

Metafora w “Murach Hebronu”

Małgorzata Lisecka

MAŁGORZATA LISECKA
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)

METAFORA W „MURACH HEBRONU”

Wydaje się, że *Mury Hebronu* – książkowy debiut Andrzeja Stasiuka – stanowią na tle całości dotychczasowego dorobku autora swego rodzaju ewenement. W żadnym innym z utworów tego pisarza nie obserwuje bowiem czytelnik tak radykalnego i zaskakującego kontrastu między charakterystyczną dla Stasiuka poetyzującą, w wysokim stopniu zmetaforyzowaną, oniryczną – introwertyczną, rzecz by można – narracją, która ujawni się szczególnie w późniejszych opowiadaniach z *Zimy* czy *Dukli*, a narracją znakomicie wystylizowaną na język mówiony, w tym wypadku nie tyle potoczny, co tajny język grypsery.

Te dwa sposoby opowiadania rzeczywistości splatają się w sposób konieczny w *Murach Hebronu*, nie oznacza to jednak niemożliwości ustalenia w przestrzeni całego utworu obszarów swoistego „zakresu wpływów”, wyznaczenia partii tekstu, w których dominuje pierwszy lub drugi rodzaj narracji. Z tego względu z 12 tekstów¹, składających się na cały cykl, wydzielić można najobszerniejszą rozmiarami *Opowieść jednej nocy* – jako tę część *Murów Hebronu*, gdzie zdecydowanie przeważa narracja drugiego typu.

Opowieść jednej nocy będzie zatem w najmniejszym stopniu przedmiotem badania w niniejszym szkicu. Interesująca nas metafora albo raczej wypowiedź metaforyczna, metafora funkcjonująca na poziomie tekstu artystycznego, metafora wraz z właściwym jej kontekstem utworu i pozaliterackim kontekstem indywidualnego doświadczenia czytelniczego nie może stanowić podstawowego budulca dla opowiadania wzorowanego na potocznym akcie *parole*, na żywej mowie. Dla tej bowiem charakterystyczny jest nie tyle nawet niski stopień zmetaforyzowania, ile pewna konwencjonalność i powtarzalność występujących w niej przenośni, których przydatność dla konstruowania oryginalnego obrazu i siła oddziaływania estetycznego jest w związku z tym znacznie osłabiona i ma wtórne znaczenie². Język *Opowieści jednej nocy* nosi zaś wyraźne znamiona tego, co Boris

¹ Nieco asekuracyjne pojęcie „tekstu”, używane tutaj w znaczeniu nadanym mu przez J. Ł o t m a n a (*Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. T a n a l s k a. Warszawa 1984, s. 76–79), wprowadzone zostało na skutek trudności, jakie nastęrcza próba jednoznacznego określenia genologii *Murów Hebronu*. Są to raczej obrazki niż opowiadania (aczkolwiek *Opowieść jednej nocy* jest zdecydowanie opowiadaniem), niektóre z nich noszą nawet cechy impresji literackiej – ze względu na swoją refleksyjność, miniaturowość i poetyckość.

² Te właściwości metafor występujących w potocznym języku mówionym pozwoliły G. L a

Ejchenbaum określa mianem „pozoru” czy też „iluzji narracji mówionej”³, *quasi-gawędziarskiej* i *quasi-improwizowanej*. *Opowieść jednej nocy* została ponadto, jak już wspomniano, wyreżyserowana zgodnie z regułami języka tajnego i należy dodać, że stylizacja ta jest bardzo wszechstronna i rozbudowana, przy czym obejmuje ona w warstwie kodu przede wszystkim nadzwyczaj bogatą leksykę i frazeologię⁴, ale także styl prowadzenia narracji oraz, co nie bez znaczenia, autokreację narratora opowiadania i zarazem jego głównego bohatera – osadzonego za napady rabunkowe recydywisty, który snuje wspomnienia przed młodszym współwięźniem z celi.

Właśnie dlatego, że stylizacja w *Opowieści jednej nocy* jest bardzo głęboka (choć zarazem podporządkowana wymogom niezbędnej literackości) i że ten zabieg decyduje w największej mierze o sile oddziaływania całego tekstu, który ma za zadanie ludzi odbiorcę wiarygodnością nieomalże dokumentu, występowanie w opowieści momentalnych, jakby przebłyskujących, metafor literackich wydaje się zastanawiające. Są one elementem nieoczekiwanie zaburzającym konwencję, pozostającym z nią w sprzeczności:

Potem gadka o zadawaniu się z elementem. Potem sąsiedzi, niektórych nigdy na oczy nie widziałem, poważni ojcowie rodzin – chuligan, przywódca podwórkowej bandy, pijany, agresywny, zaczął dzwonić – w ich oczach odbijała się szubienica. [*Opowieść jednej nocy*, s. 43]⁵

Potem to już chyba wiesz, sam widziałeś. Ładnie i pięknie. Wychodzisz z tej pustawej sali, dwóch psów z konwoju zakłada ci bransoletki i ładują cię do suk, co aż się trzęsie z radości na wybojach. [*ibidem*, s. 85]

Tego rodzaju użyciu przenośni (szczególnie uderzającemu w pierwszym z cytowanych przykładów, jako że animizacja samochodu, który „się trzęsie z radości na wybojach”, minimalnie, lecz jednak oscyluje w kierunku metaforyki mowy potocznej) można przypisać dwojaką funkcję.

Po pierwsze, należy ono do repertuaru środków stosowanych przez autora, aby ową iluzyjną oralność i potoczność narracji poddać jednak mimo wszystko rygorom języka artystycznego, w jakiś sposób ją „wygładzić”. Zabieg ten zastosowany został zresztą w konstruowaniu opowieści niezwykle oszczędnie, z uwagi na dążenie do

koffowi i M. Johnsonowi, autorom książki *Metafory w naszym życiu* (Przeł. T. P. Krzeszowski. Warszawa 1988, s. 26–76), dokonać ich tak precyzyjnej typologii. Podobny opis nie byłby, jak się zdaje, możliwy wobec np. języka poetyckiego określonego pisarza.

³ Zob. B. M. Ejchenbaum, *Iluzja narracji mówionej*. Przeł. H. Cieślakowa, M. Czermińska. W zb.: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Oprac. M. R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa 1970, s. 487–488: „elementy gawędziarstwa i żywej, ustnej improwizacji kryją się także w piśmiennictwie. Pisarz często widzi siebie w roli gawędziarza i stara się, używając różnych chwytów, nadać swemu językowi pisanemu pozór narracji mówionej”. Za takiego pisarza-gawędziarza uważa Ejchenbaum m.in. Iwana Turgieniewa, wskazując na charakterystyczne dla jego stylu prowadzenia narracji cechy, takie jak: szkicowość postaci, licznie występujące zwroty kierowane do słuchacza, płynność i wartkość opowieści, niewielka rola dialogów. Wydaje się, że wszystkie te wyodrębnione przez Ejchenbauma właściwości narracji stylizowanej na mówioną można zaobserwować także w *Opowieści jednej nocy* Stasiuka.

