

Dukla – omfalos i miejsce peryferyjne

Nazwa miejscowa Dukla jest dość odosobniona, więc nie za często można ją znaleźć wśród terminów topograficznych. Prócz tej, o której będzie tu mowa, czyli Dukli podkarpackiej, położonej przy drodze na Słowację, odnotuję jeszcze przysiółek w powiecie ropczyckim Dukla i Duklany w kieleckim. Ta druga nazwa może być pochodną pierwszej i określać rodowód mieszkańców jako przybyszów z Dukli. Jest jeszcze serbska Duklja. Pospolite znaczenie słowa już w języku prasłowiańskim wskazywało na wgłębienie, otwór. Obecnie takie użycie wyrazu jest raczej rzadkie, choć *Słownik Języka Polskiego* je podaje, precyzując, że chodzi o szybik wykonany w celu poszukiwania złoża¹. To górnicze znaczenie przypomina Andrzej Stasiuk w *Dukli*, utożsamiając prymitywny sposób zagłębiania się pod powierzchnię z metodą pisarską:

Mój sposób jest prymitywny. Przypomina drążenie na oślepie. Właściwie można by je podjąć w dowolnym miejscu. I tak nie miałyby to specjalnego znaczenia, skoro świat jest kulisty. Podobnie jak pamięć, która zaczyna się od punktu, od kropki, a potem mota się warstwami i zatacza coraz większe kręgi, by nas pochłonąć i na koniec zgubić w guzik potrzebnej obfitości (...)².

Podążając za autorską deklaracją, można pokusić się o interpretację jego dzieła w kategoriach tropu w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Ryszard Nycz³. Dukla nie jest dana narratorowi bezpośrednio, domaga się wysiłku zagłębienia w warstwową strukturę rzeczywistości, jak też deskrypcji powołującej do istnienia choćby tylko jej ślady odcisnięte w przedmiotach i miejscach. Następnie zapisania ich w języku zorientowanym na uobecnienie tego, co realne w przestrzeni topograficznej, jak i w sferze mentalnej podmiotu. Za sprawą słowa ściśle związanego z doświadczanym fizycznie miejscem możliwe jest wniknięcie, nawet jeśli tylko momentalne, w podskórne złogi materii i pamięci. Miasto jest wtedy pre-tekstem dla ćwiczeń z percepcji zmysłowej i z retoryki obecności⁴.

1 *Słownik języka polskiego*, red. naukowy M. Szymczak, t. I, Warszawa 1983, s. 467.

2 A. Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 2008, s. 42. Wszystkie cytaty tego utworu za tym wydaniem. Będę je zaznaczać w tekście głównym, podając w nawiasie skrót D i numer strony.

3 Badacz ten w procesie tropologicznej reprezentacji wyróżnił dwie fazy: 1. tropu-śladu, czyli tekstualizacji realnego i wpisania tegoż w tekst, 2. tropu-figury, czyli „retorycznej reprezentacji owego stekstualizowanego realnego jako nie tylko sensownego, ale i niezależnie, jak też uprzednio w stosunku do literatury istniejącego przedmiotu”. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 12-13.

4 R. Nycz pisze: „teksty literackie w akcie tropologicznej reprezentacji „wynajdują” swoje pre-teksty i równocześnie je „naturalizują” jako pozaliterackie, obiektywne postaci rzeczywistości”. Tamże, s. 13.

Zapisywanie pustej przestrzeni

Zanim pisarz zacznie mierzyć się z samym miastem opisze drogę po Pogórze przed świtem, gdy słońce pozostaje jeszcze głęboko pod powierzchnią ziemi i draży inny świat. Szosa wznosi się i opada na okolicznych wzgórzach, co w widmowej ciemności daje wrażenie spiralnej wieży. Nieco dalej przytacza Stasiuk motyw akwatywny dla nazwania falującego ruchu w górę i w dół: „na dno martwego morza, gdzie domy otrząsają się z mroku jak pies z wody, bieleją jak czaszki w czarnych połyskliwych okularach” (D, s. 6). Dopiero brzask świtu przywróci mieszkańców domostw do istnienia, co prawda tylko chwilowego, bo ograniczonego ramą narodzin i śmierci, więc już można układać litanię do świętych, złożoną z ich imion. Ślady znaczone przemijaniem odciskają się w zmetaforyzowanym języku, mającym jednak pozaliteracki punkt odniesienia w postaci konkretnego miejsca geograficznego z jego pofalowanym terenem, wijąca się drogą, rozrzuconymi domami. Motyw wanitacyjny (bielejące czaszki) stanowi naturalne dopełnienie opisu, tym bardziej że „czaszki” noszą „połyskliwe okulary”, jakże współczesny atrybut letniego wyglądu, a litania imion składa się na warstwy kolejnych pokoleń zamieszkujących to miejsce.

W przytoczonej wyżej introdukcji do opowieści o Dukli zasugerował pisarz dominantę kinetyczną utworu, mianowicie przemieszczanie się pomiędzy rozpadliną czasu minionego a powierzchnią teraźniejszości. Dodać trzeba, że „teraz” jest dość umowne, skompresowane z kilku przyjazdów do i odjazdów z Dukli. Ponadto najłatwiej ulega rozproszeniu, jest ontologicznie najslabsze, podczas gdy cebulaste warstwy miasta, odłożone w ciele i w głowie (D, s. 15), zatem doświadczane fizycznie i intelektualnie, zostaną unaocznione w literackiej reprezentacji. Jednak nie wyobrażenia posłuży za przewodniczkę po powierzchni materii i w głąb szybu czasu, ale repetycja postrzeżeń zmysłowych, ich zapis w formie spiralnego zbliżania i oddalania względem granic: życia i śmierci, światła i nocy, bytu i niebytu. Powtarzanie rzeczy widzianych i słyszanych pozwala odczuć fizyczny wymiar świata, zapełnić konkretem „płynne szkło” przestrzeni (D, s. 8). Z ruchu w poziomie i pionie, z drażenia czasu wyłoni się obraz miejsca naznaczonego retoryczną sygnaturą autora, a jednocześnie trwającego poza literaturą w swej obojętnej na walor stylistyczny inercji.

