

Natalia Chwaja

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Wszystko już tu było, od samego początku” – Mikrokosmosy Claudia Magrisa jako triesteńska auto/bio/geografia¹

Analizując charakteryzującą narrację Benjaminowskiego *Berlińskiego dzieciństwa około roku tysiąc dziewięćsetnego* splot współzależnych elementów autobiograficznych i topograficznych, Anna Zeidler-Janiszewska i Graeme Gilloch podkreślają kluczową dla indywidualnej „lektury miasta” rolę pracy pamięci, w efekcie której konkretne bodźce miejskiej przestrzeni automatycznie wywołują w odbierającym je podmiocie przynależne im ukryte wspomnienia i obrazy z przeszłości². Przestrzeń staje się w tym procesie swoistym „pretekstem mnemotechnicznym”, wyzwalającym reakcję na podobieństwo Proustowskiej *mémoire involontaire*. Odwołując się do spostrzeżeń poczynionych przez badaczy twórczości Waltera Benjamina, także na rolę Triestu dla rozwijanego w powieści-eseju *Mikrokosmosy* (1997) Claudia Magrisa wątku autobiograficznego warto spojrzeć w pierwszym rzędzie jako na „pretekst mnemotechniczny”, przestrzeń zbudowaną ze wspomnień, o konstrukcji zbliżonej do autobiograficznych migawek miasta z *Berlińskiego dzieciństwa*. Argumentów sugerujących słuszność takiego porównania dostarcza między innymi lektura przygotowanego przez Magrisa wstępu do włoskiego przekładu Benjaminowskich *Städtebilder*, zredagowanego w 1963 r. przez Pétera Szondiego zbioru esejów-reportaży niemieckiego filozofa, poświęconych interesującym go miastom. We wprowadzeniu do wydanej w 2007 r. reedycji tej książki Magris podejmuje

¹ Pojęcie auto/bio/geografii stosuję, odwołując się bezpośrednio do jego definicji rozwijanej i analizowanej szczegółowo przez Elżbietę Rybicką. Zaletą tego neologizmu, odnoszącego się bardziej do pewnej tendencji literackiej niż do konkretnego gatunku, jest, według badaczki, jednocześnie nawiązanie do pisarstwa „autobiograficznego i biograficznego” oraz sugestia, że „istnieje taki rodzaj literatury dokumentu osobistego, w którym historia człowieka rozumiana jest przez miejsca geograficzne”; E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 282.

² Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Berlińskie loggie – paryskie pasáže. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny”*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. taż, Poznań 1997, s. 83; G. Gilloch, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge 1997, s. 68.

problem relacji człowieka i przestrzeni, a także sposobu, w jaki ukształtowana przez miejsce tożsamość oddziałuje na postrzeganie rzeczywistości. By przedstawić związek tej problematyki z pracami Benjaminą, Magris nawiązuje do treści kilkudziesięciu opowiadań Jorgego Luisa Borgesa, którego bohater-artysta, odmalowawszy portret znanego sobie świata, po skończeniu obrazu rozpoznaje na nim rysy własnej twarzy. Analogiczny proces charakteryzuje, zdaniem Magrisa, twórczość Benjaminą, której pośredni, mimowolny, niejednokrotnie zakamuflowany autobiografizm ujmuje on w następujący sposób:

Być może nikt lepiej od Benjaminą nie sporządził swojego autoportretu właśnie poprzez przedstawienie rzeczy i figur tego świata. [...] Świat nie jest dla niego naturą, utraconą na długo wcześniej, w epoce tak odległej od jego życia i dzieciństwa [...]. Świat jest dla niego miastem: Berlinem lat dziecińczych, Moskwą czy Marsylią z jego podróży, Paryżem, stolicą XIX wieku ze swoimi pasażami, prowadzącymi z jednej epoki w drugą, od jednego życia ku innemu³.

Jeżeli znany i dostępny Benjaminowskiemu doświadczeniu świat utożsamia Magris wyłącznie z miastem, to – w myśl przytoczonej Borgesowskiej paraboli – opis miejskich obrazów, doznań, historii i zjawisk należy interpretować jako rozwijającą się równolegle, automatycznie i w nieunikniony sposób narrację autobiograficzną. Z jednej strony dlatego, że – jak zauważa Magris – impuls (pretekst) pochodzący z bezpośredniej, naocznej obserwacji teraźniejszości prowadzi u Benjaminą ku pogłębionemu studium tego, co ukryte pod powierzchnią, inicjuje „archeologiczną” ekspedycję w przeszłość, zarówno zbiorową, jak i indywidualną. Z drugiej strony również dlatego, że ukształtowany przez miejskie realia sposób percepcji rzeczywistości znajduje najwierniejsze odzwierciedlenie w doborze opisywanych przez Benjaminą zjawisk, sposobie ich interpretacji i wartościowania⁴. Innymi słowy, nic nie określa autora lepiej niż świat, który opisuje i który wzbudza jego zainteresowanie; nic nie mówi o jego pochodzeniu więcej niż wybrany przez niego sposób konfrontacji z tym właśnie światem:

Nasza tożsamość – uogólnia Magris, wychodząc od analizy autobiografizmu Benjaminą – to nasz sposób postrzegania i poznawania świata: nasza zdolność lub niezdolność jego zrozumienia, do jego pokochania, do zmierzenia się z nim i do jego zmiany. Idziemy przez świat, a w jego cząstkach, na których zatrzymujemy wzrok, odbija się niczym w lustrze nasz własny obraz [...]⁵.

O tym, że twórczość Benjaminą, ze szczególnym uwzględnieniem *Berlińskiego dzieciństwa*, można uznać za jeden z ważniejszych intertekstów *Mikrokosmosów*, świadczą zarówno świadomie podkreślane przez Magrisa związki ze spuścizną

³ C. Magris, *Prefazione*, [w:] W. Benjamin, *Immagini di città*, przeł. na j. włoski G. Backhaus i in., Torino 2007, s. V. Przekład własny – N.Ch.

⁴ Tamże, s. V–VI.

⁵ Tamże, s. V.

niemieckiego filozofa, jak i seria subtelniejszych i bardziej nieoczywistych zależności, wartych wykazania z uwagi na ich zaskakujące niekiedy echa w Magrisowskiej autobiografii. Oficjalnym, by tak rzec, pomostem tego dialogu jest przede wszystkim przytaczane we wprowadzeniu do *Städtebilder* opowiadanie Borgesa, które – jak warto przypomnieć – w 1997 r. posłużyło autorowi za motto do *Mikrokosmosów*:

Człowiek postanawia odmalować świat. Przez lata będzie zaludniał przestrzeń obrazami prowincji, królestw, gór, zatok, okrętów, ryb, pokoi, instrumentów, gwiazd, koni i ludzi. Na chwilę przed śmiercią odkryje, że ów cierpliwy labirynt linii jest podobizną jego własnej twarzy⁶.

