

Wałbrzyski dom jako locus amoenus i locus horridus w „Gorzko, gorzko” Joanny Bator

A house in the Wałbrzych city as the locus amoenus and the locus horridus in “Gorzko, gorzko” Joanny Bator

Ewa Górecka

UNIwersYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO

Słowa kluczowe

Joanna Bator, powieść współczesna, geopoetyka, poetyka przestrzeni, *locus amoenus*, *locus horridus*

Keywords

Joanna Bator, contemporary novel, geopoetics, spatial poetry, *locus amoenus*, *locus horridus*

Abstrakt

W *Gorzko, gorzko* ważną rolę odgrywa dom bohaterów – miejsce szczęśliwe i straszne. Wyobrażenia *loci amoeni* oraz *loci horridi* współwystępują tu, ulegając kontaminacji, ale ujawniają stare zasady organizacji deskrypcji (Gally): balansowanie pomiędzy zmysłowym a intelektualnym, prezentację od mnogiego do pojedynczego, wykorzystywanie opozycji przyjemność/niezadowolenie. Obraz domu koresponduje z konstrukcją psychiczną bohaterów, sygnalizuje ich wewnętrzne przemiany i redefinicje tożsamości, a gnijąca kamienica stanowi metaforę świata. *Locus amoenus* i *locus horridus* jako obszary kształtowania „przyjemności tekstu” (Barthes) i dialogu z odbiorcą ewokują odczuwanie sprzeczności oraz balansowanie pomiędzy harmonią a chaosem.

Abstract

In the *Gorzko, gorzko* novel, the house of the protagonists plays an important role – a place that is both pleasant and dreadful. The concepts of *loci amoeni* and *loci horridi* coexist here, somewhat contaminated, but revealing the

long-standing rules for organisation of description (Gally): balancing between the sensual and the intellectual, presenting the numerous before the singular, utilising the juxtaposition of pleasure/displeasure. The depiction of the house corresponds with the psychological structure of the protagonists, it indicates their internal transformations and personality redefinitions, while the rotting tenement acts as a metaphor for the world. The *locus amoenus* and *locus horridus*, as the areas of shaping „the pleasure of the text” (Barthes) and of the dialogue with the reader, evoke a feeling of dissonance and balancing between harmony and chaos.

Wałbrzyski dom jako *locus amoenus* i *locus horridus* w *Gorzko, gorzko* Joanny Bator

Ostatnie z opublikowanych dzieł Joanny Bator – *Gorzko, gorzko*¹ – jest utworem wpisującym się w jej twórczość na wiele sposobów. Podobnie jak w *Piaskowej Górze*² i *Chmurdalii*³ oraz *Ciemno, prawie noc*⁴, miejscem akcji jest Dolny Śląsk, szczególnie Wałbrzych, a bohaterkami kobiety, które odgrywają ważną rolę zarówno w wymienionych już książkach, ale także w *Roku królika*⁵, *Purezento*⁶ i *Wyspie Łzie*⁷. Pisarka zatem powraca do rodzimej kultury, porzuca odległe miejsca oraz metropolie (np. Tokio w *Purezento*, Nowy Jork i Londyn w dylogii wałbrzyskiej), by, jak sama podkreśla, zrealizować zamiar stworzenia „kobiecej sagi obejmującej kilka pokoleń bohaterek walczących o swoją wolność”⁸. Dzieje czterech pokoleń kobiet połączonych nie tylko więzami krwi, ale losem naznaczonym opresją, wymagały od pisarki dokonania istotnego wyboru genologicznego, a saga, choć częściowo tylko pojawiała się już w *Piaskowej Górze* i *Chmurdalii*, tym razem jest „opowieścią w nowoczesnej formie”⁹. Ta odmiana wywodząca się z gatunku ukształtowanego w średniowiecznej literaturze staroislandzkiej, przybierająca formę powieści o dziejach rodziny¹⁰, w utworze Bator przybrała oryginalną postać¹¹. Pisarka, jak sama wspomina, konstruowała opowieść inaczej niż we

¹ J. Bator, *Gorzko, gorzko*, Kraków 2020. Dalej korzystam z tego wydania i dla określenia go używam skrótu Gg, a numery cytowanych stron podaję bezpośrednio przy przywołanym fragmencie.

² J. Bator, *Piaskowa Góra*, Warszawa MMXIV.

³ J. Bator, *Chmurdalia*, Warszawa MMXIV.

⁴ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012.

⁵ J. Bator, *Rok Królika*, Kraków 2016.

⁶ J. Bator, *Purezento*, Kraków 2017.

⁷ J. Bator, *Wyspa Łza*, fot. Adam Golec, Kraków 2015.

⁸ *Jestem mentalną lesbijką. Z Joanną Bator rozmawia Aleksander Hudzik*, „Newsweek Polska” 2020, nr 50, s. 100. (98-102).

⁹ Tamże.

¹⁰ Warto nadmienić, że w literaturoznawstwie polskim używa się określenia „saga rodzinna”, zaś w tradycji anglosaskiej istnieje już odmienny termin genologiczny „saga novel”. Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 495; Ch. Baldick, *The concise Oxford dictionary of literary terms*, Oxford 2001, s. 227; J. A. Cuddon, *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, London 1999, s. 777.

