

Paweł Marciniak

## „I nasze łóżko pędzące Autostradą Słońca”<sup>1</sup>, czyli o podróżach pana Schmetterlinga

*Zawsze panią odnajdę w naszej ostatniej chwili, która trwa przecież wiecznie*  
Ewa Lipska, *Służby specjalne*<sup>2</sup>

### I

W twórczości Ewy Lipskiej niejasny pozostaje status enigmatycznego Austriaka – pana Schmetterlinga. Teksty dotyczące jego postaci do niedawna pojawiały się dość rzadko i nieregularnie. Trudna do określenia wydawała się ich funkcja, jakby celowo zaburzały one spójność poszczególnych tomów. Za przykład posłużyć może utwór *Solista* ze zbioru *Pogłos* wydanego w roku 2010:

Droga pani Schubert, coraz bardziej dokucza mi nadmiar ludzkości. Jestem popychany, trącany, ginę w czyichś ramionach. Straszy mnie miasto. Biegnę wzdłuż ognia do pobliskiej opery. Na scenie jestem sam. Błazen Rigoletto. Otwieram usta i przekraczam w gardle kontakt<sup>3</sup>.

Ta poetycka proza nie wpisywała się w linearny układ kompozycyjny tomu. Wprowadzała w percepcyjny dyskomfort, który zaistniał wraz ze zmianą postrzegania rzeczywistości<sup>4</sup>. Zaproponowany przez Lipską sposób widzenia świata stawał się bardziej intymny. Świadczy o tym incipit „droga pani Schubert”, zakładający prywatny kontakt podmiotu z wykreowanym adresatem. Zabieg ten podkreślał znaczenie opowiadanej historii, nie pozbawiając jej wymiaru uniwersalnego. Pozycja czytelnika jest tu zdystansowana i sprowadzona do roli słuchacza monologów wiedeńskiego urzędnika. Najważniejsza okazała się zatem nie tyle modyfikacja formalna, polegająca na odejściu od wiersza wolnego, a zwrot ku epistolarnej konwencji gatunkowej. Restytucja listu jako narzędzia komunikacji pozwoliła poetce na rekonfigurację semantycznych relacji między tekstem a projektowanym przez niego odbiorcą, który w mniejszym stopniu utożsamiał się z opisywanym światem.

Figura pana Schmetterlinga stanowi przykład sugestywnie zarysowanej kreacji podmiotowej<sup>5</sup>, przez którą w dorobku literackim autorki *Sklepów zoologicznych* zwiększa się ranga prozy poetyckiej. Wcześniej utwory tego gatunku pojawiały się w jej twórczości

<sup>1</sup> E. Lipska, *UE*, [w:] tejsze, *Droga pani Schubert...*, Kraków 2012, s. 51.

<sup>2</sup> E. Lipska, *Służby specjalne*, [w:] tejsze, *Miłość, droga pani Schubert...*, Kraków 2013, s. 26.

<sup>3</sup> E. Lipska, *Solista*, [w:] tejsze, *Pogłos*, Kraków, 2010, s. 37.

<sup>4</sup> Na takich samych zasadach funkcjonują także dwa inne teksty z tego tomu – *Opera* oraz tytułowy *Pogłos*.

<sup>5</sup> W perspektywie całej twórczości Lipskiej bardziej wyrazista wydaje się być jedynie postać Jana Sefera – bohatera powieści *Sefer*, której pełniejsza kreacja została poniekąd wymuszona konwencją gatunkową epiki.

nieregularnie. Przykładem jest opublikowana w 1979 roku proza *Żywa śmierć*, imitująca dziennik pisany przez człowieka przebywającego w szpitalu psychiatrycznym. Koherentny układ kompozycyjny notatek i ograniczona autonomia pacjenta Z. pozwalają odbierać ten tekst jako skończony.

