

„Cokolwiek snem było, było domem” – Świetlickiego dom oniryczny¹

Dom rodzinny i dom oniryczny

Motyw domu w krytycznoliterackiej refleksji nad poezją Marcina Świetlickiego zajmuje, mimo pojedynczych głosów o jego doniosłości², marginalne miejsce. Trochę więcej uwagi poświęcił mu jedynie Jarosław Borowiec, który podkreślił rolę podziału przestrzennego wyznaczonego przez motyw domu dzieciństwa, domu rodzinnego³. W interesującym nas artykule badacz zajmuje się jednak tematyką tanatyczną, dlatego też wyodrębniona opozycja góry i dołu została (co zrozumiałe) zinterpretowana jako sugestywne wyrażenie

¹ Artykuł ten jest skróconą (m.in. o część poświęconą wnętrzu-zewnątrz) i zmodyfikowaną wersją rozdziału mojej pracy magisterskiej „Czterdzieści i cztery”. O kontekście romantycznym poezji Marcina Świetlickiego. Praca została napisana pod kierunkiem dr. hab. Włodzimierza Próchnickiego. Na temat wpływu dziedzictwa romantycznego na poezję Świetlickiego powstało już sporo tekstów. Od publikacji podkreślających całkowite odrzucenie tej tradycji (por. T. Majeran, *Czerwiec – pora dla świerszczy niebezpieczna. Kilka uwag o wierszach M. Świetlickiego*, „Nowy Nurt” 1994, nr 17), przez artykuły mówiące o doniosłej roli omawianego wzorca (por. M. Wedemann, *Niebo czy literatura? Odwrócenia i odwróty Marcina Świetlickiego*, „Czas Kultury” 1996, nr 3), po prace eksponujące jego konstytutywność i wyłączność (por. D. Sośnicki, *Listopadowe wędrówki umarłego*, „Czas Kultury” 2006, nr 4). Dość powiedzieć, że ów wpływ (na różnych polach) silnie zaakcentowany jest w prawie połowie artykułów składających się na tom *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego* (red. P. Śliwiński, Poznań 2011), a jego redaktor 17 października 2012 r. wygłosił w opolskiej MBP referat pod wymownym tytułem *Marcin Świetlicki – ostatni wielki, polski, romantyczny poeta*. Wymienione prace Majerana i Śliwińskiego wydają się biegunami symbolizującymi zmiany w krytycznoliterackiej refleksji nad poezją autora *Schizmy*. Z twórcy permanentnie antyromantycznego przeistoczył się – w świadomości badawczej – w poetę (arcy)romantycznego. Umarł szyderca. Narodził się romantyk.

² Por. J. Kornhauser, *O wierszach Marcina Świetlickiego*, „NaGłos” 1990, nr 2, s. 117–118; P. Sobolczyk, *Sen był domem* [rec. *Muzyki Środka i Dwanaście*], „Tygiel Kultury” 2007, nr 1–3, s. 180–181; M. Szymański, *Poezja z antymaterii*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2275-poezja-z-antymaterii.html> (data odczytu: 25.05.2013).

³ Por. J. Borowiec, *Rozkopany grób (kilka uwag o śmierci zapisanej w poezji Marcina Świetlickiego)* [w:] *Mistrz świata...*, s. 49–53.

myśli o życiu i śmierci, niebie i piekle⁴. Przy całej trafności tego rozpoznania należałoby spojrzeć przez pryzmat owej opozycji również na inne tematy. Tym bardziej że chociaż konstatacja Borowca o przeniesieniu w dorosłość – przez bohatera tych wierszy – pojęć zdobytych w dzieciństwie⁵ nie budzi większych zastrzeżeń, to warto obraz domu w twórczości autora *Schizmy* analizować w kontekście marzenia sennego. Poszczególne przestrzenie (strych, parter, piwnica) mają u Świetlickiego, jak się wydaje, charakter oniryczny. Gaston Bachelard zauważył zaś, że:

[...] **przebywanie oniryczne** to coś więcej niż przebywanie tam wspomnieniami. Dom snów to wątek głębszy niż dom rodzinny i głębszym odpowiada potrzebom. Dom rodzinny dlatego odgrywa tak istotną rolę, że odpowiada nieświadomym inspiracjom głębszym, intymniejszym [...]. Dom wspomnień, dom rodzinny wznosi się nad podziemną kryptą domu onirycznego⁶.

Tak rozumiany dom staje się tożsamy z człowiekiem, a jego poszczególne miejsca odpowiadają różnym warstwom ludzkiej *psyche*. Nie chodzi tutaj jednak o proste rozpoznanie psychoanalityczne: strych – świadomość, piwnica – podświadomość⁷. Choć i takich konotacji nie da się jednoznacznie odrzucić, to jednak obrazy wspomnianych przestrzeni w poezji Świetlickiego są o wiele bardziej złożone. Poniższy artykuł jest próbą ukazania tej złożoności.

Strych – piwnica

Na początek przyjrzyjmy się przestrzeni strychu. Znamienny w tym kontekście jest pochodzący z *Zimnych krajów* (1993⁸) wiersz *Niedziela, przed południem*:

 Nie wiem, przestałem się bać. Wizyta nudnawych
 świadków Jehowy [...] Mówię, że wyjeżdżam
 i że na razie nie chcę od nich niczego pożyczać,
 niczego, żadnych broszur. A czy można spytać

⁴ Por. tamże, s. 50.

⁵ Por. tamże, s. 51.

⁶ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, tłum. A. Tatarkiewicz [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetyckie. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, Warszawa 1975, s. 303.

⁷ Por. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 112.

⁸ W niniejszej analizie pozwałam sobie sięgnąć również po wiersze opublikowane przed 2001 r. Czynię to z dwóch powodów. Pierwszym jest przekonanie o niemożliwości zastosowania powyższej cezur w przypadku badania wyobraźni twórcy debiutującego na początku lat dziewięćdziesiątych. Drugim – próba ukazania dynamizmu tej wyobraźni (ze szczególnym zaakcentowaniem zmian zachodzących w tomach wydanych już w XXI w.).

