

Leo Lipski: od topografii wnętrza do geografii wyobrażonej

Andrzej Niewiadomski

ANDRZEJ NIEWIADOMSKI Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

LEO LIPSKI: OD TOPOGRAFII WNETRZA DO GEOGRAFII WYOBRAŻONEJ

Badacze zajmujący się twórczością prozatorską Leo Lipskiego zwracali uwagę przede wszystkim na dominujący w jej obrębie aspekt introspekcji i obserwacji antropologicznej, przekładającej się na diagnozę sytuacji kryzysowej nowoczesnego rozumu i podmiotowości, która została okaleczona wskutek doświadczenia zdegenerowanego i nieprzejrzystego świata. Świat Lipskiego definiowany przez krytyków i monografistów jego dorobku jest rzeczywistością zinterioryzowaną. Jak pisał Jarosław Błahy, przywołując w sukurs tezy Georges'a Bataille'a i Michela Foucaulta: „proces twórczy, autokreacja świata przedstawionego w dziele literackim będzie [...] ekspresją zewnętrzną, która zachodzi dzięki doświadczeniu, przeżyciu i odczuciu wnętrza własnego”¹. Tę dominację wnętrza postrzegano albo jako przejaw „zamknięcia w ciele”, co prowadzić miało do ukształtowania się specyficznej „fizjopoetyki” Lipskiego, a w jej obrębie „somatyczność tekstualna sprowadzona została niemal wyłącznie do własnego ciała”², albo też opisywano ją jako przestrzeń wyobraźni, niemal tożsamej z językiem („odwieczny spór między rzeczą i jej wyobrażeniem literatura Lipskiego rozstrzygnęła na korzyść wyobraźni”³) i realizującej czynności kompensacyjne („językowy naddatek”) wobec świata skażonego tanatycznym żywiołem. Jeszcze jednym, istotnym aspektem działań interioryzujących jest kształtowanie się tej wyobraźni w trybie zwycięskiego – chroniącego „przed wpływem”, rozumianym w kategoriach Bloomowskich – dialogu z gigantami nowoczesnej literatury⁴.

To uwewnętrznienie przyjmowane jako niemal pewnik charakteryzujący prozę autora *Piotrusia* skłaniało też badaczy do sięgania po narzędzia psychoanalizy Sigmunda Freuda i Jacques'a Lacana czy tkwiącej korzeniami m.in. w psychoanalizie Bachelardowskiej teorii wyobraźni. Nawet jeśli w dociekaniach poświęconych Lipskiemu pojawia się inny kontekst metodologiczny, czyli osadzenie w tradycyjnym, strukturalistycznym języku dyskursu przestrzennego, to podtrzymana jest teza, jak w książce Hanny Gosk, nie tylko o wyraźnej ewolucji poszukiwań autorskich

¹ J. Błahy, *Literatura jako lustro. O projekcji i odbiciach fizjologicznych w twórczości Leo Lipskiego*. Szczecin 2009, s. 17.

² *Ibidem*, s. 10-11.

³ M. C u b e r, *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*. Katowice 2011, s. 14.

⁴ Zob. *ibidem*, s. 72-93, 196-202.

w kierunku dyspozycji wewnętrznych podmiotu, ale też o relatywnie mniejszej wadze samej kategorii przestrzeni:

W późniejszej twórczości Lipskiego zjawiska przestrzenne będą występować w pewnej podrzędności funkcjonalnej wobec pozostałych wielkich figur semantycznych tekstu. Punkt ciężkości przesunie się ku postaciom ze szczególnym uwzględnieniem bohatera-narratora i jego przestrzeni mentalnych⁵.

Podtrzymywaniu kierunku działań interpretacyjnych, skupiających się na penetrowaniu wspomnianych „przestrzeni mentalnych” i cielesności, służyło również przekonanie (któremu zresztą nie zamierzam przeczyć) o autobiograficznym charakterze niemal wszystkich próz Lipskiego. Przy czym ów autobiografizm charakteryzowany był jako spłot perspektywy ściśle osobistej z perspektywą generacyjno-kulturową⁶. I właśnie ten rys autobiograficzny, paradoksalnie, otwiera też możliwość innego trybu dociekań – dotyczą one twórczości autora *Piotrusia*, wychodzą poza praktykę introspekcji i zmiierają w stronę reprezentatywności tego pisarstwa, kondensującego w sobie najważniejsze zagadnienia całości nazywanej epoką⁷. Odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu stratyfikacje przestrzenne wprowadzane przez Lipskiego uniwersalizują (i uwyrażniają) doświadczenie historyczne, a w jakim stopniu próbują je neutralizować oraz w jakiej relacji pozostają do rzeczywistości projekcji i fizjologii, wydaje się kluczowa dla stworzenia niejednostronnego obrazu jego pisarstwa.

O wspomnianym zapleczu autobiograficznym Lipski informuje wprost, wskazując zarazem na generalizujący potencjał takiej strategii twórczej:

Rzecz jasna, poprzez opis jednostkowego doświadczenia (w moim wypadku – jak to zresztą da się stwierdzić u większości pisarzy i czemu nie myślę zaprzeczać – opartego w jak największej mierze na elementach autobiograficznych) chciałem pokazać człowieka w uniwersalnym sensie tego pojęcia – i jego los na ziemi⁸.

Ten ogólny rys projektuje ambiwalencję autobiografizmu Lipskiego: widzianego raz to jako „zamurowanie w ciele”, raz to jako obszar przenikliwej refleksji cywili-

⁵ H. G o s k, *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998, s. 37. Zob. też dalszą część wywodu (*ibidem*): „Zjawiska przestrzenne pozostają [...] przedmiotowym wykładnikiem zawartej w utworze strategii komunikacyjnej. [...] U Lipskiego rzuca się w oczy eliptyczność konstrukcji przestrzennych wynikająca z tendencji do fragmentaryzacji, segmentacji wywodu, a poza tym im bardziej kategoria przestrzeni będzie się w jego pisarstwie uwewnętrzniała, tym bardziej zacznie nabierać kształtu labiryntu”.

⁶ Zob. *ibidem*, s. 16: „Zarówno debiutancka, jak i późniejsza jego [tj. Lipskiego] proza ma podłoże autobiograficzne. Biografia pisarza znajduje w niej odzwierciedlenie w rozumieniu podkreślającym indywidualność, mały czas historii, zdarzeniowość, jak również w rozumieniu uwzględniającym elementy generacyjnej typowości, dużego czasu historii, całościowych strategii aktywności życiowej, czyli osobowości ujmowanej atemporalnie jako zespół relacji między nawarstwiającymi się doświadczeniami powstałymi na bazie poglądów, czynów, upodobań, stosunków z ludźmi *etc.*”

⁷ G o s k (*ibidem*, s. 18) twierdzi, że biografia Lipskiego „jest jakby streszczeniem opowieści o »dzieciństwie wieku«, co sprawia, iż można ją potraktować jako jedną z dróg do rekonstrukcji całości wyższego rzędu, takich jak okres czy epoka. Pisarz, wprowadzając do swej autobiograficznej twórczości odniesienia symboliczno-biblijne, zechce nadać takiej całości wymiar uniwersalny”.

⁸ L. L i p s k i, *Jak powstał „Piotruś”*. W: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac., posł. H. G o s k. Izabelin 2002, s. 90. Wszystkie cytaty fragmentów z tego tomu patruję dalej skrótem PZ. Ponadto stosuję jeszcze skrót P = L. L i p s k i, *Powrót*. Wybór, oprac., wstęp A. M a c i e j o w s k a. Paryż-Kraków-Warszawa 2015. Liczby po skrótach oznaczają stronie.

zacyjno-kulturowej, diagnozującej modernistyczny kryzys świadomości Zachodu. Warto zastanowić się, czy dzieło Lipskiego, jeśli już próbuje abstrahować od czysto fizjologicznych uwarunkowań egzystencji, wspomaga diagnozę historyczną (historiozoficzną), posługując się również kategoriami przestrzennymi. Zdaje się na to wskazywać ostatnia (a pierwsza pełna) edycja zasadniczego korpusu utworów prozatorskich pisarza⁹, chronologicznie grupująca trzy mikropowieści wraz z pojedynczymi opowiadaniem wokół trzech etapów biografii nadających w kontekście doświadczeń XX wieku znaczenie symboliczne konkretnym miejscom: Krakowowi (jako rzeczywistości samoświadomej, „przejrzałej” kultury Zachodu), sowieckiemu obozowi pracy nad Wołgą (jako rzeczywistości wschodniej barbarii destrukcyjnej wzorce kulturowe wykształcone w obrębie cywilizacji europejskiej i degradującej indywidualną perspektywę postrzegania świata) oraz Izraelowi (jako rzeczywistości zderzenia się różnych wpływów kulturowych w źródłowo religijnym kontekście służącym refleksji nad kryzysowym stanem społeczeństw i jednostek po Zagładzie).