¹¹ Choć autorka wspomina tylko o sadze, można w utworze, w kreacji dziejów Kaliny, dostrzec cechy bildungsroman – „powieści o dojrzewaniu”.

wcześniejszych utworach, ponieważ losy Berty, Barbary, Violetty i Kaliny spisywała w oddzielnych plikach, równolegle, by ostatecznie spleść je w całość, co zaowocowało odmiennością stylistyczną oraz językową narracji o wydarzeniach toczących się w różnych czasach¹², relacjonowanych przez jedną z postaci – Kalinę¹³. Dzieje bohaterek prezentowane w ramach wspomnianego gatunku eksponują czas, ale i drugi, nie mniej ważny dla relacji element – przestrzeń. W *Gorzko, gorzko* obejmuje ona Dolny Śląsk – „literacką matczyne” pisarki – Wałbrzych, Wrocław oraz ich okolice¹⁴, ale nie jest ściśle ciągła. Bator bowiem, zakreślając ten obszar, nie tylko wyznacza *spatium* zdarzeń, ale i ich porządek o charakterze cyrkularnym. Autoprezentacja bohaterki-narratorki rozpoczyna się w Sokołowsku, a dalsze zdarzenia toczą się w Görbersdorfie (dawnym Sokołowsku), Langwaltersdorfie (obecnym Unisławiu Śląskim), Wałbrzychu, potem częściowo także pomiędzy nim a Wrocławiem i Warszawą, by ostatecznie nastąpił powrót Kaliny do Sokołowska. Mapa ta, obejmująca *de facto* niezbyt rozległy obszar, przybiera postać palimpsestu¹⁵ – zaznaczone na niej miejsca nie zmieniając położenia, zmieniają nazwy, mieszkańców i kulturę¹⁶. Przestrzeń, która w tej opowieści wydaje się odgrywać szczególną rolę, jest wałbrzyski dom, ponieważ wyznacza nowy etap dziejów rodziny, przerwany przez pobyt Berty w więzieniu, w którym rodzi się Barbara, wychowana w sierocińcu, przygarnięta przez rodzinę Serców. Jest on także ważny ze względu na czas zdarzeń – tam toczą się losy rodziny po II wojnie światowej. Usytuowana na Placu Górnika kamienica jest dla bohaterek miejscem szczęśliwym i strasznym zarazem – ten jej aspekt będzie przedmiotem dalszych rozważań. Ambiwalencja wykreowanej przez Bator przestrzeni zaznacza się w całym utworze, zatem warto zastanowić się, w jaki sposób pisarka stworzyła to *spatium* i jakie wyznaczyła mu znaczenie dla bohaterek. W ustaleniach tych przydatna okazuje się krytyka tematyczna – poetyka przestrzeni Gastona Bachelarda, która w odniesieniu do

¹² *Jestem mentalną...*, dz. cyt., s. 100–101.

¹³ Już na początku utworu czytamy: „Ta, która opowiada, i jedna z bohaterek, najmłodsza, Kalina Serce, to ta sama postać”, Gg, s. 12. Relacja ta jednak płynnie przechodzi z pierwszoosobowej w trzecioosobową.

¹⁴ Zob. *Jestem mentalną...*, dz. cyt., s. 100.

¹⁵ Elżbieta Rybicka, pisząc o pamięci miast, wymienia palimpsest jako jedną z trzech metafor – obok śladu i walki – wykorzystywanych do opisu tego zjawiska. Por. E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walk*, „Teksty Drugie”, 2011, nr 5, s. 201–203.

¹⁶ Podobnie dzieje się w powieściach Stefana Chwina (*Krótką historią pewnego żartu, Hanemann, Esther* oraz cyklu kryminałów Marka Krajewskiego, których akcja dzieje się w Breslau oraz we Lwowie. Por. M. Medecką, *Zakazane/zapomniane pogranicza kultur w powieści kryminalnej i apokryfie rodzinnym*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 2013, nr 4, s. 23–24.

utrwalonego w kulturze wyobrażenia *locus amoenus* i *locus horridus* pozwoli odślonić specyfikę tych literackich obrazów.

Locus amoenus i *locus horridus* jako stare toposy miejsca wyraźnie różniły się od siebie. Jak wykazał Ernst Robert Curtius, obraz miejsca rozkosznego, wyrosły w deskrypcji przyrody, obejmował przede wszystkim przestrzenie naturalnie usytuowane¹⁷, przedstawiane jako obszary piękne, spokojne, zachwycające harmonią, na które zwykle składały się drzewa oferujące cień, szmerzące strumyki, śpiewające ptaki, szumiące delikatne wiatry, różnorodna roślinność i piękne wonie. Te utrwalone w literaturze obrazy początkowo stanowiące tło poezji pasterskiej, później także erotycznej¹⁸ wyraźnie stanowiły opozycję dla wyobrażeń miejsc strasznych. Komponenty tych obrazów zmieniały się równoległe z przemianami, jakim podlegała rzeczywistość, choć niektóre z ich cech nadal w opisach występują. Topos ten jednak, jak wykazała Michèle Gally, jest obszarem kształtowania „przyjemności tekstu”, o jakiej pisał Roland Barthes¹⁹, a obrazy „przyjemnych miejsc” pośredniczyły w jej tworzeniu za pomocą fikcji²⁰. Wyobrażenia „miejsc strasznych” oraz *loci amoeni* w literaturze współczesnej – w przeciwieństwie do antycznej sztuki słowa i piśmiennictwa średniowiecznego – współwystępują, ulegając niekiedy kontaminacji. Jednocześnie nadal pojawiają się w nich sygnalizowane przez Gally zasady organizacji deskrypcji jak: balansowanie pomiędzy zmysłowym a intelektualnym²¹, prezentacja od mnogiego do pojedynczego²², wykorzystywanie opozycji przyjemność/niezadowolenie²³, które uwzględniając, przyglądając się wykreowanemu przez Bator obrazowi domu.

