

# BSL

**Białostockie Studia  
Literaturoznawcze**

**8  
2016**

**Półrocznik Wydziału Filologicznego  
Uniwersytetu w Białymstoku**

**ISSN 2082-9701**

# BSL Białostockie Studia Literaturoznawcze

## **RADA NAUKOWA:**

Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)  
Elżbieta Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku)  
Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Stanford University)  
Krystyna Jakowska (Uniwersytet w Białymstoku)  
Bożena Karwowska (University of British Columbia)  
Hana Voisine-Jechova (Université Paris IV)  
Ewa Wampuszyc (University of North Carolina)  
Anna Wieczorkiewicz (Uniwersytet Warszawski)

## **ZESPÓŁ REDAKCYJNY:**

Elżbieta Sidoruk (redaktor naczelny)  
Elżbieta Konończuk (zastępca redaktora naczelnego)  
Ewa Nofikow (sekretarz redakcji)  
Mariusz M. Leś  
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska  
Katarzyna Trusewicz  
Szymon Trusewicz  
Danuta Zawadzka  
Małgorzata Zduńiak-Wiktorowicz

**Lista recenzentów współpracujących z pismem  
znajduje się na stronie: [bsl.uwb.edu.pl](http://bsl.uwb.edu.pl)**

## **REDAKTOR JĘZYKOWY:**

Urszula Sokółska

## **ADRES REDAKCJI:**

15-420 Białystok  
plac Uniwersytecki 1, p. 57  
tel./fax: 85 745 74 61  
tel. 85 745 74 61, fax 85 745 74 78  
[bsl.uwb.edu.pl](http://bsl.uwb.edu.pl), e-mail: [bsl@uwb.edu.pl](mailto:bsl@uwb.edu.pl)

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja papierowa

---

Pismo finansowane ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

---

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

---

Projekt graficzny: Mieczysław Rabczko  
Opracowanie graficzne: Paweł Mierzyński  
Redakcja: Ewa Nofikow, Katarzyna Sawicka-Mierzyńska  
Korekta: Anna Szerszunowicz  
Redakcja techniczna i skład: Stanisław Żukowski  
Tłumaczenie streszczeń: Anna Dziak-Lazarecka

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14  
[wydawnictwo.uwb.edu.pl](http://wydawnictwo.uwb.edu.pl), e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

## SPIS TREŚCI

### Studia i szkice

---

- Katarzyna Szalewska** – Figury nieobecności / Retoryka pustki 7
- Maciej Dajnowski** – Mapy literackie – kłacze, fałdy i „efekt przedpokoju” 23
- Elżbieta Konończuk** – Utekstawianie miejsc jako forma praktykowania historii ratowniczej. Przykład Podlasia 33
- Elżbieta Dąbrowicz** – Miasto bez... Kilka uwag o białostockiej pamięci stabuizowanej 51
- Katarzyna Sawicka** – „Każda rodzina potrzebuje swojego imienia oraz swojej pamięci” – pamięć i zapominanie w literackim obrazie Hajnówki na przykładzie prozy Michała Androsiuka 71

### Rekontekstualizacje

---

- Jolanta Sztachelska** – Wobec Zoli 91
- Cezary Zalewski** – Nowoczesny *homo ludens*. Paryski hipodrom w korespondencji Henryka Sienkiewicza 109
- Aleksandra Chomiuk** – Sienkiewicz w lustrze biografii 127

### Lektury i dyskusje

---

- Maciej Dajnowski** – Poetyki miejskie – rekodyfikacja 145
- Szymon Trusewicz** – Egzystencjalno-fenomenologiczne czytanie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego 155

### Interpretacje

---

- Agnieszka Czyżak** – W cudzej przestrzeni – narracyjne gesty (samo)poznania w prozie przełomu XX i XXI wieku 169

<b>Agnieszka Izdebska</b> – Kilka uwag o konstrukcji przestrzeni w prozie W.G. Sebald	183
<b>Katarzyna Olczak</b> – Przestrzeń Nowego Jorku zapisana w tekstach Janusza Głowackiego	197
<b>Emilia Słomińska</b> – Doświadczenie przestrzeni w twórczości Andrzeja Barta i Zbigniewa Kruszyńskiego	215
<b>Ewelina Bajer</b> – Terapia słowem – „opowiedziane malarstwo” Alfreda Kubina	231
<b>Noty o autorach</b>	249

## LIST OF CONTENTS

### Studies and Essays

---

- Katarzyna Szalewska** – Figures of Absence / Rhetoric of Emptiness 7
- Maciej Dajnowski** – Literary Maps – the Rhizome, the Fold  
and the “Antechamber Effect” 23
- Elżbieta Konończuk** – Textualisation of Places as Part of Rescue  
History. The Case of Podlasie 33
- Elżbieta Dąbrowicz** – A City Without... Some Remarks on Taboo Past in  
Białystok 51
- Katarzyna Sawicka** – “Each Family Needs a Name and a Past” –  
Remembering and Forgetting in Literary Representation  
of Hajnówka in Michał Androsiuk’s Fiction 71

### Recontextualizations

---

- Jolanta Sztachelska** – Towards Zola 91
- Cezary Zalewski** – Modern *Homo Ludens*. Parisian Hippodrome  
in Henryk Sienkiewicz’s Correspondence 109
- Aleksandra Chomiuk** – Sienkiewicz’s Reflection in the Biographical  
Mirror 127

### Readings and Discussions

---

- Maciej Dajnowski** – Urban Poetics – Recodification 145
- Szymon Trusewicz** – Existential-Phenomenological Reading  
of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki’s Poetry 155

### Interpretations

---

- Agnieszka Czyżak** – In Other Spaces – Narrative Gestures  
of (Self)Recognition in Selected Literary Works  
at the Turn of the Centuries 169

<b>Agnieszka Izdebska</b> – Remarks on Constructing Space in W.G. Sebald’s Fiction	183
<b>Katarzyna Olczak</b> – New York Space Written in Texts by Janusz Głowacki	197
<b>Emilia Słomińska</b> – Cities and Spaces in the Works of Andrzej Bart and Zbigniew Kruszyński	215
<b>Ewelina Bajer</b> – Verbal Therapy – “Painting Told” by Alfred Kubin	231
<b>Authors’ Biographical Notes</b>	249

Katarzyna Szalewska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Gdański

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

## Figury nieobecności / Retoryka pustki

Za każdym razem, gdy mowa jest w polskim dyskursie literackim o procesach utekstawiania przestrzeni, trudno nie zauważyć, że tym, co najczęściej owej tekstualizacji podlega, są miejsca w sensie rzeczowym nieistniejące. Klasyfikacja rodzimych pustek, białych punktów na mapach, mogłaby ciągnąć się w nieskończoność, wszak zaliczyć by tu trzeba i miejsca już nieobecne, lecz przywoływane do życia poprzez mit; i miejsca nigdy nieistniejące, tylko konstruowane ze słów i stojących za nimi wyobrażeń spacji. Takimi Atlantydami byłyby więc i Kresy, i Galicja, ale także sielski Lwów, wielokulturowy Gdańsk czy przedwojenna Warszawa, wreszcie status ten przypadłby kreowanym we wspomnieniu przestrzeniom dzieciństwa czy budowanym za pomocą kulturowych kliszy obrazom polskiej wsi. Można więc uznać, że przywołane hasło obejmuje zbyt szerokie tekstowe obszary, a sama opozycja między miejscem istniejącym a nieistniejącym jest wątpliwa, co musi prowadzić do dość oczywistego wniosku, że wszystkie literackie przestrzenie cechuje widmowy, ściśle dyskursywny status ontologiczny. Wówczas proces utekstawiania miejsca poprzez literaturę wiązałby się przede wszystkim z performatywnym wymiarem pisma, które wypełnia kartograficzną pustkę (i w tym wypełnianiu wytwarza przestrzeń, wprowadza ją w sieć kulturowych zależności itd.).

Miejsca nieistniejące w polskiej literaturze podzielić można – w bardzo schematycznej i stanowiącej ledwie pierwszy szkic ujęcia tego wieloaspektowego problemu – klasyfikacji kategorii na kilka typów. Byłaby to propo-

zycja dopełniająca istniejącą typologię miejsc autobiograficznych autorstwa Małgorzaty Czerwińskiej<sup>1</sup>, a jednocześnie będąca jej odwróceniem. Miejsca nieistniejące bowiem to miejsca autobiograficzne *à rebours*, czyli takie, których właśnie podmiot nie zamieszkiwał, nie odwiedzał, które nie stanowiły tła dla jego życiowych doświadczeń. W tym apofatycznym ujęciu są one negatywem biograficznych przestrzeni twórców. Jednocześnie jednak trudno uznać, że miejsca nieistniejące na owe doświadczenie i pisarstwo nie wpływają. Rzecz ma się zgoła odwrotnie, a w wielu przypadkach uznać wręcz można, że ich wpływ jest silniejszy niż rzeczywistych przestrzeni. I nie jest to jedyny paradoks, który określa niejasną ontologię nieistniejących miejsc, do czego jeszcze wypadnie powrócić. Projektowana klasyfikacja musiałaby zatem zawierać miejsca opuszczone w wyniku świadomych decyzji podmiotu, których liczne przykłady znaleźć można w literaturze emigracyjnej. Należy je jednak wyraźnie odróżnić od miejsc utraconych – czyli tych opuszczonych w wyniku powojennych podziałów politycznych, inne jest bowiem zabarwienie emocjonalne opisujących je tekstów, inna poetyka zastosowana do ich literackiego wskrzeszenia, inna wreszcie ich dyskursywna egzystencja – miasta opuszczone żyją we wspomnieniu, miasta utracone – w micie. Nieistnienie dotyka również miejsc dzieciństwa, które jednocześnie powołuje do fantazmatycznego życia, ale uśmierca w sensie rzeczywistej przestrzeni geograficznej, kłamliwa i idealizująca praca (nie)pamięci. Miejsca rekonstruowane to niewpisujące się w plan biografii jednostki przestrzenie przechowywane w post-pamięci (w sensie, jaki temu pojęciu nadała Marianne Hirsch), dokumencie, literaturze, a więc zapośredniczone i przywoływane do życia przez wyobraźnię historyczną i nostalgię za dawnością. Wreszcie skrajny przykład miejsc nieistniejących stanowiłyby miejsca cudze, niepołączone z tworzącym je podmiotem ani nicmi biograficznymi, ani choćby odległym wspomnieniem, ani nawet post-pamięciową rekonstrukcją. Są to bowiem miejsca, w których po prostu nas-nie-ma. Już powyższa, bardzo szkicowa próba uporządkowania zjawisk będących przedmiotem zainteresowania niniejszego artykułu musi doprowadzić do wniosku, że wszelka klasyfikacja jest niemożliwa. Pozostaje raczej schematyczna typologia, w której poszczególne miejsca przynależą do kilku zaproponowanych typów jednocześnie, a kluczowym zagadnieniem pozostaje nie sama przestrzeń, ale (nie)obecny w niej podmiot i dokonywane przez niego procesy wtórnej semiotyzacji pustki.

---

<sup>1</sup> M. Czerwińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

Szczególnie wyraźnie uwidacznia się ten proces w przypadku tekstowych reprezentacji miejsc nieobecnych, czyli tych, których już nie ma, ale istniały wcześniej, a zatem zniszczonych, przemienionych w dosłowną pustkę, oraz tych, w których nie ma już podmiotu patrzącego i opisującego. To bowiem właśnie figura podmiotu jest najistotniejszą wykładnią nieistnienia miejsca, co też pozwala uniknąć klasyfikacji opartych na naiwnym mimetyzmie lub historiograficznej pedanterii. Przestrzenie nieistniejące są przestrzeniami, w których już nie ma podmiotu, ale był w nich wcześniej. To zaś uruchamia pracę nostalgii i pamięci, której świadectwem są tak liczne książki dwudziestowiecznej literatury sygnowane nazwiskami Wittlina, Miłosza, Konwickiego i wielu innych poświęcających pióro miejscom, gdzie już ich nie ma i do których nie powrócą. Natomiast tak popularne, zwłaszcza wśród pisarzy miast tzw. Ziem Odzyskanych, ale nie tylko, bo i przecież nowego pokolenia twórców warszawskich itd., literackie strategie post-pamięciowe oraz odtwarzające z zapośredniczenia i wyobraźni wiążą się z miejscami, których opisujący nigdy nie doświadczyli. To zatem podmiot, jako patrzący, jako centrum widzenia i nadawania widzialnemu sensu, jako ośrodek fokalizacji i jednocześnie ośrodek znaczeń, wytwarza przestrzeń i to od jego aktywności zależeć będzie kształt dyskursywnych technik służących tekstowej reprezentacji miejsc nieistniejących i retorycznych figur przestrzennej nieobecności, która przecież dotyczy właśnie podmiotu. Miejsce, w którym podmiot nie jest obecny, staje się dla niego miejscem pustki, którą musi wypełnić tekstem. Wszystkie opisane powyżej rodzaje relacji między podmiotem a miejscem, którego bezpośredniej obecności nie doświadcza, zamknąć można w znanej formule: „Marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”<sup>2</sup>. Ta romantyczna ontologia okazuje się niebywale trwała, jako że można chyba bez przesady uznać, że najlepsze literackie konstrukcje przestrzeni są zapisem hiatusu, jaki wytwarza się między usytuowaniem mówiącego a usytuowaniem przedmiotu, o którym mówi.

W tym miejscu wypada wprowadzić dygresję związaną z wyobrażeniem spacjalnym, jakim jest pustka, szczególnie zważywszy na jej zauważalną obecność w nowoczesnej myśli humanistycznej, nie tylko literackiej<sup>3</sup>, ale również choćby architektonicznej. Pustka jest zatem kategorią przestrzenną,

---

<sup>2</sup> M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, w: *tejże, Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 30.

<sup>3</sup> O pustce jako kategorii spacjalnej w literaturze pisał F. Szałasak – *Poetyka pustego miejsca. Pejzaże urbanistyczne w katastroficznej science fiction*, „*Studia Poetica*” 2013, nr 1; zob. także D. Czaja, *Imiona pustki*, w: *tegoż, Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009.

w której szczególnie silnie do głosu dochodzą procesy utekstawiania, wtórnej semiozy. Jak pisze Heidegger w *Sztuce i przestrzeni*:

Pustka dość często jawi się jako pewien brak. Pustka uchodzi wówczas za niedostatek wypełnienia pustych i rozciągających się na pewnych odległościach przestrzeni. Przypuszczalnie pustka jest jednakże spokrewniona właśnie z tym, co właściwe miejscu, i dlatego nie jest brakiem, ale wydobywaniem na jaw. Pustka nie jest niczym. Nie jest także brakiem. W plastycznym ucieleśnieniu pustka przejawia się na sposób poszukująco projektującego ustanawiania miejsc<sup>4</sup>.

Pustka zatem znaczy, przypominając o tym, co zostało usunięte, a stanowiło wypełnienie miejsca. Jednocześnie domaga się urzeczywistnienia tkwiących w niej potencjalności, w konsekwencji czego – paradoksalnie – kartograficzne białe plamy są punktami najbardziej zatłoczonymi, obfitymi w konkurencyjne narracje, niekończące się znaki, alternatywne historie.

Spacjalna pustka nie może być więc uznawana za negatywny odpowiednik miejsca, jest bowiem pełnoprawnym rodzajem wyodrębnienia przestrzeni, a nawet formą jej specyficznego zagospodarowania. Prowokuje to pytanie o kulturowe, w tym literackie, formy jej reprezentacji, o szczególnego typu retorykę, która byłaby w stanie zwerbalizować pustkę. Jak pisze w eseju *Lublin jest księgą* Władysław Panas, wprowadzając, co może godne przypomnienia, termin „geopoetyki” na określenie swojej techniki odczytywania miasta<sup>5</sup>:

Przestrzeń lubelska mówi. To przestrzeń tego, co jest, co istnieje, co wypełnia, oraz przestrzeń miejsc pustych. I w przeciwieństwie do formuły sera szwajcarskiego, gdzie puste miejsce nie daje smaku, w Lublinie miejsca te znaczą. A może nawet mówią jeszcze bardziej niż te wypełnione. Tak się złożyło – i to jest przestrzeni lubelskiej właściwość podstawowa, że właśnie miejsca centralne, o największej nośności semantycznej i semiotycznej są dzisiaj puste<sup>6</sup>.

Trudno byłoby odnaleźć w polskim pejzażu literacko-geograficznym miasta, których opis nie korespondowałby z uwagami Panasa. Polskie teksty miejskie są osnute wokół rzeczywistej, ale też historycznej i dyskursywnej pustki, a fabuły im poświęcone starają się odpowiedzieć na jej wyzwanie. Podmiot próbuje zadomowić się w przestrzeni, której nie doświadczył, wypełnić pustkę obecnością własną i tworzonego przezeń świata postaci, słów, topografii, praktyk przestrzennych.

<sup>4</sup> M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, „Principia III” 1991, s. 127–128.

<sup>5</sup> W. Panas, *Oko Cadyka*, w: tegoż, *Lublin jest księgą*, t. 1, Lublin 2008, s. 43.

<sup>6</sup> W. Panas, *Lublin jest księgą*, w: tegoż, *Lublin jest...*, s. 147.

W tym celu literatura stosuje szereg strategii tekstowych polegających na jednoczesnym zagadywaniu pustki i jej melancholijnemu eksponowaniu. Te sprzeczne działania spotykają się na płaszczyźnie dyskursu, prowadząc do ciekawych i już na tyle powtarzalnych, że bardzo dobrze rozpoznawanych wśród obiorców, zabiegów, z których analizie poddane tu zostaną z oczywistych względów tylko wybrane. Pogodzenie pustki z tekstem, zapisanie jej ze świadomością, że każdorazowe mnożenie znaków równocześnie tę pustkę unieważnia, wypełnia się już w tak długowiecznej formule, jaką jest topika *ubi sunt*?<sup>7</sup> Doskonale znane z literackiej tradycji stawianie retorycznych pytań o lokalizację tego, co minęło, odżywa w twórczości memorialno-nostalgicznej, w której łatwo znaleźć można fragmenty takie jak ten, pochodzący z *Mojego Lwowa* Józefa Wittlina: „Gdzie jesteście ławki lwowskich parków, szerniały od starości i deszczu, chropawe i popękane jak kora średniowiecznych, oliwnych pinii? [...]. Gdzie jesteście dzisiaj?”<sup>8</sup>. Pytanie *ubi sunt* stanowi jedną z podstawowych figur nieobecności wykorzystywanych w ramach retoryki zapisywania pustki. W tej dobrze rozpoznanej formule spotykają się dwa niezwykle istotne dla omawianej poetyki parametry – kategoria przestrzenna oraz antropologiczna. W jednej frazie równocześnie przywołane zostają dawna obecność i dzisiejszy brak, które łączy to samo miejsce, punkt bycia i nieobecności zarazem. Zastosowanie formy pytającej podkreśla natomiast niepewność podmiotu co do efektów procesu przestrzennej percepcji. Niepewność ta wiąże się z niedostępnością dla zmysłu wzroku tego, co wypełnia pustkę.

Analiza sposobów konstruowania figur nieobecności i tworzenia na ich podstawie retoryki pustki w literaturze XX i XXI wieku prowadzi do wniosku, że w bardzo dużej mierze przypomina ona – na płaszczyźnie retoryczności i figuratywności właśnie – tradycyjne obrazowanie wanitatywne. Deskrypcja miejsc nieistniejących cechowałaby się zatem częstym występowaniem toposu *ubi sunt* i *vanitas*, typowymi dla *écriture mélancolique* środkami stylistycznymi, jak enumeracja (zwłaszcza nadreprezentacja wyliczeń toponimów), pytania retoryczne, przeczenia, elipsy, cytaty<sup>9</sup>, czy genologiczne nawiązania do konwencji elegijnej i funeralnej. Jaskrawym przykładem dwudziestowiecznej realizacji tradycyjnej estetyki melancholijnej jest na przykład

---

<sup>7</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Topos „Ubi sunt qui ante nos fuerunt” oraz styczność z nim formacje treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego*, w: tejże, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Warszawa 1985.

<sup>8</sup> J. Wittlin, *Mój Lwów*, Warszawa 1991, s. 12.

<sup>9</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012; T. Sławek, *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.

*Elegia miasteczek żydowskich* Antoniego Słonimskiego: „Nie masz już, nie masz w Polsce żydowskich miasteczek” – rozpoczyna swój lament podmiot liryczny, przez powtórzenie początkowej frazy potwierdzając diagnozę braku, który obejmuje przestrzenie tytułowych miasteczek – „W Hrubieszowie, Karczewie, Brodach, Faleniczy” – ujętych, co znamienne, w wyliczenie właśnie, które staje się sporządzaniem listy strat i jednocześnie manifestem ocalającej mocy imienia własnego, które jest schronieniem dla sensu i dawnej obecności. Dalsza część elegijnego przywoływania nieistniejących miejsc obfituje w słowa-klucze znamienne dla retoryki pustki:

Próżno byś szukał w oknach zapalonych świeczek,  
[...]

Znikły resztki ostatnie, żydowskie łachmany,  
Krew piaskiem przysypano, ślady uprzątnięto  
I wapnem sinym czysto wybielono ściany  
[...]

Nie odnajdą dwu złotych księżyców Chagala.

Te księżycy nad inną już chodzą planetą,  
Odfrunęły spłoszone milczeniem ponurym.  
Już nie ma tych miasteczek, gdzie szewc był poetą,  
[...]

Nie ma już tych miasteczek, gdzie biblijne pieśni  
Wiatr łączył z polską piosnką i słowiańskim żalem,  
[...]

Nie ma już tych miasteczek, przeminęły cieniem<sup>10</sup>.

Zasownikom wskazującym na nieistnienie i znikanie towarzyszy cytatał – intersemiotyczne odwołanie do Chagalla (a więc również artysty zaniku i braku) – oraz, co znamienne, rzeczowniki, które nazywają nieokreślony status przestrzeni. „Resztki”, „ślady”, „milczenie”, „cień” pojawiają się tutaj na prawach derridiańskich widm, będąc językowym opracowaniem owej resztki, tego, co pozostaje po nieobecnym zmarłym, formy, w jakiej żyje on w podmiocie odgrywającym proces żałoby. Ta żydowska w przypadku omawianej *Elegii*... hauntologia oddaje niejednoznaczny status nieobecnego, którego jednocześnie nie ma i który istnieje w doświadczającym go podmiocie. W miejsce braku pozostaje wiersz, ciąg zrytmizowanych *signifiants*, a

<sup>10</sup> A. Słonimski, *Elegia miasteczek żydowskich*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, Warszawa 1964, s. 495, [podkr. – K.Sz.].

znak, który wszak odracza obecność, daje się pomyśleć jedynie *w odniesieniu* do obecności, którą odracza, i *ze względu* na odroczoną obecność, do której odzyskania dąży. Zgodnie z tą klasyczną semiologią podstawienie znaku w miejsce samej rzeczy ma charakter tyleż *wtórny* co *tymczasowy*: wtórny względem pierwotnej a utraconej obecności, od której znak miałby się wywodzić; tymczasowy wobec tej ostatecznej a nieobecnej obecności, w stosunku do której znak znajdowałby się w relacji zapośredniczenia<sup>11</sup>.

Miejsca nieistniejące rozrastają się, anektując coraz to nowe przestrzenie współczesnej literatury. Przedmiotem zainteresowania jest nie tylko ich status i techniki deskrypcji, ale i sam proces zanikania miejsc, co dokumentuje literatura niefikcjonalna<sup>12</sup>. Miejscom nieistniejącym w pozatekstowej rzeczywistości i obecnym w tekście na mocy nostalgii, pamięci, post-pamięci czy mitu towarzyszą te, które stawiają podmiot przed pytaniem o prawdopodobieństwo i przeznaczenie. Dzieje się tak choćby w liryku *Dworzec* Wisławy Szymborskiej, w którym: „Odbyło się nawet umówione spotkanie. Poza zasięgiem naszej obecności”<sup>13</sup>. Tytułowy dworzec to miejsce istniejące w rzeczywistości, lecz pozbawione obecności podmiotu wypowiadającego, a więc miejsce-w-którym-mnie-nie-ma. „Uchodził w tłumie do wyjścia brak mojej osoby”<sup>14</sup> – podmiot liryczny diagnozuje w ten sposób nieistnienie opisywanego, brak osoby jest brakiem patrzącego, a więc też i stwarzanego pod jego spojrzeniem miejsca. Pustkę konstruuje Szymborska w poetyce apofatycznej, w milczeniu uzyskiwanym dzięki asyndetonicznej składni wiersza, w nagromadzeniu słów z przedrostkiem nie-, w negacji i wypróbowywaniu możliwości, które są niby-istnieniem, ale nie pełną obecnością.

Kolejną cechą łączącą literackie deskrypcje pustki byłyby dominacja w konstruowaniu tekstowego ośrodka focalizacji zmysłu wzroku. Raz jeszcze powołać się trzeba na obserwację Panasa, który pisał:

Niewidzialny, bo niematerialny, jest sens. [...]. Można przywołać tu i takie skojarzenia wzrokowe: nawias i elipsa. Obydwie figury są figurami nieobecności, lecz nie pustki, ponieważ natarczywie stawiają pytanie o to, co zostało wzięte

---

<sup>11</sup> J. Derrida, *Różnica*, przeł. J. Margański, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 36.

<sup>12</sup> Zob. choćby S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa: kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2012; Ch. Leduff, *Detroit: sekcja zwłok Ameryki*, przeł. I. Noszczyk, Wołowiec 2015; F. Springer, *Miedzianka: historia znikania*, Wołowiec 2011.

<sup>13</sup> W. Szymborska, *Dworzec*, w: tejże, *Poezje*, przedmowa J. Kwiatkowski, Warszawa 1970, s. 111.

<sup>14</sup> Tamże, s. 110.

w nawias, co uległo eliptycznemu pominięciu. I obydwie, a zwłaszcza elipsa, zakreślając granice nieobecności, odpowiadają natychmiast: to, co było w środku, to, co było tutaj, to, o co uzupełnia się ta całość. W środku był Widzący, to jego miejsce zostało wzięte w nawias i eliptycznie wyeliminowane<sup>15</sup>.

Do repertuaru retoryki miejskiej, w której de Certeau wyróżniał, jak wiadomo, figury synekdochy i asyndetonu, Panas dodaje nawias i elipsę, pozostając w zasadzie bliskim tak odrębnemu w swej metodologii myśleniu autora *Praktyk przestrzennych*. Miasto na mocy *pars pro toto* prezentuje części w zamian za nieistniejące całości, asyndeton – jak pisze de Certeau – wprowadza nieobecność do przestrzennego *continuum*, zachowując z niego tylko wybrane fragmenty albo szczątki<sup>16</sup>. Panas proponuje odróżnić nieobecność od pustki. Ta pierwsza zakłada bowiem wcześniejsze istnienie, pierwotne wypełnienie oglądanego miejsca.

W lewym górnym rogu widać szarą, niekształtną plamę. Nam, stojącym na rynku, wiadomo, że jest to mała czarnowłosa dziewczynka. Ale my – naoczni świadkowie faktów, które zarejestrowała fotografia – wiemy więcej niż ci, którzy oglądają album pół wieku później. [...] Pan Baum wchodzi do sklepu i niknie w jego ciemnym wnętrzu. Przez chwilę za szybą widzimy na tle półek z tkaninami jego głowę<sup>17</sup>.

Fragment *Zagłady* Piotra Szewca stanowi niezwykle ciekawy przykład literackiego konstruowania pustki, nie tylko ze względu na mistrzostwo prozy autora, ale też wyłaniającą się z jego deskrypcji swoistą fenomenologię pustki. Powołując się na rozróżnienie Panasa, należałoby pielegnować semantyczną różnicę między pojęciem pustki i nieobecności. Tyle że podział ten okazuje się nieprzydatny przy analizie *Zagłady*. Istnienie (nawet przeszłe) opisywanej przestrzeni jest wciąż przez narratora podawane w wątpliwość. W końcu

To mało zbadany czas zaprzyszły, znaki zapytania stawiane przez kolejną współczesność. Jak dym rozwiany przez gołębie, one i splot im podobnych faktów, okoliczności, będą, na podobieństwo spalonego papieru, rozrzuconym beładnie w czasie pyłem<sup>18</sup>.

Trudno tutaj odróżnić nieobecność od pustki, Szewc unieważnia pytania o ontologię, wprowadzając kolejne zapośredniczenia – fotografię, szkło

<sup>15</sup> W. Panas, *Jeździec niebieski. Szkice i fragmenty lubelskie*, w: tegoż, *Lublin jest...*, s. 44.

<sup>16</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 102.

<sup>17</sup> P. Szewc, *Zagłada*, Kraków 2003, s. 9–13.

<sup>18</sup> Tamże, s. 7.

wystawowe – i sięgając do wspomnianego już rezerwuaru wanitatywnych motywów – dym, płonący papier. Narrator powieści pyta jednak o to, co zostało pominięte w elipsie, rekonstruuje pole widzenia, co w *Zagładzie* podlega wzmocnieniu poprzez tematyzację punktu widzenia – podkreślanie, że opowiadający jest jednocześnie patrzącym, że zajmuje tę samą przestrzeń co nieistniejący dziś rynek. Taka konstrukcja służy próbie przewyższenia eliptycznego pominięcia, odtworzenia tego, co było, i zostawiło ślad w składni. Najważniejsza jest tutaj jednak próba ponownego umiejscowienia oka/podmiotu wewnątrz nawiasu – stąd obecność czasowników wskazujących na patrzenie i na usytuowanie względem nieistniejącego rynku. Jednocześnie jednak Szewc nie pozwala dojść do głosu poznawczemu optymizmowi i tę restytucję podmiotowości znosi, pytając o ontologię opisywanego świata i wyzyskując właściwości figury fotografii jako równocześnie widzenia i nieobecności.

Elipsa nie pozwala doświadczyć nieobecnego w sposób bezpośredni, ale umożliwia jego przestrzenne zlokalizowanie. Nawias nie należy do tekstu głównego, lecz nie sposób go pominąć. To, co ulega eliptycznemu pominięciu, jest konieczne dla zrozumienia tego, co w tekście pozostało. Na tej zasadzie opiera się kompozycja i model odczytania większości utworów powstałych w ramach strategii post-pamięciowych i odtwarzających przestrzeń, która nie była przedmiotem doświadczenia autora, przykładem choćby *Hanemann* Stefana Chwina:

Günter Schultz biegł do szkoły po bruku ułożonym w rybią łuskę, Bierensteinowie idąc do teatru potykali się o szyny tramwaju jadącego przez Langer Markt, syn pani Peltz cienkim pędzelkiem malował na wystawowej szybie kawiarni przy Breitgasse 13 złoty napis »Caffe«, lecz szkło drwiło z każdego ruchu jego ręki szyderczymi odbłaskami słońca, bo wiedziało już, że gdy nadejdzie czas, przeźroczyta tafla rozpryśnie się w tysiące iskier niczym kruchy lód<sup>19</sup>.

Tekstowe działanie powyższego fragmentu oparte zostało na zasadzie asyndetonu – symultaniczne ukazanie działań postaci ma odwzorowywać istnienie fragmentów, oraz synekdochy, która staje się dominantą kompozycyjną cytowanego rozdziału pełnego opisów ponemieckich, pojedynczych rzeczy zastępujących na mocy metonimii swoich właścicieli, a na mocy *pars pro toto* właśnie – nieistniejący świat Gdańska okresu Wolnego Miasta i drugiej wojny światowej. Tym, co jednak najsilniej wiąże *Hanemanna* z poetyką braku, jest spojrzenie na miasto, w którym uwidaczniają się elipsy i nawiasy, to, co usunięte, zapomniane, nieobecne, i co właśnie staje się tematem książki.

<sup>19</sup> S. Chwin, *Hanemann*, Gdańsk 1995, s. 27.

Książki, która jest reprezentatywna dla bardzo już licznej grupy tekstów odchodzących od tego, co widziane, ku temu, co zostało eliptycznie pominięte. O ile twórcy sytuujący się w ramach strategii pamięciowej i nostalgicznej, jak Wittlin, przechodzą od wspomnienia wypełnionej przestrzeni przeszłości do konstatacji pustki teraźniejszości, co spełnia się w formule pytania *ubi sunt* i omówionej poetyce wanitatywnej, w skupieniu na tym, co elipsa wymazuje; o tyle pisarze rekonstruujący historię miejsca z zapośredniczeń lub post-pamięci dokonują ruchu w odwrotnym kierunku – widząc brak, próbują uzupełnić eliptyczną frazę, zrekonstruować pominięte fragmenty. Jednocześnie jednak są świadomi beznadziejności starań, Chwin w nawias bierze nie historię, która stanowi wypełnienie książki, ale teraźniejszą pustkę po przeszłości. Dzisiejsza perspektywa ujawnia się dyskretnie w obrazie szkła, na którym bohater zapisuje ślady swojej obecności, nieświadom czekającej i jego, i szkło katastrofy.

Strategie utekstawiania pustki nie sprowadzają się jednak wyłącznie do wyliczenia elementów przeszłości, choć akurat enumeracja pozostaje jedną z ważniejszych figur melancholijnego myślenia o przeszłości. Ograniczając się tutaj jedynie do metafor miejsca, nietrudno wskazać wyjątkową żywotność dyskursywnych figur mapy, planu miasta oraz przestrzeni archiwum, muzeum czy biblioteki. Mapa i plan miasta organizują nierzadko topograficzną post-pamięć i rekonstrukcję, wspomniany już tekst *Hanemanna* zaopatrzone został w postscriptum w postaci wskazania dzisiejszych odpowiedników dla użytych toponimów niemieckich. Onomastyka staje się tutaj wypełnieniem elipsy, nazwa ma bowiem przywołać nieistniejący desygnat, jakim jest przestrzeń dawnego miasta. Jednocześnie, poprzez odwołanie do współczesnych lokalizacji, zakreśla granice nieobecności, wskazuje miejsce braku, które można odnaleźć także na współczesnej mapie Gdańska.

Pozostając przy twórczości Chwina, zauważyć należy jeszcze jedną, charakterystyczną dla twórców melancholijnych przestrzeni, właściwość, która polega na zapełnianiu pustki przez metafikcję. Okładkę jednej z jego powieści, *Panny Ferbelin*<sup>20</sup>, konstruują komentarze, fragmenty recenzji podpisane imionami Manfreda Hanemanna czy Esther Simmel i pochodzące rzekomo z takich periodyków jak „Nowiny Gdańskie” czy „Danziger Beobachter”. Rzecz jasna, są to nazwiska osób będących bohaterami innych powieści Chwina, a ten autotematyczny i auto-intertekstualny ruch wskazuje na kolejną figurę retoryki pustki, jaką jest metapismo. Przestrzenny brak prowadzi ku tekstowi, ku rekonstrukcji w dyskursie, stąd popularność w tego

---

<sup>20</sup> S. Chwin, *Panna Ferbelin*, Gdańsk 2011, IV strona okładki.

typu literaturze metafor pamięci organizujących nostalgiczną wyobraźnię historyczną, takich jak archiwa, albumy fotografii, antykwariaty, które stają się zasadą kompozycyjną tekstowych *found footage*, historycznych narracji budowanych ze strzępów dokumentów, kronik, relacji i wyobraźni autora. Pustka domaga się reprezentacji, ale ta nie może stać się bezpośrednia – jak bowiem pokazać to, czego nie ma – pomiot, przyzwyczajony do empirycznej weryfikacji, zwraca się zatem w stronę tego, co stanowiłoby dowód wcześniejszego istnienia, przykład czyjejs uprzedniej obecności, stąd popularność metafor pisma (takich jak historie miejskie jako archiwum czy miasto jako palimpsest) i metafor wzroku (fotografia – jak w analizowanym przykładzie Szewca – czy plan miasta w roli obrazów (nie)widzialnej przeszłości, czy też opisanego przez autora *Zagłady* czasu zaprzeszczonego).

Tym samym powrócić wypada do pytania o figurę nieobecności i podmiotowy aspekt tekstualizacji przestrzeni pustki. Panas pisze, że elipsa ukazuje puste miejsce po widzącym, po tym, który stanowił ośrodek percepcji. Wittlin w kontekście lwowskich ławek, które pojawiły się w poprzednim cytacie, pisze: „Nie rozczulajmy się nad ławkami, bo okaże się, że nie nad nimi, lecz nad sobą się rozczulamy”<sup>21</sup>. Pustka nie istnieje w sposób obiektywny, jest każdorazowo wynikiem procesu szczególnego typu utekstowienia przestrzeni, rezultatem zestawienia teraźniejszego z wyobrażeniem minionego. Odkrycie pustki spacialnej łączy się z rozpoznaniem pustki w sobie. To zresztą jedno ze znanych prawideł antropologii melancholijnej. Strata, którą to doświadczenie zakłada, odbywa się w wewnętrznej przestrzeni podmiotu, ale jednocześnie jest przez ów podmiot jako centrum obserwacji rzutowana w miejsca zewnętrzne. Te pod melancholijnym wzrokiem<sup>22</sup> pustoszeją, zanikają, cichną, ludzka obecność zmienia się w jej metonimiczne i reifikujące reprezentacje (vide rola przedmiotów u Chwina, pomników u Wittlina), a tak boleśnie odczuwany wymiar temporalny przechodzi modyfikację w przestrzenny. Melancholijny wzrok wytwarza pustkę, nieobecność dotyczy patrzącego. Wittlin pisze o Lwowie, w którym już go nie ma, o tym samym mieście Zagajewski stworzył poemat w tytule już zawierający niedokonany aspekt czasownika. Miłosz napisze *W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę*, tworząc liryczną deskrypcję miejsc pustych, w tym sensie, w jakim pustką jest to, na co podmiot nie patrzy. „Ja” liryczne, konstruując przestrzenne figury liryczne, wskazuje na swój udział w owym geście tworzenia:

<sup>21</sup> J. Wittlin, *Mój Lwów*, s. 13.

<sup>22</sup> O powiązaniu melancholii ze spojrzeniem i brakiem pisze P. Śniedziewski (P. Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011).

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,  
 Jest takie leśne jezioro ogromne,  
 Chmury szerokie, rozdarte, cudowne  
 Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę<sup>23</sup>.

Po raz kolejny pojawia się rola spojrzenia w konstruowaniu pustki. Tego, co nie istnieje, nie sposób zobaczyć, chyba że „rzuci się” wzrok za siebie, czyli zamieni pracę oka na pracę pamięci. Pustka jest zawsze wyzwaniem rzuconym wzrokocentryzmowi. Chwini konstruuje Gdańsk, który nigdy nie stał się przedmiotem jego doświadczenia, nieobecność w *Hanemannie* nie dotyczy bohaterów książki, lecz instancji nadrzędnej wobec świata przedstawionego, owego melancholijnego oka, które widzi proces rozpadu, opustoszenia pełnej jeszcze w momencie opowiadania przestrzeni. „Już tutaj, w konstrukcji pola widzenia, strata i zanik wydają się podstawowe; rzeczywistość to proces usuwania tego, co zakłóciło puste i nieokreślone trwanie. Rządzi nią impuls odejmowania”<sup>24</sup>, wytwarzania pustki wobec nieobecności patrzącego.

Projektowana retoryka pustki, czyli sposoby utekstawiania przestrzeni naznaczonych nieobecnością podmiotu percypującego, pozostaje w związku z koncepcjami spacjalnymi, które już temat braku podejmowały i z których rzecz jasna wskazaniu ulegnie ledwie kilka. Zresztą wszystkie one mają wspólne źródło inspiracji, jakim jest koncepcja miejsc pamięci Pierre’a Nora. I tak, w typologii miejsc autobiograficznych autorstwa Małgorzaty Czermińskiej znajdują się te wyobrażone, czyli utracone często w wyniku tragedii historycznej, lecz obecne w pamięci rodzinnej i opowieści. W taką charakterystykę można by więc wpisać Lwów Zagajewskiego z całym kompleksem topograficznej wyobraźni związanej z budowaniem fantazmatu miasta jako umiejscowienia własnej genealogii. W przypadku Wittlina i Miłosza natomiast miejsce wyobrażone łączy się ze wspomnianym, jakim byłaby według przedstawianej typologii przestrzeń dzieciństwa rekonstruowana poprzez pracę pamięci. Trudniej dopasować tutaj Gdańsk Chwina, jako że uwagi dotyczą miejsc autobiograficznych i też tego typu literatury, lecz przecież przestrzeń Hanemanna rodzi się z autobiograficznego doświadczenia jej autora w spotkaniu z miastem podziurawionym.

Ciekawą koncepcję formułuje Monika Sznajderman, proponując – analogicznie do kategorii post-pamięci – mówić o post-miejscu, czyli – jak pisze

<sup>23</sup> Cz. Miłosz, *W mojej ojczyźnie*, w: tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków–Wrocław 1984, s. 67.

<sup>24</sup> M. Bieńczyk, „*Wszystko w świecie tracić*” (O „*Marii*” Antoniego Malczewskiego), w: tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 39.

[w] mojej całkowicie prywatnej terminologii, to miejsce, które wskutek traumatycznych wydarzeń opustoszało, tak zewnętrznie, jak i w swojej wewnętrznej istocie, które umarło i stało się nie-miejscem. I które teraz dzięki mechanizmom post-pamięci ożywa, ale [...] w sposób zastępczy i przywłaszczony; ożywa, zyskując nową egzystencję na poziomie symbolicznym, i pozbywa się statusu nie-miejsc, nie stając się wszakże ponownie w pełni miejscem<sup>25</sup>.

Sznajderman wprowadza kategorię post-miejsc, by za jej pomocą odczytać – co symptomatyczne – historię rodzinną zakłęta w przestrzeniach widocznych na fotografiach, zrekonstruować ją z domysłów i interpretacji. Tak jak miejsca autobiograficzne wiążą się z omawianym wcześniej nurtem memorialno-nostalgicznym w literaturze dwudziestowiecznej, konstytuującym pustkę, tak post-miejsc byłyby spacjalną odpowiedzią na narracje post-pamięciowo-zapośredniczone, pustką zaniepokojone i próbujące ją przewyciężyć. Sznajderman blisko zresztą do jeszcze innej koncepcji zajmującej się przestrzenią w sposób, chciałoby się rzec, apofatyczny, jak wymaga tego kategoria pustki. Chodziłoby tutaj o coraz częściej pojawiające się propozycje nazewnicze wobec tak zwanych nie-miejsc pamięci<sup>26</sup>, inspirowane bądź to Sebaldem, bądź – jak choćby w opracowaniu Romy Sendyki, która formułuje konkurencyjny termin „pryzmy”<sup>27</sup> – wypowiedziami Claude’a Lanzmanna. Nie-miejsc pamięci byłyby więc – w odróżnieniu od tych opisanych przez Nora – punktami, w których żadna ze społeczności nie obsadza swoich kulturowych rytuałów, ale też żaden podmiot nie otacza symboliczną aurą<sup>28</sup>.

Z ujęciem urbanistycznych nie-miejsc dyskutuje między innymi Dolores Hayden, wskazując, że wzrastające zainteresowanie zanikaniem przestrzeni nie może zastąpić jej analizy, stąd wywodzi się jej sugestia, by przedmiotem badania uczynić „złe miejsca” (*bad places*), czyli te, które zostały dotknięte stratą, zmianą znaczenia itd.<sup>29</sup> Namysł nad miejskimi pustkami nie jest zjawiskiem nowym, a znajduje bardzo silne umotywowanie historyczne w przemianach architektury i praktyk spacjalnych, jakie dokonały się po traumie wojennej. Stąd też coraz liczniejsze propozycje terminologiczne i metodologiczne związane z eksplorowaniem pustki. Pryzmy, nie-miejsc pamięci

<sup>25</sup> M. Sznajderman, *Przerwy w pamięci. Historia rodzinna*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wyb., red. i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 301.

<sup>26</sup> Zob. R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejscę pamięci*, w: *Inne przestrzenie...*

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże, s. 279.

<sup>29</sup> Zob. D. Hayden, *The Power of Places*, Cambridge 1996, s. 18.

czy złe miejsca stanowiłyby komponenty „miejskiej estetyki nieobecności”<sup>30</sup>, by posłużyć się terminem Shustermana. Zresztą sam autor *Estetyki pragmatycznej*... widzi w nieobecności ważne znaczące urbanistycznego tekstu, budujące właśnie poprzez brak bogatą narrację<sup>31</sup>. Podobne rozważania odnaleźć można także w pracach Andreasa Huyssena, analizującego fenomenologię pustki w powiązaniu z berlińską przestrzenią traumy<sup>32</sup>. W kontekście Berlina nie sposób natomiast nie wspomnieć o architektonicznych manifestach i ich teoretycznych podbudowaniach w postaci tekstów autorstwa Daniela Libeskinda, który wyznaje: „Ahistoryczny wymiar pustki zawsze mnie intrygował. Oczywiście pustka ma historyczną trajektorię, trajektorię fatalności. Jednakże jest coś w pustce, co nie zgadza się z historią pozytywistyczną”<sup>33</sup>. Ten bardzo lapidarny przegląd analiz miejskiej pustki można by długo kontynuować<sup>34</sup>, co wskazuje tylko na przewartościowanie, jakie dokonało się w ramach badań przestrzennych, zmianę kierunku spacji interesowań z miejsc obecnych ku nieistniejącym.

Libeskind stwierdza, że pustka jest ahistoryczna, gdyż nie wpisuje się w pozytywistyczną opowieść o dziejach. Jednak historia pustki jest możliwa, byłyby to zatem dzieje miejsca pozbawione patrzącego, pejzaży pozbawionych oka. I w takim rozumieniu miejsca nieistniejące stanowią skrajny przykład retoryki pustki. Skrajny, bo interesujące mnie miejsca, w których podmiotu już nie ma, lub nigdy nie było, stanowią jednak przykład konstruowania się pustki w kadrze melancholijnego spojrzenia, dla którego podstawowymi figurami są antynomie obecności i nieobecności, pominiętego i eksponowanego, a podstawowymi formułami pytania o lokalizację tego,

---

<sup>30</sup> R. Shusterman, *O sztuce i życiu: od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wyb., oprac. i przeł. W. Małecki, Wrocław 2007.

<sup>31</sup> Shusterman analizuje to zjawisko na przykładzie Muru Berlińskiego: „Nieobecny teraz mur dzielący Wschód i Zachód pozostaje na wiele sposobów porządkującą zasadą tego zjednoczonego miasta, tak samo jak oddzielone miasta – Berlin Wschodni i Zachodni – były w istocie definiowane przez swe przeciwstawne, nieobecne części” [R. Shusterman, *O sztuce...*, s. 149].

<sup>32</sup> A. Huyssen, *Berlińskie pustki*, przeł. J. Mostowska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

<sup>33</sup> D. Libeskind, *Traces of the Unborn*, za: E. Domańska, „Niechaj umarli grzebią żywych”. *Monumentalna przeciw-Historia Daniela Libeskinda*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 93.

<sup>34</sup> O roli pustki w nowoczesnej geo-poetyce zob. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii nowoczesnego miasta*, Kraków 2005, rozdz. *Ontologia śladów i pustek: w stronę miasta-palimpsestu*, s. 21–70; R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2; też, *Robinson w nie-miejscach pamięci*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2013, nr 2. Zob. też J. Kociatkiewicz, M. Kostera, *Antropologia pustych przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

---

co minęło, wreszcie o odczucie wzniosłości, jakie wytwarza się w kontakcie z pustką – w romantycznej estetyce spełniało się ono w figurze ruiny, w ponowoczesnej wersji ruiną staje się miasto<sup>35</sup>.

## Figures of Absence / Rhetoric of Emptiness

### Summary

The paper analyzes the figures of absence, connected with both the rhetoric of emptiness and poetics of disappearance. It is moreover an attempt to classify the discursive techniques that aim to represent the textual "gone" (places that no longer exist, were destroyed, and those in which the subject is present no more). Attention is also devoted to performative dimension of writing, which produces the emptiness and, in this production, fills the void and introduces it into cultural network. The article explores literary examples from the 20th and 21st centuries.

**Keywords:** rhetoric, poetics, discursive techniques, performative turn

---

<sup>35</sup> O romantycznej figurze ruiny zob. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin: ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, o jej urbanistycznej, nowoczesnej wersji – M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, Poznań 2009.



Maciej Dajnowski

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Gdański

e-mail: mdajnowski@wp.pl

## Mapy literackie – kłacze, fałdy i „efekt przedpokoju”

1. Mapa w potocznym rozumieniu ma charakter reprezentacji *par excellence*. Z perspektywy humanistyki po Nietzschem i Heideggerze, ufundowanej na krytyce filozofii przedstawienia, musi być jednak opisywana w innych kategoriach. Interesujących możliwości w tym wymiarze dostarcza Deleuze'jańska koncepcja kłaczkowości/rizomatyczności tekstu kultury, która znosi dychotomie znaczące/znaczone, reprezentujące/reprezentowane etc.<sup>1</sup> Mapa rozumiana zgodnie z modelem kłacza wchodzi w wielopiętrowe i wielokierunkowe relacje z rzeczywistością, odbiorcą, kodami kulturowymi, które „czytelnik” wnosi do niej w procesie interpretacji, z innymi tekstami, z którymi może być zestawiana, porównywana etc. Mapą jest w świetle tego rodzaju refleksji nie fizycznie utrwalona „odbitka”, odwzorowanie, deskrypcja fragmentu rzeczywistości, ale efekt interpretacyjnych zmagania, których ta pierwsza jest jedynie polem<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. np. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3; por. też: B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a*, „Hybris” 2001, nr 1, czasopismo elektroniczne: <http://magazynhybris.com/index.php/archiwum/11-archiwum/34-hybris-01> [dostęp 12.10.2015].

<sup>2</sup> W zbliżony sposób fenomen mapy analizują przedstawiciele anglosaskiej kartografii krytycznej; por. np. J.W. Crampton, J. Krygier, *An Introduction to Critical Cartography*, „ACME. An International E-Journal for Critical Geographies” 2005, vol. 4, nr 1: <http://acme-journal.org/index.php/acme/article/view/723/585> [dostęp 12.10.2015]; J.B. Harley, *Maps, knowledge, and power*, w: *The Iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past*

2. Tak rozumiana mapa – wyinterpretowany sens pewnego wycinka świata – może zostać określona także jako fałd/fałda<sup>3</sup>, pod tym terminem ukrywa się domniemanie całkowitej zależności pozornie wewnętrzznego sensu owego światooobrazu/przedstawienia od zewnętrznej względem kartograficznego artefaktu pracy interpretacyjnej („wnętrze jest fałdem zewnętrznego”<sup>4</sup>).

3. Geopoetyczna/imagologiczna mapa Polski (Mitteleuropą, świata) jest więc „pofałdowana” czy „plisowana” w tym sensie, że wyróżnione na niej (nacechowane symbolicznie silniej niż inne) obszary mają charakter metaforycznych fałd – utrwalonych w literaturze/kulturze tekstów/dyskursów/interpretacji stabilizujących pewien (roszczący sobie pretensje do obiektywizmu przedstawienia) obraz w świadomości/wyobraźni zbiorowej. Są owe fałdy wyrazem oddziaływania w różnym stopniu uświadamianych porządków ideologicznych/symbolicznych składających się na naszą zbiorową świadomość/tożsamość. Mają więc charakter (1) historyczny, (2) terytorialno-kulturowy, (3) środowiskowo-kulturowy etc.

4. Powstawanie tego rodzaju fałd – ognisk znaczeń symbolicznych – wiąże się dialektycznie z kształtowaniem „kontrafałd”, to jest obszarów słabiej zaznaczonych na wyobrażonej mapie kraju (Europy, świata, etc.). Jeżeli silne symbolicznym dyskursem są w kulturze polskiej Kraków, Podhale, Kaszuby, Kresy, zbiór „kontrafałd” reprezentują słabsze (w sensie symbolicznej reprezentacji) jednostki terytorialno-kulturowe – Giecz, Podkarpacie, Kociewie, Krajna, Pałuki, Sejneńszczyzna.

Amplituda nasycenia poszczególnych obszarów przestrzeni geograficznej znaczeniami symbolicznymi („rzutowana z osi wyboru na oś kombinacji”, jeżeli wolno sobie pozwolić na żart w tej mierze) odpowiada różnicom między centralnym a peryferyjnym położeniem ich na imagologicznej mapie, przy czym, jeśli posłużyć się Łotmanowskim przeciwstawieniem centrum semiosfery i jej peryferii<sup>5</sup>, kontaminowanym z dychotomią „miejsca”

---

*environments*, ed. by D. Cosgrove, S. Daniels, Cambridge 1988; D. Wood, *The Fine Line Between Mapping and Mapmaking*, „Cartographica” 1993, vol. 30, nr 4 oraz D. Wood, J. Fels, *The Nature of Maps: Cartographic Constructions of the Natural World*, „Cartographica” 2008, vol. 43, nr 3.

<sup>3</sup> G. Deleuze, *Le pli: Leibnitz et le baroque*, Paris 1988; mimo sterminologizowania w polskiej refleksji Deleuze’jańskiej wariantu „fałd”, będą w niniejszym artykule przełamany tę tradycję, operując raczej pojęciem „fałdy”, której „tekstylna” (*textus/texte*) konotacje pozwalają na powołanie do życia całego pola metafor, takich jak „kontrafałda”, „plisa” i „plisowanie”, „pogniecenie”, „zagniecenie”, „zagięcie”.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Foucault*, Paris 1986, s. 104; cyt. za: B. Banasiak, *De interpretatione. Deleuze versus Derrida*, „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne” 2006, wydanie elektroniczne: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article24> [dostęp 30.09.2015].

<sup>5</sup> Por. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. i wstęp B. Żyłko, Warszawa 1999.

i „przestrzeni” Yi-Fu Tuana<sup>6</sup> – wraz z gradientem wysycenia symbolicznego zmienia się położenie określonego obszaru pomiędzy biegunami „centrum” *alias* „miejsca” (po Heideggerowsku „zamieszkanego”<sup>7</sup>) i „peryferii” czy też Yi-Fu Tuanowskiej „przestrzeni”. W zasadzie „przestrzeń” jest tu już synonimem tego, co wedle Łotmana leży poza granicami semiozy, staje się dominium braku znaczeń – nie tyle może chaosu, ile „niezamieszkania”, więc w sensie fenomenologicznym prawie nieistnienia. Spektrum możliwości ma tu oczywiście charakter ciągły, a charakterystyka obszarów jest – rzecz jasna – i historycznie zmienna, i uzależniona od określonej wspólnoty interpretacyjnej.

Model „fałda-kontrafałda” w zasadzie odpowiada powyższemu; zasadniczą różnicą, jaką wnosi do tego spojrzenia, jest uzależnienie gęstości znaczeń przypisanych określonemu obszarowi nie od jakichś walorów „eideotypicznych” czy aktywności sensotwórczej podmiotu (jak zakłada podejście fenomenologiczne) lub relacyjnego położenia w obrębie szerszej struktury semiotycznej (jak w perspektywie strukturalistycznej), lecz od nieco przypadkowych i dynamicznie się zmieniających nagromadzeń kontekstów kulturowych umożliwiających przejścia obszaru od statusu znaczącego (fałdy, centrum, miejsca, znaku na geopoetycznej mapie) do stanu nieznaczącego (kontrafałdy, peryferii, przestrzeni, białej plamy na mapie imagologicznej) i „w kierunku” przeciwnym.

5. „Pofałdowany” („plisowany”, „pognieciony”) charakter mapy geopoetycznej więcej zawdzięcza literaturze i tekstom kultury niż kartografii w tradycyjnym rozumieniu. Sejny czy Człuchów znajdziemy na odpowiednich arkuszach mapy geodezyjnej kraju (*Mapy zasadniczej alias Podstawowej Mapy Kraju*<sup>8</sup>) i jej pochodnych, ale na mapie geopoetycznej łatwiej dostrzec niewiele się różniący rozmiarami Drohobycz, który swoje istnienie w tej mierze zawdzięcza pojedynczemu gestowi artystycznemu.

<sup>6</sup> Por. Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

<sup>7</sup> Por. np. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczyunki do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

<sup>8</sup> Por. Ustawa z dnia 17 maja 1989 r. *Prawo geodezyjne i kartograficzne* [Dz. U. 1989 nr 30 poz. 163] oraz późniejsze zmiany – przede wszystkim: *Ustawa z dnia 4 marca 2010 r. o infrastrukturze informacji przestrzennej* [Dz. U. 2010 nr 76 poz. 489] oraz *Rozporządzenie Ministra Administracji i Cyfryzacji z dnia 12 lutego 2013 r. w sprawie bazy danych geodezyjnej ewidencji sieci uzbrojenia terenu, bazy danych obiektów topograficznych oraz mapy zasadniczej* [Dz. U. 2013 poz. 383]. Termin „arkusz” jest już właściwie nieadekwatny w odniesieniu do mapy zasadniczej – od momentu wejścia w życie wymienionego wyżej rozporządzenia z 2013 r. Podstawowa Mapa Kraju nie jest odwzorowaniem graficznym, lecz numeryczną bazą danych.

6. Zjawisko „plisowania” mapy imagologicznej wymaga też krótkiego ekskursu dotyczącego historii, jako że wyobrażenie geopoetyczne zdaje się być analogonem historycznego mitu, tyle że realizującym się w płaszczyźnie kulturowego zagospodarowywania przestrzeni, nie czasu/dziejów. „Plisy” są bowiem raczej dziełem historii przeżywanej (społecznych mitów przeszłości) niż historii w rozumieniu naukowym (dyskursów ustanawiających „obiektywny” stan faktyczny). Powstanie sejneńskie z sierpnia 1919 r. jest faktem podręcznikowym, ale prawie nieznanym poza regionem. Zamek komturii człuchowskiej był terytorialnie największą, drugą co do ważności po Malborku, twierdzą krzyżacką, siedzibą Ulricha von Jungingen i Konrada von Wallenrode, potem siedzibą starostów Rzeczypospolitej – Wejherów, Sanguszków, Radziwiłłów. Nie są to jednak fakty znane szerokim gremiom nie-tutejszych bądź nie-fachowców.

W Borysławiu na przełomie stuleci XIX i XX istniało około tysiąca przedsiębiorstw naftowych zatrudniających około dziesięć tysięcy ludzi. Szybów zagłębie liczyło kilkanaście tysięcy, przed I wojną światową wydobywano tu więcej ropy niż w Iranie, a Borysław był też ważnym ośrodkiem ruchu socjalistycznego (PPSD). Na wyobrażonej mapie „Kresów” czy „Szczęśliwej Galicji” figuruje jednak raczej sklep bławatny Jakuba w północno-zachodniej pierzei drohobyckiego rynku...

7. Mapa literacka to rzadko ekfrazza mapy w rozumieniu akademickiej kartografii (są oczywiście wyjątki – np. *Słowacka dwusetka* Stasiuka<sup>9</sup>). Częściej jest to jakiś moduł tekstu poświęcony opisowi przestrzeni, przy czym oddzieliłbym tutaj deskrypcję *sensu stricto* związaną z reprodukowaniem/reprezentowaniem/kreowaniem zmysłowego wymiaru przestrzeni (powiedzmy „pejzażu”) od jej obrazów uogólnionych czy syntetycznych – od ideacji (dla tych właśnie rezerwując określenie „mapa”<sup>10</sup>).

Ponieważ mapy tego rodzaju z oczywistych względów nie mogą operować środkami odwzorowań graficznych, pisarze sięgają po metaforykę związaną z uruchamianiem różnych kodów/rejestrów kulturowych (kartografii,

<sup>9</sup> Por. A. Stasiuk, *Słowacka dwusetka*, w: tegoż, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004.

<sup>10</sup> Jeżeli w kategoriach tradycyjnej poetyki strukturalistycznej przestrzeń świata przedstawionego jest jednym z wyższych układów znaczeniowych utworu – „pejzaż” i „mapa” byłyby może dwiema komplementarnymi strategiami uformowania tego wymiaru przestrzeni przedstawionej, który Janusz Sławiński nazywa „scenerią” (por. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978). Jeżeli „pejzaż” rozumieć jako deskryptywny, językowy, ekwiwalent „tego, co widać” (*resp.* „jest zmysłowo doświadczalne”), „mapa” odpowiadałaby schematowi przestrzennego rozmieszczenia opisywanych fenomenów w kreowanym polu percepcji (fokalizacji). „Mapa”, w równym stopniu jak „pejzaż” jest przy tym otwarta na interpretacyjne dopełnienie w postaci „sensów naddanych” (por. J. Sławiński, tamże).

fotografii, malarstwa, mitu, religii, astrologii lub kodu uprzedzeń etnicznych). To ich wykorzystanie w przypadku „map” literackich czyni je jawnie otwartymi na interpretację (w odróżnieniu od map „prawdziwych”, które ufundowane są na iluzji prawdziwości i obiektywizmu). To także bogactwo kulturowych kodów odpowiedzialne jest w znacznej mierze za system fałd i kontrafałd, „plisowanie” czy „zagniecenia” i „zagięcia” naszych map geopoetycznych.

Garść przykładów: Stasiuk w *Jadąc do Babadag* wykorzystuje symbolikę itinerarium i rozkładu jazdy<sup>11</sup>, w eseju *Tylko ten lęk...* – figurę rozczłonkowania człowieka makrokosmicznego<sup>12</sup>; w *Parodii jako sposobie przetrwania kontynentu* na stereotypowe opozycje Europy Środkowej i Bałkanów względem Europy „prawdziwej” narzuca siatkę pojęć estetycznych (naśladownictwa, parodii, kiczu, gry reprodukcji z pierwowzorem)<sup>13</sup>. Kuśniewicz w powieści *W drodze do Koryntu*, kreśląc scenerię zdarzeń, korzysta z repertuaru imaginarium astrologicznego nieco podobnie, jak w *Strefach*<sup>14</sup>, Konwicki w *Bohini* formuje przestrzeń, nasycając ją na równi elementami mitu greckiego i romantyczno-powstańczego<sup>15</sup>, a Chwin z Huellem – posługując się asorty-

---

<sup>11</sup> Służą (między innymi) temu na przykład ostentacyjnie długie enumeracje toponomastyczne, por. także w: A. Stasiuk, *Mapa*, w: tegoż, *Fado*, Wołowiec 2006, s. 36–37 i w wielu innych miejscach jego „próz podróżnych”.

<sup>12</sup> Por. np. następujący cytat: „Tak, to ten lęk, te poszukiwania, ślady, historie, które mają przesłonić nieosiągalną linię widnokregu. Znowu jest noc [...]. Dusza rozpuszcza się w przestrzeni jak kropla w otchłani morza, a ja jestem zbyt tchórzliwy, żeby w to uwierzyć, zbyt stary, by pogodzić się ze stratą, i wierzę, że tylko poprzez widzialne można zaznać ukojenia, że tylko w ciele świata moje ciało odnajdzie schronienie. Chciałbym być pochowany w tych wszystkich miejscach, gdzie byłem i jeszcze będę. Głowa wśród zielonych wzgórz Zemplén, serce gdzieś w Siedmiogrodzie, prawa dłoń w Czarnohorze, lewa w Białej Spiskiej, wzrok w Bukowinie, węch w Rășinari, myśli może gdzieś tutaj...” [A. Stasiuk, *Tylko ten lęk...*, w: tegoż, *Jadąc do Babadag*, s. 7].

<sup>13</sup> Por. A. Stasiuk, *Parodia jako sposób przetrwania kontynentu*, w: tegoż, *Fado*.

<sup>14</sup> Por. np. następujący cytat: „Jeżeli zawodne, pozszywane ze strzępów były moje strony po mieczu – okolice trójkąta Łąk – to miasto w zodiakalnym znaku kądzieli [podkr. – M.D.] było również wątpliwe i hybrydyczne” [A. Kuśniewicz, *W drodze do Koryntu*, Łódź 1994, s. 28]; w *Strefach* odpowiednikami znaków zodiaku, które stają się „symbolami” czy „znakami algebraiczno-astrologicznymi” są świetlne reklamy „Milka, Velma, Bittra i Kakao”, podporządkowując sobie w pamięciowo-imaginacyjnym dyskursie narratora losy, epoki życia, przestrzenie związane z bohaterami powieści – por. A. Kuśniewicz, *Strefy*, Kraków 1979, s. 16 i nast.

<sup>15</sup> Por. np. następujące cytaty: „Moja babka Helena idzie przez ten nieduży kraj podobny do starożytnej Grecji. Każde miasteczko, każdy zaścianek, każde rozstaje dróg to historia ludzkości. Wszyscy tu się znają wzajem, wszyscy od siebie pochodzą i wszyscy też tworzą nową historię, nową kosmogonię, którą potem rozniosą pielgrzymi i wygnańcy po całym świecie”; „to niezapomniane powstanie wisiało w powietrzu nad Wilią, wyło po nocach na rojstach, dusiło zimą w ciemnych alkierzach dworów zasypanych śniegiem po kominy” [T. Konwicki, *Bohini*, Warszawa 1987, s. odpowiednio 86 i 19].

mentem poetyk upiorności i melancholii<sup>16</sup>. Eustachy Ryłski *spatium* swoich utworów bardzo wyraźnie poddaje władzy stereotypów przestrzenno-kulturowych: w *Człowieku w cieniu*, jakby na życzenie Jurija Łotmana, opozycja nadwożańskiego stepu i Warszawy generuje różnice w charakterystyce związanych z nimi postaci („bohaterów stepu” *versus* „bohaterów drogi”<sup>17</sup>); w *Warunku* różnica przestrzenna Litwa – Wołyń odwzorowuje się w antytetycznie (i stereotypowo) ukształtowanych pejzażach, klimacie, mentalności i kulturowym uposażeniu, wreszcie – nawet w wyglądzie protagonistów; bardzo podobnie kształtuje się przeciwstawienie spacialne Mazowsza i Podlasia w opowiadaniu *Wyspa*.

7. Na podstawie powyższych przykładów łatwo stwierdzić, że temu, co nazywam tu „literacką mapą” bliżej do charakterystyki – hypotypozy – przestrzeni świata przedstawionego niż do reprezentacji ściśle topograficznej. Można też zapewne postawić tezę, że to, co kulturowo (w tym szczególnie w przypadku: literacko) niescharakteryzowane, nie pojawia się także w obszarze imaginatywnej topo- i geografii. W pewnym sensie kulturowo nie istnieje.

8. „Efekt przedpokoju” to metafora, którą wprowadzam dla dookreślenia sytuacji pewnych (czasem niemałych, na ogół zawsze niebanalnych) terytoriów, które w wyobraźni powszechnej ukryte są pod „zagięciami” czy w „kontrafałdach” imaginowanej mapy. Literatura realistyczna obfituje w opisy pomieszczeń mieszkalnych (np. mieszczańskich salonów), na ogół rezygnując przy tym z deskrypcji przedpokojów, których istnienie jednak presuponuje. „Przedpokój” istnieje, istnieje jednak na sposób pozbawiony reprezentacji. Taki sam jest w kulturze polskiej na przykład los Suwałk (które dały nam Konopnicką, nie dały jednak własnego wyrazistego obrazu), albo Kociewia (które zanika pomiędzy silnymi sąsiednimi dyskursami „Polski polskiej” i „Polski kaszubskiej”). „Przedpokój” w tym przypadku to inne określenie kontrafałdy wyobraźni geopoetycznej.

9. Oto literackie *exemplum* „urprzedpokojowienia”. Mickiewiczowska *Śmierć pułkownika* to nie tylko przykład kreacji mitu historycznego, to zarazem przypadek montażu historii (przy okazji – Józef Bachórz w ogóle kwestionuje udział Emilii Plater w działaniach zbrojnych powstania<sup>18</sup>):

<sup>16</sup> Por. np. S. Chwin, *Złoty pelikan*, Gdańsk 2003 (epizod zaszypanego schronu); P. Huelle, *Stół*, w: tegoż, *Opowiadania na czas przeprowadzki*, Londyn 1991; P. Huelle, *Ostatnia Wieczera*, Kraków 2007 (epizod junkra-upiora); P. Huelle, *Ukiel*, w: tegoż, *Opowieści chłodnego morza*, Kraków 2008.

<sup>17</sup> Por. J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1975.

<sup>18</sup> Por. J. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk 2003.

W głuchej puszczy, przed chatką leśnika,  
Rota strzelców stanęła zielona;  
A u wrót stoi straż Pułkownika,  
Tam w izdebce Pułkownik ich kona.  
Z wiosek zbiegły się tłumy wieśniacze,  
Wódz to był wielkiej mocy i sławy,  
Kiedy po nim lud prosty tak płacze  
I o zdrowie tak pyta ciekawy. [podkr. – M.D.]

Stworzony przez wieszczą obraz poetycki charakteryzuje duża siła ekspresji, ale i niewielka wierność faktom. Emilia Broel-Plater zmarła nie w zagubionej puszczańskiej sadybie leśnika, lecz w dworze Justianów należącym do Ignacego Abłamowicza, pochowana zaś jest na cmentarzu w Kopciowie (w tegoż Abłamowicza ówczesnych dobrach). Nie wśród tłumy żołnierzy-powstańców i gromad poczciwego ludu konała, ale w stosunkowo niewielkim gronie mieszkańców dworu. Z powstańczej grupy towarzyszyły jej już wówczas dwie lub trzy zaledwie osoby, ale za to środowisko, które otoczyło ją opieką w tych ostatnich chwilach, było jej pokrewne duchowo – stanem, językiem, wyznaniem, kulturą, poglądami politycznymi. Niewiele tu więc z rozpaczliwej puszczańskiej samotności obrazu Mickiewiczowskiego.

Nie tyle jednak o manowce historycznego mitu mi tutaj chodzi, ile o – analogiczny – proces „kontrafaldowania” wyobrażeń przestrzennych. Gdzie umiera bohaterka wiersza? Poeta nie dostarcza żadnych określeń, prócz słowa „puszcza”, od czasów jagiellońskich silnie wpisane w stereotyp pejzażowy Litwy. Emilia umiera na Litwie. Ba! Ale na której? Litwa Mickiewiczowska to Nowogródczyzna, Wileńszczyzna, czasem Kowieńszczyzna i pogranicza Żmudzi – na przykład Upita... W odbiorze „ustandaryzowanym”, to jest najmocniej ustereotypizowanym, Litwa Mickiewiczowska to jednak Soplicowo, którego pierwowzorem był jakoby podnowogródzki Czombrów. Śmierć Platerówny miała zatem miejsce wszędzie i nigdzie wśród litewskich puszczy, co zresztą w kontekście wiersza nie dziwi, skoro jego moc poetycka kreować miała prawdę duchową (mit odwagi, poświęcenia i ofiary), a nie z kronikarską dokładnością rejestrować zdarzenia i miejsca.

Dla wyobraźni geopoetycznej ta skrótowość, to ledwie naszkicowane tło wiersza, ma jednak znaczenie niebagatelne. Oto powiat sejneński (ponownie?) utracił szansę zapisania się na kartach zbiorowej pamięci i nie stał się ani „punktem węzłowym” polskich mitów tożsamościowych, ani „miejscem” w znaczeniu fenomenologii topograficznej i wyobrażonej mapy Rzeczypospolitej przed- i rozbiorowej. Jednym z dalszych następstw tego „niepowodzenia w karierze literackiej” jest na przykład fakt zaniku wschodniej części Sejneńszczyzny w planie polskiej zbiorowej wyobraźni przestrzennej. Dla

współczesnego Polaka ziemia sejneńska kończy się na wschodniej granicy, poza sferą imagologiczną pozostaje litewska Suwałkija i zachodnia Dzūkija (*alias* Dainava) – obszar rozciągający się mniej więcej od naszej granicy do Niemna. To przedrozbiorowe ziemie województwa trockiego (powiaty trocki, kowieński, grodzieński), porozbiorowe Prusy Nowowschodnie, pokongresowe obszary królewickiego województwa augustowskiego i guberni suwalskiej oraz diecezji sejneńskiej. Włączone do Królestwa Polskiego, przestały być Litwą. Nie włączone ani do Polski, ani do tzw. Litwy Środkowej w międzywojniu – „wypadły” poza obieg formowanego w aurze myślenia etnocentrycznego fantazmatu utraconych „Kresów”.

Emilia Plater jest pochowana około 150 km od Białegostoku i grób jej uczestnicy konferencji mogliby odwiedzić choćby w dniu zakończenia obrad<sup>19</sup>. Jednocześnie jego miejsce w wierszu Mickiewicza jest w pewnym sensie bardziej realne niż litewskie Užnemunė, którego polski odpowiednik – Zaniemenie – nic na ogół Polakom nie mówi. Kontrafałda – przedpokój – nieobecność – nic<sup>20</sup>.

10. Termin „mapa”, prócz znaczenia intuicyjnie zrozumiałego, bo związanego z kartografią, pojawił się w powyższych rozważaniach w dwóch odmiennych użyciach.

Pierwsze związane jest z fenomenem deskrypcji literackiej i dotyczy pewnego ideacyjnego obrazu określonej przestrzeni (mającej lub nie swój realny pierwowzór), utrwalonego w konkretnym artefakcie językowym, na ogół indywidualnego autorstwa, pozostającego w złożonych, ale rekonstruowalnych narzędziach filologiczno-hermeneutycznych, relacjach intertekstualnych z uniwersum tekstów kultury i wyrażonych za ich pośrednictwem zespołach znaczeń (idei, struktur ideologicznych etc.). Badanie mapy literackiej jest więc bodaj szczególnym przypadkiem standardowych operacji analizy i interpretacji tekstu – wymaga określenia „ujętego w signifikanty” „obszaru”, czyli wyodrębnienia określonego motywu przestrzennego, wskazania kodów kulturowych (literackich i kontekstualnych) biorących udział w jego uformowaniu, ujawnienia hipotetycznej „ukrytej całości” wraz ze wskazaniem kontekstów interpretacyjnych.

Mapa geopoetyczna jest natomiast zjawiskiem dużo bardziej migotli-

---

<sup>19</sup> Artykuł jest nieco jedynie rozwiniętym wariantem wystąpienia zaprezentowanego na międzynarodowej konferencji naukowej „Geograficzne przestrzenie utekstwowione” zorganizowanej przez Zakład Teorii i Antropologii Literatury IFP UwB, w dniach 11–12 czerwca 2015 r.

<sup>20</sup> Z przyjemnością, ale i niejakim wstydem odnotować można za to rozbudowane, wnikliwe i – jeśli wypada użyć tego słowa – ciepłe analizy poświęcone Zaniemeniu w książce publicysty niemieckiego – por. U. Rada, *Niemen. Dzieje pewnej europejskiej rzeki*, przeł. M. Sacha, Olsztyn 2012.

wym, o trudniej uchwytnej ontologii. Jest ona fenomenem kulturowym zależnym od kontekstu historycznego i społeczno-kulturowego – innymi słowy, od wspólnoty interpretacyjnej, w obrębie której funkcjonuje. Przypomina w jakimś sensie gatunek literacki, nie istniejąc w jednostkowym kształcie utrwalonym w określonym medium, lecz jako ideacja, *abstractum* zdeponowane w zbiorowej wyobraźni, a ufundowane w niezliczonej ilości kulturowych „kartograficznych” artefaktów, których zbiór określić łatwiej poprzez „rodzinne podobieństwo” poszczególnych elementów, niż rekonstruując jakąś skończoną listę cech dystynktywnych.

Typologia (bo raczej nie klasyfikacja) rozmaitych map geopoetycznych jako aktywnych składników wyobraźni społeczno-kulturowej (zatem także politycznej) musi więc uwzględniać nie tylko obszar podlegający „mapowaniu” i skalę (stopień ogólności „odwzorowania”), ale także środowisko, w którym określona mapa wirtualnie funkcjonuje, dominujące media oraz praktyki utrwalenia i przekazu, kody kulturowe zaangażowane w jej formowanie, wreszcie struktury ideologiczne przez nie implikowane. Na pierwszy rzut oka projekt ten wygląda na definitywnie niewykonalny – złożone z interpretacyjnych „plis” i „kontrafałd” mapy wyobrażone przypominają wzburzony ocean tkanin w sklepie Jakuba. W końcu jednak, jak mawiali w wieku XIX kartografowie zesłani na Sejneńszczyznę – *стремиться надо...*

## Literary Maps – the Rhizome, the Fold and the “Antechamber Effect”

### Summary

The paper summarizes some remarks on the metaphor of map, as it is used within the field of geopoetics. The first of its meanings refers to representation of literary space in a work of fiction. The second is often applied to describe an imaginary vision of real geographic (political, economic etc.) space. It is therefore determined (or “created”) by culture, or rather by innumerable cultural texts, which affect our common, i.e. culture-dependent imagination. In both cases “the map” should not be considered as a representation in its traditional meaning of something essentially present or given. Instead, Deleuzian metaphors of the rhizome and the fold seem more convenient here, as they highlight this unready, process- and interpretation-dependent character. The sets of metaphorical notions, such as “fold/ply”, “double fold/twofold/two-ply” and “folding/creasing/ironing imaginary maps” are used in this paper to clarify the idea of “antechamber effect”. In consequence, this is a phenomenon which, within the realm of literary imagination, renders some real territories with weak cultural potential nonexistent.

**Keywords:** geopoetics, literary space, literary maps, cultural imagination



Elżbieta Konończuk

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: elkononczuk@gmail.com

## Utekstawianie miejsc jako forma praktykowania historii ratowniczej. Przykład Podlasia

Są terytoria geograficzne wypełnione miejscami słynącymi z pięknych krajobrazów bądź ważnych wydarzeń historycznych. Miejsca takie, tematyzowane w legendach, literaturze, dziełach sztuki, poddawane są niekończącym się lekturom i interpretacjom. Takie terytoria można określić jako dobrze utekstowione. Są też terytoria, które nie leżąc na szlaku wielkiej historii, były omijane przez ważne wydarzenia historyczne, a ich przeszłość została zapomniana lub przemilczana. Takie terytoria można określić jako słabo utekstowione i to one właśnie stały się przedmiotem głównego zainteresowania twórców oraz badaczy reprezentujących zwrot topograficzny. Przedmiotem moich zainteresowań są właśnie mechanizmy wytwarzania konkretnych miejsc w przestrzeni geograficznej, jak też mechanizmy przywracania pamięci miejsc zmarginalizowanych, wykluczonych, zamieszkałych przez tych, którzy nie mają głosu, przez „historycznie niemych”. Przywracanie takich miejsc historii, kulturze, tradycji odbywa się poprzez ich utekstowienie, poprzez nadanie im formy narracyjnej.

Interesują mnie takie zjawiska artystyczne, które utekstawiają miejsca, czyniąc je przedmiotem lektury i interpretacji. Potrzeba utekstowienia wiąże się z przeświadczeniem, że w wyniku procesów historyczno-społecznych dane miejsce stało się nieczytelne, a wiedza o nim i związanych z nim wydarzeniach została zapomniana lub stłumiona. Tym samym uległo ono zmarginalizowaniu bądź wykluczeniu. Michel de Certeau każde miejsce na-

zywa „fragmentaryczną i zwiniętą historią”<sup>1</sup>, podkreślając wagę narracji jako „ustanawiającej i organizującej przestrzeń”, gdyż – jak zauważa – „tam, gdzie zanikają opowieści, następuje utrata przestrzeni”<sup>2</sup>.

Można rozumieć miejsce jako zbiór znaczeń nawarstwiających się w toku dziejów, ujawniających się w potencjalnych historiach czy wręcz zagadkach czekających na rozwiązanie. Jako takie miejsce staje się zadaniem dla historyka, pisarza, artysty, a więc dla tych, którzy potrafią rozwinąć je w opowieść. Proces taki można porównać do archeologicznego wydobywania z głębi miejsca nagromadzonych w nim sensów. W istocie więc historyk, pisarz, czy artysta w geście archeologa odsłaniającego pokłady znaczeń, ustanawia miejsce. Opowieść przyjmuje bowiem funkcję narracji założycielskiej, która może mieć formę wypowiedzi historycznej, geograficznej bądź literackiej. Narracja założycielska, ustanawiając miejsce, nanosi je na mapę, włącza w porządek geograficzny. Mapa, której funkcją jest przedstawianie wiedzy o terytorium, unieruchamia miejsce. De Certeau proponuje rozumienie miejsca i przestrzeni w aspekcie ruchu. Miejsce definiuje poprzez brak ruchu czy unieruchomienie, przestrzeń natomiast definiuje poprzez obecność ruchu, działanie.

Przestrzeń istnieje wówczas, gdy bierzemy pod uwagę wektory kierunku, pomiary prędkości i zmienną czasową. Przestrzeń to krzyżowanie się ciał w ruchu. Jest uaktywniona niejako przez zespół rozpościerających się w niej ruchów. Przestrznią jest skutek wytworzony przez działania nadające jej kierunek, szczegółowo ją opisujące, wprowadzające w wymiar czasowy [...]. Przestrzeń byłaby dla miejsca tym, czym staje się słowo w chwili, gdy jest wypowiedziane [...]. Ogólnie mówiąc, przestrzeń jest praktykowanym miejscem. Podobnie ulica, skrupulatnie wytyczona na planie, zostaje przekształcona w przestrzeń dzięki tym, którzy po niej chodzą. Podobnie czytanie jest przestrznią, wytworzoną przez praktykowanie miejsca, będącego systemem znaków – czymś, co napisane<sup>3</sup>.

Miejsce zatem zostaje przekształcone w przestrzeń wówczas, kiedy staje się ono sceną jakiegoś działania, kiedy zostaje wprowadzone w ruch przez to, że coś się w nim wydarza, że jest praktykowane. Wywód de Certeau pozwala zrozumieć kulturowy mechanizm przekształcania miejsca w przestrzeń, a szczególnie interesujący mnie mechanizm przekształcania w przestrzeń miejsc zmarginalizowanych, wykluczonych, zapomnianych. One bowiem

---

<sup>1</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 109.

<sup>2</sup> Tamże, s. 123.

<sup>3</sup> Tamże, s. 117.

– aby zostały odzyskane – muszą być ponownie zdefiniowane czyli utekstowane, a następnie naniesione na mapę. W ten sposób utrwalone i unieruchomione miejsca stają się potencjalną sceną, na której – poprzez działanie – odgrywane są przypisywane im znaczenia. De Certeau podkreśla rolę takich opowieści, mitów, legend, które pełnią funkcję rozgraniczania, a więc wyznaczania miejsc, ustanawiania i organizowania przestrzeni.

Opowieść odgrywa w owym organizowaniu decydującą rolę. Polega ona z pewnością na „opisywaniu”. Jednakże „wszelki opis jest czymś więcej niż utrwalamieniem”, jest „aktem kulturowo twórczym”. Ma zarówno władzę rozdzielania, jak i siłę sprawczą (czyni to, co opowiada), gdy pojawi się określony zespół okoliczności. Opowieść ustanawia wówczas przestrzenie. I odwrotnie, tam, gdzie zanikają opowieści (albo przekształcają się w muzeograficzne przedmioty), następuje utrata przestrzeni<sup>4</sup>.

Opowieści, które definiują miejsca usytuowane geopolitycznie, dokonują zarazem ich rozróżniania, a więc także ustanawiają i organizują przestrzeń, która – jak zauważa de Certeau – kształtowana jest przez podział, a – jak dodaje – „przestrzenność nie istnieje bez określania granic”<sup>5</sup>. Właśnie czynnościom narracyjnym przypisuje on taką funkcję. Opowieść o miejscu jest w istocie ustanawianiem jego genealogii, pełniąc wobec niego z jednej strony funkcję aktu założycielskiego, z drugiej zaś wytwarzając to miejsce jako „teatr działań”<sup>6</sup>, udostępniany dla rzeczywistych działań czyli szeroko pojmowanych praktyk społecznych. Tak więc przestrzeń jako „teatr działań” otwierana jest przez narracje biograficzne, historyczne, archeologiczne, etnograficzne, geograficzne, socjologiczne, literackie.

Narracje takie pełnią szczególnie ważną funkcję w sytuacji pogranicza, dzieląc, rozgraniczając i organizując przestrzeń wspólną różnym grupom narodowym, religijnym, językowym. Można chyba stwierdzić, że to opowieści ustanawiają terytorium pogranicza, tworząc narracje: odrębnościowe bądź wspólnotowe, zazębiające się bądź dzielące, separujące bądź integrujące, wykluczające bądź zagarniające, przekazujące wspólne bądź odrębne doświadczenia tej samej przestrzeni. Wszystkie te narracje, wytwarzając miejsca, wytwarzają zarazem „teatry działań” dla różnorodnych praktyk społecznych, jak można powiedzieć za de Certeau, czy – przywołując określenie Ewy Domańskiej – tworzą agonistyczną przestrzeń kreatywnego

<sup>4</sup> Tamże, s. 23.

<sup>5</sup> Tamże, s. 122.

<sup>6</sup> De Certeau pisze o rytualnych zachowaniach, których celem jest stworzenie pola koniecznego do działań politycznych (na przykładzie rytualnych zachowań wojennych), tamże, s. 123.

konfliktu<sup>7</sup>. Badaczka postrzega pogranicza jako „dynamiczne zony”, jako przestrzenie liminalne, w których zachodzą procesy różnego rodzaju przenikania się i w których odgrywana jest tożsamość<sup>8</sup>. Podkreśla też, że ludzie żyjący na pograniczu coraz częściej stają się aktywnymi aktorami i sprawcami działań, szczególnie w sytuacji, kiedy uznani za „historycznie niemych”, zaczynają opowiadać swoją historię i przekazywać własne doświadczenia. Wcześniej wykluczeni i zmarginalizowani przez historię dominującą, opowiadaną z perspektywy „centrum”, udzielają sobie głosu, którego ich pozbawiono, tworząc „niepodległe przeszłości” w oparciu o historię mówioną<sup>9</sup>. Niewątpliwie odzyskanie własnego języka przez ludzi wykluczanych czy marginalizowanych owocuje wytwarzaniem przez nich opowieści definiujących zarówno tożsamość miejsca, jak i jego mieszkańców.

\*  
\* \*

Miejscem, które dzięki utekstowieniu ponownie zaistniało nie tylko w pamięci kulturowej, ale też na mapie, jest Wierszalin. W latach 30. XX wieku nieopodal wsi Grzybowszczyzna, w Puszczy Knyszyńskiej, miejsce to założył Eliaszk Klimowicz, samozwańczy prorok Ilia, który tam mieszkał i nauczał. Dzieje niepiśmiennego chłopca Klimowicza, któremu ukazywała się Matka Boska i do którego ciągnęły pielgrzymki z Podlasia, Wołynia, Nowogródzczyzny w nadziei na uzdrowienie i oczyszczenie ze złych mocy, przez lata funkcjonowały w tradycji oralnej, przechowywane w pamięci komunikatywnej. Do pamięci kulturowej wprowadził je Włodzimierz Pawluczuk pisząc w 1974 roku *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*. Wierszalin w topograficznym sensie to nazwa polany w lesie, na której zachowały się resztki drewnianych budynków, studnia i zdziczałe drzewa owocowe. Polana, oddalona od uczęszczanych szlaków turystycznych, dopiero niedawno została oznakowana tablicą informacyjną. Intencją proroka Ilji było zbudowanie Wierszalina, czyli miasta, które stałoby się stolicą świata, nowym Jerozolimem. Pawluczuk tak relacjonuje swoje spotkanie z tym miejscem:

Od czasu opublikowania przez Aleksandra Daniluka ulotki pod tytułem *Prorok Ilja w Polsce stroit gorod Wierszalin* minęło lat czterdzieści. Ale budowa stolicy świata, Wierszalina, nie posunęła się w tym czasie ani trochę. Wręcz przeciwnie: miasto straciło dwa ze swoich trzech domów. Jeden rozebrano i materiał budowlany wywieziono do sąsiedniej wsi, w drugim uczy się dziś wię-

---

<sup>7</sup> E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajac, Kraków 2012, s. 91.

<sup>8</sup> Tamże, s. 8.

<sup>9</sup> Tamże, s. 97.

ska dzieciarnia. Wierszalin leży półtora kilometra od Grzybowszczyzny. Idzie się do niego ciemnym lasem, wąziutką dróżką. Dróżka rozwidła się w kilku miejscach, więc łatwo się zgubić w wierszalińskich lasach. Ratują nas wówczas dzwony Pawła Tołoszyzna. Kołysane wiatrem, dzwonią, dzwonią przy najbliższym podmuchu. Porozwieszał je Tołoszyn na swojej kolonii, by strzegły pól przed dzikami. A że jego kolonia sąsiaduje z Wierszalinem, dzwony te są również dzwonami Wierszalina<sup>10</sup>.

W tym pustym miejscu stanął Pawluczuk, antropolog i religioznawca, aby rozwinąć ukrytą w nim historię, a przez to ustanowić to miejsce, które zarówno przed, jak i po drugiej wojnie światowej było wykluczane z historii dominującej, opowiedanej z perspektywy „centrum”. Pawluczuk właśnie udzielił głosu tym, którzy byli go pozbawieni, „historycznie niemym”. W oparciu o historię przekazywaną w tradycji oralnej, napisał – jak można powiedzieć, używając określenia Domańskiej – „niepodległą przeszłość” społeczności dotychczas marginalizowanej.

