

ELŻBIETA KONOŃCZUK
Uniwersytet w Białymstoku*

Powieść geohistoriograficzna. Międzydyskursywna przestrzeń *Koncertu Wielkiej Niedźwiedzicy* Jerzego Limona

The geohistoriographic novel. Interdiscursive space of *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy* of Jerzy Limon

Abstract

This article provides an interpretation of the novel of Jerzy Limon *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, which is an example of the literature of the topographical turn. This novel tells stories of one street in Sopot (Haffner street), where the author-narrator lives. This novel implements not only the assumptions of geo-poetics but may also be called geohistoriographic, since the author presents a geographic concrete, the space of a city as a conveyor of historic knowledge, for the geographic space is for Limon the text in which one may read the past. The subject matter of the novel is a street fulfilling just the function of a text, or actually text-palimpsest, which is composed with layers of meanings recorded by particular historic eras.

* Zakład Teorii i Antropologii Literatury
Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku
Pl. Uniwersytecki 1, 15-420 Białystok
e-mail: e.kononczuk@uwb.edu.pl

Smak archiwum to kopiowanie tekstów, fragment po fragmencie, bez zmiany formy, ortografii, interpunkcji, z zachowaniem składni minionej epoki. Gest przepisywania daje poczucie duchowego uczestniczenia w wydarzeniach zaświadczone przez dokument. Archiwum ponownie przepisane ręcznie, na czystym papierze, to fragment oswojonego czasu. (Farge 1989:26)

Takie doświadczenie opisuje Arlette Farge, badaczka XVIII-wiecznego paryskiego archiwum sądowiczego, w książce *Le goût de l'archive (Smak archiwum)*. Gest przepisywania dokumentu historycznego daje niewątpliwie fascynujące poczucie duchowego uczestniczenia w wydarzeniach z przeszłości, nie tylko w przypadku historyków, ale też pisarzy rzeczywiście kopiujących teksty archiwalne lub stylizujących na nie swoją wypowiedź. Dowodem takiej fascynacji jest powieść Hanny Malewskiej *Listy staropolskie z epoki Wazów* (1959), stanowiąca zbiór przepisanych dokumentów historycznych, to znaczy listów zdeponowanych w archiwum kórnickim. Autorka, oczarowana XVII-wiecznymi listami, traktuje je jako „żywe słowo” dobiegające z odległej epoki, tym ciekawsze im bardziej surowe czy też wskazujące na nieporadność językową nadawców listów. Inną swoją powieść — *Panów Leszczyńskich* (1961) — Malewska także skomponowała, wykorzystując gest przepisywania tekstów, to znaczy proponując literacką stylizację na staropolską sylwę. W obu powieściach pisarka tematyzuje proces poznawania i przedstawiania przeszłości rozumianej jako utekstowiona, a tym samym pojmuje warsztat historyka jako archiwum tekstów za każdym razem na nowo cytowanych, a więc przepisywanych. Sposób przedstawiania przeszłości przez Malewską — czy to za pośrednictwem narracji archiwizującej w *Listach staropolskich*, czy narracji sylwicznej w *Panach Leszczyńskich* — wynika z ogromnego szacunku pisarki dla dokumentów historycznych, które — według niej — mogą wywołać doświadczenie bezpośredniego kontaktu z czasem minionym. Malewska pisząc: „ktokolwiek dotykał źródeł, wie, jaką nakładają odpowiedzialność” (1977: 9), podkreśla rolę historyka jako odpowiedzialnego za źródła historyczne, za ich przechowywanie, udostępnianie, interpretowanie.

Wymienione powieści — które nazywam historiograficznymi powieściami warsztatowymi¹ — wpisują się w nurt dyskusji nad kryzysem reprezentacji oraz nad niemożnością poznania przeszłości w jej pełnym kształcie. Przeszłość odsłaniana przez niekompletne źródła jawi się w postaci fragmentarycznej. Idea fragmentarycznego dostępu do przeszłości leży u podstaw tego typu powieści, których kompozycja oparta jest na strukturze antologii czy kolekcji.

