

---

Barbara Zwolińska

Uniwersytet Gdański

## Tożsamość w ruchu (w) przestrzeni Berlina i Budapesztu (na podstawie *W podróży* Sándora Máraia oraz *Pamięci Pétera Nádas*)

Straszliwie trudno jest poznać prawdę o nas samych:  
o naszej naturze, skłonnościach, pragnieniach.  
Niemal niemożliwe. Jest tu jakaś głęboka, gęsta mgła,  
której nie potrafi oświetlić promień rozumu<sup>[1]</sup>.

Zestawionych w tytule autorów: Sándora Máraia i Pétera Nádas, choć reprezentują dwa następujące po sobie pokolenia, łączy znacznie więcej niż ta sama narodowość, choć i ona nie jest tu bez znaczenia. Kontekst węgierski w sposób specyficzny zabarwia ich prozę melancholią, tym powszechnym poczuciem utraty związanym z pamięcią o miejscach, wydarzeniach, ludziach<sup>[2]</sup>. Tożsamość współczesnego człowieka, której stan diagnozują na kartach swoich utworów, w równym stopniu określa wychylenie w przeszłość, zalegającą zakamarki pamięci, jak też myślenie o terażniejszości przez pryzmat tego, co już się wydarzyło. To uwięzienie w pamięci, prowadzące niejednokrotnie do repetycji podobnych zdarzeń, do nieustannego myślenia o ciągłości czasu, o przekleństwie skojarzeń tego, co było z tym, co jest, nie pozwala żyć bez obciążeń w czasie terażniejszym, ciągle korygowanym przez cień padający z przeszłości. U obu autorów można więc mówić o istnieniu szczególnych miejsc pamięci, *lieux de mémoire*, przestrzeni uobecniania przeszłości w terażniejszości<sup>[3]</sup>. Bez wątplenia obu pisarzy łączą też formy, w których się wypowiadają: są

autorami powieści tłumaczonych na wiele języków, mistrzami prozy. Także zmysł dziennikarski, umiejętność podpatrywania życia, snucia reporterskiej refleksji i dokonywania historiozoficznej syntezy, co niewątpliwie jest zasługą wykonywanej przez obu dziennikarskiej profesji<sup>[4]</sup>.

Miasta odwiedzane przez Máraia w podróży są miejscami historycznymi, przestrzeniami pamięci o przeszłości narodu, zaś architektura Budapesztu czy Berlina, stygmatyzowana jest śladami minionych, zazwyczaj dramatycznych, zdarzeń. Kondycja podróżnika, wojażera, rejestrującego swoje spostrzeżenia, uważnie wsłuchującego się w mowę kamieni budapeszteńskich czy berlińskich domów, kamienic, katedr, placów i ulic, otwiera szczególną perspektywę oglądu człowieka przybywającego z zewnątrz, zachowującego emocjonalny umiar i dystans, syntetyzującego swoje refleksje niejednokrotnie do kilku czy kilkadziesiątu znakomicie spointowanych zdań. I choć Máraia z Budapesztem łączy emocjonalna więź niewątpliwie znacznie silniejsza niż z Berlinem, to w przypadku oglądu obu tych miast zachowany jest powściągliwy dystans, budujący osobliwy styl intymnego bedekera, który może służyć pomocą każdemu podróżnikowi, pragnącemu w zaułkach tych metropolii tropić ślady historii czy nawet wsłuchać się w echa ludzkich emocji<sup>[5]</sup>.

Budapeszt, obok Kassy, jest miastem rodzimym, oglądanym z sentymentalnej perspektywy, przestrzenią bliską i swojską, opisywaną zarówno w *Dzienniku*, jak też w autobiograficznych *Wyznaniach patrycjusza*, eseistycznych wspomnieniach *Ziemia! Ziemia!* czy w powieści poświęconej Krudy'emu *Sindbad powraca do domu*, będącej hołdem złożonym zarówno autorowi *Czerwonego dyliżansu*, jak i miastu<sup>[6]</sup>. Berlin pojawia się również w *Wyznaniach patrycjusza*, jako miejsce odwiedzane w młodości, w latach 20. i 30., a jego obraz konfrontowany może być z przywoływanymi w tym momencie reporterskimi zapisami zamieszczonymi w szkicach *W podróży*. Oprócz najbardziej znanego *Mesjasza w Pałacu Sportu* Berlinowi poświęcone są szkice *Październiki Kucharze* (w części zatytułowanej *Kalendarz*), datowane na 8 października 1937 roku, a także wcześniejszy szkic *Dobre niemieckie porządki* z 7 września 1933 oraz najwcześniejszy *Niemiecki karnawał* z 23 stycznia 1933 roku, poprzedzający *Mesjasza w Pałacu Sportu*, datowanego na 29 stycznia tego samego roku. Wymienionym dwóm pierwszym szkicom ze względu na ich specyficzny styl można nadać miano prozy poetyckiej. To zapis odczuć i rekonstrukcja atmosfery świata odchodzącego w przeszłość, określanego przez elegancję, wytworność, sensoryczność, zmysłowość, kontemplację natury i pięknego gestu. Aura ta wpływa też na tożsamość autora, przeżywającego okres dandyzmu, podszytego, jak się wydaje,

melancholijną tęsknotą za uchodzącą młodością: zarówno tą biologiczną, jak i młodością Europy stojącej na progu wielkiej wojny, po której już nic nie będzie takie, jak przedtem. Zauważając, iż nigdy potem nie żył "tak wykwintnie" w świecie "eleganckim i ładnie pachnącym"<sup>[7]</sup>, podkreśla przełomowość tego października, można rzec, rozłamującego jego życie na dwie połowy:

Dla tamtej chwili mojej młodości październik był jednym wielkim zachodem słońca, wypełnionym literaturą niemiecką, ogólnym pragnieniem wolności i nieświadomym dandyzmem, w którym poruszałem się tak spokojnie i naturalnie jak aktor odgrywający na scenie jedną ze swych najważniejszych ról (s. 177).

