

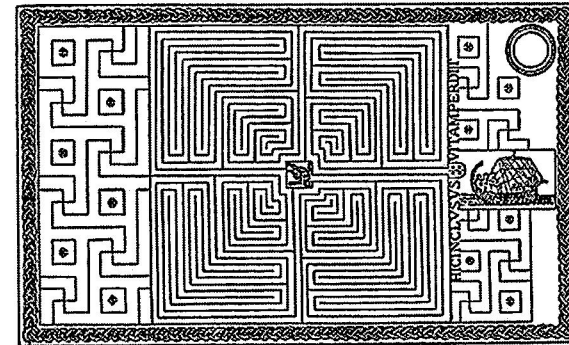
UNIwersytet MIKOŁAJA KOPERNIKA

ROZPRAWA HABILITACYJNA

MARCIN WOŁK

Głosy labiryntu

Od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier



WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA

Toruń 2009

Recenzenci
Jerzy Jarzębski
Jerzy Speina

Projekt okładki
Jolanta Gawryś

Opracowanie redakcyjne
Elżbieta Kossarzecka

Na stronie tytułowej reprodukcja mozaiki z Hadrumentum (dziś Suza)
za: W. H. Matthews, *Mazes and labyrinths*, London 1922

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UMK and Author
Toruń 2009

ISBN 978-83-231-2324-8

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. (056) 611 42 95, e-mail: dwyd@umk.pl
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax (056) 611 42 38, e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze
Skład: Agnieszka Głodkowska
Druk: Drukarnia Cyfrowa UMK, ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń, tel. (056) 611 22 15

Spis treści

Rozdział pierwszy <i>Mugitus labyrinthi</i>	7
Rozdział drugi Późne wtajemniczenie. O <i>Śmierci w Wenecji</i> Tomasza Manna	34
Rozdział trzeci Pułapki świadomości. O <i>Śmierci liberała</i> Artura Sandauera	55
Rozdział czwarty Schodki, kanały, strych. Przestrzeń i ruch w <i>Zapiskach z martwego miasta</i>	74
Rozdział piąty Człowiek i Gmach. O <i>Pamiętniku</i> <i>znalezionym w wannie</i> Stanisława Lema	100
Rozdział szósty Interteksty <i>Pamiętnika</i> <i>znalezionego w wannie</i>	122
Rozdział siódmy Dwa labirynty: Lem i Potocki	146
Rozdział ósmy Badanie <i>Kosmosu</i>	167
Rozdział dziewiąty „Zakochać się bezpiecznie”. <i>Moniza Clavier</i> Sławomira Mrożka	187
Zakończenie	209
Bibliografia	214
Nota bibliograficzna	226
Indeks nazwisk	227

Rozdział pierwszy

Mugitus labyrinthi

Czym właściwie jest labirynt w starych kulturach?
Jednoczącą metaforą obliczalnych i nieobliczalnych
elementów świata.

Gustav René Hocke, *Świat jako labirynt*¹

Każda kultura tworzy własną figurę procesu myślowego.
Andrzej Kijowski, *W labiryncie*²

I

Haec ego non agitem? sed quid magis Heracleas,
Aut Diomedes, aut mugitum labyrinthi
Et mare percussum puero fabrumque volantem [...]!

(Juvenalis, *Satira I*, 52–54)³

Dla piszącego na początku naszej ery Juwenalisa „ryk labiryntu” – czy, jak sugeruje wiele tłumaczeń, ryk Minotaura w labiryncie⁴ – był obok krwawych prac Heraklesa synonimem tematu makabrycznego, a zarazem ogranego i bezpiecznego, bo oderwanego od spraw terażniejszości,

¹ G. R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 171.

² A. Kijowski, *W labiryncie*, [w:] idem, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, zeb. i oprac. T. Burek, t. 1, Warszawa 1991, s. 247.

³ D. Iunii Iuvenalis *Satirarum libri quinque*, accedit Sulpiciae *Satira*, ex recognitione C. F. Hermannii, Lipsiae MDCCCLXXIII.

⁴ Por. polski przekład autorstwa J. Sękowskiego (*Trzej satyrycy rzymscy*, wstęp i komentarz w oprac. L. Winniczuk, Warszawa 1958, s. 118):

„Nie mówić o nim? O czym więc? O Heraklesie,
O Diomedesie albo labiryntkim byku,
Jak chłopiec wpadł do morza, o locie Dedala!”

tym samym zaś – niewartego podejmowania. Motyw labiryntu w Rzymie okresu cesarstwa pojawiał się rzeczywiście często, nie tylko w literaturze, ale i w plastyce, zwłaszcza w zdobnictwie, gdzie zazwyczaj występował raczej jako element dekoracyjny niż znak o głębokiej treści. Podobnie było w wiekach XVII i XVIII⁵. Dziś sprawa wygląda inaczej. Z jednej strony obserwujemy niesłychane rozpowszechnienie labiryntu jako figury słowa, zleksykalizowanej i zbanalizowanej metafory o znikomej sile ekspresji, która wciąż robi zadziwiającą karierę na przykład jako składnik tytułu dzieł literackich, plastycznych, naukowych, tekstów publicystycznych, w ogromnej większości nie mających z labiryntem nic wspólnego. Z drugiej strony równie często – w filozofii, literaturze, innych sztukach – napatykamy labirynt jako figurę myśli, łatwo czytelny, a przecież wciąż potężnie oddziałujący symbol. Zapewne jego sile zawdzięcza swą popularność ta pierwsza, zwerbalizowana odmiana: użycie słowa „labirynt”, choćby tylko jako synonimu skomplikowanej sytuacji, przywołuje w sposób śladowy obraz labiryntu, a obraz, jak to ujął Georges Matoré, „pamięta”⁶.

Dzięki pamięci kulturowej symbol, realizowany wciąż na nowo, nie tylko powtarzany, ale i odnawiany, nieustannie okazuje swą żywotność. Jego rozpowszechnienie i ogromna nośność w XX wieku i dziś, krótko po jego zakończeniu, wynika także z daleko posuniętego oderwania idei labiryntu od kontekstu mitologicznego, w jakim przez stulecia funkcjonowała. To zjawisko odróżnia naszą współczesność nie tylko od antyku rzymskiego i późniejszych okresów klasycyzujących, w których labirynt zredukowano do roli ozdobnika, ale także od pozostałych „epok labiryntowych”, jak je określa Paolo Santarcangeli. Nowoczesność jest bowiem zalinytrygowana labiryntem jako typem przestrzeni, a nie jako fragmentem mitu bohatera. Oczywiście pamiętamy o Tezeuszu, Minotaurze i Ariadnie, o Dedalu i Ikarze, rzadziej chyba o Pazyfae i Minosie, jednak żadne z tych bohaterów nie oddziałuje na współczesną wyobraźnię równie

silnie, co myśl o domu złożonym z niekończących się korytarzy, zbudowanym specjalnie po to, by gubić tych, którzy się w nim znajdują. Przeraża i fascynuje nas nie porykiwanie człowieka-byka, lecz grzmot, dudnienie, łoskot, huczenie, wycie, jęki, szum⁷ lub milcząco narzucająca się obecność samego labiryntu, nade wszystko zaś myśl, że i my moglibyśmy do niego trafić – albo że już nas otacza.

Dominująca rola symboliki przestrzennej jest zresztą immanentną cechą opowieści o kretańskim labiryncie, właściwością tkwiącą w niej zapewne od zawsze. Sam wzór labiryntu jest symbolem narracyjnym – fabułą zakodowaną w określonym układzie przestrzeni, spacjalną abstrakcją mitu. „Mit labiryntu [...] dużo bardziej niż z serią zdarzeń fabularnych zespolił się z pewnymi wyobrażeniami przestrzennymi” – pisze Michał Głowiński. Jest to mit „przestrzeni swoiście pomyślanej i zorganizowanej, która właśnie za sprawą swych osobliwości została szczególnie nacechowana i wyposażona w specyficzne znaczenia, przestrzeni, różniącej się od wszelkich pozostałych tym chociażby, że zawsze wpływa na zachowania tych, co znaleźli się w jej obrębie, lub wręcz je określa, że nie może być nigdy obojętna, neutralna, wyzbyta sensów”⁸.

Autonomiczna, niezależna od działań postaci wartość oraz symboliczny potencjał owego niezwykłego miejsca akcji sprzyjały jego reprodukowaniu i reinterpretowaniu w toku dziejów, pozwalając na wiązanie go z coraz to nowymi wizjami świata – religijnymi, filozoficznymi czy artystycznymi – i na ciągle wzbogacanie jego znaczeń, takie jednak, które nie prowadzi do utraty sensów wyniesionych z tradycji. To dzięki tym własnościom pogański znak płodności i zatury, początku i końca życia, emblemat znacznie starszy niż kultura minojska, mógł przeistoczyć się w chrześcijańskim średniowieczu w alegorię pokutnej wędrówki przez doczesność ku zbawieniu, w manierystycznych ogrodach połączyć grę erotyczną z przypomnieniem raju, a dla romantyków i modernistów stał się symbolem zagubienia jednostki i powikłań ludzkiej *psyche*. Dzięki nim labirynt może być znakiem zarówno wizualnym, jak literackim. Wiąże się

⁵ Zob. np. P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, red. nauk. A. Krawczuk, Warszawa 1982, s. 173; K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, wyd. 2, Warszawa 2003, s. 77.

