

Agnieszka Izdebska  
Uniwersytet Łódzki  
e-mail: agniz@poczta.onet.pl

## Opowieści o „miastach odzyskanych” – proza Stefana Chwina, Pawła Huellego, Joanny Bator i Ingi Iwasiów

W powstających u schyłku lat 90. i na początku kolejnej dekady tekstach krytycznych powraca opinia, że „literacka historia polskich powojennych kresów zachodnich jest wciąż do opowiedzenia”<sup>1</sup>, bowiem skali polskiego doświadczenia historycznego, jakim były migracje powojenne, „nie odpowiada skala wydarzeń literackich”<sup>2</sup>. Kwestia aktualności bądź dezaktualizacji tej opinii nie wydaje mi się tak interesująca, jak próba pokazania bardzo różnych sposobów reprezentacji tego doświadczenia pojawiających się w polskiej literaturze ostatnich dwudziestu lat. A ponieważ kategoria przestrzeni odgrywa w tych opowieściach rolę zasadniczą, przestrzenie przedstawione – i zarazem tryby ich prezentacji – stanowią tu będą temat centralny. Teksty literackie, które chcę przywołać, to: *Opowiadania na czas przeprowadzki* i *Castorp* Pawła Huellego, *Hanemann*, *Krótką historią pewnego żartu* Stefana Chwina, powieści Ingi Iwasiów *Bambino* i *Ku słońcu* oraz trzy teksty Joanny Bator: *Piaskowa Góra*, *Chmurdalia* i *Ciemno, prawie noc*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> B. Bakula, *Z kresów na kresy*, w: tegoż, *Antylatarnik oraz inne szkice literackie i publicystyczne*, Poznań 2001, s. 65 oraz w późniejszej wersji tego tekstu *Między wygnaniem a kolonizacją. O kilku odmianach polskiej powieści migracyjnej w XX wieku (na skromnym tle porównawczym)*, w: *Narracje i migracje w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków 2012, s. 166.

<sup>2</sup> B. Bakula, *Z kresów na kresy*, s. 71; zob. też R. Traba, *Kraina tysiąca granic. Szkice o historii i pamięci*, Olsztyn 2003, s. 208.

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty w tekście za wydaniem: I. Iwasiów, *Bambino*, Warszawa 2008, *Ku słońcu*, Warszawa 2010; J. Bator, *Piaskowa Góra*, Warszawa 2009, *Chmurdalia*, Warszawa 2010, *Ciemno*,

Wszystkie wymienione powyżej teksty można włączyć w nurt literatury nazywanej przez Ewę Kraskowską powieścią przesiedleńczą. Zdaniem autorki owe opowieści charakteryzuje właśnie szczególne podejście do doświadczenia przestrzeni i stanowią one próbę literackiego „kreślenia szczegółowych map, planów miast, topografii terenów”<sup>4</sup>. Z kolei Inga Iwasiów, twórczyni dwóch z wymienionych powyżej tekstów, w swoich literaturoznawczych rozważaniach wpisuje *Bambino* w nurt, który określa mianem literatury *neo-post-osiedleńczej*. Jej zdaniem: „post”, gdyż pisana jest ze świadomością wygaśnięcia ideologii bohaterskich rewindykacji terytorialnych i kulturowych, „neo”, gdyż „wraca do tematu pochodzenia, tożsamości i pamięci” charakterystycznego dla wcześniejszych opowieści<sup>5</sup>. Przy okazji tych rozważań terminologiczno-opisowych Iwasiów postuluje stworzenie szerszego słownika literatury przesiedleńczej, „pokazującej Europę jako kontynent ludzi w przymusowej podróży; nie wyidealizowanych nomadów i nie sentymentalnych poszukiwaczy korzeni, lecz wysiedlonych/przesiedlonych/osiedlonych”<sup>6</sup>.

Co istotne, Iwasiów zwraca też uwagę, że autorzy owych *neo-post-osiedleńczych* opowieści byli czytelnikami literatury postpamięciowej, powstałej jako poszukiwanie możliwej/niemożliwej reprezentacji traumy Zagłady<sup>7</sup>. Również zdaniem Bartosza Dąbrowskiego konieczne jest czytanie prozy Chwina czy Huellego właśnie w postmemorialnej optyce. Wydobywa to nie tylko wspólne aspekty tematyczne: „problematyka niezakorzenia, spotkania z obcością, traumatycznej przeszłości wojny i przesiedlenia, dziedziczenia historycznego urazu w porządku historii rodzinnej”, ale też silniej ekspozuje metatekstualny aspekt<sup>8</sup>. Podkreśla także wpisane w tę literaturę pytanie

---

*prawie noc*, Warszawa 2012; S. Chwin, *Krótką historia pewnego żartu (Sceny z Europy Środkowo-wschodniej)*, Kraków 1990, *Hanemann*, Gdańsk 1995; P. Huelle, *Opowiadania na czas przeprowadzki*, Gdańsk 1999, *Castorp*, Kraków 2009.

<sup>4</sup> Zob E. Kraskowska, *W Wałbrzychu, czyli nigdzie? O karierze miasta Wałbrzych w prozie i filmie lat ostatnich*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 258.

<sup>5</sup> I. Iwasiów, *Hipoteza literatury neo-post-osiedleńczej*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, s. 220.

<sup>6</sup> Tamże, s. 216. Iwasiów wskazuje zresztą niebezpieczeństwa nieuchronnie związane z tak pomyślanym przedsięwzięciem monograficznym. Poza wymienionymi już przez nią kalkami dochodzi tu kwestia zatarcia jednostkowych różnic między tekstami w chwalebnym poszukiwaniu uniwersalnych i uogólniających formuł.

<sup>7</sup> Tamże, s. 224.

<sup>8</sup> B. Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009)*, s. 211.

o możliwość literackiej reprezentacji tego, co jest brakiem, pęknięciem, tego, co „zatarte, skazane na milczenie”<sup>9</sup>.

## Ich mała destabilizacja, czyli o *Bambino* Ingi Iwasiów

*Bambino* jest historią kilku mieszkańców powojennego Szczecina – wszyscy są przesiedleńcami: „każde z nich jedzie z innej strony, pokonuje inną drogę”, „Jedno z nich, jedna, Ulrike-Ula jest na miejscu. Jej droga to rezygnacja z drogi, niewykupienie biletu” [s. 64]. Każdy z nich jest przeszczepiony do tego miasta – „naszego-nie-naszego”<sup>10</sup> – wykorzeniony, nawet autochtonka Ula (bo Szczecin, który znała, zniknął wszak bezpowrotnie, gdy „granica ją przekroczyła”<sup>11</sup>). Niektóre takie przemieszczenia są w miarę bezbolesne, inne dotkliwie trudne i z tragicznym finałem – tak jest w przypadku Marysi „zza Buga”, której potyczka z tym nowym światem, językiem, alfabetem, skończy się samobójstwem.