To również moment, kiedy pisarz próbuje zrozumieć "niewytlumaczalny", wypełniony bólem świat, zrzucić z siebie "wszelkie kłamstwo" (s. 178), by przybliżyć się do rzeczywistości, w której człowiek jest tylko małą, bezsilną i zagubioną drobiną.

Lektura berlińskich wrażeń Máraia z początku lat 30. nabiera szczególnego znaczenia z perspektywy traumy zgotowanej światu przez Hitlera. Z tej również perspektywy "opiewane" w szkicu *Dobre niemieckie porządki* zalety Niemców, takie jak akuratność, skrupulatność, uczciwość, czasem praktykowane aż do przesady, jak w przypadku napiwków pobieranych przez kelnerów dokładnie w wysokości dziesięciu procent, mogą niepokoić, a nawet przerażać. Tak zabrzmiał fragment o niemieckiej miłości dla psów, którym pozwala się wałęsać w miejscach publicznych bez kagańca, skwitowanej w krótkim podsumowaniu: "W Berlinie nie używa się więc kagańców, najwyżej - ostatnio - dla ludzi" (s. 180). Słynny niemiecki Ordnung, ironicznie traktowany przez uważnego obserwatora, jakim staje się przemierzający berlińskie ulice przybysz z Węgier, prowadzi go do wniosku, iż nawet uroda niemieckich kobiet podlega kontroli i systemowemu kształtowaniu przez państwowe firmy kosmetyczne, co skutkuje "produkcją" tysięcy podobnych "egzemplarzy", niekoniecznie jednak wyposażonych w wysoką inteligencję.

Także rozumienie "niemieckiego karnawału" może zaskoczyć, bo w istocie nie chodzi tu o czas ludycznego, hedonistycznego przeżycia, lecz o utrwalanie porządku, który niebawem narzucony zostanie połowie świata. Nocne oświetlenie miast: Hamburga, Berlina, Monachium, Drezna i Lipska, płynące z tysięcy lamp, neonów, czy fabryk, choć przypomina noc w Wenecji, w istocie męczy oczy pasażera mglistą poświatą i pozorną odświętnością. Karnawałowy nastrój ulic Berlina "oślepiająco jaśniejących o północy" (s. 183), z lokalami tanecznymi kuszącymi zapowiedzią hucznych balów, pozornie tylko odwraca uwagę

wnikliwie odczuwającego faszystowskie zagrożenie węgierskiego przybysza, który z niepokojem obserwuje uśpienie uwagi i przezorności Niemców. Oni najwyraźniej chcą się bawić, stroić w wieczorowe toalety, nie widząc niebezpieczeństwa w nachalności młodego nazisty zbierającego datki do puszki ozdobionej swastyką, czy w mieszających się z tłumem mundurowych funkcjonariuszach SA, prowokowanych przez Hitlera do walk ulicznych: do przelewania krwi i "próby sił" (s. 183). Świetne w swej celności i prostocie zakończenie szkicu o *Niemieckim karnawale* mówi o kosmetyce, jakiej poddawane jest miasto, niczym człowiek starający się zatrzeć upływający czas i ślady traumatycznych przeżyć. To miasto poddawane odmładzającemu liftingowi można zestawzić ze wspomnianymi wcześniej niemieckimi kobietami korzystającymi z upiększającego retuszu:

Miasto wypiękniało, jest eleganckie. Ta uroda jest sztuczna, powiedziałbym: kosmetyczna. Ozdobne fasady dawnych domów zamalowano na gładko, ich "rzeczowa" prostota zasłania w ten sposób niezgrabne frontony kamienic z początku wieku, szarym pudrem gipsu pokryto ich zmarszczki, światłami neonów podmalowano na niebiesko i czerwono. Przypominają mi się metody odmładzające. Miasto za wszelką cenę chce żyć, pozostać młode i piękne. To staranie budzi szacunek i sympatię. Nawet gdy - z nożem w ręce - baluje w karnawale (s. 183).

Ten właśnie fragment prezentuje podobną perspektywę oglądu, którą odnajdziemy w *Pamięci* Pétera Nádasza, powieści stanowiącej ciekawy kontrpunkt dla szkiców podróżnych Sándora Máraia.

Trzeba zauważyć, że obaj autorzy, co ich wyraźnie łączy, piszą z perspektywy subiektywnie przeżywającego "ja", utrzymują narrację pierwszoosobową i wyraźnie eksponują swoje "uczestnictwo" w przedstawionych zdarzeniach, w związkach z ludźmi, a nade wszystko w oglądzie świata, wywołującego ich głęboko introwertyczne refleksje.

Istotną różnicą pomiędzy Máraiem a Nádasem w oglądzie wspomnianych miast jest styl ich prezentacji, wynikający zapewne z odmiennych gatunków literackich, jakimi w tym przypadku twórcy się posłużyli. Szkice podróżne Máraia, jak wcześniej zauważyłam, rządzą się zasadą skrótowości, powściągliwości słowa, mają charakter reportaży i felietonów, przesyconych subiektywizmem i oszczędnie dawkowaną emocjonalnością. To perspektywa podróżnika, który dostrzega szczegóły, obserwuje różnorodne przejawy życia w odwiedzanych miejscach, ale nad drobiazgowo analizy przedkłada sumaryczne konkluzje. Co istotne - swoje podróże odbywa samotnie, zawsze pozostaje na uboczu, nie mieszając się z tłumem turystów i unikając utartych szlaków. W znanym felietonie *Mesjasz w Pałacu Sportu*, w którym wspomina występ Hitlera na wiecu propagandowym w początkach lat 30.,

obserwuje tłumy zahipnotyzowanych nacjonalistyczną mową "Mesjasza", a choć jest jednym z widzów to zdaje się być jedynym, który nie uległ groźnej gorączce, prowadzącej w niedługim czasie do zagłady połowy świata. Nie inaczej jest w omówionych wyżej szkicach, w których spojrzenie węgierskiego podróżnika eksponuje świat oglądany z dystansu oczyma samotnego patrycjusza. Dystans ów w znacznej mierze wynika z jego samoświadomości, umiejętności oceny i przewidywania skutków teraźniejszych zdarzeń, a więc przyjęcia perspektywy dociekliwego, wizjonerskiego historiozofa, któremu pozorny blichtrz odmlodzonych ulic Berlina, czy karnawałowy nastrój jego mieszkańców nie mąci ostrości spojrzenia na to, co wkrótce ma się wydarzyć. Potrafi on, niczym czuły sejsmograf, wyczuć puls miasta stojącego na progu światowej katastrofy. Ale też dostrzec ginące piękno ostatnich spokojnych dni i tygodni, ową dekadencją wytworność i elegancję, które zagarnie wir niehumanitarnej wojny.