– gdzie pan wyjeżdża? Daleko. Daleko.
Czy za granicę? No – powiedzmy – tak...
Zamykam drzwi za nimi i z ulgą wyjeżdżam,
mijając kolorowe i ograniczone
drutem kolczastym domki,
świeżo umyte wozy milicyjne,
urny wyborcze pełne prochu,
uniesione stadiony,
kościół w budowie,
które przypominają bunkry
Przedzieram się,
aby się zamknąć
z kilkoma przedmiotami
na strychu – i myślę,
że będę tam przed deszczem⁹.

Wers „Zamykam drzwi za nimi i z ulgą wyjeżdżam” podkreśla nierzeczywisty charakter miejsca. Bohater przenosi się do niego po zamknięciu drzwi (co może być w analizowanym przypadku równoznaczne z zamknięciem oczu). Nie chodzi tu zatem o konkretne domowe pomieszczenie, ale o przestrzeń znajdującą się za granicą świata realnego. „Zagranica” z jednej strony jest synonimem dali, z drugiej podkreśla wyłączność protagonisty w dostępie do tej „strefy”. Ta „strefa” to płaszczyzna intymności, samotności, autoanalizy. Pozwala odciąć się od życia codziennego, od władzy, instytucji, masowości symbolizowanych kolejno przez milicyjne wozy, urny wyborcze, stadiony.

Przestrzeń strychu to jednak przede wszystkim „terytorium” marzenia, „terytorium” niczym nieskrępowanej wyobraźni. Z jej perspektywy rzeczywistość okazuje się tandetna, karykaturalna, niewystarczająca („kolorowe i ograniczone / drutem kolczastym domki”). W porównaniu z nią nawet kościoły – zwyczajowo traktowane jako miejsce ducha – „przypominają bunkry”. Kontrast rodzący się z niniejszego zestawienia uwypukla refleksyjny charakter omawianej przestrzeni. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na graficzną stronę przedostatniego wersu: „na strychu – i myślę”. Pauza przedzielająca (czy w tym wypadku raczej łącząca) wyrazy sprawia, że strych zostaje utożsamiony z kontemplacją.

Podobny obraz znajdziemy w wierszu *Uniwersytety ze Schizmy* (1994):

Nie ma się czego wstydzić: chłopiec uczył się
na strychu – każda inna edukacja
nie jest konieczna – odbijał nad ranem

⁹ M. Świetlicki, *Wiersze*, Kraków 2011, s. 63.

od łóżka – wspinał się po schodach
– zastawiał wejście szafą – pewnym krokiem
szedł przez sam środek strychu [...]
Chłopiec rozbierał się, stał, wchłaniał.

Przez dziurę w dachu przemawiało niebo,
poprzez niebo natomiast przemawiały ptaki,
ptakami przemawiały ręce Boga
głuchoniemego. Wszelka dobroć
pochodzi od głuchoniemych¹⁰.

Uniwersytetem (miejszem kształcenia – co istotne – wyższego) u Świetlickiego okazuje się strych. Ta gra znaczeń pełni jednak ważką funkcję. Kluczowe wydaje się tutaj przekroczenie rzeczywistości zaakcentowane w ostatnich wersach utworu. Edukacja pobierana „na górze” to edukacja w kontakcie z Absolutem, niemogąca się równać z żadną inną formą nauki. Chłopiec nie tyle zdobywa wiedzę, ile raczej ją zgłębia, chłonie (chciałoby się powiedzieć) w akcie olśnienia. Omawiana przestrzeń jest więc miejscem nie tylko inicjacji¹¹, lecz przede wszystkim iluminacji. Miejscem najwyższych (w różnym znaczeniu tego słowa) przeżyć duchowych, przeżyć, co istotne, irracjonalnych. Strych symbolizuje tutaj pozarozumowe poznanie, sferę poza kontrolą umysłu. Takie konotacje mają romantyczną proveniencję¹².

Owo romantyczne znaczenie transponowane jest również poprzez przywołanie innego, istotnego dla epoki Mickiewicza, obrazu. Zwrot „wspinał się” podkreśla konieczność zaangażowania potrzebnego do znalezienia się w „miejscu” docelowym, ale również ewokuje wspinaczkę górską, motyw gór. Wspinanie się było interpretowane jako działanie oczyszczające. Widziano w nim swoisty akt peregrynacji, „przybliżanie” się do Boga. Z tego względu góry jawiły się jako przestrzeń szczególnie podatna na doświadczenia z pogranicza mistycyzmu¹³. W *Uniwersytetach* strych – góry – iluminacja (rozumiana jako stan umysłu) zlewają się w jedno.

Utożsamienie strychu z górami następuje również w utworze *Dwa dzieciństwa* opublikowanym po raz pierwszy w zbiorowym wydaniu *Wierszy* (2011):

[...] Prościutka opozycja
góra – dół.

¹⁰ Tamże, s. 77.

¹¹ Por. J. Borowiec, dz. cyt., s. 49.

¹² Por. A. Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie sennie. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 37.

¹³ Por. J. Kolbuszewski, *Góry [w:] Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 327.

Balkon to podróż
w przestrzenie najdalsze.

Strych – Mount Everest
albo choćby Rysy.
A piwnica – Holandia
i Żuławy, grób [...] ¹⁴

Pojawia się tu drugi interesujący nas obraz: piwnicy. Obraz ten, aby uwytklić kontrast ze strychem (porównanym kolejno do najwyższej góry świata i najwyższej góry w Polsce), zostaje zestawiony z najniżej położonym krajem Europy – Holandią oraz najniżej położonym regionem Polski – Żuławami (w domyśle Wiślanymi). Wspomniany kontrast nie tyle dookreśla owe przestrzenie, ile raczej ukazuje dynamizm zachodzący pomiędzy nimi, nie tyle precyzuje ich znaczenia, ile podkreśla antytetyczne napięcie. Owa opozycja w innych utworach wymyka się bowiem prostym („prościutkim”) przyporządkowaniom, tak samo jak znaczenie piwnicy wykracza daleko poza motyw grobu.