Przywołując w kontekście Benjaminą to właśnie opowiadanie, stanowiące niemal programowe założenie własnej powieści, Magris otwarcie sygnalizuje możliwość spojrzenia na *Mikrokosmosy* również przez pryzmat „własnoręcznie” zdefiniowanych wyznaczników Benjaminowskiego autobiografizmu. Dla Magrisa zatem – co dostrzega on u Benjaminą, a sam realizuje w *Mikrokosmosach* – autentyczny autobiografizm jest zapośredniczony i do pewnego stopnia mimowolny, otrzymywany na zasadzie lustrzanego odbicia w następstwie aktu oglądania, opisywania i interpretowania rzeczywistości. By zastanović się głębiej nad specyficznymi dla *Mikrokosmosów* uwarunkowaniami tak rozumianego projektu autobiograficznego, proponuję nawiązać również do mniej ewidentnych związków twórczości Magrisa i Benjaminą, rozpoczynając analizę od przywołania fragmentu *Berlińskiego dzieciństwa około roku tysiąc dziewięćsetnego*. Zacytowaną poniżej historię chińskiego malarza chciałabym bowiem potraktować jako nieoficjalne, ukryte, a jednak współbrzmiające z treścią Borgesowskiego opowiadania motto Magrisowskiej autobiografii, pozwalające dodatkowo pełniej zinterpretować znaczenie i funkcje inicjowanej przez bohatera *Mikrokosmosów* w kawiarni San Marco „archeologicznej ekspedycji w przeszłość”:

Historia pochodzi z Chin i mówi o starym malarzu, który pokazał przyjaciołom swój najnowszy obraz. Przedstawiał on park, wąską ścieżkę nad wodą i skroś poręby, niknącą u małych drzwi, które zapraszały do wnętrza chatki. Kiedy jednak przyjaciele obejrżeli się za malarzem, jego już tam nie było – był na obrazie. Zdązał wąską ścieżką ku drzwiom, stanął przed nimi, odwrócił się, uśmiechnął i zniknął w szparze. Tak i ja pośród moich misek i pędzli odkształcałem się nagle, wchodząc w obraz. Podobny do porcelany, w którą wnikałem barwnym obłokiem⁷.

⁶ Zamieszczone w polskim wydaniu *Mikrokosmosów* opowiadanie Borgesa przytaczane jest w przekładzie Z. Chądzyńskiej; C. Magris, *Mikrokosmosy*, przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2002, s. 7. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania przekładu powieści Magrisa, bezpośrednio w tekście po cytowanym fragmencie podaję numer strony.

⁷ W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. A. Kpacaki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 67–68. Inne polskie tłumaczenie Benjaminowskiego oryginału dostępne jest również w przekładzie B. Barana pod tytułem *Berlińskie dzieciństwo na przelomie wieków* (Warszawa 2010).

Sentymentalna podróż narratora-protagonisty, przemieszczającego się pomiędzy odkrywaniem po kolei heterotopiami poszczególnych mikrokosmosów, również rozpoczyna się od symbolicznego gestu wniknięcia w obraz. Konfrontacja z lustrzanym odbiciem własnej twarzy w kawiarnianej łazience jest bowiem równocześnie momentem rozpoznania i akceptacji podmiotowego rozbicia i ontologicznego kryzysu, jak i kluczowym dla dalszego rozwoju narracji pretekstem mnemotechnicznym. Obie konsekwencje spojrzenia w lustro są zresztą w sposób istotny ze sobą powiązane: widok twarzy zniekształconej i naznaczonej wewnętrznym rozdarcie, jak również niepokojąca podmiot niespójność i obcość odzwierciedlonych rysów stanowią poniekąd niezbędny warunek sięgnięcia w głąb, pęknięcie (echo Benjaminowskiego „odkształcenia”) umożliwiające dalszy „drenaż świadomości”:

W twarzy odbitej w lustrze coś się psuje, jakby zaczynało słabnąć to, co trzymało ją dotąd w ryzach. Włosy są brudne, skręcone węże na głowie Meduzy wyłaniającej się z głębin Styksu. [...] Toaleta to przedpokój Sądu Ostatecznego, niejasne oczekiwanie, wieczność jest spływającą w pisuarze wodą. Wrócić do kawiarni, zwlekać, czytać gazety. [...] Wejść do morza albo chociaż umyć ręce w płytkiej i ciepłej wodzie laguny [...]. Dla kogoś, kto chce rozprostować nogi i wyruszyć w krótką podróż dookoła świata, San Marco położone jest w świetnym punkcie. [...] Aby dojść do kościoła na via del Ronco, przechodząc przez Ogród Miejski i wszystkie inne ważne miejsca, wystarczy tylko kilka minut (s. 30–31).

Warto przyjrzeć się serii zasygnalizowanych w meandrycznej narracji *Kawiarni San Marco* precedensów z perspektywy kluczowego dla fabuły *Mikrokosmosów* epizodu. Jest to istotne z tego powodu, że pozwoli zaobserwować przyczyny zdiagnozowanego przed lustrem kryzysu tożsamości oraz połączyć je z problematyką form i funkcji obecności Triestu w Magrisowskiej twórczości. W pierwszym rzędzie godzi się zauważyć, że moment wizyty w przynależnej do kawiarnianej heterotopii łazienki nie jest w San Marco pierwszym miejscem, w którym podmiot ma możliwość konfrontacji z własnym wizerunkiem. Właściwy punkt zawiązania się autobiograficznego wątku powieści można bowiem zlokalizować nieco wcześniej, we fragmencie prezentującym, co znamienne, wiszące na ścianie lokalu dzieło sztuki:

Portret pisarza, który spędza w San Marco większą część swojego życia, odbiera tam pocztę, przyjmuje gości, zadających pytania o to bujnie rozwijające się kiedyś, a dziś zapadłe w przeszłość miasto, znane mu zresztą tylko ze słyszenia, z plotek i cudzych, nostalgicznych wspomnień – taki właśnie portret, namalowany przez Valeria Cugię, wisi na ścianie, po lewej stronie od wejścia, naprzeciwko gablotki z nazwiskami słynnych gości (s. 19).

Obrona przez Magrisa strategii ekspozycji własnej sylwetki⁸ poprzez nawiązanie do przedstawiającego ją portretu zasługuje na uwagę z kilku powodów. Przede

⁸ O namalowanym przez Valeria Cugię portrecie Magrisa wiszącym rzeczywiście na ścianie kawiarni San Marco można przeczytać m.in. w artykule: D. Fertilio, *Magris. Esilio nel cerchio incantato*, „Corriere della Sera” 1996, nr z 24 VIII, s. 25.

wszystkim, jak można zauważyć, w przytoczonej, kilkudzaniowej charakterystyce własnej aktywności autor świadomie sytuuje sam siebie w palimpsestowym układzie nagromadzonych w San Marco elementów triesteńskiej mozaiki. Rezygnując z pierwszoosobowej narracji, zasłaniając autobiograficzne „ja” bezosobowym opisem, stosowanym również w odniesieniu do innych bywalców kawiarni, Magris prezentuje sam siebie w roli bohatera papierowego miasta⁹: pisarza, ambasadora triesteńskich nostalgików, jednego z tych reprodukujących dawne historie twórców, którzy w swojej działalności „podnoszą triesteńskość do kwadratu”, operując repertuarem „cudzych, nostalgicznych wspomnień”. O głębi identyfikacji Magrisowskiego wizerunku z heterotopijnym środowiskiem bywalców świadczy również to, w jakim stopniu podlega on ujednociającemu i unieśmiertelniającemu wpływowi mieszczkańskiego, habsburskiego *genius loci*:

[...] można by go [portret pisarza] łatwo zastąpić starym, dziewiętnastowiecznym portretem Massima Leviego, urzędnika zakładu ubezpieczeń, portretem wiszącym w foyer teatru imienia Rossettiego, w pobliżu Ogrodu Miejskiego: kamizelka, kartka papieru w jednej ręce, gęsie pióro w drugiej, dyskretny, tajemniczy żydowski uśmiech na ustach (s. 19).