W sposób najbardziej wyrazisty poprzez stosunek do miejsca, w którym żyje, określana jest Ula. Tak jej specyficzne usytuowanie w przestrzeni-życiu opisuje narratorka:

Ona zostaje, stopniowo przestaje „zostawać”, „nie jechać”, zaczyna jeszcze intensywniej „być”, bo nie widzi innego wyjścia. Nikt się o nią nie upomina, nie prowadzi. [...] Ulrike jako Ulrike nie ma zwrotnego adresu, ma tylko miejsce stałego pobytu w tym miejscu. Jest jeszcze coś: ona nie nadąza z myśleniem o tym wszystkim. To ją wielkim krokiem przekracza i omija, to wszystko. Zostaje instynktowna decyzja nie-decyzja: życie. Ona nie podejmuje decyzji, decyzja podejmuje ją, tak to nazwijmy. Chociaż mogłaby kiedyś opowiedzieć to jako decyzję, nie dajmy się zwieść. Decyzja podejmuje ją po drodze, żeby robić jeszcze inne, nie zawsze godne pochwały rzeczy [s. 64–65].

Ulrike jest ciągle porzucana „w miejscu, które sprzyja podróżom. Nienadającym się na bazę do powrotów” [s. 255]. Opuszcza ją Historia (to jej figurą jest „decyzja” w drodze, w trakcie swoich „decyzji”/Historii niegodnych działań) zmieniająca granice państw, zostawia ją bracia i ojciec, którzy nie wrócą

<sup>9</sup> I. Iwasiów, *Hipoteza literatury neo-post-osiedleńczej*, s. 224.

<sup>10</sup> Tak mówią o Szczecinie przełożeni jednego z bohaterów (decydującego się na karierę w UB): „Paskudne miejsce, między nami mówiąc. Nasze-nie-nasze. Nie inwestują, bo nie wiedzą, czy nie przyjdzie oddać” [s. 139].

<sup>11</sup> Tak pisze I. Iwasiów (*Hipoteza literatury neo-postosiedleńczej*) o niemieckich mieszkańcach przedwojennego Szczecina: „Dla przesiedlonych Niemców to także radykalne odcięcie od przeszłości. O tej sytuacji mawiano «granica nas przekroczyła»” [s. 215].

z wojny, porzuci ją matka, umierając. Tam opuści ją również Stefan, nauczyciel matematyki – Żyd ocalały z Zagłady, postać, której biografię poznajemy zaledwie zarysowo. I dla niego Szczecin to miasto przechodnie – zatrzymał się tu w ucieczce, jak „najdalej od niewielkiego miasteczka na południu Polski. Najdalej od Warszawy, w której nie ma nikogo” [s. 111]. I właśnie to opuszczenie Uli oraz miasta, mające miejsce w 1968 roku, okaże się dla niej – paradoksalnie – najdotkliwsze. Zastanawia się:

Ten pociąg musi mieć silną lokomotywę, żeby wyrwać stąd ludzi. Nawet ci, którzy o wyjazd zabiegali, na wyjazd się ucieszyli. Zostawiają adresy, mieszkania, szlaki. Jego powinien odciągnąć budynek szkoły, solidny, ciężki. [...] Nie wyklucone, że dadzą atomowy napęd [...] żeby na pewno pojechali. Mają doświadczenie, ludzkość ma w tej sprawie doświadczenie. Dokonała kilku wielkich przemieszczeń w ostatnim czasie. Ma środki. Wcale nie kojarzy tego z tymi wyjazdami, których udaje, że nie pamięta. Jeśli kojarzy, bardzo głęboko w sobie [s. 209].

W tak niestabilnej rzeczywistości Ula znajduje swoje miejsce, osadza centrum własnego świata w klasycznym nie-miejsku, barze Bambino. To bar: „wciąż na szlaku, bar przechodni, miejsce, które trzeba minąć, poruszając się po jakiejś osi miasta, nakładanej na to, co wystaje spod uprzątniętych ruin” [s. 184]<sup>12</sup>.

W powieści Iwasiów również Szczecin nazywany jest wprost „miastem przechodnim”. Autorka-pisarka-opowiadaczka tej historii zdaje sobie sprawę, że snując swoją niemożliwą opowieść („Kto myśli, że można z tego zrobić mit lub sagę jest w błędzie”<sup>13</sup> – s. 66), musi stawiać „komputer z dala od miasta, w innych miastach. Żeby przechodni pokój nie zasłonił mi kartki” [s. 257]. W tym kontekście trudno nie zgodzić się ze zdaniem Hanny Gosk, piszącej, że „początek narracji osiedleńczej tkwi w nie-miejsku o cechach heterotopii”<sup>14</sup> – u Iwasiów jej nie-saga, nie-mit jest wysnuwana z przestrzeni baru Bambino.

Próby zakorzenienia się w tym „przechodnim mieście” dla pokolenia, które Iwasiów opisuje w *Bambino*, kończą się połowiczną stabilizacją, połowicznym osadzeniem w relacjach z innymi „tutejszymi przechodniami”. Ula

<sup>12</sup> Ku zdziwieniu Uli zdaje się to rozumieć niespodziewanie odnaleziona bratowa z NRD: „Rozumie? Że to może być Uli centralne miejsce? Takie, w którym się tyle wydarzyło. Nie wiadomo co. Spotkania z ludźmi, praca. Nie wiadomo, co ma jeszcze. W tym swoim zaciemnianym jak w czasie bombardowań pokoju” [s. 199].

<sup>13</sup> Osobnym zagadnieniem jest tu sytuowanie przez autorkę-narratorkę własnej opowieści jako kontrnarracji wobec owych „sag” i „mitów”. W tym aspekcie *Bambino* jest pisane wyraźnie po rozmaitych wcieleniach polskiej prozy „korzennej”. Patrz też przypisy 16.

<sup>14</sup> H. Gosk, *Nie-mieszkańcy, nie-miejsca. Literackie ślady powojennego osadzania się „gdzieś” ludzi „skądś”*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, s. 199.

pozostanie samotna, Marysia popełni samobójstwo, Janek niejako mimochodem będzie robić karierę w UB i pić, Anna zaś zbuduje pozory mieszczańskiego szczęścia w domu powstałym dzięki wiecznie nieobecnemu mężowi-marynarzowi. Nie sposób nie odnieść opowieści Iwasiów do tego, co sama pisała o nowych post-osiedleńczych narracjach: „nowe narracje o miejscach wskazują na przejściowość, przechodniość ukorzenia i szukają pogłosów przeszłości. Interesują się «łądami porzuconymi», lecz i niepewnym statusem każdego łądu, każdego domu”<sup>15</sup>.

W powieści Iwasiów ważna jest nie tyle sama przestrzeń czy miejsce, ile związana z nimi możliwość ruchu „od” lub „do”. Topografia Szczecina jest tu niemal nieobecna, przestrzeń – nie waloryzowana wyraziście – jawi się właśnie bardziej jako potencjalność dla zatrzymania się lub pójścia dalej. Jednak bar Bambino stabilizuje ten labilny świat – klasyczne nie-miejsce zyskuje inny status.