Cykl *Pan Schmetterling i nieuchronność dysonansu* sytuuje się na przeciwległym biegunie, jego bohater został przez poetkę wykreowany do odegrania roli komentatora rzeczywistości. Osobowość wiedeńskiego urzędnika rozwija się w poszczególnych tekstach, korespondując z tytułem tomu, w którym znalazł się cykl – *Ludzie dla początkujących*. Te rozpoznania wskazują na programowy charakter prozy poetyckiej w twórczości Lipskiej. W konsekwencji interesujące mnie zbiory *Droga pani Schubert...* oraz *Miłość, droga pani Schubert...* nie stanowią literackiego *novum*, ale następstwo jej wcześniejszych prób pisarskich.

Marta Wyka w tekście *Język nad przepaścią*, komentując ówczesną kondycję poezji autorki *Ludzi dla początkujących*, porusza problem „postaci dotąd czytelnikowi nieznaney”, czyli pana Schmetterlinga: „mieszka w Wiedniu i razem z nim przechadzamy się po mieście, zaglądamy do jego miejsc wybranych”<sup>6</sup>. Trafna diagnoza badaczki wskazuje na utrwalony w twórczości krakowskiej poetki motyw podróży, która w przypadku nadawcy listów do pani Schubert ma wielowymiarowy charakter: fizyczny, mentalny oraz światopoglądowy. Dlatego postaci pana Schmetterlinga nie można sprowadzić do jednego typu wędrowca. Dyskurs podróżniczy wydaje się być atrakcyjnym kluczem do uchwycenia fenomenu jego podmiotowości.

Szkic zorganizowałem wokół trzech aspektów, pozwalających przedstawić relacje między panią Schubert a nadawcą skierowanych do niej listów. Ten materiał interpretacyjny umożliwi refleksję nad miejscem prozy poetyckiej w twórczości Lipskiej. Wskażę też wątki charakterystyczne dla światopoglądu posthumanistycznego. Tytułowy cytat – „I nasze łóżko pędzące autostradą Słońca”<sup>7</sup> – stanowi syntetyczne odbicie zawartych w tym tekście zagadnień. Realizuje zatem nie tylko funkcję estetyczną. „Autostrada Słońca” symbolizuje charakterystyczne dla poetyki krakowskiej pisarki połączenie natury oraz technologii. W tej fuzji pojawiają się pierwiastki postludzkie, obecne już w debiutanckim tomie, czyli w *Wierszach*. „Łóżko” przywołuje problem intymności oraz reifikacji istoty ludzkiej, potwierdzając tezę o zachwianej antropocentryczności poezji Lipskiej. Pozbawione

<sup>6</sup> M. Wyka, *Język nad przepaścią*, [w:] tejsze, *Punkty widzenia*, Kraków 2000, s. 112.

<sup>7</sup> E. Lipska, *UE*, [w:] tejsze, *Droga pani Schubert...*, s. 51.

politycznego kontekstu zdanie z tekstu *UE* pozwala scharakteryzować wieloaspektowość podejmowanych przez pana Schmetterlinga wędrówek.

## II

W zbiorze *Droga pani Schubert...* znajduje się utwór *Kasyno*. Początek tekstu zawiera charakterystykę wiedeńskiego urzędnika: „nieprzydatny do niczego los zawiódł mnie do kasyna”<sup>8</sup>. Dla zrozumienia zawartego tu konceptu kluczowe znaczenie ma czasownik „zawiódł”, wskazujący na machinalność odbywanego spaceru. Przypadkowość determinuje egzystencję bohatera, który przypomina Baudelaire’owskiego *flâneura*. „Kasyno” staje się metaforą niezaplanowanej przechadzki, w której najważniejsza jest droga, nie jej cel. Rzeczywistość pana Schmetterlinga ma znamiona hipernowoczesności, w której element dawny zostaje pozbawiony semantycznej funkcji<sup>9</sup>: „A stojący na czatach przed kasynem marmurowy pies leży na przegranej pozycji”.