⁴ Nasylenie tekstu „specjalistycznym” słownictwem jest tak silne, że właściwie nie sposób przeczytać *Opowieści jednej nocy* bez pomocy słowników, np. K. Stępnika (*Słownik gwar środowisk dewiacyjnych*. Warszawa 1986; K. Stępnik, Z. Podgórzec, *Słownik tajemnych gwar przestępczych*. Londyn 1993) lub analogicznych źródeł leksykograficznych.

⁵ Wszystkie cytaty z utworów wchodzących w skład tomu *Mury Hebronu* pochodzą z edycji: A. Stasiuk, *Mury Hebronu*. Warszawa 1992. Podkreślenia w cytatach – M. L.

podtrzymania wiarygodności stylizacji, a także ze względu na ogólną strategię narracyjną, przez którą zmierza autor do uzyskania silnego napięcia między drastycznością treści a emocjonalną oszczędnością, prostotą przekazu. W całym opowiadaniu, na przestrzeni około 100 stron tekstu, odnaleźć można stosunkowo niewiele takich interesujących nas – tzn. nie należących do kodu grypsery (tak jak należą do niego: „odpytać z ustnego”, „gad”, „blondyna”, „waflować się”) – metafor.

Druga funkcja, jaką trzeba przypisać użyciu metafory poetyckiej w omawianym utworze, wiąże się z postacią samego narratora i z pełnioną przez niego rolą. Jest on „opowiadaczem”, a zarazem w świecie, o którym opowiada, jest kimś w rodzaju „everymana”, połączonego z pozostałymi bohaterami tego świata wspólnotą doświadczeń – tak jak sam o sobie mówi:

No i co, że nie dokończyłem? A co tu jest do kończenia? Koniec jest taki, jak widzisz. Zresztą inni ci dokończą. Jak nie tak samo, to podobnie. Sam sobie dokończysz, jak trochę posiedzisz. [*Opowieść jednej nocy*, s. 171]

Stąd pseudofilozoficzne albo raczej filozofujące, niekiedy nawet mające postać kliszy („Bandyty i złodzieje piszą akty oskarżenia przeciwko bandytom i złodziejom”, s. 72), komentarze narratora, którymi inkrustowana jest opowieść, a które szczególnie widoczne są na jej początku i na końcu (można nawet uznać, że współtworzą one do pewnego stopnia „ramę” znakową tekstu), nabierają tutaj szczególnego sensu. Nie są to zwykłe pouczenia, kierowane pod adresem młodszego i mniej doświadczonego w fachu kolegi, ale raczej próba utajonego zaprezentowania czytelnikowi niedostępnego mu świata – świata zamkniętego za „murami Hebronu” – oraz rządzących nim reguł:

Tylko nie licz, nie skreślaj jakichś głupich kurewskich dni w kalendarzu, nie bądź aż takim beznózgiem. Odsiaduj swoje, każdy dzień od nowa, i myśl raczej o wczorajszym niż o jutrzejszym. Nie ma cię za murem, nie ma cię w przyszłości, nie ma cię na wolności. Jesteś tu i żyj tu. [*Opowieść jednej nocy*, s. 39]

I co z tego, że wychodzę? Naiwny jesteś jak dzieciak. Wychodzę. Małolat, ja te dzwonki słyszę każdego dnia na wolności. Obojętnie gdzie i z kim śpię. Zawsze mnie budzą i przypominają, że trzeba się zbierać i iść. [*ibidem*, s. 171]

Ludzie z wolności myślą, że świat jest ciepnięty na pół. Tu więzienie, a tam wolność. Taki chuj jak słonia nos. Do więzienia idzie się tylko raz. Ten pierwszy. Potem już nie ma więzienia. Wolności też nie ma. Wszystko jest równo. [*ibidem*, s. 172]

Oszczędna metaforyka tej inkrustacji wskazuje przede wszystkim na jeden aspekt opisywanej rzeczywistości – na jej powszechność, wszechobecność. Tytułowe „mury Hebronu”, metafora oparta na opozycji zewnątrz i wewnątrz, jawi się w świetle omawianego opowiadania jako nieoczekiwane zwodnicza, skoro nie ma „świata na zewnątrz” – przestrzeni wolności, traktowanej, jakby była ona przeciwstawna wobec więzienia – przestrzeni zniewolenia. Ostentacyjna groza, jaką wieje nie tylko *Opowieść jednej nocy*, ale w ogóle wszystkie utwory *Murów Hebronu*, ma utrwać w czytelniku przeświadczenie, że nie istnieje coś takiego jak „świat ciepnięty na pół”. W narracji Stasiuka nie znajduje zastosowania narratologiczna diada⁶, biegunowe lub kontrastowe usytuowanie ról, ponieważ uniwersum *Murów Hebronu* ma charakter całkowicie jednolity. Więzienie jest wszędzie, bo-

⁶ Zob. J. KRISTEVA, *Problemy strukturyzacji tekstu*. Przeł. W. KRZEMIEŃ. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 239–242.

haterowie noszą je w sobie i nie istnieje żaden inny świat, któremu można by je przeciwstawić.

Symbolem tej absolutnej jednolitości jest szarość. Metafora świata „ciepniętego na pół” staje się w pewnym momencie narracji podstawą zupełnie nieoczekiwanej wolty o podtekście politycznym. Dodajmy, że jest to jedyna tego rodzaju „wycieczka” w *Murach Hebronu*, która wszakże wydaje się szczególnie znacząca:

Brama była wielka, stalowa, pomalowana na szaro. Wszystkie więzienne bramy, jakie widziałem, pomalowane były na szaro. Oni tej farby muszą mieć do chuja i jeszcze trochę. Tej, i jeszcze czerwonej. Pomyśl – cały kraj ciepnięty na dwa kolory. [*Opowieść jednej nocy*, s. 86]

Wymowna alternatywa dwóch kolorów – więziennej szarości i komunistycznej, „radzieckiej” czerwieni – jedyna pojawiająca się w tekście alternatywa, czyni rzeczywistość Stasiukowej opowieści tym bardziej przygnębiającą, że obraz zaprezentowanej tu metafory rysuje się na tle narracji na ogół nadzwyczaj realistycznej i przez to sam nabiera cech realistyczności. W pewnym sensie zresztą był on realistyczny. Przygnębiająca szarość i bardziej jeszcze od niej przygnębiająca czerwień – oto jak wygląda w *Murach Hebronu* Polska w latach osiemdziesiątych, piekło podłości i okrucieństwa, przed którymi nie ma ucieczki.