⁶ G. Matoré, *L'Espace humain*, Paris 1962, s. 33, cyt. za: W. B. Faris, *Labyrinths of language. Symbolic landscape and narrative design in modern fiction*, Baltimore and London 1988, s. 2.

⁷ Takie odpowiedniki rzeczownika *mugitus* podaje *Słownik łacińsko-polski*, red. nauk. J. Korpany, t. 2, Warszawa 2003.

⁸ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] Idem, *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marcholt – Labirynt*, Kraków 1990, s. 130.

go z inicjacją rycerską, mistyczną i seksualną; bywa odczytywany jako znak dobrowróźbny i złowrogi, jako symbol świata i zaświatów, duszy i nieświadomości, chaosu i wyższego porządku, schronienia i bezdomności, wolności i ograniczeń, mroku i oświecenia. Funkcjonuje jako metafora poznawcza, egzystencjalna, psychologiczna, pedagogiczna.

Za sprawą znaczeniowej dominacji przestrzeni opowieść o labiryncie jest mitem nieerudycyjnym – zarówno w swym wariacie klasycznym, jak w późniejszych realizacjach. Do jej zrozumienia nie trzeba znajomości mitologii, wystarczy wyobraźnia. Więcej nawet, wydaje się, że ujęcia „mitologiczne”, drobiazgowo rekonstruuujące dzieje bohaterów i powiązania między nimi, obarczone są tendencją do osłabiania wymowy i zacierania odrębności tego mitu⁹. Wystarczy natomiast skromna aluzja do labiryntowego ukształtowania przestrzeni, nawet bez użycia nazwy, by uruchomić rozliczne sensory związane z tym motywem. Rozpowszechnienie schematu labiryntu w różnych kulturach oraz siła, z jaką narzuca się on świadomości i wyobraźni, sugeruje jego odwieczny, archetypowy charakter. Również fakt, że mimo dwustu lat wykopalisk archeologicznych nie odnaleziono żadnej budowli, która choć w przybliżeniu odpowiadałaby przedstawieniom graficznym znanym ze starożytności¹⁰, świadczyć może, że labirynt zawsze – i od zawsze – istniał tylko w uniwersum symboli, a dawne podania i nowożytne hipotezy, utożsamiające go z taką lub inną rzeczywistą budowlą czy tworem natury, wyrastały głównie z potrzeby materializacji jednego z podstawowych znaków naszej wyobraźni.

⁹ Uderzające, że dzieła syntetycznie przedstawiające mitologię grecką często nie poświęcają labiryntowi większej uwagi, np. ani *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej* P. Grimala (wyd. 2, Warszawa 1990), ani *Mitologia Greków i Rzymian* Z. Kubiaka (wyd. 2 popr., Warszawa 1998) nie zawierają osobnych fragmentów na jego temat; labirynt wzmiankowany jest tylko przy okazji sylwetek Ariadny, Dedala, Minotaura itp.

¹⁰ „To, czy ktokolwiek oglądał kiedykolwiek podobny więzieniu a przypisywany Dedalowi gmach, jest wątpliwe, acz nie wykluczone” – stwierdza ogólnie K. Kerényi (*Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 96).

II

Wielowykładalność labiryntu wynika między innymi stąd, że jest to symbol złożony, syntetyczny. Łączą się w nim w paradoksalną jedność wyobrażenia wzajemnie sprzeczne: więzienia, domu i drogi. Labirynt jest więzieniem otwartym, narzucającym konieczność wędrówki, drogą ograniczającą wolność, domem, który nie pozwala na spoczynek. Jest, rzecz można, drogą wtłoczoną do domu-więzienia. Jako więzienie zniewala, krępuje swobodę ruchu i porozumiewania się, odcina od świata zewnętrznego, od innych ludzi, zwykle także od naturalnego światła, skłania do myśli o ucieczce¹¹. Jako droga jest wyzwaniem, nie pozwala na pozostawanie w miejscu, każe antycypować dalsze etapy, spodziewać się zaskoczeń i niebezpieczeństw, stawia przed wyborami o trudnych do przewidzenia konsekwencjach, daje nadzieję – nigdy pewność – na dotarcie do celu.

Rozciągnięcie szlaku czyni z labiryntu osobliwe połączenie przestrzeni zamkniętej i otwartej. George Poulet definiował labirynt jako „miejsce, gdzie człowiek jest uwięziony i zagubiony”, otoczenie wywołujące zarazem lęk przestrzeni i lęk przed jej ograniczeniem. „[...] to więzienie bez murów, a przynajmniej bez granic, więzienie, które więzi nie ograniczeniem przestrzeni, ale jej nadmiarem”¹². Ów nadmiar przestrzeni jest jednak ściśle reglamentowany. Labirynt jako matryca dostępnych tras przewiduje wszystkie możliwe marszruty, wszystkie wybory, i tym między innymi przeraża. Nie można tu zboczyć z drogi, jak przy wędrówce po otwartej przestrzeni, choć można wybrać złą ścieżkę. Nie ma manowców, bywają tylko drogi mylne. Stąd zupełne bezdroża, na przykład las, morze czy pustynia, rzadko bywają labiryntami – chyba że zostaną ukazane jako sieć możliwych albo już wydeptanych, nawet nietrwałych czy tylko wyobrażonych ścieżek, z których trzeba jakąś wybrać¹³.

¹¹ O relacjach między labiryntem a więzieniem szeroko pisze Głowiński (op. cit., s. 174–182).

¹² G. Poulet, *Piranesi i romantyczni poeci francuscy*, przeł. W. Błońska, [w:] idem, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wyb. J. Błoński i M. Głowiński, przedm. J. Błoński, Warszawa 1977, s. 508.

¹³ O labiryntowych przedstawieniach lasu wspomina Głowiński (op. cit., s. 155), morza – B. Rybicka (*Formy labiryntu w polskiej prozie XX wieku*, Kraków 2000, s. 21).

Mogłoby się wydawać, że z punktu widzenia wędrowca jest to świat właściwie jednowymiarowy, zwłaszcza w wypadku labiryntu o jednej trasie, gdzie droga wiedzie naprzód i wstecz, nigdy w bok. Nawet skrzyż czy załamania korytarzy, tak charakterystyczny element planu labiryntów oglądanych przez zewnętrznego obserwatora, dla kogoś zamkniętego we wnętrzu są głównie ograniczeniem poznawczym, skróceniem perspektywy: nie wiadomo, czy za rogiem będzie to, do czego się dąży – centralna komnata albo wyjście – czy też kolejny zakręt, za którym czai się może potwór lub pułapka. To, że droga skręca w lewo lub w prawo, nie ma przecież wpływu na szanse dotarcia do celu. Wędrowkę w takim labiryncie od podróży po otwartym gościńcu różniłaby tylko większa doza niepewności, trudność zorientowania się we własnym położeniu i całkowita niemożliwość zejścia z wyznaczonej trasy. Również w wypadku labiryntów o wielu drogach marszruta prowadząca do celu daje się przedstawić w postaci jednowymiarowego wykresu – linii prostej, na której określono kierunek ruchu, w odpowiednich odległościach zaznaczono rozwidlenia, wskazano, które przejścia są ślepe bądź wracają do punktu wyjścia, ale w całości przedstawiono tylko drogę główną, i to z pominięciem problemu orientacji wobec stron świata. Taki linearny schemat „rozwinętego” labiryntu¹⁴ – nowoczesny odpowiednik nici Ariadny – odznacza się jednak całkowitą niezdolnością do wywoływania efektu labiryntowego, który polega wszak na zagubieniu lub przynajmniej przeżyciu jego możliwości. Co ciekawe, opis słowny, nawet sformułowany w postaci najprostszej, maksymalnie czytelnej instrukcji, już tę zdolność dezorientowania posiada¹⁵, podobnie – wykreślenie trasy na dwuwymiarowym diagramie odwzorującym przestrzenne skomplikowanie labiryntu.

Jeżeli nie chcemy zredukować problemu labiryntowego do kwestii praktycznej (w jaki sposób najszybciej dotrzeć do celu?), musimy się zatem zgodzić, że również w labiryntach o jednej drodze zasadnicze znaczenie

mają skrzyżta i zwoje, które przebywa się podczas wędrowki rzeczywistej lub tylko w imaginacji. Wykonywane zwroty, a także podejścia i zejścia dają poczucie nie tylko długości trasy, ale też rozległości i komplikacji przestrzeni otaczającej wędrowca; pozwalają choćby we fragmentach – i na ogół tylko tak – zrekonstruować jej powikłany plan, a zarazem zaburzając zmysł orientacji, utrudniają odnoszenie tej wewnętrznej przestrzeni do świata poza labiryntem, czynią z niej autonomiczną, wyizolowaną rzeczywistość. Oddziałują na wyobraźnię, wywołując skojarzenia na przykład z płataniną korzeni, wnętrzem ciała, zwierzęcą norą czy zwojami mózgu. Uświadamiając okrężność drogi wiodącej do celu, nadają podróży sens paraboliczny. Wchodzą w relacje z pierwotną symboliką światła i ciemności, dołu i góry, lewej i prawej strony. Istotna dla doświadczenia labiryntowego, a również wymykająca się ujęciom matematycznym, jest kinestetyczna łączność człowieka przemierzającego labirynt z dookolną przestrzenią, doznania fizyczne związane z długością trasy, akustyką, temperaturą i wilgotnością otoczenia, bodźcami świetlnymi, ograniczonym polem widzenia itp. Nieobojętne są rozmiary przebywanych korytarzy i odwiedzanych pomieszczeń, konieczność pokonywania wąskich przejść, przeciskania się i peźania – wykonywania ruchów, które upodobniają wędrującego zarówno do ludzkiego noworodka, jak do węża, najbardziej labiryntowego ze stworzeń¹⁶.