Zanim jednak zejdziemy z góry na dół, przyjrzyjmy się tym strukturom, które umożliwiają komunikację pomiędzy nimi, oraz obrazom samego schodzenia. Symptomatyczny jest tu utwór rozpoczynający się od incipitu „Zbiegam na dół. Telefon. Pomyłka. Niedobrze”.

Zbiegam na dół. Telefon. Pomyłka. Niedobrze.
Wbiegam z powrotem. Szkielet
oblany krwią, związany ciałem.
[...] Biegnę poprzez korytarz, maszyna wciąż działa.
STUK STUK STUK STUK wszystkie liczniki świata ¹⁵.

Ruch w dół i w górę uświadamiający „oniryczną głębię domu” budzi u bohatera eschatologiczną refleksję. Przemieszczanie się między poziomami (spowodowane błahostką – dzwoniącym telefonem) pozwala protagonistie odczuć upływ czasu, własną śmiertelność, własne ciało. To ostatnie tym szczególnie, że w wersji „Wbiegam z powrotem. Szkielet” – szkielet domu łączy się ze szkieletem człowieka. Owo utożsamienie sprawia, że przestrzeń domu-ciała (ze swoim wertykalnym podziałem) staje się przestrzenią aksjologiczną, stąd ruch w dół i w górę (choć przyimek „poprzez” sugeruje także ruch horyzontalny) jawi się jako zasadniczy dla ludzkiej egzystencji. Stukająca maszyna, która w tym domu-ciele odpowiada sercu, staje się nie tylko „licznikiem” wpływającego życia, ale przede wszystkim urządzeniem do-

¹⁴ M. Świetlicki, *Wiersze*, s. 557.

¹⁵ Tamże, s. 495.

kumentującym wloty i upadki. Mechanizmem rejestrującym to, co wysokie, i to, co niskie.

Podobny, choć tym razem skoncentrowany na schodzeniu i na samej piwnicy, obraz znajdziemy w pochodzącym z tomu *37 wierszy o wódce i papierosach* (1996) utworze *Już, teraz*:

Już teraz są nie do
zniesienia. Schodzę
po coś tam do piwnicy. Oddycham.
Jeden klucz, zapamiętać który.
Drugi klucz, zapomniałem włączyć światło.
Tak łatwo się w tym mroku [...]
Otarłem się o zimny mur i było to.
Wchodzę pomiędzy te wilgotne [...]
Po coś tam zszedłem, stoję i oddycham.
Są tam u góry, są nie do zniesienia.
Mówią, nazywają, chcą¹⁶.

Mimo że niektóre detale (takie jak mrok, chłód, wilgoć) są w przywołanym kontekście konwencjonalne, to zawarte tu wyobrażenie zejścia nie jest wcale jednoznaczne. „Zstępowanie w zadumie w świat głębokości, w domostwie, które na każdym kroku daje świadectwo swojej głębokości – to zarazem zstępowanie w głąb nas samych”¹⁷. Bohater Świetlickiego (tak jak bohater fragmentu analizowanego przez Bachelarda) schodzi w dwóch poziomach: domu i swojego wnętrza. Zejście do piwnicy to zejście do pierwotności w nas samych. Owa pierwotność zostaje oddana poprzez pokawałkowaną, mocno uproszczoną mowę podmiotu. Emocyjna segmentacja wersów, uboga składnia, ale przede wszystkim stosowanie elips ma podkreślać przedjęzykowy charakter „rzeczywistości”, do której zbliża się protagonista. Jeśli bowiem ci „źli” na górze „mówią, nazywają, chcą” (i przez owe akty są okreśłani), to piwniczna warstwa, do której schodzi bohater, jest stanem elementarnym – stanem sprzed przyswojenia mowy, sprzed nadania rzeczom imienia, sprzed pojawienia się woli. Omawiane zejście przeradza się w ucieczkę od kultury do natury. Świetlicki, jak na romantyka przystało, przeciwstawia sobie te dwie kategorie.

Budzenie w sobie człowieka pierwotnego jest reakcją obronną przed zawłaszczającą „ja” kulturą – uosabianą przez mówiących, nazywających, chcących. Piwnica pozwala „odetchnąć od” nich, pozwala paradoksalnie „zaczepnąć świeżego powietrza”. Obydwa potoczne wyrażenia użyte w poprzednim zdaniu mogą być istotne dla analizowanego utworu. Przynależą bowiem do

¹⁶ Tamże, s. 165.

¹⁷ G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 327.

tego samego pola semantycznego, co dwukrotnie powtórzona przez podmiot fraza: „oddycham”. Omawiana przestrzeń jako miejsce symbolicznego oddychania, tudzież odetchnięcia, staje się swoistą przestrzenią wolności, naturalności, ale również dzikości i nieposkromienia. Wspomniane oddychanie, zwłaszcza gdy uwzględni się specyfikę „miejsca”, wiąże się ze zmysłem węchu. Jego zaś zaakcentowanie podkreśla zwierzęcość analizowanej formy prymarnej.

Zmysł węchu jest tu istotny także dlatego, że w obrazach tej ostatniej da się zaobserwować „cechy organiczne”¹⁸. Takie właśnie cechy znajdziemy w *Piosence z Piwnicy* – zamieszczonej na odwrocie strony z utworem *Uniwersytety*, z którym tworzą awers i rewers:

Dno piwnicy jest wybrukowane
w ten sam sposób co niebo,
ale w piwnicy rodzą się jedynie
białe i ślepe zwierzęta.

Jeżeli się bez obaw włoży rękę
w sam środek butwiejących resztek
– można namacać maleńkie serduszko,
wiecznie poruszający się początek.

Wielki hałas na górze [...]
dzisiaj święto. A tutaj [...]
nie ma święta. Przez piwniczne okno
widać tylko podkute buty¹⁹.

