

MIŁOSZ BUKWALT
UNIwersytet Wrocławski, Wrocław

*O MIASTO NIERZECZYWISTE... INFERNALNE PRZESTRZENIE
PROZY MIODRAGA BULATOVICIA (I)*

„Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekuiste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia.
(...) Starsze ode mnie twory nie istnieją (...),
Ty, który wchodzisz żegnaj się z nadzieją.”¹

Dante Alighieri, *Boska Komedia*

„Toć powiem,
Że piekło nie ma określonych granic
w jakowymś miejscu stałym;
tam jest piekło, gdzie my jesteśmy...”²

Mefistofeles do Fausta
Ch. Marlowe, *Tragiczne dzieje doktora Faustusa*

Inferno, kluczowy motyw twórczości prozatorskiej Miodraga Bulatowicia, od stuleci zaprzęta wyobraźnię artystów, filozofów i teologów wszystkich kręgów kulturowych i konfesyjnych³. Wyobrażenia pod-

¹ D. Alighieri, *Boska Komedia. Piekło*. P.III, w. 1-3 oraz 7,8. Przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1990, s. 34.

² Ch. Marlowe, *Tragiczne dzieje doktora Faustusa*. Przeł. i posłowiem opatrzył J. Kydryński, Kraków 1982, s. 25.

³ Por. W. Kubacki, *Piekło w perspektywie historycznej (I)*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 4, s. 56.

ziemnego świata, jego topografia, stałe atrybuty, jak również szczegółowe przedstawienia mieszkańców, kształtują się pod wpływem mitów, utworów religijnych, literackich i malarskich przedstawień, wyobrażeń utrwalonych w kulturze ludowej oraz rozważań teologicznych⁴. Teksty artystyczne, ikonografia, przekazy ustne, a także rozprawy i traktaty religijne, ukazują zwykle zaświaty jako miejsce potępienia i kary, obszar, który wzbudza strach i przywodzi na myśl ciemność, chaos, niszczącą moc ognia oraz cierpienia fizyczne.

Ważne źródło inspiracji dla „piekielnej wyobraźni” serbskiego twórcy stanowią ukazane w dziełach Hezjoda, Homera i Wergiliusza obrazy zaświatów. Klasyczne grecko-rzymskie zaświaty znajdują się poza granicami ludzkiej ekumeny – w morskich głębinach, w mrocznych podziemiach i otchłaniach, na szczytach górskich lub we wnętrzach wulkanów⁵. Widok przestrzeni pozbawionej światła i wyznaczników kierunkowych rodzi u bohaterów przekraczających *porta infernum* uczucie grozy i bezwyjściowości. Elementy piekielnej aury: odgłosy żywiołów oraz jęki i zawodzenia potępionych wzmagają jedynie lęk przed nierozpoznanym „dolnym” światem. W starożytnych wyobrażeniach piekło to także obszar szczególnej aktywności bóstw podziemnych, strażników, sędziów, przewoźników, chtonicznego zwierzyńca, jak również ograniczone wysokimi murami, ścianami czy płotami, miejsce tortur. Antyczna kraina zmarłych reprezentuje zatem typ przestrzeni zamkniętej, całkowicie obcej doświadczeniu zbiorowości ludzkiej.

Na fundamencie grecko-rzymskich, hebrajskich, a także gnostyckich wizji infernalnych kształtują się, zapładniające imaginację Bulatowicia, chrześcijańskie wyobrażenia zaświatów jako krainy, w której, według przekazu św. Mateusza, „(...) płonie ogień wieczny” i da się słyszeć „płacz i zgrzytanie zębów” istot potępionych⁶. Szatan, niepodzielny

⁴ Jak zauważa A. K. Turner „(...) krajobraz piekła jest największym zbiorowym przedsięwzięciem konstrukcyjnym w historii wyobraźni, którego głównymi architektami byli: Homer, Wergiliusz, Platon, Augustyn, Dante, Bosch, Michał Anioł, Milton, Goethe i Blake i wielu innych”. Por. Tejże, *Historia piekła*. Przeł. J. Jarniewicz, Gdańsk 2004, s. 7.

⁵ Por. *Piekło w perspektywie historycznej (I)*, op. cit., s. 56.

⁶ Por. *Ewangelia według św. Mateusza* 8, 12-13 i 41-42, [W:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Pod red. naukową O. A. Jankowskiego, Poznań 1980, s. 1132.

władca podziemnego świata, ucieleśnia wrogie i nieprzyjazne człowiekowi doświadczenia: epidemie, klęski żywiołowe czy katastrofy dziejowe⁷. Nieczysty personifikuje zło, jest jego epifanią i aktywnym sprawcą w biegu historii. Cieleśna, „powszechna a złowroga” obecność diabła w dziejach pozwala zatem człowiekowi rozwiązać zagadkę pochodzenia zła (odwieczne pytanie *unde malum?*), grzechu oraz śmierci⁸. Demon ucłowieczony, jednoczesny przeciwnik i sojusznik Boga, jawi się także jako siła karząca, czyhający na ludzkie dusze wyrafinowany kusiciel, „siewca niewiary i zwątpienia” a także sprawca obłędu⁹. Na przestrzeni stuleci diabeł, polimorficzny byt o wielu twarzach, postaciach i imionach staje się niewyczerpanym „źródłem literatury pięknej” oraz dzieł malarskich¹⁰. Elitarny klub twórców miłośników osiowej figury podziemnego świata tworzą m.in. Dante Alighieri, Christopher Marlowe, John Milton, Joost van den Vondel, Johann Wolfgang Goethe, Anatol France, Michał Lermontow, Fiodor Dostojewski, Alain René Lesage, Michał Bułhakow, a także Miodrag Bulatović, pisarz, który swym debiutanckim tomem *Diabły nadchodzą*, ku oburzeniu jugosłowiańskiej krytyki socrealistycznej, obwieścił inwazję przyobleczonych w ludzką skórę demonów szaleństwa, wojny, zbrodni czy cielesnego rozpasania¹¹.

⁷ Zob. A. Di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowroziej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*. Przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 11 i 12. Na ten temat zob. także G. Minois, *Diabeł*. Przeł. E. Burska. Posłowie napisał ks. K. Gózdź, Warszawa 2001, s. 8 oraz M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*. Przeł. J. Illg, Kraków 1999, s. 78.

⁸ *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu...*, op. cit., s. 12.

⁹ Tamże, s. 15.

¹⁰ W ocenie Maksimiliana Rudwina „(...) diabeł nigdy nie opuszczał świata literatury. (...) Był on wiecznym źródłem patosu i poezji, wieczną siłą napędową zainteresowań, inspiracji i osiągnięć. Chociaż tematyka literatury może się ciągle zmieniać, ten Demon był obecny na każdym etapie literackiej ewolucji. Wszystkie szkoły literackie w różnych okresach i językach, nastawiły się (...) na przedstawianie i interpretowanie Diabła. (...) Można powiedzieć obrazowo, że Diabeł zdominował większość gatunków literackich aż do dzisiejszego dnia. (...) Bez diabła po prostu nie byłoby literatury”. [W:] Tegoż, *Diabeł w legendzie i literaturze*, op. cit., s. 301 i 304.

¹¹ Zob. na ten temat A. Ilić, *Stworzyć noc. Posłowie do dzieł zebranych Miodraga Bulatovicia*. Przeł. Danuta Cirić-Straszyńska, „Literatura na Świecie” 1986, nr 1, s. 253 i 254.

W chrześcijańskich przedstawieniach piekła ważne miejsce zajmuje destrukcyjny żywioł ognia, który unicestwia to, co grzeszne i zepsute¹². Cierpienia skazańców w płomieniach piekielnych stanowią temat średniowiecznego malarstwa tablicowego obszaru flamandzkiego i włoskiego. W niepokojącej wizji Hansa Memlinga (prawe skrzydło tryptyku ołtarzowego *Sąd Ostateczny*) diabły o odrażającym wyglądzie spychają, za pomocą budzących grozę narzędzi (haki, widły, ostre maczugi i włócznie), dusze potępionych w ziejącą ogniem infernalną otchłań. Temat sprawiedliwego sądu nad rodzajem ludzkim, niebiańskiej nagrody i wiecznego potępienia podejmuje także inny flamandzki malarz, Rogier van der Weyden. Dolną, tzw. ziemską część tego dzieła wypełniają sylwetki istot skazanych na trwanie w podziemnych czeluściach. Stłoczone i poskręcane ciała (co stanowi wyraz cierpienia i trwogi), wyczekują na wypełnienie losu u wrót płonących bram podziemnego świata. Nie mniejszy lęk budzi wizja sądu Chrystusa nad rodzajem ludzkim przedstawiona przez Jana van Eycka, w której piekło ukazane zostaje jako kłębowisko ciał porywanych przez węże i różnego typu monstra. Rzesze nieszczęśników obejmuje „czule” śmierć o skrzydłach nietoperza. W otchłaniach zaś płonie wieczny, oczyszczający i trawiący wszystko *ignis infernalis*. Udręki skazańców stają się także naczelnym tematem tryptyku *Sąd Ostateczny* autorstwa Fra Angelico. W wydzielonych kręgach piekła (wyraźny wpływ Dantego) zastępy demonów wymierzają zasłużoną karę sprawcom grzechów kardynalnych. Kominy jako miejsca przejścia, buchające parą i spowite ognistymi jezorami kotły stanowią nie-