Paradoksalna synteza otwartości i zamkniętości uderza także w geometrycznych przedstawieniach labiryntu. W ich planie widać zazwyczaj scalenie figur domkniętych z otwartymi: pętli czy koncentrycznych kół lub kwadratów ze spiralą albo meandrem. Marcel Brion pisał: „Jeśli połączymy dwa motywy, otwarty motyw spirali i zamknięty motyw splotu, otrzymamy złożony motyw labiryntu, w którym sploty mają wprowadzić do drogi pielgrzyma owe zakręty pozornie nie do rozwikłania, zmuszające go, by uwierzył w więzienie bez żadnej nadziei, podczas gdy spirala sżykuje mu, przy końcu długiego błędzenia i wytrwałej cierpliwości, po-

pustyni – B. Bujwid (*Around the labyrinthine desert towards the sea*, [w:] *Aristippus meets Crusoe: rethinking the beach encounter*, red. Z. Białas, Katowice 1999).

¹⁴ Jego przykład podaje Santarcangeli (op. cit., s. 53).

¹⁵ Por. np.: „Idź zupełnie prosto; później, na drugim rozwidleniu po prawej skręć na prawo; na pierwszym rozdrożu, skąd rozchodzą się trzy drogi, obrań drogę środkową” (ibid., s. 52).

¹⁶ „[...] wąż to ucieleśnione podziemie, żyjące dopełnienie labiryntu” (G. Bachelard, *Ziemia, spoczynek i marszenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Cudak, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 355).

ciechę ocalenia, ponieważ wiedzie go do wewnętrznej komory¹⁷. Santarcangeli łączy tę dwoistość z podwójną rolą labiryntu jako przeszkody dla profanów, a zarazem drogi przeznaczonej dla wybranych, motyw splotu („pesymistyczny, złowrogi”) wiążąc z pierwszą funkcją, a spiralę (motyw „optymistyczny, szlachetny”) z drugą. Pokonywanie kolejnych okrążeń labiryntowej trasy – na dawnych wizerunkach jest ich z reguły siedem lub dziewięć – przypomina wędrówkę przez kręgi piekła, „jednak prowadzą one do miejsca, gdzie dokona się olśnienie¹⁸. Oba motywy występują także w dwudziestowiecznych labiryntach literackich, gdzie niemal bez wyjątków nabierają złowieszczonego charakteru. Koło, pradawny symbol doskonałości i wieczności, staje się tu znakiem sytuacji bez wyjścia; spirala przeradza się w groźny, wciągający wir. Ograniczona, ale otwarta ku światłu przestrzeń klasycznego labiryntu w ostatnim stuleciu konsekwentnie się zamyka¹⁹.

Labirynt jako skrępowana, powikłana, a nade wszystko zadana z góry droga jest czytelną figurą (bardziej alegorią niż symbolem²⁰) przeznaczenia – w każdym sensie: predestynacji, posłannictwa, biegu życia, jego nieuchronnego kresu. Dotyczy to zarówno najstarszych labiryntów o jednej trasie, jak i późniejszych, które zakładają możliwość wyboru, a w konsekwencji – błędzenia²¹. Nowożytny labirynt, jak pisze Brion,

¹⁷ M. Brion, *Hoffmannsthal et l'expérience du Labyrinthe*, Cahiers du Sud 1955, nr 333, cyt. za: P. Santarcangeli, op. cit., s. 179. Otwartość klasycznych labiryntów podkreśla także Kerényi: „Sugerowany przez meander i spiralę labirynt był miejscem wędrówek po drogach okrężnych, ale przecież nie ślepych, bezwyjściowych – nawet jeśli był miejscem śmierci” (op. cit., s. 90).

¹⁸ P. Santarcangeli, op. cit., s. 175.

¹⁹ Proces ten rozpoczął się już w literaturze romantycznej (zob. G. Poulet, op. cit.). O antycznym rozumieniu labiryntu jako „ograniczonej, lecz nie zamkniętej przestrzeni” symbolizującej „drogę ku światłu” pisze Kerényi (op. cit., s. 92).

²⁰ „Termin »symboliczny« łatwo może wprowadzić w błąd. Symbole wymagają objaśnienia, tymczasem [...] meander jest znakiem, który objaśnia się sam, zrozumiałym natychmiast, bez pośrednictwa” – pisze Kerényi o podstawowym składniku plastycznych wyobrażeń labiryntu, który jako znak graficzny jest „pomysłowym skrótem nieskończonej spirali lub meandra [...] na ograniczonej powierzchni” (op. cit., s. 88–89, 92).

²¹ Na podstawie analizy wizualnych przedstawień labiryntów twierdzi się zazwyczaj, że rozwidlenia pojawiły się dopiero w siedemnastowiecznych błędniakach ogro-

to kombinacja ślepych zaułków, nie pozwalających na żadne wyjście, i rozwidleń, gdzie wędrowiec musi ustawicznie dokonywać wyboru swej drogi spośród licznych otwierających się przed nim możliwości. [...] z jednej strony drogi nie dające możliwości wyboru [...], a z drugiej strony skrzyżowania dające nam wolność i niezależność, trudną wolność i niebezpieczną niezależność, gdyż odtąd przeszkodę będzie stwarzał nasz własny wybór, a nie będzie już ona narzucona nam przez los²².

Barokowa wizja wolności jako brzemienia jest oczywiście bliska literaturze współczesnej, ale wcale nierzadko pojawiają się w niej ujęcia losu człowieka jako wędrówki całkowicie lub częściowo zdeterminowanej, dającej się zilustrować wizerunkiem labiryntu pozbawionego rozdroży.

III

Pokrewieństwo labiryntu z więzieniem i drogą nie budzi wątpliwości. Mniej oczywiste są cechy labiryntu jako domu. Dom – przestrzeń zamknięta, ale przyjazna, chroniąca przed światem, pozwalająca cieszyć się zażyłością z bliskimi miejscami i znajomymi ludźmi – wydaje się przeciwieństwem labiryntu²³. W kreteńskim micie i wywiedzionych z niego późniejszych opowieściach gmach zbudowany przez Dedala jest kryjówką więzieniem Minotaura, niechcianego i niebezpiecznego płodu ludzkiej *hybris* – domem obcości. Dla przybyszów z zewnątrz nigdy nie staje się bezpieczną siedzibą, miejscem oswojonym. Są jednak, zwłaszcza w literaturze ostatniego stulecia, ujęcia labiryntu z punktu widzenia Minotaura, zazwyczaj eksponujące ambiwalencję schronienia i więzienia (przyjrzą się im za chwilę). Istnieje również sięgająca starożytności tradycja urbanistyczna, w której labiryntowy zwój murów otaczający miasto ochrania jego mieszkańców przed wrogiem; ten, by dostać się do centrum, musi wielokrotnie pokonać drogę okrężną, wystawiając się na ciosy obrońców.

Jeśli jednak dosłownie potraktować mity o Tezeuszu i Dedalu, trzeba przyjąć, że już kreteński gmach krył w sobie wielość dróg, skoro Tezeusz potrzebował Ariadny, a Dedal skrzydeł, by się z budowli wydostać.

²² Cyt. za: P. Santarcangeli, op. cit., s. 179–180.

²³ Zob. na ten temat M. Głowiński, op. cit., s. 139.

Takie mury otaczały ponoć Troję, a może również Jerycho, skoro trzeba było siedem razy obejść miasto, by przedostać się do jego wnętrza. Trwanie i bezpieczeństwo ekumeny – zbiorowego domu – było w tych wypadkach bezpośrednio chronione przez labiryntokształtne obwałowania; później funkcję ochronną zaczął pełnić sam znak labiryntu umieszczony przy wejściu lub na dachu domostwa.

Taka ochrona, taki dom jest jednak równocześnie zamknięciem i ograniczeniem, co – chyba niezupełnie świadomie – ujawnia wypowiedź Krzysztofa Pendereckiego:

Naturalnym odruchem [artysty wobec zalewu tandety] staje się ucieczka, zamknięcie się we własnym świecie – ale czy ono ocali nasze twórcze siły? W Lutosławicach otoczyłem moją posiadłość, mój ogród wysokim murem, wierząc – zgodnie z myśleniem symbolicznym – że mur ten wzmocni siły wewnętrzne tam wzrastające. Taki *hortus conclusus* to świat sam w sobie, mój kosmos, którego harmonię sam kształtuję. [...] Działając zgodnie z wcześniejszymi wzorcami założyłem również w moim ogrodzie błędnik, labirynt. Tu czuję się pewny, znam wejście i wyjście, zbudowałem go według zasad *construzione legitimitata*²⁴.