## Historia o Chmurach i wałbrzyski horror, czyli powieści Joanny Bator

Powieści Joanny Bator, dylogię *Piaskowa Góra* i *Chmurdalia* oraz *Ciemno, prawie noc* łączy – między innymi – Wałbrzych jako główne „miasto przedstawienia”. Dwa pierwsze teksty to opowieści tyleż o rodzinach Maślaków i Chmurów (tak ostentacyjnie plebejskie są nazwiska bohaterów powieści<sup>16</sup>), co o „wałbrzyskiej ziemi odzyskanej”, jak wiele takich miejsc postrzeganej/opisywanej jako swoista przestrzeń palimpsestowa<sup>17</sup>: „Pod spodem Wałbrzycha jest węgiel, na wierzchu piasek i ludzie nawiani tu ze świata na miejsce wypędzonych” [s. 12]. Większość powieściowych postaci przybywa tu, ponieważ nie mają już prawdziwych domów w prawdziwych miejscach, „są znikąd, ale chcą wyjść na swoje, by być skądś” [s. 12]. Zostają zmuszeni, by żyć w „poniemieckich ruderach”, z „szafami po hitlerowcach” i „gestapowskimi sedesami” [s. 27] i uważać się, że „taki świat drogi jechali, żeby

<sup>15</sup> I. Iwasiów, *Hipoteza literatury neo-post-osiedleńczej*, s. 224.

<sup>16</sup> Mamy tu bowiem do czynienia z narracją ulokowaną polemicznie wobec kresowo-dworskowych opowieści. Nie bez powodu Halina Chmura z ocalonego z przesiedlenia jako łup cudzego albumu ze zdjęciami wysnuwa dla wnuczki historię o domniemanej przeszłości rodu: „Mówiłam ci, Leokadia Wielkopańska, z domu Bogacka, wołali ją Leosia. Dziedzice tak mieszkają, dla dziedziców to normalne, że nie w chałupie, że podłogi, zegary stojące, jedzenia pod dostatkiem [...]” [s. 133].

<sup>17</sup> Zob. przypis 32.

żyć dwa piętra nad ziemią, z jednymi, co chodzą im po głowie, i drugimi, co oni im, i nawet kartofle kupować zamiast ukopać własnych" [s. 69]. W *Chmurdalii* Bator doda kolejne historie wygnańców, jak choćby opowieść o Eulalii Meisel z Krakowa, „z matczynym grobem w Kownie i ojcowskim w Jokohamie”, która w kilkanaście miesięcy staje się Eulalią Barron, mieszkającą w Nowym Jorku.

Wszechobecne w *Piaskowej Górze* poczucie wykorzenia dotyczy również wałbrzyskich Greków-komunistów, którzy „marznąc do kości i z niedowierzaniem patrząc w niebo lepkie i sine jak nieświeża pasta z bakłażana [...], zwracali oczy na południe” [s. 158]. Jednak „nie wiedzą, że ta tęsknota, dająca się skryzalizować w obrazach gotowych do rozdawania dzieciom, jak słodkie galaretki, czyni z nich szczęściarzy wśród większości mieszkańców miasta, których ojczyzny albo już nie istnieją, albo ich nigdy nie mieli” [s. 159]<sup>18</sup>. Ci uchodzący są różni od tych, wśród których przyszło im żyć, bo gdzieś przynależą i to buduje ich tożsamość, czyni odpornymi na nieznośny nacisk świata niechętnego rozmaitym odmieńcom. I zapewne dlatego z jednym z nich, Dmitrim, zaprzyjaźni się Dominika Chmura, odczuwająca dotkliwie własną nieprzystawalność do rzeczywistości Piaskowej Góry.

Jedną z postaci, której losy ulokowane są centralnie w wielowątkowych powieściach Bator, jest Jadwiga Chmura – jej matka przez całe lata myśli o niej, że jest owocem gwałtu i nie potrafi jej pokochać. Jadwiga, chłopskie dziecko z mazowieckiej wsi, szukające lepszego życia jako żona bękartu zza Buga, przeżyje ewolucję w stylu brawurowej *Bildungsroman* – dokonuje się ona głównie w *Chmurdalii*. Centrum świata Jadzi staje się Piaskowa Góra – dawna Sandberg – osiedle zbudowane na wzgórzu, gdzie „póździ, jak w Kieleckim po dożynkach” [s. 305]. Będzie tam mieszkała – w bloku zwanym Babelem – przez lata, wysoko „jak na bocianim gnieździe”, autoidentyfikując się jako Jadzia z Piaskowej Góry. To tam ta wielbicielka *Niewolnicy Isaury* i *Dynastii* dozna szoku poznawczego rodem z owych opowieści – dowie się,

---

<sup>18</sup> Kwestia opisu narratorskiego medium w *Piaskowej Górze* to zagadnienie wymagające odrębnego i głębszego potraktowania. Pisała o tym E. Kraskowska (*W Wałbrzychu, czyli nigdzie? O karierze miasta Wałbrzych w prozie i filmie lat ostatnich*), stwierdzając: „To nieustanne przemieszczanie się narratora sprawia, że z jednej strony obcujemy z kalejdoskopową mozaiką podmiotów mówiących i artykułujących swoje indywidualne doświadczenie, z drugiej zaś – dzięki scalającej instancji narratorskiej całość nie rozsypuje się w jakiś niezborny, wielogłosowy collage” [s. 258]. Jest to zresztą zagadnienie – tryb narracji w każdej z omawianych tu powieści – domagające się analitycznego namysłu, decyduje bowiem o statusie przestrzeni konstytuującej się w obrębie określonej konwencji narracyjnej. Szczególnie dotyczy to na przykład *Bambino* czy *Weisera Dawidka* – powieści o silnym aspekcie metanarracyjnym, eksponujących miejscami autoreferencjalność.

że jest córką Żyda, którego jej matka przechowywała w czasie wojny na strychu chałupy. Powolna przemiana, której podlega Jadzia, uwidoczni się gwałtownie jako efekt swoistej iluminacji doznanej w trakcie wielkiej powodzi, dotykającej Wałbrzych i Piaskową Górę:

Głębiej spod ziemi, na której zbudowano Piaskową Górę, na fali czarnej jak węgiel wypływały księgi pisane gotykiem, wyblakłe landszafty, płonący znicz Walhalla, całe serwisy z napisem Bavaria, zdjęcia Hertzy, Jürgena i Gertrud, skrzynie pełne niemieckiej amunicji, niemieckie czołgi i myśliwce. Kościotrupy w mundurach SS płynęły kraulem za nimi w szyku bojowym, jeden zabalgotał, heil Hitler, nim porwała go woda; w toczącym się samochodzie z tamtych czasów, lśniącem jak nowy, siedział jakiś mężczyzna z wąsikami. Może mi się to wszystko śni, pomyślała Jadzia... [s. 484].