Nádas z kolei na ośmiuset stronicach swojego znakomitego utworu drobiazgowo utrwalił i zanalizował mechanizmy działania ludzkiej pamięci, która stała się tytułowym, głównym bohaterem powieści, tego współczesnego, węgierskiego odpowiednika *W poszukiwaniu straconego czasu*. Jeśli w sadze Marcela Prousta uwalnianie zdarzeń zalegających na dnie pamięci wywołane jest smakiem magdalenki, w powieści Nádasza taką magdalenką staje się każde miejsce, po którym przemierza się bohater, pełniący rolę narratora, rejestratora najmniejszych, subtelnych wręcz, drgnięć pamięci. Natłok skojarzeń z przeszłości, asocjacja przypomnień z dzieciństwa, rozbłysków zdarzeń, nieustannie, przez mówienie o nich, aktywowanych, wiedzie do zacierania perspektywy tu i teraz, do jej przesłaniania przez to, co minione. To z kolei powoduje nakładanie się planów czasowych i przestrzennych, prowadząc do swoistego bytowania bohatera w trzech epokach: w wieku XIX, w dzieciństwie i dojrzałości. W wyniku tego jego tożsamość ulega zwielokrotnieniu, rozpisana na wzajemnie przenikające się fabuły, organizowane niejako przez "ducha opowieści", który wprawdzie nad nimi panuje, ale w sposób ograniczony. Takim ograniczeniem jest z pewnością bariera języka. Narrator-Węgier snuje swoją opowieść posługując się łamaną niemiecką, a to z tego względu, że adresatem jego wspomnień jest Niemiec o imieniu Melchior, z którym łączy go intymna więź. Również pod tym względem tożsamość węgierskiego bohatera jest powikłana: jest on homoseksualistą, ale utrzymującym intymne relacje z kobietami, które niejako są mu potrzebne do podsycaenia homoerotycznych pragnień. On sam określa tę odmienną jako "urok [swojej] inności"<sup>[8]</sup>.

Powieść Nádasza odsłania bowiem nie tylko powikłaną strukturę pamięci, z mechanizmem odzyskiwania wspomnień, wydobywanych dzięki skojarzeniom i bodźcom

płynącym ze świata, ale też skomplikowaną strukturę tożsamości współczesnego człowieka, dążącego do harmonii i symetrii, a jednak narażonego na asymetrię i dysharmonię. Co istotne - pomiędzy tożsamością bohatera-narratora a jego opowieścią istnieje ścisła korelacja. Tak jak kontrapunktem i dopełnieniem dla jego historii jest opowieść Krystiana z rozdziału *To już koniec*, tak równie kontrapunktowym, ale i dopełniającym elementem jego tożsamości są kobiety i mężczyźni, z którymi pozostaje w bliskich związkach cielesnych i duchowych. Jego przyjaciel Krystian w ten sposób określa funkcję swojej relacji:

Z pewnością postąpiłbym łaskawiej, gdybym jego opowieść pozostawił bez komentarza. Ale nie mogę tego zrobić. Opowiedzianej przez niego historii nie mogę uznać za jedyną obiektywną i prawdziwą, obok niej bowiem jest też moja własna historia. Materia naszej historii była taka sama, ale poruszaliśmy się w niej w przeciwnych kierunkach (s. 723).

W tym samym rozdziale opisuje doświadczenie ciała w jego podobieństwie i różnicy, w symetrii do ciała innego mężczyzny, do której dochodzi się poprzez odczucie asymetrii i różnicy z ciałem kobiety. W takim układzie kobieta staje się, jak wspomniano, katalizatorem wyzwalającym homoerotyczne pragnienia, czynnikiem niezbędnym dla uświadomienia sobie pożądania tego samego, podobnego, a nie różnego. Ale też koniecznym dla akceptacji swego ciała i własnej inności<sup>[9]</sup>. Krystian bowiem zauważa:

Gdybym się dobrze zastanowił, mógłbym po pewnym czasie dojść do przekonania, że kochać własne ciało nauczyło mnie ciało mężczyzny, choć ani wtedy, ani nigdy później nie dotknąłem innego faceta. I poza wstydliwą ciekawością nigdy nie miałem takich pragnień. Przez ciało kobiety nawiązaliśmy jednak ze sobą jakiś dialog. Męskie ciało, ciekawe ciała kobiety, bezwiednie szukało drogi we wspólnym rytmie ciał (s. 743).

Już w otwierającym powieść rozdziale, narrator-bohater precyzuje charakter swojej opowieści, odgrzebywanej z pamięci właściwie dla samego siebie, skoro powątpiewa, czy jego zapisy mogą interesować kogokolwiek innego poza nim samym. Zastrzega też, że nie zamierza pisać relacji z podróży, a jedynie skupić się na historii osobistych doświadczeń, wyzwalanych z zakamarków pamięci przez miejsce, w którym się znalazł. Zanurzony w jesiennej aurze Berlin to niejako punkt wyjścia podróży w głąb siebie, przemieszczeń w czasie i przestrzeni, niekoniecznie z ambicją, by z rozsypanki wspomnień ułożyć chronologicznie uporządkowany album fotografii<sup>[10]</sup>.