Posąg nie stanowi integralnej części salonu gier. Epitet „marmurowy” sugeruje w tym wypadku przestarzałość, podkreślając także „przegraną pozycję”, na której się znalazł. Wypalają się zatem klasyczne odniesienia i „hazard” nie odnosi się już do przewrotności losu: „Stawiam zawsze na nasze nieparzyste numery, droga pani Schubert, i na czerwone pola, fragmenty naszych zadłużonych spacerów”. Ruletka wskazuje na specyficzny typ wędrówek pana Schmetterlinga, zaś wewnątrz kasyna jawi mu się jako nieprzychylne: „Powitał mnie gwar żetonów, napar z liści hazardu, mosiężny wzrok krupiera”. Wiedeński urzędnik zostaje zredukowany i podporządkowany opresyjnemu otoczeniu.

Negatywnie nacechowana przestrzeń stanowi konstytutywny element twórczości Lipskiej. Za przykład może posłużyć utwór *Miasta*, w którym upersonifikowany pejzaż pochłania człowieka: „są takie miasta, które mogłyby zeznawać przeciwko nam. Opuszczaliśmy je nagle i bez uzasadnienia. Goniły nas na autostradach przerażone adresy i łóżka hotelowe. Pamięta pani rozszerzone źrenice Wenecji? Obrażony Manhattan? Ambitny Zurych”<sup>10</sup>. Uderza bezsilność podmiotu wobec wrogiego krajobrazu<sup>11</sup>. Zastanawia również liczba miast, pozwalająca wpisać tekst w narrację podróżniczą.

<sup>8</sup> E. Lipska, *Kasyno*, [w:] tejsze, *Droga pani Schubert...*, s. 25. Kolejne nieoznakowane cytaty w tym akapicie odnoszą się do tego utworu.

<sup>9</sup> Według Marca Augé pierwiastek dawny w rozumieniu nowoczesnym przenika do współczesności, tworząc uzupełniającą się całość. Hipernowoczesność niszczy symbiotyczne relacje, czyniąc pierwiastek historyczny (Inny) asemantycznym względem teraźniejszości. Por. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 73–79.

<sup>10</sup> E. Lipska, *Miasta*, [w:] tejsze, *Droga pani Schubert...*, s. 5.

Listy do pani Schubert poświadczają wizyty podmiotu mówiącego w Amsterdamie oraz Rzymie. W holenderskiej stolicy pan Schmetterling otrzymał „stypendium na napisanie testamentu”<sup>12</sup>. Barbara Englender w artykule „*Dzieci skruszonej starości*” a (pop)kulturowa rzeczywistość stwierdza: „jest to sformułowanie o tyle zaskakujące, że tego typu pomoc jest zazwyczaj przeznaczona dla ludzi młodych, rozpoczynających karierę”<sup>13</sup> i „brzmi w tym kontekście jak kiepski żart”<sup>14</sup>. Zważywszy na stosowaną przez Lipską metaforykę, nie sposób zgodzić się z taką diagnozą. Wyrażenie „stypendium na napisanie testamentu” zbudowane jest z elementów przeciwstawnych – młodość („stypendium”) kontrastuje z wizją dni ostatecznych („testament”)<sup>15</sup>. Poetka posługuje się tym chwytem od początku twórczej drogi. Za przykład posłużyć może oksymoron „stypendyści czasu”, który tak charakteryzował Krzysztof Skibski:

W konstrukcji *stypendyści czasu* [...] do głosu dochodzi możliwość ambiwalentnego odczytania. Stypendium funkcjonuje tu jako darowana (naddana) część czasu, stając się tym samym atrybutem wybrańców, ale także jako powszechne (nietrwale) przyzwolenie na życie. W mocy pozostaje aspekt przywileju, jednak niekoniecznie stanowi on wyróżnik na tle innych żyjących<sup>16</sup>.

W tym kontekście pan Schmetterling stoicko godzi się z własną starością: „Naszą miłość zapisałem Przyszłości, którą, jak zawsze, odkładamy na Przyszłość”<sup>17</sup>. Pani Schubert otrzymuje w spadku „miłość”, czyli pojęcie abstrakcyjne. Utwór *Testament* dopuszcza zatem interpretację intertekstualną. Literacki akt sporządzania ostatniej woli ma swój pierwowzór w *Wielkim Testamencie* François Villona. Nawiązanie zachodzi na poziomie reminiscencji, bowiem odmienny wzorzec gatunkowy oraz wykluczające się koncepcje miłości obu utworów nie pozwalają na rekonstrukcję międzytekstowych zależności. Nie jest to jednak przypadkowa relacja, *Testament* należy do projektu zogniskowanego wokół postaci wiedeńskiego urzędnika.