Pierwsza strofa zbudowana jest ze zdania współrzędnie złożonego przeciwstawnego. Jej forma gramatyczna jest tu znacząca. Otwierającej utwór konstatacji: „Dno piwnicy jest wybrukowane w ten sam sposób co niebo”, mającej charakter antytezy, przeciwstawiona zostaje druga część składowa: „ale w piwnicy rodzą się jedynie białe i ślepe zwierzęta”. To swoiste „uzupełnienie” pozwala dostrzec zasadę, na mocy której piwnica została paradoksalnie zestawiona z niebem (w domyśle niebem-strychem). Użycie w drugiej części partykuły „jedynie”, ograniczające twórcze możliwości piwnicy do „rodzenia białych i ślepych zwierząt”, sugeruje, że tym, co łączy obydwie przestrzenie, są ich zdolności kreacyjne.

Różnica jest zatem jakościowa, tkwi we właściwościach uzyskiwanych rezultatów. Zwierzęcość powierzchni na dole (owe ślepe zwierzęta) symbolizuje tu (podobnie jak w wierszu *Już, teraz*) stan przedczłowieczy, praczłowieczy w człowieku. Obszar ten to miejsce powstawania czegoś, co odpowiada po-

¹⁸ Por. tamże, s. 327.

¹⁹ M. Świetlicki, *Wiersze*, s. 78.

staci pierwotnej, elementarnej, poddanej zmysłom. Jest to obszar tworzenia, czy też raczej odtwarzania, znaczeń archaicznych. Antagonistyczna do niego przestrzeń nieba, pozostawiona domysłom, charakteryzowana jedynie przez zaprzeczenie, w opozycji, staje się punktem ukonstytuowania tego, co najwyższe – olśnienie, iluminacji, aktów twórczych. Innymi słowy, niebo-strych odpowiada sublimacji, piwnica archetypowi²⁰.

Ów archetypowy charakter został podkreślony w strofie drugiej, gdzie pojawia się stwierdzenie, że w piwnicy „można namacać maleńkie serduszko / wiecznie poruszający się początek”. Przywołany termin pochodzi od greckiego słowa *arche*, oznaczającego właśnie „początek”, oraz *typos* – „typ”²¹. Oczywiście, pojęcie to odnosi się do życia psychicznego. Powyższe wyobrażenie byłoby zaś – w proponowanym tu rozumieniu – jego materializacją, ucieleśnieniem, oddaniem nieuchwytniej abstrakcji przez konkret. Istotą symbolu (odsyłającego do archetypu) – jest zarazem dosłowność i figuratywność, realność i nie-realność²². Na granicy tych dwóch światów rozgrywa się omawiany utwór. Mimo metaforycznego charakteru przytaczane obrazy odznaczają się bowiem swoistą cielesnością. Apelują przede wszystkim do zmysłu dotyku (włożyć rękę w „środek butwiejących resztek”, „namacać”). Tym samym forma poznawania przez dotyk została ukazana jako elementarna forma poznania, forma sprzed wyostrenia zmysłu wzroku, co w tekście zasygnalizowano przez wyeksponowanie ślepoty zwierząt. Jednocześnie omawiane poznanie musi się odbywać „bez obaw”. Zwrot ten podkreśla zarówno gwałtowność, pewnego rodzaju ekstatyczność konieczną w owym akcie, jak i odwagę potrzebną do zmierzenia się z własną pierwotnością. Być może najlepszym komentarzem do dwóch pierwszych strof *Piosenki z piwnicy* jest taki oto fragment z Bachelarda: „są to obrazy [...] marzyciela, który pewnego dnia przemagając lęki ludzkie, lęki podludzkie postanowił zgłębić własne podziemia, podziemia ludzkie, podziemia podludzkie”²³.

Te podziemia, które można utożsamiać z podświadomością, odznaczają się – mimo sygnalizowanej zwierzęcości, czy właśnie ze względu na nią – niewin-

²⁰ Por. G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 309. Choć wielokrotnie podkreślona różnica między rozumieniem archetypów przez Junga i przez Bachelarda tkwi, jak się zdaje, w tym, że ten drugi pojmował je nie jako „skupiska znaczeń”, ale „jako akty twórczej świadomości” (J. Błoński, *Przedmowa* [w:] G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka...*, s. 21), to trudno jednak (przynajmniej w przypadku rozpoznania zawartych w *Domu rodzinnym, domu onirycznym*) nie zgodzić się z sądem Ilony Błocian, że archetyp jako element nieświadomości zbiorowej jest dla Bachelarda zakotwiczeniem obrazu poetyckiego. Por. też: *Jung i Bachelard. Problem wyobraźni i mitu*, „Analiza i Egzystencja” 2005, nr 1, s. 89.

²¹ A. Markowski, R. Pawelec, *Słownik wyrazów obcych i trudnych*, Warszawa 2001, s. 52.

²² Por. C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb., tłum. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 326.

²³ G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 329.

nością, symbolizowaną przez biel zwierząt. Owa biel kontrastuje z widzianymi przez piwniczne okno „podkutymi butami”, przywodzącymi na myśl wojsko, wojnę, walkę. Tym samym to, co na górze, to, co świadome, ucywilizowane, zostaje zrównane (partykuła „tylko” jest wymowna) ze świadomym złem. Historia cywilizacji jawi się tu jako historia rozwoju okrucieństwa, historia jego udoskonalania i jednocześnie ukulturalniania. Rzeczownik „święto”, łączący się z „wielkim hałasem” (mogącym być synonimem wojny), zdaje się ironicznym podsumowaniem ludzkiego postępu, którego znakiem są właśnie buty. „Piosenka z piwnicy” jest więc także (poza znaczeniami, o których wspomniano wcześniej) romantyczną z ducha opowieścią o archaicznej niewinności zniszczonej przez złą cywilizację.

Obok omawianego utworu znajduje się wiersz *Znamię*, którego bohater może uchodzić właśnie za człowieka pierwotnego – określanego w tekście jako „brat wilk²⁴”. Zaraz zaś po *Znamieniu* zamieszczono *Południe*:

Z rozpalonego ogrodu do piwnicy: noc.
[...] tu w piwnicy kwiaty
już się zamknęły, liście zaszyły czernią.
Coś jest pod nocą, pod piwnicą, coś.
Ostateczna dojrzałość²⁵.