Wystylizowany wizerunek eleganckiego, po triesteńsku odczarowanego i ironicznego pisarza w średnim wieku, który, podobnie jak inni goście kawiarni, oddał duszę miejskiemu Mefistofelesowi, nie jest wszak jedynym „lustrem”, w którym ukryty w cieniu, kłusujący *incognito* między stolikami pierwowzór portretu przegląda się przed decydującą konfrontacją z własnym odbiciem w łaźience San Marco. Kolejnym pretekstem skłaniającym podmiot do, tym razem werbalnego, samo-rozpoznania jest seria błahych z pozoru pytań od siedzącej niedaleko bywalczyni oraz nawiązujący się w ten sposób krótki dialog, eksponujący serię detali spójnych, warto podkreślić, z Magrisowskim życiorysem:

„A czym się pan zajmuje?” „No cóż, literaturą niemiecką” [...] „Jak to, ma pan obrączkę na palcu, już żonaty, taki młody... Ile ma pan lat? Och naprawdę, nigdy bym nie przypuszczała. Nie wygląda pan na swój wiek... [...] Ach tak? Gratuluję! To się właśnie w życiu liczy. Jedno? Aha dwoje, szczęściarz z pana, tyle ile trzeba. Chłopiec i dziewczynka? Aha, dwóch chłopców. Nic lepszego” (s. 29–30).

Warto zastanowić się nad konsekwencjami kwestionariusza przeprowadzane-go przez anonimową reprezentantkę kawiarnianej heterotopii. Swoiste „kim jesteś?”,

⁹ W książce *Trieste. Un'identità di frontiera*, jak również w eseju *Miejsca literatury – Trieste* ze zbioru *Itaka i dalej*, Magris stosuje pojęcie „miasta z papieru” dla określenia fenomenu palimpsestowej struktury triesteńskiej przestrzeni. „Papierowość” miasta jest dla autora *Mikrokosmosów* nie tylko metaforą znaczenia tradycji literackiej Triestu dla kształtowania się lokalnej tożsamości, ale ma także odzwierciedlać specyfikę geopolitycznego usytuowania adriatyckiego portu oraz ogół wynikających z takiego położenia konsekwencji historycznych i kulturowych. Zob. A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino 2007, s. 187–208; C. Magris, *Miejsca literatury – Trieste*, [w:] tegoż, *Itaka i dalej*, przeł. J. Ugniewska, Sejny 2009, s. 309.

dochodzące z głębi przestrzeni San Marco, w symboliczny sposób unaocznia ontologiczny kryzys podmiotu, ujawniając istotny dysonans rysujący się wobec nadmiaru niekompatybilnych wizerunków. Jak się bowiem okazuje, wyłaniający się z wywiadu „idealny obraz męża, ojca, pracowitego uczonego, a w dodatku o młodzieńczym wyglądzie i zadowolonego z życia” (s. 30) ulega natychmiastowej dekonstrukcji w zestawieniu z nadzwyczaj ostro komentowanym przez bywalczynię mankamentem zewnętrznego wyglądu współrozmówcy: „kobieta pochyliła się nad nim i tuż przy jego twarzy [...] zasyczała rozwścieczona tą jedną, drobną niedoskonałością, psującą idealny wizerunek: «Ale pan rozczochrany, niech pan pójdzie do toalety i się uczesze»” (s. 30). Sformułowane w ten sposób polecenie warto, jak sądzę, interpretować w odniesieniu do definiowanego między innymi przez Elżbietę Rybicką pojęcia „wyzwania miasta”, które, rzucone podmiotowi i domagające się odpowiedzi, prowadzi w konsekwencji do otwarcia się na miejską heteroglosję¹⁰. Zarówno ze względu na treść, jak i – co ważne – na formę przytoczonej powyżej wypowiedzi (tj. odmienny od poprzednich pytań złowrogi, „mediumiczny” szept kobiety) można bowiem z powodzeniem odczytać ją jako pochodzące pośrednio od kawiarnianego *genius loci* pytanie o przynależność, o spójność (tożsamość) z utrwalonym na obrazie wizerunkiem. Pierwszych oznak wywołanej przez takie pytanie reakcji podmiotu należy, jak zaznaczyłam na wstępie, doszukiwać się we wspomnianym już epizodzie konfrontacji z lustrzanym odbiciem. Warto przy tym podkreślić oryginalność i złożoność kształtujących się w następstwie tej reakcji konsekwencji, rzutuujących na charakter i przebieg różnorodnych wątków *Mikrokosmosów*. Konstatowany przed lustrem tożsamościowy kryzys, funkcjonując jako wspomniany już pretekst mnemotechniczny, wyzwala w podmiocie pracę pamięci, dając właściwy początek autobiograficznej narracji powieści. Równocześnie jednak należy zauważyć, że sentymalna podróż między kolejnymi mikrokosmosami odsłania nie tylko przynależne nieokreślonej bliżej przeszłości wydarzenia historii indywidualnej (m.in. rodzinne wyjazdy, rozmowy, przyjaźnie, dziecięce zabawy itp.), ale w równych proporcjach koncentruje się też na pamięci miejsc, związanych z nimi faktów, postaci i anegdot. Rozpoczynająca się w łazience San Marco „krótka podróż dookoła świata” jest zatem nie tyle otwarciem się na heteroglosję przestrzeni, ile raczej próbą wniknięcia w jej palimpsestową strukturę, podejmowaną z zamiarem jej poznania i zrozumienia, a także w celu określenia własnej pozycji w obrębie narracji „papierowego miasta”.

Rysujące się w ten sposób podwójne założenie podejmowanej przez podmiot podróży oraz wynikająca bezpośrednio z takiej dwutorowości dynamika kontrpunktujących się wątków (autobio- i geograficznego) staje się w *Mikrokosmosach* zarówno *spiritus movens* fabuły, jak i punktem odniesienia przeplatających i komentujących poszczególne epizody rozważań i dygresji narratora. Spośród tych ostatnich na szczególną uwagę zasługują takie fragmenty, którym, wzięwszy pod

¹⁰ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 9.

uwagę specyfikę hybrydycznej formy gatunkowej auto/bio/geografii, można przypisać walor metanarracji, wskazującej geopoetyczne ścieżki interpretacji powieści. Fragmenty te syntetyzują elementy kluczowej dla *Mikrokosmosów* problematyki, unaoczniają zależności między autobiograficznym, eseistycznym a dokumentalno-reportażowym poziomem narracji, jak również, odwołując się do otwierającego dzieło opowiadania Borgesa, sygnalizują kierunek rozwoju fabuły i możliwy wydzźwięk finalnych konkluzji. Wszystkie wskazane wyżej funkcje wyodrębnić można przykładowo w następującym passusie, pochodzącym z rozdziału *Valcellina*:

Po wejściu do budynku należałoby kogoś spytać, czy w bibliotece są książki o wsi i jej historii, szczególnie dzieła Giuseppe Malattii della Vallata, dziewiętnastowiecznego rymotwórcy, autora *Pieśni o Valcellinie* i *Hymnu do Materii*. „Kogo pan reprezentuje?” – pyta mnie z kolei bibliotekarz [...]. Pytanie jest tak trudne, że nawet Marisa i przyjaciele czekający na progu zaniemówili i nie potrafili podsunąć żadnej odpowiedzi. Pewnie jest wiele kategorii, które można pełnoprawnie reprezentować: dwunożnych, wykładowców, żonatych, ojców, synów, podróżnych, śmiertelników, kierowców, ale... I tak na skutek tej podróży do ziemi przodków Jego Wysokość „Ja” traci kolejną część własnej autonomii. Nie ma rady, zamiast „pan nie wie, kim ja jestem”, trzeba będzie teraz mówić: „pan nie wie, kogo ja reprezentuję” (s. 49).