Dla skonkretyzowania przestrzeni niezbędne są określenia unaoczniające, jak: bezludny pejzaż, dekoracja dla wydarzeń, pustka spłowiła od blasku, zwęglona na popiół, spoza którego prześwitują przypomnienia jak „amfilada pokoi we śnie” (D, s. 15). Przebłyty pamięci nie dają się uporządkować przez związanie ich ze stabilnymi miejscami, raczej przebijają mgliście spoza

utwardzonej powierzchni czasu minionego. Pamięć stanowi tylko ramę egzystencji jak przestrzeń ramę bytu, jedna i druga trudno uchwytnie ze względu na ich pojęciową arbitralność, choć możliwe do wypełnienia przez postrzeżenia zmysłowe. Dlatego narrator *Dukli* tak bardzo ceni fizyczne doświadczenie miasta, gdyż tylko w bezpośrednim zbliżeniu potrafi odczuć jego realność, wydobyć je z szybu przeszłości, jak też uwewnętrznić w doznaniu ontologicznej próżni, która stale pochłania byt, jeśli tylko nasza uwaga nie dość jest skupiona na przedmiocie. Za punkt wyjścia dla topograficznego pisania *Dukli* wybiera rozpadające się schody byłego miejskiego szaletu, schodzące w dół, ku ciemności, podczas gdy na zewnątrz jasny dzień. Pisarz posłużył się tu enumeracją: "Kurz, pajęczyny, podarte gazety, potłuczone szkło, rude, rozkładające się żelazo, gruz i zaschnięte gówno" (D, s. 48). Zarejestrował to, co postrzega oko, aby zaraz skojarzyć widziane z emocją (strach), co więcej, z metafizycznym drżeniem (zimny dotyk lęku). Rozpadająca się materia uświadomiła mu siłę przemijania i wtedy postanowił, jak mówi, „to wszystko opisać” (D, s. 48), żeby zajrzeć w szczeliny czasu, doświadczyć namacalnie poszczególnych jego punktów, wyodrębnionych z nieskończonego kontinuum. Ten swoisty puentylizm pozwala wydobyć się spod władzy niepojętego, choć tak realnie działającego czasu. Czyni też z pojedynczej chwili koncentrycznie zakreślone centrum, do którego trzeba się zbliżać i oddalać, ostrożnie poruszać po jego krawędziach w nikłej nadziei, że za którymś razem uchwyci się istotę rzeczy.

W narracji, której metaforą mogłaby być wspomniana już spiralna wieża, krąży wokół tych samych miejsc i tematów, ukazując je z różnych punktów widzenia. I tak Cergowa raz przypomina Sorakte z obrazów Lorraina, obie bowiem współtworzą kompozycję pejzażu, jedna namalowanego, druga zmysłowo postrzeganego. Innym razem góra jak zwierzę wita przybysza. Dukielskie kamieniczki od strony Rynku są gładkie i pastelowe jak wyroby cukierników, podczas gdy do ich tylnych ścian przylegają komórki i ogródki, małe przestrzenie ludzkiej żywotności. Oglądana w różnych porach roku pozostaje Dukla ta sama i zarazem różna, bo inaczej układają się zbory ludzi na przystankach, w knajpie czy przy kościele. Zmienne konfiguracje nie naruszają w sposób istotny stabilności opisywanego miejsca, które trwa niezależnie od podejmowanych przez narratora prób jego deskrypcji. Te jednak przydają mu wartości, jeśli już nie estetycznej, to przynajmniej potwierdzającej jego istnienie w retoryce powrotów i powtórzeń. Wypowiedziany wprost cel tak licznych przyjazdów do miasta: „obejrzeć wszystko dokładnie”, „dopaść ducha miejsca”, „pochwycić woń” - wydaje się pełnić rolę stylistycznego tropu z mocnym akcentem na aktywność percepcyjną (czasowniki) jako akt poznawczy. Po drodze wędrowiec rejestruje wrażenia, chwytając ślady materii, zapisuje postrzeżenia w enumeracjach, które według krytyka są „poetyckim sposobem sugerowania statyki bytu”⁵. Można by tu dodać, że jest to też zapełnianie rzeczami zimnej jego pustki, wyraz dążenia, aby przynajmniej w języku zatrzymać to, co podlega rozpadowi,

5 P. Czaplinski, *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 1 s. 147.

nieustannie osuwając się w dół. Skłonność do powtarzania zwrotów, fraz czy wątków sytuacyjnych wydaje się stylistycznym odpowiednikiem zagęszczania materii, przynajmniej w opisie, skoro nie jest to możliwe w rzeczywistości.

O ile geografie okolicznych wzgórz i plan miejskich ulic można uchwycić w słowach, o tyle mentalną dziurę w duszy znacznie trudniej wywieść na powierzchnię materii. A taki zamiar, jak się wydaje, przyświeca narratorowi, gdy szuka sensualistycznych odpowiedników dla pojęć z zakresu filozofii, gdy próbuje ująć czas w językowych ekwiwalentach światła⁶. Równie mało podatna na opis okazuje się psychologia. I to nawet nie ze względu na stały rozdźwięk między emocjami a ich słownym odpowiednikiem, ale z powodu obawy przed melancholijnym czy też sentymentalnym rozrzewnieniem. Spróchniała przeszłość Dukli skłania do tego rodzaju uczuć, gdyż miejsce to jest najczęściej charakteryzowane jako marginalne na mapie historii. Czasy jego świetności wiążą się z dziejami rodziny Mniszchów (XVIII wiek), gdy Jerzy i Amalia, przegrani w walce o władzę po śmierci Augusta III, lecz ciągle jeszcze bardzo bogaci, osiedlili się w Dukli i sprawili, że ta prowincjonalna miejscina przepychem architektury, ogrodów i dworskich obyczajów, dorównała Puławom Czartoryskich i Arkadii Radziwiłłów. Rozbudowano wówczas pałac, wzniesiono teatr, założono park, ustanowiono też liczny dwór, kapelę, a nawet gwardię przyboczną.