Czym jest owa „ostateczna dojrzałość” umiejscowiona pod piwnicą? Warto w tym kontekście przypomnieć słynny sen Junga, który przyśnił mu się podczas podróży z Freudem do Ameryki. Jung schodzi w głąb własnego domu. Każdy kolejny poziom pochodzi ze starszej epoki. Gdy dochodzi do piwnicy, okazuje się, że znajduje się tam ukryte wejście do jeszcze niżej położonego pomieszczenia, zawierającego szczątki jakiejś kultury pierwotnej. Dla Junga piwnica i to, co znajduje się pod nią, są światem człowieka pierwotnego w nas²⁶. Światem, który odsyła do siedliska archetypów – utożsamionego przez badacza z gnostyckim pojęciem pleromy²⁷. Pleroma (z gr. *plērōma*, ‘pełnia’) to mistyczne źródło, początek i koniec, emanacja boskości²⁸. Przywołanie owego snu nie oznacza oczywiście, że w wierszu Świetlickiego można dostrzec właśnie tak rozumianą pleromę. Podobieństwo polega na tym, że zarówno u Jun-

²⁴ M. Świetlicki, *Wiersze*, s. 79.

²⁵ Tamże, s. 80.

²⁶ Por. C.G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, spisane i podane do druku przez A. Jaffe, tłum. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 1997, s. 140–142.

²⁷ Por. M.P. Markowski, *Psychoanaliza* [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 60–62.

²⁸ Por. C.G. Jung, *Psychologia i twórczość*, tłum. K. Krzemięń-Ojak [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. S. Skwarczyńska, t. 2, *Od przełomu antytypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 1, *Orientacje poetocentryczne i kulturocentryczne*, Kraków 1974, s. 562.

ga, jak i w omawianym utworze obraz tego, co pod piwnicą, ma metafizyczny charakter, a pochodzące z *Południa* wyrażenie „ostateczna dojrzałość” przywoła na myśl (sugerowaną także w tytule²⁹) pełnię. Wyrażenie to oznacza więc nie tylko śmierć, kres (jak chce Borowiec³⁰), ale raczej kres, który – mówiąc za Eliotem – staje się początkiem. Początkiem lub powrotem.

Takie znaczenie piwnicznej przestrzeni jeszcze wyraźniej zostało podkreślone w pochodzącym z *Trzeciej połowy* (1996) wierszu *Półmetafizyka*:

Piwnica wywleczona w pełne słońce, śródmieście,
wywrócone kieszenie [...]

biustonosz na krześle,

w płonięciu czarna plamka, w czarnej plamce przejście,
to tędy³¹.

W powyższym utworze mamy do czynienia z odwróceniem dialektyki wnętrza i zewnątrz, które można tutaj wyjaśnić kontaktem z czymś transcendentnym, zacierającym ludzkie granice. Piwnica, miejsce ciemne i zimne, w momencie doświadczenia metafizycznego zostaje (tak jak kieszeń) „wywrócona” na drugą stronę, „wywleczona w pełne słońce”, będące znakiem Absolutu. Z obszaru podziemnego, pobocznego staje się punktem centralnym. Punktem, w którym znajduje się tajemne przejście, łączące ten świat z innym światem, prowadzące w „drugą przestrzeń”.

Jednocześnie tytuł wiersza wskazuje na jakąś połowiczność. Fragmentaryczność ta wynika prawdopodobnie z charakteru wspomnianego połączenia. „W płonięciu czarna plamka, w czarnej plamce przejście”. Użycie zdrobnienia „plamka” w odniesieniu do tajemnego przejścia podkreśla jego niewielki rozmiar, a co za tym idzie, niemożność przedostania się na drugą stronę. Niemożność ta tworzy dodatkowy kontrast z niezachwianą pewnością podmiotu wyrażoną w zwrocie: „to tędy”. „Plamka”, którą można utożsamić z okiem Opatrzności, jest więc znakiem, symbolem przestrzeni, która (póki co) pozostaje niedostępna.

Sygnalizowaną niekompletność zawartą w tytule da się też odczytać nieco inaczej. Może ona wynikać z owej różnicy jakościowej, o której była mowa przy analizie *Piosenki z piwnicy*. Piwnica jako miejsce na dole, choć niepo-

²⁹ „Godzina dwunasta w południe, kiedy słońce znajduje się w zenicie, symbolizuje wieczność, charakteryzującą się całkowitym brakiem zmian i niedoskonałości [...] jest godziną boskiej inspiracji, mistycznego pojednania” – M. Battisini, *Symbole i alegorie*, tłum. K. Dyjas, Warszawa 2005, s. 64.

³⁰ Por. J. Borowiec, dz. cyt., s. 51.

³¹ M. Świetlicki, *Wiersze*, s. 183.

zbawione duchowego wymiaru, uosabia to, co poddane zmysłom, wiążące się z ciałem. Doświadczenie metafizyczne łączące się z tą przestrzenią byłoby więc doświadczeniem poprzez cielesność, którą w tekście symbolizowałby „biustonosz na krześle”. Nadawanie takiej eksperyencji mniejszego znaczenia (mimo jej iluminacyjnego charakteru) niż przeżyciom czysto duchowym, utożsamianym z przestrzenią strychu, mówiłoby o utrzymywaniu się w tej twórczości tradycyjnego podziału na ducha i ciało, w którym to pierwsze waloryzowane jest dodatkowo, drugie ujemnie.

Podział ten wydaje się tym bardziej znaczący, że w wersji „czarna plamka, w czarnej plamce przejście” można również zobaczyć obraz kobiecych narządów płciowych. Takie rozpoznanie wbrew pozorom nie tylko nie wyklucza wcześniejszych odczytań, ale je znacząco uzupełnia. Jak podaje *Słownik symboli* Kopalińskiego oko może być zarówno symbolem Boga, jak i łona³². Wygląda na to, że w omawianym wierszu obydwie te znaczenia zostały powiązane. Mimo deprecjacji ciała obraz oka opatrności łączy się w owej „plamce” z obrazem *vestibuli vaginae*. Nie ma w tym jednak nic prowokacyjnego. Przejście wiodące w „drugą przestrzeń”, tożsamą z Edenem, pleromą czy jakkolwiek by jej nie nazwać, jest drogą prowadzącą (na powrót) do łona. Łono, symbol pełni, jawi się jako raj utracony, który być może da się odzyskać po śmierci. Odzyskanie tak rozumianego raju to przywrócenie podmiotowi wewnętrznej harmonii, bezpieczeństwa, beztroski. Bachelard pisze: „Zastanowiwszy się bliżej nad praobrazami [...] przypomnimy sobie lepiej wszystkie owe zaciemnione zakamarki wielkiego domostwa, w którym nasza »świata wroga« osoba znajdowała swój ośrodek spokoju, wspomnienie odpoczynku prenatalnego”³³. Taki charakter piwnicy sprawia, że poza wertykalnym napięciem istotne staje się tutaj znaczenie dośrodkowe. Przesunięcie to może uchodzić za symptomatyczne – z czasem motyw domu ulega bowiem pewnym modyfikacjom.