Gdybyśmy zaś przyjrzeni się dodatkowo pozostałym, rozproszonym utworom prozatorskim Lipskiego, moglibyśmy wręcz zaryzykować twierdzenie, że poprzez dominanty przestrzenne i przywoływanie konkretnych realiów z nimi związanych autor *Dnia i nocy* próbuje „nadrobić” deficyty spowodowane brakiem w obrębie własnego szczupłego dorobku diagnoz odnoszących się do wszystkich kluczowych doświadczeń europejskiego umysłu w wieku XX, zarówno tych dotyczących konfrontacji świadomości jednostkowej z historią, jak i tych ewokujących dotkliwoci łącznie się z różnymi postaciami alienacji i wydziedziczenia. Tak dzieje się w przypadku *Sarniego braciszka*, który zwraca uwagę na traumę innego, nazistowskiego, totalitaryzmu i Holocaustu, ale też w przypadku *Paryża ze złota*, zapisków będących mentalnym i fizycznym (chwilowym) powrotem do dawnego centrum zdestruowanego zachodniego świata. Można byłoby więc (prowizorycznie) przyjąć, że Lipski nieco instrumentalnie traktuje kategorię miejsca jako swego rodzaju tła dla zdarzeń o charakterze ilustracyjnym, choć – oczywiście – owa ilustracja nie ma wymiaru schematu. Jednakże pisząc o roli tła w cytowanym wcześniej komentarzu do *Piotrusia*, Lipski wyraźnie eksponuje sensualny wymiar miejsca, jego naoczność i konkretność („niepowtarzalność”), czy wręcz *quasi*-realistyczną konwencję („odmalowanie”) służącą pojawieniu się owych danych w tekście:

Pragnę podkreślić, że ten obraz poniżenia człowieka pragnąłem nakreślić na tle piękna świata – przez odmalowanie niepowtarzalnego uroku krajobrazu perskiego (góry, Teheran), polskiego (kresowego) oraz izraelskiego (droga do Hajfy, a szczególnie miasta Jerozolima, Hajfa i Jafa, w których starałem się podkreślić ich specyficzny charakter). Nawet, jak myślę, zdołałem wydobyć nieco pikantny czar szuku. Poza tym morze, uroda kobiet. Myślę, że to piękno świata umniejsza nieco pesymizm mojej książki – pokazują lepsze, bardziej pociągające elementy świata, które godzą człowieka z rzeczywistością i pokazują jakieś niewyżytkane możliwości lepszego życia. [PZ 91]

Lokowaniu przestrzennemu zostały więc w tej prozie przypisane co najmniej dwie funkcje, autobiografizm zaś każe uznawać bardzo wyraziście wyodrębnione w poszczególnych utworach autora *Dnia i nocy* miejsca za miejsca autobiograficzne, w rozumieniu, jakie nadała temu terminowi Małgorzata Czermińska, mówiąc

⁹ Mowa tu o *Powrocie* Lipskiego.

o „znaczeniowym, symbolicznym odpowiedniku autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń”¹⁰. Badaczka jako warunki zaistnienia tej kategorii w tekście literackim wskazuje indywidualny charakter kreacji przestrzennej i dysponowanie „wyobraźnią topograficzną”. Wydaje się, że proza Lipskiego spełnia oba te warunki, ponieważ Kraków z *Niespokojnych*, Paryż z *Paryża ze złota* czy Jerozolima z *Piotrusia*, mimo iż mają „swoją przez wieki kształtowaną kulturową specyfikę, swój wyrazisty mit lokalny”¹¹, zarazem zostały tu naznaczone piętnem indywidualnych doświadczeń weryfikujących wcześniejsze postrzeganie miejsca bądź skłaniających do całkowitej deformacji ich obrazu w postaci albo demitologizacji, albo powtórnej kreacji wyobraźniowej. Przekształcenia, jakich dokonuje Lipski w rzeczywistości przestrzennej, nigdy jednak nie mogą skłaniać do twierdzenia, iż należy on do pisarzy charakteryzowanych w taki oto sposób: „Są [...] raczej obojętni wobec materialnego tła, w którym poruszają się, rozmawiają i działają ich bohaterowie”¹², i sytuujących się na biegunie przeciwnym w stosunku do autorów „skłonnych do obserwowania świata zewnętrznego, obdarzonych dużą wrażliwością zmysłową, zainteresowanych bogactwem konkretnego, z wycuciem znaczenia materialnego szczegółu”¹³.

Cytowany fragment autokomentarza prowokuje raczej do stwierdzenia, że Lipski skłonny był ustalać dla topograficznego detalu istotną rolę, że – w jego mniemaniu – taki detal otwierał nieznaną jeszcze możliwość postrzegania świata. Jednak nawet gdybyśmy zatrzymali się na poziomie narzucających się – w kontekście lektury tej prozy i najczęściej podnoszonych przez krytyków i badaczy – diagnoz kryzysu cywilizacyjnego widzianego przez pryzmat ekstremalnych doświadczeń wewnętrznych jednostki, to należałoby kategorycznie odrzucić tezę o wyłącznie „wsobnym” charakterze pisarstwa Lipskiego i jego braku zainteresowania uwarunkowaniami przestrzennymi. Geopoetyka daje natomiast szansę ujżenia jeszcze innych aspektów owej twórczości, począwszy od sprobrematyzowania kulturowej osi Zachód–Wschód, po której poruszają się bohaterowie Lipskiego i która wyznacza, na pierwszy rzut oka, porządek jego miejsc autobiograficznych, kreując także „mapę jego pragnień”¹⁴. Ten punkt wyjścia jest zresztą wyłącznie zakreśleniem warunków brzegowych, wskazujących na fakt, iż – poza wszystkimi spektakularnymi kłeskami procesu poszukiwania uzasadnień własnego istnienia – występuje

¹⁰ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 188.

¹¹ *Ibidem*, s. 186. Autorka zauważa, że „Nawet niezbyt twórczy w sensie artystycznym obraz miejsca autobiograficznego z definicji zawiera jakieś elementy związane z losem tej i tylko tej osoby” (*ibidem*).

¹² *Ibidem*, s. 189.

¹³ *Ibidem*, s. 188.

¹⁴ Określenia takiego użył J. Margański w artykule *Północ, Południe i tekst* (w zb.: *Pisarz na emigracji. Mitologie – style – strategie przetrwania*. Red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk. Warszawa 2005, s. 269); zob. też tego autora: *Geografia pragnień. Opowieść o Gombrowiczu*. Kraków 2005. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż sformułowanie „mapa jego pragnień” padło w odniesieniu do analizowanej pod kątem topograficzno-kulturowym twórczości Gombrowicza, a zatem człowieka uznawanego za nieobdarzonego „wyobraźnią topograficzną” (zob. Czermińska, *op. cit.*, s. 189). O „pisarzach pozbawionych »zmysłu« geograficznego” wspomina również E. Rybicka (*Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków 2014, s. 113), wyliczając jednak Gombrowicza z tego grona. Zob. też przypis 16.

konstrukcja sprowadzalna do wymiaru przestrzennego, pozwalająca się zorientować w świecie, choćby był to świat po obu stronach wspomnianej osi poddany terrorowi różnych sił destrukcyjnych.

Jak zauważyła Czermińska, wrażliwość i niewrażliwość na determinanty reistyczno-przestrzenne, „to raczej dwa bieguny, między którymi sytuuje się każdy pisarz, bliżej jednego bądź drugiego krańca, dlatego u autorów w zasadzie pozbawionych topograficznej wrażliwości zdarzają się niekiedy jej przebłyski”¹⁵. Wydaje się, że Lipski nie tylko miał takie przebłyski, lecz także przywiązywał wagę do konstrukcji, którą można byłoby prowizorycznie nazwać „topograficzną organizacją świata wewnętrznego”, a z czasem (śledząc dokonania pisarskie autora *Piotrusia* w porządku chronologicznym) również polem konfrontacji dwóch typów przestrzeni: topografii wnętrza i geograficznych danych fizycznie istniejącego wycinka rzeczywistości. Trzeba by w tym przypadku, podobnie jak w odniesieniu do twórczości Gombrowicza, mówić o (co najmniej) takim doświadczeniu geograficznym, „które będzie zarazem doświadczeniem egzystencjalnym”¹⁶, choć należałoby wskazywać raczej na umiejscowienie zabiegów pisarskich Lipskiego niemal dokładnie pośrodku obszaru rozciągającego się między biegunami wyznaczonymi przez Czermińską.

Co więcej, wydaje się, że spojrzenie na tę twórczość z perspektywy geopoetyki pozwala, pominiawszy prostoduszne jego ujęcia, mówić o autobiografizmie, dla którego wyznaczenie dominant przestrzennych jest czynnikiem (przynajmniej równie istotnym jak – na innej płaszczyźnie – struktury retoryczne) konstruującym spójność przekazu i „sprzyja szukaniu pozaliterackich odniesień [...], a zarazem nie spycha z powrotem w naiwny psychologizm”¹⁷. Mimo istniejącej diagnozy odniesienia w tych tekstach, będącego relacją dwóch ich typów: tekstów literackich i tekstu życia twórcy, kategorie przestrzenne pozwalają dostrzec inny porządek modelu świata, powstający na styku struktur literackich i rzeczywistości wobec nich zewnętrznej. Jak pisała Jagoda Wierzejska:

W przypadku utworów Lipskiego [...] nawet wstępna analiza ich „stylu” (za Lejeune'em) i związków wewnętrznych pokazuje, że przez zawile warstwy tekstowe nie przebijemy się do twardego jądra autentyczności, pomimo że wyczuwamy ich ewidentne autentycznością przesycenie¹⁸.