¹² Por. Hasło *Ogień*, [W:] P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław, 1988, s. 371. Warto w tym miejscu przypomnieć, iż obraz płonącej czeluści stanowi ważny motyw sztuki iluminatorskiej wieków średnich. Znakomite miniatury braci Limbourg z rękopisu księcia Jana de Berry ukazują zaświaty jako nieustannie gorący, podsycany bowiem przez demony powietrzem z miechów, ruszt. W centrum piekielnego paleniska monstrualne cielsko władcy dolnego świata pochłania dusze grzeszników. Widok potępionych nieszczęśników strącanych przez demony w płonącą paszczę potwora Lewiatana odnajdujemy także na kartach *Calendrier de Bergers* oraz *Godzinek Catheriny de Cleves*. Na ten temat zob. *Piekło*, [W:] G. Berti, *Zaświaty*. Przeł. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2001, s. 20-27 oraz *Wizje piekła*, [W:] L. Ward i W. Steeds, *Demony. Wizje zła w sztuce*. Przeł. E. Romkowska, Warszawa 2008, s. 129-172.

odzwone elementy wyposażenia tej budzącej grozę piekielnej przestrzeni.

Zgoła odmienny charakter posiada natomiast obraz zaświatów obecny w twórczości Hieronima Boscha. W *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* czy też *Sądzie Ostatecznym* flamandzki malarz kreuje bowiem, pozbawiony cech religijnych, fantastyczny obraz piekła na ziemi, piekła jako istotnego „składnika ludzkiego losu”¹³. *Inferno* Boscha odzwierciedla rzeczywistość ogarniętych wojenną pożogą europejskich miast, przypomina izbę tortur (powszechna i dobrze rozwinięta praktyka penalna wieków średnich), a także karczmę, miejsce występku, rozpusty oraz przestrzeń aktywności sił nieczystych¹⁴. Prócz elementów wizyjnych, parodystycznych, groteskowych, błazeńskich czy skatologicznych w wymienionych dziełach Boscha dostrzec można tradycyjne motywy infernalne w postaci diabelskich narzędzi, wyrafinowanych mąk (pieczenie i nadziewanie na rożen, pożeranie skazańców), piekielnych instrumentów, a także znanych figur przestrzennych dolnego świata, takich jak mosty, twierdze, drzwi wiodące do otchłani, kotły oraz paleniska. Ogień w postaci krwawoczerwonej łuny, strzelających w niebo gejzerów oraz diabelskich palenisk stanowi ważny element wyposażenia obrazów piekła zrodzonych w niepokojących wizjach artysty z s’Hertogenbosch¹⁵.

Obecna w infernalnych przedstawieniach twórców niderlandzkich i włoskich symbolika ignitatywna inspirowana Miodrąga Bulatowicia, oryginalnego „malarza płomieni”. Należy podkreślić, iż w prozie autora *Tyranii* ogień jawi się jako gwałtowna i niszcząca siła, która przeobraża w popiół materialne formy przesiąkniętego złem materialnego świata. Serbski twórca to wizjoner, „poeta stosu i czciciel ognia”¹⁶.

¹³ Por. G. Minois, *Historia piekła*, op. cit., s. 125.

¹⁴ Zob. Hieronim Bosch. *Wielka Kolekcja Sławnych Malarzy*. Oprac. zbiorowe, Poznań 2007.

¹⁵ A.K. Turner, *Historia piekła*, op. cit., s. 127.

¹⁶ Jak podkreśla Gaston Bachelard „(...) wśród wszystkich obrazów, obrazy płomienia – naiwne czy najbardziej wyrafinowane, spokojne czy rozszalałe noszą znamiona poezji. Ktokolwiek marzy o płomieniu jest poetą potencjalnym. Każde marzenie przy płomieniu cechuje zachwyty. Ktokolwiek marzy o płomieniu, wpada w stan marzenia pierwotnego”. [W:] Tegoż, *Płomień świecy*. Przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 8.

Swą pochodnię pisarz rozpala podczas wyobrazeniowych wędrówek po ziemskim piekłach Boscha, Brueglów Starszego i Piekelnego oraz w czeluściach Fra Angelico, van Eycka, van der Weydena, Boutsy czy Memlinga. W twórczości Bulatovicia wszechobecny pożar wzniecają zwykle demony wojny o ludzkich obliczach (*Vuk i zvono*, *Heroj na margarcu*, *Rat je bio bolji*). Pragnienie podpalenia nowej ojczyzny to *idée fixe* emigrantów, dzieci infernalnej metropolii, politycznych banitów i rewanzystów (*Ljudi sa četiri prsta*). Także obłęd, który pod różnymi postaciami dotyka bohaterów prozy Bulatovicia, określić można jako stan wrzenia umysłu, z typowymi dlań urojeniami i nagłymi olśnieniami. Niszczący aspekt ognia uzmysławia również wrogi człowiekowi pierwiastek solarny, który czarnogórską krainę, przestrzeń akcji wielu utworów pisarza, zamienia w spękaną i rodzącą ciernie ziemię jałową (*Crveni petao leti prema nebu*).

Koncepcja przestrzenna Bulatoviciowskiego piekła kształtuje się natomiast pod wpływem infernalnej architektury Dantego Alighieri¹⁷. Przypomnijmy, iż naczelny motyw *Boskiej komedii* stanowi wędrówka po otchłani o ściśle określonej topografii. *Poeta peregrinus* w towarzystwie Wergiliusza, nieocenionego druha i przewodnika, odbywa podróż po ułożonych koncentrycznie kręgach piekieł. Zwraca uwagę doskonała organizacja podziemnego królestwa. Każde bowiem wykroczenie przeciwko Bogu i bliźniemu zostaje tu umieszczone niejako w odrębnej celi¹⁸. W ten sposób *inferno* Mistrza z Florencji zyskuje, jak słusznie zauważa Olof Lagercrantz, cechy „(...) zakładu karnego, w którym przebywają potępieni”¹⁹. Skala i rozmiar występku wyznacza zarazem miejsce grzesznika w piekielnej czeluści. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż obfitujący w elementy grozy szczegółowy opis wędrówki przez zamkniętą przestrzeń spotęgowanego cierpienia nie służy tutaj celom moralnym czy katechetycznym. Dantemu obca jest bowiem kaznodziejska praktyka straszenia grzeszników piekielnym ogniem.

¹⁷ Zdaniem Waclawa Kubackiego autor *Boskiej Komedii* to doskonały „architekt” i „geometra”, który „(...) wymierzył, wyrysował i wyśpiewał swe piekło”, [W:] Tegoż, *Historia piekła (I)*, op. cit., s. 61.

¹⁸ Por. O. Lagercrantz, *Od piekiel do raj. Dante i Boska Komedie*. Przeł. A. M. Linke, Warszawa 1970, s. 22.

¹⁹ Tamże, s. 39.

Utwór florentyńczyka to przede wszystkim opowieść o nawiedzonym przez głód, wojny, epidemie oraz klęski żywiołowe, a także nękanym nieuchronnym przecuciem kresu, świecie Europy Zachodniej schyłku wieków średnich. Ma zatem rację Waław Kubacki pisząc, iż „(...) piekło pod potężnym piórem Dantego przemieniło się z abstrakcyjnego miejsca wiekuistych odpłat we współczesną arenę wydarzeń”²⁰.

Bulatović, niewątpliwy spadkobierca idei Dantego, w odróżnieniu od swego mistrza nie odbywa jednak katabazy. Wyobraźniowo przetworzone antyczne obrazy Tartaru, *horrenda* z dzieł średniowiecznych malarzy flamandzkich oraz włoskich, jak również dantejskie wizje rodem z dolnego świata umożliwiają bowiem serbskiemu twórcy nakreślenie własnej mapy dwudziestowiecznego piekła na ziemi. Z sumeryjskiej opowieści o Gilgameszu przejmując Bulatović silne przekonanie o marności, znikomości i głęboko tragicznej naturze ludzkiego bytu, zaś z Homera, Hezjoda i Wergiliusza elementy niezbędne do wyposażenia prywatnego *infernium*. Niderlandzcy mistrzowie dostarczają mu monstrów, ognia i narzędzi kary, zaś architekt Dante, a być może także zręczny topograf piekła John Milton, pozwalają wyodrębnić i nazwać obszary, na których diabeł nieustannie przychodzi po swoje trofea. Bulatović miesza zatem kulturową smołę, wciąga w nozdrza ostrą woń siarki i nieustannie podsycy ogień pod piekielnym kotłem. Oczyma nabiegłymi krwią obserwuje świat, w którym wzniecił pożar i zasiał ziarno niezgody. Autor *Gullo Gullo*, podobnie jak kilka wieków wcześniej Dante, pragnie wykrzyczeć całe plugastwo i ohydę współczesności. Ziemskie piekło serbskiego twórcy to pamflet, symbol, polityczna, socjalna, psychologiczna oraz moralna metafora²¹. *Inferno* tkwi w nas, przekonuje twórca, w otchłaniach nieświadomego, w koszmarach sennych, w irracjonalnych lękach, w rozdwojeniu jaźni, w udrękach wyobraźni. Piekło codzienności to także efekt złych intencji, żądzy władzy i posiadania, nietolerancji, antyludzkich idei oraz spetryfikowanych syste-

²⁰ *Historia piekła (I)*, op. cit. s. 65.