### III

<sup>11</sup> Więcej na temat tego utworu w: P. Marciniak, *O ciasnotach podmiotu w późnej twórczości Ewy Lipskiej. Próba lektury posthumanistycznej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, Poznań 2015, s. 125–128.

<sup>12</sup> E. Lipska, *Testament*, [w:] tejsze, *Droga pani Schubert...*, s. 29.

<sup>13</sup> B. Englender, „*Dzieci skruszonej starości*” a (pop)kulturowa rzeczywistość, „*Fragile*” 2012, nr 4, s. 29.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Reprezentację kategorii starości przez nieprzystające środki leksykalne, zogniskowane wokół elementu opozycyjnego – młodości – odnajdujemy także u autorów, których twórczość jest daleka od poetyki Lipskiej. Na tym zabiegu jest zbudowany np. tekst Jacka Kaczmarskiego *Portret zbiorowy we wnętrzu – Dom Opieki*. Ludzie przebywający w domu pomocy scharakteryzowani są w nim jako „niesfornych starców grono”. [w:] *Antologia poezji Jacka Kaczmarskiego*, Warszawa 2012, s. 481.

<sup>16</sup> K. Skibski, *Antropologia wierszem. Język poetyki Ewy Lipskiej*, Poznań 2008, s. 155.

<sup>17</sup> E. Lipska, *Testament*, [w:] tejsze, *Droga pani Schubert...*, s. 29.

W zbiorach *Droga pani Schubert...* oraz *Miłość, droga pani Schubert...* zawarta została krytyka europocentryzmu. Pan Schmetterling przeżywa kryzys w wartościowaniu dorobku cywilizacyjnego Zachodu, bowiem sposób myślenia oparty na uniwersalnym kodzie kulturowym nie przystaje do współczesności. Przykładem jest utwór *Neron*: „Kolacja z Neronem w hotelu Hassler w Rzymie. *Czy dalej o mnie plotkują?* Ależ Lucius, mówię, mają teraz inne problemy, dolar jest umierający”<sup>18</sup>. W tym fragmencie liryku poetka deprecjonuje status włoskiej stolicy, której pozycja do niedawna wydawała się niezachwiana:

Ponad kulturowymi kryzysami i reinterpretacjami dziedzictwa kultury helleńskiej trwałość klasycznej edukacji humanistów będzie jeszcze w XX wieku rozstrzygała o konieczności, jasnej dla każdego artysty, odbycia edukacyjnej podróży do źródeł [...]. Niepokoje współczesności łagodniały w obliczu klasycystycznego uspokojenia, harmonii krajobrazu kultury, stoickiego ukojenia i dystansu do zgiełku codzienności i historii<sup>19</sup>.

Lipska przewartościowuje utrwaloną na przestrzeni wieków wizję Rzymu. Automatycznie narzucają się skojarzenia historyczne: „nie udzieliłem głosu swojej wyobraźni, a jednak się stało”<sup>20</sup>. Pan Schmetterling nie kontempluje dawnej architektury – przebywa w hotelu, będącym przykładem nie-miejsca, do którego nie ma się emocjonalnego stosunku, podlegając odgórnie narzuconej kodyfikacji. Aspekt prywatny staje się asemantyczny, a indywiduum traci zdolność do wytwarzania znaczeń<sup>21</sup>.

