

## Puste miejsca w przestrzeni, puste miejsca w języku. Wokół *Miejsca* Andrzeja Stasiuka i dwóch opowiadań Zygmunta Haupta

Empty places in space, empty places in language.  
Around the Place of Andrzej Stasiuk and two short stories by Zygmunt Haupt

Jerzy Borowczyk, Krzysztof Skibski  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Abstract:** The subject of interest of the authors of an article are literary transformations of the places of south-eastern Poland in the interwar period (in two stories by Zygmunt Haupt) and from the systemic breakthrough at the end of the 20th century (one of the „Galician stories” by Andrzej Stasiuk). The starting point was two didactic experiences with the work of the latter writer. Both writers evoke in their works the phenomenon of empty places, stripped as a result of historical turmoil, but also spent on the action of „blind” nature. In the course of the analysis (using the methodology of cultural geography and geopoetics), linguistic attempts to grasp the texture of places and the problems of time resulting from the experience of a specific space were studied. An important part of the stories discussed is the element of imagination work, with the help of which artists try to fill the territories affected by emptiness. Yet another important issue is the availability of space in relation to the subject placed in it.

**Key words:** place texture, anthropology of place; Polish-Ukrainian-Lemko border region, language (lexical reflection on language) and time, trace (in physical space and in language), imagination, iconostasis, icon

**Streszczenie:** Przedmiotem zainteresowania autorów są literackie przekształcenia miejsc południowo-wschodniej Polski międzywojennej (w dwóch opowiadaniach Zygmunta Haupta) oraz z czasów ustrojowego przełomu pod koniec XX wieku (jedna z „opowieści galicyjskich” Andrzeja Stasiuka). Punktem wyjścia uczyniono dwa doświadczenia dydaktyczne z utworem drugiego z pisarzy. Obaj pisarze ewokują w swoich utworach fenomen miejsc pustych, ogołoconych wskutek zawirowań historycznych, ale także wydanych na działanie „ślepej” natury. W toku analizy (wykorzystującej metodologię geografii kulturowej i geopoetyki) przestudiowane zostały językowe próby uchwycenia tekstury miejsc oraz problematyki czasu, wynikającej z doświadczania konkretnej przestrzeni. Istotnym elementem omawianych opowiadań jest żywioł pracy wyobraźni, za pomocą której artyści usiłują wypełnić terytoria dotknięte pustką. Jeszcze inna ważna kwestia to rozporządzalność miejsca w stosunku do znajdującego się w nim podmiotu.

**Słowa kluczowe:** Tekstura miejsca, antropologia miejsca, polsko-ukraińsko-łemkowskie pogranicze, język (leksykologiczny namysł nad językiem) a czas, ślad (w przestrzeni fizycznej i w języku), wyobraźnia, ikonostas, ikona

## „Płatek zdartej skóry”

Kilka lat temu, na przełomie maja i czerwca, jeden z nas wraz z kolegą z poznańskiej polonistyki – Wojciechem Hamerskim – oraz grupą studentów wędrował po Beskidzie Niskim. Kilkudniowa wyprawa stanowiła terenowy finał zajęć fakultatywnych „Góry i literatura”. Było sobotnie, późne popołudnie. Mieliśmy za sobą całodzienną wędrowkę z Wołowca (gdzie stacjonowaliśmy w gospodarstwie agroturystycznym) do Nieznajowej. Wracaliśmy na nocleg. Zahaczyliśmy o Czarne. Po prawej stronie górskiej drogi napotkaliśmy miejsce, które znaleźliśmy z opowiadania Andrzeja Stasiuka, opublikowanego w tomie *Opowieści galicyjskie* (1995). Wiadomo było, że na niewielkim podwyższeniu, tam gdzie obecnie rosło wysokie zielsko i kilka drzew, stała kiedyś łemkowska cerkiew. Uparcie szukaliśmy punktu, od którego zaczyna się *Miejsce* Stasiuka:

Bardzo szybko się uwinęli. W dwa miesiące. Pozostał prostokąt szarej gliniastej ziemi. W lesistym i bezludnym pejzażu ta nagość wygląda jak płatek zdartej skóry. W przyszłym roku, pierwszy raz po dwustu latach, wyrośnie tutaj trawa. Albo raczej pokrzywy – one najprędzej zjawiają się w miejscach porzuconych przez ludzi (Stasiuk 1998, 29).

I rzeczywiście wyrosły. I trawa, i pokrzywy. Krzaki także. Niczego nie mogliśmy znaleźć. Ani zarysu nawy czy prezbiterium, ani progu. Nie było o co zaczepić spojrzenia, nic nie przychodziło w sukurs jako punkt odniesienia. Nie była nam dana jakakolwiek resztką. Żadnego śladu. W lepszym położeniu był jednak uzbrojony w mapę i aparat fotograficzny turysta, z którym narrator *Miejsca* wymienia kilka (mrukliwych) zdań w kolejnym akapicie, a potem mniej więcej w środku i na samym końcu utworu, co czyni z tej pseudo-rozmowy rodzaj kłamry kompozycyjnej. Narrator poinformował więc przybysza, że w tym miejscu stała cerkiew, ale ją zdemontowano i zabrano do muzeum (Stasiuk 1998, 29). Dodał, że mają zamiar ją zrekonstruować (Stasiuk 1998, 32). Zamykająca prozę wymiana zdań brzmi tak:

- A w którym miejscu było wejście? – zapytał.
- Tu. Stoi pan na progu (Stasiuk 1998, 35).

Podczas wyprawy ze studentami nie odnaleźliśmy nawet progu, odeszliśmy jednak z tego miejsca z poczuciem dziwnego spełnienia. I nie było ono prostym skutkiem posiadanej wiedzy – znaleźliśmy opowieść Stasiuka i wiedzieliśmy, jaka jest przeszłość tej konkretnej beskidzkiej lokalizacji. Zabieraliśmy z Czarnego doświadczenie spotkania z pustym miejscem, które nosi znamiona zarówno wyzwania dla wyobraźni, jak i poczucia dotkliwej próżni, może nawet utraty, a na pewno rozczarowania i głodu. Może po prostu spełnienie niespełnienia?

Spotkanie z fizycznie istniejącym nagim miejscem oraz lektura opowieści *Miejsce* dały nam możliwość obcowania z tym, co w związku z utworem Stasiuka Ewa Wiegandt określiła jako „symbol ogołocenia przestrzeni

z autochtonów i ich tradycji” (Wiegandt 2010, 349)<sup>1</sup>. Otrzymaliśmy lekcję czytania południowo-wschodniego krajobrazu, naznaczonego wieloma podobnymi – jeśli można tak to ująć – przerwami w przestrzeni. Już wiedzieliśmy, że mijane tego dnia odosobnione prawosławne kapliczki i groby, chwywane spojrzeniem po bokach dróg zdziczałe drzewa owocowe są śladami dawnych wsi i osad, z których tak zwana historia (w dużej mierze powojenna akcja „Wisła”) przegnała rdzennych mieszkańców. Niektórym z nas przypomniały się podobnie okaleczone i nabrzmiące doświadczeniem wygnania pejzaże w Bieszczadach.