²¹ Na temat metaforycznych i symbolicznych przedstawień piekła w literaturze współczesnej zob. W. Kubacki, *Piekło w perspektywie historycznej (II)*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 8, s. 53.

mów społecznych²². Piekło Bulatowicia spełnia się zatem *hic et nunc*, w przestrzeni relacji interpersonalnych. Źródło chaosu stanowią zwykle złe uczynki, których ostrze wymierzone jest w drugiego człowieka, jak też podejmowane przez ofiary przemocy akty zemsty. Artystyczne przesłanie Bulatowicia zdaje się zatem potwierdzać Sartre'owską tezę, że twórcami piekła są „inni”; ludzie, istoty tworzące nasze otoczenie społeczne²³. Należy podkreślić, iż wszelkie człowiecze udręki *psyche* i *soma* (ich katalog jest tu zaiste imponujący) zyskują w prozie Bulatowicia niezbędną oprawę w postaci scenerii obfitującej w infernalne symbole i znaki. Pisarz, niczym współczesny Dante, nieoceniony przewodnik po ziemskim piekle, prowadzi swych wiernych czytelników przez kolejne kręgi wielkomięjskiego piekła oraz czarnogórskiej prowincji.

Przestrzeń infernalnej metropolii tworzą mroczne gospody, labirynty ulic, ciemne podwórka, cmentarze, domy schadzek, dworce kolejowe, tunele metra, wysypiska śmieci oraz położone na przedmieściach polityczne katownie – obszar aktywności rewanżystów i spragnionych ludzkiej krwi wampirów. Czarnogóra zaś, ojczyzna pisarza, kolebka dziecięcego strachu i młodzieńczej niedoli, jawi się jako jałowa i obca ziemia, przestrzeń przemocy, gwałtu, wojny oraz wszechogarniającego pożaru. W czarnogórskim piekle wszystko bowiem rozgrywa się według starannie przemyślanego scenariusza zniszczenia. Każdy akt zła wyzwala tu donośny diabelski chichot. Śmiałków, którzy odważyli się przekroczyć granice obcego świata, pisarz przestrzega zaś niezmiennie słowami Dantego: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*.

W niniejszym artykule podjęto próbę opisu obecnych w prozie Bulatowicia znaczących (symbolicznych i metaforycznych) składników nieludzkiej przestrzeni miejskiej. W toku analizy zwrócono uwagę na cechy konstrukcyjne miejskiego piekła, jego stałe atrybuty oraz mieszkańców, „ludzi najniższej rangi”, wśród których prym wiodą

²² Zob. G. Minois, *Piekło*, op. cit., s. 202.

²³ Bohater dramatu Jeana Paula Sartre'a *Przy drzwiach zamkniętych* stwierdza: „(...) A więc to jest właśnie piekło. Nigdy bym nie uwierzył [...] Pamiętacie: siarka, stos, palenisko[...] Co to za żarty! Żadnych palenisk nam nie trzeba. Piekło to są inni”. [W:] Tegoż, *Dramaty*. Tłum. J. Kott, Warszawa 1957, s. 176.

psychiczni odmieńcy oraz polityczni i ekonomiczni banici o właściwościach demonicznych. W toku analizy zbadano elementy statyczne wielkomiejskiego piekła (gospoda podejrzanego autoramentu jako odwzorowanie obszaru zaświatowego), zwrócono uwagę na mentalny obraz miasta ukształtowany w umyśle pogrążonej w obłądnie istoty ludzkiej (przestrzeń urbanistyczna jako infernalny labirynt i pułapka, miejsce osaczenia), a także ukazano wizerunek zachodnioeuropejskiej metropolii jako terenu działań o charakterze przestępczym. Zasadnicze rozważania poprzedza refleksja na temat „piekielnych”, malarskich i literackich inspiracji, obecnych w prozie Miodraga Bulatovicia. W artykule wykorzystano aparat pojęciowy z zakresu demonologii, infernologii, psychopatologii, antropologii kultury oraz historii sztuki.

Według definicji Hermana Meyera kategoria przestrzeni stanowi „(...) specyficzny element strukturalny, który wraz z innymi spokrewnionymi z nią elementami, takimi jak czas, perspektywa narracyjna, postać oraz porządek akcji, ucieleśnia treść intencjonalną oraz określa strukturę dzieła”²⁴. W zależności od typu paradygmatu kulturowego (mitologiczny, religijny, symboliczny, estetyczny czy też ideologiczny) przestrzeń utworu literackiego doświadczana bywa jako obszar oswojony lub skrajnie obcy, uporządkowany lub chaotyczny, codzienny lub święty, wartościowany pod względem duchowym, moralnym, estetycznym i światopoglądowym lub tej waloryzacji całkowicie pozbawiony²⁵. Istotną rolę w kształtowaniu przestrzeni świata przedstawionego utworów fabularnych odgrywają wyobrażenia wektorów kierunkowych (opozycja góra-dół, horyzontalny-wertykalny, prawy-lewy), przestrzeni domostwa, miejsc przyjemnych i niebezpiecznych, drogi, labiryntu, a także podziemia. Wymienione powyżej „uniwersalia przestrzenne”

²⁴H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*. Przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 273.

²⁵Por. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [W:] *Przestrzeń i literatura*. Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 12. Zdaniem Michała Głowińskiego nazywanie i wartościowanie przestrzeni stanowi efekt konkretnych operacji językowych. Przestrzeń wyposażona w sensy naddane, przestaje być „(...) tylko przestrzenią i [staje się] także religią, ideologią, aksjologią. A może być wszystkim, co wchodzi w obręb ludzkiego uniwersum” – konkluduje badacz. [W:] Tegoż *Przestrzenne tematy i wariacje*, [W:] *Przestrzeń i literatura*, op. cit., s. 80.

stanowią, w ocenie Janusza Sławińskiego, „(...) wariacje kilku elementarnych tematów, żyjących w najdłuższej historii – w czasie antropologicznym”²⁶.

Świat debiutanckich opowiadań Miodraga Bulatovicia (zbiór *Đavoli dolaze*) kształtuje się właśnie pod wpływem archetypowych wykładników przestrzeni. Wyposażona w sensory naddane przestrzeń wspomnianych utworów posiada charakter wyraźnie symboliczny. Pisarz w sposób świadomy redukuje bowiem do niezbędnego minimum obecność informacji lokalizujących w postaci nazw własnych, elementów szaty miejskiej czy detali topograficznych²⁷. Świat empirycznie sprawdzalny ustępuje tu miejsca rzeczywistości symbolicznej, która przywodzi na myśl sytuację chaosu moralnego, lęku, cierpienia fizycznego czy nawet zagrożenia ludzkiego bytu²⁸. Podstawową cechą ukazanej w utworach przestrzeni stanowi labilność oraz całkowity brak kategorii porządkujących świat ludzkiej zbiorowości²⁹. Niezróżnicowanie, mrok, beczasowość, brak danych kierunkowych oraz miejsc mediacji pozwalają definiować obszar wczesnych utworów Bulatovicia jako miejsce obce, to jest takie, w którym „(...) zdjęty lękiem człowiek (...) traci możliwość orientacji, czyli odniesienia siebie do przestrzeni i jej części”³⁰.

Wzmiankowany powyżej typ przestrzeni symbolicznej o cechach infernalnych (pisarska fascynacja otchłanią, podziemiem, piekłem ziemskim) obserwujemy w tetralogii *Tyrania*, *Robactwo*, *Kochankowie* i *Zatrzymaj się, Dunaju*, której bohaterami pisarz czyni hochsztaplerów sztuki, niespełnionych artystów i ich wątpliwej urody „muzy”,

²⁶ Zob. *Przestrzeń w literaturze*, op. cit., s. 13.

²⁷ Należy w tym miejscu podkreślić, że ukazany w utworze widok gospody stanowi syntezę elementów realistycznych i wyobraźniowych. Na ukształtowanie realistycznego obrazu miejsca spotkań cyganerii artystycznej w istotny sposób wpływa estetyka brzydoty. W ponurych wnętrzach lokalu odnajdujemy bowiem tradycyjny szynkwias, zdezelowane sprzęty, a także „osłonięte płachtami”, wionące „wilgocią i czarną cuchnącą zgnilizną”, wyposażone jedynie w kran i ceber pomieszczenie pełniące funkcję toalety.