¹⁵ Czermińska, *op. cit.*, s. 190.

¹⁶ Rybicka, *op. cit.*, s. 112. Zob. cały fragment wywodu (*ibidem*): „Kolejnym intrygującym przypadkiem jest twórczość Witolda Gombrowicza, dla którego problematyka geograficzna wydaje się całkowicie marginalna. Gdy weźmie się jednak pod uwagę na przykład jego podróże po Argentynie (a zwłaszcza spotkanie z oceanem w Mar del Plata) czy berlińskie rozdziały dziennika, to wówczas okaże się ona jednym z najbardziej przenikliwych świadectw doświadczenia geograficznego, które będzie zarazem doświadczeniem egzystencjalnym, grunturowanie bowiem przemysłowe pytanie geograficzne »gdzie jestem?« staje się pytaniem egzystencjalnym, w przypadku Gombrowicza wyrwywającym z bezpiecznego *loci* w nieugruntowane kosmosu”. Doświadczenie Lipskiego to nie tyle wstrząs związany z porzuceniem bezpiecznego miejsca, ponieważ w tej prozie wszystkie miejsca są już u podstaw zdestabilizowane, ile nasilające się z biegiem czasu próby postawienia pytania „gdzie chciałbym być?” (*ibidem*). Zob. też dalszą część rozważań.

¹⁷ Czermińska, *op. cit.*, s. 185. Na temat „retorycznej interpretacji autobiograficznej” w nawiązaniu do twórczości Lipskiego przeciwstawionej tradycyjnemu autobiografizmowi obszernie pisała J. Wierzejska (*Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*. Warszawa 2012).

¹⁸ Wierzejska, *op. cit.*, s. 376.

Wydaje się jednak, iż w wielu partiach prozy autora *Piotrusia* znajdziemy ów prześwietlający autentyk, który – to także jego rola – pozwala utrzymać w ryzach obraz rozpadającego się świata. Nie bez znaczenia jest również fakt, że autentyk ten wyłania się stopniowo, spoza kolejnych figur i kreacji podmiotu, choć nie osiąga pełni samoistnego bytowania.

Należałoby zatem mówić o zaistnieniu w prozie Lipskiego miejsc autobiograficznych, rzutujących na porządek biografii, ale też składających się w odniesieniu do tego pisarstwa na pewien model postawy twórczej. Spośród 6 wyróżnionych przez Czermińską rodzajów takich miejsc w dziełach Lipskiego pojawia się ich 5: miejsce obserwowane (Kraków w juveniliach i *Niespokojnych*), wspomniane (Kraków, incydentalnie, w *Sarnim braciszku*), wyobrażone (Kresy w *Piotrusiu* i w *Miasteczku*), przesunięte (Jerozolima, czy szerzej, Izrael w *Piotrusiu*) i dotknięte (Paryż w *Paryżu ze złotą*). Do pełnego obrazu tej twórczości jako związanej w całości z miejscami brakuje jedynie *Dnia i nocy* oraz opowiadań *Pradawna opowieść*, *Powrót* i *Waadi*. Brakuje, gdyż wspomniana taksonomia nie zawiera w sobie kategorii, która wydaje mi się konieczna: kategorii miejsca traumatycznego. Konieczna nie ze względu na postulowaną kompletność przestrzennej perspektywy interpretacji prozy Lipskiego, lecz ze względu na funkcjonowanie miejsc autobiograficznych w kontekście XX-wiecznych przemieszczeń i literatury migracyjnej¹⁹. Owe przemieszczenia przybierały różne postaci i jedną z nich stanowiło przymusowe wygnanie bądź uwięzienie, które stały się także udziałem interesującego nas autora. Badacze wskazują na fakt, iż utwory podejmujące temat ekstremalnych doświadczeń jednostki związanych z wojną, Zagładą, obozami mogą znaleźć miejsce w obrębie dyskursu wygnanczego, już nie tylko poszerzającego rozumienie migracji, lecz będącego istotną częścią literatury nowoczesnej²⁰, a przy tym zawsze związanego z analizą przestrzenną. Miejsce traumatyczne stanowiłoby literackie, wyraźnie zindywidualizowane, wcielenie przestrzeni przymusowo doświadczonej przez wygnanica na skutek działania różnych mechanizmów historycznych²¹, ale także – nieco szerzej – każdej przestrzeni, w której dochodzi do głosu i determinuje ją czynnik, istotnej dla nowoczesnej kultury, świadomości rozpadu, katastrofy, upadku wartości i relatywizacji kategorii do tej pory porządkujących kulturę. Trauma związana z takim miejscem stanowi pochodną bezpośredniego, fizycznego zagrożenia indywidualnej egzystencji, lecz może też stanowić ważny składnik duchowej

¹⁹ Zob. inną (zapewne pierwotną) wersję artykułu Czermińskiej: *Kategoria miejsca autobiograficznego w literaturze doby migracji*. W zb.: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. Gosk. Kraków 2012.

²⁰ Zob. J. Święch, *Pomysły do przyszłej historii literatury na wygnaniu*. W zb.: *Kulturowa historia literatury*. Red. A. Lebkowska, W. Bolecki. Warszawa 2015, s. 211: „Traumatyczne doświadczenia związane z wojną, a więc obozy jenieckie i koncentracyjne, sowieckie łagry i Holocaust, traktowane w zachodniej literaturze przedmiotu z całą powagą i ostrością widzenia rzeczy jako jednej z kategorii wygnania, u nas stanowią zaledwie przedmiot jałowych konfrontacji literatury obozowej i łagrowej na zasadzie rekompensat i uzupełnień, wedle mechanicznej zasady, że czego brakuje jednej literaturze, wyrównuje się w drugiej”.

²¹ Czermińska (*Miejsca autobiograficzne*, s. 187) sygnalizuje, że kategoria miejsca autobiograficznego jest odpowiednikiem – „w skali doświadczenia egzystencjalnego jednostki” – miejsc pamięci, jakie wyróżnił „w odniesieniu do przeszłości wspólnoty” P. Nora. W tym kontekście zaistnienie miejsca traumatycznego wydaje się znacznie bardziej uzasadnione.

kondycji wygnańca, niezależnej wprost od wpływu gwałtownych doświadczeń historycznych.

Pisarska biografia Lipskiego urzeczywistnia wszak jedną z konkretnych realizacji szeroko rozumianego etosu wygnańczego²², dlatego niemal każde z miejsc (z pewnymi istotnymi, jak zobaczymy, wyjątkami) może okazać się miejscem traumatycznym; to, które jest obserwowane (dekadenckie obsesje nad wyraz rozwiniętej młodzieńczej świadomości bohaterów w krakowskich „realiach” *Niespokojnych*), i to, które jest przesunięte (izraelskie zmaganie się bohatera *Piotrusia* ze świadomością niestabilności epoki, ze światem „dygoczącym jak w malarii” (P 213)). Istotną cechą przestrzennych ujęć autobiograficznych jest w prozie Lipskiego właśnie przechodność kategoryzacji miejsc, natomiast straumatyzowanie każdego z nich zapewnia możliwość synchronicznego postrzegania świata w stanie rozpadu, paradoksalną jedność w różnorodności. Lipski niejako „napoczyna” poszczególne miejsca, sygnalizując, czym mogłyby być (realizować np. wariant ocalenia przez „przesunięcie”, „wspomnienie”, „wybranie” czy „dotknięcie”), aby zaraz potem zasugerować jednak ich walor traumatyczny, jak chociażby w *Piotrusiu*, gdy bohater mówiąc o swoim pobycie w Rosji (Łagier), słyszy w odpowiedzi, że to nie jest „prawdziwe” świństwo, ponieważ objawia się ono dopiero w „rozkładzie psychicznym” (P 248), zatem czeka na niego tu, w Ziemi Świętej, poza martyrologicznym sztafżem.

Traumatyczność miejsca stanowi więc kategorię nadrzędną, co nie znaczy, że autor *Powrotu* nie różnicuje przestrzennych kontekstów doświadczeń ekstremalnych. Jak widzimy, trudno tu, na skutek swoistego zainfekowania świata przez świadomość kryzysową, wyodrębnić „czyste” warianty miejsc autobiograficznych. A jednak można zaobserwować jakąś ewolucję oglądu przestrzeni w tej prozie. We wczesnych utworach sprzed wojny i w *Niespokojnych* topografia stanowi stosunkowo mało istotną część świata duchowych rozterek bohaterów. Jak zauważyła Gosk:

Ukazując przestrzeń cywilizacji (miasta) lub natury, Lipski komponuje obraz świata, a nie jego podobiznę. Kompozycja owa podporządkowana bywa pewnemu wyobrażeniu, nie zaś realizmowi obserwacji²³.