Mimo że narrator tłumaczy się z ułomności snutych przez siebie historii, chociażby luk i niedokładności wynikających z posługiwania się językiem niemieckim, to nie jest w stanie "unieruchomić" procesu wylewu strumienia świadomości na papier. Pisze on o "przymusie opowieści" (s. 102), wprawiającym go w drżenie i każącym mu "ujrzyć na nowo tamte głęboko wryte w pamięć, nieodwracalne już czyny" (s. 102). Przeszłość, w takim rozumieniu, nie blaknie, wręcz przeciwnie - rozpała jeszcze silniejsze emocje niż w momencie dziania się wskrzeszanych na nowo wydarzeń. Ale prowadzi też do sceptycznych konstatacji, takich jak ta o przemijaniu: "z niczym nie jestem w bliższej relacji niż z przemijaniem, jestem pisarzem własnego przemijania" (s. 313)<sup>[11]</sup>, ono zaś dotyczy cywilizacji i uwidacznia się poprzez naturę, będącą czymś stałym, niezmiennym, bowiem w niej "wszystko przemawia przeciw przemijaniu, a samo przemijanie dowodzi jej stałości, bezosobowości i ciągłości" (s. 313)<sup>[12]</sup>. I jeśli natura może być dla człowieka ostoją, utwierdzając go w przekonaniu, iż jest czymś trwałym, bądź przeciwnie - wpędzać w frustrację, uświadamiając, iż człowiek jako element natury tej trwałości nie posiada, to cywilizacja, reprezentowana przez budowle wznoszone ludzką ręką, przyjmuje na siebie warstwy czasu, pod którego wpływem ulega erozji i rozpadowi. Taka refleksja towarzyszy przechadzającym się po ulicach Berlina narratorowi i jego przyjacielowi, Melchiorowi. Oglądane podczas spaceru budynki stają się architektonicznym palimpsestem, łączącym elementy dawnego i nowego stylu. Czytanie znaków historii z zabudowy berlińskich ulic prowadzi do pesymizmu i zanurzenia w melancholijnych odczuciach, co widać na przykład w poniższym fragmencie:

Zza nowoczesnych fasad wyglądała istota dawnego stylu, martwy obraz minionego porządku. Ulica Hanowerska, bogata ulica Friedricha, skrzyżowanie ulic Chaussee i Wilhelma Piecka, niegdyś zwanej ulicą Elzacką, dawniej tworzące śliczny mały placik, w tym smutnym zmartwychwstaniu sprawiały wrażenie martwych, prawie zawsze pozbawionych życia, cichych i pustych ram nakładających się na siebie epok, przez które od czasu do czasu przemknęły tylko pobrządkujące tramwaj; (s. 455-456).

Symbolem zatrzymanego czasu jest bezużyteczny zegar, przez centralne jego usytuowanie pogłębiający absurdalność przedmiotu nie spełniającego swoich podstawowych funkcji:

na środku placiku stał zachowany z dawnych czasów, poorany pęknięciami słup ogłoszeniowy, a w matowych szybach ślepych od kurzu wystaw odbijała się pozbawiona szkła tarcza

umieszczonego na nim zegara, tak pokazującego czas w owym mrocznym zwierciadle, że właśnie go nie pokazywała, ukazując zatrzymany w miejscu czas, ówczesną godzinę wpół do piątej (s. 456).

Myśląc o strukturze miasta, o jego przestrzennym uporządkowaniu, narrator konstruuje swoistą filozofię miast swojskich i obcych. Te "swoje" miasta się rozumie, ich struktura jest przejrzysta i logiczna, obce zaś są zagadką, abstrakcją, nieczytelnym hieroglifem, za którym nie kryje się żaden komunikat. Tak jak upiorne wrażenie czyni nie odmierzący upływu czasu zegar, tak absurdalne i niezrozumiałe są nieistniejące przestrzenie miasta, miejsca "widmowe", jak te "pod jezdnią", gdzie "jest coś, czego nie ma, czy raczej trzeba udawać, że nie ma, że to coś ma prawo istnieć jedynie we wspomnieniach o dawnym mieście" (s. 456). Miasto posiada swą strukturę horyzontalną i wertykalną, swoje centrum i podziemie, dla obcego przybysza będąc nieczytelnym labiryntem uliczek i nazw, nawet temu o doskonałej orientacji i szczegółowej znajomości topografii nie przekazując sensu, dla mieszkańca zaś, "łączy nazwy i przeżycia z obrazami" (s. 456), rozumiejącego jego krwiobieg, stając się jasną opowieścią o historii zakłętej w mury i kamienie.

Kluczową datą osadzającą wspomniane przez Nádasa miasta w historii jest rok 1956 w Budapeszcie, czas powstania węgierskiego, przywołanego w opowieści narratora dla Melchiora<sup>[13]</sup>, snutej w latach 70. w Berlinie. Dla obu tych miast, zwłaszcza dla Berlina, dodatkowym kontekstem czasowym jest wiek XIX. Można rzec, że rozbłyski pamięci działają na zasadzie osmozy, przenikania, czy przeciekania zdarzeń z jednego planu czasowego w drugi, z jednej przestrzeni miejskiej w drugą, przez co czytelnik (tak jak Melchior, który jest słuchaczem) może poczuć się zagubiony i dezorientowany.

Zarówno architektura Berlina, jak i Budapesztu noszą na sobie ślady historii, widoczne chociażby w okaleczeniu murów przez kule, oglądanych i szacowanych uważnym wzrokiem narratora, który odnotowuje też usilną dążność mieszkańców Berlina do zacierania tych śladów, do odcięcia się od wzbudzającej strach przeszłości, "od języka przedmiotów i murów pozostałych tu z końca wieku, ciągle jeszcze świeżych ran odpadającego tynku i nieusuniętych śladów po seriach z karabinów maszynowych" (s. 472). Reprezentacyjna berlińska ulica Unter der Linden, z gmachem opery, z pałacami w klasycystycznym stylu, rekompensującymi zewnętrzną wstrzemięźliwość rokokowym rozmachem wnętrza "kapiącego od asymetrycznych zdobień", "pełnego szkarłatu, złota i bieli" (s. 471), jest miejscem wieczornych spacerów pary przyjaciół i rozmyślań o mechanizmie czasu oraz pamięci.