²⁸ Według Hermana Meyera „(...) przestrzeń najobficiej promieniuje swoją siłą symboliczną, tam gdzie ziemską rzeczywistość zostaje potraktowana jako nosicielka pewnych idei (...)”. [W:] Tegoż, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna*, op. cit., s. 259.

²⁹ Tamże, s. 266.

³⁰ Por. W. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 46.

czy też po prostu szaleńców cierpiących z powodu urojonego poczucia omnipotencji, psychotycznych halucynacji lub zaburzeń osobowości o cechach narcystycznych. Przypomnijmy, iż w tradycji chrześcijańskiej obłąd czy też opętanie stanowią niezbyty dowód „zawłaszczenia” człowieka przez moce chtoniczne³¹. Siła nieczysta, w roli agresora występuje najczęściej diabeł, opanowuje ciało (jest to rodzaj brutalnego wtargnięcia)³² i umysł człowieka, powodując zaburzenia w kontakcie z innymi osobami. W symptomatyce opętania (w psychiatrii odpowiada mu jednostka chorobowa o nazwie obłąd schizoidalny) zwraca uwagę pobudliwość motoryczna i werbalna, przemawianie głosem istoty zaświatowej, a także uczucie, iż jest się rządzonym czy też prowadzonym przez jakąś tajemniczą siłę³³. Bulatoviciowscy opętani, diably przyobleczone w ludzką skórą, poprzez pustosłowne tyrady, przesadne manifestowanie swej wielkości czy też misje posłannicze usiłują wzbudzić powszechny szacunek, zyskać przewagę nad motłochem, a w skrajnych przypadkach ocalić świat przed nieistniejącym zagrożeniem. Upadek uzurpatorów jest wynikiem publicznego obnażenia ich twórczej nijakości, ujawnienia oszustwa, kompromitującego zgonu, jak również całkowitego pogrążenia się w obłądzie³⁴. Skupiskiem i przestrzenią działania istot owładniętych przez złego: mistyfikatora Milana, obłąkanego grafomana Branka, spragnionego sławy Fotija czy też plagiatora Ananija, który na sposób diabelski powłóczy „uschniętą” nogą, staje się mrocz-

³¹ Na temat opętania rozumianego jako swoista inwazja bytów nieczystych zob. A. Di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu*, op. cit., s. 288 oraz R. Porter, *Szaleństwo. Rys historyczny*. Przeł. J. Karłowski, Poznań 2003, s. 30 i 33.

³² Por. *Diabeł wcielony*, [W:] R. Muchembled. *Dzieje diabła od XII do XX wieku*. Przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 2009, s. 87-92.

³³ Zob. *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu*, op. cit., s. 288.

³⁴ Zagadnienia te omówiłem szczegółowo w artykułach: *Groteskowy obraz świata w opowiadaniu «Tyrania» Miodraga Bulatovicia*, „Slavica Wratislaviensia” CXXXI, Wrocław 2004, s. 65-76; *Motyw szaleństwa w opowiadaniu «Zatrzymaj się, Dunaju»*, „Slavica Wratislaviensia” CXXXIX, Wrocław 2006, s. 79-86; *Mistyfikacja ze śmiercią w tle. Problematyka tanatologiczna w opowiadaniu «Robactwo» Miodraga Bulatovicia*, „Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna–Antropologia kultury–Humanistyka”, Wrocław 2007, t.XI, s. 423-429 oraz *Oblicza narcyzmu w opowiadaniu «Kochankowie» Miodraga Bulatovicia*, „Slavica Wratislaviensia” CXLIII, Wrocław 2007, s. 143-150.

na, wielkowiejska knajpa (Bulatoviciowskie diabły unikają promieni słonecznych) o cechach infernalnych³⁵.

W symbolicznym przedstawieniu lokalu dostrzec można nawiązania do obecnych w literaturze antycznej wyobrażeń podziemnego świata. Uwagę zwraca przede wszystkim jego podobieństwo do piekielnej architektoniki. Analogie występują już na poziomie kształtowania punktów granicznych między światem ludzkim a obszarem zaświatowym. W *Odysei* Homera funkcję wrót wiodących do „Erebu otchłani” pełni skalisty otwór, zaś w Wergiliuszowej *Eneidzie* wejście do piekieł przypomina „(...) czeluść przepastną jaskini. (...) Chropawą, krytą bagnem i knieją dokoła”. Podstawowym znakiem rozpoznawczym dolnego świata staje się tu odór, co „(...) od ciemnych jam głębi zionie (...) i w niebo unosząc się, kłębi”³⁶. Podobny motyw odnajdziemy w debiutanckich utworach Miodraga Bulatovicia. W obrazie mrocznej gospody zwraca bowiem uwagę brak miejsca mediacji w postaci drzwi, które – jak słusznie zauważa Georg Simmel – pełnią rolę „(...) przegubu między przestrzenią człowieka a wszystkim, co znajduje się na zewnątrz, znoszą rozdział między wnętrzem i zewnętrżnością”³⁷. Miast tradycyjnego obszaru wymiany pojawia się natomiast, według świadectwa narratora opowiadania *Zatrzymaj się, Dunaju*, „(...) najzwyklejsza dziura, przez którą ludzie wpadają niczym w malignę, niczym w otchłań sztolni”. Z ciemnego otworu wydobywa się zaś odrażający „smród”³⁸. Bulatović otwiera piekło, czeluścią miast tradycyjnym otworem drzwio-

³⁵ W kulturach tradycyjnych gospoda jako miejsce schadzki, wesołości, nadużywania jadła i spirytualiów, jawnego naruszania norm moralnych („obraza boska i zgorszenie”) postrzegana była jako obszar niepodzielnego władztwa diabła. Zob. Hasło *Karczma*, [W:] J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965, s. 162 i 163. Jak zauważa Bohdan Baranowski, w odniesieniu do karczm i gospód stosowano zwykle określenia o zabarwieniu pejoratywnym, takie jak: Rozkosz, Uciecha, Utrata, Piekło, Piekielko, Sodoma, Rzym, Zawada, czy Wilcza Jama. [W:] Tegoż, *Ludzie gościńca w XVII-XVIII wieku*, Łódź 1986, s. 13.

³⁶ Zob. Homer, *Odyseja*, P. XI. Przełożył L. Siemieński, Warszawa 1990, s. 162 oraz Publiusz Wergiliusz Maro *Eneida*, Ks. VI. Przeł. T. Karyłowski. Oprac. S. Stabryła, Wrocław-Warszawa 1980, w. 237-241, s. 163.

³⁷ Por. G. Simmel, *Most i drzwi*, [W:] zbiorze esejów pod tym samym tytułem. Przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 251.

³⁸ Por. M. Bulatović, *Zaustavi se, Dunave*, [W:] *Đavoli dolaze. Sabrana dela Miodraga Bulatovića*. Urednici: P. Džadzić, M. Komnenić, V. Krnjević, Đ. Lazović, M. Pavić, B. Popović, M. Savić, M. Stojiljković, S. Velmar Janković, Beograd 1986, t. 1, s. 186 [tłum. autora].

wym i naznacza je nieznośnym odorem, który jak przekonuje Robert Muchembled, „(...) przywołuje jednocześnie obraz diabła, chorób, (...) rozkoszy cielesnych i poczucia winy wynikającego ze zbyt intensywnego oddawania się im”³⁹. Należy nadmienić, iż w opowiadaniu *Tyrania* tradycyjne drzwi wejściowe zastępuje z kolei jakaś piekielna obrotowa machina, która „(...) wyrzuca ze swych skrzydeł ludzi jak pociski i zostawia ich samych w dymie”⁴⁰. Do infernalnej gospody można zatem wejść, lecz nie sposób jej opuścić. Z tej knajpy po prostu „nie ma wyjścia”, zauważa jeden z bohaterów. Poczucie izolacji wzmaga także widok brudnych, pokrytych lepką mazią, „ślepych” szyb okiennych, które nie przepuszczają światła słonecznego. Podstawowa cecha okna, przezroczystość, a także funkcja – utrzymywanie jednokierunkowej łączności między światem wewnętrznym a przestrzenią zewnętrzną zostają w tym wypadku zanegowane⁴¹.

Istotny element konstrukcyjny Bulatowiciowskiego piekła stanowią również niebotycznych rozmiarów, „zakorzenione w ciemnościach” mury, które, jak czytamy w *Prologu* do utworu *Tyrania*, „(...) Stały proste, umocnione, niektóre na oko pochyłe. (...) Wyrosły tak, że ich paków nie można było dojrzeć. O ich zręby łamały się oczy i myśli ludzkie jak szable. (...) Rosły szybko jak gorączka. Jak w lędźwiach strach, mierząc nad obłoki. (...) Były nieprzejrzane i nieuniknione, bo krążyli wśród nich rozmaici ludzie snując opowieści, tkając swoje losy”⁴². Ukazany powyżej obraz murów jako niemożliwej do pokonania granicy dolnego świata w sposób otwarty nawiązuje do budowy Hezjodowego piekła. W *Teogonii* bowiem przestrzeń infernalna, „dom mocnego Hadesa [i]

³⁹ *Dzieje diabła*, op. cit., s. 132. Na ten temat zob. także Z. Libera, *Wstęp do nosologii*, Wrocław 1996, s. 70.