¹ Historiograficzną powieść warsztatową omawiam na podstawie utworów Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego (Konończuk 2009).

Do powieści-kolekcji, gromadzących źródła historyczne, a określanych mianem wypisów źródłowych, można zaliczyć utwory Jerzego Limona, *Wieloryb. Wypisy źródłowe* (1998) oraz Mieczysława Abramowicza, *Każdy przyniósł, co miał najlepszego* (2005)². Obie stanowią zbiór ocalałych z przeszłości „śladów” rzeczywistości minionej.

Gest przytaczania, cytowania, a więc przepisywania dokumentów historycznych — praktyka częsta w pracy historyków — nabiera w wymienionych powieściach wymiaru metaforycznego, gdyż jest formą przeniesienia fragmentu przeszłości do teraźniejszości. Hans Ulrich Gumbrecht zwraca uwagę na towarzyszącą historykom potrzebę „bezpośredniego” doświadczania przeszłości, pragnienie jej uobecnienia: „Myszę tutaj o uobecnieniu przeszłości w rzeczach znajdujących się w muzeach, w przedmiotach, które można dotknąć i wobec których znajdujemy się w przestrzennej bliskości” (Gumbrecht 2002: 118). Frank Ankersmit podkreśla także szczególną funkcję źródła, które pozwala „odczuwać” przeszłość, prowadząc do bezpośredniego z nią kontaktu. To właśnie źródło, przez które niczym przez wyrwę w czasie, przez szczelinę, można zajrzeć w minioną rzeczywistość, umożliwia takie doświadczenie.

Przedmiotem rozważań czynię tu odmianę gatunkową, którą nazywam metapowieścią geohistoriograficzną, ponieważ tematyzuje ona źródła historyczne i geograficzne, a więc tym samym warsztat geohistoryka. Tematem tak pojmowanej geohistoriograficznej powieści warsztatowej jest doświadczanie przestrzeni geograficznej, z której także — jak mówi Karl Schögel — można odczytać przeszłość. Powieści geohistoriograficzne — czy też, w szerszym ujęciu, narracje geohistoriograficzne³ — realizują ideę zwrotu przestrzennego w jego interdyscyplinarnym wymiarze, wpisując się zarazem w dyskurs geopoetyki, geografii humanistycznej i historii topocentrycznej.

Jako przykład metapowieści geohistoriograficznej proponuję powieść Jerzego Limona *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy* (1999). Jej tematem na poziomie fabuły jest historia ulicy w Sopocie, przy której mieszka autor, natomiast na poziomie metanarracyjnym tematyzowany jest proces powstawania opowieści o przeszłości miejsca, czyli proces utekstawiania tego miejsca. Powieść skomponowana jest na wzór archiwum tematycznego, w którym zdeponowane zostały różnorodne dokumenty dotyczące dziejów ulicy Haffnera w Sopocie. Powieść ta ma bowiem kształt kolażu narracyjnego złożonego z opowiadań, fragmentów powieści, legend o początkach miasta, źródeł historycznych, ale też przechowywanych w pamięci mieszkańców ulicy wspomnień związanych z wydarzeniami wojennymi i powojennymi⁴. Kolaż tekstowy, dzięki któremu został osiągnięty efekt wielogłosowości, pisarz obejmuje w tytule powieści metaforą kantaty. Strukturę tej powieści — przed-

² Taką ich kwalifikację proponuje Aleksandra Chomiuk (Chomiuk 2009: 194–216).

³ Kategorię narracji geohistoriograficznych przykładam m.in. do utworów Jerzego Limona, Andrzeja Stasiuka, Jurija Andruchowicza i do takich reportaży, jak Filipa Springera *Miedźzianka. Historia znikania* czy te zebrane w tomie *Znikająca Europa* pod red. K. Raabe i M. Sznajderman.