Należałoby tu dokonać, jak myślę, drobnej korekty: „wyobrażenie” jest nie tyle kreacją, ile formułą zanurzenia konkretnych danych topograficznych w pozbawionej granic przestrzeni wewnętrznej, w przepaści rzeczy i doświadczeń. Słowo to pada nieprzypadkowo. Zarówno Emil, jak i Ewa funkcjonują w kontekście świata, w którym „runęli bogowie, już dawno nadpsuci i nadgnili” (P 57). Ich samotność wiąże się z niepokojem i poszukiwaniami trafiającymi zawsze w próżnię, zawsze

²² Na polskim gruncie najobszerniejsze rozważania dotyczące wygnania odnajdujemy w artykułach J. Świącicha *Homo exul, czyli przygody nowoczesności i Literatura wygnańców* (w: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 2006). Zob. też przypis 20 – anglojęzyczna literatura przedmiotu jest bardzo obfita, np. H. Levin, *Literature and Exile*. W: H. Levin, H. Motekat, H. Dieckmann, *Essays in Comparative Literature*. St. Louis, Mo., 1961. – *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. Ed. M. Robinson. Boston, Mass. – London 1994. – E. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Mass., 2002. – *Culture of Exile: Images of Displacement*. Ed. W. Everett, P. Wagstaff. New York 2004. – H. Zeng, *The Semiotics of Exile in Literature*. New York 2010.

²³ Gosk, *op. cit.*, s. 36.

niewystarczającymi, więc nieznanymi także ukojenia w konkretnym miejscu, bezpiecznym i ograniczonym. Kluczowym doświadczeniem Emila jest właśnie doznanie przepaści, gdy „zobaczył swoją przeszłość, która posuwała go wolno, przymykając mu oczy, na to miejsce straszne i urzekające, na brzeg przepaści, gdzie stał po raz pierwszy twarzą w twarz z przestrzenią” (P 58). Emil, po przygodach lekturowych, doświadcza nie tylko pragnienia nieznanego („Nie chcę tracić czasu na przeżywanie tego, co zostało opisane”, P 58), lecz również, za sprawą Ewy, wkra- cza w to nieznanie („Ewa nie miała trzech duchowych ojców ani biblioteki. Ale było w niej co innego: przepaść, która wciągała jak odkurzacz elektryczny, jak bagno”, P 93).

Niezmiernoność jest więc dana przestrzeni tak na zewnątrz, jak i wewnątrz „ja”. W *Niespokojnych*, gdzie możemy odnaleźć liczne ślady krakowsko-kazimierskich realiów – czy to w postaci ulic w „brudnej i starej” dzielnicy nad rzeką, mostu kolejowego, ulic „średniowiecznych”, krzyżanków między domami, podwórzy, ganków „półśredniowiecznych wspartych na drewnianych słupach” (P 139), kościoła „o łukach barokowych i kapryśnych” (P 144) – dokonuje się zarazem proces odpoznania miasta, którego nazwa nie pada²⁴. To miasto „kręcące się, bełkocące”, miasto-lunapark jest raczej jedną z wielu nowoczesnych metropolii, o zmurszałej tradycji, stanowiącej część nierzeczywistego świata. Żaden z jego topograficznych elementów nie pozwala się zatrzymać na dłużej, nie buduje miejsca oswojonego. Krakowskie pejzaże „miejsca obserwowanego” podlegają więc perspektywicznemu rozszerzeniu, obserwacja nie przybliża do nich, lecz oddala w stronę nieznanego, którego wagę w powieści podkreśla się nieustannie w postaci synonimu alienacji bohaterów. Mamy tu do czynienia z paradoksem; Ewa wykazuje „zmysł orientacyjny”, ale wykorzystuje go jako „wycucie miejsc nieznanych” (P 100). Są one jednocześnie „miejscami niepokoju” prowadzącego ku rozplynięciu się w nieodróżnicowanej przestrzeni, będącej próżnią i zarazem pełną „wszystkiego”. Doskonałym świadectwem procesu przechodzenia miejsca własnego, znanego i „obserwowanego” w rzeczywistość obcą jest epizod, gdzie główną rolę odgrywają ulica i dom:

Wychodzili na ulicę, przy której mieszkała, i ta ulica była ulicą, przy której mieszka Ewa, ze swoimi brudami i tajemnicami. Ale co się stawało stopniowo z ulicą? Z początku widziana jak gdyby z boku, tak że musiała się dziwić i szukać domu, w którym mieszka. Potem rozwierały jej się chrapy, jak psu, co wietrzy; idzie powoli, powoli, rozglądając się po nieznannej okolicy, chociaż wczoraj była jej jeszcze dobrze znana, domy są obce (przypominają budy z filmu *Ludzie za mgłą*), i czuje, czuje (na szczęście jest Emil), że za chwilę nie potrafi sama wrócić do domu, zgubiona w nieznanym mieście, że w ogóle nie ma domu, że jedynym znanym jej miejscem jest skała zwisająca nad morzem, z której wydobywa się, jak opar, historia jej dzieciństwa, parują jej lata małej dziewczynki, z mchu wciśniętego... [P 105]

To właśnie miejsce nad morzem decyduje o stopniu deformacji tego, co znajome. Nie wiadomo, czy miasto, w jakim rozgrywa się akcja, a jego „realia” krakowskie

²⁴ Ślady krakowskiego tła *Niespokojnych* i epizodów z biografii Lipskiego znajdziemy także w juveniliach, zarówno tych drukowanych, jak i pozostających w maszynopisie przechowywanym w Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Pod jednym z nieopublikowanych egotyków widnieje dedykacja: „Dla Idy – po spacerze, pod mostami, nad Wisłą”. Spacery nad rzeką i pod mostami stanowią istotną część włóczęg powieściowej Ewy, dla której pierwowzorem była adresatka dopisku, Ida Elbinger.

w świetle biografii pisarza narzucają się same, leży nad morzem, czy też w pewnej odległości od niego. Emil w jednym z epizodów powieści przyjeżdża do tego miejsca, porzuciwszy dość odległą, sanatoryjną scenerię gór, co można potraktować jako akt radykalnego przemieszczenia Krakowa, będącego pierwowzorem miasta, zarazem zaś konstruowania mapy przestrzeni nowoczesności, na której świadomość mieszczańska sytuuje się między światem wtajemniczeń intelektualnych podobnych do tych z *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna²⁵, jednak już niewystarczających („Nie chcę tracić czasu na przeżywanie tego, co zostało opisane”), a rzeczywistością morza – nieświadomości, w jakiej zatracą się Ewa-samobójczyni. Włóczęgi bohaterów ulicami miasta i przedmieść są zawsze drogą ku nieznanemu (Ewa „miała zmysł odwrotny do ptaków: wracała do miejsca, którego nie widziała nigdy” (P 100)), choć w przypadku Emila nieznanie jest poszukiwaniem metody ekspresji wykraczającej poza utarte konwencje, a w przypadku Ewy nienasyconym różnorodnością życia²⁶, i włóczęgi te stanowią jednocześnie wybór „wszystkiego”. Nie dziwi więc w tym kontekście rezygnacja z wprowadzenia toponimów ani niechęć do przestrzennego ukonkretnienia rekwizytów.

Należy wszakże pamiętać, że perypetie bohaterów *Niespokojnych* poprzedzone zostały tworzącym ramę narracyjną rozdziałem *Św. Paweł*, ten zaś sygnalizuje niemożność ucieczki od schematów opowiadania i topicznych ujęć, mimo iż nie zapewniają one ocalenia niepowtarzalności traumatycznych doświadczeń nowoczesnych, szczególnie doświadczenia wojny. Wciąż jednak są przywoływane w kontekście indywidualnych przemieszczeń: „Przechodzić wytartą, oślinioną drogę Odyssei. Tysiącami mówią, sepleniąc, ślimacząc się, wyciskają uroczyście swoje męki, jak wagry, swoje nienawiści i zły los” (P 29). Lipski poszukuje formuły takiej transpozycji własnej biografii, która zapewniałaby sukces przedstawienia (choć nie opisu) i siłą rzeczy nawiązuje do antycznego wzoru tułaczki, przysłaniając go wszakże za chwilę innym odniesieniem, do fragmentu *Listu do Rzymian*. Ten, jak twierdzi, „związek odwrócony i podziemny” pozwala wykreować obraz śmierci „starego” człowieka, aby na jego gruzach mógł urodzić się pisarz. Pisarz-apostoł, lecz nie Dobrej Nowiny, raczej „zepsutego” świata ocalanego (incydentalnie) przez literatu-

²⁵ Na temat dialogu Lipskiego z twórczością Th. Manna zob. C u b e r, *op. cit.*, zwłaszcza rozdz. *Pokochać Meduzę, pokonać Meduzę* (Tomasz Mann: „Czarodziejska góra”).