W zacytowanym fragmencie warto zwrócić uwagę przede wszystkim na wieloznaczność stawianego przez bibliotekarza pytania o reprezentację. Można w nim dostrzec reminiscencje inspirującego wyprawę pytania z San Marco, ponownie stawiającego podmiot przed dylematem przynależności i sugerującego tym samym konieczność ustalenia własnej roli w obrębie palimpsestowej struktury rzeczywistości. Obok postępującego z kolejnymi etapami podróży procesu ontologicznej redefinicji, przytoczony fragment unaocznia również źródło i założenia meandrycznego i polifonicznego stylu narracji. Wielość, a także różnorodność przeplatających się w *Mikrokosmosach* głosów oraz obrazów równoważą niepełną czy raczej wymykającą się tradycyjnemu ujęciu autonomię podmiotu, rekonstruującego własną tożsamość z mozaiki rozproszonych elementów.

Ponieważ w myśl refleksji pojawiającej się w *Mikrokosmosach* każda „podróż jest zawsze powrotem”, a „decydujący krok to ten, który stawiamy znowu na lądzie albo wchodząc do domu” (s. 81), również wieńczące fabułę „zejście na ląd” (a zatem ponowne wejście do miasta i triesteńskiego parku) należy uznać za najistotniejszy etap przedsięwziętej przez protagonistę wyprawy. W Magrisowskiej narracji jest to podwójny powrót do punktu wyjścia, zarówno w sensie przestrzennym (Ogród Miejski położony jest na planie Triestu niedaleko kawiarni San Marco, a zatem, w stosunku do innych mikrokosmosów, najbliżej miejsca rozpoczęcia podróży), jak i biograficznym (dominujące w rozdziale obrazy i reminiscencje wczesnego dzieciństwa oraz młodości). Zaakcentowana w ten sposób „pierwotność” mikrokosmosu *Ogródu Miejskiego*, przy równoczesnym nadaniu mu pozycji ostatniego (pomijając krótki i z założenia radykalnie odmienny od pozostałych rozdział *Sklepienie*) etapu

przedsięwziętej przez protagonistę „odysei”, ma decydujące znaczenie zarówno dla sformułowania puenty jego egzystencjalnych poszukiwań, jak i ze względu na uwalniany przez tę puentę potencjał przewartościowujący wszystkie wcześniejsze epizody.

Osiągana w docelowym punkcie podróży konkluzja zapoczątkowanego przed lustrem San Marco „drenażu świadomości” zawarta jest w ostatnich akapitach *Ogródu Miejskiego*, spinając w ten sposób autobiograficzną narrację powieści w klamrę eksponującą pierwszorzędne znaczenie jej wątku tożsamościowego:

[I]dziemy z Kawiarni San Marco do kościoła Sacro Cuore na via del Ronco, przechodząc przez Ogród, aby odetchnąć świeżym powietrzem, mijamy lasy, laguny, miasta, góry, śnieg, morza i zauważamy, że wszystko już tu było, od samego początku, i że jeśli później w jakimś innym miejscu zatrzymaliśmy się na polanie, zauważyliśmy światło albo brzeg, to dlatego, że ujrzelśmy je i rozpoznali już przedtem w Ogrórze (s. 238–299).

Sentymentalny powrót do Ogródu, odtwarzanego w postaci heterotopijnego nawarstwienia zdarzeń, głosów i miejsc jest bezpośrednim impulsem do relacjonowanego w zacytowanym fragmencie momentu iluminacji. Dokonywane przez podmiot odkrycie, „że wszystko [...] było” tam „od samego początku” jest równoznaczne nie tylko z przyznaniem przestrzeni triesteńskiego parku statusu macierzystego („zerowego”) mikrokosmosu, ale także z rozpoznaniem głębokiej zależności łączącej ten pierwotny pejzaż i jego *genius loci* z całością późniejszych życiowych doświadczeń. W świetle refleksji z przytoczonego cytatu Magrisowski Ogród Miejski należałoby uznać nie za bierny przedmiot percepcji, ale raczej za podmiot o sile sprawczej, uwrażliwiający jednostkę na określone formy czy zjawiska, jak również kształtujący jej „stan umysłu”, a zatem postawy, wybory i modele postrzegania rzeczywistości. Określony w ten sposób związek (hierarchia) obu podmiotów współbrzmi z Borgesowskim mottem powieści. Warto jednak zauważyć, że w *Mikrokosmosach* punkt ciężkości przesunięty zostaje przede wszystkim na ów pierwszy, „źródłowy” świat Ogródu, który z jednej strony odzwierciedla w mikroskali całą poznaną później rzeczywistość, z drugiej zaś w załączkowej formie przechowuje „potencjalną” biografię jednostki. Z tego powodu podejmowana w San Marco próba rozpoznania i zrozumienia własnego wizerunku prowadzi podmiot do ponownego odkrycia pierwotnej, konstytuującej tożsamość przestrzeni, umożliwiając – podobnie jak w opowiadaniu Borgesa – równoczesne spojrzenie na własną twarz i obraz znanego sobie świata.

Warto zwrócić uwagę na „retroaktywne” konsekwencje sformułowanych w ten sposób konkluzji, znamienne przede wszystkim dla interpretacji poszczególnych wątków z poprzedzających *Ogród Miejski* rozdziałów *Mikrokosmosów*. Odkrycie werbalizowane w spostrzeżeniu, że „wszystko już było” ma bowiem nie tylko znaczenie rozstrzygające podmiotowy dylemat przynależności (odślaniając fakt ontologicznego zakotwiczenia w przestrzeni Ogródu), ale także ustala pewien nowy porządek w obrębie narracji. W myśl refleksji o uwrażliwiającej naturze doświadczanych

w pierwotnym mikrokosmosie zjawisk („jeśli później w jakimś innym miejscu zatrzymaliśmy się...” itd.), pojawiającym się w *Ogrodzie Miejskim* obrazom i motywom można przypisać rolę zasadniczego punktu odniesienia dla epizodów z pozostałych rozdziałów, obserwując kształtującą się w ten sposób w powieści grę reminiscencji i odwołań. Interesującym przykładem wrażenia wizualnego, którego pierwszą, oryginalną manifestację można rozpoznać w opisie jednej z ogrodowych impresji, jest wizja barwionego światłem lasu z rozdziału *Nevošo*:

Również światło w lesie dzieli wyraźnie przestrzeń, tworząc rozmaite pejzaże i w tej samej sekundzie różne czasy. W najgłębszej głębi światło jest czarne, a pod sklepieniem z gałęzi, splatających się nad ścieżką, zielone jak woda, na złotych polanach trwa jeszcze dzień, lekka przejrzystość, a kilka metrów dalej, w gęstwinie, zapadł już wieczór, ponury cień (s. 97).