Artysta przywołał symbolikę znaną z mistycznej myśli neoplatonickiej, średniowiecznej i późniejszej oraz inspirowanej nimi sztuki. Sam labirynt, alegoria świata materialnego, nie jest tam wprawdzie domem, ale otaczając miejsce o podobnych do domu cechach, funkcjonuje jako jego niezbywalny korelat, stanowi jakby ściany i drzwi, które jednocześnie utrudniają wejście do środka i pozwalają na nie – dzięki którym środek jest środkiem. Centralne miejsce labiryntu, przedstawiane niekiedy umownie jako ogród ze stojącą pośrodku wieżą, samotnym drzewem lub bijącym źródłem, reprezentuje przestrzeń idealną, a w perspektywie judejskiej i chrześcijańskiej – utracony bądź przyszły raj. Załączek tego obrazu widać w topografii pierwszych rozdziałów Księgi Genezis, której wierną, choć stylizowaną ilustracją są czwórdzielne średniowieczne labirynty katedralne:

ne: cztery rzeki wypływają z ogrodu, w którego centrum rośnie drzewo życia, a obok – czy, według niektórych interpretacji, wokół niego – odwracające odeń uwagę drzewo wiadomości; po wygnaniu ludzi u bram ogrodu stają uzbrojeni cherubowie, „aby strzec drogi do drzewa życia” (Rdz 3, 24)²⁵. Ten zespół znaczeń pozostaje pod różnymi postaciami żywy do dziś. Piotr Paziński, odwołujący się do mistyki żydowskiej, odnajduje go na przykład u Joyce’a. „Labirynt symbolizuje przeznaczoną drogę, poddaną ścisłym prawom determinizmu; drzewo – samą spontaniczność, świadcząca o panującej w świecie wolności. Labirynt jest dziełem rąk ludzkich; drzewo – tworem boskim”²⁶. Ale droga do drzewa, do źródła życia i „spokojnego centrum serca”²⁷ prowadzi przez labirynt.

Drzewo jako oś „domu onirycznego” pojawia się w koncepcji Gastona Bachelarda. Splątane korzenie i rozłożysta korona reprezentują quasi-organiczną labiryntowość wysuniętych ku dołowi i górze, niemieszkalnych części domostwa – piwnicy i strychu – przez które dom kontaktuje się z kosmicznymi siłami ziemi i nieba. Dzięki wertykalnemu zróżnicowaniu dom może się także stać strukturalnym odpowiednikiem ludzkiej osoby, czy to w ujęciu platońskim (z pionowym, hierarchicznym podziałem na duszę rozumną, duszę czującą, duszę popędliwą), czy freudowskim (superego, ego, id). W obrazach poddasza i piwnicy powtarza się wiele aspektów więzienia: izolacja, samotność, mrok. Nabierają tu one jednak waloru potencjalnie przynajmniej pozytywnego jako miejsca obcowania z nieświadomością z jednej strony, a uduchowienia czy sublimacji z drugiej. Prowadzące do nich przejścia, korytarze, schody układają się w zminiaturyzowaną wersję labiryntowej drogi.

Dom oniryczny w całej swojej pełni, z piwnicą-korzeniami, z gniazdem na dachu stanowi jeden ze schematów wertykalnych ludzkiej psychiki. [...] dach reprezentuje głowę śniącego oraz działanie świadomości, a piwnica – podświadomość. Nie zabraknie nam dowodów na intelektualność strychu, na racjo-

²⁵ Cytaty ze Starego Testamentu według Biblii Tysiąclecia.

²⁶ P. Paziński, *Labirynt i drzewo. Studia nad „Uliksesem” Jamesa Joyce’a*, Kraków 2005, s. 203.

²⁷ C. Poulet, *Metamorfozy kota*, przeł. D. Baska, [w:] idem, *Metamorfozy czasu*,

²⁴ K. Penderecki, *Artysta w labiryncie*, [w:] idem, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na temat muzyki*, Warszawa 1995, s. 24.

nalny charakter dachu, który w oczywisty sposób stanowi osłonę. A piwnica tak dalece jest miejscem gromadzącym symbole podświadomości, że od razu rzuca się w oczy, że życie świadome rośnie w miarę, jak dom wyłania się z ziemi²⁸.

Te właśnie składniki znaczeniowe umożliwiają funkcjonowanie labiryntu jako znaku inicjacyjnego. W opowieściach labiryntowych często występuje zwłaszcza motyw zejścia do świata podziemnego, do piwnicy-jaskini, i spotkania z zamieszkującymi ją istotami, z potworem albo własnym sobowtórem, po czym następuje niekiedy także wejście na „poddasze” (czasami, jak zobaczymy w rozdziale czwartym, zupełnie dosłownie) lub przynajmniej wyjście na światło. „Wszystkie te wyobrażenia są ilustracją podróży człowieka ku śmierci i odrodzeniu – a przez to wyobrażeniem nieskończoności. [...] Dla wędrowca, który zapuszcza się w labirynt, celem jest osiągnięcie centralnej komory, krypty tajemnic, ale gdy już ją osiągnie, powinien z niej wyjść i powrócić do świata zewnętrznego, to znaczy na nowo się narodzić²⁹. Pokonanie całej trasy to warunek skutecznej inicjacji, bo wtajemniczenie w niejawną, podziemną rzeczywistość nie jest przecież celem samo w sobie, ale ma się przydać w dalszym życiu – doczesnym lub przyszłym. Jednak do labiryntu łatwo się wchodzi (podkreślały to starożytne przedstawienia plastyczne³⁰), znacznie trudniej dotrzeć do jego centrum, jeszcze trudniej wyjść.

Inicjacyjny wariant podróży przez labirynt pojawia się wielokrotnie także w literaturze XX wieku, przeważają w niej jednak przedstawienia inicjacji niepełnej, obejmującej jedynie fragment cyklu zejścia-wyjścia. Albo labirynt nie ma środka, albo nie sposób go opuścić, najczęściej zaś jedno i drugie. Trudność lub niemożliwość wyjścia wynika z planu współczesnych labiryntów, w których dominują zamknięte pętle, z ich tendencji do rozprzestrzeniania się i ogarniania całego świata, a także z tego, że dwudziestowieczny bohater labiryntowy – zazwyczaj młody mężczyzna (to jedyne, co mu zostało z mitycznego Tezeusza) – jest absolutnie samot-

ny. Nie dysponuje przewodnikiem ani żadną pomocą z zewnątrz, a trudno liczyć na nić Ariadny, gdy Ariadny nie ma. Nie posiada też przygotowania, jakie miał człowiek w czasach, gdy z labiryntową topografią zapoznawały go podania, misteria, tańce, graficzne przedstawienia w świątyniach, na skałach czy monetach. Jak pisał Jean Servier, „ten uniwersalny mit [tj. mit labiryntu] wydaje się dążyć do wyrzycia w pamięci ludzi świadomości niebezpieczeństw przejścia na inną płaszczyznę. [...] ryzyko znacznie większe dla tego, kto zaniedbał zapoznania się z drogą³¹. Współczesne narracje, przedstawiające losy bohaterów zapuszczających się w labirynt bez odpowiedniego przygotowania, zachowują jednak wartość edukacyjną, tyle tylko że na ogół nie realizuje się ona w świecie przedstawionym, ale dopiero w odbiorze. Nie mogące się dopełnić, często zakończone śmiercią, połowiczne wtajemniczenia w pośredni sposób wprowadzają czytelnika w zawiłości bytowania w świecie-labiryncie.

IV

Są dwie przeciwstawne możliwości postrzegania konstrukcji labiryntowych: „labirynt może być doświadczany diachronicznie, w czasie, lub synchronicznie, cały od razu – innymi słowy, od wewnątrz lub z wysokości, przez eksploratora lub przez architekta, przez bohatera albo boga, zwykłego człowieka lub artystę. Tezeusz poddawany jest w labiryncie próbie i dlatego poznaje go od wewnątrz, część po części; Dedal jest jego konstruktorem i dlatego widzi jego całość³². Ta trafna obserwacja pozwala lepiej zrozumieć zasadniczą ambiwalencję znaczeniową motywu labiryntu. Jego obraz (wszystko jedno, architektoniczny, plastyczny czy literacki) oglądany z bezpiecznego dystansu, z perspektywy Dedala, jest przede wszystkim, łączącym w sobie skomplikowanie i prostotę, zawiłość i logikę, jest wyszukany wzorem, którego pomysłowość i estetykę możemy

²⁸ G. Bachelard, op. cit., s. 309.

²⁹ P. Santarcangeli, op. cit., s. 179.

³⁰ Powtarza się w nich wyobrażenie otwartej „furty albo steli, na której malowano znak labiryntu” (meander lub spiralę) – K. Kerényi, op. cit., s. 89; zob. tamże il. 28, 30.

³¹ J. Servier, *L'Homme et l'invisible*, Paris 1964, cyt. za: P. Santarcangeli, op. cit., s. 173.