Drobiazgowy realizm dokumentu splata się w *Opowieści jednej nocy* z anegdotycznością i fabularną rozlewnością gawędy. I tę cechę wydobywa Stasiuk „na zewnątrz” narracji, nadając jej momentami charakter na pół baśniowy:

Trzy razy żelastwo zatrzasnęło się za mną. Trzy razy usłyszałem zgrzyt zamka. Wtedy uświadomiłem sobie, że mnie mają. Ale wtedy też, małolat, powiedziałem sobie, że nie będą mnie mieli tak długo, jak długo się sam nie poddam. [*Opowieść jednej nocy*, s. 87]

Kluczem do tej metafory jest baśniowa formuła: zatrzaśnięcie się (trzykrotne) bramy symbolizuje w świadomości narratora moment utraty wolności. Ale nie tylko sam ten moment. Jest to także „węzeł” akcji, w którym bohater wkracza do innego świata, gdzie, być może, pozostanie już na zawsze. Jak rycerz z baśni wkracza on w miejsce pełne niebezpieczeństw i pułapek, z którymi teraz po kolei będzie musiał uporać się w dalszych sekwencjach opowieści.

Być może zresztą przytoczona formuła nie ma znaczenia metaforycznego. Może należałoby jej raczej przypisać sens magiczny. Trzykrotne zatrzaśnięcie drzwi z żelaza nie symbolizuje wówczas przejścia od wolności do niewoli, ale po prostu nim jest – czy też staje się – na skutek takiego mitologizującego wyobrażenia na jego temat⁷. Pozostawałoby to w zgodzie z funkcją języka szczególnie istotną w obrębie kodu, którego to opowiadanie jest realizacją⁸. Z pozoru podobny chwyt

⁷ Na temat opozycji mitu i metafory zob. O. M. Frejdenberg, *Metafora*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 323–326. Badaczka uważa wspomnianą opozycję za podstawową, co oznacza – w pewnym uproszczeniu – że myślenie mitologizujące i abstrakcyjne myślenie metaforyczne są rozłączne, a mitu i metafory nie można doszukiwać się w tych samych strukturach myślowych. Koncepcja Frejdenberg wydaje się użyteczna w analizowaniu tego konkretnego opowiadania ze względu na jego specyfikę językową, o której była mowa. W odniesieniu do większości tekstów A. Stasiuka bardziej funkcjonalna jest chyba jednak koncepcja mitu zaproponowana przez R. Barthes’a (*Mit dzisiaj*. W: *Mit i znak. Wybór esejów*. Oprac. J. Błoński. Warszawa 1970, s. 25 (przeł. W. Błońska)).

⁸ Zob. K. Stępniaik, *Słowo i magia w świecie przestępczym*. „Poradnik Językowy” 1974, z. 6, s. 296–300.

baśniowej formuły pojawia się w ostatnim utworze cyklu, *Mury Hebronu*, w opisie wędrówki (dokonującej się „w przestrzeni zapamiętanej i w przestrzeni stworzonej aktem woli”, s. 176), w którym mieszają się elementy rzeczywistości realnej (żwir, liście, śnieg, dworzec, lokomotywa, żebrak, facet w garniturze) i motywy powtarzane w różnego typu fantastycznych narracjach (stara kobieta podająca wędrowcowi wodę, człowiek zrobiony z drzewa, stos pierzyn sięgający nieba, postaci zwierzęce – koni i wilków, Jaś Wędrowniczek). Szczególnie wyraziste jest w tym opisie zastosowanie narracyjnego „chwytu” z przeszkodą, którą napotyka na swojej drodze bohater, a którą można pokonać jedynie przy pomocy magicznego rekwizytu. W adaptacji Stasiuka prezentuje się ów „chwyt” następująco:

Na pięćsetnym kilometrze przecięła mu drogę srebrzysta i połyskliwa rzeka spermy z bandyckich kutasów. Lepkie fale nosły pokruszony beton, kaski, biurka naczelników, psie obroże, krótkofalówki i kłęby kolczastego drutu. [...] Więzienni wychowawcy wiosłowali ciężko słabnącymi ramionami wśród napęczniałych stronc karnych raportów. – Jak sobie poradzisz?!

– Poradzę sobie?! Mam broń! Co dzień ją gimnastykowałem i nikt mi jej nie odebrał! – I jak skoczek o tyczce wsparł wyprężonego kutasa o dno potoku i poszybował na drugą stronę, po drodze machając czapką ze srebrnymi orłami ginącym w falach. [*Mury Hebronu*, s. 177–178]

Narracyjny schemat, wyznaczany przez poetykę opowieści mitycznej, wypełnia autor sensami i elementami treści, które przewijają się przez cały cykl *Mury Hebronu*. Kluczowy okazuje się wśród tych elementów motyw samogwałtu – jeden z ważniejszych w całym utworze (pojawia się w 4 z 12 tekstów, w tym jeden obrazek – *Miłość* – jest mu całkowicie poświęcony).

Jeżeli nawet zapożyczanie struktur opowieści z baśni wydaje się łączyć *Opowieść jednej nocy* i *Mury Hebronu*, to jest to podobieństwo tylko i wyłącznie pozorne. Swoiście rozumiana „mityczność” ostatniego utworu cyklu (mityczność ujęta w cudzysłów, bo również wyraźnie wystylizowana) została bowiem podporządkowana nadrzędnej dla całego tego tekstu metaforze, którą chcielibyśmy w tym miejscu nazwać metaforą przestrzeni otwartej i zamkniętej. Metafora ta organizuje budowę przede wszystkim ostatniego (*Mury Hebronu*) i pierwszego (***) opowiadania cyklu. W *Murach Hebronu* doskonale można obserwować moment, w którym, na materiale prostego porównania, dokonuje się przejście między narracją poddaną zabiegowi metaforyzacji a narracją mitologizującą:

Czterdziestki dwójki przeskakują w umyśle mechanicznie, jak drzewa, latarnie i skrzyżowania podczas spaceru dobrze znaną trasą. [...] Przypomina sobie wszystkie znane miejsca, które mogła dzielić taka odległość. [*Mury Hebronu*, s. 173–174]

Operowanie metaforą często staje się w utworach Stasiuka sposobem wyjścia w narracji poza ciasną perspektywę „murów Hebronu”, z konieczności ograniczoną. W *Opowieści jednej nocy* akcja toczy się po części poza murami więzienia, bo należą do niej przywołane w retrospekcji różne wydarzenia z życia narratora. Inaczej jest w pozostałych tekstach. W ostatnim utworze cyklu spacer po celi – przestrzeni zamkniętej, która tylko w wyobraźni, poprzez zabieg odliczania kroków może być wielokrotnie rozbudowana – przekształca się naraz w prawdziwą wędrówkę. Dwie przestrzenie – zamknięta i otwarta – stanowiące dwa człony porównania, w pewnym momencie utożsamiają się, zespalają w metaforze i okazują się jedną, otwartą na daleki horyzont przestrzenią. Ta metamorfoza dokonuje się w tekście nieomal na oczach czytelnika:

