obok niej i w tym samym momencie. Autorka nawet stwierdza:

> [...] nie ma ani dalej, ani bliżej, tylko wszystko razem i wszystko naraz[14].

Efektem tego jest pewne „powielanie" przedmiotów, wydarzeń i osób. Przywołując wspomnienia związane z ubraniami, bohaterka powie:

> [...] aż się roi od Sabin różnymi drogami chodzących w różnych sukniach[15].

Albo:

> [...] wszystkie Sabiny we wszystkich swoich sukniach szły jak na defiladzie[16].

Akcja jest skoncentrowana wokół przedmiotów codziennych, prostych, z jakimi spotykamy się na obrazach kubistycznych i u pisarzy, którzy nimi się inspirowali:

> [...] w każdym mieszkaniu była kuchnia, a w każdej kuchni był piec kuchenny i paka z węglem. I pomiędzy piecem tkwiła służąca i była jak ten piec i jak ta paka, jak łóżko i stół, i szafa, jak obiad i buty, jak wszystko, bez czego nie można żyć[17].

Owo „kubistyczne" nastawienie nie jest jednak konsekwentne. Nie chodzi o to, że przeżycia głównej bohaterki są nie tylko związane z przedmiotami, ale także z ludźmi – służącymi. Postaci ludzkich, uproszczonych i rozłożonych, w malarstwie też nie brak. Powieść Boguszewskiej nie jest jednak wyzwolona z perspektywy czasu, to znaczy nie wymyka się zasadniczym regułom narracji rozwijającej się przez parę lat. Chociaż pisarka tego nie podkreśla, poszczególne przeżycia bohaterki są, przynajmniej częściowo, tematycznie umieszczone w czasie, który mija. Wspomnienia Sabiny można czytać jako mozaikowy opis jej życia od dzieciństwa do śmierci, oparty

---

[14] H. Boguszewska, *Całe życie Sabiny*, Warszawa 1947, s. 203.

[15] Tamże, s. 56.

[16] Tamże, s. 200.

[17] Tamże, s. 109.

tylko na uprzywilejowaniu przedmiotów i przestrzeni znanych z malarstwa kubistycznego.

Język powieści nie nadaje się do uchwycenia tego, co jest. Wyraża to, co było albo konstruuje wizje tego, co będzie. Teraźniejszości nie ma. Odniesienie akcji do przeszłości jest zresztą w powieści Boguszewskiej stematyzowane, mianowicie chodzi o szereg wspomnień.

Czy można mówić tutaj o śladach kubizmu? Kubizm jest sztuką teraźniejszości. Usuwając złudzenie wynikające z perspektywy przestrzennej, zachęca do zniesienia perspektywy czasu, do podkreślenia tego, co istnieje synchronicznie. Narracja jednak przebiega w czasie, jej struktura jest związana z przemijaniem czasu zarówno z punktu widzenia świata przedstawionego, jak i jego percepcji w trakcie lektury.

*
* *

Przestrzeń kubistyczna, tj. przestrzeń synchronicznej i autonomicznej wielorakości, występuje nie tylko w utworach artystów związanych bezpośrednio z kierunkiem wywodzącym swoją nazwę od ironicznego komentarza, którym opatrzył go Matisse. Sartre nie jest pisarzem kubistycznym, a tym bardziej nie jest pisarką kubistyczną Boguszewska i inni pisarze, u których w konstrukcji utworów można znaleźć elementy „kubistycznego" ujęcia przestrzeni. Pewne koncepty estetyczne mogą być stosowane poza kierunkiem, w ramach którego zwróciły na siebie uwagę. Kubistyczne ujęcie przestrzeni należy do takich właśnie konceptów, na co zresztą zwracali uwagę różni badacze.

Ogólne tendencje estetyczne, opracowane w różnych dziedzinach sztuki, w tym przypadku w malarstwie, nie znajdują tego samego odbicia we wszystkich rodzajach literackich i każde ich dostosowanie prowadzi do pewnych modyfikacji, ponieważ związane jest z warunkami ich struktury wyrazowej. Stosunkowo czysty kubizm mógł przenikać częściej do wierszy czy tekstów lirycznych niż do powieści. I w poezji jednak łączył się z nastrojami surrealistycznymi. W utworach narracyjnych pojawiał się raczej fragmentarycznie i czasami ulegał prawie zupełnemu stłumieniu przez tradycyjną perspektywę czasu. Jego znaczenie wykracza poza formalną aplikację kubistycznej metody opisu, bo zmusza do zastanowienia się nad miejscem człowieka w świecie, który istnieje obok nas, i w tym sensie otwiera drogę do egzystencjalizmu, postmodernizmu oraz szerszych estetycznych pytań kultury nowoczesnej.

Cubist Space in Literature?

Summary

The article takes up the question of relationship between cubism and literature. According to the author, an approach analogous to the cubist representation of objects, shown as if simultaneously from various points of view, can be found in literature in an elimination of perspective and time as well as the tendency to represent history and situations without considering the participation of the text's narrator or main character. Some tendencies of this kind appear in certain surrealistic poems and existentialist novels, while in Polish literature we encounter them in the works of Helena Boguszewska.

Lektury i dyskusje

Elżbieta A. Jurkowska
Uniwersytet w Białymstoku

Topika przestrzenna w twórczości Wacława Potockiego

Twórczość Wacława Potockiego zyskała w ostatnich dekadach wielu nowych badaczy[1]. Krystyna Krawiec-Złotkowska swoją publikacją na temat obecności i roli przestrzeni w twórczości podgórskiego poety włącza się w nurt badań nad jego spuścizną literacką[2]. Wpisując się w poczet autorów nowoczesnych studiów nad dorobkiem literackim Potockiego, autorka podejmuje temat będący przedmiotem jej długoletnich zainteresowań[3]. Praca Krawiec-Złotkowskiej wyznacza nowe perspektywy badań, szeroki zakres refleksji i zagadnień niewystarczająco do tej pory opracowanych.

Autorka jasno i precyzyjnie określa przedmiot swojej pracy; wedle zapowiedzi będzie ona „próbą usystematyzowania problematyki *spatium* w poezji Wacława Potockiego" [s. 15]. Badania K. Krawiec-Złotkowskiej skupiają się na

[1] W ostatnim dziesięcioleciu powstało kilka ważnych publikacji wzbogacających stan wiedzy na temat twórczości Wacława Potockiego („Roczniki Humanistyczne" 2001, z. 1 – numer w całości poświęcony twórczości Wacława Potockiego; Agnieszka Czechowicz, *Różność w rzeczach. O wyobraźni pisarskiej Wacława Potockiego*, Warszawa 2008; Władysława Książek-Bryłowa, *Wacław Potocki i jego „Ogród, ale nie plewiony"*, Lublin 2009; Andrzej Borkowski, *Imaginarium symboliczne Wacława Potockiego: „Ogród nie plewiony"*, Siedlce 2011).

[2] K. Krawiec-Złotkowska, *Przestrzenie Wacława Potockiego*, Słupsk 2009, s. 235.

[3] Autorka recenzowanej rozprawy jest inicjatorką projektu i kierownikiem naukowym konferencji „Rzeczpospolita domów" podejmującym temat roli różnych przestrzeni w kulturze i tradycji Rzeczypospolitej (zorganizowano już trzy interdycyplinarne spotkania polskich naukowców poświęcone refleksji nad zamkami, dworkami i pałacami, chatą i Domem Bożym); na 2012 rok zaplanowano IV konferencję z tego cyklu pod hasłem: *Domus urbanus*. Celem projektu jest zbudowanie „biblioteki Rzeczpospolitej domów".

analizie konkretnych miejsc, przestrzeni najbliższych człowiekowi, reprezentowanych zarówno w wymiarze fizykalnym, jak i metafizycznym. Autorka recenzowanej publikacji dystansuje się od uwag uznanych badaczy – Janusza S. Gruchały i Stanisława Grzeszczuka, a także Adama Karpińskiego na temat literackiego krajobrazu w literaturze staropolskiej[4], podkreślając, że jej studium „przynosi nowe spojrzenie na omawianą problematykę", ponieważ przestrzenie ważne dla poety poddała „*wewnętrznemu* i *zewnętrznemu* oglądowi" [s. 15]. Zaznacza ponadto, że nie można ich ukazywać w opozycji *locus amoenus – locus horridus*, gdyż owe „przestrzenie" mają ambiwalentny charakter, dlatego ich postrzeganie powinno być raczej oparte na zasadzie *concors discordia*.

Zdaniem autorki podejmowanie tematu przestrzeni jest przede wszystkim „próbą określenia miejsca człowieka w świecie, który go otacza" [s. 7]. Podkreślając we wstępie do rozprawy kulturotwórczą funkcję *spatium*, Krawiec-Złotkowska przywołuje wizje przestrzenne znane z tradycji (biblijne i mityczne stworzenie świata oraz wizje przestrzeni w liryce staropolskiej, oparte na tradycji śródziemnomorskiej i judeochrześcijańskiej, kosmologiczną, wertykalną i horyzontalną). Zarysowuje tym samym szeroki kontekst twórczości poety.

Recenzowane studium zostało podzielone na osiem rozdziałów. Ich konstrukcja jest tak przemyślana, żeby mogły być skomponowane według tych samych zasad. Analizę każdej z „przestrzeni" poprzedzają odwołania do tradycji literackiej, przedstawienie, jak omawiane miejsca były postrzegane, jakie znaczenia i wartości konotowały, kończy zaś podsumowanie ich odbioru przez łużeńskiego poetę. W tym celu autorka odwołuje się do bogatej literatury przedmiotu, podkreśla trwanie znanych od starożytności wzorów w rodzimej literaturze. Krawiec-Złotkowska analizuje utwory Potockiego pochodzące z różnych lat jego działalności twórczej, reprezentujące różne gatunki literackie. Szczególną uwagę poświęca *Ogrodowi nieplewionemu*[5] i *Moraliom*, choć odwołuje się także do innych dzieł poety (np. *Transakcji wojny chocimskiej* czy wierszowanych romansów). Układ materiału w publikacji powoduje, że można w niej wyodrębnić dwie części – dotyczącą przestrzeni zamkniętych (rozdz. I *Dom*, rozdz. II *Dwór*, rozdz. III *Kościół*, rozdz. IV *Miasto*) oraz przestrzeni otwartych (rozdz. V *Pole bitwy*, rozdz. VI *Wiejskie ustronie*, rozdz. VII *Las*, rozdz. VIII *Morze*)[6].

[4] J. S. Gruchała, S. Grzeszczuk, *Wstęp*, w: *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, oprac. J. S. Gruchała, S. Grzeszczuk, Warszawa 1988; A. Karpiński, *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*, Wrocław 1983.

[5] Autorka stosuje łączną pisownię tytułu zbioru Potockiego.

[6] Niemożliwe jest w tym miejscu zaprezentowanie wszystkich analizowanych przez autorkę

Konstrukcja całości wywodu odnosi się do postawionej tezy, do której autorka powraca w zakończeniu rozprawy, że „technika twórcza Potockiego nie polegała na konstruowaniu świata w myśl koncepcji, że każdy pozytyw ma odpowiadający mu negatyw i trudno wyznaczyć granicę między [...] różnymi znaczeniowo przestrzeniami" [s. 206]. Krawiec-Złotkowska zauważa także, że łużeńskiego poetę topografia interesuje o tyle, o ile przekazuje prawdę o człowieku, który swoją obecnością konstytuuje ową przestrzeń. Badaczka podkreśla, że Wacława Potockiego zajmuje ogląd świata z punktu widzenia ludzkiego doświadczenia, „przestrzeń życia", która rozciąga się wokół osoby.

Obserwacje rozpoczyna od analizy przestrzeni domu (rozdz. I *Dom*). Podkreśla, że to szczególne miejsce ewokuje różne treści i często trudno określić, w jakiej funkcji się ono pojawia. Krawiec-Złotkowska zauważa, że najczęściej dom nosi „nieprzestrzenne cechy". Refleksja na temat tego miejsca staje się punktem wyjścia do zaprezentowania obyczajowości, postaw, tradycji szlacheckiej, wspominania wydarzeń, które miały miejsce. Dom w twórczości Potockiego jest także alegorią Rzeczypospolitej, substytutem ojczyzny. Zatroskany o jej losy poeta niejednokrotnie nie szczędzi krytyki braci szlacheckiej, kierując pod jej adresem gorzkie wyrzuty, konfrontując przeszłość z czasami współczesnymi. Autorka recenzowanej rozprawy zwraca też uwagę na „dom utracony, przedmiot wielkich emocji, pragnień, tęsknot, niespełnionych marzeń" [s. 37]. Przywołuje funeralną twórczość poety, w której podkreślał pustkę, osamotnienie po utracie najbliższych. Zdaniem badaczki, mając świadomość tych kontekstów, trudno jednoznacznie uznać, że dom dla Potockiego jest azylem, miejscem przyjaznym i bezpiecznym.

Drugi rozdział studium został poświęcony przestrzeni dworu. Autorka wskazuje, że poglądy Potockiego na ten temat są pod wieloma względami bliskie obserwacjom zapoczątkowanym przez rzymskich poetów (przede wszystkim Horacego), a kontynuowanych m.in. przez Jana Kochanowskiego. Dwór, rozumiany jako miejsce życia dworskiego (*vita aulica*), zostaje przeciwstawiony topicznej wizji ziemiańskiej arkadii z jej zasadą złotego umiarkowania (*aurea mediocritas*) i „niepróżnującym próżnowaniem". Badaczka podkreśla, że i to miejsce jest charakteryzowane przez swoich mieszkańców. Polska magnateria zamieszkująca tak rozumiany „dwór" przedstawia się jako zepsuta i zdemoralizowana warstwa społeczna.

W kolejnym rozdziale autorka koncentruje się na przestrzeni kościoła (rozdz. III). Stwierdza, że jest on miejscem wyjątkowym – przestrzeń ta sy-

kontekstów, w których występują omawiane przestrzenie. Istotniejsze wydaje się wskazanie, do jakich wniosków dochodzi.

tuuje się bowiem zarówno w horyzontalnym *continuum*, jak i porządku wertykalnym, przenikają się w niej sfera *sacrum* i *profanum*. Podgórski poeta rzadko przywołuje konkretne budowle architektury sakralnej, częściej mówi o „przestrzeni Kościoła–Wspólnoty ujawnionej [...] wprost i pośrednio (realizującej się w jego wyznawcach i duszpasterzach)" [s. 82]. Krawiec-Złotkowska zauważa, że Potocki sporo miejsca poświęca duchowieństwu. W ocenie eksarianina[7] księża katoliccy są oderwani od przestrzeni *sacrum*. Poeta analizuje i poddaje krytyce ich zachowania, wskazuje liczne wady i słabości. Jednocześnie Kościół, który jest rozumiany jako wspólnota, ujawnia się w utworach Wacława Potockiego jako postać duchowego bohatera, który funkcjonuje poza granicą poznawalnej empirycznie przestrzeni. Poeta, tworząc tę alegoryczną, wzorowaną na erazmiańskim rycerzu Chrystusowym figurę, wpisuje się w bogatą tradycję literacką. Autorka recenzowanej pracy uważa, że samego poetę można utożsamiać z Bożym rycerzem. Jej zdaniem, obszarem działania „militis Christiani jest przestrzeń etyki i moralności, przestrzeń walki duchowej w obronie ludzkiej godności" [s. 76].

Dalsze analizy Krawiec-Złotkowskiej dotyczą przestrzeni miasta (rozdz. IV). W spuściźnie literackiej Potockiego przedstawia się ono jako miejsce o cechach *locus horridus*. Zdaniem uczonej, poeta ma zdecydowanie krytyczne podejście do tego, co dzieje się w miastach polskich, szczególnie do postaw i obyczajowości ich mieszkańców (badaczka po raz kolejny podkreśla, że nie topografia jest dla poety najważniejsza). Miasto bywa również postrzegane (podobnie jak dom) jako alegoria państwa. W twórczości Potockiego można wskazać fragmenty, w których podane zostały przyczyny upadku państwa – sprzyja temu m.in. demoralizacja społeczeństwa czy nieprzestrzeganie prawa. Interesujące jednak, że w wyniku porównania miast polskich z obcymi, rodzime wychodzą z konfrontacji zwycięsko. Potwierdza to często artykułowane przez poetę przekonanie, że w tym, co przychodzi z zewnątrz należy upatrywać przyczyn zmierzchu świetności i upadku ojczyzny.

W rozdziale piątym Krawiec-Złotkowska podejmuje rozważania nad przestrzenią pola bitwy. Autorka już na wstępie zaznacza, że „świat siedemnastowiecznych Sarmatów poddawany nieustannej weryfikacji i ocenie ma zostać oczyszczony w krwi niewinnych, w posoce wroga" [s. 109]. Dlatego u Potockiego teren walk nabiera niejednokrotnie charakteru *sacrum*. Skupiając swoje analizy na fabularnej przestrzeni *Transakcji wojny chocimskiej*, badaczka podkreśla, że nie chodzi jedynie o świętą wojnę czy konkretne wydarzenie historyczne w dziejach narodu. Potyczki wojenne stają się okazją do weryfikowania postaw moralnych, światopoglądu, obnażają ludzką naturę.

[7] Autorka uważa, że brak w twórczości Potockiego śladów konwersji.

Kolejny rozdział (VI) zostaje poświęcony wiejskiemu ustroniu. Uczona podkreśla, że Potocki z jednej strony odwołuje się do utrwalonych w tradycji wyobrażeń świata przyrody, pozostaje w jej kręgu, z drugiej – podejmuje próbę ich modyfikowania. Wpływ na utratę bezgranicznego zaufania w harmonijność, przyjazność natury mają indywidualne doświadczenia poety. Śmierć wkraczająca do ziemiańskiej arkadii powoduje, że wolna od chaosu, skonwencjonalizowana wizja nabiera kształtów realnych – „jest i nie jest jednocześnie azylem dla cierpiącego ojca" [s. 136].

Podejmując temat wiejskiego ustronia, Krawiec-Złotkowska zwraca też uwagę na fenomen ogrodu wpisanego w tę przestrzeń. Zaznacza, że przynależy on zarówno do sfery natury i kultury, a w twórczości Potockiego funkcjonuje w wielu wariantach, m.in. „w warstwie leksykalnej jako metafora" [s. 144]. Tytułowy *Ogród nieplewiony* jest właśnie usytuowany na granicy uporządkowanej i niezagospodarowanej przestrzeni. Łużeński twórca ukazuje w nim ludzkie rozterki i wybory, poddaje ocenie otaczający świat.

W rozdziale siódmym Krawiec-Złotkowska przedmiotem swoich badań czyni las, teren usytuowany na granicy przestrzeni częściowo zagospodarowanej przez człowieka, częściowo niepoddającej się jego działaniom, obszar pozostający we władaniu natury. Staje się on często tłem dla realistycznych wydarzeń, jak na przykład zabaw myśliwskich szlachty. Częściej jednak bywa źródłem refleksji egzystencjalnych – poeta przedstawia go jako alegorię świata, drzewa i rośliny leśne stają się zaś metaforami ludzi. Autorka recenzowanej pracy zwraca uwagę, że drzewo w twórczości Potockiego ma jeszcze inne, przenośne znaczenie. Poświęca obszerny *passus* drzewu krzyża, będącym motywem przewodnim mesjady *Nowy zaciąg*, który wprowadza w przestrzeń sakralną. Wskazuje nie tylko horyzontalny, ale także wertykalny kierunek dążeń człowieka.

W ostatnim rozdziale studium (VII) autorka podejmuje analizę przestrzeni morskiej i dowodzi, że konotuje ona przede wszystkim znaczenie metaforyczne, stanowi znaczące źródło inspiracji. Wacław Potocki wykorzystuje ją najczęściej do snucia refleksji na temat kondycji ludzkiej. Podejmuje nośną figurę egzystencji człowieka – życie jako żeglugę. Opowiada o niepewności, niestałości świata, nie wykraczając poza tradycyjną topikę. Poeta porównuje do przestrzeni morza noszącej cechy *locus horridus* także Rzeczypospolitą. Morski żywioł bywa również ujmowany w aspekcie topograficznym, stanowi wówczas tło dla rozgrywających się wydarzeń.

Zakończenie rozprawy przesądza o jej otwartym charakterze. Autorka nie uważa swoich studiów za zamknięte kompendium wiedzy na temat przestrzeni w twórczości Wacława Potockiego. Stwierdza, że niezwykle bogaty materiał źródłowy domaga się dalszych szczegółowych badań. W studium

o przestrzeniach Krawiec-Złotkowska uwzględnia szeroki kontekst twórczości Wacława Potockiego, podsumowuje wiele ważnych sądów na jej temat. Podejmuje również próbę uporządkowania ogromnego obszaru międzytekstowych uwikłań i zależności utworów podgórskiego poety powstających w różnych okresach jego życia.

Autorka recenzowanej pracy zdecydowała się na usystematyzowanie problematyki *spatium* w twórczości Wacława Potockiego. Ogrom materiału źródłowego, którym dysponowała Krawiec-Złotkowska spowodował, że nie wystarczyło miejsca na gruntowne i wnikliwe analizy przywoływanych utworów. Znajdujemy w studium wiele ważnych dla XVII-wiecznego poety miejsc, które wymagają dogłębnego zbadania. Niejednokrotnie tezy stawiane przez autorkę rozprawy są oparte na wcześniej powstałych studiach poświęconych twórczości Potockiego[8]. W sumie budzą one niedosyt i prowokują potrzebę uzupełnień. Być może lepiej byłoby skupić się na mniejszej liczbie utworów, ale przeanalizować je skrupulatniej i dokładniej? Publikacja Krystyny Krawiec-Złotkowskiej jest studium cennym, ale jednocześnie pozostawia nadal otwarty problem badawczy, daje możliwość kontynuowania pracy nad problematyką *spatium* w spuściźnie literackiej poety.

Wartość rozprawy obniża znacznie brak bibliografii, tym bardziej że uczona odwołuje się w przypisach do imponującej literatury przedmiotu. Bardzo przydałby się tu również indeks rzeczowy opisywanych przez Potockiego miejsc.

Wypada jednak stwierdzić, że autorka studium *Przestrzenie Wacława Potockiego* podjęła próbę całościowego opracowania tematu do tej pory mało zbadanego. Zwróciła uwagę na potrzebę pogłębionej refleksji dotyczącej interesującego zagadnienia w twórczości poety.

Podsumowując, warto raz jeszcze podkreślić, że przeprowadzone przez autorkę recenzowanej rozprawy badania dowodzą głębokiego zakorzenienia twórczości Wacława Potockiego w kulturze śródziemnomorskiej i judeochrześcijańskiej. Komparatystyczna perspektywa wzbogaca możliwość analizy różnorodnych utworów poety. Lektura rozprawy Krystyny Krawiec-Złotkowskiej przynosi pożytek w badaniach nad spuścizną literacką Potockiego i może być adresowana do szerokiego grona czytelników zainteresowanych literaturą dawną.

---

[8] Np. K. Krawiec-Złotkowska, *Potocki (1621–1696)*, Kraków 1998; J. Malicki, *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec tradycji literackiej*, Katowice 1980; C. Backvis, *Szczególna próbka historycznego eposu: „Wojna chocimska" Wacława Potockiego*, w: tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, Warszawa 1975; S. Szczęsny, *Ogród Wacława Potockiego: epicka całość, malowidło świata*, „Ogród" 1992, nr 1 (9).

Space Subject in the Writings of Wacław Potocki

Summary

The subject of this review is *Przestrzenie Wacława Potockiego*, a book by Krystyna Krawiec-Złotkowska, which takes up the problematics of genre and subject in the poet's writings in the context of tradition. The reviewer notes the well thought-out, systematised structure of the study as well as the attempts at organizing the huge area of intertextual entanglements of Potocki's work. She emphasizes also an open character of the study, which suggests that the research undertaken by Krystyna Krawiec-Złotkowska should be continued.

Marcin Lul
Uniwersytet w Białymstoku

Literackie fizjonomie Wilna czasów Kraszewskiego z Litwą w tle

Przegląd problematyki w świetle najnowszego stanu badań

Zainteresowanie Litwą i Wileńszczyzną XIX wieku od kilku dziesięcioleci utrzymuje się na wysokim poziomie. Stale wzrasta liczba publikacji poświęconych polsko-litewskim związkom historycznym i kulturalnym. Powstają prace z różnych dyscyplin o charakterze naukowym i popularyzatorskim, począwszy od monografii, a skończywszy na przewodnikach po Litwie i Wileńszczyźnie, uwzględniających dziedzictwo przeszłości. Niniejszy przegląd dotyczy jedynie historycznoliterackich penetracji, ograniczonych do konkretnego miejsca i czasu, a także w znacznej mierze do spojrzenia jednego tylko świadka epoki – Józefa Ignacego Kraszewskiego. Taki wybór wynika po pierwsze ze swoistej „eksplozji" tematyki miejskiej w dzisiejszej humanistyce. Jak wiadomo, to właśnie w Wilnie – mieście wielu kultur – ogniskowało się polskie życie intelektualne związane z okresem świetności Uniwersytetu[1]. A Kraszewski, opuszczając miasto w 1833 roku, widział kres jego splendoru. Po latach wracał do niego we wspomnieniach będących czymś więcej niż tylko osobistym rozrachunkiem z epoką własnej młodości. Swojemu doświadczeniu Wilna nadał pisarz walor przeżycia pokoleniowego. Tutaj, w Wilnie rozwinęły się także naukowo-literackie pasje pisarza

[1] Zob. D. Beauvois, *Wilno – polska stolica kulturalna zaboru rosyjskiego 1803–1832*, przeł. I. Kania, Wrocław 2010. Zob. także wywiad z autorem tej monografii: *Wilno nieromantyczne* („Polityka" 2010, nr 49 z 4 grudnia) oraz L. Zasztowt, *Od stolicy do prowincji. Wilno w polskiej pamięci historycznej*, „Mówią Wieki" 2012, nr 4.

związane tematycznie i emocjonalnie z tym miastem i szerzej z całą historią Litwy. Kraszewskiego słusznie uważa się za współtwórcę regionalizmu wileńskiego[2]. To jest właśnie drugi powód zawężenia zakresu problematyki podjętej w niniejszym przeglądzie. Bezpośrednim impulsem do historycznoliterackich obserwacji tak określonego pola badań stała się rozprawa Inesy Szulskiej *Litwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, która może uchodzić za pierwszą próbę monografii w zakresie związków polskich pisarzy XIX wieku z Litwą. Warto zatrzymać się najpierw na wybranych aspektach szerszego kontekstu kulturowego, idąc tropem wskazanym ogólnie w tytule książki, zanim zostaną przedstawione literackie fizjonomie Wilna u Kraszewskiego (i nie tylko).

Litwa

Praca Inesy Szulskiej „dąży do sproblematyzowania i analizy składników autorskiego obrazu Litwy, zbadania jej literackiego i kulturowego zaplecza, naświetlenia charakteru mechanizmów przyswajania dorobku Kraszewskiego w kulturze litewskiej w wieku XIX i na początku XX" [s. 14][3]. Jednym z założeń badaczki jest „wyjście poza dominującą wcześniej autobiograficzną perspektywę" poprzez sprzężenie dyskursów historycznego i literackiego, co „pozwala na wgląd w dotąd mało rozpoznaną sferę kulturowo-antropologicznej semantyki Wilna i Litwy w ujęciu Kraszewskiego" [s. 14].

O Kraszewskim można powiedzieć, że był „gente Lituanus, natione Polonus". Szulska przypomina, że w XIX wieku określenie „Litwin" czy „Rusin" nawiązywało do epoki Polski przedrozbiorowej, czasów Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego [s. 24]. Autorka przyjmuje za Elżbietą Smułkową traktowanie obszarów WKL jako etnokulturowego „pogranicza polsko-białorusko-litewskiego, strefy przestrzennego zetknięcia się i przenikania różnych narodów i/lub grup etnicznych, różnych kultur i języków" [s. 30][4]. Badacze przyjmują zazwyczaj, że lokalna identyfikacja Kraszewskiego z „małą ojczyzną", przybierająca na sile w pierwszym okresie życia i twórczości

[2] S. Burkot, *O regionalizmie wileńskim w epoce romantyzmu. Uwagi wstępne*, „Literatūra" nr 35 (2): Vilnius ir romantizmo kontekstai / Wileńskie konteksty romantyczne, Vilnius 1995, s. 7–21.

[3] I. Szulska, *Litwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Warszawa 2011. W nawiasie podaję numery stron.

[4] E. Smułkowa, *Kształt współistnienia na polsko-białorusko-litewskim pograniczu językowym*, „Prace Filologiczne" 2000, t. 45, s. 573. Cyt. za I. Szulską, *Litwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*.

do momentu przeniesienia się na Wołyń, nieuchronnie ewoluowała w kierunku ponadregionalnej tożsamości polskiej jako nadrzędnej [s. 28]. Kraszewski poruszał się w kręgu zakreślonym przez ideę jedności dawnej Rzeczypospolitej w różnorodności jej poszczególnych regionów. W takim ujęciu – pisze Szulska – Litwa zajmuje pozycję regionu zachowującego własną odrębność z uwagi na pogańskie początki jej państwowości.

Z kolei „polski termin «Kresy» konotuje dominację pierwiastków kultury głównej – polskiej, sytuując Litwę jako peryferię", z czym nie do końca zgadza się badaczka [s. 29]. W rozprawie Szulskiej czytamy, że Kraszewski jest zaliczany do grona współtwórców mitu Litwy – polskiej szlacheckiej Arkadii. Jednak Szulska dowodzi, że w wydaniu tego autora ów mit nabiera pewnych cech szczególnych. Jej zdaniem, związek Kraszewskiego z mitem Kresów w polskiej literaturze romantycznej należy traktować jako fragment większej całości w myśleniu pisarza-historyka. Pojawiający się u Kraszewskiego obraz dworu jako muzeum narodowych pamiątek, obszaru przechowującego pamięć patriarchalnych cnót „poczciwych Litwinów" to zaledwie jedno z ogniw wielkiego dziejowego procesu zachodzącego na tych ziemiach. Ewolucyjna matryca historiozoficznych poglądów autora każe respektować jego przekonanie o tym, że „mit kresowy Litwy jako idealnego świata dawnej szlachetczyzny jest jedynie częścią (i konsekwencją) mitu Litwy pogańskiej w jej wersji sielankowej" [s. 188]. Ciekawe potwierdzenie tej ogólnej tezy o ciągłości wielowiekowej tradycji znajduje Szulska w architekturze: „dwory szlacheckie i folwarki często budowane są na dawnych grodziskach, tradycyjnych miejscach praktyk religijnych" [s. 188]. Inny dowód na obcowanie Kraszewskiego z idealną projekcją Litwy to mało konkretnie zarysowane czas i przestrzeń litewskiej prowincji [s. 187].

W ustępach poświęconych litewskim krajobrazom Kraszewskiego Szulska analizuje ich wieloskładnikową strukturę semantyczną. Składają się na nią inspiracje literackie i malarskie zainteresowania pisarza (zasada pisania „obrazowego", program sztuki narodowej), konwencje ukazywania Litwy jako kraju wielkich puszcz i bladego, melancholijnego nieba. Krajobraz Litwy ma również swoje semantyczne centrum, symboliczną głębię albo – lepiej rzec: zakorzenienie w swoiście zinterpretowanej przez Kraszewskiego archeologii przeszłości. Przyroda litewska ze swoimi odwiecznymi dębami staje się „wymownym kronikarzem legendarnych dziejów" [s. 195], swego rodzaju naturalnym palimpsestem ukrytych znaczeń, dokumentuje, jakby na równi z przekazem piśmiennictwa, historię „przedziwnej syntezy pogaństwa i chrześcijaństwa" [s. 196], a niekiedy wręcz wypełnia lukę nieistniejących źródeł pisanych, poświadczając geofizyczną prehistorię tych ziem śladami kamieni pozostawionych przez topniejący lodowiec.