⁴ Autor włączył w strukturę powieści cytaty fikcyjnych utworów, opatrując je przypisami. Tak więc rozdział *O chłopcu nymiosłym jak skała* jest, zgodnie z informacją daną w przypisie, miejscową legendą, spisana pod koniec XX wieku (s. 25); rozdział pt. *Molo* to — jak informuje autor — fragment powieści *Münchhauseniada*, napisanej w 1978 roku, wydanej po ingerencji cenzury w 1980 (s. 138); *Jak Głupi Lonka niedźwiedzicę ustrzelił* to fragment opatrzonego przypisem „opowiadanie dziadka z około 1956 roku, spisane czterdzieści trzy lata później” (s. 164); *Herostates z ulicy Bieruta* stanowi — według przypisu — „opowiadanie z 1955 roku, pisane czterdzieści trzy lata później” (s. 210); *Pajęczycza*, jak informuje przypis, „*Dyptyk sopocki* z 1968, cz. 1. Pisane trzydzieści jeden lat później” (s. 236); *Sopocka abstrakcja* natomiast stanowi, według przypisu, „*Dyptyk sopocki*, część 2. Opowiadanie strażaka, spisane dwadzieścia osiem lat później” (s. 266); *Śmiech docenta Kleina* to „opowiadanie z czasów stanu wojennego, pisane kilkanaście lat później” (s. 297).

stawiającej przeszłość ulicy za pośrednictwem wielogłosowej narracji — można także objąć metaforą kolekcji dokumentów lub wypisów źródłowych, przez analogię do wcześniejszej powieści Limona *Wieloryb. Wypisy źródłowe*⁵.

Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy kwalifikuje — korzystając z typologii strategii intertekstualnych, zaproponowanej przez Stanisława Balbusa — jako kontrowersyjną konfrontację intersmiotyczną. Badacz określa ten typ jako „mozaikę obcych sobie wzajemnie, współwystępujących w jednym tekście cytatów struktur (*quasi*-cytatów) z różnych systemów stylistycznych i tradycji” (Balbus 1996: 105). W przypadku omawianej tu powieści, zbudowana przez pisarza przestrzeń intertekstualna zawiera się w nadrzędnej, interdyscyplinarnej przestrzeni wzajemnych oddziaływań literatury, historii i geografii. Uruchomione w *Koncertcie Wielkiej Niedźwiedzicy* związki międzydyskursywne leżą u podstaw intertekstualnej aktywności znaczeniowórczej tekstu, który odbiorca odczytuje jako nową propozycję artykulacji doświadczenia przestrzeni geohistorycznej. W takiej interdyscyplinarnej przestrzeni powstaje zatem metapowieść geohistoriograficzna, której autor odwołuje się nie tylko do wspomnianych już dyskursów: geograficznego, historycznego, literaturoznawczego, ale też archeologicznego i astronomicznego. Wszystkie wymienione dyscypliny są źródłem tekstów i stylów mówienia o dziejach konkretnego miejsca w przestrzeni geograficznej, w tym przypadku o dziejach sopockiej ulicy. Dyskursy te są także wykorzystane przez pisarza jako źródło metafor epistemologicznych, wizualizujących warsztat pisarza stawiającego sobie za cel artystyczną artykulację przestrzeni w jej geohistorycznym uwarunkowaniu.