W podobny sposób oddziałuje na podmiot przestrzeń salonu gier. W utworze *Kasyno* osłabioną funkcję kultury odzwierciedla posąg marmurowego psa, czego konsekwencją nie jest tylko nowe znaczenie metafory ruletki. Nadawca listów do pani Schubert dokonuje interesującej refleksji: „Z teorii prawdopodobieństwa wynika, że oko ruletki nie jest okiem opatrności”<sup>22</sup>. Myślenie mityczne („oko opatrności”) zostaje wyparte przez myśl matematyczną („teoria prawdopodobieństwa”). Kategoria przypadkowości ujmowana jest przez podmiot w sposób naukowy i racjonalistyczny, w którym dąży się do uchwycenia prawidłowości.

Pan Schmetterling jest wrażliwy na dynamiczny rozwój otaczającego go świata. Bohater Lipskiej ma też świadomość zmian zachodzących we współczesnej fizyce i biologii. Przykłady takiego sposobu myślenia znajdują się zwłaszcza w tomie *Miłość, droga pani Schubert...* W utworach *Miłość* i *Ciemność* poetka definiuje tytułowe pojęcia, korzystając z

<sup>18</sup> E. Lipska, *Neron*, [w:] tejże, *Droga pani Schubert...*, s. 31.

<sup>19</sup> P. Kowalski, *Odyseje nasze byle jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002, s. 205.

<sup>20</sup> E. Lipska, *Neron*, [w:] tejże, *Droga pani Schubert...*, s. 31.

<sup>21</sup> M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie...*, s. 63-67.

<sup>22</sup> E. Lipska, *Kasyno*, [w:] tejże, *Droga pani Schubert...*, s. 25.

zasobów leksykalnych fizyki. W *Trybie awaryjnym* austriacki urzędnik wspomina „człowieka o twarzy kolibra, który wzbił się na zawsze w powietrze”<sup>23</sup>. To obrazowanie odwołuje się do wiersza *Ruch* z wydanego w 2004 roku tomu *Ja*:

I chociaż ja bez skrzydeł  
a on bez ludzkiej twarzy  
czytamy wspólnie ruch.  
lekturę istnienia<sup>24</sup>.

Zespolenie człowieka i ptaka zapewnia możliwość nowej interpretacji, pozwalając dookreślić kategorie natury oraz kultury. „Człowiek o twarzy kolibra” wspomina ukochaną kobietę: „Miała perfekcyjne ciało odrzutowca. Płaski, trójkątny dron. Dlatego przeprowadziłem się teraz na wojskowe lotnisko i patrzę w niebo”<sup>25</sup>. Cieleśność zestawiona z maszyną przyjmuje niekonwencjonalny wymiar. Porównanie nie stanowi próby przełożenia doskonałości ciała na ideał maszyny. Zawarty tu opis kochanki sugeruje chęć przekroczenia, a nawet porzucenia aspektu somatycznego, który traci swą wyjątkowość: „I wtedy człowiek o twarzy kolibra wzbił się na zawsze w powietrze, a my, jak zwykle, w ulewie niepewności, gdzieś obok, w samym sercu, poza”<sup>26</sup>.

Istota ludzka rozmywa się w świecie. „Ulewa niepewności” wskazuje na dojrzewanie pana Schmetterlinga do światopoglądowej zmiany. Powrót do kultury i historii nie stanowi dla niego bezpiecznej podstawy myślenia o rzeczywistości: „Droga pani Schubert, niech mnie pani nie pyta, na czyje zamówienie żyjemy i dlaczego cień podejrzenia, który padł na pani stół z pobliskiego okna rozbił figurkę Temidy z miśnieńskiej porcelany”<sup>27</sup>. Zdanie z utworu *Teorie spiskowe* interpretować można jako zwątpienie podmiotu nie tyle w opatrność, ile w Boga. Wiedeński urzędnik reinterpretuje istnienie życia na Ziemi. Rozbita figurka bogini sprawiedliwości, wykonana z najstarszej europejskiej porcelany, podkreśla kryzys wiary w kulturę i tradycję. Metafizyka sprowadza się jedynie do „wiary” w naukę: „ponieważ wierzę w życie pozagrobowe, spotkamy się na pewno w Wielkim Zderzaczach Hadronów”<sup>28</sup>.