To fantasmagoryczne oczyszczenie ze śmieci przeszłości, oczyszczenie, któremu podlega Piaskowa Góra, dotyczy również Jadzi. Uratowana, w konfrontacji z rozszalałym żywiołem, „zdała sobie sprawę, że już nie jest taka sama” [s. 492]. Nawiedza ją nieprzeparta tęsknota „za czymś hen daleko” [s. 494] i wyjeżdża na grecką wyspę, do córki Dominiki, bo „skoro Piaskowa Góra się zmienia, to co ona, Jadzia Chmura nie może?” [s. 494].

W *Piaskowej Górze* jako bardzo wyraziście waloryzowana przestrzeń miejska pojawia się również Warszawa. Oto David, syn Ignacego Goldbluma, ocalałego z Zagłady dzięki Zofii Chmurze, przyjeżdża do Polski ze Stanów Zjednoczonych z zadaniem odszukania tej chłopki z Zalesia i trafia do stolicy:

Jechał [...] do miasta bez centrum i szukał przeszłości ojca na ulicach getta, które splonęły, w kawiarniach, których nie było, pod obcym uniwersytetem. [...] Jednak przede wszystkim nie wydawało mu się możliwe, by on, David Goldblum, miał coś wspólnego z tym krajem, który okazał się jakąś straszną pomyłką na mapie jego świata, i przez wiele lat myślał, że najgorsze, co mogłoby go spotkać, to mieszkać w Warszawie i jeździć do pracy jedną z tych ulic, wyrąbanych między brzydkimi domami przez jakiegoś szalonego Goliata” [s. 346].

David czuje głęboką niechęć do tego miasta, którego przestrzeń odbiera jako zakłóconą, pozbawioną ciągłości, sztuczną. To straszne nie-miejsce, które udaje coś, czym nie jest i być nie może – z obecną/nieobecną pustką w centrum. Tymczasem jego przyrodnia siostrzenica, o której istnieniu nic jeszcze nie wie, jest – jak jej nieznaną dziadek – Warszawą zachwycona:

Dominika zobaczyła Warszawę taką, jaką kochał Ignacy Goldblum. Straszne ulice nieprowadzące do żadnego centrum kusiły ją obietnicą, ocalałe kamienice w śródmieściu o bramach nasiąkniętych moczem i porowatych jak stary pumeks wydawały jej się romantyczne, bo ileż te mury widziały. Starówka to wprost jak z bajki [...] [s. 415].

Stosunek emocjonalny do tego na wpół imaginacyjnego miasta Dominika Chmura zdaje się po prostu dziedziczyć, tak jakby dostała w spadku inny fragment genetycznego wyposażenia Ignacego Goldbluma niż ten, który przypada Davidowi.

Podobne zmysłowe doznanie jest spuścizną po babce: Dominika doświadcza już jako nastolatka sensualnego wyposażenia kraju, w którym żyje: „W innych rodzinach z pokolenia na pokolenie przechodzą domy, ziemia, srebra rodowe, a u nich zapach spalonego mięsa” [s. 95]. To doświadczenie jest znakiem przechowywanej w zbiorowej pamięci kobiet traumy związanej z Zagładą i wszelkimi tragicznymi miejscami zamieszkiwanymi w pustce „po” kimś, po katastrofie<sup>19</sup>. W czasie dalszych podróży Dominika stwierdzi, że to zapach, który towarzyszy jej w całej Europie. Zmysłowe postrzeganie przestrzeni – i kobiet Chmurów, i wałbrzyskich Greków – ustanowi potem po części ich wspólnotę.

Dylogie Iwasiów (mam tu na myśli *Ku słońcu*, ciąg dalszy losów niektórych postaci z *Bambino*) i Bator mają podobne zakończenia. U Iwasiów Magda – emigrantka, reprezentantka pierwszego pokolenia urodzonego w Szczecinie, córka repatriantki z za Buga i chłopskiego syna z Wielkopolski, wychowana przez Ulę – w finale *Ku słońcu*, po śmierci Uli, decyduje się zamieszkać poza Europą, poza miastem, w domu o rozkładzie pokoi nie przypominającym „wnętrz europejskich kamienic. Brak podwórka, z którego dobiegałyby dźwięki zatartego dzieciństwa”, przy ulicy nie nazywającej się Ku Słońcu, ale ku słońcu prowadzącej. To kolejne pokolenie, które zmierza gdzieś „od”, ale już bez poczucia wygnania, podejmuje decyzje co do miejsca, w którym się zatrzyma.

Podobnie kończy się *Chmurdaia* – Dominika osiadła na czas jakiś na greckiej wyspie z Dmitrim, zaczyna odczuwać tęsknotę za dalszą podróżą, która dla niej – wiecznie w drodze – nie jest już ucieczką od Jadzi i Wałbrzycha:

<sup>19</sup> Co ciekawe, w innej mierzącej się z przesiedleńczym doświadczeniem powieści, *Ocaleniu Atlantydy* Zyty Oryszyn, mamy do czynienia z zapisem analogicznego doznania zmysłowego. Oto wrażenia bohatera jednej z opowieści składającej się na tekst Oryszyn: „Odkąd wybiegł tylnymi drzwiami z willi na kresach, uciekając z babunią przed bolszewikami-mordercami-kacapami – zawsze i wszędzie coś śmierdziało. Za życia mateczki Elizy nie było wokół tak smrodliwie, ale kiedy zakopano ją, podziurawioną jak durszlak, w cudzej mogile na prapruskim cmentarzu – świat zaczął śmierdzieć. Cuchnęły zgliszcza i dusze popalonych. Trupy rozkładały się smrodliwie. Wszędzie walały się szczątki, szmaty, papiery, podgniłe kości, połamane meble – trzeba było zatykać sobie nos” (*Ocaleniu Atlantydy*, Warszawa 2012, s. 127). Być może zatem jest to wspólne doświadczenie zmysłowe, od którego nie sposób się uwolnić w świecie rozkładu, agonii znanego dotąd porządku, świecie wysadzonym z przestrzeni rozpoznawalnej jako oswojona.



Siada na skarpie i patrzy na morze, czuje wtedy, że tego pragnienia nie da się oszukać. Uderza ją nagle odór spalonego mięsa, widzi popioły zaleskiego domu babki Zofii, puste wypalone miejsce, na którym będzie musiała coś zbudować [s. 496].

Jednak zanim uda się w drogę „ku”, w finale powieści i ona, i matka, doznają ukojenia w miejscu, w którym są przez chwilę razem:

już tylko brzeżek złotej tarczy wystaje ponad szczyty gór, które otaczają to ma-  
lutkie miejsce na Ziemi, gdzie Dominika Chmura z Piaskowej Góry bierze swoją  
matkę za rękę i mówi, chodź, zachodzi słońce. Jest tak spokojnie, tak spokoj-  
nie [s. 497].

Obie bohaterki dylogii Bator, identyfikując się z przestrzenią, którą uznają za własną, miejscami, które decydują o ich tożsamości, zyskują jednocześnie zdolność przygodnego zadomowienia gdzie indziej, tam, gdzie doświadczają zmysłowej przyjemności bycia tu i teraz.