### Inne miejsca - czas lektury

Nieco później autorzy tego tekstu powtórnie wzięli na warsztat utwór Stasiuka. Tym razem w ramach zajęć fakultatywnych dla studentów filologii polskiej jako obcej w słubickim Collegium Polonicum UAM. Studenci z Ukrainy, Białorusi, Rosji oraz jeden Irakijczyk uczestniczyli w cyklu spotkań, które zatytułowaliśmy „Kulturowe czytanie polskiej prozy współczesnej”. Korzystając z metodologii kulturowej teorii i historii literatury, chcieliśmy odczytywać polską prozę z lat 70., 80., 90. oraz najnowszą w różnorodnych kontekstach sztuki (malarstwo, muzyka, film), geografii kulturowej, historii (dawnej i najnowszej), kultury innych narodów, psychologii. Opowieść autora *Dukli* świetnie nadawała się do analizy, w toku której korzystaliśmy z narzędzi wypracowanych przez geopoetykę, ze spojrzenia współczesnego filozofa zajmującego się czasem, wreszcie z wiedzy o symbolice i semiotyce prawosławnej świątyni. W niniejszym tekście wracamy do tamtego dydaktycznego doświadczenia, próbując je pogłębić i obudować kontekstem twórczości innego, ważnego dla Stasiuka pisarza – Zygmunta Haupta. Ich galicyjskie (czytaj: południo-wschodnie, polsko-ukraińsko-łemkowskie) prozy traktujemy jako sugestywne ćwiczenie z medytacji nad wschodnim krajobrazem, który staje się podłożem *quasi*-traktatów o czasie i możliwościach artystycznego uporania się z przemijaniem i stratą, których nośnikiem jest konkretna, a zarazem uogólniona topografia.

Literaturoznawcy zajmujący się cyklem *Opowieści galicyjskich* zwracali uwagę na znaki szczególne poetyki tego cyklu i na ważną rolę kategorii specjalnych w konstrukcji zarówno całości, jak i poszczególnych ogniw. Przemysław Czapliński podkreślał nieśpieszność prozy Stasiuka, luźny i epizodyczny charakter opowieści, które spaja raczej osoba opowiadacza, niż „jedność tematu, bohatera czy perspektywy” (Czapliński 2001, 129)<sup>2</sup>. Pisał, że cykl Stasiuka to w istocie „punktowa panorama, seria obrazków

<sup>1</sup> Na tej samej stronie autorka zauważa, iż w całym cykl *Opowieści galicyjskich* mamy do czynienia z paradoksalnym uporządkowaniem przestrzeni, w której „nie ma domów: są baraki, rozpadające się gospodarstwa, domy opuszczone i ludzie tu wędrują”, a ludzie „w tej przestrzeni nie mieszkają, ale po niej wędrują, jeżdżą dziwnymi pojazdami, śpią pod gołym niebem”.

<sup>2</sup> Autor odsyła także do innych świadectw recepcji cyklu Stasiuka – do artykułów i szkiców Jana Błońskiego (*Góry, ludzie i upiory*, „Gazeta-Książki” 1995, nr 12), Jerzego Jarzębskiego (w tomie *Apetyt na Przemianę*, Kraków 1997) oraz Mieczysława Orskiego (*Andrzej Stasiuk: alegoryczne theatrum wspólnoty*, w: *Autokreacje i mitologie*, Wrocław 1997).

o miejscach, ludziach, wydarzeniach, ciąg scenek” (Czapliński 2001, 132). Narrator cyklu rezerwuje sobie „prawo do filozoficznej retardacji” (Czapliński 2001, 129)<sup>3</sup>.

Na mocy tej reguły narrator *Miejsca* zabiera nas w podróż w czasie, w ramach której za pomocą rozkręcającej się z akapitu na akapit maszyny wyobraźni buduje opowieść o wznoszeniu – obecnie rozebranej i wywiezionej – wiejskiej, zgrzebnej cerkwi. W ten kreacyjny fresk wplata migawki z wizyt w świątyni, gdy jeszcze stanowiła element opisywanego krajobrazu. Wszystko to zaś wpisane zostało w medytację nad czasem i może być postrzegane jako próba ustanowienia słownej ekfrazy miejsca, któremu dane jest pełnić funkcję sceny dla znikania kolejnych pokoleń i postaci świata. Skłania to do zadania pytania o puste miejsca w języku, który uwikłany został w zadanie, jakiemu nie może sprostać. Jak bowiem ustanowić na nowo coś, czego już nie ma?

Taka sytuacja sprowokowała nas do sięgnięcia po prozę jednego z mistrzów Stasiuka – Zygmunta Haupta. W eseju *Odwrócona ciemność* pisał o nim:

Proces kreacji jest zawsze częściową negacją, coś trzeba odrzucić, by to, co pozostało, zyskało na znaczeniu. Tymczasem u Zygmunta Haupta tej skazy właściwie nie widać. Opowieść rozwija się i rozwidla nieustannie, i pokrywa świat siecią podobną do siatki południków i równoleżników. Wszystkie stopnie, minuty i sekundy są zaznaczone, wszystko, co istnieje, musi być uwzględnione. Dla pisarza z prawdziwego zdarzenia mapa świata zawsze jest pełna białych plam (Stasiuk 2016, 14-15).

Hiperboliczna wizja kunsztu autora *Pierścienia z papieru* skłania do dwóch kolejnych, zasadniczych kroków w naszym tekście. Każde przywołać takie fragmenty jego prozy, w których ujawnia się kreacyjna kartografia oraz popycha w stronę spojrzenia badaczki spod znaku tak zwanego zwrotu topograficznego.

W opowiadaniach Haupta (zarówno z jedyne opublikowanego za życia twórcy, w 1963 roku, zbioru *Pierścień z papieru* oraz z tomów pozostałych w sferze projektu, a znanych z pierwodruków poszczególnych ogniw w prasie emigracyjnej) roi się od opisów miejsc (dotkniętych opuszczeniem i opustoszeniem) i metaczasowych wynurzeń narratora i bohatera, niestrudzenie tropiącego to, co minęło. Przyjrzyjmy się przez chwilę (w tym miejscu możemy sobie pozwolić jedynie na migawki) dwóm opowiadaniom ze zbioru wydanego w 1963 roku – *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* oraz *Jak wiosna przyjechała* (Haupt 2016, 227-237, 315-318).

W pierwszym z utworów stawką jest nie tyle i nie tylko pragnienie przywołania tytułowej bohaterki, obiektu niespełnionej miłości narratora, ile zmierzenie się z upływem czasu i dramatem miasteczka pełniącego

<sup>3</sup> Z kolei Ewa Wiegandt (2010, s. 349) zauważyła, iż *Miejsce* to utwór stanowiący w *Opowieściach galicyjskich* punkt kulminacyjny – odtąd w tomie pojawia się „zartobliwy ton opowieści niesamowitej i Leśmianowskiej ballady”.

doniosłą rolę w młodości i początkach wieku dojrzałego narratora. Jednym z kluczowych fragmentów opowiadania jest opis powrotu do wspomnianego miasteczka, a szczególnie do siedziby rodziny Stefci, w której przestrzeni rozegrała się dziwna – naznaczona nieujawnionym i niespełnionym uczuciem – relacja, łącząca narratora z dziewczyną. Opowiadacz (sam siebie ochrzcił „małomiasteczkowym Romeo”; Haupt 2016, 236) przybywa tutaj w mundurze żołnierza, bo właśnie zaczęła się wojna. Ogląda znane miejsca (rynek ze studnią i „miasteczkowym nosiwodą, na pół idiotą”; zamek, cerkiew Bazyliańców, sklep tytoniowy; Haupt 2016, 233), które zostały wytrącone z tak mu bliskich (wolnych jednak od sentymentalizmu) ram. Świadczą o tym rozmaite sygnały. Na przykład walające się na płycie rynku puste pudełka po papierosach, rozbite szkło z okien, kontakt wzrokowy z Żydem, tytułowym Chaimem („porozumienie w oczach (...) akceptujące mnie, zjawiającego się z tą wojną, w pewnej mierze wojnę tę tu ze sobą przywozłem, byłem jednym z jej współtwórców, jej bogów”; Haupt 2016, 233-234). Dwa akapity dalej opis przeradza się w naturalistyczno-wanitatywną wizję, jakby epifanię:

Kiedy idę powoli, powoli przez ulice miasteczka, to tak, jakbym nie chciał zmącić tego, co tu jest, do czego już nie należę. Mimo że jest trochę ludzi tych, to wydaje się pusto. Tych trochę ludzi to tak jak muchy na twarzy osoby umarłej (Haupt 2016, 234).