Wilno – litewski „tekst miejski"

Tak sformułowany tytuł jednego z fragmentów rozprawy Szulskiej [s. 266–287], nawiązując do terminologii kulturowej Toporowa[5], stanowi jednocześnie ważną przesłankę do podjęcia wileńskich tematów Kraszewskiego w perspektywie szeroko pojętej nowoczesnej antropologii miasta[6]. Autorka nie waha się uznać autora *Poety i świata* za prekursora w przedstawianiu zmodernizowanego wizerunku Wilna w literaturze polskiej[7]. Omawiany podrozdział został pomyślany jako kompozycyjne zamknięcie środkowej części rozprawy – *Obrazu Litwy w twórczości literackiej Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Wyeksponowany w tytule „tekstowy" status przestrzeni miejskiej narzucił wywodom egzemplifikacyjnym badaczki zapewne zamierzoną formę jakiegoś historyczno-kulturowo-biograficznego palimpsestu. Nakładają się tu na siebie trzy spojrzenia, a zarazem trzy odrębne sposoby (warstwy) narracji o mieście: historyka, ideologicznie nacechowanego antropologa (chorób moralnych) współczesności oraz wspominającego własną młodość pisarza.

Kraszewski – historyk Wilna – sytuuje siebie w pozycji przybysza z zewnątrz, obserwatora zadziwionego odmiennością rekonstruowanego miejsca – sceny przeszłych wypadków – na tle tego, co mu znane i swojskie. Interesująco brzmi zestawienie u Szulskiej tezy Kraszewskiego o nieuchronnym zatarciu indywidualnego charakteru tego miasta w czasach nowszych z inną refleksją historiozoficzną pisarza, tym razem na temat Krakowa. Dawna stolica Polski – w przeciwieństwie do dramatycznie przeobrażającego się w dziejach grodu nad Wilią – poddała się „negatywnej presji przeszło-

[5] W. Toporow, *Miasto i mit*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2000 (rozdz. *Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*). Zob. В. Топоров, *„Вильнюс", „Вильно", „Вильна". Город и мир*, w: *Бальто-славянские этноязыковые контакты*, Москва 1980.

[6] O urbanistycznych zainteresowaniach pisarza pisał J. Bachórz w artykule *Miasto z perspektywy Kraszewskiego*, w: *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993.

[7] Poza niniejszym przeglądem pozostają u Kraszewskiego wcześniejsze prace o tematyce wileńskiej (wydane przed rokiem 2009): M. Stolzman, *Nigdy od ciebie miasto... Dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych (1832–1863)*, Olsztyn 1987 (rozdz. *Człowiek misji*); S. Burkot, *Kraszewski w Wilnie*, w: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX wieku*, red. T. Bujnicki i A. Romanowski, Kraków 2000; J. Hennelowa, *Z J. I. Kraszewskim i Napoleonem Roubą na przechadzkach po Wilnie* oraz M. Niedźwiecka, *Józef Ignacy Kraszewski w Wilnie*, oba szkice w: *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, red. E. Feliksiak, M. Leś, t. 2, Białystok 2002; F. Kiryk, *Józefa Ignacego Kraszewskiego historia miasta Wilna*, w: *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Burkotowi*, red. T. Budrewicz, M. Buś, A. Gurbiel, Kraków 2003; J. Borowczyk, *„Amalgama" narodów i dziejów. Wilno, Odessa, Neapol w dziennikach podróży i pracach historycznych Kraszewskiego (Kilka zarysów)*, w: *Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2006.

ści", pozostając niezmiennie miastem „muzealnym", czyli, jakbyśmy obrazowo mogli powiedzieć, skamieliną historyczną, bez wizji przyszłego postępu [s. 271].

Drugi typ „wileńskich" narracji Kraszewskiego reprezentuje doświadczenie współczesnego miasta. Pisarz od postoświeceniowego antyurbanizmu (opozycji wieś – miasto, jednoznacznie wartościującej) przechodzi do wizji XIX-wiecznej Nekropolis, „pobojowiska historii". Wilno staje się w rekonstruowanym przez badaczkę myśleniu Kraszewskiego szczególnym miejscem zacierania i próby ponownego odzyskiwania wielokulturowej tożsamości historycznej. Zauważona przez Inesę Szulską figura błąkania się bohaterów jego wileńskich utworów w przestrzeni miasta doskonale oddaje poczucie zagubienia tropu na szlaku tradycji głównego grodu Wielkiego Księstwa Litewskiego. Wilno – konkluduje badaczka – pozbawione w opisie wędrówki swoich wiele mówiących szczegółów architektonicznych, nabiera cech makiety albo mapy z cytowanymi na potrzeby narracji pustymi semantycznie nazwami ulic, zaczyna w niektórych komentarzach Kraszewskiego pełnić funkcję modelowego miasta chaosu, labiryntu czy wręcz impresjonistycznego malowidła.

Dodałbym do tego zestawu określeń jeszcze jedno bliskie im znaczeniowo skojarzenie z fantasmagorią – tytułem powieści Szarskiego, bohatera *Powieści bez tytułu*. W tym bowiem utworze, jak zauważa większość badaczy, najpełniej dochodzi do głosu wileńska codzienność mieszkańców, typów i charakterów, uchwyconych piórem pisarza-obserwatora. Jednak już we wczesnej ironicznej powieści *Wielki świat małego miasteczka*, a następnie w *Sfinksie* pojawia się obraz Wilna – „miniatury prowincjonalizmu" [s. 279]. Miasto nad Wilią zachowało wprawdzie swój status tygla różnych narodowości – problematyka żydowska zajmuje w *Powieści bez tytułu* ważne miejsce – ale przecież, jak zauważa Szulska, obraz dnia powszedniego litewskiej stolicy ze względu na stałą powtarzalność typów ludzkich jest u Kraszewskiego fragmentaryczny, jednostronny. Nie ma w nim żadnego śladu zorganizowanej aktywności miejskiej (praca, życie publiczno-administracyjne). Ten brak tłumaczy się sam przez się (w języku ezopowych przemilczeń) działalnością zaborców, społeczno-kulturalnym marginalizowaniem miasta przez Rosjan.

Wędrówki po Wilnie śladami własnej biografii (tak brzmi tytuł ostatniego fragmentu omawianego podrozdziału rozprawy) przynoszą wyidealizowany obraz „akademickiej" młodości Kraszewskiego. Teksty *stricte* pamiętnikarskie zlewają się z powieściowymi fikcjami jego „autobiograficznych" powieści. Odnotowane przez Szulską przykłady czerpania Kraszewskiego z materii własnych wspomnień (nazwiska zmyślone i autentyczne, adresy itp.)

sprawiają wrażenie pośpiesznego utrwalania migawek z życia mieszkańców Wilna ze szczególnym uwzględnieniem inteligencji miejskiej lat trzydziestych skupionej wokół podupadłego już uniwersytetu.

Ostateczna konkluzja zamykająca rozważania o „wileńskim tekście" Kraszewskiego wydobywa na pierwszy plan jeszcze jedną funkcję obrazów miasta w pisarstwie tego autora. Miasto-tekst pod wpływem stale nawracających wspomnień i zmieniającej się wciąż rzeczywistości staje się zapisem autorskiej samoświadomości. Czytamy więc: „Krótki, zaledwie kilkuletni pobyt Józefa Ignacego Kraszewskiego w Wilnie, przyniósł w efekcie powstający przez całe dalsze życie pisarza wieloaspektowy tekst-palimpsest o doświadczeniu przestrzeni miasta [...]" [s. 287][8].

W wydanym niedawno zbiorze rozpraw Tadeusza Bujnickiego *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie* zamieszczony został szkic *Przestrzeń Wilna we wczesnej twórczości Kraszewskiego*[9]. Na warsztat literaturoznawczej i kulturowej refleksji bierze badacz *Wspomnienia Wilna (1830–1835)* z II tomu *Obrazów z życia i podróży*, a także fikcję literacką opartą na podłożu autobiograficznym i studiach historycznych pisarza: *Kościół Święto-Michalski w Wilnie* (1833). Na marginesie głównej refleksji zamieszczone są inne, wzmiankowane tylko, pomniejsze utwory. Według Bujnickiego historyczną perspektywę w opisywaniu Wilna i jego dziejów tworzą u Kraszewskiego narracyjne „przeniesienia w czasie" do minionej epoki. W tych rekonstrukcjach, nieraz sięgających czasów pogańskiej Litwy, odbiorca powinien odnajdować miejsca znane mu z teraźniejszości. Właśnie owa teraźniejszość wydaje się Kraszewskiemu amorficzna – architektura Wilna straciła swój oryginalny styl, stare budynki albo zostały zburzone, albo pokryte z wierzchu naśladowanymi z Zachodu fasadami i przeróbkami. A przede wszystkim – zaznacza badacz – „fizjonomię" miasta budują u Kraszewskiego obrazy brudu, śmieci, płynących rynsztoków. Z jednej strony czas zaciera ślady przeszłości, ingeruje w przestrzeń miasta, a z drugiej – prowincjonalne Wilno lat trzydziestych XIX wieku, obserwowane przez pisarza o zmroku, „wyłania z siebie" mnóstwo tajemniczych postaci i związanych z nimi fantasmagorycznych fabuł. Wyobraźnia autora, wsparta konwencjami literackiej psychologii grozy, tworzy „niesamowity" obraz miasta i jego mieszkańców (*Pan Karol*).

Z ustaleniami Bujnickiego koresponduje opublikowany nieco wcześniej artykuł Iwony Węgrzyn *Wilno Józefa Ignacego Kraszewskiego – miasto snów,*

[8] O różnych znaczeniach miasta-palimpsestu zob. K. Węgorowska, *Symboliczno-metaforyczne nazwy Wilna*, w: *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie*, t. 2, red. M. Święcicka, Bydgoszcz 2008.

[9] T. Bujnicki, *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie*, Warszawa 2010, s. 102–111.

wspomnień i historii[10]. Badaczka wielokrotnie przypomina wpływ traumatycznych w życiu pisarza wydarzeń z lat 1830–1833 na jego wspomnieniowo-literacki obraz Wilna. Wrażenie życiowej prawdy osiąga pisarz różnymi środkami: przetworzony w fikcję autobiografizm „wzmocniony zostaje autentyzmem detalu miejskiego, prawdziwością portretów postaci, przekonująco odmalowanymi stanami emocji". Węgrzyn w swoim oglądzie twórczości Kraszewskiego wykracza poza ramy okresu wileńskiego, sięgając aż do *Powieści bez tytułu* i pisanych u schyłku życia *Nocy bezsennych*. Takie ustawienie perspektywy temporalnej może podsuwać odbiorcy szkicu sugestię więziennych ram – od aresztu w Wilnie do twierdzy w Moabicie – nie tylko metaforycznie okalających pierwsze i ostatnie próby literackie autora. Analizy Iwony Węgrzyn ujawniają, może z większą wyrazistością niż w szkicu Bujnickiego, fantasmagorie Kraszewskiego powstające podczas penetrowania wileńskich ciemnych zaułków. Skupienie na szczególe prowadzi do jego symbolicznego odrealnienia i upsychicznienia do tego stopnia, że Wilno staje się metaforą świata w stanie rozpadu. Z konkluzji badaczki wynika, że obraz Wilna u Kraszewskiego został raz na zawsze określony wycinkowym postrzeganiem miasta młodości zza krat więziennego okna – to przede wszystkim miasto, które osacza obserwatora, budzi poczucie zagrożenia, niepewności. To także – pisze dalej Węgrzyn – „prowincjonalna rozplotkowana dziura". Współcześni mieszkańcy tej „dziury", niezainteresowani chlubną przeszłością miasta, pogrążyli się w umysłowym letargu i zbiorowej amnezji. Warto więc dopowiedzieć, idąc tym samym tropem, że prowincjonalizacja Wilna nie przeszkodziła Kraszewskiemu nadać jego miejskim doświadczeniom rysów bardziej uniwersalnych – życia w mieście bez imienia.

Ostatnio Ewa Owczarz w tytule interpretacji *Powieści bez tytułu* nazwała ją „wileńską *Lalką*"[11]. Skojarzenia literackie z późniejszą powieścią realistyczną Prusa przynoszą potwierdzenie dokumentarnych walorów utworu Kraszewskiego z fabułą osadzoną w topograficzno-kulturowych realiach Wilna. Czytamy w szkicu Owczarz o mieście, które „nie jest przestrzenią wygnania", nie jest „tylko siedzibą zła". Zarówno Prus z „warszawską" *Lalką*, jak i Kraszewski z „wileńską" *Powieścią bez tytułu* prezentują podobny typ odczuwania miasta. Takie miasto „kusi, pociąga jak i wieś, z oddalenia, rodzi nostalgię"[12].

[10] Artykuł opublikowany w „Acta litteraria comparativa. Vilnius: kultūrinė-literatūrinė refleksija. Mokslo darbai", t. 4, Vilnius 2009, s. 31–45.

[11] E. Owczarz, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku. Józef Ignacy Kraszewski, Ludwik Sztyrmer, Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009 (rozdz. *Wileńska „Lalka" – „Powieść bez tytułu"*), s. 95–126.

[12] O spotkaniach z Wilnem u innych autorów okresu międzypowstaniowego zob. E. Grzęda,

Więcej uwagi poświęca Owczarz interesującej nas problematyce wileńskiej w szkicu o *Metamorfozach* Kraszewskiego[13]. Tu badaczka odwołała się do ikony Wilna jako miasta uniwersyteckiego, „gospody młodzieży". Wileńska Alma Mater – twierdzi badaczka – w czasach młodości autora i jego powieściowych bohaterów pełniła nie tylko funkcje ważnego ośrodka naukowo-dydaktycznego, ale również, jak pisał Kraszewski, była „potężnym cementem mającym społeczność skleić i zgarnąć w braterskie grono"[14]. Idee braterstwa i wspólnoty ludzi młodych myślą i duchem zostały symbolicznie wpisane w wileńską czasoprzestrzeń, wniosły nowe życie w krajobraz miasta wznoszącego się na starych zwaliskach i ruinach. Znamienne, że temu ożywieniu patronowała tak ściśle związana z atmosferą uniwersytetu *Oda do młodości* Mickiewicza. Według Owczarz „mistyczna jedność miejsca i ludzi" oddziaływała także na sposób „czytania" topografii miasta u Kraszewskiego, wyznaczonej przez trzy punkty: Ostrą Bramę, Górę Zamkową i uniwersytet. Wilno stawało się dla Kraszewskiego i jego kolegów uniwersyteckich wielkim palimpsestem, ukrytą pod zewnętrzną powłoką historią. Sfera sensów utajonych została przywołana w powieści za pomocą „żargonu metafizycznego" (określenie Owczarz), który nie tylko ze względów cenzuralnych wykraczał poza realistyczne funkcje opisu miejsca i ludzi. Wilno czasów młodości – pisze Owczarz – pod naporem traumatycznych doświadczeń, zachowanych w pamięci autora *Metamorfoz*, przekształciło się w miasto-mit, coś na podobieństwo idei platońskiej – idei, która jest wieczna, ale objawia się zewnętrznie w danej chwili dziejowej, aby potem powrócić znowu w skrystalizowanej postaci wspomnienia-ideału bezpowrotnie utraconego[15].

Ewa Owczarz rekonstruuje za Kraszewskim nieuchronny proces smutnej metamorfozy uniwersyteckiego grodu w zestawieniu z metamorfozami bohaterów powieści. Z rangi miasta otwierającego w wyobraźni młodych nieskończone horyzonty nauki, poezji i życiowych ideałów Wilno na sku-

Obrazy Wilna w niedokończonych utworach Juliusza Słowackiego; E. Słoka, *Obraz Wilna w twórczości romantycznych podróżopisarzy*; J. Kolbuszewski, *Wilno Teodora Tripplina* – wszystkie szkice zamieszczone w zbiorze *Wilno literackie na styku kultur*, red. T. Bujnicki, K. Zajas, Kraków 2007.

[13] E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, tu rozdz. *Między dokonanym a możliwym – „Metamorfozy"*, s. 127–147.

[14] Daniel Beauvois zaleca ostrożność w odczytywaniu świadectw Kraszewskiego mówiących o atmosferze fraternizacji – mimo różnic majątkowych – panującej w opisanej w *Metamorfozach* grupce wileńskich studentów. Takie obrazy wychodzą jedynie spod pióra ludzi zamożnych; „wydają się one idealizacją *a posteriori* sporadycznych przypadków, stanowiąc alibi dla nielicznych pięknoduchów, którzy skądinąd zachowują wewnętrznie pewien dystans" (D. Beauvois, *Wilno – polska stolica kulturalna*, s. 305–306).

[15] Por. Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996 (rozdz. *Miejsca utracone*).

tek likwidacji uczelni spadło do roli umarłego, wyludnionego miasta-cmentarza, zbiorowiska ciasnych, brudnych uliczek. Może jedynie rzeka Wilia w tym zmienionym pejzażu po latach pozostała nadal miejscem naznaczonym jakąś transcendencją. Tutaj, u brzegów rzeki, można było wspólnie z rówieśnikami dać upust melancholijnym żalom po stracie, nadać im wartość świętego, pogrzebowego rytuału: „Chodźmy i usiądźmy nad Wilią, rzek naszych królową [...], po co iść dalej, tu tak dobrze nam będzie śpiewać nasze *super flumina Babilonis*". Tak mówi jeden z bohaterów *Metamorfoz*. Owczarz w jednej ze swoich konkluzji sugeruje właśnie taki obraz Wilna – miasta gorzkich rozrachunków pokolenia dotkniętego klęską, miejsca „egzystencjalnego doświadczenia niewoli". Religijna aura dawnego grodu dawała Kraszewskiemu możliwość nowej transcendencji – poza historię i poza miasto.

To prawda, że w szkicu Ewy Owczarz *Między dokonanym a możliwym* temat wileński został podporządkowany zagadnieniom innej natury – w centrum uwagi znalazł się strukturalno-egzystencjalny zapis przeżyć-metamorfoz jednego pokolenia. Niemniej jednak warto na zakończenie wydobyć z rozważań badaczki i wzmocnić zarysowującą się w przedstawionej interpretacji ciekawą analogię międzypokoleniową: Kraszewski – Mickiewicz. Rzecz bowiem nie kończy się na *Odzie do młodości*. Dalszym ciągiem analogii jest zauważone przez Owczarz pokrewieństwo powieści Kraszewskiego z lozańskim nurtem poezji rozrachunku – tyle że, dodajmy: „łzy" pokolenia Kraszewskiego płyną nie u brzegów jeziora Leman (w obcej krainie), ale tu, w tym samym (aczkolwiek nie takim samym) miejscu – nad symboliczną rzeką Wilią, w mieście, które pozostanie raz na zawsze niemym świadkiem przemian „wieku męskiego".

Z XIX-wiecznych relacji literacko-pamiętnikarskich na temat polskich Kresów, wznawianych w ostatnich latach, trzeba wymienić *Obrazy litewskie* Ignacego Chodźki. Wydanie z 2010 roku w opracowaniu Moniki Stankiewicz-Kopeć zawiera wybór gawęd z lat 1840–1850, w którym znalazły się także „wileńskie" *Dworki na Antokolu*[16]. Dzięki tej cennej reedycji nasz ogląd Wilna i Wileńszczyzny z pierwszego ćwierćwiecza XIX stulecia został wzbogacony o jeszcze jedną ważną perspektywę. Wyznacza ją zsubiektywizowany opis życia codziennego i obyczajów odchodzącej w przeszłość staroszlachetczyzny małych dworków i związanych z nimi kręgów familijnych (rodzina Dowiatów). W spojrzeniu Chodźki, akcentującym przede wszystkim ciągłość tradycji sarmackiej, dziedziczonej z pokolenia na pokolenie, zaciera się nieco

[16] I. Chodźko, *Obrazy litewskie*, oprac. M. Stankiewicz-Kopeć, „Biblioteka Sarmacka", Kraków 2010, s. 227–372. Cytaty pochodzą ze s. 227–229.

granica między prowincjonalną wsią a miastem. Wilno w opisywanych przez niego czasach zachowało jeszcze swój stołeczny charakter, ale zarazem otwierało granice dla podstarzałych właścicieli ziemskich, zrzekających się pracy gospodarskiej na rzecz młodszych następców.

Czytamy w pierwszym zdaniu antokolskiej gawędy: „Znikły już z ulic i nazwań miastowych dworki, którymi niedawno przedmieścia miast większych i niektóre mniejsze miasteczka gęsto zabudowywano. Były to zwykle mierniejszej na starość szlachty schronienia i jej cnót i obyczajów przybytki". Nostalgiczny ton narracji Ignacego Chodźki miał swoje źródło między innymi w obserwacji przemian obyczajowych zapoczątkowanych w czasach stanisławowskich. Gród nad Wilią podzielił tu los innych miast Rzeczypospolitej. „Topograficzne opisanie" dworków na Antokolu w relacji pamiętnikarskiej z 1850 roku nabiera melancholijnych rysów miejsc bezpowrotnie utraconych dla oczu teraźniejszych i przyszłych obserwatorów: „[...] w Wilnie kamienice wzrosły na ich miejscach, albo jeżeli gdzie został który w zakątku, to przystrojony firankami w niskich swych okienkach, a upstrzony wewnątrz, z poczciwego jakby szlachcica został lada jakim paniczem". Wraz z degradacją fizyczną tej staroświeckiej architektury nastąpił również upadek obyczajów pod naporem modnej cudzoziemszczyzny. W tym kontekście rekonstrukcja tej swoistej, antokolskiej – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – „subkultury" szlacheckiej w gawędowym cyklu Chodźki nabiera szczególnej wartości świadectwa-pamiątki. Wilno z Antokolem stanowi tu swego rodzaju egzemplaryczny obraz małej społeczności: „Wśród miastowego zgiełku dworki wiązały się w osobne towarzystwa: jednostajność wieku i trybu życia mieszkańców, konfraternia w bractwach [religijnych – M. L.], wspólne obchodzenie festów i uroczystości, a nade wszystko wzajemny szacunek szlachectwa, a stąd wzajemny afekt i respekt, spokrewniały ich mieszkańców i rozlewały pokój i zgodę na tę maleńką Rzeczpospolitę [...]"[17]. Cały ten idylliczny konterfekt obyczajowy został wzbogacony, jak zauważa Stankiewicz-Kopeć, o elementy komizmu sytuacyjnego, nastawione na wzruszeniowo-sentymentalną reakcję czytelników.

Na zakończenie przeglądu problematyki wileńskiej w literaturze polskiej czasów Kraszewskiego i Chodźki, w świetle najnowszego stanu badań, wypada mi wyrazić nadzieję, że ten nurt będzie w przyszłych latach kontynuowany. Warto także w tym miejscu życzyć redaktorom i polskim wydawcom

[17] Por. z opinią Miłosza: „Myślę, że dopiero kiedy umieści się Wilno w takim otoczeniu, skąd ciągle dopływali jego nowi mieszkańcy, zachowujący swoje związki z rodowymi siedzibami, można zrozumieć i jego staroświeckość, i upór w utrzymywaniu swego miejsca dawnej stolicy" (Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, s. 235–236). Te same słowa cytuje I. Szulska (*Litwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, s. 279, przypis).

kolejnych wznowień dzieł literacko-pamiętnikarskich związanych z Wilnem i Wileńszczyzną, dzieł, które niesłusznie uległy dziś zapomnieniu. Mam tu na myśli m.in. teksty XIX-wiecznych podróżników oraz bedekerów Ferdynanda Nowakowskiego czy Teodora Tripplina. Reedycja tych dzieł dałaby zapewne nowy impuls do badań nad wileńskim i litewskim regionalizmem[18].

Literary Physiognomies of Vilnius from the Times of Kraszewski with Lithuania in the Background. A Survey of the Subject in the Light of Newest Research

Summary

The article has the character of a survey. It covers the work of historians of literature who devote their research to the subject of Vilnius and its topography in the works by Kraszewski (Inesa Szulska, Tadeusz Bujnicki, Iwona Węgrzyn, Ewa Owczarz), published in the years 2009–2011. The survey ends with an analysis of the "Vilnius" chapter of *Obrazy litewskie* by Ignacy Chodźko (the memories from 1840–1850 in the new edition edited by Monika Stankiewicz-Kopeć).

[18] Oprócz *Obrazów litewskich* Chodźki w ostatnim ćwierćwieczu opublikowano: wspomnienia Gabrieli z Güntherów Puzyniny *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843* (Kraków 1990); A. H. Kirkora *Przewodnik historyczny po Wilnie i jego okolicach* (Gdańsk 1991); W. Syrokomli *Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna* (Vilnius, Atkula, 2011). Ostatnia publikacja okazała się niedostępna dla autora niniejszego przeglądu w czasie składania tekstu do druku.

Elżbieta Sidoruk
Uniwersytet w Białymstoku

Czy satyra jest formą komizmu?

Nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria ukazało się – wznowione po ponad 40 latach od pierwszej edycji – studium Bohdana Dziemidoka *O komizmie*, wydane w mniej atrakcyjnej szacie graficznej niż ilustrowany przez Szymona Kobylińskiego pierwodruk opublikowany w 1967 roku przez „Książkę i Wiedzę"[1], za to wzbogacone o opracowaną przez Monikę Bokiniec antologię tekstów z zakresu teorii komizmu „od Arystotelesa do dzisiaj"[2]. W nowym kształcie studium to uzyskało status podręcznika akademickiego dotowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, co wskazuje niejako na aktualność proponowanej koncepcji komizmu oraz klasyfikacji jego form. Niewątpliwie książka Dziemidoka, należąca do najważniejszych polskich prac poświęconych problematyce komizmu, jest pozycją zasługującą na wznowienia. Niemniej jednak zasadne wydaje się pytanie: czy uzupełniona wprawdzie, ale w zasadniczym zarysie niezmieniona praca, od której powstania „minęła – jak pisze autor we *Wstępie* – cała epoka [...] w dziejach nauk humanistycznych" [s. 7], powinna być kwalifikowana jako podręcznik? Zarówno przejrzysta struktura studium Dziemidoka, jak i stanowiąca ponad połowę książki antologia sprawiają, że całości nie można odmówić walorów edukacyjnych. Faktem jednak pozostaje, że mimo biblio-

[1] B. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa 1967.

[2] B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011. Lokalizację cytatów pochodzących z tego wydania podaję w tekście głównym.

graficznych uzupełnień oraz pewnych dopowiedzeń i korekt, *O komizmie* nosi wyraźnie ślady czasu, w którym powstało, co szczególnie uwidacznia się w sposobie postrzegania satyry i jej związków z komizmem.

Według Bohdana Dziemidoka klasyfikacja form komizmu powinna spełniać trzy kryteria: po pierwsze, „podporządkować i precyzować pojęcia łączone z komizmem przez określenie ich zakresu, płaszczyzny odniesienia i szczebla w zhierarchizowanej klasyfikacji"; po drugie, „odróżnić główne formy komizmu, będące przejawem różnych postaw wobec świata, od [...] przejawów komizmu pozbawionych charakteru światopoglądowego", które są jedynie „środkami wyrazowymi, sposobami (technikami) kreowania komizmu" i po trzecie, „uwzględniać zarówno kryterium złożoności odmian komizmu, jak też stopień zawartego w nich krytycyzmu" [s. 67]. Uznając „odróżnienie komizmu satyrycznego od komizmu humorystycznego" [s. 92] za kluczowe zagadnienie takiej klasyfikacji, badacz wskazuje dwa sposoby jego rozwiązania: 1) analizę semantyczną zmierzającą do uporządkowania ważniejszych terminów teorii komizmu, 2) sprecyzowanie kryteriów klasyfikacji i ich praktyczne zastosowanie. Ze względu na chaos terminologiczny panujący w teorii komizmu autor opowiada się za metodą drugą, w ramach której sprecyzowanie terminów i przyporządkowanie ich wyodrębnionym formom komizmu jest jego zdaniem kwestią wtórną.

Zaproponowana przez Dziemidoka klasyfikacja w punkcie wyjścia zasadza się na podziale dychotomicznym. Biorąc pod uwagę złożoność emocjonalną i zawartość elementów wartościująco-refleksyjnych, badacz wyróżnia dwie zasadnicze formy komizmu: 1) komizm elementarny, określany jako „farsowo-wodewilowy, niewartościujący i nierefleksyjny, bardzo często prymitywny" oraz 2) komizm złożony, wartościująco-refleksyjny, przejawiający się w dwóch postawach: humorystycznej i satyrycznej. Pierwsza, nieaktywna i nieagresywna, kontemplacyjno-filozoficzna, charakteryzująca się wyrozumiałością dla ludzkich wad i niedorzeczności świata, znajduje wyraz w humorystyce. Druga natomiast, której wyróżnikiem jest „konsekwentna i bezkompromisowa walka ze złem oraz brak cechującej humorystów wyrozumiałości i pobłażliwości" [s. 103], dochodzi do głosu w satyrze.

Tak skonstruowana klasyfikacja spełnia w zasadzie wszystkie trzy kryteria wskazane przez jej autora. Niemniej jednak sposób, w jaki Dziemidok realizuje postulat dotyczący uporządkowania i sprecyzowania pojęć łączonych z komizmem wydaje się dyskusyjny. Uznanie „humoru" i „satyry" za formy komizmu nie sprzyja bynajmniej uściśleniu tych „nieostrych" terminów. Sam badacz zresztą, dowodząc, że ograniczenie zakresu terminu „humor" (używanego często jako równoznaczny z terminem „komizm") do specyficznej

formy komizmu zwiększyłoby klarowność teorii tego zjawiska, przyznaje się do terminologicznej nieścisłości:

> Określenie humoru jako jednej z form komizmu jest słuszne jednak tylko wtedy, gdy traktuje się je jako pewien skrót myślowy. Właściwsze jest łączenie humoru z postawą twórcy wobec świata, postawą nacechowaną swoistym zmysłem komizmu (z ujęciem humorystycznym) oraz z formą twórczości, która jest najpełniejszym tej postawy wyrazem (z humorystyką).
>
> Za przyjęciem tej interpretacji omawianego terminu przemawia fakt, że pewnych form tego, co jest nazywane „humorem", nie da się sprowadzić do komizmu. Niektóre formy humoru przestają być komizmem w czystej postaci, ponieważ doznanie komizmu łączy się w nich z powagą, smutkiem, melancholią czy odczuciem dramatycznym [s. 103].

W przypadku terminu „humor" taki skrót myślowy wydaje się dopuszczalny, natomiast używanie terminu „satyra" jako określenia formy komizmu jest – zwłaszcza z perspektywy literaturoznawczej – wysoce problematyczne, gdyż nie tylko potęguje wieloznaczność i tak już wystarczająco „nieostrego" terminu, ale też wypacza charakter zależności między satyrą i komizmem. Niewątpliwie oba zjawiska są ściśle ze sobą powiązane, a komizm powszechnie uznaje się za czynnik konstytutywny dla satyry, która współcześnie jest postrzegana jako fenomen ponadliteracki, interartystyczny i intersemiotyczny, funkcjonujący między literaturą („piękną" i „stosowaną"), plastyką oraz formami audiowizualnymi, między tzw. „czystą" sztuką i działaniem w życiu publicznym[3]. W konsekwencji tak znacznego rozszerzenia granic satyry zmniejszyła się liczba elementów inwariantywnych stanowiących o jej istocie. Jak zauważa Tomasz Stępień w podsumowaniu obszernego artykułu na temat obecności satyry i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku, „warunkiem *sine qua non* satyry" jest „krytyczny stosunek do świata, wyrażony poprzez jedną z postaci komizmu (od patetycznego sarkazmu po subtelną ironię i pure nonsens)"[4]. Komizm, pełniąc funkcję nośnika intencji krytycznej manifestującej się w utworze satyrycznym, pozostaje zatem na usługach satyry, będącej formą (w znaczeniu gatunku, rodzaju, typu twórczości, typu dyskursu) artykulacji tej intencji. O ile więc można mówić o „komizmie satyrycznym" jako formie (odmianie) komizmu nacechowanej krytycyzmem, o tyle analogiczne stosowanie terminu „satyra" jest pozbawione podstaw i prowadzi jedynie do nieporozumień.

---

[3] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?". O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, w: tegoż, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 78.

[4] Tamże, s. 80.

W swojej klasyfikacji form komizmu Dziemidok wykazuje się nie tylko zbyt małą troską o terminologiczną ścisłość, ale też brakiem konsekwencji, w efekcie czego obnażona zostaje arbitralność i znikoma użyteczność dla praktyki analitycznej wyraźnego przeciwstawiania sobie postawy humorystycznej i satyrycznej. Podejmując rozważania na temat związku ironii z komizmem, badacz zauważa, że zachodzi on przede wszystkim w przypadku ironii retorycznej, a tę uznaje za technikę „wywoływania komizmu, którą posługuje się zarówno satyra, jak i humorystyka" [s. 108]. Mimo to decyduje się na wyodrębnienie postawy pośredniej między postawą humorystyczną i satyryczną:

> Na gruncie komizmu złożonego wyróżniamy więc trzy zasadnicze postawy twórcze: humorystyczną, satyryczną i pośrednią, którą mimo dezaprobującego charakteru trudno uznać za postawę satyryczną w tradycyjnym znaczeniu. Można by tę trzecią postawę nazwać postawą ironiczną, kpiąco-ironiczną lub drwiącą – za Wyką. Drwina jest według niego postawą zaczepną, demaskującą, podejrzliwą i sceptyczną, która nie przeciwstawia jednak żadnego ideału ośmieszanym zjawiskom [s. 109].