⁴⁰ Por. M. Bulatović, *Tyrania*. Przeł. D. Cirić-Straszyńska, Warszawa 1983, s. 81. W opisie knajpy zawartym w opowiadaniu *Kochankowie* uwagę zwraca jednocześnie występowanie elementów symbolicznych i realistycznych, gdyż według relacji narratora „(...) ta kawiarnia była nieduża i przypominała norę. (...) W kawiarni było ciemno i gdyby nie okienka, człowiek byłby gotów pomyśleć, że trafił do jakiej groty (...). Ściany miała nazbyt wysokie i nieoświetlone – właściwie się ich nie widziało; wyglądały jak warowne mury, jak grożące runięciem barykady” [W:] M. Bulatović, *Największa tajemnica świata i inne opowiadania*. Przeł. A. Dukanović, Warszawa 1977, s. 19.

⁴¹ *Most i drzwi*, op. cit., s. 253.

⁴² *Tyrania*, op. cit., s. 7 i 8.

groźnej Persefony”, przedstawiona zostaje jako zamknięta ze wszystkich stron (wyjście uniemożliwiają „miedziane odzwierze”, płoty oraz wysokie mury) „(...) otchłań, (...), ciemna nieskończenie”⁴³.

Bulatoviciowskie piekło reprezentuje typ przestrzeni niezróżnicowanej. W ujęciu symbolicznym lokal wyposażony zostaje bowiem w nieodzowne atrybuty infernalne w postaci kłębiastego dymu i mgły, które, jak zauważa Piotr Kowalski, „(...) znoszą możliwość określania kierunków, skazując znajdującego się w nich człowieka na błędzenie. Efektem zanurzenia się w dymie i mgle musi być cierpienie polegające na zmaczeniu umysłu, na pogrążeniu się w szaleństwie”⁴⁴. Obecność wspomnianych powyżej znaków piekielnych staje się dla stłoczonych w gospodzie postaci źródłem lęku i dezorientacji przestrzennej. Także obfitość sieci pajęczej w sposób metaforyczny wyraża sytuację uwięzienia bohaterów w chaotycznej przestrzeni gospody. Atmosferę grozy wzmacnia dodatkowo widok wilgoci i pleśni, zjawisk towarzyszących przecież tanatycznym procesom rozkładu i gnicia, co potwierdza cytat: „(...) Wszystko było spleśniałe w tej jaskini: spojrzenia i oczy cieni ze szczydłami i medalami, ich oddechy mozolnie wrastające w pajęczynę, mowa, szepty, ściany były zapleśniałe i mgławce tej zapadającej właśnie nocy. (...) Pleśń pokrywała pochylone mury, jak mech pokrywa pnie drzew jesienią lub wiosną”⁴⁵. Noc wszechwładna, nieodłączny element piekielnej scenarii (*vide* Hezjod, Homer, Wergiliusz, Dante) spowija szczególnie obszar piekielnej knajpy. Noc to nieodłączne tło Bulatovi-

⁴³ W ocenie Jurija Lotmana ściany, mury i twierdze reprezentują typ wroziej i groźnej dla człowieka siły. Zob. Tegoż, *Problem przestrzeni artystycznej*. Przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 226. Hezjod (Hesiodus), *Teogonja*. Przeł. K. Kaszewski, Warszawa 1904, w. 731-733, s. 20.

⁴⁴ Należy zauważyć, iż sytuacja izolacji i „bezwyjściowości”, w której znaleźli się bohaterowie debiutanckich opowiadań Bulatovicia, nasuwa skojarzenia z doświadczeniami postaci z utworów Franza Kafki. W powieści *Zamek* geometra K. usiłuje wszakże dotrzeć do położonego na wzniesieniu „rzekomego zamku”. Bohater Kafki, podobnie jak zamknięte w mrocznej przestrzeni gospody postaci z opowiadania *Tyrania*, przemierza „złe drogi”, z których żadna nie doprowadzi go do upragnionego celu. Ulice miasta, jak zauważa narrator powieści, nie oddalają K. od zamku, ani go doń „nie przybliżają”. Zob. F. Kafka, *Zamek*, Warszawa 1986, s. 16. Por. Hasło *Dym*, [W:] P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata...*, op. cit., s. 105-107. Na temat funkcji murów w opowiadaniu *Tyrania* zob. E. Borkowska, *Panoptica, mury, piekła*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 2, s. 146-148.

⁴⁵ *Tyrania*, op. cit., s. 14-15.

ciowskiego misterium grozy⁴⁶. W ciemnościach i dymie poruszają się potępieńcy, dziwaczne i odrażające istoty rodem z obrazów Boscha i Breugla Starszego. Groteskowe figury opowiadania *Tyrania* wyróżnia bowiem deformacja cielesna, atrofia lub hipertrofia elementów anatomicznych, a także występowanie cech zwierzęcych. Uzyskany dzięki licznym zniekształceniom efekt potworności umożliwia pisarzowi wyrażenie brutalnej prawdy o piekle ludzkiej egzystencji, w którym doświadczenia choroby, kalectwa, cierpienia psychicznego, starości, śmierci i rozkładu ciała zajmują miejsce uprzywilejowane⁴⁷. Bulatowiciowskie *inferno* wypełniają zatem antropo-teriomorficzne hybrydy. W „kosmatym mroku” dostrzec można bowiem dziesiątki głów do złudzenia przypominających „schwywane w sieć pajęczą muchy, którym podpadały skrzydła”, po zasnutej dymem sali krąży bezładnie „człowiek przypominający jaszczurkę”, inne zaś postaci „(...) poruszają się jak stonogi, pełzają naprzód i w tył jak raki”⁴⁸. Prócz bytów mieszanych na uwagę zasługują także istoty fizycznie zredukowane – pozbawione ust, policzków, nosa, głowy, w ich miejsce zaś obdarzone szczodrą wszelkiego typu brodawkami i guzami. Wśród „ludzkich” mieszkańców piekielnej gospody wskazać należy natomiast osobliwą parę małżeńską, w której żona dominuje wzrostem i masą ciała nad swym pokracznym mężem, geriatryczne sylwetki weteranów wojennych, a także karzełka Sandora odznaczającego się „drobną naroślą głowy ledwo się trzymającej na skręconej szyi” oraz „sieczką rybich zębów”. Korowód potępieńców zamykają owładnięci maniakalną ideą stworzenia wielkiego dzieła pseudoartyści i ich weneryczne kochanki Bosa i Ewa (ta ostatnia stanowi wszakże znane z *Księgi Genesis* diabelskie medium) o ciałach pomarszczonych, „zwiędłych i zużytych”.

⁴⁶ Jak zauważa Dobrila Bratić „(...) noć nestašno menja čovekov (dnevni) doživljaj sveta. Mrak zaista poseduje čarobnu moć izobličavanja stvari i bića, koje na dnevnoj svetlosti dobijaju siguran oblik i jedinstveno značenje”. [W:] Tegož, *Gluvo doba. Predstave o noći u narodnoj religiji Srba*, Beograd 1993, s. 65.

⁴⁷ Według Ewy Borkowskiej „(...) marionetkowy świat *Tyranii* to laboratoryjne *panopticum* istot przeżartych złem i cierpieniem – klęską człowieczą. To ludzkie zoo, w którym pisarz zgromadził najprzedziwniejsze okazy-monstra, skupiające w sobie wyolbrzymiony i skarykaturowany ekstrakt człowieczego zła i niedoli”. [W:] Tejże, *Panoptica, mury, piekła...*, op. cit., s. 148.

⁴⁸ *Tyrania*, op. cit., s. 31 i 32.

Prześlągnięty cierpieniem fizycznym i duchowym (stan ten podkreślają wprowadzone do tekstu cytaty z *Księgi Hioba*) infernalny świat wczesnych utworów Bulatowicia ulega dekompozycji i nagłemu oczyszczeniu pod wpływem aktywnych żywiołów ignitacyjnych i akwaticznych. Rozpad elementów konstrukcyjnych infernalnej gospody dokonuje się w atmosferze niesamowitości i ogólnego chaosu towarzyszącego demystyfikacji malarza Milana, „nadczołowieka”, hochszataplera i opętanego w jednej osobie, co potwierdza cytat: „(...) Nagle za szybą zagrzmiało, połała się woda. Ściany się pochylały. Popłynęła, zafalowała pajęczyna z ludzkimi głosami. Gospoda odwróciła się na opak. Nad tryskającą po obu stronach szyb wodą wystrzelił ogień. Potem wszystko pokrył popiół”⁴⁹. Infernalny świat gospody, zamknięty obszar bólu i szaleństwa, traci zatem nieoczekiwanie status przestrzeni znaczącej. Pod wpływem niszczącego płomienia (jego zarzewie pochodzi najpewniej z diabelskich palenisk Boscha) ten wyobrazeniowy twór zamienia w zgliszcza i zyskuje ostatecznie amorficzną postać. Dla Bulatowicia jednak „garść świeżego popiołu” nosi w sobie niezmiennie potencję ognia i powab przerażenia⁵⁰. Rozpasana wyobraźnia pisarza powołuje zatem do życia nowe światy. Tym razem jednak Bulatowiciowskie diabły w ludzkiej skórze opuszczają przestrzeń infernalnej knajpy i pod osłoną nocy przenikają do „krwioobiegu” miasta. Współczesna metropolia staje się sceną i milczącym świadkiem ich szaleńczych działań.