Pan Schmetterling akceptuje i dostrzega inne formy egzystencji, ale jego poglądy są racjonalne, zgodne ze współczesną myślą. W tym kontekście warto przywołać rozważania Julii Fiedorczuk:

<sup>23</sup> E. Lipska, *Tryb awaryjny*, [w:] tejże, *Miłość, droga pani Schubert...*, s. 20.

<sup>24</sup> E. Lipska, *Ruch* [w:] tejże, *Ja*, Kraków 2004, s. 33.

<sup>25</sup> E. Lipska, *Tryb awaryjny*, [w:] tejże, *Miłość, droga pani...*, s. 20.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> E. Lipska, *Teorie spiskowe*, [w:] tejże, *Miłość, droga pani...*, s. 24.

<sup>28</sup> E. Lipska, *Wielki Zderzacz Hadronów*, [w:] tejże, *Miłość, droga pani...*, s. 5.

Mnogość idealizujących i nostalgicznych przedstawień natury w literaturze Zachodu pozwala wyciągnąć wniosek, że odzwierciedlają one pewną właściwość ludzkiego umysłu, skłonного dopatrywać się szczęścia w tym, co minione [...]. Opowieść o utraconym raju nie jest opowieścią o przyrodzie – jest opowieścią o człowieku<sup>29</sup>.

Te rozważania pozwalają doprecyzować światopogląd nadawcy listów do pani Schubert. „Opowieść o utraconym raju” jest także opowieścią o kulturze, a tym samym – o człowieku. Kryzys europocentryzmu stanowi impuls do zmiany postrzegania rzeczywistości. Istota ludzka utraciła uprzywilejowaną pozycję w świecie na rzecz innych form istnienia. Nauka, wchodząc w relacje z naturą, wypiera tradycję. Pan Schmetterling wyposażony jest zatem w antyantropocentryczny aparat myślowy, który uwrażliwia go na problemy współczesnego świata. Jednak pisane przez niego listy są skoncentrowane nadal na człowieku.

#### IV

Światopoglądowa przemiana stanowi przykład podróży wewnętrznej, która w przypadku wiedeńskiego urzędnika ma także znamiona psychoanalityczne i zogniskowana jest wokół poszukiwań pani Schubert. Utwór *Labirynt* uznać można za metaforę tej wędrówki: „pozdrawiam panią z Labiryntu, wieloznacznego uzdrowiska, które wprowadza mnie w błąd”<sup>30</sup>. Lipska kolejny raz posługuje się oksymoronem. „Uzdrowisko” zakłada możliwość uzdrowienia i wyjaśnienia sytuacji. Ale epitet „wieloznaczne” sugeruje przeciwstawny aspekt, komplikując stan rzeczy.

Enigmatyczny jest także status ontologiczny pani Schubert. Pan Schmetterling skazany jest na nieustanną tułaczkę pośród „krętych wspomnień, krzyżujących się dróg”. Jeśli „geometryczna pułapka” posiada realny wymiar, to figura córki komendanta policji może oznaczać, utrwalony w poezji Lipskiej, bezpowrotnie utracony dom. Pani Schubert zestawiona zostaje wówczas z żoną Odyseusza – Penelopą.

Wiedeński urzędnik szuka jednak „gorących źródeł miłości, pijalni mineralnych słów, leczniczych godzin we dwoje”. Adresatka jego listów symbolizuje zatem pragnienie namiętności i pożądania, czyli Tristanowską chorobę miłości, o której pisał niegdyś Denis de Rougemont<sup>31</sup>. Podobne rozważania zawiera utwór *Wagner*: „pisze pani, że Tristan *przybył na*

<sup>29</sup> J. Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 51–52.

<sup>30</sup> E. Lipska, *Labirynt*, [w:] tejsze, *Droga pani Schubert...*, s. 7. Kolejne nieoznaczone cytaty w tym akapicie pochodzą z tego samego tekstu.