Wierszalin jako miejsce przez lata nieobecne na mapie, na fali zwrotu topograficznego, zwrotu ku lokalności, w ostatnich latach zostało włączone w porządek turystyczny i umieszczone na szlaku prowadzącym przez podlaskie osobliwości regionalne. Niewątpliwie reportaż Pawluczuka stał się gestem założycielskim Wierszalina, nadając mu takie znaczenia, które czynią go syntezą duchowości typowej dla wschodniej Białostoczczyzny. Działalność Eliasza Klimowicza, która – jak zauważa Pawluczuk – nie była zjawiskiem odosobnionym w latach 20. i 30. XX wieku, kiedy liczni prorocy wieszczili koniec świata, co wynikało z dramatycznie przebiegającego upadku tradycyjnej kultury ludowej. Badacz podkreśla, że stało się tak wówczas, kiedy prawosławne wsie na wschodniej Białostoczczyźnie, zamieszkałe przez tradycyjną społeczność chłopską, zostały wyrwane z ahistorycznego trwania, a więc ze stanu, w którym wojny i rewolucje przetaczały się bez wpływu na wiejską rzeczywistość i stawały się mitem. To wyrwanie z ahistorycznego trwania spowodował z jednej strony postęp techniczny, burzący tradycyjny rytm życia i pracy na wsi, z drugiej zaś harmonia wiejskiego życia została przerwana deportacją w głąb Rosji ogromnej większości mieszkańców prawosławnych wsi przez ustępujące wojska rosyjskie w 1915 roku. Przez kilka lat, poczynając od 1917 „bieżeńcy” wracali do swoich wsi, niosąc ze sobą trudne doświadczenie wykorzenienia oraz uciążliwej drogi w głąb Rosji i z powrotem, jak też doświadczenie rewolucji burzącej ich mityczne pojmowanie świata. Pawluczuk opisuje więc, jak w ich „rajskie szczęście wtargnęła

<sup>10</sup> W. Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Kraków 1974, s. 133–134.

wiedza, zwłaszcza o czasie, o przemijaniu. Ujrzawszy świat w ruchu i zmienności odczuł człowiek niepewność i niepokój”<sup>11</sup>.

Pawluczuk wszedł na pustą polanę Wierszalina, miejsce niedosłej stolicy świata, z pytaniami, dzięki którym rozwinął nie tylko historię proroka Ilji, ale także wydobyl z tego miejsca głębię znaczeń związanych dziejami duchowości na wschodniej Białostocczyźnie. Wsłuchawszy się w to miejsce zagubione w Puszczy Knyszyńskiej, rozwinął opowieść o ludowej pobożności prawosławnej, otwartej na świętość przejawiającą się w codziennym życiu, co podkreśla autor *Wierszalina. Reportażu o końcu świata*:

Lud nie czytał teologów i nie znał ich Boga. Bóg chłopski był swojski, a boskość bliska. W mojej wsi Ryboły, na przykład, na uroczysku Pietraszki było miejsce, gdzie kiedyś Matka Boska przechodziła i sfukła sobie palec. Potem usiadła na kamieniu, a obok wytrysnęło źródelko. Siadałem często na tym kamieniu i piłem świętą wodę z tego źródelka<sup>12</sup>.

Proces utekstawiania miejsca odkrytego przez Pawluczuka kontynuowali Piotr Tomaszuk i Tadeusz Słobodzianek, którzy w 1991 roku nadali swojemu teatrowi nazwę Wierszalin. W nazwie tej – niezwykle poetyckiej – twórcy zawarli ideę teatru, nawiązującą do idei miejsca, które prorok Ilja budował z tęsknoty za transcendencją i za widzialnymi znakami boskiej obecności, jakimi są cuda. O roli toponimii pisze Elżbieta Rybicka, podkreślając, że często pamięć o przeszłości ukryta jest właśnie w nazwie miejsca, które może pełnić funkcję „mikrotopografii historycznej”<sup>13</sup>. Badaczka porównuje nazwę miejsca do szczeliny otwierającej się na złoża kulturowej pamięci. Nazwa Wierszalin ma właśnie taką wielowarstwową strukturę.

W 2008 roku Tomaszuk przeniósł na scenę Teatru Wierszalin reportaż Pawluczuka i spektakl *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* stał się jednym z ważniejszych w repertuarze tego teatru<sup>14</sup>. Wprowadzając historię proroka

<sup>11</sup> Tamże, s. 136.

<sup>12</sup> Rozmowa Wojciecha Mikołuszka z Włodzimierzem Pawluczukiem opublikowana w „Przekroju” 51–52/2008. Zob. W. Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Supraśl 2008, s. 9.

<sup>13</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 319.

<sup>14</sup> Teatr założony w Supraślu, nieopodal Białegostoku, rozpoczął swoją działalność spektaklem *Turlajgroszek* autorstwa obu twórców teatru, Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodzianka, wyreżyserowanym przez Tomaszuka. Był to moralitet osnuty na losach ludzi pogranicza, tematyzujący tradycję i mitologię pogranicza polsko-białoruskiego. Ten nowatorski teatr antropologiczny ma w swoim repertuarze m.in. takie spektakle, jak: *Święty Edyp* (2004), *Ofiara Wilgefortis* (2006), *Bóg Niżyński* (2006), *Życie snem* (2007), *Marat-Sade* (2008), *Gilgamesz* (2009), *Statek bliźniów* (2010), *Traktat o manekinach* (2011), *Wszyscy Święci. Zabłudowski cud* (2012), *Boska Komedii* (2012), *Golem* (2014), *Wziolowstąpienie* (2015).

Iłji na scenę Tomaszuk ożywił przestrzeń, z której zniknęły już ślady historii i uczynił z niej kategorię figury pamięci. Jan Assmann takim określeniem obejmuje zjawiska, które ilustrują tezę, że „idee muszą zyskać materialny symbol, żeby stać się przedmiotami pamięci”<sup>15</sup> i dlatego – jak dodaje – pamięć potrzebuje figur jako nośników. Ważną podporą dla pamięci zbiorowej są – jak mówi Assmann za Mauricem Halbwachsem – przestrzenne ramy pamięci, których podtrzymanie możliwe jest dzięki ożywianiu przestrzeni. Sądzę, że działalność Teatru Wierszalin – na scenie którego odgrywana jest lokalna tożsamość – można rozmieć właśnie jako formę ożywiania przestrzeni.

grupa, która chce się skonsolidować jako taka, stara się stworzyć i zabezpieczyć miejsca, które stanowiłyby nie tylko scenę jej interakcji, lecz również symbole tożsamości i punkty zaczepienia dla pamięci. Pamięć potrzebuje miejsc i ulega uprzestrzennieniu<sup>16</sup>.

Uprzestrzennienie pamięci, czyli wpisanie jej w przestrzenne ramy, umożliwia rekonstruowanie, aktualizowanie, a więc uobecnianie przeszłości danej grupy społecznej. Wówczas, kiedy w przestrzeni nie zachowały się ślady mogące aktualizować przeszłość, właśnie utekstowane miejsce pozwala tę przeszłość zdefiniować i przywrócić pamięci kulturowej. Aby przeczytać czas w przestrzeni, przestrzeń musi stać się tekstem, a więc zbiorem miejsc, postrzeganych jako „zwinięte” historie, które powinny zostać rozwinięte w opowieść. De Certeau zauważa, że każde miejsce odpowiednio zapytane o przeszłość, może przed człowiekiem rozwinąć swoją historię<sup>17</sup>. Aktywność badaczy i artystów reprezentujących zwrot topograficzny, zainteresowanych geohistorią lokalną, wpisuje się także w nurt historii ratowniczej, definiowanej jako historia zaangażowana, mająca na celu – jak pisze Ewa Domańska – „odnajdywanie, odzyskiwanie, zachowywanie i udostępnianie pomijanych lub wypartych w wielkiej Historii i często zapomnianych przeszłości”<sup>18</sup>. Historia ratownicza uczestniczy także w kształtowaniu tożsamości jednostki i grupy przez budowanie związków z własnym miejscem, z najbliższą przestrzenią. Przedmiotem opisu staje się zatem studium przypadku, osobliwy spłot wydarzeń czy los jednostki.

Przedmiotem dalszej refleksji chcę uczynić teksty występujące w funkcji aktu założycielskiego miejsca, które zostało wyparte z historii dominującej,

<sup>15</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015, s. 54.

<sup>16</sup> Tamże, s. 55.

<sup>17</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, s. 109.

<sup>18</sup> E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 13.

lub uznane za mniej ważne. Tekst ustanawia miejsce jako teatr działań, w którym aktualizowane są dzieje tego miejsca i kształtuje się jego tożsamość.

Akcja dramatu *Antyhona* – autorstwa Dany Łukasińskiej – dzieje się w latach 1942–1947 na wsi, nieopodal Krynek, przy obecnej granicy polsko-białoruskiej. Bohaterami utworu jest rodzeństwo z rodziny prawosławno-katolickiej, podzielone między wiarę ojca i matki. Andrzej i Teresa są wyznania katolickiego, natomiast Jerzy i Ksenia – prawosławnego. Dramat opowiada o wydarzeniach, które miały miejsce podczas kilku wojennych i powojennych lat, kiedy to kolejne władze rozpoczynały rządzenie tym terytorium od pytania o przynależność narodową. W kolejnych przesłuchaniach, dokonywanych przez polskiego nauczyciela, sowieckiego żołnierza, gestapowca, esbeka Ksenia odpowiada uparcie, że jest „tutejsza”. Jej słowa najlepiej oddają istotę pogranicza jako terytorium przechodniego:

Ostatnio ciągle nas ktoś wyzwalał. Odrodzone państwo polskie wyzwoliło nas z marzeń o Polsce dla wszystkich. Władza radziecka wyzwoliła z władzy sanacji, naziści – z władzy radzieckiej i polskiej, władza radziecka wyzwalała z niewoli nazistów, AK z władzy radzieckiej, a partyzantka radziecka z władzy AK. Polacy donosili na Białorusinów, Białorusini na Polaków, katolicy na prawosławnych, prawosławni na katolików<sup>19</sup>.

Akcja przedstawienia dzieje się zarazem w Krynkach i w Tebach, a paralelne losy bohaterów wydarzeń opowiada chór składający się z mieszkańców starożytnych Teb oraz mieszkańców powojennych Krynek:

Więc posłuchajcie losów Antygony,  
Którą tu, w Krynkach, Teresą wołali.  
Kreon i Szymon – u steru miasta,  
Zbyt ufni władzy, którą posiadają.  
Ismena i Ksenia, rozważne i prawe  
Skazane na życie tam, gdzie śmierć wokoło.  
Historia będzie się powtarzać,  
Dopóki ludzie nie zaczną jej słuchać<sup>20</sup>.

Dramatyczne losy rodziny na pograniczu ukazane są w dwu odsłonach, w roku 1942, kiedy jeden z braci, Andrzej, zaciąga się do partyzantki, co rodzinę podzieloną religijnie, dzieli także politycznie i ideologicznie. Druga odsłona dramatu to rok 1947, kiedy decyzją Komisji Delimitacyjnej dom rodziny Nikorów, w wyniku korekty granic, znalazł się na terenie ZSRR. Ksenia

<sup>19</sup> D. Łukasińska, *Antyhona*, „Annus Albaruthenicus” 2013, s. 115.

<sup>20</sup> Tamże, s. 139.

– przez rodzeństwo katolickie nazywana „ruską” – podejmuje decyzję o pozostaniu w rodzinnym domu jako „tutejsza”, mówiąc: „Wiem, że jest granica, ja to rozumiem, ale w moim sercu jej nie ma”<sup>21</sup>. W tym też roku młodszy brat Andrzeja, Jerzy, wychowany w wierze prawosławnej, wstępuje do Ludowego Wojska Polskiego i w wyniku ubeckiej prowokacji staje się zabójcą brata-partyzanta. Teresa (Antygona) za próbę pochówku ciała brata Andrzeja (Polinika) zostaje rozstrzelana. Historia podzielonej rodziny z przygranicznej wsi położonej koło Krynek powtarza losy bohaterów tragedii Sofoklesa. Syn komisarza miasta, Szymona (Kreona), Mosze (Hajmon), Żyd komunista, po śmierci ukochanej Teresy, prowokuje własną egzekucję, usiłując przestawić graniczny słup w geście sprzeciwu wobec decyzji o przesunięciu granicy państwowej.

Spektakl *Antyhona* w reżyserii Agnieszki Korytkowskiej-Mazur, według pomysłu Leona Tarasewicza i z jego scenografią, przed wystawieniem w Teatrze Dramatycznym w Białymstoku, miał swoją prapremierę na rynku w Krynkach, a następnie jako spektakularne widowisko w centrum Białegostoku<sup>22</sup>. To monumentalne miejskie widowisko – z dużym zainteresowaniem przyjęte przez mieszkańców regionu – dowiodło prawdziwości przywołanej wcześniej tezy głoszącej, że pogranicze jest sceną, na której rozgrywa się tożsamość. Miasto na czas widowiska stało się właśnie taką sceną, na której praktykowana była lokalna tożsamość.

Przedstawione w *Antyhonie* wydarzenia nie były odosobnione. Wiele wsi północno-wschodniego pogranicza – zamieszkałych przez Białorusinów, Polaków, Żydów, Ukraińców – stawało się w okresie powojennym sceną dramatycznych konfliktów, wynikających z konieczności dokonywania wyborów przez ludzi dzielonych granicami narodowymi, religijnymi, językowymi, politycznymi. Stawały się one ponadto sceną dramatu absurdu, kiedy to w efekcie prac Komisji Delimitacyjnej przez gospodarstwa chłopskie przeprowadzano granicę, dzielącą między terytorium polskie i sowieckie ich wsie, pola i podwórka.

Akcja opowiadania *Granica* z tomu *Białe koń* Michała Androsiuka rozgrywa się także w przygranicznych miejscowościach, na skraju Puszczy Białowieskiej. Stanowiący granicę pas zaoranej ziemi przypomina o zdarzeniu, jakie miało miejsce po zakończeniu drugiej wojny światowej, kiedy żołnierze

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Spektakl przedpremierowy odbył się w 6 września 2013 roku w Krynkach oraz 29 września w 2013 roku w Białymstoku. Leon Tarasewicz instalację monumentalnej sceny oparł na egzemplarzach książek związanych tematycznie z dziejami regionu, co – w sposób symboliczny – podkreśla tęzę o rozumieniu przeszłości jako utekstowanej.

uzbrojeni w słupy, łopaty, karabiny i mapę pojawili się we wsi, aby wytyczyć granicę państwową. To niezwykle dramatyczne wydarzenie, przechowywane w opowieściach mieszkańców wsi Opaka Duża, powraca w pamięci narratora za każdym razem, kiedy zbliża się on do owej przygranicznej wsi.

Dziś już nikt nie wie, jak i dlaczego największe w świecie imperium dotarło do maleńkiej wioski o nazwie Opaka Duża, a potem liznąwszy językiem stodołę Andreja Sawczuka, nie schrupało jej, nie połknęło, tylko zatrzymało się, właśnie tutaj, rozgraniczając świat na polski i ruski. [...]

– Granica tu będzie, towarzyszu rolniku.

– Granica? Jaka granica?

– Normalna, państwowa. Polsko-sowiecka.

– Jak to tak? Między domem a stodołą granica?

[...] kapitan jeszcze raz zagłębił się w tajemniczą mapę.

– Tak się złożyło, że żyć będziesz w Sowietkim Sojuszu, a po siano przyjdzie ci chadzać do Polski<sup>23</sup>.

Bohaterowie dramatu Dany Łukasińskiej oraz bohaterowie prozy Michała Androsiuka są mieszkańcami marginalizowanych peryferii, którzy przez długi czas pozostawali „historycznie niemi”, wykluczeni przez historię oficjalną, czyli opowiadaną z perspektywy władzy. Autorzy opowiadają historię tych, którzy głosu nie mieli, a teraz mogą przemówić za pośrednictwem wnuków.

W wyobraźni narratora rozgrywa się scena, w której gospodarz Kremla przygląda się ogromnej mapie wiszącej na ścianie i wypytuje o Opakę Dużą kapitana, który – przekupiony przez Iwaniuka („towarzysza rolnika”) słoniną, miodem i bimbrem – obiecał przeprowadzić granicę tak, aby i dom, i stodoła chłopca znalazły się w granicach Polski. W tej onirycznej scenie władca imperium dzieli świat na swój i obcy, obrysowując ołówkiem przyłożony do mapy cybuch fajki. Prywatna wojna chłopca Iwaniuka o swoje małe terytorium zakończyła się wprawdzie pozostawieniem domu w granicach państwa polskiego, ale zanim decyzja z Kremla dotarła, chłop zdążył już rozebrać dom, aby przenieść go w poblizsze stodoły.

\*  
\* \*

Aleida Assmann zwraca uwagę na takie wydarzenia, które – dzięki sterowanemu zapomnianiu – w przeciwieństwie do tych upamiętnionych, stają się „miejscami wspólnego zapomnienia”<sup>24</sup>. Dzieje się tak wtedy, gdy pamięć

<sup>23</sup> M. Androsiuk, *Biały koń*, przeł. M. Rębacz, Białystok 2011, s. 6 i 9.

<sup>24</sup> A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, przeł. K. Sidowska, Warszawa 2013, s. 52.

ofiar i sprawców rozmija się, ponieważ ich wspomnienia zagrażają pokojowej koegzystencji. Traumatyczne doświadczenia – jak zauważa Aleida Assmann – niełatwo dają się włączyć w ramy pamięci zbiorowej, gdyż nie tworzą pozytywnego wizerunku wspólnoty. Często więc dopiero po upływie dziesięcioleci wydarzenia przypominające o traumie znajdują symboliczny wyraz, stając się tym samym częścią zbiorowej pamięci kulturowej. Warunkiem wytworzenia form zbiorowego pamiętania jest przepływ wiedzy o traumatycznych wydarzeniach pomiędzy pokoleniami. Wiedza przechowywana we wspomnieniach i przekazywana ustnie, często znajduje symboliczny wyraz w tekstach kultury, wytwarzanych przez pokolenie wnuków.

Włączenie traumatycznego doświadczenia do zasobu pamięci zbiorowej wiąże się, inaczej niż w wypadku pamięci przegranych, nie z resentymentem i rewanżem, ale z dążeniem do restytucji i uznania. Zasada: „Nie możesz zapomnieć!” jest przede wszystkim etycznym samozobowiązaniem i poprzez terapię pamięciową prowadzi do przezwyciężenia autodestrukcyjnej i obezwładniającej traumy<sup>25</sup>.

Etyczne zobowiązanie, wybrzmiewające w nakazie: „Nie możesz zapomnieć!”, spełniane jest właśnie przez pokolenie wnuków, które utrwała w tekście doświadczenia dziadków. Przykładem miejsc wspólnego zapamiętania są przygraniczne wsie zamieszkałe przez ludność białoruską wyznania prawosławnego, które w 1946 roku spacyfikowali żołnierze „Burego”<sup>26</sup>. Włączenie tych wydarzeń do pamięci zbiorowej nastąpiło za pomocą performansu nazwanego *Metodą Ustawień Narodowych*, wyreżyserowanego przez Michała Stankiewicza<sup>27</sup>. Performans ten włączając przemilczane treści w czasowe i przestrzenne ramy zbiorowej pamięci, spełnił zarazem funkcję terapii pamięciowej, pozwalając uczestnikom przenieść się w przeszłość i doświadczyć takich emocji, jakie towarzyszyły ludziom, którzy w rzeczywistości te wydarzenia przeżyli. Uczestnicy gry otrzymali następującą instrukcję:

---

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> W wyniku pacyfikacji wsi (Zaleszany, Wólka Wygonowska, Puchały Stare, Szpaki, Zanie) położonych w województwie podlaskim, powiecie bielskim, zamieszkałych przez Białorusi-nów wyznania prawosławnego, dokonanej między 29 stycznia a 2 lutego 1946 roku przez żołnierzy Romualda Rajsa („Burego”) zginęło 80 osób. Śledztwo w tej sprawie trwało od 1995 do 2005 roku i zostało umorzone.

<sup>27</sup> Performans, oparty na materiałach archiwalnych oraz wspomnieniach mieszkańców spacyfikowanych wsi, miał miejsce w Białymstoku w 2014 roku, w Galerii Arsenał elektrowni. Autor oparł swoją koncepcję performansu na metodzie ustawień rodzinnych Berta Hellingera. Zob. B. Hellinger, *Praca nad rodziną: metoda Berta Hellingera*, przeł. A. Ubertowska, Gdańsk 2015.

Zabierzemy Cię w podróż. Chcielibyśmy, żebyś starał się poczuć, a nie grał, żeby jak najwięcej działa się w Tobie, nie na zewnątrz. Na tym polega ta gra. Nie próbuj być aktorem. [...] W grze przyjmujesz rolę uczestnika wydarzeń z 1946 roku. Nazywamy Cię – Użytkownikiem Sytuacji. Aby było wygodniej prowadzić grę, tak jak pozostali Użytkownicy, otrzymujesz własny, odrębny numer. Włącz się do gry, kiedy zostaniesz o to poproszony. [...] Pamiętaj: nie próbuj być aktorem, nie zmieniaj fabuły gry<sup>28</sup>.

Uczestnik performansu, nazwany w instrukcji Użytkownikiem Sytuacji, został zatem zaproszony w podróż do przeszłości, a dosłownie na planszę gry, której tematem były wydarzenia historyczne. Sterowany głosem reżysera, przyjmował rolę ofiary lub oprawcy. Stawał się zatem Użytkownikiem Sytuacji, w której matka musi wybrać dziecko, aby skazać je na śmierć w podpalonym przez oprawców domu. W innym wypadku stawał się Użytkownikiem Sytuacji, w której kobieta wyznania katolickiego może uratować sąsiadkę kłamiąc, że ta także jest katoliczką. Mówiąc prawdę, wydaje ją na śmierć. Mógł także stanąć na miejscu dziewczyny, której zabito ojca, czy też w wejść w rolę innej, zgwałconej przez partyzanta.

Uczestnikom performansu zostaje nadany status „użytkowników” sytuacji zainscenizowanych przez reżysera, a inspirowanych prawdziwymi wydarzeniami. Zostają oni postawieni nie w roli aktora odgrywającego postać i przez to tworzącego sytuację, ale w roli pionka, ustawianego przez reżysera w danej scenie i przesuwanego po polu gry. Celem metody nie jest zatem odgrywanie roli, ani uzewnętrznianie emocji, ale ich uwewnętrznienie. Sytuacja, którą ze wskazania reżysera użytkuje uczestnik gry, może być w procesie terapii pamięciowej wykorzystana jako możliwość przeżycia emocji, jakie były udziałem tych, którzy w rzeczywistości uczestniczyli w tragicznych wydarzeniach historycznych. *Metoda Ustawień Narodowych* dała mieszkańcom regionu możliwość udania się w niezbyt odległą przeszłość, do niezbyt odległych wsi, w których miały miejsce tragiczne wydarzenia, wyrastające z konfliktów religijnych i narodowościowych. Dzięki spektaklowi Stankiewicza spacyfikowane wsie, które do niedawna na historycznej mapie regionu były „miejscami wspólnego zapomnienia”, stały się częścią zbiorowej pamięci mieszkańców regionu. Wspomnienia przechowywane w pamięci międzypokoleniowej zostały utekstowane i dzięki temu nabrały mocy sprawczej, stały się ważnym czynnikiem w procesie perforowania tożsamości lokalnej<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Instrukcja dostępna jest na stronie internetowej performansu: <http://metodaustawien.narodowych.pl/> [dostęp 23.06.2015].

<sup>29</sup> Problem ten obszernie omawia Katarzyna Trusewicz w pracy *Performatywna funkcja form teatralnych tematyzujących podlaską lokalność*, praca magisterska 2015, Archiwum Prac Dyplomowych Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku.

Wspomniane tu spektakle tematyzujące podlaską przeszłość – *Wierszalin* Piotra Tomaszka wystawiany na scenie teatru Wierszalin, *Antyhona* Dany Łukasińskiej oraz *Metoda Ustawień Narodowych* Michała Stankiewicza – stanowią dobrą ilustrację tezy głoszonej przez Domańską, że pogranicze ma charakter sceny, na której odgrywana jest tożsamość<sup>30</sup>. W efekcie zwrotu przestrzennego – co podkreśla badaczka – mieszkańcy pogranicza nabywają mocy sprawczej i zaczynają opowiadać swoje historie, stając się aktywnymi aktorami tworzącymi rzeczywistość<sup>31</sup>.

Przedstawione utwory uzasadniają tezę, że miejsce potrzebuje artystycznej reprezentacji, a ta – poddana interpretacji – pozwala interpretatorowi zbliżyć się do danego miejsca przez jego zrozumienie. Artystyczna reprezentacja miejsca staje się więc także ważną praktyką odzyskiwania i udostępniania wiedzy o przeszłości wypieranej, marginalizowanej, zapominanej, przenosząc ją z pamięci komunikatywnej do pamięci kulturowej. Aleida Assmann zauważa, że trwanie pamięci komunikatywnej (pamięci pokoleń) jest zagrożone już po upływie 80 lat. Z powodu zmiany generacyjnej bowiem horyzont wspomnień ulega przesunięciu. Omówione tu utwory, stanowiące artystyczne reprezentacje podlaskiej przeszłości, mają na celu ratowanie pamięci miejsc i wydarzeń przechowywanych w przekazach ustnych. Wpisany jest w nie także obraz wnuków, którzy w zaciszu wiejskich domów wysłuchują historii opowiadanych przez dziadków, dotychczas „historycznie niemych”. W ten sposób wydobywają treści dotąd ukrywane lub tłumione, a zasypywane wieloma warstwami opowieści wytwarzanych przez zmieniającą się, ale zawsze dominującą władzę.

Analizowane utwory ilustrują postawioną w tym artykule tezę, że przestrzeń – aby uzyskać kulturowy wymiar – musi zostać utekstowiona. Dzieje się tak wówczas, kiedy miejsca, zamieszkujący je ludzie oraz wydarzenia, które były ich udziałem, stają się tematem opowieści. Właśnie owe opowieści utrwalone w tekstach kultury – dzięki temu odczytywane i interpretowane – tworzą podstawy dyskursu lokalnego. Każdy dyskurs lokalny budowany jest w oparciu o dwa rodzaje tekstów, te pisane z perspektywy wewnętrznej i te reprezentujące zewnętrzny punkt widzenia. W wypadku miejsc prowincjonalnych i marginalizowanych inną funkcję – w perspektywie dyskursu lokalnego – pełnią teksty pisane przez przybyszów, a inną pisane przez zamieszkujących dane miejsce. Przywołane w tym artykule utwory tematyzujące miejsca z obszaru obecnego polsko-białoruskiego pogranicza stanowią literacki zapis wspomnień, dokonany przez po-

<sup>30</sup> E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, s. 86.

<sup>31</sup> Tamże, s. 94–95.

tomków „historycznie niemych” przodków. Reprezentują one zatem wewnętrzny punkt widzenia, uwzględniający postawę emocjonalną ich autorów. Są one również wyrazem kształtującej się tożsamości lokalnej młodych ludzi, którzy tematy przemilczane przez dziadków wypełniają własną ekspresją artystyczną.

Przykładem tekstów napisanych przez autorów reprezentujących spojrzenie z zewnątrz są wydane w 2015 roku książki: Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć* (Wołowiec), Bartosza Jarzębskiego, Jędrzeja Morawieckiego i Macieja Skawińskiego *Jutro spadną gromy* (Białystok) oraz Michała Książka *Droga 816* (Białystok). Wszystkie należą do literatury faktu, chociaż reprezentują różne poetyki reportażowe, różne postawy poznawcze i emocjonalne wobec Podlasia<sup>32</sup>. Teksty przychodzące z zewnątrz mają zazwyczaj charakter historii opowiedzianej z perspektywy dominującego centrum, natomiast te przedstawiające wewnętrzny punkt widzenia – jak w koncepcji historii ratowniczej zauważa Domańska – mają charakter narracji usytuowanej, uwzględniającej emocjonalny i subiektywny stosunek do przekazywanych informacji. Teksty pisane przez autorów reprezentujących zewnętrzny punkt widzenia mogą wyrastać z przekonania, że – jak zauważa Domańska – żyjący na pograniczach, na marginesach, określane jako pasywni, potrzebują kogoś, kto by się wypowiedział w ich imieniu i upomniał o ich prawa<sup>33</sup>. Teksty pisane przez autorów reprezentujących wewnętrzny punkt widzenia wyrastają natomiast z przekonania, że zamieszkiwane przez nich miejsce wymaga tekstowych reprezentacji, dzięki którym może stawić czoła doświadczeniu peryferyzacji i marginalizacji. Dwa rodzaje tekstualizacji miejsca, z perspektywy zewnętrznej i wewnętrznej, przyczyniają się do wytworzenia różnego typu wiedzy. Teksty twórców poznających miejsca peryferyjne z perspektywy przybysza z centrum, wytwarzają wiedzę pretendującą do obiektywnej i eksperckiej. Teksty twórców związanych z przedstawianym przez nich miejscem, a więc utrwalające historie przeżyte, wytwarzają „wiedzę emotywną”<sup>34</sup>, opartą na doświadczeniu piszącego, który rzeczywi-

---

<sup>32</sup> Książka Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, określana mianem reportażu śledczego, przedstawia Białystok jako miasto, którego mieszkańcy wyparli pamięć o jego przeszłości, jako miasto rasistowskie oraz jako miasto skorumpowane. Książka Jarzębskiego, Morawieckiego, Skawińskiego *Jutro spadną gromy* stanowi próbę zmierzenia się podróżników z podlaskim mitem, czego rezultatem jest antropologiczno-poetycka opowieść. Jeszcze inny charakter ma poetycki reportaż Książka *Droga 816*, której autor podąża tytułową drogą z południa na północ, wzdłuż granicy polsko-ukraińskiej i polsko-białoruskiej, wzdłuż Bugu. Tak uważnie obserwuje zwyczajność wschodniego pogranicza, że pod jego wzrokiem staje się ona niezwykła.

<sup>33</sup> E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, s. 94.

<sup>34</sup> Tamże, s. 96.

ście uczestniczy w odzyskiwaniu pamięci zbiorowej swojej wspólnoty, a tym samym w kształtowaniu jej tożsamości.

Miejsca, które nie posiadają zbyt licznych reprezentacji tekstowych są niedostatecznie opisane, a więc także słabo rozpoznawane i – jak niezagospodarowany teren – przyciągają zdobywców, podróżników, turystów. Ci natomiast spisują swoje spostrzeżenia w przekonaniu, że ich słowa wypełnią białe miejsca na mapie. Miejsca nieutekstowane stanowią zatem swego rodzaju białe terytorium, po którego metaforykę odsyłam tu zarówno do niezapisanej kartki, jak i do wielu toponimów wiążących się z kolorem białym, a odnoszących się do miejsc w regionie podlaskim<sup>35</sup>. Białe terytorium na mapie także stanowi metaforę miejsca nieopisanego, a więc nienazwanego, nieutekstowanego. Teksty kultury, opisujące miejsca i nazywające je, stają się zatem ważnym elementem kulturowej mapy każdego regionu. Wspomniani wyżej twórcy związani z regionem podlaskim, przekazując w swoich utworach doświadczenie życia na pograniczu, na marginesach czy peryferiach pełnią właśnie funkcję kartografów, pokrywających białe terytorium siatką tekstów. Włodzimierz Pawluczuk, Piotr Tomaszuk, Dana Łukasińska, Agnieszka Korytkowska-Mazur, Leon Tarasewicz, Michał Androsiuk, Michał Stankiewicz są właśnie takimi lokalnymi kartografami, nanoszącymi na mapę kulturową regionu odkryte przez siebie miejsca i wydarzenia, jakie w nich zaszły. Aktywność artystyczna tych twórców potwierdza tezę Domańskiej dotyczącą zmieniających się relacji między centrum a peryferiami, na co – jak staram się dowieść – ma wpływ wzrost potencjału tekstowego:

W tradycyjnym podejściu pogranicze traktowane było jak pewien „margines” usytuowany z dala od „centrum”, a zatem coś gorszego, prowincjonalnego. Obecnie jednak, kiedy model dominującego centrum i pasywnych peryferii poddawany jest krytyce, wraz z nim następuje rekonceptualizacja i dowartościowanie pograniczy i marginesów. Są one postrzegane jako zony spotkań; cywilizacyjnych, kulturowych styków i w tym sensie są „frontem”, który zmienia oblicze kultury dominującej. W istocie można powiedzieć, że przyszłość leży na pograniczach, bowiem tam skupia się kreatywny potencjał zmian społeczno-kulturowych<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Semantykę białego koloru w toponomastyce charakterystycznej dla Białostocczyzny analizuje Danuta Zawadzka, zwracając uwagę zarówno na historyczne, jak i kulturowe mechanizmy wytwarzania znaczenia bieli. Zob. D. Zawadzka, *Białystok jak buza. Do „białej” imagologii regionu podlaskiego*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowska, Kraków 2014.

<sup>36</sup> E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, s. 93–94.

Przedstawione tu zjawiska artystyczne świadczą o tym, że miejsce potrzebuje sztuki, która uczyni je zrozumiałym oraz wzmocni tożsamość lokalną jego mieszkańców. Domańska w projekcie historii ratowniczej zwraca szczególną uwagę na sposób gromadzenia i wytwarzania wiedzy na temat przeszłości konkretnych miejsc, chociaż w istocie celem postępowania badawczego w ramach tej koncepcji jest ratowanie przyszłości<sup>37</sup>. Historia ratownicza, rozumiana także jako lokalna, ma charakter integrujący i wspólnotowy, a zaangażowana w budowanie pamięci zbiorowej pełni ważną funkcję w perspektywie humanistyki afirmatywnej – określonej też przez Domańską jako wspierająca – której celem jest właśnie afirmacja miejsca zarówno w znaczeniu jego potwierdzenia, jak i akceptacji oraz uznania. Historia ratownicza jako afirmatywna służy kształtowaniu i utrwalaniu tożsamości miejsca, a teksty powstające w jej ramach mają za zadanie wyzwolenie go z opresji, traumy, cierpienia, wykluczenia.

W historii afirmatywnej chodzi o wsparcie, stymulowanie rozwoju, budowanie przestrzeni dla tworzenia i rozwoju indywidualnej i zbiorowej tożsamości; o kreowanie przestrzeni potencjalności dla działań, które przyczyniają się do osiągnięcia możliwych form współżycia dla skonfliktowanych indywidualnych i zbiorowych podmiotów<sup>38</sup>.

Ważnym wsparciem dla historii ratowniczej, alternatywnej, jest literatura, odgrywająca ważną rolę w budowaniu przestrzeni dla potencjalnych działań zmierzających do wzmocnienia tożsamości wspólnoty. Szczególne znaczenie przypada literaturze tematyzującej konkretne miejsce, gdyż to w dużej mierze na niej właśnie spoczywa zadanie budowania potencjału wyobrażeniowego tego miejsca. Literatura – dzięki sile obrazu poetyckiego oddziałującego na wyobraźnię – uczestniczy w tworzeniu horyzontu pozytywnych oczekiwań wobec każdego regionu, a szczególnie wobec regionu mniej utekstwowionego. Niewątpliwie, można mówić o „ratowniczej” funkcji literatury regionalnej, mającej duży wpływ na kształtowanie się tożsamości lokalnej. Funkcja ratownicza stawiana przed literaturą regionu pociąga za sobą nowe zadania stawiane przed literaturoznawstwem regionalnym, które wpisuje się w zakres „wiedzy usytuowanej”, wytwarzanej przez badaczy przynależnych do konkretnego środowiska społecznego, historycznego, geograficznego i za to środowisko współodpowiedzialnych. Od nich zatem także, podobnie jak od twórców, zależy potencjał wyobrażeniowy miejsca. Wytwarzanie „wiedzy usytuowanej” – co podkreśla Domańska – odbywa

---

<sup>37</sup> E. Domańska, *Historia ratownicza*, s. 13.

<sup>38</sup> Tamże, s. 23.

się zawsze w postawie etycznej, gdyż aktywność konkretnego badacza przebiega w sytuacji konkretnej wspólnoty, żyjącej w konkretnym środowisku społeczno-politycznym, jak też geohistorycznym.

## Textualisation of Places as Part of Rescue History. The Case of Podlasie

### Summary

Textualisation of places recovers memory of the territories which seem marginalized, excluded, places which belong to "the historically mute". The article exemplifies the concepts of rescue history in cultural texts which originated in the region of Podlasie. One of them is Dana Łukasińska's drama *Antyhona*, the story of a borderland Polish-Belarusian village in the years 1942–1947. Next is a performance *Metoda Ustawień Narodowych* directed by Michał Stankiewicz, narrating the 1946 pacification act against civil Orthodox Belarusian population. And finally, there is the example of Wierszalin, a geo-historical event, which is textualized in Włodzimierz Pawluczuk's literary reportage *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, and in the Wierszalin Theatre performances directed by Piotr Tomaszuk. These works substantiate the thesis of the rescue function of regional literature.

**Keywords:** textualisation of places, memory, rescue history, regional literature, Podlasie



Elżbieta Dąbrowicz

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

## Miasto bez... Kilka uwag o białostockiej pamięci stabuizowanej

### Miasteczko Białystok

„To miasto bez pamięci”<sup>1</sup> – czytamy w głośnej książce Marcina Kąckiego o Białymstoku. Mówi tak między innymi Katarzyna Sztóp-Rutkowska, którą złości propagowana przez władze miejskie „folderowa wielokulturowość”<sup>2</sup>, sposób obchodzenia z daleka żydowskiej przeszłości miasta – przedwojennej

---

\* Artykuł niniejszy powstał w związku z programem Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego NPRH w latach 2012–2017. Jest po-głosem dyskusji wokół książki Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, Wołowiec 2015, lecz nie dyskusją z tezami autora. Książka stała się punktem wyjścia debaty w Uniwersytecie w Białymstoku *Oto czym jesteście/ jesteśmy. Zrozumieć Białystok*, która się odbyła 21 stycznia 2016 r. Zob. [https://www.youtube.com/watch?v=FSa7TJ\\_CEO4](https://www.youtube.com/watch?v=FSa7TJ_CEO4) [dostęp 20.09.2016]. Tezy organizatorów zob. <http://filologia.uwb.edu.pl/zbr/zbr.pdf> [dostęp 20.09.2016].

<sup>1</sup> M. Kącki, *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, s. 52.

<sup>2</sup> „Zasoby stanowiące pamiątkę po społecznościach zamieszkujących Białystok w przeszłości (przede wszystkim Żydach, ale również Niemcach czy Rosjanach) są zupełnie zmarginalizowane [...], a świadomość dziedzictwa tych grup wśród współczesnych mieszkańców Białegostoku jest znikoma». To dominacja, pisze Sztóp-Rutkowska, «symbolicznej grupy najliczniejszej nad mniejszościowymi». Odpowiedzialne za to są jej zdaniem władze lokalne. Choć pełno w mieście billboardów z hasłem «wielokulturowości», to nazywa ją «wielokulturowością folderową», na pokaz, w celach turystycznych” [tamże, s. 55]. Kącki powoływał się m.in. na artykuł Sztóp-Rutkowskiej w „Gazecie Wyborczej” z 2013 roku. Zob. [http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,90711,14098041,Folderowa\\_wielokulturowosc\\_Wykopmy\\_rasizm\\_z\\_Biale\\_gostoku.html](http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,90711,14098041,Folderowa_wielokulturowosc_Wykopmy_rasizm_z_Biale_gostoku.html) [dostęp 20.09.2016]. Sztóp-Rutkowska jest autorką książki *Próba dialogu. Polacy i Żydzi w międzywojennym Białymstoku*, Kraków 2008.

i okupacyjnej. Wielokulturowość sprowadzoną do powtarzanego przy rozmaitych oficjalnych okazjach ogólnikowego frazesu kompromitują swastyki widoczne w przestrzeni publicznej, namazywane czarną farbą na murach domów, klatkach schodowych, pomnikach. Czarne sygnatury intencjonalnej amnezji stanowią złowróżbny dla wszystkich nie-swoich *leitmotiv* reportażu *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*. Rafał Gawęł, jeden z pozytywnych bohaterów książki<sup>3</sup>, daje kontekstową wykładnię swastyk: „Żyjemy w domach, [...], które nie należały do nas, chodzimy po ulicach, na których zabrakło sąsiadów. Pochodzimy z miasteczek, gdzie wszyscy wiedzą, kto zabijał, i gdzie leżą kości niewinne zamordowanych. Spotykamy nieukaranych morderców, ich dzieci o wszystkim wiedzą i obawiają się, że ktoś zabierze dom, który uznali za swój, ale na drzwiach widać ciągle ślad po mezuzie. A swastyki są symbolem zapomnienia”<sup>4</sup>. Swastykami nieznani zwykle i niekaralni sprawcy zdają się więc zakrywać ślady żydowskiej przeszłości miasta i regionu, żeby czuć się pewniej na swoim/nieswoim podwórku. Potwierdzają tym sposobem i magicznie zaklinają – dopowiadam myśl Gawęła – nieodwracalność Zagłady: dobrze się stało i niech tak zostanie.

Z książki Kąckiego wynika bezsprzecznie, że Białystok jest „miastem bez pamięci”. Jego mieszkańcy, łącznie z władzami, nie chcą się mierzyć z żydowską przeszłością miasta. Unikają, jak mogą, obowiązku pamiętania i dawania świadectwa pamięci. Nie tyle zatem prywatnie nie pamiętają i nie wiedzą, co nie chcą tworzyć lokalnej wspólnoty, która pamięta<sup>5</sup>. Jakby się obawiali,

---

<sup>3</sup> Rafał Gawęł, prezes Stowarzyszenia Teatralnego Dom na Młynowej „Teatr TrzyRzecz”, realizował projekt „Zamaluj zło”, polegający na eliminacji z przestrzeni miasta swastyk i hasel rasistowskich czy ksenofobicznych. W książce Kąckiego opuszcza on miasto, nękany zarzutami prokuratorskimi, w asyście tryumfalnych komentarzy facebookowych Adama Andruszkiewicza z Młodzieży Wszepolskiej, który pisze o zwycięstwie „środowiska narodowego, patriotycznego, kibicowskiego” nad „lewackim cyrkiem przy ul. Młynowej” [M. Kącki, *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, s. 166]. Sądowe perypetie Gawęła wciąż trwają.

<sup>4</sup> Tamże, s. 157.

<sup>5</sup> Lech M. Nijakowski tak definiował wspólnotę pamięci: „agregat osób (niekoniecznie grupa), które łączy określone doświadczenie biograficzne, nie zawsze o charakterze traumatycznym, oraz ich potomków, którzy przejęli pamięć rodzinną. [...] Oprócz osób tworzących «rdzeń» wspólnoty pamięci, często połączonych więzami rodzinnymi i regionalnymi, należy włączyć do wspólnoty wszystkie osoby, które utożsamiają się z wyróżnionym wydarzeniem formacyjnym, nawet jeśli nie mają w rodzinie osoby uczestniczącej w opisywanych wydarzeniach. [...] Wspólnota pamięci jest zatem przede wszystkim wspólnotą skonstruowaną w wyniku społecznego procesu symbolizacji, który rozwija się wokół uczestników i świadków formacyjnego wydarzenia” [L.M. Nijakowski, *Regionalne zróżnicowanie pamięci o II wojnie światowej*, w: P.T. Kwiatkowski, L.M. Nijakowski, S. Szacka, A. Szpociński, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Gdańsk–Warszawa 2010, s. 207–208].

że upamiętnienie umarłych i wymordowanych sprowadzi ofiary (względnie ich spadkobierców) z powrotem. Wraz z nimi zaś pojawią się pytania o winę, żądania – jeśli nie kary<sup>6</sup> – to zadośćuczynienia. W książce Kąckiego o żydowską przeszłość troszczą się wyłącznie osamotnione w swoich poczynaniach jednostki – garstka działających samopas zapaleńców<sup>7</sup>. Cała reszta milcząco bądź półgębkiem zdaje się więc akceptować sposób, w jaki zaraz po wojnie rozwiązano problem z żydowskim cmentarzem, zawadzającym w planach odbudowy miasta<sup>8</sup>. Kirkut zasypano, by na nim założyć park. Trudno o bardziej wymowny symbol niepamięci. Komuś, kto pamięta ballady Mickiewicza, mogłoby się nasunąć skojarzenie z liliami, które mężobójczyni zasadziła na grobie swojej ofiary, by zbrodnię perfidnie zamaskować niewinną bielą kwiatu. Mickiewiczowskie lilie przyszły mi do głowy, kiedy czytałam odnoszący się do parku fragment książki Kąckiego. O samym tym miejscu myślę jednak nieco inaczej.

Park – Park Centralny – znaczy nie tylko w odniesieniu do tego, co ukrywa pod powłoką zieleni. Nie mniej istotne dla odczytania jego znaczenia jest sąsiedztwo. To ono w pierwszym rządzie dostarczyło argumentacji na rzecz decyzji o zasypaniu kirkutu. Geneza parku nie wiąże się bezpośrednio z lokalną, motywowaną nacjonalistycznie czy antysemicko, odmową pamiętania o żydowskiej przeszłości. Przy okolicznościach drastycznej z dzisiejszego punktu widzenia operacji na miejskiej przeszłości warto się chwilę zatrzymać.

W swojej narracji o Białymstoku Kącki zarysowuje również – słabszą kreską – wątek miasta z nieomal całkowicie wymienioną po wojnie ludnością, w którym organizuje się życie od nowa. Do tego wątku zostaje włą-

---

<sup>6</sup> Karanie winnych Zagłady przebiegało po wojnie niesporo. Ofiary zostały dopuszczone do głosu dopiero podczas procesu Eichmanna w Jerozolimie w 1961 roku. Por. Sz. Pietrzykowski, *Od procesu Eichmanna do serialu „Holocaust”*. *Niemieckie zmagania z narodowym socjalizmem*, „Sensus Historiae” 2015, nr 1. Na łamach „Gazety Białostockiej” z 1961 roku proces Eichmanna traktowany był jako wydarzenie trzeciorzędnej wagi. Ledwie proces ruszył, na pierwszych stronach zaczęto się rozpisywać z entuzjazmem o locie kosmicznym Gagarina jako „początku nowej ery” („Gazeta Białostocka” 1961, nr 88).

<sup>7</sup> Autor opowiada między innymi o perturbacjach związanych z przekładem i tłumaczeniem relacji białostockiego Żyda Rafaela Rajznera. Ukazała się po polsku pt. *Losy nieopowiedziane. Zagłada Żydów białostockich 1939–1945* dzięki uporowi tłumacza-amatora i jego wsparciu finansowemu.

<sup>8</sup> Historię zasypania kirkutu (chodzi o cmentarz rabinacki założony w XVIII w.) przypomniał Tomasz Wiśniewski w swoim filmie *Park Centralny* (2014), propagując zarazem ideę przebudowy Parku w taki sposób, by odkopać zachowane macewy i stworzyć lapidarium. W 2010 r. informacja o zasypanym kirkucie pojawiła się w mediach lokalnych w kontekście budowlano-archeologicznym. Zob. m.in. <http://www.wspolczesna.pl/magazyn/art/5726060,bialystok-miasto-zbudowane-na-cmentarzach,id,t.html> [dostęp 20.09.2016].

czony pomysłodawca zasypania cmentarza, architekt Michał Bałasz. Należy do przyjezdnych: urodzony w Wilnie, studiował w Poznaniu. Z Wilnem związany był też Stanisław Bukowski, inny zasłużony dla Podlasia specjalista od architektury – renowator pałacu Branickich i projektant... gmachu PZPR, by wspomnieć najbardziej spektakularne jego dzieła<sup>9</sup>. Ten drugi w książce Kąckiego się nie pojawia. Nie można by go jednak pominąć, gdyby sprawę kirkutu rozważać w kontekście Białegostoku pierwszej powojennej dekady. Żydowski cmentarz zostaje zasypany, bo priorytetem jest odbudowa, która ma na celu radykalną przemianę architektoniczną stolicy województwa. Autor książki, zaaferowany własną koncepcją „miasta bez pamięci”, nazbyt pośpiesznie oddał się z przycmentarnego placu budowy. W tej bowiem perspektywie, gdyby ją rzetelniej zaznaczyć, park urządzony nad zasypanym kirkutem nie symbolizowałby jedynie ucieczki od pamiętania o żydowskich białostoczanach, lecz stanowiłby symboliczne residuum znamionującej „budowniczych socjalizmu” utopijnej wiary w przyszłość obywatela się bez fundamentu przeszłości. Dzisiejszy Białystok „bez pamięci” odbudowywał się przecież z wojennych ruin<sup>10</sup> jako „nowe miasto nowych ludzi”, by się posłużyć tytułem książki Moniki Golonka-Czajkowskiej o Nowej Hucie<sup>11</sup> – utopijne miasto z przyszłości. Park nadcmentarny sąsiadował z okazałym „Domem Partii”, budowanym w latach 1950–1952, zwieńczającym „Aleję Pochodów”, którą miały przemierzać manifestacje pierwszomajowe<sup>12</sup>. Tu właśnie, po sąsiedztwie z pogrzebanym kirkutem, usytuowano centralny punkt „nowego miasta” tworzonego przez ludzi z założenia nie obciążonych żadną przeszłością ani etnicznym stygmatem, maszerujących dziarsko i radośnie

<sup>9</sup> O Stanisławie Bukowskim, który był również autorem (z Leszkiem T. Dąbrowskim) niezrealizowanego planu przebudowy Białegostoku z lat 1945–1946, zob. S. Wicher, *Życie architektury. Życie i twórczość Stanisława Bukowskiego (1904–1979)*, Białystok 2009.

<sup>10</sup> Na temat powojennego stanu architektonicznego miasta zob. M. Chodorowski, *Obraz miasta Białegostoku po II wojnie światowej jako punkt wyjścia do analizy przekształceń przestrzennych w okresie powojennym na podstawie „Inwentaryzacji stanu zagospodarowania miasta Białegostoku – 1948 r.”*, „Architecturae et Artibus” 2012, nr 1.

<sup>11</sup> M. Golonka-Czajkowska, *Nowe miasto nowych ludzi. Mitologie nowohuckie*, Kraków 2013. Wyobrażeniu „nowego człowieka” obszerną książkę poświęcił Mariusz Mazur, *O człowieku tendencyjnym... Obraz nowego człowieka w propagandzie komunistycznej w okresie Polski Ludowej i PRL 1944–1956*, Lublin 2009.

<sup>12</sup> Kącki wspomina o budowie gmachu Komitetu Wojewódzkiego PZPR, ale nie zarysowuje całego założenia architektonicznego, którego budynek ów był częścią. Białystok z lat 50. również stanowi już dzisiaj archeologiczną warstwę miasta. O „Aleję Pochodów” i gmachu PZPR zob. A. Szmitkowska, *Aleja Pochodów – reprezentacyjna aleja nowego, socrealistycznego miasta Białystok*, „Architecturae et Artibus” 2012, nr 3: „Idea stworzenia «miejsca masowych pochodów i demonstracji» jako swego rodzaju «ludowego forum» realizowana była w wielu ważniejszych miastach powojennej Polski” [s. 37].

w odgórnie zarządzanych pochodach. Nowy człowiek z zasady nie oglądał się za siebie – z nadzieją wychylał się ku przyszłości. Zniszczony w czasie wojny Białystok, ze zrujnowaną do cna tkanką społeczną i materialną, doskonale się nadawał do roli „nowego miasta”, które trzeba było dopiero stworzyć. Dokonująca się po wojnie rewolucja polityczno-społeczna nie musiała zaczynać od spektakularnych aktów burzenia starego porządku: stary świat leżał w gruzach. Komuniści zaś mogli wystąpić w owczej skórze rekonstruktorów czy odnowicieli.

Skoro zaś mowa o koncepcji „nowego miasta”, to na marginesie warto przywołać plan „zagospodarowania przestrzennego” Białegostoku sporządzony przez Ignacego Felicjana Tłoczka i Stefana Zielińskiego w 1948 roku, nawiązujący do analogicznego planu, bez precedensu w białostockich dziejach – autorstwa pierwszego z wymienionych – sprzed samej wojny (1938–1939). W dokumencie powojennym Tłoczek stwierdzał: „Należy wrócić do niewykorzystanej szansy nawiązania kompozycji śródmieścia do barokowego założenia osiowego, dającej się jeszcze urzeczywistnić. Postulat ten stwarza bowiem sposobność uwypuklenia indywidualnych cech miasta i wyróżnienia go z bezosobowości, tak rozpowszechnionej w nowo wznoszonych dzielnicach innych miast polskich, uległych uniformizmowi”<sup>13</sup>. Troskę o indywidualny charakter miasta łączył urbanista z myślą o wygodzie mieszkańców, co stanowiło podstawowe założenie architektury modernistycznej. Presja ideologii w dobie przyspieszonej sowytyzacji wymusiła na budowniczych nowego Białegostoku inne rozwiązania, aczkolwiek do pewnych elementów planu Tłoczka wrócono po zmianie kursu politycznego<sup>14</sup>.

Kącki „nowym miastem nowych ludzi”, które po części zaistniało wyłącznie jako projekt, interesuje się pobieżnie. Do Parku Centralnego nie zachodzi więc od strony planowanej, lecz nigdy nie urzeczywistnionej w wyobrażonym kształcie, „Alei Pochodów”. Obiera inną trasę. Rozległe reperkusje sensotwórcze ma wybór autora, by do Białegostoku o „czarnej pamięci” zmierzać przez Łapy. W cytowanej wcześniej wypowiedzi Gawła zaciera się granica między Białymstokiem, „wielkim miastem”, jak pisał, ironizując, So-

---

<sup>13</sup> Cyt za: M. Chodorowski, *Śródmieście Białegostoku w ogólnym planie urbanistycznym autorstwa I.F. Tłoczka i St. Zielińskiego – 1948 r.*, „Architekturae et Artibus” 2013, nr 1, s. 13. Plan miał być realizowany w latach 1949–1979, lecz nie został zatwierdzony. W latach 1949–1950 wdrażano plan inny, przygotowany przez K. Jeziorańskiego i K. Widawskiego [tamże, s. 17].

<sup>14</sup> M. Chodorowski, *Śródmieście Białegostoku....* Tłoczek zatrudniono pod koniec lat 30. XX w. do opracowania planu zagospodarowania przestrzennego Białegostoku po jego sukcesach w Toruniu. Jego ówczesna aktywność mieściła się w ramach „niedokończonego projektu» międzywojennej nowoczesności”, o którym pisze Jarosław Trybuś w książce *Warszawa niezaistniała*, Warszawa 2012, s. 19.

krat Janowicz<sup>15</sup>, a podlaskimi „miasteczkami”. Stąd już blisko do Jedwabnego. Tym sposobem książka Kąckiego lokuje się na końcu serii jedwabińskiej, którą tworzą przyrastające z latami publikacje książkowe, filmy i spektakle.

Przypomnę pokrótce i z pominięciem prac *stricte* historycznych: najpierw był film Agnieszki Arnold *Gdzie mój starszy syn Kain* (1999), potem *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa<sup>16</sup>; autor skorzystał z materiałów zebranych przez dokumentalistkę do jej *Sąsiadów* (2001), skąd zapożyczył też tytuł<sup>17</sup>. Wokół jego książki wydanej w 2000 roku rozgorzała burzliwa dyskusja wśród publicystów, historyków oraz publiczności niekoniecznie nawet czytającej<sup>18</sup>. W ślad za Grosse na Podlasie trafiła Anna Bikont, publikując reportaż *My z Jedwabnego* (2004), utwierdzający „miasteczko” w randze symbolu oznaczającego najciemniejszą stronę relacji polsko-żydowskich. Po upływie kilku kolejnych lat Tadeusz Słobodzianek uznał, że sprawę jedwabińską warto już przetworzyć artystycznie. Powstał dramat *Nasza klasa* (2009), uhonorowany nagrodą „Nike”, wystawiany w Polsce (Teatr na Woli 2010) i zagranicą, emitowany w Teatrze TVP. W 2012 na ekrany kin weszło *Pokłosie* w reżyserii Władysława Pasikowskiego z licznymi aluzjami do mordu w Jedwabnem, gdzie realia potraktowano z jeszcze dalej posuniętą artystyczną swobodą niż w dramacie Słobodzianka.

Reportaż *Białystok. Biała siła, czarna pamięć* można czytać jako kontynuację jedwabińskiego wątku i kolejne jego artystyczne przetworzenie. Zbuntowani przeciw niepamięci bohaterowie książki Kąckiego, chociaż nie są postaciami fikcyjnymi i występują pod własnymi nazwiskami, przypominają cokolwiek filmowego Józefa Kalinę (postać graną przez Macieja Stuhra), który

<sup>15</sup> S. Janowicz, *Wielkie miasto Białystok*, Warszawa 1973.

<sup>16</sup> Wcześniej dyskusję wokół problemu polskiej winy wobec Żydów wywołał Jan Błoński artykułem *Biedni Polacy patrzą na getto* z 1987 roku, ale sprawa Jedwabnego w nim się nie pojawiła. W pobliże Jedwabnego wiódł poniekąd film Pawła Łozińskiego *Miejsce urodzenia* z 1992 roku.

<sup>17</sup> Pełny tytuł *Sąsiedzi: historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Angielski przekład książki już tytułem wskazywał na Jedwabne: *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*, Princeton 2001.

<sup>18</sup> O jej przebiegu informuje z grubsza przyteczna antologia *The Neighbors Respond. The Controversy over the Jedwabne Masacre in Poland*, ed. by A. Polonsky and J.B. Michalic, Princeton and Oxford 2004. We wstępie autorzy przypominają o publikacji Danuty i Aleksandra Wroniszewskich, którzy pisali o Jedwabnem w 1988 na łamach łomżyńskich „Kontaktów” (...aby żyć). Temat Jedwabnego podjął wcześniej Z. Sędziak, *Napiętnowani znakiem śmierci*, „Ziemia Łomżyńska” 1986, t. 2. Jednym z głośniejszych tekstów debaty ogólnopolskiej był artykuł Andrzeja Kaczyńskiego z maja 2000 r. na łamach „Rzeczpospolitej” – *Całopalenie. W Jedwabnem zagłady Żydów dokonali Niemcy polskimi rękami*. P. Ciołkiewicz, *Poszukiwanie granic odpowiedzialności zbiorowej: debata o Jedwabnem na łamach „Gazety Wyborczej”, „Kultura i Społeczeństwo”* 2004, nr 1.

wiedziony potrzebą ekspiacji za grzechy przodków gromadzi na swoim polu rozwleczone po okolicy macewy, domagając się zbiorowego rachunku sumienia za mord na żydowskich sąsiadach. Mimo że wszystkie wymienione dzieła krążą wokół Jedwabnego i są ze sobą posplatane, nie można powiedzieć, że we wszystkich chodzi dokładnie o to samo – choćby dlatego, że między pierwszym a ostatnim minęło piętnaście lat. Książka Kąckiego ewidentnie przecież jest orężem w tzw. wojnie kulturowej między dwiema Polskami<sup>19</sup>, czego nie da się powiedzieć o filmach Arnold czy *Sąsiadach* Grossa. O tak zdefiniowanej wojnie wtedy jeszcze nikt nie pisał. Dyskusja, którą wywołał Gross<sup>20</sup>, włączała się w szerszy kontekst wypełniania białych plam w historii po wieloletnim jej cenzurowaniu za PRL-u<sup>21</sup> i przełamywania tabu wobec niechlubnych epizodów przeszłości, sprzecznych z wyobrażeniem Polaków jako ofiar wojny i powojnia. Jedwabne trwale już chyba zrosło się w dyskursie publicznym z generalizującym pytaniem o współodpowiedzialność Polaków za wymordowanie Żydów, o polski antysemityzm.

Bo Jedwabne – stwierdzał Gross – choć to może największy jednorazowy mord popełniony przez Polaków na Żydach – nie było zjawiskiem odosobnionym. Zaś w ślad za Jedwabnem pojawia się metahistoryczne pytanie: czy można być równocześnie prześladowcą i ofiarą, czy można równocześnie cierpieć i zadawać cierpienia<sup>22</sup>.

Odpowiadając na to pytanie twierdząco, należałoby iść dalej i pytać, co zrobić, by tego syndromu, uniemożliwiającego zbiorową kurację z miazmatów przeszłości, nie utrwalac. W sprzężeniu roli ofiary z rolą prześladowcy tkwi bowiem wciąż aktywne i żywsze aniżeli zaszłości sprzed wojny źródło antagonizmu polsko-żydowskiego i żydowsko-polskiego.

Kwestia polskiej współwiny wobec Żydów została publicznie postawiona nie tylko dlatego, że odkąd przestały obowiązywać PRL-oskie ograniczenia cenzuralne, można ją było wreszcie przedyskutować w miarę otwarcie, a nowe czasy wręcz wymagały wielkiego samooczyszczenia z tego wszystkiego, co przez lata zalegało w pamięci nienazwane i niezutylizowane, wymagały również zmian w krajobrazie kulturowym – demontażu jednych po-

<sup>19</sup> Na temat wojen kulturowych w znaczeniu, które pewnie zaakceptowałyby Kącki, zob. W.J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacionalizmem w tle*, Warszawa 2013.

<sup>20</sup> Debatę przeanalizował P. Forecki, *Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej*, Poznań 2008.

<sup>21</sup> W 2000 roku zaczęła się ukazywać *Encyklopedia „białych plam”*, której inicjatorzy postawili sobie za cel wypełnianie luk i eliminowanie fałszerstw historycznych popełnionych w PRL-u, ale ich poczynania budzą wiele zastrzeżeń. O cenzurowaniu historiografii w PRL-u zob. Z. Romek, *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944–1970*, Warszawa 2010.

<sup>22</sup> J. Gross, *Sąsiedzi*, Sejny 2000, s. 102.

mników, zainstalowania innych. Dla batalii o dojrzałe, samokrytyczne podejście do narodowej przeszłości, zrywające z jej apologetycznym, polonocentrycznym i monologicznym ujęciem<sup>23</sup>, ważny był europejski czy też globalny kontekst zainteresowania pamięcią. Trudno wprost zliczyć książki i artykuły współtworzące *memory boom*, datujący się od późnych lat 70. XX wieku<sup>24</sup>. W książkach akademickich publikowanych u progu nowego tysiąclecia pisano już wręcz o eksplozji pamięci czy obsesji pamięci w badaniach i kulturze. Jay Winter, odnosząc się do owego, wedle jego określenia, *memory boom* w artykule z 2001 roku, przypomniał zdanie jednego z ojców intelektualnej zawieruchy pamięciologicznej, Pierre'a Nory: „Ktokolwiek mówi pamięć, mówi Shoah”<sup>25</sup>. Wspomniany Winter wskazywał również na inne źródła *boomu*, ale dominującego znaczenia Holocaustu nie kwestionował.

Mieszkańcy państw byłego bloku komunistycznego musieli się zmierzyć z „mroczną przeszłością”<sup>26</sup> Holocaustu w imię integracji ze światem, który się wylaniał po zburzeniu muru berlińskiego. Europeizacja i modernizacja świadomości wręcz wymagała podjęcia tego tematu. Aleida Assmann, orędowniczka Europy jako „wspólnoty pamięci”, doceniła „terapię zapomnienia”, którą zaordynowano po wojnie, by odbudować „zachodnioniemieckie społeczeństwo” i położyć fundamenty pod jednoczącą się Europę Zachodnią, ale też wskazała na skokowe przebijanie się pamięci o Holocaustu do debaty publicznej w Niemczech. Problem ten uzyskał nowe znaczenie, odkąd pojawiła się szansa na rozszerzenie Unii na wschód. W związku z tym trzeba było na nowo przemyśleć europejską tożsamość. Badaczka przywoływała zdanie historyka Dana Dinera, który jako „wspólny europejski punkt odniesienia w przeszłości” wskazywał właśnie Holocaust – „paradygmatyczne europejskie *lieu de mémoire*” i stwierdzał, że „każda europejska konstrukcja tożsamościowa musi wychodzić od tego pamięciowego tęp-

---

<sup>23</sup> Aleida Assmann, zastanawiając się nad „europejską kulturą pamięci”, objaśniała, że chodziłoby nie o „jednolitą wielką narrację”, lecz o „dialogiczne odwołania i wzajemną komunikatywność narodowych obrazów przeszłości” [A. Assmann, *Ku europejskiej kulturze pamięci?*, przeł. K. Kończal, w: *też, Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 302]. Pierwsza wersja tekstu została zaprezentowana jako wykład w 2009 r.

<sup>24</sup> Zob. *The Collective Memory Reader*, ed. by J. K. Olick, Oxford University Press 2011.

<sup>25</sup> J. Winter, *The Generation of Memory: Reflections on the Memory Boom in Contemporary Historical Studies*, „Canadian Military History” 2001, vol. 10, issue 3, s. 5. Fundamentalne dzieło Nory 4-tomowe *Les lieux de memoire* ukazywało się między 1984 a 1992 rokiem, rozeszło się w liczbie ponad pół miliona egzemplarzy.

<sup>26</sup> „Mroczna przeszłość” pojawiła się w tytule zbioru artykułów poświęconych pamięci o Holocaustu w krajach postkomunistycznych [*Bringing the Dark Past to Light. The Reception of the Holocaust In Postcommunist Europe*, ed. J.-P. Himka, J.B. Michalic, University of Nebraska 2013].

nięcia”<sup>27</sup>. Odkąd dzień 27 stycznia – datę wyzwolenia Auschwitz – który w 1996 roku uznano za niemiecki dzień pamięci, uczczono na forum europejskim, można mówić, że postulat uznania Holokaustu za „negatywny mit założycielski Europy” został spełniony. „Od 2005 roku – informuje Assmann – uznanie pamięci o Holokauście jest jednym z warunków, jakie muszą spełnić kraje aspirujące do członkostwa w UE”<sup>28</sup>. Dyskusja wokół Jedwabnego stanowiła więc bilet wstępu do zachodniej „kultury pamięci”<sup>29</sup>, która miałyby stanowić fundament dla unijno-europejskiej tożsamości<sup>30</sup>, o czym intensywnie zaczęto dyskutować w Europie Zachodniej w latach 90. XX wieku, kiedy szykowano się do otwierania Unii dla nowych członków z Europy Środkowo-Wschodniej. Przez Jedwabne zatem (między innymi, bo przecież nie wyłącznie) miałyby wieść droga Polaków do nowej tożsamości europejskiej, pozwalającej na krytycyzm wobec ich identyfikacji wyjściowej, empatię wobec traumatycznych doświadczeń sąsiedzkich.

Jak w tej perspektywie przedstawia się opowieść Kąckiego o „mieście bez pamięci”, w którego pobliżu Jedwabne zostaje zlokalizowane („pięćdziesiąt kilometrów od Białegostoku”<sup>31</sup>)? Z lektury płynie wniosek, że próba stworzenia nowej zeuropeizowanej polskiej tożsamości zbiorowej nie dała pożądaných rezultatów. W Jedwabnem, które odwiedza w kilkanaście lat po eksploracjach Arnold i Bikont, Kąckiemu trudno znaleźć rozmówców:

„A co pani sądzi?” – pyta o mord z 1941 roku kobietę spotkaną na ulicy – Przyjezdna. A pani, pan, a ty, młody chłopaku? Przyjezdni. Parskają śmiechem. A młoda właścicielka sklepu, która zamiata koło nas? Nie w temacie, nie słu-

<sup>27</sup> A. Assmann, *Ku europejskiej kulturze pamięci?*, s. 283.

<sup>28</sup> Tamże, s. 285.

<sup>29</sup> Kategoria „kultury pamięci” nie funkcjonuje oczywiście wyłącznie w kręgu europejskim. Posługiwał się nią w swoich książkach np. Andreas Huyssen [*Twilling Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge 1995; *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press 2003].

<sup>30</sup> „Moja teza brzmi – pisała Aleida Assmann – że integracja europejska nie będzie się pogłębiać tak długo, jak długo monologiczne konstrukcje pamięci będą się nadal umacniać. Tutaj mógłby zadziałać mój czwarty model, czyli «dialogiczne pamiętanie». Zdecydowanie nie chodzi tu jeszcze o powszechnie praktykowany sposób obchodzenia się ze wspólną historią przemocy, lecz z wielką kulturową i polityczną szansą, zawartą w projekcie «Europa». Dialogiczne pamiętanie powinno oznaczać wzajemne powiązanie i zsiecowanie zbyt jednorodnych konstrukcji pamięci wzdłuż narodowych granic. Konstrukcja Unii Europejskiej oferuje niepowtarzalną ramę dla przebudowy pamięci monologicznych w dialogiczne” [A. Assman, *Od zbiorowej przemocy do wspólnej przyszłości*, w: tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, s. 268 (artykuł opublikowany oryginalnie w 2011 roku)].

<sup>31</sup> M. Kącki, *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, s. 84. Notabene we wcześniejszych publikacjach poświęconych Jedwabnemu pisano o jego położeniu w Łomżyńskim. Odległość od Białegostoku Kącki znacznie skrócił. Według Google w linii prostej jest to 60 km.

chała. Śmiech. – Jednej rzeczy szkoda – mówi młoda matka. – Na tyłach pomnika, gdzie jest stary cmentarz, były leszczyny. Chodziliśmy rwać orzechy, a teraz ogrodzili, spryskali i nie ma<sup>32</sup>.

Mieszkańcy Jedwabnego, których napiętnowano jako „sąsiadów” arogancko odmawiają przyjęcia tej etykiety. Pytani o stosunek do przeszłości odpowiadają, nie ukrywając bynajmniej, że stosują chytry wybieg: nie jesteśmy stąd, to nie nasza sprawa. Swego rodzaju eksterytorialność manifestują też podczas rocznic pogromu.

Na corocznych obchodach brak mieszkańców Jedwabnego, proboszcza, ulice miasteczka pustoszeją. W 2011 roku, w siedemdziesiątą rocznicę zbrodni, mieszkańcy obserwowali obchody zza płotów i przez lornetki<sup>33</sup>.

Mur berliński wprawdzie runął, ale na płoty nie ma rady. Jedwabne nie poddało się europeizacji.

A Białystok? W Białymstoku jest jeszcze gorzej: stał się nacjonalistycznym bastionem. O żydowskich mieszkańcach nie chce się tu pamiętać, a nowi obcy padają ofiarą agresji, która przypomina zachowania pogromowe. Podpalenia mieszkań migrantów zdają się (świadomym? nieświadomym? instynktownym?) naśladownictwem morderstwa w jedwabieńskiej stodole. Przeszłość skażona przemocą zatruwa teraźniejszość. To, co się stało z Żydami w Jedwabnem 10 lipca 1941 roku, wraca w Białymstoku poprzez incydenty motywowanej nacjonalistycznie agresji wobec przybyszów. Garstka propagatorów nowej, zeuropeizowanej tożsamości nie ma szans na powodzenie w swoich przedsięwzięciach wobec niechęci kleru rzymskokatolickiego, wobec ekspansywności środowisk prawicowo-kibicowskich, wobec uników władzy, która nie chce zadzierać z elektoratem, wreszcie wobec sklikowania pierwszych z drugimi i trzecimi. Swastyki są znakiem odmowy wobec tożsamości europejskiej.

Książka o „czarnej pamięci” Białegostoku tchnie pesymizmem. W ostatnim jej akapicie Kącki nawiązuje do pierwszych stron reportażu, gdzie pisał o Ludwiku Zamenhofie, którego wielojęzyczny, wielokulturowy Białystok zainspirował do stworzenia uniwersalnego języka. „Idea Zamenhofa – czytamy na końcu – by ludzie żyli w zgodzie, zawarta symbolicznie w języku esperanto, została w 1977 roku wyryta na złotej płytce i umieszczona w sondzie Voyager, z pozdrowieniami dla obcej cywilizacji. Sonda minęła Układ Słoneczny, jest dwadzieścia miliardów kilometrów od Białegostoku

<sup>32</sup> Tamże, s. 86.

<sup>33</sup> Tamże, s. 88.

i ciągle się oddala..."<sup>34</sup>. Jedwabne – przypominam – od Białegostoku wedle rachuby autora dzieli kilometrów 50. Ponure nie jest to, że esperanto nie spełniło pragnień jego twórcy. Co innego Kąckiemu odbiera nadzieję na porozumienie wokół wspólnych wartości. Autor reportażu pokazuje, że Zamenhof, będąc niewątpliwie najbardziej znanym białostoczaninem, pozostaje do dzisiaj źródłem kłopotów dla miasta swego urodzenia. Z uwagi na ponadlokalną, a nawet światową karierę Zamenhofa, nie można go było nie upamiętnić, zarazem jednak upamiętniający ewidentnie odczuwali dyskomfort z powodu jego żydowskiego pochodzenia, mimo że on sam poszukiwał remedium na żydowskie getto, dystansując się wobec religii i języka swoich pobratymców. Nawet więc jeśli doszło w Białymstoku czy Jedwabnem do oficjalnej komemoracji żydowskich zasług czy cierpień, nie były to akty wspólnotowe, lecz wymuszone przez polityczną poprawność, podyktowane przez Warszawę.

Między filmami Agnieszki Arnold, w których przewijała się sprawa jedwabieńska, a książką Kąckiego upłynęło wiele wody, przelało się morze słów. Arnold mówiła o swojej intencji: „Nie usiłuję rekonstruować zbrodni, robić śledztwa [...]. To jest film o pamięci”<sup>35</sup>. Kiedy objeżdżała miejscowości pogromowe, żeby zgromadzić materiał filmowy, okazało się, że pamięć o makabrycznych wydarzeniach okupacyjnych jest żywa wśród ich mieszkańców, że wspomnienia wciąż wracają w rodzinnych, sąsiedzkich rozmowach. Problem polegał na tym, jak pamięć rodzinną, lokalną wyprowadzić na forum publiczne. Oceniając debatę wokół Jedwabnego z pewnego już dystansu, dokumentalistka przyznawała, że zaskoczył ją kierunek, w którym poszła dyskusja.

Uznałam za oczywiste – mówiła w wywiadzie z 2008 roku – że ludzie z Jedwabnego będą w niej współuczestniczyć na równych prawach. To niestety było niemożliwe, ponieważ natychmiast naznaczono ich stygmatem zbrodniarzy. Za swoją prawdomówność zostali ukarani, zostali wdeptani w ziemię. Od tego momentu nie było już o czym mówić. Jednocześnie przyszedł z „pomocą” kler. Nie dał jednak wsparcia rozliczającym się, tylko powiedział: „Tak nie było”. I ci ludzie trochę nie mieli wyjścia. Artykuły, które zalewały ówczesną prasę... Mówi się: bardzo dobrze, że odbyła się w Polsce taka debata. Na miłość boską, ona wskazuje na jedno: że polskie elity zupełnie nie były gotowe do wzięcia na siebie ciężaru odpowiedzialności. One albo się od tego dystansowały, albo opisywały jakąś zupełnie inną rzeczywistość, która przypadkiem

<sup>34</sup> Tamże, s. 281.

<sup>35</sup> M. Okoński, *Sprawiedliwi z Jedwabnego*, <http://www.dialog.org/hist.pl/sprawiedliwi-z-Jedwabnego.html> [dostęp 20.09.2016].

zaistniała na ich terytorium. [...] sami doprowadziliśmy do tego, że w kraju szerzy się antysemityzm. A to jest przecież antysemityzm wtórny, który powstał w odpowiedzi na tę kaleką debatę<sup>36</sup>.

Arnold zależało na tym, by do odpowiedzialności za antysemityzm poczuwały się elity, natomiast debata potoczyła się w taki sposób, że stygmatyzowano przede wszystkim „antysemickie masy”. Tym samym zaś zapoznawano interpretację Holokaustu, wedle której stanowił on patologię nowoczesności, nie zaś erupcję irracjonalnej przemocy, spuszczenia z łańcucha ciemnych sił.

Węźcie – pisał Zygmunt Bauman, licząc się z groźbą nowych „holokaustów” – nowoczesne, potężne narzędzia działania, sztukę nowoczesnego, naukowego zarządzania, nowoczesne dążenie do zaprowadzenia racjonalnego, niezawodnego ładu w ludzkim bytowaniu, dajcie to wszystko bezwzględny i zasobny mocom i macie wszystkie komponenty tego żyznego nawozu, na którym rozkwita szczególnie rodzaj nowoczesnej zbrodni: masowy mord w imię doskonalenia świata<sup>37</sup>.

Książka Kąckiego z jednej strony dyskusję jedwabieńską kontynuuje, z drugiej zaś – wbrew intencji autora – dokumentuje porażkę sporów z początku wieku, jeśli przyjąć, że miały one doprowadzić do katarktycznego oczyszczenia Polaków. Ich efektem nie stała się wspólna pamięć polsko-żydowska, lecz obchody rocznic jedwabieńskich obywające się bez udziału miejscowych i Białostok jako „miasto bez pamięci”, co należy rozumieć jako miasto usytuowane poza granicami zjednoczonej Europy, tkwiące korzeniami w nieprzewyciężonej przeszłości. Cytowany wyżej Bauman podpowiada inne zgoła wytlumaczenie dla ekspansywności „białej siły”:

[...] wraz z narastającą w Europie niezdolnością (czy też niechęcią) państw do wypełniania swej tradycyjnej roli ośrodka tożsamości narodowej, funkcję tę przechwytyją współzawodniczące między sobą siły pozapaństwowe – regionalne, etniczne czy pseudoetniczne. W tej pozornie pluralistycznej kakofonii każdy głosi swoje wyłączne prawa do przyznawania takiej tożsamości oraz nietolerancję wobec wszelkich innych żądań, tym intensywniejszą, im wątlejsze istnieją podstawy jego własnych roszczeń. Pluralizm może w tym wypadku przerodzić się w kocioł czarownic, w którym warzyć się będą nowe drapieżne totalitaryzmy<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ogarnął mnie strach* [wywiad Sebastiana Matuszewskiego z Agnieszką Arnold] [www.tygodnikprzeglad.pl/ogarnal-mnie-strach/](http://www.tygodnikprzeglad.pl/ogarnal-mnie-strach/) [dostęp 20.09.2016].

<sup>37</sup> Z. Bauman, *Holokaust: pięćdziesiąt lat później*, w: *Holokaust z perspektywy półwiecza*, red. D. Grinberg i P. Szapiro, Warszawa [b.d.], s. 45.

<sup>38</sup> Tamże, s. 47.

## Czarna pamięć / czarna ziemia

Prócz reportażu Kąckiego w roku 2015 ukazała się jeszcze jedna książka z „czernią” w tytule, w której pisano i o Białymstoku, i o Jedwabnem: praca historyczna Timothy Snydera *Czarna ziemia. Holokaust jako ostrzeżenie* (polski przekład wydany został nieomal równocześnie z oryginałem). Nie miejsce tu, by książkę tę dokładnie omawiać. Wspominam o niej, bo wydaje mi się ważna dla zrozumienia położenia Białegostoku, biorąc pod uwagę jego czasoprzestrzenną lokalizację.

Snyder, co zresztą wywołało reakcje polemiczne, kwestionuje wiele utartych poglądów na temat Zagłady. Holokaust przez swoje niewyobrażalne rozmiary sprzyja zacieraniu granic czasowych i przestrzennych oraz zbijaniu Żydów w jedną, nieodróżnicowaną masę. Sprzyja też podnoszeniu antysemityzmu do rangi wszystko wyjaśniającej motywacji zbrodniczych działań. Snyderowi zależy na tym, by rozróżnić (nawet!) między nazistowskimi prześladowaniami Żydów a „ostatecznym rozwiązaniem”, które ruszyło po wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej, między sytuacją Żydów w państwach, które Niemcy sobie podporządkowali, a terytorium, gdzie państwo wraz ze wszystkimi jego instytucjami zniszczyli, między miastami, gdzie zakładali getta, a tymi<sup>39</sup>, skąd Żydów wywożono, między Żydami zasymilowanymi a tradycjonalistami żyjącymi przed wojną w świecie własnego języka, religii, obyczaju, instytucji, między antysemityzmem lokalnym w Europie Wschodniej a ideą „ekologiczną” Hitlera<sup>40</sup>.

Autor *Czarnej ziemi* mocno akcentuje wyjątkowy charakter terytorium, na którym zaciążyła podwójna okupacja, najpierw sowiecka (1939–1941), potem niemiecka.

Napaść Niemiec na ZSRR oznaczała destrukcję nowego sowieckiego aparatu państwowego wkrótce po tym, jak Sowietci zniszczyli aparaty niepodległych państw wykształcone w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Podwójna inwazja ze strony mocarstw byłaby wydarzeniem dramatycznym, ale nie bezprecedensowym. Dwukrotna destrukcja państw przeprowadzona w ten sposób była czymś zupełnie nowym<sup>41</sup>.

Na tym właśnie obszarze „ostateczne rozwiązanie” weszło w fazę realizacji. To właśnie tu Żydów zaczęto mordować masowo, często na oczach świadków

<sup>39</sup> „Getto było odzwierciedleniem destrukcji państwa w krajobrazie miast”. T. Snyder, *Czarna ziemia. Holokaust jako ostrzeżenie*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2015, s. 153.

<sup>40</sup> Snyder ponownie czyta *Mein Kampf* znajdując tam ideę oczyszczenia narodu z Żydów jako warunku uzdrowienia ziemi. W 2015 roku wygasły prawa autorskie Bawarii do dzieła Hitlera.

<sup>41</sup> Tamże, s. 162.

i przy ochoczym współdziale miejscowych. Białystok pojawia się u Snydera jako miasto na „czarnej ziemi”, czyli miasto, które przeszło niecodzienny eksperyment dwóch następujących po sobie okupacji niwelujących wszystko, co zastały – wszelkie struktury, instytucje, hierarchie spraw i osób.

Timothy Snyder bywa w swej narracji irytujący, kiedy co jakiś czas uparczywie nawraca do tez czy wniosków, które są dla niego najważniejsze. Jego książka nie przynosi, co historycy najwyżej sobie cenią, nowych źródeł, zmieniających dotychczasowy stan wiedzy historycznej. Ma jednak zalety, o które trudno, kiedy historyk stawia sobie za zadanie skrupulatne zrekonstruowanie wybranego fragmentu przeszłości. Bieg opowieści unosi refleksję ponad nieprzebraną powódź faktów, ale nie aż tak wysoko, by tracić z nimi wszelki kontakt. „Czarna ziemia” jest u Snydera domeną zła, otchłania, ale nie czymś niepojętym, w czym działają nieodgadnione, ciemne siły – demonizowany, wściekły antysemityzm. „Czarna ziemia” powstała tam, gdzie zlikwidowano państwo i jego chronionych państwowym prawem obywateli, co umożliwiło działania bezprawne wobec masy bezpaństwowców.

Pogląd, jakoby Żydów z Europy Wschodniej – pisze – zabił lokalny, wschodnioeuropejski antysemityzm, u innych skutkuje poczuciem wyższości podobnym do tego, jakie niegdyś odczuwali naziści. Można wtedy sobie pozwolić na stwierdzenie, że ludzie ci byli dość prymitywni. Ta teoria nie tylko nie wyjaśnia Holokaustu – jej rasistowski charakter nie pozwala nam rozważyć możliwości, że nie tylko Niemcy i Żydzi, lecz i miejscowi byli ludźmi, którzy mieli złożone cele, które znalazły odzwierciedlenie polityczne. Wpadając w pułapkę wyjaśnień etnicznych i odpowiedzialności zbiorowej, wraz z propagandystami naziistowskimi oraz sowieckimi stajemy się współwinni likwidacji myśli politycznej i zacierania indywidualnych działań<sup>42</sup>.

W spojrzeniu na Zagładę Żydów wschodnioeuropejskich Snyder nakazuje uwzględnić, pomniejszając rolę lokalnego antysemityzmu, zjawisko „podwójnej kolaboracji”. Okupacja sowiecka tym się różniła od niemieckiej na ziemiach polskich, że lokalne społeczności zostały na wielką skalę zaangażowane w tworzenie nowej rzeczywistości. Kiedy nastali okupanci niemieccy, wszyscy ci którzy w jakikolwiek sposób współpracowali z sowiektami mieli powody, by się obawiać represji ze strony nowej władzy. Dlatego też w pierwszej kolejności byli gotowi z nią współpracować. Oficjalne hasło walki z judeobolszewizmem, które uzasadniało wojnę z ZSRR, otwierało przed ex-kolaborantami sowieckimi nieżydowskiego pochodzenia możliwość współdziałania z nowym okupantem.

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 204.

Białystok jako miasto na „czarnej ziemi”, obejmującej m.in. tereny wschodnie przedwojennej Polski, które dotknęła podwójna okupacja, tereny zróżnicowane narodowościowo, co posłużyło ZSRR za pretekst do ich aneksji w 1939 roku, wśród miejsc piekielnych nie wypada najmroczniej pod względem lokalnego wsparcia dla niemieckich planów eksterminacyjnych. Tam, gdzie mieszkali Litwini czy Ukraińcy, akces do mordowania był bardziej powszechny. Na Białymstoku nie ciąży w ujęciu Snydera plama polskiego mordu na sąsiadach. 27 czerwca to Niemcy, a nie miejscowi, zmusili Żydów do zburzenia posągów Lenina i Stalina, zabijali żydowskich mężczyzn na ulicy, gwałcili kobiety, wreszcie spalili zapełnioną Żydami synagogę – „dokonali nowego rodzaju masowego mordu, który być może miał posłużyć za prototyp”<sup>43</sup>. Niedługo później okoliczne miasteczka, w tym Jedwabne, spłynęły żydowską krwią za sprawą polskich „sąsiadów”, ale biorąc pod uwagę inne okolice „czarnej ziemi” – stwierdza Snyder – nie osiągnęły skali, o którą Niemcom chodziło. Litwini, Łotysze czy Ukraińcy mieli lepszą motywację polityczną niż Polacy, by dokonywać pogromów. W północno-wschodniej Polsce zabijano Żydów wedle białostockiego scenariusza, jako odpłatę za ich „judeobolszewizm”. Historyk jest jak najdalszy od tego, by widzieć w pogromach eksplozję nienawiści:

Pogromy nie były spontanicznymi aktami zemsty, lecz wspólnym przedsięwzięciem Niemców i lokalnej ludności zmierzającym do odtworzenia doświadczenia okupacji sowieckiej w formie możliwej do przyjęcia dla obydwu stron<sup>44</sup>.

W książce Snydera nie ginie z pola widzenia kwestia antysemityzmu, ale pogromy na „czarnej ziemi” wywiódł historyk nie stamtąd, lecz powiązał je z zagadnieniem „podwójnej kolaboracji”, przez co nie sam antysemityzm znalazł się na pierwszym planie, lecz to, jak i po co nim zarządzano.

O Zagładzie w Białymstoku, Jedwabnem i innych miasteczkach położonych w granicach dzisiejszego województwa podlaskiego w świetle omawianej książki nie da się opowiedzieć sensownie, nie uwzględniając kontekstu „czarnej ziemi”. Kontekst ten zaś uruchomić trudno, bo w granicach powojennej Polski znalazła się zaledwie resztką tego obszaru, a przez lata PRL-u o jej związkach z przedwojenną Wschodnią Polską trzeba było zapomnieć. Dla pytania o pamięć/niepamięć Białegostoku *Czarna ziemia* przedstawia znaczną wartość, bo pozwala wyjść ze ślepego zaułka oskarżenia o nieusuwalny, atawistyczny, po Zagładzie już całkowicie niewytłumaczalny, anty-

<sup>43</sup> Tamże, s. 214.

<sup>44</sup> Tamże, s. 218.

semityzm jako powód, dla którego w Białymstoku i okolicach nie chce się pamiętać i upamiętniać żydowskich sąsiadów.

Zaletą książki Snydera polega też na tym, że docenia wagę następstwa. W odróżnieniu od wielu historyków i publicystów, którzy walczyli piórem o to, by zrównać ze sobą dwa totalitaryzmy, nazistowski i sowiecki, Snyder pokazuje moment, w którym się one spotkały, rozeszły, a potem ze sobą zwały. Na „czarnej ziemi” sowieci przygotowali Niemcom grunt pod masowe morderstwa. Nie tylko tym sposobem, że przyzwyczaili miejscowych do terroru, ale i przez to, że ich włączali do współtworzenia sowieckiego świata. PRL-owskie wykluczenie tematu sowieckiej okupacji z debaty publicznej również zaważyło na podejściu do kwestii Zagłady.

W książce Kąckiego tabuizacja pamięci wiąże się z obecnością i eksterminacją Żydów w przeszłości miast i miasteczek. Pomija natomiast autor kwestię „czerwonego” Białegostoku, złączonego z tematem sowieckiej okupacji, ale w dzisiejszym potocznym odbiorze zdominowanego wątkami martyrologicznymi – sowieckich prześladowań ludności polskiej, wywłaszczeń, wywózek. Historycy niemało o tym sowieckim Białymstoku napisali, lecz nie znalazł się jeszcze taki, który by z materiału źródłowego wyciągnął ekstrakt przemawiający do wyobraźni równie mocno jak „czarna ziemia”.

W moim przekonaniu, jeśli mówimy o „mieście bez pamięci”, musimy zajrzeć i do tej warstwy przeszłości, którą nazywam „czerwonym” Białymstokiem. Można do niego dotrzeć poprzez źródła zgromadzone i wskazane przez historyków: sowieckie dokumenty, korespondencję służbową, donosy, przemówienia, prasę, fotografie, plakaty, ulotki, filmy, wspomnienia. „Czerwony” Białystok był tworem paradoksalnym. Miasto, które wcześniej nie przyciągało specjalnie uwagi, stało się nagle ważne, może ważniejsze niż było kiedykolwiek. Zaczęło pękać w szwach od przybyszów z Zachodu i Wschodu.

Po wkroczeniu Sowietów w 1939 roku Białystok awansował jako ośrodek administracyjny<sup>45</sup>. Stał się tymczasową stolicą „Zachodniej Białorusi”, miejscem, gdzie obradowało jej Zgromadzenie Ludowe (28–30 października 1939 roku)<sup>46</sup>, które dało początek sowietyzacji tych terenów<sup>47</sup>. Jak stwierdza Daniel Boćkowski, sowieci w sposób szczególny traktowali utworzony

---

<sup>45</sup> „Awans” Białegostoku wiązał się też z planami utworzenia Polskiej Republiki Rad, które jednak bardzo szybko zarzucono po 17 września 1939 roku.