Dziś to już martwa przeszłość, po której pozostała „otchłań pałacowego parku” i pustka samego pałacu, ogołoconego z Lorraina, zapełnionego w zamian militariami. Sporo uwagi poświęca Stasiuk tej kolekcji, odnotowując rodzaje broni, fakturę materiału, kształty rękojęści, chochoły mundurów żołnierskich, stosy hełmów, granaty czy „zielone szafy radiostacji z białymi ślepiami wskaźników” (D, s.18). Opis puentuje metaforą grobowca, w którym spoczywają wysłużone już rzeczy, zastygłe w bezruchu, a przede wszystkim ciche, co mocno kontrastuje ze zgiełkiem bitewnych działań, w których niegdyś uczestniczyły. Można by z tego wyprowadzić dalej idący wniosek - to, co pozostaje po historii politycznej, mieści się po dwustu z okładem latach w półmroku kilku muzealnych sal. Wówczas refleksja wiedzie ku nostalgii, a pisanie staje się rodzajem literackiej archiwistyki. Aby tego uniknąć, pisarz używa kilku stylistycznych chwytów na opisanie Dukli takiej, jaką poznaje w bezpośrednim doświadczeniu, nie pomijając przy tym trywialnej strony małomiasteczkowego życia (pijackie pogwarki, disco polo).

Jedną z takich stylistycznych gier jest waloryzowanie wypowiedzi w duchu dawnej polszczyzny, kiedy okno w barze daje wgląd w niedzielną nudę na Rynku dukielskim, ale równocześnie staje się okiem skierowanym w przeszłość. Wyłania się z niej dwór, opisany z rzetelnością sumiennego kronikarza, dbałego o szczegóły przestrzennego rozplanowania domu. Stylizacja widoczna jest tu w słownictwie (izba, komnata, sień, wrota), w zapisie wyrazów „tey”

6 Jako poemat o świetle czyta tekst Stasiuka Przemysław Czaplinski. Zob. j.w.; także P. Czaplinski, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 88-94.

czy „staynia” przez y zamiast joty, w szeregu zdań pojedynczych lub współrzędnie złożonych. Daje to wrażenie inwentaryzacji, spisu rzeczy i możliwości „po najgłębsze dno, a dna i tak nie będzie, bo zaraz otworzy się następne i następne” (D, s. 31). Jak czas dzieli się na coraz mniejsze drobiny chwil, tak pamięć miejsca mnoży schowki, skrzynie, kredensy, wypełniając pustkę po minionym atrybutami przestrzeni zorganizowanej. Warto dodać, że okno w ujęciu antropologicznym pełni funkcję pośrednika między zewnątrzem a wnętrzem, a jego prawzorem jest oko ludzkie⁷. Narrator w stylizowanym na staropolszczyznę fragmencie, dla którego impulsem jest spojrzenie przez okno w knajpie dukielskiej, ustanawia choćby chwilowo więź z przeszłością, nie tracąc przy tym poczucia terażniejszości. Jeśli historia jest czymś zewnętrznym wobec podmiotu, to zaprojektowany oczyma wyobraźni dwór staje się na czas jego stylistycznej rekonstrukcji fenomenem uwewnętrznionym. Wywiedziony z zasobów języka obraz został dzięki temu opisowi oswojony i jednocześnie ujęty w nawias stylizatorskiego dystansu.

Inny sposób neutralizowania nostalgii to sekwencje autoironicznych porównań. Medytację nad czasem sprowadza pisarz do siedzenia na Rynku niczym „wiejski głupek”, „czereśniacki buddysta”, „żołędny dupek wyrzucony z talii i kontekstu”, „pijaczyna przed knajpianą szybą” (D, s. 66). Nie są to sytuacje z wysokiego rejestru doznań, przeciwnie, trywializują możliwą, choć powściąganą w zarodku postawę kontemplacyjną. Zamiast niej narrator wybiera ponawiany wielokrotnie ruch, fizyczny lub mentalny, intencjonalnie nakierowany na rzeczy, zjawiska czy ich cienie. Jak ciało porusza się po miejskiej materii, tak umysł draży to coś, co przebija spod spodu: „opalizuje, mieni się i wabi jak diabelska sztuczka, błędny ognik, pokusa, której nie ma końca” (D, s. 50). Czego by się nie tknąć, okazuje się podszyte ukrytym obrazem czy dźwiękiem. Dla oddania tego powinowactwa Stasiuk posłużył się metaforą starego domu, w którym nawet ciche stąpnięcie spowoduje dzwonięcie szkła dwa pokoje dalej. I choć ceni rzeczy w ich zmysłowo odczuwanej fakturze, to niejednokrotnie sugeruje, że mają one też sensory ukryte, tyle że przydane im przez ludzki wysiłek porządkowania w całość rozproszonych czy niezbornych znaczeń. Ta „podszewka świata” materialnego nie wydaje się mieć odniesień metafizycznych, jak to było u Czesława Miłosza, który chętnie tego określenia używał. U Stasiuka jest to swego rodzaju system analogii – nałożony na rzeczy przez ich obserwatora – powinowactw wynikających ze spojrzenia w szczelinę czasu, z której wyłaniają się znaki dawności, przetykane impresjami jak najbardziej terażniejszymi.