Rozpad podziału wertykalnego

W tomach wydanych po 2000 roku da się zaobserwować coś, co można by nazwać upadkiem domu onirycznego, upadkiem jego wertykalności. Charakterystyczny jest tu wiersz *Strychy* z tomu *Nieczynny* (2003).

Miejsce już nie istnieje. Co z tego, że czasem
słysząc tu kroki? [...]
Miejsce nie istnieje.

³² Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 271.

³³ G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 326.

Lustro już z ram wyjęto. W pustym prostokącie
hušta się pajęczyna [...]

Miejsce już nie istnieje. Na nogach zbutwiałych
stał i ani kroku, ani kroku dalej.
Jeśli ożył – to po co? Jest jedynie ramą,

z której wyjęto człowieka³⁴.

Jeśli przyjąć semantykę strychu zawartą w wierszu *Uniwersytety* (a choćby użycie w obydwu tytułach liczby mnogiej uprawnia do tego), to symboliczny rozpad tej przestrzeni będzie równoznaczny z końcem pozazmysłowego poznania. Pomiędzy redukcją górnej części domu a stanem postaci z wiersza zachodzi wyraźna analogia. Odarcie bohatera ze zdolności do olśnień, imaginationsi zostaje podkreślone przez obraz lustra wyjętego z ram, lustro będącego symbolem wyobraźni³⁵. Zachodzi tu potrójna relacja, „cyrkulacja” znaczeń. Obraz strychu łączy się z obrazem człowieka. Obraz człowieka łączy się z obrazem zwierciadła. Obraz zwierciadła łączy się z obrazem strychu. Znakiem zniknięcia strychu staje się więc zniknięcie zwierciadła, a to z kolei ewokuje zniknięcie człowieka. Pusta rama to wymowny obraz istoty ludzkiej skazanej na brak wyższych przeżyć duchowych.

Należałoby jednak zapytać, jaka jest przyczyna owej atrofii. Być może odpowiedź na to pytanie zawarta jest w zamieszczonym kilka stron wcześniej utworze, o jakże znamiennej w tym kontekście tytule, *Partery*:

Przymrozek przygruntowy: dramatyczny układ
owadzych nówek, chaotyczne trupki
skurczonych krasnoludków dookoła leżą.

Szyfr ptasich tropów miesza się z szyframi
skasowanych biletów. Całuny chusteczek
higienicznych [...]³⁶.

Słownictwo funeralne: „trupki”, „całuny” nie pozostawia wątpliwości co do tematyki wiersza, nietypowy jest natomiast sposób jej prezentacji. Oczywiście można przyjąć, że zastosowanie w tekście określonych zabiegów (np. zdrobnień: „trupki”, „nóżki”) jest konsekwencją wyboru rekwizytów (wszak w pierwszej strofie są nimi martwe insekty), ale na tym ich rola się nie kończy. Wiersz ten mówi o banalności śmierci, a obraz nieżywych owadów

³⁴ M. Świetlicki, *Wiersze*, s. 337.

³⁵ Por. J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 237.

³⁶ M. Świetlicki, *Wiersze*, s. 332.

pozwała na wyeksponowanie takich jej cech jak właśnie trywialność, powszedniość czy nawet karykaturalność („skurczone krasnoludki”). Powągi temu opisowi, w którym skądinąd można się dopatrzeć czułości, nie przydają ani emocjonalnie nacechowane epitety („dramatyczny”, „chaotyczne”), ani szyk przestawny w trzecim wersie. U Świetlickiego, tak jak u Białoszewskiego, śmierć „uzwycznia [...] ubyleca ciała”³⁷.

Skąd zatem taki tytuł? Sygnalizowana już wcześniej liczba mnoga w nazwach tych stref (*Partery, Strychy, Uniwersytety*) podkreśla ich oniryczny charakter. Sugeruje, że nie chodzi o konkretne miejsca (miejsca w domu rodzinnym), ale o „metonimiczne” określenia przestrzeni wewnętrznych. O ile strych był miejscem iluminacji, o tyle parter reprezentuje świadomość. Koncept tego wiersza opiera się zaś na potocznym wyrażeniu „być sprowadzonym do parteru”, oznaczającym „pokazać komuś jego miejsce, pozbawić kogoś złudzeń”. Bohater utworu zostaje sprowadzony do parteru przez świadomość śmierci. Świadomość ta jest tak przytłaczająca, że spycha na drugi plan wszystko inne, dlatego strych – miejsce marzeń – przestaje istnieć. Tytułowe „partery” stają się określeniem dla sytuacji egzystencjalnej zdominowanej przez wizję „ubylecającej” śmierci. Z parteru już niedaleko do piwnicy-grobu, obrazu z wiersza *Dwa dzieciństwo*.

Być może jednak i piwnica (poza swoim grobowym znaczeniem) jest już niedostępna. Omawiany wiersz koresponduje bowiem z utworem *Schronisko*, utworem co prawda należącym do juveniliów, ale pierwotnie opublikowanym dopiero w zbiorowym wydaniu wierszy w 2011 roku. Pojawiają się w nim następujące słowa: „piwnica wraz ze strychem weszła na pokoje / na parterze od trzech dni umiera nam babcia”³⁸. Świadomość śmierci i tu demontuje antagonyzyczne przestrzenie, niszczy dawny układ.