Pojawiająca się w powieści kamienica jest zaprezentowana jako budynek usytuowany w niezbyt atrakcyjnym miejscu Wałbrzycha – częściowo zabudowanym przedwojennymi kamienicami, których wygląd po II wojnie światowej zwracał uwagę bylejakością. Bator pierwsze wzmianki o domu, który przez cały utwór będzie się przewijał i zawsze odgrywał ważną rolę, wprowadza po raz pierwszy przy okazji przedstawiania Violetty – bohaterki, która go nienawidzi, podejmuje próby wyrwania się z niego, dopatrując się w nim metafory znienawidzonej przeciętności – wszędzie zdaje się być lepiej niż

¹⁷ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997, s. 202.

¹⁸ Tamże, s. 206.

¹⁹ M. Gally, *Variations sur le locus amoenus. Accords des sens et esthétique poétique*, „Poétique” 1996 (196), s. 161.

²⁰ Tamże, s. 163.

²¹ Tamże, s. 163-167.

²² Tamże, s. 167-169.

²³ Tamże, s. 173-175.

„w tym syfie i smrodzie” (s. 69)²⁴. Przy okazji też pisarka oprowadza po nim czytelnika, by wraz z bohaterką przemierzyć kolejne piętra, opisać ich mieszkańców, by dotrzeć do usytuowanego na poddaszu mieszkania. Porządek deskrypcji wyznaczony jest zatem wertykalnie i zogniskowany wokół ruchu i patrzenia przemieszczającej się postaci, które, zdaniem Philippe`a Hamona, jest jednym z trzech możliwych sposobów wkomponowywania opisu do narracji²⁵. Pisarka wspomina w nim o strychu – miejscu odrażającym i budzącym lęk, natomiast o piwnicy dowiadujemy się znacznie później. Deskrypcja tego domu koresponduje ze stwierdzeniem Gastona Bachelarda, który pisząc o Paryżu, podkreślił, że ludzie żyją tam w pudełkach ustawionych warstwami” („dans des boites superposées”)²⁶, Bator zaś jeszcze tę „pudełkowość” potęguje, wymieniając łazienkę „wykrojoną z kuchni” (Gg, s. 65). To niewielkie *locum* zamieszkałe przez rodzinę Serców, przybyłą z Kresów, obciążoną tragicznymi przeżyciami, jest dla niej jedynie *spatium* niezbędnym do życia, które jednak nie przyczynia się do odzyskania spokoju. Małeńkie, usytuowane na strychu, pozbawione łazienki i toalety mieszkanie okazuje się dla Marii Serce częściej impulsem do wspomnień szeptanych Barbarze do ucha niż źródłem radości. Ta ambiwalencja odczuć stale jest przez Bator sygnalizowana i co ciekawe – często w określony sposób. Doznania bohaterek poprzedzane są zwykle niezbyt obszerną deskrypcją, później zaś są ze sobą konfrontowane. W rezultacie okazuje się, że mieszkanie to jest i miejscem szczęśliwym, i miejscem strasznym. W powieści czytamy:

Jeden pokój, kuchnia, dwa małe okienka, sehr schön, pomyślała, i poprawiła w myśli, że pięknie, jak pięknie. Akurat wpadło do środka słońce, szatkując ubogie wnętrze na złote plasterki. (Gg, s. 113)

Przez małe okno wpadało księżycowe światło i ożywiało cienie, które wypełzyły zza kredensu, wysnuwały się spod fajerek węglowej kuchenki. Było tak pięknie! (Gg, s. 116)

Obraz ten, zogniskowany wokół tego, co zwyczajne i użyteczne, wieńczy eksklamacja odsłaniająca emocje bohaterki, dla której mieszkanie to jawi się jako *locus amoenus*. Bator jednak od razu odziera czytelnika z tego złudzenia, wspominając o remoncie, w trakcie którego Maria powraca do przeszłości: „Tam mieliśmy podłogę z bielonych desek dębowych. Wannę marmurową!

²⁴ Postawa ta odpowiada marzeniu opisanemu przez Gastona Bachelarda. Podkreśla on, że jednostka „Ucieka od bliskiego przedmiotu i od razu znajduje się daleko, gdzie indziej, w przestrzeni gdzie indziej”, a gdy inne *spatium* nie łączy się z przeszłością kontempluje ona bezmiar. Por. G. Bachelard, *Intymny bezmiar*, tłum. J. Margański, „Filo-Sofija”, 2010, nr 2, s. 139-140.

²⁵ Ph. Hamon, *Czym jest opis?*, tłum. A. Kuryś, K. Rytel, Gdańsk 2004, s. 236-239.

²⁶ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1994, s. 42.