Porównanie powyższego passusu z przytoczonym poniżej fragmentem *Ogrodu Miejskiego* pozwala zaobserwować zachodzące między nimi tematyczne i leksykalne korespondencje, umożliwiające ukazanie precedensowej, choć sprzecznej z kolejnością prezentacji, uwrażliwiającej roli doświadczanej w parku kolorystycznej iluzji:

To przede wszystkim światło poszerza przestrzeń za sprawą zmiennego natężenia, jak gdyby wychodząc z alei na plac albo z gęstwiny wkraczało się w czas zróżnicowany; tam, gdzie jest więcej gałęzi, wieczór już zapadł, prześwit natomiast lśni w przezroczystym poranku, a pod sklepieniem z gałęzi powietrze nabiera barwy podwodnej, złotawej zieleni (s. 221).

Przykłady kreacyjnych walorów przestrzeni pierwotnego mikrokosmosu nie pozostają bez związku z zagadnieniem wpływu Ogrodu na artystyczny rozwój dojrzewającego w nim twórcy. Obok otwarcie deklarowanego przez Magrisa triesteńskiego rodowodu estetycznej wrażliwości (wyrażającej się w zdolności „zauważania”, a zatem i opisywania znanych, gdyż obecnych w ogrodzie „od samego początku” zjawisk), źródła również i innych cech autorskiej poetyki można dopatrywać się pośród odtwarzanych w *Ogrodzie Miejskim* wrażeń i doświadczeń. Szczególnie istotny jest pod tym względem różnorodnie sygnalizowany i symbolizowany związek indywidualnej twórczości z triesteńskim fenomenem „miasta z papieru” ze wszystkimi kumulującymi się w ogrodowej heterotopii wymiarami („warstwami”) miejskiego palimpsestu. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na szereg metaforyzowanych, wizyjnych i nacechowanych lirycznie epizodów, w których doznanie tekstowej natury otaczającej rzeczywistości przedstawiane jest jako metafizyczne przeżycie o charakterze epifanii.

Najbardziej interesującym i wieloznacznym epizodem *Ogrodu Miejskiego*, który można interpretować w nakreślonym powyżej kontekście, jest relacjonowane w formie impresyjnego wewnętrznego monologu doświadczenie pustki, panującej w wydłużających się wieczorami parkowych alejach. Przytoczony niżej fragment tekstu, charakteryzujący się nietypowym dla poetyki *Mikrokosmosów* zabiegiem zawieszenia

polifonii narracji i redukcją eseizującego komentarza, ukazuje podobny do finalnego wykrzyknienia „wszystko już tu było” moment iluminacji, przeniknięcia do istoty rzeczy i zrozumienia „tajemnicy” ogrodu:

Ta pustka jest inna od tej, która pojawia się co wieczór, kiedy wszyscy wracają do domu. Tutaj nigdy nikogo nie było, tych drzew, tych ławek, tych trawników nikt nigdy nie widział, powłoka oderwała się od rzeczy jak skórka od owocu albo wierzchnia warstwa skóry od twarzy i rzeczy trwają tam, lodowate, pejzaż planety, której nigdy się nie widziało, nawet przez teleskop. Spojrzenia padające na rzeczy są jak muskające je dłonie, pozostawiają ślad, gniotą je i zużywają, przekazują im trochę ciepła jak ciało noszonemu ubraniu, czynią z nich przedmioty znane, codzienne, bliskie. Dzisiaj brakuje takiej patyny, skutku ludzkiej obecności; została zdrapana i Ogród jest nagi. Kwiaty pozostają na trawnikach, ogłupiałe, wielkie, gałęzie szpecą niebo czarnymi bliznami [...]. Może ta pustka oznacza, że wreszcie weszliśmy do Ogrodu, przeszliśmy przez wszystkie bramy, które zazwyczaj bronią wstępu do jego tajemniczego wnętrza (s. 225).

Jednak mimo że przekroczenie bramy „nagiego” ogrodu wydaje się równoznaczne z dostępem do nowej, autentycznej i niezapośredniczonej percepcji przestrzeni, ostateczny wydzźwięk opisywanego doświadczenia ujawnia tkwiący w nim paradoks. Jak bowiem można zaobserwować, współtworzący przestrzeń czynnik antropologiczny, którego zanik, obrazowany wizją ogrodu pozbawionego twarzy i odartego z warstw, pozwala podmiotowi na samotną kontemplację, okazuje się nieodzownym składnikiem *genius loci*, bez którego niemożliwe staje się pełne poznanie, oswojenie i nazwanie (opisanie) postrzeganego miejsca¹¹. Symptomy tego rodzaju „blokady poznawczej” można zaobserwować, analizując zarówno sposób prezentacji poszczególnych, zawieszonych w pustce elementów przestrzeni wydłużonego ogrodu, jak i powstały w konsekwencji kontrast między obcą i odartą z warstw planetą „lodowatych rzeczy” a heterogenicznym, znajomym i znaczącym światem palimpsestu. W tym kontekście na uwagę zasługuje seria rejestrowanych przez podmiot wrażeń słuchowych o brzmieniu ostrym, dysonansowym i niespójnym z oswojoną, „ludzką” polifonią heterotopii: „kasztań spadają z kasztanowca i pęka na nich łupina, powietrze jest szybą roztrzaskującą się z powodu jakiegoś nieznośnego ultradźwięku, z nieba dochodzi warkot” (s. 225). Jeszcze bardziej znamienna jest zachodząca w sterylnej próżni ogrodu transformacja ozdabiających parkowe aleje figur triesteńskich pisarzy, które, wyrwane z dookreślającego je kontekstu tradycji „papierowego miasta”, tracą status ożywionych „bywalców” ogrodu – odczytywalnych znaków miejskiego tekstu: „Lodowaty wiatr wzbija tumany liści,

¹¹ Warto w tym miejscu przywołać dla porównania interesującą koncepcję *genius loci* autorstwa Tadeusza Sławka, dostrzegającego w duchu miejsca (a zatem, według Sławka, w „intencjonalnym akcie świadomości”) czynnik „ożywiający przestrzeń”, umożliwiający nadanie imienia i uporządkowanie poszczególnych ze współtworzących ją elementów. Zob. T. Sławek, *Vedi Napoli, e poi muori! Neapol i genius loci*, [w:] *Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*, red. tenże, A. Wilkoń, współpr. Z. Kałużek, Katowice 2007, s. 89.

posągi nie mają rąk ani nóg, przypominają kaleki i niemowy” (s. 226). Krótkotrwała wizja „ogrodu bez twarzy” (a więc, nawiązując do metafory z Borgesowskiego opowiadania, przestrzeni, w której również i sam podmiot jest dla siebie nierozpoznawalny) wypierana jest stopniowo przez docierające na powrót do świadomości protagonisty znajome wrażenia zmysłowe: „Jak dziwnie jest usłyszeć ponownie znajome dźwięki, rozpoznać ławkę, na której siadało tyle osób, odczuwać wyrzut sumienia i lęk na myśl o przerażeniu rodziców, którzy wciąż go przecież szukają” (s. 226). Odzyskiwana zdolność rozpoznawania bliskich, gdyż związanych z antropologicznym wymiarem przestrzeni, doznań po raz kolejny eksponuje przede wszystkim fakt kulturowej, intelektualnej i emocjonalnej przynależności podmiotu do złożonej struktury triesteńskiego palimpsestu. To właśnie „miejskość” ogrodu, a zatem kolejno osadzające się warstwy nadawanych mu znaczeń, nie zaś jego biologiczna, naga i niema postać jest dla Magrisowskiego podmiotu oswojonym punktem odniesienia, właściwym pretekstem mnemotechnicznym oraz lustrem tożsamościowej i autobiograficznej identyfikacji¹².