Aż klaustrofobia rysowanej krokami ósemki przewróci się na bok, otwierając drogę ku nieskończoności, a pętla muru wiążąca stopy i gardło rozsypa się, rozwinie i pobiegnie między drzewa, lustra wody i oddech pagórków. [*Mury Hebronu*, s. 176]

Zabieg rozbudowywania przestrzeni niejako „w drugą stronę” – do wewnątrz – obserwuje z kolei czytelnik w utworze opatrzonym – w miejsce tytułu – znakiem ***. Narrator tego opowiadania nazywa owo rozbudowywanie „topografią istnienia”. Przenosiła ta to Kwintilianowska *metafora continua*⁹:

Świat wessany moim środkiem ciężkości. Pepek. Kosmos. Szczyty sutek. Niebotyczna iglica kutasa. Ganges moczowodu. Fudzi-jama odbytu. Amazonka największej żyły. Nil aorty. Stratosfera cuchnącego oddechu. Dalej pustka. Półkule pośladków, północna i południowa, półkule mózgu, wschodnia i zachodnia. Śmierzący, spocony równik porośnięty kępkami sztywnych włosów. [...] Marzę o zejściu w głąb, o spływie arteriami, o wspinalczce kominami pełnymi szpiku. [***, s. 11–12]

Metafora ta staje się osnową, podstawowym elementem konstruującym narrację, która w przypadku opowiadania *** – i tak jest zresztą najczęściej w prozie Stasiuka – nie prowadzi od jednego węzła akcji do drugiego, od zdarzenia do zdarzenia lub inaczej: od rdzenia do katalizy (posługując się terminami Rolanda Barthes’a¹⁰), ale rozpina się pomiędzy impulsami zmysłów, momentami doznań, wrażeń i spostrzeżeń narratora. To właśnie mam na myśli, pisząc o „introwertyczności” tej narracji, z której w *Murach Hebronu* (pomijając *Opowieść jednej nocy*) poziom zdarzeń albo jest prawie zupełnie wyłączony, albo też całość tekstu koncentruje się wokół jednego zdarzenia i dlatego właśnie można go nazwać czymś w rodzaju literackiego obrazka.

Inny jeszcze przykład użycia metafory jako elementu zwielokrotniającego przestrzeń odnaleźć można w tym samym opowiadaniu ***:

Każą opuścić mi to miejsce, gdzie już wrosłem. Poznałem każdy kąt, rysę na ścianie, a szczury nie boją się mnie. Ja przestałem bać się szczurów. Czasami wchodzę z nimi do podziemnych gniazd, do korytarzy, co je łączą. Słyszę pisk nowo narodzonych istot, nagich i różowych. Czułość matek. One mnie rozpoznają. Odtrącają. Ślady drobnych zębów goją się powoli. Nigdy nie udało mi się ułożyć między bezwłosymi ciałkami, nie większymi niż najmniejsze myszy. Ani kropki mleka do mych ust. To pewnie przez mój zapach. Rozwścieczone matki wywlekały mnie za kark. Samce, gdy podążałem za nimi, gubiły mnie w pierwszym rozgałęzieniu korytarzy. Moje oczy nie mogły przywyknąć do wilgotnej ciemności. Rany od gwoździ goją się powoli. To wina rdzy i zgnilizny. Pozostawałem sam w labiryncie. Zmurszałe belki, okruchy betonu, rury, bagniska cuchnącego błota. Białe i gładkie pędy roślin wzrastających bez światła. Śliskie kamienie. Będę musiał to wszystko pozostawić. Po co? Pozostanę tym samym ciałem i duszą w nim uwięzioną. [***, s. 7]

Skomplikowana metafora rozwija się w narracji, gdzie nakładają się na siebie realistyczna relacja („Poznałem każdy kąt, rysę na ścianie, a szczury nie boją się mnie. Ja przestałem bać się szczurów”) oraz projekcja wyobrażeń i odczuć narratora – część opowieści dotycząca wchodzenia bohatera do szczurzych jam, sygnalizująca swoistą, odczuwaną przez więźnia „przynależność” do miejsca, w którym siedzi. W istocie – całe opowiadanie dotyczy tego samego zagadnienia, które stanowi punkt *Opowieści jednej nocy*, a mianowicie tego, że z „murów Hebronu” nie ma ucieczki, że wkracza się w nie tylko raz i nigdy już ich się nie opuszcza. To,

⁹ Na temat *metaforae continuae* zob. T. Dobrzyńska, *Metafora*. Wrocław 1984, s. 152.

¹⁰ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przeł. W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 336–340.

co w *Opowieści jednej nocy* powiedziane jest *expressis verbis*, w *** podlega zabiegowi złożonej metaforyzacji.

Ma to związek z wspomnianymi tu już dwoma sposobami mówienia o rzeczywistości i charakterystycznymi dlań „chwytami” narracyjnymi stosowanymi przez Stasiuka wymiennie. W niektórych spośród tekstów zawartych w *Murach Hebronu* (w *Walce*, *Ringu*, a w jeszcze większym stopniu w *Sieci* i *Powitanii*) użycie grypsery i języka potocznego służy przede wszystkim zorientowaniu czytelnika – przypadkowego i nieobytego w świecie „murów Hebronu” gościa – z jaką sytuacją ma do czynienia w konkretnym utworze: objaśnienie mu, że zdarzenie, wokół którego zbudowana jest narracja, to samookaleczenie w izolatce, strajk głodowy lub też przewożenie więźniów. Te „wyjaśniające” partie opowiadania pojawiają się zawsze w kwestiach bohaterów drugoplanowych (są oni najczęściej anonimowi, a autor nie stara się o ich szczegółowe opisanie, redukując charakterystykę do niezbędne-go minimum lub w ogóle ją pomijając). Dlatego – paradoksalnie – w większości tekstów wchodzących w skład *Murów Hebronu* rola języka więziennego jest w znacznym stopniu ograniczona. Paradoksalnie – ponieważ *Opowieść jednej nocy*, która ze względu na swoje szczególne rozbudowanie stanowi ogromną większość całego tomu, najbardziej znacząco wpływa też na określenie jego charakteru. Ale w osobnych „jednostkach” narracyjnych, w cyklu narracyjnych miniatur, od których *Opowieść jednej nocy* odbiega tak wyraźnie, podstawą wykładania sensu fikcyjnych wydarzeń, kluczem do ich egzegezy, okazuje się przede wszystkim poetycka metafora.