²⁶ Zob. np. P 108: „Tyle możliwych żywotów, tyle różnorodnych. Dławi ją to, że jest ich tyle, TYLE. Tak jak on mówi, że jest tyle książek na ograniczony temat, że jego to dławi. Jej to też zatyka oddech, że nie można żyć wielu żywotami naraz. I wtedy zaczęła powstawać przepaść między nimi. [...] Ale Ewa znajduje się już w tym czasie w stanie, który zbliża się do okrągłości kuli, kiedy wszystko dobre czy złe pochłania z jednakową żarłocznością, kiedy jej jest wszystko jedno, czy ją się kocha, czy nie, czy ją się zdradza, czy nie, bo wszystko jest życiem i wszystkiego należy zaznać, i tak jak kula – toczyć się dalej; jest nienasycona. »Jakkolwiek bądź ludzie do mnie się zbliżają, tak ich przyjmuję, albowiem w s z y s t k i e drogi są moje« – można było o niej powiedzieć. »Ja jestem tym wszystkim« – można było o niej powiedzieć. Wtem stają przed ulicą, która jest szeroka, ciemna i długa, nie widać jej końca, która wygląda jak step, pokryty śniegiem nienaruszonym – biała przestrzeń. Stanęli przed nią i zawahali się. Śnieg był czysty, nietknięty. Zawahali się chwilę i potem poszli dalej, zostawiając głębokie ślady”. Fragment ten zwraca uwagę właśnie na nieznanie, na przestrzeń nieswoistą, w jakiej próbują zaistnieć bohaterowie (w przedśmiertnej wędrówce dziewczyna pisze w bramie „Tu była Ewa”), jednakże nowoczesny nadmiar skazuje ich na mechanizmy alienacyjne.

rę i w literaturze. Tak jak Święty Paweł odbywał liczne podróże apostołskie, tak też narrator opowieści, przemawiający z jeszcze nienazwanego (choć bardzo konkretnego) miejsca na trasie XX-wiecznych przemieszczeń, odsłania tu przed czytelnikiem tylko jeden z etapów wędrówki, pierwsze z miejsc traumatycznych, które mogłoby być zarówno miejscem obserwowanym, jak i wspomnianym, lecz nie jest, reprezentuje bowiem cały Zachód i stanowi nieokreślone precyzyjnie terytorium pozwalające postawić wstępną diagnozę obumierającej cywilizacji.

Należałoby więc powiedzieć, że na etapie juveniliów i *Niespokojnych* Lipski stosuje strategię kartografa wyznaczającego przestrzeń Krakowa/Zachodu jako niemal wyłącznie wewnętrzną przestrzeń operacji intelektualnych i emocjonalnych. Tak jak w jednym z najwcześniejszych utworów, będącym szkicem do przyszłej powieści, gdzie w *Przedmowie* deklaruje:

Opowiem ci o tych, co budują w wiecznym niepokoju coraz to bardziej skomplikowane siatki ze swoich myśli, aby oddzielić się i zasłonić przed śmiercią, żeby wspinać się nad nią. Chcą, żeby chociaż te siatki dla drugich zostały. Ale siatki nie mogą być nigdy dość gęste i ludzie muszą coś zawsze zobaczyć²⁷.

Śmierć we wczesnych dziełach Lipskiego jest bardziej skażeniem wewnętrznym niż namacalną rzeczywistością w namacalnej przestrzeni i dopiero prozy sowieckie pozwolą pisarzowi na ukazanie innego nieco jej wymiaru, zdeterminowanego przez wschodnią barbarię. Jak odwrócenie młodzieńczej konstatacji brzmi w tym kontekście początek opowiadania *Waadi*: „Zagęszczenie śmierci w kraju, który zamieszkuje, jest nieprawdopodobne” (P 191). *Dzień i noc*, wraz z trzema opowiadaniem wojennymi, koncentrują się na wyrazistości miejsc: celów ucieczki, więzienia, łagru, szpitala, tym razem lokalizowanych konkretnie, jeszcze bardziej na Wschód od punktu wyjścia, czyli od fantasmagorycznej przestrzeni „miasta”. Już w *Powrocie*, nawiązującym do wrześnieowego exodusu, miasteczko Józefów, „po drugiej stronie Wisły” postrzegane jest jako forpoczta Wschodu („I ludzie, których [Jo] spotkała we wsi, wyglądali jak dzicy. Obnażone kobiety. Nie mieli nawet kur. Żywili się korzonkami i kartoflami. Mieszkali w kurnych chatach”, P 155). Lipski, inaczej niż w *Niespokojnych*, nie wzbrania się tu przed użyciem toponimów; dotkliwosci traumy towarzyszy dotykanie specyficznej, ubogiej topografii niegościnnych terytoriów. W ostatniej z próz wojennych zaczyna wręcz od lokalizacji: „Chcę opowiedzieć o dalekim miejscu w Uzbekistanie, gdzie królował pułkownik K. na wysokim pagórku, na kurwiej górze, jak mówiono” (P 191).

Próbując szukać oryginalnej, odbiegającej od ogółu świadectw, formy przekazu ekstremalnego doświadczenia, Lipski rezygnował z martyrologicznych opowieści, zastępując je konfrontacją „nagiej” rzeczywistości więzienia, obozu, szpitala i świadomości człowieka Zachodu, która przeciwstawiała się absurdowi odrealniającemu ludzi i przedmioty. Rezygnował też z nieokreśloności topografii wnętrza, budując tożsamość bohatera *Dnia i nocy* na jego okcydentalistycznej orientacji. „Ja mówię

²⁷ Maszynopis bez tytułu, w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie, brak sygnatury, s. 1. Jest to nieopublikowana nigdy w całości proza *O niepokoju i śmierci*, której fragmenty w postaci odrębnych, krótkich opowiadań L. Lipski drukował w latach trzydziestych w czasopiśmie „Nasz Wyraz”.

tak z tobą, bo ty jesteś zachodni” (P 173) – deklaruje naczelniczka szpitala, Olga, czas liczy się zaś tylko „dla nas – Europejczyków” (P 176). Oś Zachód–Wschód zaczyna porządkować świat autora *Piotrusia*, gdyż dopiero w konfrontacji z „nieważkim” systemem²⁸ odsłania się iluzoryczność poszukiwań bohaterów *Niespokojnych* zmierzających, jak Ewa, ku wyzwoleniu opisywanemu słowami z księgi *Bhagawadgita*. Bohater obozowej prozy Lipskiego wyrzaje swoje dane w korze brzozonej, żeby nie zapomnieć, jak się nazywa, ale zapewne ważniejszym niż ten akt jest próba estetyzowania przez niego łagrowej rzeczywistości, zgodnie z zasadą, że „można deformować tylko to, co istnieje”. Zatem skrupulatnie wylicza poszczególne fakty istnienia: las, budowaną przez więźniów elektrownię, barak techników numer 226, Wołgę, punkt 126, służę, tamę, i problematyzuje zabiegi kreacyjne, jakich na nich dokonuje. Nie tyle efekt końcowy się tu liczy (albo takie natężenie estetyzujących motywów, które usuwa, jak w *Niespokojnych*, na plan dalszy ich indywidualny charakter), ile moment twórczego działania podkreślającego własne, niepowtarzalne istnienie. W tym też sensie bohater jest „zachodni”, natomiast miejsca traumatyczne, rozsiane na terytorium zawłaszczonym przez wschodni reżim, są obszarami związanymi przede wszystkim nie z próbami fizycznej eliminacji jednostki, lecz z pozbawieniem jej możliwości kreacyjnego działania²⁹. Zachodnia świadomość, uznawszy kategorie estetyczne powołane do diagnozowania miejsc własnych, „obserwowanych” za niewystarczające, uruchamia je w kontekście miejsc obcych, zderzywszy się z bolesnym konkretem ich nieprzyjaznej topografii.

To znamienne, że począwszy od *Dnia i nocy* Lipski nie posłuży się już nigdy nieokreślonością miejsca. Jego powroty na Zachód, czy to w postaci wyjazdu paryskiego, czy to w postaci przywołania, jak w *Sarnim braciszku*, zawsze będą nasycone konkretem. Jak sygnalizował w cytowanym na wstępie fragmencie autokomentarza do *Piotrusia*, nawet jeśli celem jest wydobycie „uniwersalnego sensu”, nigdy nie obędzie się bez elementów oddających „piękno świata” i osłabiających ostrze pesymistycznej diagnozy. Wydaje się więc, że w przypadku przyjęcia takiej strategii nie można mówić o miejscach, które waloryzowane byłyby wyłącznie pozytywnie bądź negatywnie. Paryż widziany jest raz to w kontekście „samobójstwa zachodu” i „bezczelnego życia” (PZ 7), raz to w kontekście „pełnej afirmacji otoczenia” i pokrzepiających drobiazgów³⁰, Kraków w jednym krótkim tekście już nie zamienia się w niezidentyfikowane miasto, ale też staje się równocześnie miejscem

²⁸ Zob. znany fragment dialogu z *Dnia i nocy*: „To jest kraj wymyślony. Można deformować tylko to, co istnieje. Wymyślonego nie da się deformować” (P 183).

²⁹ Zob. także znamienne epizody z *Pradawnej opowieści* i *Waadi*, w których odpowiedzią na otaczającą zewsząd śmierć jest „opowiadanie bajek”, czy też przywołania w prozach wojennych pieśni F. Schuberta, muzyki F. Mendelssohna, malarstwa A. Renoira i E. Degasa, prozy F. Kafki, Th. Manna i L.-F. Céline’a.

³⁰ Analiza topografii Paryża widzianego oczami Lipskiego jako „miejsca dotkniętego” domagałaby się oddzielnych, subtelnych rozważań. Autor *Paryża ze złota* deklaruje w książce, iż „nie będzie opisywał” (PZ 31) miasta, gdyż wielokrotnie zrobiono to za niego, a jednak pojawia się tu mnóstwo migawkowych obserwacji, przywodzących na myśl także krakowskie realia, co dowodzi łączności obu miejsc, zachowujących jakiś posmak przeszłego i jednocześnie „zepsutych”, czy to przez nowoczesność (zob. choćby uwagę o „nowym, wspaniałym świecie” i „lotnisku de Gaulle’a” (PZ 40)), czy to przez komunistyczny reżim. Znamienne też, że Zachód widzi się „kartograficznie” (epizod z planami Krakowa i Warszawy), a zarazem w „poczuciu nierzeczywistości”.