(Gg, s. 117). Już zatem pierwsze wzmianki lokatorek wałbrzyskiego mieszkania wskazują na sprzeczność odczuwania go, co pisarka konsekwentnie utrzymuje w toku opowieści. Przywołane obrazy wskazują również na uobecnianie się w nich sygnalizowanych przez Gally tendencjach do oscylowania jego konstrukcji pomiędzy tym, co zmysłowe, a tym co intelektualne i wykorzystywania kontradykcji przyjemność/niezdowolenie. Deskrypcję pierwszej nocy Barbary przy Placu Górnika otwiera wzmianka o woniach: „Jej pościel pachniała tak oszałamiająco, że co rusz chowała głowę pod kołdrę, by poczuć skondensowany zapach czystości” (Gg, s. 116). To intensywne doznanie węchowe współtworzy, tak jak i w dawnych epokach²⁷, obraz miejsca przyjemnego, radosnego, oferującego poczucie bezpieczeństwa. Mieszkanie to bowiem dla Barbary pełni rolę schronienia i w tym znaczeniu jest dla niej do pewnego momentu azylem, gniazdem uznanym przez autora „Poetyki przestrzeni” za miejsce bezpieczne i obdarzone troską mieszkańca²⁸. Inaczej taktowane jest ono przez jej córkę i wnuczkę. Przestrzeń ta dla Violetty okazuje się *locus horridus*, o opuszczeniu którego nieustannie marzy i marzenie to realizuje. O ile Barbara sytuuje je w obszarze „tutaj” (*ici*), tożsamego z wnętrzem, to dla Violetty sytuuje się ona w obrębie „tam” (*là*) – zewnątrz, co potwierdza tezę Bachelarda na temat odmiennego przeżywania jakości związanych z tymi przestrzeniami²⁹. Pierwsze wzmianki o mieszkaniu przy Placu Górnika, poprzedzone opisem wnętrza kamienicy – brzydkiego i brudnego – określają jego usytuowanie, jednocześnie stanowiąc zapowiedź stosunku bohaterki do tego miejsca: „Wyżej był już tylko strych, nad nim dach pokrywający zbutwiałą czapą całą kamienicę, a w rogu odcięta przestrzeń na jedno małe mieszkanie, w którym Violetta się wychowała, od kiedy pamięta, pragnęła stąd uciec.” (Gg, s. 65)³⁰. Dialektyka jej postrzegania wałbrzyskiego mieszkania stanowi przeciwieństwo odczuć matki. Uwzględnione w tym załączku deskrypcji elementy nacechowane są pejoratywnie – strych, zwykle kojarzący się z graciarnią, magazynem rzeczy starych, zbędnych i uszkodzonych, dach przesiąknięty wilgocią, a więc zagrażający życiu i zdrowiu, i wreszcie – samo mieszkanie wciśnięte w nieprzyjazną przestrzeń. Już zestawienie tych dwóch opisów *locum* w oczach bohaterek odsłania ważną dla całej powieści ambiwalencję odczuwania go. Najwyraźniej rysuje się ona w obrębie zmysłowego percypowania tego miejsca, szczególnie zaś rolę

²⁷ M. Gally, dz. cyt., s. 164.

²⁸ G. Bachelard, dz. cyt., s. 45.

²⁹ G. Bachelard, *Dialektyka zewnątrz i wnętrza*, przeł. J. Skoczylas, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 289.

³⁰ W podobny sposób opisana są piwnice, o których czytamy „Tam na dole, w gnijących trzewiach kamienicy niewiele się zmieniło przez sześć lat [...]” Gg, s. 323.

wśród tych doznań odgrywają wonie. Pierwsza pojawiająca się w powieści wzmianka o mieszkaniu, towarzysząca obrazowi powrotu Violetty do Wałbrzycha, dotyczy nieznosnych zapachów, które okazują się swoistym znakiem tego miejsca („Ten zapach, schody, nic się nie zmieniło”, Gg, s. 64). Barbara zaś już pierwszej nocy upaja się wonią czystej pościeli. W całym utworze wzmianki o zapachu mieszkania pojawiają się wielokrotnie w ustach Violetty i narratorki relacjonującej jej życie. Próżno wśród nich znaleźć choćby jedną wyrażającą zachwyt lub choćby aprobatę:

Co za smród! Czy coś tu zdechło? (Gg, s. 65)

Ale zaduch, jęczała. [...] Nie czujesz, jak tu śmierdzi? (Gg, s. 67)

Podejmowała także chaotyczne próby uporządkowania materii [...] bardziej namacalnej od smrodu, który, jej zdaniem, dawało się kroić nożem. (Gg, s. 68)

Nie to, co tutaj w tym syfie i smrodzie. (Gg, s. 69)

Smród! Czy coś się tu rozkłada? Jak możesz nie czuć? (Gg, s. 77)

Przywołane fragmenty łączą eksklamacje wyrażające odrazę, pytania zawierające przypuszczenie, że źródłem przykrej woni jest padlina oraz niedowierzenie, że tylko ona ją odczuwa, sugerują nadzwyczajną wrażliwość bohaterki, zasługującej na lepsze życie. Inaczej wonie wałbrzyskiego mieszkania odbiera córka Violetty – Kalina. Dla wychowanej w nim dziewczynki są one naturalnym elementem tej przestrzeni, a wiele spośród nich odczuwa jako przyjazne, przyjemnie kojarzące się z poczuciem bezpieczeństwa. Tak dzieje się z zapachami przygotowywanych przez Barbarę potraw. Wonie – jako komponent obrazu *locus amoenus* – u początków formowania się toposu pochodziły z natury. W powieści Bator ich źródło znajduje się gdzie indziej. W przestrzeni dolnośląskiego miasta jest nim pożywienie, którego zapach jednak od wieków ewokował spokój.