³² W. B. Paris, op. cit., s. 4. Autorka powołuje się na artykuł Ph. Westa, *The redunant labyrinth*, *Salmagundi* 1979, nr 46. Por. także J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław-Kraków 1989, s. VII.

oceniać, oczekując, że zadowolili jednocześnie „oko i umysł”³³. Labirynt widziany z bliska, z perspektywy Tezeusza, labirynt przeżywany, staje się *s w i a t e m* – rzeczywistością daną bezpośrednio, trudną do przeniknięcia i groźną. Uwzględnienie tych dwu perspektyw pozwala dostrzec niepokojącą dwoistość labiryntu, „tego tworu ludzkiego, w którym człowiek się zatracą”³⁴.

W ujęciach artystycznych, szczególnie literackich, mamy zazwyczaj do czynienia ze współwystępowaniem albo oscylacją obu punktów widzenia. Pierwszy, przysługujący raczej autorowi lub opowiadającemu z dystansu narratorowi, odnajdujemy często w partiach ekspozycji. Drugi właściwy jest bohaterowi – uczestnikowi zdarzeń, który dopiero po długiej wędrówce, a i to nie zawsze, może ocenić złożoność labiryntu i ogarnąć jego plan. Rzadko jednak twórca obserwuje poczynania swego bohatera chłodnym okiem demiurga. Zwykle dostrzec można jakieś sygnały jego identyfikacji z blakającą się czy poszukującą postacią: pierwszoosobową formę narracji, rysy autobiograficzne w wizerunku bohatera czy przyjęcie personalnej perspektywy opowiadania. A jeżeli już pojawia się niezaangażowana obserwacja, to często okazuje się, że obserwator sam tkwi w rozleglejszym labiryncie. Z taką sytuacją mamy niejednokrotnie do czynienia w prozie autotematycznej, aktualizującej mitologiczny motyw Dedala uwzięzonego we własnym dziele. Także w tym wypadku literatura labiryntowa staje się narzędziem autorefleksji. Obraz uniwersum, które na zasadzie *mise en abyme* powiela cechy swojego miniaturowego wizerunku, to chwyt odpowiadający starym labiryntowemu motywowi lustra – znakowi samopoznania. Podobną rolę odgrywa wprowadzenie obocznych punktów widzenia Dedala i Tezeusza, „postaci-widza i postaci-aktora”, „człowieka pochłoniętego swoim tragicznym przedsięwzięciem”, który „kontempluje sam siebie na odległość”, „istoty zagubionej i istoty obserwującej swoje zagubienie”³⁵; zabiegowi temu często towarzyszy motyw sobowtóra.

Przeciwstawienie perspektyw Tezeusza i Dedala opiera się na różnicy epistemologicznej (jeden wie o labiryncie wszystko lub prawie wszystko,

³³ P. Santarcangeli, op. cit., s. 51.

³⁴ G. Colli, *Narodziny filozofii*, przeł. i wstępem opatrzył S. Kasprzysiak, Warszawa-Kraków 1991, s. 36.

³⁵ G. Poulet, *Piranesi...*, s. 517.

drugi – nic), ale ma też wymiar etyczny. Zmierzenie się z obcą przestrzenią, udana próba jej pokonania – nie w taki sposób, w jaki przemierza się rozległe obszary, lecz w taki, w jaki pokonać można przeciwnika – odmienienia śmiałka, czyni zeń nowego człowieka. Nawet porażka nie zniweczyła by szlachetności przedsięwzięcia. Natomiast niezaangażowanie, dystans, manipulacja rzeczywistością ani nie bronią przed uwikłaniem w nią, ani nie dają szans na wewnętrzną przemianę. Błądzenie w labiryncie posiada więc jakby moralną wyższość nad projektowaniem czy podziwianiem labiryntów. Może to kolejna przyczyna, dla której w literaturze te dwie perspektywy wprawdzie często się nakładają, ale zdecydowanie przeważa punkt widzenia Tezeusza.

Coraz mniej regularny kształt współczesnych labiryntów, ich rozmnożenie i hipertrofia powodują, że ogarnięcie całości wzoru staje się właściwie niemożliwe. W takim świecie nikt nie jest wyłącznie Dedalem. Trudno być również Tezeuszem, gdy nie wiadomo, czy jest do czego dążyć, gdy centrum labiryntu zanika lub ulega powieleniu, a mnogość rozwidleń i połączeń podważa samą ideę jednolitej drogi i relatywizuje sens każdego wyboru. Ten kształt labiryntu, w oczywisty sposób odzwierciedlający dylematy współczesności, powoduje, że do głosu dochodzi trzecia osoba mitycznego dramatu – Monotaur. Jego rolę przywykło się interpretować biernie, traktując go jako przeszkodę, która nadaje sens działaniom hero-
sa. Nawet w analizach literatury dwudziestowiecznej, podkreślających nie-
klasycyzm widocznych w niej schematów labiryntowych, nie akcentuje
się na ogół podmiotowości potwora, raczej jego nieobecność – ostatecz-
ny dowód odczłowieczenia tej przestrzeni, symbol współczesnej alienacji:

wydaje się, że Minotaur zniknął. Jak powiada Tezeusz w *Królach Cortázar*a, choćby zabił Minotaura, „problem pozostanie; jego śmierć uczyni [Tezeusza] panem więzienia”, wciąż jeszcze będzie musiał odnaleźć drogę na zewnątrz. [...] labirynt bez Minotaura może być bardziej przerażający niż taki, który ukrywa bestię, bo brak sensu niepokoi bardziej niż jego nadmiar. [...] Przy nieobecności konkretnych postaci mitologicznych [Minotaura, Ariadny – M. W.], które w jakiś dziwny sposób usprawiedliwiały istnienie labiryntu, humanizowały go, labirynt słów otacza nas jeszcze ściślej [...]”³⁶.

³⁶ W. B. Parla, op. cit., s. 83.

Ale Minotaur pozostał w zakamarkach labiryntu. Co więcej, od czasu do czasu przejmuje rolę protagonisty, nawet narratora. To zrozumiałe – skoro świat jest labiryntem, któż może o nim opowiedzieć lepiej niż jego lokator, prześladowany, więziony, zagrożony, ale przecież zadomowiony w krętych korytarzach. Środek labiryntu nie jest dla niego celem dążeń, raczej punktem wyjścia, siedzibą, miejscem, z którego wyrusza i do którego powraca; centrum może też wcale nie istnieć: w jego domu jest pokoi wiele. Zwierząco-ludzki Minotaur stał się figurą symbolizującą silnie odczuwaną dwoistość współczesnych: nie diabelsko-anielską podwójność człowieka, który wie, że walczą w nim przeciwstawne siły, z których jedna – wiadomo która – powinna zwyciężyć, lecz organiczny związek człowieczeństwa ze zwierzęcością, radykalną podwójność, której nie da się zredukować ani pokonać. W dawnych realizacjach motywu labiryntu Minotaur reprezentował mroczną, irracjonalną, antyspołeczną stronę ludzkiej natury, przeciwieństwo mocy uosobionych przez solarnego bohatera, którym w końcu musiał ulec. Wiek XIX, a w jeszcze większym stopniu XX, odkrył potwora zarówno w Tezeuszu, jak w Dedalu. Zabić go oznaczałoby zabić siebie. Udawanie, że go nie ma, byłoby samooszustwem i przejawem tchórzostwa. Trzeba zatem pozwolić mu przemówić.

Dwa najwyrazistsze literackie autoportrety tego mieszkańca labiryntu to *Schron* Kafki oraz *Notatki z podziemia* Dostojewskiego (prototekst większości utworów analizowanych w tej pracy) ale przecież jego głos słychać także w cytowanym wcześniej wyznaniu Pendereckiego. „Biedni bezdomni wędrowcy na drogach polnych, wśród lasów, w najlepszym razie ukryci w stercie liści lub w stadzie towarzyszy, wydani na pastwę nieba i ziemi”; „znajduję się w lepszej sytuacji, jestem bowiem u siebie, znam dokładnie wszystkie ścieżki i ich kierunki” – to mógłby być dalszy ciąg wyznania artysty, który zbudował sobie miejsce odosobnienia według zasad *construzione legitimata*. Mówi to jednak Kafkowski człowiek kret, Dedal-Minotaur, w pełni świadomy iluzoryczności wszelkiego schronienia = domu czy labiryntu: „zawsze jest błędem, gdy pewną rzecz posiada się tylko w jednym egzemplarzu”; „Nic tu nie znaczy [...], że znajdujesz się u siebie, to raczej ty mieszkasz w ich domu” = u potężniejszych od sie-

bie „istot z głębin”, istot „mego pokroju, znawców – biegłych w sprawach budownictwa”³⁷. Sam Kafka nie był wolny od minotaurowych pokus:

Często myślałem już o tym, że dla mnie najlepszym sposobem życia byłoby z przyborami do pisania i z lampą zamieszkać w najdalszym pomieszczeniu rozległej, zamkniętej piwnicy. Jedzenie by mi przynoszono, stawiano by je zawsze daleko ode mnie, przed najbardziej zewnętrznymi drzwiami do piwnicy. Droga po jedzenie, w szlafroku, przez wszystkie korytarze piwniczne, byłaby moim jedynym spacerem. Potem wracałbym do mojego stołu, jadłbym powoli i z uwagą i natychmiast zasiadałbym znowu do pisania. Co ja bym wtedy napisał!³⁸