Ważną i spektakularną metaforą epistemologiczną, oddającą tekstową naturę przeszłości, jest rozumienie jej jako stanowiska archeologicznego, na którym narrator-archeolog zdejmuje koleje pokłady, odsłaniając warstwa po warstwie kolejne znaczenia ziemi-palimpsestu. Limon — jak deklaruje — zajmuje się w swojej powieści archeologią przestrzeni, aby dotrzeć do początków dziejów ulicy oraz archeologią pamięci, aby dotrzeć do najgłębszych pokładów wiedzy przechowywanej we wspomnieniach mieszkańców tej ulicy. Metafory historiograficzne natomiast, rozwijane przez autora *Koncertu Wielkiej Niedźwiedzicy*, odnoszą się do rozumienia historii spod znaku zwrotu narratologicznego, co wiąże się z przekonaniem, iż obraz przeszłości jest konstruktem językowym, wytworzonym w oparciu o inne źródła narracyjne. Historia powstaje zatem z jednej strony w wyniku takich działań historyka, jak przepisywanie, kopiowanie, multiplikowanie, cytowanie źródeł, z drugiej zaś — w wyniku takich, jak niszczenie, zamazywanie, wyłączenie, fałszowanie, błędna interpretacja. Historię-narrację można zatem rozumieć jako kolaż tekstowy, składający się ze źródeł o różnorodnym charakterze: dokumentów, źródeł narracyjnych, unarracyjnionych artefaktów. Wyrwanie tekstu z jego macierzystego kontekstu i zestawienie z innymi tekstami, także wyrwanymi z kontekstu, może prowadzić — jak zauważa Ryszard Nycz — do semantycznych przekształceń. Przydaje to znamion literackości dziełom historycznym i jest cechą konstytutywną kolażu literackiego (Nycz 1993: 196). Tak też narrację historyczną rozumie Hyden White, jako zorganizowaną według zasad retoryki, a tym samym poddawaną refleksji teoretycznoliterackiej.

⁵ Tematem powieści *Wieloryb. Wypisy źródłowe* (1998) jest organizowanie archiwum źródeł z historii Pomorza, źródeł fikcyjnych, stylizowanych na dokumenty historyczne. Narrator, w historiograficznych komentarzach, wprowadza refleksję na temat autentyczności i fikcyjności źródeł historycznych oraz na temat narracyjnego charakteru historii. W *Koncertcie Wielkiej Niedźwiedzicy* autor także sporządza „wypisy źródłowe”, aby zilustrować dzieje miasta i ulicy oraz wykorzystuje je w teoretycznej refleksji nad możliwością rekonstrukcji obrazu przeszłości na podstawie źródeł.

Koncert Wielkiej Niedźwiedźnicy to swoiste archiwum ulicy Haffnera w Sopocie, w którym czytelnik może znaleźć różnego typu źródła: na przykład dokument lustracyjny posiadłości cystersów oliwskich, dokument lustracyjny wsi Sopoty z 1624 roku, znaczki pocztowe, legendy założycielskie nawiązujące do pradziejów miasta, fragmenty stylizowanych utworów. Powieść stylizowana na wypisy źródłowe odtwarza historię miasta, ale autor zwraca uwagę na fakt, że zebrane źródła mogą być wykorzystane w różny sposób. Za ich pomocą można opowiedzieć zarówno atrakcyjną historię z gatunku *fantasy* o X-wiecznych mieszkańcach Sopotu, jak też — często spychane w niepamięć — niemieckie dzieje miasta, bądź też jego dzieje powojenne, współkształtowane przez przybyszy „zza Buga”.

Przykładem wykorzystania archiwum w *Koncertie Wielkiej Niedźwiedźnicy* jest rozdział zatytułowany *Molo*, opisujący koncert jazzowy, który odbył się w Sopocie w 1956 roku. Podczas tego koncertu słuchacze, w groteskowej aurze, dostąpili politycznej przemiany. Rozdział ten — jak wyjaśnia narrator w komentarzu — stanowi część powieści *Münchhauseniada* z 1978 roku, przywołanej w pierwszej wersji, czyli z uwzględnieniem fragmentów wyciętych przez cenzurę w wydaniu z 1980 roku. Wyróżnienie tych fragmentów, poprzez przytoczenie ich innym drukiem i w nawiasach, daje wyobrażenie o charakterze ingerencji cenzury. Powieść cytowana przez narratora posiada dwie warstwy treści, tych dopuszczonych i tych niedopuszczonych do druku. Tym samym staje się metaforycznym wyobrażeniem historii jako palimpsestu, a więc jako tekstu powstałego w wyniku czynności zapisywania treści, wymazywania ich, a następnie odzyskiwania.