Już w następnym akapicie okazuje się jednak, że potrzeba wyróżnienia tak scharakteryzowanej postawy nie jest wcale niezbędna:

> Można oczywiście potraktować wyróżnioną postawę pośrednią jako pewną formę postawy satyrycznej. Sprawy terminologiczne nie są tu zagadnieniem najważniejszym. Istotne jest to, że należy odróżnić w ramach komizmu dezaprobującego postawę, którą reprezentuje na przykład Wilde i Gombrowicz, od postawy Swifta i Majakowskiego [s. 109].

W toku dalszego wywodu Dziemidok nie dostarcza przekonujących argumentów na rzecz tezy, że odróżnienie w ramach komizmu dezaprobującego postawy ironicznej od postawy satyrycznej jest kwestią istotną. Co więcej, stawia pod znakiem zapytania funkcjonalność proponowanej przez siebie klasyfikacji, podkreślając idealny charakter wyróżnionych postaw oraz przestrzegając przed absolutyzowaniem granic między nimi z uwagi na to, że w praktyce postawy twórców są z zasady złożone, a ten sam twórca w różnych utworach „może reprezentować różne postawy idealne, może je także w różnym stopniu ujawniać" [s. 109].

Przekonanie o konieczności odróżnienia postawy satyrycznej od postawy ironicznej wynika przed wszystkim ze sposobu, w jaki Dziemidok postrzega satyrę. Wyraźnie bowiem skłania się on ku koncepcjom przypisującym jej właściwości takie, jak bojowość i społeczne zaangażowanie. Słusznie wskazując na występowanie „konstytutywnych cech satyry (we współ-

czesnym szerokim znaczeniu) [...] nie w dziedzinie właściwości formalnogatunkowych utworu ani środków wyrazu, ale przede wszystkim w sferze ideowego i emocjonalnego stosunku autora do wyśmiewanych zjawisk", dość arbitralnie stwierdza, że o przynależności utworu do satyry decyduje „fakt bezkompromisowego, agresywnego dyskredytowania i ośmieszania zjawisk stanowiących jego przedmiot" [s. 111]. Bojowe nastawienie twórczości satyrycznej szczególnie mocno uwydatnia Dziemidok w rozdziale *Społeczna rola komizmu i szyderstwa*, w którym satyra określona została jako „sztuka walcząca". Za jej właściwy przedmiot uważa badacz zjawiska „zdecydowanie odbiegające od zasadniczych norm społecznych uznawanych przez twórcę i jego zwolenników", „szkodliwe społecznie, często zaś wręcz niebezpieczne" [s. 194], gdyż tylko takie mogę wzbudzić typowy dla satyry śmiech, określany jako: bezkompromisowy, gniewny, wzgardliwy, oskarżycielski, jadowity i złośliwy. Satyryczne ośmieszenie jest według Dziemidoka konsekwentne i ukierunkowane, a przy tym zawsze ma na celu zdemaskowanie i zwalczanie zła. Aby ten cel osiągnąć, satyryk „musi pozyskać opinię publiczną i zmobilizować ją do walki z tym, co sam uważa za zło" [s. 195]. Sposób, w jaki to czyni, zależy przede wszystkim od charakteru owego „zła".

> Gdy zło jest niedostrzegane, satyryk stara się je zdemaskować, ujawnić jego szkodliwość, wywołać gniew i oburzenie oraz zagrzać do walki z nim. Gdy zło jest oczywiste, ale równocześnie potężne i wzbudzające strach, satyryk stara się wydobyć wszystkie jego słabości, wywołać w świadomości przeciwników tego zła uczucie wyższości, wzgardy i w ten sposób dodać im odwagi, przekonać ich, że zwycięstwo jest możliwe. [...] jeśli natomiast są to zjawiska naprawdę szkodliwe, a społeczeństwo jest w stanie je przezwyciężyć, to satyryk powinien zrobić wszystko, by przekonać społeczeństwo o niedopuszczalności ich tolerowania i zmobilizować opinię publiczną do walki z nimi [s. 195].

Wyłaniający się z podrozdziału *Satyra – sztuka walcząca* obraz satyryka to obraz gniewnego, pełnego wzgardy bojownika demaskującego zło społeczne, które bezkompromisowo zwalcza i do walki z którym mobilizuje innych. To także wizerunek orędownika postępu, nie tylko dyskredytującego przestarzałe stosunki społeczne, instytucje, obyczaje i ideologie, ale też zaangażowanego w walkę klasową i umacnianie „dyscypliny wewnątrz własnej klasy" [s. 199].

Bojowość i agresywność okazują się pierwszoplanowymi cechami satyry również w podrozdziale zatytułowanym *Wychowawcze możliwości komizmu w cywilizowanym społeczeństwie*. Została tu ona przedstawiona jako radykalny środek wychowawczy, spełniający swoje funkcje „przede wszyst-

kim poprzez krytykę i potępienie zła" [s. 182]. Satyryczne ośmieszenie jest według Dziemidoka formą kary. W związku tym u osoby będącej jego obiektem powinno wywołać „upokorzenie, wstyd i uczucie niezadowolenia z siebie", a także „odstraszyć [ją] od niewłaściwego postępowania i zdopingować do poprawienia błędów", natomiast w tych, którzy ośmieszanego obserwują, ma wzbudzić „w stosunku do niego pogardę, oburzenie i gniew" [s. 182].

W kontekście podrozdziału zatytułowanego *O współczesności satyry i tak zwanym humorze absurdalnym*, znajdującego się w części traktującej o formach komizmu, tak silne podkreślanie bezkompromisowości i agresywności komizmu satyrycznego zaskakuje i zadziwia, zupełnie bowiem nie przystaje do rozpoznań, jakich dokonuje Dziemidok, gdy próbuje określić specyfikę satyry współczesnej. Charakteryzując postawę jej twórcy, zauważa bowiem:

> Satyryk współczesny dość często przechodzi [...] z pozycji moralisty i bojownika, który dobrze wie, co to dobro, a co zło, na pozycję badacza i filozofa, który sam szuka przyczyn i mechanizmów negatywnych zjawisk i procesów oraz granic między dobrem i złem, chcąc je nie tylko piętnować i zwalczać, lecz także uświadamiać sobie i innym, jak to jest naprawdę, zmuszać ich do refleksji, wstrząsać nimi, zatrważać ich i szokować, by w ten sposób pośrednio zmusić do działania [s. 125].

Opisując z kolei typowe dla satyry współczesnej środki, badacz stwierdza, że rzadko posługuje się ona „inwektywą, jawną kpiną lub szyderstwem", rzadko też „bezpośrednio wyraża swój osąd, oburzenie, pogardę", często natomiast wykorzystuje aluzję, symbol, metaforę, niedopowiedzenie, ironię, elementy fantastyki i groteskę, w efekcie czego staje się ona „intelektualna i refleksyjna kosztem moralizatorstwa i bojowości" [s. 125].

Trafna charakterystyka satyry współczesnej, wskazująca na takie cechy, jak: zintelektualizowanie, zintensyfikowanie funkcji poznawczej, rezygnacja z wyrażania bezwzględnego osądu, umiłowanie groteski, absurdu oraz innych wyrafinowanych środków wyrazu, „podszyta" jest jednak wątpliwościami co do skuteczności jej nowych przejawów. Zauważając słusznie, że środki artystyczne preferowane przez współczesnych satyryków zwiększają wieloznaczność ich utworów, Dziemidok zastanawia się, czy „nie osłabiają one ostrości satyry, nie łagodzą jej krytycyzmu, to znaczy nie odbierają tego, co dotychczas było dla satyry najbardziej istotne, co stanowiło jej naturę i swoistość" i na tak postawione pytanie odpowiada: „Można mieć w tej sprawie bardzo uzasadnione wątpliwości" [s. 128].

Takie sformułowanie problemu świadczy o niedocenianiu przez badacza przemian, jakim współcześnie uległa satyra, w szczególności zaś roli gro-

teski w ewokowaniu intencji satyrycznej, co znalazło zresztą wyraz w marginalnym potraktowaniu tej kategorii. Co prawda w nowej wersji książki Dziemidok poświęca grotesce nieco więcej uwagi niż w pierwodruku, poprzestaje jednak na dość oczywistych stwierdzeniach, kwestionując możliwość uznania jej za formę komizmu oraz zasadność proponowanego przez Aleksandra Główczewskiego wyróżnienia postawy groteskowej jako równoważnej strukturalnie postawom humorystycznej, satyrycznej i ironicznej. Podtrzymuje też pogląd, że groteska może, „pozbawiając dzieło satyryczne jednoznaczności, uczynić je zbyt ogólnikowym, zdawkowym i przez to nieskutecznym" [s. 112]. Niewątpliwie groteska jako estetyka oparta na grze sprzecznościami doskonale nadaje się do prezentacji postaw polemicznych dalekich od jednoznacznych, klarownych rozwiązań, czym przyczynia się do zwiększenia wieloznaczności satyry, z pewnością jednak nie pozbawia jej krytycyzmu[5].

Warto zauważyć, że znamienna dla satyry współczesnej refleksyjność sprawia, iż odróżnienie postawy satyrycznej od postawy humorystycznej okazuje się w praktyce analitycznej niezwykle trudne. Nie oznacza to oczywiście, że należy zaniechać prób uporządkowania i sprecyzowania terminów z zakresu teorii komizmu. Dążąc do zapanowania nad terminologicznym chaosem, nie można jednak, jak sądzę, abstrahować od ich rodowodu. Genetycznie satyra jest terminem teoretycznoliterackim, używanym jako kategoria gatunkowa, kwalifikacja semantyczna utworu, określenie rodzaju (typu) literatury, modalności (trybu) tekstu czy formy dyskursu[6]. Opisując związek satyry i komizmu, należy o tym fakcie pamiętać.

Na zakończenie chciałabym wyraźnie podkreślić, że polemizując z pewnymi tezami Bohdana Dziemidoka, nie kwestionuję bynajmniej zasadności wznowienia studium *O komizmie*. Co więcej, książka ta nadal pozostaje moim zdaniem pozycją ważną i inspirującą dla refleksji nad satyrą. Niemniej jednak uważam, że ze względu na anachroniczności niektórych fragmentów nie powinna uzyskać statusu podręcznika akademickiego.

---

[5] Doskonałym przykładem ostrej, a zarazem wieloznacznej satyry operującej groteską jest *Bal w Operze* Juliana Tuwima. Powiązania między satyrą i groteską w tym poemacie analizuję w artykule *Kilka uwag o relacjach między satyrą i groteską* (zob. E. Sidoruk, *Kilka uwag o relacjach między satyrą i groteską*, w: *Literatura – pamięć – kultura. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Feliksiak*, red. E. Sidoruk i M. M. Leś, Białystok 2010).

[6] Jako dyskurs opisuje satyrę np. Paul Simpson w pracy *On the Discourse of Satire. Towards a stylistic model of satirical humour*, Amsterdam–Philadelphia 2003.

Is Satire a Form of the Comic?

Summary

The article undertakes the issue of relation between the comic and satire. Reviewing the recently reprinted book *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj* by Bohdan Dziemidok, the author applies critical analysis to the researcher's proposed understanding of satire as a form of the comic which is equivalent and simultaneously opposite to humour.

Interpretacje

Paweł Pluta
Zakład Narodowy im. Ossolińskich

Kościół czy świątynia – kilka spostrzeżeń na temat języka poetów oświecenia

Zagadnienie poetyckiej semantyki wyrazów *świątynia* i *kościół* jest tematem niezwykle interesującym, bowiem nie ogranicza się tylko do kwestii czysto językowych, jak słownictwo czy frazeologia poezji czasów oświecenia. W zakres zagadnienia wchodzą także inne zjawiska związane z funkcjonowaniem dzieła literackiego. I tak np. poetyckie znaczenie interesujących nas wyrazów może stanowić punkt wyjścia do rozważań o dziełach literackich charakteryzujących się własną strukturą, którą kiedyś w kategoriach gatunkowych próbowała opisać Stefania Skwarczyńska, przydzielając im za sprawą „podstawowego czynnika obrazowego, organizującego temat"[1] wypowiedzi artystycznej nazwę „świątyni". Utwory te mają bogatą tradycję literacką, która konstytuowała się na przestrzeni wieków dzięki takim dziełom, jak np.: *Temple de Cupido* Clémenta Marota z 1515 roku, *Le Temple du Goût* Woltera z 1733 roku czy *The Temple of Nature* Erazma Darwina z 1803 roku. W rodzimej twórczości literackiej utwory-świątynie reprezentowane będą m.in. przez: przetłumaczoną z francuskiego przez Jana Albertrandego *Podróż Filotyma do świątnicy Honoru*[2], satyrę Adama

[1] S. Skwarczyńska, *Struktura rodzajowa „Genesis z Ducha" Słowackiego i jej tradycja literacka*, w: tejże, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa 1966, s. 327–333. Zob. także: M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 116–118.

[2] „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1770, t. 2, cz. 1, s. 185–216.

Naruszewicza *Pochlebstwo*, *Kościół sławy* Ignacego Bykowskiego z 1799 roku czy przekład fragmentu poematu *Das Schnupftuch* Justyna Fryderyka Wilhelma Zachariego dokonany przez Michała Wyszkowskiego i zatytułowany *Świątynia nudów*[3].

Innym aspektem zagadnienia poetyckiej semantyki wyrazów *świątynia* i *kościół* będzie kwestia ekfrazy, czyli sposobów unaoczniania obiektów architektonicznych wprowadzanych do dzieła literackiego za pomocą interesujących nas słów. Nie będą to, jak się wydaje, klasyczne ekfrazy, które zakładają uprzedniość budowli wobec literackiego opisu. Deskrypcje świątyń czy kościołów znajdujące się w tekstach oświeceniowych, jak chociażby tych, przywołanych przed chwilą, przeważnie będą przedstawiały obiekty architektoniczne postawione w świecie nierzeczywistym, odrealnionym, dostępnym np. w wizji sennej. W takiej sytuacji nie możemy mówić o budowlach posiadających topograficznie rozpoznawalne desygnaty – ekfrazy te należy więc rozpatrywać w kategoriach topotezji[4].

Ciekawym wątkiem zasygnalizowanego tropu interpretacyjnego będzie analiza współzależności wyrazu określającego budowlę z jej charakterem, stylem architektonicznym. Nie zawsze bowiem te dwa komponenty dzieła literackiego będą stanowiły koherentną całość. Za przykład niech posłuży przywoływane już tłumaczenie Wyszkowskiego. Występująca w utworze świątynia nudów, zlokalizowana w wyimaginowanej krainie, ma cechy stylu gotyckiego, jednak zastosowany w sformułowaniu tytułowym wyraz oraz tradycja literacka tego typu utworów wskazywałyby raczej na jej antyczną proweniencję.

Nie sposób omówić wszystkie kwestie związane z bogatym i różnorodnym obszarem zagadnienia poetyckiej semantyki wyrazów *świątynia* i *kościół*, dlatego w dalszej części rozważań skupię się na wątku współobecności tych dwóch słów w poezji polskiego wieku świateł. Określenie *świątynia* będę traktował jako macierzysty element słowny języka poetyckiego czasów oświecenia z tej racji, iż twórczość tego okresu dość silnie zakorzeniona była w tradycji kulturowo-literackiej antyku i stąd główny element wypowiedzi artystycznej stanowił często język mitologii. Obowiązująca w oświeceniu zasada stosowności obligowała nadto autorów do dostosowania stylistycznej warstwy utworu do wybranego przez siebie tematu czy gatunku. W kon-

[3] M. Wyszkowski, *Poezje*, Warszawa 1830, s. 89–99.

[4] Zob. T. Michałowska, *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans)*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 111; R. Krzywy, *Konwencja i autopsja w opisie dzieła sztuki na przykładzie ekfraz kościoła Mądrości Bożej w poezji barokowej*, „Prace Literackie" 1998, z. XXXVI, s. 27.

sekwencji wyraz *świątynia* pojawiać się musiał na zasadach automatyzmu uwarunkowanego właśnie tymi czynnikami. Rozwiązania poetyckie polegające na wprowadzeniu do wypowiedzi literackiej słowa *kościół* w miejsce, gdzie oczekiwalibyśmy raczej wyrazu *świątynia* musiały być czymś spowodowane. Przyjrzyjmy się czterem wybranym przykładom, w których określenie *świątynia* ustąpiło miejsca słowu *kościół*.

Omówienie zasygnalizowanych przed chwilą kwestii rozpocznę od *Kościołów śmierci* Adama Naruszewicza i Mateusza Czarnka, jako że właśnie one zainspirowały mnie do sformułowania poniższych spostrzeżeń.

Obaj polscy tłumacze *Le Temple de la Mort* Philippe'a Haberta przekładają tytuł poematu jako *Kościół śmierci*. Jest to nieco zastanawiające, bowiem rzeczownik *le temple* w języku francuskim według drugiej edycji słownika Michała Abrahama Trotza (wersja francusko-niemiecko-polska) znaczył tyle, co rodzime określenia *świątynia* czy *świątnica*[5]. Autor słownika odnotowuje co prawda możliwość przetłumaczenia tego wyrazu jako *kościół*, ale proponowane rozwiązanie opatrzone jest komentarzem, iż to „słowo albo wyraz jest zestarzały, nieutarty albo podejrzany". Może dlatego właśnie w wersji polsko-niemiecko-francuskiej leksemy *świątnica*[6] i *świątynia*[7] zrównane zostały z francuskim *le temple*. Dla słowa *kościół* odpowiednikiem stało się określenie *l'église*[8]. Warto jednak nadmienić, iż fraza *temple de la mort* pojawia się jeszcze wśród haseł słownika Trotza i przetłumaczona została inaczej niż *kościół śmierci* czy *świątynia śmierci*, a mianowicie jako *bożnica śmierci*[9].

Na spostrzeżenia leksykograficzne natury przekładowej nakłada się tutaj charakter francuskiego wiersza. Dzieło Haberta wpisuje się w konwencję utworów-świątyń, stąd można zauważyć, iż mamy w tym wypadku do czynienia z przyporządkowaniem określonego słowa do struktury genologicznej[10]. Czyżby dokonania translatorskie Czarnka i Naruszewicza wynikały z nieznajomości języka oryginału oraz tradycji literackiej? Odpowiedź na postawione pytanie winna być twierdząca, ale powody, dla których pol-

[5] M. A. Trotz, *Nouveau dictionnaire françois, allemand et polonois*, ed. 2, vol. 2, Leipzig 1772, s. 5641.

[6] M. A. Trotz, *Nowy dykcyonarz to jest mownik polsko-niemiecko-francuski*, wyd. 2, t. 3, Lipsk 1779, s. 2296–2297.

[7] Tamże, s. 2297.

[8] Zob.: M. A. Trotz, *Nouveau dictionnaire françois, allemand et polonois*, ed. 2, vol. 1, Leipzig 1771, s. 2092–2093; M. A. Trotz, *Nowy dykcyonarz*, s. 644–645.

[9] M. A. Trotz, *Nouveau dictionnaire*, ed. 2, vol. 2, Leipzig 1772, s. 5642.

[10] Zob. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Rozwój języka narodowego a rozwój form literackich w okresie Oświecenia*, w: *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, red. Z. Goliński, Wrocław 1973, s. 214.

scy tłumacze dokonali zmiany tytułu, wydają się mieć nieco inną przyczynę. Aby ją wskazać, należy przywołać pozostałe obcojęzyczne przekłady wiersza Francuza.

Le Temple de la Mort posiada jeszcze dwie wersje translatorskie – angielską i szwedzką, których autorami byli: John Sheffield[11] i Jakob von Eggers[12]. Oba utwory, w przeciwieństwie do polskich tłumaczeń, są przekładami całego poematu Haberta, zawierają więc nie tylko otwierający utwór obraz przestrzeni śmierci, ale również dalsze partie dzieła. Składają się one na opowieść o młodzieńcu imieniem Lizydor, przypominającym bohaterów *Astrei* Honoriusza d'Urfé, który odwiedza świątynię śmierci w celu ubłagania panującego w niej bóstwa o jak najszybszą śmierć. Pragnie odejść, bo kochana przez niego Amaranta umarła, co odebrało wszelki sens jego egzystencji.

Poemat Haberta jest utworem o złożonym charakterze, współtworzą go różne, niekiedy odmienne tradycje literackie[13], których dominującym składnikiem wydaje się być konwencja pasterska, sielska (Habert był członkiem grupy „Illustres Bergers"[14]). Dla konwencji tej adekwatnym określeniem na siedziby bóstwa będzie *świątynia*.

Wersje angielska i szwedzka, stanowiące przekład całego poematu Francuza, nawiązują do wszystkich konwencji literackich, z jakich wyrasta oryginał, i dlatego pozostawiają tytuł nadany mu przez autora: *The Temple of Death*, *Dödsens tempel*. Polskie *Kościoły śmierci* są częścią pierwowzoru, zawierającą tylko początkowe jego fragmenty, które ujęte zostały przez Haberta w stylistykę barokowej grozy. Niekompletny charakter przekładów nie wynika jednak z woli tłumaczy, ze świadomego skrócenia poematu. Jest raczej pochodną tego, że Czarnek i Naruszewicz korzystali w pracy nad tekstem z antologii Josepha de La Porte'a *Le porte-feuille d'un homme de goût ou l'esprit de nos meilleurs poëtes*, w której francuski wiersz opublikowany został właśnie w takiej niepełnej wersji, zawierającej tylko obraz zmortyfikowanej przestrzeni, z siedzibą śmierci pośrodku[15]. Można zatem domniemywać, że Naruszewicz uznał, iż jest to cały utwór. Jego barokową stylistykę i temat wszechobecnego panowania śmierci, bliski problematyce chrześcijańskiej, mógł zinterpretować

[11] J. Sheffield, *The Temple of Death. In Imitation of the French*, w: tegoż, *The Works*, vol. 1, London 1740, s. 1–17.

[12] J. von Eggers, *Dödsens tempel*, Stockholm 1747.

[13] Zob. A. Adam, *L'age classique 1624–1660*, Paris 1968, s. 200.

[14] Zob. N. Schapira, *Un professionnel des lettres au XVII-e siècle*, Syssel Edition Champ Vallon, 2003, s. 61; J. Platt, *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*, Wrocław 1967, s. 46–47; A. S. Naruszewicz, *Poezje zebrane*, t. 2, wyd. B. Wolska, Warszawa 2010, s. 289.

[15] O przekładzie francuskiego poematu na język polski pisałem obszerniej w *„Kościół śmierci" Adama Naruszewicza i Mateusza Czarnka*, „Wiek Oświecenia" 2007/23, s. 111–119.

jako rodzaj dzieła o nieprzemyślanej kompozycji, w której mamy do czynienia z niespójnym doborem semantyczno-stylistycznego tytułu i charakteru wiersza. Zachowanie tego układu w translacji sugerowałoby niezrozumienie francuskiego dzieła, co w przypadku Naruszewicza byłoby trudne do zaakceptowania, bowiem zbyt silne związki łączyły go z poetyką barokową. Fakt ten pozwalał mu na dostrzeganie subtelnych różnic znaczeniowych poszczególnych słów, w tym przypadku semantyki wyrazów *świątynia* i *kościół*. Zmiana tytułu z *Świątynia śmierci* na *Kościół śmierci* może zatem wypływać z faktu, iż Naruszewicz zdawał sobie sprawę z poetyckiej materii utworu Haberta.

Nieco inaczej rzecz ma się w przypadku translacji Czarnka. Próbował on „uklasycznić" swój przekład, posiłkując się nieznacznie wykorzystaniem mitologicznego sztafażu, przez co złagodził grozę immanentnie wpisaną w początkowe partie utworu Haberta. Rozwiązanie translatorskie, jakie zastosował Czarnek, sugeruje pozostawienie tytułu w jego oryginalnym kształcie. Mielibyśmy wtedy do czynienia z koherencją sformułowania tytułowego z charakterem wiersza, co pozwoliłoby zauważyć ową subtelność stylistyczną wyrazów *świątynia* i *kościół* na przykładzie dwóch tłumaczeń jednego utworu. Tak się jednak nie stało; można więc przypuszczać, iż ten ważny człon dzieła literackiego, jakim jest tytuł, nie pochodził od Czarnka, ale mógł być np. pochodną zabiegów redaktorskich przed drukiem w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych", być może samego Naruszewicza[16].

Przykład *Kościołów śmierci* ukazuje złożoność zagadnienia poetyckiej semantyki wyrazów *świątynia* i *kościół*. Uświadamia również jak ważne w budowaniu znaczenia omawianych słów staje się zrozumienie poetyckiej materii określonego utworu, zwłaszcza wtedy, kiedy tłumacz nie posiada wiedzy, iż ma do czynienia z fragmentem dzieła. Zupełnie inny aspekt problemu odnajdziemy w odzie II księgi I Franciszka Dionizego Kniaźnina, zatytułowanej *Kościół Temidy*[17], utworze, który stanowił już przedmiot rozważań nad poetycką semantyką interesujących mnie słów[18].

Kościół Temidy adresowany jest do Adama Kazimierza Czartoryskiego, pełniącego funkcję marszałka Trybunału Litewskiego, zatem mamy tu do czynienia z okolicznościowym poematem pochwalnym[19]. Wypowiedź po-

[16] Naruszewicz został redaktorem „Zabaw..." na początku 1771 roku. Zob. E. Aleksandrowska, *„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1770–1777 – monografia bibliograficzna*, Warszawa 1999, s. VII.

[17] F. D. Kniaźnin, *Kościół Temidy. Do książęcia Adama Czartoryskiego Marszałka Trybunału Lit.*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1828, s. 3–6.

[18] Zob. T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 330–332.

[19] Zob. tamże, s. 330.

etycka Kniaźnina zbudowana jest wokół dwóch jednakowo ważnych tematów: pierwszym jest osoba Czartoryskiego, drugim – pojęcie sprawiedliwości. Dobór problematyki, a przede wszystkim ich ranga, wymagały od autora odpowiedniego tonu wypowiedzi, czyli zachowania zasady stosowności, *decorum*, dlatego też głównym elementem organizującym wiersz stał się język mitologii. Pozwalał on poecie dokonać metaforyzacji wybranych tematów, obligując go jednocześnie do poruszania się w świecie schematyczności opisu. W utworze Kniaźnina zabieg ten widoczny jest we fragmencie porównującym sprawiedliwość do greckiej bogini Temidy, co w konsekwencji powinno prowadzić do nazwania urzędu, w którym zasiadają marszałkowie trybunału, świątynią lub pałacem. Oba określenia należą do zastosowanej przez poetę konwencji. Kniaźnin nie posłużył się jednak żadnym z nich – nazwał siedzibę Temidy kościołem. Rozwiązanie to mogło wydawać się nietypowe, nie mieściło się bowiem w ramach przyjętej zasady stosowności, przez co obniżało rangę utworu. Ten niecodzienny zabieg poetycki musiał więc zostać opatrzony komentarzem. Już sam fakt pojawienia się tego rodzaju adnotacji objaśniającej zastosowany koncept poetycki zaświadcza o różnicy stylistycznej tych dwóch wyrazów, mimo iż w przypisie poeta zrównuje ich wartość semantyczną[20].

Teresa Kostkiewiczowa uznaje zestawienie „Kościół Temidy" za „symptomatyczne dla tendencji przejawiających się w obrazowaniu i stylu poezji oświeceniowej"[21]. Tendencja ta charakteryzuje się czerpaniem z tradycji antycznej przy jednoczesnej skłonności do jej oswajania przez wprowadzanie „rzeczywistości życia codziennego", „tonacji mowy zwykłej, naturalnej, obowiązującej w obcowaniu familijnym bardziej niż publicznym"[22]. Znakiem tej tonacji i całego procesu oswajania będzie wprowadzanie do języka poetyckiego m.in. wyrazu *kościół* w miejsce macierzystej *świątyni*, rzadziej pałacu. Mamy tu zatem do czynienia z zupełnie innym powodem obecności tego słownego elementu języka poetyckiego czasów oświecenia, niż w przypadku *Kościołów śmierci*.

Pojawianie się wyrazu *kościół* w miejscu, gdzie oczekiwalibyśmy raczej określenia *świątynia*, zauważyć można również w twórczości przekładowej, obierającej za podstawę translacji dzieła poetów antycznych, np. Horacego. Rodzi się pytanie, czy także w takiej sytuacji będziemy mieli do czynienia z procesem oswajania tradycji antycznej, o którym mówi Kostkiewiczowa, czy raczej z przykładem nieumiejętnego operowania słowem poetyckim, wy-

[20] Zob. tamże, s. 331.

[21] Tamże.

[22] Tamże, s. 332.

nikającym z braku właściwego rozróżnienia nacechowania stylistycznego wyrazów *świątynia* i *kościół*? Zwróćmy uwagę na dorobek przekładowy Józefa Koblańskiego. Przetłumaczył on 51 ód Horacego, do których aż 5 razy wprowadził słowo *kościół*. Przywołajmy odpowiednie fragmenty. Pierwszy pochodzi z ody 17 księgi II, gdzie w ostatniej strofie pojawia się postulat wzniesienia świątyni bogom i złożenia im ofiar, co w przekładzie współczesnym, dokonanym przez Idę Wieniewską, brzmi następująco:

Więc pomnij, proszę,
Na ślub: świątynie wznieś, złóż ofiary,
Ja skromne jagnię bogom zaniosę[23].

W przekładzie Koblańskiego w miejscu, gdzie oczekiwalibyśmy wyrazu *świątynia*, napotkamy słowo *kościół*:

Ofiary ślubne, wystawiać kościoły
Nie zwlekaj; a ja, jakie mogę, dary
Dam drobne – jagnię bogom na ofiary[24].

Zastosowany przez tłumacza zabieg translatorski nie może być postrzegany jako użycie wyrazu synonimicznego. Rozwiązanie poetyckie Koblańskiego pociąga za sobą poważniejsze konsekwencje, automatycznie bowiem wraz z pojawieniem się słowa *kościół* uaktywniony zostaje cały zespół sensów immanentnie wpisany w jego pole semantyczne, odwołujący się do innej tradycji kulturowo-literackiej niż antyczna, do tradycji chrześcijańskiej. Sensy te w żaden sposób nie przystają do wymowy wiersza. Jeden element słowny translacji może wprowadzić do utworu znaczenia czy skojarzenia niezgodne z wymową dzieła, doprowadzając tym samym np. do podania w wątpliwość wartość przekładu.

Zacytuję jeszcze jedną odę Horacego w przekładzie Koblańskiego, a mianowicie 31 z księgi I. Otwiera ją następująca fraza:

Czego bym chciał, Apollo, w twym nowym kościele?[25]

Autor tłumaczenia sugeruje zatem, że miejscem kultu Apolla jest kościół, czym m.in. wyłamuje się z tradycji językowej nazywania obiektów poświęconych antycznym bóstwom mianem świątyń. Trudno dociec, jaki był powód,

[23] Horacy, *Wybór poezji*, oprac. J. Krókowski, wyd. 5, Wrocław 1975, s. 83.

[24] *Wiersze Józefa Koblańskiego i Stanisława Szczęsnego Potockiego – zapomnianych poetów Oświecenia*, wybór przygotowała oraz teksty, wstęp i komentarze oprac. E. Aleksandrowska, Wrocław 1980, s. 162.