Zdefiniowana powyżej antropocentryczna koncepcja *genius loci* macierzystego mikrokosmosu ma ponadto kluczowe znaczenie ze względu na jego opisany już potencjał uwrażliwiający. Ogród Miejski, prezentowany jako pierwotne laboratorium zjawisk i doświadczeń, jest pierwszą przestrzenią kontaktu z człowieczeństwem cudzym i własnym, sferą indywidualnych rytuałów inicjacyjnych, terenem oddziaływania czynników kształtujących osobowość jednostki. Klamrowa kompozycja dzieła, a zwłaszcza integrująca fabularną wędrówkę protagonisty rola obu triesteńskich mikrokosmosów daje dodatkowo możliwość zaobserwowania eksponowanej na wielu poziomach narracji niezacieralności znamion owej pierwotnej, humanistycznej, gdyż opartej przede wszystkim na antropologicznym aspekcie doświadczeń, „szkoły uczuć”.

Choć wieńczące wizytę w ogrodzie spostrzeżenie „wszystko już tu było” może, jak wykazałam powyżej, służyć za pryzmat interpretacji wielu z opisywanych w kolejnych rozdziałach *Mikrokosmosów* wrażeń i doświadczeń, to jednak wielopoziomowy paralelizm *Kawiarni San Marco* i *Ogrodu Miejskiego* świadczy o szczególnie znaczącej zależności tych dwóch skrajnie usytuowanych heterotopii. By dokładniej ocenić walor owej zależności, należy przywołać raz jeszcze inauguracyjną podróż protagonisty scenę spojrzenia w lustro kawiarnianej łazienki. Inicjowany tym gestem „drenaż świadomości” prowadzi do odsłonięcia najwcześniejszych etapów procesu kształtowania się tożsamości podmiotu, ukazując w obrazie Ogrodu Miejskiego panoramiczny i przestrzenny przegląd wszystkich oddziałujących nań czynników. Naczelną przyczyną zabiegu sięgnięcia w głąb jest, warto przypomnieć, ontologiczny kryzys przesiadującego przy stoliku San Marco bohatera, jego ambiwalentna

¹² Parafrazuję tutaj sformułowanie autorstwa Katarzyny Szalewskiej, określającej literackie reprezentacje miast mianem „lustra rozpoznań antropologicznych”. Zob. K. Szalewska, *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym esejku polskim*, Kraków 2012, s. 7.

relacja z kawiarnianym *genius loci* i domagające się odpowiedzi pytanie o pokrewieństwo i spójność z wizerunkiem pisarza utrwalonym na ozdabiającym lokal malowidle. Biorąc pod uwagę retroaktywny potencjał dokonywanego w Ogrodzie Miejskim odkrycia jako instrumentu reinterpretacji poszczególnych wątków i epizodów powieści, warto zastanowić się w szczególności nad konsekwencjami finalnego „wszystko już tu było” dla ponownego odczytania pierwszego, otwierającego fabularną podróż rozdziału *Mikrokosmosów*. Jak bowiem będę chciała udowodnić, zarówno okoliczności, jak i sposób wstępnej (auto)prezentacji protagonisty w roli obserwatora kawiarnianego mikroświata, zyskują, analizowane z perspektywy *Ogrodu Miejskiego*, godny uwagi wymiar refleksów pierwotnego kosmosu, walor następstw czy „owoców” jego wpływu. W konsekwencji ogół tak zidentyfikowanych elementów można z powodzeniem uznać za formę aluzyjnego usankcjonowania pozycji podmiotu w heterotopii San Marco, zarówno w charakterze podobnego do pozostałych „bywalca” lokalu, jak i w uprzywilejowanej funkcji kronikarza, przepiśującego obserwowaną rzeczywistość na język indywidualnej twórczości.

Warto zwrócić uwagę na rysującą się w obrębie obu rozdziałów ścieżkę personalnego, egzystencjalnego *Bildung* podmiotu ze szczególnym uwzględnieniem tych zawiązujących się w ogrodzie cech, których „dorosła” forma dostrzegalna jest u przeglądanego się w kawiarnianym lustrze protagonisty. W tym kontekście należy w pierwszym rzędzie wyeksponować znaczenie wplecionych w narrację *Ogrodu Miejskiego* migawkowych reminiscencji dzieciństwa, chłopięcych zabaw, obserwacji i doświadczeń emocjonalnych. Spośród nich chciałabym podkreślić kluczową rolę „epizodu z rybką”, szkicowanego już od początku rozdziału, równoległe z eseistyczną narracją wprowadzającą w świat ogrodu:

Dziecko wchodzi do parku i trzymając w ręce mały słoik z wodą, gdzie miota się czerwona rybka, idzie aleją prowadzącą do jeziorka; mimo niewielkich rozmiarów staw zasługuje na taką nazwę, a to ze względu na most, łabędzie, malutkie grotty, pokryte mchem, i wyspę z nenufarami. [...] sądząc po niespokojnych spojrzaniach jakie rzuca na słoik, coś musi być nie tak z rybką, która obija się o ściany słoika i nie pozwala mu zainteresować się czymkolwiek innym. Ale także i ono, zapuszczając się w uporządkowaną gmatwaninę alei, wkracza w gąszcz zakazów i nakazów, wyłaniających się zewsząd, pośród begonii, bratków i stokrotek (s. 209).

Znaczenie tej mikroopowieści, rozwijającej się stopniowo wraz z innymi współtworzącymi fabułę wątkami, wymaga dokładniejszej analizy ze względu na przypisywaną jej symbolikę egzystencjalną, odwołującą się do roli ogrodu jako pierwotnej „szkoły uczuć”. Sygnalizowany w zacytowanym fragmencie akt podporządkowania się wewnętrznemu prawu heterotopii równoznaczny jest z dostosowaniem dziecięcej świadomości i działań do nadrzędnej „logiki przestrzeni”¹³. Ta ostatnia, warto zauważyć, ujęta jest aforystycznie między innymi w przeplatające tekst maksymy o charakterze płynącego bezpośrednio od *genius loci* dekalogu Ogrodu:

¹³ Zob. S. Symotiuik, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 99–100.

Tymczasem dziecko niosące rybkę minęło rząd popiersi i zbliży się do jeziorka. Ogród jest obietnicą, ale i cmentarzyskiem prawdziwego życia (s. 225).

Nie wolno deptać trawników, a więc i podejść do wody, ale tabliczka nie zabrania bawić się błotnistym szlamem z brzegów [...]. Zanurzyć ręce w wodzie, żółtej od piasku i ciepłej [...]. Barwa uryny i złota, błoto oblepiające *caldà vita*; ten płyn nie różni się zbyt od krwi, która przyswaja pokarm strawiony przez soki żołądkowe, dociera do serca i sprawia, że zakochany czerwieni się na twarzy (s. 234–235).