Dzieje człowieka to w dużej mierze walka o pamięć, historia stawianych i burzonych pomników. Spisywanie i wymazywanie dziejów. Zapis pamięci i jej kasowanie. Pisanie i skrobanie. Palimpsest. Historia stale pisana jest od nowa, w kolejnych wariantach dziejowego palimpsestu.

(Limon 1999: 9, 13)

Zaproponowana przez Limona „archeologia przestrzeni” realizowana jest przez pisarza w narracji, którą nazywam tu archeologiczną, gdyż celem jej jest językowa rekonstrukcja ukrytych w ziemi szczątków i nadanie minionej rzeczywistości kształtu fabularnego. Rozwijając metaforę, którą posługuje się Eugenio Donato — nazywając pisanie historii rekonstruowaniem budowli na podstawie ruin — można dodać, iż narracja archeologiczna jest właśnie odtwarzaniem gmachu na podstawie pozostałych po nim, ukrytych w ziemi fundamentów. Rekonstrukcja wizualizująca przeszłość jest bowiem warunkiem jej percepcji i rozumienia. Narrację archeologiczną rozumiem więc — mówiąc za Jerzym Topolskim — jako narratywizowanie źródeł oraz wpisanie w kontekst (w uporządkowaną fabułę) znalezionych w ziemi szczątków przeszłości⁶.

Limon odtwarza w powieści historię swojej ulicy, wizualizując proces poznawczy nie tylko za pośrednictwem metafory stanowiska archeologicznego, ale także metafory księgi. Obie odnoszą się do wyobrażenia sposobu poznawania rzeczywistości minionej jako lektury

⁶ Jerzy Topolski, rozważając archeologię w kontekście narratywistycznej filozofii historii, podkreśla obecność w narracji archeologicznej — oprócz coraz dokładniejszego opisu źródeł — także pokładów fikcji, często traktowanej jako „twarda” rzeczywistość. Topolski nazywa źródło archeologiczne, wyrwane z kontekstu, niemyim świadkiem, któremu głosu udziela badacz, konstruuje narrację, a tym samym narzucając interpretację. Narracja archeologiczna jest więc według Topolskiego badaniem źródła poprzez jego narratywizację (1987).

tekstów-źródeł⁷. Historia-księga powstaje zatem w efekcie lektury-pisania. Archeolog czyta przeszłość z ziemi jak z otwartej książki, którą kartkuje, odsłaniając kolejne pokłady dziejów, aby następnie nadać zdobytej wiedzy odpowiednią formę narracyjną.

Niczym mądrzy szamani, archeolodzy dokonują sekcji czasu, czytają z wnętrzości ziemi, znajdując w nich tajemne znaki, zagrzebany język przeszłości, odczytując zaskorupiały ludzki los, wróżąc ze znalezionej igły czy grzebienia, z piór i grzędów czasu. [...] Dla nich dokumentem jest igliwie i popiół, kości i rybie luski, skorupy naczyń urastają do rangi stronic wyrwanych z wielkiej książki przeszłości, pieczęcią staje się znaleziony paciorek, zwojem papirusu — kłębek nici. (Limon 1999: 48–49)

Odnalezione w ziemi fragmenty przeszłości po ich unarracyjnieniu stają się źródłami. Za przykład niech posłuży opis ludzkich szczątków pochodzących z X wieku. Znalezione wraz z nimi przedmioty — żelazne szydło, igła z nawiniętą nicią, kawalki różnokolorowej dratwy, cholewka i flek buta — pozwoliły zidentyfikować wykopalisko jako grób szewca. Na tych ustaleniach — jak zauważa narrator — kończy się rola archeologa, a zaczyna rola pisarza, którego wyobraźnia niesie odpowiedzi na pytania o życie codzienne X-wiecznego szewca. Pyta więc, czy szewc — mistrz w swoim rzemiośle, o czym świadczą fragmenty jego wyrobów — mógł uczestniczyć w spotkaniu z biskupem praskim, Wojciechem? Czy mógł być przez niego ochrzczony? Czy miał rodzinę? Czy modnie się ubierał? Czy lubił tańczyć? Takie pytania odsyłają do schematów fabularno-narracyjnych, które pozwalają skonstruować hipotetyczną historię życia średniowiecznego szewca.