Tadeusza Peipera, Rafała Taubenschlaga i Joachima Metallmanna, konkretnych ulic Kazimierza wypełnionych życiem i miejscem zagłady, degeneracji form życia zbiorowego. Kiedy z kolei przyjrzymy się *Piotrusiowi* w konfrontacji z *Dniem i nocą*, mogłoby się wydawać, że Wschód jawi się w dwóch wymiarach: sowieckiego zniewolenia oraz niepowtarzalności bliskowschodniej natury i kultury³¹, choć to wewnętrzne pęknięcie nie przebiega także w tym przypadku między dwoma miejscami autobiograficznymi Lipskiego, lecz wewnątrz nich³². Na pewno jednak miejsca dotknięte, wspomniane i przesunięte, przemieniając się w miejsca traumatyczne, zyskują w dojrzałej twórczości pisarza znacznie bardziej konkretny wymiar niż miejsce pozornie obserwowane (bo tak chyba należałoby je nazwać) w *Niespokojnych*, w *Piotrusiu* zaś ów konkret przypomina o sobie nieustannie i wiąże bohatera z miejscem, także dlatego, że staje się ono punktem dojścia całej „apostolskiej” tułaczki i swoistego podsumowania jej rezultatów.

Wędrowki po Ziemi Świętej przywodzą na myśl bardziej przyziemność i niestałość drugiego z apostołów – Piotra – doświadczającego w formie umniejszonej i upokorzonej postaci Piotrusia epoki, „która w swojej dokładności gubi materię” (P 141) i próbuje tę materię odzyskać. Jak twierdził Lipski w cytowanym fragmencie autokomentarza, szczególność fizycznych, zmysłowych doświadczeń, pejzażów i rzeczy odsłania „jakieś niewyzyskane możliwości lepszego życia”. W żadnym z wcześniejszych utworów nie poświęcał on tyle uwagi kolorytowi lokalnemu i „dotykaniu” świata. Pisząc o Wschodzie z perspektywy Palestyny, autor *Piotrusia* ujawnia fascynację rzeczywistością Orientu („W perskich górach jest pięknie, tak pięknie, że byłem prawie obłąkany i miałem tam zamiar zostać”, P 238), lecz wszelkie marzenia o zakorzenieniu się w Persji lub o podróży do Indii są natychmiast kontrowane nie tylko przez lęk o zachowanie świadomości człowieka Zachodu (bo: „Tam to się wcale nie jest” (P 238)), ale też przez realia innego świata wkraczającego w rzeczywistość perskiej („Potem obóz Amerykanów”, P 238) czy arabskiej (Jerozolima, gdzie obok meczetu Omara znajduje się „Grób Chrystusa, Golgota, YMCA, w której jest basen kryty” (P 240)) natury i kultury. Ziemia Święta w *Piotrusiu* staje się polem konfrontacji i jednocześnie przenikania się Wschodu i Zachodu. To tu wspomina się Teheran, miasto rywalizujących ze sobą wywiadów wojskowych, to tu perskie opowieści korespondują z marzeniami malarki Batii o wyjeździe do Paryża, to tu wreszcie pierwsza konkretna lokalizacja, jaką wskazano, jest granicą pomiędzy Tel Awiwem a Jafą, granicą niby wyraźna, ale jednak przepuszczalna:

Na granicy Tel Awiwu i Jafy, gdzie kupowali Żydzi i Arabowie, gdzie był tłum największy, nikt mnie zobaczyć nie mógł, przypuszczam to dziś. Siedziałem tyłem do morza, z lewej Tel Awiw, z prawej wysoki, daleki minaret. Tam był już szuk całkiem arabski. [P 201]

Dopiero tu realizuje się też diagnoza zanotowana w *Niespokojnych*: „Jesteśmy

³¹ Zob. też fragment dotyczący Jaffy, mówiący o organiczności miasta rozwijającego się przez wieki, wypełnionego przez, jak opowiada bohater, „Splątane uliczki, które [...] [lubił] dla samego włóczenia się, dla oczu [...], miejsca, „w którym czuło się korzenie i można było zejść aż do korzeni” (P 211).

³² Zob. np. refleksję dotyczącą „wschodniej medytacji” i „dewastacji umysłu przez światło” (P 216) czy też żydowskiej „neurozy” (P 205). Rozważania odnoszące się do ambiwalencji postrzegania miejsca w *Piotrusiu* również wymagałyby oddzielnego wywodu, z którego rezygnuje, koncentrując się na rekonstrukcji prawidłowości stratyfikacji przestrzennych w całej prozie Lipskiego.

rozpięci na przeciwieństwach jak na krzyżu, jak gdyby krzyż był symbolem kultury Zachodu” (P 141). Te przeciwieństwa, skoro mowa o symbolu chrześcijańskim, nie tylko są zderzeniem dwóch wspomnianych kultur i dwóch krajobrazów, są także konfrontacją Południa (nie na darmo ulice palestyńskich miast określa się jako „pozornie podobne do włoskich uliczek” (P 201)) i Północy. I właśnie w tym zderzeniu, jako *quasi*-epifaniczne doświadczenie transformujące wychodek w prywatnym mieszkaniu w świat pożądaný, harmonijny, niemal rajski, pojawia się miejsce wyobrażone Lipskiego: świat polskich północno-wschodnich Kresów, mentalny punkt dojścia, projekcja obszaru uwalniającego od dotkliwego poczucia alienacji, opuszczenia i „ludzkiego dna”. Nie jest to jednak typowe miejsce wyobrażone, ponieważ Lipski nie chce rezygnować ze zmysłowego, ukonkretniającego doświadczenia anturażu, a rzeczywistość kresowego dworu i okolic nie ma zaś nic wspólnego ani z biografią autora, ani z jego koneksjami rodzinnymi, choć w *Piotrusiu* powstaje ono „w sposób podobny do metod badań archeologicznych”³³. Nie stanowi więc czystej kreacji, jego obraz wykreowany został bowiem w oparciu o szczegółowe lektury i świadectwa osób związanych z tą częścią międzywojennej Polski. Warto podkreślić, że Lipski poczytywał sobie za zasługę nie samą sugestywność artystyczną tego obrazu, lecz jego wierność – w konfrontacji z wyraźnie naszkicowanym zamiarem twórczym:

świadomie wybrałem nie świat mego niemal ojczystego Krakowa, ale zupełnie mi obcych Kresów, które znam tylko ze specjalnie przeprowadzonych studiów, widocznie dobrych, skoro kresowiak Czapski znajduje w tym urywku znaną sobie dobrze atmosferę tej części Polski, a nieznamy mi czytelnik z kraju pisze wprost, że opisałem jego wieś rodzinną. [PZ 92]

Można więc mówić o miejscu wyobrażonym uprawdopodobnionym³⁴, oczywiście w odniesieniu do kategorii miejsc autobiograficznych, nie zaś w sensie geografii wyobrażonej, jaką możemy wywieść z lektury prac Edwarda Saida, choć trzeba przyznać, że obraz Kresów Lipskiego prowadzi do powstania takiej geografii, pozbawionej jednak dyskursu legitymizującego postawę polityczną i praktykę polityczną jej twórcy. Geografii, która „działa niejako dwukierunkowo, tworzy obraz nie tylko przedmiotu, ale też podmiotu, nie tylko Orientu, ale i Zachodu, nie tylko »tam«, ale i »tu«”³⁵. Lipski posuwa się bowiem dzięki *Piotrusiowi* (także dzięki opowiadaniu *Miasteczko*) wzdłuż ramion krzyża, na jakim rozpięta

³³ Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 195.

³⁴ Na owo uprawdopodobnienie składają się rzeczywiście, jak wiemy ze świadectwa samego pisarza, gruntowne poszukiwania lekturowe, rozmowy i korespondencja. W samym *Piotrusiu* wspomniane zostały *Przysłowia ludu liteuskiego* L. A. Jucewicza, informacje dotyczące lektur „kresowych” posyłała Lipskiemu z Paryża Ł. Gliksman, zapewne różne kwestie konsultował także wspomniany J. Czapski (w *Paryżu ze złota* pojawia się notka o tym, że Lipski podczas pobytu w Maisons-Lafitte „znajduje” wśród książek dzieło F. Czarnyszewicza, które Czapski ma mu wysłać do Izraela, zatem pewny wydaje się fakt, iż pisarz po powstaniu *Piotrusia* i *Miasteczka* nadal interesował się literaturą „kresową”), zachował się też list J. Giedroycia, gdzie odpowiada on na prośbę Lipskiego związaną z poszukiwaniem „materiałów dotyczących Polesia i Wileńszczyzny” (PZ 174). Wreszcie, *last but not least*, istotną rolę inspirującą w tym względzie odegrała I. Lewulis, pochodząca z Wileńszczyzny, o czym wspomina Maciejowska w *Słowie wstępnym* do najpełniejszej edycji utworów pisarza (P 18–19).