Drugim doznaniem sensualnym uwzględnionym przez pisarkę w kreowanej wizji mieszkania bohaterek jest obraz percypowany równocześnie z przestrzenią. Ta samo *spatium* inaczej jednak jawi się Marii, Barbarze, Violetcie i Kalinie – każda z nich zwraca uwagę na inne elementy. Uwaga pierwszej z nich skierowana jest na niektóre tylko jego detale stanowiące impuls do uruchomienia wspomnień. Tak więc, gdy wzrok Marii pada na podłogę, to nie po to, by dostrzec jej urodę po remoncie, lecz, by myślami wrócić do dawnego *locum*, któremu wałbrzyskie mieszkanie nie dorównuje. Nawet dostrzegalny wzrokowo brak – np. łazienki i spiżarni – ewokuje obrazy innego miejsca. Podobnie dzieje się z Violetką, która patrząc na mieszkanie, także kieruje myśli gdzie indziej. Ona jednak szczególnie dotkliwie odbiera panujący w nim bałagan i brud:

Jaki bałagan, jaki tu brud, smród, okna jak w chlewie, jak wyście żyły, jak nic nie widać, co za syf, grób, mogiła i kilo mułu na parapetach, po co to tam leży, światło zasłania, czy wam to nie przeszkadzało, żeby trzymać to wszystko, gromadzić zepsute rzeczy nie wiadomo po co [...] (Gg, s. 280)

Niedoskonałość, niechlujność i nadmiar – brudu i przedmiotów – sprawiają, że bohaterka uporczywie marzy o innych miejscach. Ucieka jednak, w przeciwieństwie do Marii Serce, w przyszłość, która ma przynieść lepsze życie. Projektowane piękne mieszkania i losy nie spełniają się. Bator podkreśla to, przedstawiając aspiracje bohaterki do wielkiego świata, która wynajmowany we Wrocławiu pokój usytuowany w piwnicy określa jako „studio”. Prezentuje także jej próby przekształcenia mieszkania na Placu Górnika z *locus horridus* w *locus amoenus*. Wonie ważne dla wyobrażenia miejsca szczęśliwego wśród doznań Violetty stanowią źródło odrazy i frustracji, ale nie pozostaje wobec nich bierna. Bohaterka próbuje bowiem usunąć zapachy sprawiające, że miejsce odczuwane jest jako straszne. Aktywność ta, począwszy od spożywania smakowych drażetek („Grzechotała tiktakami i nabierała powietrza, jakby miała nurkować [...]”, s. 66) i nabywanie coraz to nowych środków zapachowych do wnętrza, kończyły się jednak fiaskiem, pomimo prób Violetty zmierzających do uczynienia mieszkania przestrzenią przyjemnie pachnącą:

Po każdym zakupach Violetta nabywała kolejny odświeżacz powietrza, skuszona obietnicą na opakowaniu, w spreju, w kulkach, w granulkach albo w trocizkach, które tłę się, wydzielają kłęby duszącego dymu. Piżmo, wołała. Róża damasceńska! Opium! Drzewo sandałowe! [...] Co rusz rozpylała chemiczną mgłę o zapachu morskiej bryzy, cytryny, lawendy, zielonego jabłuszka albo sama siebie spryskiwała ulubionym dezodorantem „Impuls”, w obawie, że znenawidzony odór przeniknie ją na wskroś. (Gg, s. 67)

Deskrypcję tę jako kontradycję licznych wzmianek dotyczących przykrych woni, uznać można za znamienne dla *locus amoenus*, a jej komponenty za istotne dla wyobrażenia o nim w świadomości wykreowanej przez Bator bohaterki. Okazuje się bowiem, że zapachy kojarzone z tą przestrzenią są nie tylko piękne, ale też egzotyczne (róża damasceńska, drzewo sandałowe, opium), przywołujące na myśl przyjemne miejsca (bryza morska, lawenda, zielone jabłuszko) odległe (lawenda) i swojskie (zielone jabłuszko). Wskazują one zarówno na wrażliwość bohaterki, jak i na sprzeczności w jej wyobrażeniach o szczęśliwych miejscach, które wywołują jej entuzjazm sygnalizowany poprzez eksklamacje oraz negatywny stosunek do mieszkania i jego woni, stanowiąc wobec nich sprzeczność. Zapachy – jako znak takiego miejsca – inną reakcję wywołują u Barbary, która nie zwraca na nie uwagi, a ignorując je, wyraża przywiązanie do mieszkania.

Warto też wspomnieć o roli dźwięków, które sprawiają, że mieszkanie przypomina miejsce straszne. Uporczywie powracające wołanie ducha samobójcy – Zbyszka Papugi – „Kilimandżaro”, o którego zdobyciu marzył za życia, nie jest wprawdzie źródłem niepokoju bohaterki, ale jako dźwięk oswojony nadal przypomina Violetcie o tęsknocie za innymi miejscami i życiem, dla Barbary zaś jest stałym i oswojonym elementem codzienności.