[25] Tamże, s. 135.

dla którego Koblański nazywa budowlę będącą miejscem kultu Apolla kościołem. Nie wydaje się, abyśmy mieli w tym wypadku do czynienia z procesem oswajania tradycji antycznej. Nie chodzi tu bowiem o wykorzystanie języka mitologii do opisu współczesnych zjawisk, gdzie sfery tradycji literacko-kulturowej i rzeczywistości spotykały się na jednym polu literackim, dokonując bardzo często transpozycji czy kontaminacji swych sensów. Mamy w tej sytuacji do czynienia z przekładem antycznego tekstu, w którym zachowanie realiów ówczesnego świata w tłumaczeniu jest gwarantem jego prawidłowego odczytania i zrozumienia. Można przypuszczać, że omawiana praktyka translatorska Koblańskiego wynikała z drobnego, ale znaczącego mankamentu jego zdolności poetyckich, który nie pozwalał mu precyzyjnie dostrzec stylistycznego nacechowania wyrazów *świątynia* i *kościół*. Być może winą za taki stan rzeczy należy obarczyć fakt, iż poeta był osobą duchowną i słowo *kościół* istniało w jego świadomości jako podstawowe określenie miejsca, w którym czci się bóstwo. Za takim wyjaśnieniem obecności stylistycznie obcego elementu słownego w tłumaczeniach Horacego przemawiałby jedyny pozytywny aspekt omawianego problemu, a mianowicie względna konsekwencja stosowania przez poetę określenia *kościół* do nazwania miejsc kultu bóstw antycznych w całej, nie tylko przekładowej, twórczości. Zabiegi te prowadziły niekiedy do powstawania kuriozalnych fragmentów, jak chociażby tego z utworu zatytułowanego *Rada zwierząt w powietrzu*, będącego adaptacją dzieła La Fontaine'a, gdzie wśród bohaterów wiersza pojawia się Satyr jako kościelny Diany.

Fauni, organiści leśni,
Śpiewali za zmarłe pieśni;
Satyr, kościelny Dyjany,
Chęcią podzwonnego pjany,
Zamiast rydla swymi szpony
Kopał groby i bił w dzwony[26].

Kolejny przykład pochodzi z satyry Ignacego Krasickiego *Żona modna*. Chodzi dokładnie o *passus*, w którym tytułowa bohaterka utworu oznajmia mężowi o planowanych zmianach, jakie chciałaby wprowadzić do ogrodu, aby ten stał się świadectwem jej znajomości współcześnie panujących mód i gustów. Pośród licznych obiektów, które zamierza postawić, znajduje się także „kościół Dyjanny".

Określenie, jakie włożył Krasicki w usta opowiadającej kobiety, jest zastanawiające; chodzi wszak o zbudowanie w ogrodzie bardzo modnych

[26] Tamże, s. 54.

wówczas pawilonów, znanych w Warszawie np. z rezydencji Izabeli Czartoryskiej czy Izabeli Lubomirskiej. Przestrzenie ogrodowe, jak te założone przez wspomniane przed chwilą księżne, charakteryzowały się różnorodnością wyposażenia, co oznaczało, iż stawiane były w nich budowle o niejednorodnej proweniencji architektonicznej. Swe miejsce znajdowały więc obiekty nawiązujące do stylu antycznego, chińskiego, gotyckiego lub zabudowania o charakterze wiejskim[27]. Aranżowane w ten sposób przestrzenie miały charakter eklektyczny i zbliżały się do typu ogrodu angielskiego, krajobrazowego[28].

Przykładem takich obiektów były budowle wzorowane na kształcie miejsc kultu bóstw antycznych. Najodpowiedniejszym określeniem nazywającym owe zabudowania był wyraz *świątynia*, z jednej strony odpowiadał on stylowi architektonicznemu, z drugiej – patronom tego miejsca, którymi przeważnie stawały się postacie mitologiczne. Jako przykład można podać świątynię Diany wzbogacającą przestrzeń parkowo-ogrodową Arkadii Heleny Radziwiłłowej[29]. Dlaczego zatem Krasicki stosuje do określenia rodzaju zabudowania ogrodowego wyraz *kościół*, gdy patronka tego miejsca sugeruje raczej określenie *świątynia*? Czyżby X.B.W. nie znał konwencji przestrzeni parkowo-ogrodowej obowiązującej w tym czasie? Czy być może słowo *kościół* pojawiło się w tekście jako świadectwo chwilowej nieuwagi poetyckiej autora? Wydaje się jednak, iż nie jest to wynik jakiegoś niedopatrzenia pisarza. Wręcz przeciwnie – można przypuszczać, iż jest przemyślanym elementem słownym, który został wprowadzony do wiersza dla podkreślenia, uwypuklenia „modności" żony Piotra. Przytoczmy stosowny fragment, aby dokładniej omówić tę kwestię:

> A ogród?" „Są kwatery z bukszpanu, ligustru".
> „Wyrzucić! Nie potrzeba przydatniego lustru.
> To niemczyzna. Niech będą z cyprysów gaiki,
> Mruczące po kamyczkach gdzieniegdzie strumyki,
> Tu kiosk, a tu meczecik, holenderskie wanny,
> Tu domek pustelnika, tam kościół Dyjanny.
> Wszystko jak od niechcenia, jakby od igraszki,
> Belwederek maleńki, klateczki na ptaszki [...][30]

[27] Zob. M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug. Architekt polskiego Oświecenia*, Warszawa 1971.

[28] Zob. M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wrocław 2000, s. 134.

[29] Zob. M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug*, s. 244–257.

[30] I. Krasicki, *Satyry i listy*, wstęp J. T. Pokrzywniak, oprac. tekstów i komentarze Z. Goliński, wyd. 2 zmienione, Wrocław 1988, s. 62–63.

Ze słów bohaterki satyry Krasickiego dowiadujemy się, że w urządzaniu nowego ogrodu nie pragnie ona poprzestać na wzniesieniu jednego elementu architektonicznego. Mówi o kiosku, czyli altanie, której nadawano niekiedy orientalny charakter, meczeciku, domku pustelnika, małym belwederze i wreszcie o kościele Diany. Można sądzić, że nie jakość, wykonanie i lokacja altanek ma dla kobiety znaczenie, ale ich liczba. Postawienie wszystkich wymienionych budowli „od niechcenia, jakby od igraszki" nie pozwoli uczynić z każdego obiektu architektonicznego elementu krajobrazu połączonego z nim harmonijnie, ale raczej zasłoni widoki, odsłaniając jednocześnie brak gustu właścicielki tak zaprojektowanej przestrzeni. Różnorodność pawilonów ogrodowych staje się dla bohaterki wiersza problemem drugorzędnym, dlatego gubi się ona w przyjętych konwencjach nazewniczych. Wie, że modne są altanki ogrodowe, ale czy określać je mianem kościoła, czy świątyni przy jednoczesnym patronacie mitologicznego bóstwa jest kwestią mniejszej rangi. Ważniejszy staje się przepych, bogactwo elementów, niż ich zrozumienie. Gust bohaterki satyry charakteryzuje zatem pozór i powierzchowność. Użyte przez Krasickiego sformułowanie *kościół Dyjanny* stanowi więc jeden z elementów demaskujących „modność" żony Piotra[31]. Jednocześnie należy zauważyć, iż efekt ośmieszenia kobiety oparty jest na uchwyceniu różnicy semantycznej, jaką języki poezji i kultury przypisały wyrazom *świątynia* i *kościół*. Można powiedzieć, iż poeta dokonuje w tym fragmencie kodyfikacji znaczeniowej omawianych wyrazów na zasadach odwrotności, wskazania nie wprost ich sensów.

Przywołane utwory, w których mamy do czynienia z zabiegiem wprowadzenia do wypowiedzi literackiej wyrazu *kościół* w miejsce, gdzie oczekiwalibyśmy raczej określenia *świątynia*, ukazują złożoność omawianej problematyki. Uświadamiają również, iż właśnie takie zabiegi literackie stają się podstawą do poetyckiego zróżnicowania semantycznego obu wyrazów, w którym *świątynia* odnosić się będzie m.in. do antyku, sielskości, humanizmu, gustu klasycystycznego, *kościół* natomiast łączony będzie np. ze światem chrześcijańskim, estetyką barokową, rodzimością, duchowością. Wraz z kolejnymi poetyckimi użyciami interesujących nas słów ich pola semantyczne będą zwiększały swoje zakresy, co przełoży się na wyraźniejsze zarysowanie się opozycyjnego ulokowania wyrazów *świątynia* i *kościół*. Najsilniej to przeciwieństwo uaktywni się w pierwszych dekadach XIX wieku, kiedy w obliczu ponownego konstytuowania się doktryny klasycystycznej, broniącej się

[31] Ten fragment satyry wpisuje się w szerszy kontekst wypowiedzi Krasickiego o ogrodach zbudowanych w złym guście, cechujących się m.in. przepychem. Zob. M. Cieński, *Pejzaże oświeconych*, s. 146 i n.

przed naporem estetyki romantyzmu, określenie *świątynia* stanie się w różnego rodzaju tekstach pojemną metaforą opisującą charakter twórczości klasyków postanisławowskich. Wyraz *kościół* będzie w konsekwencji metaforą romantyczności. Ta kwestia zasługuje oczywiście na dokładniejsze zbadanie. Zasygnalizować ją można przywołaniem obiegowej opinii krążącej wśród obozu klasyków postanisławowskich, w której przyrównywano Adama Mickiewicza do Herostratesa, postaci zapisanej w historii kultury spaleniem w 356 roku przed naszą erą świątyni Artemidy Efeskiej, powszechnie określanej świątynią gustu[32].

A Church or a Temple – a Few Notes on the Subject of the Language of Enlightenment Poets

Summary

The article takes up the question of poetic semantics of the words *temple* and *church*, focusing on the theme of co-presence of these two words in the poetry of the Polish enlightenment era. The analysis's exemplificative material comprises *Kościoły śmierci* by M. Czarnek and A. Naruszewicz, *Kościół Temidy* by F. D. Kniaźnin, *Żona modna* by I. Krasicki and translatory works by J. Koblański.

[32] Zob. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 39.

Joanna Surowiec
Uniwersytet w Białymstoku

Bohaterowie Arthura Schnitzlera w steatralizowanej przestrzeni Wiednia

Weźmy dowolną przestrzeń i nazwijmy ją «nagą sceną».
Niechaj w tej przestrzeni porusza się człowiek, i niechaj obserwuje
go inny człowiek. I to już wszystko, czego trzeba, by spełnił się akt teatru.

Peter Brook

Metafora teatru jest szczególnie adekwatną kategorią, pomocną w opisie życia społecznego oraz dramatycznych sytuacji człowieka borykającego się z narzuconą mu przez społeczeństwo rolą. W literaturze drugiej połowy XIX wieku oraz pierwszej połowy XX wieku wyeksponowany został proces przenikania sztuki do życia[1], a w postawach mieszkańców miasta ujawniła się potrzeba wprowadzania rzeczywistości teatralnej w rzeczywistość realną.

W większości swoich opowiadań Arthur Schnitzler[2] tematyzuje zjawisko teatralizacji przestrzeni miejskiej na przełomie wieków. Twórczość wiedeń-

[1] Źródłem inspiracji dla modernistycznych refleksji na temat teatralizacji był esej Baudelaire'a, zawierający istotne rozpoznanie teatralnych zachowań mieszkańców metropolii. W *Malarzu życia nowoczesnego* Baudelaire potraktował życie nowoczesne jako niekończący się pokaz mody, grę pozorów, triumf zdobnictwa i sztuczności. Baudelaire w pasjonujący sposób zajął się analizą złożonej i powszechnie stosowanej przez kobiety teatralizacji. Zauważył więc ową parantelę, która zajmowała kolejne pokolenia nie tylko pisarzy, ale i filozofów, a później także socjologów, psychologów, antropologów i wielu innych. Stąd też nie można mówić o zjawisku teatralizacji, nie uwzględniając kilku znaczących dla dalszych refleksji kontekstów.

[2] Arthur Schnitzler (1862–1931) obok Hermanna Bahra i Hugo von Hofmannsthala jest jednym z najważniejszych przedstawicieli wiedeńskiego modernizmu. Dorobek literacki Arthura Schnitzlera składa się z kilkudziesięciu dramatów (*Anatol*, *Reigen*, *Der grüne Kakadu*, *Profes-*

skiego modernisty ukazuje również konsekwencję estetyki teatralnej i transgresji teatru do życia społeczeństw miejskich, a na podstawie analizy jego utworów można wskazać mechanizmy, które powodują przenikanie elementów teatralnych do praktyk kulturowych, a także odróżnić zwykłe mieszczańskie naśladownictwo od doświadczenia teatralizacji.

Za punkt wyjścia do dalszych rozważań należałoby oczywiście obrać teatr i jego estetykę. Jednak ze względu na charakter mojej pracy dość ogólnie poruszę związki między teatrem a teatralizacją. Skoncentruję się raczej na przyczynach teatralizacji życia codziennego i prezentacji tego zjawiska w prozie Arthura Schnitzlera, a ściślej w obszarze zachowań bohaterów literackich ulegających teatralizacji.

Pochlebnie na temat teatralizacji wypowiada się Alicja Kuczyńska, filozof estetyki i sztuki, w artykule *Kategoria teatralizacji jako wartość „ontologizująca"* [3]. Celnie stwierdza, że „[...] teatralizacja jest formą ekstazy, którą rewolucja techniczna złożyła człowiekowi w darze" [4]. Nie sposób więc oddzielić zjawiska teatralizacji od przemian cywilizacyjnych, w tym także od zjawiska urbanizacji i modernizacji. Czy można określić teatralizację darem? Arthur Schnitzler zaprzeczyłby, gdyby go o to spytano.

Wpisana w zachowanie człowieka teatralizacja stała się także tematem zainteresowań socjologów. Problem ten stał się im szczególnie bliski, gdy sfera szeroko rozumianego teatru przeniknęła do życia codziennego. W socjologii jednostkę opisuje się przez interakcję z innymi, a także przez odgrywaną przez nią rolę na scenie interakcji. Wybór roli jest wymuszony przez kontakt z innym, i nie zawsze jest świadomy [5]. Kultura dysponuje ogromnym zasobem ról, zachowań, kostiumów, masek, postaw itd., a jednostka chętnie sięga do tego zbioru, nadając swym działaniom charakter teatralny. Teatralizacja wynika także z potrzeby permanentnej kontroli nad działaniami, a im bardziej jednostka doskonali się w trudnej sztuce teatralizacji, tym silniej

---

sor Bernhardi) i opowiadań, z których najważniejsze to *Porucznik Gustl*, *Panna Elza*, *Jak we śnie* (*Traumnovelle*), kilkuset esejów, wierszy, kilku powieści, dzienników i autobiografii *Jugend in Wien*. Twórczość literacka Arthura Schnitzlera zajmuje w niemieckojęzycznej literaturze miejsce wyjątkowe, w Polsce natomiast jest prawie nieznana.

[3] Zob. A. Kuczyńska, *Kategoria teatralizacji jako wartość „ontologizująca"*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Warszawa 2008.

[4] Tamże, s. 208.

[5] Z kolei Robert Ezra Park, amerykański socjolog, czołowy przedstawiciel tzw. *urban sociology*, zajmujący się badaniem interakcji społecznych w metropoliach, pisze, że „[...] każdy zawsze i wszędzie, mniej lub bardziej świadomie, gra jakąś rolę [...] To właśnie w tych rolach znamy się nawzajem i znamy samych siebie". Zob. J. Szacki, *Wstęp*, w: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981, s. 7.

ulega jej wpływowi, ale także pewniej czuje się chociażby na ulicznej scenie. Gra aktorska wymaga jednak od aktora świadomości kogo chce grać i kogo chce przedstawić innym, a więc kim chce być, jak chce być postrzegany. Stąd też teatr potraktować można jako formę komunikacji, a grę aktorską jako formę interakcji, ale też sposób indywidualnej ekspresji, wywoływania wrażeń, prowokowania, perswazji. Patrząc jednak na tę kwestię przez kategorie mieszczańskości, należy stwierdzić, że jednostka nie zawsze wybiera sposób zachowania, często zmuszona jest do odgrywania ustalonych zachowań, do uczestniczenia w spektaklu[6].

Oczywiście motywacja działań aktora może być zróżnicowana i złożona. Erving Goffman[7], który otwarcie przyznaje, że nie interesuje go życie psychiczne jednostek, pomija zupełnie cywilizacyjno-kulturowe przyczyny teatralnych zachowań, marginalizuje także fakt prowadzenia nowoczesnego życia na wzór spektaklu i rzecz jasna nie określa wpływu ciągłego „występowania" na psychikę jednostki, co w swych utworach obrazowo ukazuje Arthur Schnitzler. Goffman pomija również inne, socjologiczne skutki tworzenia i uczestniczenia w społecznym spektaklu, jak na przykład problem alienacji społecznej jako formy ucieczki od wymuszonej teatralnej aktywności, problem kontrolowania życia innych, kiedy to występ może być znakomitą formą odpowiedzi na ten nadzór, czy też formą obrony przed presją mentalności mieszczańskiej. W prozie Schnitzlera każdy bohater odgrywa jakiś spektakl, a większość z nich czyni to świadomie, można by pokusić się nawet o stwierdzenie, że z premedytacją[8]. Doskonałym przykładem jest Helena, bohaterka opowiadania *Komediantki*, dwudziestokilkuletnia dziewczyna rozpoczynająca aktorską karierę, która otwarcie przyznaje się swojemu adoratorowi, że jej uczucie do niego było tylko grą.

---

[6] O kategorii spektaklu społecznego pisze Agata Skórzyńska w artykule *Spektakl społeczny poza dyskursem postmodernizmu*, powołując się na publikację Guy Deborda *Społeczeństwo spektaklu*. Dzieło francuskiego filozofa znacząco wpłynęło na postrzeganie życia społecznego jako „nagromadzenia spektakli" Zob. A. Skórzyńska, *Spektakl społeczny poza dyskursem postmodernizmu*, w: *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski i E. Rewers, Poznań 2007, s. 121.

[7] Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981.

[8] W tej kwestii ciekawie wypowiada się Tadeusz Kudliński. Pierwociny aktorstwa tkwią jednak głębiej w naturze człowieka i określane są jako pierwotny, atawistyczny instynkt. Wszelakie przebieranki okolicznościowe i maskarady karnawałowe wskazują na powszechną skłonność do ukrywania się, na chęć niebycia sobą – dla wzbudzenia ciekawości innych. Rozwija się gra w sensie: nie jesteśmy, kim jesteśmy, ale kim się wydajemy, nie chcemy wyglądać, jak wyglądamy we własnych oczach. Zob. T. Kudliński, *Maska i oblicze teatru: zarys wiadomości o teatrze*, Warszawa 1963, s. 13.

Warto w tym miejscu przywołać stanowisko Alfreda Schütza, austriackiego socjologa i filozofa, który w szkicu *Obcy: eseje z zakresu psychologii społecznej* podkreśla płaszczyznę działań aktora w świecie społecznym. Zwraca uwagę również na jego refleksje na temat otaczającego go świata, które porządkuje w wiedzę, by wykorzystać ją w aktorskiej aktywności. Odtwórca roli podchodzi więc do informacji o technikach i elementach teatralizacji w sposób pragmatyczny, a grę traktuje jako ułatwienie w przezwyciężaniu trudności[9].

Można też spojrzeć na kwestię teatralizacji ludzkich zachowań z innej strony. To społeczeństwo poprzez wytworzoną przez siebie kulturę narzuca konieczność wyboru roli społecznej, konieczność określonych zachowań w danym miejscu oraz w danej społeczności. Wymusza też odpowiedni strój, który staje się kostiumem, a także odpowiednią maskę, czy mówiąc po gombrowiczowsku *gębę*. Wszystkie te formy są narzucone przez otoczenie, a jednostka nie jest w stanie się spod nich wyzwolić.

Wyzwaniem dla człowieka nowoczesnego jest więc doskonalenie się w sztuce udawania, w sztuce wyboru odpowiednich zachowań i rekwizytów. Wybory nieumiejętne, nieprzemyślane bądź dokonane pod wpływem impulsu okazują się brzemienne w skutkach dla jednostki uwikłanej w relacje społeczne i kulturowe. Potwierdzają to losy bohaterów utworów Arthura Schnitzlera, które będą przedmiotem mojej dalszej analizy.

Przyczyn teatralizacji można by było jeszcze szukać, warto także bliżej przyjrzeć się skutkom owego zjawiska, tak obrazowo przedstawionych w opowiadaniach pisarza-psychoanalityka. Jednostka za swą uległość, konformizm, a także za korzystanie z możliwości, jakie daje jej powszechna teatralizacja zachowań, płaci w końcu wysoką cenę. W utworach Schnitzlera ukazane są głównie „koszty" natury psychicznej – od wyrzutów sumienia i poczucia wyobcowania do szaleństwa, chęci śmierci i prób samobójczych. Człowiek nowoczesny, świadomy swej podmiotowości, wie, że może podjąć decyzję, w którym momencie spektaklu jego życia ma opaść kurtyna. Można więc wywnioskować, że jedynie śmierć uwalnia od granej roli. Najbardziej wyraźnym przykładem jest tytułowy bohater z opowiadania *Porucznik Gustl*, który znieważony przez piekarza, nie zareagował w określony, rzecz jasna odpowiednio steatralizowany, sposób i uważa popełnienie samobójstwa za jedyną drogę, która może uwolnić go z nowej, niewygodnej roli człowieka pozbawionego godności. Podjęcie takiej decyzji powoduje zmianę w egzystencjalnej kondycji bohatera, przyczynia się do wystąpienia dręczących po-

[9] A. Schütz, *Obcy: eseje z zakresu psychologii społecznej*, w: tenże, *O wielości światów: szkice z socjologii fenomenologicznej*, przeł. B. Jabłońska, Kraków 2008.

stać obsesji i lęków. Bohater z jednej strony ulega obsesyjnej potrzebie izolacji od drugiego człowieka, ale z drugiej – poddaje się ogromnej potrzebie obecności innych ludzi. Tej ambiwalencji towarzyszy konieczność bycia aktorem i tworzenia spektaklu, swoistej autoinscenizacji – potrzeba bycia obserwowanym, ocenianym przez publiczność.

Ukazane w utworach wyrafinowanego psychoanalityka społeczeństwo to przede wszystkim zbiór jednostek niedopasowanych do gorsetu wiedeńskiego mieszczaństwa przełomu XIX i XX wieku. Bohaterowie opowiadań Arthura Schnitzlera często czują potrzebę ucieczki od systemu powszechnej maskarady, potrzebę unikania jakiejkolwiek konfrontacji. Właściwie to czują lęk nie tyle przed miejskim tłumem, ile przed reakcją i opinią publiczności, przed niewłaściwym odczytaniem roli i gry.

Nakaz odgrywania danej roli jest często tak silny, że nawet gdy bohater pozostaje sam, tak naprawdę pozostaje w towarzystwie przestrzeni, która przechowuje w sobie obecność innych, obecność potencjalnej publiczności. Bohater więc pozornie schodzi ze sceny, bo w istocie pozostaje w przestrzeni znaczącej i świadomie lub nieświadomie odczytuje jej dramaturgiczne znaki. Nie jest w stanie wyjść z teatru i porzucić swej roli. Według Marty Steiner, zajmującej się opisem relacji między antropologią i teatrologią, jak również badaniem teorii Richarda Schechnera o teatrze w świecie widowisk, aktor posiada możliwość wyboru albo tylko złudzenie wyboru środków wyrazu, natomiast wykonawca widowisk swoją rolę traktuje jako konieczność i drogę do osiągnięcia założonych celów[10]. Nie zawsze jednak bohater jest w stanie konsekwentnie i umiejętnie grać przyjętą czy też narzuconą rolę. Chęć podtrzymania własnych złudzeń, lęk przed oceną innych i unikanie konfrontacji czynią z niego często kukiełkę na nitkach trzymanych przez publiczność.

Arthur Schnitzler, inkorporując do literatury jedno z najważniejszych odkryć naukowych swojego czasu – psychoanalizę, stworzył paletę bohaterów literackich postawionych wobec problemów wielkomiejskiego życia. Konieczne wydaje się również synchroniczne spojrzenie i analiza powiązań między rozmaitymi zjawiskami, występującymi jednocześnie w kulturze, a także uwzględnienie m.in. kondycji człowieka nowoczesnego i przede wszystkim zbyt ciasnego gorsetu wiedeńskiego mieszczaństwa przełomu XIX i XX wieku oraz powiązań tego zjawiska z narodzinami psychoanalizy[11]. Nie sposób też pominąć kwestii ówczesnej gradacji konfliktów mię-

[10] Zob. M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003, s. 303.

[11] Badacze wiedeńskiego modernizmu wskazują na konieczność rekonstrukcji obrazu społeczeństwa przełomu wieków. Posługując się takimi kategoriami, jak słabość tożsamości (*Iden-*

dzy jednostką a społeczeństwem[12] i wówczas teatralizację życia codziennego można uznać nie tyle za społeczny metakomentarz, ile za „kulturowy mechanizm obronny"[13]. Śmiem nawet twierdzić, że naczelnym zadaniem modernisty-psychologa jest ukazanie, przez pryzmat uteatralizowanej nowoczesności, jednostki żyjącej właściwie w „teatrze" Wiednia.

Miasto bowiem już według Roberta E. Parka, założyciela tzw. szkoły chicagowskiej, stało się źródłem niekorzystnych zjawisk zachodzących w życiu jednostki. Egzemplifikacji tej tezy dostarcza twórczość wiedeńskiego modernisty. W opowiadaniu *Pożegnanie* stematyzowany został związek nie tylko między miastem i chorobami psychicznymi, ale także między nimi i zjawiskiem teatralizacji. Albert, główny bohater, zostaje ukazany jako chorobliwie zakochany mężczyzna, który całe dnie czeka na swoją ukochaną – Annę:

> Każdego popołudnia, od godziny trzeciej, siedział w swoim pokoju przy opuszczonych roletach i nie mógł zacząć niczego; nie miał cierpliwości czytać, nawet gazety, nie był w stanie napisać listu, nie robił niczego innego prócz palenia papierosów, jednego za drugim, tak, że cały pokój był spowity w szaroniebieskim dymie. [...] kiedy nagle zadźwięczał dzwonek, podskakiwał z przerażenia. Ale gdy to była ona, gdy nareszcie rzeczywiście była ona, było już dobrze! Wtedy czuł się, jakby ustępowały okowy, jakby stawał się na powrót człowiekiem, i czasami płakał ze szczęścia, że wreszcie była i że nie musiał już czekać, wtedy wciągał ją szybko do swojego pokoju, zamykał drzwi i byli bardzo szczęśliwi[14].

Schadzki kochanków odbywają się niemal codziennie w jego pokoju, o określonej porze. Z obawy przed skandalem (Anna była mężatką) ukrywali przed wszystkimi, że się znają, „[...] żyli w niespokojnej, pełnej lęku

---

titätsschwäche) czy kryzys tożsamości (*Identitätskrise*) stosują je właściwie jako sygnatury *fin de siècle'u*. Twórczość Arthura Schnitzlera zwykło się traktować jako najdokładniejszą literacką artykulację konkretnych problemów tamtego okresu. Zob. R. P. Janz, K. Laermann, *Arthur Schnitzler: zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart 1977, s. 170.

[12] Jego powieść *Der Weg ins Freie* uznaje się za najważniejszą i najgłębszą literacką refleksję na temat napięć społecznych. Tłem w tej powieści jest oczywiście Wiedeń pod koniec lat 90., ze wszystkimi jego społeczno-kulturowymi antagonizmami. Schnitzler przedstawił w tej powieści przekrój społeczeństwa, dokładnie zdiagnozował przyczyny destrukcyjnej ambiwalencji w społeczeństwie wiedeńskim, które z jednej strony żyło według przestarzałych wartości i norm, a z drugiej strony dążyło do samoświadomości i indywidualizacji jednostki. Głównym tematem uczynił rozbieżności między społeczeństwem i życiem jednostki. Zgromadził i sproblematyzował je na wiele sposobów.

[13] Termin V. Turnera, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, w: tenże, *Teatr w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, przeł. P. Skurowski, Warszawa 1991, s. 59.

[14] A. Schnitzler, *Pożegnanie*, w: *Los barona von Leisenbohga i inne opowiadania*, przeł. M. Wisłowska i J. Frühling, Warszawa 2006, s. 74–75.

i żaru czułości i baliby się, że w każdej chwili mogą się przed innymi zdradzić"[15]. Wzmagające się uczucie tęsknoty za ukochaną doprowadza Alberta do obłąkania. Bohater snuje się jak cień pod oknami ukochanej, doświadczając samotności i lęku. Gdy dowiaduje się, że Anna jest ciężko chora, bliski jest szaleństwa. Pod wpływem narastającego lęku przed utratą ukochanej obraz ulic, jego pokoju ulega zniekształceniu. Pojawiają się urojenia wywołane ogromną potrzebą bliskości w obliczu śmierci – bohater chce przeniknąć szyby w jej oknie, potem, choć stoi na ulicy, słyszy rozmowy odbywające się w pokoju chorej. Rozpaczliwie próbuje znaleźć sposób na zdobycie informacji o jej stanie, a następnie na ostatnie pożegnanie:

> Widział siebie wchodzącego po schodach do jej mieszkania, w roli asystenta profesora, pomocnika aptekarza, lokaja, urzędnika zakładu pogrzebowego, żebraka; w końcu widział siebie również jako grabarza siedzącego przy zmarłej, której nie wolno mu było znać, spowijał ją w białe prześcieradło i składał do trumny...[16]

Schnitzler w mistrzowski sposób ukazał determinację człowieka uwięzionego w społecznym gorsecie, zmuszonego do zastosowania najbardziej skomplikowanych form teatralizacji w sytuacji skrajnie granicznej – w obliczu śmierci ukochanej osoby:

> Pod jakim pretekstem mógłbym tam teraz pójść – pytał siebie. – Czy jednak potrzebny mi pretekst, teraz, kiedy śmierć... – Ale nawet jeżeli ona umrze, czyż mam prawo zdradzić jej tajemnicę, splamić jej pamięć w oczach męża, jej rodziny? – Mógłbym udać obłąkanego, potrafię się całkiem dobrze maskować. [...] – Prawda, gdyby dobrze zagrać rolę można by zostać zaraz zamkniętym na całe życie w domu wariatów...[17]

Miasto w utworach Arthura Schnitzlera ukazywane jest przez doznania bohaterów doświadczających choroby i śmierci. Warto zauważyć, że choroba w literaturze modernistycznej, oprócz znaczenia dosłownego, posiadała znaczenie metaforyczne – była diagnozą rzeczywistości. Przestrzeń miejska w analizowanych przeze mnie opowiadaniach wpływa na egzystencję człowieka, teatralizuje jego zachowania i jest przede wszystkim obszarem ludzkiej degeneracji. Zamieszkujący ją wiedeńczycy to nie tylko aktorzy nieustannie odgrywający jakieś role, ale także obłąkani, cierpiący i osamotnieni

[15] Tamże, s. 75.
[16] Tamże, s. 84.
[17] Tamże, s. 84.

mieszkańcy nowoczesnej metropolii, podporządkowujący się pierwotnym instynktom. Należy jednak uściślić rozważania i wprowadzić kategorię mieszczańskiej moralności. Jednostka żyjąca na przełomie XIX i XX wieku z reguły podporządkowuje się normom mieszczańskiej obyczajowości. Warto jednak zauważyć, że ów filisterski porządek oparty jest często na grze, a aktorzy teatru codzienności biorą świadomy udział w spektaklu, umożliwiającym im w miarę bezpieczne funkcjonowanie w społeczności. W społeczeństwie jako „teatrze" mieszczaństwa końca XIX wieku wszystko jest znakiem, a literatura jest znakomitym świadectwem narodzin, przeobrażeń i zaniku teatralizacji mieszczańskiej codzienności, ale także świadectwem ograniczania osobowości właśnie poprzez teatralizację.

Równie oszczędne są deskrypcje wnętrz miejsc, w których wiedeńczycy spędzają swój wolny czas, mam tu na myśli głównie kawiarnie[18] i teatry. Schnitzler w wielu utworach koncentruje się na pokazaniu typowego zachowania mieszczanina w teatrze, który chodzi tam, by wyjść z domu, by oglądać piękne panie, rozmawiać, by się pokazać, by samemu przez chwilę pobyć aktorem, przyjmując odpowiednią pozę, minę, udając zainteresowanie bądź znudzenie. W żadnym opowiadaniu bohaterowie nie dyskutują na temat obejrzanego spektaklu, rzadko wymieniają nawet jego tytuł, interesują ich głównie aktorki grające główne role.

Arthur Schnitzler w opowiadaniu *Porucznik Gustl* tworzy dwie przestrzenie – symboliczną, a także i realistyczną przez lokalizację faktyczną[19], określoną empirycznie, przez wymienienie nazw placów czy też nazw ulic. Czytelnik wędruje razem z głównym bohaterem ulicami Wiednia, mija kawiarnię Hochleitnera, przechodzi przez Aspernbrücke, spaceruje po Praterze. Opowiadanie jest więc silnie osadzone w wiedeńskich realiach, ale jednocześnie wyraźnie wyeksponowana w utworze zdaje się być przestrzeń zdeterminowana przez sens dzieła, symboliczna. Jest ona jakby ekspresją odczuć porucznika Gustla, staje się nośnikiem przekazywania myśli czy uczuć.