Makabrycznie ujęta migawka jest wyrazem dystansu, dzielącego narratora i bohatera od miejsca i zaszłych w nim zdarzeń. Ujawnia zarazem próbę niwelacji owego oddzielenia. Pusta, z trupem zrównana przestrzeń miasteczka, staje się figurą artystycznej batalii o – nie wiemy – wskrzeszenie czy zмумifikowanie miejsca o fundamentalnym i fundującym znaczeniu dla pisarza i niegdysiejszego kochanka. To jednak zaledwie uwertura do opisu miejsca, napiętnowanego pustką – jeśli można tak powiedzieć – podniesioną do entej potęgi. Nieśpieszna wędrówka przybysza zaprowadziła go do domu Stefci:

Dom był pusty. Nikogo. Uciekli przed wojną. Chodziłem po pokojach domu, tak jakbym chodził po muzeum. Podłogi były ślicznie wyfroterowane i wszystko było tak pozostawione, jak na pokaz. (...) Było bardzo solennie, aż spojrzałem na własne buty, czy nie nanoszę jakiego brudu. Nie, było przecież sucho na dworze, chodzę po pokojach – nie gość, nie intruz, nie mieszkaniec, jestem jak duch nawiedzający stare miejsca, przenikający ściany i zamki. W oknach pelargonie w wazonkach, w kuchni świeży papier-lep na muchy, nawet niewiele much się jeszcze złapało... (Haupt 2016, 234).

Mamy tutaj jedną z kluczowych figur dla całej prozy Haupta. O bohaterze-narratorze Haupta wchodzącym w rolę przybysza pisze Andrzej Niewiadomski w monografii poświęconej twórczości autora *Pierścienia z papieru*:

Nie być gdzieś (...), czyli „wymyślać” przestrzeń i „być gdzieś na stałe” (...) to stany nie gwarantujące powodzenia zamysłu twórczego. Dopiero bycie „przybyszem” je zapewnia – nie „turystą”, „przechodniem”, „voyeuem”. „Być” dla Haupta wręcz równa się „być przybyszem”. Należy wtopić się przez dłuższy czas (lub przez praktykę ciągłych powrotów) w tę rzeczywistość, stać się jej częścią (Niewiadomski 2015, 36)<sup>4</sup>.

W cytowanym urywku *O Stefcu...* ów przybysz nazywa siebie „duchem nawiedzającym stare miejsca”, co może się kojarzyć z Mickiewiczowskim Upiorem, tytułowym bohaterem ballady otwierającej II i IV część *Dziadów*, o którym czytamy: „Umarły wraca na młodości kraje” (Mickiewicz 1995, 9). Przybysz w opowiadaniu o Stefcu staje się duchem w wojskowym mundurze. Jego udziałem jest wizyta w miejscach opustoszałych, pozbawionych życia. Przecież miasteczko z nielicznymi mieszkańcami zostaje skojarzone z ludzkim trupem obsiadanym przez muchy. I wydaje się, że przybyszowi w to graj. Albo inaczej: aranżuje właśnie takie okoliczności i nadaje im nastrój martwoty, by móc wprawiać w ruch i podtrzymywać w biegu akcje pisarską. Zupełnie jak wampir z romantycznej ballady ukojenie (możliwości wypowiedzi) znajduje w konkretnym, znanym mu miejscu. Tu widać element wspólny stosunku Stasiuka i Haupta do miejsca. Pisanie o miejscu ogołoconym, odartym ze swoich pierwiastkowych elementów, uzyskuje u obu twórców wymiar metaliteracki (Wiegandt 2010, 348-349)<sup>5</sup>, a nawet – szczególnie u Haupta – autotematyczny. Obcowanie z obszarem czy punktem w przestrzeni, które dotknęła zasadnicza przemiana, redukcja, stanowi impuls pisarski<sup>6</sup>.

Na podobnej zasadzie funkcjonuje miejsce w drugim z interesujących nas opowiadań Haupta – *Jak wiosna przyjechała*. Narrator angażuje całą swoją energię pisarską w wywołanie z przeszłości okoliczności towarzyszących pierwszym mgnieniom wiosny. Uchwycenie zmienności każdego dnia, każdej chwili zimowo-wiosennego przełomu staje się wyzwaniem

<sup>4</sup> W akapicie poprzedzającym cytowany fragment Niewiadomski zarysowuje mapę literackiej topografii Haupta, której centrum będzie stanowiło miasto Żółkiew, przywoływane – choć w postaci miejsca bezimiennego – także w opowiadaniu *O Stefcu...*. Badacz konstatuje: „Żółkiew jest też punktem śródkowym szerszego obszaru – wyznaczonego przez rzeczywiste i wyobrażone wędrówki narratora tych opowiadań po kraju: od Zakopanego i Symbarku w Beskidzie Niskim na zachodzie do «tarnopolskiej», przedzbruczańskiej części Podola (i dalej: do powiatu latyczowskiego) na wschodzie, od Wołynia (Włodzimierz, Krzemieniec, Powursko, ale też bliski Chełm i odległa Kodnia) na północy do karpaccich przełęczy (Stryj, Gorgany i Rachów – miejsce, gdzie znalazła się jednostka Haupta po przekroczeniu granicy w 1939 roku) na południu” (tamże, s. 35-36).

<sup>5</sup> Wiegandt (s. 348-349) zwraca uwagę, że poszczególne ogniwa *Opowieści galicyjskich* spaja nie tyle motyw podróży opowiadacza (wcielającego się w „reportera, turystę – podróżnika”), co „jedność i magia miejsca, którą coraz bliżej utożsamia się narrator”. Z kolei w odniesieniu do roli miejsca w prozie Haupta warto odnieść kolejną obserwację Niewiadomskiego (2015, s. 33), odnoszącą się co prawda do opowiadania *Lutnia* i do miasta Żółkiew, ale adekwatną także w stosunku do literackiej obróbki wszelkich miejsc w wielu innych utworach tego pisarza. Słowa tego badacza: „*Lutnia* jest bowiem opowieścią tyleż o miejscu (zdawałoby się, że potraktowanym pretekstowo), co o pisarskiej metodzie, której ten dawny instrument jest figurą, zaś jego odnalezienie można interpretować w kategorii transpozycji zarówno konkretnego zdarzenia z biografii autora, jak i «czystej» kreacji literackiej”.

<sup>6</sup> Dzieje się tak, co jest w literaturze przedmiotu poświęconej obu pisarzom szeroko omawiane, w wielu innych utworach. U Haupta zarówno w ogłoszonym za jego życia cyklu *Pierścień z papieru*, jak i w planowanych zbiorach *Opowiadania* (1946) oraz *Ostatni zbiór opowiadań* (1972). Z kolei u Stasiuka przede wszystkim w *Dukli* (1997), *Jadąc do Babadag* (2008) oraz we *Wschodzie* (2014; tu por. na przykład niezwykle opisy pustki i ciszy mongolskiego stepu-pustyni Altan Els na s. 153-157).

dla pamięci i wyobraźni, zaprzęgniętych w służbę sztuce opowiadania. Wehikułami tych dwóch aktów (wspominania i imaginowania) stają się wizja dziewczyny („Działo się tak, że wiosna była podobna do dziewczyny. (...) muszę opowiedzieć, jak to było. Było, działo się tak, że o tej wczesnej wiosnie wydarzyło mi się tęsknić, wzdychać, myśleć o dziewczynie, którą sobie wybrałem spośród wielu, jak to się zawsze zdarza”; Haupt 2016, 316) oraz dwóch miejsc – „ulicy żydowskiego miasteczka”<sup>7</sup> i stacji kolejowej („I wtedy to na dworcu kolejowym powitałem wiosnę wysiadającą z pociągu”; Haupt 2016, 318). Zarówno przedstawienie panny, jak i przestrzeni sztetla oraz przystanku pozbawione jest wyrazistych znaków rozpoznawczych, jawią się jako czyste, a więc również puste obiekty, które poruszać mają mechanizm literackiej kreacji. Kobieta ujęta zostaje synekdochicznym, pełnym uroku obrazem wysiłków upięcia niesfornych włosów (cokolwiek by z ich uczesaniem nie robiła, zawsze „wysypywały się, zwały się kaskadą”; Haupt 2016, 316). Z kolei obraz stacji kolejowej uruchamia charakterystyczny dla Haupta potok markowanych szczegółów otoczenia. Narrator pochłonięty jest opisem szczegółów podróży dorożką – aż po wizję zaprzęgu jako dziwnej zabawki, czegoś sztucznego („i dwie szkapy dorożkarskie, jakby drewniane i mechaniczne, i nie żywe, ale sztuczne maszyny”; Haupt 2016, 317). Wychodząc od sugestywnych, a zarazem enigmatycznych punktów w przestrzeni, podążamy za opowiadaczem, który prowadzi nas w stronę samowystarczalnego świata, stającego się niejako na naszych oczach. Jako czytelnicy stajemy się współtwórcami imaginowanych, fizycznie przez narratora opuszczonych, a przez nas nigdy nie widzianych miejsc.