Splecenie w przywołanych tekstach obrazu śmierci z unieważnieniem pionu sugeruje, że ową śmierć należy rozumieć także nieco szerzej – jako rozpad tradycyjnego porządku opartego na schematach wertrykalnych. Wylimowanie góry i dołu oraz różnicy między nimi to symbol rozmywania się świata, w którym żyje bohater tych wierszy. Zniknięcie strychu i piwnicy jawi się – w niniejszym odczytaniu – jako znak utraconych punktów odniesienia. Upadek domu onirycznego został dobitnie wyrażony w puencie utworu *Dom z Muzyki środka* (2006): „Cokolwiek snem było, / było domem”³⁹. Użycie czasu przeszłego podkreśla dezaktualizację jego dotychczasowej semantyki. Tak

³⁷ M. Białoszewski, *Śmierć [w:] tegoż, Obmypywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, s. 134.

³⁸ M. Świetlicki, *Wiersze*, s. 493.

³⁹ Tamże, s. 385.

ogłocona „domowa” przestrzeń została tym samym pozbawiona swojej pierwotnej funkcji, dlatego też w (zamieszczonym kilka stron dalej) wierszu *Granica* znajdziemy wers „człowiek z resztą domu”⁴⁰. Reszta to wymowne określenie domu kalekiego, niepełnego, odartego z dawnego sensu. Omawiana redukcja musi więc wymóc na protagoniście „zmiany mieszkaniowej”. Znacząca w tym kontekście jest pewna repetycja. Wyznanie podmiotu: „Ja nadal mieszkam tam, gdzie mieszkałem [...] Lecz w to nie wierzę. / Coraz bardziej”⁴¹ pochodzące z utworu *Zdradzanie* z tomu *Czynny do odwołania* (2001) przechodzi w *Ja latam z Muzyki środka* w deklarację „Nie mieszkam, gdzie mieszkałem”⁴². Identyfikacja z „nową” przestrzenią odbywa się tu poprzez negację, punktem odniesienia pozostaje dawne, utracone królestwo.

W takim zanegowanym, aksjologicznie pustym miejscu przyjdzie „ja” lirycznemu zakwaterować się na nowo. Stawką w tej grze o „zakorzenie się” jest tożsamość protagonisty, bo – jak mówi Bachelard – „wspominając »domy« i »pokoje«, uczymy się zamieszkiwać samych siebie”⁴³. Osiedlenie się w nieznanym przestrzeni oznacza więc rekonstrukcję „ja”, tworzenie nowych reguł, zasad, pojęć. Budowanie siebie od zera. O tym mówi wiersz *Remont po śmierci*:

[...] bawię
się niesłuchanie patrząc jak wynoszą
stąd rzeczy ukochane. Jakże można było
tak kochać rzeczy? Nie ma tu mnie, wcale
nie patrzę, jak wynoszą. Wyobraźnia działa,
ja tam nie patrzę⁴⁴.

Wynoszenie rzeczy⁴⁵ z domu ewokuje w tym utworze wynoszenie trumny, zapowiada pogrzeb. Owe rzeczy jawią się jako elementy jaźni podmiotu, stąd epitet „ukochane” oraz deklaracja niemożliwości patrzenia na ten pogrzebowy proceder. Tytułowa śmierć to śmierć domu w dawnym rozumieniu – to śmierć „ja” w dawnym rozumieniu, remont symbolizuje zaś konieczność przebudowy osobowości. Podkreślenie przywiązania do dawnego porządku sugeruje jednak, że zmiany te nie wiążą się z pozytywnymi bodźcami. Tym samym na

⁴⁰ Tamże, s. 388.

⁴¹ Tamże, s. 323.

⁴² Tamże, s. 407.

⁴³ G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. *Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 363.

⁴⁴ M. Świetlicki, *Wiersze*, s. 411.

⁴⁵ Istotna rola rzeczy i zwierząt w twórczości Świetlickiego sprawia, że interesującym kontekstem dla jego poezji stają się szeroko rozumiane badania posthumanistyczne (m.in. „zwrot ku rzeczom” i *animal studies*).

plan pierwszy wysuwa się kolejna opozycja: między konotowanym dodatnio, bezpowrotnie utraconym „kiedyś” i generującym ciemne asocjacje, zawieszonym w próżni „teraz”.

Antytetyczności

Opozycyjność jawi się jako podstawowa cecha poetyki autora *Zimnych krajów*. Różni badacze jednak różne kontrasty uznawali za prymarne. Julian Kornhauser (jeszcze przed debiutem książkowym Świetlickiego) wyróżnił między innymi takie pary jak właśnie piwnica – strych, miłość – nienawiść, zamknięte – otwarte, początek – koniec⁴⁶. Jacek Gutorow, analizując utwory od debiutu po tom *Nieczywny*, za główne napięcia tematyczne tej poezji uznał: grzech – czystość oraz (odpowiadające tym pierwszym) niewinność – doświadczenie⁴⁷. Z kolei Wojciech Bonowicz we wstępie do wyboru wierszy religijnych (2007) zwrócił uwagę na rozdarcie ich bohatera pomiędzy jasnością i ciemnością, obecnością i nieobecnością⁴⁸. Przeciwności te można mnożyć. Tym, co istotne, wydaje się jednak samo dążenie do wyeliminowania kategorii pośrednich, do stworzenia katalogu antytetycznych par, w którym jakiemś pojęciu odpowiada pojęcie jednoznacznie przeciwstawne (kultura – natura, ciało – duch, konstatacja – uległość itd.). Co warunkuje wspomniane dążenie? Być może właśnie wertykalność domu.

Konstytutywność ta zdaje się wynikać z faktu, że dom to – zgodnie z teorią Bachelarda – pierwotny obraz, który „zagarnia każdy inny obraz podsuwany przez rzeczywistość” i który nadaje kształt wyobrażeniom. Jest to siła integrująca myśli, wspomnienia, marzenia, wartość pierwsza, leżąca u podstaw naszego postrzegania. Dom istnieje bowiem poprzez, kluczową dla percepcji, opozycję strychu i piwnicy, opozycję będącą pionową osią wyobraźni⁴⁹. Za ilustrację powyższej tezy może uchodzić fragment wiersza *Rewolucje nr 26*, w którym bohater znajdujący się na strychu powie:

[...] teraz i wtedy kocham cię nie kocham
nigdy i zawsze na dole i na górze [...]⁵⁰

⁴⁶ Por. J. Kornhauser, dz. cyt., s. 117.