Dzięki formie monologu wewnętrznego i silnej psychizacji bohatera przestrzeń przez niego doświadczana staje się odbiciem jego lęków, strachu, rozterek, rozpaczy, euforii, niezdecydowania i wielu innych emocji.

---

[18] Wiedeńskie kawiarnie na przełomie wieków były miejscem spotkań i dysput intelektualistów i artystów. Taką też funkcję pełnią w utworach pisarza. Arthur Schnitzler należał rzecz jasna do tzn. *Koffehausliteraten*.

[19] H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 3, s. 254.

Przekazywana w opowiadaniu konstrukcja przestrzeni ulega wartościowaniu i w takiej, uporządkowanej aksjologicznie postaci, utrwala się w świadomości bohatera. Przez wydarzenie w szatni teatru, w świadomości porucznika powstają przestrzenie obce, wrogie, niebezpieczne, których należy unikać, a które do tej pory były przestrzeniami oswojonymi, bezpiecznymi, np.: „Miałem przecież wstąpić do Leidingera? Cha, cha, ja miałbym zasiąść między ludźmi. Myślę, że każdy by po mnie poznał..." Ciekawym przewartościowaniem jest również wyobrażenie przestrzeni obcej jako przestrzeni bezpiecznej, wolnej.

> A gdybym tak drapnął do Ameryki, gdzie nikt mnie nie zna? W Ameryce żywa dusza nie wie, co stało się dziś wieczorem... kogo to będzie obchodzić? [...] Za parę lat mógłbym wrócić... nie do Wiednia oczywiście.... I nie do Grazu... ale osiąść gdzieś na wsi, w majątku[20].

Bohater doświadcza również chwilowego wyswobodzenia z odgrywanych ról społecznych, z odpowiedzialności wynikającej z przyjęcia roli i kodeksu żołnierza, czy nawet zrzucenia maski i kostiumu porucznika. Ale czy całkowita wolność jest możliwa? – pyta siebie bohater: „Możesz w ogóle wyobrazić sobie, Gustl, że zrzucisz mundur i drapniesz w świat?"[21]. Prawdziwą ucieczką byłaby jedynie śmierć, ale decyzja o samobójstwie wymaga odwagi.

Podobnie jak we wspomnianym utworze, w wielu innych opowiadaniach Schnitzlera pominięte jest zjawisko spowszednienia śmierci, konwencjonalizacji obrzędu pogrzebowego, wyeksponowana została natomiast psychologiczna reakcja żałobników na doświadczenie śmierci. W opowiadaniu o znaczącym tytule *Pożegnanie* nie tylko śmierć ukochanej doprowadza bohatera do obłędu, przyczyniają się do tego również zasady moralności mieszczańskiej, które uniemożliwiają ostatnie pożegnanie.

Przestrzeń wywołuje w bohaterze refleksje i niejako uświadamia mu w jakiej sytuacji się znajduje, w sytuacji nowej i obcej, jak przestrzeń domu rodzinnego jego kochanki:

> [...] nagle, gdy miał wstąpić na pierwsze stopnie schodów, przeszyła go pełna świadomość tego szystkiego, co się stało, co się teraz dzieje, czego chciał się dowiedzieć. Poczuł się, jakby całą tę drogę odbył w półśnie i teraz nagle się obudził. [...] Na pierwszym piętrze było to mieszkanie... – Co to? Oba skrzydła drzwi stoją otworem. W przedpokoju nie było nikogo. Otworzył małe drzwi, prowadziły do kuchni. Także tam nie było nikogo. Przez chwilę stał niezdecydowany. Otworzyły się drzwi [...].

---

[20] A. Schnitzler, *Porucznik Gustl*, w: tegoż, *Los barona von Leisenbohga i inne opowiadania*, s. 107.

[21] Tamże.

> Albert miał uczucie, jakby wokół niego nagle zapadła śmiertelna cisza; wiedział na pewno: w tej chwili wszystkie serca przestały bić, wszyscy ludzie iść, wszystkie zegary cykać. – A więc to jest śmierć – pomyślał. – Wczoraj jeszcze tego nie rozumiałem... [...] Tam leży ona... Nie minął jeszcze tydzień, jak ją trzymałem w ramionach. I nie wolno mi wejść[22].

Przestrzeń jego pokoju, przestrzeń ich schadzek i namiętności, stanu zmysłowego upojenia staje się nagle przestrzenią osaczającą, przestrzenią cierpienia i samotności. Bohater próbuje bronić się przed lękiem, przed niesłychanie trudnym do zniesienia napięciem emocjonalnym i uruchamia mechanizmy obronne[23].

Wrażenia wynikające z percepcji przestrzeni są z pewnością silniejsze, gdy jednostka dostrzega zmianę krajobrazu i zmuszona jest do zaakceptowania go w nowej, świadomie wytworzonej formie. Na przykład Franz, bohater opowiadania *Umarli milczą*, postrzega przestrzeń ciemnej uliczki w centrum miasta jako bezpieczną, gdy boi się odkrycia swego romansu:

> Dziwne – myślał Franz – jak tu, o sto kroków, od Praterstrasse, człowiek znajduje się jakby w prowincjonalnym węgierskim miasteczku. W każdym razie tu jest przynajmniej bezpiecznie; na pewno nie spotkamy nikogo ze znajomych, czego ona tak bardzo się zawsze obawia[24].

Wiedeń już w drugiej połowie XIX wieku cieszył się mianem miasta rozrywki, mianem europejskiego centrum mody i luksusu, ale najczęściej, porównując z Paryżem, nazywano go erotyczną stolicą Europy.

Widoczny jest w utworach Schnitzlera relacjonizm, polegający na przedstawieniu rzeczywistości przez świadomość postaci, która fragmentarycznie doświadcza czasu, przestrzeni, dysponuje ograniczoną wiedzą o świecie, opartą na pamięci, wspomnieniach, przeżyciach i doświadczeniach. Twórca nieustannie podważa jednowymiarowy i obiektywny obraz świata, ukazując „rozległe krainy ludzkiej duszy", istoty zabłąkane, obłąkane, szalone. Psychoanaliza, będąca swoistą nauką o człowieku, miejscu erotyki, o znaczeniu popędów w życiu człowieka, pozwoliła zbliżyć się pisarzowi do istoty toż-

---

[22] A. Schnitzler, *Pożegnanie*, w: tegoż, *Los barona von Leisenbohga i inne opowiadania*, s. 85–86.

[23] Najpierw protagonista usuwa ze swej świadomości to, co się stało (w psychologii tego typu zachowanie określa się terminem wyparcie), następnie skierowuje swą energię ku innemu działaniu – szuka możliwości wejścia do pokoju zmarłej (sublimacja), a następnie stosuje najprostsze techniki rozwiązywania problemów – płacz (regresja) i ucieczkę z miejsca kojarzącego się z trudną sytuacją.

[24] A. Schnitzler, *Umarli milczą*, w: *Panna Elza i inne opowiadania*, przeł. E. Ziegler-Brodnicka, Warszawa 1971, s. 59.

samości nowoczesnego człowieka. Pozwoliła mu także zaobserwować i przenieść na karty swych opowiadań i powieści przejście do nowoczesnych form erotycznych stosunków, wynikające z rodzącej się dopiero fazy rozpadu tradycyjnych form aranżowania związków małżeńskich. Przez zachowania bohaterów Schnitzler sygnalizuje krytykę małżeństwa i świadomość większego, społecznego przyzwolenia na związki pozamałżeńskie, akcentuje wewnętrzną niegotowość bohaterów na prowadzenie życia wbrew tradycyjnym zasadom moralnym i konieczność wykorzystania elementów teatralnych w życiu codziennym. Doskonałą egzemplifikacją jest utwór *Umarli milczą*. Opowiadanie wydaje się być początkiem romansu obyczajowego, w istocie zaś jest studium żony i kochanki, która nie jest w stanie uwolnić się z ciasnego gorsetu moralności mieszczańskiej. Przytoczę dialog między kochankami, świadczący o nieustannej potrzebie ukrywania przed społeczeństwem ich pozamałżeńskiej miłości:

> Powóz skręcił w Praterstrasse, przejechał obok pomnika Tagetthofa i po paru chwilach mknął już szeroką, ciemną aleją Prateru. Dopiero wtedy Emma objęła nagle ukochanego. Ostrożnym ruchem odsunął woalkę, która ich przedzielała, i pocałował ją w usta.
>
> – Nareszcie jestem przy tobie! – szepnęła.
>
> – Wiesz, jak długo nie widzieliśmy się? [...] I wtedy widzieliśmy się z daleka.
>
> – Jak to? Byłeś przecież u nas.
>
> – No tak... u was. Nie, tak dłużej trwać nie może. Nigdy więcej już do was nie przyjdę. Co ci jest?
>
> – Jakiś powóz przejechał tuż obok nas.
>
> – Zrozum dziecko kochane: ludzie, którzy przyjechali zabawić się do Prateru, nie interesują się nami.
>
> – I ja tak myślę. Ale przypadkiem może ktoś nas zobaczyć[25].

Przestrzeń powozu daje bohaterom namiastkę przestrzeni bezpiecznej, jednak dopiero wówczas, gdy oddalają się od przedmieścia w stronę centrum. Park Prater funkcjonuje w świadomości bohaterów nie tylko jako symbol nowoczesnej rozrywki, ale także jako symbol nowoczesności i miejsca, w którym można uwolnić się od tradycyjnych norm postępowania.

Nowy stosunek do prywatności życia rodzinnego, uwalniający częściowo od nieustannej ingerencji społeczeństwa w sprawy rodzinne, przyczynił się do rozszerzenia i akceptacji idei osobistej niezależności i intymności życia. Na początku XX wieku instytucja małżeństwa cywilnego była poddana ostrej krytyce, co rzecz jasna znalazło odbicie w ówczesnej literaturze. Schnitzler

[25] A. Schnitzler, *Umarli milczą*, w: *Panna Elza i inne opowiadania*, s. 61.

podejmuje ten temat wielokrotnie, np. w noweli *Jak we śnie*, w której małżeństwo głównych bohaterów oparte jest na bezwarunkowej szczerości i miłości do córeczki. Ich próby zaspokojenia popędów płciowych w ramach ich związku małżeńskiego są nieudane, co skutkuje erotycznymi fantazjami o innych partnerach i w końcu także zdradami[26].

Schnitzler przedstawia świat wiedeńskiego mieszczaństwa około 1900 roku, świat podwójnej moralności, w którym trudno było znaleźć szczęśliwą miłość. Miłość w opowiadaniach jest przedstawiona w różnych formach, bohaterom jednak nie jest dane szczęśliwe zrealizowanie uczucia. Stosunki między małżonkami są chłodne, stonowane, a miłość staje się formą konwenansu, teatralizacji, jak np. w opowiadaniu *Grecka tancerka*.

Pisarz koncentruje swą uwagę w szczególności na złożoności psychologii kobiety, która szuka własnej tożsamości w świecie zdominowanym przez mężczyzn. Kobieta wychowywana jest na uległą mężczyźnie i w zasadzie nigdy w swoim życiu nie może być wolna. Schnitzler tworzy postacie kobiece, które najpierw uświadamiają sobie swoją bierność, a następnie krok po kroku wyzwalają się spod dominacji mężczyzn. Starannie dobierają przy tym role, nieustannie grają, kłamią, oczarowują mężczyzn, wykorzystują ich słabości, by móc działać, być szczęśliwymi. Ukazane przez niego wiedenki to kobiety, które dążąc do wolności, do samorealizacji, do spełnienia marzeń często postępują niemoralnie, na granicy społecznego prawa, sprawnie posługując się elementami teatralizacji. Skrajnym przypadkiem jest Matylda Samodeska, bohaterka opowiadania *Grecka tancerka*, żona artysty, która wiedziała o tym, że mąż ma młodą kochankę, co jednak starannie ukrywała przed nim i przed innymi. Narrator, który został zaproszony na przyjęcie w ich domu, podziwia piękną, marmurową, secesyjną rzeźbę – tytułową „grecką tancerkę", do której pozowała kochanka gospodarza domu. Następnie wysłuchuje historii pani Matyldy, opowiadanych w sposób teatralny, które w zasadzie mają na celu odwrócenie uwagi gościa od jej męża flirtującego z innymi kobietami. Narrator wnikliwie obserwuje zachowanie Samodeskiego i kobiet wokół niego siedzących i stwierdza, że nie widział dotąd mężczyzny, który jednocześnie był obiektem tak płomiennego pożądania i wprowadzał w stan podniecenia kobiety, aż sprawiało to wrażenie, „[...] iż ta niewinna na pozór rozmowa towarzyska pod-

[26] Ewa Kuryluk, pisarka i artystka, w książce konfrontującej zjawiska literackie i artystyczne na tle Wiednia przełomu XIX i XX wieku zauważa, że zainteresowanie wszystkim co dziwne, niespotykane potwierdza kryzys wartości, jakby lukę po romantycznej miłości miał wypełnić nieposkromiony i wyuzdany erotyzm. Zob. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa*, Warszawa 1999, s. 24.

sycana jest jakimś ogniem”[27]. Narrator badawczo przygląda się zachowaniu żony artysty:

> Matylda widziała to równie dobrze jak ja, lecz udawała, że jej to nie interesuje, i prowadziła swobodną rozmowę [...]. Ale ta na pozór błaha rozmowa kryła w sobie jakby podziemny nurt; była to zacięta, niema walka. Matylda usiłowała przekonać mnie swoim spokojem, że jej szczęście małżeńskie nie jest niczym zagrożone – a ja nie chciałem w to uwierzyć. Przypomniał mi się ów japońsko-chiński wieczór w pracowni rzeźbiarskiej Samodeskiego, wówczas także Matylda zadawała sobie podobny trud. Tym razem czuła chyba, że niewiele może zdziałać, ażeby rozproszyć moje wątpliwości; i zdawała sobie sprawę, że musi wymyślić coś niezwykłego, ażeby samej skierować moją uwagę na wyzywający flirt obu pięknych pań, które tak niedwuznacznie zabiegały o względy jej męża. Zaczęła opowiadać mi, jak wielkie powodzenie rzeźbiarz ma u kobiet, a ona, choć jest jego żoną, cieszy się z tego tak samo, jak się cieszy, że jest taki piękny i utalentowany, cieszy się bez cienia niepokoju czy nieufności [...][28]

Matylda pod maską zadowolenia stara się ukryć prawdziwe emocje, zdradza ją jednak drżenie rąk, gdy podnosi kieliszek do toastu. Narrator opisuje jej zachowanie za pomocą metaforyki teatralnej, wspomina także scenę z przyjęcia ze względu na śmierć Matyldy, w której widzi ostatni akt granej przez nią przez wiele lat sztuki kochającej i ufnej żony:

> [...] nie wierzę w bajeczkę o „ataku sercowym”. Tego wieczora poznałem Matyldę do głębi i dla mnie nie ulega wątpliwości: tak samo jak wobec swego męża grała rolę szczęśliwej żony, od pierwszej do ostatniej chwili, podczas gdy on ją okłamywał i omal nie doprowadził do obłędu, tak samo odegrała wobec niego komedię naturalnej śmierci, w chwili gdy zdecydowała się pożegnać z życiem, którego nie miała siły dłużej wytrzymać. [...] I oto stoję przed tym parkanem... Okiennice zamknięte. Wśród mroku, jak zaczarowana, bieleje willa, lśni marmur pomiędzy rudawymi liśćmi... [...] dla Matyldy, która wybrała śmierć, nie było większego szczęścia niż świadomość, że udało jej się to ostatnie oszustwo[29].

Teatralizacja pozwoliła bohaterce znieść upokorzenie, zdrady męża. Teatralizacja pozwoliła jej również popełnić samobójstwo i uwolnić się od pełnego cierpień życia, od narzuconej jej roli żony. Oprócz popędu miłości jest przecież także popęd śmierci i on przyniósł jej ulgę.

Dramaty Schnitzlera często porównuje się do dzieł Ibsena, wskazując, że obaj zwalczali moralność mieszczańską oraz sztywne reguły życia

---

[27] A. Schnitzler, *Grecka tancerka*, w tegoż: *Los barona von Leisenbohga i inne opowiadania*, s. 157.

[28] Tamże, s. 157–158.

[29] Tamże, s. 165.

tej warstwy. W analizowanych przeze mnie opowiadaniach również dostrzec można elementy moralno-krytycznych refleksji, zwłaszcza w napisanych po 1900 roku. Schnitzler często w formie krótkich, kilkustronicowych nowelek, traktujących o pozornie nieistotnych elementach życia codziennego pozornie nudnych bohaterów, pokazuje skomplikowane wnętrze nowoczesnego podmiotu. Tematem jego utworów, zarówno dramaturgicznych, jak i epickich jest niezwykły opis codziennego życia, ale też krytyka mieszczańskich zasad i reguł, które „ujarzmiają" bohatera oraz „nakazują" mu odgrywanie narzuconej roli. Dosyć ciekawie został przedstawiony ten problem w krótkim opowiadaniu *Zielony krawat* (*Die grüne Krawatte*, 1901). Główny bohater, Kleofas, nieudolnie próbuje dostosować swój wygląd do norm obowiązujących w miejskim parku. Istotne w tym utworze jest przede wszystkim napięcie między peryferiami miasta, określonymi jako spokojne zacisze, a centrum miasta. Przechodząc z jednej przestrzeni do drugiej, bohater ubiera się elegancko i wkłada tytułowy zielony krawat, który wywołuje podziw spacerujących po parku. Bohater szybko staje się popularny dzięki swemu kostiumowi i ma nawet naśladowców. Po kilku dniach ta modowa nonszalancja zostaje przez spacerowiczów skrytykowana, a gdy bohater pojawia się najpierw w niebieskim, a potem w fioletowym krawacie miejska widownia czuje się obrażona: „Przyzwyczailiśmy się widywać go w zielonym krawacie! Nie zgodzimy się na to, żeby pokazywał się w niebieskim!"[30]. Głównego bohatera zmuszono, by został członkiem wspólnoty, żył według konwencji i posiadał ograniczoną swobodę. W formie satyry ukazywane są zmienne gusta spacerowiczów i ich opinie, które prowadzą do klęski bohatera, do utraty wolności. Schnitzlera często nazywa się bojownikiem o wolność jednostki. Czy jednak ta wolność w społeczności Wiednia końca XIX wieku była możliwa?

Dostrzec można pewien schemat w opowiadaniach Schnitzlera. W większości jego utworów bohaterowie popadają początkowo w apatię, melancholię, a ich dogłębna obserwacja siebie prowadzi często do rozdwojenia jaźni. Gdy natomiast dochodzi do artykulacji skrywanych pragnień, często niezgodnych z przyjętymi przez postacie normami społecznymi, pojawiają się fascynacje, halucynacje, a potem często obłęd. Egzystowanie w mieszczańskim społeczeństwie to przede wszystkim życie według jego praw, zasad i norm. Bohaterowie nie są w stanie ich zmienić, przeformułować, nie mają też dość siły, by się im przeciwstawić. Skazani są więc na teatralizację swoich zachowań, na prowadzenie podwójnego życia, które uważają zresztą za jedyny sposób funkcjonowania.

[30] A. Schnitzler, *Zielony krawat*, w tegoż: *Panna Elza i inne opowiadania*, s. 175–176.

Nowoczesna miłość w przestrzeni miasta możliwa jest tylko w przestrzeniach prywatnych, przestrzeniach mieszkań, pokoi, powozów i w parkach miejskich. Park był właściwie surogatem natury w przestrzeni miejskiej, a jako sztucznie zaprojektowana sceneria dawał namiastkę prywatności w miejscu publicznym, pozwalał na intymną bliskość, na zakazaną w innej przestrzeni miłość kochanków. Sceneria parków, niczym z sentymentalnych powieści, sprzyjała namiętności i głębokiej miłości, którą trudno byłoby sobie wyobrazić w przestrzeni ulicy – przestrzeni publicznej.

Ulice w opowiadaniach Arthura Schnitzlera pełnią z kolei funkcję sceny teatralnej. Bohaterowie, udając się na spacer po Ringstrasse, zmierzając w kierunku Prateru, mają świadomość tego, że będą obserwować innych i sami będą obserwowani. Czasem wychodzą na ulicę tylko po to, by na nich patrzono, by ich podziwiano i komentowano ich stroje. Przebywanie, będące w zasadzie grą na ulicy-scenie, staje się więc celem samym w sobie. Nowoczesne miasto stwarza znakomite warunki do kreowania własnej osoby, do manifestowania świadomie wybranej roli. Na ulicy można więc być, a właściwie grać tego, kim chciałoby się być w oczach innych. Im więcej środków teatralnych bohater używał, tym łatwiej przychodziło mu osiągnięcie zamierzonego celu. W kilku opowiadaniach zarysowane zostały dość wyraźne różnice między wiedeńskimi arteriami a małymi, pobocznymi uliczkami, z czego łatwo można wysnuć wniosek, że przestrzeń głównych ulic wymusza niejako mechanizmy teatralizacji, nakazuje odgrywanie narzuconych przez społeczeństwo i krępujących jednostkę ról społecznych. Z kolei przestrzeń zaułków staje się często miejscem ucieczki, bo pozwala na normalne funkcjonowanie, wolne od wzroku widzów.

Wiedeń w twórczości literackiej Schnitzlera pokazany jest z perspektywy bohatera uwikłanego w sieć społecznych zależności. Nasuwa się także stwierdzenie, że naczelnym zadaniem modernisty-psychologa jest ukazanie, przez pryzmat uteatralizowanej nowoczesności, człowieka-aktora właściwie w „teatrze" Wiednia.

Twórczość Schnitzlera, przesiąknięta nastrojami epoki, w której przyszło mu żyć, leczyć i tworzyć, zdaje się być *summą* wszechobecnych, ubezwładniających zagrożeń człowieka przełomu wieków. Odsłania wzorce zachowań osadzone w zbiorowej wyobraźni, które wydają się być symptomatyczne dla kondycji człowieka nowoczesnego, podejmuje także próbę rekonstrukcji świadomości człowieka nowoczesnego, zagubionego, niepotrafiącego się przystosować do zmieniających się realiów.

Psychoanalityk jako lekarz, ale także jako uważny obserwator życia wielkomiejskiego oraz kronikarz spraw i relacji społecznych, rekonstruuje psychologiczny świat wiedeńczyków niezwykle konsekwentnie – jest mistrzem

psychologicznych drobiazgów. Opisuje postaci w ich niepowtarzalności, bada to, co pozornie błahe i indywidualne, aby dotrzeć do tego, co wspólne dla społeczeństwa przełomu wieków. Zgromadzona przez niego wiedza o psychice człowieka i sposobach ekspresji doświadczenia nowoczesności, które należy rozumieć przede wszystkim jako ciąg znaczących przemian cywilizacyjnych, przekazana została w sposób najbardziej przystępny, przez utwory literackie. Wiedeński modernista postrzegał człowieka jako podmiot i prezentował go w całej jego złożoności, pamiętając o opozycji między biologią i socjologią oraz wpływie czynników deterministycznych i wolicjonalnych na jednostkę. Schnitzler jest jednak zarazem psychoanalitykiem, socjologiem, filozofem, antropologiem i pisarzem, dlatego też w swojej twórczości prezentuje XIX-wieczny model świata i człowieka przez zmiany w zachowaniach uwarunkowanej społecznie i kulturowo jednostki. Pokazuje też, jak nowoczesność wkracza w dotychczasowy porządek społeczny i zmienia go oraz w jaki sposób wpływa na zachowanie człowieka w jego codzienności. Postępowanie bohaterów utworów Schnitzlera, wyznawane przez nich zasady, a właściwie ta swoista chybotliwość i zmienność stosowanych przez nich zasad w zależności od sytuacji, wskazują na związek między nowoczesnością i teatralizacją. Podkreślają też ciągłość procesu modernizacji i ukazują teatralizację życia jako nałóg patrzenia na wszystko przez pryzmat teatru i gry aktorskiej.

Miasto posłużyło zatem pisarzowi do artykulacji doświadczeń nowoczesności, a także doświadczeń przestrzeni miejskiej. Bohaterowie jego utworów zdają się bowiem doświadczać tej przestrzeni nie zmysłami, ale duszą. Topografia miasta jest w istocie krajobrazem ludzkich uczuć i emocji, a Schnitzlera można by uznać za przedstawiciela nowej, psychologicznej wyobraźni przestrzennej.

Powtarzającymi się motywami w opowiadaniach wiedeńskiego modernisty są: miłość, śmierć, szaleństwo, choroba, samotność, inność, potrzeba izolacji, kondycja człowieka nowoczesnego. Towarzyszy im zjawisko teatralizacji, które zawsze akcentuje konflikty w relacjach między jednostką a społecznością. Jednak przez stematyzowanie w utworach wielu aspektów teatralizacji dostrzec można pewną zmianę w percepcji nie tylko przestrzeni miejskiej, ale w ogóle rzeczywistości, a także zmianę w odczuwaniu otaczającego świata. Schnitzler – wybitny austriacki dramaturg – zdaje się mówić o świecie jak o teatrze, a o ludziach jak o aktorach, bowiem w swym życiu przypominającym grę borykają się z rolami, które sami sobie wybrali lub które im narzucono.

Wiedeń staje się więc teatrem z bogatym repertuarem, w którym nowoczesne społeczeństwo wielkomiejskie reżyseruje spektakle. Zmienna jest

tematyka przedstawień, ruchoma jest także sama scena, gdyż miejscem spektakli okazują się ulice, parki, kawiarnie, salony, czy nawet teatry. Zmianie ulega scenografia, kostiumy i maski. Najważniejsi jednak pozostają bohaterowie postawieni wobec problemów nowoczesności, miłości, śmierci i sztuki, a co najistotniejsze – postrzegający rzeczywistość Wiednia w sposób teatralny.

Arthur Schnitzler's Heroes in a Theatricalized Space of Vienna

Summary

The article deals with the work of a Viennese modernist Arthur Schnitzler in the context of the phenomenon of theatricalization in city-space. The author attempts to define the civilizational and cultural reasons for theatrical behaviours and the results of living modern life *a la spectacle*. She believes that Arthur Schnitzler, incorporating into literature one of the most important scientific discoveries of his time – psychoanalysis, showed the relationship between the city and mental diseases but also between the latter and the phenomenon of theatricalization.

Filip Karpow
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Kontestacja przestrzeni w *Niewidzialnych miastach* Italo Calvino

„W każdym razie przekonany jestem, że niepokój naszych czasów znacznie bardziej niż z czasem związany jest zasadniczo z przestrzenią”[1]. Wiele wskazuje na to, że te słowa Michela Foucaulta, mimo że zostały wypowiedziane w 1967 roku, są aktualne do dziś. Paradoksalnie przestrzeń coraz bardziej zyskuje na znaczeniu w epoce, której jednym z osiągnięć jest znaczące osłabienie roli tej kategorii (a przynajmniej jej fizycznego wymiaru) w życiu człowieka. Ostateczne usunięcie białych plam z mapy świata i częściowe zniwelowanie odwiecznej bariery odległości (za sprawą rozwoju środków komunikacji, a przede wszystkim środków masowego przekazu) nie doprowadziły bowiem do okresu panowania człowieka nad przestrzenią. Wręcz przeciwnie, rzeczywistość, której musi on teraz stawić czoło, coraz bardziej opiera się próbom jej uporządkowania i scalenia, konfrontując go nieustannie z innymi przestrzeniami, zarówno w sensie kulturowym, jak i egzystencjalnym. Można by zatem powiedzieć, że człowiek współczesny, będąc wszędzie, coraz mniej czuje się u siebie.

W rezultacie dawna przestrzeń mityczna czy sakralna, której modelowanie było nie tylko narzędziem oswojenia świata, lecz również budowania tożsamości człowieka, jest coraz bardziej naznaczona konfliktem z rozproszoną i nieskończoną rzeczywistością zewnętrzną. Jak dowodzi Mircea

[1] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96), s. 119.

Eliade, taka związana z egzystencjalnym wymiarem życia człowieka przestrzeń nie zanika również w zsekularyzowanym, postindustrialnym świecie (Foucault w związku z tym mówi o „stłumionej sekularyzacji" współczesnej przestrzeni)[2]. Zakwestionowaniu ulega jednak jej niegdyś trwały związek z rzeczywistością. Został zachwiany w wyniku przewrotu antyepistemologicznego, podważającego wiarę w zdolność języka do opisywania „prawdziwej" rzeczywistości. George Steiner ujmuje ten proces w kategorii „zerwania kontraktu" między językiem i rzeczywistością: „To właśnie załamanie przymierza między słowem a światem stanowi jedną z niewielu rewolucji ducha w historii Zachodu i określa naszą współczesność"[3]. Takie załamanie podważyło nie tylko kartezjański porządek epistemologiczny, lecz również rolę przestrzeni sakralnej. Wszak ta, mając językową naturę (tj. będąc wynikiem narracyjnego oswojenia świata przez człowieka) rościła sobie prawo do reprezentacji prawdziwej, i, co ważne, zamieszkiwanej rzeczywistości. Dlatego wydaje się, że niepokój naszych czasów, o którym mówi Foucault, ma charakter tyleż „przestrzenny", co „językowy".

Przestrzenne i narracyjne uwikłania tożsamości zajmują centralne miejsce w powieści Italo Calvino *Niewidzialne miasta*[4]. Jest to opowieść o pięćdziesięciu pięciu miastach snuta przez Marko Polo na dworze Kubłaj-chana. Znamienne są już postacie rozmówców. Wielki Chan sprawuje władzę nad rozległym imperium i po wielu zwycięstwach oraz kolejnych podbojach już nie pragnie dalszego rozszerzenia swojego cesarstwa. Zamiast tego skupia się na próbach ogarnięcia podbitej przestrzeni. Pomaga mu w tym rzesza wysłanników, przynoszących mu wieści z najbardziej odległych zakątków imperium. Jednym z nich jest Marko Polo – legendarny podróżnik, prezentujący zgoła inną postawę wobec przestrzeni. Relacje Wenecjanina mało przypominają raporty urzędników i dają niewiele pożytku w zarządzaniu krajem. Podczas gdy inni wysłannicy przekazują Chanowi informacje mające jeszcze bardziej usankcjonować jego władzę nad cesarstwem – sumy podatków, imiona skazanych urzędników, wymiary kanałów irygacyjnych – z osobliwych opowieści Marko wyłania się obraz rzeczywistości, będący wynikiem nie tyle podporządkowania sobie przestrzeni, co jej wnikliwej lektury. Zatem już formalne funkcje pełnione przez bohaterów nasuwają myśl o szczególnej roli, jaką odgrywa przestrzeń w kształtowaniu ich tożsamości. Kim bowiem jest władca bez imperium lub wędrowiec bez odległych krain? Każdy

[2] Zob.: M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, Warszawa 1993; M. Foucault, *Inne przestrzenie*, s. 119.

[3] G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Warszawa 1994, s. 46.

[4] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Kraków 2005.

z nich powołany jest do tego, by pokonywać przestrzeń (choć czynią to na różne sposoby). Stawka tej gry (a opowieść o miastach zostaje porównana w utworze do partii w szachy) jest jednak o wiele większa niż panowanie nad przestrzenią zewnętrzną. Próbując opowiedzieć rzeczywistość, zarówno Chan, jak i Marko stawiają sobie pytanie o własną tożsamość, przestrzeń bowiem nie jest biernym uczestnikiem ich narracyjnego eksperymentu. Nieprzypadkowo jest utożsamiana z Imperium, w którym obaj rozmówcy czują się (i są) cudzoziemcami. Jawi się ona jako obca i niezrozumiała materia, z której sideł nie potrafią się uwolnić. Wszak przestrzeń nie tylko warunkuje powstający w ich świadomości obraz zewnętrznej rzeczywistości, lecz również przenika wewnętrzny świat cesarza i podróżnika, chwiejąc podstawami ich egzystencji.