Tomasz Mizerkiewicz w recenzji *Piaskowej Góry* zarzuca Bator zbyt przywiązanie do „własnej tradycji intelektualnej, czyli feminizmu z dyskursem o wykluczonych”<sup>20</sup>, co jego zdaniem zaowocowało schematycznością fabuły. Jakkolwiek oceniać te argumenty, trzecia z przywoływanych tu powieści Bator – przez samą autorkę określona jako „wałbrzyski gotyk obyczajowy”<sup>21</sup> – bez wątpienia garściami czerpie z zastanych schematów, w tym wypadku z wyrazistej gotyckiej rekwizytorni. Zatem i przestrzeń przedstawiona powieści kształtowana jest zgodnie z tradycją wypracowaną w obrębie tej konwencji. Mamy tu więc dom „umierający z teatralną ostentacją” [s. 23], do którego – po latach – wraca główna bohaterka, Alicja Tabor<sup>22</sup>, myśląc, iż być może myliła się, oceniając siebie jako na tyle silną, że nie porani jej „ten dom pełen śmierci i duchów” [s. 25]. W tle tkwi tajemniczy Zamek Książ z legendą o lochach i perłach księżnej Daisy, lochach, w których jako poszukiwacz skarbów zginął ojciec Alicji. Akcja powieści skonstruowana jest zatem wokół śledztwa w sprawie znikających w mieście dzieci, a – równolegle – jej konstrukcję określają działania bohaterki starającej się rozwikłać traumatyzujące zagadki rodzinne. Zdarzenia rozgrywają się zaś w domu pełnym zjaw z przeszłości i śladów po niemieckich mieszkańcach, w pokoju, którego nie ma, w labiryntowej przestrzeni samego miasta i jego podziemiach. Wałbrzych – zgodnie z klasyką konwencji – pokazany jako miejsce zasysające

<sup>20</sup> T. Mizerkiewicz, *Nowa zasada epickości*, „FA-art” 2009, nr 1–2, s. 44–45.

<sup>21</sup> Za E. Kraskowską, *W Wałbrzychu, czyli nigdzie? O karierze miasta Wałbrzych w prozie i filmie lat ostatnich*, s. 248.

<sup>22</sup> To, jak widać, dość oczywisty anagram.

i zawłaszczające wszystko, co znalazło się w jego zasięgu: nawet kierowcy mkną po szosie wyjazdowej, jakby „bali się, że jeśli nie przyśpieszą, coś tu ich zatrzyma i nigdy już nie wyjadą z Wałbrzycha” [s. 351]<sup>23</sup>. To kraina, „gdzie noce są czarniejsze, a zima przychodzi już w listopadzie i nadal trwa, gdy wszędzie indziej kwitną krokusy i forsycje” [s. 10], a wielki, zapuszczony park „niczym kambodżańska dżungla pochłania zaniedbane domy i sklepiki z krzykliwymi szyldami” [s. 351].

W takim mieście, w świecie, o którym bohaterka myśli, że „jest pełen piwnic Josepha Fritzla i większość pozostanie zamknięta” [s. 75], Alicja spotyka galerię postaci tyleż z porządku tak ostentacyjnie tu przywoływanej konwencji gotyckiej, co z eklektycznej rzeczywistości *queerowej* opery mydlanej skrzyżowanej z groteską polityczną *alla polacca*. Pojawiają się tu więc: duch ukochanego zmarłej siostry, matka sadystka, niemiecki Cygan-auto-  
-chton oskałpowany przez sowieckich żołnierzy, więc chodzący w skórzanej pilotce, dawny kolega ze szkoły, który stał się koleżanką, gnom-transwestyta z ocalałym z pożaru okaleczonym psem oraz tajna loża kocciar dysponujących spadkiem po księżnej Daisy.

Mimo tej hybrydalności konwencji w *Ciemno, prawie noc* mamy do czynienia z klasycznym *locus horridus* – przestrzenią, która nie tylko pełni funkcję protagonisty, ale również postaci – jako „gotyckie” – stwarza<sup>24</sup>: bohaterka mówi o sobie: „stałam się tu kobietą, która nosi w torebce poniemiecki nóż” [s. 354]. Tym samym powieść Bator zdaje się nazbyt wyrazistym potwierdzeniem tezy – na przykład Rybickiej i Dąbrowskiego – iż to, co wyparte, w posttraumatycznych opowieściach wraca w postaci niesamowitego<sup>25</sup>.

W „wałbrzyjskim gotyku obyczajowym” Bator przestrzeń pokazana jest jako obca, zawłaszczająca, niezrozumiała, wypełniona szafami, w których grzechoczą szkielety, by wypaść z hukiem. Nie ma tu fascynacji ową pustką po innych, którzy odeszli – to świat straszny, „na opak”, niejako skarnawalizowany. Jednak nawet tu groza owej nawiedzanej przez duchy przestrzeni zostanie okiełznana i rozbrojona, tajemnica rodzinna będzie oswojona, monstra zneutralizowane.

<sup>23</sup> Można by rzec, iż paradoksalnie obraz ten jest nieco z ducha opisu, jakiego dokonał Miron Białoszewski pod wpływem swoich wałbrzyjskich doznań: „Cały Wałbrzych w górach, dołach, ciasno, krzywo, zakręty, kamienie, schodki, kamienice, ciemno, las, ognie huty, kamienice, hałdy, zakręty, ciasno, rozjazd, prawdziwe góry, przerwa w mieście, parkan, sztuczne góry”. Ewa Kraskowska, za którą przytaczam te słowa (*W Wałbrzychu, czyli nigdzie? O karierze miasta Wałbrzych w prozie i filmie lat ostatnich*, s. 255) uważa to za „jeden z najtrafniejszych w swojej lapidarności opisów Wałbrzycha”, jakie zna (tamże).

<sup>24</sup> Zob. M. Głowiński, *Labirynt przestrzeni obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994.

<sup>25</sup> E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 206.

## Opowieści o mgle i zatartych mapach, czyli Gdańsk Huellego i Chwina

Sposób konstruowania i sfunkcjonalizowania przestrzeni w utworach Huellego oraz Chwina był wielokrotnie opisywany i analizowany. Przypomnę tylko, że w tomie *Opowiadania na czas przeprowadzki* dawny Gdańsk wynurza się, na przykład, jako epifaniczna zjawia wysnuta „z krzyżujących się pasm czasu w rozrzedzonym powietrzu” [s. 48] lub ewokowana dawną fotografią – medium pozwalającym dotrzeć do miejsc, które istnieją już tylko poza realnym czasem i przestrzenią. Te nieruchome obrazy dają – paradoksalnie – złudę ruchu i życia: „Lange Brücke wyglądało jak prawdziwy port i chociaż szyldy hoteli, barów i kantorów kupieckich brzmiały obco, to jednak był to widok pociągający” [s. 6]. Jeśli te odpryski dawnego miasta są do złożenia w jakąkolwiek całość, to tylko w porządku mentalnym – to, co realne, jest pęknięciem, brakiem, rysą<sup>26</sup>.