Literacka perspektywa, w której labirynt traktowany jest jak dom, a dom jako labirynt, rzadko ujawnia się w tak pełnej postaci, częściej nakłada się na inne ujęcia, mniej lub bardziej wyraźnie naznaczając narrację spojrzeniem mieszkańca podziemi. Do najciekawszych pod tym względem przykładów – i w ogóle najbardziej niezwykłych realizacji toposu labiryntu – należy proza Białoszewskiego, zwłaszcza *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Pokazuje on świat, w którym góra stała się z dołem. Rozciągające się pod bombardowanym, palonym, ostrzeliwanym miastem przestrzenie piwnic, przekopów, kanałów odznaczają się względnym spokojem. „Po tym piekle na górze”³⁹ chroniący się w nich człowiek odczuwa ulgę, tylko czasem zabarwioną klaustrofobicznym lękiem: „Ale jak tu było ciasno. A żadnego nic innego, wyjścia, dziury, zapasiku zakamarkowego. Tylko kocie okienko w górze i to miejscenko. Ciepelko. Tyle bycia, co smrodku i strachu” (s. 101). Ten dziwny labirynt nie jest przestrzenią samotności, nie jest też „miękkim labiryntem”, w którym jednostka dusi się w ludzkim natłoku⁴⁰. Panujący w nim ścisk ukazany zostaje jako coś po-

³⁷ F. Kafka, *Schron*, przeł. A. Kowalkowski, [w:] idem, *Ameryka. Nowele i miniatury*. Wyrok, Warszawa 1994; cytaty ze stron 419, 417, 422, 418, 429.

³⁸ F. Kafka, *Listy do Felicy*, tłum. I. Krońska, t. 1, Warszawa 1976, s. 245.

³⁹ M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, wyd. 2, Warszawa 1971, s. 151. Kolejne cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

⁴⁰ Taką odmianę, częstą w dwudziestowiecznych miejskich labiryntach, wyróżnia Bachelard obok labiryntu „twardego”, który jest zimny, kanciasty i przeraża pustką

zytywnego – to bliskość: „Warszawa pod ziemią była do spółki” (s. 134). „Mój labirynt. Mój schron” (s. 111), współtworzony przez mobilizowanych do kopania cywilów, oczywiście również dezorientuje, między innymi dlatego, że nieustannie się zmienia, trzeba się go więc uczyć wciąż od nowa. Ale uczyć się można od innych, zasada solidarności nakazuje wzajemne przeprowadzanie się, wtajemniczanie w znane sobie fragmenty przestrzeni. Ciekawe, że obszar, w którym panuje wzorowy porządek, a uciekinierów prowadzą kompetentni przewodnicy, przedstawiany jest z o wiele większym dystansem. Kanały, o których bajki opowiadają sobie cywile – domena państwa (podziemnego) i oficjalności – nie tracą przy tym cech labiryntowych:

Jak w studni. To też mało. Bo to nie tylko studnia w poprzek, bez dna. Ale w ogóle coś bez początku i końca. I nieprzeliczone. Bo rozwidlające się. Przecież tyle kanałów, ile ulic. Czyli jeszcze raz miasto. Trzecia Warszawa licząc od wierzchu. Pierwsza na wierzchu właśnie. Ta z przejściami przez podwórza i sienie. Druga – schronowa. Z systemem podziemnych połączeń. A pod tą podziemną jedną ta podziemna. Z ruchem. Z regulowaniem. Z napisami. [s. 152]

Cywile zamieszkują poziom środkowy. Domowość tej przestrzeni, podkreślona symbolicznie tym, że bohater wędruje po niej w kapciach, wynika w dużej mierze ze zdominowania jej przez kobiety: przenoszące dobytek, budujące prowizoryczne kuchnie, użerające się z powstańcami. Białoszewski poświęca tej sprawie dyskursywny passus, odbiegający od poetyki reszty utworu:

W czasach wojny zawsze chyba jest nawrót do matriarchatu. A jeszcze ta wojna. A jeszcze to zejście w dół, pod Warszawę (w to mrowisko schronowe), to powstanie. To był nawrót – wybuch. Matriarchatu. Piwnicznego? Jaskiniowego? Co za różnica. Kupy ludzi. Rządzą matki. [s. 97]

(G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris 1948, s. 213; za: W. B. Paris, op. cit., s. 85).

Ten antropologiczny komentarz, przypominający o żeńskiej symbolice podziemnego świata, przywodzi na myśl obraz labiryntu jako pierwotnego domu jaskini, który pojawia się na przykład w feministycznych reinterpretacjach filozofii Platona. Nawiązując do nich, Wendy Faris zastanawia się nad możliwością odsłonięcia kobiecego sensu labiryntu, zakrytego przez tradycję męskich interpretacji tego motywu⁴¹. *Pamiętnik z powstania warszawskiego* na swój sposób ów postulat realizuje, ukazując matriarchalną społeczność minotaurów, ściganych po zakamarkach labiryntu przez tych, którzy zawsze pozostaną w tej przestrzeni intruzami. Odwołując się do podziału ról, jaki znamy z greckiego mitu, trzeba by powiedzieć, że Białoszewski zaciera różnicę między Minoturem a składanymi mu ofiarami, bo ofiarom tym narzucono rolę na wpół zwierzęcych potworów. Podobną perspektywę, wywracającą na nice porządek mitologiczny, odnajdziemy u Sandauera w *Śmierci liberała*, a także w innych tekstach podejmujących temat Holokaustu – w *Czarnym potoku* Leopolda Buczkowskiego czy w *Podróży* Idy Fink.

Chyba nie bez związku z doświadczeniami, z których wyrosły wymienione utwory, pozostaje sympatia dla Minotaura widoczna u współczesnych badaczy i eseistów. „Smutkowi zwierzęcości” piękne akapity poświęcił Santarcangeli⁴². Zbigniew Herbert wyznawał nie do końca żartem: „Biedny Minotaur! Miałem dla niego, od zamierchłego dzieciństwa, więcej czułości niż dla Tezeusza, Dedala czy innych spryciarzy”⁴³. Paris pracę o literackich labiryntach dedykuje: *To the monster*. Możemy sprawdzić swoją podatność na ten rodzaj emocji, oglądając reprodukcję na stronie tytułowej niniejszej książki mozaikę z rzymskiego cmentarza w północnoafrykańskim Hadrumentum. Co przykuwa naszą uwagę: okręt Tezeusza, który w świetle dnia wypływa w morze, unosząc na pokładzie ocaloną młodzież ateńską, czy raczej konwulsyjnie skręcona w środku labiryntu postać Minotaura? Z kim łatwiej nam się utożsamić? I o czym myślimy po przeczytaniu inskrypcji: *Hic inclusus vitam perdit* – „Tu zamknięty traci życie”, umieszczonej przy wejściu do labiryntu? Gdzie

⁴¹ W. B. Paris, op. cit., s. 190–194.

⁴² P. Santarcangeli, op. cit., s. 9–10.

⁴³ Z. Herbert, *Labirynt nad moreem*, Warszawa 2000, s. 42.

wreszcie leży nasz świat – pod jasnym słońcem na otwartym morzu czy w gęstej sieci labiryntu? Jeśli na morzu, to wiemy, że i ono jest do labiryntu podobne⁴⁴.

V

Właściwa sztuce tendencja do ustanawiania jedności między treścią a formą w wypadku literackich przedstawień labiryntowych posunęła się szczególnie daleko, doprowadzając do powstania języka ikonicznego, opartego na podobieństwie znaku i desygnatu. Już na początku XIX wieku zaczęła się kształtować konwencja opowiadania o labiryncie, która w pełni rozwinęła się w wieku następnym i pozostaje żywa do dziś. Jej istotą jest wynikać z dążenia do odpowiedniości tematu i przedstawiającego go wypowiedzi swoista „labiryntyżacja” dyskursu. Poniżej sumarycznie przedstawiam charakterystyczny dla literatury współczesnej zespół środków artystycznych służących temu celowi⁴⁵.

(1) Labiryntowość przestrzeni literackiej, jej zamkniętość, skomplikowanie, nieprzejrzystość, „deformacja przez rozciągnięcie”⁴⁶. Występowanie obrazowania labiryntowego (opisy długich, zwłaszcza rozgałęzionych korytarzy, ciasnych lub ciemnych przejść, zamkniętych drzwi, krzyżujących się ulic, obcych, nieprzyjaznych wnętrz, podziemi, strychów itp.), zacieranie tożsamości miejsc (ich anonimowość, złudne podobieństwo, nieoczekiwane zmiany wyglądu, ujednoczenie np. przez monotonię kolo-

⁴⁴ Zdumiewający przykład braku wrażliwości na wymowę losu Minotaura odnajdujemy u Santarcangelego (czy tylko w polskim przekładzie jego dzieła?). Opowiadając o tej samej, nie zachowanej do dziś mozaice badacz, może w konsekwencji błędnego odczytania inskrypcji, słyca wymowę obrazu: „Miała ona wymiary około sześciu metrów na trzy i pół metra i bardzo ładny deseń: w centrum Minotaur już pokonany; na zewnątrz okręt i następujący napis: „*Hic inclusus vitam perdidit*” [Tu zamknięty stracił życie] (co może być aluzją do pochowanego w pobliżu zmarłego) [...]” (op. cit., s. 251).