³⁵ Rybicka, *op. cit.*, s. 204.

została zachodnia świadomość, z Południa na Północ, ku „rajskiemu” obszarowi, jednakże zarówno w przypadku miejsc izraelskich, jak i kresowych postulowany świat jest doświadczaniem pogranicza, eliminowaniem „czysto” zachodnich lokalizacji związanych z wewnętrznym kryzysem bądź należących do sfery przebrzmiałych, niedających się wskrzesić spraw (Paryż, Kraków), jak i „czysto” wschodniego piekła martyrologii (Sowiety) czy też nieistnienia (Arabia, Indie).

W tym kontekście należałoby nieco inaczej spojrzeć na podtytuł ostatniej z trzech mikropowieści Lipskiego. Marta Cuber stawiała tezę, że jej „identyfikowanie [...] z fragmentami *Ewangelii według Świętego Łukasza* mówiącymi o Świętym Piotrze, a co za tym idzie – zrozumienie apokryficzności *Piotrusia*, przychodzi z wielkim trudem”³⁶, i interpretowała ów tekst jako historię zaparcia się ojca, także ojców literackich. To prawda, proza ta „nie może być apokryfem którejś z *Ewangelii*”³⁷, ale może za to być apokryfem *Dziejów Apostolskich*, szczególnie w kontekście motywów Pawłowych z *Niespokojnych*, gdzie Lipski wspominając o „odwróconym i podziemnym” związku własnego pisarstwa z fragmentem *Listu do Rzymian*, w istocie sugeruje, że to, co umarło dla rzeczywistości (tak jak chrześcijanin umiera dla świata w Chrystusie), ma szansę odrodzić się (tak jak chrześcijanin zmartwychwstaje w Chrystusie) w sztuce jako ciało chwalebne. Podobnie w *Piotrusiu* i w *Miasteczku*: to, co było nierzeczywiste w *Niespokojnych* i kreowane na nierzeczywiste w *Dniu i nocy* (także w *Pradawnej opowieści*, *Powrocie* i *Waadi*), tu jest namacalne, mimo że (jedynie) wyobrażone.

Sam moment cudownej przemiany obcego klozetu w wygodkę na Kresach i, dalej, w obszar swojskiej mowy można bowiem odczytywać w kontekście męczeńskiej śmierci i opuszczenia. Wołanie do siebie, nie do Boga, słowami psalmu *De profundis* poprzedza opis samotnej izraelskiej nocy, „promenady nad morzem”, prostytutek, kramów, wraz ze świtem, który nie jest związany z aktem „zmartwychwstania”. Bohater Lipskiego ogląda w finale mikropowieści, tuż przed śmiercią rozłożoną na raty, przed „zamurowaniem w ciele” i w izraelskim świetle, możliwość raj. Jego wyobraźniowa wędrówka wiedzie wszak do Piotropola, nie sposób nie dostrzec tego kresowego toponimu, ale i tam, w drodze „wyskakuje krzyż”, „zielony Chrystusek”, a potem „znowu krzyż” (P 252). Na drodze ucieczki *Piotrusia* staje nie tylko symbol, lecz także figura, i tu apokryficzne nawiązanie wydaje się nader czytelne. „Odwrócony i podziemny” związek każe jednak pójść dalej, bo przecież trasa wędrówki, z Kresów na ulicę Allenby czy miejsca nad morzem³⁸, gdzie zaczyna się „konanie, w milczeniu, przez lata” (P 256), jest ześlizgiwaniem się po ramieniu odwróconego Piotrowego krzyża, którego pozostałe dwa ramiona biegnęłyby w stronę Paryża oraz Persji i Indii. Owa apokryficzna opowieść (trzeba też nadmienić, że męczeństwa bohatera nikt nie zauważa, życie toczy się dalej, w „porze przełomu”

³⁶ Cuber, *op. cit.*, s. 200.

³⁷ *Ibidem*, s. 202.

³⁸ Cuber (*ibidem*, s. 194–195) słusznie zauważa, że właśnie włączenie w opowiadanie morza, wody w izraelskich realiach stanowi nawrót do motywu z *Niespokojnych*, gdzie woda symbolizuje przestrzeń śmierci (Ewa, utopiona) i „rozpuszczenia” świadomości. „Bliskość wody oznacza w prozie Lipskiego obcowanie ze śmiercią”, natomiast trudno zgodzić się ze sprzeczną wewnętrzną diagnozą, iż kresowy raj *Piotrusia* jest pełen wody „w marzeniu o wolności od krzyżowego drzewa”.

„nic się nie dzieje” (P 255)) formułuje miejsce wyobrażone, ale zarazem czyni je częścią geografii wyobrażonej, częścią konstrukcji nie tylko kartograficznej. Geografia ta może zrodzić się jedynie na bazie wcześniejszych „ćwiczeń” prozatorskich, wskazujących na „cząstkowość” męki bohaterów Lipskiego. Dopiero ostatnie utwory fabularne kreują wspólnie z poprzednimi swoiste martyrium, artystyczną budowlę usprawiedliwiającą ich wahania i zwątpienia.

Nie oznacza to, iż ów powrót Piotrusia do Rzymu-Jerozolimy jest gestem ostatecznym. Druga podróż na Kresy, w *Miasteczku*, nie została bowiem wyposażona w apokryficzne odniesienie, a zamiast niego otrzymujemy opowieść inicjacyjną, której bohaterką ustanawia się małą dziewczynkę – Olę. To charakterystyczne, że Lipski swój całościowy zamiar twórczy wyłuszcza w krótkim komentarzu, samo zaś opowiadanie, mające być fragmentem większej całości, zarysowuje jedynie przestrzenne tło zdarzeń. Bez względu na nędzę materialną (i moralną) okolicy, co wydaje się trybutem na rzecz uprawdopodobnienia i autentyzmu „atmosfery”, miasteczko jest doskonale przejrzyste, natomiast topografia okolicy nieskomplikowana. Lipski po raz pierwszy (i ostatni) rozpoczyna prozę od klarownego, a zarazem wychodzącego poza lakoniczne podanie czasu i miejsca, zarysowania konturów obszaru:

Miasteczko leżało na skraju szosy. Tuż przed skrzyżowaniem dróg. Na skraju miasteczka było też jasne, zielone jezioro. Nazywali je Jasnoczka. Od głównej szosy uliczka i zaczynają się murowane domy, wreszcie rynek. Na skrzyżowaniu szos stał Chrystus. Murowany. Koło jeziora był nasz Chrystusik: z drzewa, skurczony, zielony, pod daszkiem, który się zapadał. [P 259]

Ów porządek zostaje zachowany także wtedy, gdy pole widzenia się poszerza i pojawiają się inne szczegóły topografii miejsca: jakby symetrycznie względem Jasnoczki umieszczone Jezioro Czarne, „zrujnowany dworek”, będący mieszkaniem Oli i jej matki, apteka, figura Matki Boskiej w rynku, karczma, sklepy, drewniany kościółek św. Wita, okoliczne lasy. Klarowność ta prowadziłyby w stronę typowości, lecz Lipski wyraźnie dba o różnego rodzaju charakterystyczne elementy obyczajowości i języka. Panuje nad miejscem wyobrażonym, podczas gdy realia palestyńskie funkcjonują w rozproszeniu i w kontekście nadmiaru. Pisarz wskazuje też na związek *Miasteczka* z „kresowym” fragmentem z *Piotrusia*; w opowiadaniu pojawia się chłopiec o imieniu Piotr – eksperymentator prowokujący Olę do uczestnictwa w kontrowersyjnych doświadczeniach³⁹, pojawia się także ta sama figura Chrystusa czy raczej „zielonego” Chrystusika. To znamienne, że miasteczko leży tuż przed skrzyżowaniem dróg. Motyw chrystologiczny ulega tu jednak wyraźnej modyfikacji, drewniana figura, jej zielony kolor kierują uwagę ku związkowi z drzewem, będącym w zamiarze Lipskiego głównym akcentem symbolicznym kolejnej, niedokończony powieści. Ola wraz z chłopcem Żemajtisem mają zostać przedstawieni czytelnikowi podczas „wspinania się na Wielkie Drzewo”, drzewo poznania i wtajemniczenia:

Czym wyżej, tym silniej elementy zwykłości podlegają transmutacji i, nie zdając sobie z tego spr-

³⁹ Postać ta przywodzi na myśl Domcia z *Doliny Issy* Cz. Miłosza. Inicjacyjny rys tej powieści, podobnie jak jej „koloryt lokalny”, mógł być jedną z wielu inspiracji dla obu przywołanych tu fragmentów prozy Lipskiego.

wy, dziewczynka i stary chłop, wspinając się ku wierzchołkowi, zbliżają się do samej esencji życia, która jest aglutynacją tamtejszości – wody, bagien, drzew, języka mieszanego. [P 258]

Można zatem wnioskować, że przestrzeń miasteczka dopełnia zamiar ukazany we fragmencie *Piotrusia*, leży bowiem u korzeni, u stóp Wielkiego Drzewa, u stóp owego odwróconego krzyża Świętego Piotra, wspinanie się nań stanowi wędrówkę ku alternatywnemu zbawieniu, którego zamysł pojawia się w głowie niezależnie od cudzej ofiary i którego kształt wiąże się z koncepcją szeroko pojętego Wschodu. Świadomość zachodnia jest modyfikowana przez inne warianty istnienia, stąd w cytowanym prologu opowiadania mówi się o „naszym Chrystusiku”, właśnie drewnianym i zielonym, przeciwstawionym murowanej figurze, jakby symbolizującej instytucjonalny ład chrześcijaństwa, choć przecież trudno wskazać, jaką zbiorowość reprezentuje zaimek „nasz”.