Gmach opery i teatru, który interesuje bohatera szczególnie, również nosi ślady zabiegów zacierania warstw historii, osiadłych na jego murach. Jak zauważa narrator:

Z jakiegoś powodu bardzo się spieszą, by jak najszybciej odgraniczyć się od znenawidzonej przeszłości, bo raptem w dwa lata od rozpoczęcia prac była już gotowa ta zachwycająca w swoich czasach budowla; (s. 472).

Wydaje się, że jeszcze silniej zasada zacierania historii, odcinania się od niej, sterylizowania pamięci przez berlińczyków, widoczna jest w ich stylu życia, w gorączkowej krzątaninie w dzień i pustce ulic wieczorem, także w przestrzeniach mieszkalnych: nijakich, podobnych do siebie, niczym nie wyróżniających się blokowisk, wypełnionych takimi samymi sprzętami, w tym nieodłącznym telewizorem. Dochodzi zresztą do paradoksu, sytuacji niemożliwej do pogodzenia, bo jak pogodzić chęć odcięcia się od przeszłości z gestami wskazującymi na przywiązanie do niej, czego symbolem jest arystokratyczny wystrój proletariackiego mieszkania. Narrator bowiem zauważa:

W stylu, w jakim urządzone są tutejsze mieszkania, też czuć strach przed przeszłością, pragnienie zatrzymania jej i jednocześnie potrzebę oddalenia się od niej, nie sądzę jednak, by człowiek był w stanie odseparować się od własnej przeszłości, powtarzamy ją tylko i nieświadomie naśladujemy (s. 473-474).

Mówiąc o Berlinie, którego architektura odzwierciedla nakładające się warstwy historii, patynę czasu minionego, zauważa jeszcze jeden paradoks, wynikający z położenia w "środku starannie utrzymanego parku Europy" (s. 491), a mianowicie jego pomnikowość, skamieniałość, które, jak zauważa:

raczej wydawało [mu] się wyjątkowym pomnikiem niemożliwych do naprawienia zniszczeń niż rzeczywistym, żywym miastem, z ruinami romantycznego parku, konserwowanymi z niesamowitą troską i znanstwem, prawdziwe żywe miasto nigdy bowiem nie jest czymś w rodzaju odlewu na kamieniu niewyjaśnionej przeszłości, lecz rwącym prądem występującym ze skamieniałego koryta tradycji, i znów tężejącym, przemierzającym stulecia i tysiąclecia, przeszłość i przyszłość, nieprzerwaną ciągłością, która wprawdzie nie zna swojego ostatecznego celu, a przecież właśnie tę niefrasobliwą, korzystającą z każdej chwili, buzującą, niszczącą i budującą, niepoohamowanie łapczywą radość życia przywykliśmy, raz ganiąc, a raz wychwalając, nazywać naturą czy duszą miasta; (s. 491).

Taki jego kształt jest zaprzeczeniem charakteru żywego miasta, na którego żywotność składa się również erotyka. Ale jak się wydaje, w tym przypadku elementem erotycznym, swoistym uzupełnieniem kamienności niemieckiej metropolii będzie związek narratora z Melchiorem. Nie bez znaczenia w takim postrzeganiu miasta jest, obok jego martwoty, kamienności, izolacja i zamknięcie, także dosłowne, jako że Berlin to miasto podzielone murem, wyodrębniającym część wschodnią (gorszą) i zachodnią. Marzeniem mieszkańców wschodnich dzielnic jest możliwość zajrzenia za mur, które jednak w latach 70. pozostanie pragnieniem nierealnym. Pomiędzy architekturą miasta a osobowością człowieka istnieje ścisły związek, oddziałują one na siebie, wzajemnie kształtując swój charakter. Taka refleksja towarzyszy baumanowskiemu spacerowiczom, w jakich zamieniają się Melchior i jego przyjaciel-narrator, formułujący następujące spostrzeżenie:

Właściwie mógłbym powiedzieć, że spacerowaliśmy wśród dekoracji europejskiej tragedii ludzkiej osobowości, aczkolwiek nasz wybór ograniczał się do tego, co posępne i jeszcze bardziej posępne, i to były właśnie wszystkie pozory naszej wolności (s. 493).

Topografia spaceru ujawnia zasadnicze zmiany, jakim podlega historyczne miasto, chociażby okolice Weissensee, czyli Białego Jeziora, do którego spacerowicze dochodzą, przemierzając kręte uliczki. I tak na miejscu letniego pałacu, usytuowanego nad jeziorem o brudnej, ciemnej wodzie, znajduje się zwykła piwiarnia.

Postrzeganie Berlina przez narratora jest zatem głębinowe, skomplikowane przez jego rozwarstwioną tożsamość, "korzeniami" sięgającą aż do wieku XIX. Żyjąc w kilku wymiarach i na kilku płaszczyznach czasowych przenikliwie dostrzega nierealność miasta. I choć Melchior, towarzyszący mu w tej "sprzyjającej spokojnej włóczędździe trasie" (s. 494), jest najbliższą osobą, która powinna czuć specyficzną atmosferę miasta podobnie jak on, to jednak tak nie będzie. Jak zauważa, Melchior "nawet nie podejrzewał, że idąc z nim, żyję życiem dwóch, a nawet więcej osób" (s. 494), a zagłębiając się w kręte uliczki Parku Fryderyka, "pomiędzy korony drzew", odczuwa niepokój, "gdyż pod rzucającymi nieprzejrzane nocne cienie drzewami" w jego wyobraźni "rozgrywały się najrozmaitsze mroczne sceny" (s. 494). Działo się tak dlatego, że w myślenie o współczesnym Berlinie wkraczała dramatyczna historia władców z wieku XIX, których dzieje układają się w symetryczną opowieść o ludzkich namiętnościach, jakże zbliżonych do tych przeżywanych przez narratora, Melchiora i Theę. Istotne jest także to, że ta trójka ściśle związanych ze sobą osób, żyjących niejako w skomplikowanej symbiozie, to ludzie teatru. Perspektywa widza