<sup>46</sup> Zob. M. Gnatowski, *Zgromadzenie Ludowe Zachodniej Białorusi. Fakty, oceny, dokumenty*, Białystok 2001.

<sup>47</sup> Do roku 1941 w obwodzie białostockim działały już 164 kołchozy. D. Boćkowski, *Na zawsze razem. Białostoczczyzna i Łomżyńskie w polityce radzieckiej w czasie II wojny światowej (IX 1939 – VIII 1944)*, Warszawa 2005.

wkrótce obwód białostocki ze względu na licznie zamieszkujących tu Polaków oraz przebieg granicy niemiecko-radzieckiej. Tereny te „miały być «wizytówką» państwa radzieckiego, pilnie obserwowaną przez nowego sąsiada – Trzecią Rzeszę, co pośrednio przekładało się na potrzebę stworzenia na tych ziemiach «wysokiego» poziomu życia, panującego jakoby na całym terytorium ZSRR”<sup>48</sup>. Białystok, choć geograficznie odległy od Moskwy, dzięki swojej strategicznej roli, znacznie się do niej przybliżył. Władze partyjno-państwowe nie traciły go z oczu. Boćkowski podaje, że na mocy specjalnych uchwał Białystok i Lwów zostały zrównane pod względem poziomu zaopatrzenia w żywność z Moskwą i Leningradem<sup>49</sup>. Zdecydowano też o otwarciu „odpowiedniej liczby sklepów, kawiarni, restauracji, piwiarni, a nawet saturatorów – z dokładną datą, kiedy to ma nastąpić”<sup>50</sup>. Szczególna ekspozycja Białegostoku powodowała też, że propaganda wręcz niezbędną dla istnienia ZSRR tu musiała działać z jeszcze większym nasileniem. Co więcej, musiała obsługiwać szybko po sobie następujące i często ze sobą sprzeczne akty transformacyjne.

Najpierw ogłaszano na prawo i lewo, że oto przywraca się jedność Białorusi podzielonej traktatem ryskim, że się wyzwala Białorusinów spod władzy polskich panów, że im się daje ziemię, a już za chwilę propagowano kolchozy, żądano niekończących się ofiar na rzecz sowieckiego państwa.

„Czerwony” Białystok – przynajmniej na początku – musiał być dla Białorusinów czy „Białorusinów” miastem, w którym spełniała się nadzieja na wreszcie zjednoczoną terytorialnie Białoruś, na awans społeczny i materialny, na odzyskanie godności. Obrady Zgromadzenia Narodowego, chociaż miały cechy wyreżyserowanego spektaklu (odbywały się w Domu Ludowym – dziś Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgieerki), oznaczały dla nich dopuszczenie do udziału w życiu publicznym. Wśród gości z BSRS pojawili się poeci Janka Kupała i Jakub Kołas<sup>51</sup>. Na zgromadzonych z pewnością zrobiła wielkie wrażenie recytacja tego drugiego, który mówił o wyjściu z czarnej nocy wolnych ludzi, o rozpadzie sztucznej granicy: „Upadła niewola wraz z panami”<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Tamże, s. 10–11.

<sup>49</sup> Tamże, s. 11, 157.

<sup>50</sup> Tamże, s. 157–158. Otwierano też czy planowano otworzyć sklepy pokazowe. Z zachowanych dokumentów wynika, że wysłano do Białegostoku wyposażenie sklepu perfumeryjnego. Tamże, s. 59.

<sup>51</sup> O obradach Zgromadzenia zob. W. Śleszyński, *Okupacja sowiecka na Białostocczyźnie w latach 1939–1941. Propaganda i indoktrynacja*, Białystok 2001, s. 113–151.

<sup>52</sup> J. Kołas, *Naprzód*, cyt. za: tamże, s. 132. Co do granicy, to *de facto* tzw. granica ryska nie została bynajmniej zlikwidowana. Tamże, s. 336. Delegaci z BSRS byli w trudnej psychologicznie sytuacji, bo w latach 30. inteligencję białoruską dotknęły stalinowskie represje.

Dla wielu nastanie władzy sowieckiej skojarzyło się otwarciem dostępu do kultury. Niemaló osób wtedy po raz pierwszy zetknęło się z kinem, na które sowieci nie szczędzili nakładów. Wojciech Śleszyński podaje, że do końca 1940 roku na obszarze Zachodniej Białorusi miało działać 151 kin<sup>53</sup>. W roku 1941 zorganizowano Pierwszy Wiejski (Kołchozowy) Festiwal Filmowy. Wśród filmów dokumentalnych nie brakowało obrazów odnoszących się do właśnie dokonanej aneksji, wyświetlano m.in. *Wyzwolone od Białopolaków miasto Białystok, 1939*. Kto oglądał te filmy dziecięcymi oczyma, z czasem mógł łatwo pomylić to, co widział w świecie realnym, z tym, co mu pokazywano na ekranie. Zwłaszcza jeśli sceny filmowe rozgrywały się w scenerii znanej publiczności z autopsji. Przede wszystkim zaś filmowe seanse dawały okazję, żeby zobaczyć Związek Radziecki, którego „Zachodnia Białoruś” stała się częścią. Niejeden wyobrażał więc sobie kołchoz tak, jak go przedstawiono w filmie *Wołga, Wołga*. Zważywszy, że sam kinematograf dla chłopów z zapadłych wsi stanowił nie lada atrakcję i absolutną nowość, zetknięcie z nową rzeczywistością, musiało dostarczać niezapomnianych wrażeń. Pytając o pamięć Białegostoku, trzeba by zajrzeć i do tej „czerwonej” warstwy jego przeszłości. Jaki osad w pamięci świadków i ich potomków zostawiły mityngi, głosowania, praca w upaństwowionych zakładach przemysłowych, pokazy filmowe, czerwone dekoracje ulic... W pamięci tych, których „wyzwalano” – jak głosiła propaganda – spod władzy polskich panów<sup>54</sup>.

Na fotografiach z „czerwonego” Białegostoku<sup>55</sup> widać wypełniające szczerlnie kadr gromady ludzi, uczestniczących w zaprowadzanym przez sowietów „raju”, na innych kilkuosobowe grupy w sytuacjach wziętych z życia, jakiego wcześniej tu nie znano. Wszyscy wyglądają na zadowolonych i przejętych. Co zostało uwiecznione na fotograficznych kliszach? Czy tylko komunistyczne kłamstwo?

Fotografie oglądane przez pryzmat *Czarnej ziemi* unaoczniają rozmiary „kolaboracji”, to znaczy pokazują tłumy ludzi afirmujących sowiecką rzeczywistość. Widać ich twarze, gesty, sylwetki. Wszyscy sfotografowani – a więc wszyscy w mieście, bo fotografie przedstawiały „wszystkich” – mogliby zostać przez okupantów niemieckich uznani za podejrzanych. Do burzenia posowieckich monumentów naziści wytypowali jednak tylko Żydów, reszcie

<sup>53</sup> Tamże, s. 315.

<sup>54</sup> Wiele informacji na temat stosunków polsko-białoruskich za okupacji sowieckiej przynoszą książki: *Stosunki polsko-białoruskie w województwie białostockim w latach 1939–1953*, red. J. Milewski, A. Pyżewska, Warszawa 2005 oraz H. Głogowska, *Stosunki polsko-białoruskie w XX wieku. Od Imperium Rosyjskiego do Unii Europejskiej*, Białystok 2012.

<sup>55</sup> Wiele z nich można obejrzeć w książce Śleszyńskiego.

pozwalając adaptować się do nowych warunków. „Białych”, do których za czasów Zachodniej Białorusi nader łatwo choć niedobrowolnie można było dołączyć, zastąpili „czerwoni” – co nie znaczy bynajmniej: komuniści. W Białymstoku i na tzw. Podlasiu splot bieli z czerwienią ma – jak widać – szczególną wymowę. Tło „czarnej ziemi” pomaga tę osobliwość rozpoznać.

## A City Without... Some Remarks on Taboo Past in Białystok

### Summary

The article is inspired by Marcin Kącki's reportage, *Białystok. Biała siła czarna pamięć*, which recovers the disturbing memory of Jewish population in Białystok and Podlasie region. The text aims at juxtaposing two theses. One, postulated by Kącki, claims that the local "failure" to remember does not stem from pre-war anti-semitism. The other, formulated by Tymothy Snyder, presupposes that placing a taboo on local Jewish past resulted from the fact that during the war the territory was subjugated to occupation by two military powers.

**Keywords:** memory, Jewish population, Białystok, Podlasie



Katarzyna Sawicka-Mierzyńska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: ka.sias@wp.pl

## „Każda rodzina potrzebuje swojego imienia oraz swojej pamięci” – pamięć i zapominanie w literackim obrazie Hajnówki na przykładzie prozy Michała Androsiuka

Białoruski pisarz Michał Androsiuk, rocznik 1959, tworzący zarówno w języku białoruskim, jak i po polsku, jest jednym z najbardziej znanych i lubianych na Podlasiu prozaików – świadczy o tym m.in. dwukrotna nominacja do najważniejszej lokalnej nagrody literackiej (Nagroda Literacka Prezydenta Miasta Białegostoku im. Wiesława Kazaneckiego), której laureatem pisarz został w roku 2011. Całe życie Androsiuka związane jest z trzema miejscami: z rodzinną wsią Wojnówką, położoną tuż przy granicy z Białorusią, z Hajnówką – miasteczkiem na skraju Puszczy Białowieskiej, gdzie się przeprowadził, by zamieszkać „w bloku” (zamiana drewnianego domu na, choćby najmniejsze, mieszkanie w bloku, była do końca lat 80. największą ambicją i wyrazem awansu społecznego Podlasiaków) oraz z Białymstokiem. W tej przestrzeni rozgrywa się też akcja jego utworów. W artykule omówiona zostanie kwestia – jak się okaże, bardzo złożona – pamięci i tożsamości bohaterów prozy Androsiuka, która pozostaje w ścisłym związku z miejscem (jako *exemplum* wybrane zostało jedno konkretne – Hajnówka) oraz stanowi ekstrapolację problemów tożsamościowych polskich Białorusinów<sup>1</sup>. Za kontekst posłużą zarówno ustalenia z zakresu badań pamięciologicznych, jak też

---

<sup>1</sup> Tego sformułowania, które może się wydawać kontrowersyjne, używam za białostockim socjologiem pogranicza Andrzejem Sadowskim: „Zdaniem Andrzeja Sadowskiego, usytuowanie Białorusinów w Polsce stosunkowo najlepiej oddaje określenie «polscy Białorusini». Podkreśla ono realnie istniejące związki Białorusinów z państwem polskim i jego kulturą (którą tworzyli także Białorusini – A.S.) przy zachowaniu białoruskiej tożsamości narodowej. Rozpowszech-

geopoetyki i – traktowanych bardziej jako myślowa inspiracja, niż badawcza matryca – studiów postkolonialnych.

Jak zauważa Aleida Assmann „Myśląc o pamięci, musimy zacząć od zapomnienia. [...] Aby coś zapamiętać, o czymś innym musimy zapomnieć”<sup>2</sup>. Badaczka odnosi to stwierdzenie do pamięci jednostkowej, już za chwilę jednak przenosi kategorię zapomnienia ze sfery doświadczeń indywidualnych na zbiorowe. Okazuje się, że to właśnie zapomnienie jest procesem naturalnym, podczas gdy wspólnotowa pamięć (narodowa, regionalna) wymaga celowych zabiegów, troski, inwestowania, powoływania specjalnych instytucji. Zapominanie – przynajmniej czasowe – bywa pożądane, by zbudować konsensus po dramatycznym konflikcie, jest też niezbędne, jak konstatuje Paul Connerton, w sytuacji formowania nowej tożsamości<sup>3</sup>.

Zapomnienie stanowi też punkt wyjścia literackiego obrazu Hajnówki i jej mieszkańców wykreowanego przez Michała Androsiuka. W zakończeniu opowiadania *Mateńka Hajnówka* czytamy: „Do miasteczek takich jak nasze ludzie nie przesiedlają się ot, tak sobie, z pustymi rękoma. Przychodzą ze wszystkim, co zdołali uzbierać i zapamiętać, i jedynie niektórzy, rozbudzeni trzecim pianem kogutów, udają, że nie wiedzą w czym rzecz”<sup>4</sup>. Tych „niektórych” będzie jednak całkiem sporo, tak, jakby wzdłuż rogatek miasta toczyła swe wody Lete, mityczna rzeka zapomnienia. Zaludnią oni karty zbioru opowiadań *Biały koń*, a wśród nich znajdzie się rodzina Sońki, jednej z jego bohaterek, która po śmierci męża przeprowadza się wraz z synami ze wsi do Miasteczka. Znacząca wydaje się decyzja autora, żeby odebrać Hajnówce jej nazwę (podobnie będzie w miniaturze *List do Brukseli albo Zabójstwo w miasteczku Tutaj*<sup>5</sup>) – nie mamy tu bowiem do czynienia z neutralnym zabiegiem

---

nione określenie «Białorusini w Polsce», zwłaszcza osobom mniej zorientowanym w strukturze narodowościowej Białostoczczyzny, sugeruje imigrancki i tymczasowy charakter białoruskiej mniejszości narodowej w Polsce. Nie oddaje istoty jej historycznego, trwałego związku z państwem i kulturą polską” [A. Sadowski, M. Tefelski, E. Mironowicz, *Polacy i kultura polska z perspektywy mniejszości białoruskiej w Polsce*, w: *Kultura dominująca jako obca*, red. J. Mucha, Warszawa 1999, s. 62].

<sup>2</sup> A. Assmann, *Kanon i archiwum*, tłum. A. Konarzewska, w: tejże, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. naukowa i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 74–75.

<sup>3</sup> M. Karkowska, F. Pazderski, hasło *Zapomnienie*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpraca J. Kalicka, Warszawa 2014, s. 549.

<sup>4</sup> M. Androsiuk, *Mateńka Hajnówka*, „Czasopis” 2000, nr 5, s. 32. Opowiadanie zostało opublikowane w „Czasopisie” w trzech częściach, w numerach 1, 2 i 5 z 2000 roku. Na temat pamięci Białorusinów, m.in. na przykładzie twórczości Michała Androsiuka, zob. też: D. Zawadzka, *Rafa regionu. O przemianach pamięci w literaturze pogranicza polsko-białoruskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3.

<sup>5</sup> M. Androsiuk, *List do Brukseli albo Zabójstwo w miasteczku Tutaj*, „noweKartki” 2012, nr 1.

pseudonimowania miejsca, jak w tzw. powieściach z kluczem; ten gest antycypuje problemy z tożsamością i historią, czyli z samoidentyfikacją: pozostawienie dużej litery (Miasteczko, Tutaj) czyni z tych wyrazów nazwy własne, ale niejako pozbawione właściwości, a tym samym otwierające pole dla swobodnej pracy pamięci i wyobraźni. Można to również potraktować jako element poetyki paraboli, ku której skłania się Androsiuk.

Kiedy zatem Sońka przeprowadza się do Miasteczka, jej synowie zaczynają tracić pamięć, a jeden z nich przestaje rosnąć:

Od pierwszego dnia w Miasteczku dzieciom Sońki zaczęły się mylić ścieżki. Na początku wszystko wyglądało niewinnie, nawet śmiesznie. Mały Anton wyprowadzony do szkoły mimowolnie szedł do lasu. Kola, wysłany do kiosku po chleb, wracał ściskając w palcach żółtą cytrynę. Zaś najmłodszy Saszka zupełnie zapomniał, którą drogą trafić ma do dorosłości.

[...]

Któregoś razu, kiedy Wałodzia [co ważne, ojciec narratora – dop. K.S.M.] zapomniał jak się nazywa i na schodach cudzego domu przesiedział do zmierzchu, dopóki ręce przypadkowych ludzi nie przygarnęły go, Sońka przestraszyła się naprawdę.

– No jak się nazywasz? Przypomnij sobie. Przecież tak nazywał się twój ojciec, dziad i twój prapradziad. [...]

– Nie wiem, nie wiem kim jestem<sup>6</sup>.

Jak interpretować tę utratę pamięci? Czego dotyczy? Czy można potraktować ją jako gest wyparcia/zaparcia się siebie – przypomnijmy obraz trzykrotnego piania kogutów, ewidentnie odnoszący się do biblijnego pierwowzoru: „Zanim kogut zapieje, trzy razy się Mnie wyprzesz”. Aby udzielić odpowiedzi na te pytania, należy odwołać się do kontekstu, jakim jest tożsamość narodowa autora. Androsiuk, o pokolenie młodszy od duchowego patrona polskich Białorusinów, Sokrata Janowicza, w pełni identyfikuje się ze swoją białoruskością, działa na rzecz białoruskiej społeczności, nie należy jednak do grona tzw. Białorusinów walczących, ani nie traktuje swej twórczości jako oręża tej walki. Problem polonizacji, obumierania języka jest w jego prozie subtelnie tematyzowany, to raczej przesycony melancholią zapis nieuchronnych procesów niż próba ich powstrzymania: „Dziadka Uładzimira, który utargował u sowieckiego kapitana niewielki skrawek kraju swoich białoruskich dziadków, by przekazać go krajowi swoich polskich wnuków, nie poznałem nigdy”<sup>7</sup>. O tym, że rzecz dotyczy Białorusinów, świadczą imiona

<sup>6</sup> M. Androsiuk, *Biały koń*, przeł. M. Rębacz, Białystok 2011, s. 42, 44–45.

<sup>7</sup> Tamże, s. 23.

bohaterów, ich wyznanie (są prawosławni), miejsce akcji (w Hajnówce i okolicznych wsiach Białorusini stanowią większość), wreszcie, w przypadku *Białego konia*, język – napisał go Androsiuk po białorusku. Wypieranie się przeszłości na rogatkach Miasteczka może mieć też jeszcze jeden aspekt: Hajnówka to dziś symboliczne centrum konfliktu pamięci, który dotyczy wydarzeń z 1946 roku i mordów, jakich dokonał na mieszkańcach okolicznych wsi oddział „Burego” (Romualda Rajsa). Kiedy powstawał *Biały koń*, nie była to jeszcze sprawa tak upubliczniona – pamięć o tej tragedii zachowała się na poziomie tabuizowanych wspomnień rodzinnych i w archiwach, czyli poza obiegiem pamięci funkcjonalnej, poza regionalnym kanonem. Najwygodniej było zostawić ją za sobą.

Dysponując tą wiedzą, możemy inaczej spojrzeć na obraz Wałodzi, Saszy, Koli i Antona, którzy zapomnieli o tym, kim i gdzie są. Zatraca też chyba w tym przypadku swą wyrazistość zaproponowany przez Aleidę Assmann podział na zapominanie aktywne i bierne – przypomnijmy:

Aktywne zapominanie jest wynikiem zamierzonych czynności, takich jak wyrzucanie na śmietnik lub niszczenie. Samo zapominanie to niezbędna i konstruktywna część wewnętrznych transformacji społecznych, ale gdy kieruje się je na inne kultury lub prześladowane mniejszości, staje się aktem destrukcyjnej przemocy. [cenzura, np. – dop. K.S.M.] [...] Bierna forma kulturowego zapominania odnosi się do niezamierzonych czynności, takich jak utrata, ukrycie, rozproszenie, zaniedbanie, porzucenie lub pozostawienie<sup>8</sup>.

W literackim ujęciu Androsiuka na pozór wygląda to tak, jakbyśmy mieli do czynienia z zapominaniem naturalnym, biernym, mimowolnym – wraz ze zmianą miejsca i stylu życia po prostu coś się traci, zostawia, wiemy jednak, że to „zaniedbanie”, by użyć pojęcia Assmann, jest stymulowane kontekstem politycznym, historycznym i społecznym. To nie jest cenzura, jedno z kluczowych narzędzi presji zapominania, nikt nie zabrania rozmawiać po białorusku, a nawet wydawać w tym języku książek, a jednak dokonuje się proces samopolonizacji, który na użytek tych rozważań można określić mianem „samozapominania”. Jest to ten moment, kiedy „pamięciologia” spotyka się z dyskursem postkolonialnym. Bardzo istotne wydaje się związane z tym mariażem „uprzestrzennienie pamięci”. Jak zauważa Dorota Kołodziejczyk: „Uporzeczenie pamięci – jej wielokierunkowość i zmienność w przestrzeni geograficznej i kulturowej – dokonuje się nie tylko jako nowa formuła krytyczna, ale przede wszystkim jako realny proces w kształtowa-

<sup>8</sup> A. Assmann, *Kanon i archiwum*, s. 75.

niu się tożsamości w sytuacji migracji i diaspory”<sup>9</sup>. W przypadku Podlasia chodzi nie tylko o przenoszenie się ludności ze wsi do miast, ale także o – jakże istotne w *Białym koniu* i *Wagonie drugiej klasy*, pierwszej polskiej powieści Androsiuka – przesuwanie granic państwowych, w wyniku którego, nie zmieniając miejsca zamieszkania, doświadcza się przemieszczenia kulturowej, historycznej i politycznej czasoprzestrzeni (państwo to przecież nie tylko obszar, ale też historia – czas). Oba te procesy stymulują przemiany pamięci. Warto też zwrócić uwagę, że narrator cytowanego wyżej opowiadania oddaje proces zapominania poprzez obrazowanie przestrzenne – gubienia się i mylenia ścieżek.

Kreując, by posłużyć się określeniem Elżbiety Rybickiej<sup>10</sup>, miejsce „wydrążone z pamięci”, doprowadzając swoich bohaterów do stanu całkowitej amnezji (czym innym jest bowiem zapomnienie własnego imienia), Androsiuk we właściwy sobie, metaforyczno-paraboliczny sposób prezentuje trzy strategie jego przezwycięzania, przy czym każda z nich, jak się za chwilę przekonamy, okaże się zawodna, niewystarczająca i nosić będzie znamiona pamięci fałszywej.

Pierwsza zawiera się w mitycznej opowieści Sońki o dziwnym drzewie, z którego, po uderzeniu pioruna, wychodzą Sonia i Uładzimir – „to oni dali początek naszemu Miasteczku i naszej rodzinie”<sup>11</sup>. Sońka:

Wymyśliła ją w potrzebie chwili od pierwszego do ostatniego słowa, świadomie nie zważając na prawa fizyki, historii i przyrody, ponieważ każda rodzina potrzebuje swojego imienia oraz swojej pamięci, i są one ważniejsze niż wszystko inne, nawet to, co jest potwierdzone przez naukę<sup>12</sup>.

Potrzeba posiadania spójnej tożsamości (a jej gwarantem jest pamięć) jest tu silniejsza od imperatywu jej prawdziwości. Mityczna opowieść zdaje się też odpowiadać pragnieniu całości, jedności, pełni, artykułowanemu przez narratora, którego nie zadowala tradycyjnie pojmowana historia – jej symbolem jest muzeum: „Czas w muzeum nie płynie żywym strumieniem i jest tam wystawiony na widok w osobnych, jakby zamrożonych fragmentach, najważniejszych dla tych, którzy w danej chwili rządzą światem”<sup>13</sup>. Ożywcza, sca-

---

<sup>9</sup> D. Kołodziejczyk, *Postkolonialne odzyskiwanie pamięci: zawłaszczenia, fabulacje, niesamowite od-pominanie*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013, s. 281–282.

<sup>10</sup> E. Rybicka, *Topografie historii: miejsce, pamięć, literatura*, w: *też: Geopoetyka. Przestrzeń i miej-sce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 312–314.

<sup>11</sup> M. Androsiuk, *Biały koń*, s. 45.

<sup>12</sup> Tamże, s. 46.

<sup>13</sup> Tamże, s. 40–41.

lająca moc mitu stanowi totalne przeciwieństwo „zamrożonych”, martwych fragmentów przeszłości.

Warto przyrzeć się bliżej drzewu, osi świata Sołki, która miałaby stać się tożsamościowym punktem odniesienia dla jej synów. Otóż jest ono two-rem „transgatunkowym” – poszczególne rodzaje drzew: dąb, sosna, buk, brzoza przenikają się nawzajem, każde wnosi swoje właściwości, ale też nie można ich rozdzielić, oznaczyć, gdzie zaczyna się jedno, a kończy drugie. Być może stanowi ono symbol „tutejszości”, tożsamości, z którą identyfikowało się wielu mieszkańców Podlasia na początku XX wieku (do dziś ma swoich admiratorów, jak też zagorzałych przeciwników, traktujących ją jako wyraz tchórzliwego wypierania białoruskości – to bardzo złożony temat, nie będę go tu rozwijać<sup>14</sup>). Można je też jednak potraktować jako symboliczny wyraz (zresztą jedno drugiego nie wyklucza, wręcz przeciwnie) transkulturowości pamięci, do której nawołuje Ewa Rewers we fragmencie *Post-polis* o bardzo znaczącym tytule: *Więcej pamięci – ku transkulturowości* („więcej pamięci” oznacza tu odejście od homogenicznych, wyłącznie narodowych narracji o przeszłości): „Transkulturowość jest wszakże rodzajem antyutopii – konsekwencją pogodzenia się z nieobecnością czystej, należącej tylko do nas pamięci, w której nie ma jednak miejsca dla nostalgii za utraconą homogenną «naszością»”<sup>15</sup>. Assmann nazwie podobne zjawisko „dialogicznym pamiętaniem”<sup>16</sup>, Rybicka, za Robertem Trabą, będzie pisała o „polifonii pamięci”<sup>17</sup>. Co ważne, wszystkie przywołane badaczki traktują te kategorie jako rodzaj postulatu, stan pożądany, lecz trudny do osiągnięcia. Tak pointuje swoje rozważania autorka *Geopoetyki*:

Przywołuję propozycję Domańskiej [m.in. z tekstu *Epistemologia pograniczy*], ponieważ wskazuje ona na zasadniczy dylemat polifonii pamięci w regionach pogranicznych – napięcie pomiędzy agonem a wspólnotą. Dylemat – jak sądzę – na razie nierozstrzygalny, a rozwiązywany obecnie najczęściej w duchu mikro-utopii, czy też „słabej” utopii wspólnotowej<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Na temat tutejszości podlaskiej zob. D. Zawadzka, *O byciu przemieszczanym. „Tutejszość” podlasia w perspektywie transgranicznej*, w: *Region a tożsamości transgraniczne*, red. D. Zawadzka, M. Mikołajczak, K. Sawicka-Mierzyńska, Kraków 2016.

<sup>15</sup> E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 191.

<sup>16</sup> „W takim związku państw jak Europa dialogiczne pamiętanie niesie ze sobą szczególne możliwości. Dzięki wzajemnemu zbliżeniu mogłoby ono w przyszłości rozszczełnić granice monolitycznych pamięci narodowych i wzmocnić transnarodową integrację poprzez bardziej zróżnicowane i kompleksowe konstrukcje pamięci” [A. Assmann, *Od zbiorowej przemocy do wspólnej przyszłości*, przeł. J. Kalicka, w: *też, Między historią a pamięcią*, s. 272].

<sup>17</sup> E. Rybicka, *Czy możliwa jest „polifonia pamięci” w literackich badaniach regionalnych?*, w: *też, Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 353–354.

<sup>18</sup> Tamże, s. 361.

Mityczne drzewo uznać można za rodzaj takiej przednowoczesnej „mikro-utopii”, która umiera wraz z jej autorką, w świecie, którego sama Sońska już nie rozpoznaje.

Druga strategia przywracania pamięci wiąże się z pismem (literaturą?):

Włodzia tę opowieść [matki – dop. K.S.M.] zapisał, przyodziawszy w porównania i epitety. Miał zeszytek w kratkę, trzydziestodwukartkowy, który od tego dnia szybko zaczął zapełniać. Trafiały do niego wszystkie dni, wszystkie słowa i wszystkie myśli. Zapisawszy pierwszy zeszytek pisał w kolejnym. Z czasem nabierało się ich nieprawdopodobnie dużo, zajęły wszystkie szuflady; leżały na stole, półkach, spadały na podłogę, przez kuchnię i sień wychodziły na schody, podwórko i dalej na najbliższe uliczki. Nie udawało się ich ominąć, ale dawały po sobie stąpać niczym po znajomych śladach. Kartki zapisywane w pierwszych zeszytach przypominały drzewo, z którego powstało miasteczko<sup>19</sup>.

Kiedy jednak po latach Włodzia wróci do swoich zapisków, nie rozpoznaje w nich przeszłości: „Tak nie było, bo nie mogło tak być. Po co więc ja to zapisałem?”<sup>20</sup> – będzie powtarzał, by wreszcie spalić wszystkie zeszyty. Naturalny kulturowy proces (proszę wybaczyć oksymoron): zastąpienie mitycznej, oralnej historii kroniką, ulega tym samym przerwaniu, „ślad” przeszłości, który staje się – by posłużyć się tu terminem Mariusza Wilka – „tropą”, po jakiej mogłyby stąpać kolejne pokolenia, ulega zniszczeniu.

W znakomitej powieści Toni Morrison *Umiłowana*, którą Dorota Kołodziejczyk omawia jako przykład postkolonialnego odzyskiwania pamięci, tytułowa bohaterka/widmo pozostawia ślady dopasowujące się do stawianej na nich stopy: „Ślady – żeby były istotne, musi ktoś po nich stąpać. «Ale wystarczy unieść stopę, a ślady znowu znikają»”<sup>21</sup>. Zapewne zatem stało się tak – by powrócić do prozy Androsiuka – że po śladach stworzonych przez Włodzię przestano stąpać, a przestano po nich stąpać, gdyż jego tutejszo-białoruska, inspirowana mitem transkulturowości opowieść, nie mieści się w dominującej, historycznej, narodowej narracji. To właśnie zgodnie z jej autorytetem „nie mogło być” to, co przecież się wydarzyło, a nawet zostało spisane. Stworzona przez Włodzię literatura – były tam przecież epitety i porównania, a matka zwracała się do niego „mój ty pisarzu” – nie weszła,

<sup>19</sup> M. Androsiuk, *Biały koń*, s. 46.

<sup>20</sup> Tamże, s. 115.

<sup>21</sup> D. Kołodziejczyk, *Postkolonialne odzyskiwanie pamięci: zawłaszczenia, fabulacje, niesamowite od-pominanie*, s. 296.

zgodnie z terminologią Astrid Erll<sup>22</sup>, do obiegu cyrkulacji pamięci. Jak uważa Aleida Assmann, to, co wykracza poza „perspektywy i pozycje” pamięci narodowej, z jej ścisłymi regułami podziału ról, np. na ofiary i oprawców, „w ogóle nie może stać się przedmiotem akceptowanej narracji lub staje się nim jedynie z wielkim trudem i z tego powodu zostaje przeważnie oficjalnie «zapomniane»<sup>23</sup>”.

Włodzia wybiera zatem trzecią strategię – pamięć fałszywą, ale usytuowaną w mocnym, kulturowym kontekście, jednolitą i nobilitującą: szlacheką polskość. Odkrywa ją poprzez pismo, ale nie są to własne notatki, tylko biblioteczka żony, noszącej kapelusze i egzotyczne imię Stefania Polki, którą przywiózł do Miasteczka z prawdziwego miasta.

Spaliwszy wszystkie swoje zeszyty, przeszedł na półki Stefanii.

[...] świat, zapisany w książkach Stefanii, dodawał Włodzi dziwnej siły. Zaczął uważać się za stwórcę, jedynego w swoim rodzaju rzeźbiarza, który nie z drewna, nie z gliny, ale z nieznannej, prawiecznej materii wycina siebie samego, swoją własną postać. Obdarowuje ją życiem i potrafi natchnąć losem.

[...]

– Jeszcze nie rozwiązano wszystkich zagadek, jeszcze drzemią w dalekiej przeszłości sprawy ogarnięte czarnym płaszczem zapomnienia. Jeśli nie obudzi się ich w tej chwili, nie wyprowadzi się na świeże powietrze, pozostaną tam na zawsze<sup>24</sup>.

Jest to więc pamięć fałszywa, nosząca pozory odpominania – Włodzia, dopatrzwszy się w swoich oczach podobieństwa do „Stasiczka”, młodego panicza Drohobyckiego, kreuje historię (status jej prawdziwości pozostaje w zawieszeniu – jest to przecież opowieść prawdopodobna, mająca wiele rzeczywistych pierwowzorów), w której młoda, piękna Sońka miała romans z dziedzicem, a gdy zaszła w ciążę, wydano ją za męża za woźnicę Uladzimira, ofiarowując mu, w ramach rekompensaty, pięknego konia. Owładnięty swoją wizją zaczyna „przypominać” sobie przedwojenny świat, w pełni identyfikując się z Drohobyckimi i ich kulturowym dziedzictwem, które, znowu za sprawą odkrywanych na portretach czy fotografiach podobieństw oraz niepotwierdzonych pogłosek, wyprowadza aż z rodu Sapiechów. Włodzia, osuwający się coraz głębiej w świat wyobraźni pomieszanej z pamięcią, traci kontakt z rzeczywistością i rodzinę – żona go opuszcza, zabierając ze sobą syna.

---

<sup>22</sup> Zob. A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 212–247.

<sup>23</sup> A. Assmann, *Od zbiorowej przemocy do wspólnej przyszłości*, s. 267.

<sup>24</sup> M. Androsiuk, *Biały koń*, s. 123, 124, 126.

Jak zauważają autorzy hasła „Pamięć fałszywa” w leksykonie *Modi memorandi*,

Fałszywe wspomnienia pojawiają się w związku z psychologicznym mechanizmem myślenia kategoryjnego, tj. posługiwania się stereotypami w postrzeganiu siebie i innych. Często nieistniejące przeszłe wydarzenia uważamy za prawdziwe tylko dlatego, że są zgodne z posiadanym stereotypem, co może zasadniczo wpływać na struktury pamięci zbiorowej<sup>25</sup>.

Determinowany zinterioryzowanym stereotypem, sytuującym białoruskość/tutejszość po stronie gorszości, chłopskości („muzyckości”, jak się mówi po białorusku), Wałodzia woli być zatem bękartem Drohobyckich niż potomkiem Uladzimira Iwaniuka.

Jak zauważa Katarzyna Szalewska, tworzenie apokryficznych czy fałszywych tożsamości (a zatem także pamięci) jest symptomatyczne dla literatury polskiej XX i XXI wieku, zmagającej się z wyzwaniem literackiego przetworzenia/odtworzenia historycznych traum, do jakich należy nie tylko wojna, ale też okres PRL-u, który, siłą rzeczy, a raczej cenzury i polityki kulturalnej państwa, nie mógł być w sztuce reprezentowany na bieżąco. Odtwarzanie przeszłości w oczywisty sposób staje się też pisaniem historii miejsc, kreacją konkretnych przestrzeni:

Interpretacja dziejowej traumy tworzona w perspektywie spacialnej ujawnia dychotomiczną taktykę amnezji i teatru pragnienia, by przeszłość uobecnić. Jeśli posłużyć się tak często przywoływaną w kontekście *urban studies* metaforą palimpsestu, to współczesna literatura polska stanowi tu przykład szczególnie wielowarstwowego pisma, kolażu skonstruowanego z cięć, nieczytelności i powstających w ich miejsce apokryfów oraz fałszywych tożsamości [wyróżnienie – K.S.M.]. Zapomnienie i restytucja, jako antynomia immanentnie związana z żywiołem miejskim, w reprezentacjach literackich okazuje się tym samym symptomem posttraumatycznego zespołu wyparcia i terapii. Strata, wpisana w miejską przestrzeń w XX stuleciu, nie może zostać przepracowana, co powoduje dezintegrację percypującego podmiotu. Ten wstrząs musi prowadzić do wyparcia, jakim jest kulturowa amnezja, pozorowanej żałoby, jaką jest jej instytucjonalizacja w postaci miejsca pamięci, lub semiotyzacji, jaka dokonuje się wokół obiektu utraty – i to właśnie na tej ostatniej płaszczyźnie najmocniej pracuje literatura<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> M. Bilewicz, A. Stefaniak, hasło *Pamięć fałszywa*, w: *Modi memorandi*, s. 325.

<sup>26</sup> K. Szalewska, *Antropologia przestrzeni miejskiej w kontekście polskiego dyskursu postzależnościowego*, w: *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk, E. Kraskowska, Kraków 2013, s. 352–353.

Narracje mniejszościowe można zatem uznać za – oczywiście specyficzną i zdeterminowaną wieloma dodatkowymi czynnikami, wynikającymi z sytuacji zagrożenia i podporządkowania – odmianę tego zjawiska.

Jest jednak jeszcze w *Białym koniu* wnuk Sońki, syn Wałodzi i Stefanii o znaczącym imieniu Michał, pierwszoosobowy narrator tych opowiadań, który wyznaje w pierwszym z nich:

Zostawiając za plecami Białystok wyobrażam sobie ciepłe uliczki Miasteczka. Przecinam je nie zatrzymując się, bo zgubiłem tu wiele z tego co było mi bliskie, i skoro nie można odzyskać wszystkiego w całości, nie widzę sensu w odszukiwaniu jakichś oddzielnych fragmentów<sup>27</sup>.

Narrator wprawdzie nie przekracza granic Miasteczka fizycznie, ale wraca do niego pamięcią i wyobraźnią (zbiór opowiadań stanowi zapis tej podróży), zdając sobie przy tym sprawę z tego, że – powtórzmy, bo to kluczowe słowa: „nie można odzyskać wszystkiego w całości”. Wydaje się, że nie chodzi tu tylko o naturalną w procesie przypominania redukcję, utratę, ale o świadomość, że pamięć mniejszości zawsze będzie miała charakter przekładu, a więc będzie pamięcią nieco zafalszowaną, w której nie można dotrzeć do „czystego” pierwowzoru. „Mimikra jako przekład, przekład zaś jako strategia przeżycia to trzy wzajemnie się warunkujące strategie postkolonialnej pamięci kulturowej”<sup>28</sup> – konstatuje Dorota Kołodziejczyk. Trzy przykłady tej mimikry, nazwane przeze mnie strategiami pamięci, zostały wyżej omówione: mit, kronika/osobiste świadectwo, historia narodowa. Wszystkie one zawiodły. Została jednak również książka Androsiuka, która wykazuje związki z pamięcią przede wszystkim w dwóch, wyróżnionych przez Astrid Erll, obszarach: jako pamięć w literaturze (kwestia pamięci jest tu przecież wyraźnie tematyzowana) oraz medium pamięci, gdyż wprowadza do regionalnego obiegu pamięć Białorusinów, paradoksalnie – jako niepamięć; uruchamia też – by posłużyć się sformułowaniem Rybickiej – „cyrkulację określonych wyobrażeń regionu”<sup>29</sup>. Wydaje się, że Androsiuk – trudno orzec, na ile świadomie, ale nie ma to większego znaczenia – próbuje udzielić odpowiedzi na pytanie, które stawia, analizując pamięć z perspektywy podmiotu postkolonialnego, Kołodziejczyk:

<sup>27</sup> M. Androsiuk, *Biały koń*, s. 6–7.

<sup>28</sup> D. Kołodziejczyk, *Postkolonialne odzyskiwanie pamięci: zawłaszczenia, fabulacje, niesamowite od-pominanie*, s. 292.

<sup>29</sup> E. Rybicka, *Czy możliwa jest „polifonia pamięci” w literackich badaniach regionalnych?*, s. 356.

jak z rzeczy utraconych uzyskać nową jakość, jak budować tożsamość na poczuciu dziedzicznie utraconej tożsamości (tożsamości „rdzennej” podmiotu kolonialnego, tożsamości kolonialnej mimikry odrzucanej zarówno przez nowy, postkolonialny nacjonalizm, jak i przez byłe imperium), jak pamiętać odpowiedzialnie – krytycznie, ale też rozwijając umiejętność radzenia sobie z emocjami nieuchronnie łączącymi się z procesem przypominania/pamiętania – melancholią, traumą, resentymentem czy nostalgią<sup>30</sup>.

W *Wagonie drugiej klasy*, powieści napisanej w języku polskim i wydanej w 2010 roku, więc *de facto* powstałej później niż *Biały koń* (białoruski pierwowzór tego zbioru opowiadań pochodzi z 2006 roku), kwestia relacji oficjalnej, „wielkiej” Historii oraz lokalnych, a ściślej pogranicznych narracji o przeszłości i pamięci prywatnej, rodzinnej, jest problematyzowana wprost, jako jeden z kluczowych wątków książki. Hajnówka występuje tu już nie pod szyldem „Miasteczka”, ale ze swoim autentycznym toponimem, a już sam tytuł sugeruje, że ważnym „bohaterem” będzie kolej – w rzeczy samej akcja koncentruje się wokół małego dworca, na którym narrator całej opowieści Stefan pracuje jako biletier (w oczywisty sposób odsyła nas to do klimatu *Pociągów pod specjalnym nadzorem* Bogumila Hrabala i ich filmowej ekranizacji, zwłaszcza że w obu przypadkach istotnym motywem jest miłość). Androsiuk, mając świadomość, że – przypomnijmy – nie można odzyskać wszystkiego w całości, skupia się na wycinku historii miasteczka ujętym klamrą otwarcia i likwidacji dworca kolejowego. Oczywiście wiąże się to z szeregiem konsekwencji, nie tylko w wymiarze biografii tracących pracę bohaterów – dworzec/stacja kolejowa to także obecność Hajnówki w rozkładach jazdy, jej łączność ze światem, potwierdzenie ważności (przyjeżdżają tu przecież nawet pociągi z dalekiej Warszawy, z których wysiadają inni, „kolorowi” ludzie), przydatności, gospodarczego potencjału. Dworzec jest zatem jedynie „soczewką” skupiającą sieć znaczeń związanych z koleją. Karl Schlögel proponuje, by spojrzeć na rozkłady jazdy pociągów (wydaje się, że warto objąć tą sugestią także dworce, linie kolejowe, wszystko, co rozkłady jazdy w sobie metonimicznie zawierają) jak na „protokoły cywilizacji”:

Rozkłady jazdy są czymś w rodzaju podstawowych książek na temat funkcjonowania naszej kultury.

To nie tylko tabele i spisy treści, lecz także choreografie nieskończenie wielu skorelowanych ze sobą poruszeń; protokoły ruchu, bez którego tak oczywista dla nas rutyna cywilizacji zawaliłaby się w ciągu jednego dnia. Słowem, to nie

---

<sup>30</sup> D. Kołodziejczyk, *Postkolonialne odzyskiwanie pamięci: zawłaszczenia, fabulacje, niesamowite od-pominanie*, s. 293.

tylko rozkłady jazdy, raczej kroniki dokumentujące proces opanowywania przestrzeni, protokołujące postęp w dziedzinie skracania dystansów i zagęszczania przestrzeni. Jeśli rozkłady jazdy gdzieś się nie ukazują, jest to oznaka defektu zasadniczej wagi, a nawet upadku. Ich nieobecność to najlepszy symbol epok chaosu, w których króluje nie rozkład jazdy, a improwizacja<sup>31</sup>.

Nie bez znaczenia dla naszych rozważań pozostaje fakt, że niemiecki badacz jako jeden z ważnych „protokołów cywilizacji” wymienia rozkłady jazdy kolei Cesarstwa Rosyjskiego.

Wojciech Tomasik konstatuje, że „podobnie jak u schyłku XVIII w. balon, tak w połowie następnego stulecia kolej miała dokumentować potęgę ludzkiego umysłu i cywilizacyjny postęp”<sup>32</sup>, zaś:

w latach 70. i 80. XIX w. metafora życie-droga żelazna wyraża wiarę, że człowiek może zapanować nad przyrodą i świadomie kształtować własny los. [...] Pędząca lokomotywa zaczyna funkcjonować jako współczynnik inteligibility dziejów. Staje się symbolem historii współtworzonej przez człowieka<sup>33</sup>.

Tę optymistyczną wizję zmieni i zweryfikuje oczywiście wiek XX (abstrahując też tutaj, gdyż nie to stanowi główny przedmiot analizy, od ambiwalentnego stosunku romantyków wobec kolei, która miała zniszczyć etos i metafizyczny wymiar podróży). Jednak ani Schlögel, ani Tomasik nie eksponują faktu – być może traktując go jako oczywiste założenie – iż „rozkłady jazdy” to protokoły pisane przez imperia, uwzględniające przede wszystkim ich interesy. Znakomicie natomiast wygrywa ten aspekt kolei (traktowanej jako pewna metafora, może nawet właśnie metafora wielkiej Historii) Androsiuk: linia kolejowa pojawia się w Hajnówce za sprawą cara, który każe ją wybudować w celach militarnych, na potrzeby wojny, zaś znika (oczywiście nie fizycznie – tory nadal będą biegły, tyle że już donikąd nie prowadząc) w momencie wstąpienia Polski do Unii Europejskiej (a więc niejako jej decyzją), symbolizującej Zachód, globalizację, makroekonomię – wielki świat, przesądzający ze swoich wyżyn o losach „maluczkich”. Jak twierdzi Schlögel, zniknięcie danych połączeń kolejowych i rozkładów jazdy oznacza koniec pewnej epoki<sup>34</sup>, w *Wagonie drugiej klasy* – koniec pewnego świata. Androsiuk ogłasza go, kreśląc przejmujący obraz piasku zasypującego dworzec:

<sup>31</sup> K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, pośl. H. Orłowski, Poznań 2009, s. 350–351.

<sup>32</sup> W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 18.

<sup>33</sup> Tamże, s. 24.

<sup>34</sup> K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, s. 358.

Słyszę, jak piasek sący się przez sufit do biura pana zawiadowcy, do kasy biletowej, do poczekalni, grubym dywanem zalega na posadzce, osiada na ścianach szarym kurzem i tłumi tykanie dworcowego zegara. Brnę po kostki w piachu, otwieram drzwi na peron<sup>35</sup>.

Koniec oznacza jednak również wyzwalający początek: Stefan, wyzerowawszy datownik, zabiera z kasy i „upycha pod ubraniem” mnóstwo biletów, dzięki którym będzie mógł „dojechać do każdego miejsca na świecie”<sup>36</sup>, być może po raz pierwszy sam decydując o jego wyborze. Dzieje się zatem tak, jakby odzyskanie wolności było możliwe pod warunkiem bycia zapomnianym, porzuconym przez „imperia”, „centra”, a więc – wyłączonym z Historii. Wtedy też można próbować spisać własną opowieść, przeciw-historię. Tak czyni obdarzony niezwykłą pamięcią (obejmuje nawet dzień narodzin), wzbogaconą wspomnieniami przodków i bujną wyobraźnią, Stefan, mający zresztą pełną świadomość rangi tego aktu:

– To przecież koniec świata!  
[...]

Tak mówią ci, którzy trafili tu pierwszy raz, albo zupełnie przypadkowo. Jutro wyjdą na peron w jakimś innym mieście, a pojutrze zapomną o dzisiejszym dniu. Więc to miejsce wygląda im jedynie na koniec świata. Dla mnie jest początkiem świata. Należę do niego, a on do mnie. Nawet te gołębie, które teraz podchodzą do ławeczki, a ja rzucam im pokruszony chleb. Dałem im imiona i napisałem historię, więc należą do mnie [wyróżnienie – K.S.M.]<sup>37</sup>.

Stefan (Michał Androsiuk?) musi więc spisać i pozostawić po sobie historię Hajnówki, bo w przeciwnym razie zawłaszczy ją ktoś inny. Pytanie narratora: „Czy warto [...] przywoływać tu mały dworzec kolejowy w małym mieście? Czy należy wspominać o restauracji «Dworcowa», wzniesionej na potrzeby kilkudziesięciu podróżnych?”<sup>38</sup> traktować wypada zatem jako retoryczne. Jak zauważa Astrid Erll:

Teksty literackie przyjmują rolę mediów negocjacji w wypadku konkurencji pamięci, tworząc przeciw-pamięci – na przykład wówczas, gdy przedstawiają pamięć grup marginalizowanych lub inscenizują hierarchie wartości i samoceny inne niż te, które dominują w kulturze pamięci<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> M. Androsiuk, *Wagon drugiej klasy*, Białystok 2011, s. 129.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże, s. 40–41.

<sup>38</sup> Tamże, s. 113.

<sup>39</sup> A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, s. 239.

Można powiedzieć, że świadomość istnienia napięcia między Wielką Historią a losem indywidualnym czy dziejami małych społeczności, mniejszości i większości Stefan dziedziczy po swoim dziadku, szewcu Ściopce/Stiepanie/Stefanie, który po latach służby wojskowej oświadcza carowi:

– Wybacz, Mikołaju Drugi. Już nic tu po mnie – dziadek nagle przypomniał sobie, że wcale nie jest jakimś tam Stiepanem Grigorijewiczem, ale zwyczajnym Ściopką spod Puszczy Białowieskiej. I nie musi tworzyć historii na użytek tłustych profesorów i ich niedożywionych studentów. Odrzucił karabin w głęboki śnieg, wsiadł do pociągu i wrócił do siebie. Wyszedł z wagonu na naszym małym dworcu, przeszedł peron, przedarł się przez akacje zarośla i stanął jak wryty. Pod jego nieobecność osada rozrosła się w miasteczko, wokół miasteczka, daleko na zachód, na północ i na południe wyrósł kraj, o którym już od dawna tu nie słyszano. Polska. Chcąc nie chcąc, został więc w tej Polsce panem Stefanem, szanowanym szewcem [...]<sup>40</sup>.

Ten fragment sugeruje również, że – by powrócić do *Białego konia* i słów Sołki, które zostały zawarte w tytule tych rozważań – fundamentem ludzkiej tożsamości jest, obok pamięci, imię. W przypadku mieszkańców pograniczy okazuje się to jednak dość chwiejny punkt odniesienia, gdyż kolejni twórcy Historii nadają jej bohaterom, także tym drugo- czy trzecioplanowym, własne imiona. W ten sposób „tutejszy” Ściopka, ukończywszy 19 lat, został Stiepanem, potem w Polsce – Stefanem, podczas krótkotrwałej okupacji Hajnówki przez Sowieców – znowu Stiepanem, a potem, ponownie jako Stefana, zabili go Niemcy za to, że Sowiecom, zgodnie ze swoją profesją, szły buty. Bycie szewcem wydaje się tu trwalszym i ważniejszym atrybutem niż imię, a czynność robienia butów staje się metonimią peryferyjno-centralnych relacji i kolejnym (po transgatunkowym drzewie) symbolem „tutejszości”. Pierwsza para butów zrobiona przez Antoniego, syna Ściopki i ojca narratora, mogła należeć zarówno do białoruskiego partyzanta, który nie chciał się pogodzić z postanowieniami traktatu ryskiego, „dzielącymi Białoruś między

---

<sup>40</sup> Tamże, s. 12. W tym miejscu warto też przywołać niezwykle urokliwą scenę, gdy wezwany do wojska Ściopka który nie wie, z kim ma walczyć, postanawia, przejeżdżając pociągiem przez Petersburg, zapytać o to samego cara: „– To ja, Ściopka z Białowieży! Jadę z odsieczą, Mikołaju Drugi Romanow!

– Wiem, gdzie jest Białowieża. Mam tam swój pałac [...].

– Wlejemy, carze. Tylko powiedz, komu? [...]

– A wszystkim, rekrucie Stiepanie Grigorijewiczu, zdrowo wlejcie. Wszystkim, kto się nawinie pod rękę. Potem będziemy tłumaczyć się jakiejś tam międzynarodowej opinii publicznej”. Tamże, s. 10–11. Konfrontowanie „maluczkich” z wielkimi tego świata i prowincji z centrum, z ośrodkami światowej władzy należy do stałych elementów prozy Androsiuka. Nie ma tu żadnych ogniw pośrednich, między Hajnówką a Petersburgiem nie stoi Białystok czy Grodno, a o losach wsi Opaka Duża decyduje sam Stalin.

dwa sąsiednie mocarstwa”<sup>41</sup>, jak też do komisarza polskiej policji, tropiącego Białorusinów: „Tak właśnie przechodzi się do historii w małych miasteczkach – trwając w jednym miejscu i tworząc rzeczy niekoniecznie piękne, ale przydatne wszędzie i każdemu”<sup>42</sup>. Nie chodzi tu bynajmniej o konformizm czy tchórzostwo, ale właśnie o etos trwania i wierności miejscu. We właściwy sobie, nieco przewrotny sposób Androsiuk sygnalizuje też „przydatność” peryferii centrom i imperiom, ich wzajemne warunkowanie się.

Okazuje się, że to właśnie miejsce staje się dla Androsiuka najważniejszym nośnikiem pamięci i ostoją tożsamości. Jak zauważa Helena Duć-Fajfer:

Nigdzie tak głęboko jak na pograniczach nie ujawnia się zmienność konstelacji kulturowych, które stanowią, mówiąc przenośnie, wiele hipostaz bytów podstawowych, ale linia tożsamości miejsca, w którym gruntuja się te przemiany, jest uchwytna nawet w antytezach czy nicowaniu<sup>43</sup>.

Różnego typu związki pamięci i miejsca to *leitmotiv* badań „pamięciologicznych” oraz, według Sławomira Kaprańskiego<sup>44</sup>, jeden z symptomów ponowoczesności, na pograniczu mają one jednak szczególną rangę.

Zmienia się Historia, języki, „konstelacje kulturowe”, a Miasteczko trwa. Narrator czyni wiele, by zasugerować nam jego osadzenie niejako poza czasem, monotonna, niezmienna, ale być może właśnie dlatego gwarantująca przeżycie, egzystencję. Zastanawiające jest również, że charakteryzując lokalną pamięć, Androsiuk sięga po obrazowanie z zakresu codzienności, po mowę ciała i przesyconych sensualizmem opisów ubrań:

Z przeszłością jest jak z ubraniami. Jedni mają ich wiele i zmieniają garnitury co miesiąc, te trochę tylko podchodzone odkładają do szafy, albo wnoszą na śmietnik, i natychmiast wyrzucają z pamięci te wszystkie desenie i prążki, i oddają w zapomnienie chłodny szelest bistoru, i ciepły dotyk prawdziwej wełny. Jeszcze inni w jednym garniturze chodzą przez lata. Znają na pamięć każde zadrapanie na marynarce i potrafią opowiedzieć historię każdej plamki na spodniach<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Tamże, s. 22.

<sup>42</sup> Tamże, s. 25.

<sup>43</sup> H. Duć-Fajfer, *Pomiędzy bukwą a literą. Współczesna literatura mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i łemkowskiej w Polsce*, Kraków 2012, s. 142.

<sup>44</sup> „[...] rozmaite formy pamięci wyzwalają się spod dominacji historii jako autorytatywnej wersji przeszłych wydarzeń, wspartej państwowym systemem edukacji, oficjalnymi rytuałami i kontrolą dyskursów dotyczących przeszłości. Pozbawione oparcia w oficjalnych chronologiach, pamięci te coraz częściej zwracają się do miejsc i przestrzeni w poszukiwaniu inspiracji i symbolicznej reprezentacji” [S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, w: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010, s. 26].

<sup>45</sup> M. Androsiuk, *Wagon drugiej klasy*, s. 56–57.

Wykorzystuje również metaforykę przestrzenną – przestrzeń budowana jest tu niemal na wzór opisanych przez de Certeau „sztuk działania”, porządkujących rzeczywistość, a detaliczna enumeracja utrwała obraz świata, tak znany, że umykający postrzeganiu:

Nasze miejscowe pociągi przybywają na dworzec anonimowo i nikt ich nie czeka. Do znudzenia powtarzają jeden i ten sam szlak, codziennie przywożą tych samych ludzi, a ci ludzie już na pamięć znają każdą kostkę na peronie, każdą ścieżkę do miasta, każdy krzak i każde drzewo przy ścieżce, i każdy liść na tym drzewie. Więc, nie tracąc czasu, nie rozglądają się na cztery strony świata, wysiadają z wagonów i rozchodzą się każdy w swoim kierunku. [...] Czasem mam wrażenie, że całą naszą okolicę ubiera jeden krawiec. [...] siada przy starej maszynie i w nieskończoność powtarza wzory i fasony wyuczone w młodości<sup>46</sup>.

Z pozorów mamy tu do czynienia wyłącznie z krytyczną refleksją na temat małomiasteczkowego marazmu, w tych opisach kryje się jednak sugestia, że pamięć może być przechowywana także w obszarach pozasłownych, trwać niejako w utajeniu, by w odpowiednim momencie wybrzmieć jako przeciw-historia – ta, by wejść w jakąkolwiek relację z Historią, musi bowiem zostać opowiedziana. Jak pisze Kołodziejczyk, nawiązując do rozważań Dipeshha Chakrabartego:

Historia, jako jedna z możliwych narracji „ja” i wspólnoty, jest jednocześnie narracją jedyną możliwą, czyli metanarracją wyznaczającą warunki uhistorycznienia. Jednak to, co nie zyskuje w badaniach historycznych statusu historycznego czy historyczności, nie znika. Jako druga strona historii, niehistoryczność, a raczej historyczność niekompletna i niedoskonała (niedostatecznie nowożytna, nienowoczesna, nieświecka, niewystarczająco racjonalna), utrzymuje się na marginesie historii jako przeszłość podrzędna, oparta na formach pamięci, które czasami są świadomie antyhistoryczne i stanowią przestrzeń różnicy wobec historii<sup>47</sup>.

Paradoksalnie, taką formą pamięci może być też milczenie. Ten wątek pojawia się w kryminale Katarzyny Bondy *Okularnik*<sup>48</sup>, gdzie czytamy: „Ludzie przez lata zawieruch dziejowych nauczyli się tutaj głośno milczeć”, „Biało-

<sup>46</sup> M. Tamże, s. 69.

<sup>47</sup> D. Kołodziejczyk, *Postkolonialne odzyskiwanie pamięci: zawłaszczenia, fabulacje, niesamowite od-pominanie*, s. 281–282.

<sup>48</sup> Autorka sięga po historię mordów dokonanych przez oddział „Burego” w 1946 na prawosławnej ludności podlaskich wsi, budując intrygę, z której wynika, że tamte wydarzenia do dziś kształtują losy mieszkańców Hajnówki, mają wpływ na lokalną władzę czy sferę biznesu, trzymające się nawzajem w szachu wiedzą o zbrodni, jej wykonawcach i ofiarach.

rusini pamiętają w cichości”<sup>49</sup>. Zamiast słów przemawiają kości, groby, emocje, np. odziedziczony po przodkach strach<sup>50</sup>. Nośność milczenia jako formy pamięci jest jednak ograniczona w czasie, obejmującym, jak sądzę, zakres oddziaływania pamięci komunikacyjnej (w rozumieniu Aleidy Assmann), w której zachowana zostaje łączność pokoleniowa. Zbyt długie milczenie może doprowadzić do całkowitego zapomnienia. Wtedy ratunkiem mogą się okazać np. zapomniane/utajnione archiwalia czy badania archeologiczne.

Michał Androsiuk, urodzony na Podlasiu Białorusin, nie milczy, tylko opowiada – to historie subtelne, metaforyczne, przewrotne, w których nie mówi się wprost o najtrudniejszych elementach dawnych i obecnych relacji polsko-białoruskich. Zapytany o to, dlaczego nie dotyka w swojej prozie newralgicznych tematów, np. wydarzeń z 1946 roku, stwierdza – dopiero mam zamiar<sup>51</sup>. Najwyraźniej zatem wymagają one zarówno adekwatnej, wystarczająco długo dojrzewającej formy, jak też odpowiedniego czasu. W polemice, jaką podjęliśmy (oprócz piszącej te słowa – Katarzyna Niziołek i Danuta Zawadzka) z reportażem Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć* (Wołowiec 2015), nadając jej postać też zachęcających białostoczian do podjęcia dyskusji zarówno na temat samej książki, jak też własnej zbiorowej kondycji, zwarte zostało m.in. takie stwierdzenie:

Wydaje się, że wobec złożonej historii naszych [podlaskich – dop. K.S.M.] ziem i związanej z nimi nierozstrzygalności konfliktu pamięci (dotyczy to nie tylko relacji polsko-żydowskich, ale też polsko-białoruskich) właśnie literatura stanowi najbardziej adekwatne narzędzie/medium ich reprezentacji. Dzieje się tak dlatego, że operując szeregiem środków – symbolem, metaforą, wyobraźnią, fikcją – pozwala opowiedzieć o rzeczach najtrudniejszych (więcej nawet – pośrednio ich doświadczyć), ale nie udziela jednoznacznych odpowiedzi, o niczym nie przesądza, niczego nie rozstrzyga. Podlaska realność (być może na tym polega specyfika naszego regionu) wybrzmiewa zatem najpełniej przefiltrowana przez materię literacką, z założenia problematyzującą kwestie reprezentacji czy pamięci (zbiorowej i indywidualnej)<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> K. Bonda, *Okularnik*, Warszawa 2015, s. 542; 623.

<sup>50</sup> W naturalny sposób pojawia się tu wątek post-pamięci, nie będę go jednak rozwijać, gdyż temat ten nie odnosi się do stanowiącej główny przedmiot rozważań prozy Androsiuka.

<sup>51</sup> Zob. relacja ze spotkania autorskiego z Michałem Androsiukiem, które odbyło się 9.10.2015 r. w Białymstoku w ramach 6 edycji Festiwalu Literackiego „Zebrane”, zorganizowanego przez Stowarzyszenie „Fabryka Bestsellerów”. Rozmowę prowadziła Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, <https://www.youtube.com/watch?v=Pz7EDn9vR3Y> [dostęp 7.05.2016].

<sup>52</sup> K. Niziołek, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, *Oto czym jesteśmy/jesteście. Zrozumieć Białystok*, <http://filologia.uwb.edu.pl/zbr/zbz.pdf> [dostęp 07.05.2016]. Debata o książce odbyła się na Uniwersytecie w Białymstoku 21.01.2016 r. Jej zapis można znaleźć pod adresem: <http://fundacja.uwb.edu.pl/images/ZapisDebaty.pdf> [dostęp 07.05.2016].

Milczenie (traktowane tu jako metonimia niepamięci, ale też „forma przetrwalnikowa” pamiętania, stąd jego ambiwalencja) przerwane zbyt gwałtownie, w nieodpowiednim czasie, przez osoby, którym przyświecają nieczyyste intencje, może danej społeczności bardziej zaszkodzić, niż pomóc, nie rozładowuje napięć, tylko wzmacnia antagonizmy – do takich wniosków doszliśmy podczas wielogodzinnych dyskusji nad podlaską tożsamością. Zupełnie inaczej rzecz się ma w przypadku prozy Michała Androsiuka.

Hajnówka i jej przeszłość pojawiają się nie tylko w omówionych wyżej utworach. Na osobną uwagę zasługuje wspomniany już *Okularnik* Katarzyny Bondy (wątek kryminalny wydaje się tu jedynie pretekstem do zarysowania bardzo wyrazistego obrazu miasta), gdzie obok bohaterów fikcyjnych bez trudu można rozpoznać zaczerpnięte z rzeczywistości postaci białoruskich aktywistów czy polskich nacjonalistów. Książka, której akcja toczy się w kilku płaszczyznach czasowych, ma bardzo osobisty wymiar. Autorka nawiązuje do odkrytej dopiero w dorosłym życiu rodzinnej historii – jedną z ofiar „Burego” była jej babcia<sup>53</sup>. Interesujące, ze względu na relację pamięć indywidualna – dzieje małej społeczności – Wielka Historia wydają się też *Hajnowskie wspomnienia. Pożegnanie przeszłości* Władysława Zina (Hajnówka 2010). Osobny wątek to reporterskie relacje, w których Hajnówka, znowu głównie w kontekście wydarzeń 1946 r., ukazana jest z perspektywy zewnętrznej – wzmiankowany już reportaż Marcina Kąckiego oraz książka *Jutro spadną gromy* (Białystok, 2015) autorstwa Bartosza Jastrzębskiego i Jędrzeja Morawieckiego, z fotografiami Macieja Skawińskiego. Obie ilustrują bezradność reportażyistów wobec tej tematyki, tyle że Marcin Kącki wykazuje się brakiem świadomości własnych ograniczeń, sytuując się w podwójnej roli śledczego i rewelatora ukrywanych latami prawd, zaś autorzy *Jutro spadną gromy* zarówno własną bezradność, jak też nierozstrzygalność lokalnych konfliktów pamięci tematyzują. Na koniec warto też przywołać poezję Białorusinki średniego pokolenia, urodzonej w Hajnówce Ireny Stelmach (rocznik 1975), która w jednym z wierszy pisze:

Stać mnie jedynie na małą ojczyznę,  
na moje miasto, gdzie nic nie zaskoczy.  
Poczta, w której sprzedają nasiona i buty,  
konewki pełne malin na środku chodnika.  
Ten arbitralny skrawek i tak aż zanadto cięży.  
Wciąż trzeba oswajać, wmawiać sobie,

---

<sup>53</sup> Zob. m.in. *My ze spalonych wsi*, z Katarzyną Bondą rozmawia P. Smoleński, „Gazeta Wyborcza” 22.02.2016, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,150990,19645068,katarzyna-bonda-my-ze-spalonych-wsi.html> [dostęp 07.05.2016].

że nóż nie tylko kroi chleb, ale też zabija.  
Że jeżeli dziewczyny się gwałci to tak było zawsze  
i żadna w tym skaza wieku.  
[...]  
Stać mnie jedynie na własne cierpienie.  
Moje pokolenie wie, że serce nie jest jak wór,  
z ledwością mieści lokalność.  
Nie ma miejsca na zakurzone sentymenty przodków,  
kresowe wzruszenia.  
Nigdy nie napiszę na murze:  
ODDAJCIE NAM WILNO I LWÓW  
Patriotyzm pachnie archaizmem,  
chorobliwie rozszerza naczynia krwionośne.  
Jedynie mitomani wiozą w autokarach  
słodki cud wspomnień i płaczą<sup>54</sup>.

Pojawia się tu obraz Historii – balastu, przeszłości, która ciąży, o której lepiej zapomnieć, wybierając życie. Szczegółowe omówienie przywołanych utworów wymagałoby znacznie obszerniejszego artykułu, dlatego zostają tu zaledwie wymienione jako przyczynek do dalszych badań.

## “Each Family Needs a Name and a Past” – Remembering and Forgetting in Literary Representation of Hajnówka in Michał Androsiuk’s Fiction

### Summary

The article offers the reading of Michał Androsiuk’s *Biały koń, Wagon drugiej klasy* in the context of remembrance, addressing the question of identity of Belarusians in Podlasie region. A borderland town of Hajnówka becomes the place where individual and collective memory, History, and imagination intersect. Finally, it appears that the long-lasting cohesive national identity, while grounded on false premises, might prove to be more tempting or convenient than the complex, equivocal frontier past.

**Keywords:** memory, identity, Belarusians, borderland, Podlasie, Michał Androsiuk

---

<sup>54</sup> I. Stelmach, [Stać mnie jedynie na małą ojczyznę...], w: tejże, *Retrospekcje*, Białystok 2003, s. 26.



Jolanta Sztachelska

Wydział Filologiczny  
Uniwersytet w Białymstoku  
e-mail: jsztachelska@wp.eu

## Wobec Zoli

Francuskie wydanie *Quo vadis* z 1983 roku (Ed. Flammarion) zaczyna się przedmową, która od pierwszego zdania przyprawia mnie o konfuzję. Autor tego wstępu, Daniel Beauvois, konstatuje: „Henryk Sienkiewicz napisał *Quo vadis* przeciwko Zoli”<sup>1</sup>.

Oczyrna wyobraźni widzę zastępy sienkiewiczologów, którzy jak husaria za króla Jana III napierają, by co rychlej tezę tę udowodnić... Zastanawia mnie, skąd Daniel Beauvois czerpie swoje przekonanie? Czyżby wczytał się tak głęboko w Sienkiewicza, że przejrzał go na wylot, albo wie coś, czego inni przed nim nie dostrzegli? Ma nowe dowody? Bynajmniej. A zatem skąd więc ów interpretacyjny przełom? Czyżby od Wacława Nałkowskiego? W 1904 roku wychodzi zbiór słynnych paszkwili tego publicysty pod tytułem *Sienkiewicziana*<sup>2</sup>, stanowiący ostatni akord nagonki, jaką młode pokolenie twórców, skupione wokół warszawskiego „Głosu”, w tym najwybitniejszy z nich – Stanisław Brzozowski, zgotowało niedawnemu jubilatowi (1900), światowej sławy pisarzowi i autorytetowi numer jeden polskiej literatury końca XIX i początków XX wieku. W zbiorze tym publicysta w sposób bezpardonowy

---

\* Projekt został sfinansowany ze środków NCN przyznanych na podstawie decyzji DEC-2012/06/A/HS2/00252.

<sup>1</sup> H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, introduction, glossaire chronologie et bibliographie de Daniel Beauvois, trad. d'Ely Halpérin-Kaminski, GF Flammarion Paris 1983, p. 5.

<sup>2</sup> W. Nałkowski, *Sienkiewicziana: szkice do obrazu*, Kraków 1904.

chłoscze autora Trylogii przeciwstawiając mu Zolę, autorytet i wzór młodego, lewicującego pokolenia, które w autorze *Bestii ludzkiej* i *Germinal* dostrzegło to coś, czego u siebie, na gruncie polskim znaleźć nie umiało. W obszernym zbiorze szkiców opluwających Sienkiewicza na wszystkie możliwe sposoby, w których określenie „ideolog burżujów” jest bodaj najłagodniejszym, Nałkowski zamieścił niewielki rozdział poświęcony Zoli, dowodząc w nim z całym przekonaniem, że nie ma ludzi bardziej sobie obcych, niż „grubiański” Zola, który „zdiera maski z wszelkiego fałszu i hipokryzji”, i „idealny Pan Sienkiewicz”, któremu ludzie pokroju Zoli odbierają zdrowy sen i przeszkadzają w „spokojnym artystycznym trawieniu”. Ponieważ poziom tych argumentów, albo może trafniej – inwektyw – nie wydaje się przesadnie wysoki, na tym cytacje z Nałkowskiego zakończę. Podkreślę jedynie, że „przykładanie” Sienkiewiczowi Zolę za pomocą retoryki zaczerpniętej z „kampanii antysienkiewiczowskiej” ma wyjątkowo długą tradycję w naszej krytyce i utrzymało się także w okresie powojennym. Nie jest zresztą tajemnicą, że została ona uformowana przez wrażliwość lewicową, a Brzozowski pełnił w niej rolę swoistego katalizatora i autorytetu – od lewej do prawej strony, od przedwojennego marksisty Andrzeja Stawara po subtelnego personalistę Kijowskiego<sup>3</sup>. Czy się to nam podoba, czy nie, krytyka polska kroczyła tą samą ścieżką, która została jej wytyczona na początku XX wieku.

Otwieram książkę z lat 70. XX wieku na temat inspiracji naturalistycznych w polskiej literaturze II połowy XIX i początków XX wieku pióra zasłużonej dla badań nad pozytywizmem Janiny Kulczyckiej-Saloni<sup>4</sup>. Porównaniu Sienkiewicz–Zola poświęca się tu duże fragmenty i, podobnie jak Daniel Beauvois, autorka nie ma wątpliwości: „Sienkiewicz był pisarzem, który całkowicie, bez zastrzeżeń odrzucił Zolowską koncepcję literatury”. Badaczka twierdzi także, że właściwie nie dał nic konkretnego w zamian, poza rzucającem myśli o „wspinaniu się wzwyż”<sup>5</sup>.

Sięgnięcie po tę klasyczną książkę ma swoje głębokie uzasadnienie. Kulczycka-Saloni przypomina bowiem, kto rozpoczął na gruncie polskim to przeciwstawianie obu prozaików. Jej zdaniem pierwsza zrobiła to w 1885 roku Stefania Chłędowska<sup>6</sup>, która oparłszy swój sąd na porównaniu sceny mszy u obu pisarzy, wprowadziła w obieg przekonanie, że Zola, zwolenn-

---

<sup>3</sup> Piszę o tym w artykule *W meandrach PRL-owskiej krytyki. Sienkiewicz między Stawarem a Kijowskim*, w: *Mity sienkiewiczowskie*, Warszawa 2016 (książka w druku).

<sup>4</sup> J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*, Wrocław 1974.

<sup>5</sup> Tamże, s. 177.

<sup>6</sup> S. Chłędowska, *Szkice literackie*, Warszawa–Lwów 1885, t. 1, s. 134.

nik deskrypcji behawioralnej, to zdeklarowany ateusz, a Sienkiewicz – koncentrujący się na pokazaniu, jakie wrażenie zrobiło nabożeństwo na stroskanej duszy biednej kobiety – fideista. „To przeciwstawienie – konstatuje badaczka – okazało się wyjątkowo trwałe”. Dlaczego? Kulczycka pisze: „literatura polska miała swego Sienkiewicza z jego patriotycznymi i religijnymi ideałami, natomiast nie miała jego antytezy”<sup>7</sup>. Właśnie to przeciwstawienie – czytamy dalej – zapoczątkowane przez krytyków niechętnych pozytywistyczno-scjencystycznym tendencjom epoki, „zostało w pełni wyeksploatowane przez przedstawicieli intelektualnej lewicy”, którzy znajdowali w nim wyjątkowe upodobanie<sup>8</sup>. Do paradoksu ściśle polskiego należy zaliczyć i to, że również prawica chętnie wykorzystywała ten gotowy schemat. Pokusa łatwej schematyzacji nasilała się zatem nie tylko bez udziału zainteresowanego (Sienkiewicza), jak też całkowicie poza jego wiedzą. „Siła fatalna” efektownego zestawienia i mechanizm braku reakcji ze strony pisarza, to jego słynne *sans le savoir*<sup>9</sup>, dopełniły interpretacyjnej tradycji.

## Francuskie podróże i korespondencje

Jest niemal banałem przypomnienie, że dla pisarzy polskich XIX wieku kultura francuska oznaczała najwyższy europejski standard, a głośne nazwiska jej twórców, mimo konkurencji, jaką stała się w II połowie wieku literatura angielska, a nawet amerykańska, długo jeszcze stanowiły niezbędną układ odniesień i porównań. Francuskiego uczył się Sienkiewicz w gimnazjum i na studiach, naturalne były zatem jego zainteresowania literaturą francuską. Do Francji pojechał po raz pierwszy w 1874 roku, przez około dwa tygodnie mieszkał w Paryżu u przyjaciela Daniela Zglińskiego. Kompletniej relacji z tego pobytu nie mamy, poza prywatnymi listami do Marii Kelleńówny, w których donosi: „Paryż przepychem, ogromem, szaloną wesołością, oryginalnym charakterem i ciekawościami przeszedł wszelkie moje oczekiwania”<sup>10</sup>. Następny przyjazd do Paryża nastąpił w 1878 roku (pisarz jest tam od początków kwietnia), w drodze powrotnej z Ameryki. Sienkiewicz

<sup>7</sup> J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902...*, s. 178.

<sup>8</sup> Zob. G. Glass, *Wizerunek człowieka pocztowego w r. 1906 w Polsce pocztowego*, Kraków 1908.

<sup>9</sup> Zasadę nieingerencji w recepcję swoich utworów jako strategię pisarską Sienkiewicza po raz pierwszy opisuje Andrzej Stawar w eseju *Sienkiewicz*, drukowanym w „Kuźnicy” w 1946 roku. Zob. mój tekst: *Sienkiewicz w meandrach PRL-owskiej krytyki...*

<sup>10</sup> H. Sienkiewicz, *Listy*, red. J. Krzyżanowski, oprac. M. Bokszczanin, konsult. M. Kornilowicz, t. 3, cz. 1, Warszawa 2007, s. 113 (list z 22 września 1874).

decyduje się wtedy na pozostanie we Francji z wielu powodów. Po pierwsze czeka na nowy paszport, który utracił ważność, po drugie zwleka ze względu na nieustabilizowaną sytuację polityczną. W Europie od 1876 roku mówi się o nowej wojnie, na Bałkanach wybucha konflikt zbrojny pomiędzy Rosją i Turcją, który wkrótce zmieni geopolityczną mapę kontynentu. Jako poddany rosyjski Sienkiewicz obawia się powołania do wojska.

O czasie spędzonym w Paryżu wiemy i dużo, i bardzo mało. W ciągu rocznego pobytu we Francji pisarz robił wypadki do Grandcamp (sierpień 1878), gdzie spotkał się z Adamem Asnykiem oraz wyjeżdżał na Huculszczyznę i do Galicji (Lwów, Szczawnica, Krynica), by po pierwsze – zarobić na swoje utrzymanie odczytami na tematy amerykańskie, po drugie – wypromować wystawiany na scenie lwowskiej dramat (marzec 1879) oraz dopilnować innych publikacji. Co jednak naprawdę robił w Paryżu, z kim się spotykał – tu wiemy stosunkowo mało. Jeden trop – to artyści, przebywający wówczas w Paryżu, z którymi przemieszkował, m.in. Antoni Piotrowski<sup>11</sup>, który odegra specyficzną rolę w wątku bałkańskim, aluzyjnie pojawiającym się w korespondencji Sienkiewicza z Wenecji (wrzesień 1879). Drugi trop – to Bruno Abakanowicz, przyjaciel pisarza, który prawdopodobnie już od 1878 roku okresowo przebywał nad Sekwaną, szukając kontaktów i możliwości rozwoju swoich naukowych zainteresowań. W 1878 roku „Nowiny” warszawskie publikują opis przejażdżki balonem Giffarda w ogrodach Tuileries pióra Abakanowicza. To ten sam balon, do którego w Paryżu wsiadają Geist i Wokulski, ten sam, z którego bohater powieści Prusa ujrzał na niebie czarne słońce melancholii.

Okres paryski, jak utrzymuje Tadeusz Bujnicki, ma wielkie znaczenie w rozwoju twórczości Sienkiewicza<sup>12</sup>. Powstały wtedy, poza *Listami z Paryża*, których tematem jest głównie odbywająca się w 1878 roku wystawa światowa, dwa sprawozdania: z Międzynarodowego Kongresu Pisarzy oraz wystawy antropologicznej oraz wiele utworów literackich, przy czym są to rzeczy tak różne, jak *Przez stepy* oraz *Jamioł* czy *Janko Muzykant*. Korespondencje paryskie to bez wątpienia dowód bardzo radykalnej postawy światopoglądowej pisarza. Ta radykalizacja dokonała się podczas niemal trzyletniego pobytu w Ameryce. Przemysłu pewnych kwestii, dotyczących porównania

---

<sup>11</sup> Antoni Piotrowski był korespondentem pism angielskich i francuskich, m.in. „Le Monde Illustré”, „Illustration”, „The London Illustrated News”, „The Graphic” z tzw. wojny wschodniej. W Bułgarii był w roku 1879, 1885 i 1889. Brał udział jako ochotnik w wojnie serbsko-bułgarskiej w 1886 roku. Pozostawił po sobie *Autobiografię*.

<sup>12</sup> T. Bujnicki, *Sienkiewicz przekracza granice. O „przełomie” w życiu i twórczości pisarza*, w: tegoż, *Sześć szkieł o Zagłobie i inne studia sienkiewiczowskie*, Warszawa 2014, s. 111.

cywilizacji europejskiej i amerykańskiej, różnych typów modernizmu (w krajach Zachodu i w *Privislinskim Kraju*<sup>13</sup>, sferze silnych wpływów rosyjskich<sup>14</sup>), a także postaw patriotycznych Polaków, sprzyjało oddaleniu i atmosfera wolności. We Francji następuje intensyfikacja tych procesów. Widać to niemal na każdym kroku i w każdym pisanym nad Sekwaną tekście. Reporter krytycznie spogląda na wielkie targowisko próżności, które się odbywa przy okazji otwarcia wystawy. Nie porywa go ani rozmach przedsięwzięcia, ani przepych ceremonii, nawiedzają natomiast gorzkie refleksje dotyczące różnic cywilizacyjnych Nowego i Starego świata. Przypatrując się wielkim postaciom ówczesnej polityki, nie szczędzi im złośliwości, widząc w nich głównie skarłałe charaktery, wielkie ambicje i przerośnięte ego. Francuski model demokracji, oparty głównie na retoryce i teorii, przegrywa w jego mniemaniu z amerykańskim, gdzie demokrację po prostu się stosuje. Triumf wystawy paryskiej potwierdza jednak, jego zdaniem, dobry kierunek rozwoju republiki. Ocena Francji jako modelu ustrojowego nie jest jednak łatwa, to trochę jak Paryż: „niedokończona ucztą z czasów ostatniego Nerona”<sup>15</sup>. Ale – pisarz jest tego pewien – po długiej nocy przyjdzie świt. O przyszłości nie będą jednak decydować mieszkańcy pięknych bulwarów, ale ci, którzy żyją na przedmieściach:

Tam śpi przyszła Rzeczypospolita, aby nazajutrz ze świeżymi siłami rozpocząć pracę odrodzenia; pójdźcie na Pole Marsa, a zamiast odgłosów orgii usłyszycie dniem i nocą dźwięczenie młotów, turkot wozów, świst lokomotyw – tam pracuje demokracja francuska<sup>16</sup>.

Sienkiewicz-radykał powiada:

Jeśli jest jakaś nadzieja dla Francji na przyszłość – jak się teraz zdaje, że jest – to leży ona naprawdę w demokracji, w tych klasach, które do życia politycznego nie były jeszcze powołane. Inne klasy są stare zepsute, przeżyte i sceptyczne. Nie służą ideom, ale osobom<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Względy cenzuralne nie pozwalały w zaborze rosyjskim na posługiwanie się nazwą Polska, stąd rosyjskie: *Privislinskij Kraj*.

<sup>14</sup> Kwestie dwóch modernizmów (zachodnioeuropejskiego i rosyjskiego, na osi Paryż–Petersburg) oświetla w duchu Bermanowskiej analizy (M. Berman, „*Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006) Filip Mazurkiewicz, interpretując opowiadanie Bolesława Prusa *Milnące głosy*. Zob. F. Mazurkiewicz, *Opowieści nowoczesne*, Katowice 2015, s. 7–35.

<sup>15</sup> H. Sienkiewicz, *Listy Litwosa z Wystawy Paryskiej*, w: tegoż, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. 44: *Listy z podróży i wycieczek*, Warszawa 1950, s. 50.

<sup>16</sup> Tamże, s. 50.

<sup>17</sup> Tamże.

Tym bezpardonowym stwierdzeniem towarzyszą też opinie dotyczące kultury.

Możemy się tylko domyślać, jak wiele zyskał Sienkiewicz podczas tego roku w Paryżu. W korespondencjach nie tylko wykazuje się znajomością sztuk pięknych – zna najnowsze tendencje w malarstwie, ale pisze także o błyskotliwej karierze Sary Bernhardt, przysłuchuje się międzynarodowemu kongresowi pisarzy, którzy debatują o własności intelektualnej, rozpoznaje najnowsze utwory Taine’a, Renana i ich polityczne konotacje, uczęszcza na wykłady w Collège de France, potrafi scharakteryzować intelektualny potencjał kultury francuskiej i nie są to ogólniki. W umysłowym życiu francuskim ceni nade wszystko: inicjatywę w idei i czynie oraz uniwersalizm problemów społecznych, objawiających się z większą niż gdzie indziej dobitnością<sup>18</sup>, w pisarzach, których pilnie wtedy czyta (wśród nich powtarzają się nazwiska Balzac, Hugo, Stendhal, Flaubert, Daudet, Zola), postrzega ludzi „życia, walki i czynu”<sup>19</sup>. W korespondencji paryskiej z 1879<sup>20</sup> roku, wyraźnie pod wpływem wykładów Paula Alberta (profesora Collège de France) na temat najnowszej literatury francuskiej, szuka odpowiedzi, w jakim kierunku idzie we Francji współczesnej sztuka słowa. Różnica pomiędzy jej kulturą a innymi narodami Europy kryje się, jego zdaniem, w tradycji klasycyzmu francuskiego, hamującego w swoim czasie rozwój idei romantycznych. Romantyzm francuski, pozbawiony tych elementów, które stały się zasadniczym rysem np. literatury polskiej, tj. wpływu twórczości ludowej oraz idei narodowej, nie miał charakteru wpływającego z jego duchowości. Zawierał pierwiastki postępu, bo postawił na indywidualizm, „rozkuł poezję z kajdan przepisów” i wprowadził nowe treści nawiązujące do średniowiecza, ale w kraju, który w wieku XVIII przeżył głęboką rewolucję socjalną, szybko popadł w anachronizm i dziwactwo. Nic więc dziwnego, że reakcja, która po nim nastąpiła, była tak radykalna. Jest nią – pisze Sienkiewicz – naturalizm, czyli – „zwrot do zwyczajnego, codziennego życia, do realnych charakterów i do rzeczywistych stosunków”<sup>21</sup>. Szkoła naturalizmu francuskiego – jak objaśnia pisarz – jest czymś w rodzaju manieri flamandzkiej w malarstwie. Chodzi o to, by malować wiernie, chwycić życie na gorącym uczynku. Ponieważ koncentracja na tych kwestiach wydawała się najważniejsza, fantazję oddano pod straż prawdopodobieństwa, a „bajka” (czyli

<sup>18</sup> H. Sienkiewicz, *Listy Litwosa z Paryża. Salon z roku 1878*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 44, s. 82–84.

<sup>19</sup> Tamże, s. 83.

<sup>20</sup> H. Sienkiewicz, *Z Paryża przez Litwosa*, „Gazeta Polska”, 20–23 stycznia 1879, nr 14–17, przedruk: *Dzieła*, t. 44, s. 138–157.

<sup>21</sup> H. Sienkiewicz, tamże, s. 152.

w terminach Sienkiewiczowskich – fabuła) wraz z sensem moralnym zeszyły na dalszy plan. Najwybitniejsi reprezentanci tego kierunku, mającego swoje antecedencje w twórczości Balzaca i Stendhala, to, według Sienkiewicza, Zola i Daudet. Czy naturalizm to ostatecznie słowo literatury? W tej chwili trudno na to odpowiedzieć, Sienkiewicz jest jednak optymistą: „Dla powieści naturalizm był w zasadzie znakomitym, niezbędnym i może jedynym krokiem naprzód”<sup>22</sup>.

## Korespondencje i prowokacje

Zatrzymałam się na korespondencjach paryskich z 1878 i 1879 roku, ponieważ nie wydaje mi się, by poglądy Sienkiewicza uległy w ciągu roku czy dwóch jakiejś diametralnej zmianie. A tak, tradycyjnie, się to ujmuje. Nie ustrzegł się takiej opinii również Tadeusz Bujnicki, który, po omówieniu radykalnej postawy pisarza i skomentowaniu pozytywnej oceny naturalizmu, stwierdza: „Co ciekawe, ta ocena jest wyraźnie odmienna od tej, którą pisarz sformułował dwa lata później w warszawskich odczytach o naturalizmie”<sup>23</sup>. Przede wszystkim chcę zwrócić uwagę na chronologię. Cytowana korespondencja z Paryża była drukowana w styczniu 1879 roku, na jesieni tego samego roku Sienkiewicz jedzie do Italii i pisze stamtąd dwie korespondencje – z Wenecji i z Rzymu. Zwłaszcza ta pierwsza jest ciekawa, bo Sienkiewicz, ujawniając istnienie dwóch Wenecji – folderowej, dla turystów – i tej z zaplecza – ludowej, ani na chwilę nie przestał być tym Sienkiewiczem, którego znamy z Paryża. W listopadzie pisarz jest już w Warszawie i w tym samym miesiącu, przynaglony koniecznością życiową i – prawdopodobnie – nową miłością, którą spotkał na swojej drodze<sup>24</sup>, rozpoczyna współpracę z pismami warszawskimi. W „Gazecie Polskiej” pisze *Wiadomości bieżące*, od grudnia w dwutygodniku „Niwa” ukazują się *Mieszaniiny literacko-artystyczne*, w których w swobodnej formie recenzuje nowości wydawnicze, wydarzenia teatralne, wystawy malarskie. Grudniowy, pierwszy odcinek *Mieszaniin* zaczyna się małym skandalem. Sienkiewicz zjadliwie komentuje konserwatywną linię pisma, które wyraźnie zeszło z dotychczasowej

<sup>22</sup> Tamże, s. 153.

<sup>23</sup> T. Bujnicki, *Sienkiewicz przekracza granice*, s. 112.

<sup>24</sup> Prawdopodobnie w Szczawnicy, gdzie był z odczytem, poznał rodzinę Szetkiewiczów i swoją przyszłą żonę, Marię. Za nimi udał się do Italii, skąd nadsyłał korespondencje. Zob. *Z Wenecji przez Litwosa*, prwdr. „Gazeta Polska” 25–26 sierpnia 1879, nr 214–215; „Gazeta Lwowska” 24–26 września 1879, nr 224–226; *List z Rzymu przez Litwosa*, prwdr. „Gazeta Polska” 18 października 1879, nr 234.

drogi<sup>25</sup> i określa swoją nową rolę, nie wykazując przy tym najmniejszego entuzjazmu. Pisze aluzyjnie, posługując się szekspirowską przesłoną: „Nie mam żadnych powodów do dobrego humoru; jestem raczej jak ów Tomek z *Króla Leara*, bo zimno mi pod każdym względem”<sup>26</sup>. W tym samym odcinku znajdujemy omówienie komedii Asnyka *Przyjaciele Hioba* i niezbyt udanej powieści Grudzińskiego. Oba te utwory skłaniają komentatora do stwierdzenia, że w dzisiejszej literaturze nade wszystko brakuje oryginalnych charakterów. By wzmocnić swoje argumenty Sienkiewicz posługuje się szerszą perspektywą, przykładem literatury europejskiej:

to się tłumaczy nowym kierunkiem, a raczej jego skrajnością. Powieść zwróciwszy się do rzeczywistości stała się ostrożniejszą w tworzeniu postaci posągowych niż rzeczywistość sama. Tak się stało we Francji – i u nas. We Francji brak nie tylko ludzi w powieściach, ale nawet i idei<sup>27</sup>.