Jest też spotkanie z kiczem, choć pisarz tak tego nie nazywa, mianowicie z wykonaną przez miejscowego mistrza masarskiego miniaturą Dukli. Za materiał posłużyła kolorowa włóczka, skrawki materiału, wypalane deseczki, słomiane wyklejanki, gęste oleje. A wszystko po to, aby oddać piękno ziemi dukielskiej w pastelowych, prześwieتلonych słońcem barwach. Obrazy Lorraina z ich ukośnym światłem zostały zastąpione przez samodziłowe szaleństwo, wykonane co prawda z

⁷ Zob. S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 45-62.

czułością, ale i jednoznaczne w swym naiwnym mimetyzmie. Znikła tajemnica przejrzystego powietrza, tak charakterystyczna dla francuskiego pejzażysty, którego obrazy znajdowały się niegdyś w dukielskim pałacu. Teraz można tu zobaczyć kolorową imitację Dukli, przyciągającą uwagę mocnym konturem obrysowującym kamieniczki, kościoły, cerkiewki. Wykonane „z natury” dziełko przenosi w sferę estetycznej utopii z jej wyobrażeniem piękna jako całości skomponowanej i stabilnej. Tymczasem czas i jego odpowiednik - światło - nie dają się pochwycić w żadną formę, można jedynie rejestrować ich rozproszone ślady, tropić znaki dawnej historii, jak ta zapisana w dziejach rodu Mniszchów. Ambicja polityczna jako silna emocja ociera się tu o granicę szaleństwa, tyle że z górnego rejestru ludzkiej aktywności, podczas gdy włóczkowa miniatura Dukli nosi cechy „wyobraźni wyzwolonej” w wydaniu spontaniczno – ludowym.

W stronę Amalii

Miejszem wielokrotnie odwiedzanym przez narratora *Dukli* jest nagrobek jednej z najbardziej wpływowych kobiet XVIII wieku, mianowicie Amalii (Amelii) Mniszchowej. Rzeźbiona postać w rokokowej ornamentyce wabi zmysły gładkością marmuru i sfalowaną suknią, starannie udrapowaną na ciele arystokratki. Odpoczywa po życiu aktywnym, pełnym politycznych pasji. Stasiuk przypomina krótko historię rodziny Mniszchów, którzy przybyli do Dukli z Moraw przed czterystoma laty. Maryna Mniszchówna zasłynęła tym, że wyszła za cara Dymitra Samozwańca, ale to nie z nią ustanawia narrator osobistą więź ponad czasem. W bocznej kaplicy parafialnego kościoła Marii Magdaleny znajduje się grobowiec dłuta Jana Obrockiego ze Lwowa, ufundowany przez Jerzego Mniszcha w rok po śmierci żony w 1773 roku⁸. Była córką ministra Augusta III Henryka Brühla, urodzoną w Dreźnie, starannie wykształconą pod okiem Marii Józefy Habsburżanki, często wysyłaną na wiedeński dwór Marii Teresy. Wprowadzona przez ojca w arkana rządzenia, myślała o tronie polskim, jeśli już nie dla siebie, to dla córki. Z tej przyczyny stała się jedną z negatywnych postaci intrygi polityczno – matrymonialnej. Prawdopodobnie uczestniczyła w planowaniu porwania Gertrudy Komorowskiej (1771), poślubionej potajemnie przez Szczęsnego Potockiego. Uprowadzenie skończyło się śmiercią skromnej szlachcianki, choć może nie było to intencją organizatorów zdarzenia. Za magnata Potockiego zamierzyła bowiem Mniszchowa wydać swą jedyną córkę Józefinę. Para ta miała w przyszłości objąć tron polski⁹. W

8 Warto też wspomnieć o inskrypcjach poświęconych pamięci Amalii Mniszchowej. Miałam okazję trafić na trzy, mianowicie przy wejściu do kościoła bernardynów w Dukli, na zamku w Krasieczynie i w kościele św. Anny bieckich franciszkanów.

9 Zamiar nie został urzeczywistniony, a małżeństwo nie należało do udanych. Spośród jedenaściorga dzieci tylko troje przypisuje się Szczęsnemu. Józefina uchodziła za kobietę rozwiązłą, również z powodu braku zainteresowania ze

rok później Amalia zmarła, a jej śmierć obrosła tajemnicą. Według wersji oficjalnej przyczyną była gruźlica, według nieoficjalnej samobójstwo spowodowane wyrzutami sumienia bądź obawą o proces, gdyż wkrótce Duklę mieli zająć Austriacy (14 maja 1772 roku). Niewątpliwie zdążyła jednak przysłużyć się wraz z mężem miastu, sprowadzając doń artystów, przydając świetności pałacowi i jego otoczeniu. Sama wykazywała zdolności plastyczne (autorka miniatur) i zainteresowanie teatrem. Pociągała ją filozofia i literatura. Jej barwna postać zainspirowała Mirona Białoszewskiego, Jerzego Harasymowicza, Janusza Szubera i Andrzeja Stasiuka do napisania komentarzy do dukielskiego nagrobka hrabiny.

Białoszewski datuje *Duklę Amaliową* na lata 1952-1975, wiersz Harasymowicza *Dukla* pochodzi z tomiku *Wesele rusalek* z 1982. Szuber dodaje swój komentarz do „braci mlecznych w poezji” - Mirona i Jerzego – co „zamieniają stiuki czułe na słowa” w wierszu *Dukla*, zamieszczonym w tomie *Glina, ogień, popiół* (2004)¹⁰. Wnętrze kościoła Marii Magdaleny, utrzymane w złocistej i łososiowej kolorystyce, tak mocno działa na zmysł wzroku, że trudno oprzeć się zachwytowi, którego ekspresja przybiera różne formy – od eksklamacji po spokojną kontemplację. Tutaj przestrzeń jest całością estetyczną, gotowym dziełem sztuki w jego złożonej kompozycji, jak też w starannie wykonanych detalach.

Każdy z poetów zauważa lustra, gdyż jest to element raczej pałacowego niż kościelnego wystroju. U Białoszewskiego emanują „krzykiem”, „palą się” w wierszu Harasymowicza, tworzą kształt „muszli” u Szubera. Najbardziej rozwija ten motyw Jerzy Harasymowicz, wzmacniając efekt migotania przez obraz zapalonego „tysiąca świeczek”. Płoną niczym nagrobne lampki wokół rzeźby hrabiny, która w pozie przywodzącej na myśl damę w osiemnastowiecznym buduarze:

Czyta romanse
I parle france
Rozkopana
W marmurach
I marmurowy
Piesek się wspina
Do nóg

„Konfiturowe” lustra i „złociste duby” cherubów dopełniają wizerunku „płonącej Dukli” - rozświetlonej blaskiem bijącym od Jasnej Pani. Kościół Marii Magdaleny to zwierciadło mentalne epoki, dla Harasymowicza dość oczywiste, jak stwierdził w inicjalnej sekwencji wiersza: „Z Dukli/ Z kościoła/ Z rokoka/ to wiem -”. Nie będzie zatem estetycznej kontemplacji, ale dekompozycja kanonu. Lustra opatrzy zatem kulinarnym epitetem „konfiturowe”, a hrabinę umieści w

strony męża. Ten po spotkaniu Zofii Wittowej („pięknej Bitynki”) postanowił się z Józefiną rozwieść, co też się stało w roku jej śmierci.