W pewnym sensie podobnie rzecz się ma w przypadku *Castorpa*, jeśli można tak rzec, *prequela Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Gdańsk z początku wieku XX pokazuje tu Huelle jako ulotne miasto, które jest już tylko „swoim własnym cieniem” [s. 43], ponieważ utraciło dawną wielkość. Topografia miasta – czy nawet Trójmiasta – została tu wyeksponowana, poznajemy bowiem szczegółowe trasy wycieczek rowerowych Hansa, które zapewne – tak jak wielbicielom śledzenia Dublińskich tras bohatera Joyce’a – umożliwią nam powtórzenie, choćby na mapie, drogi przejazdów Castorpa. Finał powieści, jak echo zakończenia Mannowskiej historii, jest apostroficznym zwrotem nie tyle do „pocziwego utrapieńca”<sup>27</sup>, co do „naiwnego idealisty”:

Dziwisz się, co to za ścieżka? Gdzie podziały się cmentarze? Ależ, Mój Drogi, wsiadaj na swój przepiękny bocykl i niech na zawsze ta ulica należy do Ciebie; chciałbym Cię widzieć codziennie, jak na błękitnym wandererze suniesz Wielką Aleją – wirtualny, niczym magiczna krzywa Weierstrassa, nad którą suną zawsze te same obłoki znad Bałtyku [s. 214].

Taka utrwalona i niezmienna tożsamość przestrzeni możliwa jest tu tylko w wirtualnym świecie istniejącym – jak w krzywej Weierstrassa – bez styczności z tym, co realne. Jak się wydaje, te dwa sposoby istnienia przestrzeni koegzystują ze sobą<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Zob. B. Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Hellego i Stefana Chwina)*, s. 211.

<sup>27</sup> T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Łukowski, Warszawa 1965, t. 2, s. 480.

<sup>28</sup> Zdaniem Dariusza Skórczewskiego (*Dlaczego Paweł Huelle napisał „Castorpa?”, „Teksty Drukie”* 2006, nr 3) w powieści Huellego dokonuje się proces dekolonizacji przestrzeni. Z jed-

W *Krótkiej historii pewnego żartu* z kolei, spod ciemnych tapet po „tamtych” [s. 11] wynurzają się ślady „straszego miasta o nazwie «Danzig»” [s. 12] – stare gazety z fotografiami. Bohater rozróżnia na nich „znajome miejsca, które były dziwacznie obce, te same i nie te same” [s. 12]. Spod realnej przestrzeni, w której się przemieszcza, wyłania się jakieś miasto inne, pół-obecne, zatarte jak napisy [s. 16]. W tle – równie fantazmatycznie – tkwi jeszcze Wilno jako figura Arkadii utraconej, miasto, które pojawia się w absurdalnych znakach układających się w bezsensowny wzór, podrzucanych przez kpiący Los „blaszanych emaliowanych tabliczkach z nazwami ulic, które zupełnie niepotrzebnie budziły dogasające wspomnienia?” [s. 176]. Dodajmy, cudze wspomnienia – kiedy bohater dostaje mieszkanie we Wrzeszczu przy ulicy Wileńskiej, twierdzi, że „ta nazwa przypomniała mi wszystko: długą jazdę Ojca przez Suwałki, Ełk, Olsztyn aż do nadmorskiego miasta, w którym całą plażę zawałały spalone pojazdy uciekającej armii, a gruzы zasypywały całą szerokość ulic” [s. 176].

Jak pisał Arkadiusz Bałajewski, w *Krótkiej historii pewnego żartu*:

przestrzeń Gdańska rozszcza się na dwie nie przylegające do siebie sfery: z jednej strony ocalone z wojny idylliczne przedmieścia, Ogrody Oliwy, z drugiej natomiast – wypalone, stojące w ruinach historyczne centrum. Na innej płaszczyźnie znaczeniowej: kultura mieszczańska z właściwą jej „czułą” organizacją przestrzeni domowej i zniszczony ogniem świat „złej” kultury niemieckiej<sup>29</sup>.

Jak się wydaje, odkryciem bohatera jest dostrzeżenie przenikania się tych dwóch sfer. Ta wiedza stanowi część detektywistycznego zadania, które stara się on rozwiązać: chce dotrzeć do tajemnicy duchowej tych, po których są śladem<sup>30</sup> (patrz: psychoanalizowanie łazienki w opowiadaniu *Lęk*). Przy czym, jak zauważył Bartosz Dąbrowski, ta aktywność poznawcza podmiotu – tak jest i w wypadku tekstów Huellego – ujawnia się pod wpływem impulsu z zewnątrz, zostaje zawsze sprowokowana owymi resztkami, namiastkami, eksponującymi nieobecność zakłócającą spokój bohaterów. Te widmowe pozostałości domagają się „całkowitej materializacji i dopowiedzenia”<sup>31</sup>.

nej strony bowiem pokazywana jest ona jako niemiecka (na przykład nazwy hoteli, statków), z drugiej zaś „manifestuje przed Castorpem swą inherentną obcość, niedostępność poznaniu, zagadkowość, której kulminacją stanowi niepewna, niemożliwa do zidentyfikowania lokalizacja budynku goszczącego uczestników narkotyczno-erotycznej orgii stowarzyszenia Miłośników Kultury Antycznej «Omphalos»” [s. 153].

<sup>29</sup> A. Bałajewski, *Miasto – palimpsest. Spojrzenie Grassa*, w: *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca*, red. M. Kitowska-Łysiak i E. Wolicka, Lublin 1999, s. 330.

<sup>30</sup> Tamże, s. 333.

<sup>31</sup> B. Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Hellego i Stefana Chwina)*, s. 212–213.

Powojenny Gdańsk w tekstach Chwina i Huellego opisywany był przez krytyków metaforą palimpsestu<sup>32</sup> – figurą wręcz narzucającą się w trakcie lektury tych opowieści. Znakomicie tłumaczy ją fragment opowiadania Huellego *Winniczki, kałuże, deszcz...*:

zatrzymałem się przy niektórych domach, tam gdzie spod warstwy tynku wyłaniał się napis „Butter – Milch – Brot” lub „Tabakenhdmlung”, patrzyłem na zardzewiałe markizy [...] i myślałem o dziadku Karolu, który nie lubił przyjeżdżać do naszego miasta, myślałem o ojcu, który z kolei pokochał to miasto, i myślałem o sobie, że jestem między nimi jak ktoś na skrzyżowaniu dróg obok kamiennego drogowskazu, na którym woda, piasek i wiatr zatarły dawno wszystkie litery [s. 38].