Ukazany w utworze *Zatrzymaj się, Dunaju*, ostatnim z cyklu poświęconego cyganerii artystycznej Belgradu, obraz miasta stanowi konstrukt psychiczny dotkniętego obłędem podmiotu postrzegającego. Ten wyposażony w treści symboliczne twór mentalny kształtuje się przede wszystkim pod wpływem psychotycznych iluzji, omamów i urojeń⁵¹.

⁴⁹ Tamże, s. 114.

⁵⁰ Zob. B. Miljković, *Pochwała ognia*, [W:] Tegoż, *Wybór poezji*. Przeł. J. Salamon. Wstępem i przypisami opatrzyła M. Dąbrowska-Partyka, Łódź 1986, s. 111.

⁵¹ Według Aleksandry Achtelik „(...) tekst literacki może wytwarzać wyimaginowaną przestrzeń, która w mniejszym lub większym stopniu naśladuje jakiś bliżej nieokreślony prawdopodobny obszar. Może też modelować przestrzeń ludzkiej psychiki. Narracja toczy się wówczas w obszarze mentalnym umownego podmiotu (...)”. Tejsze, *Wokół labiryntu i zwierciadła – Wenecja w polskiej literaturze XIX i XX wieku*, [W:] *Przestrzeń w języku*

Protagonista utworu, grafoman Branko, reprezentuje wspomniane już wyżej „czarcie” grono pseudoartystów, wśród których prym wiodą narcystyczne indywidua, psychotycy, istoty nękane kompleksem niższości oraz hochsztaplerzy sztuki. W świadomości psychotyka spowita otuliną mroku metropolia, przestrzeń jego dziwacznej i budzącej niepokój otoczenia ekspresji, podlega osobliwym rytmom kurczenia się i zamykania. Zniekształcony sposób percepcji sprawia, że miasto przeobraża się w układ labiryntowy, klaustrofobiczne i budzące grozę miejsce, z którego obłąkany bezskutecznie usiłuje znaleźć wyjście⁵². Labirynt bowiem, jak dowodzi Michał Głowiński, reprezentuje typ specyficznie zaprojektowanej i opatrzonej negatywnym znakiem wartościującym przestrzeni, w której „(...) bohater (...) błądzi wśród płątaniny dróg i (...) przeżywa swe osaczenie”⁵³. W opowiadaniu Bulatowicia miasto-labirynt, twór rozszczepionej jaźni bohatera, staje się obszarem wyobcowania (obłąkany nie nawiązuje kontaktów interpersonalnych), a także piekielnym miejscem, które więzi i osacza (poczucie znikomości, „obsesja zamknięcia”)⁵⁴.

W aurze nocy, grozy i tajemniczości rozgrywa się zatem osobisty dramat odmieńca. W sieci anonimowych ulic i pośród wysokich, rozrywających pułap nieba wieżowców postać obłąkanego jawi się jako byt zredukowany pod względem fizycznym, gdyż według świadectwa narratora: „[Branko] był tak mały, że przypominał czarny punkt rysujący się na tle jakiegoś wielopiętrowego budynku, od którego zaczynała się noc pełna okien i dachów”⁵⁵. W planie symbolicznym zalegająca nad miastem ciemność (podstawowa cecha zaświatów opisywana przez autorów antycznych oraz Dantego) odzwierciedla właśnie stan zamętu, który zawładnął umysłem bohatera. Obłąd tożsamy jest bowiem

i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki. Pod red. J. Adamowskiego, Lublin 2005, s. 42.

⁵² Por. Hasło *Labirynt*, [W:] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 220.

⁵³ Por. M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [W:] Tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 135.

⁵⁴ Tamże, s. 171.

⁵⁵ *Zaustavi se, Dunave*, op. cit., s. 186.

z doświadczeniem dezorientacji i całkowitego pograżenia w mroku⁵⁶. Rzucane przez latarnie uliczne pasma światła umożliwiają jednak opis fizjognomii tajemniczej postaci. Wygląd zewnętrzny szaleńca potwierdza jego przynależność do sfery chtonicznej. Zarośnięty, przyodziany w łachmany Branko przywodzi bowiem na myśl figurę „brodatego diabła”⁵⁷. Przyrównanie bohatera do istoty zaświatowej bliskie jest omówionej już powyżej chrześcijańskiej demonologicznej koncepcji szaleństwa, w myśl której człowiek dotknięty obłędem pozostaje we władzy siły nieczystej⁵⁸. Wrażenie związku z obszarem zaświatowym podkreśla dodatkowo widok płynącej z ciała odmienia posoki. Upływ krwi, jak przekonuje Piotr Kowalski, „przynosi ze sobą skazę śmierci [i] czyni człowieka nieczystym”⁵⁹.

Zaburzenia psychotyczne w sposób istotny zmieniają obraz cielesnej ekspresji człowieka. Obłąkany, by rzec słowami Michela Foucaulta, podlega bowiem „determinizmowi somatycznemu”⁶⁰. Ciało szaleńca przemawia własnym, niezrozumiałym dla otoczenia językiem. Opętany żyje w świecie niechcianych i narzuconych mu gestów, dziwacznych grymasów i chaotycznych ruchów. Omawiane zmiany patologiczne dotyczą obszaru fizycznej aktywności bohatera badanego utworu. W nietypowych zachowaniach Branka uwagę zwraca charakterystyczne dla psychoz pobudzenie motoryczne. W oczach psychotyka wielkomięjski labirynt, spowity szczelną zasłoną mgły oraz gęstą siecią pajęczyny,

⁵⁶ W utworze *Provincia człowieka. Zapiski 1942-1972* Elias Canetti definiuje obłęd jako stan całkowitego zamroczenia umysłu. Pisarz stwierdza: „(...) pełnia i nieskończoność obłędu wykluczają ucieczkę: żadnych drzwi, zamknięcia na siedem spustów; na próżno rozglądamy się w poszukiwaniu czegoś płynnego, w czym można by się zanurzyć, co uniosłoby nas ze sobą, ale po co, skoro drzwi są zatrzaśnięte; wszystko niby granit, wszystko tonie w ciemnościach i ten twardy mrok w sposób naturalny pochłania człowieka”. [W:] *Galernicy wrażliwości*. Wybór, opracowanie redakcja M. Janion i S. Rosiek. Przeł. H. Orłowski, Gdańsk 1981, s. 37.

⁵⁷ Por. *Zaustavi se, Dunave*, op. cit., s. 187.

⁵⁸ Zob. J. Dębiec, *Opętanie. Próba psychologicznego ujęcia problemu*, Kraków 2000, s. 42 i 43 oraz W. A. Brodniak, *Choroba psychiczna w świadomości społecznej*, Warszawa 2000, s. 60.

⁵⁹ Por. Hasło *Krew*, [W:] P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata*, op. cit., s. 251.

⁶⁰ Zob. na ten temat M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 467

przeobraża się w pułapkę, przestrzeń dezorientacji, lęku i zagubienia. Ilustruje to fragment: „Z rękoma wyciągniętymi przed siebie [Branko] przebiegł na drugą stronę ulicy. (...) Na moment zatrzymał się na jej rogu i spoglądał w pustkę. Nabrzmiałe wodą niebo zaczęło obniżać swój pułap. (...) Szedł ulicą wylękniony. (...) Nie odczuwał ciężaru własnego ciała. Nie wiedział także, gdzie się znajduje. (...) Ziemia kołysała mu się pod nogami. Docierały doń niespokojne odgłosy miasta – klaksony i łoskot przejeżdżających samochodów, pobrzękiwanie tramwajów. (...) Powykręcana nitka ulicy wydała mu się pusta i sucha. Poza nią nie było nic prócz krwawej mgły i pajęczyny”⁶¹. Szaleńcza ucieczka przed koszmarnymi tworem własnego umysłu kończy się zwykle upadkiem w miejscach publicznych. Niekontrolowane reakcje obłąkanego określane w psychopatologii jako „czynności impulsywne” w sposób istotny naruszają porządek przestrzeni urbanistycznej⁶². Ulice miasta stają się zatem idealną sceną psychotycznego performance’u.

Repertuar psychotycznych reakcji bohatera uzupełniają urojenia o treści prześladowczej, sprowadzające się do fałszywego sądu na temat zagrożenia życia, stałej inwigilacji czy tajemniczego spisku⁶³. Pośród płynącej ludzkiej masy Branko wypatruje błękitnych uniformów stróżów prawa. Ich urojona wszechobecność wzmaga w psychicznym odmieńcu poczucie osaczenia. Szaleniec, niczym wylęknione zwierzę, czmycha na widok wyobrażonych sylwetek milicjantów. W labiryncie piekielnej metropolii znajduje dla siebie „kryjówki” w cuchnących odpadkami śmietnikach. Ostatecznym azylem staje się dlań nieczyste miejsce, do którego „trzewia miasta” wyrzuciły z siebie brud i wy-

⁶¹ *Zaustavi se, Dunave*, op. cit., s. 188 i 189.