Powróćmy do analizowanego uprzednio przykładu z utworu ***. Metafora ta ma niejako dwa poziomy: zbudowana jest wewnątrz mitologizującej opowieści, *quasi*-baśni o szczurzych jamach, w które zapuszcza się bohater tropiący ślady życia w miejscu, w jakim się znalazł; bohater samotny i próbujący oszukać swoją samotność. Szczurze jamy z mitu, który kreuje Stasiuk, nazwane zostają labiryntem: podziemne gniazda połączone są rozgałęziającymi się korytarzami, a bohater podążający śladami szczurów jest „sam w labiryncie”. Zauważmy, że ta mitologizacja opowieści stanowi swego rodzaju pomost, z którego pomocą w przestrzeń celi więziennej Stasiuk wprowadza drugą, niejako wewnętrzną wobec tamtej i metaforyczną przestrzeń labiryntu, o jakiej pisze Michał Głowiński:

Mit labiryntu [...] jest mitem opowiadającym o przestrzeni swoiście pomyślanej i zorganizowanej, która właśnie za sprawą swych osobliwości została szczególnie nacechowana i wyposażona w specyficzne znaczenia, przestrzeni różniącej się od wszelkich pozostałych, różniącej się tym choćby, że zawsze wpływa na zachowania tych, co znaleźli się w jej obrębie, lub wręcz je określa, że nie może być nigdy obojętna, neutralna, wyzbyta sensów¹¹.

Labirynt jako motyw zajmuje swoje utrwalone tradycją miejsce w repertuarze przestrzeni, w których rozgrywają się opowieści baśniowe i mityczne¹² (m.in. może oznaczać gmatwaninę i wielość rzeczy, zamęt i chaos, świat lub życie w ogóle, a także świat podziemny, a nawet piekło), co niewątpliwie nie pozostaje bez wpływu na odczytanie metafory. W tym utworze z *Murów Hebronu* labirynt jest jednak przede wszystkim symbolem całej dostępnej poznaniu rzeczywistości, na co wskazuje nawet jego organizacja: opisanie go poprzez wyliczenie rzeczy, najczęściej

¹¹ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: *Mity przebrane*. Kraków 1994, s. 130.

¹² Zob. W. Kopański, *Labirynt*. Hasło w: *Słownik symboli*. Warszawa 1990. – M. Thalmann, *Labirynt*. Przel. A. Sapołiński. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.

ułamnych i zbytecznych, marginalnych, jakby pozbieranych ze śmietnika świata („Zmurszałe belki, okruchy betonu, rury, bagniska cuchnącego błota. Białe i gładkie pędy roślin wzrastających bez światła. Sliskie kamienie”) – Stasiukowy „pokot różności”¹³. Ta niedyskretność rzeczywistości, ćwiartowanie jej na przedmioty, pojedyncze elementy w wyliczanym szeregu, cechuje jedną z najbardziej charakterystycznych dla pisarza technik narracyjnych.

Świat w obrębie murów w istocie obrazuje świat wewnętrznej alienacji bohatera, jakby na podobieństwo symbolistycznego „pejzażu duszy” (w opowiadaniu *** ujawnia się zresztą po trosze taka *quasi*-symbolistyczna albo romantyzująca poetyka: „Moje ciało pozostanie niewolnikiem duszy”, s. 7; „Krzyż pamięci. Moje ciało rozpostarte na nim”, „Moja dusza jest pęknięta i krwawi”, s. 11). Dzieje się tak dlatego, że przestrzeń i człowiek stają się w narracji jednym i tym samym. Z tego właśnie powodu narrator analizowanego utworu odczuwa lęk przed śmiercią i przed możliwością stopienia się w jedno z wewnętrznymi korytarzami „murów Hebronu”, przed ostatecznym zatraceniem siebie. Czuje także potrzebę nieustannego potwierdzania własnej tożsamości. Temu służy m.in. ustalanie „topografii istnienia”:

Mógłbym umrzeć już teraz. Lęk mi nie pozwala. Boję się, że w ziemi moje żebra zapadną się i białe, ślepe rośliny wyrosną w gnijącej klatce. [...] Muszę dotykać. Muszę się upewniać. Tłuszcz na włosach. Brud pod paznokciami. Zaschnięte grudki gówna wokół odbytu. Zakrzepłe nasienie na poskręcanych i sztywnych włosach. [***, s. 8, 12]

Z tego samego powodu, dla którego własne ciało zdaje się roztopiać w więziennych murach, mury owe nabierają cech ludzkiego ciała. Okratowane okno porównuje narrator do oślepiętego oka („oślepięte okno”, s. 5). Porównanie to pojawia się w dwóch tekstach cyklu (***, *Królowa*), przy czym w opowiadaniu *** ponownie mamy do czynienia z wariacyjnym opracowaniem metafory (*metafora continua*) jako pewnym chwytym narracyjnym – metafora znowu jest podstawą, na której może wesprzeć się opowieść:

Pozorne okno. Zakneblowane okno. Przepasane metalową opaską ze szkła. Wydlubane oko powleczone bielmem. Regularne metalowe nerwy w chłodnej, lekko pofalowanej tkance. [***, s. 9]

Kontynuację podstawowej metafory „okno jest okiem” łatwo daje się zrekonstruować (jeśli okno jest okiem, to metalowe pręty w oknie są nerwami, a jego szyba jest opaską na oko lub matowa szyba jest bielmem; w *Królowej* (s. 25) zarówno szyba, jak i pręty stanowią okulary dla tych oczu). Interesuje nas jednak dalszy przebieg analizowanej sekwencji narracyjnej:

Ślepcy słyszą szelest upadającego włosa. Przywykłem do przewrotnej budowli, w której wykuto okna, a potem je wylupiono. Tortura. Szli wzdłuż muru. Tak właśnie musiało być. Pod spojrzaniem oprawcy, co nie brudzi rąk, wyrywali źrenice, wstawiając dla drwiny zimne tafle poprzecinane siecią martwych nerwów. [***, s. 9]

Obraz okna-okna ewokuje w wyobraźni narratora fantasmagorię na temat oślepienia okien w całym budynku więzienia, przy czym fantasmagoria ta rozwija się w „miniopowiadanie”, a metafora-temat poddana jest dalszemu rozbudowaniu: teraz już nie tylko okna budynku są oczami, ale cały gmach staje się cierpiącym, okaleczonym ciałem. W narracji zaznacza się wyraźnie ten charakter wizyjności – wyobrażenia inspirowanego widokiem rzeczy, która przewrotnie pozbawiona zo-

¹³ A. Stasiuk, *Grzesiek*. W: *Zima*. Wołowiec 2001, s. 34.

stała właściwej sobie funkcji, i skojarzeniem, jakie owa rzecz wywołuje w patrzącym na nią bohaterze („Tortura. Szli wzdłuż muru. Tak właśnie musiało być”). „Tak właśnie musiało być”, odniesione do wyobrazonego, a umiejscowionego w nieokreślonej przeszłości zdarzenia, w jakimś sensie zarazem podważa jego realność, czyni też kolejny mit, domagający się interpretacji¹⁴.