Wytknąwszy naturalizmowi obniżenie lotów w zakresie tworzenia postaci, Sienkiewicz wskazuje odstępstwo od tej zasady, omawiając powieść Daudeta *Le roi en exil*<sup>28</sup>. Jak widać, tylko w ciągu tego samego roku 1879 aluzje do powieści francuskiej i naturalizmu pojawiają się częściej, niż byśmy się spodziewali. Można by powiedzieć tak: Sienkiewicz pełną garścią czerpie z doświadczeń pobytu w Paryżu. Nie ostygnie również w roku następnym. W VIII odcinku *Mieszanin*, które wychodzą w 1880 roku (w lipcu), a więc kilka miesięcy przed grudniowymi odczytami *O naturalizmie*, Sienkiewicz pisze recenzję powieści Edmunda Abouta *Le roman d'un brave homme*. Recenzja nosi znamieny tytuł *Przeciw Zoli*.

### *Chacun selon son goût*

Powieść Abouta, zagorzałego antyklerykała i republikanina, pochodzi z 1880 roku, jest więc absolutną nowinką. Sienkiewicz ujawnia, że zanim się ukazała, już głośno było we Francji, że autor chce się zmierzyć z Zolą,

<sup>25</sup> Po wyznaniu, że nie będzie kronikarzem jak inni, Sienkiewicz pisze, że nie mógłby przyjąć takiej posady w „Niwie”, bo jest zajęta, ale także: „Nie zdaje mi się, aby wóz społeczny leciał u nas tak na złamanie karku po pochyłości radykalizmu, żeby aż trzeba było dyrdać za nim i krzycząc: tprrru! podkładać pod koła dokumenta wymagane tylko u Kanoniczek [...]”. Redakcja „Niwy” wyznania Sienkiewicza opatrzyła komentarzem, iż będąc w podróży Sienkiewicz wyrobił sobie błędne wyobrażenia na temat pisma. Zob. H. Sienkiewicz, *Mieszanimy literacko-artystyczne (I)*, w: tegoż, *Dziela*, t. 50, s. 3.

<sup>26</sup> Tamże, s. 4.

<sup>27</sup> Tamże, s. 13.

<sup>28</sup> Tamże, s. 14.

tworząc coś absolutnie mu przeciwstawnego. Recenzent *Mieszanin* poświęca mu zatem więcej uwagi, niż innym produkcjom literackim. Rzeczywiście, po obszernym streszczeniu utworu opowiadającego o dolach i niedolach pewnej mieszczańskiej rodziny, widzimy, że autor postanowił sprzeciwić się skrajnościom naturalizmu. Swoje osiągnął, pisze Sienkiewicz: „Niech będzie dwóch: Zola do malowania czarno i About do malowania biało. *Chacun selon son goût!* Można utrzymywać, że w literaturze, tak jak i w przyrodzie, winna panować różnorodność”<sup>29</sup>. Ale cóż z tego? Powiada Sienkiewicz: About, „porządny literat” w każdym calu<sup>30</sup>, Zoli jednak nie dorównuje. Jego powieść jest zwyczajnie nudna, brak jej tego czegoś, co tworzy wielką literaturę. I tu następuje kapitalny fragment, w którym recenzent zderza dwa portrety. Warto je przypomnieć, bo pokazują polemiczny talent Sienkiewicza:

Gdy sobie przypomnę twarz Abouta, zażywną, okrągłą, rumianą, o czarnych oczach błyszczących dowcipem – twarz porządnego *bourgeois*, i zestawię ją z obliczem Zoli, z którego, jak i z jego utworów, przebija jakaś siła brutalna a chłodna, nie mogę oprzeć się myśli, że About przegra powieściową wojnę z Zolą<sup>31</sup>.

Recenzent na jednego i drugiego patrzy krytycznie, ale nie ma też wątpliwości, że w kwestiach sztuki konkurent autora *Nany* nie ma absolutnie nic do powiedzenia. Sienkiewicz przy tym wszystkim nie zmienia swego sądu, w dalszym ciągu utrzymuje, że naturalizmowi brakuje wielkich idei. Zoli nie obali jednak – pisze wnikliwie – „idealizowanie życia małomieszczańskiego, które w rzeczywistości jest płaskim i przepełnionym groszowym oportunistem”. Może to zrobić tylko ktoś, kto potrafi „uderzyć w dzwon wielkich idei. Wówczas i umysły ludzkie równie wielkim ruchem się rozkołyszą i o wszystkim, co się do nowej miary nie dostosuje – zapomną...”<sup>32</sup>.

## Odczyt warszawski

Na tym tle widziany odczyt Sienkiewicza *O naturalizmie*, wygłoszony 2 i 9 grudnia 1880<sup>33</sup>, interpretowany powszechnie jako zdecydowany opór wobec nowego kierunku literackiego i jego głównego prawodawcy – Emila

---

<sup>29</sup> H. Sienkiewicz, *Przeciw Zoli* (E. About, *Le roman d'un brave homme*), w: tegoż, *Mieszaniny literacko-artystyczne* (VIII), s. 87.

<sup>30</sup> Tamże, s. 89.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże, s. 90.

<sup>33</sup> Drukowane w „Niwie” 1881, t. 2.

Zoli, nie jest już ani specjalnie odkrywca, ani też tak radykalny, jak się to od wieków utrzymuje. Zdecydowana większość poglądów, które się tam znalazły, to powtórzenie tego, co już wcześniej pisarz głosił. Znacznie bogatsza jest w tym utworze natomiast strona egzemplifikacyjna, którą się Sienkiewicz posługuje, oraz tło historyczno-literackie, wprowadzające w tajniki przemiany prądów literackich, które według niego raz wychylają się w stronę ideału, to wracają znów w stronę prawdy. W odczycie ciągle brzmiały echa wysłuchanych w Paryżu wykładów. Sienkiewicz przedstawia się tutaj jako zwolennik realizmu, który rozumie jako konieczność wynikającą z reakcji przeciwko romantyzmowi. Zwłaszcza dla powieści – podkreśla – realizm otwiera „widenokąg tak szeroki jakim jest byt ludzki”<sup>34</sup>. Realizmie zawsze i niezmiennie idzie o takie pokazywanie rzeczywistości, która może być piękna, szpetna, pociągająca, ohydna, ale jest rzeczywistością i prawdą<sup>35</sup>. Ale, dodaje – po wzlotach romantyzmu realizm musi wydawać się rezygnacją, widać to także w filozofii pozytywnej, która wyrzekła się metafizyki<sup>36</sup>.

Sienkiewicz przypomina, że o naturalizmie, z którym realizm często jest mylony, mówi się przede wszystkim w atmosferze plotki i skandalu. W pewnym sensie stał się on „synonimem literatury rozpetanej, szalonej, jaskrawej, mającej za cel główny opisywanie brudów ludzkiego życia i jego obrzydliwości”<sup>37</sup>. Gdyby jednak – powiada Sienkiewicz – chodziło tylko o szarganie tradycyjnej moralności czy naruszanie norm, sprawa trafiłaby do sądu i mogłaby być ścigana przez policję. Ale tu nie o to przecież idzie. Więc o co? Dopowiedzmy za autora odczytu: jest w nim pewna koncepcja człowieka i życia. Czy zasługująca na to, aby o niej mówić? Czy naturalizm, zastanawia się prelegent, dał powieści coś więcej nad to, co ofiarował jej realizm?

Według Zoli człowiek to suma składników; jest tu komponent fizjologiczny, historyczny i socjalny. Nietrudno dostrzec w tym wpływ teorii Taine’a, którego Zola był wiernym i pilnym uczniem. Tyle że to, co wydaje się wielką zdobyczą Zoli, pisze Sienkiewicz, istniało długo przed nim – w twórczości Balzaca, Stendhala, Flauberta, Champfleury’ego. Na tle ich twórczości autor *Nany* okazuje się jednostronny i niewolniczo przywiązany do swych teorii. Widać to nader jasno w uproszczonej psychologii człowieka, sprowadzonej właściwie do fizjologii, negującej istnienie takiego składnika w rozwoju duchowości ludzkiej, jak kultura. U Balzaka, przypomina Sienkiewicz,

---

<sup>34</sup> H. Sienkiewicz, *O naturalizmie*, w: tegoż, *Dziela*, t. 45: *Szkice literackie*, cz. 1, Warszawa 1951, s. 62.

<sup>35</sup> Tamże, s. 63.

<sup>36</sup> Tamże, s. 64.

<sup>37</sup> Tamże, s. 59.

człowiek działa pod wpływem uczuć i wrażeń, u Zoli jest tylko odziedziczonym po przodkach temperamentem, ukształtowanym pod wpływem warunków socjalnych<sup>38</sup>. Nic zatem dziwnego, że prezentowana w jego utworach wizja życia jest głęboko pesymistyczna – to wizja totalnego zepsucia, niskich instynktów i pożądlivości<sup>39</sup>. Sienkiewicz rozumie, że kryje się w tym obrazie pisarska aksjologia, Zolowska diagnoza stanu społeczeństwa francuskiego za II Cesarstwa, ale przecież, dodaje – to nie jest cała prawda o życiu Francuzów! Zola, kreśląc taką wizję, nie osiąga zamierzonego rezultatu – prawdy. Wszędzie tam, gdzie podporządkowuje się teorii naukowej, przestaje być artystą, staje się zaś doktrynerem, fanatykiem teorii dziedziczności. Sztuka – podkreśla Sienkiewicz – nie może podporządkowywać się nauce, bo wtedy przestaje być sztuką. „Fantazja i fizjologia to *contradictio in adiecto* [...]”<sup>40</sup>. Zola, stojąc na stanowisku przedmiotowości i wypierając się szerzenia defetyzmu, sprzeniewierza się zadaniu artysty. Czytanie jego powieści zagraża duszy czytelników – grozi jej moralna anemia, traci ona zdolność odczuwania piękna, polot, obniża się. Z drugiej strony, Zola nie raz wykazał, że potrafi być ponad doktryną. Sienkiewicz ma tu na myśli takie jego postacie, jak Silver, Mietta, dr Pascal, Florian, Allina i jej dziadek – wyjątki w galerii łotrów. Podoba mu się także opowiadanie *Atak na młyn* (z *Wieczorów medańskich*), pozbawione naturalistycznych przejawów, dowodzące potęgi talentu autora. Właściwie nie ma wątpliwości, że Zola to ktoś wyjątkowy, obdarzony niezwykłym powieściopisarskim instynktem, prawdziwy Holender w odtwarzaniu współczesności, któremu wyraźnie ciasno w klatce naturalistycznej teorii.

Kreśląc szeroko wizerunek najśłynniejszego francuskiego pisarza lat 80., komentowanego i drukowanego na całym świecie, Sienkiewicz zdaje sobie sprawę z wpływu, jaki wywarł on na sztukę europejską. Dla polskiego czytelnika nie mógłby jednak stanowić duchowego wzoru. Dlaczego? Zola jest nade wszystko produktem swojej kultury – twierdzi Sienkiewicz. Kultury wyrafinowanej i pozbawionej wyższych celów – to ocena stanu społeczeństwa francuskiego, pogrążonego w ideowym marazmie i konsumowaniu osiągniętego poziomu rozwoju. Pesymizm jest tu symptomem wyczerpania

<sup>38</sup> Tamże, s. 84.

<sup>39</sup> „Zbierając w całym cyklu Rougonów – z pominięciem wszelkiej proporcji naturalnej – przeważnie cienie, brudy i zbrodnie, niskie popędy, posępne następstwa zbrodni mózgowych, pijaństwa i podając ów zbiór jako naturalny obraz życia, Zola mija się z prawdą. W życiu bowiem i w naturze inna jest równowaga światła i cieni. [...] Gdyby świat, który wzrasta, kwitnie, rozwija się, nie przeważał nad światem umarłym i gnijącym, nie byłoby życia” [tamże, s. 76].

<sup>40</sup> Tamże, s. 89.

cywilizacyjnego, kultury pozbawionej nie tylko regulatora z zewnątrz, ale i sił żywotnych.

Obszerny wywód na temat dwóch rodzajów pesymizmu zaprezentuje Sienkiewicz przy okazji recenzowania powieści Alphonse'a Daudeta pod tytułem *Numa Roumestan* – recenzja pochodzi z grudnia 1881 roku.

Dusza szlachetna – pisze w niej Sienkiewicz – żywo odczuwająca, która na widok złego wpada w rozpacz i targa się i gorzknieje, i szydzi właśnie dlatego, że w jej głębi leży pragnienie dobra, piękności i światła, to objaw szlachetnego pesymizmu, który jeśli padnie na poetę – to poeta mówi jak Słowacki. Ale jest i drugi pesymizm, który widzi jasno zło i podłość, ale godzi się na ich konieczność i gotów wreszcie zrobić z nimi *prymirenje* – bo jednak trzeba żyć<sup>41</sup>.

Ten niebezpieczny mechanizm obojętności i przyzwolenia na zło recenzent dostrzega w nowej powieści Daudeta i... przede wszystkim u Zoli. Dlatego w zakończeniu recenzji pozwala sobie na mocny akcent: „Czytelnik męczy się, ziębnie i wreszcie mimo woli z goryczą pyta, czy tego próchna nie ma także i w duszy autora”<sup>42</sup>. Wracam do wcześniejszego odczytu.

Sienkiewicz, pisząc pod cenzurą, nie może nawet dotknąć problemu braku autonomii kulturowej, ale wiąże się z nią także utrata innych wartości. Jesteśmy w innym położeniu, niż społeczeństwo francuskie, powiada Sienkiewicz. Inne są nasze cele, które w literaturze muszą dawać inne owoce. Pisarz jest zaniepokojony procesem przemiany kulturowej, która polega na pozbyciu się dogmatów stanowiących podstawę tworzenia się wspólnoty ludzkiej – społecznej i narodowej. Utrata autorytetów, sacrum, odczarowanie świata – duchowa spuścizna Wielkiej Rewolucji Francuskiej<sup>43</sup> – przynoszą współczesnym pokoleniom gorycz i poczucie totalnego zagubienia. Pesymizm nawiedza również dusze polskie i literaturę, ale to inne rozczarowanie. „Jeśli unosi się nad nią smutek, to ten smutek jest raczej tęsknotą za ideałem – nie pesymizmem wyczerpania i zwątpienia... [...] Powieść nasza ma obowiązek

---

<sup>41</sup> H. Sienkiewicz, *Mieszaniny (XVIII)*, *Numa Roumestan*, powieść Alfonsa Daudeta, w: tegoż, *Dzieła*, t. 50, s. 205–206.

<sup>42</sup> Tamże, s. 206.

<sup>43</sup> Sienkiewiczowski sposób myślenia nasuwa myśl o wpływie Zygmunta Krasińskiego, autora *Nie-Boskiej i Irydiona*. Bez wątpienia jest to także refleks sposobu myślenia dwóch intelektualistów francuskich, Markiza de Custine'a (*Voyage en Russie*) oraz Alexisa de Tocqueville'a (*De la democratie en Amerique*), którzy oddziaływali na Sienkiewicza przed i w trakcie jego podróży amerykańskiej. Na ten temat piszę w artykule *Ameryka – dotknięcie Nowego Świata*, w: *Mity sienkiewiczowskie* (w druku). Zob. także: I. Gross, *Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville, Mickiewicz i wyobraźnia romantyczna*, wyd. 2, Warszawa 2000.

związywać<sup>44</sup>, co jest rozwiązane, być łącznią dusz i według określenia poetki, arką przymierza między dawnymi i nowymi laty..." Któż zatem – pyta na koniec Sienkiewicz – chciałby się zrzec „tak wysokiego powołania i iść drogami Zoli?”<sup>45</sup>

Czy to pytanie oznacza, że autor Trylogii projektuje siebie samego jako przyszłego przewodnika polskiej duszy?

## Sienkiewiczowskie dogmaty

W stosunku do Sienkiewicza nadużywa się zazwyczaj formuły o „krzepieniu”, choć niewątpliwie na długo przed ukończeniem Trylogii (1887), gdzie w dopisku się ona objawi, ma on jakieś poczucie wyjątkowej misji swego narodu – dziś podzielonego, zniewolonego, zdeintegrowanego i poddanego presji zaborców. Ten dogmat, pojawiający się bardzo wcześnie, także tam, gdzie się go nikt nie spodziewa – np. w korespondencji z Wenecji<sup>46</sup> – to, moim zdaniem, uporczywe trwanie przy idei niepodległości, która, im więcej o niej myślał, tym bardziej wydawała się nierealna, coraz trudniejsza do osiągnięcia. „Wallenrodyzm czy znikczemnienie?” – pisał ironicznie o tych czasach Stanisław Witkiewicz, doświadczony po powrocie z zesłania bolesnego zderzenia marzeń z rzeczywistością „plugawej skorupy”<sup>47</sup>. Sienkiewicz Trylogią rzuca w tę przestrzeń żagiew<sup>48</sup>, udowadniając sobie i innym, że naród bez pamięci o przeszłości jest tylko tłumem bez twarzy. Dlatego jego program literacki nie może czerpać z wzorców Zoli, choć niewątpliwie

<sup>44</sup> H. Sienkiewicz, *O naturalizmie*. Zwracam uwagę na konotacje użytych epitetów i czasowników: „literatura rozpięta”, „związywać”, „rozwiązywać” i „religare” – z łac. związywać. Nie ma wątpliwości, że Sienkiewicz stosuje tu swoim zwyczajem język ezopowy.

<sup>45</sup> Tamże, s. 101.

<sup>46</sup> H. Sienkiewicz, *Z Wenecji*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 44: *Listy z podróży i wycieczek*. Tu piękna fraza z Janicjusza na zakończenie: „Jać nie boleję, żem sarmackie dziecię...”

<sup>47</sup> Zob. fragmenty jego pism, zwłaszcza: *Juliusz Kossak* (1900), *Wallenrodyzm czy znikczemnienie* (1904), *Matejko* (1911) – tu rozdz. 4 z 1908 roku, usunięty przez cenzurę.

<sup>48</sup> Tak rozumiał działanie Sienkiewiczowskiej Trylogii w latach 80. Stanisław Witkiewicz. „Z tych kart buchnęła nagle żywiołowa siła plemienna; spod całego samokrytycyzmu, pozytywizmu, pracy organicznej odezwało się silne i czyste echo tych samych drgnięć duszy [...]. Społeczeństwo, które przez kilkanaście lat usiłowało wyjść z siebie, które miało tylko «socjalne» dążenia, które goniło za nowymi pojęciami, hasłami, często po prostu za wyrazami z Zachodu, które zdawało się zapominać «na ustach wyrazu», nagle uświadomiło swoją szczególną odrębność, odnalazło w swojej duszy treść wspólną z tymi, którzy poprzez zmienne losy dziejów kładli swoje kości «jako sztandary wojsk zatracone»” [S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, t. 2: *Monografie artystyczne*, wstęp i komentarz M. Olszaniecka, cz. 1, s. 7].

w uporczywości powrotów do autora *Le Débâcle* jest coś symptomatycznego. Czyżby magnetyzm wyrazistej osobowości pisarskiej, który nader często skazywał go na rolę jedyne go sprawiedliwego?

W latach 80. Sienkiewicz buduje swój program literacki, przy czym rodzi się on spontanicznie, nie przez teorię, ale raczej w praktyce. Sukces Trylogii zmienia jego sposób myślenia i przyspiesza ewolucję przekonań. Program literatury naturalistycznej, we Francji znany od lat 60., do Polski dociera z dwóch źródeł: przez sztuki plastyczne i literaturę. Popularyzowany od dawna i chętnie komentowany, co najmniej od czasów *Listów o sztuce* Godebskiego, na dobre funkcjonujący już w literackiej praktyce, dopiero w latach 80. staje się fundamentem działalności awangardowej grupy literatów i artystów, skupionej wokół warszawskiego „Wędrowca”. Tu piórem Stanisława Witkiewicza polskiego czytelnika uczy się rozumieć nowoczesną sztukę, a Antoni Sygietyński walczy z przeżytkami twórczości tendencyjnej<sup>49</sup>, wskazując nowej literaturze polskiej możliwości odświeżenia swego *emploi*. Sygietyński jeszcze przed wejściem w struktury „Wędrowca” pisze dla „Ate-neum” w latach 1881–1882 obszernie studium na temat nowoczesnej literatury francuskiej. Są tu sylwetki Flauberta, braci Goncourt, Daudeta i Zoli. Gdy czytamy dzisiaj jego esej poświęcony prawodawcy francuskiego naturalizmu bez trudu rozpoznajemy Sienkiewiczowskie frazy i sposób myślenia<sup>50</sup>. Także wysoka ocena Daudeta i uprzywilejowanie w tym gronie pisarstwa Flauberta wydają się sugestią Sienkiewicza z odczytu *O naturalizmie*<sup>51</sup>. Nie znaczy to, że wszyscy poszli jego tropem i nikogo w Polsce nie stać było na samodzielne oceny. Najbardziej konsekwentnym krytykiem Zoli z pokolenia Sienkiewicza był niewątpliwie Piotr Chmielowski, który już pierwsze przejawy nowej szkoły witał wrogo, potem zaś, w miarę rozwoju naturalizmu, upewniał się coraz bardziej w swoim dlań nieprzejednaniu<sup>52</sup>. Nie należał też do apologetów Zoli Świętochowski, piętnując w nim zamiłowanie do szpetoty życia<sup>53</sup>, co może nieco dziwić, tym bardziej, że właśnie w redagowanej przez niego „Prawdzie” ukazywały się także artykuły pozytywne, np. Daniała Zglińskiego (1883, nr 23) czy w latach 90. – Winiarskiego i Krzywicz-

<sup>49</sup> A. Sygietyński, *Nasz ruch powieściowy*, „Wędrowiec” 1884, nr 37–39.

<sup>50</sup> Takiego zdania jest Janina Kulczycka-Saloni.

<sup>51</sup> Pozytywnie wypowiada się Sienkiewicz na temat *Salammbo* Flauberta, o *Madame Bovary* wspomina w *Listach o Zoli* (1893), przy czym Flaubert jest dla niego realista.

<sup>52</sup> P. Chmielowski, *Młode siły*, „Ate-neum” 1881, t. 1, s. 13. Tenże, *Olbrachtwi rycerze*, „Biblioteka Warszawska”, 1890, t. 2, z. 2, s. 292.

<sup>53</sup> Zob. A. Świętochowski, *Liberum veto (poeci i pisarze jako reformatorowie społeczni)*, „Prawda” 1895, nr 47.

kiego<sup>54</sup>. Zwłaszcza ten ostatni Zoli przyjrzał się z uważnością, stwierdzając, iż przy całej niechęci do społeczeństwa współczesnego, trywialnego i zmaterializowanego, Zola pozostaje analitykiem zmiany społecznej, mało subtelnym, gdy idzie o duszę ludzką, trafnym tam, gdzie mówi się o masach, organizmie społecznym czy instytucjach nowoczesnego życia.

Czy na tym tle Sienkiewicz prezentuje się jako nieprzejednany przeciwnik Zoli? Otóż nie. Nawet w ostatnim poświęconym mu tekście krytycznym, artykule *Listy o Zoli* (1893), francuski pisarz jest w jego ujęciu przykładem kogoś, kto, mając wszystkie przymioty artysty, zmarnował swój talent dla jałowej doktryny. Sienkiewicz wie, że obcuje z geniuszem, kiedy czyta *La Débâcle* lub *Germinal*<sup>55</sup>. Pisze o Zoli:

Talent wielki, siła powolna, ale wielka i cierpliwa, obiektywizm, jeśli mowa o uczuciu, zadziwiający, bo równy zupełnej prawie obojętności, dar widzenia zbiorowej duszy ludzkiej i rzeczowej tak wyjątkowy, że zbliżający tego naturalistycznego pisarza do mistyków – czynią z niego postać niepowszednią i bardzo oryginalną<sup>56</sup>.

Polak nie umie jednak zachwycić się ostatnim ogniwem cyklu (powieść *Doktor Pascal*), w którym Zola pogrążył się w doktrynerstwie, tworząc postaci papierowe i wypchane teoriami. Nie umie mu zapomnieć powieści *La Terre*, w której człowiek niewiele różni się od swego inwentarza, a wieś symbolizuje jedynie występki i błoto. Na szczęście, stwierdza w końcu – czas Zoli przemija.

W tym ostatnim tekście Sienkiewicz mówi o niepokoju drążącym Francję współczesną. Nie wiem, czy dokładnie idzie mu o reakcję na naturalizm, która narasta od końca lat 70. i osiąga apogeum w 80., a jej skrajnym wyrazem był *Manifest Pięciu*<sup>57</sup>, ale pisarz znakomicie wychwytuje pewne zapowiedzi zmiany. Na razie – pisze – widać poszukiwanie i niepokój, przede wszystkim w młodym pokoleniu.

Patrz na ostatnie książki Bourgetów, Rodów, Barresów, Desjardinów, na poezje Rimbauda, Verlaine'a, Heredii, Malarmé'go, a choćby Maeterlincka i jego szkoły. Co w nich jest? Poszukiwanie nowej treści i nowych form, [...] niepew-

<sup>54</sup> K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *Psycholog mas ludzkich*, „Prawda” 1898, nr 32–34.

<sup>55</sup> „Ogrom socjalizmu i ogrom wojny zgniotły po prostu Zolę z całym jego aparatem umysłowym. Jego doktryny zmalały wobec takich rozmiarów i zaledwie je słycać w szumie powodzi zalewającej kopalnię i przy huku dział pruskich. Został tylko talent. Toteż i w tej, i w tamtej powieści są prawdziwe dantejskie karty” [H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli* („Le Docteur Pascal”), w: tegoż, *Dziela*, t. 45: *Szkice literackie*, t. 1, s. 138].

<sup>56</sup> Tamże, s. 131.

<sup>57</sup> *Manifeste de Cinq*, protestacyjny list otwarty młodych pisarzy do Emila Zoli z 18 sierpnia 1887 roku, po publikacji *La Terre*.

ność, gdzie się zwrócić i gdzie szukać ratunku; czy w mistycyzmie, czy w wierze, czy w obowiązkach poza wiarą, czy w patriotyzmie, czy w ludzkości? Przede wszystkim jednak widać niepokój ogromny<sup>58</sup>.

Zaraz też dodaje, że wszyscy oni z braku talentu brną w dziwactwach zwanych symbolizmem czy impresjonizmem. Tak, nie ma wątpliwości: Sienkiewicz ich nie rozumie. Sienkiewicz – klasyk, zwolennik estetyki idealistycznej, który mógłby powtórzyć za swym nauczycielem akademickim, Henrykiem Struve, że sztuka to przestrzeń urzeczywistnienia się ideałów. Ale – z drugiej strony – nie można powiedzieć, że nie próbuje ich jakoś zrozumieć. Co więcej, jego twórczość także stać się może źródłem paradoksu. On sam, choć jest innego zdania, z powodzeniem wprowadzał technikę deskrypcji naturalistycznej – *Szkice węglem*, *Jamioł*<sup>59</sup> czy *Bez dogmatu* – to przykłady wręcz modelowe. Jego intuicyjny impresjonizm to wręcz znak rozpoznawczy epickich malowideł, choćby Trylogii<sup>60</sup>. O sile Sienkiewiczowskiego obrazu, który aż „przygniata myśl” pisał Andrzej Bobkowski, podkreślając, że pisarz jest wynalazcą technik, jakimi dzisiaj powszechnie posługuje się kino – stereofonii, cineramy i technicoloru<sup>61</sup>.

Kto zatem ma tu rację? Sienkiewicz, Zola, a może my, komentatorzy dzieł wielkich mistrzów? Podczas konferencji kieleckiej (wrzesień 2016) w wystąpieniu Marka Tomaszewskiego (INALCO, Paryż)<sup>62</sup> usłyszałam, że wszystkie opinie Sienkiewicza na temat Zoli powiązać należy z tym, iż Francja po Sedanie przeżywała niesłychanie trudny czas, a najostrzejszym przejawem tego kryzysu stała się sprawa Dreyfusa, pilnie obserwowana również przez pisarzy polskich, np. Żeromskiego, Reymonta, a na pewno Sienkiewicza, który zresztą w korespondencji prywatnej kilkakrotnie się na ten temat wypowiadał<sup>63</sup>. Z pewnością jest tu coś na rzeczy, choć sprawa Dreyfusa to

<sup>58</sup> H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli*, s. 130.

<sup>59</sup> W korespondencji prywatnej ze S. Witkiewiczem Sienkiewicz pisze o granicy, której w *Jamiole* nie przekroczył. List z 13 stycznia 1881 roku. Zob. H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 5, cz. 2.

<sup>60</sup> Na temat impresjonizmu sienkiewiczowskiego zob. B. Mazan, „Impresjonizm” Trylogii, Łódź 1993.

<sup>61</sup> Wypowiedź Andrzeja Bobkowskiego pojawiła się w ankiecie „Wiadomości” londyńskich w 1961 roku. Zob. moją książkę *Zabijanie klasyków. Studia i eseje*, Białystok 2015, s. 195–196.

<sup>62</sup> M. Tomaszewski, *Kilka uwag na marginesie recepcji „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza we Francji*. Referat wygłoszony na konferencji: *Sienkiewicz: tekst, lektura i społeczna praxis*, Kielce (15–17 września, 2016).

<sup>63</sup> Tu ważna wypowiedź w liście do Jadwigi Janczewskiej: „Czytałem *Paris Zoli*. – Co do jego sprawy, wiem rzeczy zakulisowe. Naturalnie, że nie Dreyfus winien, i wszyscy tu o tym wiedzą, ale mówią, że nie można było inaczej. Zaczyna się jednak reakcja za Zolą”. H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 2, cz. 3, s. 252 (list z 16 marca 1898).

wydarzenie późniejsze niż Sienkiewiczowskie wystąpienia, będące wynikiem obserwacji rozwoju literatury w Europie i zainteresowania polityką.

Żeby dopełnić te rozważania, przywołam jeszcze jedną opinię. Jest to artykuł Macieja Żurowskiego *Sienkiewicz i literatura francuska* z 1968 roku<sup>64</sup>. Po pierwsze, przypomina on, że artykuły Sienkiewicza na temat Zoli i naturalizmu pojawiają się w okresie wyznaczonym, z jednej strony, przez apogeum kierunku – to jest wydanie *Nany*, książki-manifestu *Powieść eksperymentalna i Wieczorów medańskich* (1880), z drugiej – jego schyłkiem, czyli publikacją *Doktora Pascala* (1893), czemu u Sienkiewicza z kolei odpowiadają wydarzenia tak różne, jak pisanie i edycja Trylogii (1883–1887), a z drugiej strony – wydanie *Bez dogmatu* (1890) i praca nad *Rodziną Połanieckich*. Wypowiedzi pisarza na tematy literackie są więc absolutnie podstawowe dla oceny jego świadomości twórczej. Wymagają też interpretacji dużo głębszej, niż gdyby były tylko recenzentką połajanką. Koniecznie też trzeba w tym miejscu przypomnieć, że jeśli na początku Sienkiewicz widzi w naturalizmie tylko nieco ostrzejszy realizm i rzecz sprowadza do modnej brutalnej estetyki, to w ostatnich wypowiedziach rozpoznaje w nim pewną koncepcję antropologiczną, i to dopiero go przeraża.

Po drugie – powiada Żurowski, trudno przyjąć obiegową formułę, że

niedawny pozytywista, dokonujący właśnie zwrotu w stronę konserwatystów, potępia w słynnym odczycie *O naturalizmie w powieści* (1880) Zolę i jego szkołę dlatego, że materialistyczne i przyrodnicze elementy naturalizmu oraz jego demaskatorska ostrość kazałaby mu widzieć rzeczywistość w sposób podważający jego nową postawę klasową<sup>65</sup>.

Taki pogląd, jak mi się wydaje, mógł jeszcze funkcjonować w PRL-u. Dziś trudno to przyjąć, a jeszcze trudniej utrzymać w mocy, skoro Sienkiewicz, nie odchodząc zresztą od poziomu argumentów powszechnie stosowanych w epoce, dla której powieść naturalistyczna była zbyt szokująca, potrafił, różniąc się w tym od innych, zachować w swoich sądach rozsądek i umiar. Pisze Żurowski dalej tak:

Sienkiewicz [...] nie tylko nie gani Zoli za idee wywrotowe, lecz przeciwnie, chwali typy i dzieła, które powinien był piętnować ze swojego stanowiska politycznego. Potrafi też, co było może najtrudniejsze, zdobyć się na pełne zrozumienie tych rysów artyzmu Zoli, które osobiście były mu jak najbardziej obce<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> M. Żurowski, *Sienkiewicz i literatura francuska. Sienkiewicz dzisiaj. Studia i szkice*, wyb. i oprac. T. Jodełka-Burzecki, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1968.

<sup>65</sup> Tamże, s. 121.

<sup>66</sup> Tamże, s. 129.

Potwierdzam. Sienkiewiczowi nie przeszkadzają polityczne czy społeczne poglądy Zoli, ale zaniedbania artystyczne, fanatyzm przylepionej do jego pisarstwa teorii. Nawet jeśli nie podziela jego wyborów estetycznych, potrafi wznieść się ponad swoje preferencje i docenić nowatorstwo w dziedzinie deskrypcji. „Takich pochwał za swoje opisy – dodaje Żurowski – Zola nie zbierał jeszcze we Francji [...]”<sup>67</sup>. [podkr. – J. Sz.] Już choćby z tego względu – podkreśla – „Sienkiewicz krytyk zasłużył na poważniejsze traktowanie”<sup>68</sup>.

Od siebie dodam tylko tyle: Sienkiewicz jest zafascynowany Zolą, bo jego pisarstwo – namiętne, polityczne, ryzykowne i wolne – jest awersem roli, w którą po krótkim okresie młodzięczego buntu sam *volens volens* – po triumfie Trylogii<sup>69</sup> – wchodził.

## Towards Zola

### Summary

The article re-evaluates the dominating view of the clearly negative relationship between two writers, Sienkiewicz and Zola. It presents the implications of Sienkiewicz's 1878 visit to France, and further, it reconstructs his opinions that chronologically coincided with Zola's greatest popularity. The text provides an analysis of Sienkiewicz's remarks on Zola's style, and it proves further that his naturalism did, in fact, help Sienkiewicz develop his own literary technique. Finally, the Polish author's long-term interest in Zola's writing certainly demonstrates his fascination with this famous literary persona.

**Keywords:** Henryk Sienkiewicz, Émile Zola, relationship between writers, naturalism

<sup>67</sup> Tamże, s. 127.

<sup>68</sup> Tamże, s. 128.

<sup>69</sup> Problem z recepcją Trylogii, a właściwie jej „symbolicznym przejęciem” przez jedną ze stron politycznej agory najtrafniej uchwycił Z. Najder: „Złośliwy los sprawił, że najświetniejsze dzieło Sienkiewicza stało się przyczyną jego tragedii artystycznej i ideowej. Trylogia nie została zrozumiana i doceniona przez lewe skrzydło polskiej inteligencji. Natomiast krakowska konserwa uczyniła z niej coś w rodzaju biblii politycznej i artystycznej – z wielką szkodą dla powieści, ponieważ nie obeszło się bez zniekształceń i fałszerstw w interpretacji. [...] Na wpuł świadomie pisarz bronił się przed tą aneksją. Nurtowało go silne poczucie bezsensu otaczającej go rzeczywistości, wstręt do snobizmu, obłudy, płaskiego materializmu połączonego z bigoterią” [Z. Najder, *O „Listach z Afryki” Henryka Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 4, s. 336].

Cezary Zalewski

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: cezary.zalewski@uj.edu.pl

## Nowoczesny *homo ludens*. Paryski hipodrom w korespondencji Henryka Sienkiewicza

Już pierwszy akapit paryskiego felietonu o wyścigach konnych nie pozostawia wątpliwości, iż jego autor znał jeszcze z Warszawy ten rodzaj rozrywki. Nie jest też wykluczone, że orientował się w aktualnej koincydencji czasowej: warszawskie wyścigi odbyły się w pierwszych dniach czerwca 1878 r., a te paryskie – 16 czerwca<sup>1</sup>; rodzimy zaś czytelnik mógł o nich przeczytać w „Gazecie Polskiej” pod koniec tegoż miesiąca. Sienkiewicz nie ufałtawia zatem sobie zadania: nie pisze o czymś, z czym jego odbiorca nie mógłby się zetknąć (np. o wystawie powszechnej); przeciwnie – podejmuje temat bieżący, „na czasie”. I jakkolwiek różnica między Paryżem a Warszawą była niezaprzeczalna, to jednak w tym kontekście – dość zrutynizowanej procedury sportowej i hazardowej – wielce nieoczywista.

Z tego, jak się wydaje, powodu od początku tej korespondencji wyraźny jest zamiar polegający na stworzeniu ujęcia niebanalnego, oryginalnego. Z pomocą – a może i z natchnieniem – przychodzi pisarzowi sama ekspozycja. To bowiem dzięki niej na paryskim hipodromie znajduje się nie tylko „wielki świat”, ale „cały świat” – „setki tysięcy cudzoziemców ze wszystkich

---

\* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

<sup>1</sup> Warto zaznaczyć, iż faktograficzna kanwa – od daty wyścigu po wygraną angielskiego konia – felietonu Henryka Sienkiewicza jest wierna ówczesnej rzeczywistości [zob. M. Gomez, *Histoire des courses de chevaux. Des orgines à nos jours*, Paris 2008, s. 35].

stron świata” [s. 98]<sup>2</sup>. Sytuacja jest więc bezprecedensowa: oto jednej i tej samej rozrywce oddają się ludzie różnych narodów i kręgów kulturowych<sup>3</sup>.

Fakt ten Sienkiewicz wykorzystuje w nader znamienny sposób. Już na wstępie deklaruje, że okoliczności, w jakich się znalazł, określić można mianem „prawdziwej wystawy antropologicznej” [s. 98]. Oznacza to, że owo niebywałe zainteresowanie sprawia, iż bariery czy różnice kulturowe stają się nieistotne, a tym, co można tu bezpośrednio obserwować, jest istota ludzka – człowiek „jako taki”.

Podobnym zadaniem, jak wiadomo, zajmowała się ówczesna antropologia. Pisarz niedawno obejrzał jej osiągnięcia prezentowane na wystawie i chociaż w osobnej korespondencji – z sierpnia 1878 r. – wypowie się o nich raczej z aprobatą, tu jednak pozwala sobie na ironiczny dystans. Naukowe instrumentarium okazuje się bowiem niepotrzebne, skoro każdy może tu być antropologiem. Jest tak dlatego, iż:

każdy, na koniec, mógłby zapomnieć, że znajduje się w Paryżu, a pomyśleć, że jakaś siła nieznaną zamieszała nagle w mrowisku ludzkim jak w garnku lub że Lasek Buloński i Longchamps to dolina Jozafata, na której narody ziemi wyprawiły sobie, w wigilię sądu ostatecznego, majówkę.

Wszystko też było strojne, świąteczne i wesołe [s. 98].

Gromadzenie i badanie zbiorów zostaje tu *implicite* zdyskwalifikowane. „Prawdziwa” antropologia polega na obserwacji człowieka żywego i działającego; w tym przypadku – biorącego udział w rozrywce. Jej uczestnicy pozwalają bowiem dostrzec to, co poważne i zarazem głębokie, a co pozostaje zakryte pozorami „majówki”, beztroskiej zabawy, której tak namiętnie się oddają. Ogarniając gromadzących się na hipodromie ludzi, Sienkiewicz stwierdza:

Wszystko to biegło bawić się, patrzeć, zakładać, wygrywać, przegrywać i krzyczyć [s. 100].

Wszyscy zatem są bezpośrednio, głęboko zaangażowani w to, co polszczyzna określa mianem gry i zabawy. O tym, że terminy te nie są synonimami, przekonuje niniejszy tekst, który wydobywa i niuansuje rozmaite

<sup>2</sup> W ten sposób odsyłam do: H. Sienkiewicz, *Listy z podróży i wycieczek*, Warszawa 1950; cyfra w nawiasie oznacza stronę.

<sup>3</sup> Nieoczywisty charakter wydarzenia dobrze ilustruje anegdota o perskim szachu: „który podczas pobytu w Anglii z podziękowaniem odrzucił propozycję przypatrywania się wyścigom konnym, uzasadniając odmowę tym, iż wie przecież, »że jeden koń biegnie szybciej od drugiego«” [J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967, s. 78].

aspekty takiej działalności. Narzędzi do ich opisu dostarcza – w sposób, jak się wydaje, najlepszy – koncepcja, jaką wyłożył Roger Caillois w pracy *Gry i ludzie*. Zachowania na hipodromie spełniają bowiem wszystkie sześć cech, które socjolog uważa za konstytutywne dla gier i zabaw [zob. G, s. 20]<sup>4</sup>. Sienkiewicz zauważa: (1) dobrowolny udział uczestników, (2) precyzyjne wyodrębnienie miejsca i czasu, (3) istnienie elementu niepewności, (4) bezproduktywny charakter i przemieszczanie własności w obrębie grających, (5) istnienie innych, odrębnych od rzeczywistych reguł oraz (6) fikcyjny status przedsięwzięcia. Wyznaczniki te są oczywiście formalne – i pozwalają jedynie na legitymizację interpretacyjnych instrumentów. Dalsze ich użycie zależy już od konkretnego modusu tejże aktywności.

## 1. Mimikra

Zasadniczy temat korespondencji – przebieg zawodów – w zasadzie nie pozwala na stworzenie odpowiedniej narracji. Sienkiewicz nie ukrywa zatem, że bardziej niż same wyścigi interesują go widzowie hipodromu. Przybywa na miejsce ponad trzy godziny przed główną gonitwą [por. s. 98 i s. 107], dzięki czemu jest w stanie prowadzić dokładne i wielorakie obserwacje. Jeszcze ważniejszy jest fakt, iż wykonywanie owego zadania dokonane zostanie z pozycji zewnętrznej. Sienkiewicz podkreśla, że jego przedsięwzięcie byłoby niemożliwe, gdyby nie zaprzyjaźniony dziennikarz, który pełni rolę przewodnika [por. s. 98–99]. W ten sposób – *implicite* – pisarz sobie samemu gwarantuje dystans i brak jakiegokolwiek oczywistości w oglądzie pojawiających się przed nim zjawisk<sup>5</sup>.

Zabieg ten posiada jeden zasadniczy cel. Owo zewnętrzne, czyli nieuprzedzone, nieuwarunkowane i „czyste” spojrzenie reportera jest najlepszą gwarancją właściwego ujęcia rzeczywistości. Ten rodzaj uwiarygodnienia był, jak się wydaje, niezbędny, ponieważ wynik oglądu nieustannie – a nawet: monotonicznie – oscyluje wokół tego samego wniosku. Im bardziej wielorakie i odmienne są tu „obiekty”, tym wyraźniej rysuje się bowiem redukcyjna me-

---

<sup>4</sup> W ten sposób odsyłam do: R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997; cyfra w nawiasie oznacza stronę.

<sup>5</sup> Jest to metoda ściśle literacka, którą określa się mianem strategii obcego. Jej szkieletową definicję można znaleźć w artykule Stanisława Jaworskiego – po zamienieniu „Polski” na „Francję” pozostaje ona tu nader adekwatna: „»Strategia obcego« oznacza spojrzenie na Polskę oczyma kogoś z zewnątrz, pragnącego ją poznać, zbudować w sobie jakąś wiedzę” [S. Jaworski, *Strategia obcego w prozie lat dwudziestych*, w: tenże, *Zakręty i przełomy. Studia o literaturze XX wieku*, Kraków 2003, s. 10].

toda w ich ujęciu. Polega ona – generalnie rzecz ujmując – na odkrywaniu kolejnych aspektów udawania i nieautentyczności, które stają się udziałem osób na hipodromie.

Tego rodzaju postawy Caillois określa mianem mimikry (*mimicry*). Gra i zabawa polega tu na tym, iż:

człowiek sam staje się postacią wymagowaną i zachowuje się stosownie do tego. Stajemy wówczas wobec serii różnorodnych poczynań, których wspólny charakter sprowadza się do faktu, że jednostka udaje, iż wierzy, jakoby była kimś innym, pozwala sobie to wmówić lub usiłuje wmówić otoczeniu. Zapomina o własnej osobowości, wyzbywa się jej, maskuje ją, by udawać coś innego. [...] Dodatkowym elementem tej grupy gier i zabaw jest więc naśladowanie i przebranie się. [...] Przyjemność polega na tym, że jest się kimś innym lub uchodzi się za kogoś innego [G, s. 27–29].

Sienkiewicz rozpoczyna swoje obserwacje od dość beztróskiego etapu mimikry, który polega na aranżacji odpowiedniego stroju. Celem tej procedury nie jest uzyskanie personalnego incognito, ale – przeciwnie – wyróżnienie się wśród licznie zebranych uczestników. Tym zatem, na co pisarz zwraca uwagę w pierwszej kolejności, są narodowe ubiory gości przybyłych z odległych części świata. Ich enumeracja [por. s. 99–100] poprzedzona zostaje generalnym spostrzeżeniem, zgodnie z którym egzotyka ubiorów sprawia wrażenie „wielkiej jakiejś maskarady pod gołym niebem” [s. 99]. Analogiczna sytuacja pojawia się w przypadku elegantek z wyższych sfer, których wizyta na hipodromie związana jest z kreowaniem nowych trendów w kobiecej modzie [por. s. 100]. W obu przypadkach funkcjonuje identyczny mechanizm: bycie innym – obcym czy elitarnym – nie jest stanem oczywistym, ale wymaga nieustannego (i wyraźnego) manifestowania przy pomocy zaplanowanej „ekspresji westymenarnej”, dzięki której uczestnictwo w tak masowej imprezie jak wyścigi nie zniweluje owej odmienności.

Dalszy fragment korespondencji pokazuje, jak płynna jest granica między „byciem innym” a „udawaniem innego”. Związek ten musiał Sienkiewicz intrygować, gdyż ilustrując jego działanie, odwołuje się do takich samych przykładów, jak poprzednio. W roli obcych występują teraz dalekowschodni dyplomaci<sup>6</sup>, których dwie delegacje zostają efektownie skonstrastowane:

---

<sup>6</sup> Widok tych obcych delegacji państwowych – łącznie z szachem perskim Naserem ad-Dinem – jest tu dla felietonisty oczywistością. Podkreślić należy, że ta postawa była uzasadniona nie tylko wystawą powszechną. W drugiej połowie XIX wieku dwa największe hipodromy: „Autteuil lub Longchamp (zależnie od kalendarza) są razem z Operą protokolarnym miejscem spotkań władców i zagranicznych szefów państw w trakcie oficjalnej wizyty w Paryżu” [G. Thibault, *Un siècle de galop 1900–2000*, Paris 2001, s. 9].

Oto ciągnie jakiś powóz zaprzęgnięty czterema końmi, a w nim Chińczycy. To Tiu-Tuu-Ling, wielki ambasador kwiecistego państwa, ze świtą. W następnym pan Maeda, pełnomocnik japoński ze swymi sekretarzami, poubierani już po europejsku, w cylindrach, z różyczkami w dziurkach od surdutów. Chińczycy na widok dobiegających na wyścigach koni krzyczą jeszcze: „O-hi! Jam-jam! O-hi!” – Japończycy już po europejsku: „Hourrah!” [s. 100–101].

Sienkiewicz o tym nie wspomina, ale komiczny aspekt tej scenki polega na tym, iż właściwa Japończykom fizjonomia zawsze pozostanie w dysharmonii z ich wysiłkami stylizowania się na europejską elitę. W zestawieniu z Chińczykami Japończycy natychmiast objawiają więc zamiar naśladowczego upodobnienia, któremu sfera somatyczna – w przeciwieństwie do kulturowej – stawia ewidentny opór.

Podobny proces korespondent zauważa w gronie francuskiego establishmentu. Oto w jaki sposób sportretowany został Albert de Broglie – arystokrata i konserwatywny polityk, który do listopada 1877 r. sprawował urząd wicepremiera.

Ten np. dżentelmen – pisze Sienkiewicz – w towarzystwie dwóch innych, podstarzały mocno, a pragnący widocznie uchodzić za młodszego, niż jest, to ni mniej, ni więcej, tylko ksiązę de Broglie, ów przyjaciel „moralnego porządku”, który dla tego porządku pragnął wymieść ulice Paryża... kartaczami. Wymiatanie jest przecie koniecznym warunkiem porządku, na nieszczęście jednak dla pana Broglie, przy republikańskich pojęciach o porządku on sam stał się czymś kwalifikującym się do wymiecienia. Pozostaje mu teraz [...] nadrabiać miną. Ale to [...] niezbyt mu się udaje; cera też tego starego intryganta pożółkła, faworyty zbiały, a z twarzy znikły ślady owej dawnej energii, pychy i zaciętości pomieszanej z chytrą inteligencją. Starzec ów, którego widziałem śpieszącego na wyścigi, wozi swój własny grób w sobie. Jako polityk umarł już – i co więcej: ziemia mu cięży i pamięć ludzka cięży. Tak przechodzi chwała świata. Wypomadał się, wyróżzował, wyszczotkował: jedzie oto na Longchamps [s. 101].

Jest wysoce nieoczywiste, dlaczego Sienkiewicz odsyła tu do wydarzeń sprzed ponad siedmiu miesięcy. Niefortunnie prowadzona przez rojalistów (tzw. stronnictwo „moralnego porządku”) kampania wyborcza i towarzyszące jej działania (m.in. zamykanie ulicznych lokali restauracyjnych) doprowadziła wówczas do klęski i upadku rządu de Broglie’a<sup>7</sup>. Pisarz jakby zamierzał dokonać kumulacji wszystkich niepowodzeń byłego wicepremiera: politycznych, moralnych i osobistych, związanych z nadchodzącą starością (w 1878 r. ksiązę miał 57 lat). Wiele wskazuje na to, że to właśnie ostatnia

<sup>7</sup> Zob. M. Sobolewski, *Od drugiego cesarstwa do piątej republiki. Z dziejów politycznych Francji 1870–1958*, Warszawa 1963, s. 61–63.

kwestia jest tu zasadnicza<sup>8</sup>, a dwie pierwsze stanowią zarówno jej konsekwencję, jak i ewidentną manifestację.

Wprawne oko felietonisty natychmiast też zauważa, że to o starości chce zapomnieć udający się na hipodrom książe. Zabawa w „udawanie młodszego” – w domyśle: atrakcyjniejszego, a może i popularniejszego, wartościowszego – wymaga stroju, makijażu a nawet odpowiednich towarzyszy wyprawy. Znowu jednak sukces mimikry okazuje się problematyczny: mimo starannego doboru środków ciało buntuje się przeciw tym zabiegom i demonstruje swą prawdę. Sienkiewicz posuwa się wręcz do insynuacji, zgodnie z którą – niemożliwa do zamaskowania – starcza fizjonomia księcia bezlitośnie odzwierciedla procesy osobowościowe (tzn. zanik dawnych cech charakteru). Kontrast między zamiarem imitacyjnym a jego niezamierzonymi efektami nabiera zatem znamion groteskowej wizji.

Nie uszedł też uwagi Sienkiewicza autokreacyjny wysiłek ówczesnej gwiazdy teatru:

Rozczarowanie pociesza jednak widok Sary Bernardt. Osjaniczna dziewczica, ubrana biało i spoczywająca na białych poduszkach powozu wśród koronek tiulowych mgieł i gazy, wygląda jakby jechała na chmurze. – „Biały kolor zwycięża! Biały będzie modny!” – szepcą kobiety. Inne twierdzą, że to tylko *genre* Sary Bernardt. Wielka artystka rzuca tymczasem omdlałe spojrzenia, jak gdyby miała umrzeć. Ale to także *genre* tylko, nic więcej [s. 104].

Precyzja pisarza staje się niemal naukowa: oto prezentacja aktorki zostaje podporządkowana terminowi, który znakomicie łączy aspekt pokazowej aranżacji (*genre* to styl bycia, sposób zachowania się, moda) z procedurą nawykową, powtarzalną (*genre* to także maniera). Aktorstwo, jak podkreśla Caillois [por. G, s. 29], jest aktywnością, która w zupełności oparta jest na mechanizmie mimikry; okazuje się jednak, że tzw. życie prywatne artystki teatralnej również nie stroni od tego typu efektów. Zabawa w „udawanie trupa”, której oddaje się piękna kobieta, musiała być dla Sienkiewicza

<sup>8</sup> Dwa lata wcześniej – w 1876 r. – w Paryżu ukazał się piętnasty tom wielkiego (i popularnego) słownika, który wydawał Pierre Larousse. Dzięki temu świadectwu można sobie wyobrazić, jakim problemem dla ówczesnych elit była kwestia starości. Autor pisał: „W epokach najwyższej cywilizacji – takiej jak nasza – gdzie nie ma mowy o innych radościach niż materialne, nieudolność *starości* pod tym względem sprawia, że ludzie z wielkiego świata odczuwają niewiarygodny lęk. Tymczasem nieudolność *starości* wynikająca z tego, czym jest przesycona, cierpi mniej z powodów mankamentów fizycznych, którymi jest skrzępowana, niż z powodu pustki, jaką odczuwa w sobie; nudy, która jest owocem oczekiwania bliskiej śmierci. Wyczerpanie wyobraźni, a w konsekwencji nadziei, która jest owocem wyobraźni, często czyni *starość* ponurą, chociaż nie odczuwa ona cierpień rzeczywistych” [P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. 15, Paris 1876, s. 1013].

zjawiskiem szczególnie interesującym ze względu na jego własny *genre* (tu w kolejnym znaczeniu: gustu, smaku)<sup>9</sup>. W odróżnieniu zaś od poprzednich przykładów wyraźny jest ów brak dysharmonii: zawodowa aktorka potrafi tak kształtować swoje ciało, aby jego ekspresja nie wymknęła się spod naśladowczych intencji.

Mimikra aktorska, której urokowi pisarz nie może się oprzeć, jest również zapowiedzią kolejnego zjawiska: oto w dalszych obserwacjach zwiększa się rola pierwiastka subiektywnego. Mechanizm ten jest tym bardziej wyraźny, że jego funkcjonowanie odbywa się w zakresie tego, co już – na początku – zostało zauważone, a czego powtórzenie stwarza rodzaj kompozycyjnej klamry. Znowu bowiem wychwycone zostają manifestacje inności – tyle że teraz nie jest oczywisty ich intencjonalny charakter.

Paryskie eleganki z wyższych sfer pokazują się w znanych i „opatrzonych” kreacjach. Pisarz nie pominie więc złośliwych komentarzy w rodzaju: „Czyżby na koniec damy wielkiego świata postanowiły być skromniejsze od kobiet półświata?” [s. 102]. Sienkiewiczowi nieobca musiała być zatem spekulacja dotycząca strategii negatywnej, zgodnie z którą efekt wyróżnienia można uzyskać za pomocą swoistej niedbałości, braku wytworności. Szybko też zauważa klęskę takiego projektu: oto znana aktorka Anna Judic ołśniła wszystkich swym strojem, który jest połączeniem mody retro – ubrana jest „w suknię robioną krojem z czasów Dyrektoriatu” [s. 102] – z najnowszymi trendami. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że tym, co czyni ją wyjątkową, jest jej naturalna uroda, której kontemplacji Sienkiewicz nie potrafi się oprzeć.

Może też dzięki temu staje się coraz bardziej świadomy swoich preferencji. Słuchając listy arystokratycznych nazwisk referowanych przez przewodnika, pisarz generuje fantazmatyczny obraz [por. s. 102–103] wypraw krzyżowych, w których bierze udział kwiat francuskiego rycerstwa. I niemal natychmiast zauważa, że: „złudzenie krótko trwa” [s. 103]; historyczna transformacja tworząca wyjątkowych „feodałów” okazuje się więc bezpodstawna, a nawet – fałszywa. Nowoczesna arystokracja nie tylko bowiem niczym się nie wyróżnia, ale nawet – jak krytycznie podsumowuje pisarz – jest klasą znaczenie gorszą od tych, które aktualnie przewodzą francuskiemu społeczeństwu.

---

<sup>9</sup> Zob. R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2009, s. 168 i n. Warto też oddać, że już we wcześniejszej korespondencji z Paryża, Sienkiewicz pisze o Sarze Bernardt w kategoriach „żałobnego Erosa”, chociaż swoje zaangażowanie stara się ukryć, nadając dyskursowi ironiczny charakter. Jak się bowiem okazuje, słynna aktorka: „sypia w pokoju obitym czarnym kirem, za łóże jej służy trumna, czeka śmierci, umiera i czekając na śmierć, kocha się” [s. 52].

Można przypuścić, iż nie bez powodu Sienkiewicz przechodzi od dawnej do nowoczesnej – mieszczańskiej – elity, którą definiuje jako: „innego rodzaju arystokracja” [s. 103]. Ta nazwa wydaje się znacząca: oto bowiem kryje się pod nią postać znanego pisarza (Wiktoryna Sardou) oraz wydawcy „New York Herald” (Gordona Benneta). Ich prezentacja – *prima facie* – nie zawiera nic szczególnego [por. s. 103–104], ale jeśli uwzględni się zastosowaną nomenklaturę, można zauważyć, że ludzie ci, mimo profesjonalnych sukcesów – czy też: z ich powodu – przejmują wiele nawyków dawnej arystokracji. W zdziwieniu, jakie ogarnia Sienkiewicza na widok eleganckiego pojazdu literata czy z powodu beztrioskiej (tj. nieuzasadnionej zawodowo) wizyty „króla dziennikarskiego”, kryje się więc sugestia o naśladownictwie stylu, który pierwotnie nie przynależy do tej warstwy.

Na tym, jak się wydaje, kończą się obserwacje dotyczące rozmaitych postaci na hipodromie. Wprawdzie Sienkiewicz kompletuje tu jeszcze listę najwyższych notabli [por. s. 104–105], ale funkcja tej enumeracji jest dekoracyjna; pozwala też uzasadnić przekonanie, że do Longchamps przyjechali absolutnie wszyscy.

Lista zachowań typu *mimicry* jest w tej korespondencji na tyle długa, że można wskazać na ich zróżnicowanie. Wspomniana już kompozycja klamrowa grupuje te fenomeny w sekwencję: bycie innym (obcy, elegantki) – udawanie innego (japońscy dyplomaci, były premier, aktorka) – bycie innym (elegantki, arystokraci, mieszczanie). Pierwiastek sztuczności i udawania osiąga swoje apogeum w członie środkowym, który można – za Caillois – określić mianem *ludus*. Sens pojęcia jest zbliżony do polskiej „gry”, w której obowiązują określone reguły oraz –

mnożenie przeszkód, które coraz bardziej utrudniają osiągnięcie pożądanego celu. Cel ten nadal nie ma charakteru utylitarnego, aczkolwiek wymaga coraz więcej wysiłku, cierpliwości, zręczności, pomysłowości [G, s. 22].

*Ludus* jest jednak tworem późnym, wykształconym na bazie tendencji do szukania zadowolenia i radości; odpowiada mu polska „zabawa”, definiowana przez Caillois jako *paidia*. Są to postawy, którymi kieruje:

zasada rozrywki, rozpasania, swobodnej improwizacji i beztrioski; przejawia się przez nie swoista, nieskrępowana, bujna wyobraźnia [...] [i] [...] spontaniczne przejawy instynktu zabawowego [...]. Dochodzi ona do głosu we wszelkiej ucieśze [...] [G, s. 22, s. 34].

W obrębie *mimicry* pisarz zdecydowanie faworyzuje ten pierwiastek. Zgromadzeni na hipodromie paryżanie przede wszystkim bawią się – i dlatego wkładają takie a nie inne stroje czy podróżują wystawnymi powozami.

Sam Sienkiewicz zdaje się ulegać temu nastrojowi, pozwalając sobie – wraz z podniesieniem poziomu subiektywizmu narracji – na frywolne (i oparte na fantasmagorycznych transformacjach lub tylko insynuacjach) żarty z dawnych oraz obecnych elit Francji.

## 2. Mimikra *per procura*

Intrygujący jest fakt, że przy tak panoramicznym ujęciu hipodromu Sienkiewicz aż trzykrotnie podejmuje ten sam temat: kobiecej mody i obowiązujących w niej trendów<sup>10</sup>. Powracanie tego motywu wymusza zatem refleksję nad jego funkcją, która okazuje się złożona i niebagatelna.

Elegantki z wyższych sfer „rozstrzygają kwestię mody na sezon letni” [s. 100] i dlatego „wszyscy zaś gapią się na pojazdy, z których królowe mody wydają nieodwołalne edykta” [s. 100]. Pozostałe (i licznie zgromadzone) kobiety pilnie wpatrują się w te kreacje i starają się zgadnąć, której z nich przypadnie – obwieszczone powszechnym uznaniem – zwycięstwo. W takim przypadku następuje proces kopiowania i rozpowszechniania danego stroju.

Tak naszkicowane zjawisko należy do kategorii określanej przez Caillois jako imitacja (lub udział) *per procura*. Jest to typowe zjawisko społeczeństw demokratycznych:

Uczestnictwo *per procura* to zdegradowana, „rozwodniona” forma *mimicry*, jedyna, która może jeszcze prosperować w świecie zdominowanym przez sprzymierzone zasady zasługi i szczęścia. [...] Każdy chce być pierwszy: kodeks i sprawiedliwość przyznają mu to prawo. Równocześnie jednak każdy podejrzewa, iż żadną miarą pierwszym nie zostanie z tej prostej przyczyny, że może nim być tylko ktoś jeden. Tak więc ludzie wolą zwyciężać za pośrednictwem osoby podstawionej, co jest jedyną metodą, aby wszyscy tryumfowali równocześnie, a tryumfowali bez wysiłku i bez ryzyka klęski [G, s. 105].

Przejęcie, odtworzenie najbardziej eleganckiego (i zapewne – najbardziej kosztownego) ubioru jest identyfikacją powierzchowną, „zewnętrzna” – a mimo to mechanizm ten jest na tyle utrwalony, iż Sienkiewicz nie waha się zaliczyć go do jednej z podstawowych funkcji hipodromu [por. s. 100]. W ten bowiem sposób każda z kobiet może okazać się najmodniejszą, czyli uzyskać kompensację braku własnej indywidualności i gustu.

<sup>10</sup> Kwestia nieformalnego pokazu mody, jaki odbywał się na paryskich hipodromach, nie uszła uwagi historyków podkreślających masową skalę tego zjawiska [zob. G. Thibault, *Un siècle de galop 1900–2000*, Paris 2001, s. 9; J.-P. Chevallier, *Les courses de chevaux*, Paris 2008, s. I–XVII].

Dodatkową atrakcją owego pokazu jest nieprzewidywalność jego wyniku. Pisarz wyraźnie podkreśla, że „modny świat” jest społecznie dość zróżnicowany: składają się na niego zarówno arystokratki, aktorki, jak i – utrzymanki. Gdyby zatem rozbudowaną prezentację zachwyków nad kreacją Anny Judic [por. s. 102] uznać za nieformalny werdykt, okazałoby się, że zwycięstwo przypadło popularnej piosenkarce i aktorce. Takie rozstrzygnięcie zmniejsza dystans między „królową mody” a jej „poddanymi”, dzięki czemu cały proceder nabiera charakteru egalitarnego i dostępnego każdemu, komu pozwala na to status majątkowy.

Trudno jest też oprzeć się wrażeniu, iż ów element niespodzianki Sienkiewicz wprowadza tu na zasadzie prefiguracji. Jest to przygotowanie dla kolejnego konkursu, w którym także wszystko może się zdarzyć, a i wygrać może każdy, kto tylko postawi na właściwego konia. I ten specyficzny – hazardowy – egalitaryzm<sup>11</sup> nieodmiennie fascynuje pisarza: „wobec najwyższego majestatu i największej znakomitości wszystkie inne gasną i stają się równe, taką zaś największą znakomitością jest Insulaire, koń hrabiego Lagrange’a prawdziwy król dnia dzisiejszego [...]” [s. 104].

### 3. Interludium: *ilinx*

Kiedy zakończona zostaje prezentacja imitacyjnych aspektów zgromadzenia, Sienkiewicz niezwłocznie przechodzi do opisu praktyk hazardowych. Deskrypcja zostaje jednak przerwana – i to w ważnym momencie przejścia od konkretnych scen do informacji uogólniających. Wiele wskazuje na to, że pisarz celowo dokonał tu rozbicia, umieszczając jedno wydarzenie w charakterze nieoczekiwanej „wstawki”. Jej komiczny (i delimitacyjny) sens sugeruje dawną praktykę interludium. Przebieg wypadków jest bowiem następujący:

Raptem jednak gorączkę zakładową przerywa okrzyk:

– *Vive Stanley!*

– *Vive Stanley!* – powtarzają tłumy otaczające jakiegoś jegomościa o ciemnej, mauretańskiej cerze, ubranego w biały, angielski hełm z żaglowego płótna.

---

<sup>11</sup> Caillois zauważył, że w nowoczesnych społeczeństwach utracie dziedzicznych przywilejów oraz wzrastającej rywalizacji rynkowej odpowiada silny wzrost roli hazardu: „Dlatego właśnie w miarę jak *alea* urodzenia traci swą odwieczną supremację, a konkurencja ujęta w normy zatacza coraz szersze kręgi, widzimy, jak obok niej rozwijają się i prosperują tysiące wtórnych mechanizmów, które mają uszczęśliwić nielicznych wybrańców – zdumionych i zachwyconych – nagrodą poza konkursem” [G, s. 100].

„Vive Stanley! Na ręce go! W górę!”. I po chwili, na setkach rąk podniesionych widać człowieka podrzucanego jak piłkę, który widocznie nie wie, czego od niego chcą, wierzga nogami, wali pięściami i klnie, na czym świat stoi, po... holendersku. Policja przychodzi wreszcie na ratunek nieznanemu Stanleyowi, ale dopiero pierwszy dzwonek na trybunie uśmierza zamieszanie [s. 105–106].

Ten wybuch niekontrolowanego entuzjazmu wśród tłumu dotyczył prawdopodobnie któregoś z jeźdźców. Zgotowana w ten sposób owacja miała zapewnić powodzenie lub też unaocznic, jak bardzo ów sukces jest pożądanym. Niemniej, podkreślając barierę językową i brak porozumienia, pisarz sugeruje niemal automatyczny charakter tych działań, na które sam zainteresowany nie ma wpływu. Wszystko – łącznie z gwałtownym początkiem i końcem sytuacji – przypomina tu jakąś maszynę z lunaparku, której celem jest szybkie przemieszanie ciała, wstrząsy i wywołany tym zawrót głowy.

Caillois ten rodzaj rozrywki określa mianem *ilinx*. Polega on:

na dążeniu do oszołomienia; mamy tu do czynienia z próbą chwilowego unicestwienia stabilności odbioru i narzucenia świadomości swoistego upojonego lęku. Niezależnie od typu *ilinx* idzie o to, aby uczestnik osiągnął swego rodzaju spazm, trans lub upojenie, wobec których rzeczywistość nagle traci swe prawa [G, s. 30].

Groteskowy charakter tej zabawy (*paidia*) wynika oczywiście stąd, iż dżokej nie może – i nie powinien – w niej uczestniczyć. Nie tylko dlatego, że hipodrom jest (tzn. zaraz będzie) dla niego miejscem wysiłku i rywalizacji; również z powodu negatywnych skutków, które mają wpływ na jego kondycję fizyczną (i – szanse wygranej).

#### 4. *Alea*

Korespondencja pisarza wiernie – i bez hipokryzji – oddaje podstawowy mechanizm działania toru wyścigowego. W nowoczesnych społeczeństwach niemal każde zawody sportowe są przedmiotem otwartej gry hazardowej. Mówiąc zaś dokładniej: zakłady bookmacherskie należą do kategorii *alea*, czyli –

wszelkich gier polegających [...] na decyzji, która nie zależy od gracza i na którą nie ma on najmniejszego wpływu, tak iż chodzi tu nie o zwycięstwo nad przeciwnikiem, lecz nad losem. [...] Tutaj grający nie tylko nie usiłują wyeliminować niesprawiedliwości związanej z losem, ale właśnie kaprys losu stanowi istotę

gry. *Alea* ujawnia, kogo los darzy swą łaską. Grający zachowuje tu całkowitą bierność, niczego się od niego nie oczekuje, zbędna jest zręczność, wysiłek mięśni czy mózgu. Czeką jedynie z nadzieją i trwogą na wyrok losu, ryzykując jakąś stawkę [G, s. 25].

Sienkiewicz wyraźnie podkreśla, że gracze na hipodromie są w uprzywilejowanej sytuacji: ich wybór jest zdeterminowany narodowym charakterem wystawionych do gonitwy koni. Niemal wszyscy – zapewne nie bez wzajemnej interakcji graczy i bookmacherów – stawiają na najbardziej utytułowanego konia francuskiego – *Insulaire*. Jedynym „obcym” jest tu koń angielski *Thurio*, którego dosiadał sławny już wówczas jeździec – Tom Cannon. Jeżeli jednak ktoś obstawia tego zawodnika, to wyłącznie Anglicy – i to „przez miłość własną narodową” [s. 106].

Już powyższa charakterystyka naprowadza na zasadniczą refleksję, która – jak się wydaje – nieustannie nurtuje tu pisarza. Jeśli hazard wyklucza jakiegokolwiek zdolności gracza, to musi on jednak podjąć decyzję w oparciu o jakieś przesłanki. Ich funkcjonowanie na paryskim torze można by nazwać: królestwem irracjonalności. Sienkiewicz dokładnie zbiera wszystkie ewentualne motywy, które skłaniają do obstawienia *Insulaire*; zbiera i poddaje je ironicznej próbie. Nikt tu nie bierze pod uwagę rangi angielskiego dżokeja, a nawet niedawnej porażki *Insulaire*; wszyscy natomiast ulegają zbiorowej ekspresji nacjonalizmu lub – dla odmiany – naśladują postępowanie pięknych i wpływowych kobiet, którym – zgodnie z magią starego przysłowia – wszystko musi sprzyjać [por. s. 107]. Absurdy dopełnia zaś fakt, że gracze mniejszościowej (i przeciwnej) opcji zachowują się dokładnie tak samo; z tą jedynie drobną różnicą, iż obok typowego nacjonalizmu, wykorzystuje się też „ukrytą sympatię dla jakiego Anglika” [s. 107].

Sienkiewicz znakomicie uchwycił metodę tego szaleństwa, która polega na niejawnym uwarunkowaniu decyzji gracza. Nie dokonuje on wyboru w oparciu o bezpośrednią ocenę szans poszczególnych zawodników, ale szuka dodatkowych (i odległych) bodźców motywacyjnych, którym w sposób tyleż nieuzasadniony, ile całkowity zawierza. Identyczną diagnozę proponuje Caillois. Stwierdza, iż postawa podmiotu w *alea* polega na tym, że liczy on: „na wszystko: na minimalną wskazówkę, jakieś odchylenie od normy, które natychmiast uważa za znak wieszczu lub zapowiedź, na każdą niezwykłość, jaka tylko wpadnie mu w oczy – na wszystko, tylko nie na siebie” [s. 26]. I tak dokładnie musi być, ponieważ zwycięstwo – na razie tylko o nim wspomina korespondent – również jest czymś nadzwyczajnym; czymś, co pozostaje w sprzeczności z racjonalnym porządkiem i jego konsekwencjami. Sienkiewicz pisze: „Zakłady ogólne dochodzą jednak milionów. Właściciel konia,

który wygra, mógł być wczoraj bankrutem, dziś, jeśli los posłuży, będzie milionerem” [s. 106–107]. Sens tego stwierdzenia byłby jeszcze wyraźniejszy, gdyby rozszerzyć jego zakres na każdego, kto gra (do czego zresztą pisarz później nawiąże). Irracjonalna magia hazardu polega na tym, że każdy może dzięki niemu zmienić kondycję, „przeskoczyć” poziom aktualnej egzystencji i wznieść się wyżej; i niepotrzebne są do tego żadne koneksje, wysiłek czy urodzenie, wystarczy „usłużny los”, którym hazard nieustannie nęci – i łudzi – swoich wiernych.

## 5. *Agon*

Ostatni rodzaj opisywanej przez Sienkiewicza gry to pojedynek sportowy – w terminologii Caillois – *agon*.

Cała grupa gier i zabaw ma charakter zawodów, to znaczy walki w warunkach sztucznie stworzonej równości szans, pozwalającej antagonistom zmierzyć się w sytuacji idealnej, dzięki której przewaga jest ściśle wymierna i niepodważalna. W każdym więc wypadku współzawodnictwa idzie o jakąś jedną cechę (szybkość, wytrwałość, siłę i pamięć, zręczność, pomysłowość), przejawiającą się w ściśle określonych granicach bez żadnej pomocy zewnętrznej, tak że zwycięzca jawi się jako najlepszy w danej kategorii wyczynowej [G, s. 23].

Autor dodaje jeszcze ważną cechę:

uprawianie *agon* zakłada napiętą uwagę, odpowiedni trening, maksymalny wysiłek i wolę walki, wymaga zdyscyplinowania i wytrwałości. Zawodnik jest tu zdany na własne możliwości, musi dać z siebie wszystko, na co go stać, równocześnie zaś postępować lojalnie przestrzegając przyjętych warunków; dzięki tej równości stworzonej przez warunki przewaga zwycięzcy nie podlega dyskusji [G, s. 24].

Relacja z przebiegu wyścigu oparta jest dokładnie na powyższych regułach. Pisarz podkreśla współzawodnictwo, dochodzące do ostatnich granic wyczerpanie koni, jak również – przestrzeganie zasad *fair play* i niepodważalny (choć nielatwy do uchwycenia) wynik zawodów.

Zarazem jednak wydarzenia te zostały poddane zabiegom teatralizacji. Dotyczy to zarówno tego, co dzieje się na widowni, jak i sytuacji rozgrywanej się na torze. W pierwszym przypadku występuje gwałtowna zmiana: publiczność najpierw w ciszy i skupieniu kontempluje wyścig, a następnie – daje upust emocjom za pomocą głosu (okrzyki) i gestu (oklaski).

Same zawody korespondent zrelacjonował konsekwentnie, wykorzystując fabularny schemat akcji. Pojawia się tu zatem: przed-akcja (bieg przed

linię startu), zawiązanie (start i pierwsze okrążenie), rozwinięcie (drugie okrążenie), perypetia (trzecie okrążenie), punkt kulminacyjny (finisz) oraz po-akcja (ogłoszenie wyniku).

Trudno jest oprzeć się wrażeniu, że Sienkiewicz też bierze tu udział w – innych, rzecz jasna – zawodach. Jego tekst osiąga bowiem w tejże partii autentyczne mistrzostwo: lakoniczna narracja [por. s. 107–108] znakomicie syntetyzuje oba aspekty teatralizacji, oddaje ich wzrastającą dynamikę. Autor nie zapomina przy tym o wrażeniach wizualnych, jakich musi dostarczyć polskiemu odbiorcy.

## 6. Po zawodach

Nie jest oczywiste, w jaki sposób należy ująć komentarze Sienkiewicza dotyczące wyniku gonitwy i przegranej francuskiego faworyta. Zwracając uwagę na konieczność „spłacenia” przegranych sum, pisarz – na zasadzie *a contrario* – wskazuje na istotną cechę *alea*. Jak podkreśla Caillois:

los szczęścia to nie tylko jawna forma niesprawiedliwości, darmowego i niezasłużonego dobrodziejstwa; to także ośmieszenie pracy, cierpliwego i zaciekłego trudu, oszczędności, świadomego odmawiania sobie z myślą o przyszłości; jednym słowem to ośmieszenie wszystkich cnót potrzebnych w świecie skazanym na pomnażanie dóbr [G, s. 136; por. G, s. 101].

Francuska publiczność, która bez wahania postawiła olbrzymie kwoty na „faworyta”, dała się zatem ponieść iluzji łatwego bogactwa, do którego nie dochodzi się dzięki wysiłkowi. Pewność co do owego „losu” okazała się pychą – antyczną *hybris*, której tłum bezwiednie, irracjonalnie uległ i za którą teraz musi ponieść karę. Niezależnie od stopnia uszczuplenia zasobów majątkowych – pisarz kładzie nacisk na „bankructwo” – każdy przegrany będzie musiał rozpocząć starania o ich odnowienie; starania, których najbardziej uprzywilejowaną formą pozostaje praca.

Przy takim złożeniu można spojrzeć na puentę felietonu w kategoriach innych niż moralne. Sienkiewicz istotnie jest przeciwko hazardowi – który rujnuje nawet wielkie fortuny – ale nie przeciw wyścigom. Postuluje zatem oderwanie *agon* od *alea*, tak aby – jak należy przypuszczać – wyścigi były „czystym” spektaklem, wyłącznie rozrywką, nie mającą nic wspólnego z pomnażaniem dóbr. A jeśli – to w zupełnie inny sposób: utrzymywanie odpowiedniej hodowli koni wpływa na poprawę całej rasy, która przecież nie na wyścigi, ale do pożytecznej pracy jest kierowana [por. s. 109].

## 7. Wnioski

Szukając rozrywki – i tematu do felietonu – w dziewiętnastowiecznym Paryżu można było wybierać między nieprzebrany wręcz zestawem kasyn, teatrów czy choćby lunaparków. A jednak Sienkiewicz zdecydował się na prezentację niedzielnych zawodów na hipodromie. Jeśli nie uczynił tego ze zwykłego snobizmu, można przypuścić, iż kierował się przekonaniem (czy raczej intuicją) o „poważnym” i zarazem fascynującym charakterze owego zjawiska. Mówiąc zaś dokładniej: to właśnie ten (a nie inny) rodzaj rozrywki pozwala na wnikliwe obserwacje dotyczące francuskiego społeczeństwa (tzn. społeczeństwa nowoczesnego *par excellence*), a jednocześnie dostarcza obfitego materiału związanego z funkcjonowaniem gier i zabaw. W tej właśnie kwestii Caillois stwierdza: „wyścigi konne, będące dla dżokejów typowym *agon*, są równocześnie widowiskiem, więc przynależą do *mimicry*, a także stanowią pretekst do zakładów, dzięki czemu współzawodnictwo prowadzi do *alea*” [G, s. 69]. Dodać tu jeszcze należy, iż wprowadzając – w ewidentnie sztuczny sposób – drobny epizod o charakterze *ilinx*, Sienkiewicz intuicyjnie dąży do stworzenia kompletnego katalogu tych zachowań. Jeśli tak, to nie jest możliwe, aby nie uwzględnił zasadniczego problemu, jaki stwarza niniejsza lista: problemu wzajemnych relacji między jej poszczególnymi elementami.

Zagadnienie to Caillois określa mianem rozszerzonej teorii gier i zabaw, która poszczególne rodzaje łączy w związki binarne. Relacje mogą być przygodne, ale kluczowe są te, w których dochodzi do istotnej zależności. Badacz wskazuje na dwie takie pary: *mimicry-ilinx* oraz *agon-alea*. Pierwsza więź jest charakterystyczna na społeczeństwach pierwotnych, gdzie funkcjonuje ona w ramach porządku religijnego [por. G, s. 72]. Złamanie dominacji owego mechanizmu Caillois uważa za podstawową przyczynę, dzięki której doszło do powstania tego, co określa mianem nowoczesności. Wyrzeczenie się: „czarów *mimicry* oraz *ilinx* przypomina przejście przez bardzo ciasną bramę, która jednak wiedzie ku cywilizacji i ku historii (ku postępowi, ku przyszłości) [...]” [G, s. 122, por. G, s. 88]. Zmiana została dokonana, zatem – w konsekwencji – *mimicry* i *ilinx*: „Obecnie występują [...] tylko i jedynie z osobna, zubożałe i wyizolowane w świecie, który je odrzuca i który zresztą prosperuje tylko o tyle, o ile potrafi je poskromić lub oszukać ich gwałtowność” [G, s. 113].

Felieton Sienkiewicza potwierdza tak postawioną tezę. *Mimicry* i *ilinx* – mimo iż pozostają na wspólnym poziomie *paidia* – nie łączą tu żadne więzi. „Pokazów mody”, „teatru życia codziennego” czy spontanicznego podrzucania nikt nie wiąże z ekstatyczną transformacją osobowości. Tym natomiast, co interesuje pisarza, są konsekwencje owego rozpadu. Okazuje się bowiem, iż cały proces składa się jakby z dwóch faz: w pierwszej (jak diagnozuje

Caillois) następuje uproszczenie i separacja, ale w drugiej – pojawia się wzbogacenie i rekonstrukcja więzi.

Zjawisko to jest widoczne na przykładzie *mimicry*<sup>12</sup>, która nie jest w stanie funkcjonować w próżni i niemal natychmiast zaczyna grawitować w kierunku trwałego i kluczowego związku *alea-agon*. Dochodzi przede wszystkim do fuzji między *mimicry* i *agon*: wszystko, co w wyścigach ma charakter widowiska – podział na oglądających i oglądanych, *mimicry per procura*, dramatyzacja przebiegu, perypetia – posiada identyczną strukturę i zacerpnięte zostało z obserwacji dotyczących teatralnych zachowań publiczności. Ta kontaminacja nadaje samej rywalizacji sportowej większą ekspresję: czyni z niej zjawisko interakcyjne, zespołowe i zarazem estetyczne; tej wyrazistości brakuje samej *mimicry*, którą można oglądać na hipodromie.

Tym, co w felietonie Sienkiewicza pozostaje najbardziej frapujące, jest związek, jaki pojawia się między *mimicry* i *alea*. Takie połączenie Caillois uważał za niemożliwe:

Gracz oczekuje wyroku zapewniającego o bezwarunkowej łasce losu. W chwili gdy o to zabiega, nie może naśladować kogoś innego, ani też podawać się za kogoś innego. [...] W przeciwnym razie wkraczamy w dziedzinę magii: idzie o przełamanie losu. Zasada *alea* [...] ulega zniweczeniu i nie może być mowy o grze czy zabawie w ścisłym sensie tego słowa [G, s. 70].

Pisarz dopuszcza wprawdzie, że typowanie na wyścigach może być kwestią „czystego kaprysu” [s. 107], niemniej jest też oczywiste, że sytuacje takie uznaje za marginalne. Zasadniczy mechanizm polega na powszechnym kopiowaniu: obstawia się tak, jak obstawiają inni – prawdziwi Francuzi (lub Anglicy) lub piękne francuskie kobiety (lub angielscy mężczyźni). Zachowania ludzkiej zbiorowości są nieuchronnie naznaczone piętnem naśladownictwa, które – analogicznie od tego, co dzieje się na torze – spaja i nadaje dynamizm każdej z grup.

Caillois ma rację, twierdząc, że zbliżenie *mimicry* i *alea* niweluje grę. W tej magii<sup>13</sup> istotnie najważniejsze jest „przełamanie losu”, a los – „to opór

<sup>12</sup> Trzeba doprecyzować: tylko na przykładzie *mimicry*. *Ilinx* bowiem jest tu i splecione, i zawieszona w kompletnej próżni. Jest niewątpliwe, iż taki właśnie zamysł kierował pisarzem, skoro w zakończeniu nie przedstawił radości czy wręcz oszołomienia tych, którzy na angielskiego konia postawili (o przygodnym związku *alea* i *ilinx* zob. G, s. 70–71).

<sup>13</sup> Wiele wskazuje więc na to, że w tym momencie nowoczesna teoria gier traci swą moc eksplikacyjną. Wydaje się bowiem, iż Sienkiewicz bliższy jest tu tzw. teorii przeżytków, którą sformułowała XIX-wieczna antropologia. Akurat w okresie od 1876 do 1878 ukazał się w Paryżu francuski przekład *Cywilizacji pierwotnej* E. B. Tylora (wyd. org. 1871). Brytyjski antropolog nie ma wątpliwości, iż wszelkiego rodzaju gry hazardowe są pozostałością właśnie po magicz-

stawiany przez naturę, przez świat zewnętrzny albo przez wolę bogów siłę, zręczności i wiedzy człowieka” [G, s. 72].

Oto zatem wyścigi stają się okazją do aktu kompensacji na niemal narodową skalę: zwycięstwo – dzięki powszechnie zyskanym fortunom – pokazałoby, że zespolona zbiorowość jest w stanie zapanować nad własnym przeznaczeniem czy nawet niepowodzeniem. Sienkiewicz znakomicie jednak pokazuje „cenę”, jaką trzeba zapłacić za tego rodzaju magiczne środki. Z siedmiu startujących koni tylko jeden jest obcy, angielski. Jeśli więc wygrać „musi” każdy, tylko nie ten, to oczekiwania te są w istocie oparte na zakamuflowanym mechanizmie wykluczenia. Zanim jeszcze bieg się rozpocznie, jedyna Francuzka (panna Berta Legrand), która odważyła się postawić na konia angielskiego, już podlega – na razie ujętemu w formie żartu<sup>14</sup> – ostracyzmowi [por. s. 107].

Doganiający *Insulaire Thurio* nie bez powodu nazwany zostaje „piekielnym Anglikiem” [s. 108]. To właśnie ten koń staje się symbolem „złego losu”, jaki prześladowuje Francuzów – i którego trzeba się w zbiorowy i widowiskowy sposób pozbyć. Ten proceder swoim irracjonalizmem, wręcz magią, wyraźnie niepokoi Sienkiewicza, a im bliżej do puenty felietonu, tym bardziej niepokój ten zdaje się narastać. Z tego, jak sądzę, powodu pojawia się postulat separacji *agon* i *alea*<sup>15</sup>; separacji, do której przegrana „faworyta” może zachęcać, a która w każdym razie nie zostanie negatywnie odebrana. Jeśli wyścigi pozostaną tylko wyścigami, wówczas przestaną kreować tego rodzaju iluzje, a nawet okażą się instytucją przydatną w obrębie porządku pracy i – *last but not least* – zysku.

---

nej sztuce przepowiadania losu. Okazuje się, iż – niegdyś – człowiek prymitywny „skłonny jest przypuszczać, że istoty nadprzyrodzone kierują ręką wróżbity albo gracza, mieszają losy i odwracają kości, aby okazać swoją wolę” [E. B. Tylor, *Cywilizacja pierwotna*, przeł. Z. A. Kowerska, t. 1, Warszawa 1896, s. 77]. Sugestię taką potwierdza klamrowe usytuowanie – przed i po wyścigu – wypowiedzi szacha Nasera: „Allah jeden wie!” i „Allah wielki” [s. 107 i 108]. *Nota bene*: w swej pracy Tylor powołuje się na angielską publikację, w której autor „broniał gier hazardowych dla rozrywki, ale nie o pieniądze” [tamże, s. 78].

<sup>14</sup> Sienkiewicz rozpisuje imię własne konia (*Thurio*) na zdanie: „śmiesz się wysoko”, które stanowi oczywisty przykład „żartobliwej gry onomastycznej” [E. Jędrzejko, *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych*, w: *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997, s. 71], ale w kontekście damy z wyższych sfer ma raczej pejoratywny podtekst.

<sup>15</sup> Caillois znakomicie dostrzega, że w związku *alea-agon*, pierwszy człon jest destrukcyjny, a drugi – aktywny i twórczy. Sam zatem także formułuje diagnozę, która dostrzega potrzebę wyeliminowania *alea*: „W społeczeństwach rządzonych przez związek zasług i przypadku występuje również stały wysiłek (realizowany ze zmiennym szczęściem i zmiennym tempem), by zmniejszyć udział przypadku na rzecz sprawiedliwości. Wysiłek ten nosi miano postępu” [G, s. 74].

*Modern Homo Ludens.*

## Parisian Hippodrome in Henryk Sienkiewicz's Correspondence

## Summary

The article analyzes the column written by Henryk Sienkiewicz which concerns betting on horse races in Paris in 1878. Roger Caillois' categories such as *mimicry*, *alea*, *ilinx* and *agon*, prove that horse racing contains all aspects of modern gambling, which turns it into a relict of dangerous, magical thinking.

**Keywords:** Henryk Sienkiewicz, horse races, play in literature

Aleksandra Chomiuk

Wydział Humanistyczny  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
e-mail: aleksandra@poczta.umcs.lublin.pl

## Sienkiewicz w lustrze biografii

Sienkiewiczowska biografistyka z prawdziwego zdarzenia<sup>1</sup> rodzi się wraz z wydaniem przez Juliana Krzyżanowskiego kalendarium pisarza, wzbogaconego o zebrane przez badacza, częściowo niezbrane wcześniej dokumenty<sup>2</sup>. Kolejne prace są bądź wzorowane na tej kronikarskiej formule, bądź stanowią swobodniejszą formę opowieści, poszerzającej portret twórcy o związki z otoczeniem, momenty intymne nieodbite w żadnym zapisie źródłowym, rekonstrukcje osobowości i motywacje psychologiczne. Celem artykułu stała się taka próba opisu powojennych biografii pisarza, która nie tyle weryfikuje faktograficzną prawdziwość tych opowieści, ile odnosi się do sposobów modelowania w nich historii życia. Odwołuję się tu do pojęcia biografii literackiej, nie traktując przymiotnika zawartego w nazwie jedynie jako informacji o profesji bohatera. Literackość jest aspektem zarówno tematyki tych utworów, jak i struktury narracyjnej nałożonej na

---

\* Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego nr DEC-2012/06/A/HS2/00252 pt. „Henryk Sienkiewicz. Obecność w kulturze polskiej XX wieku. Polskość i nowoczesność. Recepcja i nowe odczytania”, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

<sup>1</sup> Przedwojenne prace o Sienkiewiczu stanowiły bardziej próbę uczczenia pamięci pisarza niż dokumentarną rekonstrukcję jego życia. Piszę o tym w artykule *Biomitografie Henryka Sienkiewicza*, „Studia Poetica” 2016 [w druku].

<sup>2</sup> *Kalendarz życia i twórczości Henryka Sienkiewicza*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1954. Praca została po raz pierwszy opublikowana jako 57. tom *Dzieł Sienkiewicza*. Drugie wydanie pt. *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości* ukazało się w r. 1956.

„fakty, [które] nie mówią same za siebie, lecz [...] to historyk mówi [...] w ich imieniu”<sup>3</sup>.