<sup>31</sup> D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 2010.

ziemię przez smutek”<sup>32</sup>. Pan Schmetterling odwołuje się do transpozycji europejskiego mitu, nadając własnym uczuciom wymiar tragiczny. Potwierdzają się przypuszczenia o apoteozie niespełnionej miłości: „Nie chcę poznać osobiście Richarda Wagnera, proszę mnie umówić tylko z jego muzyką”<sup>33</sup>. Melancholijna muzyka odzwierciedla stan permanentnego dążenia do celu, bez zamiaru jego realizacji. Synteza prezentowanych przeze mnie interpretacji wskazuje na istotę motywu podróży, która determinuje egzystencję pana Schmetterlinga.

Podmiotowość pani Schubert można uchwycić za pomocą analizy autointertekstualnej. Obsesyjne poszukiwania stanowią przykład wędrówki autotematycznej, wypełnionej refleksjami nad aktem pisania: „Droga pani Schubert, pamięta pani tę noc, kiedy rozbierała mnie pani ze słów? Ostrożnie, powoli, aby nie uszkodzić krawędzi ciemności”<sup>34</sup>. „Rozbieranie ze słów” metaforyzuje postawę ekstrawertyczną, a „krawędź ciemności” symbolizuje lęki i niepokoje własnego umysłu, w świetle których pojawia się pogłos pacjenta Z. – bohatera *Żywej śmierci*. Ten kontekst przywołuje koncepcję podmiotu schizoidalnego, którego ślady odnaleźć można w utworze *Czarne fortepiany z tomu Miłość, droga Pani Schubert...*: „A chciałbym pani tylko powiedzieć, że wszystko, co nigdy nie istniało, ma szansę się zdarzyć”<sup>35</sup>. Cytowane zdanie świadczy o niepewności i zaburzeniach pamięci. Pan Schmetterling podaje w wątpliwość istnienie ukochanej osoby, a pisane przez niego listy można traktować jako terapię w walce ze schizofrenią. Podobne rozwiązanie znajdujemy w *Żywej śmierci*, której bohater, pacjent Z. prowadzi dziennik.

Można wskazać także inne powiązania między tymi utworami. Fragment notatnika – *Pewnego stycznia* – wskazuje na interakcję uczuć z temperaturą otoczenia: „(–30 stopni C mrozu) moja rozpacz zamarza we mnie. Mogłem się po niej ślizgać. Nie rozumiałem, dlaczego Izabela mnie nie kocha (choć nie bardzo zdawałem sobie sprawę, co to słowo oznacza)”<sup>36</sup>. Przywołany ustęp z *Żywej śmierci* jest konceptualnie zbliżony do utworu *Miłość*: „temperatura naszej miłości wynosi 1200 stopni Celsjusza. To wystarczy, aby stopiło się złoto. Czy to, co zaczęło się w ogniu, ma szansę na pożar? I czy zdążymy jeszcze uciec do chłodnej starości, która może przedłużyć nam wszystkie terminy ważności”<sup>37</sup>.

Różnice ujawniają się na poziomie stylizacyjnym. Fragment *Żywej śmierci* został pomyślany jako autentyczna wypowiedź i znacząco kontrastuje z surrealistyczną poetyką zbioru *Miłość, droga pani Schubert...* Zatem figura pani Schubert stanowi urojenie pana

<sup>32</sup> E. Lipska, *Wagner*, [w:] tejże, *Droga pani Schubert...*, s. 45.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> E. Lipska, *Nagła jasność*, [w:] tejże, *Miłość, droga pani...*, s.25.

<sup>35</sup> E. Lipska, *Czarne fortepiany*, [w:] tejże, *Miłość, droga pani...*, s. 23.

<sup>36</sup> E. Lipska, *Pewnego stycznia*, [w:] tejże, *Żywa śmierć*, Kraków 1979, s. 31.

<sup>37</sup> E. Lipska, *Miłość*, [w:] tejże, *Miłość droga pani...*, s. 10.