Wskazano już, jak metafora służy w narracji dotyczącej świata przestrzennie bardzo ograniczonego – do jego rozbudowy; jak wyposaża go w pewne funkcje niezbędne do tego, aby toczyła się w nim opowieść, nawet w postaci zupełnie szczątkowej. Ta sama tematyka *Murów Hebronu*, która tak radykalnie zawęża przestrzeń, wyznacza zresztą także do pewnego stopnia kierunek konstruowania metafory – niejednokrotnie „zrobionej” z materii właściwej opisywanemu w utworze światu („Zmrok jest żarówką zamkniętą w żelaznej klatce naprzeciw wzroku” (***, s. 9), „Słowa jak rozkładane talie kart, w których zamiast dam i waletów są dni, tygodnie, lata, życia” (*Królowa*, s. 26)). Niemożność rozwinięcia potocznej narracji w zwięzłej formule obrazka sprawia, że przeważa w tej narracji element opisu i poszczególne zawiązki opowieści wykluwają się właśnie wewnątrz niego. Koncentruje się on często na ciele bohatera – to ciało stanowi przecież centrum opowiadanego świata – a także na jego fizjologii. Cieleśność – „najzd ciała” (***, s. 10) – powraca zwłaszcza w opowiadaniach ***, *Miłość*, *Walka*, *Ring* i *Czystość*. Opowieść w *Czystości* niemal całkowicie bazuje na drobiazgowym opisie tatuaży na ciałach kąpiących się mężczyzn, i to na opisie animizującym: narracja stwarza pozór, że to nie ciało ludzkie jest w ruchu, ale znajdujące się na tym ciele rysunki:

Nagie kobiety wspinają się po owłosionych ramionach. Wspinają się do palców, na których lśnią księżycy w pierwszej kwadrze i drobne ukłucia gwiazd. Biały strumień piany spływa między wypiętymi pośladkami zakapturzonej kobiety z pejcem w ręce. Jaskółka chce się odebrać od muskularnych piersi, ale woda zlepiała jej pióra. [*Czystość*, s. 37]

Reflektor narracji skupia się na tym ruchomym obrazie, chociaż w puencie utworu ujawnia się zdarzenie stanowiące właściwy przedmiot opowiadania: pobicie jednego z więźniów przy okazji wspólnej – a zatem gwarantującej sprawcy anonimowość – kąpieli. Zdarzenie jednak wymyka się opowieści, dla której istotniejszy jest tamten metaforyzujący opis.

Nie chodzi tu zwykle o opis, który uwzględniałby jakieś cechy indywidualne bohaterów *Murów Hebronu* – z takim mamy do czynienia chyba jedynie w obrazku *Maria* (s. 19–21) i jeszcze w opowiadaniu *** (w charakterystyce postaci „pani psycholog”, s. 14–15) – ale o opis nadający ciału ludzkiemu cechy teatralnego kostiumu, nie różniącego się w ogóle w swojej materialności od innych materiałów, z jakich wykonana jest rzeczywistość:

Mój worek ze skóry, a w nim mięso i flaki, które przelewają się miarowo, kiedy stąпам. [*****, s. 6]

Mój szkielet, moja skóra, popękane zbędne oczy, zbędne uszy, wszystko na śmietnik, bo teraz zawadza. [*ibidem*, s. 11]

Mój mózg [...] wciska się w lichą skrzynkę czaszki. [*ibidem*, s. 16]

¹⁴ O zabiegu potwierdzania, które spełnia w istocie funkcję zaprzeczania prawdziwości, pisze M. Głowiński („*Alcabon*”. *O grotesce w poezji*. W: *Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Warszawa 1971, s. 88–89) przy okazji analizy i interpretacji wiersza *Alcabon* B. Leśmiana. W tekście, który analizuje Głowiński, funkcja ta jest dodatkowo wzmocniona przez konwencję groteski, jakiej podporządkowany został wiersz, a także przez wielokrotne i zrytmizowane powtórzenia.

Właściwie trudno było dostrzec, gdzie kończy się gors koszuli pełen płam śliny i spermy, a gdzie zaczyna się twarz pełna krost, strupów, pokryta rzadkim wielomiesięcznym zarostem. [*Maria*, s. 19]

Szmaciana lalka skąpo wypchana trocinami. [*ibidem*, s. 19]

Najstarszy, chudy, cały z ceraty i patyków ma brzuch przecięty w kilku miejscach. [*Wal-ka*, s. 22]

Ostatni z nich, tłusty i brzuchaty, idzie w samych gaciach. Jego nogi są rozprute od kolan po biodra. Generalskie lampasy o niespokojnym rysunku. [*ibidem*, s. 22]

Najmłodszy ma przecięte gardło. [...] uśmiecha się przebiegle. Jego zęby na tle czerwonego woalu otulającego szyję są ośniewająco białe. [*ibidem*, s. 22–23]

Ich ciała są plastikowe, podobne do ludzkich ciał. Mgła ich pochłania. Zamienia w złomowisko wielu kończyn, w ruchliwego smoka pokrytego tatuażami. [*Czystość*, s. 36]

Wszystkie te metafory – ciało z plastyku, ciało z ceraty, ciało-worek, szmaciane ciało, wypchane trocinami, ciało zepsute i popękane, krwawiące rany jako czerwony woal zdobiący szyję albo jako wojskowe ozdoby wprost na nagiej skórze – konsekwentnie podporządkowane są jednej, nadrzędnej metaforze o postaci: „ciało ludzkie to przedmiot zrobiony z materiału”. Ta natomiast stanowi element całościowej wizji przedstawionego świata, noszącego wyraźne znamiona teatralności (jeżeli świat jest teatrem, to człowiek jest marionetką w tym teatrze). Ten aspekt rzeczywistości – jej teatralność – podkreślany jest w całej narracji *Murów Hebronu* nieomal ostentacyjnie. Kilkakrotnie narrator wprost nazywa fragmenty opisywanego świata tak, jakby były one elementami dekoracji, jak w przytaczanych dalej przykładach, gdzie słońce stanowi część ruchomej maszyny teatralnej, dwóch bokserów przypomina aktorów na scenie, asekurowanych przez suflera, a rury stalowej sieci obramowują obraz na podobieństwo kadru filmowego:

Słońce jest zaczepione o ostry dach wieży. Za chwilę opadnie. Wieża będzie czarna i groźna, gdy słońce znajdzie się za nią. Teatr cieni. Złowrogi, syntetyczny symbol bez balagania i detali, szyb, barier i kolczastych drutów. [***, s. 13–14]

Pojedynek sprawia dziwne, nieco senne wrażenie. Film bez głosu. Cisza, która otacza walczących, czyni ich wysiłki absurdalnymi. Zabiera im kontekst. Widownia nie wybucha wrzawą, chociaż na twarzach maluje się najwyższe napięcie. Trener jest teatralnym suflerem. [*Ring*, s. 28]