Narracje o Sienkiewiczu należy widzieć na szerszym tle polskiej biografistyki. Jeśli bowiem na gruncie zachodnim od dawna wywalczyła sobie ona rangę samodzielnej dziedziny twórczości<sup>4</sup>, to w Polsce miała przede wszystkim charakter usługowy wobec historii i historii literatury<sup>5</sup>. Zauważmy też, że opowieściom o wielkich indywidualnościach nie sprzyjała po wojnie ani historiografia marksistowska, ani badania inspirowane koncepcjami annalistów francuskich. Natomiast z nauki o literaturze na długo wyrugowały je, dominujące od początku lat 70. ubiegłego wieku nurty formalno-strukturalne. Marginalizowanie roli biografii w ramach piśmiennictwa naukowego można również powiązać z poczuciem nieczystości gatunku, „nienależycie odgraniczającego beletryzacyjną fikcję od poważnej bazy dokumentaryzmu”<sup>6</sup>. Rangę dogmatu zyskało więc dążenie do ścisłej źródłowości. Peerełowsky biografowie starali się też unikać skandalistyki obyczajowej, sensacyjności i plotkarstwa, cech kojarzonych z założeniami *vie romancée*. Charakterystyczny dla większości polskich prac, odwołujących się do formuły *Life and Letters*, był też ich tradycjonalizm formalny i metodologiczny. Z jednej bowiem strony „funkcja szerokiej komunikatywności” niejako wymuszała naturalność kompozycji i prostotę stylu<sup>7</sup>, zaś z drugiej – niewielki wpływ na tę twórczość wywierały przemiany paradygmatów wiedzy psychologicznej i historycznej. Wszystkie te założenia utrudniały podejście do historii życia twórców jako do fascynującej fabuły. Można też powiedzieć, że w polskiej tradycji, w odróżnieniu od choćby anglosaskiej, biografie pisało się okazjonalnie, nie zawodowo.

Autora wydanej w roku 1954 sienkiewiczowskiej kroniki w niewielkim stopniu interesowało plotkarskie i anegdotyczne ujęcie życia noblisty, eksponował on natomiast to, co uznał za ważne w aspekcie warsztatu

---

<sup>3</sup> H. White, *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*, przeł. D. Kołodziejczyk, w: tegoż, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 92. Zob. też M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, w: tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 258–282.

<sup>4</sup> Zob. np. J. L. Clifford, *Od kamiaków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, Warszawa 1978.

<sup>5</sup> W pracy J. Krzyżanowskiego *Nauka o literaturze* (1966) problematyka biografii zostaje przywołana nie w obrębie zagadnień genologicznych, lecz w powiązaniu z historycznoliterackim ujęciem „twórcy i dzieła”. Badacz traktuje więc ten typ twórczości jako narzędzie historyka literatury, nie zaś jako samodzielny temat badań.

<sup>6</sup> M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki historycznej*, Warszawa 1970, s. 169.

<sup>7</sup> Zob. tamże, s. 100–102.

twórczego i recepcji. Co ciekawe, Krzyżanowski, mimo iż był wydawcą listów Sienkiewicza, w pracy teoretycznoliterackiej ujawniał sceptycyzm wobec prób udostępniania tego typu dokumentów nieprzygotowanym odbiorcom<sup>8</sup>. Właściwe rozumienie tych materiałów miałyby gwarantować dopiero fabularyzacja. Biorąc jednak pod uwagę postawione przy tej okazji przed biografem zadania, należy stwierdzić, iż trudno je zrealizować w formule biograficznej opowieści. Wynika to z bardzo szerokiego zakresu tematycznego „postulowanej biografii literackiej z jej obydwu tłami, życiem człowieka i tymi czynnikami ustroju społecznego, które poprzez życie oddziaływały na twórczość i wyznaczały jej charakter”<sup>9</sup>, z „zagadnienia[mi] jego utworów drobnych i dzieł jego dużych”<sup>10</sup>, dodatkowo dopełnionymi o „poprawny naukowo zarys kultury literackiej pisarza, jego stosunek do okalającego go życia literackiego i do przejętej przezeń i rozbudowanej własnym wysiłkiem kultury literackiej, i to zarówno rodzimej, jak ogólnoeuropejskiej”<sup>11</sup>.

„*Kalendarz* jako zbiór surowego materiału biograficznego”<sup>12</sup> nie uległ poszerzeniu także w jego ostatnim wydaniu<sup>13</sup>, został on tu jednak opatrzonej znacznie bogatszą ikonografią oraz wzbogacony przez jego redakcję o nowe informacje bibliograficzne. Przygotowana w latach 1977–2009 przez Marię Bokszczanin edycja Sienkiewiczowskiej epistolografii, umożliwiła rozpoznanie nieznanych wcześniej adresatów wypowiedzi pisarza, takich jak np. Bronisław Grabowski jako odbiorca listu dotyczącego źródeł *Ogniem i mieczem*. Natomiast spośród źródeł przywołanych na podstawie nowych kwerend, można wskazać m.in. zamieszczony w roku 1882 w „Słowie” artykuł Marii Sienkiewiczowej na temat ekscesów antyżydowskich oraz list Sienkiewicza w obronie Józefa Ignacego Kraszewskiego. Zakwestionowano tu też, na rzecz Julii z Golicynów Górskiej oraz Konstantego i Jana Górskich, przypisywane wcześniej Antoniemu Zaleskiemu autorstwo książki *Towarzystwo warszawskie*. Najwięcej dopowiedzeń dotyczy jednak zagadnień recepcyjnych, związanych z przekładami, przeróbkami, ekranizacjami, nagrodami, a także z powojennymi działaniami upowszechniającymi pamięć o pisarzu.

<sup>8</sup> J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, s. 301.

<sup>9</sup> *Kalendarz życia i twórczości*, s. 3.

<sup>10</sup> Tamże, s. 11.

<sup>11</sup> Tamże, s. 14.

<sup>12</sup> Tamże, s. 20.

<sup>13</sup> J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, uzupełniła i opracowała M. Bokszczanin, Warszawa 2012.

Na podstawie opracowanego przez siebie kalendarium Krzyżanowski napisał kolejną pracę, jak podkreślał, opartą na faktach „najzupełniej sprawdzalnych, ukazywanych od strony dokumentarnej”<sup>14</sup>, włączonych jednak w porządek opowieści i podlegających fabularnemu rozbudowaniu. Autor zadedykował swoją pracę siostrzeńcowi pisarza i badaczowi literatury, Ignacemu Chrzanowskiemu.

Między tymi opracowaniami istnieje oczywiście więź faktograficzna. W obu też tekstach centralnym tematem pozostaje motyw twórczej profesji. Drugie z dzieł zostało jednak wzbogacone o nowe informacje bio-bibliograficzne, m.in. poszerzające informację o nieudanym związku Litwosa z Marią Keller. Co również warto podkreślić, w biografii pojawiły się akcenty ideowe, których nie było w kronice. W większym np. stopniu został wyeksponowany antyklerykalizm pisarza, jego filosemityzm oraz krytycyzm dotyczący Stanów Zjednoczonych (Krzyżanowski wsparł się tu fragmentami korespondencji z Konradem Dobrskim oraz amerykańską publicystką Litwosa). Obrońcą postępowości Sienkiewicza stał się biograf również w odniesieniu do czasów redagowania „Słowa”, polemizując z tezą Piotra Chmielowskiego o pogłębiającym się konserwatyzmie pisarza w tym okresie. Natomiast późniejsze polityczne związki autora *Wirów* z endecją, których przejawem było m.in. jego przemówienie podczas manifestacji 5 listopada 1905 roku, zostały skwitowane komentarzem o „dwulicowych przyjaciółach i wielbicielach Sienkiewicza”, którzy – w domyśle – namieszali mu w głowie i skłonili go do poparcia linii ugody wobec Rosji<sup>15</sup>.

*Żywot*, jako opowieść „o człowieku w życiu jego prywatnym i publicznym”<sup>16</sup>, miał realizować założenia naukowości, wynikające m.in. ze sposobu prowadzenia narracji „przestrzegającej” wymagań obiektywizmu, trzymającej się faktów najzupełniej sprawdzalnych, ukazywanych od strony dokumentarnej”<sup>17</sup>. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że dzieło zostało zaprojektowane jako pierwsza część monografii pisarza<sup>18</sup>. W tym kontekście istotne jest także miejsce publikacji w ramach PIW-owskiej serii „Ludzie żywi”, do której specyfiki należało godzenie naukowych i popularyzatorskich wymogów edycji.

<sup>14</sup> Tenże, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1966, s. 9.

<sup>15</sup> Tamże, s. 235.

<sup>16</sup> Tamże, s. 8.

<sup>17</sup> Tamże, s. 9.

<sup>18</sup> Dopełnieniem biografii stało się dzieło wydane w roku 1970 pt. *Twórczość Henryka Sienkiewicza*.

Wcześniej jednak niż *Żywot* ukazały się dwa inne utwory: *Pan Henryk* Eugeniusza Szermentowskiego<sup>19</sup> i *Pan Sienkiewicz* Stefana Majchrowskiego<sup>20</sup>. We wstępach obaj autorzy odwołali się do kalendarium Krzyżanowskiego. Jednocześnie, każdy z nich podkreślał własny wkład w opracowanie losów pisarza. Szermentowski pisał o sięganiu „do całego szeregu innych źródeł” oraz do „licznych informacji, jakie pod jego adresem nadeszły od przyjaciół, znajomych i krewnych samego Sienkiewicza”<sup>21</sup>. Podobnie Majchrowski wskazywał na wprowadzenie „znacznej ilości nie publikowanych do tej pory wiadomości”<sup>22</sup>. Mimo jednak, iż obaj twórcy podkreślali wierność faktom, a Majchrowski gwarantował autentyczność dialogów, które „nie pochodzą «z powietrza»”, lecz wynikają z dokumentów<sup>23</sup>, stworzyli oni teksty literackie, uzupełniające luki dokumentarne, przekształcające informacje w fabularne scenki, wzbogacające kreację postaci o aspekt psychologiczny.

Dla beletrystycznego wymiaru tych narracji istotny jest sam sposób ich rozpoczęcia, o czym w następujący sposób pisał włoski historyk Sergio Romano:

Teoretycznie bowiem my nic nie wiemy o tej osobie, lecz kostium, w jaki ją ubrano, jej spojrzenie, bóg opiekuńczy schylający się nad jej kołyską, skromność lub szlachetność jej pochodzenia, zawód ojca, genealogia rodziny, chrzest czy inne wydarzenia, które znakowały jej dzieciństwo, są zapowiedziami, jakie przygotował nam autor, by lepiej przygotować nas do usłyszenia, iż sens historii, co jest nam opowiedziana, schowany jest w zakamarkach tej osobistości<sup>24</sup>.

Majchrowski otwiera utwór opisem, datowanych na rok 1861, wojskowych ćwiczeń warszawskich gimnazjalistów. Rozwinięciem tego motywu są kolejne przejawy działalności patriotycznej Henryka, zakończone jego nieudaną ucieczką do powstania. To ostatnie zdarzenie zostało wprowadzone mimo braku jakichkolwiek wypowiedzi samego pisarza na ten temat<sup>25</sup>. Znacznie ostrożniejszy był tu Krzyżanowski, który na podstawie listów Sienkiewicza z lat 1865–1866 mógł napisać jedynie, że „w interesującej

<sup>19</sup> E. Szermentowski, *Pan Henryk*, Londyn 1959.

<sup>20</sup> S. Majchrowski, *Pan Sienkiewicz*, Warszawa 1961.

<sup>21</sup> E. Szermentowski, *Pan Henryk*, s. 10.

<sup>22</sup> S. Majchrowski, *Pan Sienkiewicz*, s. 7.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> S. Romano, *Biographie et historiographie*, „Revue d’Histoire Diplomatique” 1982, nr 1–2, za: W. Zajewski, *Biografistyka jako gatunek twórczości historiograficznej*, „Czasy Nowożytne” 2000, t. 8, s. 10.

<sup>25</sup> Biograf wykorzystał tu prawdopodobnie informacje pochodzące od rodziny pisarza. Przywołuje tę rodzową legendę również wnuczka noblisty, M. Kornilowicz, w książce *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich* (Warszawa 1972).

tej korespondencji brakuje nam dzisiaj jednego tylko – pogłosów powstania styczniowego” i następująco usprawiedliwić ów brak: „o sprawach tych w owoczesnej sytuacji pisać nie było można bez narażania się na konsekwencje bardzo groźne”<sup>26</sup>.

Również Szermentowski rozpoczął biografię nie *ab ovo*, a od pobytu dziewiętnastoletniego Sienkiewicza jako korepetytora w Poświętnem. Pierwsza data ma tu charakter dzienny: „Jak co roku, i w tym dniu 28 sierpnia okoliczni sąsiedzi obchodzili w Poświętnem uroczystość jego patrona”<sup>27</sup>. Otwierająca utwór scena imienin ukazywała zdystansowanie młodego gubernera wobec prowincjonalnych zachowań i mód oraz ujawniała szerokość jego horyzontów (znajomość modnych prądów filozoficznych, poglądy na temat Żydów, wiedza o warszawskim życiu kulturalnym), co *notabene* stoi w sprzeczności ze znajdującym się parę stron dalej opisem reakcji Sienkiewicza na nowe nurty intelektualne po powrocie do Warszawy<sup>28</sup>. Zainspirowany listami do Konrada Dobrskiego Szermentowski, wydobyl z nich głównie te informacje i sugestie, które posłużyły mu do stworzenia portretu wrażliwego artysty poszukującego piękna i głębszych wartości, broniącego się przed bezdusznym materializmem otoczenia. Natomiast Majchrowski, odmalowując Sienkiewicza w Poświętnem z większą dozą psychologicznego prawdopodobieństwa i wierności wobec przekazu listowego, wyeksponował rozterki młodzieńca szukającego miłosnych wrażeń, poświęcającego noce na przerysowywanie ze zdjęć portretów panien, w których się durzył, broniącego się przed nudą pisaniem, traktującego jednak własną twórczość tak, jak to zwykle w tym wieku bywa, z dużą dozą entuzjazmu, zaś z małą profesjonalizmu:

Tymczasem pisał powieść. Co prawda już pięć powieści zaczynał i jakoś nie kończył, lecz tym razem przysiedzi fałdów. Pomysł ma gotowy: bohater, młody człowiek, początkowo hula trochę, potem uczy się, wreszcie nieszczęśliwie się kocha. Bohaterką jest córka budowniczego. Epilog przewiduje żalosny. „Ofiara” – taki będzie tytuł tej powieści<sup>29</sup>.

W skondensowanej formie komentarza, bliskiego spojrzeniu autora *Pana Sienkiewicza*, przedstawił kilka lat później ten etap biografii noblisty Krzyżanowski:

<sup>26</sup> J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, s. 18–19.

<sup>27</sup> E. Szermentowski, *Pan Henryk*, s. 11.

<sup>28</sup> „Zrazu nie mógł się Henryk w tym wszystkim zorientować. O co w tym całym sporze chodziło? Kto był ów Buckle? Co to jest właściwie pozytywizm, o którym tyle się teraz słyszy?” [tamże, s. 45].

<sup>29</sup> S. Majchrowski, *Pan Sienkiewicz*, s. 61.

Zawartość listów z Poświętnego ukazuje plastycznie charakter ich autora, chłopca w okresie pokwitania, żyjącego marzeniami erotycznymi, wzdychającego do „szyków” i „ziupek” warszawskich, których fotografie dorastający sztubacy nabywali i przesyłali sobie nawzajem<sup>30</sup>.

Szermentowski i Majchrowski, odwołując się do ustalonego przez Krzyżanowskiego zasobu faktów, różnią się jednak często w sposobie ich naświetlania, czego przykładem może być amerykański epizod Litwosa. Pierwszy z biografów opisał go w tonacji przygodowej, z wyeksponowaniem egzotyki podróży, ze scenką życia wśród „dzikich” i z motywami romansowymi. Natomiast dla drugiego utworu znamienne jest już to, że amerykańska opowieść zaczyna się od końca, od fiaska celów, które ogarnięta entuzjazmem polska gromadka, postawiła sobie przed wyjazdem. Dużo miejsca poświęcił też Majchrowski narastającemu rozczarowaniu Sienkiewicza życiem w Ameryce, choć, zgodnie z tradycją literaturoznawczą, wyeksponował również ważność tej podróży w wymiarze artystycznym. O wiele więcej zbieżności niż różnic możemy natomiast dostrzec w sposobie przedstawienia ostatnich lat życia pisarza, w tym jego szwajcarskiej działalności charytatywnej. Ten fragment biografii zyskał swój kanoniczny kształt zaraz po śmierci twórcy, a kolejni badacze ograniczali się tu właściwie do powielania tego ujęcia.

W różny natomiast sposób obaj biografowie podeszli do opisu epizodów z życia prywatnego Sienkiewicza, szczególnie jego związków miłosnych. Szermentowski rozwinął jednozdaniową notkę Krzyżanowskiego o Marii Keller w niepocholebny portret egzaltowanej panny. Podobny schemat związków szlacheckiego i nieco naiwnego Sienkiewicza z paniami, które nie dorastają do jego wielkości, powtarza się w *Panu Henryku* w odniesieniu do wszystkich, poza pierwszą żoną, kobiet, z którymi go łączono. Na nieudokumentowanym przekazie Krzyżanowskiego, ubarwionym jeszcze odwołaniem do odpowiedniego epizodu z *Pana Wołodyjowskiego*, został zbudowany obrazek oświadczyni Marii Babskiej pisarzowi. Sienkiewicz jest tu uwodzony przez młodszą od niego, ambitną panienkę, której marzy się życie „w cieniu jego wielkiej sławy”<sup>31</sup>. Również na fragmencie zacytowanego w *Kalendarzu* listu biograf oparł złośliwy portret Marii już po ślubie. Żartobliwą informację Sienkiewicza na temat urządzania przez małżonkę ich mieszkania znalezionymi na targu starociami Szermentowski wykorzystał dla ukazania dziwaczności jej zachowań. Trzecia żona pisarza została doceniona jako troskliwa towarzyszką jego życia dopiero na ich wygnaniu. Zdecydowanie

<sup>30</sup> J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, s. 19.

<sup>31</sup> E. Szermentowski, *Pan Henryk*, s. 276.

subtelniej potraktował obie kobiety Majchrowski. W odniesieniu do Kelle-równy wyeksponował nie same starania panny, a presję rodziny, która ów mariaż zaplanowała, zaś ostatnie małżeństwo pisarza ocenił przede wszystkim przez pryzmat „ciepła rodzinnego, serca, ręki kobiecej”<sup>32</sup>, a więc tych wartości, które wniosła kochająca Sienkiewicza od lat Maria Babska.

Istotnym aspektem strategii pisarskiej obu biografów stało się kilkakrotne wykorzystywanie przez nich własnych fabuł. Szermentowski wykroił ze swojej opowieści inną, poświęconą początkom pisarskiej kariery autora *Hani*<sup>33</sup>. Co ciekawe, mimo że jest to prawie niezmieniony przedruk czterech początkowych rozdziałów *Pana Henryka*, pisarz kieruje go do innego adresata, o czym świadczy powierzenie książki „Naszej Księgarni”, wydawnictwu nastawionego głównie na młodego czytelnika. Natomiast w wypadku kolejnych książek Majchrowskiego mamy do czynienia zarówno z przeredagowanymi wydaniem *Pana Sienkiewicza*<sup>34</sup>, jak i z nową pracą, której celem stało się ukazanie „pisarza poprzez relacje, listy i opinie osób, z którymi stykał się bezpośrednio lub pośrednio”<sup>35</sup>. W tym drugim przypadku wzorem stał się niewątpliwie kalendarz Krzyżanowskiego.

Dopiero w roku 1989 wychodzi kolejna biografia autora *Quo vadis* napisana przez Józefa Szczublewskiego<sup>36</sup>. I znowu o wpływie na to dzieło dwu prac J. Krzyżanowskiego może świadczyć nie tylko jego dedykacja czy aluzyjność tytułu, ale również przyjęta konstrukcja tekstu. Biograf zrezygnował z ciągłej fabuły na rzecz chronologicznie ułożonych haseł zamkniętych datami 1846–1916. Na te wydzielone graficznie mini-rozdziały z incipitami w roli tytułów składają się cytowane lub przetworzone wypowiedzi Sienkiewicza oraz jego współczesnych. Podstawowym zadaniem autorskiego narratora nie jest tu komentowanie przeszłości, lecz tworzenie swego rodzaju ramy kompozycyjnej dla przytoczeń.

Ponieważ utwór przybiera formę kroniki wzbogaconej dokumentarnymi wypisami, rodzi się też pytanie o przyjęte kryteria ich doboru. W odniesieniu do sposobu przedstawienia epizodu amerykańskiego odnosimy wrażenie, że istotnym celem staje się chęć wyeksponowania dosadności Sienkiewiczowskiego języka i, co za tym idzie, radykalizmu ocen rzeczywistości.

<sup>32</sup> S. Majchrowski, *Pan Sienkiewicz*, s. 469.

<sup>33</sup> S. Szermentowski, *Powieść niedługo napiszę przesłiczną*, Warszawa 1959.

<sup>34</sup> Kolejne wydania pochodzą z lat 1966, 1987, 2000.

<sup>35</sup> S. Majchrowski, *Sienkiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1975, s. 5.

<sup>36</sup> J. Szczublewski, *Żywot Sienkiewicza*, Warszawa 1989 (wydany w PIW-owskiej serii „Żywoty”). Następna edycja, pod nowym tytułem *Sienkiewicz. Żywot pisarza*, ukazała się w roku 2006 w serii „Fortuna i fatum” Wydawnictwa W.A.B. Kolejne wznowienie z roku 2011 wyszło jako 24. tom „Wielkich biografii” PWN-u.

Sarkastyczny styl oraz wulgaryzmy, przede wszystkim jako ekspresja negatywnych uczuć objawianych w listach do Juliana Horaina w stosunku do warszawskiego światka literackiego, współtworzą wizerunek twórcy daleki od pomnikowości<sup>37</sup>. Współgrają z tym uzwyczajnianiem Litwosa pytania o wiarygodność jego opowieści, np. tej dotyczącej myśliwskiej przygody w Wyoming<sup>38</sup>. Z większym niż wcześniejsi autorzy dystansem podszedł też biograf do zmitologizowanych przez Sienkiewicza początków amerykańskiej kariery Modrzejewskiej. Jeśli zaś chodzi o lata 1883–1885, zastanawia swoisty unik wiążący się z nasyceniem utworu cytatami z dwu pierwszych tomów „Trylogii”, kosztem informacji o charakterze osobistym. Ujęcie tego okresu głównie w formie literackich wypisów prowadzi do zmarginalizowania wątku prowadzonej praktycznie od narodzin drugiego dziecka walki o zdrowie Marii Sienkiewiczowej i kolejnych podróży Sienkiewiczów po Europie w poszukiwaniu ratunku przed śmiertelną chorobą. To przesunięcie zainteresowania Szczublewskiego na sprawy twórcze mogłoby oznaczać chęć uwolnienia się od presji melodramatycznego ujęcia tego okresu, jednak jako zapis fragmentu „życiorysu Sienkiewicza” wydaje się wyborem dość ryzykownym.

Nie oznacza to jednak lekceważenia roli kobiet w życiu pisarza, co być może było lekcją wyciągniętą z lektury książki Barbary Wachowicz *Marie jego życia*<sup>39</sup>. „Nieszczęsna” Maria Keller stanie się tu ofiarą tyranii własnego ojca, Marynia Babska zostaje uniewinniona z oskarżenia o samowolne oświadczenia i zyskuje ciepłe oceny jako opiekunka domowego ogniska Sienkiewiczów. Również w Marii Radziejowskiej dostrzegł biograf, znający już jej listy i pamiętnik, kobietę głęboko nieszczęśliwą, nieradzącą sobie z rzeczywistością. Jak pisał: „Wystraszył się [Sienkiewicz] przyszłości z nią, trzydziści lat młodszą. Potrzebna mu jest pomocnica, administratorka codzienności, a nie muza rozchwiana”<sup>40</sup>. Owej empatii zabrakło badaczowi jedynie w stosunku do drugiej żony Sienkiewicza, choć tu znów bardziej szedł tropem literatury niż życia, cytując, jako ilustrację tego związku, fragmenty *Rodziny Połanieckich*. Biograf nie komentował też właściwie poczynań pisarza. Unikając wzmianek o bezpośrednich powodach ucieczki Marynuszki

---

<sup>37</sup> Dopowiedzmy jednak, że z ową skrzętnie wydobytą przez Szczublewskiego z prywatnej korespondencji Sienkiewicza wulgaryzacją języka współlistnieje w tych wypisach z amerykańskich listów ton wrażliwego obserwatora natury i piewcy jej piękna.

<sup>38</sup> Również jako literacką fantazję potraktował tę opowieść J. R. Krzyżanowski [*Sienkiewicz w Wyoming, czyli „trick or trip”?*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 4, s. 565–575].

<sup>39</sup> B. Wachowicz, *Marie jego życia*, Kraków 1972.

<sup>40</sup> J. Szczublewski, *Żywot Sienkiewicza*, s. 324.

„od męża kilkanaście dni po ślubie”, sugestie co do możliwych problemów ze spełnieniem przez Sienkiewicza małżeńskiego aktu sygnalizował on jedynie przez reakcje plotkarzy: „Zamieć domysłów, posądzeń i kpin, rechoť mężczyzn”<sup>41</sup>. Nie był też, na szczęście, Szczublewski w objaśnianiu życia fabułami dzieł konsekwentny. Cenny z punktu widzenia wiedzy o Sienkiewiczu-ojcu, a także rzucający światło na zawsze interesujące czytelników sprawy potomków wielkich ludzi, jest np. przytoczony listowy zapis jego rodzicielskiej troski o syna, któremu „brak [...] woli, brak zdolności do jasnych i wyraźnych postanowień”<sup>42</sup>.

Ostatnim, jak na razie, „dzieckiem” kalendarza J. Krzyżanowskiego jest *Sienkiewicz* Tadeusza Żabskiego. Co istotne, kościec faktograficzny i formuła opisu człowieka i twórcy, nie wykracza tu poza założenia wcześniejszych biografów. Oczywiście, autor książki wydanej w roku 1998 dysponował już bogatszą faktograficzną wiedzą, choćby zawartą w wydanym dwa lata wcześniej drugim tomie listów pisarza. Ukazując koleje losu człowieka i artysty, Żabski również, w większym nawet stopniu niż inni biografowie, dopełniał je odwołaniami do twórczości. Badacz nie tyle jednak szukał w beletrystyce tropów biograficznych, co proponował jej lekturę na tle konwencji sztuki popularnej. W odniesieniu do „Trylogii” poskutkowało to np. zilustrowaniem wywodu fotografiami bohaterów kultury masowej, takich jak Arnold Schwarzenegger i Sylvester Stallone.

Co również ważne, praca wrocławskiego badacza dostarcza informacji o „życiu i dziełach” w sposób wpisujący się w inne niż w biografiach wydawanych do roku 1989 strategie edytorskie. Jeśli np. we wcześniejszych tekstach warstwa ikoniczna stanowiła zewnętrzny dodatek do fabuły (w wydaniach bardziej luksusowych fotografie i ilustracje pojawiają się w formie odrębnych wkładek, w edycjach skromniejszych i bardziej oszczędnych są one drukowane na tych samych stronach co tekst, stanowiąc jego przerywniki), to dla książki Żabskiego charakterystyczne jest nie tylko samo bogactwo kolorowej i czarno-białej ikonografii przedstawiającej osoby, miejsca, manuskrypty, rysunki, obrazy, karykatury, ale również jej specyficzne wmontowanie w porządek stron. Ilustracje lokowane na marginesach kart książki,

---

<sup>41</sup> Tamże, s. 226. Bardziej bezpośrednio, choć też bez stawiania kropki nad i, potraktował ten epizod kolejny biograf pisząc: „Warszawa i Kraków trzęsły się od plotek, dociekano przyczyn rozpadu, wyrzekano na egoizm magnatów i ich córki, współczuto ukochanemu pisarzowi. Sprawy nie da się jednak wyjaśnić do końca. Sądzić należy, że – wnioskuje z zachowania Marynuszki – mieszczą się one zasadniczo w sferze intymnej, o której wiemy najmniej. I na tym powinniśmy poprzestać w naszych dociekaniach” [T. Żabski, *Sienkiewicz*, Wrocław 1998, s. 214–215].

<sup>42</sup> J. Szczublewski, *Żywot Sienkiewicza*, s. 344.

a nawet wchodzące w przestrzeń tekstu, są zintegrowane z przekazem słownym, nie tylko wspomagając go, ale nawet czasem zastępując.

Należy podkreślić, że ten dodatkowy wymiar biografii wpływa z ogólnych założeń serii wydawniczej, w ramach której została wydana. Seria „A to Polska właśnie” jest bowiem szeroko zakrojoną panoramą polskiego życia, ujmowaną zarówno przez pryzmat losów jednostek, jak i z perspektywy ważnych miejsc, czy wreszcie zjawisk społecznych i kulturowych. Jako zbiór popularnych publikacji skierowanych do szerokiego grona nieprofesjonalnych odbiorców, książki te charakteryzują się przemyślaną szatą edytorską: przejrzystym układem graficznym, bogatą warstwą ikonograficzną, poręcznym formatem. Wszystkie te cechy budują przekaz atrakcyjny poznawczo i estetycznie.

Poza ramy nurtu „dokumentarnego” nie wykraczają też dwie wcześniejsze opowieści, pozornie odwołujące się do innych tradycji biografistyki. Chodzi tu wspomniane już *Marie jego życia* oraz *Sienkiewicza i piękną Wielkopolankę*<sup>43</sup>, prace przynajmniej tytułami kojarzące się ze swobodną literacko fabułą *vie romancée*. Jednak w obu tych osadzonych w źródłach biografiach nie chodzi ani o atrakcyjność romansowego schematu, ani o strategię skandalu. Stanowią one natomiast poszerzenie dotychczasowego stanu wiedzy o ważnych dla Sienkiewicza kobietach, dokonaną na podstawie nowego zasobu materiałów.

Wyznaczone tytułem książki Wachowicz założenie tematyczne, uwalniające autorkę od presji całościowości biografii, nie doprowadziło do zakwestionowania kompozycyjnych rygorów opartych na chronologii. Podobnie jak w pozostałych pracach, podstawą narracji są dokumenty, nie tylko jednak te, przywołujące Sienkiewicza, ale i związane z kobietami jego życia. Warto podkreślić to, bardziej empatyczne niż we wcześniejszych „męskich” opracowaniach, spojrzenie pisarki na bohaterki. Opowieść Wachowicz dotyczy nie tylko zdarzeń łączących ich życie z Sienkiewiczem. Wyeksponowała ona również samoistność tych kobiecych biografii i ich dramatyczny wymiar. Doceńmy np. wydobyte z niepamięci losów Marii Keller. Opisana w odrębnym rozdziale kilkumiesięczna „sielanka z Marią-Jadwigą” to opowieść nowa zarówno w stosunku do wzmianki Krzyżanowskiego w kalendarzu, jak i wobec poszerzonych w jego kolejnej pracy informacji na temat „tragicomicznych” – jak zostały tam określone – dziejów narzeczeństwa, opisanego przez pryzmat listu pisarza urażonego po zerwaniu zaręczyn. Wachowicz, dysponując pamiętnikiem dziewczyny i listami do niej Sienkiewicza,

---

<sup>43</sup> *Sienkiewicz i piękna Wielkopolanka*, wstęp, wybór i opracowanie Krystyna Kolińska-Sochaczewska, Warszawa 1973.

ukazała ową historię nie z perspektywy dwudziestoosmioletniego amanta, lecz zranionej na całe życie dziewiętnastoletniej wtedy panny. To dzięki cytatom z jej pensjonarskiego pamiętnika zostaje oddany dramatyzm decyzji, narzuconej za pomocą emocjonalnego szantażu przez „wiedzących lepiej” rodziców. Własne wypowiedzi Marii Keller, dopełnione głosami osób bliskich, wzbogacają zimną notkę Krzyżanowskiego o „starej pannie, biednej nauczycielce”<sup>44</sup> o ludzki wymiar osoby, która resztę życia poświęciła służbie swym wychowankom.

Podobna potrzeba wysłuchania również głosu drugiej strony związku, przyświecała książce *Sienkiewicz i piękna Wielkopolanka*. W tym ostatnim przypadku legła ona u podstaw swoistej konstrukcji pracy, która przybrała formę opatrzonej wstępem antologii dokumentów osobistych dotyczących znajomości pisarza z Marią Radziejowską. Cytowane są tam listy Sienkiewicza, Radziejowskiej oraz jeszcze kilku osób, a także osobiste zapiski „pięknej Wielkopolanki”. To, co uderza już przy pierwszym kontakcie z książką, to brak sygnatury autora. Informacja poniżej tytułu głosi: „Wstęp, wybór i opracowanie Krystyna Kolińska-Sochaczewska”. Autorstwo nie zostało więc przyznane ani redaktorce tomu i rekonstruktorce życiorysu tytułowej bohaterki, ani Sienkiewiczowi, który napisał większość zamieszczonych w tomie listów (szesnaście na dwadzieścia sześć), ani wreszcie Radziejowskiej, autorce sześciu z nich oraz pamiętnika. Kolejną więc cechą tego dzieła, mogącą zwrócić uwagę baczniejszego czytelnika, jest podwójna nieadekwatność tytułu, w żaden sposób nie sygnalizującego owego dokumentaryzmu, co więcej, obiecującego romans, a dającego w zinterpretowanych we wstępie zapiskach panny, swego rodzaju psychologiczną wiwisekcję umysłu osoby poddanej jeszcze w wieku dziecięcym negatywnej presji matki, a później nie radzącej sobie z depresją, rozczarowanej do ludzi i świata, pozbawionej sensu i celu życia.

Poza biografistykę zapośredniczoną w dokumentach wykracza opowieść, która wyszła z grona najbliższych pisarzowi osób – książka autorstwa jego wnuczki Marii Korniłowicz<sup>45</sup>. Zawarty w *Onegdaj* obraz przeszłości przefiltrowany zostaje bowiem również przez pryzmat pamięci rodzinnej i wyrastających z niej ustnych przekazów. Może się tu komuś nasunąć skojarzenie z napisaną przez Władysława Mickiewicza biografią ojca. Jest to jednak skojarzenie wiodące na manowce m.in. ze względu na różnice warsztatu pisarskiego. Autorka *Onegdaj* była nie tylko wnuczką wielkiego pisarza, ale i profesjonalistką sprawnie władającą piórem, tłumaczką z li-

<sup>44</sup> J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, s. 32.

<sup>45</sup> M. Korniłowicz jest również autorką popularyzatorskiego wydawnictwa albumowego (*Henryk Sienkiewicz*, Warszawa 2005).

teratury angielskiej. Ważniejsze jednak nawet od tego literackiego obycia, którego brakowało synowi romantycznego poety, wydają się dwie cechy na pozór sprzeczne, współobecność autorki w opisywanym przez siebie świecie przy jednoczesnej zdolności do jego zdystansowanego i krytycznego oglądu.

Czy to oznacza, że nie było tam rodowej mitologii (niekoniecznie tożsamej ze zmyśleniem, a bardziej z sentymentalnym upiększaniem pewnych spraw)? Oczywiście była, co najlepiej chyba widać w dwu pierwszych rozdziałach *Plemię ludzi dobrych i światłych* oraz *Młodość*. Legenda przodków, nieudany akces siedemnastolatka do powstania styczniowego, opis biedy i szarpaniny to elementy życiorysu potraktowane dość konwencjonalnie. Co prawda, w odniesieniu do epoki młodości wielkiego dziada szablonowość była w dużej mierze pochodną ubóstwa materiałów. Jak przyznała wnuczka, jej wiedza w tym zakresie nie wykraczała tu poza to, co napisali „szperacze-biografowie”<sup>46</sup>. Tym właśnie niedostatkim indywidualnych materiałów należy też tłumaczyć poszerzenie duktu biograficznego o kontekst pokolenia Szkoły Głównej, generacji, która odcisnęła niezatarty ślad na polskim życiu intelektualnym końca wieku XIX i początku kolejnego.

Czym jest ta opowieść? Sama autorka zastrzegła się we wstępie: „To nie będzie biografia ani *vie romancée*”<sup>47</sup>. Trudno też uznać utwór po prostu za wspomnienie o wielkim przodku, skoro 9 lat dzieliło śmierć pisarza od narodzin jego wnuczki. Jeśli więc nawet potraktujemy *Onegdaj* jako narrację wspomnieniową, to winniśmy dostrzec w niej ambicje ogarnięcia nie tylko jednego życiorysu, ale i szerzej postrzeganego świata, w którym zakorzeniona była Sienkiewiczowska świadomość. Wspólnym mianownikiem opisu większości postaci stało się ich usytuowanie ideowe, przyjęcie perspektywy w ramach której „[c]ieniem był dzień dzisiejszy, rzeczywistością – przeszłość”<sup>48</sup>. Stąd też tytułowe „onegdaj” możemy odnosić zarówno do samej historycznej rekonstrukcji, jak i widzieć w nim sposób zaznaczenia specyfiki bohaterów, ich odwrócenie ku przeszłości. W tym kontekście za znamieny można uznać fakt, że dla Kornilowicz, w odróżnieniu od np. Krzyżanowskiego, decydującym dla kariery literackiej Sienkiewicza doświadczeniem była nie podróż amerykańska, a zetknięcie się z patriotyczną tradycją reprezentowaną przez rodzinę Szetkiewiczów, żyjącą „raczej czasem przeszłym i przyszłym niż ponurą teraźniejszością”<sup>49</sup>. Spotkanie z rodzicami przyszłej żony sprawiło, że

<sup>46</sup> M. Kornilowicz, *Onegdaj*, s. 26.

<sup>47</sup> Tamże, s. 7.

<sup>48</sup> Tamże, s. 10.

<sup>49</sup> Tamże, s. 50. Znamienny jest sam tytuł rozdziału traktującego o tym spotkaniu: *Litwa, czyli powtórne narodziny*.

przed Sienkiewiczem otworzył się „[ś]wiat przeczuwany już przedtem, a teraz mieniący się wszystkimi kolorami tęczy. Świat Rzeczypospolitej Obojga, ba! Trojga Narodów!”<sup>50</sup>.

Pisarka nie jest tu zdystansowaną badaczką owego świata, a raczej sytuuje się między fascynującą ją dawnością a teraźniejszością czytelników, do których tekst kieruje. Przecież i ona, i jej krewni jeszcze w międzywojniu żyli jakby w przedłużonym XIX stuleciu z jego obyczajowością i systemem wartości. Ta presja „lat dawnych” przejawia się choćby w tak drobnej sprawie, jak stroje. Autorka w dwudziestoleciu międzywojennym była ubierana „na wzór dziewczynek z XIX wieku, [w] koszule z ogromną kryzką pod szyją i takąż przy długich rękawach”<sup>51</sup>, co wyróżniało ją na tle rówieśniczek.

Opis przeszłości filtrowany przez pryzmat bliskich pisarce wartości, prowadzi ją do wizji wielopokoleniowej, trwającej stulecie wspólnoty ideowej od Szetkiewiczów po Kornilowiczów. Inaczej więc niż w tradycyjnej biografistyce dokumentarnej, gdzie świat bohatera jest sferą historyczną i zamkniętą, tytułowe „onegdaj” staje się Norwidowskim „dziś, tylko cokolwiek dalej”. Stąd też kompozycyjne nałożenie na chronologię konstelacji powiązań osobowych (Kazimierz i Wanda Szetkiewiczowie, ich córki: Maria i Jadwiga, Maria Dembowska i „ludzie Afaparku”, Bruno Abakanowicz, a także „te panie”: Helena Wołodkowiczowa i Marynuszka Romanowska). Kornilowicz ukazuje więc dziadka na tle innych osobowości jego czasów. Co jednak specyficzne dla tej opowieści, nie urywa się ona wraz z datą śmierci Sienkiewicza. Postaci, z którymi był pisarz związany, wpłynęły na wymiar ideowy kolejnych epok. Przykładem jest tu Maria Dembowska, łącząca pokolenie Polaków, którym dzieciństwo upłynęło w cieniu powstania styczniowego, z tymi, którzy w dorosłość wchodzili w końcu wielkiej wojny lat 1914–1918.

Dzięki wiedzy zrodzonej na przecięciu pisemnych i ustnych dyskursów o rozmaitym stopniu oficjalności i prywatności *Onegdaj* zyskuje także rys empatycznego zapisu psychologicznych zawikłań w relacjach Sienkiewicza z kobietami. Jest to widoczne np. w odniesieniu do portretu „tej pierwszej” pisarza, czyli Marii Kellerówny. Maria Kornilowicz, nie zrzucając tu całej winy na mieszczańskiego „papę” Kellera, podniosła również problem osobowościowego niedopasowania stron w związku młodej dziewczyny z człowiekiem, który tylko w powieściach wielbił „bierne, dziewiętnastowiecznych cnót niewieścich bezdenne głębiny”, w życiu natomiast „prawdziwe uwielbienie miał [...] dla kobiet o silniejszej niż jego własna indywidualności”<sup>52</sup>. Ofiarami

<sup>50</sup> Tamże, s. 51–52.

<sup>51</sup> Tamże, s. 10.

<sup>52</sup> Tamże, s. 33.

tego mechanizmu podświadomego odrzucenia miały być, według autorki, zarówno nie dość kochana, by o nią walczyć, Maria Keller, jak i długo niedoceniana Maria Babska. Inną próbą sięgnięcia w głąb cudzych traum i psychicznych zawikłań jest opowieść o trzech kobietach, które są w utworze kimś więcej niż tylko epizodem sienkiewiczowskiej biografii. Chodzi tu o Wandę Szetkiewiczową, Jadwigę z Szetkiewiczów Janczewską i Marię Dembowską. Owe matrony o niekwestionowanej osobowości i sile oddziaływania na bliskich, posiadając własne miejsce w obrębie fabuły *Onegdaj*, rzucają też światło na autorkę wspomnień i to nawet mimo faktu, że dwie z nich umarły przed jej narodzinami. Najbardziej szczegółowo, najciekawiej, ale i też najbardziej bezlitośnie został zarysowany portret psychologiczny Jadwigi Janczewskiej, przede wszystkim ze względu na jej fascynująco-zdradliwy wpływ na bliskich, w tym na szwagra. „Babunia Janczewska”, jak ją z czułością określała Maria Korniłowicz, w swej łagodnej bezwzględności zniszczyła psychicznie dwie najbliższe sobie osoby: męża i syna. O tym ostatnim pisze autorka *Onegdaj*, że „nosił w sobie przez całe życie jakieś straszliwe zadry z czasów wczesnego dzieciństwa”<sup>53</sup>. To również „zaczarowany” przez „Dziwię” Sienkiewicz zamienił „ostrość spojrzenia i celność wniosków”<sup>54</sup> na obrazki oczyszczone z trywialności i niemoralności. Równie odległy od wyidealizowanego obrazu muzy Sienkiewicza portret Janczewskiej uchwyciła po latach, na podstawie korespondencji, Jolanta Sztachelska<sup>55</sup>.

\*  
\* \*

Sienkiewiczowska biografistyka to całość w miarę jednorodna ideowo, konceptualizująca drogę życiową pisarza w schematach rozwoju i samodoskonalenia, a także pozbawiona jakichś nowatorskich zabiegów literackich. Mimo pewnych przesunięć akcentów żaden z autorów nie zignorował podstawowych ustaleń i interpretacji dokonanych przez J. Krzyżanowskiego. Tradycyjny jest też stosunek biografów do dokumentów osobistych, które – wtopione w nowy przekaz – gwarantują prawdziwość przedstawienia<sup>56</sup>. Natomiast wszędzie tam, gdzie owych źródłowych odniesień zabrakło, opowieści były wspierane odniesieniem do innych przekazów z epoki (np. często stosowano ujęcie pokoleniowe, odwołujące się do wiedzy o rówieśnikach Sien-

<sup>53</sup> Tamże, s. 83.

<sup>54</sup> Tamże, s. 79.

<sup>55</sup> J. Sztachelska, *Czar i zakłęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003, s. 84–111.

<sup>56</sup> Należy podkreślić, że największą niezależność w ocenie owych dowodów przejawiał J. Szczublewski.

kiewiczza). Istotnym aspektem takiej kreacji jest też swego rodzaju kontrola nad życiem bohatera, poczucie, że zewnętrzna perspektywa i zdystansowanie czasowe pozwalają dostrzec więcej niż kiedykolwiek widziała sama opisywana postać. Wbrew trwałym i wpływowym w XX-wiecznej biografistyce światowej tendencjom ominęła też właściwie literackie opowieści o Sienkiewiczu moda na psychoanalizę, na odczytywanie działań twórcy przez pryzmat najgłębiej ukrytych pragnień, na ukazywanie mechanizmów sublimowania i zapośredniczania prawdziwego „ja” w rozmaitych życiowych rolach<sup>57</sup>. Nie mamy też, jak dotąd, sienkiewiczowskiej psychobiografii, która opisywałaby istotne doznania, przeżycia i doświadczenia mentalne o charakterze zarówno intelektualnym, jak i emocjonalnym. O tego typu biografii czytamy w jednym z opracowań jako o postulowanym projekcie<sup>58</sup>.

Czy zakończona kilka lat temu edycja korespondencji pisarza zarysowuje możliwości jakichś istotnych przewartościowań, niekoniecznie nawet związanych ze sferą czysto faktograficzną, ale np. z ideową? Podkreślmy, że takie prace, przełamujące dotychczasowy tradycjonalizm relacji między życiem a dziełem twórcy, już się pojawiły. Nie stało się to jednak w ramach samej biografistyki, a w obrębie ujęć o nachyleniu literaturoznawczym, antropologicznym czy socjologiczno-politycznym. Autorzy, tacy jak Jolanta Sztachelska, Tadeusz Bujnicki, Ryszard Koziołek, Maciej Gloger, Ewa Kosowska<sup>59</sup>,

---

<sup>57</sup> Nie oznacza to oczywiście, że w ogóle nie szukano w życiu Sienkiewicza jakichś tajemnic i pozanormatywnych zachowań. Przykładem mogą być enuncjacje dotyczące jego upodobania do niedorośliwych dziewcząt. Jako dowód miały służyć zarówno listy pisarza do Wandy Ulanowskiej, jak i kreacja Litki, dziecięcej bohaterki *Rodziny Połanieckich*. Jedyna z książkowych biografii Sienkiewicza, w której pojawia się bezpośrednie stwierdzenie o słabości pisarza do „lolitek” to *Sienkiewicz T. Żabskiego* [s. 217]. Inną sprawą jest tu jednak samo usytuowanie tej informacji jako podpisu pod kadrem z filmu *Rodzina Połanieckich*, przedstawiającego Stacha Połanieckiego (Andrzeja Maya) trzymającego na rękach Litkę (Joannę Witter). Jeśli ta trzypiętrowa konstrukcja (kadr filmowy jako potwierdzenie ukrytego przekazu powieściowego, ten zaś jako wskazanie na skłonności seksualne twórcy powieści) miałyby jednak czegoś dowodzić, to chyba tylko tego, że biograf zatrzymał się w pół drogi między chęcią „uatrakcyjnienia” portretu pisarza, a przyznaniem, że owe enuncjacje nie mają żadnej podbudowy faktograficznej. Bronił twórcy przed tego rodzaju oskarżeniami J. Krzyżanowski [*Henryka Sienkiewicza Żywot i sprawy*, s. 242]. Ich autorów (Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Stanisława Mackiewicza, Jana Lechonia, Janusza Jasińczyka [Janusza Poraya-Biernackiego], Czesława Jeśmana [Eugeniusza Szermentowskiego]) przypomniał po latach J. Tazbir [*Czytając Sienkiewicza*, w: tegoż, *Od Sasa do lasa*, Warszawa 2011, s. 444–457]. Zob. też R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2009, s. 97–108.

<sup>58</sup> Zob. J. Sztachelska, *Czar i zakłęcie Sienkiewicza*, s. 34–35.

<sup>59</sup> J. Sztachelska, *Czar i zakłęcie Sienkiewicza*; T. Bujnicki, *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Połanieckich”*, Kraków 2007; R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza*; M. Gloger, *Sienkiewicz nowoczesny*, Bydgoszcz 2010; E. Kosowska, *Eurosarmata. O postawach i wyborach Henryka Sienkiewicza*, Katowice 2013.

nie tyle po prostu opowiadają w nich o życiu autora *Latarnika*, co w specyficzny sposób ukazują sieć interakcji, nieciągłości i rozdźwięków między biograficznymi schematami, w które go włączano, a tym, co daje się wyczytać z jego pism. Wartością tych powstałych w ostatnich latach opracowań jest przede wszystkim, odejście od traktowania twórczości pisarza (zarówno tej fikcjonalnej, jak i dokumentarnej) jako prostego tworzywa opowieści biograficznej, zastępowane prostodusznej lektury „życia i dzieł” ich ujmowaniem przez pryzmat świadomych szyfrów i nieświadomych utajnień<sup>60</sup>. Pozostaje więc jedynie mieć nadzieję na pojawienie się równie interesujących i nowatorskich pod względem warsztatowym biografii Sienkiewicza.

## Sienkiewicz's Reflection in the Biographical Mirror

### Summary

Relying on post-war biographies of Henryk Sienkiewicz, the article provides an insight into how his life as a writer was modelled through recurring similarities and differences of representation. Both factual and methodological portrayals seem uniform. In 1954 the biographical calendar presented by Julian Krzyżanowski became a point of reference for all following profiles of Sienkiewicz. Moreover, the biographers seem to utilize personal documents in a similar manner – they are to validate their stories. The resulting life writing appears to hold peculiar control over the protagonist's life, suggesting that special-temporal distance allows us to see more than Sienkiewicz did himself.

**Keywords:** Henryk Sienkiewicz, post-war biographies, life writing, representation

---

<sup>60</sup> Zob. A. Chomiuk, *Współczesny Sienkiewicz. Literaturoznawcze portrety pisarza*, „Ruch Literacki” 2015, z. 4, s. 373–394.



Maciej Dajnowski

Wydział Filologiczny  
Uniwersytet Gdański

e-mail: mdajnowski@wp.pl

## Poetyki miejskie – rekodyfikacja

*Nowe poetyki miejskie*, pod redakcją naukową Magdaleny Roszczynialskiej i Katarzyny Wądołny-Tatar<sup>1</sup>, są książką zasługującą na miejsce w biblioteczkę nie tylko tych badaczy, którzy zajmują się problematyką urbanistyczną w polskiej literaturze współczesnej (w tym najnowszej), ale również wszystkich na serio zainteresowanych kierunkami rozwoju geopoetyki, zagadnieniami zwrotów spacialnego i performatywnego oraz technikami aplikacji tych (i pokrewnych im) orientacji naukowych w praktyce interpretacyjnej tekstów kulturowych.

Jako owoc konferencji<sup>2</sup>, *Nowe poetyki...* nie są oczywiście jednorodną monografią, niemniej – ze względu na zakrój pola tematycznego, szerokie spektrum omówionych (lub zastosowanych) metodologii badań spacialnych, wreszcie z racji zwartej kompozycji – bardzo się do takiego modelu publikacji naukowej zbliżają. W krótkim szkicu z natury rzeczy braknie miejsca na szczegółowe streszczenie wszystkich studiów pomieszczonych w książce, działanie takie zresztą mijałoby się z celem zważywszy na fakt, że tom otwiera drobiazgowo i niezwykle syntetyczne w charakterze wprowadze-

---

<sup>1</sup> *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Roszczynialska, K. Wądołny-Tatar, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu pedagogicznego w Krakowie, 2015.

<sup>2</sup> *Nowe poetyki miejskie*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, 28–29 listopada 2013 r.; organizatorkami sympozjum były redaktorki omawianego tomu – Magdalena Roszczynialska i Katarzyna Wądołny-Tatar.

nie pióra Magdaleny Roszczynialskiej. Pełni ono nie tylko funkcję szybkiego przewodnika po całości książki, ale także swoiście skompromowanego leksykonu podstawowych pojęć i kierunków badawczych tych gałęzi najnowszej humanistyki, dla których ośrodkowym punktem zainteresowania pozostają przestrzeń (geograficzna, społeczna, kulturowa) i miasto. W miejsce zatem drobiazgowych „parafraz prozą” wszystkich opublikowanych w książce studiów postaram się uchwycić porządek (czy raczej przecinające się porządki) organizujące omawianą pozycję.

W zbiorze artykułów składających się na książkę rozróżnić da się dwa zespoły studiów zorientowanych zgodnie z tradycyjnym podziałem dyscyplin filologicznych na historyczno- i teoretycznoliterackie. To oczywiście pewien aprioryczny schemat klasyfikacyjny, wprojektowany przez oko czytelnika, i nie oddaje on w pełni sprawiedliwości idiomatyce całego zamierzenia, ani poszczególnych jego części. Prace składające się na *Nowe poetyki...* nie mają na ogół charakteru pod tym względem jednorodnego, niemniej rozróżnić spośród nich można takie, w których materiał historycznoliteracki posłużył za fundament nowych rozpoznań teoretyczno-metodologicznych, oryginalnych narzędzi klasyfikacyjnych czy typologicznych bądź innowacyjnych strategii interpretacji, oraz takie, których formuła określona została przez zaaplikowanie narzędzi już istniejących do analizy i interpretacji korpusów tekstowych o różnym zakresie (w bardzo płodny niekiedy sposób).

Do pierwszego zespołu można wliczyć niektóre studia włączone w pierwszą, trzecią oraz czwartą część *Nowych poetyk...*, zatytułowane odpowiednio *Poetyki miasta*, *Doświadczenie miasta* oraz *Miasta na pograniczach*. *Poetyki miasta* mają charakter w sposób najbardziej jawny steoretyzowany. Elżbieta Konończuk w *Psycho geograficznych poetykach miejskich* systematyzuje szerokie spektrum zogniskowanych na doświadczeniu miasta propozycji badawczych spod znaku psycho geografii, których cechą wspólną jest przynależność do paradygmatu „po zwrocie performatywnym” i charakter alternatywny względem tradycyjnych semiotyk odwołujących się do metaforyki miasta-tekstu, miasta-palimpsestu, miejskiej czy architektonicznej gramatyki etc. Miejskiemu tekstowi/palimpsestowi/gramatyce badaczka przeciwstawia odmienną metaforykę miasta-spektaklu i miasta-wydarzenia, korelatywnie poniekąd względem opozycji przedmiotu badań semiotyczno-narratologicznych (tekst/przestrzeń-opowieść) i badań zorientowanych performatywnie (zdarzenie/wytwarzanie znaczeń-przestrzeni). Do nieprzecenionych zalet artykułu wypada doliczyć charakterystyczny dla badaczki gest przekraczania granic nakreślonych przez horyzont refleksji anglosaskiej i czerpanie inspiracji z badań kręgu frankofońskiego (silnie zaniedbanego ostatnio w polskiej aktywności badawczej)<sup>3</sup>.

Katarzynie Szalewskiej (*Retoryka bycia-w-mieście. Figury przestrzeni i myśli*) patronuje w najogólniejszym sensie projekt Michela de Certeau<sup>4</sup>. Jeżeli – w duchu semiologicznym – przyjąć analogię ładu urbanistycznego jako gramatyki miasta (tekstu kultury) oraz działań (choćby spacerów) w obszarze miejskim jako swoistych *paroles*, indywidualnych „wypowiedzi” realizujących gramatyczny potencjał miejskiej przestrzeni, analizy podejmowane przez badaczkę plasują się w umownym polu „genologii” tych wypowiedzi. Szalewska zdaje się przy tym eksploatować (znane choćby z tekstów de Mana) dekonstruktywistyczne „zerwanie” między gramatyką a retoryką<sup>5</sup>. Poruszanie się w przestrzeni miasta zgodnie z apriorycznymi scenariuszami narzuconymi przez plany czy przewodniki („nawigowanie” w nomenklaturze autorki) odpowiada realizacji wypowiedzi standardowej, reprodukcji doświadczeń zaprojektowanych w ramach ładu instytucjonalnego, uwięzieniu wewnątrz przestrzennego dyskursu przeznaczonego dla baumanowskiego turysty. To, co Szalewska nazywa dla kontrastu „mapowaniem”, odpowiada natomiast indywidualnym praktykom odkrywania przestrzeni, swoistej aktywności retorycznej (a więc przełamującej reguły gramatyki), burzącej standardowe reguły gramatyki urbanistyczno-turystycznej i tym samym – względem nich subwersywnej. Wychodząc od analiz twórczości współczesnych eseistów i reportażyistów polskich (a także tradycji flâneurskiej, aktywności sytuacjonistów, pism Benjamina i Deborda), badaczka wymienia kilka ogólnych typów takich praktyk: dryfowanie, flanowanie, pielgrzymowanie, włączkę, promenowanie, antykwizację.

Elżbieta Rybicka w szkicu interpretacyjnym zatytułowanym *Fantastyczne poetyki miasta: wokół Chochołów Wita Szostaka* analizuje natomiast strategię walki o zredefiniowanie (bądź wręcz re-kreację) tekstu miejskiego Krakowa, podjętą przez Szostaka w wymienionej powieści. Refleksja nad tekstem krakowskim (w rozumieniu Toporova, rzecz jasna<sup>6</sup>) czy też po prostu nad miem tego miasta jest zapewne dla polskiej imagologii geograficznej (i nie wyłącznie dla niej, należałoby w zasadzie wymienić tu w pierwszym rzę-

<sup>3</sup> Por. np. E. Konończuk, *O poetyckim zamieszkiwaniu świata według Kennetha White'a*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2; teź, *Przestrzeń „uzmysłowiona”. Psychogeografia miasta w „Japońskim wachlarzu” Joanny Bator*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5.

<sup>4</sup> Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008; szczególnie część trzecia zatytułowana „Praktyki przestrzenne”.

<sup>5</sup> Por. np. P. de Man, *Semiologia a retoryka*, w: tegoż, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Domosławski, Kraków 2004.

<sup>6</sup> Por. np. W. Toporow, *Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*, w: tegoż, *Miasto i mit*, wyb. i przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000; por. także B. Żyłko, *Miasto jako przedmiot semiotyki kultury. Uwagi metodologiczne*, „Estetyka i Krytyka” 2007, nr 1.

dzie porządek tożsamości narodowej) wyzwaniem najwyższej rangi. Tekst (mit) krakowski jest w zasadzie w polu polskiej wyobraźni tożsamościowej (w tym i przestrzennej) autonomicznym systemem semiotycznym, mikro-kulturą, na którą składają się nie tylko nieprzeliczone teksty ustanawiające istnienie miasta-symbolu, ale także swoiste reguły ich generowania. Mit krakowski to jedna z ważniejszych instytucji homeostazy kulturowej krakowian i Polaków, tym samym podlegać musi ewolucji i nieustannym redefinicjom, reinterpretacjom, przemieszczeniom, skoro dynamika zmian cywilizacyjnych narzuca nam wszystkim konieczność błyskawicznego adaptowania się do niestabilnych warunków socjo-ekonomiczno-kulturowych. Tego rodzaju właśnie próbę śledzi w prozie krakowskiego pisarza Rybicka. W jej ujęciu Szostak konfrontuje w *Chocholach* różnoimienne poetyki, projektując swoisty pakiet narracyjnych planów miasta, planów tyleż zdeterminowanych topograficznie, ile topotetycznie (to znaczy stanowiących opis przestrzeni zmyślonych). Poszczególne porządki deskryptywno-kartograficzne są przy tym motywowane to czystą fantazmatyką ugruntowaną w zmiennych stanach emocjonalnych narratora lub oniryzmie spojrzenia, to rozwinięciem potencjału znaczącego miejskiej toponimii, to wreszcie „ogrywaniem” krakowskiej historii i mitologii. Konfrontacja tych odmiennych (realistycznych, fantastycznych) modalności opisu i realnego, przestrzennego pierwowzoru, jest, zdaniem badaczki, swoistą dekonstrukcją spetryfikowanego mitu krakowskiego, który współcześnie bardziej jest towarem przemysłu turystycznego, niżli pełni swoją podstawową rolę narzędzia tożsamościowej homeostazy, narracji zakorzeniającej, autodefiniującej – krakowskiej i narodowej zarazem.

Na przeciwnym – w pewnym sensie – biegunie lokalizują się przestrzenne narracje Białegostoku i Podlasia. Niegdyśejsze miasto Branickich jest przykładem organizmu społecznego, którego współczesna historia i tożsamość ufundowane są na dramatycznym zerwaniu ciągłości zasiedlenia, kultury, miejskiej pamięci. Na zerwanie to składają się wespół Zagłada żydowskiego w dużej mierze miasta przedwojennego, powojenna migracja z okolicznych wsi do Białegostoku i sprzężone z nią akty wypierania białoruskiej tożsamości etnicznej przez znaczący odsetek migrantów. Odzyskaniu, a raczej współczesnemu kreowaniu lokalnej narracji tożsamościowej w twórczości pisarzy Białostoczczyzny poświęca swój artykuł *Pograniczność jako kategoria interpretacji literackich przedstawień miasta (na przykładzie Białegostoku)* Katarzyna Sawicka-Mierzyńska. Kluczowymi dla jej rozważań pojęciami są idee pogranicza wewnętrznego i tutejszości. Pierwsza z nich w metaforyczny sposób ujmuje socjo-psychiczne i kulturowe zjawisko nieoczywistej tożsamości miejsca, jego mieszkańców i opowieści, związane z sąsiedowaniem i krzyżowaniem się w idiomatyczny sposób (tak w wymiarze pry-

watnym, jak i w zbiorowym) różnoimiennych porządków autodefinicyjnych, wykraczających poza proste przeciwstawienia polskości i białoruskości, katolicyzmu i prawosławia, miejskości i wiejskości etc. Drugie z pojęć (a raczej śledzonych przez badaczkę zjawisk) – tutejszość – jest w pewnym sensie konsekwencją tego, że, jak pisze autorka studium, pogranicze nie jest pochodną granicy, lecz ją poprzedza jako przesłanka. Innymi słowy wspomniana idiomatyka tożsamości ma charakter prymarny względem jej opisu w kategoriach rozgraniczeń i różnic. Tutejszość jest zatem kategorią znoszącą konieczność autodefiniowania się w porządku opozycji i tym samym umożliwiającą tworzenie lokalnej narracji tożsamościowej, uzyskującej spójność nie na przekór, a dzięki pogranicznemu charakterowi Białegostoku/Białostocznicy i ich mieszkańców. Symptomy takiego formowania lokalnego tekstu tożsamościowego Sawicka-Mierzyńska śledzi w rozmaitych wymiarach analizowanych utworów literackich – od sposobu kreowania postaci i fabuły, poprzez kreacje *spatium* rzeczywistości przedstawionej, aż po konstrukcje językowe zdające sprawę z nieoczywistości i niepowtarzalności autodefinicyjnej narracji białostoczan.

Tekst Sawickiej-Mierzyńskiej otwiera czwartą część książki (*Miasta na pograniczach*). Prawie cały blok tekstów zebranych pod tym śródtytułem charakteryzuje silne napięcie teoretyczne. Artykuł Magdaleny Roszczyńskiej *Polityki/estetyki. Modele relacji z przestrzenią publiczną we współczesnej polskiej prozie artystycznej i publicystyce (na wybranych przykładach)* jest przy tym wyrazistą propozycją nowego uporządkowania typów najnowszej refleksji nad przestrzenią/krajobrazem jako dobrem wspólnym, podejmowaną z perspektywy zerwania z tradycjami okulocentryzmu i esencjalizującej estetyki na rzecz dowartościowania porządków nowszych, a więc refleksji ugruntowanej w niewzrokowych wymiarach percepcji zmysłowej oraz pragmatyki „zamieszkiwania” przestrzeni (w tym także nieoczywistych, w tradycyjnym rozumieniu marginalnych, post-przedmiejsko-przemysłowych, industrializowanych bądź dewastowanych przez deweloperów, brzydkich bądź kiczowatych etc.). Analizując wybrane utwory prozatorskie (Sylwii Chutnik, Michała Olszewskiego) oraz reportażowo-eseistyczne (Andrzeja Stasiuka, Filipa Springera), badaczka wskazuje na nieujawnione modalności charakteryzujące narracje przestrzenne wskazanych pisarzy. Składają się na nie przede wszystkim stosunek do zastanych wartości społecznych reprezentowanych przez określonego rodzaju przestrzeń oraz do właściwych jej tradycyjnie pojmowanych walorów estetycznych oraz strategia dyskursywnego ich ujęcia (Chutnik – konflikt, Olszewski – wrażliwość, Stasiuk – unikanie, Springer – paternalizm). Konsekwencją jest przyjmowanie czterech typów postaw względem przestrzeni współdzielonej z innymi członkami społeczności: dowartości-

wanie aktywizmu, prowokacji, sztuki krytycznej (Chutnik), podejście empatyczne, ekologiczne i dialogowe (Olszewski), wyrafinowana gra korpem i ucieczka w melancholię (Stasiuk) oraz apoteoza modernistycznej utopii architektonicznej (Springer).

W tym samym bloku artykułów Izabella Adamczewska (*Bazar – wieżowiec – kamienica. Topograficzna lektura polskiej literatury najnowszej*) proponuje wykorzystanie często w ostatnim ćwierćwieczu tematyzowanych motywów urbanistycznych w roli swoistych symptomów, indeksujących niejako pola problemowe społecznie zorientowanych utworów powieściowych. Jest to ciekawa propozycja sprzężenia pojęć spacialnych z chronologią czy też wewnętrzną dynamiką tematycznych przemian tego rodzaju prozy na przestrzeni ponad dwudziestu ostatnich lat. Bazar staje się dla badaczki figurą synekdochicznie odsyłającą do epoki formowania się nowego polskiego kapitalizmu, szklany (pozbawiony tradycyjnej fasady-twarzy, więc odindywidualizowany<sup>7</sup>) wieżowiec metonimicznie wskazuje na patologie epoki „korpo”, kamienica przyjmuje charakter znaku symbolizującego współczesny miejski aktywizm i ruchy obywatelskie. Tym samym szereg tych trzech wyobrażeń-kluczy nie tylko obrazuje logikę przemian prominentnego nurtu prozy, ale pośrednio staje się także swoistą diagnozą zachodzących na naszych oczach zmian społecznych.

Wypada teraz wrócić do, pominiętej wcześniej, trzeciej części *Nowych poetyk miejskich*, zatytułowanej *Doświadczenie miasta*. Jeżeli prawidłowo odczytuję intencję redaktorek, skomponowany został on na zasadzie opozycji względem części drugiej, *Obrazy miast*, której tytuł odsyła tyleż do komponentu wizualnego doświadczenia, co – tropologicznie – do ustabilizowanego w poetyce rozumienia obrazu artystycznego. *Doświadczenie miasta* natomiast jest zespołem artykułów, w których obrazy miast (temat bądź co bądź wspólny dla całego tomu) zdefiniowane zostały wedle reguł w stosunku do uświęconych tradycją alternatywnych. *Doświadczenie miasta we współczesnej prozie kobiet* Moniki Świerkosz zdaje zatem sprawę z przemian w symbolice organizmu miejskiego, do jakich dochodzi za sprawą sprzężenia tego motywu z tematyką kobiecej tożsamości, towarzyszącego jej eksperymentu/transgresji, tożsamościowego nomadyzmu naszej epoki<sup>8</sup>. Analizując utwory Izabeli Filipiak, Grażyny Plebanek, Sylwii Chutnik, autorka artykułu

---

<sup>7</sup> Por. np. W. Kalaga, *Twarz, maska, fasada*, „Kultura Współczesna” 2006, nr 3 [numer zatytułowany „Kultura jako fasada”]; por. też: B. Brzozowska, *Miasto z pocztówki. O fasadowości Paryża i życia*, tamże.

<sup>8</sup> Por. np. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009.

ilustruje rozmaite warianty re-formowania zależności między kobietą podmiotowością a współformującą ją przestrzenią, która tyleż jest poligonem zróżnicowanych ról społecznych i kulturowych, co ekranem audodeficyjnych fantazmatów (celna metafora miasta jako różnicy, Innego, kobiety), tyleż zagrożeniem (jako obszar męskich semiotyk), co wyzwaniem (jako pole kobiecej aktywności).

Inspirującą propozycją wydaje się także artykuł Arkadiusza Sylwestra Mastalskiego (*Kraków „na pograniczu podróży”*. *Recenzje kulinarne Wojciecha Nowickiego jako forma doświadczenia przestrzeni*). Autor kreśli w nim między innymi wizję pewnej autonomicznej semiotyki przestrzennej (tym samym także odrębnego działu geopoetycznej „kartografii”) ufundowanej na podporządkowanym wyobraźni spacialnej doświadczeniu jedzenia. Przez to ostatecznie rozumieć należy, rzecz jasna, nie spożywanie pokarmów jako takie, ale fenomen kulturowy, którego niezwykłymi elementami są tradycja kulinarna, miejsce, estetyka *entourage’u*, oprawa symboliczna, a nawet – językowa uroda (lub jej brak) menu. Redukując tu brutalnie koncepcje badacza (który rozważaniom swoim poddaje kulinarną felietonistykę Nowickiego, w całym jej tekstowym uposażeniu, wykraczając tym znacznie poza ramy tego, co w streszczeniu uchwycić mogę), rzekłbym, że z mojej perspektywy koncept tematycznego atlasu Polski (Europy? świata?) reprezentującego przestrzenną lokalizację rozmaitych (Barthes’owskich!) befszytków z frytkami i ufundowanych na ich kulturowej roli mitologii, pachnie co najmniej apetycznie.

Jak to już wcześniej zasygnalizowałem, prócz tekstów, które nowe podejście metodologiczne do przestrzeni miejskiej formułują *expressis verbis*, bądź takich, z których one niechybnie wynika w postaci efektu podejmowanych przez autorki i autorów analiz, na *Nowe poetyki miejskie* składa się cały szereg wartościowych studiów o charakterze interpretacyjnym bądź historyczno-literackim, które jednocześnie są przykładem udanych aplikacji rozmaitych teoretycznych ujęć miasta/przestrzeni/przestrzeni miasta. Znajdziemy zatem w tomie szkice poświęcone roli miasta w twórczości (i poetyce) poetów: w całych korpusach dzieł, w poszczególnych utworach lub dokumentach intymnych. W porządku tym mieszczą się w części pierwszej książki teksty Moniki Bednarczyk (*Taniec codzienności – miejsca wspólne poetyki miejskiej oraz poetyki „Przewodnika dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania”* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego) oraz Edyty Sołtys-Lewandowskiej (*Bóg-miasto w poezji Wojciecha Kudyby. O poetyce sakralizacji i kulturowo-językowych zapośredniczeniach*). Zbliżony profil mają studia zamieszczone w *Nowych poetykach miejskich* części trzeciej (*Doświadczenie...*). Są to artykuły Ewy Kołodziejczyk *W powojennym Nowym Jorku Czesława Miłosza* i Katarzyny Wądołny-Tatar *Miasta Julii Hartwig. „Zobaczone” – „Zapisane”*. Oba artykuły stanowią świetnie skom-

ponowane mikromonografie relacji dwójki wybitnych poetów z miastami, w których wypadło im żyć/bywać, relacji ciekawie ujętych i w wymiarze doświadczenia biograficznego, i jego artystycznej reprezentacji.

Marcin Świetlicki jest natomiast bohaterem (samodzielnym, jeżeli nie liczyć Krakowa) aż trzech poświęconych sobie tekstów: Marcina Chruściela (*Symbioza czy pasożytnictwo? O obecności miasta w poezji Marcina Świetlickiego*), Anny Spólnej (*Upiór w widmowym mieście: przestrzenie wyobcowania w poezji Marcina Świetlickiego*) i Małgorzaty Gajak-Toczek (*Flâneur w przestrzeni miasta. Refleksje aksjologiczne wokół kilku wierszy Marcina Świetlickiego*). Oba ostatnie artykuły stanowią interesujący dwugłos na temat wzajemnego warunkowania się artystycznego autoportretu poety i kreowanego przezeń mitu Krakowa. W obu szkicach pojawia się figura *flâneura* jako symbolicznie ujmująca strategię auto- i miastokreacji twórcy, choć w rozważaniach Spólnej kategorią centralną jest raczej post-romantyczny upiór i odpowiadające mu miastowidmo. Świetlicki jest ponadto – choć już nie indywidualnie bohaterem szkicu Bogusławy Bodzioch-Bryły (*Mit rekonstruowany czy zdekonstruowany? Obraz Krakowa zapisany w polskiej poezji po roku 1989*).

Trzy ostatnio wymienione artykuły składają się na ostatnią, piątą część książki, noszącą tytuł *Miasto wybrane: Kraków*. Tu recenzent odrobinę sobie pofolguje: nie jest dla mnie jasne, czy szkice składające się na ostatni moduł tomu powinny w istocie stanowić autonomiczną, odrębną, część książki. To prawda, Kraków jest w *Nowych poetykach...* poniekąd nadreprezentowany (temu się zresztą nie ma powodu dziwić, zważywszy choćby na wcześniej omówioną wagę jego tekstu przestrzennego/kulturowego). Jest jednak faktem, że inne poświęcone mu rozważania dobrze się odnalazły w towarzystwie analiz i szkiców w wymiarze tematycznym odmiennych. Rzucę złośliwie tezę, że taki zabieg kompozycyjny pachnie walką o utwierdzenie hegemonii C.K. Południowej Stolicy Jagiellonów w przestrzenno-symbolicznym *imaginarium* narodowym... Z drugiej strony – zdejmując maskę prowokatora, muszę oddać redaktorkom sprawiedliwość w tym, że zaszeregowanie trzech ostatnich artykułów na przykład pod szyldem liryki (co wymagałoby także przemieszczenia kilku innych artykułów) zaowocowałoby pewnie ukształtowaniem rozdziału symetrycznego względem drugiego (*Obrazy miast*), poświęconego w całości tekstom prozatorskim, ale skazałoby je na niewolę w okowach nudnych kompozycyjnych „tworzydeł” (oczywistych porządków genologicznych, na przykład).

Słów kilka na koniec o pominiętym tu wcześniej rozdziale *Obrazy miast*. Jak to już wyżej zostało powiedziane, łączy on w sobie kilka szkiców poświęconych prozatorskim ujęciom mniejszych i większych metropolii. W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z miastem awansowanym właściwie

do rangi jednego z bohaterów poszczególnych utworów (czasem wręcz bohatera pierwszoplanowego). Mowa tu o szkicach Mateusza Żebrowskiego (*Miasto – kreator twórczej tożsamości w „Stambule. Wspomnieniach i mieście” Orhana Pamuka*), Eweliny Stanios-Koryckiej (*Wenecja jawna i ukryta. Dzieje Serenissimy czytane z miejskiej architektury [Na podstawie eseju Ewy Bieńkowskiej „Co mówią kamienie Wenecji?”]*), Marty Bolińskiej (*Portret literacki rodzinnego miasta [Obraz Czeladzi-Borzechowa w „Końcu wakacji” Janusza Domagalika]*) oraz Barbary Weźgowiec (*Miasto i pisarz. Spotkanie z Gdańskiem w prozie Stefana Chwina [od miasta-bohatera – do duchowej autobiografii]*). Ostatnie wymienione studium tworzy przy tym jeszcze jeden tematyczny dwugłos z włączonym w zespół *Miasta na pograniczach* artykułem Kamili Gieby (*Regionalna geopoetyka poniemieckiego miasta. Przypadek współczesnej prozy Ziemi Lubuskiej*), który stanowi ciekawe studium współczesnych renarracji publicznej i prywatnej historii tak zwanych ziem odzyskanych.

Podsumowując niniejszy szkic, dodać można jeszcze, że *Nowe poetyki miejskie* z całym bogactwem zaprezentowanych metod, podjętych tematów (ogólniejszych i bardziej szczegółowych) oraz spektrum poddanych analizom form gatunkowych (od liryki, poprzez prozę fikcjonalną i niefikcjonalną, aż po dokumenty intymne) jest jedną z tych pozycji naukowych, które nie tylko dokumentują pewien już zaistniały stan badań i stanowią źródło inspiracji dla podejmowania dalszych, ale także mają swój udział w instytucjonalizacji geopoetyki jako subdyscypliny humanistycznej i stabilizacji jej pozycji pośród innych pól problemowych, w obliczu gwałtownie zmiennych mód metodologicznych.

## Urban Poetics – Recodification

### Summary

The paper is a critical review of the book entitled *New Urban Poetics* (ed. M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2015), which, in the author's opinion, is a valuable source of new interpretative concepts in the field of geopoetics and 'philological branch' of urban studies. The book is a result of a conference held in Kraków in the autumn of 2013. It provides an overview of new theoretical ideas and analyses of contemporary Polish literary works, which can be considered as a reflection of the current condition of Polish geopoetics, as well as an inspiration for the upcoming projects.

**Keywords:** geographical space, poetics, geopoetics, urban studies



Szymon Trusewicz

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: sztr@o2.pl

## Egzystencjalno-fenomenologiczne czytanie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Grzegorz Jankowicz, pisząc o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, zauważa, że jest to twórczość, której podstawowe tematy, takie jak śmierć, choroba psychiczna, płynna tożsamość seksualna, matka, „wchodzenie” w język i w pisanie, są w istocie podporządkowane jednemu głównemu tematowi – poezji i jej stosunkowi do rzeczywistości<sup>1</sup>. Jako przykład Jankowicz wskazuje wiersz *XLIV. Modlitwa za zmarłych*<sup>2</sup>. Próbując znaleźć odpowiednią formułę dla opisanego relacji poezji i rzeczywistości, Jankowicz tworzy pojęcie „wiersza permanentnego”: „takiego wiersza, który trwa, podaje dalej, przekazuje, odwleka (przynajmniej próbuje odwlec) koniec” [O, s. 208]. Tkaczyszyn-Dycki pisze o tym w pierwszych wersach *Modlitwy za zmarłych*: „do Chotyńskich i Kulczyckich / postaram się wrócić odkąd nie ulega / wątpliwości że Chotyńscy / pochodzili z Chotyńca koło Lubaczowa”. Poeta, jak zauważa Jankowicz, zamiast po spójnik „skoro” w drugim wersie, sięga po zaimek „odkąd” wskazujący na relację czasową, jaka zachodzi pomiędzy poetą i czekającą na opowiedzenie historią Chotyńskich i Kulczyckich. Zadanie „powrotu do imion”, które stawia przed sobą autor, jest odwlekane dzięki użyciu czasownika „starać się” w aspekcie dokonanym [O, s. 212]. Aby lepiej zdefiniować użyte przez siebie pojęcie wiersza permanentnego, Jankowicz przywołuje, za pośrednictwem aforyzmu Friedricha Schlegla, pojęcie

<sup>1</sup> G. Jankowicz, *Obietnica*, posłowie do: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Podaj dalej*, Poznań 2012, s. 209. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem O.

<sup>2</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i zamię*, Wrocław 2012, s. 48.

poematu. Jak twierdzi badacz, zarówno Tkaczyszyna-Dyckiego, jak i Schlegla interesują relacje na linii poezja–rzeczywistość–język, obaj patrzą na „gmach języka” jako na „ruinę” całościowego sensu. Każdy wiersz to próba sklecenia pozostałych po budowli ułomków – „fragmentów, strzępów wersów, pojedynczych słów, niewyrychtowanych myśli”. Jankowicz pisze, że „tam, gdzie kiedyś stało zabetonowane sensem domostwo, teraz oglądamy wielość języków i słów” [O, s. 208]. Jednak wizja poezji i języka wyrażona przez Schlegla i ta, którą Jankowicz odczytuje z poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, znacząco się różnią. W przypadku poematu wizja całości wciąż jest możliwa, nadzieję niesie uprzednia wobec niego mowa – „sieć nazw, imion własnych, która chroni człowieka przed osunięciem się w otchłań materii” [O, s. 208]. Z kolei koncepcja wiersza permanentnego wyraża niebezpieczeństwo zapadnięcia się porządku symbolicznego i w konsekwencji dotknięcia nagiej materii. Rozbity poemat, według Schlegla, mimo swojej fragmentaryzacji, niemożliwości powstania nowego całościowego sensu, trzymał w ryzach żywioł rzeczywistości. Pokruszone słowa, jak pisze Jankowicz, przynajmniej pozwalały przykryć – niczym konfetti – rzeczywistość. Dyskurs poetycki Tkaczyszyna-Dyckiego niesie ze sobą diagnozę nieco bardziej pesymistyczną, w której pęknięcia, rysy i przetarcia w materii słowa grożą zerwaniem się Rzeczy z łańcucha języka i „ontologiczną rebelią” [O, s. 215]. Największym problemem nie jest, jak u Schlegla, słabość języka, problem z nakładaniem na rzeczywistość nieprzystających do niej pojęć. Jest nim obecnie, i o tym mówi zdaniem Jankowicza Tkaczyszyn-Dycki, sama poezja, która nie spełnia wyłącznie szlachetnej misji opisu rzeczywistości. Nie istnieje już bowiem instancja uprzednia wobec poezji, nie ma gmachu języka, a ruiny dawnego poematu wcale nie służą zakrywaniu rzeczywistości, a tym bardziej nie dają nadziei na powstanie nowej budowli. Stanowią raczej „pamięć” poezji o swojej dawnej świetności, sprawiają, że rości sobie ona pretensje do całościowego opisu [O, s. 216–217], wedle zasad estetyki zupełnie anachronicznej. Być poetą, korzystać z usług poezji, oznacza od teraz zмагаć się z podwójnym problemem: po pierwsze spełniania wymagań wobec świata, czyli doboru jak najbardziej adekwatnych słów, po drugie zaspokajania poezji, która „żąda” całości. Oba zadania wzajemnie się wykluczają, co sprawia, że poeta trwa w „metafizycznym impasie” [O, s. 217].

### Po obu stronach lustra

„Poematowi”, „porządkowi symbolicznemu”, „językowi”, „poezji”, „imionom”, „mowie” przeciwstawia Jankowicz „materię”, „świat”, „rzeczywistość”, „Rzecz”, „chaos” i w końcu „Realne”. Badacza nie interesuje jednak

za bardzo, co stanie się z jednostką, gdy ta, zmęczona „grą na zwłokę” osunie się w chaos Realnego lub odda się w niewolę estetyki poezji. Co prawda Jankowicz pisze, że „poeta próbuje ocalić imię własne (cudze i swoje)” [O, s. 217], ale na problem spogląda raczej okiem filozofa, myśląc o procesie twórczym w perspektywie realizowanej przez autora wybranej „ideologii estetycznej” [O, s. 209]. O Lacanowskim Realnym więcej pisze Grzegorz Tomicki w książce *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*<sup>3</sup>. Według niego, podobnie jak według Jankowicza, groźba konfrontacji z „magmą Realnego” stanowi jeden z głównych tematów poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Kwestię tę rozważa jednak Tomicki w perspektywie psychoanalizy i psychologii, wychodząc niejednokrotnie poza układ wiersza, mierząc się z kategorią autora.

Składające się na książkę Tomickiego rozdziały można, jak pisze sam autor, czytać jako osobne całości. Perspektywa, którą przyjmuje badacz jest dosyć spójna i rzeczywiście można by ją w uproszczeniu nazwać „egzystencjalną lub psychologiczną” [P, s. 10]. Przy czym autor nie odwołuje się do egzystencjalizmu wprost, ale za pośrednictwem teorii Ronalda Davida Lainga. Trzeba dodać, że posługuje się on również pojęciami z zakresu psychoanalizy Jacquesa Lacana i filozofii Slavoję Žižka. Z treści pracy wynika jeszcze jeden podział i pokrywa się on z chronologią powstawania rozdziałów, którą odsłania autor we wstępie. Pierwszy rozdział pracy *„Wszystko to są rzeczy niepewne”. O wcielonym i niewcielonym „ja” w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* różni się od późniejszych, dotyczących powtórzenia, słów-kluczy i ironii. Widać, że ten najdłuższy spośród wszystkich rozdziałów, nie był pisany razem z pozostałymi. Nie jest to zarzut, a jedynie uzasadnienie dla traktowania książki jako składającej się z dwóch części (rozdziału pierwszego i pozostałych). Różnią się one bowiem na tyle, że wymagają oddzielnego omówienia.

## Dwudzielne „ja”

Rozdział *„Wszystko to są rzeczy niepewne”. O wcielonym i niewcielonym „ja” w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* został przez Tomickiego napisany specjalnie do omawianej publikacji, w przeciwieństwie do pozostałych, które powstały jako część poświęconego tematyce mityzacji w poezji współczesnej doktoratu. Rzeczywiście wyróżnia się on objętością i spójnym zapleczem

---

<sup>3</sup> G. Tomicki, *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2015. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem P.

teoretycznym, który stanowi praca Ronalda Davida Lainga *Podzielone „ja”*<sup>4</sup>. Wskazać tu trzeba na dwie istotne cechy tej pracy. Laing, a za nim Tomicki, stosuje egzystencjalno-fenomenologiczną (pojęcie Lainga) wykładnię schizofrenii, kwestionując tym samym jasny podział na to, co normalne i patologiczne. Stosuje on również w swoich metodach hermeneutyczne rozumienie wypowiedzi pacjenta. Z tego względu podejście Lainga mieści się w nurcie zwanym „antypsychiatrią”. Badacze zaliczani do tej grupy poddają krytyce używane w psychiatrii pojęcia, które według nich służą przede wszystkim współkonstruowaniu dyskursu zdrowia i choroby psychicznej. Pełni on ważną funkcję społeczną, pozwalając wykluczyć jednostki przeżywające problemy niemieszczące się w ramach normalności. Antypsychiatrzy kwestionują nazywanie chorobą schorzeń nieposiadających u swoich podstaw wad organicznych czy zaburzeń fizjologicznych<sup>5</sup>. Dotyczy to przede wszystkim schizofrenii, która według Lainga jest raczej „specjalną strategią, którą osoba [...] obmyśla, by móc przetrwać w sytuacji nie do wytrzymania”<sup>6</sup>. Szczególnie interesujące w kontekście książki Tomickiego wydaje się spojrzenie Lainga na analizę wypowiedzi i zachowań pacjentów. Autor *Podzielonego „ja”* porównuje dwie perspektywy interpretacji tekstu: formalną i hermeneutyczną, odnosząc je odpowiednio do metod psychiatrii klinicznej i własnego stanowiska. Wzbogaca on tym samym proces analizy wypowiedzi i zachowań pacjentów o „wzucie się” lekarza, powołując się na teorię interpretacji Wilhelma Diltheya<sup>7</sup>. Laing bardziej niż pacjenta dotkniętego chorobą stara się widzieć jednostkę, której czynny stanowią „wyraz jej własnego sposobu bycia-w-świecie”<sup>8</sup>. W opisie subiektywnego oglądu świata jednostki Laing sięga do pojęć fenomenologii i egzystencjalizmu. Mówi on przede wszystkim o „ontologicznej niepewności” podmiotu, nabytej przy okazji traumatycznych doświadczeń. W odpowiedzi na taką sytuację osoba dotknięta schizofrenią wypracowuje mechanizmy, które pozwolą jej chronić swoje „ja”. Skutkuje to różnymi praktykami, które odpowiadają ogólnemu schematowi podzielenia „ja” na zewnętrzne i wewnętrzne, prawdziwe-wsobne i to przeznaczone „dla świata”. Teorię Lainga, negującą rozpatrywanie subiektywnych oglądów

<sup>4</sup> R.D. Laing, *Podzielone „ja”*, przeł. M. Karpiński, Poznań 1995. Tomicki korzysta z wydania z 2004 roku.

<sup>5</sup> J. Wójcik, *Inspiracje humanistyczne w psychiatrii: uwagi na marginesie „Filozofii medycyny” Henrika R. Wulffa, Stinga Andura Pedersena i Rabena Rosenberga*, Warszawa 1993, s. 273, „Medycyna Nowożytna” 1997, t. 4, nr 1–2, s. 158.

<sup>6</sup> R.D. Laing, *Polityka doświadczenia. Rajski ptak*, Warszawa 1996. Cyt. za: J. Wójcik, *Inspiracje humanistyczne w psychiatrii*, s. 159.

<sup>7</sup> R.D. Laing, *Podzielone „ja”*, s. 38.

<sup>8</sup> Tamże, s. 39.

rzeczywistości w kategoriach prawdy i fałszu, uznaje się w psychoterapii za użyteczną, uzupełniającą medyczny ogląd zjawiska schizofrenii<sup>9</sup>.

Wyłożoną przez Lainga w *Podzielonym „ja”* teorię Tomicki odnosi do pojęcia „ponowoczesnej refleksyjności” Žižka, który mówi o utracie „skuteczności symbolicznej” współczesnego człowieka. Schizoidalność, rozumiana poza dualizmem normalne – patologiczne, określa zdaniem Tomickiego każdą osobowość i jest efektem ponowoczesnej rzeczywistości. To epoka, w której „wielki Inny już nie istnieje”, a porządek symboliczny nie ma już swojego punktu odniesienia [P, s. 45]<sup>10</sup>. Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego dobrze oddaje, w opinii Tomickiego, doświadczenie współczesnego człowieka, którego dotyczy „sytuacja rozbicia jedności intersubiektywnego świata oraz postępująca z nią równolegle dezorganizacja mitycznej struktury świata jednostkowego” [P, s. 14]. Odpowiadając samemu sobie na pytanie postawione w podrozdziale *Co to ma wspólnego z poezją?*, Tomicki pokazuje, w jaki sposób traktuje analizowaną twórczość:

jeżeli [...] wiersze Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego traktują o schizofrenii to przecież nie godzi się, abym jako badacz tych wierszy rozprawiał wyłącznie o chwytach, tropach i metaforach; ani nawet o parabazach, supozycjach, anty-metabolach, paronomazjach, antyfraszach czy doświadczeniu estetycznym jako residuum prawdy. Wolałbym raczej podjąć temat, jaki proponuje mi autor, i porozmawiać trochę, powiedzmy, o schizofrenii [P, s. 51].