⁶² Według Marcina Czerwińskiego „(...) przestrzeń ogólnomiejska stwarza szczególne okoliczności psychologiczne. Warunkiem bezkonfliktowego obcowania z ludźmi jest swoboda własna uzyskana w granicach swoistej powściągliwości ze względu na innych”, [W:] Tegoż, *Życie po miejsku*, Warszawa 1975, s. 21.

⁶³ W podobnym duchu rozumuje Tadeusz Sławek, który zauważa, iż podstawowym warunkiem istnienia „miasta udanego, gotowego i skończonego”, przestrzeni przepływu i bezkolizyjności jest „(...) zespolenie celów indywidualnych z kolektywnymi”. Zob. Tegoż, *Miasto. Próba zrozumienia*, [W:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Pod red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 42 i 51. Por. M. Jarosz, *Psychopatologia i syndromologia ogólna*, [W:] *Psychiatria*. Pod red. A. Bilikiewicza, Warszawa 1998, s. 61 i 62.

dzieliny. Przestrzeń nieczysta i miazmatyczna stanowi dla obłąkanego „schronienie i znakomity punkt obserwacyjny”⁶⁴.

Wzmoczonej aktywności ruchowej towarzyszy także zniekształcony odbiór świata w sferze wizualnej. W obłądzie bowiem, jak zauważa Antoni Kępiński, obserwujemy przejście człowieka do innego, pełnego „(...) wizji, urojeń, koszmarów, zmienionych proporcji i barw” wymiaru istnienia⁶⁵. Wyraźny przejaw odmienionej percepcji rzeczywistości miejskiej stanowią w przypadku protagonisty badanego utworu iluzje zmysłowe. W odczuciu Branka pogrążone w mroku miasto kurczy się nieustannie. Zaborcza noc pochłania obłoki, dachy domostw, wdziera się w korony drzew, zawężając w istotny sposób przestrzeń egzystencji szaleńca. Szyny tramwajowe skręcają się, tworząc węzeł oplatający szczelnie jego szyję i korpus. Spływające z rynien na czerwono zabarwione potoki wody (czyż nie przypominają one krwawej poświaty unoszącej się nad ziemskim piekłem Boscha?) przeobrażają się natomiast w nieokiełznany żywioł, który zalewa domy i ulice labiryntowego miasta. W umyśle psychotyka kształtuje się zatem niepokojąca wizja apokaliptycznej zagłady metropolii i jej mieszkańców. Należy podkreślić, iż tego rodzaju obrazy zniszczenia towarzyszą zespołom urojeniowym o treści katastroficznej⁶⁶. W szaleńczej gonitwie myśli przesuwały się natomiast i piętrzą obrazy pozbawione wewnętrznej logiki i spójności. W świadomości bohatera to, co zapamiętane łączy się zatem z tym, co aktualnie percypowane. Nakładanie się na siebie różnorodnych impresji miejskich, należących dodatkowo do odmiennych porządków temporalnych, na gruncie psychopatologii określa się mianem inkoherencji psychicznej⁶⁷.

Zniekształcony obraz przestrzeni urbanistycznej kształtuje się także pod wpływem omamów wzrokowych, tj. „(...) spostrzeżeń i sygna-

⁶⁴ *Zaustavi se, Dunave*, op. cit., s. 187.

⁶⁵ A. Kępiński, *Schizofrenia*, Kraków 1992, s. 46.

⁶⁶ W ocenie Antoniego Kępińskiego „(...) w urojeniach katastroficznych świat otaczający ulega zagładzie. [W:] Tegoż, *Autoportret człowieka. Myśli, aforyzmy*. Wybór i wstęp Z. Ryn, Kraków 1993, s. 242.

⁶⁷ Por. Hasło *Inkoherencja*, [W:] *Encyklopedyczny słownik psychiatrii*. Pod red. L. Korzeniowskiego i S. Puzyńskiego, Warszawa 1972, s. 131.

łów nie mających żadnego uzasadnienia w zewnętrznych bodźcach”⁶⁸. Osoba obłąkana projektuje wówczas wyobrażenia dotyczące osób czy przedmiotów i rzutuje je w przestrzeń społeczną. Wyimaginowane, by rzecz słowami Antoniego Kepińskiego, „twory świata wewnętrznego” uznawane są przez szaleńca za prawdziwe⁶⁹. Pod wpływem dręczących omamów obszar miasta-pułapki wypełnia się bytami chthonicznymi. W ramach misji o cechach posłanniczych, oczyszczania przestrzeni miejskiej z istot zaświatowych, szaleniec zadaje śmierć przypadkowo napotkanej osobie. Pragnienie niszczenia kolejnych, rzekomo zagrażających obiektów staje się, w opisywanym przypadku, nienasycone i narasta lawinowo. Pod wpływem omamów cele kolejnych ataków przybierają jednak dziwną, bo utkaną z piany i cienia, postać. Obłąd daje o sobie znać ze zdwojoną siłą. Mrok miasta i mrok umysłu jednym zdają się mówić głosem. Szemrząca wstęga rzeki staje się zaś niemyym świadkiem nieodwracalnej ludzkiej klęski.

Jako sceneria chaosu i nieodróżnicowania oraz swoista osłona dla działań kryminalnych realizowanych w przestrzeni współczesnej zachodnioeuropejskiej metropolii noc występuje także w późnych utworach Miodraga Bulatovicia. Napisana w oparciu o niemieckie i austriackie materiały prasowe oraz szczere wyznania bałkańskich i wschodnioeuropejskich gastarbeiterów powieść *Ludzie o czterech palcach* stanowi bowiem typ „kroniki podziemnego świata”. Przestrzeń przedstawiona omawianego utworu przywodzi na myśl otchłań infernalną. Zainspirowany wizją dantejskiego piekła, jego „spiralną topografią”⁷⁰, serbski twórca przeprowadza swoich bohaterów: „nieszczęśników”, „sieroty” oraz „zbiegów” przez kolejne kręgi wielkomijskiej bądź peryferyjnej kloaki. W piekielnej przestrzeni współczesnego miasta zorganizowane w grupy przestępcze środowisko emigranckie realizuje plan niszczenia wszystkiego, co jest własnością autochtonów. Szaleńcze projekty, uwzględniające nawet „podpalenie” otaczającego świata, to reakcja

⁶⁸ Por. Hasło *Zaburzenia psychiczne*, [W:] *Encyklopedia psychologii*. Pod red. W. Szewczuka, Warszawa 1998, s. 1057.

⁶⁹ *Schizofrenia*, op. cit., s. 57.

⁷⁰ L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych schodów*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 257.

na fakt marginalizacji i pozbawienia praw w nowej ojczyźnie. Tak częste w przypadku bohaterów prozy Bulatowicia marzenie o wzniesieniu wielkiego pożaru (ogień jest wszakże nieodłącznym atrybutem istot demonicznych) wynika zatem z pragnienia wzięcia odwetu na wrogim i przesiąkniętym złem świecie. Naznaczona okrucieństwem aktywność kryminalna ludzi podziemia oznacza więc w praktyce zerwanie wszelkich interakcji z otoczeniem. Emigrancka metoda przetrwania polega na przyjęciu postawy „od świata” – gotowość do wycofania się lub ucieczki, nagła zmiana miejsca, przemieszczanie się z jednego miasta do drugiego oraz „przeciw światu” – wyrządzanie szkody innym osobom.

Działając w warunkach ekstremalnych (mobilizacja władz, sytuacja nieodróżnicowania), emigranci odznaczają się typową dla zwierząt zdolnością odczytywania bodźców wizualnych, audialnych oraz olfaktorycznych⁷¹. W powieści Bulatowicia nocna aktywność sprawców przyrównana zostaje do zachowań „sowy” – ptaka, który w wielu kręgach kulturowych uznawany jest przecież za wcielenie zła, zwiastuna śmierci, nieszczęścia, złego losu i osamotnienia⁷². Rytm biologiczny przestępczej egzystencji związany jest z aktywnością nocną, trwaniem w przestrzeni spowitej mrokiem metropolii. Noc, tradycyjnie kojarzona z sytuacją „utruty pewności”, zagubienia w świecie form, kształtów i kierunków, a także pograżenia w chaosie śmierci, dla emigrantów jednak, w sposób paradoksalny, stanowi rodzaj bezpiecznej otuliny⁷³. Niczym wspomniane wieszczce ptaki bez trudu pokonują oni przestrzenie zachodnioeuropejskich miast. Ich nadejście zapowiada zwykle zakłócenie porządku, przemoc, a nawet zbrodnię. Przyrównani również do „szakali”, zwierząt symbolizujących „spustoszenie [i] upadek”⁷⁴, bałkańscy uchodźcy nieustannie wietrzą nową „padlinę”.