Określa to samego opowiadającego jako kogoś pozbawionego już przewodnictwa nawet zatartych znaków pozwalających orientować się w przestrzeni. Zmusza go to zatem do ustanowienia własnych sposobów osadzenia się w tym nowym/starym miejscu – zarówno w przypadku Huellego, jak i Chwina to obłaskawienie miejsc i przestrzeni odbywa się poprzez narrację – jak bowiem pisał Przemysław Czapliński: „przestrzeń może być ojczyzną tylko pod warunkiem, że będzie coś mówić, a może mówić jedynie jako tekst, fabuła, narracja”<sup>33</sup>. Dlatego, wedle Dąbrowskiego, „pustkę przestrzeni wypełnia skazana na domysły literacka projekcja, kompensacyjna fabularyzacja, składająca się z klisz, wyobrażeń, która udaje jedynie własne wspomnienia i usiłuje wyjść poza nie, by faktycznie dotrzeć do wspomnień cudzych – rodziców, dziadków bądź wcześniejszych mieszkańców miasta”<sup>34</sup>. Dlatego

---

<sup>32</sup> Do tej metafory, jako mającej oddać specyfikę przestrzeni „miast odzyskanych”, Elżbieta Rybicka (*Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*) zgłosiła zresztą zastrzeżenia. Napisała: „metafora palimpsestu, którą wykorzystywano zazwyczaj do opisu temporalnego, historycznego narastania przestrzeni miast, Gdańska, Wrocławia, Szczecina, Olsztyna wydaje się we współczesnym kontekście nie do końca wystarczająca. [...] pomija konfliktowość czającą się na brzegach, na styku pomiędzy, w szczelinach pomiędzy warstwami. Palimpsest opisuje ontologię, nie opisuje relacji między nimi. Jest jako metafora modelem statycznym, mówi o mieście jako o «przechowalni», *residuum* pamięci. Bardziej stosowna wydaje się w obecnej sytuacji koncepcja miejskiego krajobrazu pamięci jako pola konfliktu, w którym dochodzi do zderzenia rozmaitych dyskursów pamięci (i praktyk upamiętniania), politycznych, ekonomicznych, artystycznych, konciliacyjnych i antagonizujących, odgórných i oddolnych” [s. 210]. Jak się wydaje, w tekstach i Chwina i Huellego mamy właśnie do czynienia z zacieraniem owej konfliktowości. Pisał już o tym zresztą, w nieco innym kontekście, Przemysław Czapliński (*Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001): „konsekwencją przesiedlenia okazało się poczucie obcości wobec przestrzeni nowych, ale obcości nieagresywnej, otwartej na uczuciowe porozumienie z nowymi sąsiadami” [s. 115].

<sup>33</sup> P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie prozie lat dziewięćdziesiątych*, s. 127.

<sup>34</sup> Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Hellego i Stefana Chwina)*, s. 219.

też opowieści Chwina i Huellego o „miastach odzyskanych” – czy raczej „mieście nieobecnych” – inaczej, niż w przypadku Iwasiów i Bator, podsyte są nostalgią<sup>35</sup>. Melancholia spaja to, co w realnej przestrzeni rozpada się na różne nieuzgadnialne porządki. Ta emocja rządzi też, jak twierdzi Katarzyna Szalewska, tekstami miejskimi Gdańska, Wrocławia czy Szczecina, również we wcieleniu popularnym, jak choćby w kryminałach Marka Krajewskiego, będących odpowiedzią „na czytelniczą potrzebę czasoprzestrzennych powrotów do miejsc, do których wedle prawideł nostalgii powrócić się już nie da”<sup>36</sup>.

Takie uspójnienie w narracji przestrzeni, która jest, jak pisze Dorota Kołodziejczyk, „przestrzenią niemożliwą i konieczną zarazem”<sup>37</sup>, owocuje eksperymentami gatunkowymi, eklektycznymi połączeniami motywów gotyckości, mitografii, intertekstualnych cytatów, opowieści grozy i *science fiction* tworzącymi warstwę metafikcyjną<sup>38</sup>. Ekspozuje ona wysiłek „opowiedzenia złożonej pełni miejsca”<sup>39</sup>, bowiem „w powieściach Chwina i Huellego miejsce okazuje się bezpowrotnie wytracone z czasowej ciągłości i nie istnieje już jako całość ani w przestrzennym, ani czasowym wymiarze”<sup>40</sup>.

Emocjonalna, nostalgiczna nuta w opowieściach Huellego i Chwina bierze się też zapewne ze specyfiki gdańskiego kontekstu historycznego, możliwości uruchomienia tęsknoty za utraconą „gdańskością”, mitem wielokulturowości, zniszczonym przez dwóch wielkich „przestawiaczy” narodów i Kartografów – Hitlera i Stalina, z których duchami wojuje bohater *Krótkiej historii pewnego żartu*. Narracje Huellego tworzą też miasto silniej – nawet w zestawieniu z ostentacyjną gotyckością *Ciemno, prawie noc* – utekstwowione. Bez wątplenia wynika to tyleż z mocy – między innymi Grassowskich – gdańskich narracji, co z intensywnie obecnej w całej twórczości autora *Weisera Dawidka* intertekstualności, zamiłowania do dialogu z tekstami cudzymi. Ale też sporo racji wydaje się mieć Peter Oliver Loew twierdzący, że zarówno Huelle, jak i Chwin, poddając się gdańskiemu *genius loci* – duchowi miejsca

<sup>35</sup> Jako o dominancie prozy lat dziewięćdziesiątych pisał o tym szerzej P. Czapliński. Zob. *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*.

<sup>36</sup> K. Szalewska, *Antropologia przestrzeni miejskiej w kontekście polskiego dyskursu postzależnościowego*, w: *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy wczoraj i dziś*, red. H. Gosk i E. Kraskowska, Kraków 2013, s. 359.

<sup>37</sup> D. Kołodziejczyk, *Odzyskiwanie miejsca: realizm magiczny w powieści postkolonialnej i polskiej powieści lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, w: *(Nie)obecność. Pominienia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk i B. Karwowska, Warszawa 2008, s. 138.

<sup>38</sup> Tamże, s. 149.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Tamże, s. 148.

o zwielokrotnionej sile mitotwórczej<sup>41</sup>, sami stwarzają kolejny mit, „mieszkańskiego «dobrego» Gdańska”<sup>42</sup>. Jak bowiem pisał Karl Schlögel:

Krajobrazy w głowie toczą niezależne życie. Mają swoją własną datę powstania i utraty ważności. Rzeczywistość może je wyprzedzać – i wyprzedza. Ale nawet tam, gdzie stały się anachronizmem, po prostu pokazują, że wokół czegoś krążą: wokół przestrzeni, miejsc, nawet wtedy, kiedy tych już nie ma lub może nigdy w takiej formie nie było<sup>43</sup>.

Gdańsk zdaje się być właśnie takim miejscem utkanym ze sprzecznych cząstkami narracji, a zatem możliwym tylko w tekstach, a poza nimi, jako realna przestrzeń, toczącym swój nieco mglisty ontycznie żywot<sup>44</sup>.