¹⁰ W niniejszym szkicu będę cytować wymienione wiersze za wydaniem: M. Białoszewski, *Wiersze. Wybór*, Warszawa 2003; J. Harasymowicz, *Wesele rusalek*, Warszawa 1982; J. Szuber, *Glina, ogień, popiół*, Berlin-Toronto 2004.

skonwencjonalizowanej ramie rokokowej damy z nieodzownymi dlań atrybutami (romanse, francuszczyzna, marmury). Później te spiętrzenia pofałdowanych marmurów nazwie pierzyną, wzmacniając efekt ludyczny. Do starannie skomponowanej bombonierki wpuszcza niesforną zgraję:

Nas w lustrach tyle
Zgraje profilów
Profil na profilu

Trzech na jednego
I jeszcze z kąta
Sześciu
I dwunastu w zakrystię

Wyrafinowane wnętrze zmienia się w plebejski bazar, gdy poeta zakłóca swą inwencją ustabilizowane piękno epoki. Zdynamizuje obraz, wyróżni majuskułą zapisany „Ruch”, czym zdaje się skłaniać nas do bardziej swobodnego odbierania dzieła sztuki, bez przesadnej uwagi, z jaką zwykle się traktować estetyczny kanon. Samo patrzeć ma walor dynamiczny, gdyż nie sprowadza się do opisu werystycznego, ale rozwija temat w stylistyczną wariację:

I się zrobiły
Dwie hrabiny
Same i kiedy
Nikt nie wie
Spod pierzyny
Z nudów chyba
I jeszcze dochodzą
Z tej i tamtej
Strony łoża
Włokąc treny
Lśnień

Sztuczność rokokowej estetyki prowokuje do gestu wywrotowego, który przeobrazi chłodne piękno w bardziej ludzką emocję, a nudę zimnego nagrobka przemieni w udratyzowaną scenę wtargnięcia w sferę sacrum zgrai profili – profanów (zbieżność brzmienia różnych wyrazów, czyli pozorna figura etymologiczna). Zresztą granica między sacrum i profanum w przypadku rokokowego zdobnictwa jest trudna do wykreślenia. I tak spoczywająca niby w grobie hrabina wykazuje powinowactwo z elegancją światowej damy, o czym była już mowa wyżej. Ruchliwe putta, u Harasymowicza „trąbiące cheruby”, mogłyby też wzywać na polowanie na grubego zwierza, tracąc wówczas walor dziecięcej łagodności. Podszyty parodią koncept, a mówiąc precyzyjniej anty-koncept polega na tym, że w statyczne wnętrze kościoła przenika element anarchizujący, który narusza jego starannie skomponowany ład. Nie traci przy tym poeta z pola widzenia poloru odbić i lśnień. Cytuje wyrafinowaną estetykę, aby ją artystycznie „sprofanować”¹¹.

Zaktywizowana przez rokokowy ornament wyobraźnia mnoży analogie i szuka materialnych ekwiwalentów dla odczuć tak różnych jak nuda i ekscytacja. W finałowej scenie „się zrobiły/ Dwie

11 Na temat krytycznego stosunku Jerzego Harasymowicza do kultury oficjalnej, w tym barokowej, zob. A. Kaliszewski, *Książę z Kraju Łagodności*, Kraków 1988.

hrabiny”, samoistnie, choć w następstwie symetrycznego uporządkowania niesfornej wcześniej zgrai profanów. Rokokowa asymetria została przełamana przez porządek zrobiony na szkolną modłę. Żywioł ruchu przeistoczył się w uroczystą powagę niczym akademii „ku czci”. Podwojona postać hrabiny utworzyła kontinuum z korowodem par, wzmocnione przez „treny łśni” z tej i tamtej strony łoża – tren miłości i tren żałoby. Olśnienie polega na jednoczesnym ich uchwyceniu w niegasnących lustrach, które palą się noc i dzień. Poeta przekracza racjonalny ład, gdy w ustabilizowaną estetycznie przestrzeń wpisuje swoją emocję, mianowicie znużenie konwencją i zarazem ekscytację możliwością jej przenicowania.

Kaplica z sarkofagiem Amelii to „boski salon” w ujęciu Białoszewskiego, a u Stasiuka buduar ze wzburzoną pościelą. Salon w dawnej literaturze stwarzał pozory „wielkiego świata”, buduar, równie wykwintny pokój, wskazywał na aktywność bardziej zindywidualizowaną¹². Białoszewski w *Dukli Amaliowej* akcentuje polityczną stronę działań Mniszchowej, która niczym szafarka pałacowych dóbr i rokokowych przyjemności kroczy na koturnach spowita w bukoliczne pachnidła. Kreśli plany długie jak aleje z akacji, projekty rozpięte między Dreznem i Wiedniem od zachodu, a na wschodzie sięgające Krystynopola i Czerwonej Rusi. Poeta syntetycznie zarysował przestrzeń wpływów Amalii: najpierw w Dreźnie, gdzie ojciec, saski minister Brühl wprowadzał ją w politykę, na dworze wiedeńskim zabiegała o zainteresowanie dla polskiej sprawy, a gdy stronnictwo jej i męża Jerzego Mniszcha przegrało walkę o władzę po śmierci Augusta III, skierowała wzrok ku kresowemu magnatowi Szczęsnemu Potockiemu. To najbardziej dramatyczny moment w jej życiu:

Żenienie żonatego.
Namowy:
jedynaczka narzeczoną,
Co zrobić z żoną?
Jechała muzyka cygańska.
Liściki. Spisek pański.
Mniszchowie – Potoccy
(.....)
Szczęsnego
Szykowali na króla polskiego,
Pochowany w mundurze oficera rosyjskiego.