Druga z ważnych zasad kształtowania obrazu interesującego nas toposu, według Gally, to prezentacja od mnogiego do pojedynczego³¹. W powieści Bator ujawnia się ona w deskrypcjach dwóch cech mieszkania: zapachów i jego urządzenia. Pierwszy, co dobrze ilustruje przywołany wcześniej fragment powieści, przybiera formę wyliczenia. Enumerację³² tę możemy uznać za wskazany przez Piotra Michałowskiego typ wyliczenia jako inwentarza pamięci³³, ponieważ pojawia się we wspomnieniach Kaliny na temat matki. Jednocześnie jednak niemniej uprawnione jest uznanie jej za wyliczenia jako zwielokrotnionej definicji³⁴. Choć pisarka nie werbalizuje definiowanego wyrażenia, to pomimo eliptyczności wyłania się ono z wymienionych elementów – jest to olfaktoryczność współczesnego, miejskiego *locus amoenus*, łącząca rodzimość z egzotycznością. Autorka *Gorzko, gorzko*, wymieniając zapachy pożądane, zręcznie przechodzi do pojedynczego – wzmiance o zapachu dezodorantu, ale nie poświęca mu wiele uwagi. Podobnie dzieje się, gdy opisywane jest urządzenie mieszkania. Jego deskrypcje współtworzone za pomocą enumeracji nie wskazują jednak, by ta figura retoryczna kształtowana była z zastosowaniem zasad porządkowania członów według wielkości, chronologii czy hierarchii, uznanych przez Macieja Grochowskiego za przykłady motywacji kolejności wymienianych elementów³⁵. W powieści Bator enumeracje stanowią trop chaotycznych poszukiwań lepszego świata oraz redefinicji tożsamości Violetty³⁶. Percypowane wzrokowo i kinetycznie,

³¹ M. Gally, dz. cyt., s. 167-169.

³² Enumeracja jako zabieg retoryczny nie jest wymieniona przez Tzvetana Todorova, ale można ją usytuować w obrębie figur funkcjonujących w ramach relacji znak- desygnat, ponieważ badacz zalicza do nich opis oraz różne jego odmiany, m.in. topografię, prozopografię, etopeję, portret i obraz. Por. T. Todorov, *Tropy i figury*, tłum. W. Krzemień, [w:] *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 200-201.

³³ P. Michałowski, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2003, s. 159-161.

³⁴ Tamże, s. 54-158.

³⁵ M. Grochowski, *Wprowadzenie do opisu wyliczenia jako zasady tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 135-136.

³⁶ Wyliczenie przyjemnych woni stanowi przykład połączeń asydetonicznych i jako nagromadzenie pojawia się w różnych fragmentach powieści. Heinrich Lausberg wskazuje, że enumeracje w mowie występują także w *partitio* i *peroratio*. Por. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 376-378.

skromnie urządzone, stopniowo przeradza się w magazyn przynoszonych przez Barbarę przedmiotów zebranych na śmietnikach³⁷. Uszkodzone, dla poprzednich właścicieli już zbędne sprzęty, dla matki Violetty okazywały się atrakcyjne i potencjalnie przydatne, a przede wszystkim oferowały poczucie bezpieczeństwa. Bator, kreując bohaterkę-zbieraczkę, akcentuje psychiczne podłoże tej manii. Gromadzenie przedmiotów, wolne od kolekcjonerskiej pasji, bierze się z poczucia zagrożenia manifestującego się poprzez *horror vacui*:

Trwoga, jaka ogarniała Barbarę w obliczu takiej perspektywy, przypominała ssącą otchłań, która jednocześnie była na zewnątrz i w niej, zwijając ją w supeł od środka. Jedyne, na co wpadła w obliczu tej grozy, to próby zapelnienia jej materią, której ta była przeciwieństwem. (Gg, s. 298)

Wypełnianie przestrzeni i tak niewielkiego mieszkania nie zmniejszało u bohaterki poczucia, że to jest dla niej miejsce rozkoszne, w którym miała „wszystko, co trzeba” (Gg, s. 630) Zawarte w powieści wzmianki o procesie zagracaania go, przebiegającym „stopniowo, ale nieubłaganie” (Gg, s. 298), również ujawniają obecność wyliczeń. Podobnie jak przy deskrypcjach woni, zasadą prezentowania zbiorów Barbary jest prezentacja od mnogiego do pojedynczego, znamienna, jak pamiętamy, dla obrazów *locus amoenus*. Bator wymienia zatem najpierw to, co bohaterka przynosi po powrocie z więzienia, później dopiero wyjaśnia przyczynę gromadzenia. Ten achronologiczny układ odsłania wpływ traumatycznych doświadczeń Barbary i ich wpływ na stosunek do materii i własnego mieszkania. Początki wypełniania go znajdowanymi w różnych miejscach przedmiotami przypadają na czas żałoby po ukochanym: „Po śmierci Mirka Maja, miłości jej życia, zbieractwem leczyła Barbara ból serca, potem, gdy jej życie najechał Barnaba, ukryte znaleziska koily ból jej ciała” (Gg, s. 299). Obraz zagraconego mieszkania jest sugestywny, ale pozbawiony wyliczenia zgromadzonych przedmiotów. Pi-sarka bowiem uwagę skupia na ich cechach:

Wokół pojawiało się coraz więcej supermarketów, galerii, superpromocji i superokazji, nowych, nowszych, coraz lepszych, bardziej puszystych, miększych, trwalszych, zmienionych, ulepszonych, bielszych, bardziej kolorowych, lepiej się pieniących i zdrowszych, niezatapialnych, z siłą wodospadu, ułatwiających, usprawniających, z mikrogranulkami i mikroelementami, a ta fala wymiotła z domów mnóstwo niechcianych rzeczy. [...] Przybywało więc nam przydasiek i wydawało się Barbarze, że im więcej nabiera, tym ona i wnuczka staną się bezpieczniejsze. (Gg, s. 199)

³⁷ Przedmioty nie pełnią tu roli *pars pro toto*, ani też jako dowody istnienia świata, który już przeminął. Por. E. Rybicka, dz. cyt., s. 205.