Jako miejsce czynów przestępczych emigranci obierają strefy liminalne miasta: dworce kolejowe, przydrożne zajazdy, sklepy, stacje benzynowe, prywatne wille, a nawet nekropolie, na których emigranckie

⁷¹ W. Pisula, *Psychologia zachowań eksploracyjnych zwierząt*, Gdańsk 2003, s. 29, 33, 37.

⁷² J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*. Przeł. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 2003, s. 257-259.

⁷³ Por. Hasło *Noc*, [W:] P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata...*, op. cit., s. 351.

⁷⁴ *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, op. cit., s. 263 i 264.

ciało wchodzi w kontakt z nieczystością ludzkich zwłok. Trup bowiem to „(...) gnijące ciało, pozbawione życia, (...) przejściowe kłębowisko, dwuznaczny element między tym, co zwierzęce a tym, co nieorganiczne, (...) trup to fundamentalne zanieczyszczenie”⁷⁵. Okradanie zmarłych, a także tworzących kondukt żałobników, czynność typowa dla hien cmentarnych, narusza powagę ceremonii pogrzebowych oraz uwłacza godności osoby zmarłej. Zakończeniu każdej akcji towarzyszy ten sam przestępczy rytuał podziału łupów w miejscach odludnych – zaułkach, bramach, podwórkach kamienic, barach podejrzanego autoramentu, a także związanych z nieczystością wydalania wielkomiejskich szaletach. Tu zręczne złodziejskie ręce selekcionują i dzielą według określonych uprzednio zasad łup, tę prawdziwie „diabelską mierzwę”.

W historię emigranckiego życia na obczyźnie wpisane jest także doświadczenie kary, a w skrajnych przypadkach, fizycznej eliminacji. Złamanie kodeksu świata przestępczego napotyka bowiem na zdecydowaną reakcję ze strony mocodawców, w tym wypadku rewanżystów politycznych. Na podmiejskim „płaskowyżu”, a więc w samym centrum Bulatoviciowskiego piekła, nieposłuszne ciało poddane zostaje wyrafinowanym torturom. Wybór miejsca uwięzienia – „podłużne pomieszczenie, wypełnione ciepłym smrodem i wyziewami świń” uświadamia, iż w rozumieniu oprawców emigrant niewolnik stanowi jedynie odpad, potencjalny pokarm dla zwierząt, które w wielu kulturach, np. żydowskiej czy islamskiej, postrzegane są jako symbol „chciwości, żarłoczności, pożądania, zmysłowości i nieczystości”⁷⁶.

Jak już powiedziano, główną metodą ukarania ciała staje się przemoc fizyczna. Tortury definiowane jako „(...) zadanie jakiejś osobie ostrego (fizycznego lub psychicznego) bólu lub cierpienia”⁷⁷ to forma odwetu, który oprawca, z własnej woli lub na czyjeś polecenie, bierze na osobie łamiącej prawa podziemnego świata. W omawianym utworze w roli kata występuje na wskroś fantastyczna figura Draculi o twarzy pokrytej „zielonymi miękkimi krostami” i budzącej lęk wśród ofiar „drewnianej

⁷⁵ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski, Kraków 2007, s.103.

⁷⁶ Por. *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, op. cit., s. 269.

⁷⁷ L. Lyons, *Historia kar cielesnych*. Przeł. M. Kittel, Warszawa 2010, s. 164.

ręce ze smyczkiem przymocowanym do dłoni”. Przywołaną przez Bulatovicia demoniczną sylwetkę oprawcy kojarzyć należy z historyczną postacią hospodara wołoskiego Włada II „Palownika”, który ze względu na swoje krwawe czyny wobec wrogów zewnętrznych i własnych poddanych jeszcze za życia, a na pewno po swojej nagłej śmierci uznany został za wampira, a więc „(...) ducha zmarłej lub jej trupa, ożywionego przez własnego ducha lub demona, który powraca, żeby zakłócać spokój żywym, pozbawiając ich krwi lub jakiegoś podstawowego organu w celu zwiększenia własnej witalności”⁷⁸.

Do rozwiązania pozostaje jeszcze problem ukrycia ciał przedwcześnie zgasłych na mękach. Wybór oprawców pada na śmietnisko Gross-Lappen, ten „posepny wrzód na ciele miasta”. Tu „słowiańska hołota zamyka i otwiera nowe rachunki”, tu także nieznośnie „cuchną (...) emigranckie bebechy”⁷⁹. Skoncentrowane w tym „teatralnym miejscu” odory i miazmaty intensywnych procesów gnilnych „konkretyzują zagrożenie”, przywodząc na myśl doświadczenie śmierci i rozkładu⁸⁰. Porzucone na wielkomijskim śmietniku, a miejscem porzucenia czy ukrycia ciała bywają także kanały i rzeczne odmęty, emigranckie zwłoki stanowią antropologiczną kategorię trupa oszpeconego i znieważonego, któremu odmówiono prawa do godnego pochówku. Zmarły anonimowy, wpisany w przestrzeń „cuchnących emanacji” piekielnej metropolii, staje się w utworze Bulatovicia miejskim odpadem przeznaczonym do utylizacji.

W stworzonym przez Bulatovicia obrazie współczesnego miasta zwraca uwagę zabieg groteskowego zniekształcenia oraz symbolizacji, metaforyzacji i metonimizacji elementów poznawczo-identyfikacyjnych. Daleka od realistycznej literacka prezentacja obszaru miejskiego stanowi sumę osobistych lęków, urazów i pełnych grozy pisarskich fantazji. W debiutanckim zbiorze opowiadań *Diabły nadchodzą* przestrzeń urbanistyczna, swoiste odzwierciedlenie piekła, jawi się zatem

⁷⁸ E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Przeł. kilka osób, Kraków 2004, s. 35.

⁷⁹ M. Bulatović, *Ludzie o czterech palcach*. Przeł. D. J. Ćirlić, Warszawa 1983, s. 45.

⁸⁰ G. Vigarello, *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*. Przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1996, s. 156 i 157.

jako twór wyobraźniowy, konstrukt kulturowy i emanacja ducha⁸¹. Belgrad, podkreślmy to z całą mocą, miejsce akcji wczesnych utworów pisarza, stanowi tu przykład swobodnej, bo nieobarczonej wymogami topograficznej dokładności, interpretacji prawdziwie istniejącej przestrzeni. Dbalność o ukazanie znaków rozpoznawczych (element porządkujący przestrzeń miejską oraz istotny czynnik uwiarygodniający) wyróżnia natomiast utwory napisane w ostatnim okresie twórczości pisarza. W późnej powieści *Ludzie o czterech palcach* przestrzeń miejska zaopatrzona zostaje, w odróżnieniu od tekstów debiutanckich, w nazwy ulic, dzielnic, parków, knajp, dworców kolejowych, cmentarzy czy numerację budynków. Zachodnioeuropejskie metropolie, choć bogate w semantyczne i estetyczne elementy szaty miejskiej, miast uporządkowanej, odwzorowują jednak chaotyczną przestrzeń zaświatów, stając się obszarem kryminalnych działań (kradzieże, porwania, handel żywym towarem, morderstwa na zlecenie) „emigranckiej hołoty” rodem zza „żelaznej kurtyny”. Dodajmy jeszcze, iż Bulatovićowska opowieść o współczesnej metropolii rozumianej jako przestrzeń walki, anonimowej śmierci, zagubienia oraz fizycznego i duchowego cierpienia koresponduje z wykreowanymi przez Dostojewskiego (Petersburg), Bielego (także miasto nad Newą), Joyce’a (Dublin), Dickensa (Londyn), Austera (Nowy York) obrazami urbanistycznego *infernium*.

Summary

OH, THE UNREAL CITY... THE INFERNAL SPACE IN THE PROSE WORKS BY MIODRAG BULATOVIĆ

This article is an attempt to describe the meaningful, symbolic, metaphorical and metonymical elements of inhuman urban space present in the prose works by Bulatović. The detailed analysis includes the discussion of structural features of the urban hell, the presentation of its permanent attributes and inhabitants – “the people of the lowest rank” who are led by the mentally ill misfits and political and economic immigrants from the Balkans and the Central and Eastern Europe. The study includes the examination of the static elements of

⁸¹ Por. E. Rewers, Zob. *Wstęp* do tomu *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, op. cit., s. 7.

the big-city *infernium* (a tavern with people of dubious repute as the reflection of the otherworldly space). It also draws the attention to the mental picture of the city created in the mind of a mad person (the urban space as a perceptive creation, an infernal labyrinth, a trap, and a place of assault). It also presents the space of the West European metropolis as the area of criminal activities of the immigrant rabble, revanchists, and political vampires (the acts of the characters in the liminal space of the city: railway stations, underground stations and tunnels, bars, cemeteries). The basic discussion is preceded with the reflection on the infernal inspirations, derived from painting and literature, in the prose works by Miodrag Bulatović (referring to the cultural context, interdisciplinary perspective). The article makes use of the conceptual apparatus in the scope of demonology, infernology, psychopathology, the anthropology of culture, and the history of art.