Natomiast buduar, w którego ramie widzi postać hrabiny narrator Stasiuka, skłania do refleksji nad ciałem poddanym transformacji w minerały. Poza sferą wielkiej polityki hrabina wykuta w marmurze wydaje się emanować ciepłem, jej obraz składa się z żywych gestów i z zatrzymanego ruchu. Tak jest przynajmniej na powierzchni, bo gdy myśl zejdzie niżej, trafi na pudło ze skondensowaną śmiercią. Dla opisania pustki nie ma jednak języka, gdyż nicość, kurz, pył nie dają się plastycznie unaocznnić. Wracając kilkakrotnie do zastygłego w rzeźbie ciała, Stasiuk

12 Zob. H. Michalski, *Przestrzeń przedstawiona. Szkice z poetyki mimesis w powieści XIX – wiecznej*, Warszawa 1999, s. 47-48.

poszerza opis, zachowując zarazem jego jądro, jakim jest sensualistycznie doświadczana nieobecność życia w marmurze. Można temu zaradzić słowem zwróconym ku temu, co pod spodem, a wtedy: „Amalia nie była duchem ani upiorem. Była skondensowana obecnością tego, co zawsze było nieobecne. Była obrazem, który cofa się w stronę pierwowzoru, by go przewyższyć” (D, s. 91). I tu następuje poetyckie wskrzeszenie jej cielesności, tak że można poczuć jej zapach i oddech. W postaci hrabiny koncentruje się osobiste przeżycie Dukli przez narratora, bezpośrednio, ale i przefiltrowane przez pamięć, za sprawą której możliwe okazuje się ciała zmartwychwstanie, choćby tylko na użytek literatury.

W wierszu Białoszewskiego akcent pada na splendor życia Amalii ściśle związany z jej pozycją wpływowej arystokratki. Odnotowuje poeta ówczesne plotki: „mówili na ludowo/ Że z biednej rodziny”. To aluzja do skromnego pochodzenia jej ojca, który wprawdzie osiągnął wysoką pozycję finansową i polityczną, jednak pozostawił córce w spadku również zachłanność na pieniądze i władzę. Poeta umieścił bohaterkę we wspaniałej wówczas scenerii dukielskiej: ogrodowej, teatralnej i rokokowej, jak też w centrum stołecznych intryg, skąd trzy damy (Mniszchowa, Czartoryska, Potocka) wyjechały, nie osiągnąwszy politycznych celów. W efekcie powstały Dukla, Puławy i Arkadia. Tak rzecz ujął poeta po latach w autokomentarzu do *Dukli Amaliowej*¹³. I choć są w nim nieścisłości z historycznego punktu widzenia¹⁴, to jednak starannie skomponowany wiersz przybliży smak epoki. Przedmioty wpisane zostały w ówczesny styl bycia: „dzwon krynolin”, „koronki szeptu”, „uśmiech z alabastru” - to kwintesencja wykwintnej formy. Archaiczne już dziś słownictwo: menuet, palmety, szpinet, manszet – bierze w stylizatorski nawias tamtą kulturę. Sprawia, że odbieramy ją jak narrację typu baśniowego (z życia „wyższych sfer”), choć jej osnowa jest jak najbardziej historyczna. Egzotyczny posmak ma też francuszczyzna, wszak nagrobna rzeźba hrabiny to „Sól smaku i elegancji/ Dukielskie zwierciadło Francji”.

W rytmie rokokowym utrzymany jest fragment imitujący wdzięk drobnych form:

Opustoszałe komnaty
Z lustrem przy lustrze
Szepczą sobie w muszle
Złoczone anegdotki
Porcelanowe plotki
Komódkowe tajemnice

Czytany głośno tekst daje efekt poszeptu, pogłosu plotek, które stale towarzyszyły życiu hrabiny i przetrwały jej śmierć. W tak kunsztownej oprawie nawet złośliwości nabierają poloru estetycznego.

13 M. Białoszewski napisał notatkę historyczną pomyślaną jako objaśnienie do *Dukli Amaliowej*. Wymienia w niej nazwiska „trzech dam”, jak też przypomina kontekst historyczny działalności Amalii Mniszchowej. Tekst opublikował i skomentował S. Barańczak, *Nieznany autokomentarz Białoszewskiego*, w: *Miron – wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.

14 Jak dowodzi A. Szwał, nie można tego niby-wstępu Białoszewskiego brać literalnie, gdyż są w nim nieścisłości. Zob. A. Szwał, *Historyczno-filologiczna refleksja wokół Wstępu do Dukli Amaliowej Mirona Białoszewskiego*, w: „*Szare eminencje zachwyty*”. 80. rocznica urodzin Mirona Białoszewskiego (1922-1983), red. J. Szuber, J. Tulik, Sanok 2002.

Za Janem Białostockim warto tu powtórzyć, że „uczucia rokoko przechowywało w porcelanowych puszkach, nad wzniosłość przekładało wdzięk upudrowanej pasterki i przyćmione światło buduaru; naturę podporządkowało rytmom ornamentu¹⁵. Od najważniejszego ze zdobień, wręcz obsesyjnego motywu drugiej tercji XVIII stulecia – od muszli, czyli „rocaille” - pochodzi nazwa stylu ceniącego francuski smak i elegancję. Tak też było w Dukli - „zwierciadle Francji”.