Przestrzeń w *Niewidzialnych miastach*, choć jest opowiadana, sama również przemawia do bohaterów. Czyni to poprzez miasta, które w narracji weneckiego kupca są miejscami „mówiącymi". Foucault wyodrębnia dwa typy takich obszarów. Utopie pomyślane jako miejsca zasadniczo nierealne są ideałem lub też odwróceniem przestrzeni realnej. Do „niewidzialnych miast" Calvino lepiej pasuje jednak określenie heterotopii – kontr-miejsca, w którym według Foucaulta „wszystkie inne rzeczywiste miejsca, jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane"[5]. Heterotopia, w przeciwieństwie do utopii, nie jest nierzeczywista – można ją zlokalizować i wyraźnie oddzielić od otaczającej przestrzeni. Tym, co ją wyróżnia, jest funkcja, którą pełni wobec rzeczywistości – może ona być zaprzeczeniem konkretnych przestrzeni (jak koszary czy internat są zaprzeczeniem domu), akumulować w swoim obrębie nieskończoną liczbę miejsc (jak teatr, kino czy biblioteka) czy tworzyć przestrzeń odmienną, alternatywną w stosunku do rzeczywistości (miejscowości wypoczynkowe, publiczne domy, kolonie). Rzecz jasna miasta, z którymi mamy do czynienia w powieści Calvino, są osobliwymi heterotopiami, powołanymi do istnienia przez narrację Marko Polo. Choć pozostają niewidzialne (także w sensie dosłownym – wszak są opowiadane, a nie widziane oczami przebywającego cały czas w swoim pałacu Chana), są realne, gdyż „mówią" o rzeczywistości: „Miasto jest «miejscem», czyli tym sposobem istnienia w przestrzeni, który umożliwia artykułowanie naszych uczuć i doznań wobec przestrzeni"[6].

---

[5] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, s. 120.

[6] T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 19.

Heterotopie Calvino służą jednak nie tylko uobecnieniu rozmaitych przejawów przestrzennego charakteru rzeczywistości. „Filigranowy i subtelny rysunek", który wyłania się z opowieści weneckiego kupca, kontestuje oswojoną i uprzedmiotowioną przestrzeń, będącą podstawą zamieszkiwania świata przez człowieka. Zakwestionowaniu ulegają: związek łączący przestrzeń z sukcesywnie rozwijającym się czasem – czyli historia; zdolność człowieka do nadawania przestrzeni znaczeń odzwierciedlających prawdziwą naturę rzeczywistości; wreszcie możliwość budowania tożsamości opartej na oswojonej przestrzeni. Te trzy procesy – kontestacja historii, kontestacja narracji oraz kontestacja tożsamości – sprawiają, że opowiadane miasta przekształcają się w książce Calvino w swoiste mówiące „nie-miejsca" (jeżeli rozumiemy „miejsce" jako postać uporządkowanej i uprzedmiotowionej przestrzeni).

Kontestacja historii

Mimo że głównymi bohaterami powieści są realnie istniejące postacie – średniowieczny podróżnik i mongolski cesarz Chin – w opisach poszczególnych miast wymieszane są znaki różnych epok. Postoje autobusów, rury kanalizacyjne i zużyte tubki po paście sąsiadują tu z „tradycyjnymi", wywodzącymi się jeszcze ze starożytności atrybutami miast – wieżami, wiaduktami, targami i minaretami. Taka ahistoryczność nie tylko sprawia, że treści zawarte w narracjach Wenecjanina nabierają uniwersalnego, ponadczasowego charakteru. Jest też jedną z cech heterotopii, którą Foucault nazwał akumulacją czasu w obrębie jednego miejsca: „Heterotopia zaczyna funkcjonować w pełni wtedy, gdy ludzie znajdują się w sytuacji absolutnego zerwania ze swoim tradycyjnym czasem"[7].

Historia nie jest nieobecna w miastach opowiadanych przez Marko Polo. Niektóre z nich jawią się jako karty, na których zapisana jest przeszłość wciąż trwająca w znieruchomiałej postaci. Jest to przypadek Zairy – miasta składającego się z sieci powiązań między teraźniejszością i przeszłością:

> [...] między odległością latarni od bruku a kołyszącymi się stopami powieszonego samozwańca; sznurem przeciągniętym między latarnią i przeciwległą balustradą a festonami zdobiącymi trasę orszaku ślubnego królowej; wysokością tej balustrady a skokiem cudzołożcy, który przesadza ją o świcie; nachyleniem rynny a kotem, który posuwa się po niej, aby wślizgnąć się przez to samo okno;

[7] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, s. 123.

> linią ognia kanonierki, która wypływa niespodziewanie zza cypla, a kulą drugocącą rynnę; dziurami w sieciach rybackich a trzema starcami, siedzącymi na przystani, zajętymi naprawą i opowiadającymi sobie po raz setny historię kanonierki samozwańca, o którym mówią, że był nieprawym synem królowej, porzuconym w pieluszkach właśnie tu, na przystani[8].

Czas wpisany w namacalną przestrzeń miasta został jednak pozbawiony sukcesywności. Mamy tu do czynienia ze sceną symultaniczną, w której na jednej płaszczyźnie przestrzennej zostały ze sobą zestawione wydarzenia, które dzieli dystans nie przestrzenny, lecz czasowy. Zdarzenia z przeszłości współtworzą miasto Zairę na równi z teraźniejszością i tym, co dopiero ma nastąpić. Historia przełożona na język przestrzeni traci jednak swoją podstawową właściwość – zdolność do łączenia wydarzeń w związki przyczynowo-skutkowe. Potwierdzenie tego znajdziemy w opisie innego miasta – Klarysy:

> Zagubił się porządek, w jakim następowały po sobie ery; wierzy się powszechnie, że istniała kiedyś pierwsza Klarysa, lecz brak na to dowodów; kapitele mogły stać w kurnikach, zanim znalazły się w świątyniach, marmurowe urny mogły być obsiane bazylią, zanim posiano w nich kości zmarłych[9].

Frank Ankersmit, nazywając historię „sztuką łączenia", zwraca uwagę na jej rolę w procesie oswojenia i rozbrojenia przeszłości przez przekształcenie chaotycznych zdarzeń w spójną opowieść[10]. Zdaniem badacza właśnie taka uhistoryczniona przeszłość może stać się fundamentem, na którym zbudowana zostanie nowa (rozumiana w duchu Heglowskiego „odtrącenia przeszłości") tożsamość. Z tym procesem wiąże się jednak nieunikniona trauma utraty tożsamości poprzedniej, która sama staje się tożsamością dopiero z perspektywy nowo nabytego punktu widzenia. Taką przemianę Ankersmit nazywa „kulturowym samobójstwem", gdyż wiąże się ona „z kłopotliwą sytuacją, w której ktoś jakby staje się kimś innym i zmuszony jest postrzegać swoje poprzednie «ja» jako «ja» kogoś innego"[11]. Opowiedziana i uhistoryczniona przeszłość zostaje włączona do „niewidzialnej" obecnej tożsamości podmiotu na zasadzie negacji – jako coś, czym się już nie jest. Charakterystycznym przykładem takiego pojmowania historii jest Maurilia – miasto,

---

[8] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, s. 9–10.

[9] Tamże, s. 90.

[10] F. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości, albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, przeł. J. Benedyktowicz, w: tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004, s. 355.

[11] Tamże, s. 356.

które w swojej obecnej postaci jest wciąż porównywane przez jego mieszkańców do starych widokówek, ukazujących je takim, jakim było. Między tymi dwoma miastami nie ma jednak ciągłości:

> Pilnujcie się, by im nie powiedzieć, że czasem różne miasta następują po sobie w tym samym miejscu i pod tą samą nazwą, rodzą się i umierają nie znając się wzajemnie, pozbawione punktów stycznych[12].

W *Niewidzialnych miastach* przestrzeń występuje zatem nie tyle jako siła niwelująca historię, co podważająca jej rolę w kształtowaniu tożsamości. Będąc naznaczona przeszłością, kwestionuje jednak podstawowe mechanizmy oswojenia czasu przez ludzką świadomość: pozbawia czas sukcesywności, historię – związków przyczynowo-skutkowych, a tożsamość historyczną – ciągłości z tożsamością poprzednią. W taki sposób przedmioty świata fizycznego tradycyjnie postrzegane jako nośniki pamięci (rysy i zadrapania na murach, starożytne kapitele w muzeach czy stare widokówki) nie służą tu tworzeniu narracji o minionej rzeczywistości, lecz występują raczej w charakterze blizny – trwale obecnego śladu po utraconej na zawsze „niezrozumiałej" i innej przeszłości.

Kontestacja narracji

W powieści Italo Calvino zakwestionowaniu ulega nie tylko narracyjne panowanie nad byłą przestrzenią, lecz również władza człowieka nad obszarem pozornie najbardziej oswojonym – gdyż stworzonym przez niego samego. Przestrzeń miasta jako domena porządku i prawa jest wyodrębniona z chaosu otaczającej rzeczywistości. Jak to ujmuje Tadeusz Sławek: „Oddzielenie od prowincji oznacza [...] wzniesienie bariery między tym, co jest domeną światła (w znaczeniu dosłownym i metaforycznym), od dziedziny mroku"[13]. Oswojenie takiej przestrzeni dokonuje się drogą jej opowiadania – nadawania znaczeń poszczególnym składającym się na nią obszarom. W taki sposób obca przedtem przestrzeń zostaje rozbrojona i wchłonięta przez zbiorowe bądź prywatne narracje. Znaczenie, które ma taka przestrzeń dla ludzkiej egzystencji, dobrze widać na przykładzie Zoe – miasta wymykającego się opowiadaniu w dość osobliwy sposób. Składające się na nie obszary (pałac, kościół, park rozrywki czy więzienie) nie posiadają przypisanych do nich funkcji:

---

[12] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, s. 27–28.

[13] T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, s. 14.

> W dowolnym jej miejscu można by na przemian spać, wyrabiać narzędzia, gotować, gromadzić złote monety, rozbierać się, królować, sprzedawać, zasięgać rady wyroczni[14].

W rezultacie powstała przestrzeń niepodzielna, lecz zarazem i nieludzka. Jak pisał Jurij Lotman, każda kultura zaczyna się od podziału świata na obszar wewnętrzny (czyli „swój") i obszar zewnętrzny („obcy"), przy czym ten pierwszy jest kosmosem, oswojonym uniwersum (choć również mocno zróżnicowanym – wewnątrz są subsemiosfery i tworzące je teksty i języki), drugi zaś jest obszarem chaosu, często – siedliskiem rozmaitych ciemnych mocy[15]. Zacieranie granic między poszczególnymi semiosferami (a właśnie z takim procesem mamy do czynienia w przypadku „niepodzielnego" miasta Zoe) prowadzić może do zakwestionowania granicy o wiele ważniejszej niż funkcjonalność poszczególnych budynków, bo oddzielającej wewnętrzny obszar kultury od nieludzkiej antyprzestrzeni leżącej na zewnątrz:

> Ale skoro tak, na cóż miasto? Jaka linia oddziela to, co wewnątrz, od tego, co na zewnątrz, turkot kół od wycia wilków?[16]

Zoe nie istnieje, dlatego że tworzące ją budynki przez swoją wielofunkcyjność przestają opowiadać przypisaną do nich przestrzeń i tym samym pozbawiają ją znaczenia, a zatem i zacierają granicę dzielącą świat oswojony od bezkształtnego i niepokojącego chaosu. Z odwrotną sytuacją mamy do czynienia w przypadku Tamary. Przybywający do niej człowiek czyta miasto niczym zapisaną księgę, co pozwala mu szybko zorientować się w prawach rządzących miastem, funkcjach poszczególnych budowli, specjalizacji dzielnic. Gdy jednak przychodzi czas opuścić Tamarę, zdaje on sobie sprawę, że nie zobaczył niczego oprócz gęstej powłoki znaków pokrywających jej powierzchnię. Co więcej – odkrywa, że także poza murami miasta dalej rozpoznaje znaki – tym razem w bezsensownych przedtem kształtach chmur. Tamara jest zatem przestrzenią kultury, po wejściu do której nie ma już drogi powrotnej. Język zmuszający człowieka do nieustannego usensowiania rzeczywistości jest tu jednak postrzegany niejednoznacznie. Z jednej strony stanowi narzędzie twórczych możliwości człowieka, który przy jego pomocy ustanawia swój świat ściśle związany z własną tożsamością, z drugiej – przestrzeń znaków przesłania realną rzeczywistość i przez to zaczyna być traktowana jako miejsce utraty.

---

[14] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, s. 30.

[15] J. M. Lotman, *Semiosfera*, Sankt Petersburg 2004, s. 257.

[16] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, s. 31.

Najdotkliwiej ten proces przejawia się w działaniu pamięci. Miasta oczywiście zawdzięczają swoje istnienie i trwanie w pamięci podróżnych znakom, z których się składają: „Mowa pamięci jest rozwlekła: zwielokrotnia znaki, aby miasto zaczęło istnieć”[17]. Jednocześnie bezpowrotnie utracone zostaje to, czego nie można wyrazić słowami. Pod nazwą Aglaura kryją się dwa miasta: jedno – wyróżniające się i zwarte – istnieje w opowieści o Aglaurze, drugie – przeciętne i przypadkowe – jest Aglaurą rzeczywistą. Miasto słów okazuje się jednak po wielekroć trwalsze, a co za tym idzie i bardziej rzeczywiste od miasta ulotnych doświadczeń.

> I także mnie, który pragnąłbym zachować odrębnie w pamięci oba miasta, pozostaje tylko mówić ci o jednym z nich, bo wspomnienie o drugim rozwiało się, skoro zabrakło słów, aby je utrwalić[18]

– kończy swoją opowieść o Aglaurze Marko Polo. Wenecjanin dobrze wie, o czym mówi – wszak jego własne wędrówki-narracje odbywają się w pamięci, a ich nieosiągalnym celem jest Wenecja – jego kroki „podążają za czymś, co znajduje się nie przed oczami, lecz w oczach, pogrzebane i zatarte”[19]. Gdy Chan zarzuca Marko, że tamten nigdy nie opowiadał mu o swoim rodzimym mieście, podróżnik odpiera: „A jak sądzisz, o czym ci dotąd mówiłem?”[20]. Słowa te przywołują na myśl sposób, w jaki nostalgia realizuje się w przedstawieniu artystycznym:

> Nadrzędną cechą artystycznej wrażliwości jest iluzja i obietnica, że przeszłość powróci jako echo estetyczne i jako aura tej przeszłości. Samo zaś przedstawienie – czy tekst literacki, czy to obraz, film etc. – pełni w tym wypadku jedynie rolę medium dla rzeczywistości odsłaniającej się za jego pośrednictwem. Wszystko, co naprawdę drogie i istotne, znajduje się poza nim[21].

Słynny podróżnik sięga zatem po narrację nie po to, by uczynić świat uporządkowanym i nadać mu sens. Przyświeca mu inny cel – opowiadanie o niewidzialnych miastach ma uobecniać to, co zostało na zawsze utracone, ma nieustannie wskazywać na pustkę powstałą w miejscu obiektu nostalgii. Pomaga mu w tym przewrotna natura języka, który, kusząc człowieka możliwością oswojenia i uprzedmiotowienia rzeczywistości, zawiera w sobie potencjał, pozwalający wyjść na ponadindywidualny symboliczny poziom. W Hypacji podróżnego czeka nie lada wyzwanie: w pałacu sułtana nie znaj-

[17] Tamże, s. 18.
[18] Tamże, s. 57–58.
[19] Tamże, s. 76.
[20] Tamże, s. 72.
[21] M. Zaleski, *Formy pamięci*, Warszawa 1996, s. 12.

dzie majestatycznego władcy, lecz więźniów trudzących się wydobywaniem bazaltu z kopalni, biblioteka jest siedzibą palaczy opium, a staw w przepięknym parku – cmentarzem samobójczyń. W końcu spotyka na placu zabaw mędrca, który wyjaśnia zagadkę tego miasta: „Znaki tworzą język, ale nie ten, który – jak sądzisz – jest ci znany"[22].

Te słowa radykalnie zmieniają pozycję człowieka względem języka. Nie tylko zwracają uwagę na wieloznaczność symbolu (z którą mieliśmy do czynienia również w przypadku „niepodzielnego" miasta Zoe), lecz również odmawiają człowiekowi prawa do panowania nad językiem. Z podobną koncepcją możemy się spotkać w pracach Jacques'a Lacana, postulującego nieświadomy charakter języka[23]. Należąca do sfery Symbolicznego mowa, zdaniem tego myśliciela, zawiera w sobie możliwość wyjścia poza wyobrażeniową (a także epistemologiczną) relację „Ja – Inny". Uniwersalność porządku języka, który przestaje być tylko narzędziem pojmowania świata i wykracza poza granice *ego*, jest dla Lacana świadectwem jego przynależności do sfery nieświadomości, mającej podobną „językową" strukturę i funkcję. Innymi słowy: język zwalnia człowieka od tak ważnej dla niego opozycji wnętrze – zewnętrze, Ja – Ty i związanym z nią pragnieniem pokonywania zewnętrza, gdyż obie sfery podlegają uniwersalnym prawom Symbolicznego, które staje się ich wspólną przestrzenią intersubiektywną.

Do takiego spotkania w sferze symbolu dochodzi w Eufemii – miejscu wymiany towarów, lecz przede wszystkim wspomnień (a należy pamiętać, że Lacan postrzegał każdą wymianę – również handlową – jako akt wstąpienia do sfery Symbolicznego). Toteż kupiec wywozi z tego miasta nie tylko egzotyczne towary:

> [...] w czekającej cię podróży, kiedy, aby nie dać się uśpić kołysaniu wielbłąda czy dżonki, zaczynasz przywoływać kolejno wszystkie swoje wspomnienia, twój wilk stanie się innym wilkiem, twoja siostra – inną siostrą, twoja bitwa – innymi bitwami [...][24].

Proces symbolicznej wymiany, z którym mamy tu do czynienia, jest odwróceniem narcystycznej wyobrażeniowej relacji, w której doszłoby do przyswojenia sobie tego, co inne. Przestrzeń symbolu jest jednak nie tylko miejscem spotkań z innym człowiekiem, sferą, w której treści indywidualne nakładają się na treści zbiorowe. Może być również (o ile nie zostanie podporządkowana epistemologicznym dążeniom podmiotu) środkiem

[22] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, s. 42.

[23] Zob.: J. Lacan, *Écrits. A Selection*, przeł. A. Sheridan, New York – London 1977, s. 159–171.

[24] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, s. 33.

zbliżającym człowieka do utraconej rzeczywistości. Być może to jest przyczyną tak przychylnego stosunku Kubłaj-chana do Marko Polo, nie przynoszącego mu przecież żadnych pożytecznych informacji. Wenecjanin, nie mówiący na początku w języku władcy Tatarów, porozumiewa się z Chanem za pomocą symbolów i dziwnych pantomim, których znaczenie pozostaje dla władcy zagadką:

> Wielki Chan rozszyfrowywał znaki, ale związek pomiędzy nimi a miejscami, które odwiedził Marko, pozostawał dla niego niepewny: nie wiedział nigdy, czy cudzoziemiec chce przedstawić przygodę, jaka przytrafiła mu się w podróży, czyny założyciela miasta, przepowiednię astrologa, rebus czy szaradę dla wskazania jakiejś nazwy[25].

Związek takich pozbawionych znaczeń symboli z przestrzenią okazuje się jednak niezwykle trwały. Gdy wielki podróżnik perfekcyjnie opanuje język Chana, tamten w swoich myślach będzie zawsze powracał do pierwotnych symboli, wyczarowanych przez Marko. Ich siła polega na zasadniczej irracjonalności, gdyż zawarte w nich doświadczenie przestrzeni nie podporządkowuje się kryterium prawdziwości. Ankersmit, mówiąc o doświadczeniu historycznym, zauważa, że chodzi w nim o nie-poznawanie prawdy (*un-knowing of the truth*)[26]. Wydaje się, że określenia tego możemy użyć również w odniesieniu do kontestacji języka jako narzędzia poznawania rzeczywistości, z którym mamy do czynienia w książce Calvino. Owo zrzeczenie się praw do języka ma jednak poważne konsekwencje dla tożsamości władcy i podróżnika. Postrzeganie symbolu jako wspólnej płaszczyzny zarówno dla wnętrza człowieka (jego podświadomości), jak i jego zewnętrza (gdyż w symbolu zawarte zostaje doświadczenie rzeczywistości), zaciera granicę między tymi dwoma sferami i sprawia, że tożsamość okazuje się zawieszona w próżni.

Kontestacja tożsamości

Wybór postaci, w której jawi się przestrzeń w powieści włoskiego pisarza, nie jest przypadkowy. Sławek nazywa miasto „kryształem przestrzeni", mając na myśli jego zdolność do scalenia rozległej przestrzeni w jeden ograniczony (m.in. przez mury miejskie) obszar dostępny refleksji[27]. Miasto nie-

[25] Tamże, s. 21.

[26] F. Ankersmit, *Gadamer i doświadczenie historyczne*, przeł. P. Ambroży, w: tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, s. 306.

[27] T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, s. 11–12.

rozerwalnie związane z pojęciem centrum i struktury jest też obszarem ludzkiego prawa (w odróżnieniu od nie-miasta, oddanego we władanie praw natury; miasto te prawa wręcz zwalcza – czego przykładem może być choćby nocne oświetlenie), a zatem jest symbolem panowania człowieka nad przestrzenią. Dlatego też imperium Chana zostaje sprowadzone w opowieściach Marko Polo do poszczególnych miast – centrów podbitej i opanowanej przestrzeni. „Podległy" charakter opowiadanej przestrzeni zostaje podkreślony również przez nazwy miast pojawiających się w książce. Wszystkie noszą imiona kobiece: Dorotea, Tamara, Chloe, Zenobia. Na takie utożsamienie miasta i kobiety zwraca uwagę też Sławek: „Przestrzeń strzeżona przed «gwałtem», lecz przecież zarazem całkowicie wystawiona na publiczny widok – oto paradoksalne usytuowanie miasta nagle sfeminizowanego, ukształtowanego na obraz i podobieństwo kobiety"[28].

Taki obraz miasta jako cennego skarbu, łupu zdobytego przez człowieka w walce z przestrzenią sąsiaduje jednak w książce Calvino z obrazem miasta totalnego, miasta-przestrzeni. Pod murami Cecylii Marko pyta o nazwę miasta pasterza poganiającego stado kóz. Tamten odpiera, że nie odróżnia jednego miasta od drugiego:

> Spytaj mnie o nazwy pastwisk: znam je wszystkie, Łąka pośród Skał, Zielony Stok, Oceniona Trawa. Miasta nie mają dla mnie nazwy: to miejsca bez liści między jednym a drugim pastwiskiem[29].

Podobnie Wenecjanin, dobrze rozpoznając miasta, nie rozróżnia przestrzeni rozciągającej się pomiędzy nimi. Po wielu latach bezustannych wędrówek, zabłądziwszy w labiryncie jednakowych domów, znów spotyka starego pasterza z jego już wynędzniałym stadem kóz. Tamten uświadamia mu, że nadal są w Cecylii:

> Miejsca się przemieszały – [...] – Cecylia jest wszędzie; tu była chyba kiedyś Łąka Drobnej Szałwii. Moje kozy rozpoznają trawy dzielące pasy ruchu[30].

W tej historii chodzi nie tylko o postępującą urbanizację współczesnej przestrzeni. Choć nie brakuje w książce Calvino i takich katastroficznych wątków: miasta wypełniają rozciągającą się pomiędzy nimi przestrzeń górami odpadów (Leonia), wypleniają w swoich granicach wszystko, co może przypominać naturę (Teodora). Opowieść o Cecylii traktuje o zmianach w strukturze przestrzeni od wieków służącej do zamieszkiwania przez człowieka.

[28] Tamże, s. 13.

[29] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, s. 129.

[30] Tamże, s. 131.

Granice niegdysiejszego „kryształu przestrzeni", *axis mundi* utożsamiających się z nim ludzi, zostały rozmyte. Znamienne jest, że w miejscu zburzonych miejskich murów, które kiedyś odgradzały od obszaru pasterzy i kóz, powszechnie powstawały aleje – domena *flâneura* celebrującego życie nowoczesnego miasta, w którym „«antynatura» stworzona przez człowieka zajęła miejsce tradycyjnej natury"[31]. Taka globalizacja miasta doprowadziła jednak do powstania przestrzeni-pułapki – Trudy, która „pozbawiona początku i końca, pokrywa cały świat, zmienia się tylko nazwa na lotnisku"[32].

Naturalnym wynikiem zaniku granic miasta jest utrata centrum – fundamentu, na którym od wieków budowana była ludzka tożsamość. Miasto jest bowiem środkiem nie tylko w sensie kulturowym, lecz również egzystencjalnym – stanowi „wygładzenie pofałdowanej, pomarszczonej, nierównej powierzchni przestrzeni, która może coś ukrywać w swoich plisach"[33]. Miasto nie posiadające granic nie posiada również centrum. Upodabnia się do Pentezylei – miasta-peryferii, którego śródmieście (czyli tożsamość) znajduje się zawsze poza, nigdy nie jest osiągalnym celem zagubionego podróżnika. Dla Sławka Pentezylea stanowi symbol miasta ponowoczesnego. Badacz określa je jako „«postać pustki», w którym «centrum» staje się «problemem», zyskuje wagę poprzez swoją «nieobecność»"[34].

Problematyzacja centrum obejmuje również sytuację głównych bohaterów powieści. Środkiem, w którym rozpoczyna się proces ich narracji jest ogród – szczególne miejsce, będące zdaniem Foucaulta jedną z najstarszych heterotopii:

> Tradycyjny ogród perski był świętą przestrzenią, łączyć miał w swoim prostokącie cztery części reprezentujące cztery strony świata z jeszcze bardziej świętą przestrzenią – niczym pępek świata w jego centrum (znajdował się tam basen z fontanną), a cała wegetacja ogrodu miała rozpościerać się w owej przestrzeni, swego rodzaju mikrokosmosie[35].

Ogród, który powinien pełnić rolę ostoi egzystencji Wenecjanina i mongolskiego cesarza, nie jest jednak osadzony w czasie i w przestrzeni – a to warunek podstawowy, który musi spełnić miejsce, by zostać osią świata dla zamieszkujących go ludzi. „Dopóki wiem, gdzie jest «centrum», dopóty nie

---

[31] E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 156.

[32] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, s. 108.

[33] T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, s. 19.

[34] Tamże, s. 22.

[35] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, s. 122.

mogę się zgubić”[36] – powiada Sławek. Kontestacja narracyjnych mechanizmów oswojenia przestrzeni zewnętrznej, która następuje w trakcie wędrówek bohaterów sprawia, że zakwestionowaniu ulega również ich centrum:

> Może ze świata pozostał tylko opuszczony teren pokryty śmietniskami i wiszący ogród pałacu Wielkiego Chana. Oddzielają je nasze powieki, ale nie wiadomo, co jest pod nimi, a co przed nimi[37].

Zagubienie się Chana i Marko jest więc naturalnym skutkiem ich poszukiwań, podczas których bohaterowie wyrzekli się prawa do posługiwania się językiem jako narzędziem opisywania prawdziwej rzeczywistości. Doprowadziło to do utraty poczucia realności przestrzeni, jak również rezygnacji z własnej podmiotowości. Można by zatem powiedzieć, że podróżnik i władca, odkrywając w przestrzeni najbardziej bolesną nieobecność – nieobecność siebie, kierują się Lacanowską formułą – „Myślę tam, gdzie mnie nie ma, więc jestem tam, gdzie nie myślę”[38]:

> KUBŁAJ: Dowiedzieliśmy, że gdybyśmy byli, to by nas nie było.
> POLO: Toteż jesteśmy tutaj[39].

U źródeł Zobeidy leży ten sam sen, który przyśnił się mężczyznom różnych narodowości. Śnili, że ścigają przez nieznane im miasto piękną odwróconą do nich plecami kobietę. W końcu każdy gubił się w labiryncie ulic i tracił ją z oczu. Po przebudzeniu wyruszyli na poszukiwanie tego miejsca. Zamiast je znaleźć, spotkali się jednak z sobą i postanowili zbudować miasto ze snu, wyznaczając jego przestrzeń w taki sposób, by kobieta nie mogła im się wymknąć. Z czasem do Zobeidy przybywali kolejni ludzie i wprowadzali nowe zmiany w korytarzach ulic, by nie zostawić kobiecie możliwości ucieczki, lecz pięknej dziewczyny ze snu nie ujrzał już żaden z nich, a ulice tego miasta stały się ich codzienną drogą do pracy:

> Pierwsi przybysze nie rozumieli, co przyciągało tych ludzi do Zobeidy, do tego brzydkiego miasta, do tej pułapki[40].

Historia powstania Zobeidy jest odwróceniem tradycyjnego aktu założycielskiego, będącego wynikiem stoczenia zwycięskiej walki z chaosem.

---

[36] T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, s. 16.
[37] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, s 86.
[38] J. Lacan, *Écrits. A Selection*, s. 166.
[39] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, s. 99.
[40] Tamże, s. 40.

Tu procesowi tworzenia świata towarzyszy pogłębiające się poczucie utraty, które sprawia, że powstająca przestrzeń staje się nie domem dla zamieszkujących ją ludzi, lecz budowaną przez nich samych pułapką. Przybyli do Zobeidy już nigdy nie zaznają spokoju – założenie miasta jest dla nich rozpoczęciem niekończącego się procesu poszukiwania własnej tożsamości, która „jest jak cień: zawsze poza naszym zasięgiem, nie do uchwycenia i nigdy zbieżna z nami”[41].

The Contestation of Space in *Niewidzialne miasta* by Italo Calvino

Summary

This article presents an analysis of the complex relation between the spatial and narrative aspects of human identity as seen in Italo Calvino's novel *Niewidzialne Miasta*. The cities described in the novel exemplify the crisis of the tamed and objectified narrative space which serves as the basis of human existence. This process comprises: the contestation of history (the relation between space and the linear time), the contestation of narrative (the human ability to imbue space with meaning) and, lastly, the contestation of the identity (the ability to build an identity based on domesticated space).

[41] F. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości, albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, s. 358.

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Znowu dom, dom mimo wszystko

Jest trzypiętrowa, otynkowana, z dachem dwuspadowym o więźbie drewnianej, z sienią pośrodku, na planie prostokąta.

Zbudowano ją czterysta siedemdziesiąt lat temu.

Stanęła na piwnicach – głębokich, rozległych, krętych jak labirynt[1].

Dom, trzecia skóra po tej na ciele i po ubraniu. Własny dom. Skroić wedle potrzeb jego właściciela.[...] Czy to wszystko – czy to tak, a tamto nie, przeliczone na drewno, kamień, szkło, słomę i stal[2].

Są takie miejsca w literaturze, które łatwo się kojarzą, a brak tych asocjacyjnych trudności wpływa na dobre samopoczucie czytelników niezależnie od czasu i przestrzeni ich egzystowania. Miejsce, o którym będzie tu mowa, daje w punkcie wyjścia poczucie pewnej lekturowej kompetencji zarówno czytelnikowi z rodzaju naiwnych, jak i tych bardziej krytycznych, modelowych, by odwołać się do nośnego modelu Umberto Eco[3].

Jesteśmy więc w domu, i to w dwojakim sensie; po pierwsze „być w domu" to „domyślać się czegoś" i „coś rozumieć", po drugie dom i jego topika uchodzi za miejsce z pozoru nienastręczające problemów w dziedzinie

[1] H. Krall, *Wyjątkowo długa linia*, Kraków 2004, s. 5.

[2] J. Erpenbeck, *Klucz do ogrodu*, przeł. E. Borg, Warszawa 2010, s. 43. Książka ukazała się w ramach serii „Kroki/Schritte", która prezentuje współczesną literaturę niemiecką w polskich przekładach.

[3] U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, w: U. Eco, R. Rotry, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.

dookreśleń. Choć związki czasowości i przebiegów odbioru utworu literackiego pozostają w ścisłej korelacji z tym, czego konkretyzacji dane dzieło się domaga, istotną rolę w tym procesie odgrywa zbiór doświadczeń, które za odbiorcą stoją, często też mając moc w pełni konkretyzującą jego samego. Dziś niemal z zamkniętymi oczami powtarzamy w tym kontekście prawdę, że w ponowoczesnym świecie, migoczącym sposobnością kolekcjonowania rozmaitych doświadczeń, które właśnie z uwagi na ów fragmentaryczny status rzeczywistości „wyspecjalizowały" poszczególne kręgi wtajemniczonych, to „domowe" wydaje się dostępne każdemu (w tym również przez zaprzeczenie, np. w postaci bezdomności).

Wracając do literatury, wypada się chyba zgodzić, że przestrzeń domowa to takie w niej miejsce (dookolnych) wydarzeń, które posiadło moc dość precyzyjnego ustawiania horyzontu „spodziewań", Ricoeurowskich oczekiwań[4]. W kwestii obiegów literackich, w zakresie których czytelnik nowej prozy polskiej się porusza, spore znaczenie ma choćby zalew lokalności i wypracowany już przezeń, osadzony w małych ojczyznach, kanon[5].