Rozmowa, którą chce podjąć za poetą badacz, rozwija się w podrozdziale *Interpretacje* i wykorzystuje streszczoną teorię podzielonego „ja” Lainga. Nie wdając się w szczegółowe interpretacje poszczególnych wierszy, należy zasygnalizować, że przyjmowana przez Tomickiego strategia lekturowa nie zawsze jest jasno określona. Autor nie zaznacza we wstępie, kto jest podmiotem jego analizy: Tkaczyszyn-Dycki czy „Dycio”, podmiot wierszy. Dlatego problem ten powraca, niejako przy okazji, gdy autor formułuje tego typu zdania:

Nadświadomość – czy też inaczej: wyostrzona samoświadomość – odgrywa jednak o wiele bardziej zasadniczą rolę w życiu mówiącego w wierszu Dycia-poety (a także, jak można się domyślać, w życiu empirycznego autora) [P, s. 61].

Wierszowy Dycio, alter ego empirycznego Dyckiego (jego wcielone „ja”?), stara się potwierdzać własne istnienie także w inny charakterystyczny dla osób schizoidalnych i schizofreników sposób [P, s. 78].

<sup>9</sup> J. Wójcik, *Inspiracje humanistyczne w psychiatrii*, s. 164.

<sup>10</sup> Do sposobu rozumienia tych kategorii przez Tomickiego i stosowania ich do interpretacji poezji Tkaczyszyna-Dyckiego powrócę w dalszej partii tekstu, omawiając drugą część *Po obu stronach lustra*.

Metoda obrony wierszowego Dycia – i empirycznego Dyckiego? – przed tym stanem rzeczy (stanem umysłu) jest jednak specyficzna [P, s. 110].

Nie do końca wiadomo, w jaki sposób Tomicki posługuje się teorią dwudzielnego „ja”. Wydaje się, że interpretuje samą osobę Tkaczyszyna-Dyckiego, traktując proces pisania jako autoterapię poety. Jednak za pomocą niedopowiedzeń i przemilczeń badacz unika jasnej odpowiedzi. Trzeba by zapytać, czy problemów nie nastęrcza teoria Lainga. Rodzi się bowiem wątpliwość, czy narzędzie hermeneutyczne wykorzystywane przez psychiatrę do celów terapeutycznych służy Tomickiemu do zrozumienia literatury czy psychiki autora? Nie można jednak zapomnieć, że *Podzielone „ja”* stanowi wprawdzie główny, ale niejedyny kontekst, w jakim Tomicki interpretuje poezję Tkaczyszyna-Dyckiego.

## Realne

W drugiej części pracy, w której autor podejmuje temat powtórzenia, słów-kluczy i ironii w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, często przywoływanym pojęciem jest Lacanowskie Realne. Pojawiło się ono również w przywoływanym eseju Jankowicza. O ile jednak Jankowiczowi Realne służy do rozważań o „estetycznej ideologii” poety, o tyle Tomicki Realne i całą psychoanalizę Jacquesa Lacana i filozofię Slavoj Żiżka czyni podstawą dla rozważań skoncentrowanych wokół podmiotu. Wizję rzeczywistości w twórczości poety interpretuje Tomicki przy pomocy trzech pojęć opisujących różne obszary ludzkiej psychiki: Wyobrazeniowego, Symbolicznego i Realnego. Porządek Wyobrazeniowy dotyczy powstawania obrazu swojego „ja”. Oglądanie siebie w lustrze pozornie służy dziecku do upewnienia się o spójności swojego „ja”, w istocie jednak rodzi niezacieralną granicę pomiędzy nim i jego obrazem. Wyobrazeniowe to proces poszukiwania własnego „ja”, próba powrotu do fikcji o jedności podmiotu<sup>11</sup>. „Mały inny”, pisany małą literą, to inny z porządku wyobrazeniowego, odróżniający się od „wielkiego Innego”, który należy do porządku Symbolicznego. Symboliczne obejmuje sferę znaczeń, większość tego, co nazywamy „rzeczywistością”, od języka do prawa, przecinając również sferę społeczną<sup>12</sup>. Jak zauważa Tomicki, porządek Symbolicznego jawi się jako „pełen pęknięć, luk i niespójności,

<sup>11</sup> T. Myers, *Slavoj Žižek*, przeł. J. Kutyla, w: *Žižek. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009, s. 41.

<sup>12</sup> Tamże.

ujawnianych szczególnie drastycznie »w epoce ponowoczesnej refleksyjności«” [P, s. 150], co bardzo dobrze widać w świecie wykreowanym przez Tkaczyszyna-Dyckiego. Trzecim porządkiem, obok Wyobrazeniowego i Symbolicznego, jest Realne. Oznacza ono to, czego nie sposób poznać językiem, to, co opiera się symbolizacji. Realne, obnażające luki Symbolicznego, bezpośrednio zagraża poczuciu tożsamości podmiotu, również podmiotu poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, który czuje się „zdezorientowany, zdecentrowany, zdezintegrowany” [P, s. 153].

W rozdziale „*Twoim domem jest zmarły*”. *Słowa-klucze w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* Tomicki analizuje wyrazy, które występują w tej twórczości częściej niż pozostałe. Tego typu metoda, służąca wejrzeniu w semantykę autora i badaniom nad stylistyką, u Tomickiego została wsparta Lacanowską psychoanalizą. Według badacza umieszczone intencjonalnie słowa-klucze służą Tkaczyszynowi-Dyckiemu do zbudowania specyficznej wizji świata w dziele literackim. Tomicki nazywa te wyrazy, za Lacanem, „punktami zapikowania”. Najważniejsze spośród nich to: Dom, Matka, Choroba, Przyjaciół, Wiara, Ciało, Śmierć, Krzyk, Kości, Bóg (Pan). Słowa-symbole o „silnym ładunku tradycji” mają pomóc, według Tomickiego, w stworzeniu nowego porządku symbolicznego, przełamując niejako ponowoczesną nadrefleksyjność podmiotu. Badacz pisze o słowach-kluczach:

Wprowadzając je do swojej poezji autor „przemienia nieład w porządek”, nie tylko poetycki, nie tylko dyskursywny, ale i – pośrednio – także egzystencjalny. Poeta pisze: Dom, Śmierć, Matka, Choroba i już pomiędzy tymi pojęciami-symbolami mogą być ustanawiane jakieś relacje, które z kolei pojęcia te określają, nadając im – jak i całemu światu przedstawionemu – „pozytywną treść”: znaczącą i sensowną strukturę [P, s. 158].

Tomicki zdaje się więc wskazywać, że dzięki „odbudowie łańcucha znaczących” [P, s. 153], z użyciem wyróżnionych przez tradycję punktów zapikowania (Dom, Matka, Śmierć), podmiot może na nowo „wynaleźć” sposób egzystencji w nieuporządkowanym świecie. Jest to jednak istnienie, którego podstawy (punkty zapikowania) trzeba ustanawiać arbitralnie i cały czas na nowo, co skłania Tomickiego do mówienia o „performatywnym ustanawianiu określonych »faktów«” [P, s. 156]. Służąca do tego poezja pomaga wytworzyć wizję świata partykularną i uniwersalną zarazem, co nie pozostaje bez konsekwencji. Istnieją sfery Realnego, takie jak śmierć, które wymykają się wszelkiej symbolizacji. Według Tomickiego poeta jest tego świadom, bo opisując śmierć posługuje się językiem wieloznacznym i zmetaforyzowanym, w którym znaczenia i sensy nie zastygają w binarnych opozycjach, ale podlegają ciągłym przemianom [P, s. 166]. Co więcej, zdaniem badacza, poezja

może funkcjonować właśnie na kształt Realnego. Ze względu na swój potencjał przekształcania znaczeń poezja zawsze zachowuje, niczym Realne, jakąś niepochwytną część, „nieuchwytną dla języka dyskursywnego wieloznaczność i wielowymiarowość” [P, s. 168]. Staje się, jak Realne, „areną dialektyki, gdzie sprzeczności mogą łączyć się ze sobą” [P, s. 168]. Skoro poezja przyjmuje tak ważną funkcję, staje się domem dla samego poety, co Tomicki łączy z pojawiającym się u Tkaczyszyna-Dyckiego wersem „poezja jako miejsce na ziemi”. Jankowicz przestrzegłby przed przesadnym zaufaniem wierszowi, który rości sobie pretensje do opisu całościowego, co bywa dyktowane pamięcią o dawnej, modernistycznej estetyce. Tomicki ten aspekt pomija, zauważając co prawda, że jest to „(niemożliwa) ucieczka przed niewysławialnym, traumatyzującym doświadczeniem śmierci w sen języka”, ważniejsze są jednak dla badacza terapeutyczne skutki dyskursu poetyckiego. Jego zdaniem próba wysłowienia w poezji doświadczenia śmierci pozwala, przynajmniej częściowo, oswoić traumę umierania [P, s. 168].

## Tkaczyszyn-Dycki i Dycio

Próba interpretacji poezji Tkaczyszyna-Dyckiego w taki sposób, w jaki czyni to Grzegorz Tomicki jest interesująca dzięki swojemu odniesieniu do realiów epoki ponowoczesnej, o której tyle pisze Žižek. Niesie rzecz jasna niebezpieczeństwo uniwersalizacji przesłania twórczości autora *Kochanki Norwida*, przed czym broni się Tomicki, podkreślając egzystencjalny wymiar praktyki poetyckiej Tkaczyszyna-Dyckiego. Sposób, w jaki to robi, budzi jednak zastrzeżenia z kilku względów. Czytanie literatury w kontekście psychologii musi zacząć się od wyjaśnienia podstawowego problemu: czego, a może kogo, dotyczy analiza? Jest to pytanie tym bardziej palące, że Tomicki stosuje teorię dwudzielnego „ja” na przykładzie literatury, która na pewnej schizoidalności opiera swoją budowę. Nie tylko w przypadku bohatera wierszy, ale napięcia, które rodzi się pomiędzy nim a autorem. Pominąć to pytanie, to poddać się poetyckiemu natchnieniu, dać się unieść duchowi poezji Tkaczyszyna-Dyckiego. Wystawia to, rzecz jasna, dobre świadectwo samemu poecie, jednak naraża badacza i jego pracę na krytykę, czyniąc odczytanie nieprzydatnym naukowo.

W przypadku Tomickiego największe zastrzeżenia budzi sposób, w jaki autor przeplata ze sobą dwa różne poziomy interpretacyjne. Mimo że posługuje się pojęciem podmiotu/„ja” lirycznego i autora, oba te światy miesza ze sobą, przykładając wnioski wyciągnięte z interpretacji „psychiki” bohatera wierszy na samego poetę. Nie zabezpiecza również wywodu wstępem,

który uzasadniłby taką postawę. W niewiele mówiącym fragmencie pierwszego rozdziału, opisywanej powyżej części *Co to ma wspólnego z poezją?*, Tomicki zaznaczył jedynie, że wiedza z zakresu psychologii i psychiatrii okazuje się „przydatna” do badania literatury, również tej, w której problematyka psychologiczna nie jest poruszana *explicite*. Tomicki pisze, że wiedza psychologiczna przydatna jest „przy analizowaniu każdego ludzkiego zachowania, a więc także zachowań autorów, czytelników, bohaterów literackich czy podmiotów lirycznych” [P, s. 53] i jest to być może sedno problemów związanych z tą pracą. Tym fragmentem autor zdaje się zrównywać świat wewnątrz tekstu ze światem na zewnątrz tekstu, mimo że nie potwierdza tego używana terminologia (przez całą pracę mowa o podmiocie wierszy i autorze) i teoria (dla Lainga tekst był metaforą zapożyczoną z hermeneutyki na potrzeby analizy wypowiedzi pacjentów). O ile można udowodnić przykładowanie teorii psychologicznych do postaci literackich, o tyle już porównywanie ich z prawdziwymi osobami wydaje się kontrowersyjne. Zupełnie błędne jest natomiast mieszanie obu porządków, do których te postaci należą. Czynić to trzeba mimo, a nie z powodu, jak pisze Tomicki, „tych wszystkich zbieżności, analogii czy podobieństw” między oboma światami. W przypadku omawianej pracy skutkuje to, z jednej strony, „łataniami” dziur w ontologii podmiotu wierszy cechami samego autora (przywoływaniem słów z wywiadu), z drugiej strony – przeniesieniu na poetę cech podmiotu, co stwarza wrażenie wejrzenia w psychikę samego autora. Tak poprowadzoną psychoanalizę można uznać nie tylko za błędną, ale i wątpliwą ze względów etycznych. Z jednej strony bowiem, w ramach logiki wyvodu, niezbędne jest określenie podmiotu interpretacji, a w przypadku zmiennej perspektywy, uzasadnienie takiego postępowania. Z drugiej strony, na poziomie refleksji filozoficznej, można by zapytać, jaką postawę Tomicki przyjmuje wobec Innego, o którym przecież w swojej pracy pisze, a którego nie można określić<sup>13</sup>. Autor, jak będzie można zobaczyć na przykładach z tekstu, czyni to nieprzekonywająco.

Pewne metodologiczne dopowiedzenia mogłyby zostać niewyrażone wprost, a wplecione przez autora w samą interpretację, co znosiłoby potrzebę jasnego określenia stanowiska we wstępie. Niestety rozsiane po treści *Po obu stronach lustra* uwagi nie realizują takiego założenia, co widać na przykła-

---

<sup>13</sup> „Neczytelność tekstu jest niemożliwością odpowiedzi na podstawowe pytanie: »Kim jest Inny?«. Możliwość pomylenia porządku transcendentnego z językowym (retorycznym) wystawia zaś etykę czytania na ciągłe ryzyko śmieszności”. P. Mościcki, *W stronę innego narcyzmu. Literatura, miłość, etyka*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 2, s. 243. Por. J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading*, New York 1987; M.P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 1, s. 239–244.

dach. Jeszcze w pierwszej części, gdy Tomicki streszcza teorię, którą Robert David Laing przedstawił w *Podzielonym „ja”*, czytamy, że:

owo pragnienie śmierci – choć prowadzące do psychozy, a w konsekwencji do bycia rzeczywiście martwym-za-życia – Laing postrzega jako w pewnym sensie „symulowane”, „udawane”, tak jak w pewnym sensie „udawany” jest zresztą podział „ja” na wcielone i niewcielone, wszystko to bowiem odbywa się w sferze wyobrażeń, fantazji [P, s. 103].

Słowa te, jak sugeruje Tomicki, odnoszą się do podmiotu wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego, który „niewątpliwie odczuwa brak pierwotnego poczucia pewności ontologicznej” [P, s. 105]. Nie wzbudza również podejrzeń następująca uwaga: „wspominający zmarłych i piszący wiersze (podmiot liryczny wierszy Dyckiego, podobnie jak sam autor, jest poetą)”, gdyż badacz cały czas wskazuje „ja” liryczne jako podmiot interpretacji. Kilka stron dalej, podsumowując podrozdział, pisze jednak Tomicki: „Metoda obrony wierszowego Dycia – i empirycznego Dyckiego? – przed tym stanem rzeczy (stanem umysłu) jest jednak specyficzna” [P, s. 110], żeby w innym fragmencie skierować interpretację w stronę samego poety: „autor z perspektywy czasu poddaje przypadki swojego życia narracyjnej, mitologizującej, poetyckiej obróbce” [P, s. 114]. Podobne niejasności można odnaleźć w całej książce.

Pozostając przy jednym szczególnym fragmencie pracy, omówionym w poprzedniej części, dotyczącym Realnego [podrozdział *Dom. Zamieszkiwanie Realnego?*, P, s. 162–168], wskazać można kilka niesygnalizowanych przejść z jednego poziomu interpretacji na drugi. Punkt zapikowania – dom – pojawia się, jak pisze Tomicki, „w wielu tekstach Tkaczyszyna-Dyckiego” i „przypisuje się mu jednak różne znaczenia” [P, s. 162]. Założyć chyba trzeba, że to poeta przypisuje mu różne znaczenia, umieszczając dom w różnych kontekstach. Następnie, niejako poza intencją autora, „znaczenia nakładają się na siebie, wchodzą ze sobą w dialektyczne związki, dynamizujące poetycką wypowiedź” [P, s. 162]. Tomicki przywołuje fragmenty wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego i, wskazując w nich na traumę podmiotu, pisze: „Wiersz opisuje wprawdzie jednostkowe doświadczenie lirycznego »ja« – takie jest jego prymarne znaczenie – ale posiada też wymiar uniwersalny [...]” [P, s. 163]. Wywód jest jasny, Tomicki mówi o podmiocie lirycznym jako o konstrukcji psychicznej, która podlegać może traumie i zaburzeniom dysocjacyjnym, czyni przy okazji nieco ogólną uwagę o „uniwersalnym znaczeniu” domu. Nadrzędną instancją, konstruującą podmiot w poezji, jest w tym wypadku Tkaczyszyn-Dycki. W omawianym fragmencie Tomicki pokazuje inne cechy „ja” lirycznego. Wypowiada się ono na temat

poezji. Badacz pisze: „pisanie wierszy jest natomiast przedstawione jako poetyckie krążenie wokół *das Ding*”. Nie dziwi to wcale, wielokrotnie zaznaczano, że wykreowany w tej poezji „Dycio” obdarowany został przez Tkaczyszyna-Dyckiego jego własnymi doświadczeniami, dzięki czemu tak ważnym tematem tej twórczości staje się napięcie między kreacją i autentycznością<sup>14</sup>. Wywód traci na jasności dopiero w momencie przywołania postaci Slavoja Žižka. Jak dotąd bowiem Tkaczyszyn-Dycki dysponował sensami za pośrednictwem wpisanego w tę poezję podmiotu lirycznego i wszelkie działania Tomicki odnosił do tej wykreowanej postaci. Kiedy badacz pisze o „świecie poezji”, do którego jak „do snu” wyprowadza się „podmiot-poeta”, to porusza się dalej na poziomie świata przedstawionego. W nim to swoją aktywność poetycką, traumy, doświadczenia opisuje podmiot. Do niego również badacz odnosi Realne Žižka-Lacana, biorąc tę teorię w pewien cudzysłów, stosując do analizy psychiki podmiotu w wykreowanym świecie przedstawionym. Tomicki wykorzystuje myśl Žižka, aby powiedzieć o Rzeczy niepoddającej się symbolizacji, czyli o śmierci. Musi jednak mówić o procesie symbolizacji w zastosowanym wcześniej cudzysłowie, to znaczy o napotykanym na problemy z opisem śmierci wewnątrztekstowym „Dyciu”. Tymczasem pisze, że w celu poradzenia sobie z tym problemem „zarówno Žižek w swoich tekstach, jak i Dycki w wierszach stosują opisy niestandardowe” [P, s. 167]. Akapit, z którego pochodzi to zdanie, wprowadza zamieszanie do wyводу, bo dalsza interpretacja ponownie dotyczy podmiotu: „Przestrzeń zmarłego i przestrzeń podmiotu przynależą do różnych systemów, dwóch różnych światów” [P, s. 167]. Wedle całości wyvodu, odnosić je trzeba by do świata przedstawionego. Mimo wprowadzającego chaos, nieco zagadkowego, poprzedniego akapitu, kolejna uwaga dotycząca Realnego i poezji dotyczy świata wykreowanego. Poezja pisana przez podmiot, przez tekstowego „Dycia”, „funkcjonuje właśnie w znacznej mierze na sposób owego paradoksalnego Realnego” [P, s. 167]. Zgodnie z logiką wyvodu, zarówno poezja, jak i teoria Žižka wzięte są w cudzysłów. Kiedy Tomicki pisze w zakończeniu o poecie, który „wyprowadził się w sen / dla napisania bardzo osobnej książki”, musi mieć na myśli „Dycia”, nie Tkaczyszyna-Dyckiego. Badacz nie kończy jednak w ten sposób całego rozdziału o słowach-kluczach. Ostatni podrozdział *Śmierć. Ucieczka w sen języka* podejmuje myśl tam, gdzie zakończył się poprzedni fragment. Tomicki zaczyna od słów: „Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego jawi się zatem, w pewnym jej wymiarze, jako (niemożliwa) ucieczka przed niewysławial-

<sup>14</sup> Powracam do tego wątku w zakończeniu. Por. K. Hoffmann, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012, s. 89–90.

nym, traumatyzującym doświadczeniem śmierci w sen języka [...] [P, s. 168]". Autor dokonuje w tym momencie nieuprawnionego przejścia z poziomu wewnątrztekstowego, któremu poświęcił nie tylko poprzednią część, ale w zasadzie cały rozdział, na poziom zewnętrzny wobec tekstu. Szukając dla swojej pracy interpretacyjnej podsumowania, badacz ponownie zrównuje poetę Dycia z poetą Tkaczyszynem-Dyckim, poezję pisaną przez podmiot liryczny z poezją autora z krwi i kości. Jaśniejsze staje się (choć dalej niejasne ze względu na odmienność obu dyskursów) porównanie we wcześniejszej partii tekstu Žižka i Tkaczyszyna-Dyckiego. Rozmyło to niejako późniejsze, już i tak bardzo niejasne, sformułowanie „poeta”, którego użył Tomicki zamiast wcześniejszych Tkaczyszyn-Dycki/autor i podmiot/„ja” liryczne.

Szczegółowa interpretacja fragmentu pracy Tomickiego ukazuje jak w soczewce główny błąd, który popełnia autor – traktowanie podmiotu wierszy i ich autora jak gdyby byli ontologicznie tożsami. Początek i zakończenie rozdziału odnoszą się do Tkaczyszyna-Dyckiego: „poprzez słowa-klucze poeta wprowadza do swojej lirycznej narracji pewne zamieszanie” [P, s. 147], „zasadniczym tematem twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego – który podejmuje on w swoim dziele z różnych perspektyw – jest zatem »Realne – niemożliwe jądro [...]«” [P, s. 179], natomiast część środkowa do podmiotu wewnątrztekstowego. Tomicki zmienia w sposób nieuzasadniony perspektywę interpretacyjną. Popełnia w ten sposób błąd, bo ostateczny wniosek o ucieczce Tkaczyszyna-Dyckiego w „sen języka” uzasadnia ucieczką w język wewnątrztekstowego „Dycia”. Problem, na który napotkał Tomicki, ma przynajmniej dwie przyczyny. Po pierwsze jest nią sama poezja Tkaczyszyna-Dyckiego, w której niewątpliwie obecne jest napięcie pomiędzy „ja” lirycznym i samym poetą. Ono samo staje się interesującym, podejmowanym przez krytyków problemem. Zaniechanie jasnego ustosunkowania się do tego problemu rodzi trudności interpretacyjne, które autor sam na siebie sprowadza. Raz jeszcze trzeba podkreślić, że podział na świat wewnątrz tekstu i na zewnątrz, wprowadzany za sprawą kategorii podmiotu lirycznego i autora, wywołuje Tomicki. Po drugie, zastosowanie psychoanalizy Jacquesa Lacana i filozofii Slavojana Žižka na polu literatury wymaga pewnej ostrożności i konsekwencji. Użycie ich na poziomie świata przedstawionego dzieła literackiego może przynieść ciekawe rezultaty, choć nieco ograniczające wydźwięk zarówno poezji, jak i teorii. Byłaby to jednak interpretacja konsekwentna. Tomicki chce natomiast czytać Tkaczyszyna-Dyckiego wielowymiarowo, wykorzystując teorie bardzo zniuansowane pod względem pojęciowym. Stosowanie ich w interpretacji tej poezji wymaga finezji i dużej precyzji języka.

## Pogranicze, margines, krawędź

Czytanie literatury w świetle egzystencjalno-fenomenologicznej teorii Lainga, jak to czyni Grzegorz Tomicki, wydaje się pomysłem ciekawym, szczególnie w pierwszej części książki. Jest to jednak perspektywa zewnętrzna wobec samego tekstu, traktująca poezję jako jeden z wielu dyskursów i jako taka wymaga dowodów „z zewnątrz” poezji. Niestety w przypadku Tkaczyszyna-Dyckiego źródeł nie ma zbyt wiele, poza dwoma wywiadami i eseistyczną książką poety *Zaplecze*.

Mieszanie porządku kreacji i biografii to znamienna cecha twórczości Dyckiego, która z biegiem czasu stała się swego rodzaju strategią autora. Wzmocniona przez inne zachowania poety, m.in. odmawianie wywiadów, służy budowaniu jego legendy. Pisząc o tej twórczości, recenzenci nie zawsze dostrzegali specyfikę tych wierszy, chętnie popadając w skrajności. Wczesna recepcja poezji Tkaczyszyna-Dyckiego nie była wolna od odczytań ściśle biograficznych. Pisze o tym Andrzej Niewiadomski w artykule *Poezja jako terapia (nie)możliwa*:

Można bez zbytniego ryzyka pomyłki stwierdzić, iż „standardowe” odczytanie najistotniejszych wymiarów wierszy Dyckiego opiera się o penetrowanie umiejętnie podsycanej przez samego poetę i pełnej przekłamań krytycznych „legendy” biograficznej. Ośrodkiem zainteresowania staje się nie poezja, ale „oryginalność” egzystencji znacznie odbiegającej od współczesnej, redukującej tragizm, normy<sup>15</sup>.

Autor zauważa, że przedmiotem zainteresowania bywała nie sama poezja, ale egzystencjalny wymiar przeżyć w niej zawartych. Była to lektura zorientowana na pacjenta, jednostkę będącą nośnikiem traum, chorób i przeżyć. Powstawał obraz przekłamany, bo nie uwzględniający świadomego używania przez Tkaczyszyna-Dyckiego konwencji autobiografizmu. Pisze o tym także Marcin Jaworski w artykule *Rzeczywiste. Konkretne*, gdzie zauważa, że poezji autora *Imienia i znamienia* nie da się czytać czysto biograficznie:

Czytelnik Dyckiego z łatwością znajdzie punkty wspólne między jego twórczością a poezją np. Rafała Wojaczka (rozchwiana tożsamość, erotyzm, relacje z matką, wyrafinowana forma etc.) i równie szybko dostrzeże, że Dycki odróżnia się przede wszystkim dystansem (nie zawsze ironicznym) wobec samej formy

---

<sup>15</sup> A. Niewiadomski, *Poezja jako terapia (nie)możliwa*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/o-wierszach-eugeniusza-tkaczyszyna-dyckiego> [dostęp 08.12.2016].

wiersza i do własnego statusu jako poety oraz umiejętnym balansowaniem między dosadnością a humorem. Warto zauważyć, że wbrew temu, co sugerował Niewiadomski, Dycki nie dorobił się, jak Stachura, Wojaczek czy Świetlicki, wyznawców legendy i raczej mu na tym nie zależało<sup>16</sup>.

Jaworski zgadza się z Niewiadomskim co do tekstowo-kreacyjnego rysu poezji Dyckiego, ale polemizuje z tezą, że poeta stał się legendą i że odpowiedział w ten sposób na zapotrzebowanie czytelników spragnionych legend na miarę Wojaczka, Bursy i Stachury. Według badacza elementy biografii poety przekłętego służą autorowi *Peregrynarza* jedynie jako element budowanej biografii autora-bohatera własnych wierszy, która pisana jest „na pograniczu, marginesie, kresie, krawędzi (literatury, państwa, społeczeństwa, kultury zachodniej, tekstu)”<sup>17</sup>. Wyrażony przez Jaworskiego pogląd zwraca uwagę na wymagania, jakie wobec czytelnika-badacza stawia poezja Tkaczyszyna-Dyckiego. Jednostronna interpretacja, która nie uwzględni obecnego tu napięcia między tekstem i egzystencją, może ześliznąć się w stronę odczytania naiwnego i powierzchownego. Równie niewystarczające wydaje się być orzekanie o przyjęciu przez poetę strategii gry albo o zachodzącej tam „dialektyce sensów”. Być może wyznaczone przez Jaworskiego miejsce dyskursu Tkaczyszyna-Dyckiego – na pograniczu, marginesie, kresie, krawędzi – stanowi zachętę do poszukania języka opisu zainteresowanego znoszeniem podziału na podmiot i przedmiot, prawdę i fałsz, autentyzm i kreację.

## Existential-Phenomenological Reading of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's Poetry

### Summary

The article concentrates on the existential-phenomenological reading of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's poetry as it was proposed by Grzegorz Tomicki in his work *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*. It concentrates on showing the tension between creation and authenticity in Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's poetry and on the resulting difficulty in using traditional concepts of author and of lyrical 'I'.

**Keywords:** poetry, creation, authenticity, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

---

<sup>16</sup> M. Jaworski, *Rzeczywiste. Konkretne*, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012, s. 220.

<sup>17</sup> Tamże.

Agnieszka Czyżak

Wydział Polonistyki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

e-mail: agnieszkaczy@tlen.pl

## W cudzej przestrzeni – narracyjne gesty (samo)poznania w prozie przełomu XX i XXI wieku

Przekształcanie cudzej przestrzeni w tekst, tematyzowane jako akt rekonstrukcji miejsc utraconych, zapomnianych, startych z aktualnych map, odsłania z reguły zgoła odmienne przeznaczenie. Przestrzeń kreowana w takich tekstach staje się specyficznym „miejszem autobiograficznym”<sup>1</sup> autora, zaanektowanym i zinterioryzowanym w akcie twórczej ekspresji i autorefleksji. W miejscu poddawanym uważnemu, ale silnie subiektywizowanemu oglądowi, przekształcana wielorako potoczna pamięć przeszłości oraz jej utrwalone w tradycji wizje współlistnieją z krzyżującymi się na różnych poziomach współczesnymi dyskursami etycznymi, ideologicznymi i artystycznymi. Cywilizacyjna katastrofa, która doprowadziła do gruntownego przeobrażenia znanego nam świata, pozostawiła puste miejsca domagające się wypełnienia, odtworzenia, przede wszystkim zaś podjęcia próby zrozumienia przebiegu minionych zdarzeń i wejścia w osobistą, osadzoną w aktualnych realiach, relację z przeszłością – jej śladami, znakami, cieniami.

---

<sup>1</sup> Zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200. Badaczka wskazuje, iż miejsce autobiograficzne można dookreślić jako indywidualne miejsce pamięci, którego niezbywalnym atrybutem jest jego jednostkowy wymiar, odniesienie do świadomie wytwarzanej tożsamości. Nadto jest ono: „znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie istnieje w topograficznej próżni, nie odnosi się do przestrzeni geometrycznej, uniwersalnej i pustej” [tamże, s. 188].

Marek Zaleski, przypominając głęboko zakorzenione w świadomości zbiorowej przekonanie, iż „umarli nie pogrzebani należycie – wracają”<sup>2</sup>, wskazywał na przyczyny niedostatecznej reprezentacji traumatycznych doświadczeń wojny w literaturze powstającej w okresie następującym po jej zakończeniu. Umarli nie mogli znaleźć odpowiedniego miejsca w tekstach, bo silniejszy okazywał się mechanizm zapomnienia służący życiu, wzmacniany przez rzeczników zwycięskiej wówczas ideologii. Utraceni bliscy okazywali się też na rozmaite sposoby „niesłusznymi” umarłymi, o których należało zapominać dla własnego bezpieczeństwa czy choćby spokoju. Przed wszystkim jednak: „umarli nie mogli znaleźć swego miejsca, bo piszący mieli świadomość niewydolności języka i jego wadliwych reprezentacji w obliczu tego, czym była wojenna i okupacyjna śmierć, szczególnie w swej nowej postaci”<sup>3</sup>.

Istotnym aspektem późniejszego utrzymywania sfer niepamięci w obrazowaniu Zagłady okazał się długo usuwany ze sfery świadomości zbiorowej fakt, iż traumatyczna historia nie wydarzyła się wyłącznie pomiędzy Niemcami i Żydami. Pojawiła się konieczność ponownego utekstowania przestąpienia, w której rozegrała się tragedia wpisywana odtąd w schemat trójkąta – nierównobocznego, ale jednak o trzech wierzchołkach. Tym samym także podjęcie tematu stawało się z reguły równoznaczne z wpisaniem się autora w ramy jednego z wielu współlistniejących, jednak coraz bardziej sprzecznych, a nawet wykluczających się, dyskursów pamięci o przeszłości. Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku Katarzyna Bojarska, podsumowując liczne diagnozy powstające w ramach polskiej odmiany kultury posttraumatycznej z przełomu tysiącleci, stwierdziła:

Przez to, że brali w niej udział Polacy – świadkowie, ofiary, a niekiedy oprawcy (pośredni i bezpośredni) – sprawa jest bardziej skomplikowana, szczególnie dla pokoleń powojennych. Wchodzą one w posiadanie dziedzictwa, które nie jest ani jednoznaczne, ani chwalebne, natomiast wymaga rozliczenia i oceny, również krytycznej<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> M. Zaleski, *Rozmowa żywych z umarłymi*, w tegoż: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007, s. 46. Zaleski rozpoczyna rozważania od analizy znanego wiersza Tadeusza Borowskiego *Sielanka*, który „antycypuje dyskusję nad (nie)obecnością umarłych w poświęcimskim życiu, żarłocznie instalującym się na gruzach [...]. Dyskusję, która znajdowała zacywn w ówczesnym wysypie wierszy stanowiących właśnie rozmowy z umarłymi. Dyskusję, która w końcu nie doszła do skutku – głównie jednak z powodów politycznych” [s. 33].

<sup>3</sup> Tamże, s. 44.

<sup>4</sup> K. Bojarska, *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna. „Tworci” Marka Bieńczyka w kontekście kultury posttraumatycznej*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 2, s. 93.

Już u schyłku XX wieku, w warunkach rozpadu wszelkich mitów spajających wspólnotę, rozliczeń takich można było dokonywać jedynie jako jednostkowo przeprowadzane rozpoznania, czynione we własnym imieniu.

Narrator powieści Marka Bieńczyka zatytułowanej *Tworki* eksplicytnie ujawnia przyjętą perspektywę:

Przychodzę więc nawoływany, przesyłkę odbieram, własnym podpisem ten nieproszony, nieadresowany dar na tyłu stronach kwituję i wołam was, bo może i z was ktoś przyjdzie, ktoś przybędzie na stałe do mojej ławeczki, wołam, tak, przyjdźcie najlepiej wszyscy w dowolnym czasie, który będzie się stawał, przyjdźcie ze wszech stron jakąkolwiek kolejką<sup>5</sup>.

Narrator stale wskazujący na swoją obecność we współczesnych Tworkach, niepozwalający zapomnieć o sobie piszącym opowieść o Soni na ławeczce w przyszpitalnym parku, wzywa jednocześnie: „czytajcie, czytajcie prozę, i święćcie imię wasze i pokwitujcie”<sup>6</sup>. Inaczej mówiąc – ujawnijcie własną kontrsygnaturę literackiej wizji. Tworki dzisiejsze stają się tym samym miejscem wielorako niejednorodnym: teraźniejszym i przeszłym, doświadczanym i utekstowianym, cudzym i własnym.

Podobnie rzecz się ma z Królowym Stożem, pograniczną wsią będącą centrum wydarzeń w powieści Ignacego Karpowicza. W powstałej piętnaście lat po utworze Bieńczyka *Sońce* narrator w zdecydowanie większym stopniu, najczęściej autoironicznie, ujawnia kreacyjny wymiar opowieści:

muszę położyć nacisk na uniwersalny charakter tej historii, tej opowieści, którą przeczuwam, lecz której jeszcze nie poznałem. Ta historia musi być zrozumiała przede wszystkim dla innych, wtedy stanie się zrozumiała też dla mnie<sup>7</sup>.

Narracja o losach dotkniętej traumą wojenną Sońki szybko okazuje się relacją o jednoczesnym poznawaniu i przetwarzaniu jej losów, prowadzącym nie do zrozumienia przeszłości, lecz eksplikowania teraźniejszości i własnego w niej miejsca. Narrator-bohater wkracza w przestrzeń cudzą, która okazuje się na poły własną, niegdyś odrzuconą, dziś odzyskiwaną. W miarę rozwoju opowieści to właśnie gesty prowadzące do samopoznania kondycji twórcy okazują się nadrzędnym celem artystycznych działań.

Z kolei w wykreowanym przez Pawła Potoroczyna w *Ludzkiej rzeczy* niewielkim Piórkowie koegzystują już tylko niezliczone, mniej lub bardziej znane opowieści o czasie nieludzkim, a globalna katastrofa cywilizacyjna odbija się jak w soczewce w dziejach małej wiejskiej społeczności. Wszystko

<sup>5</sup> M. Bieńczyk, *Tworki*, Warszawa 1999, s. 194.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014, s. 34.

okazać się może „ludzka” – a więc zrozumiałą, możliwą do oswojenia i wyartykułowania sprawą; tym samym doświadczenia „czasu nieludzkiego” objawiają swój człowieczy wymiar, potoczny wizerunek i prosty, jakoby „ludowy” (wyrastający ze sfery ludowej moralności) osąd. W książce Potoroczyna bowiem najbardziej „ludzką rzeczą” okazuje się samo tworzenie narracji, ich powtarzanie, przekształcanie, dopasowywanie do własnych potrzeb. Nadmiar opowieści, nakładających się nie tylko palimpsestowo, ale i wielorako skrzyżowanych oraz wzajemnie dezawuuujących swe prawdopodobieństwo – pozornie zakrywa, a w istocie paradoksalnie obnaża niemożność dotarcia do jakiegokolwiek „prawdy” o doświadczeniach wojny i Zagłady. Kompulsywnie mnożone historie lub ich możliwe do przekształcenia w obszerny tekst zawiązki ukazują stan niewiedzy maskowany przez świadomie wykorzystywane w utworze pokłady nawarstwiających się przez wiele dekad opowieści o przeszłości. Giorgio Agamben w tekście *Ostatni rozdział historii świata* stwierdził: „To, w jaki sposób czegoś nie wiemy, jest równie, a może i bardziej ważne od tego, w jaki sposób to coś znamy”<sup>8</sup>. Tym samym warunkiem, a zarazem kamieniem probierczym, wiedzy okazać się może zakreślanie granic strefy niewiedzy.

Narrator *Ludzkiej rzeczy*, mówiący wieloma głosami, zmieniający często rejestr swej wypowiedzi (odsłaniający skalę swoich możliwości) wskazuje niejednokrotnie na rolę świadomości kreatywnej, wagę samego gestu artykułowania opowieści, zawierającego w sobie moc dookreślenia tożsamości twórcy. Tekstowe sygnały znamionuje podobieństwo z tymi, które można odnaleźć w *Sońce* Karpowicza. Mowa w nich także o ocaleniu – jednak nie pamięci o przeszłości, lecz „ocalaniu siebie”. Kiedy narrator *Sońki* zdaje sobie sprawę, że musi „zapamiętać więcej” niż zostało opowiedziane, zaczyna rozumieć także, iż „musi pamięć zaprząć w teatralny lub powieściowy kierat, by siebie ocalić, by wreszcie opowiedzieć jakąś prawdę, zawalczyć o coś”<sup>9</sup>. Inaczej mówiąc, musi – jako przedstawiciel pokolenia niepamiętającego czasów okupacji – zamknąć traumatyczne doświadczenia wojenne w znany, oswojony kształt, a jednocześnie wytworzyć ocalający twórcę dystans i odsłonić piętra samoświadomości, także te aktualnie, równoległe z tworzeniem opowieści, dobudowywane.

Obaj narratorzy – i w *Ludzkiej rzeczy*, i w *Sońce* – zdają się więc po części powtarzać gesty narratora wykreowanego przez Bieńczyka w *Tworach*. Ujawniane tam sygnały aktu tworzenia narracji o wojennych losach bohate-

<sup>8</sup> G. Agamben, *Ostatni rozdział historii świata*, w tegoż: *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 126.

<sup>9</sup> I. Karpowicz, *Sońka*, s. 59.

rów zderzane są z gorzką świadomością ograniczeń wynikających z rzeczywistego przebiegu historycznych wydarzeń. Autor nie może uratować swych postaci od niechybnej śmierci – narrator zaś staje się medium tej przepelnionej bezsilnym żalem pewności. W *Tworach* zostało stematyzowane pragnienie wkroczenia w granice cudzej przestrzeni – autokreacja pełni w nich rolę służebną. W *Sońce* tematyzowaniu podlegają reguły przepisywania cudzego losu dla własnych celów – przede wszystkim autokreacyjnych. W *Ludzkiej rzeczy* tematem pozostaje bezradność wobec nadmiaru opowieści o cudzych losach – kreacje postaci i autokreacja uzyskują ten sam status wyłącznie tekstowego, wielokrotnie zapośredniczonego literackiego bytu. Tym samym wskazane utwory przekształcają się w narracje nie tyle o końcu epoki i końcu świata, ile o ostatecznym kresie ocalającej, utrwalającej, pośredniczącej mocy tekstów kultury – kolejne z długiego szeregu literackie realizacje przekonania o ich immanentnej niezdolności wytwarzania czy przechowywania znaczeń.

W dotkniętej erozją i narażonej na ostateczny rozpad rzeczywistości, wszelkie afekty i emocje mogą być wyrażane jedynie przez istniejące w ludzkiej mowie nieadekwatne przybliżenia, ułomne metafory, nieskuteczne elipsy. W ten tylko sposób wypełnione może zostać zadanie twórczości ponowoczesnej, które można określić, za Ryszardem Nyczem, gromadzeniem dowodów (wrażeń, symptomów domysłów) na istnienie faktyczności. Faktyczność wyczuwalna jest poprzez opór, jaki stawia siłą swego bezwładu działaniom podmiotu oraz plastycznością swej substancji, jego władzom przedstawiania<sup>10</sup>. Negatywna obecność opierającej się uobecnieniu rzeczywistości dla sztuki ponowoczesnej staje się wyzwaniem, które może wypełniać w ograniczonym zakresie. Pozostaje zatem świadectwo jednostkowej woli poszukiwania i stawiania pytań, przy równoczesnym uznaniu niemożności dotarcia do zobiektywizowanych odpowiedzi i przekroczenia aktu samopoznania. Agamben, pisząc o braku przepisów na wyznaczenie sfery niewiedzy, wskazywał również, iż jej zakreślanie

nie oznacza po prostu niewiedzenia, nie chodzi tu jedynie o brak lub defekt. Przeciwnie – taka czynność oznacza utrzymanie właściwego związku z niewiedzą, zezwolenie na to, aby towarzyszyła ona naszym ruchom i kierowała nimi<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> R. Nycz, „Wyrażanie niewyrażalnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma. Łódź 1998, s. 100. Badacz podkreślał w tym samym miejscu, iż dla ponowoczesnej twórczości „rzeczywistością byłoby przede wszystkim to, czemu modernizm odmówił właśnie istnienia: pozbawiona esencji materia realności; to, co bezkształtne, nieznaczące, nieznaczące, nieuchwytnie.”

<sup>11</sup> G. Agamben, *Ostatni rozdział historii świata*, s. 127.

W takiej perspektywie oglądu „związek z niewiedzą” można pojmować jako aktywną relację z tym, co niepoznawalne, a jednak dotkliwie obecne.

W powieści Bieńczyka szpital w Tworkach ukazany został jako przestrzeń niejednorodna: sceneria tragicznych wydarzeń sprzed półwiecza i współczesne miejsce pracy twórczej pisarza, próbującego nawiązać kontakt z przeszłością przez usytuowanie się w centralnym punkcie kreowanej (odnajdywanej, od-twarzanej) przez siebie historii. Katarzyna Bojarska podkreślała: „kluczowe w *Tworkach* są właśnie sama opowieść i pamięć oraz próba odtworzenia nieistniejącego świata z nędznych resztek, jakie po nim zostały”<sup>12</sup>. Akt pisania pojmowany jako akt przywracania utraconych miejsc, zatartych śladów, ulotnych pozostałości staje się działaniem wymagającym rzeczywistego zaangażowania – to z kolei wiąże się z pragnieniem, by także odbiorcy uznali konieczność wejścia w tryb uważnego, aktywnego, a zarazem emocjonalnego odbioru. Nade wszystko zaś, by autora i czytelników połączyło przekonanie o wspólnocie człowieczego losu, naznaczonego śmiertelnością i cierpieniem. Dlatego narrator powtarza: „sygnujcie na nowo, potwierdźcie, pokwitujcie, podpiszcie kiedyś odbiór, dorzućcie, wy wszyscy dziś niby imienni, swoje post, postscriptum”<sup>13</sup>.

Nie miała racji Aleksandra Ubertowska budując swoją krytyczną analizę na stwierdzeniu, iż Bieńczyk: „usunął poza horyzont swojej świadomości pisarskiej dramatyczne, determinujące sytuację pisarza Szoa napięcie między historią i fikcją, pomiędzy «zdarzyło się» i «opowiadam»”<sup>14</sup>. W *Tworkach* silne napięcie między historią a fikcją uwidacznia się właśnie na poziomie zderzenia teraźniejszych reakcji opowiadającego z nieodwracalnym, wydobywanym z niepamięci przebiegiem minionych zdarzeń. Na przykład historia jednego z bohaterów, Jerzego o nieznanym nazwisku, ukrywającego się pod fałszywym mianem Marcelego Brochwicza, skłania narratora do pełnej bezsilności apostrofy: „No właśnie Marcelu Jerzy, powiedzmy Brochwicz, gdzie poszedłeś? Gdzieżeś, kurwa, przepadł? Wo bist du gegangen, gekommen i kaputt?”<sup>15</sup>. Bohater, zmęczony życiem w ciągłym strachu, zdecydował się, wraz z żoną i szwagierką, pójść do Hotelu Polskiego, w którym Niemcy zastawili pułapkę na ukrywających się jeszcze członków żydowskiej społeczności. Wyprawa, która musiała zakończyć się tragicznie, prowokuje narratora do wyznania:

<sup>12</sup> K. Bojarska, *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna*, s. 96.

<sup>13</sup> M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 194.

<sup>14</sup> A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007, s. 295.

<sup>15</sup> M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 127.

Marcelu Jerzy Brochwicz, weź sobie wszystko, co moje. Resztkę papierosa już zgasłego w cynowej popielniczce, tę butelkę whisky z czerwoną nalepką [...] bilet miesięczny na kolejkę, a z kuchni radio tranzystorowe, ze dwa co najmniej widelce, nóż, pieprz i sól. I weź sobie, tu obok, z tej ławeczki, komputer z polską czcionką, jak polski, psiakrew, dlaczego akurat Polski był wasz hotel, żebym tylko widział twoje ręce, jak go bierzesz i pakujesz, i twoje oczy, i twoje zęby, gdy się do mnie uśmiechasz<sup>16</sup>.

Pragnienie podarowania wielu zbędnych – i wówczas, i dziś – rzeczy jest w istocie wyrazem rozpaczki wywołanej przez niemożność zmiany biegu wydarzeń, konieczność uznania, iż zbrodnia z przeszłości pozostanie bezsensownym, okrutnym i nieodwracalnym morderstwem, także w świecie powieściowej fikcji.

Marek Zaleski wskazywał, iż tropy idylliczne w literaturze poświęconej Zagładzie służą wzmacnianiu zamierzonego efektu obcości: „zderzenie radykalnie anty-idyllicznego świata z toposem arkadyjskiego *locus amoenus* daje skutek podwójny: wydobywa okrucieństwo Holocaustu i nieprzystawalność doń literackiego przedstawienia”<sup>17</sup>. W powieści pozorna idylla ulega ostatecznemu zniszczeniu, giną też wszyscy przedstawieni jako piękni, dobrzy, barwni, radośni, a przede wszystkim niewinni. Na ruinach cywilizacji pozostają niezdarzy grafioman Jurek i zdolna do mimikry „bezbarwna” Janka. Pozbawieni wyrazistych cech, odarci z właściwości, Adam i Ewa tkwią w opustoszałych ruinach, a ich utracony świat pozostanie miejscem niemożliwym do odtworzenia ani w rzeczywistości, ani w sferze sztuki. Celem artystycznych zabiegów stać się musi zatem odkrywanie i jednocześnie wytwarzanie tożsamości własnej, ustanawianie w relacji z minionym czasem i w odniesieniu do utraconych przestrzeni, trudne dążenie do samopoznania. Nasza tożsamość – jak przekonuje Zaleski – może być zakładnikiem opowieści:

To, co jest ostatecznym celem (obecność), w literaturze jest śladem (przedstawienie). Być to stawać się poprzez coraz to bardziej mnożące się znaki – ślady obecności. Im więcej znaków, tym silniejsze bycie. Powrót Soni dokonujący się w geście pisania jako pracy żałoby jest procesem wzrostu, przyrastania sensu, reintegracji własnej osobowości i tożsamości<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Tamże, s. 128–129. Wyliczenie zbędnych podarunków kończy apostrofa: „Do Marcela Jerzego Brochwicza, do Marcela Jerzego Brochwicza palce moje i usta – chwała i cześć”.

<sup>17</sup> M. Zaleski, *Jedyna instancja*, w tegoż: *Echa idylli*, s. 277.

<sup>18</sup> Tamże, s. 308. Zaleski podkreśla w zakończeniu, iż gdyby narrator miał oddać sprawiedliwość przeszłości, realiom Tamtego, dać im wyraz, musiałby wyjść poza język: „Poza przestrzeń języka, która jest przestrzenią ludzkiego. Lepiej pozostać w ludzkiej przestrzeni, zakończyć opowieść gestem afirmacji, niż zaciekle drążyć nieobecność: nigdy nie zdołamy oddać jej sprawiedliwości” [s. 310].

Tworki zyskują tym samym status miejsca autobiograficznego, pozwalającego zamknąć w swoich granicach doświadczenie kreacji pojmowane jako gest przezwyciężania pustki i nicości, przekraczania głębokiej wyrwy między usuwaną w niepamięć przeszłością a naznaczoną utratą teraźniejszością.

Podobną drogę obrał Karpowicz, który reintegrację osobowości i tożsamości dokonującej się w akcie tworzenia uczynił osią swojego utworu. Pozostawił także liczne tropy pozwalające doszukiwać się w postaci Igora-Ignacego śladów autora. Równie często jak Tworki w powieści Bieńczyka pojawia się w *Sońce* nazwa miejscowa Królowe Stożło. Składająca się z czterech domostw wieś „na końcu świata” istnieje poza zasięgiem cywilizacji. Idylliczny z pozoru pejzaż przesłania jednak mroczną, naznaczoną śmiercią „istotę” krajobrazu. „Królewicz”, który znalazł się tam niezamierzenie, od początku wyczuwa ową niejednorodność przestrzeni:

Coś mu się boleśnie przypominało. Krajobraz wyglądał jak krajobraz, wszystko wyglądało, jak wyglądało, łąka i drzewa, mimo to cała ta przyroda, rzeka i niebo, droga i bociany, cała ta przyroda zawierała w sobie jakąś groźbę. Usiłował rozstrzygnąć, czy to groźba z przeszłości, czy może na przyszłość<sup>19</sup>.

Zapowiadana przez początkowe sceny opowieść o zderzeniu miejskiego z wiejskim, o przypadkowym spotkaniu niezdarnego mieszczucha z nieznaną światu wiejską starowiną, rozwija się zrazu w przewidywanym kierunku. Bohater wkracza w przestrzeń *Sońki* ostrożnie, z oporami, jakby przekraczał próg obcego świata. Wkrótce jednak udaje mu się „zadomowić”, a raczej odzyskać zdolność zadomowienia się w przestrzeni dzieciństwa, odrzuconej na progu dorosłego życia<sup>20</sup>. Niezobowiązująca pogawędka rychło zmienia się w mozolne odtwarzanie traumy przeszłości a zarazem relacjonowanie przebiegu aktu kreacji i wskazywanie piętrzących się na obranej drodze pułapek. W tym przypadku wierzchołkami fabularnego trójkąta w historii z przeszłości są młoda chłopka z polsko-białoruskiego pogranicza i jej kochanek esesman, który przekazuje jej wieści o zagładzie Żydów z Gródka, sąsiadów *Sońki*.

Zaznająca pierwszy raz w życiu miłości *Sońka* nie przestaje kochać tego, którego powinna odrzucić jako wroga, nawet pojmując rozmiar jego

<sup>19</sup> I. Karpowicz, *Sońka*, s. 15–16.

<sup>20</sup> Podjęcie rozmowy prowadzi w sposób naturalny do wspólnego posiłku, noclegu pod jednym dachem, wzajemnego wkraczania w granice intymności – jak choćby w scenie, w której Igor usiłuje uczesać resztkę włosów *Sońki*. Punktem kulminacyjnym musi okazać się samotne czuwanie warszawskiego reżysera nad konającą staruszką, która po wyartykułowaniu ostatniej spowiedzi może odejść, pozostawiając opowieść w rękach sprawnego rzemieślnika, wiedzącego, jak ją przekształcić, by wywołać pożądane reakcje publiczności.

zbrodni. Justyna Sobolewska stwierdziła wprost: „nie da się dziś tak po prostu opowiadać takich historii, wszystko jest dyskursem, który można dowolnie kształtować. Narrator odsłania więc przed czytelnikiem całą machinę przekształcania cierpienia i śmierci we wzruszenie”<sup>21</sup>. Narrator jednoznacznie wyraża brak złudzeń – swój i nie zawsze tożsamy z nim bohatera-reżysera, przyzwyczajonego do manipulowania wzruszeniami odbiorców:

Czuł się jak kustosz w muzeum cudzych wspomnień, jak horolog przy rozłożonym mechanizmie. Dopiero, gdy się przełożyło te wspomnienia na własne doświadczenie, wyłaniało się coś zrozumiałego, jednocześnie jednak jasne stawało się to, że po drodze coś umykało. Autentyczność to jednak potworna klisza<sup>22</sup>.

Poszukiwanie śladów przeszłości, próba ich transpozycji okazuje się kolejnym zadaniem niemożliwym do wypełnienia – nawet przy sprzęganiu ich z materią własnych doświadczeń. Być może więc jedynym, co pozostaje, jest podejmowanie kolejnych prób relacyjnego ustanawiania jednostkowo negocjowanego, a przez to własnego miejsca w przepełnionej tekstami przestrzeni kultury. Jak się zdaje, Karpowicz uczynił tę wiedzę ośrodkiem swojego utworu, za cel zaś postawił sobie przekroczenie implikowanych przez nią ograniczeń, artystyczne przewyciężenie ułomności reprezentacji.

Zamiar Piotra Potoroczyna można z kolei odczytać jako podjęcie gry z konwencjami, świadomie rozgrywanej na płaszczyźnie przede wszystkim intertekstualnej. Prowadzić on może jednak do postrzegania utworu jako rezultatu strategii służącej wytwarzaniu dzieł przynależących do „prozy środka”. Literackie realizacje tego rodzaju oferują czytelnikom mniej wymagającym przekonanie, iż obcuja z twórczością wyrastającą ponad przeciętną produkcję rynku książek. Odbiorcom o większych oczekiwaniach autorzy oferują sygnały świadomego naruszania tradycyjnych ujęć, przełamania stereotypowych realizacji, przedstawiania i autorskiego montażu osadzonych w potocznej świadomości obrazów. Ślady przeszłości ulegają wówczas ujednoliceniu – jako elementy tekstowych gier – niezależnie od swej proveniencji.

Koncepcje śladu, definiujące pojęcie jako formę obecności tego, co mione, zapomniane, wymykające się przedstawieniu lub utracone, wskazują

---

<sup>21</sup> J. Sobolewska, *Zdrajczyni, dziwka, szeptucha*, „Polityka” nr 2958, 14.05.2014, s. 80. Badaczka zastanawia się nad skutkami obranej strategii w perspektywie odbioru: „to może być drażniące, bo czytelnik nie wie miejscami, czy kadysz pojawia się, bo żydowskość jest trendy, czy jest koniecznym i jedynym możliwym pojednaniem (uczestniczą w nim ofiary i oprawcy)”.

<sup>22</sup> I. Karpowicz, *Sońka*, s. 108.

nie tylko na związki śladu z kategorią pamięci jednostkowej czy zbiorowej, ale i na jego immanentną niekoherencję oraz permanentną niestabilność. Utrwalane mimo to w niezliczonych tekstach kultury zdradzają wówczas swą podatność na zawłaszczanie w ramach rozmaitych dyskursów i tendencję do zastygania w doraźnie przydatnych kształtach<sup>23</sup>. Kolejne literackie realizacje tematów, których zadaniem jest restytucja lub rewindykacja śladów przeszłości, zdają się z reguły zaspokajać przede wszystkim pisarskie pragnienie emulacji. Narrator *Ludzkiej rzeczy* z pozoru dąży do zgłębienia historii fikcyjnego Piórkowa i jego mieszkańców oraz do jej odtworzenia w kształcie, który pozwoliłby dotrzeć do egzystencjalnej prawdy czy choćby prawdopodobieństwa zdarzeń rozgrywających się na peryferiach wielkiej wojny, do świadczeń pozostających poza nurtem głównych wydarzeń historycznych. Opowiada raz jeszcze, by obnażyć dystans, nieuchronnie towarzyszący wyprowom w przeszłość i jego współczesną specyfikę.

Wyraziście dookreślane medium opowieści drwi z twórców wszelkiego rodzaju, przekonując, iż „towarzystwo artystów”, które łączy jak najęte, to mitomani i patologiczni kłamcy, trudniący się przesłaniem „prawdy”:

Muszą tej prawdzie koniecznie dopisać rymy, rytmy i harmonie, dorysować perspektywę, drugie dno, trzeci i czwarty plan, wijącą się drogę w prawym górnym rogu, wykoncypować nieskończoność, z czegoś, co nawet porządnie zacząć się nie chce... Musi to koniecznie powiedzieć, co wypowiedzieć się nie da... [...] A jakie niezdolne... I gotowe zabić za talent...<sup>24</sup>

Jednak przy bliższym oglądzie krytyka zawarta w rozważaniach stylizowanych na wypowiedź wyrastającą ze zdroworozsądkowych przekonań czy owej „ludowej mądrości” jest sygnałem wyrazistej ironii (i autoironii). Narrator stwierdza na przykład: „W Białobrzegach żyły trzy rodzaje Żydów – heroiczni, hedoniczni i paniczni” [s. 42], próbując rzekomo przybliżyć nieusuwalne podziały w łonie żydowskiej wspólnoty<sup>25</sup>. Proste uporządkowanie zdradza jednak już swym językowym kształtem sztuczność i przyjętą

<sup>23</sup> Zob. *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014. W szczególności hasła: A. Zawadzki, *Ślad*; M. Marszałek, *Świadectwo*; P. T. Kwiatkowski, *Niepamięć*.

<sup>24</sup> P. Potoroczyn, *Ludzka rzecz*, Warszawa 2013, s. 207. Dalej w tekście numery stron przy cytatach według tego wydania.

<sup>25</sup> Ten fragment opowieści odwzorowuje trzy funkcjonujące jeszcze przed wojną stereotypowe wyobrażenia żydowskich wyborów tożsamości: „Heroiczni trudzili się szyciem ubrań i butów, leczeniem zębów, pisaniem podań i wyszynkiem, chodzili do synagogi, kochali dzieci. Paniczni chrzcili się i wyjeżdżali byle dalej, w asymilację pełną pogardliwych spojrzeń i samotnych wigilii bez kolęd. Hedoniczni gadali o rewolucji, palili papieroski, patrzyli na Moskwę albo marzyli o Palestynie” [tamże, s. 42].

w utworze perspektywę rzutowania wstecz rozpoznać przynależących do późniejszych epok. Podobnie rzecz się ma z konkluzją: „Kto to mógł wiedzieć, że i ci, i tamci, nie cierpiąc się i wrzeszcząc, biegali dookoła komina?” [s. 42].

Ważną postacią w utworze jest nieudolny literat, marzący o wydaniu sonetów, pragnący sławy i licznego grona czytelników-wielbicieli jego talentu. Jednak dziedzic Radecki pozostaje twórcą niespełnionym, bowiem dotknięty został artystyczną ułomnością – nie wiedząc, kim jest, nie jest w stanie wyrazić siebie. W przypadku prozy Pawła Potoroczyna niewiedza – czy inaczej wiedza o niemożności rzeczywistego zinterioryzowania cudzego doświadczenia – skutkuje owym nadmiarem, uruchomianiem nadmiaru opowieści o wyraźnie literackiej proveniencji. Przywoływane teksty, jak i poszczególne ich elementy poddawane są swoistej hiperbolizacji służącej ujawnianiu gry z tradycją na wszelkich poziomach utworu. Przebieg akcji powieści wyznacza msza pogrzebowa odprawiana w intencji chłopskiego dowódcy oddziału partyzanckiego Jasia Smyczka, którego pochówku zabronili Niemcy pod groźbą surowych represji. Msza stanowi pretekst do odtworzenia losów nie tylko chorążego i członków jego oddziału, ale także wskazaniu rodowodów i biografii wszystkich uczestników pogrzebu. Sam Smyczek to ciało w trumnie, a mimo wszystko główny bohater utworu<sup>26</sup>. W *Ludzkiej rzeczy* ujawniany jest nieustannie mitotwórczy charakter opowieści oraz okoliczności rodzenia się legendy dzielnego partyzanta – tym samym kwestia prawdopodobieństwa zostaje uchylona<sup>27</sup>. Tak samo rozwiązana została sprawa jego genealogii – ma w sobie krew nie tylko francuską i austriacką, ale nawet indiańską – a przynależy raczej do świata mitycznych półbogów i herosów niż „zwykłych ludzi”.

Drobiazgowo zostały odtworzone w powieści skomplikowane rodowody potomków napoleońskiego oficera Radeckiego oraz dziedziczenia przez nich skromnego majątku w prowincjonalnym Piórkowie<sup>28</sup> – dochodzi tu do wyrazistego przerysowania możliwych tylko hipotetycznie biografii. Jeden z bohaterów podczas pobytu w Ameryce Północnej najpierw poślubia Mulatkę, później Indiankę, doprowadzając tym samym do rozdzielenia dwóch gałęzi rodu. Dziedzic Radecki pozna swego bliskiego kuzyna Jana Smyczka do-

<sup>26</sup> Postać Smyczka zdradza liczne podobieństwa z bohaterem powieści Wiesława Myśliwskiego – zob. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, Warszawa 1984.

<sup>27</sup> Ważnym kontekstem w interpretacji *Ludzkiej rzeczy* jest także twórczość Tadeusza Nowaka, przede wszystkim jego prozatorskie opowieści zawarte w tomie *Półbaśnie* (Warszawa 1976).

<sup>28</sup> Przebieg zdarzeń skłania do porównań z powieścią Kazimierza Brandysa – zob. K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, Warszawa 1972. Można odnaleźć także paralele biografii postaci z życiorysami później wykreowanych szwoleżerów napoleońskich, bohaterów *Warunku* Eustachego Ryłskiego (Warszawa 2005).

piero po powrocie do Piórkowa, a dowie się o pokrewieństwie, kiedy obaj trafią do jednego partyzanckiego oddziału. W Piórkowie zresztą większość postaci zdaje się być ze sobą mniej lub bardziej jawnie spokrewniona, choć nie zawsze są świadome tego faktu – przyrodni braćmi okazują się, nic o tym nie wiedząc, także proboszcz katolickiej parafii Morga (nieznający nadto swych żydowskich korzeni) oraz luteranin z austriackim paszportem, właściciel i woźnica jedyne go w okolicy karawanu, Kazimierz Melus.

W *Ludzkiej rzeczy* szlachecki ród Radeckich wygaś ostatecznie w czasie wojny. Japońska żona dziedzica wychowywała dwóch synów tak, że jeden z nich zginął pod Stalingradem w mundurze hitlerowskiego żołnierza, drugi poświęcił swoje życie w obronie Cesarstwa Japonii, stając się lotnikiem-kamikadze w dalekiej Azji. Natomiast jedyne dziecko Smyczka (określone na nagrobku jako „Smyczę bez imienia”) urodziło się martwe, ale tylko ono z tego pokolenia zostało pochowane na piórkowskim cmentarzu. Schyłek swego pozabawionego sensu życia ostatni Radecki spędził już nie jako dziedzic, ale rezydent w uwłaszczonego pałacu. W połączeniu, a zarazem starciu tradycji szlacheckiej i chłopskiej czy raczej powtórzonym geście podjęcia gry z dziedzictwem kultury szlacheckiej i chłopskiej prymat oddany został żywiołowi plebejskiemu, jakoby bardziej autentycznemu, zdrowemu, naturalnemu. Widoczne jest to także w ramach rozbudowanej sfery erotycznej utworu: seksualne doświadczenia bohaterów wywodzących się z warstwy określanej jako niższa okazują się z reguły doznaniem niezwykle silnym, wszechogarniającym, nieprzewidywalnym, tym bardziej, że zestawione zostały z po części pozorowanymi, po części perwersyjnymi przygodami erotycznymi przedstawiciela tak zwanej „klasy wyższej”.

W powieści Potoroczyna świadomość uwięzienia w sieci zapożyczeń jest nieustannie czy wręcz natrętnie ujawniana. Narrator wyraża swą wiedzę na rozmaite sposoby, nieraz wprost, jakby dając odpór mogącym się nasuwać w trakcie lektury wątpliwościom: „Bo to wszystko jest kradzież, cała ta sztuka to jedno wielkie złodziejstwo. Każdy kradnie od każdego, kradną, co popadnie, a bezwstydnie... Kleptomuzyka... Kleptosztuka... Kleptoliteratura...” Z pułapki powtórzeń nie ma już jednak wyjścia, bowiem „jak się trafi taki, co nie kradnie, to znaczy, że nic nie czyta, nie słucha i nie ogląda. Z obawy, żeby nie być posądzonym o kradzież, stacza się w ignorancję i ciemnotę” [s. 208]. Taki „kleptofob” okazuje się zatem bardziej nieautentyczny niż jego zarżeni powszechną kleptomanią adwersarze, fałszując własne miejsce w kulturze. Natomiast uderzająca konsekwencja, z jaką w utworze powtarzane są gesty „kleptomańskiej” samoświadomości uzmysławia, iż konstrukcja narratora służyć ma przede wszystkim stworzeniu alibi dla autora, uprzedzającego mogące pojawić się wątpliwości i uwagi krytyczne.

Narrator stwierdza też z przekonaniem: „Tylko kreacja, kłamstwo i nadpodaż są specyficznie człowiecze, cała reszta, te popędy, te instynkty, te psychologie, wszystko występuje w przyrodzie” [s. 209]. Jednak żaden akt kreacji, będący w mniejszym lub większym stopniu zmyśleniem, przeinaczeniem, przetwarzaniem istniejących fikcji nie jest zdolny przeciwstawić się ciszy, niweczącej wszelkie ludzkie wysiłki przekroczenia egzystencjalnych ograniczeń. Narrator tak określa jej przemożną siłę: „ciszy przed biblijnym potopem nie rozproszy żadna modlitwa, ciszy pogorzelska nie przekupi najszczęsza skrucha podpalacza, ciszy martwego noworodka nie wygonisz, bo nie ma takiego precz, do którego mogłaby pójść” [s. 127]. Grobowa cisza zalega nad losem Hahama Gieskanera, białobrzeskiego Żyda, który stracił dom, majątek, żonę i wszystkich swoich synów, a więc kiedy przyłączył się do oddziału partyzanckiego został niejako skazany na uznanie za swój pseudonim, za nowe miano, imienia biblijnego Hioba. Tenże Hiob, jedyny Żyd, który nie mógł umrzeć, choć nieustannie igrał ze śmiercią, z woli autora musiał także przejść scenę bezsilnego zlorzeczenia Bogu i ludziom – ale w jego historii żadna strata nie doczekała się zadośćuczynienia.

Ciszę można, co prawda, próbować wyrazić słowami z książki, którą nastoletni Deleś Gieskaner, jedyny pozornie ocalony syn Hahama (bo „na czas” przechrzczony na Adasia Zajonca), zabrał ze sobą w plecaku i czytał współtowarzyszom niedoli z klasztornej sierocińca: „Przed burzą bywa chwila cicha i ponura / Kiedy nad głowy ludzi przeleciawszy chmura / Stanie i grożąc twarzą, dech wiatrów zatrzyma” [s. 187]. Poezja stworzona przez wieszczka nie wpłynęła jednak na los młodego potomka białobrzeskich Żydów, nie wskazała mu drogi. Deleś po ucieczce z sierocińca trafił do powiatowego posterunku Urzędu Bezpieczeństwa, by w wieku dziewiętnastu lat zostać jego komendantem – tekst szlacheckiego eposu pozostał dla niego (i wielu innych) jedynie milknącym, unieważnionym przez późniejsze doświadczenia, wspomnieniem. Powieść Potoroczyna dowodzi ostatecznie, że gesty niewiedzy i artykulacja milczenia mogą paradoksalnie konstytuować się w nadmiarze słów, cytatów, literackich odwołań i przetwarzanych opowieści. Utwór kończy retoryczne, choć spodziewane pytanie: „Skąd ta cisza?”.

Ironia i autoironia, często też podszyty goryczą sarkazm z reguły towarzyszą twórcom udającym się na literackie wyprawy do miejsc z nieodległej przeszłości, a jednak ostatecznie utraconych, startych z powierzchni ziemi, pozostających cudzą przestrzenią, niemożliwych do odzyskania w opowieści. Eksploracja tych miejsc prowadzi dziś niejednokrotnie do zastąpienia prezentacji tego, co musi pozostać cudze i trudne do oswojenia, wyrazistymi gestami samopoznania, rodzącego się w akcji twórczym. Projekt artystycz-

nego zawłaszczania obcych przestrzeni może przeradzać się w rozpoznawanie wszelkich ograniczeń pisarskiej swobody kreatywnej, jednak tryb ich przekraczania, próby artystycznego przewyciężenia oporu materii rzeczywistości (przeszłej i teraźniejszej) uobecnianie w tekstach pozostają ich niezbywalną wartością.

## In Other Spaces – Narrative Gestures of (Self)Recognition in Selected Literary Works at the Turn of the Centuries

### Summary

The article attempts to recognize the most distinctive aspects of spatial representations in literary works from the 20th and 21st centuries. It analyzes the narrative strategies employed in the following novels *Terminal* by Marek Bieńczyk, *Sońka* by Ignacy Karpowicz and *Ludzka rzecz* by Paweł Potoroczyn. Consequently, it shows that textual exploration of space which is foreign, other, untameable may be instrumental in authorial self-representation and that it may additionally reveal the writing process with its innate limitations.

**Keywords:** literary space, representation, narrative strategies, Marek Bieńczyk, Ignacy Karpowicz, Paweł Potoroczyn

Agnieszka Izdebska

Katedra Teorii Literatury

Uniwersytet Łódzki

e-mail: agniz@poczta.onet.pl

## Kilka uwag o konstrukcji przestrzeni w prozie W.G. Sebald

Pisanie – czy w ogóle wypowiedzanie się – o twórczości W.G. Sebald<sup>1</sup> obciążone jest wieloma niebezpieczeństwami. Agata Sierbińska, w tekście *W.G. Sebald. Zrujnowana pamięć*, zamieszczonym w poświęconym pisarzowi numerze „Kontekstów”, tak określiła podstawowy w tym wypadku kłopot:

o twórczości Sebald napisano «zbyt wiele», co stawia nas, badaczki i badaczy, w trudnym położeniu – każe szukać nieopisanych jeszcze fragmentów, wątpliwości, które nie zostały dotąd rozwiązane, i zastanawiać się – czy rzeczywiście zostało coś jeszcze do powiedzenia?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Pisarz konsekwentnie posługiwał się tylko inicjałami dwojga swoich imion: Wienfried Georg, uważając ich pełne brzmienie za nadto Hegłowsko-germańskie. Zob. A. Zagajewski, *Melancholijny i konkretny*, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2, s. 35.

<sup>2</sup> A. Sierbińska, *W.G. Sebald. Zrujnowana pamięć*, „Konteksty” 2014, nr 3–4, s. 93. Bibliografia tekstów poświęconych twórczości Sebald jest tak obszerna, że zamieszczenie tu nawet jej niepełnego wyboru byłoby zabiegiem nieco jałowym. Mark M. Anderson odnotowuje, że ten wysyp tekstów naukowych poświęconych pisarzowi miał miejsce po jego tragicznej i przedwczesnej śmierci. Wcześniej twórczość Sebald była komentowana i recenzowana niemal wyłącznie w czasopiśmie. Anderson konstatuje nieco asekuracyjnie, że obszerność literatury odnoszącej się do Sebald wyklucza możliwość choćby pobieżnego zrelacjonowania głównych pojawiających się w niej wątków [M.M. Anderson, *Documents, Photography, Postmemory: Alexander Kluge, W.G. Sebald, and the German Family*, „Poetics Today” 2008, vol. 29, nr 1, Spring, s. 139].

Powołuję się na tę wypowiedź, ponieważ – jak zapewne wszyscy o Sebaldzie, mimo wszystko, piszący – mając świadomość owego nadmiaru (czy może relatywnego nadmiaru) nie mogą pozbyć się poczucia, że jego pisarstwo mimo wszystko ciągle wymyka się domknięciom, pozostaje nie-do-opisane, nie-do-zanalizowane. A ranga tekstów Sebaldy nie pozostawia wątpliwości: mamy do czynienia z jednym z najciekawszych dwudziestowiecznych twórców, a i ze zjawiskiem istotnym dla przemiany formy powieściowej w ostatnich dekadach XX wieku.

Jednym z powodów, dla których tak wielu piszących o Sebaldzie czuje się sprowokowanych do kolejnych dopowiedzeń jest hybrydyczność jego dzieł<sup>3</sup>. Realizuje się ona na wielu poziomach: językowym, tekstowym, świata przedstawionego, konwencji gatunkowych i narracyjnych. W swoistej autoprezentacji on sam konstatawał zresztą: „pracuję według systemu *bricolage* w sensie Levi-Straussa”<sup>4</sup>. Przywołana już tu Sierbińska odnotowując ów nadmiar tekstów poświęconych pisarzowi stwierdza też, że ta nadprodukcja sprowokowana jest zapewne również przez rozległość jego lektur:

czytając Sebaldy dostatecznie dokładnie, nie da się nie zauważyć, że niemal wszystkie podręczne narzędzia interpretacyjne, teorie i kategorie, które dobrze przystają do jego twórczości, zostały przezeń zaprojektowane, czy nawet (z)użyte – przekształcone w literaturę<sup>5</sup>.

Pietro Citati pisząc o specyfice pisarstwa Sebaldy stwierdza:

Podczas gdy wiele współczesnych powieści zamierza jedynie opowiadać, Sebald przypomina nam, że powieść jest przede wszystkim systemem: opowiadaniem, traktatem z dziedziny architektury, botaniki, ornitologii, wiedzy o twierdzeniach, namysłem nad cierpieniem i czasem. Aby pozostać wiernym prawdziwemu powołaniu powieści, Sebald opowiada o całym świecie, kataloguje go, odbija, systematyzuje, konstruuje<sup>6</sup>.

Jeśli uznać tę rekonstrukcję projektu wpisanego w twórczość Sebaldy za fortunną, to mamy tu do czynienia z zamierzeniem totalnym na tyle, na ile to możliwe u schyłku wieku XX – pisarz bowiem zdaje się doskonale świadomy nieuchronnych ograniczeń opowiadania, katalogowania, odbija-

<sup>3</sup> Zob. na przykład Lynn L. Wolff, W.G. Sebald *Hybrid Poetics: Literature as Historiography*, Berlin, 2014.

<sup>4</sup> W.G. Sebald, *Wyimki*, wybór i przeł. M. Łukasiewicz, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2, s. 41.

<sup>5</sup> A. Sierbińska, W.G. Sebald. *Zrzućnowana pamięć*, s. 93.

<sup>6</sup> P. Citati, *Arcydzieło Sebaldy*, przeł. J. Ugniewska, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2, s. 118.

nia, systematyzowania, konstruowania. Stąd jego postawa *bricolera* i przymus badaczy tyleż śledzących to, co opowiedziane, skatalogowane itd., co ujawniających to, co w tekstach Sebalda tkwi jako nieobecne czy ewokowane zaledwie.

Bez wątpienia istotnym aspektem strategii pisarza, o zasadniczym znaczeniu i rozlicznych konsekwencjach dla poruszanego tu zagadnienia, jest włączanie przez Sebalda w tekst werbalny znaków ikonicznych – fotografii. Są to zdjęcia pejzaży, ludzi, drobnych przedmiotów, zwierząt, wycinków prasowych, fragmentów zapisków bohaterów<sup>7</sup>. Ten element, budujący hybrydyczność jego tekstów, wpływa znacząco na rozmaite aspekty pojawiania się w nich przestrzeni.

Sam pisarz wielokrotnie wypowiadał się na temat roli zdjęć we własnych utworach – w jednym z wywiadów opisał ich funkcję następująco:

Pierwsza i oczywista to uwiarygodnienie – wszyscy mamy tendencję wierzyć bardziej obrazom niż słowom [...] fotografie pozwalają narratorowi uwiarygodnić historię, którą opowiada. Myślę, że to zawsze był problem realistycznej fikcji [...]. W dziewiętnastym wieku [...] autor zawsze musiał się natrudzić, [...] aby nadać całej opowiadananej przez siebie historii znamiona autentyczności. Druga funkcja fotografii [...] to zatrzymanie czasu. Fikcja to forma sztuki, która płynie w czasie, która nieubłaganie zmierza do końca [...]. Bardzo, bardzo trudno w konkretnej formie narracyjnej zatrzymać upływ czasu. A to, jak wszyscy wiemy, jest tym, co lubimy tak bardzo w pewnych formach sztuki wizualnej [...]. Zostajesz wyjęty z czasu i jest to w pewnym sensie forma wybawienia [...]. Fotografie także mogą to sprawić – działają jak bariery lub tamy, które hamują nurt. Myślę, że to jest pozytywne, takie spowolnienie prędkości czytania<sup>8</sup>.

W przytoczonej powyżej wypowiedzi Sebald eksponuje rolę zdjęć jako elementu uwiarygodnienia przywoływanych opowieści. Ów referencjalny czy indeksalny aspekt fotografii w tekstach pisarza jest przedmiotem dyskusji we wszystkich niemal artykułach poświęconych jego twórczości, zatem nieuchronnie kwestia ta jeszcze się tu pojawi.

---

<sup>7</sup> S. Harskotte podkreśla, że układ fotografii był przez pisarza bardzo precyzyjnie zaplanowany: „The typescripts which Sebald submitted to his publishers (now in the collection of the German Literature Archive, Marbach) show that he carefully planned the location of his photographic inserts” [S. Harskotte, *Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron*, „Poetics Today” 2008, vol. 29, nr 1, Spring, s. 58]. Ten element w twórczości pisarza, wraz z włączaniem do tekstów nietłumaczonych zwrotów obcojęzycznych, stwarza oczywiście rozliczne problemy translatorskie [s. 55]. Autorka nazywa książki Sebalda *foto-tekstami* powstałymi na zasadzie podobnej do albumów z wycinkami (*scrapbook*) [s. 51–53].

<sup>8</sup> E. Wachtel, *Łowca duchów*, przeł. M. Sadowska, „Konteksty” 2014, nr 3–4, s. 33.

Jednocześnie Sebald przyznawał, że niektóre fotografie prowokowały go do snucia opowieści – tak było na przykład ze zdjęciem jego stryjecznego dziadka w stroju arabskim, w Jerozolimie<sup>9</sup>. Jeszcze bardziej złożone relacje dotyczą fotografii przez niego znalezionej, przedstawiającej dwójkę ludzi w zimowych okryciach stojących na scenie na tle nieco naiwnie wyobrażonej panoramy Alp. W tych anonimowych postaciach pisarz domyśla się impresaria z żoną albo dwójki aktorów i mówi o tym zdjęciu jako o obrazie szalenie niepokojącym, wręcz nawiedzającym go, generującym napięcie domagające się rozładowania<sup>10</sup>. Fotografia pojawi się potem w tekście powieści *Austerlitz* i zostanie skomentowana przez bohatera:

W pierwszej chwili wydawało jej się [mowa o Verze, dawnej opiekunce Austerlitz, odnalezionej przez niego po latach w Pradze – dop. A.I.] jak powiedziała – mówił Austerlitz – że dwie postaci w lewym dolnym rogu to Agata i Maximilian [jego rodzice], przy tak małym wymiarze trudno było ich rozpoznać, ale potem zauważyła naturalnie, że to inne osoby, może impresario albo sztukmistrz i jego asystentka<sup>11</sup>.

Na pozór mogłoby się wydawać, że jednym z rezultatów takiego zabiegu, tzn. wprowadzenia w obręb tekstu werbalnego znaków ikonicznych o tak silnej referencji jak fotografie, musi być efekt *mise-en-abyme* – swoiste pomnożenie ewokowanych przestrzeni. Jednak porządki wprowadzane w ten sposób są, zdaniem Silke Horskotte, odległe lub nawet niewspółmierne – zestawiają przestrzeń przedstawioną na fotografii z jej medialną reprezentacją, te zaś konfrontują z tekstem werbalnym i z ekstradiagegetyczną przestrzenią odbioru<sup>12</sup>. Nadto w powieściach Sebald'a kwestia referencji zdjęć jest bardzo złożona, zróżnicowana, czego efektem jest skomplikowanie ich funkcji.

Na przykład, jak twierdzi Christopher C. Gregory-Guider, w *Wyjechali* fotografie konkretnych obiektów i przestrzeni zamieszczone w tekście są częścią autorskiej strategii, którą nazywa tworzeniem biogeografii – opowiadaniem o losach ludzi poprzez pokazanie miejsc, z którymi byli

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 33.

<sup>10</sup> C. Scholz, „But the Written word is Not a True Document: A Conversation with W.G. Sebald on Literature and Photography”, w: *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*, ed. by L. Patt with C. Dillholmer, Los Angeles 2007, s. 109.

<sup>11</sup> W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2008, s. 224. Kolejne cytaty z powieści lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem A.

<sup>12</sup> S. Horskotte, *Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron*, s. 50–51.

związani<sup>13</sup>. Taką funkcję pełnią zdjęcia hoteli w opowieści, której bohaterem jest Ambros Adelwarth czy fotografie alpejskich pejzaży w historii Henry'ego Selwyna. Nieco bardziej wyrafinowany zabieg to umieszczenie w tekście rodzinnej fotografii – krewni pisarza siedzą za stołem, nad którym wisi obraz przedstawiający górską miejscowość. To Wertach im Allgäu, z którego Sebald pochodzi. Jak twierdzi Gregory-Guider, zdjęcie to stanowi swoisty komentarz, wskazujący, jak miejsca utracone rzucają swój cień zauważalny wszędzie w kreowanej przez Sebald przestrzeni<sup>14</sup> – tutaj w amerykańskim salonie tych, którzy Niemcy opuścili.

Zatem rację ma John Sears, który twierdzi, że w opowieściach Sebald dominuje relacja raczej między obrazami i tekstem, nie zaś między obrazami, a tym, do czego nas odsyłają<sup>15</sup>. Zresztą we wszystkich analizach poruszających kwestię funkcji fotografii w utworach Sebald podkreśla się, że pisarz podważa dokumentacyjny status fotografii i poddaje w wątpliwość ich zewnętrzny referencyjny status<sup>16</sup>. Nadto, zdaniem Searsa, ta relacja (tekstu i obrazu) oparta jest na bardzo różnych zasadach, co eksponuje problematyczność relacji konwencjonalnych między fotografią i tym, co reprezentuje, a w związku z tym prowokuje do rozmaitych interpretacji owej relacji<sup>17</sup>. Zatem, jak twierdzi Sears, fotografie u Sebald nie są ani ilustracją, ani kontrapunktem, ani wzmocnieniem tekstu werbalnego. Zostały użyte dla skonstruowania komplementarnej (dopełniającej) przestrzeni w obrębie tekstu, w którym „klęska” literackości jest wielokrotnie dekreto-

---

<sup>13</sup> „[...] the text contains numerous elaborate descriptions of the places through which the narrator wanders as he retraces the footsteps of his subjects. Over the course of the narrative, these photographs and descriptions of places evoke the qualities of those who once occupied and traversed them, phenomenon that qualifies *The Emigrants* as an autobiogeography. I use this neologism to refer to a unique subgenre of life-writing in which the story of person is refracted through the story of place, a trait that is central to a full appreciation of Sebald's memorial photography” [C. Gregory-Guider, *Memorial Sights/Sites: Sebald, Photography and the Art of Autobiogeography in „The Emigrants”*, w: *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*, Los Angeles, 2007, s. 516]. Celowo nie używam tu terminu *autobiogeografia*, gdyż nie uważam, by *Wyjechali* było opowieścią Sebald o własnej biografii wpisanej w przestrzeń.

<sup>14</sup> „On the wall hangs painting of their (and Sebald's) place of origin, Wertach im Allgäu, a comment on the way in which the shadows of lost places are everywhere discernible in the Sebaldian landscape” [tamże, s. 527].

<sup>15</sup> J. Sears, *Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald's Prose*, w: *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles, 2007, s. 204.

<sup>16</sup> Nawet M. M. Anderson (*Documents, Photography, Postmemory: Alexander Kluge, W. G. Sebald, and the German Family*) uznający Sebald za pisarza tworzącego „prozę dokumentalną”, uznaje, że życie przez niego fotografii jest elementem bardzo złożonej strategii realistycznej [s. 129].

<sup>17</sup> J. Sears, *Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald's Prose*, s. 204.

wana<sup>18</sup>. Podobnie uważa Horskotte, twierdząc, że wobec braku zewnątrztekstowej referencji zdjęcia u Sebald'a nie mają też waloru świadectwa. Nadto pojawiają się w tekście w trybie, którego motywacji nie jesteśmy w stanie odkryć<sup>19</sup>. Nie da się zrekonstruować ogólnej zasady pozwalającej nam orzec, czemu w tym, a nie innym miejscu umieszczone są te czy inne zdjęcia, mimo bardzo precyzyjnego zaplanowania przez autora ich lokalizacji w tekście<sup>20</sup>. Być może zatem mamy tu do czynienia ze swoistą metatekstową tematyzacją właściwości wszystkich tekstów Sebald'a, którą Carsten Strathausen opisał następująco: „Jakikolwiek rodzaj tekstualnego, geograficznego czy metafizycznego porządku wyłania się co chwila z dzieła Sebald'a, zawsze jest on zagrożony i zatapia się nieuchronnie w przypadkowości i chaosie”<sup>21</sup>.

Komentując rozpoznania Searsa i Horskotte wyliczających, czym fotografii w tekstach Sebald'a nie są, należałoby jednak dodać, że na osobliwy i złożony sposób bywają one ilustracją, kontrapunktem czy wzmocnieniem wobec tekstu werbalnego. Na przykład niektóre opisy miejsc czy fotografie, a nawet przypadkowe obrazy, ewokują przestrzeń nie pojawiającą się w obrębie świata przedstawionego, często silnie nacechowaną emocjonalnie i znaczeniowo. Jak twierdzi na przykład Sears, sekwencja zdjęć drzwi w Terezynie zamieszczona w *Austerlitzu* przywołuje obrazy otwartych pieców w Auschwitzu<sup>22</sup>. Na nieco podobnej zasadzie fotografia torów kolejowych w *Wyjechali* zamieszczona na początku części poświęconej historii Paula Bereytera nie tylko zapowiada samobójczą śmierć bohatera pod kołami pociągu. Zdaje się też pokazywać jego „niemiecką tragedię” jako wpisaną w los europejskich Żydów, przywołaną emblematycznie<sup>23</sup> na mocy tak silnie ugruntowanego

<sup>18</sup> „[...] far from illustrating, counterpointing, or reinforcing the written text, images work insistently to construct complementary space within the text in which the »failure« of the literary is repeatedly enacted” [tamże, s. 206].

<sup>19</sup> „Sebald's images are always to some extent unexpected, as are the varying ways in which each picture can be related to the narrative. In the absence of any textual reference, the photograph cannot function as either evidence or illustration” [S. Horskotte, *Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron*, s. 58].

<sup>20</sup> Patrz przypis 7.

<sup>21</sup> C. Strathausen, *Wędrowanie donikąd. Sebald'a podróże po rozwidlających się ścieżkach*, przeł. D. Czaja, „Konteksty” 2014, nr 3–4, s. 42.

<sup>22</sup> „Each doorway rests in inscrutable silence, imposing its own illusory presence upon the reader and coming, on repeated viewing, to resemble the entrance to the ovens at Auschwitz” [J. Sears, *Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald's Prose*, w: *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*, s. 222].

<sup>23</sup> W kwestii związków Sebaldowskiego użycia fotografii z emblematycznością zob. S. Horskotte, *Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W.G. Sebald and Monika Maron*, s. 63.

obrazu torów kolejowych wiodących do obozu zagłady<sup>24</sup>. Podobną funkcję pełni też zdjęcie cmentarza umieszczone na początku *Wyjechali* – sygnalizuje jeden z głównych tematów tomu dający się zamknąć we frazie kończącej pierwszą jego część: „Tak więc umarli powracają”<sup>25</sup>. Stąd, jak zauważa Horskotte wizualne przywołanie miejsc ich spoczynku – taką też funkcję pełni fotografia lodowca, na którym zginął Johannes Naegeli i gdzie po latach topniejący lód odsłania jego szczątki. Zatem, dodaje Horskotte, pierwsza fotografia zamieszczona w książce sygnalizuje symboliczną topografię całości tomu, w którym zdarzenia rozgrywają się w obszarze między przestrzenią żywych i tą, która należy do zmarłych. Co więcej, można też pokusić się o taką interpretację, w której sama fotografia jako medium stanowi zetknięcie się z przeszłością i tymi, których już nie ma<sup>26</sup>. Tak bowiem – jako sztukę funeralną – postrzegają fotografię choćby Susan Sontag<sup>27</sup>.