Synekdocha organizująca opis uwypukla nie tylko wzrost konsumpcjonizmu (niektóre z epitetów zaczerpnięte zostały z reklam), ale też przypadkowość rządzącą zbiorami Barbary³⁸. Budowanie fortyfikacji, „którymi oddzieliła się od świata i wspomnień” (Gg, s. 631), uczyniło jej mieszkanie miejscem szczęśliwym, pomimo że przeżywała w nim utratę bliskich, poniżenie i w którym dokonała zbrodni, by ostatecznie stracić życie przyniesiona przez „hałdy badziewia” (Gg, s. 631). *Locus amoenus* Barbary to jednocześnie utrapienie dla jej córki. Urządzenie mieszkania i gromadzenie budzące jej odrazę, dla matki stanowiły budulec gniazda, o którym Bachelard pisał, przywołując wykreowany przez Victora Hugo w *Katedrze Notre-Dame w Paryżu* obraz siedziby Quasimodo. Tak pojmowane domostwo jest tożsame z miejscem schronienia, porównywalne z norą szczura, królika, oborą krowy, umożliwiające „bycie szczęśliwym takim jakimi się jest”³⁹, chociaż samo w sobie jest nietrwałe⁴⁰. Nadmiar i bylejakość szczerlnie wypełniające mieszkanie przy Placu Górnika są odmienne waloryzowane. Bezpieczne dla Barbary, która nie tylko aprobowała swój dom, ale też – jak notuje narratorka – „nie naprawiała, ale dostosowywała się do zepsutego, wchodząc z nim w negocjacje” (Gg, s. 66), u Violetty budzi agresję („Co za prymityw! Średniowiecze! Czarna dupa średniowiecza!, kłępa Violetta umazana sadzą, waląc w fajerki pogrzebaczem”, Gg, s. 66). Gromadzenie przedmiotów to odpowiednik zbierania ziół, martwych kwiatów przez ptaki, tworzących gniazdo, dla Bachelarda mieszczące się w kategorii rzeczy⁴¹, a mimo to stanowiące „centrum wszechświata”⁴². Barbara swe mieszkanie utożsamia z odpoczynkiem i spokojem, a zdaniem autora *Poetyki przestrzeni*, są to cechy gniazda jako obrazu prostego domu⁴³, który „nigdy nie jest nowy”⁴⁴. Dla Violetty to *locus horridus* wymagające zmiany, przystosowania. Próbuje zatem modernizować je i upiększać, by sprostało jej wymaganiom. Aktywność ta, skierowana przeciw matce i przestrzeni gwarantującej jej poczucie bezpieczeństwa, jest przez pisarkę przedstawiona jako seria zmagających się fiaskiem, ponieważ u ich podstaw nie leżała potrzeba zadomowienia się. Stąd też opisy

³⁸ Kolekcjonerstwo zawsze wiąże się z waluacją. Por. R. Tańczuk, *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011, s. 204-209; M. Magdziak, M. Stabrowski, *Przedmioty, preferencje, wartości*, [w:] *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczuk, D. Wolska, Wrocław 2005, s. 152-163.

³⁹ Bachelard powołuje się na *Poliment Maurice`a de Vlamincka*. Por. G. Bachelard, dz. cyt., s. 93.

⁴⁰ Tamże, s. 102.

⁴¹ „Ainsi, le vieux nid entre dans une catégorie d'objets”. Tamże, s. 95.

⁴² Tamże, s. 96.

⁴³ Tamże, s. 98.

⁴⁴ Tamże, s. 99.

tych działań zawierają enumeracje, ale ich porządek jest przeciwny od wskazanych przez Gally jako znamienne dla obrazów *locus amoenus*. Bator bowiem rozpoczyna od pojedynczego, by przejść do mnogiego, od wnętrza do zewnątrz:

Violetta przygotowywała się do wizyty MOPS-u o wiele starannie niż jej matka Barbara. Wokół małych okienek naszego mieszkania upięła tekstylne konstrukcje, mające, jak mówiła, optycznie powiększyć te dziury w chlewie. Kalinie słowo lambrekin podobało się bardziej niż to, co zawisło, prowizorycznie udrapowane na ścianie, ale to właśnie od stworzenia scenografii jej matka zaczęła przygotowania. [...]

Błękitne zasłonki z lambrekinem pozwalały wyobrazić sobie, że za nimi jest lepszy widok, a wraz z nim szersze horyzonty i perspektywy [...]. (Gg, s. 71)

Taka konstrukcja opisu odsłania stosunek bohaterki do miejsca, które od dzieciństwa pragnęła opuścić. „Zmiany designerskie” Violetty, wieńczone „fiaskiem w postaci rozlanej farby albo kawałka tynku na podłodze, odłupanego razem z obrazkiem, mającym zasłonić pęknięcie czy zaciek” (Gg, s. 146), zawsze są przedstawiane w powieści jako budowa scenografii do spektaklu, odgrywanego np. dla kolejnych kochanków. Prowizoryczność i umowność stanowią jednak przeciwieństwa dla domu – gniazda, a wybory bohaterki świadczą o redefiniowaniu tożsamości na potrzeby romansu: „To z powodu Fryderyka G., zafiksowana na roli gwiazdy bohemy i intelektualistki, zaczęła malować ścianę pokoju na ciemny fiolet, który wydawał się jej tajemniczy, intrygujący, godny artystycznego życia, [...]” (Gg, s. 436). „Rekwizyty” rozstawiane w mieszkaniu (GG, s. 438) miały nie tyle je upiększać i czynić przyjaznym, ile budować wizerunek postaci, którą chciała się stać – np. gdy zapragnęła stworzyć w kuchni „lawendowy zakątek” z egzotycznymi przyprawami, ponieważ „wydawało się jej, że mogłaby w lawendowej dekoracji zagrać rolę matki nowoczesnej” (Gg, s. 69).