Kolejnym przykładem znaleziska „wygrzebanego z pamięci ziemi” jest grób szkieletowy, w którym znaleziono szczątki konia i mężczyzny, prawdopodobnie wojownika, którego można uznać za pierwszego mieszkańca sopockiej ulicy. Na podstawie znalezionych w grobie fragmentów kości, grotu włóczni, rytualnego noża, resztek końskiej uprzęży, kamiennego okręgu z zatartą płaskorzeźbą zostaje zrekonstruowana (czy raczej skonstruowana) historia śmierci wojownika, zabitego ciosami wielu włóczni i pochowanego wraz z koniem. Historia ta zbiega się z relacją Herodota przedstawiającego obrzęd ku czci bóstwa trackiego Salmoksisa, do którego — zabiegając o życie wieczne — wysyłano wojownika, podrzucając go w powietrze tak, aby spadł na ostrza lanc. Śmierć posłańca dowodziła laskawości bóstwa, natomiast wojownik, który przeżył upadek, a więc nie został przyjęty do wieczności — co pozwalało rozpoznać w nim złego człowieka — był zabijany (Herodot 2005: 258). Narrator przedstawia tę historię w oparciu o cytowane przez niego źródło, jakim jest niedokończona powieść *Badawże nieba*, stylizowana na relację naocznego świadka opisanych wydarzeń. Literacka reprezentacja fragmentu przeszłości — dzięki pracy wyobraźni i wykorzystanym strukturalnym narracyjnym — scala obraz przeszłości dostępnej w archeologicznych fragmentach.

W warstwie metapowieściowej autor *Koncertu Wielkiej Niedźwiedzicy* ukazuje mechanizm unarracyjnięcia, a tym samym utekstawiania przeszłości, która zapisana w tekstach (historycznych i literackich) zostaje zdeponowana w archiwach, bibliotekach, muzeach, gdzie kolejni historycy — cytując, kopiując, przepisując, stylizując — tworzą coraz to nowe i coraz ciekawsze obrazy przeszłości. Historia w istocie staje się księgą ciągłe pisaną od nowa, aktualizowaną i poprawianą.

⁷ O lekturze historii pisze Ricoeur: „Następnie teoria lektury stworzyła wspólną przestrzeń dla wzajemnego przenikania się historii z fikcją. Zachowywaliśmy się tak, jakbyśmy myśleli, że lektura dotyczy jedynie recepcji tekstów literackich. Otóż, jesteśmy w nie mniejszym stopniu czytelnikami historii, co powieści. Każdy rodzaj zapisu, a zatem również historiografia, należy do poszerzonej teorii lektury” (2008: 264).

Aby odtworzyć przeszłość ulicy pisarz wykorzystuje nie tylko warsztat historyka literatury (którego może interesować fakt, że tu niegdyś zatrzymał się Rilke i tu odwiedzał swoją matkę Herbert), historyka, archeologa, geografę, ale też architekta i astronoma. Tytuły rozdziałów powieści noszą nazwy siedmiu gwiazd z gwiazdozbioru Wielkiej Niedźwiedzicy i wnoszą do narracji wymiar metaforyczny, dzięki czemu pisarz odkrywa poetykę przestrzeni miejskiej w kontekście przestrzeni kosmicznej. Wykorzystuje zatem formę powieściową jako forum, na którym różne dyscypliny humanistyczne wchodzi w dialog na temat przestrzeni. Poetykę przestrzeni odsłania zatem archeolog — poeta wśród historyków, jak nazywa go pisarz — czytający przeszłość z piasku oraz astronom, czytający przeszłość ze światła gwiazd, często już wygasłych.