Wędrówka bohaterów Lipskiego w miejscu wyobrażonym jest więc zwieńczeniem wędrówki odzwierciedlonej w następstwie miejsc autobiograficznych pisarza. Trzeba pamiętać, że motyw drzewa jako rzeczywistości fascynującej odnajdujemy zresztą nie tylko w *Miasteczku*. Także Jafa jawi się jako miasto-drzewo, przy czym schodzenie do jego korzeni dalekie było od ideału przejrzystości, Piotruś bowiem postrzega je, jak „pomału rośnie lub karłowacieje, z tysiącnymi przybudówkami, a na nich znów przybudówki lub przybudówka i w niej pokoik wielkości klozetu” (P 211). Drzewo stanowi też przedmiot zachwytów malarki Batii o „kirgiskich” oczach, kojarzącej je z malarstwem Chińczyków i *Siddharthą* Hermanna Hessego. Owo archetypiczne pojmowanie drzewa⁴⁰ scala w sobie, „skleja”, „aglutynuje” nie tylko „tamtejszość”, choć jest ona wyjątkowo ważna i Lipski wyraźnie podkreśla wartość miejsca wyobrażonego jako łączącego w sobie pierwiastki „litewsko-białoruskie” i polskie, np. poprzez przywołaną w *Piotrusiu* osobę Jucewicza, jedną z kluczowych postaci litewskiego odrodzenia narodowego, równocześnie badającą folklor białoruski, wzrastającą i kształcącą się w języku polskim. Drzewo jest też koniecznym elementem generalizacji, podstawą geografii wyobrażonej, w której oś drzewa-krzyża funkcjonuje jako płaszczyzna graniczna między Zachodem a Wschodem, a zarazem łączy w trybie wspomnianej aglutynacji pozornie obce sobie pierwiastki. To wyobrażenie Lipskiego nie podlega przecież obsesji nowoczesnej sztuki poszukującej alternatywnych dróg wyjścia z kryzysu duchowego podsycanego historią dwóch wielkich wojennych katastrof. Myśl zwrócona na Wschód, lecz nie rezygnująca z narzędzi, jakimi dysponował Zachód, myśl eklektyczna stanowi wszak, począwszy od nietscheańskich przygód świadomości, stały punkt odniesienia dla takich poszukiwań i Lipski idzie tu tropem swoich wielkich poprzedników, choć jego ujęcie nie jest prostym powtórzeniem⁴¹.

Jednym z elementów charakterystycznych staje się taki właśnie, a nie inny obraz miejsca wyobrażonego, mimo pewnych drastycznych cech, nawiązujący do literackich kreacji kresowego, „polskiego raj”⁴². Rzeczywistości łączącej niemal

⁴⁰ Jungowskie inspiracje Lipskiego sygnalizowałem niegdyś w szkicu *Pomiędzy milczeniem i próbą powieści. Na marginesie drugiego krajowego wydania opowiadań Leo Lipskiego* („Kresy” 1992, nr 12, s. 116).

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 119, ale przede wszystkim: C u b e r, *op. cit.*, s. 196–202.

⁴² Zob. J. B ł o Ń s k i, *Polski raj*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 51/52. – M. J a n i o n, *Cierni i róża*

bezkolizyjnie różne pierwiastki, w której na martyrologiczny sztafaż (w prozie Lipskiego będący raczej ekspresją alienacji i cierpienia egzystencjalnych) nakłada się świat bujnej przyrody i swojskiego obyczaju, w której możliwe jest scalenie drzewa krzyża z drzewem życia, czy może raczej zamiana tego pierwszego na drugie. Tu dokonuje się także przekształcenie Pawłowego apostołstwa sztuki na Piotrowe, bardziej ludzkie i, można powiedzieć, mniej intelektualne obcowanie z Tajemnicą. Jeśli w *Niespokojnych* rozważania o sztuce prowadzą bohatera w kierunku znalezienia wąskiego obszaru równowagi („Odchylenie w tę czy inną stronę daje dekadentyzm lub prymitywizm. To jest chodzenie po ostrzu brzytwy, fantastycznie wąska *via media*”, P 76), to we fragmencie *Piotrusia* i w *Miasteczku* znajdujemy nieco szerszą ścieżkę, którą jest pień Wielkiego Drzewa wyznaczający jednocześnie oś na mapie. Neutralizuje ona zawieszenie między Zachodem a Wschodem i biegnie z Południa na Północ, zbierając na powierzchni wszystkie „przydatne” w procesie powtórnego zbliżenia „ja” ku światu elementy obu rzeczywistości kulturowych. Co nie wskazuje na to, że pisarz, za sprawą postaci z kart swojej prozy, ma możliwość zbliżenia się „do samej esencji życia”, zamiast niej muszą wystarczyć wprawki, topograficzne przygotowanie aktu transmutacji, praca wyobraźni pozbawiającej się dobrowolnie czysto fantastycznych, nieumotywowanych ekscesów. To byłyby właśnie droga nazywana w *Niespokojnych* drogą „prymitywną, zwycięską i przewrotną”, przy czym epitet „zwycięska” wyrasta tu ponad dwa pozostałe, ponieważ pozwala połączyć to, co „najbardziej proste i wielokrotnie zawile” (P 30). Połączyć także za pomocą linii na mapie wyznaczającej punkt kluczowy, w którym to zwycięstwo mogłoby się dokonać.

Pierwsza mikropowieść Lipskiego, mimo że językowy żywioł kreacyjny odgrywa w niej istotną rolę, nie jest emanacją miejsca wyobrażonego. Działa w niej raczej mechanizm odrealnienia i uogólnienia konkretnego miejsca. Natomiast w *Piotrusiu*, a zwłaszcza w *Miasteczku* mamy do czynienia z mechanizmem urealnienia i uszczegółowienia miejsca „wymyślonego”. Może ono, oczywiście, kierować naszą uwagę ku uniwersaliom, nigdy jednak bez ścisłego związku z realiami topograficznymi. Od tego obszaru, paradoksalnie u kresu twórczości, zaczyna się budowanie całej geografii wyobrażonej, *auto/bio/geo/grafii*⁴³, ale też geografii kultury usiłującej powrócić do źródeł i przezwyciężyć kryzys obcości poznawczej. Nie bez znaczenia jest tu także akt świadomej transformacji nostalgii, kiedy wybiera się nieznaną Kresy zamiast „niemal ojczystego” Krakowa, co skłania do wniosku, że geografia wyobrażona Lipskiego zarówno pełni rolę konstrukcji w jakimś stopniu neutralizującej dotkliwość szeroko pojętej kondycji wygnańczej, jak i pozwala wstąpić na jej kolejny stopień⁴⁴. Literackie zamiary autora *Dnia i nocy* nie mogły zostać zrealizowane, jednakże w ostatnich utworach otrzymaliśmy bardzo wyrazistą podstawę

Ukrainy. W: *Wobec zła*. Chotomów 1989. Nie od rzeczy byłoby przypomnienie o znamiennej wypowiedzi zawartej w jednym z listów Lipskiego na temat prywatnej hierarchii polskich dokonani literackich: „Gdybym pisał historię polskiej literatury, to przeznaczyłbym dla Gombrowicza piętnaście stron, tyle co dla Słowackiego, Norwida, Leśmiana, Witkacego, Schulza; Mickiewiczowi dałbym dwadzieścia” (PZ 178).

⁴³ Zob. E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4.

⁴⁴ Na temat faz kształtowania się świadomości wygnańczej zob. *Altogether Elsewhere*, s. XXI-XXVI. – Święch, *Nowoczesność*, s. 97-101, 120-125.

całościowych stratyfikacji przestrzennych, które wychodzą poza (wyłącznie) „przewrotność” czy „wielokrotną zawilść” topografii wnętrza złapanej w pułapkę degenerującego się „ja”. Tym samym geografia wyobrażona zyskała rolę jednego z istotniejszych elementów, które definiują intrygującą twórczość Leo Lipskiego.

Abstract

ANDRZEJ NIEWIADOMSKI Maria Curie-Skłodowska University, Lublin
ORCID: 0000-0002-3896-5153

LEO LIPSKI: FROM INTERNAL TOPOGRAPHY TO IMAGINED GEOGRAPHY

The article is an attempt to read the works of Leo Lipski (unlike until now) through spatial categories and geopoetical tools. It points out to the significant evolution taking place in this writing, which consisted in moving away from penetrating internal experiences to geographic dominants organising the meanings of subsequent works. Referring to the concepts previously introduced by researchers in different contexts (Małgorzata Czermińska “autobiographical site” and Edward Said “imagined geography”), the author proposes supplementing the taxonomy of the former with a category of “traumatic place”, while in the case of the latter he indicates the potential of employing other sets of applicability. In Lipski’s prose, the imagined geography manifests itself through the creation of a “place imagined as probable”. These categories also allow Lipski’s prose to be seen as a special case of literature of the exiled.