Pewne fotografie pojawiają się jako ekstrapolacje stanów wewnętrznych bohaterów lub jako ich zastępcze portrety. Tak, zdaniem Gregory-Guidera, funkcjonują zdjęcia kortu tenisowego i zaniedbanego ogrodu w *Wyjechali*, w części poświęconej losom Henry’ego Selwyna. Ilustrują niejako przytaczane przez narratora wypowiedzi bohatera:

*Tennis used to be my great passion, rzekł dr Selwyn. But now the court has fallen into disrepair, like so much else around here.* Nie tylko warzywnik, ciągnął, wskazując na wpół zrujnowane wiktoriańskie szklarnie i zarosnięte tyczki szpalerów, nie tylko warzywnik po latach zaniedbania jest u kresu, także pozostawiona bez dozoru natura – sam coraz wyraźniej to odczuwa – jęczy i ugina się pod brzemieniem, którym ją obarczamy [W, s. 13].

<sup>24</sup> C. Gregory-Guider, *Memorial Sights/Sites: Sebald, Photography and the Art of Autobiogeography in „The Emigrants”*, s. 519.

<sup>25</sup> W.G. Sebald, *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 34. Kolejne cytaty z tomu lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem W.

<sup>26</sup> „The photograph sets the scene for, or introduces the topography of the entire collection, much of which takes place in a shadowland between the living and the dead. [...] In *The Emigrants* the image introduces concepts of death, of a resting place for the dead, and of a return of the dead through (photographic) images (Harris 2001) before these themes are taken up in the ensuing verbal narrative. Moreover, by visually representing a cemetery, the photograph itself constitutes the visual space in and through which the dead are buried and forgotten. Significantly, the second episode in which the narrator talks about a burial and return of the dead-the story of Johannes Naegeli (Sebald 2002b: 14) – also uses a photograph to represent Naegeli’s resting place (and the site of his unexpected reappearance)” [S. Horskotte, *Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W.G. Sebald and Monika Maron*, s. 63].

<sup>27</sup> Pisała: „fotografia to sztuka żałobna, schyłkowa [...]. Wszystkie fotografie mówią: «memento mori». Robiąc zdjęcia stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością rzeczy i ludzi. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania” [S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 19].

Jak twierdzi Gregory-Gider, Sebald umieszcza te fotografie zarówno jako obrazy świata materialnego, jak i reprezentacje odsyłające do znaczeń symbolicznych. Zdjęcia te są zastępczym portretem Selwyna i stanu jego ducha<sup>28</sup>.

Jednak – jak widać w przypadku przywołanego już tutaj zdjęcia dwojga osób z malowanym pejzażem alpejskim w tle, fotografii zamieszczonej w powieści *Austerlitz* – Sebald w sposób bardzo złożony traktuje ową moc multiplikacyjną samego medium. Na przykład w tekście *Wyjechali* pojawia się – przy opisie sceny oglądania zdjęć z podróży na Kretę dra Selwyna i jego przyjaciela – fotografia w następującym kontekście:

kilka razy widać było Edwarda z lornetką polową i puszką na okazy botaniczne albo dr Selwyna w szortach do kolan, z torbą przewieszoną przez ramię i siatką na motyle. Jedno ze zdjęć przypominało aż do najdrobniejszego szczegółu zrobioną w górach nad Gstaad fotografię Nabokova, którą parę dni wcześniej wyciąłem z jakiegoś szwajcarskiego pisma [W, s. 24].

Kłopot w tym, że to rzeczywiście powszechnie znane zdjęcie Nabokova zrobione mu przez syna Dmitrija w Alpach Szwajcarskich. Zdaniem Florence Feireisen i Daniela Pope'a, którzy analizują ten fragment jako przykład stosowanej przez Sebald strategii, czytelniczy dylemat nie polega na tym, czy fotografia ta zostanie rozpoznana, czy nie. Rzecz w tym, że – zgodnie zresztą ze sformułowanymi wprost autorskimi intencjami wspomnianymi powyżej – odbiorca zmuszony jest porzucić linearną lekturę i skonfrontować tekst werbalny z obrazem: odnotować brak torby na ramieniu przedstawionej postaci, ocenić krajobraz w tle jako zbyt rozległy i górzysty, jak na własne wyobrażenie o pejzażach Krety – wreszcie – z pewną konsternacją stwierdzić, że ma przed sobą rzeczone zdjęcie Nabokova. Kolejny krok to oczywiście próba odpowiedzi na pytanie, jaką funkcję pełni tutaj ta fotografia, co nieuchronnie wydobywa kwestie metatekstowe – zmusza do rozważenia zasad konstrukcji całości tekstu<sup>29</sup>, zawieszając linearność lektury, „uprzestrzeniając” ją niejako. Efekt ten – pojawiający się zawsze przy tekstach wielo-

<sup>28</sup> „Sebald positions this photograph somewhere between the material and the symbolic, meaning that it is both a fragment from the material world and a talismanic (even metaphysical) mediation upon it. In the absence of a conventional photograph of Selwyn in this half of the chapter, we are invited to read the above series of images as a kind of oblique biographical portrait, a collection of sites/sights whose content, tone, and arrangement bear a stamp of a now-extinguished life” [C. Gregory-Guider, *Memorial Sights/Sites: Sebald, Photography and the Art of Autobiography* in *„The Emigrants”*, s. 522].

<sup>29</sup> F. Feireisen i D. Pope, *True Fictions and Fictional Truths: the Enigmatic in Sebald's Use of Images in „the Emigrants”*, w: *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*, ed. by L. Patt with C. Dillholmer, Los Angeles 2007, s. 167–168.

kodowych<sup>30</sup> – zostaje w powieściach Sebald, dzięki pokazanym wyżej zabiegom, wzmocniony. Takie studiowanie relacji między fotografią i tekstem eksponuje sam proces odbioru, zwracając uwagę szczególnie na kwestię tego, jak percepcja wizualna wpływa na lekturę tekstu zarówno werbalnego, jak i wizualnego<sup>31</sup>. Jak zauważa Horskotte, sam tekst staje się konstruktem czasowo-przestrzennym, w którym sekwencjonalność narracji zostaje zrównoważona możliwością pójścia rozmaitymi tropami sugerowanymi przez obrazy włączone w tekst werbalny. Dzieje się tak szczególnie wtedy, gdy zdjęcia pojawiają się w takich miejscach, że naruszają integralność poszczególnych fragmentów czy zdań<sup>32</sup>.

W przywołanych tu powieściach Sebald przestrzeń – poza elementami wspólnymi – może pełnić rolę nie tyle specyficzną, co opartą na wzmocnieniu cechy obecnej również gdzie indziej. I tak w *Austerlitzu* pisarz wyeksponował labiryntowość, wyraźnie w jej Piranezzańskim wydaniu. W tekście zostaje to powiedziane niemal *expressis verbis* w scenie, w której Austerlitz opisuje swoje przeżycia na opuszczonym londyńskim dworcu:

Zaledwie przez mgnienie oka mogłem dostrzec otwierającą się kolosalną przestrzeń, prowadzącą w beżmierną dal rzędy filarów i kolumnady, sklepienia i wielokondygnacyjne konstrukcje łuków, kamienne schody, drewniane stopnie i drabiny, po których wzrok wędrował coraz dalej, przerzucone nad przepaściami kładki i pomosty, na których tłoczyły się drobne sylwetki, więźniowie, jak sobie pomyślałem – mówił Austerlitz – szukający wyjścia z tego lochu [...] pośród tej wizji uwiecznienia i wyzwolenia dręczyło mnie pytanie, czy znajduję się wewnątrz jakiejś ruiny, czy też w dopiero powstającej budowlu. W pewnym sensie wtedy, gdy na Liverpool Street nowy dworzec formalnie wyrastał z gruzów dawnego, jedno i drugie było prawdą [A, s. 167–168].

W powieści po wielokroć powracać będą dworce, owe nie-miejsca<sup>33</sup>, w których Austerlitz usiłuje skonfrontować się ze strzępkami wspomnień z prze-

<sup>30</sup> Zob. G. Grochowski, *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych*, „Teksty Drukie” 2006, nr 4, s. 68–70.

<sup>31</sup> Zob. S. Horskotte, *Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron*. Pisze ona: „Studying the spatial relationship of photography and text thus leads to a heightened awareness of reception processes, especially of how visual perception affects our reading of verbal as well as visual texts” [s. 74].

<sup>32</sup> „Instead, the text itself becomes a kind of chrono-topography, in which the sequentiality of the narrative is balanced out by the different reading paths offered by the inserted images: these call for constant decisions regarding the order in which images and narrative are read-especially where the image breaks up the integrity of a paragraph, sentence, or word” [S. Horskotte, *Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron*, s. 61].

<sup>33</sup> Zob. M. Augé, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

szłości i odpowiedzieć sobie na pytanie o własną tożsamość, by ostatecznie dowiedzieć się, że jest ocalonym z Zagłady dzieckiem czeskich Żydów<sup>34</sup>. W jednym z wywiadów Sebald zwrócił uwagę na to, że:

Istniała bardzo, bardzo bliska identyfikacja pomiędzy żydowską i nieżydowską społecznością w Niemczech. A szczególnie pomiędzy populacją żydowską a krajem, topografią kraju, która wyrażała się w ich nazwiskach. Nazywali się Frankfurt lub Hamburger czy Wiener. Identyfikowali się z tymi miejscami<sup>35</sup>.

W tym kontekście nazwisko głównego bohatera powieści, odwołuje się nie tyle do miejsca słynnej bitwy z okresu wojen napoleońskich, co do nazwy paryskiego dworca, z którego – jak się Austerlitz dowiaduje – po wejściu Niemców opuszczał Paryż jego ojciec:

Wyobrażałem sobie – mówił Austerlitz – że go widzę, jak w chwili odjazdu wychyla się z okna przedziału, widziałem też, jak nad ciężko ruszającą z miejsca lokomotywą unoszą się białe obłoki pary. Na wpół przytomny błądziłem po dworcu, przez labirynt podziemnych korytarzy, kładkami dla pieszych, w górę i w dół. Ten dworzec – mówił Austerlitz – zawsze był dla mnie najbardziej zagadkowy ze wszystkich paryskich dworców [A, s. 352].

Nic dziwnego zatem, że ostatnie dzieło Sebalda interpretowano jako realizację motywu katabazy<sup>36</sup>, idąc za wyrażoną wprost w tekście sugestią, że labirynt przy Liverpool Street jest wejściem do krainy zmarłych. Taki kontekst wyraźnie ma też Sebaldowski – jak sam to nazywał – „kompulsywny topografizm”<sup>37</sup> – który w *Austerlitzu* przybiera formę rozmaicie realizowanej labiryntowości, pojawiającej się również w postaci obrazów planów twierdz czy dworców właśnie.

W *Austerlitzu* też najlepiej widać wyraźne uprzywilejowanie przestrzeni w światach kreowanych przez Sebald. Bohater zwierza się tam narratorem:

<sup>34</sup> Owa labiryntowość, jak sugeruje sam bohater, realizuje się również jako metafora kłopotów z wyrażeniem własnych doświadczeń. Austerlitz mówi: „Jeśli porównać język do starego miasta, z płataniną uliczek i placów, z dzielnicami sięgającymi daleko w głąb czasu, z kwartałami wyburzonymi, zmodernizowanymi i nowo zbudowanymi, i z coraz dalej rozprzestrzeniającymi się peryferiami, to ja sam przypominałem człowieka, który wskutek długiej nieobecności nie orientuje się już w tej aglomeracji, nie wie, do czego służy przystanek. Czym jest podwórze, skrzyżowanie, bulwar albo most” [s. 154].

<sup>35</sup> E. Wachtel, *Lowca duchów*, s. 35.

<sup>36</sup> Zob. A. Itkin, „Eine Art Eingang zur Unterwelt”: Katabasis in „Austerlitz”, in *The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*, ed. by M. Zisselsberger, Rochester, New York 2013.

<sup>37</sup> Zob. W.G. Sebald, *Próba restytucji*, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2, s. 31.

Nie sędzę – powiedział Austerlitz – byśmy rozumieli prawa, które rządzą powrotem przeszłości, ale coraz mocniej przekonany jestem, że czasu w ogóle nie ma, są tylko różne, zazębiające się ze sobą wedle wyższych zasad stereometrii przestrzenie, pomiędzy którymi żywi i umarli mogą się przemieszczać, jeśli chcą, i im dłużej się nad tym zastanawiam, tym bardziej mi się wydaje, że my, żywi, w oczach umarłych jesteśmy nierealnymi istotami, widzialnymi tylko czasem, w określonych warunkach atmosferycznych. Odkąd pamiętam – mówił Austerlitz – zawsze nawiedzało mnie poczucie, że nie mam swego miejsca w rzeczywistości, że wcale nie istnieję, i poczucie to nigdy nie było tak silne, jak tego wieczoru na Szporkowej, pod przesywającym spojrzeniem pania Królowej Róż [A, s. 228–229]<sup>38</sup>.

Ważność owej, jakby wyszanej z czasu, przestrzeni objawia się w powieściach pisarza też w inny sposób – dzięki kontaktowi z Karłowymi Varami, z rozlicznymi dworcami, do Austerlitz powracają cienie wspomnień. Jeden z bohaterów *Wyjechali*, Faber, powie zaś: „Manchester zawładnął mną bez reszty” [W, s. 216]. Postacie Sebald'a więc są niejako nawiedzane przez miejsca, których dotkliwie doświadcza.

To tym ciekawsze, że przestrzeń u Sebald'a – szczególnie w *Pierścieniach Saturna* – jest przestrzenią zmediatyzowaną: pokazywaną w ikonicznych reprezentacjach, ale przede wszystkim już przez kogoś odwiedzoną, opisaną, utekstwowioną. Tekstami Sebald'a zdaje się też rządzić „kompulsywna deskrypcja”, żeby sparafrazować przywoływane już autorozpoznanie pisarza. W każdym z jego utworów znajdziemy szczegółowe opisy wymarłych miasteczek, bezludnych krajobrazów, dawnych hoteli popadających w ruinę, cmentarzy i parków. W *Pierścieniach Saturna* na przykład czytamy:

*The night of time* – zauważa Thomas Browne w napisanym w 1658 roku traktacie *The Garden of Cyrus – far surpasseth the day and who knows when was the Aequinox?* Takie myśli mnie również tłukły się po głowie, gdy od mostu nad Blyth wędrowałem wzdłuż nieczynnych torów kolejowych, a potem szedłem niżej, na równinę, ciągnącą się od Walberswick na południe aż do Dunwich, miejscowości, która dziś składała się z niewielu domów. Okolica jest tak pusta i bezludna, że ktoś wysadzony tu na ląd nie umiałby powiedzieć, czy znajduje

---

<sup>38</sup> Komentując ten obraz, Katarzyna Bojarska pisze: „Martwi i żywi zamieszkują ten sam beczasowy świat. To wcale nie umarli jawią się jako duchy żywym, ale na odwrót. Nie zmienia tego nawet zdjęcia, na których wszyscy i tak nie-żyjemy. Nie sposób zatem oczekiwać od nich, że przywrócą porządek i oddzielą to, co było, od tego, co jest, zawiązując między tymi dwoma czasami nić porozumienia i znaczenia, nić życia” [*Widmowość a możliwość widzenia (utruty). Fotografia przeciw referencjalności historii*, <http://opposite.uni.wroc.pl/2012/bojarska.htm> [dostęp 1.06.2015].

się na wybrzeżu Morza Północnego, czy nad Morzem Kaspijskim albo w zatoce Liandong. Mając po prawej stronie falujące trzciny, po lewej szarą plażę, ruszyłem ku Dunwich, które wydawało się tak dalekie, że nieosiągalne<sup>39</sup>.

Świat Sebald – co jednak trzeba tu powiedzieć, mimo niebezpieczeństwa popadnięcia w banał i oczywistość – to miejsce po katastrofie, kolekcja emblematów dawnej kultury mieszczańskiej, traktowanych z czułością i podejrzliwością zarazem, bo przynależą do porządku, który wydał z siebie Zagładę. Z przymusu opowiadania o śladach zaledwie, resztkach i znakach tego, co nieodwracalnie przeminęło, zdaje się brać Sebaldowska – widoczna w choćby w graficznych projektach okładek – obsesja odbić, którą najdobitniej formułuje Austerlitz:

powiedziałem coś o niepojętej zagadce zwierciadlanych odbić, na co Austerlitz odparł, że on też często po zapadnięciu nocy siedzi w tym pokoju i wpatruje się w odbity w ciemności na dworze, na pozór nieruchomy świetlisty punkt, i że nieuchronnie przypomina mu się wtedy, jak przed laty, na wystawie Rembrandta w Rijksmuseum w Amsterdamie, gdzie nie chciało mu się zatrzymać przed żadnym z setki razy reprodukowanych arcydzieł wielkiego formatu, za to długo stał przed małym, mierzącym jakieś dwadzieścia na trzydzieści centymetrów i, o ile pamięta, pochodzącym ze zbiorów w Dublinie obrazkiem, przedstawiającym, według podpisu, scenę ucieczki do Egiptu, na którym jednak nie mógł rozpoznać ani świętej pary, ani Dzieciątka Jezus, ani zwierzęcia jucznego, a tylko pośrodku lśniąco czarnego werniksu ciemności, maleńką, w moich oczach – mówił Austerlitz – do dziś niezgasłą plamkę ognia [A, s. 149].

Sebald w tekście *Austerlitz* sam podejmuje grę ujawniającą pozorność zwierciadlanych odbić. W opowieść bohatera o przechadzce po terezińskich ulicach, gdy ten ogląda w niewielkiej gablocie rozmaite bibeloty i dostrzega w szybie „słabo i niewyraźnie” swoje własne odbicie, pisarz włącza zdjęcie wystawy ze stojącą nań opisywaną przez Austerlitz figurką z kości słoniowej i ledwie widocznym w oknie wystawowym zarysem sylwetki. Jednak uważny czytelnik rozpozna w tym odbiciu twarz samego pisarza [s. 241]. Sebald na wielu poziomach swoich tekstów stara się bowiem podważyć proste relacje między obiektem a jego reprezentacją, gra kategorią autentyczności, świadectwa, dokumentu. Obsesyjnie opisywane, „cytowane” w ikonicznej postaci przedmioty, miejsca, nawet ludzie, zdają się u Sebald zaledwie jakimś poblaskiem rzeczywistych obiektów.

---

<sup>39</sup> W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 177. Kolejne cytaty z powieści lokalizuję w tekście głównym, sygnując je skrótem PS.

Cartsten Strathausen o dziełach Sebaldy pisze:

podobnie jak pierwsza fotografia okna w *Pierścieniach Saturna*, wszystkie inne fotografie Sebaldy służą jako bramy ucieczki z labiryntowej topografii jego tekstualnych pejzaży. Włączenie fotografii pozwala czytelnikowi podróżować daleko poza dyskursywne uniwersum tekstu, dostarczając tym samym głównego wyjścia z hermeneutycznego więzienia, wyjścia tak rozpaczliwie poszukiwanego (ale nieosiągalnego) przez diegetycznych bohaterów. [...] Fotografie Sebaldy dają możliwość czytelnikom – i wzywają ich – by podjęli własną podróż, która jest wysoce osobista, nieprzewidywalna i bezpośrednia, a tym samym wytycza nową ścieżkę przez nieskończoną przestrzeń życia<sup>40</sup>.

Przypomnijmy zatem ten fragment powieści: po przybyciu do szpitala narratora poraża wizja, „że przewędrowane poprzedniego lata w Suffolk rozległe obszary zbiegły się ostatecznie w jeden ślepy i głuchy punkt [...] bezbarwnego kawałka nieba w ramie okna [PS, s. 8]. Gdy wreszcie udaje mu się przez nie wyrzeć, doznaje Kafkowskiego poczucia obcości:

nie mogłem sobie wyobrazić, by tam w dole, wśród bezładnie zazębiających się murów, coś się jeszcze poruszało, i byłem przekonany, że spoglądam z wysokiej skały na kamienne morze albo żwirowisko, z którego niczym kolosalne głązy narzutowe sterczą posępne bloki wielokondygnacyjnych parkingów [PS, s. 9].

Otóż nie jestem przekonana, czy owe Sebaldowskie okna oferują jakieś widoki na cokolwiek poza intradiegetyczną przestrzenią. Wbrew pozorom – czyli wbrew fotografiom – ludzie, krajobrazy *realia* nie mają tu innej egzystencji poza intradiegetyczną. Zatem przestrzeń w utworach Sebaldy jest utekstwowiona w dużo większym stopniu, niż mogłoby się wydawać przy uwzględnieniu uruchomionych w nich konwencji: quasi-reportażu, quasi-biografii, ich genologicznej afiliacji.

Być może jako jego czytelnicy jesteśmy – wraz Sebaldem-wędrowcem i z jego bohaterami – zamknięci w Piranezjańskich wnętrzach, spiętrzających regały z książkami i dokumentami, przemierzamy pustkowia (w środku Anglii), wymarłe miasteczka i w pełni sezonu bywamy jedynymi gośćmi podupadłych pensjonatów. Pytanie brzmi – czemu odwiedzamy je tak chętnie?

<sup>40</sup> C. Strathausen, *Wędrowanie donikąd. Sebaldy podróże po rozwidlających się ścieżkach*, s. 50.

## Remarks on Constructing Space in W.G. Sebald's Fiction

### Summary

The article reflects upon the way in which writings by W.G. Sebald mediate between the constructing of space and hybridity. Specifically, the function of photography within the narration is analyzed here. In conclusion, photographs, despite their strong referential charge, do not in any way diminish the undoubted textualization of space in Sebald's works.

**Keywords:** literary space, hybridity, textualization, W.G. Sebald

Katarzyna Olczak

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

e-mail: olczak\_katarzyna@wp.pl

## Przestrzeń Nowego Jorku zapisana w tekstach Janusza Głowackiego

*My kształtujemy nasze budynki,  
a potem one kształtują nas.*

Winston Churchill<sup>1</sup>

Lektura autobiografii Janusza Głowackiego *Z głowy* uświadamia, że jej autor ma dwa szczególne miejsca, które są stale obecne na jego prywatnej mapie. Pierwszym z nich jest Warszawa, gdzie pisarz spędził większość życia i gdzie obecnie mieszka. Natomiast drugie to Nowy Jork, do którego Głowacki wyjechał po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce w 1981 roku, wprost z Londynu, gdzie był na premierze swojej sztuki *Kopciuch* w Royal Court Theatre. W niniejszym artykule postaram się przedstawić rodzaje przestrzeni oraz sposoby jej ujęcia w tekstach Głowackiego. Wytwarzanie literatury jest u tego pisarza silnie powiązane z próbą oswojenia terytorium, na którym się znalazł. Opisuje je niczym badacz stosujący metodę obserwacji uczestniczącej.

Zanim przejdę do analizy amerykańskich doświadczeń Głowackiego, przybliżę pojęcia przestrzeni i miejsca w jego twórczości. Przestrzeń pojmuję tu, pomimo zmian, jakie zaszły w ostatnich latach w obszarze ba-

---

<sup>1</sup> W oryginale: „We shape our dwellings, thereafter our dwellings shape us”, cytat z przemówienia Winstona Churchilla wygłoszonego w dniu 28 listopada 1944 r. w House of Commons, właśnie odbudowanym po zniszczeniach spowodowanych niemieckim bombardowaniem Londynu w czasie Bitwy o Anglię. Zob. A. Jasiński, *Architektura w czasach terroryzmu: Miasto – przestrzeń publiczna – budynek*, Warszawa 2013, s. 199.

dań spacjalnych, bardziej jako kategorię ogólną, tak jak jest ona rozumiana w tradycji geografii humanistycznej. Podejście to jest motywowane, wyrażającą z teorii Yi-Fu Tuana, propozycją Małgorzaty Czermińskiej, która wyróżniła w swoich badaniach kategorię miejsca autobiograficznego. Pojęcie to wykorzystywałam również w moich wcześniejszych analizach, dotyczących przestrzeni u Głowackiego. Wyróżniłam w nich także kategorię miejsca definiującego<sup>2</sup>. Nie wykluczam jednak rozumienia przestrzeni jako „uwarunkowanej socjokulturowo, doświadczanej przez podmioty indywidualne i zbiorowe”<sup>3</sup>, jak definiuje ją Elżbieta Rybicka. Zmiana postrzegania tej kategorii, po zwrocie przestrzennym, powoduje jednak znaczne osłabienie kontrastu pomiędzy przestrzenią a miejscem, który jest niezwykle istotny dla tej analizy. Na drugim biegunie, zarówno u Czermińskiej, jak i w geografii humanistycznej, znalazłoby się właśnie pojęcie miejsca, które jest bardziej konkretne – ze względu na cechy materialne, jak i tradycję symboliki kulturowej. Natomiast przywołane już miejsce autobiograficzne jest, zdaniem Czermińskiej, usytuowane na pograniczu geografii i literatury:

Zachowuje swoje konieczne odniesienie do miejsca geograficznego, nie jest jednak kawałkiem rzeczywistej, fizycznie istniejącej przestrzeni, ani nawet po prostu zespołem związanych z nią kulturowych znaczeń i wyobrażeń. [...] Ma charakter indywidualny oraz ukształtowane jest głównie w materii utworów literackich<sup>4</sup>.

Janusz Głowacki w swoich tekstach wyróżnia wiele takich miejsc. Są nimi, często przez niego odwiedzane, kawiarnie i bary (m.in. bar U Wandeczki), ale i takie lokalizacje, jak park – Tompkins Square Park. Czermińska przekonuje również do badania wszystkich dzieł danego twórcy, łącznie z publicystyką czy materiałami filmowymi. W artykule pojawi się wiele nawiązań do wypowiedzi pisarza z poświęconych mu filmów dokumentalnych czy też publikacji prasowych autorstwa Głowackiego, co również, w moim przekonaniu, uspoźnia jego obraz i pozwala poznać go lepiej jako „zbiorowy,

---

<sup>2</sup> „Miejsce definiujące”, czyli takie miejsce w przestrzeni geograficznej, które mówi nam coś o cechach charakteru, zainteresowaniach i upodobaniach danej osoby. Zob. K. Olczak, „Dziecko SPATiF-u”, czyli warszawskie życie Janusza Głowackiego, w: *Ścieżkami pisarzy: Miasto jako przestrzeń twórców*, red. A. Grochowska, M. Mus, t. 2, Kraków 2015, s. 46.

<sup>3</sup> E. Rybicka, *Topografie historii: miejsce, pamięć, literatura*, w: tejsze, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 306.

<sup>4</sup> M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 186.

syntetyczny podmiot dzieł wszystkich”, o którym mówi Czerwińska. Literatura tworzona przez Głowackiego jest wręcz „nasączona” opisami przestrzeni. Wysłała on czytelnikowi pocztówki z różnych miejsc, np. *Pocztówka z Florydy*<sup>5</sup>, tekst opublikowany w magazynie dołączonym do jednej z codziennych gazet, drukowanych w Polsce w latach 90. Oprócz opowiadań i felietonów, noszących już w tytule nazwę jakiegoś konkretnego miejsca lub dzielnicy, autor *Z głowy* przywiązuje dużą wagę do przestrzeni i miejsc autobiograficznych również w dramatach.

## Stereotypy emigranta i osvajanie nieznanego

*Big Apple* [Wielkie Jabłko], *The Capital of the World* [Stolica świata], *The City that Never Sleeps* [Miasto, które nigdy nie śpi], *Naked City* [Nagie Miasto], m.in. od tytułu filmu w reż. Julesa Dassina, czy *The Greatest City in the World* [Najwspanialsze miasto świata] – to nieliczne przykłady przydomków, jakich doczekał się Nowy Jork, które spisała w swojej książce *Nowy Jork. Przewodnik niepraktyczny* Kamila Sławińska<sup>6</sup>. Określenie *The City* odnosi się tymczasem tylko do Manhattanu, serca Nowego Jorku, a tym samym serca Stanów Zjednoczonych. Jednak to nie tam rozpoczęła się historia Janusza Głowackiego w USA.

Wcześniej pisarz wyjechał za ocean na stypendium Departamentu Stanu w 1975 roku. W jednym z wywiadów wspominał to tak:

Trasę ustalało się z amerykańskimi oficerami. Żeby gdzieś jechać, trzeba było mieć literacki pretekst. Saul Bellow np. czy Norman Mailer. No więc obaj ci panowie oczywiście, ale ja strasznie chciałem pojechać na sam cypel Florydy, czyli Key West, bo słyszałem o tym cuda. Więc udałem, że mnie fascynuje Hemingway, a tam jest jego muzeum. Przejechałem się na tym kłamstwie. Amerykanie do wszystkiego podchodzą bardzo poważnie. Chciałem oglądać krokodyle i iść na plażę, a oni wsadzili mnie do domu Hemingwaya i nie wyszedłem z niego przez trzy dni. Zaprośili staruszki, które go znały, i zorganizowali wieczór wspomnień. Pokazywali mi też koty. Praprawnuki kotów Hemingwaya. Przez trzy dni słuchałem staruszek i głaskałem koty. Ja naprawdę bardzo lubiłem opowiadania Hemingwaya, ale staruszek i kotów było za dużo. [...] Tak czy inaczej zjechałem całą Amerykę. A jak tylko wróciłem, znów wytypowano mnie na Międzynarodowy Program Pisarzy na uniwersytecie w Iowa<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> J. Głowacki, *Pocztówka z Florydy*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn” 1994, nr 32, s. 6–7.

<sup>6</sup> K. Sławińska, *Nowy Jork. Przewodnik niepraktyczny*, Warszawa 2015.

<sup>7</sup> K. Bielas, J. Szczerba, *Nic tak dobrze nie robi pisarzowi, jak upokorzenia*, w: tejże, *Dzianina z mięsa. Rozmowy*, Wołowiec 2009.

W książce *Z głowy* autor podaje jednak odwrotną kolejność wydarzeń: „Ja już przedtem byłem w Stanach dwa razy. Najpierw na Międzynarodowym Programie Pisarzy na uniwersytecie w Iowa, a zaraz potem na stypendium Departamentu Stanu”<sup>8</sup>. I właśnie ta wersja wydaje się być bardziej prawdopodobna. Na stronie International Writing Program Uniwersytetu Iowa<sup>9</sup> znajduje się informacja o potrójnym uczestnictwie Głowackiego w projekcie. Pojawił się tam zarówno jako beletrysta, jak i dramatopisarz, w następujących latach: 1970, 1982 oraz 1987.

Pierwsze wzmianki o wyjeździe na stypendium do USA odnajdujemy jeszcze w jednoaktówkach Głowackiego, m.in. *Zaraz zaśniesz* („Dialog” 1980, nr 1). Kolejne wspomnienia z amerykańskiego stypendium w 1975 roku dotyczą odwiedzin na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, na którym wykładał ówczesnie Czesław Miłosz. Głowacki zawarł je we wstępie (a dokładniej w *Zamiast wstępu*) do zbioru jego dawnych felietonów, drukowanych m.in. w „Kulturze”, *Jak być kochanym* z 2005 roku:

Czekając na wielkiego poetę, zajrzałem do uniwersyteckiej toalety i ze wzruszeniem stanąłem przed zapisanymi od góry do dołu ścianami. Były to na ogół obce mi refleksje ogólne, takie jak: „Jeżeli martwi cię przeludnienie, zacznij od siebie”, czy: „Poszukuje się Jezusa, nagroda 30 dolarów”, zapisywane często w formie polemicznych dialogów. Typu sławnego już „Bóg umarł – Nietzsche” i pod nim „Nietzsche umarł – Bóg”. Popatrzyłem, zrobiło mi się smutno i napisałem „Kocham Heńka”, a kiedy po spotkaniu z przyszłym noblistą zajrzałem raz jeszcze do toalety, zobaczyłem, że ktoś po polsku dopisał: „A ja go chromołem”. I ucieszyłem się, że mam w Ameryce pierwszego czytelnika<sup>10</sup>.

Już z tego fragmentu można wywnioskować, że Głowacki lubi ingerować w przestrzeń. Nawet jeśli jest to pisanie po ścianach uniwersyteckiej toalety w Berkeley. Anna Zadrożyńska, która badała antropologiczne problemy kultury współczesnej, zaklasyfikowałaby działania Głowackiego jako kategorię „skalanej ściany” w „przestrzeni usankcjonowanej tradycją”<sup>11</sup>.

Wyjazd do Nowego Jorku w 1981 roku miał zupełnie inny charakter. Trzecia podróż za ocean niosła ze sobą ciężar emigracji. Wahanie, które towarzyszyło wówczas pisarzowi, pozostanie nieodzownym elementem jego życia. Pomimo podjęcia decyzji o wylocie z Londynu do USA i rezygnacji

<sup>8</sup> J. Głowacki, *Jak zostałem profesorem*, w: tegoż, *Z głowy*, Warszawa 2004, s. 64.

<sup>9</sup> Informacje pochodzą ze strony: [www.iwp.uiowa.edu](http://www.iwp.uiowa.edu) [dostęp 30.12.2016].

<sup>10</sup> J. Głowacki, *Zamiast wstępu*, w: tegoż, *Jak być kochanym*, Warszawa 2005, s. 11.

<sup>11</sup> A. Zadrożyńska, *Antropologiczne problemy kultury współczesnej*, „Etnografia Polska” 1991, t. 35, nr 1, s. 25–26.

z powrotu do kraju, gdzie czekały na Głowackiego narzeczona i córka, jeszcze po wielu miesiącach autor *Z głowy* napisze w tekście *Duży strach, mały strach*:

Wracać? Czeakać? Jak długo? Co będzie, jeżeli wrócę? Co będzie, jak nie wrócę? [...] Wyjechałem z Polski na tydzień, osiem miesięcy temu. Pierwsze dwa przeszły mi na ciężkim alkoholizmie. Wracać? Nie wracać? Co będzie, jeżeli wrócę? Co będzie, jak nie wrócę? [...] Gdyby wojsko nie zamknęło lotnisk, pewnie wróciłbym od razu. Po tygodniu zacząłem się wahać<sup>12</sup>.

„Zmienić adres, to zmienić przeznaczenie” – to cytat z Isaaca Bashevisa Singera, który bardzo często przytacza Głowacki. Wyjazd za granicę zawsze wiąże się z pewną niewiadomą. Przekraczając linię graniczną, człowiek znajduje się po stronie tego, co nieznane. Socjolog kultury i folklorysta Stefan Czarnowski tak pisał o granicy w *Podziale przestrzeni i jej ograniczeniu w religii i magii*: „Nie można bezkarnie przekraczać granicy [...]. Przekraczając granicę, wchodzimy na obszar całkowicie różny od tego, na którym byliśmy przedtem. To co istnieje i co dzieje się po drugiej stronie granicy, istnieje i dzieje się i po tej stronie, ale inaczej i w sposób odwrotny”<sup>13</sup>. Granica rozdziela „*orbis interior* – piękne – oswojone (użyteczne) – znane”<sup>14</sup> od tego, co obce, nieokreślone, inaczej *orbis exterior*. Gdyby przełożyć ten podział na rozważania Yi-Fu Tuana, to analogicznie po jednej stronie należałoby umieścić miejsce, a po drugiej przestrzeń: „Zamknięta i ucłowieczona przestrzeń staje się miejscem. W porównaniu z przestrzenią, miejsce jest spokojnym centrum ustalonych wartości”<sup>15</sup>.

Potrzeba przekraczania granic geograficznych może mieć ścisły związek z potrzebą poszerzania swojej przestrzeni personalnej (zdefiniowanej przez Roberta Sommera<sup>16</sup>), która wynika z bardziej zróżnicowanej osobowości człowieka. Większe zróżnicowanie przestrzeni życiowej jest skorelowane z bardziej ustabilizowanym wewnętrznym wyobrażeniem przestrzeni. Tłumaczyłoby to chęć pozostania Głowackiego na Zachodzie. Z wyjazdem do USA wiązało się wiele stereotypów, w które nierzadko pisarz był wtłaczany i którym nie chciał się poddać, wytwarzając własne kontr-zachowania. Dobrym przykładem jest wspomniana już podróż ścieżką sławnych pisarzy. Niemalże każdemu stypendyście proponuje się podobną atrakcję. Gło-

<sup>12</sup> J. Głowacki, *Duży strach, mały strach*, w: tegoż, *Jak być kochanym*, s. 137–138. Tekst drukowany przez „PEN American Center News Letters”.

<sup>13</sup> S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej ograniczenie w religii i magii*, Warszawa 1939, s. 5.

<sup>14</sup> L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986, s. 134.

<sup>15</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 75.

<sup>16</sup> R. Sommer, *Personal Space: The Behavioral Basis of Design*, Nowy Jork 1969.

wacki nie był tym jednak zachwycony. Próbką jego odreagowania rzeczywistości jest np. opisana wcześniej ingerencja w przestrzeń zakazaną. Głowacki oswaja terytorium na własnych warunkach, wyłamując się z szablonu turysty czy emigranta.

W celu zanalizowania kontestujących gestów Głowackiego warto przyjrzeć się stereotypom dotyczącym Ameryki. Całe bogactwo tego typu treści można znaleźć na forach internetowych oraz blogach, prowadzonych najczęściej przez Polaków mieszkających za granicą. Oto kilka regularnie powtarzających się wyobrażeń na temat Ameryki i Amerykanów: ludzie o bardzo małej wiedzy, antyintelektualiści, którzy wykazują się ignorancją w stosunku do reszty świata, uważają się za naród wybrany (*City on a Hill*), żyją w tzw. nuklearnej rodzinie (*nuclear family*)<sup>17</sup>. Kolejną kliszą jest *American dream* i myślenie o Ameryce w kategoriach sukcesu, nieograniczonych możliwości, gdzie każdy może zdobyć sławę (*rags-to-riches*, czyli od „pucybuta do milionera”). Z Nowym Jorkiem łączy się jeszcze inne powiedzenie, będące szlagwortem z piosenki *New York, New York*, które brzmi: „Jeśli uda ci się w Nowym Jorku, uda ci się wszędzie”. Towarzyszy mu również stwierdzenie, że jeżeli nie uda ci się w Ameryce i nie osiągniesz tam godnego życia, to znaczy, że na nie dostatecznie nie zapracowałeś i jesteś życiowym nieudacznikiem. Bycie biednym w Ameryce to temat tabu. Jeżeli komuś brakuje pieniędzy, to absolutnie nie powinien nikomu o tym mówić<sup>18</sup>.

Już w pierwszym rozdziale *Z głowy*, który nosi znamieny tytuł *One way ticket*, autor wspomina powtarzane sobie, jeszcze na pokładzie samolotu do Nowego Jorku, przykazania dla świeżego emigranta, które są zbiorem stereotypów dotyczących amerykańskiej Polonii. Dla przykładu:

1) Jeżeli jesteś w nędzy albo rozpacz, nigdy, ale to nigdy nie przyznawaj się do tego rodakom. Nikt ci nie pomoże, tylko cię dobiją. [...] 3) Jeżeli ktoś cię obrazi – uśmiechaj się – zemścisz się później. 4) Kłamiąc na temat swojego sukcesu, staraj się uwierzyć w to, co mówisz. To daje komfort psychiczny i nic ci nie zaszkodzi. Najwyżej zaczną cię uważać za mitomana. Ale parę osób zawsze uwierzy i wtedy będziesz mógł od nich coś wyciągnąć<sup>19</sup>.

W przeciwieństwie do tekstów zawartych w autobiografii, Głowacki brutalnie rozprawia się z amerykańskim mitem w swoich dramatach, szczególnie

---

<sup>17</sup> Nuklearna rodzina jest charakterystyczna dla społeczeństw przemysłowych. Składa się z rodziców, dzieci (między dwoje a pięcioro) i zwierząt. Jest to rodzina mała, zazwyczaj dwupokoleniowa. Zob. *Słownik socjologii i nauk społecznych*, red. G. Marshall, red. pol. wyd. M. Tazbir, przeł. A. Kapciak i in., Warszawa 2005, s. 279–280.

<sup>18</sup> Przykłady pochodzą m.in. ze strony: <http://po-amerykansku.blogspot.com/2012/10/amerykanskie-stereotypy-myths.html> [dostęp 30.12.2016].

<sup>19</sup> J. Głowacki, *One way ticket*, w: tegoż, *Z głowy*, Warszawa 2004, s. 18.

w *Polowaniu na karaluchy* i *Antygonie w Nowym Jorku*. Bohaterowie na każdym kroku są zderzani z rzeczywistością i boleśnie przez nią „turbowani”. Janek i Anka z *Polowania...* nie mogą odbić się od dna, ale, korzystając z pierwszego i czwartego punktu przywołanego wyżej dekalogu polskiego emigranta, fantazjują na temat swojej sytuacji:

To Zosia dzwoni z Greenpointu. Owszem, jest późno, ale nic nie szkodzi. W końcu to Nowy Jork. Masz szczęście, że nas w ogóle zastałaś. Byliśmy w teatrze, a potem jak zwykle u Chińczyka. [...] U nas? Znakomicie. Co? Mówię, że znakomicie. Tak, Janek był wczoraj w „New Yorkerze”. Edytor słyszał o nim. Tak, słyszał. Był bardzo zadowolony, że Janek przyszedł. Dziękował. Bardzo mu się podobało Janka opowiadanie. [...] Have a nice day. It was great talking to you... Baaaj<sup>20</sup>.

Głowacki obnaża w ten sposób sztuczność zachowań Polonii amerykańskiej, silącej się na „nowojorskość”. Sam przyznaje się do podobnych doświadczeń. W rozdziale *N.Y.C.* książki *Z głowy* pisarz przytacza własne mikroutopie:

W tym czasie miałem pełno telefonów. Dzwonili głównie polscy artyści z Nowego Jorku, przede wszystkim malarze i graficy, i opowiadali mi o swoich sukcesach, a ja opowiadałem im o swoich. Że mają wyjątkowe szczęście, że mnie akurat zastali, bo ja się po całych dniach spotykam z agentami literackimi i producentami. Że w świetnym teatrze chcą mi wystawić *Kopciucha*. A oni opowiadali o przygotowywanej wystawie w Museum of Modern Art. [...] Recz jasna nie wierzyliśmy sobie ani przez chwilę, ale jakoś to nas na duchu podnosiło. Bo nie jest łatwo się przyznać do klęski i do tego, że nikt nas nie chce<sup>21</sup>.

Bohaterowie *Polowania...* zostają umieszczeni w przestrzeni małego, jednopokojowego mieszkania na Lower East Side (ówczesnie jednej z najbardziej niebezpiecznych stref Manhattanu, obecnie dzielnica artystów, słynąca z modnych kafejek). Para praktycznie w ogóle nie opuszcza swojego lokum (należy podkreślić, że zamieszkiwana przez nich okolica jest bardzo niebezpieczna). Marzeniem emigrantów jest przeniesienie się o kilka ulic dalej, do niewiele lepszego rejonu. Żaden porządny Amerykanin by się tam nie wprowadził, dlatego wywołuje to, dla wtajemniczonych w nowojorskie realia, efekt komiczny, być może niezrozumiały dla czytelnika z innego kręgu kulturowego. „Ona: Jak tylko dostaniemy pieniądze, przeniesiemy się dwie ulice w górę miasta. Za tym burdelem koło rzeźnika, tam jest o wiele bezpieczniej, bo alfonsi

<sup>20</sup> J. Głowacki, *Polowanie na karaluchy*, w: tegoż, 5 1/2, s. 275–276.

<sup>21</sup> J. Głowacki, *N.Y.C.*, w: tegoż, *Z głowy*, s. 48.

pilnują porządku. Przez okno widać drzewa i podłogi są grubsze. Można zabijać karaluchy i nikt z dołu nie słyszy”<sup>22</sup>.

Analogiczne ucieczki od rzeczywistości w kierunku świata fantazji stoją postaci *Antygony w Nowym Jorku*: rosyjski Żyd Sasza, polski emigrant Pchełka czy szalona Portorykanka Anita. Wszyscy mieszkają w Tompkins Square Park, w którego sąsiedztwie przez długi czas mieszkał Janusz Głowacki.

Janusza fascynowała ulica. Swoją sztukę osadził w parku, który zajęli bezdomni. Myśmy tam chodzili po to, żeby ich podpatrzyć. Janusz był tam rozpoznawany przez polską grupę. Była tam polska frakcja „homlesów”. Oni wiedzieli, że Janusz jest pisarzem i często chcieli, żeby się z nimi napić. Ale to było ryzykowne<sup>23</sup>.

Tak amerykańskie początki i pracę Głowackiego nad *Antygoną w Nowym Jorku* wspomina Andrzej Dudziński. Kiedy po latach, podczas nagrywania filmu dokumentalnego *Nowy Jork według Janusza Głowackiego*<sup>24</sup>, pisarz odwiedza park, spotyka w nim wielu „znajomych”. Pyta o Żyda Grzegorza, Polaka Kijankę – można podejrzewać, że były to pierwowzory bezdomnych z *Antygony*... W swoim tekście Głowacki, poza przedstawieniem parku jako mikro-kosmosu, Ameryki w pigułce, zawarł również historię tego miejsca. Władze naprawdę oczyściły Tompkins Square Park z bezdomnych:

1 maja 1991 r. w parku zamieszkanym przez bezdomnych odbywa się impreza „Resist to Exit!” („Stawiaj opór, aby żyć!”), a już 3 czerwca o świcie policja usuwa bezdomnych i zaczyna patrolować okolice zamkniętego parku [na którego bramie powiesiła się przecież *Antygoną Głowackiego* – dop. K.O.]<sup>25</sup>.

Zgodnie z tym, co pisze Augustyn Bańka w rozdziale *Mapy poznawcze miasta i przestrzeni zurbanizowanej*: „Bezdomny też ma swój dom, bowiem w najgorszym przypadku jest nim jego miasto”<sup>26</sup>.

U Głowackiego można wyróżnić trzy najważniejsze metody osvajania przestrzeni. Pierwszą z nich jest opisane już wytwarzanie stereotypów jej dotyczących. Np. powtarzane jak mantra sformułowanie o nakazie osiągnięcia sukcesu w ciągu pierwszych dwóch lat po przyjeździe do Ameryki,

<sup>22</sup> J. Głowacki, *Polowanie na karaluchy*, s. 270.

<sup>23</sup> Rozmowa z Andrzejem Dudzińskim zarejestrowana w materiale *Nowy Jork szalenie mnie podniecał* dla programu „Uwaga” emitowanego na antenie stacji TVN. <http://uwaga.tvn.pl/reportaze,2671,n/nowy-jork-szalenie-mnie-podniecal,163396.html> [dostęp 30.12.2016].

<sup>24</sup> *Nowy Jork według Janusza Głowackiego*, film w reż. K. Veymonta, 2005.

<sup>25</sup> W. Richter, *Oto Nowy Jork, Nie obiecana Ziemia Obiecana*, Warszawa 1993, s. 63.

<sup>26</sup> A. Bańka, *Mapy poznawcze miasta i przestrzeni zurbanizowanej*, w: tegoż, *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behawioralne podstawy projektowania*, Poznań 1997, s. 137.

bo inaczej już się to nie uda. Druga metoda to nazywanie i pisanie: „Co będzie, jak nie wrócę? Przestałem pić, ale za wiele to nie pomogło. Pomyslałem, że jeżeli nie zacznę pisać, wykończę się na dobre. Pisać po polsku, ale bez cenzury”<sup>27</sup>. Głowacki tworzy porównania, które pozwalają mu w jakiś sposób „ogarnąć” Nowy Jork, „zapanować” nad nim. W rozdziale *Za duże miasto* autor porównuje Manhattan do średniowiecznego zamku, który siecią mostów i tuneli jest połączony z podgrodziami. Metro zaczyna mu przypominać przewód pokarmowy. Strategie te są silnie powiązane z ostatnim sposobem „udomowiania” przestrzeni, czyli chodzeniem.

Ger Duijzings zwraca szczególną uwagę na tworzenie antropologii ruchu i przemieszczania, a także miejskie trajektorie, które są wyznaczone przez rutynowe trasy, jakie pokonują mieszkańcy miast<sup>28</sup>. Antropolog podąża za sugestią Rogera Sanjeka, autora *Ethnography in Today's World*, aby poświęcić więcej uwagi analizie „miejskich ścieżek”. Sanjek proponuje badanie ich poprzez obserwację uczestniczącą, która pozwoliłaby na przyglądanie się mieszkańcom i interpretację ich zachowania w „miejscach zatrzymania” (*stopping points*). Inny badacz, który przypisuje istotną rolę „chodzeniu po mieście”, to Michel de Certeau: „Akt chodzenia jest dla systemu miejskiego tym, czym wypowiedanie jest dla języka lub zrealizowanych wypowiedzeń”<sup>29</sup>. Głowacki finalnie ten „akt mówienia” przelewa na papier, w konsekwencji czego czytelnik towarzyszy pisarzowi w wędrówce. Michel de Certeau obserwuje Manhattan ze 110 piętra World Trade Center. Głowacki opisuje tragiczny rozpad wież, niosący daleko idące konsekwencje społeczno-polityczne, związane przede wszystkim z zachwianiem światowego ładu i poczucia bezpieczeństwa. Autor *Antygoni...* potrafi zmienić perspektywę turysty, zainteresowanego głównymi atrakcjami miasta, jak np. WTC, na punkt widzenia dobrze osadzonego w przestrzeni miejskiej mieszkańca. W filmie *Nowy Jork według Janusza Głowackiego* pisarz właśnie za pomocą „miejsca zatrzymania” wskazuje na inną, mniej oczywistą kategorię „landmarku”, jakim jest np. pomnik „Katyń 1940”, stojący na Exchange Place w Jersey City, Nowy Jork, nad brzegiem rzeki Hudson, na wprost podnoszącego się z gruzów World Trade Center na Manhattanie. Głowacki przypomina dzieło Andrzeja Pityńskiego jako „symbol zdrady”, który przyglądał się innej tragedii. Pisarz bardzo elastycznie łączy różne elementy krajobrazu z historią miejsca. Jego opowieści często budzą skojarzenie z tytułową frazą książki: „Historia nieudanej ucieczki z mia-

<sup>27</sup> J. Głowacki, *Duży strach, mały strach*, s. 137–138.

<sup>28</sup> G. Duijzings, *Miejskie trajektorie. Tworzenie antropologii ruchu*, przeł. Ł. Bukowiecki, „Kultura Współczesna” 2012, nr 2, s. 19–24.

<sup>29</sup> M. de Certeau, *Chodzenie po mieście*, w: tegoż, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 99.

sta Warszawy". Głowacki myśląc: Nowy Jork, często pisze o Polsce. Spod łóżka pary w *Polowaniu...* wychodzą „polskie duchy”, a telefony są zazwyczaj od polonijnych znajomych. Te dwie perspektywy wciąż się zazębiają, tworząc swoisty palimpsest. Zamiast poznawać nowe kafejki, Głowacki chodzi ze znajomymi do baru U Wandeczki, który przypomina mu o Polsce.

Autor *Z głowy* sięga po czasowniki, które opisują proces poruszania się w mieście, takie jak: krążyć, rozglądać się, iść, sunąć, oglądać, posuwać się, mijać, widzieć, zwalniać, jechać, zjeżdżać, staszczyć. Pozwalają one zaobserwować, w jaki sposób pisarz doświadcza przestrzeni. Funkcjonuje w niej niczym *agens*, podmiot czynny w zdaniu, który wykonuje różne czynności. Jego odbiór otaczającego świata jest w dużej mierze kinestetyczny. Głowacki korzysta ze zmysłu wzroku. Dużą rolę odgrywają u niego doznania motoryczne. Kiedy ogląda się filmy dokumentalne o pisarzu, które powstały w pierwszej dekadzie XXI wieku, można zaobserwować bohatera w ruchu, idącego głównymi ulicami Nowego Jorku, podróżującego metrem czy swobodnie zaglądającego do zaprzyjaźnionych teatrów. Tylko turyści chodzą po tym mieście z głową w górze. Amerykanie nie mają na to czasu. Głowacki nigdy nie spogląda na szczyty wieżowców.

Kryzysowy moment, w jakim znalazł się pisarz na emigracji, stawał przed nim nawet ostateczną perspektywę bezdomności – przeniesienia się na ławkę do parku. Głowacki, poprzez częste odwiedzanie tego miejsca, starał się je w pewien sposób oswoić. „Czemu ty się boisz parku? Przecież tam jest fantastycznie” – usłyszał kiedyś od jednego z bezdomnych. W *Kwadraturze koła* napisał:

A może nie potrafię już żyć bez otwartych całą noc koreańskich sklepów z owocami? Albo przywiązałem się do swojego kulawego angielskiego i mój wyrafinowany polski przestał mnie bawić. Może szkoda mi tych ośmiu lat, w czasie których robiłem co mogłem, aby odzwyczaić się od Polski i przyzwyczaić się do Ameryki, odzwyczaić od cenzury politycznej i przyzwyczaić do komercyjnej. A jak mi się już zaczęło wreszcie składać, to teraz mam wracać? [...] A może ja już nigdzie nie należę, tylko unoszę się gdzieś pośrodku? A może nie mogę już żyć bez Broadwayu? [...] Ostatnio przyszła mi do głowy taka buntownicza myśl, że może w ogóle nigdzie nie muszę należeć, tylko tak sobie żyć, trochę tu, trochę tam, ale zaraz zawstydziłem się<sup>30</sup>.

Czytając ten, momentami ironiczny, fragment felietonu emigranta, można niemalże poczuć rozdarcie przynależnościowe człowieka, który jest już zbyt nowojorski dla Warszawy, a może jeszcze zbyt warszawski dla Nowego Jorku.

<sup>30</sup> J. Głowacki, *Kwadratura koła*, w: tegoż, *Jak być kochanym*, s. 150.

## Mapy i miejsca zahaczenia

Analizie przestrzeni zapisanej w tekstach Głowackiego towarzyszyła myśl przewodnia związana z kategorią *mapy poznawczej*. Pojęcie *cognitive maps* wprowadził do nauki Edward C. Tolman, amerykański psycholog<sup>31</sup>. Oznacza ono: „percepcyjną reprezentację przestrzeni, którą człowiek wyra-bia sobie w oparciu o wskaźniki środowiska i własne oczekiwania, będące podstawą uczenia się – dróg osiągnięcia celów w przestrzeni”<sup>32</sup>. Natomiast pierwsze mapy poznawcze wielkich miast opracował w latach 60. XX wieku Kevin Lynch. To z jego badań wynika, że przestrzeń miejska jest percypowana mentalnie jako struktura. Istotnymi jej elementami poznawczymi są:

- obiekty środowiskowe (architektoniczne) o spektakularnym wyglądzie (*landmarks*);
- obszary węzłowe (*nodes*);
- ścieżki (*paths*);
- obszary graniczne (*edges*);
- dzielnice (*districts*)<sup>33</sup>.

Augustyn Bańka przytacza natomiast wiele istotnych faktów związanych z poznawaniem przestrzeni. Większość badań łączy percepcję terytorium z koncepcją „wyobrażalności” (*imageability*), definiowaną jako cechy i właściwości danego obiektu materialnego. Zakłada ona istnienie w każdym środowisku takich obiektów, które wyróżniają się konkretnym kształtem czy kolorem, albo wyjątkową symboliką danego elementu, np. religijną. Wspomniane wcześniej spektakularnie prezentujące się „landmarki” są szczególnie pomocne osobom, które nie znają dobrze okolicy, w jakiej się znalazły i najistotniejsza jest dla nich potrzeba oceny odległości i kierunku. Natomiast dla stałych bywalców, mieszkańców danej przestrzeni, „landmarki” będą stanowić tzw. „punkty zakotwiczenia” (*anchor-points*) w personalnej, indywidualnej mapie poznawczej. „Pozwalają [punkty zakotwiczenia – dop. K.O.] na zachowanie poczucia tożsamości, identyfikacji z miejscem i zachowanie poczucia sensu życia w skali własnego życia i otoczenia. [...] są elementami abstrakcyjnymi, które nie muszą mieć swojej jednoznacznej lokacji. Przykładem tego jest dom, praca, miasto, a nawet region”<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Zob. E.C. Tolman, *Cognitive maps in rats and men*, „Psychological Review” 1948, nr 55, s. 189–208. Tłumaczenie własne.

<sup>32</sup> A. Bańka, *Podstawowe kierunki badań w psychologii środowiskowej*, w: tegoż, *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behawioralne podstawy projektowania*, Poznań 1997, s. 44.

<sup>33</sup> A. Bańka, *Mapy poznawcze miasta i przestrzeni zurbanizowanej*, w: tegoż, *Architektura psychologicznej przestrzeni życia...*, s. 136.

<sup>34</sup> Tamże, s. 137.

Wcześniej podałam przykład pomnika „Katyń 1940”, jako mniej oczywistego „landmarku”. Wciąż biorę tu pod uwagę perspektywę turysty, kogoś, kto dopiero poznaje miasto. A widz oglądający dokument o pisarzu jest właśnie takim podróżnikiem-wędrowcą, który być może po raz pierwszy ma okazję zobaczyć Nowy Jork „z bliska”. Kiedy prześledzi się „trajektorie miejskie” bądź „mapy mentalne” Głowackiego, łatwo można zauważyć, jakie miejsca zahaczenia, czyli punkty na mapie Nowego Jorku, są dla niego najistotniejsze, ponieważ to właśnie wokół tych wycinków przestrzeni pisarz będzie budować swoje narracje.

Dla Głowackiego Nowy Jork jest „za duży”. Aby się w nim odnaleźć, pisarz wyszukuje różne miejsca zahaczenia, jak dzielnice, o których wspominał także Lynch. Wykorzystuje ich nazwy jako tytuły rozdziałów w autobiografii, np. *Greenpoint*. W rozdziale *W barze u Wandeczki* pisarz przechadza się jesienią 1984 roku po East Village, „dzielnicy zamieszkaanej głównie przez Ukraińców, Polaków, nieudanych artystów i narkomanów, rozglądając się za jakimś kątem. Co na Manhattanie i wtedy, i teraz niekoniecznie jest łatwe, nawet jak się pieniądze ma”<sup>35</sup>. Następnie można go „zobaczyć”:

na górnym czubku Manhattanu w dzielnicy Washington Heights, którą kiedyś zamieszkiwała emigracja żydowska z Niemiec hitlerowskich, jeszcze długo po drugiej wojnie pełno tam było takich kawiarni i jadalni, gdzie się dawało poczytać europejskie gazety, ponarzekać i zjeść gęsi pipek, sałatkę po galicyjsku czy zupełą złotą, zupełnie jak teraz w Miami na Florydzie<sup>36</sup>.

Powyższe przykłady dobrze ilustrują sposób tkania opowieści przez Głowackiego. Najpierw znajduje punkt zahaczenia, jakiś „landmark” albo właśnie dzielnicę, następnie przechodzi do historii bezpośrednio z nimi związanej, żeby później połączyć je z własną biografią (lub swojego bohatera), a na końcu przywołać anegdotę odnoszącą się do teraźniejszości danego miejsca. Widać tu silne połączenie czasoprzestrzenne.

Pisarz penetruje także przestrzenie wykluczone, zakazane i peryferyjne, jak np. „pole garncarza”, czyli Potters Field, gdzie zwozi się ciała bezdomnych z całego Nowego Jorku. Ten motyw powraca w wielu tekstach Głowackiego, m.in. *Z głowy*, *Antygonie w Nowym Jorku* czy opowiadaniu *Pole Garncarza*: „On nie ma papierów – Pchełka smutno popatrzył w ogień. – Jak go policja znajdzie, to go wywiozą na Hart Island i zakopią na Potters Field. To jest teren

<sup>35</sup> J. Głowacki, *W barze u Wandeczki*, w: tegoż, *Z głowy*, s. 82.

<sup>36</sup> Tamże, s. 84–85.

więzienia. Nikt go nigdy nie odwiedzi”<sup>37</sup>. W swojej autobiografii Głowacki szczegółowo opisuje wyprawę na wyspę:

Ale żeby się tam dostać, trzeba było mnóstwo pozwoleń. Więc pojechałem na to molo i powiedziałem strażnikom, że na ulicy umarł mój kuzyn i go szukam. Zapytali, jak się nazywał. Powiedziałem pierwsze nazwisko, jakie przyszło mi do głowy – Kowalski. I za chwilę zdrętwiałem, bo strażnik powiedział: – Zaczekaj, zdaje się, że go mamy<sup>38</sup>.

Inaczej Głowacki kreuje wnętrza. Przywołam tu przykład wieżowca z *Polowania...*, do którego miał się udać Janek ze swoimi opowiadaniem:

On: Wsiadłem w windę, wjechałem sobie na dziewiętnaste piętro. Oni mają kilka pięter. [...] Dziewiętnaste, dwudzieste pierwsze i dwudzieste trzecie. Ona: Całe trzy piętra. On: Całe trzy piętra. Potem jest stary brudny korytarz. Na końcu, za szybą siedzi strażniczka. Jak w komisariacie. Blondynka. Całkiem niezła. [...] Szczerze mówiąc, myślałem, że redakcja takiego sławnego tygodnika wygląda inaczej. Ona: Niby jak? On: No, jakieś antyki, chińska porcelana, kwiaty, obrazy Chagalla, wszystko w najlepszym guście. A tam ściany wyglądały tak jak u nas<sup>39</sup>.

Wysokość wieżowca oraz wielkość zajmowanej przez redakcję przestrzeni robi na bohaterze sztuki oraz jego partnerce duże wrażenie. Jednak po chwili Janek stara się ukryć zachwyty i znaleźć mankamenty amerykańskiej przestrzeni. Innym przykładem podziwu dla architektury, tym razem nieukrywanego, jest gabinet producenta Josepha Pappa. Głowacki przywołuje go m.in. w filmie *Depresja mon amour*. Pisarz zwraca uwagę na długość pomieszczenia, na którego końcu znajduje się biurko producenta. Korytarz jest obwieszony zdjęciami gwiazd filmu i teatru z czułymi dedykacjami. Już samo przejście tamtędy sprawiało, że petent czuł się coraz bardziej niepewnie. Głowackiemu, choć z trudnością, udało się dojść do biurka Pappa, który nie szczędził pisarzowi słów krytyki, a potem spokojnie ogłosił, że sztukę *Kopciuch* oczywiście wystawi.

Kolejnym istotnym elementem przestrzeni u Głowackiego jest mapa. Pojawia się ona literalnie w dramacie *Polowanie na karaluchy*, gdzie pisarz poświęca jej bardzo dużo uwagi:

Ona: W ciągu dnia on zwykle siedzi przed mapą. Wstaje z łóżka, siada na krześle przed mapą USA i wpatruje się w nią przez dłuższą chwilę, w milczeniu. Może

<sup>37</sup> J. Głowacki, *Pole Garnrcarza*, w: tegoż, *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*, Warszawa 1996, s. 741.

<sup>38</sup> J. Głowacki, *Antigone in New York*, w: tegoż, *Z głowy*, s. 214.

<sup>39</sup> J. Głowacki, *Polowanie na karaluchy*, w: tegoż, *5 1/2*, s. 265–268.

tak siedzieć godzinę albo dwie. *Znowu przez chwilę wpatruje się w mapę*. Potem mówi: „Dziwny kraj”. To wszystko. „Dziwny kraj”. Powiedziałam mu, że się nigdy tutaj nie przebije, bo nie ma szczerego uśmiechu. W Ameryce wszyscy mają szczerzy uśmiech. *Patrzy na salę*. A on ma wredny. Strasznie się przejął. W Europie Wschodniej nikt nie ma szczerego uśmiechu... poza pijakami i kapusiami. *Uśmiecha się*. Wczoraj siedział pół dnia przed mapą i ćwiczył szczerzy uśmiech... co chwila sprawdzał go sobie w lusterku. Sto razy mu powtarzałam, żeby napisał sztukę o polskich emigrantach, ale on mówi, że to nudny temat. Wiadomo, że albo im się uda, albo im się nie uda<sup>40</sup>.

Dla Głowackiego mapa staje się czymś w rodzaju „nie-miejsca”. Bohater jest zawieszony pomiędzy Ameryką a Europą Wschodnią. Mapa jest dla niego uprzedmiotowieniem kryzysu i rozłamu wewnętrznego. Bohater znalazł się na progu (pojęcie to stosuje się w psychologii procesu opisując granicę oddzielającą to, co znane, to, z czym się utożsamiamy, od tego, co jest mniej znane i od poczucia „ja” dalsze; próg blokuje dalszy rozwój osoby), nie może odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Nie może, a nawet nie chce. W drugim akcie *Polowania...* Janek znów siedzi przed mapą:

*On siedzi przed mapą Stanów Zjednoczonych i wpatruje się w nią przez dłuższą chwilę. [...] On: Dziwny kraj, ja się urodziłem w miasteczku, które było najpierw polskie, potem czeskie, potem austriackie, potem rosyjskie, potem niemieckie, a potem socjalistyczne. [...] Bierze ze stolika mapę Europy, rozwija i demonstruje. Tu jest Francja, tu Austria, Niemcy, Związek Radziecki, Polska. Przy olbrzymim Związku Radzieckim, wybiegając poza mapę, Polska jest niewiele większa od kropki. Granice w Europie wyginają się i wiją jak robaki w puszcze. Straszny bałagan. Odwraca się w stronę mapy USA. O... to jest kawał solidnej roboty, proszę bardzo podchodzi do mapy i ręką, w której trzyma spray, rysuje w powietrzu granice kilku z wielu prostokątów stanów Montana, Wyoming, North Dakota, South Dakota... Ten kraj został zaprojektowany przez kogoś z wykształceniem technicznym. Budynki kreśli prostokąty w powietrzu, ulice kreśli linie poziome i pionowe, a nawet ludzie są dobrze wykonani<sup>41</sup>.*

Tym razem mapa staje się przekąźnikiem dla wspomnień. Pozwala przenieść się na chwilę do ojczyzny. Opis wyglądu samej mapy nawiązuje do zuniformizowanego wzoru miasta, które zostało zbudowane na planie siatki geometrycznej – 2028 kwartałów wyznaczonych na Wyspie w 1811 roku<sup>42</sup>. Lewis Mumford zaobserwował, że starsi mieszkańcy są przyzwyczajeni do planów europejskich miast z ich placykami czy promieniście rozchodzącymi się

<sup>40</sup> Tamże, s. 250.

<sup>41</sup> Tamże, s. 289.

<sup>42</sup> R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2013.

ulicami. Młodzi Amerykanie mają natomiast trudności, żeby odnaleźć się na ulicach Europy. Głowacki z filmów dokumentalnych nie wygląda wcale na zagubionego. Nowy Jork odkrył przed nim wiele miejsc autobiograficznych, jak np. kolejne mieszkania, dzielnice, Tompkins Square Park czy teatry, w których wystawiono jego sztuki, a które pisarz przeniósł później do swoich utworów.

Proces osvajania przyniósł w przypadku Głowackiego bardzo pozytywne rezultaty. Pisarz kupił nawet jedno z mieszkań przy West End Avenue. Jego opis w *Widoku z okna* sprawia, że czujemy się zupełnie tak, jakbyśmy byli w środku:

W moim pokoju na Manhattanie mam pięć okien. Jeżeli się dobrze wychylę przez jedno z trzech wychodzących na 101 ulicę, widzę rzekę Hudson, w tym miejscu wąską, czyli szerokości czterech Wiseł. Paręnaście ulic stąd Izaak Singer, kiedy się już przeprowadził na Manhattan z Brighton Beach, obserwował cienie nad Hudsonem. Singer się martwił, że w Nowym Jorku za dużo się dzieje i dlatego nic nie widać. Więc żeby spokojnie popodglądać, pod koniec się przeniósł do Miami. Przez dwa okna wychodzące na West End Avenue, bez wychylania, widzę synagogę, a sto metrów dalej, nad willowymi domkami prowadzącymi w stronę Central Parku, sterczą wieżowce Broadwayu. Na dachu jednego z nich umieszczono ogromną, przykrytą wieńcem trumnę. Pod nią ostrzegawczy napis: „Papierosy cię zabijają”. Mnie to akurat wisi, bo nie palę<sup>43</sup>.

Mapowanie staje się dla Głowackiego sposobem na zakorzenienie, zakotwiczenie. Po przyjeździe do Nowego Jorku pisarz gubi się jeszcze w miejskiej siatce ulic. Niewiele czasu zajmuje mu jednak odkrycie, że to właśnie sieć powiązań międzyludzkich oraz przestrzennych jest przyczynkiem do tworzenia jego literatury. Oswajanie przestrzeni Nowego Jorku ma dla niego podobne znaczenie, jak mapowanie Londynu dla Phyllis Pearsall. Założycielka Geographers' A-Z Map Company zgubiła się (w 1935 roku), podróżując ze starą mapą po dzielnicy Belgravia. Podjęła wtedy decyzję o narysowaniu własnej, doskonalszej mapy. Aby ją stworzyć, spacerowała po mieście po kilkanaście godzin dziennie. Profesor socjologii William Helmreich również odbył bardzo szczegółową podróż, której celem był, tak jak u Głowackiego, Nowy Jork. W swojej książce *The New York Nobody Knows: Walking 6,000 Miles in New York City* opisuje, jak miasto zmieniło się w ciągu trzydziestu pięciu lat. Swoim badaniom i mapowaniu poświęcił cztery lata. W tym czasie udało mu się przejść niemal każdą ulicę Nowego Jorku. W rozmowie z dziennikarzem "The New Yorker" powiedział krótko: „Kocham czytać o mieście, żyć w mieście, cho-

<sup>43</sup> J. Głowacki, *Widok z okna*, w: tegoż, *Z głowy*, s. 158.

dzic po mieście”<sup>44</sup>. Można przypuszczać, że podobne uczucia żywi również Janusz Głowacki.

Opowiadanie *W East Village* „aż prosi się” o skorzystanie z mapy Nowego Jorku podczas jego czytania:

Kiedy się idzie Trzecią Aleją w dół Manhattanu, gdzieś tak od 14 Ulicy coś zaczyna się psuć. Najpierw szeregowe budynki wielkich korporacji zaczynają naciąkać obrzucone liszajami odłóżkami tynków podejrzane kamieniczki. Potem między katedry, banki i magazyny mody całkiem już nachalnie wypychają się domy pogrzebowe i sklepy ze starzyzną. Dalej zaczyna się platanina zatykających oddech smażalni ryb, tandetnych kin i sklepów ze słodyczami, w których łatwiej jest kupić kokainę niż landrynki<sup>45</sup>.

Tak jak w poprzednich utworach tego pisarza, czytelnik najpierw otrzymuje geograficzny opis przestrzeni, dokładne współrzędne, dzięki którym może szybko zlokalizować autora. Kolejny etap to znalezienie miejsc zahaczenia, np. katedry, banku czy kina. Następnie Głowacki nakłada na ten stelaż feerię zmysłowych doznań, zarówno tych wzrokowych, jak i zapachowych. Dodaje do tego zdobytą już wiedzę o danym miejscu, jak chociażby ta o kokainie w sklepie z cukierkami. Dzięki tym zabiegom czytelnik może się poczuć jak turysta przemierzający jedną z ulic w danym „prostokątku miasta”. Momentami można Głowackiemu nie dowierzać: „Chodniki są tu zatłoczone, ale ruch nie ma w sobie nic z rzeczowości górnego Manhattanu czy zapiekłej krzątaczki Wall Street. Na wykrzywionych, jakby przez pijanego zaprojektowanych uliczkach, panuje przygniatająca atmosfera nie zdanego egzaminu”<sup>46</sup>. Jak to wykrzywionych? – można by zapytać. Siatka ulic Nowego Jorku jest przecież prostokątna. Konfrontacja z mapą Manhattanu wypada jednak na korzyść Głowackiego. Opisany przez niego fragment miasta istotnie nieco odbiega od reszty, zbudowanej pod kątem prostym, okolicy. W pobliżu znajduje się jedno z miejsc autobiograficznych Głowackiego – bar U Wandeczki. Pisarz umieszcza go w opowiadaniach (m.in. *W East Village* i *Sonia, która za dużo chciała*), ale również w jednym z rozdziałów autobiografii *Z głowy*. To miejsce, tak jak i wiele innych w twórczości Głowackiego, znajduje się na pograniczu literatury i geografii. Pisarz wyciąga je z niebytu, nadaje mu charakter, ubiera we własną historię. Tym samym sprawia, że miejsce zaczyna istnieć na innym poziomie, nie tylko geo- czy kartograficznym. W miejscach

---

<sup>44</sup> J. Rothman, *A Walker in the City*, „The New Yorker” 2013, <http://www.newyorker.com/books/page-turner/a-walker-in-the-city> [dostęp 30.12.2016].

<sup>45</sup> J. Głowacki, *W East Village*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 70, s. 14–15.

<sup>46</sup> Tamże.

autobiograficznych mapa i terytorium stykają się z biografią. Rzeczywistość materialna jest możliwa do zmierzenia i odwzorowania. Rzeczywistość literacka pozostaje o wiele bardziej złożona, a przy tym mniej uchwytana. Nie brakuje w niej emocji, wyobraźni, ale i śladów pamięci. W tekstach Głowackiego obie wzajemnie się przenikają.

\*  
\* \*

W swoim tekście zajęłam się sposobem przedstawiania przestrzeni w utworach Janusza Głowackiego, które w przeważającej mierze powstały w Nowym Jorku, a z pewnością Nowego Jorku dotyczą. Pisarz, który znalazł się na emigracji w 1981 roku, funkcjonował za granicą w pełnym zawieszeniu. Przyszło mu żyć pomiędzy Warszawą a Nowym Jorkiem. W „nie-miejscu”, które charakteryzuje się przede wszystkim brakiem tożsamości. Żeby tę tożsamość zdobyć, a raczej odnaleźć, Głowacki wykonuje szereg zabiegów osvajania nowego terytorium. Stosuje trzy strategie udomowiania: wytwarzanie stereotypów, chodzenie oraz nazywanie i pisanie. Ostatnia z nich jest wtórna wobec chodzenia. Głowacki najpierw przeżywa przestrzeń za pomocą zmysłów oraz ruchu. Dopiero tak wytworzone doświadczenie, wychodzące z ciała, zostaje przetransformowane w literaturę. Te działania przywodzą na myśl wytwarzanie pamięci, przede wszystkim tej społecznej, która jest przenoszona (według brytyjskiego socjologa i antropologa Paula Connerton) za pomocą trzech nośników: miary czasu (święta państwowe/prywatne, święta narodowe), przestrzeni (kawiarnie, kluby) i wreszcie „super medium” ciała (strój, moda, ruch). Ta ostatnia jest najtrudniejsza do uchwycenia i do opisanie. Trzeci nośnik związany jest z nabywaniem nawyków, jak np. chodzenie swoimi trajektoriami miejskimi u Głowackiego. O ile łatwo jest przedstawić kiedy oraz gdzie coś się wydarzyło, o tyle opis codziennych doświadczeń wymaga spojrzenia na daną sytuację z dystansu. Codziennosc jest semantycznie przezroczyta. Connerton w *Jak społeczeństwa pamiętają* pisze:

Zachowujemy wersje przeszłości, przedstawiając je sobie w słowach i obrazach. Obrzędy upamiętniania są w tym zakresie praktykami dominującymi. Przechowują przeszłość w umysłach poprzez obrazowe przedstawienie minionych wydarzeń. Stanowią one odtworzenie przeszłości, jej powrót pod postacią przedstawienia, które zawiera zazwyczaj symulakrum przywoływanej sceny czy sytuacji<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 145.

U Głowackiego przestrzeń jest odgrywana. Można by pokusić się o stwierdzenie, że autor *Z głowy* jest urodzonym dramatopisarzem. Często sięga po dialogi, ożywia przestrzeń przez zastosowanie czasowników, które są nakierowane na ruch. Staje się performerem bądź też aktorem, odgrywającym psychodramę przeszłości. Jego próby zakorzenienia są silnie związane z potrzebą przeciwstawienia się losowi, który rzuca człowiekiem niczym liściem na wietrze. Ta wieczna podróż jest bardziej wynikiem kondycji ludzkiej, niż świadomych wyborów. Oswojenie przestrzeni, uczynienie z niej miejsca, pozwala na zbudowanie fundamentów własnej tożsamości, stanowi próbę zapanowania nad przypadkowością. Sieć miejska oraz sieć kontaktów międzyludzkich stają się dla pisarza sposobem pisania o świecie, rozumienia go. Ta gra pomiędzy członkami społeczeństwa, sieć relacji, mapa i terytorium, o których Głowacki wciąż pisze, pozwalają mu wytworzyć siebie i wyjść z sukcesem z niepewnej sytuacji funkcjonowania pomiędzy Tompkins Square Park i ławką dla bezdomnych a Broadwayem.

## New York Space Written in Texts by Janusz Głowacki

### Summary

The article analyzes spatial representation of New York as presented in Janusz Głowacki's works after his decision to emigrate in 1981. The literary assimilation of space is realized through three narrative strategies, i.e. stereotyping, walking, and naming/writing mode. The author of the article proposes geopoetic, anthropological, and sociological reading of his various texts (autobiography, essays, short stories, and dramas).

**Keywords:** literary space, representation, narrative strategies, Janusz Głowacki

Emilia Słomińska

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
e-mail: emilia\_slominska@o2.pl

## Doświadczenie przestrzeni w twórczości Andrzeja Barta i Zbigniewa Kruszyńskiego

Zaproponowana w szkicu lektura jest spojrzeniem na występujące w prozie dwóch pisarzy urodzonych w latach 50. XX w. obrazy miast oraz związanych z nimi relacji przestrzennych: biografii, tożsamości oraz mityzacji i demityzacji tych miast-miejsc. Istotny okazuje się wpływ doświadczenia historycznego na geografię, związek zachodzący między pamięcią autobiograficzną a doświadczaną przestrzenią, a także relacje między ruchem a trwałością, osiadłością a nomadyzmem. Dlaczego Bart i Kruszyński? Ich wspólnym mianownikiem pozostaje – poza zbliżoną datą urodzenia (Bart – 1951 rok, Kruszyński – 1957 rok) – fakt dorastania w państwie komunistycznym, osiągnięcie dojrzałości po 1980 roku, a więc w chwili ważnych przemian w kraju oraz czasowa emigracja. Kolejną cechą wspólną tych prozaików jest późny debiut (Barta w 1991 roku, Kruszyńskiego w 1995 roku), w wieku dojrzałym, już w demokratycznej Polsce. Wreszcie – co interesujące najbardziej – każdy z interpretowanych pisarzy wiele uwagi poświęca miastom. U Andrzeja Barta to Łódź, miasto zamieszkiwane, którego historii czy szerzej – tożsamości – doświadcza oraz Warszawa poznana przez artystę, jak sam twierdzi, lepiej niż przez większość rodowitych warszawiaków<sup>1</sup>. W przypadku Zbigniewa Kruszyńskiego ważnymi miastami są rodzinny Radom, kojarzony z dzieciństwem i wczesną młodością oraz Wrocław, miejsce

---

<sup>1</sup> J. Gajda-Zadworna, *Z wyrwanymi rękami*, „Rzeczpospolita” 66 (8577), 19.03.2010.

studiów, osiągnięcia wielopłaszczyznowej dojrzałości, istotnie wpływające nie tylko na samego autora, ale i kształtujące bohaterów jego powieści.

Zasadniczą zmianę w kulturowym postrzeganiu nie tylko przestrzeni, ale i samego miasta wywołał zwrot przestrzenny, zapoczątkowany pod koniec lat 60., a rozwinięty pod koniec XX wieku. Elżbieta Rybicka uznaje zwrot topograficzny za „lokalną, czy też pozycyjną (w odniesieniu do innych dyscyplin), odmianę zwrotu przestrzennego, lokalną, to znaczy odnoszącą się do domeny *graphein*, dziedzin przyznających językowemu ujęciu przestrzeni większe znaczenie”<sup>2</sup>. Natomiast zwrot przestrzenny rozumie jako współczesne, szersze zainteresowanie przestrzenią w różnych dyscyplinach nauki i działaniach artystycznych<sup>3</sup>. Zwrot topograficzny zmienia sposób postrzegania miasta z wcześniejszego, ograniczonego przez konkretną dyscyplinę naukową, a wprowadza holistyczne traktowanie tego fenomenu. Całościowe rozumienie (w sensie dosłownym, topograficznym, metafizycznym czy filozoficznym) zostaje pogłębione o wymiar symboliczny, miasto otrzymuje pewną tożsamość, której podstawą staje się doświadczenie historii. Na gruncie badań literackich współczesna refleksja nad miastem rozwija się w aspekcie dokonań geopoetyki i nowego regionalizmu, czego dobitnym dowodem stają się coraz częstsze publikacje z tego zakresu<sup>4</sup>.

W twórczości literackiej i filmowej Andrzeja Barta najważniejszym, najgłębiej doświadczanym miastem jest Łódź, miejsce zamieszkiwane, wielostronnie poznane i przeżyte. Płaszczyzny eksploracji Łodzi są u Barta różne, wzbogacone o wątek autobiograficzny (urodzony we Wrocławiu Bart przybył do Łodzi na studia)<sup>5</sup>, ale też mocno osadzone w skomplikowanej strukturze miasta. Można więc stwierdzić, że prozaik stosuje specyficzny typ upamiętnienia Łodzi. W debiutanckiej powieści *Rien ne va plus* autor rozważa

---

<sup>2</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 34.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Prace zawarte w trzech tomach: *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012; *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowska, Kraków 2014; *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. W. Browarny, D. Lisak-Gębala, E. Rybicka, Kraków 2015. Inspirującym źródłem wiedzy o mieście jest praca E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

<sup>5</sup> Warto tu wspomnieć o kategorii miejsca autobiograficznego, wypracowanej w ramach geopoetyki przez M. Czermińską oraz o kategorii miejsca auto/bio/geo/graficznego opracowanego przez E. Rybicką. Zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5; E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, w: tejsze, *Geopoetyka...*, s. 277–296.

problem polskości, ukazany z dystansu dzięki ukryciu się pod maską narratora-obrazu, w którym został zaklęty duch frywolnego księcia d'Arzipazzi<sup>6</sup>. Postać ta, w wyniku splotu okoliczności, trafia przypadkiem do porozbiorowej Polski, gdzie przez dwieście lat przygląda się krajowi i jego mieszkańcom. Podróżując do różnych miast, trafia także do dziewiętnastowiecznej, przemysłowej Łodzi:

Przez okno widzę pięknie ozdobioną kamienicę, lecz nie dość czystą, jak na Szwajcarię. Domyślałem się, że znowu przegrałem ładną sumkę. Najbardziej jednak zadziwiły czerwone obeliski, sterczące nad miastem. Wiele podróżowałem w życiu, ale nigdzie nie napotkałem podobnego dziwu architektonicznego. Dopiero dym, który się z nich wydobył, uświadomił mi, że to kominy. Dlaczego jednak były tak gigantyczne i dlaczego było ich aż tyle, dowiedziałem się później, a dopiero, kiedy polubiłem ów dym i umiałem po jego barwie i gęstości określić porę dnia, mogłem się już zupełnie spokojnie nazwać lodzermenschem<sup>7</sup>.

Mianem „lodzermenschów” nazywano najbogatszych mieszkańców miasta (przede wszystkim fabrykantów i kupców) z XIX i początku XX wieku, a więc z okresu intensywnego rozwoju Łodzi. Określenie to ma też negatywny, a nawet ironiczny wydźwięk. W tym sensie „lodzermensch” oznaczał osobę, która wprawdzie jest przedsiębiorcza, gospodarna i majątna, ale swą pozycję ekonomiczną zbudowała na ludzkiej krzywdzie i wyzysku – taki właśnie pejoratywny obraz „lodzermenscha” wytworzyła i podtrzymywała literatura<sup>8</sup>.

W przypadku omawianej powieści Barta „lodzermenschami” są łódzcy fabrykanci żydowskiego pochodzenia: bracia Henryk i Alfred Bornstein, którzy stają się posiadaczami narratora-obrazu. Przemysłowcy żyją i pracują właśnie w wieloetnicznej, wielowyznaniowej, wielokulturowej Łodzi, będącej wówczas pod zaborem rosyjskim. Jak zauważa Bronisława Kopczyńska-Jaworska, Łódź była miastem wielu sprzeczności, z jednej strony utożsamianym z mitem bujnie rozwijającej się w XIX wieku „ziemi obiecanej”, z drugiej zaś przestrzenią nierówności społecznych, w konsekwencji których koszty rewolucji industrialnej ponosił pozbawiony praw robotnik<sup>9</sup>. W Łodzi równie

<sup>6</sup> Por. K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, Warszawa 1975.

<sup>7</sup> A. Bart, *Rien ne va plus*, Łódź 1991, s. 147.

<sup>8</sup> W tekście *Pamięć fabrykanckiej Atlantydy* Dariusz Kacprzak podkreśla rozpoznanie Krzysztofa Woźniaka na temat pejoratywnego znaczenia pojęcia lodzermensch, które wypływa raczej z obrazu wykreowanego przez literaturę, a nie z ustnych świadectw czy przekazów robotników łódzkich fabryk, zob.: D. Kacprzak, *Pamięć fabrykanckiej Atlantydy*, „Herito” 2012, nr 8, s. 206–207.

<sup>9</sup> B. Kopczyńska-Jaworska, *Łódź i inne miasta*, Łódź 1999, s. 37–39.

szybko odnosiło się spektakularny sukces, jak i porażkę. W podobnym tonie o mieście tym wypowiada się narrator omawianej powieści:

Po raz pierwszy wtedy usłyszałem polskie słowo Łódź, jako nazwę miasta, a nie w znaczeniu statku poruszanego wiosłami. Dziwne to było miasto, w którym godnym szacunku było nie pochodzenie ze starego rodu czy zasług wojennych dla króla i kraju, lecz dorabianie się największej fortuny w najkrótszym czasie. [...] Mówiono, że Łódź jest dziwną mieszaniną Ameryki i Wschodu, co mnie bardzo cieszyło, gdyż bez ryzyka podróży statkiem byłem w mieście na poły amerykańskim i to bez potrzeby uczenia się angielskiego<sup>10</sup>.

W literackim świecie Andrzeja Barta Łódź jest nierozzerwalnie związana z jej żydowską społecznością, w sposób szczególny dotkniętą przez historię. Warto tu zaznaczyć, że zagadnienie antysemityzmu zostało wnikliwie ukazane w całej jego twórczości<sup>11</sup>. W *Rien ne va plus* Łódź pozostaje miastem doświadczanym przez historię, a niebagatelny wpływ na losy jej mieszkańców ma położenie geograficzne miasta oraz specyficzna sytuacja geopolityczna. Wyraźniej widać to w późniejszej powieści Barta, *Fabryce muchołapek*<sup>12</sup>. Fabuła utworu osnuta jest wokół kontrowersyjnej postaci Przełożonego Starszeństwa Żydów w getcie łódzkim, Mordechaja Chaima Rumkowskiego, przez potomnych zapamiętanego głównie jako gorliwy kolaborant, współpracujący z niemieckim okupantem<sup>13</sup>. W powieści ukazano dwa plany czasowe: okres wojny (tu pisarz przeprowadza fikcyjny sąd nad przewodniczącym Judenratu) oraz współczesną Łódź (wrocławski pisarz, Andreas – Andrzej, wyposażony w elementy biografii samego Barta, relacjonuje ów surrealistyczny proces, mając za towarzyszkę rzekomo wyprowadzoną z getta piękną Żydówkę, Dorę)<sup>14</sup>. Przestrzeń procesu Rumkowskiego to nie tylko getto, ale i wymaginowany, niedookreślony budynek, przypominający Kafkowski sąd

<sup>10</sup> A. Bart, *Rien ne va plus*, s. 147–148.

<sup>11</sup> Pisałam o tym w tekście *Ślady żydowskie w twórczości literackiej i filmach dokumentalnych Andrzeja Barta*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 26.

<sup>12</sup> A. Bart, *Fabryka muchołapek*, Warszawa 2009.

<sup>13</sup> O postrzeganiu tej postaci pisze Monika Polít w książce *„Moja żydowska dusza nie obawia się dnia sądu”*. Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie, Warszawa 2012.

<sup>14</sup> Świat wykreowany przez Barta jest na poły realistyczny, na poły surrealistyczny. Autor przedstawia jedynie potencjalną, prawdopodobną wizję fikcyjnego procesu Rumkowskiego czy oparty na mniej lub bardziej historycznych i literackich źródłach obraz życia w getcie i Zagłady Żydów. Kwestią otwartą pozostaje – na co zwróciła uwagę między innymi Krystyna Pietrych – sposób owej reprezentacji, który wpisuje się w szersze zagadnienie postpamięci. Zob. K. Pietrych, *(Post)pamięć Holocaustu – (meta)tekst a etyka*. „Fabryka muchołapek” Andrzeja Barta a „Byłam sekretarką Rumkowskiego” Elżbiety Cherezińskiej, w: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 1, red. Z. Anders, J. Pasterski, Rzeszów 2010.

z *Procesu*, który ulega silnej deformacji poprzez usytuowanie go (jak i całej fabuły) na granicy jawy i snu, rzeczywistości i fantasmagorii.

Topografia miasta (na obydwu płaszczyznach fabularnych) w *Fabryce mucholapek* ogranicza się jedynie do terenów getta, konkretnych miejsc przywoływanych podczas procesu przez świadków obrony i oskarżenia Rumkowskiego (nie zawsze mieszkańców getta, bo także Janusza Korczaka czy Hannah Arendt) oraz współczesnej Łodzi, również ograniczonej do terenów dawnego getta: tzw. „plac strażacki” (miejsce ogłoszenia przez Przełożonego Judenratu akcji deportacji Żydów do obozu Zagłady – Wielkiej Szpery), konkretne ulice czy umiejscowione na terenie getta budynki, po których oprowadza narrator poznaną podczas procesu Dorę. Pisarz pozwala na chwilę wyjść z getta tej „przepysznie rudej”, czeskiej Żydówce i wprowadzić ją w przestrzeń współczesnego miasta. Podczas tego na wpół realistycznego spaceru Dora powraca jednak na teren getta, na ulicę Spacerową (na Bałuty), by poprzez odwiedzenie miejsc zamieszkiwanych dawniej przez rodzinę i znajomych, przywołać pamięć zamordowanych. Tym samym Bart godzi się z nieuchronnością przeznaczenia, uznaje nieodwołalność tragicznego losu Dory i innych ofiar Zagłady (co nie zwalnia go z moralnego obowiązku pisania o tym).