Powieść *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy*, złożona z wielu tekstów — tych stylizowanych na różne gatunki literackie oraz tych stylizowanych na wypowiedzi z zakresu dyskursów historycznych i geograficznych — ma charakter kolażu tekstowego, swoistej mozaiki, nabierającej dzięki intertekstualnej aktywności charakteru kalejdoskopu, w którym rozliczne teksty, wchodząc ze sobą w różnorodne konfiguracje, mnożą znaczenia. W wytworzonej w ten sposób przestrzeni intertekstualnej i interdyscyplinarnej — co odnosi się zarówno do poziomu tematycznego, jak też metodologicznego — powieść zyskuje cechy dzieła otwartego na mnogość interpretacji.

Interdyskursywną przestrzeń otwiera pisarz, zaczynając powieść od opisu alegorii zamieszczanej w książce Waltera Raleigha, *Historia świata z 1614 roku*⁸. Alegoria ta przedstawia kobietę wychodzącą z grobowca i dźwigającą ziemski glob. Jedną nogą, w geście zwycięstwa, opiera się o szkielet — alegorię śmierci, drugą o postać zarosłą pajęczyną — alegorię zapomnienia. Towarzyszy jej także alegoria doświadczenia, zaopatrzona w sznur mierniczy i różdżkę oraz alegoria prawdy — młoda, naga kobieta. Przedstawienie dopełniają dwie postaci obrazujące sławę: dobra, stoi na tle słońca, zła — na tle ciemnych chmur. Ponad globem dźwiganym przez kobietę-Historię jest rozgwieżdżone niebo, na którym można rozpoznać gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy. Alegoria, zamieszczona na frontysepis książki angielskiego poety, pochodzi z czasów, kiedy historia należała jeszcze do literatury. Ekfrazą otwierająca powieść nadaje utworowi charakter traktatu poetycko-filozoficzno-historycznego i otwiera przestrzeń, w której historia jest pisarstwem wydarzającym się na styku wielu dyskursów: literackiego, artystycznego, geograficznego, astronomicznego. Można powiedzieć, że przedstawiona alegoria, wizualizująca historię świata, włącza powieść Limona w nurt zwrotu przestrzennego, o którym tak oto pisze Karl Schlögel:

[...] od dawna istnieją przesłanki, że przestrzenność i wpisana w przestrzeń ludzka historia stanie się osią reorganizacji, nowej konfiguracji starych dyscyplin — od geografii po semiotykę, od historii po sztukę, od literatury po politykę. Źródła *spacial turn* obficie tryskają, a zasilany przez nie nurt jest potężny — potężniejszy niż tamy i bariery dyscyplin. (Schlögel 2009: 12)

Nawiązując do tytułu omawianej powieści, warto raz jeszcze zwrócić uwagę na charakterystyczny dla jej autora sposób realizowania poetyki przestrzeni. Przedstawia on ulicę Haffnera w Sopocie jako strunę napiętą na wysokości gryfu instrumentu, instrumentu miasta, na którym

⁸ Chodzi o emblematyczny frontysepis *Historii świata*. Takim wprowadzeniem do powieści Limon wpisuje się w tradycję rozpoczynania tekstów teoretyczno-historiograficznych — podobnie jak niegdyś rozpraw historycznych — od alegorycznego przedstawienia historii, wprowadzającego do refleksji historycznej wymiar metaforyczny. Zabieg taki stosuje także Ricoeur w książce *Pamięć, historia, zapomnienie*, zamieszczając w niej fotografię i opis rzeźby obrazującej historię. Podobnie Michel de Certeau — w przedmowie do *L'écriture de l'histoire* zamieszcza rysunek oddający alegorię poznania historycznego.