⁴⁵ Termin *labyrinthification of the discourse* wprowadza Faris (op. cit., s. 10–11). Na temat ikoniczności przedstawień labiryntowych zob. *ibid.*, s. 11–15. Zarys poetyki prozy labiryntowej rekonstruuje za pracami Faris, Głowińskiego i Rybickiej, uzupełniając je tam, gdzie to konieczne.

⁴⁶ Określenie Pouleta (op. cit., s. 498).

rystyki czy oświelenia), niepewność relacji przestrzennych. Powtarzalne motywy: miasto, wieża Babel.

(2) Analogiczna modyfikacja czasu – alinearność, powrotność, spowolnienie lub zmienne tempo upływu; trudność ustalenia kierunku przebiegów czasowych, ich odwracalność, nieciągłość, nakładanie się, równoległość lub rozgałęzienia. Uprzeźrzenie czasu, np. prezentowanie teraźniejszości, przeszłości, przyszłości jako istniejących obok siebie.

(3) Nielinearność fabuły, jej wielokierunkowość, rozpadanie się na epizody, wariantowość, cykliczność. Powtarzalność zdarzeń, zatarcie lub zaburzenie związków między poszczególnymi wydarzeniami i sekwencjami fabularnymi, trudność lub niemożliwość ustalenia następstwa i hierarchii faktów, odwracanie porządku przyczyny i skutku, wprowadzanie innej niż kauzalna motywacji zdarzeń (losowość, determinizm, predestynacja). Splątane i urwane wątki. Niepewny status zdarzeń (obiektywne subiektywne, jawa–sen, rzeczywistość–wyobrażenie). Labiryntowe motywy fabularne: błądzenie, ucieczka, wędrówka (spowolniona, ograniczana), poszukiwanie (wejścia, wyjścia, miejsca, osoby, przedmiotu), dociekanie, interpretacja, śledztwo.

(4) Nieciągłość narracji, jej posegmentowanie, asocjacyjność, dygresyjność, niekonkluzywność. Prezentacje potencjalne, zastąpienie konstatacji hipotezą, domysłem, interpretacją (albo nieodróżnialność tych dwu typów sądów). Punkt widzenia umieszczony wewnątrz świata przedstawionego (pojedynczy lub zwielokrotniony) lub przemienność perspektywy wewnętrznej i zewnętrznej. Zmienność strategii opowiadania. Niejasny status narratora i wypowiedzi narracyjnej.

(5) Bohater o niestabilnej lub niepewnej tożsamości, nieciągłej biografii, często bezimienny. Zabłąkany, zdezorientowany, poddany przygnusowi lub opanowany obsesją ruchu, próbujący rozeznaczyć się w swojej sytuacji i w otaczającej rzeczywistości; samotny, bezdomny, wyobcowany, nie mogący się porozumieć z innymi. Typowe motywy: wtajemniczenie, sobowtór, lustro, śmierć.

(6) Kompozycja rozluźniona, fragmentaryczna, łącząca heterogeniczne elementy, wariacyjna. Trudność wyodrębnienia głównego motywu znaczącego. Paralelizm początku i zakończenia utworu (np. przybycie i wyjazd, powrót do punktu wyjścia), ich arbitralność (początek wpro-

dzający *in medias res*, urwane lub otwarte fabularnie zakończenie), zwielokrotnienie (alternatywne warianty początku/zakończenia).

(7) Zawilość lub monotonia stylistyczna, długie zdania z licznymi wtrąceniami, wyliczenia, powtórzenia (pełne lub z nieznacznymi zmianami), eliptyczność, niespójność składniowa. Opóźnianie informacji oczekiwanej przez czytelnika, posługiwanie się paradoksem, antynomią, nierozstrzygalnością logiczną. Gry słowne, eksponowanie wieloznaczności wyrażeń. Mnożenie alternatyw. Wielość wzorców stylistycznych. Cytatowość, posługiwanie się techniką kolażu.

(8) Nakładanie się przedstawień i konstrukcji labiryntowych z różnych skal i poziomów organizacji utworu, np. drobne detale przestrzenne obserwowane przez bohatera – przestrzeń, w której przebywa – jego własna psychika; oglądane przez bohatera dzieło sztuki przedstawiające labirynt/przedmiot o labiryntowej strukturze – sytuacja bohatera – tekst czytany przez odbiorcę.

(9) Mieszanie konwencji gatunkowych, intertekstualność, autotematyzm, metaliterackość, autogeneratywność.

(10) Wysoki stopień aktywności interpretacyjnej czytelnika jako warunek rozumiejącej lektury. Tematyzacja sytuacji odbioru. Gra z czytelnikiem.

Oczywiście, wiele spośród wymienionych cech charakteryzuje poetykę powieści nowoczesnej jako takiej. Stąd na przykład Wendy Faris w swojej monografii współczesnej prozy labiryntowej bierze pod uwagę tylko te utwory, w których pojawia się nazwa „labirynt” lub stosowne aluzje mitologiczne (oba sygnały często występują w tytułach, czasem tylko w nich). Myślę, że to nadmierne ograniczenie. Można przecież wskazać teksty niewątpliwie ukształtowane na wzór labiryntu, w których żadne z tych kryteriów nie zostało spełnione. Należą do nich *Bramy rajy* Andrzeja Jędrzejewskiego – przewrotna narratywizacja spiralnego labiryntu katedralnego, w której meandry opowieści-sповідzi towarzyszącej dziecięcej pielgrzymce stopniowo odsłaniają ukryte centrum świata, prawdziwą przyczynę wszelkiego dążenia: tęsknotę niespełnionego pożądania. Należy także *Austeria* Strykowskiego, zbudowana na opozycji ruchu po kole i po linii prostej, niemożliwej i zgubnej ucieczki oraz zbawczego wyjścia na przeciw śmierci. Wziąwszy pod uwagę dominującą w symbolice labiryntu rolę przestrzeni, sądzę, że odpowiednie ukształtowanie w utworze relacji

przestrzennych może być wystarczającym sygnałem nawiązania. Ponadto aluzja do kreteńskiego mitu wcale nie jest niezbędnym warunkiem oddziaływania przedstawień labiryntowych – mają one ogromny potencjał znaczeniowy niezależny od mitologicznych prefiguracji.

Rozwinięcia wymaga punkt ostatni. Nakierowanie prozy labiryntowej na czytelnika jest zjawiskiem kluczowym i bez jego pełnego uchwycenia nie da się zrozumieć swoistości tej literatury. Faris, która poświęciła tej sprawie najwięcej uwagi, mówi wręcz o współtworzeniu takiej powieści przez jej odbiorcę⁴⁷. Założenie odbioru uczestniczącego, swoista interaktywność współczesnej prozy labiryntowej, uwidacznia się często już na poziomie werbalnej organizacji wypowiedzi (na przykład we wprowadzaniu wyrażeń wieloznacznych, których sens nie daje się ostatecznie ustalić przez odwołanie do kontekstu, można go tylko wybrać spośród szeregu możliwości – lub wybór zawiesić). Od czasów *Ulisesa* powieść przerzuca na barki czytelnika znaczną część odpowiedzialności za odniesienie nazw do desygnatów, powiązanie wyrażeń w ciągi znaczące, ustalenie połączeń między fragmentami, nie wspominając o interpretacji całości utworu.

Konieczność podejmowania decyzji, wyczulenia na niuanse semantyczne i stylistyczne, aktywnego poszukiwania znaczenia, powrotów do już przeczytanych fragmentów, rewidowania wcześniejszych hipotez, wytrwałości w pokonywaniu dłużyzn i nieciągliwości – wszystko to przekształca labiryntowy tekst w zadanie dla odbiorcy, analogiczne do tego, przed jakim stoi bohater. Podobieństwo takiej lektury do wędrówki w labiryncie potęgują zarówno początki utworów, niejednokrotnie „zaporowe”, utrudniające dostęp do ich wnętrza (na przykład zawierające mylne sugestie do aktualizowanych w dziele konwencji), oraz rozliczne inne chwytliwy dezorientujące, jak też swoiste znaki dla czytelnika przemierzającego się w przestrzeni dzieła: powtórzenia, nawiązania i komentarze metatekstowe. Stopniowe uczenie się zasad organizacji tekstu prowadzi do zmiany perspektywy poznawczej w trakcie lektury, przybliża odbiorcę do autorskiego punktu widzenia i umożliwia wydobycie się z literackiego labiryntu, poznanie jego planu.

⁴⁷ W. B. Faris, op. cit., s. 22. W kolejnych akapitach zbieram i uzupełniam uwagi na ten temat rozproszone w kalające badaczki.