teatralnego, rzeczywistość teatru zestawiona z nierealnością miasta, korelują ze spektaklem historii<sup>[14]</sup>, w którą wplątane były trzy osoby: Fryderyk Wielki, księżniczka Fryderyka i podporucznik von Katte, tworząc podobny trójkąt, jak Melchior, narrator i Thea<sup>[15]</sup>. Powtarzalność układu homoerotycznego z XIX wieku w czasie teraźniejszym wzmacnia jego znaczenie, podkreślając, iż ludzkie namiętności pozostają niezienne, niezależnie od upływającego czasu. Teatr historii, z szafotem jako narzędziem terroru, przynoszącym zagładę zmysłom, które - niedozwolone i wynaturzone (bo tak postrzegany jest homoerotyzm), nie mogą istnieć. Trzeba też podkreślić, iż trójkąt jako figura opisująca związek dwóch mężczyzn i kobiety, jest sam w sobie strukturą zamkniętą. Prawa do wyrażania swoich pragnień (i eksponowania zmysłów), o które bohater walczy w kamiennym, martwym Berlinie, określane są jako "tajemne i prowadzące w nieznaną głębie dróg", w "czeluści głębi", do "korzeni splątanych w moczarach zmysłów" (s. 498). Ów miłosny trójkąt narrator opisuje jako beznadziejne położenie, a poszukując idealnej symetrii ciał w związku z Melchiorem, dochodzi do paradoksalnego, dziwnego odkrycia, że choć w towarzystwie kochanka czuł się wolny "to właśnie przy nim dusił się w niewoli własnego ciała" (s. 499)<sup>[16]</sup>.

Miasto posiada swój wewnętrzny rytm, skorelowany z rytmem życia mieszkańców, można powiedzieć, że oba te rytmy na siebie wpływają i ze sobą harmonizują, dostosowując się do siebie nawzajem. Jak zaznaczono wcześniej, dynamika miasta w dzień ustępuje miejsca wieczornemu bezruchowi, marazmowi, uśpieniu metropolii, co jest związane z wyciszeniem i izolacją mieszkańców w domach. Zamknięciu miasta, jego zastoju, przeciwstawione jest otwarcie na pobliskie okolice, stanowiące rodzaj podmiejskich peryferii, leżących na zachód od Berlina w kierunku Poczdamu, "nad uroczym, płaskim biegiem rzeki Havel" (s. 504). Jazda narratora samochodem, prowadzonym przez Theę, owo otwarcie na bez-cel, zagubienie orientacji w przestrzeni staje się ucieczką i odreagowaniem po uporządkowaniu i celowości wędrówek miejskich. Widok ze wzgórz, kontemplacja natury w pozie spacerowicza, prowadzi narratora do refleksji o ślepotę człowieka na piękno przyrody, o jego skazaniu na uwięzienie w mieście, o wyobcowaniu i utracie kontaktu z naturalnym rytmem natury, do której powraca się dopiero w momencie śmierci. Wiedzie też do innej konstatacji, że idealne porozumienie możliwe jest tylko między kobietą i mężczyzną poza miastem, które trzeba zostawić, opuścić, by na łonie natury powrócić do dzieciństwa ludzkości, do utraconej pierwotnej harmonii<sup>[17]</sup>.

Nie oznacza to, by założeniem powieści Nádasza czy szkiców Máraia było odzwierciedlenie mozolnej drogi do harmonii, by ich autorzy skupili się na przekazaniu pragnienia powrotu do utraconego raju dzieciństwa, zarówno tego osobistego, jak i dzieciństwa narodu, czy nawet ludzkości (czasu pokoju sprzed wojny). Pisarze nie mają

złudzeń, że taki powrót jest możliwy, wiedzą, że bramy raju zostały przed ludzkością zatrzaśnięte, zaś do własnego dzieciństwa przenieść się można tylko we wspomnieniach. Tym, co ich wyraźnie spaja jest z pewnością przeświadczenie o sile i dynamice opowieści, o sensie pisania, utrwalania ulotnego słowa mówionego na papierze. Toteż przekonanie Máraia, wyjęte z jego *Dziennika* z 1946 roku, jest równie istotne dla autora *Wyznań patrycjusza*, jak i twórcy *Pamięci*, Petera Nádasza. Może być ono klamrą zamykającą refleksję o ruchu pamięci, łączącej terażniejszość z przeszłością, ruchu wyzwalanego przez przemieszczanie się w miejskich aglomeracjach, zaułkach Berlina i Budapesztu, przechowujących pamięć historii, a tym samym kształtujących płynną tożsamość współczesnego człowieka. Ruch opowieści staje się gwarancją ocalenia zdarzeń minionych, wskrzeszenia ich na nowo, przeniesienia minionego w terażniejszość, niczym na scenie teatralnej rozpalającej ludzkie emocje i wrażenia. Takie przeświadczenie zapisał w swoich dziennikach Sándor Márai, zauważając, że:

[...] pisanie jest czymś mocniejszym od śmierci. Ale jest tam jeszcze coś innego, z powodu czego nie potrafię przestać pisać: bo pisanie jest również silniejsze od życia. Zwycięża życie, tak samo jak śmierć, jest mocniejszym, pełniejszym, esencjonalnym życiem<sup>[18]</sup>.

Dodajmy jeszcze, że w takim sensie pisanie staje się ratunkiem przed przemijaniem, jest czymś, co trwa i łączy kolejne pokolenia, jakby wbrew powszechnej przemienności ludzi, miejsc i zdarzeń.

**Identity in the Movement (in) Space of Berlin and Budapest  
(Based on Sándor Márai's *In Journey* and Péter Nádas' *The Memory*)**

In the article I look at places of memory important for two Hungarian writers of the 20th and 21st century: Sándor Márai and Péter Nádas. These are primarily two cities: Budapest and Berlin, shaping the identity of the traveler (in the sketches of Márai *In Journey*) and the identity of heroes involved in complex interpersonal relations inspired by the biography of Nádas, the author of an extensive novel titled *Memory*. Although I am combining two different literary genres here, I notice similarities in terms of urban spaces and the way the two authors live. The identity of a modern man, whose condition is diagnosed on the pages of his works, equally determines the deflection into the past, the reticence of memory, as well as thinking about the present through the prism of what has already happened. This is a memory imprisonment, often leading to the repetition of similar events, to constant thinking about the continuity of time, the curse of associations of what was with what is, does not allow to live without burdens in the present tense, constantly corrected by the shadow falling from the past. Time in the urban perspective becomes looped, exposes the person to constant returns to a place that is significant for him. Berlin and Budapest, with their specific topography, monuments and history, become important spaces of identity.