Przesycona symbolicznymi znaczeniami parkowa sadzawka staje się funkcjonalnym odpowiednikiem rajskiego drzewa wiedzy w ogrodowym mikrokosmosie. Niemniej, oferowane przez nią doświadczenie inicjacyjne jest dla przeżywającego je dziecka przede wszystkim źródłem odczarowania, goryczy i traumy, emocji fundamentalnych dla kształtującej się od tego momentu tożsamości jednostki:

Dziecko ze słoikiem dotarło nad jezioro. [...] Być może, po raz pierwszy dostrzega odbicie swojej twarzy w żółtawej wodzie, widzi łzy płynące z oczu. Jego rybka, wygrana na parafialnej loterii, jest chora, w słoiku z niewielką ilością wody umrze, ale, być może, tak mu przynajmniej powiedziano, w jezioru wyzdrowieje. [...] Rybka śmiga, wije się, skaleczony, krwawiący palec, pożegnanie jest jak nóż, zadaje ból, kroi świat na dwie części jak jabłko i świat nigdy już nie będzie cały. Dziecko tutaj, po drugiej stronie mostka, a świat po drugiej stronie, tam gdzie zniknęła rybka, żeby żyć albo umrzeć. [...] Kilka łez spływa mu po twarzy, zmywa trochę ubrudzone policzki, brudząc się z kolei, dociera do ust, ma słony smak (s. 235).

Nietrudno, jak sądzę, wyznaczyć przyczynowo-skutkowy związek między przytoczonym powyżej epizodem „infantylnego” mikro-dramatu a odgrywaną przez protagonistę pierwszego rozdziału rolę kawiarnianego bywalca, konesera duchowej aury San Marco. Pośród wygłaszanych przez niego spostrzeżeń, zawierających osobliwe *credo* pasażerów kawiarnianej arki Noego, szczególną uwagę chciałabym poświęcić następującemu fragmentowi tekstu: „W San Marco nikt się nie łudzi, że nie było grzechu pierworodnego, a życie jest niewinne i dziewicze; to dlatego trudniej wmówić bywalcom jakieś głupstwo, wręczyć im bilet do Ziemi Obiecanej” (s. 16–17). W opartym na odwołaniach biblijnych opisie majestatycznej, melancholijnej mądrości życiowej bywalców (*nota bene* nawiązującym do teologicznego wymiaru doświadczenia przy sadzawce) wyraźnie dostrzegalne jest niezatarte, choć zracjonalizowane piętno pierwotnego odczarowania, od początku predestynującego protagonistę do zajęcia miejsca przy stoliku triesteńskiej kawiarni. Także nabywana z chwilą wpuszczenia rybki do stawu świadomość wyobcowania ze świata „prawdziwie” rozgrywających się wydarzeń powraca w refleksji o bywalcach, ukrytych w konserwatywnej, bezpiecznej przestrzeni San Marco, alternatywnego, „cienistego stawu” życia przeczekiwanego w ukryciu:

[...] w niektóre wieczory słońce podpala rozłożyste liście krzewów kawowych, okalające medaliony na ścianach, przesuające się światło topi lustro ze stolikiem w cienistym stawie o lśniących brzegach, ostatnie promienie słońca, które świe-

ci w oddali i zachodzi nad morzem. Z twarzy półzatopionych w ciemnych wodach szyb wydobywa tęsknotę za morską jasnością, ujawnia pragnienie prawdziwego życia. Ale łatwo je uciszyć, jeśli staje się zbyt natarczywe (s. 19).

Niewątpliwie także polifoniczną strukturę narracji można traktować jako kontynuację pierwotnie doświadczonego (i uwewnętrznianego przez podmiot) w Ogrodzie wielogłosu bywalców, postaci i świadectw historycznych. Ważne w tym kontekście jest zauważenie przejmowanej przez autobiograficznego bohatera roli medium zbiorowej pamięci Ogrodu, funkcji przywodzącej skądinąd na myśl komentowaną w pierwszym rozdziale powieści pamiętnikarską strategię Giuseppe Fana, u którego „opowiadające «ja» to tylko nić łącząca narrację” (s. 27). Wyróżniającą *Mikrokosmosy* konsekwencją podporządkowania indywidualnego wątku autobiograficznego dominacji narracyjnej polifonii jest właśnie między innymi płynność i nierozróżnialność podmiotów wspomnień przywoływanych w *Kawiarni San Marco* i *Ogrodzie Miejskim*. Refleksja na temat potencjalnie obcego rodowodu własnych (choć może właśnie wtórnie przejętych) wizji przeszłości wyrażana jest zresztą wprost w formie jednego z praw organizujących alternatywną przestrzeń ogrodowej heterotopii:

Może tamtego dnia rodzice w ogóle nie wypuścili go do Ogrodu [...]. A jednak widzi twarz żołnierza, miejsce w Ogrodzie gdzie (nie) wydarzył się ten epizod, czerwona, okrągła pomarańcza, jabłko Hesperyd. Może pamięta się również i przede wszystkim nie to, co się przeżyło samemu, ale o czym nam opowiedziano. Rzeczy przydarzają się zawsze innym. Pamięć jest także korektą, poprawką bilansu, aktem sprawiedliwości przyznającym każdemu, co mu się należy, a więc i nam stosowną część (s. 232).

Skutki takiego założenia można zaobserwować w *Mikrokosmosach* również na poziomie formalnym w warstwie powracających, rozmaicie przetwarzanych i ubarwianych epizodów inkrustowanych dowolnie w fabułę powieści. Spośród nich warto wyróżnić oryginalne, „wędrujące” wspomnienie dziecięcych, edypalnych doświadczeń erotycznych, symetrycznie odtwarzane w przestrzeniach dwóch skrajnych triesteńskich heterotopii. W *Kawiarni San Marco* przypisywane jest ono pamięci konkretnej postaci bywalca i przedstawiane jako punkt odniesienia stosowanej przez niego strategii „retuszowania” przykrych doznań z dzieciństwa:

Stopniowo [pan Crepaz] cofał się coraz dalej, aż do tamtej dziewczynki w białych skarpetkach w Ogrodzie Miejskim, która kazała mu naprawić coś w kole, a zaraz potem odjechała [...]. Były jeszcze kobiety, z powodu których cierpiał w czasach jeszcze bardziej odległych, przyjaciółki matki i matki jego kolegów, eleganckie i wyperfumowane. Brały na ręce i pieściły innych, całowały ich i głaskały po policzku albo wkładały im do ust czekoladki popychając palcem z lakierowanym paznokciem (s. 21).

W *Ogrodzie Miejskim* ta sama seria epizodów przedstawiana jest w innej formie jako wydarzenia wciąż dziejące się w heterotopijnym nie-czasie lub bezosobowe wspomnienia przypisane pamięci miejsca, nie zaś pojedynczej osoby:

Biorą na ręce, głaszczą po twarzy; ręka ma długie palce, czułe i mocne, stanowcze, czerwone paznokcie muskają policzek [...]. Pani Tauber rozdaje chętnie czekoladki, wyjmując je z papierka tymi swoimi czerwonymi paznokciami, nadgryza, a potem wkłada do ust dziecka, popychając nieco palcem. Plac obok nie może poszczycić się koncertami Ferencza Lehara [...], a jedynie wypożyczalnią rowerów. Ta ostatnia cieszy się wielkim powodzeniem i stanowi w dodatku rodzaj pośredniego etapu na drodze edukacji sentymentalnej [...]. Elena jeździ na rowerze; ma piękne nogi, szczupłe i mocne, a na stopach białe skarpetki [...]. Kiedy rower się psuje, traci cierpliwość, bo nie umiemy go zreperować [...] (s. 236–237).