Poddanie czytelnika próbie lektury, skonfrontowanie go z tekstem labiryntem, czasem nawet tekstem potworem ma, zdaniem Faris, wymiar inicjacyjny: wtajemnicza w zawilosci literatury i świata, rozwija kompetencję językową, literacką i kulturową, poszerza świadomość, pozwala w pewien sposób dorosnąć. Paradoksalnie, do prerogatyw owej „dorosłości” należy docenienie niejednoznacznych labiryntowych przyjemności: gry niepewności i nadziei, kombinacji dążenia do poznania i chęci ucieczki, poczucia kontroli rzeczywistości i oszołomienia jej chaotycznym nadmiarem. Proza labiryntowa przynosi afirmację płodności języka i uczy, jak żyć w jego labiryncie, proces dochodzenia do celu stawiając wyżej niż zrozumienie, które mogłoby być jego rezultatem. I w tym sensie odpowiada współczesności równie ściśle, jak labirynty starożytne czy średnio-wieczne odpowiadały swojemu światu.

Uderzające jednak, że w wypadku większości utworów ta nowoczesna czy ponowoczesna świadomość autorów i niektórych przynajmniej czytelników, swobodnie żeglujących po podobnym do sieci obszarze kultury (z labiryntu pozostała tu wielość dróg i konieczność ruchu, ale od dawna nie ma już granic ani środka) zderza się z przednowoczesną świadomością bohaterów, zazwyczaj uparcie wierzących w prawdę, w realność celu poszukiwań i wyjścia z labiryntu – w kres wędrówki. Powtarzanie tradycyjnych konstrukcji fabularnych i kreacji postaci oraz narzucanie odbiorcom punktu widzenia takich bohaterów niewątpliwie świadczy o żywotności mitu poszukiwania, o niezbywalnej potrzebie dążenia.

VI

Podjęcie motywu labiryntu nie oznacza automatycznego uruchomienia poetyki labiryntowej – nawet w literaturze współczesnej i nawet w utworach, w których symbolika labiryntu odgrywa dominującą rolę – choć korelacja tematu i sposobu jest wyraźna i zazwyczaj obserwujemy przynajmniej częściową labiryntyzację takich wypowiedzi. Zarówno jedno, jak drugie widać będzie w dziełach, które omawiam w kolejnych rozdziałach. Ich dobór i sposób potraktowania wymagają krótkiego komentarza. O labiryntach w literaturze można pisać rozmaicie: tak jak Michał Głowiński, przywołujący ogromny materiał przykładowy z kilku obszarów językowych, by w nim poszukiwać prawdziwości, lub tak jak Wendy

Faris czy Elżbieta Rybicka dobierające do bliższej analizy kilka znaczących dzieł reprezentujących różne typologiczne i historyczne warianty prozy labiryntowej; można wreszcie, jak Bojana Bujwid, przyjrzeć się twórczości jednego autora czy autorki⁴⁸. Wybieram podejście drugie, ale z dodatkowymi modyfikacjami, które wynikają z istnienia wymienionych opracowań monograficznych. Pozwala mi ono na większą swobodę – może nawet pewną kapryśność – w kształtowaniu korpusu badanych tekstów, a w konsekwencji na pokazanie tych właściwości literackich reprezentacji labiryntu, które mogą umknąć przy analizie w pełni respektującej wymogi systematyczności i reprezentatywności.

Skupiam się na dwudziestowiecznej prozie polskiej, z dwoma wszakże znaczącymi wyjątkami. Pierwszym jest *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna – nowela z początku XX stulecia, jedno z dzieł założycielskich literatury współczesnej, przedmiot mniej lub bardziej zapośredniczonych odniesień w wielu późniejszych tekstach kultury. Drugi wyjątek to napisany sto lat wcześniej po francusku *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, do którego doprowadza mnie analiza współczesnej powieści Stanisława Lema. Właśnie rola relacji międzytekstowych oraz istnienie swego rodzaju labiryntowej tradycji literackiej należą do zagadnień niewystarczająco omówionych w dotychczasowych opracowaniach. Pokazuję je na przykładzie *Pamiętnika znalezionej w wannie* Lema, ale podobne mechanizmy funkcjonują także u Gombrowicza, Sandauera czy Mrożka.

Po drugie, nie podporządkowuję swoich rozważań całkowicie głównemu tematowi, starając się przede wszystkim, by poszczególne rozdziały dawały jak najlepsze interpretacyjne przybliżenia wybranych tekstów: labirynt i labiryntowość raz będą stanowiły kwestię centralną, innym razem poboczną, zgodnie z miejscem, jakie zajmują w planie danego dzieła. Chodzi o pokazanie, jak rozmaite są możliwości literackiego wykorzystania struktur labiryntowych. Kontinuum rozciąga się od zdominowanych konstrukcyjnie i semantycznie przez wzorzec labiryntu powieści Lema i Gombrowicza po *Monię Clavier* Mrożka, która uzmysławia, że w litera-

⁴⁸ B. Bujwid-Sadowska, 'The labyrinth as an aesthetic category in the works of Anais Nin (niepublikowana rozprawa doktorska); eadem, *The symbolic exile from the labyrinthine house of the interior in Anais Nin's works*, [w:] *The writing of exile*, red. W. Kalaga, T. Rachwał, Katowice 2001.

ture XX wieku świadomość labiryntowa dochodzi do głosu nawet tam, gdzie nie ma prawie żadnych formalnych ani tematycznych nawiązań do labiryntu.

Po trzecie, niektórym tekstom i autorom przyglądam się uważniej niż innym, i to niezależnie od ich rangi artystycznej i miejsca w historii literatury. Zdając sobie sprawę z dysproporcji, do jakich to prowadzi, uważam, że w ten sposób najlepiej można ukazać bogactwo aspektów i zróżnicowanie funkcji labiryntu jako literackiego motywu i modelu konstrukcji. Tak na przykład w dwóch rozdziałach omawiam skromną objętościowo prozę artystyczną Artura Sandauera, która stanowiła przecież margines aktywności pisarskiej tego krytyka. Jednak w każdej z jego książek – zbliżonych do siebie tematycznie i nie tak odległych czasowo – labirynt ma zupełnie inne znaczenie, aktualizują one bowiem różne grupy sensów, których nośnikiem jest ten symbol; w odmienny również sposób kształtuje się labiryntowość formalna tych tekstów. Z kolei poświęcenie aż trzech rozdziałów *Pamiętnikowi...* Lema pozwala przedstawić wielość wymiarów, w jakich wzorec labiryntu może wpływać na pojedyncze dzieło: w rozdziale piątym skupiam się na kreacji przestrzeni literackiej w tej powieści, w szóstym omawiam jej uwikłania intertekstualne, w kolejnym szczegółowo analizuję związki z wybranym labiryntowym pre-tekstem.

Pozornie arbitralny rozkład akcentów i dobór przykładów – wśród których znajdują się arcydzieła uznane na skalę światową i rzeczy mało znane (albo tylko słabo opisane), są utwory psychologiczne, autobiograficzne i bliskie fantastyce, wypowiedzi zwarte i rozmaicie zorganizowane zbiory tekstów – jest zatem celowy. Pozwala zaprezentować, na zasadzie *partes pro toto*, siłę oddziaływania motywów labiryntowych w literaturze ostatniego stulecia, ich rozpowszechnienie w różnych typach prozy, różnorodność form, jakie motywy te przybierają, i wielość problemów, których uchwycenie staje się dzięki nim możliwe.

W większości analiz staram się eksponować charakterystyczne dla powieści labiryntowej nastawienie na odbiorcę. Robię to, nie tylko opisując środki, dzięki którym utwór narzuca projektowanemu czytelnikowi punkt widzenia postaci literackiej, zwodzi go intertekstualnymi aluzjami, wikła w zawilości interpretacji. Poddaję także refleksji istniejące świadectwa odbioru profesjonalistów. Krytyczne spojrzenie na literaturoznawczą recepcję *Śmierci w Wenecji*, *Kosmosu*, „rękopisów” Potockiego i Lema – na

labirynt odczytań, pączkujący z tych tekstów – możliwe jest tylko dzięki przyjęciu bezpiecznej postawy Dedala. Utrzymanie tej uprzywilejowanej pozycji miałyby się jednak z celem. Dlatego we wszystkich wypadkach porównanie i ocena wysiłków podejmowanych przez innych jest dla mnie punktem wyjścia do własnych wycieczek interpretacyjnych, których nieuniknioną ryzykowność równoważą oczywiście nadzieja na znalezienie skarbu. W gruncie rzeczy jednak ani postawa demiurga Dedala, ani awanturnika Tezeusza nie dominują w tej książce. Nie jest ona zapisem ekspedycji zdobywczej, lecz raczej sprawozdaniem z wędrówki podjętej dla samej przyjemności wędrowania. „Labirynt stanowi ojczyznę zwlekania”⁴⁹. Czytanie labiryntowe – postawa, na którą składa się gotowość podróżowania okrzęznymi drogami, ciekawość bocznych korytarzy, wylapywanie raczej powiązań niż reguł, brak pośpiechu w dążeniu do celu – czytanie ze świadomością, że nie ma ostatecznych interpretacji ani wyjścia z tekstowego świata, ale też z przeświadczeniem, że nie musi to być powód do rozpacz – powinno mieć za patrona chyba Minotaura.

⁴⁹ W. Benjamin, *Park Centralny*, przeł. H. Orłowski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, wyboru dokonał H. Orłowski, wstęp J. Kmita, Poznań 1975, s. 252.