Keywords: Sándor Márai, Péter Nádas, Budapest, Berlin, identity, city

- [1] S. Márai, *Dziennik 1943-1948*, wybór, przekład, oprac., przypisy i postłowie T. Worowska, Warszawa 2016, s. 256 (zapis z 1946 roku).
- [2] To doświadczenie utraty, przemijalności wszystkiego, lakonicznie, ale jakże trafnie Márai wypowiedział w jednym z zapisów dziennikowych z 1946 roku: "Wszystkie związki z ludźmi i miejscami mają taki swój losowy czas trwania", tamże, s. 294.
- [3] *Lieux de mémoire* to kategoria zaproponowana przez Pierre Nora. Więcej na temat tej koncepcji zob. Andrzej Szpociński, *Miejsca pamięci ("lieux de memoire")*, "Teksty Drugie" 2008, nr 4, s. 11-20.
- [4] Márai był dziennikarzem i radiowcem, posyłał felietony m.in. do "Frankfurter Zeitung", pracował też w Radiu Wolna Europa na emigracji we Włoszech i Ameryce. Do epizodów dotyczących pracy żurnalisty nawiązuje w *Wyznaniach patrycjusza*, rozważając m.in. dylematy i trudności pogodzenia dziennikarstwa z literaturą piękną, pisząc o rozdzieleniu pomiędzy użytkowością, doraźnością artykułów tworzonych dla prasy a artyzmem powieści, będących jego prawdziwym powołaniem i pasją. Píše o tym również w *Dzienniku*, wyznając: "Pisanie do gazet było w moim życiu nieuleczalną infekcją, która przeniknęła wszędzie, do całego mego tak zwanego dzieła życia. Ta żurnalistyczna «bezpośredniość» jest tania, lecz nieszczerza. Literatura jest «bezpośrednia» w inny sposób. Ale tego wszystkiego nie jestem już w stanie zmienić. To pewne, że pisanie przez ćwierć wieku do gazet wyrabia dyscyplinę. Miało to swoje korzyści i zalety, ale miało też wady. Może lepiej by było, gdybym nie był taki zdyscyplinowany w pracy, tylko żyłbym i pisałbym jak żyją wiatr, dzień i noc", *Dziennik 1943-1948*, s. 282 (zapis z 1946 roku). Nádas, po ukończeniu w 1962 roku szkoły dziennikarskiej do 1979 roku pracował w budapeszteńskich gazetach jako fotoreporter, dziennikarz i redaktor.
- [5] Szerzej na ten temat piszę w rozdz. V. *Podróże i przygody życia (szkice W podróży)*, [w:] B. Zwolińska, *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy*, Gdańsk 2014, s. 97-132.
- [6] Lektura *Czerwonego dyliżansu* towarzyszyła pisarzowi na emigracji we Włoszech i Ameryce, niejednokrotnie wspomina ją na kartach swojego *Dziennika*, zauważając, iż Krudy w znakomity sposób potrafił odtworzyć niepowtarzalną atmosferę Budapesztu, niejako kwintesencję węgierskości.
- [7] S. Márai, *Październik*, [w:] tegoż, *W podróży*, wybór, tłum. i postłowie T. Worowska, Warszawa 2011, s. 177. Dalsze cytaty z tego wydania podaję w nawiasach.
- [8] Tak zatytułowany jest pierwszy rozdział powieści, którego akcja zainicjowana jest w wynajmowanym pokoju na piętrze willi w Berlinie, położonej przy ulicy Schöneweide. Zob. P. Nádas, *Pamięć*, przeł. E. Sobolewska, Stronie Śląskie 2017, s. 5. Pozostałe cytaty z tego wydania podaję w nawiasie. Bohater deklaruje, że "bez wątplenia kobiety uważam za miłsze, ale bardziej pociągają mnie mężczyźni czy chłopcy" (s. 198). W samym sobie dostrzega zarówno męską, jak i kobiecą naturę (s. 206). O związkach między mężczyznami pisze jako o trudniejszych niż mężczyzn z kobietami: "z kobietą nawet wówczas może coś być, kiedy właściwie nie ma żadnych szans, i żadne okoliczności nie są w stanie przeszkodzić naturalnemu biegowi rzeczy; tymczasem pomiędzy dwoma mężczyznami zawsze będzie tylko to, co jest, nic więcej i nic mniej" (s. 259). Tę inność pogłębia skomplikowana miłość do ojca, w której cielesna więź, przekraczana przez syna, łamie tabu rozdzielenia i dystansu zachowywanych przez rodziciela wobec dorastającego potomka (zwłaszcza wobec jego ciała). O tym tabu narrator pisze na s. 386, powołując się na *Biblię*: "W biblijnej przypowieści przypominającej nam, że nikomu nie wolno oglądać nagiego przyrodzenia własnego ojca, kryje się tedy głęboka mądrość" (s. 386). Inność bohatera jest źródłem cierpienia, które próbuje zażegnać: "aby znieść nieznośną, potworną samotność bycia różnym od innych, szukamy oparcia i wsparcia w podobieństwach" (s. 307). Tymi podobieństwami są związki z mężczyznami.
- [9] Na gruncie polskim podobny motyw wykorzystuje w swojej prozie Iwaszkiewicz. Więcej na ten temat piszę w monografii *Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, Gdańsk 2008.
- [10] Warto dodać, że nie tylko miejsca, takie jak Berlin i Budapeszt, posiadają moc wywoływania wspomnień, ale też osoby, czy imiona ważne w biografii bohatera. Taką "magdalenką" jest Krystian, fascynujący fizycznością i charakterem, "przyciągający swoją urodą i umysłem" (s. 360), opisany szerzej w rozdziale *Słońce jeszcze przygrzewało*. Czytamy tam m.in. o skojarzeniach związanych z jego imieniem: "w jego imieniu, które w początkach naszej gwałtownie zakończonych przyjaźni wymawiałem cichutko, ponieważ nie śmiałem głośno, czułem tę samą wyrafinowaną elegancję, co w jego fizycznym jestestwie, jego imię pociągało mnie tak samo nieodparcie, jak on sam, ale nie potrafiłem zdobyć się na odwagę, wymówienie na głos jego imienia równałoby się bowiem dotykowi naszych nagich ciał, unikałem go [...]" (s. 45). To on w końcowym rozdziale (*To już koniec*, jest to rozdział przedostatni, przed *Ucieczką*) przejmie funkcję narratora (i wydawcy), powołując się na rękopis tragicznie zmarłego przyjaciela, z którego perspektywy prezentowana jest 700-stronicowa relacja.
- [11] Z przemijaniem mierzy się również Krystian, co wiąże się z doświadczeniem twarzy innego, która staje się lustrem czasu, sposobem jego identyfikacji i odczytania. Krystian tak wspomina spotkanie z przyjacielem: "Zawładnęło mną uczucie niepohamowanej czułości. Jak gdybym zobaczył nie kogoś, ale moje wpływające życie. Wszystko się zmieniło i nic się nie zmieniło. W sobie czułem przemijanie, a w tamtej twarzy trwanie. Ujrzeć z tak bliska w twarzy całkowicie obcej osoby twarz znajomego dziecka było jednak czymś tak zaskakującym, że miałem ochotę cynicznie go od siebie odepchnąć" (s. 731-732). Motyw przegłądania się w cudzej twarzy, ale i oglądania swojej twarzy w lustrze uzyskuje funkcję wanitatywną i jest popularnym tematem literackim, chociażby w twórczości J. Iwaszkiewicza i T. Różewicza.
- [12] Do takiego wniosku prowadzi też końcowy fragment rozdziału, w którym opisana jest wycieczka Thei i narratora, zakończona spoglądaniem ze wzgórz na rozległą perspektywę pozamiejskich okolic.
- [13] Powstanie to narrator przeżywał jako gimnazjalista i było to dla niego szczególnie bolesne wydarzenie ze względu na haniebny udział ojca zaangażowanego w stłumienie opozycji, dyskredytowanej przez komunistów jako kontrrewolucja. Równie silnie nad upadkiem węgierskiego powstania bolał Sándor Márai, który nie brał