Niejednoznaczny i niestały (pod względem „wywołującego” je podmiotu) status przytoczonych reminiscencji, przynależących w pierwszym rzędzie do przestrzeni Ogródu i jego *genius loci*, można odczytać w kategoriach refleksji autobiograficznej i metaliterackiej, aluzyjnie podejmującej temat wpływu pierwotnego mikrokosmosu na indywidualną poetykę ukształtowanego tam twórcy. W opisywanej scenerii San Marco, a zwłaszcza w sylwetkach umieszczanych na jej tle postaci, można bowiem dostrzec częściową projekcję określonego przez Ogród „stanu umysłu” narrators-protagonisty, twórczo (re)konstruującego postrzeganą rzeczywistość przy pomocy repertuaru nabytych i znanych sobie narzędzi (motywów, toposów, archetypów, modeli narracyjnych). Z tego powodu wieńczący fabułę powrót do źródłowego mikrokosmosu może być interpretowany również jako retrospekcyjne spojrzenie autobiograficznego protagonisty na genezę własnej twórczości; jako „artystyczna”, równoległa z „egzystencjalną” ścieżka podejmowanego „drenażu świadomości”. Warto zatem i w tym przypadku zasygnalizować konsekwencje finalnego „wszystko już tu było” dla odczytania poszczególnych passusów *Kawiarni San Marco*, na czele z sugestywną deklaracją pisarskiego *credo* wygłaszaną od kawiarnianego stolika:

Nie jest źle zapełniać stronicę pod szyderczym uśmiechem wiszących nad konturem masek i wśród obojętnych, siedzących wokół ludzi. Taki życzliwy brak zainteresowania koryguje złudzenie wszechmocy, kryjące się w pisaniu, które usiłuje uporządkować świat za pomocą kartek papieru i wymądrzać się o życiu i śmierci. Chcąc nie chcąc, pióro zanurza się w atramencie z odrobiną pokory i ironii. Kawiarnia jest miejscem idealnym do pisania (s. 15).

Sygnalizowane przez narrators-protagonistę cechy jego własnej twórczości, przedstawione jako związane i współbrzmiące z charakterem kawiarnianej aury, warto odnieść do konkretnych fragmentów *Ogródu Miejskiego* ze szczególnym uwzględnieniem tych passusów, w których wyróżnione zostają kluczowe wyznaczniki pisarstwa utrwalonych na posągach „bywalców”. W wyniku takiego porównania ponownie zarysowują się bowiem paralele obu skrajnych mikrokosmosów, po raz kolejny zwracając uwagę na konstytutywną dla twórczego rozwoju podmiotu rolę Ogródu: bezgłowy Svevo określany jest tam jako „wielki ironista” (s. 232), poezja Saby przedstawiana jako pozbawiona złudzeń i „pozwalając[a] ujrzeć ciemne dno życia i jego impulsów, jego wdzięk i jego nieujarzmione okrucieństwo” (s. 227), a Joyce’owska „namiętność [...] do knajp” (s. 222) i kawiarni prezentowana

jako jeden z ważniejszych elementów triesteńskiego doświadczenia irlandzkiego pisarza. Nabywane zatem, chcąc nie chcąc, w San Marco pisarskie nawyki można interpretować także jako przedłużenie i rozwinięcie wzorców triesteńskiej tradycji, wpisanej w *genius loci* ogrodowej heterotopii i wpływającej na triesteńskiego wychowanka lokalnej „szkoły uczyć”.

Całość zaprezentowanych powyżej rozważań pozwala, jak sądzę, rozpoznać w Magrisowskich *Mikrokosmosach* oryginalny przykład pisarstwa auto/bio/geograficznego, nakierowanego w szczególności na ukazywanie związków między indywidualnym życiorysem a przestrzenią kształtującą i kształtowaną przez jednostkę. W konkretnym przypadku analizowanej przeze mnie powieści problematyka oddziaływania pierwotnego mikrokosmosu może być zaobserwowana na wielu płaszczyznach: w warstwie tematycznej jako jedno z podejmowanych w eseistycznym komentarzu zagadnień, ale także, co interesujące, w warstwie konstrukcyjnej, umożliwiając tym samym zinterpretowanie schematów organizujących fabułę i wyróżniających się wyznaczników narracji. Należy przy tym zaznaczyć, że choć głównym punktem odniesienia jest w moich rozważaniach przestrzeń ogrodu, to jednak nie idzie o jego naturalny, „dziki” wymiar, a właśnie – co starałam się udowodnić – o „miejskość”, „mieszczkańskość”, „triesteńskość” i heterotopijną „palimpsestowość”, które są u Magrisa fundamentalnymi składnikami i czynnikami kształtującego potencjału.

Bibliografia

- Ara A., Magris C., *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino 2007.
- Benjamin W., *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9.
- Fertilio D., *Magris. Esilio nel cerchio incantato*, „Corriere della Sera” 1996, nr z 24 VIII.
- Gilloch G., *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge 1997.
- Magris C., *Miejsca literatury – Triest*, [w:] tegoż, *Itaka i dalej*, przeł. J. Ugniewska, Sejny 2009.
- Magris C., *Mikrokosmosy*, przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2002.
- Magris C., *Prefazione*, [w:] W. Benjamin, *Immagini di città*, przeł. na j. włoski G. Backhaus i in., Torino 2007.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Sławek T., *Vedi Napoli, e poi muori! Neapol i genius loci*, [w:] *Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*, red. tenże, A. Wilkoń, współpr. Z. Kadłubek, Katowice 2007.
- Symotiuk S., *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997.
- Szalewska K., *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków 2012.
- Zeidler-Janiszewska A., *Berlińskie loggie – paryskie pasaże. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny”*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. taż, Poznań 1997.

„It was all there already, from the beginning” – *Microcosms* by Claudio Magris as a Triestine auto/bio/geography

Abstract

The aim of my article is to study the relation between the subject and the city, focusing on the case of an autobiographic essayistic novel by a contemporary Italian writer Claudio Magris. The space of Trieste, author's native city, plays a multiple role in the *Microcosms* narration. On one hand, it works as a “mnemotechnical pretext” for the protagonist's sentimental journey into the past, both individual and collective. On the other hand, the city space can be seen as an active factor, shaping the hero's “triestine” state of mind and reflecting itself in the novel's poetics. In my analysis, I refer to some essential categories of geopoetics (“auto/bio/geography” by Elżbieta Rybicka, Tadeusz Sławek's and Stefan Symotiuł's interpretations of *genius loci*), as well as to Walter Benjamin's oeuvre, which I consider one of the most important *Microcosms'* intertexts.

Słowa kluczowe: Claudio Magris, miasto, Triest, auto/bio/geografia, przestrzeń, *genius loci*

Keywords: Claudio Magris, Trieste, city, auto/bio/geography, space, *genius loci*

Natalia Chwaja: natalia.chwaja@up.krakow.pl