Mieszkanie Barbary, Violetty i Kaliny, a wcześniej Marii Serce stanowi przestrzeń ambiwalentnie odczuwaną. Sposób jego powieściowej kreacji z jednej strony wykazuje związek z tradycyjnymi w kulturze wyobrażeniami *locus amoenus* i jego kontradycji – *locus horridus*, jednocześnie podlegając przekształceniom odzwierciedlającym zmiany w kulturze. Bator posługuje się zasadami deskrypcji właściwymi dla toposu – oscylowanie pomiędzy zmysłowym a intelektualnym, prezentacja od mnogiego do pojedynczego, wykorzystywanie opozycji przyjemność/niezadowolenie, wskazują jednak nie tylko na znajomość konwencji, ale przede wszystkim świadczą o umiejętności posłużenia się nimi w budowaniu literackiego obrazu bohatera i związku pomiędzy jego konstrukcją psychiczną a przestrzenią. Stosunek bohaterek do mieszkania odsłania ich stosunek do rzeczywistości, wewnętrzne przemiany

i redefinicje tożsamości. Sam dom zaś gnijący od fundamentów po dach stanowi metaforę świata, którego rozkład musi przynieść zmianę.

Ujawniającą się w *Gorzko, gorzko* dwuznaczność odczuwania *spatium* z perspektywy ustaleń Gally można uznać ze niezwykle odważny sposób prowadzenia dialogu z odbiorcą. Francuska badaczka obrazu miejsc szczęśliwych, odwołując się do Barthesowskiego rozumienia „przyjemności tekstu”, zauważa zmienność owej przyjemności, dochodzącą do głosu, gdy przyglądamy się dziełom odległym w czasie⁴⁵. „Przyjemność tekstu to chwila, w której moje ciało rusza w ślad za moimi myślami” – notuje Barthes⁴⁶, ale te myśli możemy uchwycić tylko wtedy, gdy przestaniemy – jak pisze – „połykać i pożerać” i powrócimy w trakcie czytania do „niepróżnującego próżnowania dawnych lektur”⁴⁷. Powieść Joanny Bator odwołuje się do skrajnych doświadczeń istnienia: radości i smutku, miłości i nienawiści, piękna i brzydoty, życia i śmierci. Pisarka zatem nie schlebia czytelnikowi, lecz stale każe mu odczuwać sprzeczności i balansować pomiędzy harmonią a chaosem. Taka strategia pisarska świadczy o dojrzałości pisarskiej, zwłaszcza, że według filozofa to dwoistość decyduje o wartości dzieła nowoczesnego⁴⁸.

Bibliografia

- Bachelard G., *Dialektyka zewnątrz i wewnątrz*, przeł. J. Skoczylas, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 284-305.
- Bachelard G., *Intymny bezmiar*, tłum. J. Margański, „Filo-Sofija”, 2010, nr 2, s. 139-152.
- Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris 1994.
- Baldick Ch., *The concise Oxford dictionary of literary terms*, Oxford 2001.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Bator J., *Chmurdalia*, Warszawa MMXIV.
- Bator J., *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012.
- Bator J., *Gorzko, gorzko*, Kraków 2020.
- Bator J., *Piaskowa Góra*, Warszawa MMXIV.
- Bator J., *Purezento*, Kraków 2017.
- Bator J., *Rok Królika*, Kraków 2016.
- Bator J., *Wyspa Łza*, fot. Adam Golec, Kraków 2015.
- Cuddon J. A., *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, London 1999.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997.

⁴⁵ M. Gally, dz. cyt., s. 161.

⁴⁶ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 22.

⁴⁷ Tamże, s. 21.

⁴⁸ Tamże, s. 12.

- Gally M., *Variations sur le locus amoenus. Accords des sens et esthétique poétique*, "Poétique" 1996 (196), s. 161-177.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998.
- Grochowski M., *Wprowadzenie do opisu wyliczenia jako zasady tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 131-147.
- Hamon Ph., *Czym jest opis?*, tłum. A. Kuryś, K. Rytel, Gdańsk 2004, s. 234-257.
- Jestem mentalną lesbijką. Z Joanną Bator rozmawia Aleksander Hudzik*, „Newsweek Polska” 2020, nr 50, s. 100. (98-102).
- Lausberg H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Magdziak M., Stabrowski M., *Przedmioty, preferencje, wartości*, [w:] *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczuk, D. Wolska, Wrocław 2005, s. 145-164.
- Medecka M., *Zakazane/zapomniane pogranicza kultur w powieści kryminalnej i apokryfie rodzinnym*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 2013, nr 4, s. 23-35.
- Michałowski P., *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2003.
- Rybicka E., *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walk*, „Teksty Drugie”, 2011, nr 5, s. 201-211.
- Tańczuk R., *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011.
- Todorov T., *Tropy i figury*, tłum. W. Krzemień, [w:] *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 178-205.