Skorzystajmy z terminów i narzędzi podsuwanych przez geografę kulturową, a szczególnie przez geopoetykę. Elżbieta Rybicka zwraca uwagę, że każde miejsce ma swoją złożoność, którą można ująć za pomocą „metafory tekstury miejsca”, na którą składają się cechy czysto fizyczne, materialne, a także równorzędne z nimi „teksty kultury”. W ten sposób ujawnia się „heterogeniczna wielopostaciowość, wynikająca zarówno z materialności, jak i ze zróżnicowanych reprezentacji wizualnych, tekstowych, wirtualnych oraz znaczeń społecznych i kulturowych, które one wywołują i przynoszą” (Rybicka 2014, 168). Owocem takiego splotu jest specyficzna „konfiguracja zwana miejscem”, w skład której wchodzi trzy podstawowe składniki: „doświadczenie, archiwum kultury i wyobraźnia” (Rybicka 2014, 173).

Spróbujmy dalej uchwycić to, jak w interesujących nas opowiadaniach narratorzy i bohaterowie doświadczają miejsc szczególnych (to znaczy na różne sposoby pustych), które elementy zasobów kultury związanych z tymi punktami angażują w swoich opowieściach, a co powierzają swej artystycznej wyobraźni. Może doprowadzi nas to do próby odpowiedzi na pytania, jakiej lekcji obcowania z miejscem udzielają swoim czytelnikom oraz jaki

<sup>7</sup> Przytoczmy szerszy kontekst: „Idę, a tu twardo, w głąb, w dal, solidnie odcina się krajobraz, może to nawet być zaśmiecona, zagnojona, fioletowa od parkanów i ruda od pokrzywionych ścian domów ulica żydowskiego miasteczka. A jest jednak i przychodzi wiosna” (Haupt 2016, 316).

wpływ ma taka przestrzeń na ich warsztat pisarski. Zaczniemy jednak od kwestii czasu, wyznaczającego metody postępowania z przestrzenią i składającego do uważnego przyjrzenia się zagadnieniom językowym.

### **Czas (bezprzymiotnikowy) jest kuszący**

Jednym z filologicznych aspektów refleksji nad językiem jest bez wątpienia myślenie o znaczeniach leksykalnych. Leksykologiczny namysł nad elementami języka wprowadza bardzo wyraźnie potrzebę metodologicznego porządku, zrywa bowiem z oczywistością następstwa, proponując w to miejsce (puste miejsce?) potencjalność. Ta ostatnia jednak – o czym często się w potocznym myśleniu o słowach zapomina – wywodzi się z tekstów, jest efektem wyabstrahowania. Mamy zatem do czynienia z semiotyczną wartością fragmentu, który ma swoje innowacyjne możliwości, ściśle jednak zależne – po pierwsze – od gramatyki, po drugie zaś – od społecznej umowy użytkowników języka.

Leksykologiczna perspektywa to zatem także pozór wstrzymania czasu, zatrzymania języka po to, by na podstawie dotychczasowych użycí rozpatrywać możliwe użycia przyszłe. Projekcja jest więc (co zrozumiałe) warunkowana interpretacją poprzedzających kombinacji, ale przecież nie tylko w odniesieniu do gramatyki. Ta jednak cały czas każe się odnosić do linearności, do porządku następstw warunkowanych funkcjami i formami poszczególnych związków wyrazowych o różnym stopniu konwencjonalności. Linearność zaś implikuje pojęcie czasu, który tę tekstową ciągłość determinuje.

Właśnie dlatego jednym z ważnych pytań na poziomie metarefleksji może być to o znaczenie leksykalne słowa *czas*. Dlaczego? Ponieważ pytanie takie zadane adeptom polonistyki pozwala na najprostsze oddzielenie języka od metajęzyka.

Z powyższych przybliżeń można dość łatwo wrócić na beskidzki szlak, by – z opowiadaniem *Miejsce w tle* – przyjrzeć się kilku elementom wspomagającym proces interpretacyjny odwołujący się do kategorii pustego miejsca. Choćby dlatego, że metajęzyk działa w tym procesie porównywalnie z gramatyką – służy analizie, porządkuje ją, a właściwie – umożliwia, nie jest jednak tekstem, nie jest językiem.

Stasiuk w refleksji nad deterministyczną siłą ciągłości czasu (narrator został sprowokowany do tego brakiem wiedzy o dacie wzniesienia cerkwi, którą właśnie zdemontowano) idzie jeszcze dalej. Nawet bowiem wyobrażenia, a więc też opowiadanie historii apokryficznych, ma swoje przyczynowo-skutkowe struktury, ma swoje wiarygodne wynikanie:

Lecz w tym wypadku data jest niepewna. Nigdzie jej nie odnotowano, jakby dwa istniejące tutaj kalendarze, gregoriański i juliański, znosiły się nawzajem, sytuując zdarzenia w bezprzymiotnikowym czasie.

Resztki pokruszonego gontu walają się w trawie. Tkwiące w nich gwoździe mają niespotykany dzisiaj, kwadratowy przekrój. Niewykluczone, że były kute, każdy



z osobna, w jakiejś cygańskiej kuźni albo wprost na miejscu. W miarę jak przybijano poszycie.

No więc ten bezprzymiotnikowy Czas jest kuszący. Potrzeba porządku, nazwy, skutku i przyczyny dotyczy również imaginacji. Z tego biorą się wszystkie zmyślane historie, w które z czasem zaczynamy wierzyć. Być może wyobrażenia i wiara nie mogą bez siebie istnieć, bo mają wspólną istotę – nie wymagają dowodu (Stasiuk 1998, 30).

Czas jest kuszący jako termin bezprzymiotnikowy, czyli niezniuansowany pod względem cech swoistych i takich odniesień – nie lokalny, określony czy wyznaczony (jak nie juliański czy gregoriański). Czas jako aksjomatyczny czynnik określający myślenie wynikowe, każący przyglądać się efektowi ze względu na domniemaną rekonstrukcję nieobecnego, badać ślady z uwagi na możliwe do wyobrażenia przyczyny (Heller, 2010). Jeśli bowiem jest on nieprzerwanym ciągiem, to i wynikanie ma tu charakter zjawiska oczywistego (Yi-Fu Tuan 1987, 152–172). Skoro więc orzekanie implikuje ciągłość w czasie, uzasadnia myślenie o przyczynach, to i ze słów ma prawo zrodzić się wiara w opowieść, wiara, która na powrót nie mieści się w czasie.