Jakkolwiek wszystkie przywołane tu teksty są opowieściami o przestrzeni naznaczonej obcością, przedmiotami – śladami po innych, na wpół zatartymi literami, obrazami na fotografiach, w powieściach Bator i Iwasiów przestrzeń zdaje się mieć mniejszą moc jako swoisty dybuk. Dlatego w ich narracjach możliwe jest wyjście poza jej zakłętą krąg stwarzający tożsamość. Możliwe zatem jest jej oswojenie i własna przemiana bohaterów. I dlatego bohaterki *Chmurdałii* i *Ku słońcu* zmieniają się. Z dzieci uchodźców w przechodnich miastach stają się nomadkami, zdolnymi osadzać się w coraz to innej przestrzeni, ale i pozwalającymi owym miejscom się oswajać. Można by rzec, że ich ulokowanie ewoluuje, choć doświadczenie dyslokacji poprzedniego pokolenia pozostaje jako dziedzictwo – ulegające przekształceniu.

---

<sup>41</sup> Owym gdańskim dyskursom konstruującym Gdańsk na rozmaite sposoby poświęcony jest właściwie cały obszerny tom autorstwa niemieckiego historyka: P. O. Loew, *Gdańsk i jego przeszłość. Kultura historyczna miasta od końca XVIII wieku do dzisiaj*, przeł. J. Mosakowski, Gdańsk 2003.

<sup>42</sup> Zob. P. O. Loew, *Gdańsk. Między mitami*, Olsztyn 2006, s. 18.

<sup>43</sup> K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 246.

<sup>44</sup> Owo doświadczenie „mglistości” miasta odnotowuje sam P. O. Loew, przez lata mieszkający w Gdańsku. W zbiorze esejów (*Gdańsk. Między mitami*) pisze: „ten Gdańsk, który odkryłem w książkach, źródłach historycznych, wspomnieniach, imaginacjach, nigdy nie chciałem przystawać do miasta, gdzie akurat przebywałem. Zawsze było tak, jakbym się zatrzymał przy widoku pierwszych wież starówki – jakby miasto zastygło na horyzoncie, uniósłoby się niczym zjawą w porannym lub wieczornym świetle. Gdańsk pozostał moim ciągłym marzeniem, pozostał osobistym mitem” [s. 5]. Warto może przywołać tu opis doznań Castorpa poruszonego widokiem tego samego miasta: „Najpiękniejsze były wszakże wieże Najświętszej Marii Panny, świętego Jana i Ratusza: choć wszystkie miały tę sama, ciemnoceglastą fakturę, ich formy były gruntownie zróżnicowane. Górując ponad wszystkimi dachami domów, kominami parowców, masztami żaglowych łodzi, nie przytłaczały wcale tej gęstej panoramy, a przeciwnie – zdawały się unosić ją do góry, jak gdyby całe miasto za chwilę oderwać miało się od wody i pospybywać waz z gotyckimi sterczynami pod obłoki” [P. Huelle, *Castorpa*, s. 34].

Fantazmatyczne miasta Chwina i Huellego – z Wilnem i Lwowem w tle – jak w *Weiserze Dawidku*, takiej możliwości nie dają. Mogą być tylko miejscami chybionych, ułomnych inicjacji. Ta przestrzeń istnieje bowiem głównie poprzez reprezentacje, znaki czegoś, fragmenty i ślady. Nie jest doświadczana wprost, sensualnie, podlega mitologizacji i utekstowieniu, staje się przedmiotem nostalgicznej fascynacji obcością, egzorcyzmowaną i przywoływaną zarazem z niebytu. Stąd jej fantazmatyczna moc.

Co więcej, przy okazji analizy powieści Artura Daniela Liskowackiego *Eine kleine (quasi una allemanda)* Krzysztof Uniłowski sformułował dość obcesowo swoje zastrzeżenia co do intencji twórców owej nostalgicznej prozy przesiedleńczej, wskazując między innymi na *Hanemanna Chwina*<sup>45</sup>, i zadał pytanie o rzeczywistą funkcję takich powieści:

Czy przypadkiem współczesny polski pisarz nie pisze powieści o niemieckim mieście tylko dlatego, by odpędzić (niechby irracjonalne) wyrzuty sumienia? „Literatura małych ojczyzn” jako obiata, którą koloniści (potomkowie kolonistów) składają ceniom (cudzej!) przeszłości, by w ten sposób odkupić własną winę, by dzięki temu obrzędowi uzyskać prawo do osiedlenia się?<sup>46</sup>

Pozostawiając te pytania jako nierozstrzygnięte, wypada raz jeszcze odnotować, że w opowieściach Bator i Iwasiów akcent położony jest tyleż na doświadczenie obcej przestrzeni, przybycia do miejsc po kimś, co na podjęcie wysiłku uwolnienia się od zawłaszczającej władzy tych miejsc, wszelkich miejsc. Tak podkreślana w *Bambino* przechodniość przestaje być straszna, a miejsca tracą swą moc nawiedzania tych, którzy je zamieszkują, stając się miejscami, które można czasami odwiedzić.

<sup>45</sup> Miazdzącą szarżę na powieść Chwina jako fingującą jedynie osadzenie w rzeczywistości historycznej przypuścił Piotr Pietrych (*Powieść o porcelanie. Inne spojrzenie na „Hanemanna” Chwina*, w: *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002). Zarzuca on pisarzowi pokazanie niemal idyllicznego obrazu ucieczki niemieckich mieszkańców z miasta i osiedlania się nowych przybyszów, punktuje fascynację Haneamannem obsadzonym w roli Innego jako całkowicie oderwaną od realiów historycznych, w rezultacie orzekając o całkowitej ahistoryczności powieści. Nadto Pietrych wytyka Chwinowi dystansowanie się w wywiadach wobec literatury małych ojczyzn, ze względu na mitologizowanie przeszłości i określonych miejsc postawę nieco dwuznaczną, jeśli sam konstruuje nostalgiczną idyllę, całkowicie wbrew prawdzie historycznej (s. 286). Gdy zestawić Hanemanna z Ulrike, bohaterką *Bambino*, wyraźnie widać, jak Iwasiów obszernie konstruuje w fabule całą motywację i okoliczności pozostania jej w Szczecinie jako autochtonki („W tym pokoju sypiali rodzice – mówi po prostu Annie. I jemu też [...] że tu mieszkali. Że jest stąd. Okropne słowo: autochtonka” [s. 148]).

<sup>46</sup> K. Uniłowski, *Stadtmusik*, w: tegoż, *Koloniści i koczoownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Kraków 2002, s. 130–131.



---

## The Stories of “Regained Towns” – the Prose of Stefan Chwin, Paweł Huelle, Joanna Bator and Inga Iwasiów

### Summary

This article refers to the way of space functionalization in the Polish literature of recent decades, being, in various manners, representation of experiences connected with the post-war resettlements of European population. The text demonstrates differences between phantasmatic spaces of Stefan Chwin and Paweł Huelle’s stories and heterotopic non-places in Inga Iwasiów and Joanna Bator’s novels.

**Keywords:** phantasmatic space, heterotopias, non-places, city, Polish prose