udziału w walce, śledząc wydarzenia z zagranicy (nie zdążył dotrzeć do Budapesztu) i zamieszczając swoje refleksje w *Dzienniku* oraz w poświęconych tragicznemu epizodowi wierszach, zwłaszcza w *Mowie pogrzebowej*. Szerzej piszę na ten temat w rozdz. *Sándor Márai i Węgierski Październik 1956 roku*, [w:] B. Zwolińska, *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy*, Gdańsk 2014, s. 11-38.

[14] Znaczący jest tytuł analizowanego tu rozdziału: *Opis teatralnego spektaklu*, który de facto takiego opisu nie zawiera. Choć bohaterowie krążą wokół teatru i po jego wnętrzu to spektakl, w którym gra Thea nie będzie opisany. Mowa jest natomiast o asekuracyjnej grze Thei (takiej, w której nie okazuje ona emocji w granych przez siebie rolach, nie angażuje się w ich odtwarzanie) jako sposobie obrony swojej esencji, stwarzaniu bariery chroniącej głębię emocji i zmysłów. Trzeba zauważyć, że spektaklem jest życie i historia, a także ruch pamięci, nieodłącznie związany z egzystencją. Teatrem ludzkich działań jest przestrzeń miasta, zarówno ta określana przez warstwy historii, jak i przez teraźniejszość, na której planie wskrzeszana jest przeszłość.

[15] Sytuację tego trójkąta dodatkowo komplikuje obecność "na ich orbicie" Kühnertowej, przyjaciółki Thei, zazdrosnej o jej związek z narratorem i Melchiorem.

[16] Tę niemożliwą do osiągnięcia symetrię uzasadnia następująca refleksja narratora: "W naturze nie istnieją ani doskonała symetria, ani pełne utożsamienie się z tym drugim, najwięcej, co możemy osiągnąć, to stan chwilowej równowagi pomiędzy naszą innością" (s. 487).

[17] Na marginesie można zauważyć, iż postrzeganie kobiety przez Máraia różni się zdecydowanie od literackich przedstawień Nádasa, czy wcześniej wspomnianego Iwaszkiewicza. Márai kobietę ceni w sposób szczególny, stawia wyżej niż mężczyznę, czego dowodem są chociażby jego refleksje dziennikowe, by przywołać fragmenty zapisów z 1945 i 46 roku: "Linie życia potrafią utrzymać prosto tylko kobiety. Mężczyźni albo tworzą, albo niszczą. Kobiety potrafią coś zachować, mężczyźni są do tego niezdolni. Wykonują tę niezauważalną pracę, bez której nie ma życia, tylko przygoda. Prawda, że to wielka przygoda, bowiem tworzenie jest głównym sensem istnienia - ale bez pracy kobiet nie da się żyć. Mężczyźni płodzą - to jest przygoda; kobiety rodzą - i to jest życie. Teraz, kiedy świat tak całkowicie popadł w zdziczenie i zezwierzęcenie, tylko od kobiet można oczekiwać poczucia człowieczeństwa" (S. Márai, *Dziennik 1943-48*, s. 178). Tę refleksję z 1945 roku podyktowały niewątpliwie przeżycia wojenne, a dopełnia je inna, krótka sentencja, uczyniona już w czasie odzyskanego pokoju: "Jeśli mężczyzna żyje dość długo i uważnie, w pewnych sprawach - ciało, miłość, gotówka, rodzina - powoli staje się tak mądry, jak kobieta" (tamże, s. 263).

[18] S. Márai, *Dziennik 1943-1948*, s. 257.