Obok luster, muszli i ozdób ważną metaforą organizującą przestrzeń jest teatr z jego towarzyskim ceremoniałem właściwym dla XVIII-wiecznej arystokracji, jak też z nagłymi zwrotami akcji w dziedzinie politycznych intryg. Białoszewski wzmacnia ten efekt przez dramatyzm dwu śmierci w nurtach wody – młodej żony Potockiego (Gertrudy Komorowskiej) i samej Princessy, która w poetyckiej wersji autora *Dukli Amaliowej* rzuciła się do stawu¹⁶. Złożona potem w salonie rokokowej świątyni biblijnej Magdaleny, której wizerunek znajduje się w teatrum ołtarza, tworzy z jawnogrzesznicą całość estetyczną i etyczną. Obie zostały wkomponowane w „rondo oszalałe” zdobniczej przesady, obie noszą piętno grzechu. Poeta kończy wiersz apostrofą do Marii Magdaleny:

I cóż
Magdaleno
Z teatrum ołtarza
Fioletów i rózu jawnogrzesznico
Módl się w girlandach ukłonu
Do rokokowego tronu
Za topielicą

W boskim salonie spoczywają dwie Magdaleny – z Magdali i z Dukli, przy czym ta druga niejako sama zaaranżowała scenerię otoczenia, w którym znalazła się po śmierci. Urządziła kolejny teatr, tyle że *post mortem*, będący przedłużeniem teatru życia światowego. O ile zatem intrygi polityczne nie przyniosły oczekiwanych rezultatów, o tyle mecenat artystyczny małżeństwa Mniszchów zaowocował w Dukli trwałym dziełem sztuki.

Do portretu Mniszchowej, utrwalonego w rzeźbie dukielskiego nagrobka, dorzuca komentarz Janusz Szuber. Kobięca postać strojna w falbany z marmuru lekko unosi głowę w pół-śnie, pół- rozmarzeniu. Wsparła się o poduszkę, książka wypadła jej z ręki, co skłania poetę do snucia przypuszczenia, że może oddaje się erotycznej fantazji, czemu sprzyja dookólna ornamentyka:

muszla z luster rokokowa bombonierka
w czepku z książką w atłasowych pantofelkach
tak umierać na oczach gawiedzi¹⁷

15 J. Białostocki, cyt. za: T. Kostkiewiczowa, *Klasyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1979, s.435.

16 Poeta nawiązuje tu do plotek o samobójczej śmierci Amalii Mniszchowej przez utonięcie (w innej wersji po zażyciu trucizny), wzmocnionych tym, że Jerzy Mniszech ufundował statuy św. Nepomucena, utopionego w Pradze (jedna z nich znajduje się przed plebanią kościoła parafialnego w Dukli).

17 J. Szuber, *Dukla*, w: tegoż, *Glina, ogień, popiół*, Berlin-Toronto 2004, s. 14.

Prowokacyjna poza Amalii wywołuje zdziwienie, zaznaczone antykadencyjnym zawieszeniem głosu w końcowym wersie poprowadzonym tak, żeby sugerował pytanie: „tak umierać na oczach gawiedzi”. Jest bowiem w tej sytuacji pewna dwuznaczność – marmurowa Amalia emanuje erotyzmem zamiast kontemplować własną *vanitas*. A że czyni to od przeszło dwu stuleci i to na widoku publicznym, nadto w bocznej co prawda, ale jednak kaplicy kościoła, więc łagodna ironia wydaje się w pełni uzasadniona. Jest ona wyrazem niewypowiedzianego wprost porozumienia między oglądającym a osiemnastowieczną arystokratką. Nawet po śmierci kokietuje, zmysłowa i wytworna w marmurowej rzeźbie. Szuber nawiązuje tu do rozpowszechnionego wśród osiemnastowiecznych elit hedonizmu, tyle że tamta ekshibicja była dyskretna, przykryta politurą dwornych obyczajów i konwenansów. Trzeba ją dopiero rozpoznać, przydając rzeczy oglądanej znamion percepcji indywidualnej.

Postać hrabiny znajduje się w centrum dukielskich narracji zapośredniczonych w znakach kultury materialnej, której ślady pozostały w peryferyjnym już dziś miasteczku. Nie jest przypadkiem, że każdy z wymienionych w tym szkicu pisarzy eksploruje właśnie prowincję¹⁸, choć dziś poprawniej byłoby powiedzieć lokalność i jej „miejsca pamięci”. Ich rola nie sprowadza się do manifestowania historii w chłodnym pięknie architektury czy ornamentyki. Wzbudzają „przez samą swą obecność poczucie dawności, trwania i przemijania, mogą stymulować jednocześnie emocje wynikające z poczucia więzi z tymi, którzy żyli tu kiedyś, którzy chodzili po tych samych brukach, dotykali tych samych klamek i drzwi, czytali te same napisy, z ludźmi, których dawno już nie ma i o których nic więcej nie wiemy”¹⁹. Autentyczne *loci*, przeżywane osobiście, mogą skłaniać do gestu sprzeciwu – podziwu, jak to jest u Jerzego Harasymowicza; do refleksji nad polityką aranżowaną przez kobiety (Miron Białoszewski), do aforystycznego podsumowania ambiwalencji rokokowej estetyki (erotyki) u Janusza Szubera. I choć miejsce jest jak najbardziej konkretne, to w literackiej interpretacji nabiera znaczeń symbolicznych przez odniesienie do kultury XVIII wieku, kiedy Dukla była ośrodkiem władzy magnackiej i artystycznych przedsięwzięć pod mecenatem Mniszchów. W podejściu do tematu historycznego ciekawe jest to, że każdy z poetów pisze o czymś, co sam zobaczył, osobiście przeżył, na co zareagował z emocjonalnym impetem (Harasymowicz), balladową narracją unaoczniającą teatr etykiety i polityki (Białoszewski), z lekką ironiczną frazą (Szuber).

Najdalej w łączeniu własnego doświadczenia z miejscem pamięci idzie Stasiuk, który zamyka opowieść o Dukli sceną przy sarkofagu Amalii w czerwcową noc po liturgii z udziałem Jana Pawła II. Poprzedza ją motyw żałobny, mianowicie przypomnienie śmierci babki, jak też opis

18 Nie musi to być nazwa wartościująca negatywnie. Jeden z tomików J. Szubera nosi nazwę *Gorzkie prowincje*, Sanok 1996.