Warto zwrócić uwagę, że w przypadku terenu getta (a zwłaszcza do dziś istniejących fragmentów Starego Miasta i tzw. Starych Bałut) można mówić o przestrzeni postgettowej<sup>15</sup>, gdyż – jak wyjaśnia Danuta Szajnert:

Nie jest to, co ważne, przestrzeń „wyczytywana” jedynie z map i „wczytywana” w zapisane na nich, całkowicie odmienione terytorium, jak w przypadku warszawskiego Muranowa czy kowieńskiego Vilijampola. [...] W Łodzi wojenne i powojenne wyburzenia objęły przede wszystkim, choć oczywiście nie tylko, drewniane rudery, charakterystyczne dla dzielnicy żydowskiej. Niektóre jej kwartały pozostały nienaruszone lub względnie naruszone. Jakby zastygła w czasie – w stanie dawnej ohydy [...] zdewastowany – od lat nieczynny, wyróżniający się na przedwojennych Bałutach wyjątkowa okazałością i niezwykle ważny dla więźniów getta jako miejsce traumatyczne – budynek Kasy Chorych przy Łagiewnickiej 34/36 czy sklep spożywczy w siedzibie gettowego Domu Kultury przy Krawieckiej 3<sup>16</sup>.

Badaczka wyjaśnia dalej, że „literackie, fikcyjne i niefikcyjne opowieści z łódzkiego getta oraz takie, dla których getto jest pod jakimś względem

<sup>15</sup> Zwraca na to uwagę D. Szajnert w tekście *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wyobrażona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans)*. Część pierwsza, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 8–9.

<sup>16</sup> Tamże, s. 8–9.

istotną płaszczyzną odniesienia” należy czytać właśnie w przestrzeni postgettowej<sup>17</sup>. Szajnert, analizując *Fabrykę mucholapek* Andrzeja Barta, wskazuje na jego dobrą znajomość dawnego miasta<sup>18</sup>.

Inne spojrzenie na Bałuty proponuje Roma Sendyka<sup>19</sup>, badająca nie-miejsca pamięci w kontekście teorii afektywnej. Takie nie-miejsca pamięci stanowią:

lokalizacje rozmaitych aktów [dwudziestowiecznych – dop. E.S.] ludobójstw. Są to rozproszone miejsca, gdzie dokonywała się zagłada Żydów, Romów, gdzie ludzie ginęli z powodu czystek etnicznych [...]. Zasadniczym wyróżnikiem jest brak (jakiegokolwiek lub poprawnej, odpowiedniej) informacji, form materialnego upamiętnienia (tablice, pomniki, muzeum), wygrodzenia takiego terenu (oznaczenia jego zasięgu). Wspólną cechą byłaby przeszła lub trwająca nadal obecność szczątków ludzkich, niezneutralizowana rytuałami pochówku. Miejsca te nie mają charakterystycznych cech fizycznych: mogą być [...] zlokalizowane w mieście lub na leśnej polanie; zwykle towarzyszy im rodzaj fizycznego zmieszania porządków organicznego (szczątki ludzkie, rośliny, zwierzęta) i nieorganicznego (ruiny, nowa zabudowa). [...] Lokalizacje takie są przekształcane, manipulowane, zaniechane lub kontestowane w inny sposób (często dewastowane lub zaśmiecane), w efekcie zaniechanie memorializacji powoduje problematyczną etycznie i wzbudzającą krytykę rewitalizację<sup>20</sup>.

W kontekście kategorii nie-miejsca pamięci łódzkie Bałuty można zinterpretować tylko w pewnym stopniu. W dzielnicy znajdziemy co prawda kilkanaście tablic, pomników, skwerów czy parków informujących o miejscach zagłady, ale architektura tego rejonu jest połączeniem zdewastowanych budynków (czy nawet ruin) oraz nowej zabudowy. Zgodnie z teorią afektywną, przebywając na terenie Bałut, można odczuwać niestosowność tego miejsca, czuć, że „coś jest nie tak”<sup>21</sup>.

To miejsca opuszczone, porzucane czy wspominane (jak teren łódzkiego getta obejmującego swym zasięgiem Bałuty, który ukazał Andrzej Bart w *Fabryce mucholapek*), przekształcające się w miejsca pamięci. Natomiast dystans i krytyczny ogląd zbliża je do nie-miejsca pamięci.

<sup>17</sup> Tamże, s. 9–10.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> R. Sendyka, *Pryzma, Zrozumieć nie-miejsca pamięci*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2 oraz tejże, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 84–102.

<sup>20</sup> R. Sendyka, *Miejsca, które straszą...*, s. 84.

<sup>21</sup> Takie uczucie niestosowności towarzyszy osobom przebywającym na terenach znajdujących się niedaleko byłego obozu koncentracyjnego w Płaszowie czy zwiedzającym warszawski Muranów. Szerzej o tym R. Sendyka w artykule *Miejsca, które straszą...*

Podobnie jak w *Rien ne va plus* Łódź to miejsce „pomiędzy” Wschodem a Zachodem, boleśnie zniszczone przez drugą wojnę światową, a przede wszystkim przez Holokaust. Zgodnie z definicją terminu „miejsce pamięci” może być rozumiana dwojako: jako topograficzne miejsce upamiętnienia oraz jako metaforyczne *lieu de memoire*<sup>22</sup>. Staje się więc miejscem fizycznym, materialnym (ulice, budynki, szpitale, zakłady znajdujące się na terenie getta) i symbolicznym śladem po ofiarach Holokaustu, czego dowodem jest sam utwór pisarza, jeśli potraktować go jako oddanie hołdu i głosu społeczności, której ten przywilej odebrano. Współcześnie teren getta, a zwłaszcza Bałut, staje się swoistym nie-miejscem, celowo usuwanym z pamięci potomnych. Obecnie Bałuty nie cieszą się dobrą „sławą”, oceniane jako dzielnica niebezpieczna, są podwójnie stygmatyzowane: jako teren byłego getta i jako miejsce zamieszkania osób niezamożnych czy będących poza marginesem społecznym. Ważnym aspektem tożsamości tego rejonu Łodzi jest również fakt celowego zafałszowywania jego okupacyjnej historii w okresie PRL-u. Warto dodać, że Łódź zajmuje też istotne miejsce w filmach dokumentalnych Andrzeja Barta<sup>23</sup>.

Również w przypadku tak ważnej dla twórczości literackiej i filmowej/teatralnej Andrzeja Barta Warszawy można zaobserwować ścisły związek między historią miasta a sposobem jego postrzegania. To przestrzeń zamieszkiwana, zasiedlona i bardzo dobrze poznana. Stolica odgrywa poczesną rolę w noweli *Rewers* (i w jej wcześniejszej wersji filmowej) oraz w utworze *Bezdech*, tekście zrealizowanym w trzech formach wypowiedzi artystycznej. W *Rewersie* czytelnik poznaje historię skromnej redaktorki działu poetyckiego w Domu Wydawniczym Nowina, Sabiny Jankowskiej. Fabuła utworu rozgrywa się w Warszawie, w dwóch planach czasowych: w latach 50. XX wieku oraz we współczesnej Warszawie XXI wieku. W wyniku splotu okoliczności bohaterka wdaje się w romans z (jak się okazuje) agentem UB, który, poznając pewną jej tajemnicę, zaczyna szantażować kobietę. Sabina, nie widząc innej możliwości, morduje byłego adoratora i razem z matką i babką rozpuszcza jego ciało w kwasie solnym, zaś pozostałe szczątki „chowa”/grzebie w niezwykle ikonicznym dla stalinizmu miejscu – fundamentach Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie.

---

<sup>22</sup> Hasło: „miejsce pamięci”, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.

<sup>23</sup> Na temat filmów Barta związanych z Łodzią i filmowych obrazów (także o czasach wojennych) zob.: E. Ciszewska, A. Michalak, *W służbie pamięci – o filmach dokumentalnych Andrzeja Barta*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Małątyńska, Poznań 2011, s. 129–146.

Fabula obejmuje także czasy współczesne: do Polski przyjeżdża dorosły syn Sabiny i Bronisława, agenta-szantażysty, aby odwiedzić grób ojca. Cała rodzina zgodnie wmówiła mu kłamstwo głoszące, że ojciec był polskim opozycjonistą. Uznano, że z taką fałszywą wiedzą dotyczącą własnego pochodzenia będzie młodemu człowiekowi łatwiej żyć. Warto podkreślić, że historia ta, na pozór błaha, niesie ze sobą istotny przekaz na temat ludzkich postaw w systemie totalitarnym. Natomiast stosowana często stylistyka kiczu uwyrażnia niezgodę na okrutne realia życia w stalinizmie, wymagające podporządkowania się w pełni kontroli dyktatury nad życiem obywateli. W *Rewersie* autor udowadnia, że nie dysponujemy językiem adekwatnym do opisywania tamtej rzeczywistości. Miasto z czasów stalinowskich przedstawiane jest w złowrogich, ponurych barwach:

Sabina w płaszczu i chustce na głowie idzie Twardą w stronę placu Grzybowskiego. Z daleka ciemnieje baszta spalonej Centrali Telefonów. Dobrze wie, że nie powinna wracać wśród rumowisk, które już nigdy nie staną się dawną Warszawą, ale po pierwsze, nie jest całkiem ciemno, a po drugie, to skrót do autobusu. Po trzecie, bo już od dwóch miesięcy tędy przechodzi i nic jej się nie stało<sup>24</sup>.

W twórczości Barta często występuje podwójna narracja. Także *Bezdech* posiada dwie płaszczyzny: fabularną i metatekstową. Bohaterem pierwszej jest polski reżyser w średnim wieku, Jerzy, który, po latach udanej kariery w Ameryce, wraca do kraju. To człowiek śmiertelnie chory, nie powiodło mu się w życiu prywatnym, musi zamknąć wiele niedokończonych spraw oraz dokonać bolesnego rozrachunku z przeszłością. Warszawa, do której powraca, to miasto na wskroś nowoczesne, korzystające nie tylko ze zmiany ustrojowej, ale i z włączenia do struktur państw europejskich: rozwija się i tętni życiem. Jest więc stolicą, miastem-metropolią, synonimem nowoczesności. Przez pryzmat rozmów prowadzonych przez bohatera z przyjaciółmi, wrogami, ojcem, byłymi kochankami czy w trakcie poszukiwań syna, o którego istnieniu nawet nie wiedział, zostaje dookreślony „poruszający zbiorowy portret inteligencji cierpiącej na syndrom niespełnienia”<sup>25</sup>, choć sam autor od takiego odczytywania utworu stara się odżegnywać<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> A. Bart, *Rewers*, Warszawa 2009, s. 65.

<sup>25</sup> Z. Pietrasik, *Linda gra z Kantorem*, recenzja spektaklu *Bezdech*, reż. A. Bart, „Polityka” nr 43 (2930), 23.10.2013.

<sup>26</sup> I. Rakowski-Kłós, *Nie przegapcie „Bezdechu”*. *Graj Linda, Stuhr, Seweryn*, rozmowa z A. Bartem, „Gazeta Wyborcza”, wydanie lokalne „Gazeta Łódź” nr 252, 28.10.2013.

Warstwa metatekstowa dotyczy problemów z wystawieniem *Bezdechu* – Bart tutaj również powołuje się na własny film dokumentalny o byłym żołnierzu AK, zatytułowany *Hiob*. Aluzje dotyczą Warszawy lat okupacyjnych i powstańczych. Co znamienne, w omawianym utworze Andrzeja Barta pojawiają się także nawiązania do *Fabryki muchołapek*, w tym do planowanej ekranizacji powieści. Tym samym można stwierdzić, że w *Bezdechu* powraca Łódź, która okazuje się najważniejszym miastem w procesie kształtowania się tożsamości twórcy.

Podobnie jak w przypadku Barta, miasta-miejsca w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego stanowią ważny element kształtowania tożsamości. Rodzinnym miastem jest Radom, w kolejnych powieściach nazywany nie pełną nazwą, lecz dwiema głoskami określającymi na w pół mityczny Er, obraz częstokroć połączony z wątkiem autobiograficznym:

Niepełnoletni, w trzeciej licealnej (okrutny reżim, który więzi młodzież), idzie na dworzec, w mitycznym mieście Er jest wrzesień. [...] Idzie do dworca bocznymi ulicami, mimo że prowadzi tam główna, środkowa [...]. Przyspieszył kroku, dochodziła ósma, a trzeba było jeszcze kupić bilet. Jeżeli zdąży, to w ostatniej chwili, bo rano ustawiła się kolejka tych, którzy chcą przejechać od Er do stolicy. Sto kilometrów, półtorej godziny, pierwsze pięćdziesiąt po łąkach, po pastwiskach, potem dwa razy przez tę sama rzekę, markotną, meandryczną<sup>27</sup>.

W przytoczonym fragmencie uderza brak realnej nazwy miasta (czytelnik może domyślać się, że to właśnie Radom, miasto położone stosunkowo blisko Warszawy) oraz ironia, która wydaje się zresztą kategorią dominującą w całej twórczości autora *Szkiców historycznych*. Fakt częstych wyjazdów mieszkańców Er do stolicy jako miejsca dającego lepsze możliwości życia i rozwoju, bogatszego, słowem: metropolii, prowadzi do przywołania stereotypowych wyobrażeń wiążących się z Radomiem jako miastem-centrum prowincji, od wieków dążącym do podniesienia swojego statusu politycznego, gospodarczego, społecznego, kulturalnego. Wydaje się, że ciąży nad nim fatum „życia w cieniu” metropolii. Na marginesie warto wspomnieć o mających długą historię próbach wyjścia Radomia ze stereotypowego wizerunku miasta prowincjonalnego, rywalizującego o miano stolicy regionu z Kielcami, niejako nieszczęśliwie położonego równocześnie zbyt blisko i zbyt daleko od Warszawy<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Z. Kruszyński, *Szkice historyczne. Powieść*, Kraków 2008, s. 18–19. Również w przypadku twórczości Kruszyńskiego warto przypomnieć koncepcje miejsca autobiograficznego M. Czerwińskiej i auto/bio/geo/graficznego E. Rybickiej.

<sup>28</sup> Zob.: S. Piątkowski, *Radom. Historia miasta*, Radom 2005.

We wspomnianych już *Szkicach historycznych* to nie w rodzinnym Radomiu bohater rozpoczyna swą intelektualną inicjację i proces wtajemniczenia w prawdziwą historię kraju i narodu. Żeby przekroczyć próg – jak to postrzega – niemal tajemnej wiedzy, musi jeździć do warszawskiej biblioteki, by poznać autentyczne, nieocenzurowane źródła historyczne. Jest to o tyle istotne, że w ten sposób rodzi się w nim świadomość historyczna, a co za tym idzie – również narodowa. Owa tożsamość w prozie Kruszyńskiego nie jest jednak łatwa do zdefiniowana, ponieważ kluczowym doświadczeniem bohaterów staje się uniwersalne poczucie obcości, rozumiane jako wydziedziczenie, spowodowane konsekwencjami psychicznymi i fizycznymi udziału (bądź jego braku) w społecznym ruchu „Solidarność”, a w rezultacie koniecznością emigracji. To doświadczenie z kolei wywołuje rozważania o doświadczaniu historii i szerzej – polskości. Alienacja jest spowodowana przede wszystkim koniecznością podejmowania beznadziejnych, a nawet tragicznych decyzji, które determinują dalsze losy bohaterów. Kreowane postacie muszą wybierać między niezłomną (jakby się wydawało) postawą opozycjonisty antykomunistycznego a naganną (znów zaprezentowaną przez pisarza niejednoznacznie) postawą tajnego współpracownika służb PRL-u – obie jednak nie są poddawane katagorycznej ocenie.

Kruszyński obdarza narratora (często utożsamianego z bohaterem) licznymi elementami własnej biografii: pochodzi z miasta Er; dojrzał intelektualnie we Wrocławiu; jest absolwentem tamtejszej polonistyki i romanistyki; posiada kompetencje językoznawcze; jest naukowcem i tłumaczem; w czasach „Solidarności” angażował się w działalność opozycyjną; był internowany; wyemigrował do Szwecji, w której nie potrafił się odnaleźć; po latach wrócił do kraju, także nie umiejąc w pełni zaakceptować nowej rzeczywistości. Pisarz świadomie rozmywa obraz swego życiorysu. Co istotne, nie ocenia jednoznacznie bohaterów, choć potrafią oni być równocześnie żarliwymi antykomunistycznymi konspiratorami i skrupulatnymi donosicielami, a nawet autorami obrzydliwego *Ostatniego raportu*<sup>29</sup>.

Wydaje się, że można zaobserwować konsekwencję w przedstawianiu przez Kruszyńskiego Radomia i Wrocławia. Ten pierwszy będzie miejscem urodzenia, kojarzonym z rodziną, ciepłem (na przykład starym domem po dziadkach), kolejnymi szkołami, pierwszymi sympatiami, w jakimś stopniu przestrzenią inicjującą budowanie złożonej tożsamości bohatera i podejmowanych przez niego do końca prób (obciążonej ironicznym oglądem) auto-identyfikacji. W *Powrocie Aleksandra* pisze:

<sup>29</sup> Nawiązuję tu do powieści Z. Kruszyńskiego pod tym tytułem, Kraków 2009.

Najpierw pójdzie na cmentarz, poddać się dekompresji w bezpiecznym miejscu, mało podatnym na zmiany, zawsze lubił tam chodzić. [...] Przed kilku laty dostał pocztą monografię cmentarza z prośbą o uzupełnienie krótkich informacji o rodzicach. Czytał ją z rosnącym rozbawieniem. Autorzy przestrzegali ściśle przykazania: nic złego o zmarłych, a ponieważ musieli coś napisać, więc w najlepsze zmyślali<sup>30</sup>.

Z kolei Wrocław staje się w twórczości Kruszyńskiego miejscem, w którym bohaterowie dojrzewają wielostronnie, przede wszystkim jednak intelektualnie, światopoglądowo, politycznie. Wrocław jest miastem pierwszych poważnych wyborów i dylematów, także tych, które zaważą na ich dalszym życiu. Podobnie jak w przypadku Radomia, także i tu autor nie daje ścisłych wskazówek topograficznych, świadomie odrealnia miasto. W *Szkicach historycznych* tak wprowadza czytelnika w świat opozycjonistów:

Pomyślał o kościele, zakonnikach z -owej. Pod stałą obserwacją, nieco utrudnioną rozgałęzionym terenem klasztoru, który wypełniał wielki kwartał ulic. [...] Kościół odpadał, nie był żadnym tropem (tu sam udzielał sobie rozgrzeszenia). Uczelnia? – teraz przechodzimy na pozycję świeckie. [...] Jakiś czas trzymali się z dala od uczelni, a zaproszone kawą, na nocnym stoliku coraz wyżej piętrzyły się opracowania, naukowe rozprawy, z reżimem, odczyty, nadsyłane obficie przez uniwersytet, który mimo strzelistej wieży rektoratu nieodwołalnie schodził do katakumb<sup>31</sup>.

Wrocław postrzegany jest nie tylko jako sceneria kształtowania się intelektualnego bohatera, ale również miejsce symboliczne dla powojennych dziejów Polski. To miasto-palimpsest, w którym pamięć o dawnych mieszkańcach czy szerzej – historii – nakłada się na nowe jej warstwy, a relacje między wieloetniczną i międzynarodową społecznością są skomplikowane, pełne wzajemnych animozji wynikających z ciągle bolesnych, niezamkniętych kart przeszłości. W wyniku działań wojennych ocalała z lwowskich pogromów intelektualna kadra naukowa znalazła się na terenie ponemieckiego Wrocławia i tam stworzyła nowe uczelnie, w tym opisywany przez Kruszyńskiego Uniwersytet Wrocławski, ale też Politechnikę Wrocławską. Po 1945 roku we Wrocławiu „osiedliły się tysiące lwowian, którzy przenieśli ze sobą swój własny typ obyczajowości i kultury, zwłaszcza tej akademickiej”<sup>32</sup>. Również na płaszczyźnie kulturalnej Wrocław stał się „drugim Lwowem”, czyli nastąpiła tu swoista translokacja Lwowa.

<sup>30</sup> Z. Kruszyński, *Powrót Aleksandra*, w: tegoż, *Powrót Aleksandra*, Kraków 2006, s. 92–93.

<sup>31</sup> Z. Kruszyński, *Szkie historyczne*, s. 7–9.

<sup>32</sup> *Wrocław – Lwów, Lwów – Wrocław. Historia i współczesność*, red. D. Nespiak, M. Orzeł, Wrocław 2002, s. 5.

W *Ostatnim raporcie*, utworze podejmującym niełatwy rozrachunek z mi-tem „Solidarności”, Radom zostaje ujęty jako miejsce rodzinne, Wrocław zaś jest miejscem akcji. Śledzimy losy systematycznego, wybitnego studenta filologii polskiej i romańskiej, który nawiązuje współpracę ze Służbą Bezpieczeństwa, równocześnie poświęcając się działaniom studenckiej „Solidarności”. Po wyjściu z komendy dzwoni do matki, by zdać relację ze swych codziennych spraw. Stan jego ducha, toczącą się jeszcze w nim wewnętrzną walkę, podkreśla „gęsta” narracja:

Świat, który jeszcze rano wydawał się nieznośnie rozregulowany: tępa żyletka zostawiła centymetrową opuchliznę, gaz śmierdział, śmiecie się wysypywały od razu na półpiętrze [...] nie brakuje niczego, może poza sensem, ale jego nie przyjmują na pociecie, w okienku na stalową wagę. To wszystko, co jeszcze kilka godzin temu zdawało się w rozsypce, kosmicznym rozproszeniu, nie do scalenia, pomimo wzmożonych dawek krochmalu i butaprenu, po wyjściu z komendy na zalane słońcem schody z litego granitu, nad zamknięty pierścień fosi – cóż z tego, że gnijącej, pokrytej drobną rzęsą – zyskiwało nagle jedność i splendor<sup>33</sup>.

Co warto podkreślić, także i w tej powieści Kruszyński nie oskarża swego bohatera. Ukazując jedynie możliwe drogi interpretacji, uniwersalizując prezentowaną postawę, daje czytelnikowi możliwość samodzielnego dokonania jej oceny.

W ostatnim z dzieł omawianego autora, *Kuratorze*<sup>34</sup>, Wrocław (obok Kolidyny Kłodzkiej) staje się miejscem zamieszkania głównego bohatera, który przybywa do kraju po latach postsolidarnościowej emigracji. Postać, znów wyposażona przez twórcę w elementy jego własnej biografii, nie podlega jednak łatwej identyfikacji. Bohater pochodzi z miasta Er, jest filologiem, czasem tłumaczem, życiowym bankrutem. Podobnie jak inni protagoniści utworów Kruszyńskiego nie potrafi znaleźć dla siebie ani przestrzeni życiowej, ani satysfakcjonującego celu. Tym razem jednak bohater odnajduje pozorne spełnienie w płatnych usługach erotycznych i jednorazowych kontaktach z kobietami, nawiązywanych za pomocą Internetu. Natomiast przestrzeń zostaje celowo rozmyta, co zdaje się podkreślać uniwersalność ludzkiego losu, tu przejawiającą się w bylejakości egzystencji bohatera.

W prozie omawianych twórców miejsca czy – szerzej – przestrzenie ulegają mityzacji lub demityzacji. Co istotne, procesy te współlistnieją, za-

<sup>33</sup> Z. Kruszyński, *Ostatni raport*, Kraków 2009, s. 9–10.

<sup>34</sup> Z. Kruszyński, *Kurator*, Warszawa 2014.

chodzą jednocześnie. W debiutanckiej powieści *Rien ne va plus* Bart, mimo maski ironii, w którą wyposaża obraz-narratora i choć porusza nierzadko tematy trudne, drażliwe dla Polaków, w pewnym stopniu mitologizuje Łódź. W przypadku *Fabryki muchołapek* miasto ponownie podlega temu zabiegowi (partie, w których narrator wędruje po terenie getta i poza jego murami, w świecie mu współczesnym, a więc wyrażające jego niezgodę na zapomnienie) oraz demityzacji (fragmenty, w których autor pokazuje nieludzkie warunki życia w getcie czy sam proces Rumkowskiego). Kontekstowo przywołane są w *Bezdechu* (wątek Marka Rudnickiego) jeszcze trzy miasta: wspomniana już Łódź, Warszawa i Paryż. Natomiast Warszawa w *Rewersie* przybiera postać szarej, przygnębiającej, groźnej rzeczywistości stalinowskiej (narracja tocząca się w latach 50. XX wieku), zyskującej nową, europejską jakość (narracja tocząca się u progu XXI wieku); w *Bezdechu* – pojawia się jako nowoczesna stolica, metropolia, na której jednak odcisnęły się ślady historii. Dla samego bohatera, Jerzego, Warszawa sprzed wyjazdu do Ameryki jest miastem dobrze znanym, rozumianym, przeżyтым. Natomiast po powrocie do Polski staje się miejscem, w którym odżywają wspomnienia, bolesne klęski, niezamknięte sprawy.

Mityzowany w twórczości Zbigniewa Kruszyńskiego jest oczywiście Radom, oczyszczony ze szczegółów topograficznych, niejako postrzępiony, zapamiętany jednak jako miasto rodzinne, do którego się wraca. Zastanawia fakt, że pisarz świadomie pozbawia Radom ważnej, chwalebnej karty historii, pomijając zupełnie pamięć o strajkach robotniczych z 1976 roku. Natomiast Wrocław, kojarzony z miejscem kształtowania się postaw i poglądów, staje się synonimem oporu i kolaboracji jednocześnie. Jak się zdaje, wszystkie te zabiegi mają służyć Kruszyńskiemu do zuniwersalizowania analizowanych problemów: patriotyzmu, walki o wolność kraju, współpracy z aparatem komunistycznej władzy, emigracji, a co za tym idzie zagadnień wykorzenienia i obcości oraz prób znalezienia sensu egzystencji.

Ostatnim, jak się zdaje, ważnym aspektem łączącym sposób patrzenia na przestrzeń u Barta i Kruszyńskiego jest opozycja nomadyzmu i osiadłości. We wspomnianej już *Geopoetyce* Elżbieta Rybicka rozważa związek geopoetyki i nomadyzmu intelektualnego, wywodząc go z koncepcji Kennetha White'a:

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” [...] 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 pomiędzy 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<sup>35</sup>.

Dla omawianej twórczości istotne zdają się zwłaszcza dwa aspekty. Z jednej strony będzie to przekraczanie granic tekst–życie. Zarówno u Barta, jak i u Kruszyńskiego nie sposób oddzielić elementów osobistej biografii autorów od wykreowanych w fikcji literackiej bohaterów. Postaci stworzone przez prozaików nigdy nie są „zbudowane” do końca, pozostają w ciągłym ruchu. Z drugiej strony w omawianych prozach można dostrzec przekraczanie granic różnych kultur.

Nomadyzm jest cechą trafnie określającą zwłaszcza bohaterów powieści Kruszyńskiego, w których emigracja, rozumiana jako wydziedziczenie, wykorzenienie, wyzwala konieczność ciągłego poszukiwania oswojonej przestrzeni i celu życia. Doświadczanie obcości języka, obyczajów czy kultury Szwecji pogłębia poczucie alienacji i samotności. Postaci wykreowane przez Kruszyńskiego nie potrafią odnaleźć się w zastanej rzeczywistości, a ich tożsamość jest niepełna, co – jak się zdaje – wyraża m.in. tęsknotę za osiadłością i trwałością. Z kolei w utworach Andrzeja Barta nomadyczność charakteryzuje głównie obraz-narratora z *Rien ne va plus*, ale też Jerzego z *Bezdechu*. W pierwszym z tych tekstów obraz-narrator, trafiając w ręce przypadkowych osób, z dystansem przygląda się losom Polski. W drugim Jerzy, wędrując po ulicach Warszawy, musi odbyć konieczną dla spokoju jego sumienia peregrynację do bolesnych wspomnień czy niedokończonych spraw z przeszłości.

Jak podkreśla Rybicka, z koncepcji myślenia nomadycznego White’a:

wywieść można także oryginalną koncepcję miejsca. Jest ono, jak powiada White, „czymś dzikim, trudnym do uchwycenia” [...], wykraczającym poza dyskursywne ramy, a zarazem fundamentalnym. [...] Miejsce nie ustawia bowiem relacji osiadłości, stabilizacji, zakorzenienia, ale otwarte jest na ruch, przepływ: „Mówienie o domostwie/miejscu nie zakłada utraty znaczenia ruchu” [...], „Każde miejsce, dogłębnie poznane, okazuje się otwarte”<sup>36</sup>.

W pewnym sensie podobnie dzieje się u Barta i Kruszyńskiego, u których przywoływane znaczące miasta mogą symbolizować osiadłość/stałość (ko-

<sup>35</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 65–66. O nomadyzmie zob.: K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010; K. White, *Geopoetyki*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2014; E. Konończuk, *O poetyckim zamieszkiwaniu świata według Kennetha White’a*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2.

<sup>36</sup> Tamże, s. 66–67.

nieczność dopełnienia tożsamości), ale jednocześnie ruch (niemożność skonstruowania owej tożsamości). Prozę omawianych twórców charakteryzuje więc także ruch obrazów miast, które w sobie niosą, a które podlegają literackiej transformacji. Miasta te ciągle się tworzą.

Wizja Radomia i Wrocławia w tekstach Zbigniewa Kruszyńskiego jest – podobnie jak u Andrzeja Barta Łodzi i Warszawy – ściśle związana z geografią (specyficzne położenie Polski między dwoma mocarstwami) i historią (zabory, okupacja hitlerowska, Holokaust, komunizm, walka o demokrację, Polska nowoczesna). Tożsamość tych miejsc współtworzy historia. Zagadnienia wieloetniczności, antysemityzmu, kolaboracji ukazane w omawianych powieściach poświadczają rzetelny namysł twórców, próbujących postawić choć cząstkową diagnozę narodu, społeczeństwa czy dziejów. Wydaje się, że jedną z ważniejszych ról w tych literackich obrazach odgrywają miasta-miejsc. Ich interpretacja zawsze zależy od wielu czynników. Pamięć autorów o miastach, ich mniej lub bardziej osobiste z nimi związki, słowem: sposoby doświadczania tych przestrzeni, ewokują wykreowane obrazy, zawsze nietrwałe i w ciągłym procesie tworzenia się. Obaj autorzy, przez proces narracyjnego odzyskiwania tych miejsc, kreują je na nowo, tworząc pewną odmianę miejsc autobiograficznych. Pamięć o Łodzi, Warszawie, Radomiu i Wrocławiu albo jest szczątkowa, albo świadomie przez autorów rozmyta, by zyskać walor uniwersalności. Staje się więc przyczynkiem do rozważań nad istotą człowieczeństwa czy kondycją współczesnej cywilizacji.

## Cities and Spaces in the Works of Andrzej Bart and Zbigniew Kruszyński

### Summary

The article reflects upon the works of Andrzej Bart and Zbigniew Kruszyński, concentrating on how urban space is correlated with the category of identity. The most useful here then seems geopoetic reading with its concepts of history's influence upon geography (and different visions of Polish identity), biography and space identity, mythologizing urban space (Łódź in Bart, Radom and Wrocław in Kruszyński), and the relationship between autobiographical memory and space experience. Additionally, of special importance here is the interaction between movement and stability and between sedentariness and nomadism.

**Keywords:** urban space, literary space, identity, autobiographical memory, Andrzej Bart, Zbigniew Kruszyński



Ewelina Bajer

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: evelinabajer@gmail.com

## Terapia słowem – „opowiedziane malarstwo” Alfreda Kubina

Alfred Kubin to jeden z nieco zapomnianych przedstawicieli tzw. austriackiej awangardy przełomu XIX i XX wieku. Zazwyczaj mówi się o nim w odniesieniu do innych tworzących wówczas artystów, mniej lub bardziej związanych z nurtem ekspresjonistycznym, takich jak: Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Otton Wagner czy Egon Schiele. Kubin kojarzony jest również z monachijską grupą Neue Künstlervereinigung München [Nowe Stowarzyszenie Artystyczne]. Jednakże w 1911 roku malarz wraz z Wassylm Kandynskym, Franzem Marcem oraz Gabriele Münter odchodzą ze Stowarzyszenia i zakładają własną grupę Der Blaue Reiter [Błękitny Jeździec], którą historycy sztuki uznają za najważniejszą strukturę artystyczną w Niemczech przed wybuchem Pierwszej Wojny Światowej<sup>1</sup>. Stopniowo Kubin uwalnia się spod wpływów Paula Klee, zrywa z malarstwem abstrakcyjnym, lecz mimo to wciąż pozostaje pod wrażeniem prac Lyonela Feiningera. Studiując obrazy Kubina można w nich dostrzec również nieskrywane inspiracje dziełami Féliciena Ropsa, Jamesa Ensora, Edwarda Muncha, Hansa Baldunga Griena, a zwłaszcza Francisco Goi, stąd też wziął się pseudonim malarza, który nazywany był „austriackim Goyą”. W ewolucji twórczej artysty wyraźnie widać, iż we wczesnym okresie Kubin bardziej niż malarstwem zajmował się grafiką. Jak twierdzi Peter Assmann, „na początku lat

---

<sup>1</sup> *Kalendarium życia i twórczości Alfreda Kubina*, oprac. M. Oberchristl, M. Rydiger, w: *Mroczna strona wyobraźni – sztuka Alfreda Kubina*, przeł. na ang. J. Tayla-Kucia, przeł. na pol. J. Czudec, red. T. Leśniak, Kraków 2008, s. 132.

dwudziestych [...] uchodził za jednego z najbardziej interesujących rysowników swojego pokolenia, cieszył się międzynarodową sławą, nie ograniczającą się już wówczas wyłącznie do niemieckiego obszaru kulturowego”<sup>2</sup>. Zdaniem Jana Gondowicza wczesne prace Kubina nawiązywały do popularnych szesnastowiecznych naddunajskich grafik, gotycyzmu Caspara Davida Friedricha oraz symbolizmu Alfreda Rethela i Maxa Klingera, którego Kubin uważał za największego żyjącego artystę<sup>3</sup>. To właśnie za sprawą akwaforty Klingera, zatytułowanej *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs*, Kubin wpada w trwający do 1903 roku szal twórczy. W tym brzemiennym okresie kreśli też szereg szkiców zainspirowanych powracającymi, sennymi wizjami, a także eksperymentuje z różnorodnymi technikami rysunku. Według Jacka Purchla szkice Kubina przywodzą na myśl dzieła największych grafików europejskich, takich jak Bosch, Dürer czy Ensor<sup>4</sup>. Jednakże początkowo prace Kubina nie cieszyły się zbyt dużą estymą, zwłaszcza w kręgach niemieckiej Secesji. Gondowicz, analizując czarny humor obecny w dziełach Kubina zastrzeżeniu, że „[e]steci z miesięcznika «Pan» ignorowali go za brak wyrafinowania, redaktorzy niemniej sławnego miesięcznika «Jugend» – za niedostatek wdzięku, a satyrycy z «Simplicissimusa» – za wyprane z dowcipu czarnowidztwo”<sup>5</sup>. Również zorganizowana w 1902 roku pierwsza samodzielna wystawa Kubina w prestiżowej galerii Paula Cassirera w Berlinie kończy się fiaskiem. Zarówno krytycy, jak i publiczność są zniesmaczeni eksponowaniem pornografii oraz „pławieniem się w patologicznych fantazjach”<sup>6</sup>. Prawdziwe poważne sukcesy artysta osiągnie niemal dekadę później. W latach 30. XX wieku jego twórczość zostaje zdefiniowana przez nazistów jako *entartete Kunst* (sztuka zdegenerowana). Hitler, przemawiając w Norymberdze, obiecał narodowi niemieckiemu, iż rozprawi się z wszelką twórczością, która będzie znacząco odbiegać od realizmu:

Dla kubizmu, dadaizmu, futuryzmu, impresjonizmu i tym podobnych kierunków nie ma miejsca wśród narodu niemieckiego. Wszystkie te pomysły nie są ani staromodne, ani nowoczesne. To tylko udawana gadanina ludzi, którym Bóg poskąpił prawdziwego talentu artystycznego [...]. Od tej pory będziemy prowadzić bezwzględna wojnę, aby wykorzeńić elementy, które podkopują naszą kulturę<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> P. Assmann, *Alfred Kubin – obrazy fantastyczne*, w: *Mroczna strona wyobraźni...*, s. 9.

<sup>3</sup> Por. J. Gondowicz, *Olśniony mrokiem*, w: *Mroczna strona wyobraźni...*, s. 27.

<sup>4</sup> Por. J. Purchla, *Alfred Kubin, czyli mroczna strona wyobraźni*, w: *Mroczna strona wyobraźni...*, s. 7.

<sup>5</sup> J. Gondowicz, *Olśniony mrokiem*, s. 32.

<sup>6</sup> *Kalendarium życia i twórczości Alfreda Kubina*, s. 130.

<sup>7</sup> Cyt. za A. Rydell, *Bezcenne. Naziści opętani sztuką*, przeł. W. Łygaś, Poznań 2015, s. 59.

Co ciekawe, organizowane przez Josepha Goebbelsa, ówczesnego ministra propagandy III Rzeszy *Die Ausstellung Entartete Kunst* [Wystawy sztuki zdegenerowanej] przyciągały znacznie więcej gości, niż ekspozycje przedstawiające czystą, aryjską, prawdziwie narodową sztukę, prezentowaną w Haus der Deutschen Kunst. Do malarzy „zakazanych” oprócz Kubina zaliczono wielu pokrewnych mu twórców, takich jak: Ernst, Chagall, Kandinsky, Klee, Kirchner, Dix czy dobry przyjaciel „austriackiego Goi” – Franz Marc<sup>8</sup>. Stosunek Kubina do nowej władzy cechowała wyraźna niechęć, potęgowana faktem, iż żona artysty, Hedwig Gründler, była pół-Żydówką. Kubin stopniowo tracił zlecenia, spora część książek, które ilustrował, znalazła się na czarnej liście sporządzonej przez Krajową Izbę Książki w Berlinie. Dzięki swojej apolitycznej postawie podczas rządów NSDAP po wojnie malarz cieszył się szacunkiem, zwłaszcza wśród młodych austriackich artystów, którzy czerpali inspirację z jego dzieł.

Aktualnie historycy sztuki mają spory problem z przyporządkowaniem twórczości Kubina do jednego, określonego nurtu. Malarz oscyluje między symbolizmem a ekspresjonizmem, niektórzy zaś widzą w nim prekursora surrealizmu. Jak trafnie zauważa jeden z badaczy zgłębiających spuściznę artysty: „Nie bez powodu tajemniczą, pełną sprzeczności, trudną do rozwikłania sytuację określa się w języku niemieckim słowem *kubinesk*, wywodzącym się z doświadczenia jego sztuki”<sup>9</sup>.

Kubin w swoich obrazach kreował różnorodne, wielowymiarowe światy. Artysta eksperymentował z wieloma technikami, na przykład posługiwał się specjalną techniką wtryskową. Prace malarza budziły szereg kontrowersji, ponieważ zawierały elementy erotyzmu, pornografii, okrucieństwa czy frenezji, co w tamtych czasach było całkowicie niezgodne z gustami niemieckiego mieszczaństwa. Warto również zwrócić uwagę na swoistą literackość dzieł „czarownika z Zwickledt”<sup>10</sup>. Kubin obficie czerpał nie tylko z kanonu mistrzów, interesowały go zwłaszcza sagi i baśnie. Malarz przykładał dużą uwagę do tytułów swoich prac, które niemal zawsze dawały odbiorcy możliwość wielorakich interpretacji. Jego obrazy były niejako mozaiką wielu opowieści. Zdaniem Jacka Purchly, „przesiąknięte lękami i fobiami [...] znakomicie oddają kafkowskiego ducha Europy Środka u progu XX wieku. Ta Europa bowiem to nie tylko kwestia wyobraźni – to trauma i ambiwalencja”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Por. tamże, s. 67.

<sup>9</sup> P. Assmann, *Alfred Kubin – obrazy fantastyczne*, s. 10.

<sup>10</sup> „Czarownik z Zwickledt” to kolejny pseudonim Kubina, wywodzący się od nazwy zamku w Zwickledt w Górnej Austrii, który artysta nabył wraz z żoną w 1906 roku.

<sup>11</sup> J. Purchla, *Alfred Kubin, czyli mroczna strona wyobraźni*, s. 8.

Kubin przeżywał także osobiste traumy. Kiedy w 1907 roku umiera jego apodyktyczny ojciec, malarz doświadcza kolejnego załamania nerwowego. Wraz z przyjacielem, pisarzem i dramaturgiem Frizem Herzmanovskym wyjeżdża do Włoch. Wyprawa daje pożądany skutek, gdyż po powrocie dorobek artysty, dotychczas składający się z szkiców, grafik, litografii i obrazów, zostaje powiększony o dość nietypową pozycję literacką. Kubin w dwanaście tygodni tworzy powieść fantastyczną, którą zdobią pięćdziesiąt dwie grafiki jego autorstwa. *Po tamtej stronie* to antyutopijna książka pełna mroku, zapisanych koszmarów sennych i pierwiastków antynatalizmu, lecz przede wszystkim trzeba postrzegać ją jako owoc pogłębiającej się choroby psychicznej debiutującego pisarza. W założeniu autora powieść stanowiła substytut – czy też rodzaj panaceum – tymczasowej niemocy twórczej. Rozstrojony nerwowo Kubin, nie mogąc malować, poddał się osobliwej psychoterapii: mianowicie zaczął pisać, niejako „opowiadać” swoje malarstwo. Kreowanie fabuły pozwoliło mu na oczyszczenie, było czymś w rodzaju tak potrzebnego wówczas *katharsis*. Walter Hilsbecher, badający terapeutyczne właściwości słów, stwierdza:

Pisanie jest odpowiedzią, choć tylko odpowiedzią częściową, na całą rzeczywistość – a cała rzeczywistość nie jest ani pogodna, ani piękna [...]. Jesteśmy raczej wystawieni na nieprzerwaną nawałnicę wrażeń, które nas pustoszą. Stan chaosu w nas jest permanentny – a my wytrzymujemy go tylko dzięki pewności, że na dnie wszelkiego chaosu leży możliwość kształtu, na dnie wszelkiego niepokoju – spokój. Utwierdzamy się w tej pewności „kształtując”<sup>12</sup>.

Krótko po publikacji w 1909 roku powieść Kubina cieszyła się sporym zainteresowaniem, zdobywając m.in. entuzjastyczne recenzje Maxa Broda, wydawcy i samowolnego realizatora testamentu Franza Kafki. Niestety dziś zarówno sam autor, jak i jego praca znajdują się poza kręgiem zainteresowań historyków literatury, przebywają gdzieś na peryferiach, mówiąc nieco kolokwialnie – „wypadli z literackiego obiegu”. Zważywszy na ten fakt wskazane jest przybliżenie krótkiego biogramu artysty, co z pewnością pozwoli choć w minimalnej części zrozumieć źródło jego obsesji, powracających fobii oraz fascynacji.

Alfred Kubin przyszedł na świat w 1877 roku w Litomierzycach, małym mieście leżącym na terenie północnych Czech. Już jako dziecko odczuwał „osobliwy pociąg do przesady i fantastyki”<sup>13</sup>. W swojej autobiografii, cha-

<sup>12</sup> W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, Warszawa 1972, przeł. S. Błaut, s. 160–162.

<sup>13</sup> A. Kubin, *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*, w: tegoż, *Po tamtej stronie*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1980, s. 259.

rakteryzując pierwsze, dziecięce rysunki, pisał: „Rośli się od czarowników, od komicznych lub strasznych stworzeń, ukazywały pejzaże całe z ognia – słowem zawarty już był w nich w zarodku cały późniejszy Kubin”<sup>14</sup>. Kiedy malarz miał zaledwie dziesięć lat, na suchoty zmarła jego ukochana matka, pianistka, z którą dzielił pewien pułap artystycznej wrażliwości. Chłopiec stał się niemym świadkiem jej agonii oraz bezgranicznej rozpaczki ojca, który „chwyciwszy z łóżka długie zwłoki wynędzniałej żony, biegał tak po całym mieszkaniu, płacząc i jakby wołając o pomoc”<sup>15</sup>. Zgon kobiety w znacznym stopniu przyczynił się do niepokojącej fascynacji śmiercią, którą odczuwał nastoletni Kubin. Twórca, wspominając młodzieńcze lata, stwierdził:

Pałacą ciekawość wzbudzało we mnie także wiele innych spraw. Na przykład zwłoki. Rybak Hölzl, mój opiekun, grabarz i w ogóle geniusz świata, wyciągał dość często z jeziora rozkładające się ciała, nie brakło bowiem nieostrożnych, którzy znajdowali śmierć w wodzie. Stąd właśnie zrodziło się moje gwałtowne zainteresowanie podobnie straszliwymi scenami. Wypadki śmierci były mi niepojęte i zdumiewające. Jak to się dzieje? Przestaje się widywać znajomych mężczyzn, kobiety i dzieci, podobno zachorowali; po dłuższej lub krótszej przerwie wolno potem wejść do ich mieszkania, i leżą tam sztywni, znieruchomiali i żółci: nieżywi. Obserwowałem też, co się dzieje u rzeźnika i raka, ale już raczej z zimnym, wyraźnym zaciekawieniem, a nie z demoniczną rozkoszą moich wcześniejszych lat<sup>16</sup>.

Niezdrowa adoracja śmierci, połączona z początkami depresji, zaważyła na podjęciu decyzji o samobójstwie. W 1896 roku Kubin, chcąc położyć kres swemu, jak sądził, „bezużytecznemu istnieniu”<sup>17</sup>, z rewolwerem w kieszeni udał się na grób matki. Po latach, gromadząc retrospekcje i tworząc swą artystyczną biografię, w następujący sposób opisał to doświadczenie:

Przyłożywszy lufę do prawej skroni, na której według tablicy anatomicznej zrobiłem zadrapanie szpilką, by nie chybić mózgu, pociągnąłem za cyngiel. Ale zardzewiała stara broń zawiodła, a nacisnąć powtórnie zabrakło mi męstwa – zrobiło mi się haniebnie mdło<sup>18</sup>.

Po nieudanej próbie samobójczej Kubin całkowicie poświęcił się sztuce. Włoski psychiatra i kryminolog Cesare Lombroso, badając przypadki obłąkanych artystów, zauważył: „Zdarza się często, że ludzie obojętni pierw-

<sup>14</sup> Tamże, s. 259.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże, s. 261–262.

<sup>17</sup> Tamże, s. 265.

<sup>18</sup> Tamże.

wobec sztuki w czasie choroby zaczynają rysować i właśnie najgorliwiej rysują w okresie najsilniejszego jej rozwoju”<sup>19</sup>. Cierpiący na postępującą depresję, nękany przez powracające czarne myśli początkujący malarz, artystycznego rzemiosła uczył się pod kierunkiem Ludwiga Schmitta-Reutteda, godzinami rysując akty oraz głowy. Studiował w Monachium, gdzie wraz z przyjaciółmi wiódł żywot na wzór *Cyganerii* Henriego Murgera<sup>20</sup>. Kubin codziennie bywał w kawiarni „Elite” przy Schelingstrasse, gdzie do białego rana dyskutowano o sztuce, artystach, nowych, ważnych prądach. Uczestniczył również w wolnym stowarzyszeniu Sturmfake [Pochodni bojowej], głoszącym groteskowy postulat ukrócenia indywidualizmu w sztuce. Do tego dołączyła fascynacja Starą Pinakoteką, a także dziełami niezwykle modnego wśród niemieckiej bohemy Arthura Schopenhauera. Kubin, stale cierpiący na natłok wizji malarskich, które uporczywie domagały się urzeczywistnienia, oczarowany kolekcją obrazów i geniuszem Bruegla Starszego, przemierzał sale muzeów Wiednia i Paryża, poszukując wciąż nowych artystycznych podniet. „Demoniczny rozmach i siła” – to, zdaniem Kubina, charakteryzowało prawdziwe, święte, osobliwe, szaleńcze malarstwo. Artysta mawiał, że rządzi nim tajemna moc, która wyczarowuje w jego umyśle „dziwaczne zwierzęta, domy, pejzaże, groteskowe i straszne sytuacje”<sup>21</sup>, tworząc zaklęty świat. Wkrótce pojawiły się pierwsze sukcesy, wystawy, znaczna rozpoznawalność oraz... kolejne załamanie nerwowe, które zaowocowało powstaniem *Po tamtej stronie*.

Nadwrażliwy Kubin po śmierci ojca i chorobie żony popadł w stan twórczej hibernacji. Pełen pasji, a zarazem dojmującego smutku, pragnął tchnąć życie w powracające wizje, jednak przyzwyczajona do pędzla ręka uparcie odmawiała mu posłuszeństwa; diagnoza: niemoc twórcza. Pograżony w inercji artysta postanowił znaleźć alternatywę, która rychło przybrała formę zaczarowanej opowieści. Kubin w następujący sposób wyjaśniał genezę jedynej w swoim dorobku książki:

Nie byłem w stanie narysować powiązanych rozsądnych kresek. Przestraszony stałem przed tym nowym fenomenem [...]. Aby więc coś robić i jakoś się wyładować, zacząłem sam wymyślać i notować dziwną opowieść. I oto napłynęły pomysły w nadmiarze, dniami i nocą napędzając mnie do pracy, tak że już po dwunastu tygodniach moja powieść fantastyczna *Po tamtej stronie* była ukończona<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, przeł. J.L. Popławski, Warszawa 1987, s. 195.

<sup>20</sup> Por. H. Murger, *Sceny z życia cyganerii*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957.

<sup>21</sup> A. Kubin, *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*, s. 271.

<sup>22</sup> Tamże, s. 279–280.

Zdaniem niektórych badaczy powieść Kubina wywarła poważny wpływ na literaturę niemieckiego obszaru językowego, jednocześnie stając się „jednym z kamieni milowych w rozwoju prozy europejskiej XX wieku”<sup>23</sup>. Jednak dzieło to funkcjonuje jedynie na obrzeżach niemieckiego ekspresjonizmu, w cieniu takich sław, jak Robert Musil czy Oskar Kokoschka. Powszechnie książka ta, wymykając się wszelkim klasyfikacjom gatunkowym, figuruje pod hasłem: „dziwotwór literacki”, będący przykładem korespondencji sztuk, o której pisze Alina Biała<sup>24</sup>. Z kolei Paweł Huelle traktuje ją jako dokument psychografii, będący zapisem wędrówki „w głąb własnej jaźni, wiwiskcyjnej rejestracji przeżyć, [...] niezwykłych, często przerażających wizji”<sup>25</sup>. Sam autor nazywał *Po tamtej stronie* powieścią fantastyczną, która odzwierciedla „wariacki świat” z początku XX wieku, niezwykle trafnie oddając niepokoje towarzyszące człowiekowi wkraczającemu w nowe stulecie. Jednocześnie, o czym była mowa wcześniej, dzieło to konkretyzuje niespełnione, natrętne obrazy nekające Kubina, które ten, w akcie pewnej desperacji, przepuścił przez czysto literackie medium. Jak trafnie zauważa Stefan Lichański:

To już nie literatura zainspirowana przez malarstwo jak np. powieść Przybyszewskiego *Krzyk*, której pomysł nasunął pisarzowi obraz Muncha pod tym samym tytułem. To zapis wizji malarskich, wiązanych przy pomocy literackiej „konferansjerki” w całość przypominającą z grubsza to, co w języku poetyki opisowej nazywa się powieścią<sup>26</sup>.

Oryginalna, synkretyczna forma powieści idealnie odpowiadała estetycznemu nastawieniu epoki. Lichański zwraca uwagę, iż w okresie modernizmu nieraz postulowano stworzenie czegoś na kształt arcydzieła, będącej syntezą różnych gatunków, jak choćby wydana w 1904 roku teka drzeworytów *Wiersze bez słów*, autorstwa Wassilego Kandinskiego<sup>27</sup>. *Po tamtej stronie* traktowano jako powieść awangardową, pełną treści podświadomych i ukrytego symbolizmu. Należy pamiętać, iż prawie dziesięć lat wcześniej, w 1899 roku, Sigmund Freud opublikował *Objaśnianie marzeń sennych*, rewolucjonizując teorię psychoanalizy oraz dając początek popularnej obecnie teorii psychoanalizy. Kubin znał teksty Freuda, jednakże w późniejszym okresie bliższe mu było stanowisko Carla Gustava Junga. Tym samym pisarskie dzieło malarza idealnie wpasowało się w najnowsze wówczas trendy, eksploatując strefę pod-

<sup>23</sup> S. Lichański, *Alfreda Kubina Państwo Snu*, w: A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 5.

<sup>24</sup> Por. A. Biała, *Literatura i malarstwo: korespondencja sztuk*, Warszawa–Bielsko Biala 2009.

<sup>25</sup> P. Huelle, *Posłowie do A. Kubin, Po tamtej stronie*, s. 271.

<sup>26</sup> Tamże, s. 8.

<sup>27</sup> Por. S. Lichański, *Alfreda Kubina Państwo Snu*, s. 7.

i nadświadomości. Przestrzeń powieści nieustannie przenika popęd śmierci (Tanatos), który niejako zapowiada finalną zagładę.

Po tamtej stronie stanowi unikalny przykład „opowiedzianego malarstwa”. Kubin, kreując nastrój, posiłkuje się sugestywną paletą barw, zazwyczaj w ciemnej, zimnej tonacji:

Co w ojczystym kraju paradowało w bogactwie barw, tutaj było przytłumione, wybladłe. Podczas gdy w większości pejzaży niebieskość powietrza z żółtością gruntu tworzy dominantę, inne zaś barwy zdają się tylko w nie poprawiane, tutaj dominowała szarość i brązy. Brak było najpiękniejszego: kolorowości<sup>28</sup>.

Mroczna aura spowijająca powieściową rzeczywistość bliska jest obrazowaniu Franza Kafki, u którego nie odnajdziemy innych kolorów, niż czerń, biel i szarość. Autor *Zamku*, podobnie jak Kubin, niejednokrotnie czerpał natchnienie z wizji oraz snów. W *Dziennikach* Kafka przyznaje: „Moje historie są pewnego rodzaju zamykaniem oczu [...]. Sen odsłania rzeczywistość, której nie odpowiada wyobrażenie. Na tym polega groza życia – to, co nas przejmuje w sztuce”<sup>29</sup>.

Państwo Snu, gdzie toczy się akcja powieści, to naznaczona absurdem oniryczna kraina, w której odnajdziemy również odwołania do cenionych przez autora mistrzów, takich jak Rembrandt, Ruysdael, Bruegel, Altdorfer czy Grünewald i jego sugestywny obraz *Siedem grzechów śmiertelnych pożera Baranka Bożego*. Sztuka w antyutopii Kubina traktowana jest nad wyraz marginalnie, obrazy to jedynie przedmioty użytkowe. Z wyjątkiem prac wspomnianych artystów galerie pełne są kiczu i tanich podróbek, określonych jako „cienko malowane płótna, dziesiąta woda po kisielu Holandii”<sup>30</sup>. Pełne tandety Państwo Snu stanowi rodzaj ostatniego bastionu, który opowiedział się przeciw nowoczesności. Można mówić tu o przestrzeni, która mimowolnie przekształca się w relikw, w pewnym stopniu nawiązujący do złotych czasów spokojnego wówczas imperium Habsburgów. Władca kraju, Klaus Patera, zarządził, aby jego agenci importowali jedynie stare, europejskie domy. Mieszkańcy mają obowiązek nosić starodawne ubrania, nawiązujące do poprzedniej epoki:

Pierwsze, co nam się rzuciło w oczy: stroje obywateli [...] były zupełnie przestarzałe. U tak zwanych „ludzi wytwornych” było to szczególnie widoczne.

<sup>28</sup> A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 60.

<sup>29</sup> F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*, przeł. J. Werter, Londyn 1993, s. 57.

<sup>30</sup> A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 82.

– Ci ludzie donaszają odzież swoich rodziców i dziadków! – rzekłem ubawiony do żony. Zupełnie niemodne, wygięte cylindry, kolorowe surduty, płaszcze z pelerynką – tak byli poubierani panowie. W krynolinach i dziwnie staroświeckich fryzurach, w czepeczkach i szalach – paradowały panie. Wyglądało to jak karnawałowa maskarada.

[...] po kilku dniach byliśmy zmuszeni się przystosować. [...] nosiłem z godnością wcięty surdut, głęboko wyciętą kamizelkę w kwiatki i wysoki kołnierzyk („Vatermörder”) á la 1860<sup>31</sup>.

Pełen futurystycznych fobii dyktator żywi „niezmierną odrazę do wszystkiego w ogóle, co ma związek z postępek [...] do wszystkiego, co postępowe zwłaszcza w dziedzinie wiedzy”<sup>32</sup>. Kraina snu pełniła rolę schroniska przyjmującego renegatów niezadowolonych ze stanu nowoczesnej kultury<sup>33</sup>. Schroniska wyjątkowo mrocznego, ponieważ obywatelom nie dane było cieszyć się promieniami słońca: „kilka razy [...] padło z horyzontu na nasze miasto parę ukośnych smug światła, lecz nigdy, nigdy nie doszło do zwycięskiego przedarcia się słońca”<sup>34</sup>.

Atmosfera tego niepokojącego, a zarazem hipnotyzującego i zaczarowanego miejsca mogła zainspirować także niektórych polskich twórców, takich jak Schulz czy Witkacy, którzy mieli okazję poznać popularną wówczas sztukę Kubina. Schulzowskie *Sanatorium pod Klepsydrą* opowiada o niezwykłym uzdrowisku, położonym w innym wymiarze czasowym. To także przestrzeń owiana aurą groteskowej alogiczności. Przewrotna nazwa tego domu dla kuracjuszy bynajmniej nie wróży powrotu do zdrowia. Symbolika klepsydry widniejącej na nekrologach z jednej strony odnosi się do nieuchronnej śmierci, z drugiej zaś „obrotowość klepsydry piaskowej czy wodnej sugeruje możliwość powrotu sytuacji wyjściowej [...] Otrzymujemy więc zjawisko pozornie ograniczone wyznacznikami czasowymi, a w gruncie rzeczy powtarzalne”<sup>35</sup>. U Schulza realność sanatorium zostaje zakwestionowana przez wszechobecny sen:

- Teraz wszyscy śpią. Gdy Pan Doktor wstanie, zamelduję pana.
- Śpią? Przecież jest dzień, daleko jeszcze do nocy...
- U nas ciągle śpią, Pan nie wie? [...] Zresztą tu nigdy nie jest noc [...]<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> Tamże, s. 65.

<sup>32</sup> Tamże, s. 19.

<sup>33</sup> Por. tamże.

<sup>34</sup> Tamże, s. 60.

<sup>35</sup> W. Kiedacz, *Sanatorium pod Klepsydrą – proza Schulza i wizje Hasa*, w: *Studia o prozie Brunona Schulza*, red. K. Czaplewa, Katowice 1976, s. 144.

<sup>36</sup> B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 264.

W *Sanatorium pod Klepsydrą* Calderonowski motyw życie-snem funkcjonuje na zasadzie odwrotności rozpatrywanej w kategoriach snu-agonii. Jerzy Speina zauważa wyraźną analogię między *Sanatorium* a *Po tamtej stronie*. Badacz twierdzi, iż w przypadku tego opowiadania Schulz mógł czerpać z utworu Kubina, niejako adaptując pomysł Państwa Snu:

Do Państwa tego, tak jak do Sanatorium, przyjeżdża się koleją trzeciej klasy, ruszającą z bezludnego peronu [...] życie oparte jest tam na zasadach odbiegających od naszych potocznych przyzwyczajzeń, zasadach przypominających sen<sup>37</sup>.

Zarówno *Sanatorium*, jak i *Perła*, stolica antyutopii Kubina, to przestrzenie labiryntowe, pełne zakamarków, niejednokrotnie nawiązujące do stylistyki horroru. Nastrój grozy oraz groteskowej śmieszności tworzą niezidentyfikowane przeciągi, dziwne hałasy, dobiegające zewsząd głosy, a także dziwne zachowanie ludzi, którzy, „nie śmiejąc zająć pustych kanap nadmiernie wysokich”<sup>38</sup>, koczują na podłodze, po czym niespodziewanie znikają bez śladu. Analogiczną sytuację obserwujemy u Kubina: „W Państwie Snu człowiek przyzwyczał się do najnieprawdopodobniejszych rzeczy do tego stopnia, że nic już nie zdumiewało”<sup>39</sup>. Podobna jest także atmosfera, którą spowija niepokojąca woń rozkładu. Mijając bramę Państwa Snu żona bohatera profetycznie stwierdza: „Nigdy się stąd nie wydostanę!”<sup>40</sup>. Starannie wyselekcjonowani mieszkańcy tej dziwnej krainy funkcjonują niejako w próżni, stale zawieszani pomiędzy jawą a snem, życiem a śmiercią:

Na pytania: Co się właściwie dzieje w Państwie Snu? Jak się tam żyje? – musiałbym w odpowiedzi chyba milczeć. [...] samą istotę naszych obywateli stanowi dążenie w głąb. [...] obywatel Państwa Snu nie wierzy w nic poza snem – poza własnym snem<sup>41</sup>.

Oderwani od trosk współczesnego im świata tworzą groteskową strukturę społeczną. Pogrążeni w letargu, stale obserwowani przez absolutnego władcę *Perły*, niejednokrotnie zamiast pielęgnować wartości duchowe oddają się rozpuście. Można powiedzieć, iż są to wadliwe twory, które dawno już porzuciły pierwotny wzorzec, zaprojektowany przez Klausa Paterę. Samozwańczy dyktator pragnął bowiem, aby jego poddani byli ludźmi szlachetnymi, wrażliwymi, oddanymi sztuce; tymczasem stali się kimś na kształt

<sup>37</sup> J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 71–72.

<sup>38</sup> B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 262.

<sup>39</sup> A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 66–67.

<sup>40</sup> Tamże, s. 51.

<sup>41</sup> Tamże, s. 20–21.

bezwolnych manekinów. Obywatele wrzuceni w absurdalną, poddaną inercji czasoprzestrzeń mimowolnie zaakceptowali ową alogiczność, poddając się dyktaturze szaleństwa. Zdaniem Jana Gondowicza również Stanisław Ignacy Witkiewicz znał dzieła Kubina, a jego wizja mitycznej Hyrkanii przypomina Perłę:

Trudno wątpić, że z dziełem graficznym Kubina zetknąć się musiał Witkacy – jeśli nie w latach młodości, to w wieku dojrzałym za sprawą zachwyty Schulza. Pytanie brzmić może tylko, czy znał też jedyną [...] jego powieść, summę lat kryzysu [...]. W listach do żony zwał, co prawda, imieniem Melita, które nosi tam *femme fatale*, pewną śmiałych obyczajów znajomą, lecz zasadnicze świadectwo to *Młotwa*, czyli *hyrkaniczny światopogląd*. Bohatera tej sztuki, malarza, nawiedza na wzór powieści szkolny kolega, który założył gdzieś w Azji<sup>42</sup> „sztuczne królestwo” [...] – „sanatorium dla ludzi zmęczonych społecznością”. Owo królestwo, Hyrkania, jest po trosze projektem, po trosze snem, w który trzeba wstąpić<sup>43</sup>.

Po tamtej stronie wypełnione jest szeregiem popularnych motywów, po które sięgali wówczas twórcy wywodzący się z niemieckiego obszaru kulturowego. Przykładowo w swojej debiutanckiej powieści z 1906 roku *Niepokoje wychowanka Törlessa* Robert Musil przedstawił Mefisto pod postacią szkolnego kolegi. Ten sam zabieg w *Demianie* zastosował Herman Hesse, z którym Kubin intensywnie korespondował. Również w *Czarodziejskiej Górze* Tomasza Manna mamy diabolicznego Przybysława Hippe<sup>44</sup>. Rządzący Państwem Snu Klaus Patera to także szkolny znajomy głównego protagonisty powieści. Ten mefistofeliczny, wszechwładnie panujący dyktator przywodzi na myśl surowego ojca malarza. Istnieją przesłanki, iż Kubin, kreując tego bohatera, obdarzył go pewnymi cechami Alfreda Leopolda Isidora Kubina, który początkowo sprzeciwiał się artystycznym pasjom syna. Pozostałe postaci występujące w powieści są pozbawione jakiegokolwiek tożsamości. Mieszkańcy Perły stopniowo wrastając w chorą przestrzeń zostają ubezwłasnowolnieni, tym samym tracą wszelkie pozytywne cechy. Znaczna część z nich przypomina zarysy sylwetek wyjętych wprost z obrazów Kubina<sup>45</sup>. Zdeformowani posiadacze garbów, olbrzymiego wola, narośli nosa, piękni pijacy, nieszczęśnicy

<sup>42</sup> Kubin umieścił Państwu Snu w Azji Środkowej, nieopodal Tybetu.

<sup>43</sup> J. Gondowicz, *Olśniony mrokiem*, s. 41.

<sup>44</sup> Por. tamże.

<sup>45</sup> Chodzi o obrazy i grafiki takie jak: *Madame* (1900–19010), *Bar* (ok. 1908–1910), *Włóczęga* (ok. 1910), *Dom wariatów* (ok. 1913–1914), *Noc Walpurgii* (ok. 1920), *Tumult* (ok. 1934) czy *Tańczący akrobaci* (1946).

skłócenii ze sobą i światem, hipochondrycy, spirytyści, zawadiacy, poszukiwacze podniet, awanturnicy, oszuści, akrobaci i mordercy, wszyscy poddani inercji niebawem znikną w mrocznej otchłani. Pochód ten widoczny jest na jednej z wczesnych prac malarza, pod znamienym tytułem *Ku niewiadomemu* (1900–1901).

Groteskowy korowód straceńców idealnie oddawał atmosferę z początków XX wieku. Artysta w przewrotny, nieco infantylny sposób ukazał tak bliską mu aurę dekadencji oraz nieuchronny koniec cudownej *belle époque*<sup>46</sup>. Możemy mówić tu także o skojarzeniach ze średniowiecznym *danse macabre*, a także o poddaniu się swoistej dyktaturze nie-rozumu. Michel Foucault, studiując historię szaleństwa, twierdził, iż „nie może istnieć w naszej kulturze rozum bez szaleństwa, choć racjonalne poznanie, ujmujące szaleństwo, redukuje je i rozbraja, ofiarując mu kruchy status patologicznego przypadku”<sup>47</sup>. Według Foucaulta z biegiem czasu społeczeństwo Zachodu dokonało swego rodzaju gwałtu na nie-rozumie, czego symbolicznym wyznacznikiem był ów gest zerwania oraz perspektywa dystansu, niezbędna do powstania funkcjonującego obecnie języka psychiatrii<sup>48</sup>. Zdaniem francuskiego filozofa odrzucenie szaleństwa to także zanegowanie własnej oryginalności oraz wyzbycie się korzeni:

Od zarania Średniowiecza człowiek europejski pozostaje w relacji do czegoś, co niejasno nazywa Szaleństwem, Obłądem, Nierozumem [...]. W każdym razie relacja Rozum–Nierozum jest jednym z wyznaczników oryginalności kultury zachodniej; towarzyszyła jej na długo przed Hieronimem Boschem, będzie szła za nią daleko za Nietzschego i Artauda<sup>49</sup>.

Kubin poddał się szaleństwu, z niego czerpał inspirację, ono spowodowało brak barier oraz porzucenie dystansu i całkowite odrzucenie opozycji normalność–nonsens. Znamienym tego przykładem było opatrzenie wydanej w 1926 roku autobiografii *Demony i nocne zjawy* obrazem *Obłąd* (1904), który malarz wybrał spośród dwustu innych ilustracji.

Wielu artystów zajmujących się sztuką fantastyczną balansowało na granicy szaleństwa. Jak zauważa Jan Gondowicz z problemem tym zwykle borykali się twórcy obdarzeni faustowską ciekawością, dążący do poznania granic własnej ekspresji, tacy jak Goya, van Gogh, Munch, Grandville, Čiurlionis,

<sup>46</sup> Por. P. Szarota, *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013.

<sup>47</sup> M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, Warszawa 1999, s. 10.

<sup>48</sup> Tamże, s. 6.

<sup>49</sup> Tamże, s. 7.

Csontváry czy Wrubel<sup>50</sup>. Także główny bohater powieści Kubina, monachijski rysownik, będący niejako alter ego autora, stanowi niemal kliniczny przypadek stopniowego popadania w obłąd. Bez wątpienia miało to związek z wszechobecnym absurdem panującym w krainie snu-agonii. W Perle mieszkańcy stale poddawani są dziwnym rytuałom, takim jak Wielki Czar Zegarowy, polegający na tym, iż o określonych godzinach wszyscy obywatele zbierali się wokół starej wieży zegarowej, następnie zaś znikali w jej wnętrzu na minutę lub dwie. Nikt z zebranych nie był w stanie wyjaśnić sensu tego swoistego obyczaju. Członkowie tej kuriozalnej, sztucznie wykreowanej społeczności codziennie doświadczają halucynacji, błądzą po ulicach tworzących rodzaj labiryntu, zupełnie jak u Kafki, którego twórczość Kubin niezwykle cenił i pragnął ilustrować. Zarówno w *Zamku*, jak i w *Procesie* bohaterowie stale zmagają się z mroczną, fatalistyczną siłą, która, przybierając postać złowrogiej maszyny biurokratycznej, determinuje ich los.

Kafkę i Kubina łączy sposób postrzegania świata, który obu twórców napawał przerażeniem. Ponadto obaj nie byli w stanie przeciwstawić się surowym, drobnomieszczańskim ojcom, którzy pragnęli dla nich solidnych, „porządnym” zawodów, gwarantujących stabilizację materialną. Kafka, prowadząc podwójne życie, pisarza i urzędnika bankowego, także bliski był popadnięcia w obłąd, o czym pisał w *Dziennikach*. Autor *Ameryki* ujmował wszechświat w kategoriach moralnych. Przestrzeń kreowana w utworach omawianych twórców to rzeczywistość w stanie rozkładu, zmierzająca do nieuchronnej agonii. Podejmowane przez pisarzy próby budowy alternatywnego, z założenia lepszego świata kończą się niepowodzeniem, ponieważ człowiek nie jest w stanie wygrać z dławiącymi go demonami. Zarówno Kafka, jak i Kubin obficie wykorzystywali motyw negacji oraz kreowali przestrzeń składającą się z wizyjnych obrazów, tworzącą rodzaj labiryntu nie do przejścia. K., bohater *Procesu*, zmierzający na pierwsze przesłuchanie błądzi wśród setek korytarzy, pokoiów i drzwi, powoli staje się ofiarą absurdu:

K. zwrócił się ku schodom, by dojść do pokoju rozpraw, ale znowu przystanął, gdyż oprócz tych schodów zauważył w podwórzu jeszcze trzy różne klatki schodowe, a ponadto na końcu podwórza małe przejście, które zdawało się prowadzić na jeszcze inne podwórze. Gniewało go, że nie podano mu bliżej położenia pokoju [...]. Ostatecznie wszedł jednak na schody i nasunęło mu się odległe wspomnienie sentencji Willema, że wina sama przyciąga sąd, z czego by właściwie wynikało, że lokal sądowy powinien znajdować się przy schodach, które K. przypadkowo wybrał<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Por. J. Gondowicz, *Olśniony mrokiem*, s. 25.

<sup>51</sup> F. Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz, Kraków 2003, s. 28–29.

Podobnie orientację tracą postaci występujące w *Po tamtej stronie*. Ich niekończące się, bezcelowe wędrówki po martwym, pustym, ospałym mieście mają charakter tortur. Ulice Państwa Snu wypełnione są niezidentyfikowanymi hałasami i zaludnione przez dziwne, hermafrodytyczne byty. W państwie Klausa Patery niejednokrotnie zdarzają się fatalne, wręcz groteskowe pomyłki:

o piątej rano zadzwonił do drzwi murarz z wiadrem zaprawy i narzędziami; twierdził uparcie, że ma polecenie zamurować okna w naszym mieszkaniu. Innym razem odegrano nam późnym wieczorem serenadę: przed naszymi drzwiami koncertowała cygańska kapela. [...] Często bywało jednak jeszcze gorzej. Na przykład pewnego wieczora, o zmroku, kilku czarno ubranych ludzi wniosło do nas trumnę.<sup>52</sup>

Malarz bawił się estetyką koszmaru sennego, umiejętnie łącząc humor z makabrą. Styl jego prozy, będący udaną kompilacją ekspresjonizmu<sup>53</sup> oraz surrealizmu, odpowiadał popularnym wówczas tendencjom literackim. Kubin zarówno w swych obrazach, jak i w prozie stworzył deliryczną, wypełnioną neurastenią przestrzeń, z premedytacją przeciwstawioną uniwersalności zachodniego *ratio*. Świadomy nonsens był protestem wobec dyktatury Rozumu, redukującego i rozbrajającego szaleństwo. Anormalność u tego artysty zyskała nową jakość. Znany psychiatra Antoni Kępiński, analizując osobowość malarzy cierpiących na chorobę królewską<sup>54</sup>, takich jak: J. Ensor, C.F. Hill, I. E. Josephson, zwrócił uwagę, iż za sprawą psychoz ich twórczość ewoluowała. Zdaniem lekarza to właśnie choroba „wyzwoliła u nich oryginalny talent, spętany przedtem kanonami akademickiej sztuki”<sup>55</sup>. Do grona schizofreników włączył także Alfreda Kubina, którego twórczość stanowi typowy przykład „schizofrenicznego olśnienia”:

Olśnienie schizofreniczne ukazało Alfredowi Kubinowi świat doznań psychotycznych i wyznaczyło kierunek jego dalszej twórczości plastycznej i literackiej. Odnosi się wrażenie, że bez własnych przeżyć psychotycznych nie mógłby on stworzyć tak dziwnej, groźnej i groteskowej wizji jaką dał w swoim dziele *Po tamtej stronie*<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 89–90.

<sup>53</sup> Stefan Lichański uważa *Po tamtej stronie* za pierwszą liczącą się manifestację ekspresjonizmu, wcześniejszą niż sama nazwa, która pojawi się dopiero w wydawanym od 1910 roku przez Herwartha Waldena czasopiśmie „Der Sturm”, por. S. Lichański, *Alfreda Kubina Państwo Snu*, s. 8.

<sup>54</sup> Inna nazwa schizofrenii.

<sup>55</sup> A. Kępiński, *Schizofrenia*, Warszawa 1981, s. 82.

<sup>56</sup> Tamże, s. 82.

Z perspektywy malarza owo olśnienie miało następujący przebieg:

włoczyłem się po mieście i wszedłem wieczorem do variété, w poszukiwaniu obojętnego a hałaśliwego otoczenia, by rozładować wewnętrzny ucisk, który stawał się coraz silniejszy. I tam zdarzyło mi się coś bardzo dziwnego psychicznie, a dla mnie decydującego, co do dziś niezupełnie pojmuję [...]. Kiedy mianowicie zaczęła grać orkiestra, ujrzałem z nagłą całe otoczenie jaśniej a ostrzej, jakby w innym świetle. Na twarzach obecnych dookoła dostrzegłem znieznacka zaskakującą zwierzoczołwieczość. Wszystkie dźwięki stały się osobliwie obce, wyzwolone ze swej przyczyny. Brzmiało mi to niczym jakaś szydercza, stękająca, dudniąca ogólna mowa, której nie rozumiałem, lecz która zdawała się mieć najwyraźniej jakiś całkiem widmowy, wewnętrzny sens. [...] jąłem znów myśleć o rysunkach Klingera [...].

I wtem lawiną runęły na mnie wizje czarno-białych rysunków – niepodobna opisać, jakie tysięczne bogactwo podsuwała mi wyobraźnia<sup>57</sup>.

W przypadku autora *Po tamtej stronie* początki schizofrenii mogły w znacznej mierze wpłynąć na widoczną w powieści eksplozję treści podświadomych, które przybrały postać symbolicznych wizji ikonograficznych, jak choćby sugestywna scena z ślepyim, trupio bladym, wychudzonym koniem, który, przemierzając korytarze stylizowanej na labirynt mleczarni, omal nie tratuje głównego bohatera. Biały koń zazwyczaj symbolizuje światło, jasność, dzień, czyli to, czego brakowało w Perle, z kolei koń trupio błądy to zwiastun niechybnej śmierci oraz apokaliptyczny orędownik zagłady<sup>58</sup>. W *Biblii* czytamy: „oto koń trupio błądy, a imię siedzącego na nim Śmierć, i Otchłań mu towarzyszyła” [Ap, 6:8]. Kubin niezwykle często operował biblijnym symbolizmem. W powieści na uwagę zasługują choćby opisy klęsk, które trapiły Państwo Snu. Mowa tu o inwazji dzikich zwierząt czy robactwa, które są oczywistym nawiązaniem do plag egipskich oraz do lubującego się w estetyce defektu malarstwa Odilona Redona, jednego z licznych twórców fascynujących Kubina.

Cesare Lombroso opisując schizofrenię zauważył, iż:

Choroba często rozwija – jak to widzieliśmy na przykładzie geniuszów i genialnych szaleńców – oryginalność pomysłów; widoczne jest to nawet w utworach ludzi na wpół obłąkanych, ponieważ pozbawiona hamulców ich wyobraźnia tworzy takie obrazy, jakich przeląkłby się umysł zbyt wyrachowany z obawy posądzenia o absurd i brak logiki<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> A. Kubin, *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*, s. 270–271.

<sup>58</sup> Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 158.

<sup>59</sup> C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, s. 196.

Owa chęć przekraczania granic, wzmożona refleksyjność, utrata poczucia oczywistości, wszystkie te czynniki diagnozowane są jako negatywne objawy schizofrenii. Jednakże według zwolenników nurtu antypsychiatrycznego można mówić także o zjawisku pozytywnego, „świadomego szaleństwa”. Jak zauważa Marta Drelich:

Linia graniczną odróżniającą szaleństwo świadome od choroby psychicznej jest świadomość własnych stanów bycia, w sensie zdolności doświadczenia, przywoływania ich i przetwarzania na nową jakość [...]. Świadomy szaleniec podważa zastane, gdyż uznaje świat za magiczny, w którym wszystko wydarza się za pomocą słowa<sup>60</sup>.

Choroba Kubina potęgowała jego artystyczną wrażliwość, była też „motorem napędowym”, pomagającym mu tworzyć wielowarstwowe, zaczarowane światy. Końcowe partie *Po tamtej stronie* stanowią istne apogeum irracjonalności. Perła jawi się w nich jako ogarnięte oblędem, współczesne inferno:

Jako skutek rozpusty i użycia jęły panoszyć się w Krainie Snu przypadłości nerwowe. Znane choroby umysłowe i nerwowe, płasawica, epilepsja, histeria, występowały obecnie jako zjawiska masowe. Niemal każdy człowiek miał tik nerwowy lub cierpiał na jakąś obsesję. Agorafobia, halucynacje, melancholia, skurcze mnożyły się zatrzważająco, ale wszyscy szaleli dalej, im więcej zdarzało się najokropniejszych samobójstw, tym większe rozpasanie wśród pozostałych przy życiu<sup>61</sup>.

Kraina snu odśpiewała swą łabędziałą pieśń. Dotknięci oblędem mieszkańcy, wtórując obecnemu w powieści motto: „Na krwi szaleństwo stoi”, ulegli totalnej zagładzie. Można powiedzieć, iż *Po tamtej stronie* to proza w pewnym sensie profetyczna. Kubin oddał zabarwiony katastrofizmem nastroj *fin de siècle’u*. Powieść wydaje się zapowiedzią wszystkich późniejszych przewrotów społecznych, rebelii, krwawych rewolucji, m.in. październikowej, dyktatur oraz wszechobecnej inwigilacji. *Po tamtej stronie* to także dzieło fobiczne, będące radykalną manifestacją wstrętu wobec świata. W Państwie Snu mieszkańcy nie pragną posiadać dzieci, niejako nie chcąc przedłużyć swojego, i tak upodłonego już, gatunku.

Kubin uznawał sztukę za „wentyl bezpieczeństwa”, twierdząc, iż artyści w swoich pracach odsłaniają duszę. Jedyna w jego dorobku powieść bywa

---

<sup>60</sup> M. Kasprovicz, *Nomadyczność istnienia świadomego szaleńca. Szaleństwo jako świadome wyko-rzenienie*, w: *Zjawisko szaleństwa w kulturze*, red. M. Kasprovicz, S. Drelich, Toruń 2010, s. 131.

<sup>61</sup> A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 165.

traktowana jako fascynujący dokument psychografii, zapis przeżyć człowieka zmagającego się z chorobą umysłową czy niezdolnego do pracy twórczej malarza. Jednakże ów schizofrenik dokonał bolesnej wivisekcji nie tylko na samym sobie, lecz przede wszystkim na burżuazyjnym społeczeństwie początków XX wieku, które rychło miało zmierzyć się z tragicznymi skutkami swoich nietrafionych wyborów.

Podczas wielu wywiadów Kubinowi stale zadawano jedno tendencyjne pytanie: „Jak to się stało, że Pan tworzy takie rzeczy?“, na co on zwykł odpowiadać:

Spodziewam się zwłaszcza, że dostatecznie wyraźnie wykazałem, iż w gruncie rzeczy ta sama siła pchała mnie w dzieciństwie do marzeń i głupich psikusów, potem w chorobę, a wreszcie ku sztuce. [...] Głęboka rezygnacja stanowi jednak już od dziesiątków lat podwalinę mego usposobienia.

[...] Chyba to jest właśnie ostateczny, właściwy sens artysty: że bezsensowi bytu narzuca on woal swojej twórczości – cienki, zakrywający woal nad otchłanią chaotycznych mocy, które dla nas są literalnie niczym w porównaniu z owym pozornym światem, przedstawiającym naszą prawdę, chociażby nią być miało jedynie złudzenie ulotne jak ulatujący czas<sup>62</sup>.

Dotychczas wszystkie wydane w Polsce edycje *Po tamtej stronie* zostały pozbawione sugestywnych rysunków autorstwa Kubina. W oryginale widzimy pięćdziesiąt dwie grafiki, które pomagają wczuć się w surrealistyczny klimat tej prozy. „Austriacki Goya” scalił dwie tak różne, a jednocześnie pokrewne sobie dziedziny, jakimi są malarstwo i literatura. Poddając się osobliwej terapii, przelewając słowa na papier, przełamał wielomiesięczną stagnację. Jednakże wizja, którą stworzył, nie napawa optymizmem. Iluzoryczna ucieczka bohatera ze Starego Kontynentu, a także próba budowy nowego świata oraz całkiem odmiennej tożsamości, okazuje się wyzwaniem ponad jego siły. Rozważania malarza uwidoczniają raczej egzystencjalny ból istnienia bądź rodzaj Heideggerowskiej trwogi. Paraboliczny świat Kubina rozpada się na miliony kawałków, ukazując cały bezsens ludzkich starań. Co ciekawe, po dość udanym debiucie artysta zdecydował się porzucić pisanie na rzecz malarstwa. Kubin nie odłożył pędzla, mimo iż zainteresowanie jego późniejszymi obrazami nigdy nie dorównało sławie, jaką cieszyły się w latach 20. XX wieku. Być może rzecz wyglądałaby zgoła inaczej, gdyby nawiedził go kolejny kryzys twórczy...

<sup>62</sup> A. Kubin, *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*, s. 281–282, 293.

## Verbal Therapy – “Painting Told” by Alfred Kubin

### Summary

*The Other Side* (1909) is the only novel by an Austrian painter and illustrator, Alfred Kubin. His work epitomizes the modernist concept of art synthesis. Kubin, drawing from the aesthetics of grotesque, creates an amalgam of apparently detached forms of representation, literature and painting. *The Other Side* uses surrealist humour and nightmarish motifs of onirism to convey the existential anxiety of *fin de siècle*.

**Keywords:** art synthesis, grotesque, literature, painting, Alfred Kubin

## Noty o autorach

**Ewelina Bajer**, absolwentka polonistyki i doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Jej zainteresowania naukowe obejmują zagadnienia teoretyczno-literackie takie jak: ironia w literaturze, estetyka groteski, biografizm w sztuce oraz poetyka przestrzeni. W swoich badaniach koncentruje się przede wszystkim na tekstach powstałych w pierwszych latach XX wieku.

**Aleksandra Chomiuk**, dr hab., prof. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, literaturoznawca w Instytucie Filologii Polskiej. Główne obszary badań: powieść historyczna, literatura faktu, powieść popularna.

**Agnieszka Czyżak**, dr hab., prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, pracuje w Zakładzie Poetyki i Krytyki Instytutu Filologii Polskiej. Współredaktorka tomów zbiorowych m.in. *Powroty Iwaszkiewicza* (1999), *Wariacje na temat* (2003), *PRL – świat (nie)przedstawiony* (2010), *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata* (2011). Autorka książek: *Życiorysy polskie 1944–89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998), *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (2011) oraz *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* (2015).

**Maciej Dajnowski**, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek *Groteska w twórczości Stanisława Lema* (2005) i *Pejzażysta Lem. Szkice z motywiki* (2010).

**Elżbieta Dąbrowicz**, historyk literatury XIX i XX w. Zajmuje się literaturą polską w perspektywie życia publicznego, zróżnicowaniem regionalnym piśmiennictwa na ziemiach polskich, epistolografią i biografistyką. Autorka książek: *Cyprian Norwid. Osoby i listy* (Lublin 1997), *Galeria ojców. Autorytet*

*publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861* (Białystok 2009). Współredaktorka prac zbiorowych: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX* (Białystok 2000), *Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej* (Białystok 2004), *Literatura w granicach prawa (XIX–XX w.)* (Warszawa 2013), *Kariera pisarza w PRL-u* (Warszawa 2014), *Georomantyzm: literatura – miejsce – środowisko* (Białystok 2015).

**Agnieszka Izdebska**, profesor nadzwyczajny w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *Forma, ciało i brzemię imperium. O prozie Władysława L. Terleckiego* (2010). Zajmuje się teorią powieści, badaniami genderowymi i ewolucją konwencji gotyckiej.

**Elżbieta Konończuk**, dr hab. prof. Uniwersytetu w Białymstoku, pracuje w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury. Interesuje się związkami między teorią literatury a historiografią oraz geografią humanistyczną. Autorka książek: *Mazurska obecność Erwina Kruka* (1993), *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski)* (2000), *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego* (2009). Redaktor monografii: *Od poetyki przestrzeni do geo-poetyki* (2012), *Geografia i metafora* (2013) oraz *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze* (2015).

**Katarzyna Olczak**, absolwentka Filologii Polskiej UW. Doktorantka w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Uniwersytetu Warszawskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą życia i twórczości Janusza Głowackiego w Nowym Jorku. Na stałe związana z PTMF KONTRAPUNKT. Publikowała m.in. w „Przekroju”, „Dwutygodniku.com”.

**Katarzyna Sawicka-Mierzyńska**, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Uniwersytecie w Białymstoku, członkini Zespołu Badań Regionalnych. Zajmuje się piśmiennictwem Podlasia, autorka licznych artykułów na ten temat. Współredaktorka książek: *Prasa regionalna i lokalna na terenie województwa podlaskiego w latach 1989–2010. Szkice i materiały* (Białystok 2013), *Sokrat Janowicz – pisarz transgraniczny* (Białystok 2014), *Prasa na terenie województwa podlaskiego w latach 1944–2012. Szkice i materiały* (Białystok 2014), *Georomantyzm. Literatura, miejsce środowisko* (Białystok 2016) i innych.

**Emilia Słomińska**, doktorantka w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej UAM, przygotowuje dysertację na temat współczesnej polskiej prozy. Zainteresowania badawcze: polska proza po 1989 roku, nowsze kierunki w badaniach literackich (m.in. geo-poetyka, nowy regionalizm, dyskursy Holokaustowy i postkolonialny), twórczość Zbigniewa Herberta, związki litera-

tury z muzyką, opera. Współorganizatorka dwóch ogólnopolskich konferencji o pamięci i zapominaniu w literaturze i sztuce. Publikowała w tomach konferencyjnych, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Slavii Occidentalis”, czasopismach „Pro Arte Online”, „MeaKultura”.

**Katarzyna Szalewska**, dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka monografii *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków 2012. Współredaktorka książek *Przekleństwo rzeczywistości. Rzecz o obsesji i fantazji*, Gdańsk 2009; *Czesława Miłosza „północna strona”* (2011) oraz *Nie-miejsca. Teorie spacialne we współczesnych praktykach interpretacyjnych* (2014). Stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2014/2015).

**Jolanta Sztachelska**, dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura polska II połowy XIX i początku XX wieku oraz jej konteksty światowe, dokumentaryzm, estetyka XIX wieku, Henryk Sienkiewicz, *children studies*. Najważniejsze publikacje książkowe: *Reporteryje i reportaże. Dokumentarne tradycje prozy polskiej* (1997), *Czar i zakłęcie Sienkiewicza* (2003), *Zabijanie klasyków. Studia i eseje* (2015). W druku: *Mity Sienkiewiczowskie* (2016) oraz *Henryk Sienkiewicz. Życie na walizkach* (2016).

**Szymon Trusewicz**, doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się polską poezją najnowszą, geopoetyką i wyobraźnią poetycką. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego.

**Cezary Zalewski**, pracuje w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor prac z zakresu krytyki mitograficznej (*Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej*, Kraków 2005) oraz intersemiotycznej (*Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010). Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”.