Wielka Niedźwiedzica wykonuje conocny, niesłyszalny koncert sfer niebieskich. Można więc nazwać Limona poetą-kosmografem⁹, który odkrywa poetykę przestrzeni miejskiej jako przynależnej do porządku kosmicznego. Gwiazdozbiory Wielkiej Niedźwiedzicy i Woźnicy, obserwowane przez okno dziecięcego pokoju, pod wpływem opowieści dziadka poruszają dziecięcą wyobraźnię i uczą wsłuchiwania się w symfonię świata (czy raczej tytułową kantatę). Raz jeszcze przywołując White'a, można określić powieść Limona jako zapis takiego doświadczenia przestrzeni, które twórca geopoetyki nazywa „lirycznym zamieszkiwaniem świata”¹⁰.

Powieść geohistoriograficzna, jak nazywam *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy* Jerzego Limona, ujmuje przestrzeń w jej najpełniejszym wymiarze — zarazem geograficznym, historycznym i estetycznym. Autor, tematyzując pracę archeologa, historyka, geografę i pisarza, nadaje swemu utworowi charakter autotematyczny. Czyny z powieści warsztat, w którym odnoszące się do przestrzeni dyskursy sąsiednich dyscyplin humanistycznych tworzą interdyscyplinarny wielogłos na temat odczytywanej w jej ramach przeszłości.

Bibliografia

- Ankersmit Frank (2004), *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, przeł. E. Domańska [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków.
- Balbus Stanisław (1996), *Między stylami*, Universitas, Kraków.
- Certeau de Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris.
- Chomiuk Aleksandra (2009), *Między słowem a przeszłością*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Donato Eugenio (1986), *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gościńska, „Pamiętnik Literacki”, z. 3.
- Farge Arlette (1989), *Le goût de l'archive*, Édition du Seuil, Paris.
- Gumbrecht Hans Ulrich (2002), *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. E. Domańska [w:] *Pamięć, etyka i historia*, pod red. E. Domańskiej, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Herodot (2005), *Dzieje*, przeł. S. Hammer, Czytelnik, Warszawa.
- Konończuk Elżbieta (2009), *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malenckiej i Jacka Bocheńskiego*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Limon Jerzy (1998), *Wieloryb. Wypisy źródłowe*, Tower Press, Gdańsk.
- (1999), *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa.
- Malewska Hanna (1959), *Listy staropolskie z epoki Wazów*, PIW, Warszawa.
- (1985), *Panowie Leszczyńscy*, Wydawnictwo Znak, Kraków.

⁹ Tak określa siebie Kenneth White, twórca geopoetyki (White 2010).

¹⁰ Według White'a, zainspirowanego myślą Friedricha Hölderlina i Martina Heideggera, geopoetyka jest formą takiego doświadczenia świata czy też takiej obecności w świecie, które można określić w ten właśnie sposób (White 2011: 18–19).

- Nycz Ryszard (1993), *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa.
- Ricoeur Paul (2008), *Czas i opowieść*, t. 3, *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- (2006), *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków.
- Schlögel Karl (2009), *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska i Ł. Musiał, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Topolski Jerzy (1987), *Historia i archeologia wobec nowych wyzwań filozoficznych* [w:] *Jakiej archeologii potrzebuje współczesna humanistyka*, pod red. J. Ostoi-Zagórskiego, Instytut Historii UAM, Poznań.
- White Kenneth (2010), *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor – Warmia i Mazury, Olsztyn.
- (2011), *Zarys geopoetyki*, przeł. A. Czarnacka, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 2.

Streszczenie

Artykuł jest interpretacją powieści Jerzego Limona *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, będącej przykładem literatury zwrotu topograficznego. Powieść opowiada historię ulicy w Sopocie, przy której mieszka autor-narrator. Powieść określam mianem geohistoriograficznej, gdyż autor przedstawia w niej przestrzeń miasta — konkretnie geograficzną — jako tekst-palimpsest, w którym, warstwa po warstwie, odczytuje przeszłość.

Jerzy Limon, geopoetyka, powieść geohistoriograficzna, zwrot topograficzny