⁴⁷ Por. J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 103–106.

⁴⁸ Por. W. Bonowicz, *Ktoś, może Bóg... [wokół nieoczywistych wierszy religijnych Marcina Świetlickiego]* [w:] M. Świetlicki, *Nieoczywiste*, Kraków 2007, s. 6.

⁴⁹ Por. G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 303–305, 306, 309, 329; tegoż, *Dom od piwnicy po strych. Znaczenie schronienia*, tłum. M. Ochab, „Punkt” 1979, nr 8, s. 136–138.

⁵⁰ M. Świetlicki, *Wiersze*, s. 574.

Górze i dołowi odpowiadają kolejno terażniejszość i przeszłość, miłość i obojętność, nicość i wieczność. Opozycja między dołem i górą staje się tutaj prototypem odbioru rzeczywistości, sposobem patrzenia na świat, patrzenia przez pryzmat antagonistycznych kategorii. Ów antagonizm – korelację strychu i piwnicy – Bachelard opisuje następująco: „w tych dwu miejscach światy są tak bardzo różne. Z jednej strony mrok, z drugiej – światło”⁵¹. Spostrzeżenie to w przypadku autora *Schizmy* jest ważkie. Nie chodzi jednak o dodatnie lub ujemne waloryzowanie tych miejsc (co zarówno u autora *Poetyki przestrzeni*, jak i u Świetlickiego wymyka się prostym podziałom), ale właśnie o tę różnicę, rozdźwięk, ciągle napięcie wytwarzane pomiędzy omawianymi przestrzeniami. Znaczący jest w tym kontekście fragment ze wstępu do zbiorowego wydania wierszy, w którym Świetlicki całą swoją dotychczasową twórczość definiuje jako „trzydzieści lat pisania w poprzek, przeciw, na złość”⁵². Postrzeżenie w kategoriach przeciwieństw, rozumowanie oparte na kontrastach, dookreślenie zawsze „w opozycji do” jest – jak się zdaje – generowane przez ową różnicę⁵³, przez dynamizm góry i dołu. Tym samym dychotomia pomiędzy strychem i piwnicą jawi się jako opozycja elementarna, matryca wszystkich innych opozycji w tej poezji, wzór aktywizujący poetykę antytetyczności.

Budowanie poetyckiego świata przedstawionego na uwypuklaniu tradycyjnych przeciwieństw podkreśla dystans Świetlickiego do myśli ponowoczesnej. Widać to chociażby w cytowanej już frazie „trzydzieści lat pisania w poprzek, przeciw, na złość”, z której wyłania się hierarchicznie ukształtowany światopogląd. Aby bowiem pisać w poprzek, trzeba (mówiąc za Baumanem) wiedzieć, gdzie przód, gdzie tył, gdzie góra, gdzie dół⁵⁴. Nie znaczy to jednak, że kryzys tradycyjnych wyobrażeń nie dotyczy bohatera omawianych wierszy. Jako że topos domu jest modelem konstytutywnym dla tej wyobraźni, ów kryzys po-

⁵¹ G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 311.

⁵² M. Świetlicki, *Wiersze*, s. 5.

⁵³ Akcentowanie różnicy nie ma bynajmniej odsyłać do Derridiańskiego pojęcia różni (*différance*). Co prawda u autora *Schizmy* coś istnieje o tyle, o ile się odróżnia, odmiennosć zdaje się więc tu determinować istnienie. Mało tego, bohater Świetlickiego dookreśla siebie tylko i wyłącznie poprzez negację, poprzez zaprzeczenie. „Jest” więc zawsze inny, „jest” zawsze w odróżnieniu, w odróżnieniu od tego akurat bytu. Wymienione elementy wskazywałyby zatem na zbieżność ze wspomnianym pojęciem. Odmiennosć – jak się wydaje zasadnicza – polega na tym, że różnica u Świetlickiego zachodzi w obrębie opozycji, nie aporii (Świetlicki nie przekracza tej „ostatniej” granicy). Nawet jeśli bohater dzieli się na „ja” i na „nie-ja”, to „ja” istnieje wobec, a nie poprzez „nie-ja”. Byt nie przekracza tu siebie samego, nie dopuszcza obcości. Przesłanka obecności nie okazuje się tu (jak u Derridy) jednocześnie przesłanką nieobecności. Warunkiem obecności jest (w omawianej poezji) określenie się w opozycji do jakiegoś innego bytu. Por. J. Derrida, *Różnia* [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, tłum. J. Margański, Warszawa 2002, zwłaszcza s. 34–37; B. Banasiak, *Róż-ni(c)os-ć* [w:] J. Derrida, *O gramatologii*, przedm., posł. i tłum. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 13–14; M.P. Markowski, *Dekonstrukcja* [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 363–364.

⁵⁴ Por. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 139–140, 156–157.

kazany jest właśnie na jego przykładzie. Motywy znikania strychu i piwnicy, sprowadzenia domu do parteru, zniwelowania napięcia między górą i dołem, obrazy remontu po śmierci – pojawiające się szczególnie w utworach wydanych po 2000 roku – są znakiem rozmycia dawnego porządku, rozpadu hierarchii, zacierania różnic. To, co zostało nazwane w tekście upadkiem domu onirycznego, nie oznacza jednak zmiany modelu wyobraźni. Model zostaje ten sam, ale w miejsce dawnych pojęć pojawia się (jak w wierszu *Strychy*) dotkliwy brak, spowodowany zniknięciem punktów oparcia. Rozmywanie się „mocnych” kategorii staje się więc źródłem cierpienia. Tym samym dramat bohatera Świetlickiego to dramat anachronizmu, to dramat jednostki o światopoglądzie nowoczesnym (w tym rozumieniu też romantycznym) wrzuconej w ponowoczesność.