Trzeci pawilon jest w pułapce. Schwytany. W sieć. W ciągu jednej nocy został ogrodzony stalową siatką. Maszty z porzewiałych rur sterczą wyżej od dachu i podtrzymują baldachim o drobnych oczkach. Dekoracja dziwnego filmu. [*Sieć*, s. 30]

Zastosowanie metafory „świata – teatru” nie pozostaje bez wpływu na sposób opowiadania w *Murach Hebronu*, które ze względu na swoją kompozycję w ogóle przypominają sekwencję starannie wyreżyserowanych obrazów i scen. W niektórych tekstach ta reżyseria pozostawia na odbiorcy szczególnie silne wrażenie, że obserwuje on jakiś kuriozalny spektakl, rozgrywający się na oczach najczęściej niewidocznej publiczności. Tak jest w *Walce*, gdzie bohaterowie-aktorzy opisywani są tak, jakby defilowali przed czytelnikiem w ustalonym przez autora porządku. Komentarz narracyjny: „Idą powoli, teatralnie” – nasuwa skojarzenie z formułą z didaskaliów. Mieszkańcy trzeciego pawilonu (*Sieć*) także są aktorami „dziwnego filmu”, wygłaszającymi kwestie w oddzielnych klatkach okratowanych okien. Swoistą „filmowość” tej sceny podkreśla ostatnia partia opowiadania, która niejako oddala obraz, do tej pory – podczas dialogu więźniów – pokazywany w zbliżeniu

i skupiony na rozmawiających; zmienia perspektywę. Szczególnie jawne walory obrazu filmowego ma ostatnie zdanie, puentujące i zamykające opowieść:

Słońce jest bezlitosne. Smołowany dach baraku staje się lepki i matowy. Klawisz przechodzący z psem jest spocony. Różowy język zwierzęcia sięga zakurzonej trawy. Nad kuchennym barakiem krążą wrony. [Sieć, s. 31]

Metafora świata-teatru jest podstawą konstrukcji przede wszystkim dwóch opowiadań: *Ringu* i *Centurii*. O *Ringu* po części była już mowa. Stasiuk uzyskał tu poprzez narrację pełny opis sytuacji scenicznej, w której nie brakuje żadnego elementu: „Ring jest wolną przestrzenią w płataninie żelaznych łóżek” (s. 27), dwóch bokserów to aktorzy, trener jest suflerem, pozostali mężczyźni w celi stanowią widownię „w stalowych zaroślach łóżek” (s. 28), nie brakuje nawet rekwizytu w postaci rękawic, które „uszyte są z kawałków koca i wypchane gąbką wygrzebaną z poduszek” (s. 27).

Zauważmy, że teatralność tej sceny jest niejako podwójna: więźniowie „bawią się”, udają czy też odgrywają mecz bokserski, a sytuacja zaaranżowanego pojedynku porównana zostaje z kolei do sceny z filmu niemego. To, że film jest niemy, że okrzyki widowni są przez narratora jakby „rekonstruowane”, a zmaganiom walczących towarzyszy cisza i pełne nabożeństwa skupienie, potęguje dramatyczność opowieści – i o ten efekt dramatyczności najbardziej chodzi. Nie rozgrywa się tu bowiem walka na serio i nie może być ona jako taka odbierana („Cisza, która otacza walczących, czyni ich wysiłki absurdalnymi. Zabiera im kontekst”, s. 28). Istotą opowieści jest tylko i wyłącznie spektakularność zdarzenia, a nawet jego szczególnie rozumiana rytualność, a sens ten podkreślany jest przez ostatnie zdanie – puentę całej historii – która to puenta, podobnie jak w *Sieci*, została szczególnie starannie, „filmowo” wyreżyserowana: „Osuwa się powoli w nieopisanej ciszy i nieruchomieje na podłodze” (s. 29).

Teatralność zdarzeń musi być „szyta grubymi nićmi”, nieprzezroczysta, tak aby odbiorca orientował się w konwencji, z jaką ma do czynienia w *Murach Hebronu*. Stąd granice obrysowujące „znak w znaku” – teatr w opowieści – są jaskrawo widoczne. W narracji wskazano przede wszystkim na to, co stanowi dekorację, widownię, scenę zdarzeń, ale tak samo dobitnie ujawnia się w niej moment rozpoczęcia i zakończenia spektaklu.

Wyraźnie widać ten sposób postępowania narracyjnego w *Centurii*. Obrazek rozdzielony jest na trzy sceny (graficznie wyodrębnione w tekście w postaci trzech akapitów): centralną z nich stanowi „demonstracja siły” mundurowych na dziedzińcu więzienia. Scena pierwsza, wprowadzająca, służy zasygnalizowaniu obecności widowni, co oznacza zarazem, iż ustala się w tej części tekstu perspektywa, z której odbiorca będzie oglądał cały pokaz. Ostatnia scena zamyka spektakl i odgranicza go od *quasi*-realistycznej rzeczywistości spoza niego, tj. rzeczywistości nie poddanej metaforycznej „obróbce”. Aktorzy zdejmują kostiumy i powracają od teatralnej fikcji do „realnego” życia:

Rozmawiają o upale, o niewygodnych butach, o żniwach. Za chwilę zdejmą mundury. Włożą brązowe, granatowe i ciemnozielone wyświechtane marynarki i odjadą na skrzypiących rowerach wyboistymi ścieżkami, biegnącymi pośród dojrzewającego żyta. [Centuria, s. 33]

Teatralizacja sceny rozgrywającej się w *Centurii* wynika już z samego wyboru tematu opowieści. Każdy przegląd wojsk ma w sobie coś scenicznego, jednak w omawianym utworze owo wrażenie sceniczności wzmacnia jeszcze dodatkowo

metafora. Przytoczmy fragment rozwiniętego i scalonego (podług terminu Janusza Sławińskiego¹⁵) opisu:

Stoją pokazując wszystkim oknom więzienia, że ich mocarny rozkrok oprze się każdej szarzy. Szereg szarych tarcz lypie niewielkimi źrenicami z pleksiglasu. Martwe, wszystko widzące oczy gada. Czarne, długie palki zwisają w prawych dłoniach, dotykając niemal betonowych płyt dziedzińca. [...] Ciężkie buciory grzmocą o beton, razem z kurzem podnosi się echo. Szyki mieszają się, kreślą jakieś zawiłe wzory w przestrzeni dziedzińca. Gdyby chcieli, mogliby uformować słynnego rzymskiego „żółwia”, pełzającego wśród murów upadających miast. Szara centuria, szara i pozbawiona dźwięczenia metalu, ale odporna na broń, z jaką może się zetknąć. Kamienie, przekleństwa, nienawiść. [*Centuria*, s. 32–33]