Po drugiej stronie tego komunikatu z domem nie tyle w tle, co na pierwszym planie, jest przecież jednak autor. Ten zaś – jak chcemy wierzyć – wprowadzając wielokroć eksploatowany motyw, dodaje mu „świeżej" dla społecznej komunikacji energii, również w obszarze naszych wielkich/niewielkich narracji historycznych[6]. Sensotwórczy potencjał nie oznacza jednak, że ów topos[7], który, jak pokazują choćby słowniki literatury, bardzo obrósł znaczeniami, posiada moc wyczerpania problematyki historii, mającej podlegać w przywołanych wstępnie utworach „obłaskawieniu". Jak się bowiem okazuje, nawet tak sprawdzony chwyt literacki nie precyzuje problemu miejsca i pamięci o nim, a wręcz przeciwnie, wzmaga tylko złożoność czy wręcz stan pewnego klinczu przestrzeni, jej spiętrzenia, jakie pojawia się w najnowszej prozie wchodzącej w ścisłe związki z historycznością.

Pokażę to na przykładzie dwóch tekstów zbudowanych z narracji o domu: lubelskiej kamienicy z *Wyjątkowo długiej linii* cenionej w Polsce reporterki Hanny Krall i domu na wsi pod Berlinem z *Klucza do ogrodu* pióra

[4] P. Ricoeur, *Pamięć – zapomnienie – historia*, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. E.-W. Bökenförde, przedm. K. Michalski, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1996, s. 23.

[5] Zob. m.in. G. Grochowski, *(Nie)widzialne miasta*, „Teksty Drugie" 2008, nr 4, s. 7.

[6] Nawiązuję tu m.in. do pracy P. Czaplińskiego, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

[7] J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory: studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań 1995; M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

niemieckiej autorki średniego pokolenia Jenny Erpenbeck. Płaszczyzny, na której umieszczam tu lekturę dwóch różnych autorek, nie funduje jednak tylko wykorzystanie wyżej wymienionego motywu, skądinąd przyjmującego w obu utworach frapującą i podobną postać; w równym stopniu interesuje mnie semantyczny naddatek, z którego wyzyskaniem odbywa się prezentowanie tych budowli. Idzie bowiem o bezpośrednio, nieustannie i namacalnie towarzyszące domom Krall i Erpenbeck uhistorycznienie tego, co zostało tu literacko przedstawione, przede wszystkim przez uruchomienie artystycznego potencjału przestrzeni.

Jak wiadomo, poszczególne utwory autorki *Zdążyć przed Panem Bogiem* to kolejne odsłony większego cyklu „opowiem wam historię”[8] [podkr. MZ-W], historię Zagłady, dla której przekazania wypracowała Krall rodzaj jednostkowej biografistyki[9], zastosowany również w najnowszym, i według deklaracji pisarki ponoć ostatnim jej utworze – *Białej Marii*, do opowiedzenia samej siebie, domknięcia autoidentyfikacyjnej narracji[10] w stałym dla autorki historycznym kontekście i z użyciem historyzującej metody.

To konsekwentne w twórczości Hanny Krall przepuszczenie historii przez dramat pojedynczych bohaterów oraz ich rodzin i sąsiadów, pozostające w bliskim, także logicznym związku z osadzeniem wydarzeń w przestrzeni wyznaczonej ścianami domu, stanowi również cechę prozy Erpenbeck – znanej w Polsce na razie z dwóch powieści: *Słownika*[11] i *Klucza do ogrodu*. Jenny Erpenbeck to przedstawicielka średniego pokolenia pisarzy (rocznik 1967), którzy (oprócz niej wymienia się tu Thomasa Brussiga i Inga Schulzego) niemal jednocześnie mocno zaistnieli na niemieckiej scenie literackiej kilkanaście lat temu, więc wiele sobie po tym fakcie obiecywano[12]. Chodziło przy tym m.in. o rodzaj sztafetowego zastąpienia Güntera Grassa oraz ścieżek rozwoju i przekształceń metody „blaszanego bębenka”. W przypadku wymienionych autorów na problematyzowanie i „uprzestrzennienie” historii najnowszej nałożyła się jeszcze kwestia ich wschodnioniemieckiego pochodzenia, a zatem problematyka podziału i zjednoczenia kraju, co do

[8] M. Młodkowska, *Opowiem wam historię... Kilka uwag na temat pisarstwa Hanny Krall*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. H. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000, s. 243–259.

[9] *Zapisywanie Zagłady. Z Michałem Głowińskim rozmawia Anka Grupińska*, http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/50-51/glowinski.html, data dostępu: 30.11.2011.

[10] Zob. O. Orzeł Wargskog, *Krall – kolejna odsłona*, „Midrasz” 2011, nr 5, s. 43.

[11] J. Erpenbeck, *Słownik*, przeł. R. Makarska, Wołowiec 2008.

[12] Przy okazji omówień książek Erpenbeck czy Brussiga krytycy nadal wspominają wymowną okładkę tygodnika „Der Spiegel” z października 1999 roku, gdzie prezentowano tzw. wnuków Grassa – „Die Enkel von Grass & Co.”.

dziś uchodzi za jeden z wykładników i zarazem spornych kwestii najnowszej historii Niemiec[13].

Tematyzowane przez obie pisarki ich własne umocowanie w czasie stanowi punkt wyjścia, z uwzględnieniem którego chcę pokazać, jak w utworach bazujących na ważnych w Polsce i w Niemczech historiograficznych narracjach drugiej połowy XX i początku XXI wieku dochodzi do wyzyskania narracyjnego potencjału realno-artystycznej przestrzeni domu właśnie. Chodzi więc o sprawdzenie przyczyn literackiego powstania tych budowli i funkcji, jakie pełnią one w swoich kulturowych kontekstach. Motyw domu posłuży przede wszystkim jako przykład tego, „czego szukamy w przeszłości, [a co z kolei] zależy od tego, co gnębi współczesność"[14].

O tym, że historia zawiera się m.in. w miejscach, nikogo nie trzeba dziś przekonywać; jest to zresztą jeden z licznych interdyscyplinarnych konsensusów. Historycznie cieniowana przestrzeń nie ustępuje zatem ani z pola widzenia najnowszej literatury, ani jej interpretacji i teorii – równie aktywnie co sama literatura – poszukujących swego kształtu. Jak pisze Elżbieta Rybicka, „spacjologia tematyczna [...] reinterpretowana i czytana [jest] obecnie najczęściej w perspektywie *gender*, postkolonialnej, etnicznej czy związanej z konstruowaniem tożsamości narodowej"[15]. W odniesieniu do samej przestrzeni „domowej" powstaje jednak wrażenie, że akurat topika domu posiada zdolność „zgrywania" wymienionych podejść analitycznych, które wyrastając z doświadczenia, podkreślają tożsamość, pamięć i miejsce właśnie. Dom jest wreszcie jednym z tych obszarów we współczesnej prozie i refleksji o niej, gdzie binarne spojrzenie na rzeczywistość kapituluje przed ujęciem rozbijającym dwuczłonowy czy dwubiegunowy układ znaczeń, wydobywając raczej palimpsestowy, warstwowy charakter miejsc/przestrzeni. W interesujących mnie książkach dzieje się tak dlatego, że w przywoływanej w nich perspektywie gwałtownych zmian realiów, można by wręcz powiedzieć – przemijającej postaci świata, wymienione problemy i składowe tożsamości kulturowej wprawiane są w ruch jednocześnie.

Jak sądzę, ów kreacyjno-interpretacyjny potencjał domów u Krall i Erpenbeck bierze się z faktu, iż obie autorki upodobały sobie przekładanie miejsc na czasy i konsekwentne kompilowanie przestrzennego z temporalnym. Innymi słowy: szersza perspektywa dziejowa, w jakiej te pisarki posta-

[13] Ch. Kleßmann, *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec. Studia i szkice*, przeł. J. Kałążny, I. Sellmer, M. Tomczak, Poznań 1999.

[14] E. Domańska, *Wprowadzenie*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 20.

[15] E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie" 2008, nr 4, s. 23.

nowiły literacko „się pobudować", pociąga za sobą określone, często zbieżne modelowanie przestrzeni, w której dom zajmuje pozycję centralną, choć, jak przystało na ponowoczesność, skłonny jest też przemieścić się za swoimi mieszkańcami/bohaterami. Tym relacjom czasowo-przestrzennym patronuje jednak, powtórzmy – zamykając te wstępne rozważania – nadrzędna narracja historiograficzna, interpretująca przeszłość przez odwołanie się do motywu domu, który można traktować i jako przestrzeń narracyjną, i „zapis" konkretu przestrzeni, a w niej przedmiotu działającej według własnych praw historii[16].

Taki rozrost zapisowości cechuje oczywiście metodę Hanny Krall, u której wielość i zróżnicowany charakter reporterskich ustaleń stanowi materiał składowy kamienicy opisanej w *Wyjątkowo długiej linii*. Pierwsza jej warstwa to dosłownie rozumiany budulec: drewno („więźba drewniana"), „otynkowana" cegła; drugą tworzą składające się na całość „warstwy" budynku: piwnice „głębokie, rozległe, kręte jak labirynt" i trzy piętra, oraz ich poszczególne, znaczące dalsze ciągi – autorka bowiem porządkuje rozwój tekstowych wydarzeń, dokumentując tym samym pracę nad tekstem i jego przestrzenny naddatek: widać to choćby w takich śródtytułach narracji, jak: „Kamienica – ciąg dalszy. Piwnice" czy „Widok z okien – ciąg dalszy". Historia zaś jest płaszczyzną trzecią, „ulokowaną" tu w warstwach poziomu drugiego, m.in. w piwnicach: pierwszy właściciel, kupiec, w XVI wieku trzymał tam „skrzynie z przyprawami i beczki z winem", sto lat później ktoś inny „chował sztaby złota i ozdoby dla kobiet", które w czasach heroicznych „przed wojną europejską – pierwszą światową" ustąpiły miejsca amunicji i broni, wreszcie „podczas drugiej wojny światowej" piwnice stanowiły schron. Na tym jednak nie kończy Krall architektonicznego wykresu, piwnica bowiem zaczyna opowiadać współczesność – „blisko pół wieku później ulokuje się [tam] ekskluzywny bar", a – zdaje się dodawać na jednym wdechu reporterka – „po dwustu pięćdziesięciu latach", kiedy kamienica będzie remontowana, dadzą się usłyszeć kroki, „zawsze na dół do piwnic".

Ów konkret przestrzeni zostaje zatem rozpisany na własne trwanie, przy czym odbywa się to z użyciem rozmaitych „tekstów" o miejscu, posiadających zresztą pozatekstowe odnośniki. Hanna Krall jak zwykle korzysta z archiwów, ale i rozmaitych metatekstów, np. rozmów, których dykcja

[16] Zob. F. Ankersmit, *The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Topology*, „Mededelingen van de Afdeling Letterkunde" 1989, nr 52, s. 18. Ustalenia badacza przywołuję za: B. Karwowska, *Współczesna kobieca e/imigracyjna opowieść. Między tekstem a rzeczywistością*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 368.

pobrzmiewa w tym piwnicznym przekazie. Całość to jakby obrazek z jej własnych prac w terenie, gdzie miejsca i ludzie przyjmują postać notatki zawierającej wszystko to, co narratorce udało się na dany temat ustalić i dopowiedzieć, również z użyciem wyobraźni („Tak mogło to wyglądać. Mogło się też zdarzyć zupełnie inaczej").

Wszystko to sprawia wrażenie, że w *Wyjątkowo długiej linii* miejsca mają głos na zasadzie reifikacji czasu i jego przebiegów, upostaciowienia relacji między tym, co temporalne a materią przyjmującą tu kształt miejsca. Uderza przy tym prawidłowość, iż żadna ze stron tego przedstawienia nie jest bardziej wyraźna czy lepiej słyszalna. Nie wygrywa czas, bo nie jest silniejszy, ani konkretna przestrzeń, którą pisarka tak starannie odmalowała, rozpisawszy jej kształt na wiele warstw tworzących tu sensy, które się dopełniają. Wiadomo oczywiście, jaką moc posiada czas będący domeną działającej zawsze u Krall historii Wyniszczenia. Ale czy pokazanie trwania kamienicy i jej otoczenia nie ma krytycznej wymowy wobec czasu, którego wysiłki również w *Wyjątkowo długiej linii* oglądamy? W wydaniu reporterki kamienica jako wyimek kultury, której już nie ma, bo uległa Zagładzie, jednak trwa, fizycznie i w postaci śladu, zostawionego na innych podmiotach. Tak w kontekście współczesnej humanistyki można by traktować sprawczość przedmiotu/obiektu przestrzeni ważnego w materialnej kulturze żydowskiej po Holokauście:

> Raz wybudowana ściana z cegieł nie wydaje z siebie słowa – chociaż grupa robotników mówi dalej, a na powierzchni ściany może pojawić się graffiti. Raz wypełnione kwestionariusze na zawsze pozostają w archiwach niezwiązane z ludzkimi intencjami do czasu, kiedy znów ożywią je jacyś historycy. Przedmioty z natury swoich powiązań z ludźmi szybko przechodzą od bycia mediatorami do bycia zapośredniczeniami, licząc się dla kogoś lub nie, bez względu na to, jak bardzo są wewnętrznie złożone[17].

Propozycja obu omawianych tu autorek polega na takim ujęciu przestrzeni i jej obiektów, które współtworzą zbiorowość na równych prawach z podmiotami ludzkimi. Jeśli w ten sposób spojrzymy na miejsce i jego składowe, okaże się, że nie tylko chodzi tu o kwestie przewagi historii nad człowiekiem, czy też opieranie się materii wobec upływu lat. Nie mniej interesująca będzie bowiem kwestia tożsamości samej przestrzeni materialnej, jej, by tak rzec, gęstości życia.

---

[17] B. Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, przeł. A. Derra, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, s. 549.

O ile jednak kamienica Krall jako ważny element miejsca, które trwa w zmienionej postaci (dawne lokale mieszkalne to w nowej Polsce użytkowe itp.), bo wpisuje się też w ważny w kulturze żydowskiej nakaz pamiętania, o tyle u niemieckiej autorki dom, który przeżył osiemdziesiąt lat w burzliwym wieku XX (zbudowano go przed II wojną), zostanie w nowym stuleciu rozebrany. I tak jak wcześniej *Klucz do ogrodu* zdradza fascynację autorki powstawaniem domu, pracami modernizacyjnymi, przebudowami, które odbywają się ze względu na kolejnych mieszkańców, tak finał powieści dokumentuje jej krytyczne podejście do sensonośnych warstw przestrzeni rozpisanej na czasy:

> Przy niniejszej rozbiórce – podobnie jak przy wszystkich innych, które przeprowadzane są w tym kraju zgodnie z obowiązującymi dziś uregulowaniami prawnymi – największą uwagę należy zwrócić na dwie kwestie. Po pierwsze, firma rozbiórkowa zobowiązana jest do tego, by przed rozbiórką budynku usunąć z niego wszystkie elementy wbudowane, czy to drewniane (okna, drzwi, szafy wnękowe, boazerie, schody), czy z metalu (grzejniki, rury, kraty) oraz, jeśli takowe są, wykładziny dywanowe, i wywieźć je w sposób selektywny [...][18].

Metodyczna rozbiórka i takie też jej opisanie stanowią tu kontrapunkt zarówno pod względem wielowątkowej fabuły, jak i stylu, który krytycy niemieccy niezmiennie opisują jako poetycki, nazywając autorkę poetką w dziedzinie prozy. Owa instruktażowa, pozornie zdystansowana, konwencja stylistyczna epilogu tej wielorodzinnej sagi celowo koncentruje na sobie uwagę, jeśli uwzględnić fakt, z jaką pieczołowitością opisano tu wcześniej wznoszenie domu czy doposażenie go o kolejne, funkcjonalne i estetyczne elementy. Te zresztą, obdarzone życiem, samoistnie powracają[19] mimo upływającego w powieści czasu i wchodzą na teren narracji o kolejnych pokoleniach Niemców:

---

[18] J. Erpenbeck, *Klucz do ogrodu*, s. 215.

[19] Na kwestie starannej w tym względzie konstrukcji powieści zwraca uwagę niemiecki krytyk: „[...] die einzelnen Kapitel durch Wiederholungen, Wortspiele und Leitmotive geschickt verklammert und rhythmisch strukturiert werden: Marder erobern das Haus, Kartoffelkäfer rücken gen Osten vor, Schätze werden vergraben, Krebse gegessen, Menschen und Worte ans andere Ufer übersetzt. *Heimsuchung* ist virtuos durchkonstruiert" / („[...] – powtórzenia, gry słowne, lejtmotywy zręcznie formują i rytmizują poszczególne rozdziały: kuny opanowują dom, stonka ziemniaczana przesuwa się na Wschód, zakopywane są skarby, zjadane raki, a słowa i ludzi przeprawia się na drugi brzeg. *Heimsuchung* to powieść skonstruowana po mistrzowsku"; tłum. – M. Z.-W.), M. Halter, *Das Haus am Scharmützelsee*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung" 2008, z 23 lutego.

> Zamknąć dom. W kieszeni spodni pobrzękuje klucz, którym można otworzyć i zamknąć wszystkie drzwi w domu, także pawilon pszczeli i drewutnię, Zeiss Ikon, klucz bezpieczeństwa, niemiecka jakość po dziś dzień [s. 41].

Tym samym kluczem więcej niż pół wieku później ostatnia właścicielka chce otworzyć drzwi domu, zanim ten zniknie:

> A teraz chce jeszcze raz wejść do domu. Kluczem, który ciągle jeszcze wisi na kołku obok jej innych kluczy i którym można otworzyć wszystkie drzwi domu, także do drewutni, tym wytartym kluczem bezpieczeństwa, Zeiss Ikon, który w zasadzie powinna była oddać przed dwoma dniami [...] [s. 199].

To, co materialne jest więc tyleż przejawem konkretności przestrzeni i jej trwania, co i tego stanu rzeczy pozorem – za chwilę zamieni się przecież w ruinę. Wymyślna szafa wnękowa, w której czerwonoarmista znajdzie i zgwałci ukrywającą się właścicielkę domu, nie będzie już nigdy tylko świadectwem luksusu i refleksem podmiejskiego wypoczynku. Miejsca zatem dostają tu swoją warstwową tożsamość. Tak jak Hanna Krall, również autorka *Klucza do ogrodu* podaje i ustanawia elementarz przestrzeni, w której skład, oprócz najważniejszego tu domu na wzgórzu, wchodzą jego architektoniczne detale i składniki wyposażenia. Te, zmieniając właścicieli i użytkowników, z poziomu konkretu przedostają się na poziom symbolicznego uogólnienia, odtwarzając historię Niemiec w ogóle, w jej szerokim zakresie, przy jednoczesnym odkrywaniu poszczególnych przebiegów tych dziejów (w powieści obserwujemy bowiem narodziny nazizmu, emigrację obywateli niemieckich, hitlerowską okupację Polski, Rosjan idących na Berlin, wysiedlenia z Prus Wschodnich, powojenny podział Niemiec, wreszcie ich zjednoczenie). Szafa wnękowa czy ozdobny witraż jako elementy tkanki domu inaczej „mówią" w odsłonie zdarzeń wojennych, a inaczej, gdy należą do realiów sprzed roku 1939. Jeszcze inny sens nadpisze się w ich wizerunkach, kiedy narracja – przy zachowaniu tego samego kształtu i wyglądu przedmiotów – prześwietli je rzeczywistością zjednoczonych Niemiec. W *Kluczu do ogrodu* rzeczy zmieniają więc status, zrazu są symbolami pomysłowości i dobrobytu, następnie świadkami ucisku, kończą jako element rozbiórki[20]. Jednak finał powieści o wyczerpaniu się określonej przestrzeni bynajmniej nie unieważnia narracji materialnych komponentów tego miejsca; może stanowi domknięcie etapów historii Niemiec, o których mowa w tej panoramie

[20] Na ten temat zob. m.in.: J. Jarzębski, *Historia zapisana w rzeczach*, w: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006, s. 153–165.

wieku, a może służyć ma wybrzmieniu przemijalności jako takiej? Nie bez znaczenia jest tu wreszcie, jak się zdaje, autobiograficzna podbudowa narracji Erpenbeck i istnienie realnego, podobnego do tego z *Klucza do ogrodu* domu jej babci, który zbudowano w latach 30. nad Scharmützelsee, a który to „autorka dobrze znała"[21]. Jeden z niemieckich recenzentów powieści wskazuje również na podobieństwo samej pisarki do pojawiającej się w utworze wnuczki:

> Tak, to jej historia: kryty trzciną dom nad Jeziorem Scharmützel, punkt wyjścia i cel poszukiwań owego *heim*, został zbudowany w 1936 przez berlińskiego architekta, by po wojnie stać się własnością jej dziadków: Heddy Zinner i Fritza Erpenbecka. Wnuczka, która odnalazła tu swój dziecięcy raj, to z pewnością Jenny Erpenbeck[22].

Powstaje zatem pewna przestrzenna syllepsa. Przeniesiona z poziomu organizacji komunikatu literackiego, tj. tożsamości autora/narratora z bohaterem, na plan konstruowania przestrzeni, w których miejsca mają tyleż z realnego, co i wyobrażonego, wpisuje się w kontekst pamiętania o miejscach i ludziach. Nie są to w literaturze rzeczy nowe, wręcz przeciwnie. Jednak ta odautorska percepcja przestrzeni nie wyczerpuje się we wspomnianych opozycjach binarnych, jak: przestrzeń rzeczywista i ta z imaginacji. Znana dwuczłonowa optyka, którą zwykliśmy przykładać do miejsc w literaturze, czyli moje/obce, również nie zamyka kwestii, wydawać by się mogło podstawowej w odniesieniu do przestrzeni domowej, która w swojej logice zawsze jest czyjaś. Dom pozbawiony aspektu posesywności nie ma przecież racji bytu. Ale wizja domostwa, które przechodzi z rąk do rąk, co obydwie pisarki podkreślają, warunkowana jest ich przedstawieniem historii, a mówiąc dokładniej – panoramicznym charakterem powieści i reportażu, których literacka konstrukcja zostaje każdorazowo wsparta na szkielecie domu. Zanim znów zajrzymy do tych przestrzeni przez wyłomy w ścianach, jakie robi w nich historia, warto zauważyć, że dostrzegalny proces przekształcania czasu w przestrzeń (i na odwrót) niezmiennie pozostaje na pierwszym planie (lektury) obu tekstów.

---

[21] S. Iwasiów, *W oczekiwaniu na przeprowadzkę*, „artPapier" 2011, nr 190, http://artpapier.com/?pid=2&cid=1&aid=2503, data dostępu 30.11.2011.

[22] Tłum. – M. Z.-W.; „Ja, es ist ihre Geschichte: Das Reethaus am Scharmützelsee, Ausgangspunkt und Ziel dieser Heim-Suchung, wurde 1936 von einem Berliner Architekten erbaut und ging nach dem Krieg in den Besitz ihrer Großeltern Hedda Zinner und Fritz Erpenbeck über. Die Enkelin, die hier ihr Kindheitsparadies fand, ist also wohl Jenny Erpenbeck", M. Halter, *Das Haus am Scharmützelsee*.

Wyjątkowo długa linia stanowi pewne odstępstwo Krall, jeśli idzie o stypizowane w jej twórczości odrysowywanie pojedynczych biografii. Kamienica to wielogłos – mieszkańców było i jest wielu, gdyż na lata rozpisano tu też trwanie tej miejskiej bryły. Ale historia domu nie zaczyna się od kupca korzennego Aromatariusa, może sięgać głębiej, bo reporterka dotarła do informacji znacznie tę perspektywę rozszerzających: w sąsiadującym z kamienicą klasztorze Dominikanów przechowuje się fragment drzewa z Krzyża Świętego, znalezionego w Jerozolimie przez Helenę, matkę cesarza Bizancjum, trzy wieki po śmierci Chrystusa. Ten poniekąd zewnętrzny wobec kamienicy kontekst czasu jest jednocześnie wymiarem przestrzeni, sąsiedztwa budynku, które za Krall możemy tu w kilku miejscach tekstu odtwarzać i dokładniej wizualizować:

> Jedno [zdjęcie] przedstawiało kamienicę.
> Wiem, gdzie pan stał z aparatem... F.A. przygląda się uważnie fotografii. Na rogu, przed Trybunałem. Jakie wyraźne są nasze okna... [s. 63]

Od przeszłości tak odległej, że zdaje się wkraczać w przestrzeń mitu początku a zarazem fundamentu, przechodzimy przez cały wiek XX, by dotrzeć w przestrzeń teraźniejszości. Kogo w niej widać? Nowych, a raczej „najnowszych" lokatorów, bo już w czasie wojny doszło tu do niemal całkowitej wymiany mieszkańców. Tylko „jedno mieszkanie nie zmieniło lokatorów podczas wojny: dozorczyni, Michaliny Sz.". Chociaż po wojnie kobieta (rocznik 1899) widywała w sąsiedztwie kilku Żydów, to, jak powie, „żaden nie [był] nasz, z kamienicy". Nowi mieszkańcy, choć tak różnią się od poprzednich, podobni są do siebie – przy Złotej mieszkają wyłącznie Polacy. Przed wojną i jeszcze dalej w czasie mieszkali tu głównie Żydzi; w roku 1899 kamienicę kupił i „podarował swej zamężnej córce, Franciszce Arnsztajnowej" „właściciel sklepu z towarami bławatnymi i norymberskimi Bernard Meyersohn". Zamieszkiwała ją inteligencja, której większość zginęła w Sobiborze, na Majdanku lub – jak Arnsztajnowa – podczas likwidacji getta w Warszawie, dokąd z zamiarem schronienia się wyjechała z Lublina. Te historie lokatorów można mnożyć, zrobiła to zresztą sama autorka. Ktoś wnikliwy policzył, że wymienia w *Wyjątkowo długiej linii* 173 osoby[23], a wszystkie one zostają określone przez bliższe i dalsze związki z kamienicą.

Ta wyimkowa, fragmentaryczna, ale przez to skutkująca panoramicznością ujęcia miejsca i czasu wizja rozpada się jednak, podobnie jak u Erpenbeck, mocnym akordem: „Wiele lat później, ponad pół wieku później,

[23] Zob.: http://tnn.pl/pm,2156.html, data dostępu: 30.11.2011.

zapewnią stanowczo: takie coś dyskutowane u nas nie było". Zważywszy na fakt, że narracja Krall i bohaterów jej utworu w większości stanowi odpominanie domu i jego żydowskich mieszkańców, prowadzone nawet w partiach osadzonych w tzw. teraźniejszości, to zakończenie, dosyć gwałtowne, krótkie, w zasadzie jednozdaniowe, wycelowane jest w ten wysiłek pamięci. „Pół wieku później" to dziś, gdzieś około roku 2000, tymi, którzy „zapewnią stanowczo" są aktualnie żyjący w kamienicy ludzie, a „takie coś" to, najogólniej rzecz ujmując, żydowska przeszłość domu. Nie rozmawia się już w kamienicy o tych, którzy byli, ani o tym, jak było. Ciepłe wieczory i taborety, które ustawiało się przed mieszkaniami służyły wprawdzie sąsiedzkim kontaktom, ale te ograniczały się do komentowania teraźniejszej codzienności. Choć ciągłość wspólnej przestrzeni wciąż istnieje, to wspólnota czasu rozpadła się i zniknęła. Strona bierna w stwierdzeniu „takie coś dyskutowane u nas nie było" podkreśla tylko dystans i obcość wojennych doświadczeń Polaków i Żydów.

W kamienicy nie ma pamięci o przeszłości, bo nie może jej być. Mieszkańcy, którzy pamiętali, nie żyją, a nowi są raczej doczepieni niż wszczepieni w tkankę domu. Wizualizacja nieciągłości historii polega więc na zastąpieniu jej biegu, odwzorowywanego przez Krall w pojedynczych podrozdziałach, poprzez obraz domu, który stoi i jako taki ma się nieźle, ale duch w nim nie ten – bo nie ma kto pamiętać. Wyzyskanie problemu pamięci daje się w tym tekstowym otoczeniu czytać jako alternatywa dla historii[24]. Taką perspektywę interpretacji buduje już sam fakt, że utwór eksploruje marginesy historii w postaci zmaterializowanej pamięci – kamienicy i niepamięci jej mieszkańców, która w kontekście Zagłady niesie etyczne ryzyko, na razie zażegnane obecnością sylleptycznej autorki-narratorki. Motyw fundujący na przełomie wieków perspektywę uprawiania historii, również poholokaustowej – zastąpienie jej pamięcią – podlega tu jednak sproblematyzowaniu; wyraźnie widać, iż nie jest to możliwe w każdych warunkach. W zaprzeczeniu wyrażonym przez rozmówców reporterki niepamięć rozwarstwia się na tę rzeczywistą, podpartą niemożnością pamiętania ze względu na przerwanie „wyjątkowo długiej linii", oraz stanowcze przemilczenie, które zdradza modalna rama tej wypowiedzi.

Zadanie pamiętania o Zagładzie powierza się więc domowi i w ten sposób spod historii oficjalnej wyłania się metahistoria Hanny Krall; mimo iż pisarka używa narzędzi służących, jak to w dobrym reportażu, obiektywności przekazu, posłyszeć daje się ów indywidualny ton, czytelny, choć niemy,

[24] E. Domańska, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć, etyka i historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 13.

namysł nad niepamięcią. Kamienica stanowi w nim mikroświat, z którego niepamięć w gruncie rzeczy wyklucza. Jako przestrzeń o fizyczno-symbolicznych rysach posiada potencjał miejsca pamięci[25], mogącego przybrać i kształt żywego pomnika, i *lieux de mémoire* – nośnika pamięci kulturowej[26]. Tym bardziej że należy do miejskiej przestrzeni publicznej, a na fakt związku „publicznego ze współczesnymi formami pamięci kulturowej" zwraca się dziś szczególną uwagę.

Mimo że mieszkańcy domu deklarują brak pamięci – to projekt Krall, który zakłada udział miejsca i jego znaczenia w kulturowym budowaniu tożsamości jest realizowany. Jest to jednak realizacja na opak, przez zaprzeczenie. Ten specyficzny projekt niepamiętania odbywa się zatem w nowej dla polskiej literatury przestrzeni, jaką wyznaczyli w latach 90.: Ida Fink, Henryk Grynberg, Wilhelm Dichter, Jan Tomasz Gross i ich książki-burzycielki. O jakie burzenie chodzi i czego ono dotyczy, wyjaśnia Przemysław Czapliński:

> Pojawienie się nowych narracji [...] spowodowało, że stanęliśmy w obliczu zupełnie innej opowieści założycielskiej o powojennym społeczeństwie polskim. W miejsce narracji o zbiorowości, która powojenną spoistość zawdzięczała solidarności czasów wojny i okupacji, weszła przerażająca narracja o społeczności, która osiągnęła jedność etniczną i religijną w wyniku niemieckiej zbrodni ludobójstwa [...][27].

O ile badacz zwraca przy tym uwagę na fakt, że utwory te rozmontowały i poszerzyły polską narrację powojenną, uzupełniając dominujący w niej przez dziesięciolecia „ład przeświadczeń"[28], o tyle w *Wyjątkowo długiej linii* autorka oprócz kapitału dopowiedzenia robi coś jeszcze – pokazuje dwunurtowość polskiej komunikacji społecznej z Zagładą w tle. I właśnie pożydowska kamienica, miejsce o (potencjalnie) znaczącej mocy komunikacyjnej, obrazowałaby tę programową niepamięć, obecną w ramach ogólnego, równie programowego w swym charakterze w Polsce ostatnich lat odpominania i upamiętniania żydowskich sąsiadów. Innymi słowy, choć tzw. opinia publiczna intensywnie przepracowuje polsko-żydowską historię, w wielu miejscach, gdzieś u podstaw, istnienia tego problemu nadal się nie dostrzega.

---

[25] Na temat miejsc pamięci w ujęciu P. Nory pisze m.in. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie" 2008, nr 4.

[26] Problem polskich wariantów translatorskich kluczowych terminów pamięci kulturowej J. i A. Assmanów porusza M. Saryusz-Wolska, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 35.

[27] P. Czapliński, *Polska do wymiany*, s. 100.