Kwestię tę odnajdujemy też u Haupta. Tu jednak pojawia się dodatkowo efekt czasowego zapętlenia, które – jako czynnik komponujący narrację – potrafi wywrócić na nice konstrukcję pamięci, by ułożyć opowieść zgodnie z określoną dominantą myślenia. Jeśli w tej funkcji występuje ślad (Ricoeur 2006, 11-76) osoby, zdarzenia, pragnienia czy wyobrażenia, to chronologia następstw i konsekwencji potrafi się temu śladowi podporządkować:

To dziwne i śmieszne, ale jak teraz myślę o Stefci, o tamtych czasach, to wydaje mi się, jakby tego naprawdę nie było, jakbym czytał coś o tym za dawnych lat, i same wspomnienia o tym układają się jakoś zanadto kompozycyjnie. (...) To jak myślę o Stefci, to na przekór temu straszmemu, co się stało, boję się, że będę się oszukiwać (Haupt 2016, 227-228).

Być może tak właśnie działa myśl słaba – reorganizuje myślenie ze względu na kategorię rozmytą, pozbawioną esencjonalności, nie dość potwierdzoną (lub w pewnym sensie – dyskursywną; Zawadzki 2009, 14 i nast.). Haupt zdaje się maksymalizować tę perspektywę w dalszych partiach tekstu:

Ale przecież ja potrafię wzbudzić w sobie pokorę. (...) potrafię pomyśleć o tamtych czasach tak, jakby jednak istniały one same dla siebie, potrafię nagiąć się i powiedzieć sobie, że beze mnie także by tam było. Potrafię skazać się na nicość po to tylko, ażeby dać oddech i życie tamtemu. (...) To odwróćmy ten proces – przecież to ja oddawałem się temu jesiennemu krajobrazowi, rozstrzeliwałem się w horyzont jak śrut z wystrzelonego ładunku (Haupt 2016, 228).

Zmiana punktu odniesienia przywołuje tu metaforycznie tzw. ogólną teorię względności, która fizyków zaprowadziła także ku refleksji na temat różnych miar czasu i niejednakowych jego przepływów.

Nas jednak – ze względu na teksturę miejsca – interesuje też ślad jako puste miejsce po języku, to znaczy chronicznie czytany element tekstu, który ma swoje potencjalne łączliwości nie do końca zależne od

wywiezionych przyczyn powstania śladu. Nazwa, która pozostaje po dawnych narracjach, ma w sobie gramatyczny i asocjacyjny potencjał współtworzenia nowych relacji tekstowych. Jest jednak (w sensie synchronicznym i – pośrednio – kategoriałnym) przykładem katachrezy, która ewokuje narracje dziś nieobecne.

Wiąże więc się to ściśle z myśleniem o metaforze. Literatura przedmiotu wodzi coraz to nowych badaczy niemal w każdy zakątek filozoficzno-językowej refleksji na temat kategoryzowania, orzekania czy poznawania świata, jednak powszechnie znane są te koncepcje metafory, które uznają miejsce lokalizowanej metafory w tekście. W przypadku substytucji, a więc przeniesienia elementu metaforyzującego w nowy porządek tekstowy, myśli się o źródle promieniowania sensów swoistych. To jednak dość izolująca i jednokierunkowa (chciałoby się dodać – newtonowska) formuła metaforyzacji. Sugestywniejsza w tym przypadku jest teoria interakcyjna, która zakłada dynamiczną relację między elementami tekstu w efekcie zastosowania innowacyjnego rozwiązania w przestrzeni gramatycznej tekstu. Metafora działa wówczas wieloczynnikowo, stymulując równocześnie wszystkie elementy tekstu.

Tak jak równoczesność jest nieliniarna, tak „śladowość” metafory nie poddaje się prostym redefinicjom w nowym kontekście. Metafora jest jednocześnie nowym orzekaniem o czymś, jak i brakiem takiego orzekania. Wypełnia miejsce chwilowego (!) braku języka, sankcjonując jednocześnie jego nieobecność<sup>8</sup>. Podważa zasadność myślenia znaczeniami leksykalnymi (izolowanymi, zamkniętymi), by uaktywnić procesualność interpretacyjną, daleką przecież od linearnego wynikania.

Kiedy więc widzimy nagrobki z pustą tablicą, pozbawioną liter, a więc deskrypcji określonej, lub kiedy widzimy fragment, który był progiem świątyni (Stasiuk), czy też pokoje, będące kilka lat wcześniej sceną spotkań ze Stefcia (Haupt), to mamy właśnie do czynienia z chroniczną metaforą. Brak nazwy jest pustym miejscem po języku, a jednocześnie interakcyjny proces przestrzennego metaforyzowania powoduje wciąż nowe orzekanie, w którym myślenie linearne nie odgrywa takiej roli, jaką potocznie przyznajemy czasowi (nieabstrahowanemu leksykalnie).

Ślad zatem można także traktować jako dowód potwierdzający myśl słabą. Andrzej Zawadzki pisze:

Rozwijając więc nieco zarówno refleksje Vattimo, jak i intuicje zawarte w języku, można by rzec, że myśl słaba jest bliska kategorii narracji; zarówno dlatego, że traktuje byt w kategoriach przygodności, zdarzeniowości, przypadkowości, wydarzania się w czasie, jak i dlatego, że sama siebie traktuje wyłącznie jako opowieść o byciu, która znajduje swe uzasadnienie nie w całościowym, uniwersalnym projekcie teoretycznym, lecz w sferze uzasadnień lokalnych, częściowych, narracyjnych (Zawadzki 2009, 62).

<sup>8</sup> Por. Stępnik K., 1988, *Filozofia metafory*, Lublin, s. 33-36.

Lokalność ma tu więc aspekt przestrzenny, ale ma również określone odniesienia do czasu – właśnie jako taki (śladowy) porządek daje początek narracji<sup>9</sup>. Wyzwala kreatywny potencjał opowieści.

### **„Praktykowanie czarnoksięskich sztuk” (wyobraźnia i archiwum kultury)**

Miejsce puste (ogółocony z cerkwi grunt u Stasiuka) lub opuszczone i odarte (narrator Haupta w bezludnym domu Stefci i na ulicach miasteczka, przypominającego ciało umarłego) „domaga się wypełnienia” (Wiegandt 2010, 349). Oto woda na młyn opowieściowych wehikułów Stasiuka i Haupta. Pierwszy z nich z rozmysłem tytułuje swój cykl *Opowieściami galicyjskimi*, drugi posługuje się co prawda gatunkiem opowiadania, w toku narracji nieustannie oddaje się jednak żywiołowi gawędy, snutej na oczach czytelnika gadanie o tym, jak było. Wiegandt w związku z cyklem Stasiuka podkreśla, że tytułowe określenie gatunkowe „przywołuje aurę dawności dotyczącą tak formy, jak i przedmiotu opowiadania. Od pierwszych zdań tekstu po ostatnie odbywa się narastanie tej aury, a autor nie ukrywa ani swych konstrukcyjnych zabiegów, ani ich celu” (Wiegandt 2010, 348). W ten sposób uruchomione zostają kreatywne moce pisarzy.

W przypadku *Miejsca* mamy do czynienia z otwartym fantazjowaniem (przyjmującym pozór dość szczegółowej rekonstrukcji wydarzeń), traktującym o dziele budowy cerkwi. Narrator wyobraża sobie sceny zimowej ścinki i zwózki drzew z gór do wsi, w miejsce przeznaczone na sakralną budowlę. Opisuje parujące na mrozie, półrozebrane ciała drwali w wielkim mozole ścinających ręczną piłą drzewa oraz opary unoszące się z grzbietów koni, za pomocą których wyciąga się potężne pnie z leśnych ostępów. Maszyneria wyobraźni działa w trybie poetyckiego opisu, więc praca pisarska jest na najwyższych obrotach:

Fontanny sypkiego śniegu, piana, odgłosy są stłumione, pokrzykiwania porywa wiatr, jakby rzecz działa się nie na ziemi, lecz na morzu, w chaotycznym, zdradliwym żywiole, z którego trzeba się wyrwać, dobić do dna doliny pomiędzy kilka starych dębów. Zwleczone, leżące obok siebie pnie przypominają tratwę (Stasiuk 1998, 31).