Schmetterlinga – wytwór jego obsesyjnej wyobraźni, który nie pozwala mu się otworzyć na rzeczywistość. Wówczas utwory *Pamięć* czy *Nadmiar pamięci* można odczytać jako refleksję nad własnym cierpieniem:

Droga pani Schubert, pisze pani, że zapomina o nas pamięć. Tak, to prawda. Pod jej nieobecność wycofałem nasze papiery wartościowe, sprzedałem obligacje i futro z czarnego lisa, w którym przeżyliśmy burzę. Nie wiem, dlaczego omija szerokim łukiem miejsca naszych łakomych spotkań i nie poznaje adresów, pod którymi mieszkała<sup>38</sup>.

Podmiot wspomina podejmowane niegdyś irracjonalne decyzje, nie mogąc zidentyfikować bliskich dla siebie miejsc. Przy takich założeniach postać pani Schubert stanowi pretekst do podróży odbywanych przez pana Schmetterlinga, a także wyimaginowaną przeszkodę, która uniemożliwia poprawne percypowanie rzeczywistości.

## V

Moje rozważania mają charakter szkicowy i zarysowują jedynie możliwe ścieżki interpretacyjne, które pozwalają na scharakteryzowanie podmiotowości pana Schmetterlinga oraz pani Schubert. Szeroko rozumiana kategoria podróży wydaje się efektywnym kluczem, umożliwiającym uchwycić na jednej osi teksty ze zbiorów *Droga pani Schubert...* oraz *Miłość droga pani Schubert...* Wiedeński urzędnik odwiedza i wspomina swój pobyt w wielu miastach, a ślady jego wędrówek są zawarte w listach do córki komendanta policji. Doświadczenie geograficzne przyjmuje w nich wymiar kulturowy oraz światopoglądowy. Aspekt przestrzenny waloryzowany jest negatywnie, a opresyjną wizję otoczenia odnaleźć można również w wierszach Lipskiej.

Pan Schmetterling odbywa podróż wewnętrzną, w trakcie której uwydatnia się kryzys wartości europejskich. W konsekwencji dochodzi do załamania antropocentryzmu. Podmiot świadomy jest przemian zachodzących w świecie. Otwiera się na rozmaite dziedziny nauki, a także dostrzega inne możliwości egzystencji w świecie. Narracja – w przeciwieństwie do sposobu myślenia o rzeczywistości – jest jednak wciąż skoncentrowana na człowieku.

W dyskurs podróźniczy wpisuje się także próba odnalezienia pani Schubert. Jej obecność ewokuje motyw bezdomności, a także niepoohamowane uwielbienie wędrówki. Pan Schmetterling ma cechy Odyseusza i Tristana. Poza kulturowym odczytaniem, pani Schubert

---

<sup>38</sup> E. Lipska, *Pamięć*, [w:] tejsze, *Droga pani Schubert...*, s. 55.

stanowi fantazmat, przypominając figurę Izabeli z *Żywej śmierci*. Zarysowuje się zatem także możliwość lektury autointertekstualnej.

Analiza utworów zawarta w tym artykule miała pozwolić na syntetyczne opisanie dwóch tomów należących do późnej twórczości Lipskiej, a tym samym wyeksponować nurt prozy poetyckiej, który w dorobku literackim krakowskiej autorki przestał być zjawiskiem marginalnym. Poruszana w nim problematyka, skoncentrowana wokół kategorii natury, nauki oraz egzystencji, zachęca do odczytań tekstów z wykorzystaniem nowych metodologii badawczych.

### Summary

#### **„And our bed speeding on the Motorway of the Sun” – a few remarks about Mr. Schmetterling’s journeys**

The article is an attempt to describe synthetically two volumes constituting part of Ewa Lipska’s late works – *Droga pani Schubert...* (*Dear Mrs. Schubert...*) and *Miłość, droga pani Schubert...* (*Love, dear Mrs. Schubert...*). The analysis focuses on the relationship between Mr. Schmetterling and the title character. The category of travel is the interpretative key essential to capture the phenomenon of the characters’ subjectivity. The journeys of the Viennese official have multidimensional character: physical, mental and concerning the worldview. Changes in the way Mr. Schmetterling perceives reality bear the traits of posthumanism. The text contains also some reflections on the meaning of Ewa Lipska’s prose poetry.