Ten sposób prowadzenia opowieści znany jest nam już z analizowanych wcześniej przykładów: metafora, inkrustując opis, dynamizuje go, przetwarza w opowieść. Polega ona na następującym łańcuchu denotacji: otwory w pleksiglasowej tarczy kojarzą się narratorowi z oczami żółwia. Żółw – zwierzę – przychodzi z kolei na myśl pewien typ szyku bojowego, nazwanego „żółwem” ze względu na relację ikoniczną, rzeczywiste podobieństwo, które łączy desygnaty odpowiadające *signanti* i *signato* znaku¹⁶. Opowiadający nie poprzestaje jednak na tym przeniesieniu, ponieważ owa rzymska centuria jawi mu się w kontekście adekwatnego obrazu – nie generuje on wprawdzie całej, „gotowej” historii, ale zaledwie pewien załączek narracji, który uobecnia się w migawce wyobraźni narratora. Odbiorca – przeniesiony na moment w czasie i przestrzeni – widzi w niej powolny, ale nieubłagany przemarsz rzymskich legionów zdobywających Europę, słyszy też wrzaski nienawistnego tłumu. Cała scena jest teatralna, ale ten konkretny wątek narracji, rozbudowywany przez metaforę, w którym pojawia się ostry i momentalny montaż różnych przestrzeni, niewątpliwie technikę zapożycza z filmu.

Poetyka *Centurii* opiera się na nieukrywanej mistyfikacji, na grze pomiędzy różnymi rzeczywistościami, które wbrew pozorom okazują się zaskakująco spójne. Mundurowi są rzymskimi żołnierzami zdobywającymi miasta, ale w następnej chwili są też zmęczonymi upałem rolnikami, jadącymi rowerami po polnych ścieżkach. Paradoksalnie, w tym parateatralnym spektaklu to czytelnik ma ulec złudzeniu – a nie złożona z więźniów widownia „wewnątrztekstowa”. Ona przecież nie daje się oszukać, momentalnie demaskuje kłamstwo; nie widzi centurii – widzi „wystrojonych łobuzów”, którzy „wyglądają tak, jakby mieli tysiąc złodziei do jednej celi zapuszkować” (s. 32). Dzieje się tak mimo faktu, że to właśnie czytelnik otrzymuje możliwość porównywania ze sobą różnych perspektyw, z których oglądana jest „demonstracja siły”, podczas gdy więźniowie obserwują tylko właściwą, specjalnie dla nich przeznaczoną część przedstawienia. Ale siła mistyfikacji opiera się właśnie na wysokim stopniu zmetaforyzowania narracji.

Do końca niejasna pozostaje przewodnia, tytułowa metafora utworu Stasiuka. Daje on czytelnikowi wskazówkę interpretacyjną w postaci wersetu z *Księgi Jozuego*, chociaż w istocie werset ten (Joz 20, 7) nie stanowi żadnego kontekstu odczytania przenośni – jest nim natomiast cała opowieść o „miastach ucieczki”, wskazanych przez Izraelitów:

¹⁵ J. Sławiński, *O opisie*. „Teksty” 1981, nr 1, s. 124.

¹⁶ Zob. R. Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji*. W: *W poszukiwaniu istoty języka*. Oprac. M. R. Mayenowa. T. I. Warszawa 1989, s. 63, 69 (przeł. A. Tanańska).

aby tam mógł uciec zabójca, który by zabił człowieka przez nieuwagę, nierozumnie. [...] Do jednego z tych miast powinien uciec zabójca: zatrzyma się u wejścia i przedstawi swoją sprawę starszym tego miasta. Przyjmą go oni do miasta i wyznaczą mu miejsce, by mógł mieszkać wśród nich. Jeśli mściciel krwi będzie go ścigał, nie wydadzą go w jego ręce, ponieważ nierozumnie zabił swego bliźniego, do którego od dawna nie żywił nienawiści. Zabójca powinien pozostać w mieście, dopóki nie stanie przed sądem zgromadzenia (i) aż do śmierci najwyższego kapłana, który w tym czasie będzie sprawował czynności. [...] Poświęcili w tym celu Kadesz w Galilei na górze Neftalego, Sychem na górze Efraima oraz Kiriath-Arba, czyli Hebron, na górze Judy. [Joz 20, 3–6, 7]¹⁷

Jeżeli nazwę „Hebron” potraktować zatem jako synekdochę miejsc ucieczki przed bezprawną zemstą, okrucieństwem dokonującym się poza wymiarem sprawiedliwości, to należy przyznać, że w utworze Andrzeja Stasiuka staje się ona podstawą metafory wyjątkowo przewrotnej. To przecież właśnie o Hebronie mówi narrator *Opowieści jednej nocy*: „Kryminaly zbudowali specjalnie dla nas i my sobie będziemy je urządzać” (s. 147). I przecież poszczególne teksty *Murów Hebronu* stanowią jakby opracowania kolejnych punktów kodeksu, prawa, które panuje w „miastach ucieczki”. W innym miejscu *Opowieści jednej nocy* narrator objaśnia to prawo:

Żyją w piekle, które zrobiono specjalnie dla nich, więc stali się diabłami. Żrą się między sobą, niszczą słabych, gwałcą wystraszonych, bo sami nie chcą być gwałceni, słabi i wystraszeni. [*Opowieść jednej nocy*, s. 122]

Czytając *Mury Hebronu* nie sposób oprzeć się wrażeniu, że proza ta jest w dużej mierze nastawiona na samą siebie; że niejako samą siebie relacjonuje i prezentuje, a temat jest czymś w gruncie rzeczy wtórnym wobec procesu snucia narracji, wyprowadzania jej z poetyckiej metafory. A *Opowieść jednej nocy*, tak rażąco odbijająca w swoim realizmie od pozostałych tekstów cyklu, podkreśla jeszcze meandryczność Stasiukowej opowieści, która wymyka się faktom i zdarzeniom, która nawet budowana jest po części na przekór faktom i zdarzeniom, jakie składają się na *Mury Hebronu* – a dzięki niej wyjście z „murów Hebronu”, rozsnuwających się przed oczami czytelnika, wbrew wszelkim oczekiwaniom staje się możliwe.

Abstract

MAŁGORZATA LISECKA
(Nicolaus Copernicus University, Toruń)

METAPHOR IN ANDRZEJ STASIUK'S "THE WALLS OF HEBRON"

The article discusses the function of the metaphor as one of the elements in narration constitution in short stories contained in the cycle "The Walls of Hebron" by Andrzej Stasiuk. Starting point of the paper is the thesis that two types of narration are to be found in "The Walls of Hebron": one stylizing the text to a secret language spoken in prisons (prison jargon), and another, for which the basis is a poetic metaphor. Specific examples of the metaphor in the two aforementioned types undergo a detailed analysis, however the emphasis lies on the latter. The paper also attempts to indicate the function a metaphor fulfills, namely a formal mechanism joining description to story-telling, and a means of giving the separate stories a mythical sense.

¹⁷ Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, popr. Poznań–Warszawa 1980, s. 223–224.