Metafory, porównania i alegorie. Nieskrywany warsztat pisarza zostaje zestawiony z fachowymi pracami drwali, cieśli i wykonawców innych

<sup>9</sup> Na inną okazję odkładamy konkretny sposób ujęcia czasu widzianego przez pryzmat starcia żywiołów natury i historii w omawianych opowiadaniach. Chodzi o narracyjną (i kreatywną) celebrację nieuchwytności, a zarazem przemożności zmian niesionych przez następstwo pór roku. Zarówno w *Miejscu* Stasiuka, jak i w Hauptowskiej impresji o wiosnie pojawiają się próby kreatywnych, subtelnych deskrypcji momentu przemiany zimy w wiosnę. Ponadto u pierwszego z nich mamy sugestywny opis stopniowego zagarniania opuszczonej cerkwi przez otaczającą przyrodę (poniekąd podobny mechanizm rządzi opisami żółkiewskiego zamku w opowiadaniu Haupta *O Stefci...*). Za puentę tych obserwacji mogłyby posłużyć uwagi Wiegandt (w odniesieniu do *Opowieści galicyjskich* pisze ona: „Kompozycje przestrzenne wyłączają człowieka z czasu historycznego, a włączają w czas zegarów, a więc kosmosu”, Wiegandt 2010, 350), Czaplńskiego (wskazuje konfrontację „bieszczadzkiego bezczasu” z „językiem historii biblijnej” i związanym z nim kolejnym stworzeniem świata, Czaplński 2001, 131), a także – w odniesieniu do Haupta – samego Stasiuka: „Czas, cichy i wszechobecny wróg wyobraźni i kreacji, zostaje w jego prozie unicestwiony” (Stasiuk 2016, 11).

zawodów skupionych na kładzeniu fundamentów i wznoszeniu ścian oraz dachu świątyni. Miejsce znów tętni życiem i niejako dyktuje swoje dzieje spisującemu-kreującemu je artyście słowa.

Z kolei wracający do scenerii dawnej miłości narratorzy opowiadań Haupta przybywają w toku narracji na znane z przeszłości obszary i oddają się kreowaniu detali, mikrokosmosu, na który składają się szczegóły krajobrazu (*Jak wiosna przyjechała*) lub zachowań i strojów ukochanej (*O Stefci*). Przytoczmy krótkie wyimki dokumentujące pracę wyobraźni w prozie Haupta, naznaczoną metaliterackim piętnem<sup>10</sup>:

Powtarzam sobie: było, było, było, jakby tryb oznajmiający czasu przeszłego miał mnie z tym związać na przekór temu, że zatarł mi się deseń sukienki, jaką Stefcia miała wtenczas na sobie, kiedy siedziała na oknie; było, a nie pamiętam daty miesiąca, a bodajże roku, kiedy to było; było, bo jakby nie było, toby mi czary nie wyszły (Haupt 2016, 229).

I drugi urywek, złożony z kawałków opisu coraz mocniej rozbuchanej wiosny, za której żywiołem usiłuje nadażyć pisarskie imaginarium i instrumentarium:

a przed nami szeroka wybrukowana ulica i drzewa ponad nią zawieszają swe korony, gałęzie obsypane młodziutkimi liśćmi i kolor ich jest zielony, jasnozielony, rozkoszny, aż trujący (...).

Wszedłem do domu, bo czegoś zapomniałem, a tu w międzyczasie spadł krótki deszcz i teraz już go nie ma, przegapiłem go, jaka szkoda! szkoda, ale nie czas żałować, bo zanim wymyśliłem nowy deseń perkalików wiosennych, to już ich tysiąc obleka rozpezdony czas, jak subiekt w bławatnym sklepie rozwija wałki z kolorowymi nadrukowanymi materiałami (Haupt 2016, 317-318).

Mamy więc artystę w chwili twórczego szału, które Haupt (jak mało kto) potrafi sprowadzić do sekwencji prostych w gruncie rzeczy czynności, zgrzebnych obrazów. Istotny jest tutaj ów stan odurzenia zarówno dawną miłością i wiosną, jak i czarodziejstwem sztuki słowa. W innym miejscu opowiadania *O Stefci...* powie: „jeżeli spisuję tamto niepowtarzalne, czyż nie łapię się sam na praktykowaniu czarnoksięskich sztuk, wywoływaniu duchów, czyż nie jest to czymś z kategorii jarmarcznego panoptikum i estrady z magikiem i mistrzem autohipnozy” (Haupt 2016, 229). I zwróćmy uwagę, że krok w krok za kreacyjnymi wyczynami Stasiuka i Haupta podążają skojarzenia i motywy czerpane z zasobu kulturowej bazy danych. Przecież tratwa, którą przypominają ułożone obok siebie pnie świeżo ściętych drzew w *Miejscu*, może przywołać na myśl akt budowy biblijnej arki przed potopem. Z dawnej, realistycznej prozy zjawia się zaś u Haupta owa figura bławatnego kupca. Z kolei prestidigitatorskie wyczyny narratora *O Stefci...*, owego przybysza-ducha nawiedzającego dawne miejsce, każe myśleć o romantycznym kochanku, który niczym upiór (dajmy Gustaw z IV

<sup>10</sup> Innym istotnym elementem kształtującym imaginarium pisarskie Haupta pozostaje jego doświadczenie emigracyjne, o którym pisał między innymi Aleksander Madyda (*Haupt. Monografia*, Toruń 2012 oraz wcześniejsza publikacja: *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Toruń 1998).

części *Dziadów* albo inny Mickiewiczowski bohater – podmiot wiersza *Do M\*\*\* Wiersz napisany w roku 1823*, zaczynający się sławnym: „Precz z moich oczu!...” – zmuszony jest wracać w dawne strony, na zawsze związany z nimi i czasem tam przeżytym.

W opowieści Stasiuka możemy zresztą wskazać tradycję kluczową, najważniejszy obiekt z archiwum kultury. Zjawia się we fragmencie inkrustującym imaginacyjny opis budowy świątyni i wiąże się z osobą fotografującego puste miejsce turysty:

Pomyślałem sobie, że mężczyzna, zapewne przez przypadek, sfotografował przestrzeń, w której znajdował się ikonostas. Teraz była opróżniona z kształtów, lecz wypełniało ją światło. (...) W jesienne pogodne popołudnia słońce znajdowało się na naprzeciw wnętrza. Wystarczyło pchnąć wrota i blask wlewał się do wnętrza. (...) Przez te kilka minut zetlałe złoto snycerki i szarzące barwy ikon odzyskiwały pierwotne, nadprzyrodzone lśnienie powstałe w wyobraźni i tęsknocie wiejskich artystów (Stasiuk 1998, 31-32)

Zrównane więc zostają imaginacja prowincjonalnego malarza piszącego ikony i fantazja narratora nieskrywającego swej kreatywnej pasji. Obaj zajęci są wznoszeniem ikonostasu, który pokrywają ikonami. Kreślą – jeden z desek i farb, drugi ze słów:

Przegrodę, która rozdziela dwa światy (...). Ikonostas to granica między światem widzialnym i światem niewidzialnym (...). Ikonostas to sami święci. A jeśli modlący się w świątyni byliby dostatecznie uduchowieni, jeśli wzrok wszystkich modlących się byłby zawsze widzący, nie byłoby w świątyni żadnego innego ikonostasu oprócz przysłanych przez Boga świadków, aby swoimi wyobrażeniami i swoimi słowami głosili chwałę Jego straszliwą i wspaniałą wszechobecność (Florenski 1984, 120).

Paweł Florenski podkreśla, że rolą ikonostasu nie jest zakrywanie, ale właśnie otwieranie drogi do innego świata. Władysław Panas, interpretujący niezwykle esej rosyjskiego mistrza, zwraca uwagę – w kontekście współczesnej sytuacji duchowej człowieka – na semiotykę przestrzeni wyłaniającą się z uwag o ikonostasie:

Jeśli jest rozdarcie i przepaść, należy dążyć do połączenia, a przynajmniej do zbliżenia. Pojawia się więc problem jakiegoś łącznika, jakiegoś medium pośredniczącego. Wyłania się generalna kwestia przestrzeni, a zwłaszcza przestrzeni niejednorodnej i przejścia z przestrzeni do przestrzeni, ze sfery do sfery. Jako kwestia szczegółowa wynika pojęcie granicy (Panas 1984, 217-218; podkr. autora)<sup>11</sup>.