19 A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 18-19.

gęstniejącej przestrzeni, wypełnionej przez ciała pielgrzymów przybyłych na uroczystość religijną. Nie jest to przypadkowe powiązanie, gdyż przodkowie narratora mogliby się w tej wspólnocie znaleźć. Ich forma religijności była podobna do tej, którą manifestują wierni przybyli na spotkanie z papieżem. Ponadto fizyczna obecność zgromadzenia, jego skoncentrowana gęstość może nieco osłabić dojmujące poczucie pustki, stale towarzyszące byciu „w drodze”. Aby zmaterializować religijną ideę zmartwychwstania, Stasiuk dokonuje „wskrzeszenia” zamienionej w proch i garść pierwiastków, pochowanej w dukielskim kościele kobiety: „Jej magnetyczny szkielet przyciągał z przestrzeni elementarne cząstki i odtwarzał dawne ciało” (D, s. 90). W akcie pisania spróbował odwrócić proces rozkładu, jak to się dzieje na cofanej taśmie filmowej, aby nadać temu symbolicznemu zmartwychwstaniu zmysłowy walor „kamienia ułożonego w łuki ramion, bioder i ud” (D, s. 91). Skondensowana pamięć, choć jest tylko „bękartem czasu”, obejmuje zarówno historię, jak i rodzinne wspomnienie, które przebija momentalnie przez szczeliny w powłoce codzienności. Odsuwa śmierć, a budzi pragnienie sensualnego kontaktu z tym, co właśnie oglądane jako nagrobna rzeźba. Kilkakrotne przybliżanie się do miejsca, krążenie wokół sensów w nim zapisanych nie stanowi trwałej ochrony przeciw melancholii przemijania, ale pozwala choćby momentalnie zapełnić abstrakt pustki, z jaką zmagają się świadomość nowoczesnego pisarza²⁰.

Oglądana z kilku perspektyw Dukla Stasiuka jest miejscem krzyżowania się wielu wzorów postrzegania przestrzeni. To mityczne omfalos – kamienień, tyle że nie w świątyni Apollina w Delfach z Parnasem w tle, a w zagłębieniu beskidzkim z mocno i dostojnie zarysowaną w górskim paśmie Cergową. Nagrobek Mniszchowej to w przypadku Dukli kamienne centrum, które skłania do refleksji w duchu *memento animae*, *memento mori*, ale i prowokuje do przesunięcia znaczeń w stronę *vitae*. Inny archetyp miejsca to Ultima Thule, wyspa na peryferiach, skąd nie ma już gdzie pojechać, można tylko po niej krążyć, odslaniać cebulaste warstwy świetnej i pańskiej historii, poprzetykane zwykłymi przejawami współczesnej ludzkiej aktywności. Są wśród nich meble kalwaryjskie czy różowe pisma erotyczne w kiosku naprzeciw kościoła Marii Magdaleny, też różowego w wystroju wewnętrznym. Zabalsamowane miasto podlega spowolnionej metamorfozie jak każda materialna rzeczywistość, jedyna dostępna poznawczym władzom zmysłów i umysłu. Gdyby ustała ich praca, Dukla mogłaby osunąć się „w jakąś szczelinę między wymiarami albo miejsce, gdzie pięć ludzkich zmysłów traci władzę i zostaje tylko przecucie, że plastyczny, głęboki i codzienny pejzaż może odwrócić się na lewą stronę” (D, s. 16). Z punktu widzenia fizyki to pewnie naiwna konceptualizacja czasoprzestrzeni, jednak gdy wziąć pod uwagę aspekt psychologiczny, to wówczas lęk przed nieistnieniem przekłada się na metaforę zapadnięcia w

20 Jako prozę nowoczesną traktuje Duklę A. Stasiuka K. Uniłowski, wskazując na stabilne centrum nadawcze oraz estetyzm (skazę artystowską). Zob. K. Uniłowski, *Na Zachód od Dukli*, „Twórczość” 1998, nr 6, s. 95-98. Przywoływany wyżej P. Czaplinski mówi, że ciekawszy w *Dukli* jest aspekt poznawczy niż ontologiczny, co również wskazuje na kod modernistyczny. Zob. P. Czaplinski, dz. cyt.

ciemną otchłań. Stan pomiędzy materią bytu a jego pustką oddaje Stasiuk przez zieleń. Jej blask (ciemnozielony park), połysk (zielonkawa woda), zróżnicowane odcienie (pistacjowa, oliwkowa) tworzą pośrednią strefę egzystencji, umocowanej wprawdzie w przestrzeni, ale i wydanej działaniu czasu. Zieleń jest raczej pochodną światła niż znakiem harmonii człowieka z naturą. I śladem odciskanym przez czas na przedmiotach, których status ontologiczny wciąż domaga się potwierdzenia, czy to w zmysłowym z nimi kontakcie czy też w słownym ich urzeczywistnieniu.

Każda z omawianych tu literackich reprezentacji miejsca została wyprowadzona z tego, co realne, choć stekstualizowane za sprawą historii, estetyki, religii. Pusta przestrzeń to kosmos, nieobjęty kategoriami wypracowanymi na planie kultury. Natomiast topograficzny konkret zapełniają ludzie swoją obecnością, codzienną krzątaniną, tym, co robią. I nie muszą to być konieczne dzieła sztuki. Jeśli jednak już nimi są, jak kościół Marii Magdaleny, to warto je uczynić pretekstem do osobistego spotkania z przeszłością, do swobodnego potraktowania dziedzictwa, bez powagi przynależnej epitetowi „narodowe”. Wówczas odsłania ono swój wdzięk, w tym przypadku rokokowy, skłania do potraktowania go w sposób niekonwencjonalny, co nie znaczy deprecjonujący. Przeciwnie, można zaryzykować wniosek, że w przytaczanych tutaj utworach anegdota historyczna rozbłysła dzięki autorskiej interpretacji tych, którzy o Dukli pisali. Z niepamięci wychyłała na powierzchnię, aby przypomnieć o ludziach oddalonych od nas w czasie, ale nie tak znów innych w swoich ambicjach, namiętnościach i próżności. I nie chodzi mi tu o lekcję moralistyki, ale o odczucie wspólnoty na płaszczyźnie egzystencji.

Artykuł opublikowany w książce: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*,
pod red. Elżbiety Konończuk i Elżbiety Sidoruk, Białystok 2012.