[28] Tamże, s. 96.

Podobnych kamienic we współczesnej Polsce są tysiące. Lektura *izkor bicher* (jid.) – ksiąg pamięci pisanych po wojnie w Izraelu i Ameryce, a zawierających wspomnienia Żydów, którzy do II wojny światowej mieszkali w polskich miastach i miasteczkach i którym udało się przeżyć, pokazuje, że motywu kamienicy/żydowskiego domu w kontekście pamiętania przestrzeni i jej mieszkańców nie sposób przeoczyć[29]. W tym względzie aktywność Hanny Krall ma wiele wspólnego z ideą ksiąg pamięci, a podbudowana narracyjnym szkieletem domu lubelskich Żydów brzmi jak rozpowszechnione w *izkor bicher* „nie zapomnimy". Pamięć w *Wyjątkowo długiej linii* jest jednak domeną autorki/narratorki i kilku zaledwie osób obecnych w tekście pośrednio lub bezpośrednio (np. w podziękowaniach na końcu książki).

Ale ponieważ jest to pamięć miejsca, która umożliwia „jednostkom zakorzeni[enie] się w danym otoczeniu włączonym w kulturowy krajobraz", co z kolei „pozwala mieszkańcom zrozumieć historyczne miejsca i zdefiniować ich społeczne przeszłości (*public pasts*)"[30], jej potencjał rozpisany w reportażu realizowany jest przez innych lublinian. Owo miejsce „świadomości", w którym spotykają się przestrzenie: żydowska (historyczna) i polska (teraźniejsza), wychodzi poza mury budynku. Poza tekstem stanowi bowiem tożsamościowy kapitał komunikacyjny, który wraz z przestrzenią domu dociera niejako na ulicę, włącza się w przestrzeń, i trafia do tych, którzy wypracowują „pamiętanie" tej przeszłości[31] w obszarze miasta, z wykorzystaniem miejsc i przynależnej im mocy komunikacyjnej.

---

[29] O księgach pamięci m.in. w: M. Adamczyk-Grabowska, *Żydowskie księgi pamięci i ich współczesne kontynuacje*, w: tejże, *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004 oraz M. Zduniak-Wiktorowicz, *Sztetl opowiada – Zagłada zaświadczona*, „Midrasz" 2009, nr 1.

[30] „Miejsca [bowiem] wywołują wspomnienia dla wtajemniczonych, którzy podzielają wspólną przeszłość, a jednocześnie przedstawiają tę podzielaną przeszłość postronnym osobom, które mogą być nią zainteresowane" – D. Hayden, *The Power of Place. Urban Landscape as Public History*, Cambridge, Massachusetts, London 1996, s. 46. Cytuję za: J. Erbel, *Gender w mieście. Jak perspektywa urbanistyczna zmienia myślenie o płci*?, w: *Krakowski Szlak Kobiet*, t. 2, red. E. Furgał, Kraków 2010.

[31] Chodzi o działalność Ośrodka Brama Grodzka Teatr NN. Na ten temat zob. rozdziały w: J.-Y. Potel, *Koniec niewinności*, tłum. J Chimiak, Kraków 2010 oraz *Inscenizacje pamięci*, red. I. Skórzyńska, Ch. Lavrence, C. Pepin, Poznań 2007. W wywiadzie B. Marca, udzielonym dla „Rzeczpospolitej" w kontekście „szczególnie wyszukanej formy", jaką powinna mieć nieobecność, Krall stwierdza: „Powiedziałam to w związku z Teatrem NN, który robi różne rzeczy z pamięcią: zapala w ciemnościach kamienną gwiazdę, albo łączy ziemię – żydowską spod dawnej synagogi i chrześcijańską spod dawnego kościoła, po czym sadzi w niej pędy winorośli... Przeszłość, którą chcę pamiętać, była koszmarem: była strachem, śmiercią, smrodem i krwią. A forma, która to utrwala, jest piękna. Nawet deszcz, który nagle spadł na pędy winorośli, był piękny. Widocznie Ten, który zsyła deszcz, też woli estetyczną formę"; http://www.tnn.pl/tekst.php?idt=2754, data dostępu: 30.11.2011.

Można więc przyjąć, że materia tej budowli to pospołu przeszłość i teraźniejszość. Ta metaforyczna materialność jest jednak w dużym stopniu realna, przekłada się na to, co faktycznie można by, zachodząc na Złotą, sobie przypomnieć: ramę po witrażowym oknie z niebiesko-zielonego szkła na półpiętrze, wychodzące na podwórko balkony. Takie same „ciągi dalsze" zrośnięte z miejscem tworzą powieść Jenny Erpenbeck, przyjmując w *Kluczu do ogrodu* postać wymyślnej szafy, kolorowych szybek dekorujących wnętrze, gongu wzywającego na posiłki.

O tym, co przetrwały te atrybuty mieszczańskiej niemieckości, była już mowa wcześniej. Wokół nich i zarazem punktów zapalnych historii toczą się losy ważnej pary postaci, a okołowojenne miejsca w czasie z kolei opowiada się tu ze starannie uwzględnianej perspektywy miejsca[32]. Architekt i jego żona nie są jedynymi głównymi bohaterami, tych jest w książce wielu, jak u Krall, która wprawdzie wyróżnia kilkoro protagonistów, ale nie pozwala przy tym innym zejść na drugi plan. Autorka *Klucza...* podejmuje w tej mierze identyczne decyzje, a obrazowanie wymusza oparta na szkielecie wielopokoleniowego domostwa konstrukcja przestrzeni. Jednak dzieje domu rozpoczynają się bezpośrednio od historii chłopskiej rodziny i pierwotnie należącej do niej ziemi, na której został zbudowany. Zachęceni budową siedliska zjeżdżają następni ludzie z miasta, obok głównej bohaterki na wzgórzu powstają następne domy, pojawiają się ich mieszkańcy – jak żydowski fabrykant z Gubina, który odkupił od Niemca drugi kawałek ziemi. W efekcie można by odrysować z książki plan zagospodarowania przestrzeni, która pod piórem Erpenbeck rozrasta się tu w różnych kierunkach, zajmując kilka artystycznie

[32] Starannie rekonstruuje narrację S. Iwasiów, recenzując powieść: „Oboje poznali się przed wojną, postanowili zamieszkać nad jeziorem. On zbudował dom. Potem przyszła wojna, więc oboje byli od siebie oddzieleni, bo on pracował na froncie. Ona przez bez mała dwadzieścia lat zajmowała się domem, który on zbudował dla niej, spędzała każde wakacje z dwiema siostrami i ich dziećmi. Wszystko się zmienia. On jest daleko. Ona zostaje sama w domu. Przychodzą żołnierze, zajmują dom, bez szacunku załatwiają się na podłogę. W ogrodzie pasą się konie. Ona w szafie, którą ona zaprojektował. Chciała być księżniczką, mieć swoją szafę. Znajduje ją młody czerwonoarmista – gwałci ją, choć ona raczej nie stawia oporu. Nie może? Nie ma siły, nie chce? – Po wojnie wszystko się zmienia. On musi wyjechać do Berlina Zachodniego, żeby uniknąć konsekwencji przeszłości. Zakopuje w ziemi porcelanowy serwis, cynowe dzbany, sztućce ze srebra. Był na usługach nazistów, więc komuniści chcą go dopaść – nawet w dwadzieścia lat po wojnie nie zapomnieli, kto jest ich «prawdziwym wrogiem». Ona też będzie musiała wyjechać, przeprowadzić się do dwupokojowego mieszkania w Berlinie Zachodnim. Oboje wciąż uciekają – przed przeszłością, przed historią, przed własnym życiem. Ich czas, jak ujmuje to autorka, bez przerwy «wycieka», jak topniejące zwały lodowca wsiąkające w ziemię. W końcu architekt obchodzi dom po raz ostatni, zamyka bramę ogrodu kluczem niemieckiej marki Zeiss Ikon, kluczem do Edenu, do przeszłości. Ktoś inny go dostanie, ktoś inny będzie tu wynajmował grunt, mieszkał, pływał w jeziorze, sadził i zbierał owoce".

równoważnych płaszczyzn, znów – miejsc w czasoprzestrzeni. Parcela córki gospodarza jest więc punktem wyjścia dla kolejnych, jakby starannie przywoływanych planów wydarzeń i rośnie niejako wszerz, anektując zrazu miejsca dookolne i coraz to odleglejsze od pierwotnego centrum wydarzeń: np. wspomniany żydowski właściciel działki obok na skutek gęstniejącej atmosfery nazizmu ucieka za granicę, gdzie znów musi oswajać przestrzeń. Zamiast grać w chowanego między wierzbami, dzieci bawią się tam wśród figowców i eukaliptusów („Eukaliptusy szumią głośniej niż wszystkie inne drzewa, których szum Ludwig kiedykolwiek słyszał, szumią głośniej niż buki, lipy albo brzozy, głośniej niż sosny, dęby i olchy").

Wątek postaci żydowskich przemieszcza więc przedwojenną przestrzeń za ocean, ale i do Polski (tu wkraczamy w czas i miejsce wydarzeń wojennych): do Warszawy („Sienna, Pańska i Twarda, Krochmalna, Chłodna, Grzybowska, Ogrodowa, Leszno i Nowolipie") i innych gett, na niemiecko-polskie pogranicze, skąd hitlerowcy wywożą niemieckich Żydów do obozów, pojawia się też Związek Radziecki, z którego do domu w podberlińskiej wsi trafi po wojnie komunizująca pisarka. Fakt, iż dom powstał po wschodniej części miasta wiele znaczy dla tzw. ogólnej wymowy utworu. W książce Erpenbeck mamy bowiem do czynienia z wysiłkiem łączenia pamięci kraju podzielonego na NRD i RFN. Stąd w utworze sceny i motywy oddające atmosferę podziału (nerwowe przemieszczanie się bohaterów, socjalistyczne realia, donosy, wreszcie mur).

Wizji historii w ruchu dopełniają Prusy Wschodnie, Mazury, skąd m.in. pod Berlin wracają wysiedleni. Wprowadzenie do utworu postaci kobiety, którą splot wypadków i więzów rodzinnych lokuje na jakiś czas w domu nad jeziorem, skutkuje zresztą zderzeniem przestrzeni. Wiejskie spotyka się z miejskim, prosta kobieta siedzi przy stole z wykształconą gospodynią, okazującą jej dystans. Tych przemieszczonych względem centrum wydarzeń protagonistów również oglądamy w domach i zrazu domowych przestrzeniach, które w powieści sukcesywnie i metodycznie, jedna po drugiej, tracą rys swojskości, wojna – w wielu odsłonach – skutecznie wykorzenia postacie z ich miejsc, odbierając im na zawsze, gdziekolwiek się znajdą, status domowników.

Takie spacjalne widzenie dziejów i ludzi to u obu pisarek „czytanie czasu w przestrzeni"[33]. Przekładanie pozornie linearnego na trójwymiar odbywa się z wyzyskaniem symultanicznego potencjału domów. Poruszając się po osi czasu, do przodu i wstecz, jest się bowiem w przestrzeni, która zajmuje

[33] Nawiązuję m.in. do tytułu zbioru pism K. Schlögla *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, posł. H. Orłowski, Poznań 2009.

coraz rozleglejsze tereny. U Krall również, choć w innym momencie dziejów, „po powrocie z rosyjskiego lasu, znad Morza Kaspijskiego i z armii [...], wnuczka F. A. stanie przed kamienicą". Historia i przestrzeń przerzucają między sobą mosty z długości i szerokości. Do tych wymiarów dodają autorki jeszcze jeden – głębokość:

> Wiosną [ogrodnik] pomaga pani domu znosić skrzynie, do których zapakowała wszystkie cenne rzeczy, by je uratować przed Rosjanami. Przynosi wiosło i dulki, gdy pani wypływa łódką, żeby zatopić skrzynie na płyciźnie Golas[34].

W reportażu Krall rzeczy również się chowa, zabiera albo zostawia. Przedmioty i przynależny im język zderzony z zagładą świata – to motyw obecny w wielu przedstawieniach wojny. Wątek atrybutów codzienności, domowości, która runęła, włącza też pisarka do swojej najnowszej książki, *Białej Marii*[35], w której już sam tytuł jest wyraźnym w tym względzie akordem, ponieważ nawiązuje m.in. do porcelanowego serwisu. Zaś w dołączonym do tej mikropowieści rozdziale *Eksponaty* oglądamy zachowane przedmioty, które gromadzi Muzeum Żydów Polskich.

Rzeczy żydowskie w reportażu pióra polskiej autorki i niemieckie opisane przez Erpenbeck to w zasadzie ułomki domowych przestrzeni dokumentujących istnienie całych wielkich kultur, o których chcą pamiętać obie pisarki: polskich Żydów i przedwojennych mieszczan niemieckich (w tym Żydów). W tych opisach materialność historii wychodzi więc niejako poza dom, opuszcza jego przestrzeń, trafia do obcych, niszczeje, rozpierzcha się lub czeka na lepsze czasy, co w odautorskim geście bierze się z chęci ocalenia dóbr, a w nich – siebie. Podjęcie takiej próby można traktować jako sondowanie wymiarów trwania i tegoż stanu zaprzeczenia, jeśli nie w czasie – co, jak pokazał wiek XX, nie jest możliwe – to w przestrzeni, która, choć zmieniona, wciąż istnieje. Obydwie pisarki zdają się sprawdzać szanse powodzenia takiego spojrzenia na rzeczywistości, o których pamiętają. Przejawem tego byłby rodzaj sensualnego kontaktu z przedmiotami, „które współtworzyły świat w przeszłości"[36].

---

[34] J. Erpenbeck, *Klucz do ogrodu*, s. 107.

[35] O. Orzeł Wargskog w przywołanej już recenzji zwraca uwagę na budowę utworu: „[...] *Biała Maria* ma misterną konstrukcję. Wszystkie wątki się przeplatają i w nieoczywisty sposób jakoś ze sobą łączą. Kształt tej niewielkiej powieści porównywany był do koronki lub sieci pajęczej. Zwraca uwagę, że tekst główny – niczym kunsztowna budowla – ma swoje podziemia, jakieś nadbudowy, przybudówki. Historia jednej z kluczowych postaci kończy się w sali sądowej, a w podziemiach budynku, gdzie spoczęły akta zakończonych spraw, umieszcza autorka dalsze ciągi swoich opowieści. Powieść przypomina wielopiętrową konstrukcję, także w sensie budowania i piętrzenia znaczeń".

[36] E. Domańska, *Pamięć, etyka i historia*, s. 25.

> „Ciągłość" i „nieciągłość" rozumiane nie w sensie historycznym, czasowym, „pionowym", ale w sensie przestrzennym, „poziomym" są ze sobą na wskroś splecione i „zasadniczo do siebie przyległe". Wyobrażenie sobie ciągłości i nieciągłości w kategorii czasu jest bardzo trudne, jeśli wręcz niemożliwe. Zrozumienie ciągłości i nieciągłości wymaga przechadzania się wśród wydarzeń [...][37].

Z tym ostatnim problemem koresponduje w omawianych utworach fakt, że owa materia historii wykracza poza przestrzeń domu, co skutkuje też znacznym rozbudowaniem obszaru wokół niego. Przeżycie przestrzeni domowej kontaminuje tu elementy jej najbliższego otoczenia – wzgórza, brzegu jeziora, pomostu, domku kąpielowego, ogrodu, posiadłości sąsiadów (w *Kluczu do ogrodu*) i ulicy, cmentarza, klasztoru, synagogi, więzienia (w opartej na lubelskich realiach książce Hanny Krall). Nie jest to jednak konwencjonalne opisanie dookolnej przestrzeni, siatka powiązań losów pojedynczych ludzi czy całych generacji rozciąga się właśnie między tymi dodatkowymi elementami, które dom doposażają i dookreślają.

Wyraźnie widać to w przypadku znaczącego dla niemieckiej powieści „ufunkcyjnienia" domku kąpielowego. Wybudowany jako skromne pomieszczenie stanie się dla podnajmującej go już w latach 80. pary żeglarzy domkiem letniskowym, do którego będą się wyrywać z miasta, jednocześnie ratując budynek przed dosłownym upadkiem (folia na butwiejącym dachu), przysposabiając sobie przestrzeń i anektując ją na własne potrzeby, również estetyczne („zaczęła upiększać kamieniami nieduży trawnik [..], zawiesiła na niższych gałęziach drzew koszyczki z kwiatami"). Życiorysy postaci zachodzą na siebie więc nie tylko w centralnych punktach tych światów i narracji, ale też w ich otoczeniu, ściśle jednak z owym centrum – o pokazanie czego pisarki dbają – zrośniętym. Na tym tle domy z ich elementami, otoczeniem, ludźmi, którzy w te przestrzenie wracają, to imaginaria odgrywające rolę poznawczej perspektywy historyczności. Ich osadzenie w systemach kulturowo-społecznych sprawia, że specjalna historyczność jest tu po pierwsze autorskim manifestem wrażliwości poznawczej, ale po drugie stanowią składową „obecnych w kulturze opowieści będących rezerwuarem zarówno znaczeń, bez których nie jest możliwe ludzkie myślenie, jak i wartości niezbędnych dla przebiegu interakcji społecznych"[38].

---

[37] E. Runia, *Obecność*, przeł. E. Wilczyńska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, s. 90.

[38] Tamże, s. 86.

O ile jednak historyczność wymaga dystansu, to jej rewers w postaci ahistoryczności żywi się – na co już wcześniej wskazywałam – uczestnictwem[39]. Na tę podwójną perspektywę wniknięcia w przestrzeń i czas za pomocą topiki domu nakłada się jeszcze, znacznie je problematyzując, płaszczyzna umitycznienia. Oba domy mają bowiem swoją odległą przeszłość – w utworze Krall zostajemy odesłani do pierwszych wieków naszej ery, a w książce Jenny Erpenbeck do epoki lodowcowej, z której wyłoniło się wzgórze: „Około dwudziestu czterech tysięcy lat temu do masywu skalnego, który teraz widoczny jest tylko jako łagodny pagórek powyżej domu, dotarł lodowiec".

Ta kolektywna rama przestrzeni domu, która obudowuje projekty obu pisarek względem historyczności *sensu largo* – wyrastająca tyleż z indywidualnej, co szerszej perspektywy oglądu tych zjawisk, zostaje jeszcze przeniesiona w przestrzeń mitu. Jest to zarazem przestrzeń początków, czyli ta, którą z natury rzeczy cechuje przecież odindywidualizowanie. Jeśli wziąć wreszcie pod uwagę fakt, że na to wysoce komplikujące przestrzeń ujęcie nakłada się pewna autotematyczna perspektywa fundująca w obu utworach świat przedstawiony (polska reporterka od lat dokumentująca losy Żydów i niemiecka pisarka powołująca do literackiego życia realny dom swojej babci), dom jako miejsce tworzące sensy lub/i je interpretujące zaczyna przypominać projekt odtwarzania czegoś, co przepadło, ale mimo wszystko trwa w jakimś upiornym uporze, nie pozwalając się przy tym określić i interpretacyjnie domknąć.

W zestawieniu z kamienicą z *Wyjątkowo długiej linii* jako specyficznym miejscem nie/pamięci dom z podberlińskiego letniska Erpenbeck przypomina palimpsest – jedną z form *Gedächtnismedien* (mediów pamięci), który z przestrzeni niemieckiego pamiętania o przeszłości i przepracowywania obu wychodzi w teraźniejszość. Pisemny kształt tej palimpsestowej przenośni nie przekreśla jednak jej skupionego charakteru jako metafory miejsca.

Mówiąc o spacjalnym wymiarze przestrzeni, obracamy się wokół jednego z ważniejszych słów-kluczy w XX-wiecznych Niemczech. Ten wielce problematyczny aspekt kultury kraju, gdzie „pojęcie przestrzeni i wszystko, co z nią związane, stało się po roku 1945 anachronizmem, tabu, niemal czymś podejrzanym", na długo nadwerężył wiele związanych z miejscem asocjacji[40].

---

[39] W. Werner, *Historyczność i środki jej wyrazu. Przeszłość, teraźniejszość i perspektywy przyszłości*, w: *E-kultura, e-nauka, e-społeczeństwo*, red. B. Płonka-Syroka, M. Staszczak, Wrocław 2008, s. 26.

[40] K. Schlögel, *Przypadek Niemiec. Przestrzeń jako obsesja*, w: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, s. 48.

Mimo to musiał wracać w kolejnych niemieckich „zwrotach przestrzennych", tj. w roku budowy muru w 1961 i jego upadku, rozbiórki dwadzieścia osiem lat później, które w tym kraju dyskutowano w odniesieniu do nieprzemijającego kontekstu II wojny, a zatem zagadnień winy i kary[41]. Jenny Erpenbeck odzwierciedla swą powieścią to wielko- i wielokontekstowe rozpisanie historii kraju na przestrzeń – wschodu, zachodu, obszaru wysiedleń, emigracji, odizolowania ludzi murem. Jak wspomniałam, sama autorka pochodzi z NRD, czemu daje wyraz w swej prozie, choćby we wspomnianym *Słowniku*[42]. *Klucz do ogrodu* natomiast jest próbą złączenia niemieckiej pamięci *sensu largo*, co tylko dokumentuje prawdę, iż zjednoczenie jako symboliczne zakończenie powojennej historii Niemiec wcale nie doprowadziło do spadku zainteresowania przeszłością.

Jednak w tym historyczno-społecznym otoczeniu, spiętrzeniu czasów, dom nie stanowi miejsca pozwalającego wrócić do pierwotnego znaczenia samego słowa d o m. Uosabiając niemieckie sprawstwo, a zarazem podleganie historycznym konsekwencjom wojny, zaczyna się w powieści rozpadać, po czym zamienia się w kupę gruzu[43]. Scena ta nie daje się łatwo czytać, ponieważ Jenny Erpenbeck nie konstruuje jednego i jednoznacznego narratora. Powieść w polskiej wersji przynosi tu jeszcze jedną komplikację. Tytuł przekładu, choć odmyka niewątpliwie inne konteksty interpretacyjne, zacienia wymowę tytułu oryginału, tj. *Heimsuchung* – szukania domu. Inaczej ma się rzecz z tytułem Krall; *Wyjątkowo długa linia* z góry przepowiada punkt ciężkości utworu i jego zdecydowane „uhistorycznienie", które od pierwszych linijek tekstu intuicyjnie sprowadzamy do narracji o trwaniu. Pisarka odsyła tym tytułem do poety, Józefa Czechowicza, jednego z bohaterów jej kamienicznej historii. Chodzi tu o linię życia, jakoby wyraźną na jego dłoni („NAJDŁUŻSZA, PROSZĘ SIĘ PRZYJRZEĆ!"). Fakt, że poeta, który pisał: „Liczę 22 piętra//liczę 22 lata", zginął podczas bombardowania Lublina w bardzo młodym wieku, wydobywa złożoność znaczeń tytułu w obu wariantach interpretacyjnych, balansujących między czasem a miejscem.

---

[41] Na ten temat m.in. *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, wybór i oprac. J. Jabłkowska, L. Żyliński, Poznań 2008.

[42] Jak podają wydawcy, *Słownik* stanowi „przejmujące świadectwo życia w totalitaryzmie przedstawione z perspektywy dziecka".

[43] Skądinąd motyw ruin to zauważalny element tzw. postenerdowskiej literatury niemieckiej. Na ten temat zob.: E. Kledzik, *Czy istnieje literatura postenerdowska?*, w: *Ta sama Europa? Inna literatura? Współczesna proza europejska*, red. J. Czechowska, A. Kramek-Klicka, Szczecin–Warszawa 2010.

„Znajomość historii powołuje do życia więcej problemów niż ich rozwiązuje"[44]. W tym kontekście dom, ta „dość mała jednostka miary"[45], i ten, jak można by sądzić, bezpieczny szkielet narracyjny stanowi tylko pozorną metodę wyjścia z opresji historyczności. Jak pokazuje doświadczenie lekturowe wywiedzione z obu utworów, nikomu nie udziela przecież schronienia. *Wyjątkowo długa linia* i *Klucz do ogrodu* są raczej jak sygnatury na murach budynków przy ul. Złotej i tego nad Jeziorem Scharmützel. Może trzeba je więc czytać jako wizualne afekty pisarek względem miejsc i czasu, które z takim rozmachem oddają.

Home Again, Against All Odds

Summary

The article constitutes a comparative analysis of Hanna Krall's *Wyjątkowo długa linia* and Jenny Erpenbeck's *Klucz do ogrodu* (published in English as *Visitation*). Introducing the motif of the *home*, often-exploited in Polish and German literature, both writers infuse the subject with a "fresh" energy of social communication, especially in the field of the so-called historical grand narratives, both writers working within their particular socio-cultural spaces. The analysis of their writings shows that the meaningful topos merely exacerbates the complexity – if not the state of a certain clinch of space – of time and place, and their accumulation, which invariably appears in the newest prose when it enters into close relationship with historicity.

[44] H. White, *Przeszłość praktyczna*, przeł. A. Czarnacka, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, s. 53.

[45] K. Schlögel, *Przypadek Niemiec. Przestrzeń jako obsesja*, s. 310.

Noty o autorach

Elżbieta Dąbrowicz, dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, historyk literatury XIX wieku w Zakładzie Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, autorka książek *Cyprian Norwid. Osoby i listy* (1997), *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861* (2009).

Elżbieta A. Jurkowska, asystent w Zakładzie Literatury Antycznej i Staropolskiej Uniwersytetu w Białymstoku, absolwentka Studiów Doktoranckich IBL PAN. Przygotowuje rozprawę doktorską *Edycja krytyczna „Syloreta" Wacława Potockiego*. Interesuje się literaturą barokową, romansopisarstwem staropolskim, edytorstwem staropolskim, związkami poezji współczesnej z tradycją dawną i malarstwem.

Elżbieta Konończuk, dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, pracuje w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się związkami między teorią literatury a historiografią oraz geografią humanistyczną. Jest autorką książek: *Mazurska obecność Erwina Kruka*, Białystok (1993), *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski* (2000), *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego* (2009).

Filip Karpow, dr, literaturoznawca, absolwent Wydziału Języków Obcych Uniwersytetu im. Łomonosowa w Moskwie, autor rozprawy doktorskiej pt. *Doświadczenie przestrzeni w prozie Andrzeja Kuśniewicza* obronionej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.

Marcin Lul, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Oświecenia i Romantyzmu Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się badaniem związków literatury polskiej pierwszej połowy XIX wieku z historią, kulturą i życiem społecznym, a w szczególności twórczością Józefa Ignacego Kraszewskiego. Drugi nurt zainteresowań stanowi dydaktyka literatury romantyzmu w szkole średniej. Publikował artykuły w tomach zbiorowych, m.in.: *„Sfinks" Kraszewskiego jako paraboliczna powieść o artyście* (2006), *„Kto mi dał skrzydła..." «Tragikomedia życia poety» według powieści „Poeta i świat" Józefa Ignacego Kraszewskiego* (2006), *Męczennik idei i poeta tęsknoty. Przemiany wizerunku artysty w „Powieści bez tytułu" Kraszewskiego* (2009), *Fałszerze objawienia. Obraz filozofa w prelekcjach paryskich* (2011).

Beata Nowacka, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego. Interesuje się problematyką reportażu i recepcją literatury polskiej w świecie. Autorka książek: *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków* (2004, 2006 – 2 wyd.) oraz – wraz z Zygmuntem Ziątkiem – *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza* (2008). Ostatnio ukazał się jej hiszpański przekład: *Kapuściński. Una biografía literaria* (2010). W 2012 ukaże się jej włoski przekład autorstwa Silvana De Fantiego (FORUM, Udine).

Paweł Pluta, dr, literaturoznawca, zajmuje się literaturą oświecenia i czasów postanisławowskich. Pracuje w Ossolineum, gdzie jest asystentem dyrektora ds. naukowych oraz sekretarzem redakcji „Czasopisma Zakładu Narodowego im. Ossolińskich". Autor rozprawy doktorskiej dotyczącej problematyki gotycyzmu w literaturze i kulturze przełomu XVIII i XIX stulecia. Publikował m.in. w „Wieku Oświecenia", „Orbisie Linguarum", „Czasopiśmie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich" oraz tomach zbiorowych.

Elżbieta Rybicka, dr, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych (Wydział Polonistyki UJ). Autorka książek: *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku* (2000), *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej* (2003). Zajmuje się problemami z zakresu zwrotu przestrzennego (geopoetyką, antropologią miejsca, geografią zmysłów, nowym regionalizmem) oraz kulturą miasta.

Elżbieta Sidoruk, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się literaturą polską XX wieku w perspektywie poetyki historycznej, a w szczególności zjawiskami takimi jak satyra, humor, groteska, parodia. Jest autorką książek: *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka* (1995) i *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński* (2004).

Anna Sobieska, dr, adiunkt w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie (członkini Zespołu Literatura i Konteksty oraz Ośrodka Studiów Kulturowych i Literackich nad Komunizmem). Zajmuje się polską i rosyjską literaturą XIX i XX wieku, w szczególności literackimi związkami polsko-rosyjskimi i problematyką *gypsy studies*. Autorka książki *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego* (2005). Tłumaczka poezji polskiej na język hiszpański (współautorka pięciu antologii – wyboru wierszy Jerzego Lieberta, Józefa Barana, Jana Twardowskiego, Ewy Lipskiej, Stanisława Barańczaka).

Joanna Surowiec, absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół geopoetyki, historii literatury niemieckojęzycznej końca XIX i początku XX wieku, a także antropologii i kultury miasta. Autorka artykułów: *Rumunia oczami nastolatka. O poczuciu dualizmu przestrzeni w powieści „Travesti" Mircea Cărtărescu; Wokół współczesnej folklorystyki. Legendy miejskie w Białymstoku*.

Hana Voisine-Jechova, emerytowany profesor, bohemistka, romanistka, slawistka. Urodzona w Czechosłowacji, w 1976 roku wyemigrowała do Francji. Wykładała literaturę polską na uniwersytecie w Ołomuńcu, literatury słowiańskie i literaturę porównawczą na uniwersytetach w Tours i w Paryżu. Tłumaczka z literatury polskiej i litewskiej. Autorka książek: *Histoire de la littérature tchèque* (2001), *L'image et l'interrogation en littérature générale et comparée. Dix-huit études écrites à travers le temps* (2008).

Kenneth White, urodzony w Glasgow w Szkocji, dorastał na jej zachodnim wybrzeżu. Studiował na uniwersytetach w Glasgow, Monachium i Paryżu (romanistykę, germanistykę, filologię klasyczną i filozofię). Publikować zaczął w Londynie, ale pod koniec lat 60. zerwał z brytyjską sceną literacką i osiedlił się we Francji. Jego książki (poezja, proza, eseje) ukazywały się od tego czasu w języku francuskim, zdobywając najbardziej prestiżowe francuskie nagrody literackie. Po angielsku zaczął ponownie publikować dopiero w roku 1989. Nakładem wydawnictwa Polygon w roku 2003 w Edynburgu ukazały się pod tytułem *Open World* jego poezje wybrane. W latach 1983–1996 kierował Katedrą Poetyki XX wieku na Sorbonie, a w 1989 roku założył Międzynarodowy Instytut Geopoetyki oraz pismo *Cahiers de Géopoétique*. Mieszka na północnym wybrzeżu Brytanii, jednocześnie dużo podróżując po całym świecie. Po polsku ukazały się dotychczas jego trzy książki: *Niebieska droga* (1992) w przekładzie Radosława Nowakowskiego oraz *Atlantica* (1998) i *Poeta kosmograf* (2010) w przekładzie Kazimierza Brakonieckiego.

Robert Winnicki, dr, absolwent Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i niestacjonarnych studiów doktoranckich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Jego zainteresowania obejmują dyskurs podróżniczy – ze szczególnym uwzględnieniem prozy reportażowej – oraz eseistykę. Publikował na łamach m.in. „Odry", „Twórczości", „Przeglądu Humanistycznego", „Nowych Książek", „Magazynu Literackiego" (dodatku do „Tygodnika Powszechnego"). Pracuje jako nauczyciel języka polskiego i wiedzy o kulturze w IV Liceum Ogólnokształcącym w Białymstoku.

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz, dr, pracuje w Studium Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wykładała w Instytucie Slawistyki Uniwersytetu Christiana Albrechta w Kilonii. Autorka książki *Współczesny polski pisarz w Niemczech. Doświadczenie, tożsamość, narracja* (2010). Bada polsko-niemieckie związki literackie w najnowszej prozie obu krajów.