Otóż tym łącznikiem i granicą w opowieści Stasiuka staje się właśnie ogołocone miejsce. Dla narratora wzrokowa medytacja ikonostasu (w stojącej jeszcze cerkwi), zalanego na kilka chwil jesiennym światłem była „jak zerknięcie na drugą stronę. Rzeczywistość przełamывała się i po chwili znów zasklepiła” (Stasiuk 1998, 32). Tym samym, a właściwie czymś znacznie ważniejszym były ściany świątyni, gdy stał w jej wnętrzu: „zamknięte

<sup>11</sup> Tekst znalazł się też w autorskim tomie badacza: *W kręgu metody semiotycznej*, Lublin 1991, s. 137-153.

w bryle powietrze, uformowana sklepieniem, ścianami i architektonicznym szczegółem przestrzeń”, które stawały się „najdoskonalszym odwzorowaniem tęsknoty” (Stasiuk 1998, 33). Czapliński powiedział w związku z tymi słowami, że Stasiuka fascynuje „niematerialna forma, forma pierwsza, to, co nadaje kształt rzeczom”.

### **Miejsca nie można przenieść**

Wycieczka ze studentami w Beskid Niski oraz kulturowe czytanie z zagranicznymi adeptami polonistyki były dwoma ćwiczeniami z lekturowego (a za pierwszym razem także fizycznego) doświadczania Wschodu (w odmianie południowo-wschodniej: beskidzko-wołyńsko-podolskiej, leżącej dziś po dwóch stronach polsko-ukraińskiej granicy) w szeroko pojętej polskiej prozie współczesnej. Zarówno konfrontowanie miejsca opisanego z miejscem w przestrzeni fizycznej, jak i zestawianie tegoż miejsca literackiego z kulturowymi kontekstami uwypukliło w pierwszym rzędzie kreacyjny, pisarski, wytworzony charakter wspomnianych miejsc – w szczególnej odmianie: miejsc pustych – w dziele literackim. Wspomniane ustawianie obok siebie różnych ujęć przestrzeni (i służącego jej przedstawieniu języka) pozwoliło poszerzyć pulę możliwości mówienia i myślenia o miejscu i o Wschodzie, o niczym nie może jednak rozstrzygać. Okazało się, że dzięki tym lekturom, dyskusjom i fizycznym spotkaniom możliwe było potraktowanie literackich przedstawień miejsc jako punktu wyjścia do medytacji nad czasem oraz językiem, co jest prowokowane przez miejsce puste.

Wróćmy więc na zakończenie raz jeszcze do opowieści o pustych miejscach snutych przez bohaterów-narratorów Stasiuka i Haupta. Pierwszy z nich u kresu imaginowanego opisu wznoszenia łemkowskiej cerkwi wyznaje:

A ja wciąż nie miałem pewności. Wciąż wracałem do początku i śledziłem powolną wspinaczkę budowniczych. (...) A potem musiały zapewne minąć całe dziesięciolecia, aż wewnątrz przybrało dostojny i uroczysty wygląd. Było coś wzruszającego w nieporadnych polichromiach, które odwzorowywały kamienne gzymsy, kolumny i pilastry – dalekie wspomnienie świątyń Jerozolimy i Konstantynopola, może wyobrażenie Nowego Jeruzalem (Stasiuk 1998, 35).

Wydaje się, że dobrze do tego fragmentu przystaje obserwacja Czaplińskiego dotycząca całych *Opowieści galicyjskich*, wedle której stawką nie jest tu jedynie sama geografia, ale „raczej obudzone przestrzenią nostalgiczne wyobrażenie o miejscu doskonałym, o przestrzeni zgody z istnieniem” (Czapliński 2001, 134). Zaintrygowani migotliwą, ale możliwą przecież wizją miasta (miejsca zrobionego ze słów Apokalipsy) odkupienia, myślimy, że może wolno pójść jeszcze dalej, znów posiłkując się Florenskim i jego intrygującym i inspirującym egzegetą – Panasem. Rosyjski duchowny, teolog i filozof podkreśla, że malarstwo ikonowe zawsze postrzegano „jako środek nadzmysłowego poznania”, a u podstaw każdego świętego przedstawienia wykonanego wedle niezmiennego kanonu stoi „duchowe

doświadczenie” (Florenski 1984, 124, 130)<sup>12</sup>. I wcale nie w tym rzecz, by niewielką opowieść Stasiuka podnosić do rangi natchnionego wizerunku. Chcemy jedynie zasygnalizować, że wzruszenie narratora *Miejsca* oraz jego tęsknota za innym wymiarem wpisuje się w obserwację Panasa:

Paradoks czy niekonsekwencja: ikona jako całość ma charakter niesemiotyczny, nie jest znakiem i stanowi widzenie bezpośrednie, natomiast wewnątrz posługuje się znakami? Nie ma tu żadnej sprzeczności. Ikona przypomina i odsłania praobraz, utożsamia się z nim, ale przecież wychodzi z tego świata, z sytuacji po grzechu, z semiotyki upadku, z rozdzielenia; jest granicą i przestrzenią, w której dokonuje się ponownie koniunkcja (Panas 1984, 223-224).

I chyba uczestnikiem takiej koniunkcji stał się opowiadacz Stasiuka, który jawi się trochę jak strażnik miejsca po cerkwi, a wcześniej bodaj czy nie ostatni jej bywalec oraz obserwator i rozmówca dawnych rdzennych mieszkańców tej okolicy – potomków budowniczych świątyni, przybywających z daleka (gdy po 1989 roku otwarto wschodnią granicę), aby pokłonić się ikonostasowi.

W przypadku „małomiasteczkowego Romea” z opowiadania *O Stefci...* trudniej odnaleźć jakiś budujący wydzźwięk kreowanego na kartach utworu spotkania z miejscem. Owszem, można przytoczyć kipiący twórczą energią i afirmacją własnych mocy kreacyjnych fragment jednego z końcowych akapitów:

A teraz ubiegajmy zdarzenia. A teraz niech nam będzie danym naprawdę zatchnąć się dziełem tworzenia. Teraz pomyślmy, jak by to było, gdyby było. (...) kiedy już nam dane jest stanąć nad wielką głębią spraw, ich szans, odmian, przypadków, nad wielką wodą aż czarną od nieprzeniknionej tajemniczości (...) - zarzucimy z zamachem sieć własnych marzeń. Z takim zamachem, z takim wspaniałym gestem! (Haupt 2016, 235).

I co wyłowi ów niewód pisarskiej wyobraźni? Topielicę, którą może być Stefcia... Raz na zawsze utracona i tylko dzięki opowieściowej próbie reanimowania miejsca na chwilę do życia przywrócona. I wreszcie chyba ostatecznie przepadła. Czy ten sam los czeka miejsce, opustoszałe co prawda, ale wciąż istniejące (w pamięci i wyobraźni narratora) miasteczko?

Ono ma jednak zostać. Nieprzeniknione do końca, ale dopuszczone do głosu w innej konfiguracji określającej relację podmiot-miejsce. Narrator spełnia bowiem w samym finale złożoną, i już przez nas cytowaną, obietnicę z początkowej partii utworu, gdy deklarował, iż potrafi unicestwić się „na korzyść, na dobro zewnętrznosci”, że „rozstrzeliwał się w horyzont” (Haupt 2016, 228). Oto w jednym z końcowych akapitów zabiera nas na „stok wzgórza, wpośród krzaków kalinowych, w cieniu buków, dębów i jarzębiny, i srebrnych topoli” na grób legendarnej scytyjskiej królowny i każe nam razem z sobą wpatrywać się w przemiany „słońca w porankach,

<sup>12</sup> Panas (1984, 225) powiada za Florenskim, że „ikona z punktu widzenia procesu twórczego jawi się jako powtórzenie Boskiej kreacji świata”, a dalej przytacza słowa duchownego z eseju *Ikonostas: „Malowanie ikony - owej ontologii naocznej - powtarza podstawowe stopnie Boskiego tworzenia, od nicości do Nowego Jeruzalem, owego tworu świętego”* (Florenski 1984, 181).

w niebie zmytym wodą deszczową i przepalonym krwawym świtem” (Haupt 2016, 236), by w ostatnich słowach opowieści retorycznie pytać: „Czy zapomnieć mi o królownie scytyjskiej, czy zagłuszyć jej wspomnienie w zgiełku wielkiej i pustej ptaszarni, *aviarium*, jakim jest moja niespokojna świadomość?...” (Haupt 2016, 237)<sup>13</sup>.

Spójrzmy na ten wygłos Hauptowskiej opowieści (a dalej także na puentę narracji Stasiuka) przez pryzmat przywołanej przez Rybicką figury *homo geographicus* (zaproponowanej w 1997 roku przez Roberta Davida Sacka). Autorka podkreśla, iż wiedzie ona do zakwestionowania człowieka jako „podmiotu władającego środowiskiem”, co przekłada się na „współzależność” między tymi dwoma elementami. Tak kształtowana „antropologia miejsca” staje się podłożem dla budowania między innymi koncepcji „sensorycznej geografii literackiej”, kładącej nacisk na rolę zmysłów w relacji z miejscem, a także „kulturowe ramy” tego typu percepcji (Rybicka 2014, 244-245, 247-248)<sup>14</sup>.

Podobnie u Stasiuka – artysta ewokujący i kreujący pewną przestrzeń nie rozporządza niepodzielnie miejscem, ale także ono niejako przejmuje władzę nad jego pisaniem i nim samym. Tak odczytujemy końcówkę *Miejsca*, w której dochodzi do głosu mieszanina odczuć i myśli narratora, jego stanowczy dystans, a nawet niechęć wobec faktu umieszczenia w beskidzkim skansenie odtworzonej cerkwi („wizja odnowionej świątyni stojącej pomiędzy innymi domami i sprzętami tak samo wyjętymi z ich czasu i miejsca ma w sobie skazę jednowymiarowości”, Stasiuk 1998, 34), a zarazem jego życiodajna (nie) pewność: „Lecz miejsca nie można przenieść. Miejsce nie ma wymiarów. Jest punktem i nieuchwytną przestrzenią. Dlatego wciąż nie mam pewności, czy rzeczywiście ją zabrano” (Stasiuk 1998, 34). Niezawisłość i nieuchwytność miejsca! Tak widziana i doświadczana przestrzeń staje się akuszerką pisarskiego powołania jej do życia. Stasiuka „wrastanie w krajobraz jest dopasowywaniem duszy do zastygłego pejzażu gór, jego nostalgia – tęsknotą za światem niezmiennym” (Czapliński 2001, 134). Całkiem podobnie ma się rzecz z Hauptem, tyle że u niego jest to jednak przede wszystkim wrastanie w miejsce wyimaginowane w opowiadaniu oraz związane z tym przeświadczenie, że najcenniejszym klejnotem pozostaje dla artysty pióra tylko jedna rzecz – „pierścień z papieru”. W tym kontekście miejsce z papieru (nie mylić z makietą!) byłoby równorzędnym partnerem miejsca w przestrzeni macierzystej (fizycznej). Także wtedy, gdy jest to miejsce puste.

<sup>13</sup> Warto dodać, iż bardzo ciekawe uwagi owej figurze *aviarium* poświęcił Niewiadomski, czyniąc z tej formuły jedną z zasadniczych przesłanek monografii o „innej nowoczesności” Haupta (por. Niewiadomski 2015, 19-24).

<sup>14</sup> Mowa tutaj o: Sack R.D., 1997, „*Homo Geographicus*”. *A Framework of Action, Awareness, and Moral Concern*, Baltimore. Można by chyba pójść nawet dalej i znów za Rybicką, odnoszącą się do koncepcji krajobrazu w poezji Przybosa, powiedzieć, że „miejsce przestaje podlegać prawu rozporządzalności, zaczyna stawiać opór”, a więc przestaje funkcjonować „swoista figuracja antropologiczna”, charakterystyczna dla jego wczesnej poezji (Rybicka 2014, 179; podkr. autorki).



## **Bibliografia:**

- Czapliński Przemysław, 2001, *Zamieszkać w krajobrazie*, w: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgia w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków.
- Florenski Paweł, 1984, *Ikonostas*, w: *Ikonostas i inne szkice*, Podgórzec Z. (wybrał, przeł. i przypisami opatrzył), Nowosielski J. (wstęp), Panas W. (posłowie), Warszawa.
- Haupt Zygmunt, 2016, *Jak wiosna przyjechała*, w: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, Madyda A. (oprac.), Stasiuk A. (wstęp), Wołowiec.
- Haupt Zygmunt, 2016, *O Stefcu, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, w: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, Madyda A. (oprac.), Stasiuk A. (wstęp), Wołowiec.
- Heller Michał, 2010, *Uchwycić przemijanie*, Kraków.
- Mickiewicz Adam, 1995, *Dziady. Poema*, w: *Dzieła*, t. 3, *Dramaty*, Stefanowska Z. (oprac.), Warszawa.
- Niewiadomski Andrzej, 2015, *„Jeden jest zawsze ostrzem”*. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Lublin.
- Panas Władysław, 1984, *Posłowie: Sztuka jako ikonostas*, w: Florenski P., *Ikonostas*, w: *Ikonostas i inne szkice*, Podgórzec Z. (wybrał, przeł. i przypisami opatrzył), Nowosielski J. (wstęp), Panas W. (posłowie), Warszawa.
- Ricoeur Paul, 2006, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Margański J. (przeł.), Kraków.
- Rybicka Elżbieta, 2014, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków.
- Słownik języka polskiego*, Doroszewski W. (red.), <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/czas:5418719.html> [dostęp: 2.06.18].
- Stasiuk Andrzej, 1998, *Miejsce*, w: *Opowieści galicyjskie*, Czarne.
- Stasiuk Andrzej, 2016, *Odwrócona ciemność*, w: Haupt Z., *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, Madyda A. (oprac.), Stasiuk A. (wstęp), Wołowiec.
- Wiegandt Ewa, 2010, *Prozatorskie cykle przestrzenne: „Ludzie stamtąd” Marii Dąbrowskiej, „Nowele włoskie” Jarosława Iwaszkiewicza, „Opowieści galicyjskie” Andrzeja Stasiuka*, w: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań.
- Yi-Fu Tuan 1987, *Przestrzeń i miejsce*, Morawińska A. (przeł.), Warszawa.
- Zawadzki Andrzej, 2009, *Literatura a myśl słaba*, Kraków.

## **O Autorach:**

**Jerzy Borowczyk** – historyk literatury; pracuje w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; bada literaturę romantyzmu i współczesności; autor monografii: *Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1823-1824* (2003), *Zestane pokolenie. Filomaci w Rosji 1824-1870* (2014), *Po chwiejnym trapie* (2016); współautor kilku książek; publikuje w „Czasie Kultury”, „Pamiętniku Literackim”, „Przeglądzie Humanistycznym”.

**Krzysztof Skibski** – językoznawca; pracuje w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zajmuje się badaniem języka literackiego, interesuje się również metodologicznymi problemami lingwistyki; publikuje m.in. w czasopismach: „Język Polski”, „LingVaria”, „Przestrzenie Teorii”, „Forum Poetyki”; jest autorem monografii *Antropologia wierszem. Język poetycki Ewy Lipskiej* (2008) i *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* (2017).