




VIKTÓRIA VAS

 <https://orcid.org/0000-0003-1397-7518>Katolicki Uniwersytet im. Pétera Pázmánya
Budapeszt

Zamieszkiwać w bezdomności,
czyli motyw domu w powieści Olgi Tokarczuk
Dom dzienny, dom nocny

Living in homelessness: the theme of home in
Olga Tokarczuk's novel *House of Day, House of Night*

Abstract: Archetypal figures and themes inspired by myths have been present in Olga Tokarczuk's prose from the beginning. The paper contains an interpretation of her early novel, *House of Day, House of Night*, and analyses the central theme of the text, that of home, to show the role of narrative creation in identity development.

Key words: Olga Tokarczuk, theme of home, archetypes, mythography, otherness, roots

Powiedziałam Marcie, że każdy z nas ma dwa domy – jeden konkretny, umiejscowiony w czasie i w przestrzeni; drugi – nieskończony, bez adresu, bez szans na uwiecznienie w architektonicznych planach. I że w obu żyjemy równocześnie¹.

Olga Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*

Olgi Tokarczuk, jednej z najpopularniejszych polskich pisarek, po deszczu nagród w ostatnich latach – przede wszystkim Bookera i Nobla – na Węgrzech już nikomu nie trzeba przedstawiać. Zresztą wbrew pozorom i powszechnemu przekonaniu jej twórczość była obecna na węgierskim rynku książkowym już od początku XXI wieku. Trzy wczesne powieści autorki, które były dostępne w języku węgierskim (*Podróż ludzi Księgi, Prawiek i inne*

¹ Wszystkie cytaty z *Domu dziennego, domu nocnego* przytaczam za wydaniem: Tokarczuk 2005.

czaszy oraz *Dom dzienny, dom nocny*), miały pozytywną, choć niską recepcję krytyczną (zob. Tokarczuk 2000; 2012; 2014). Po ukazaniu się w 2014 roku ostatniej z wymienionych książek wydawało się, że węgierscy wydawcy nie są zainteresowani opracowaniem i drukiem nowszych powieści Tokarczuk. Brak promocji *Domu dziennego, domu nocnego* wpływał na niekorzyść sytuacji wydawniczej. Natomiast już od lat 90. regularnie ukazywały się na łamach różnych węgierskich czasopism literackich² fragmenty książek Tokarczuk – opowiadania, eseje, a także artykuły dotyczące jej pisarstwa (Vas 2012; 2013). Obecnie jesteśmy świadkami przełomu – najpierw małe, ambitne wydawnictwo Vince wydało *Opowiadania bizuarne*, akurat tuż przed ogłoszeniem laureatów Literackiej Nagrody Nobla (Tokarczuk 2019). Jeśli ktoś wszedłby wtedy do dowolnej węgierskiej księgarni, to znalazłby w niej jedynie tę książkę noblistki. Z kolei w wydawnictwie L’Harmattan lada dzień ukaże się powieść *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, a *Księgi Jakubowe* znajdują się w planie wydawniczym na rok 2021.

Ostatnia – przed wspomnianym przełomem – dostępna dla węgierskiego czytelnika powieść Tokarczuk, dzięki przewadze wątków o naturze pozornie autobiograficznej, może się wydawać bardzo osobistą książką, w której pisarka przedstawia i interpretuje najbliższe sobie przestrzenie – w sensie geograficznym, jak i metaforycznym. Już sama figura narratora pierwszoosobowego powoduje, że czytelnik ma skłonność do traktowania tekstu jako autobiograficznego i utożsamiania autora z narratorem, w tym przypadku również z główną bohaterką. Podczas lektury nie poznajemy imienia narratorki-bohaterki, a czytelnicy węgierscy nie są w stanie także zidentyfikować jej płci, bowiem w języku węgierskim nie ma rodzaju jako kategorii gramatycznej, co uniemożliwia im dowiedzenie się, że mają do czynienia z narratorką, a nie z narratorem.

Wydaje się, że pojawienie się nowych tematów i wielowątkowa akcja utworu wymaga także – w stosunku do wcześniejszych powieści – nowego sposobu narracji. Tokarczuk za pomocą autobiografizmu utworzyła taką ramę kompozycyjną, która pozwala jej eksperymentować z różnymi środkami narracyjnymi, co jednocześnie prowadzi do rozpadu fabuły (z jej późniejszych powieści to *Bieguni* mają podobną narrację i konstrukcję). Książka ta została nazwana przez samą autorkę powieścią konstelacyjną, co współbrzmi z aluzją do astrologii, tkwiącą w tytule *Domu dziennego, domu nocnego*. W wyborze tytułu utworu inspiracją mogła być nazwa węgierskiego czasopisma *Nappali*

² Przykładowo: „Kalligram”, „Magyar Lettre Internationale”, „Nagyvilág”.

ház (pol. „Dom dzienny”), w którym ukazała się jedna z pierwszych publikacji autorki w języku węgierskim – opowiadanie *Szobák [Numery]* (1996) (Pálfalvi 2019; Tokarczuk 1996; <https://adtdplus...>).

Warto zadać pytanie, czy naprawdę można tę książkę nazwać powieścią. Przemysław Czapliński w swoim eseju definiuje *Dom dzienny, dom nocny* jako sylwę, w której Tokarczuk połączyła trzy składniki: „rozbitą na fragmenty traktat o świecie-śnie, wątek autobiograficzny i liczne opowieści wtrącone, które tworzą gęstą sieć fabularną” (Czapliński 2001, 197). Podkreśla on również, że ten utwór – odmiennie od wcześniejszych, które opierały się na stabilnych wzorcach gatunkowych: *Podróż ludzi Księgi* na powieści przygodowo-podróżniczej, *E.E.* na powieści o tajemnicy, a *Prawiek i inne czasy* na sadze rodzinnej – nie jest powieścią. Gra na pograniczu gatunków powoduje, że dualizm, czyli podstawowy motyw dzieła, jest obecny również na poziomie jego formy.

Pewne przedmioty i postaci pojawiają się tu w różnych wątkach – w przeszłości i we współczesności, tworząc sieć motywów, co według natury i zasad ustnego snucia opowieści utrzymuje kompozycję utworu niczym kręgosłup. I odwrotnie: narracja nosi cechy opowiadania historii oraz dialogu, więc w znacznej mierze związana jest ona ze swobodą asocjacji, co przywołuje na myśl jedną z najbardziej znanych metod psychoanalizy. Taki zabieg umożliwia swobodne poruszanie się w przeszłości i teraźniejszości, w realnych i zmyślonych światach. A na to wszystko nakłada się jeszcze nadrzędna warstwa – warstwa czasu w jego mitycznym rozumieniu. Powieść ta, podobnie do poprzednich utworów autorki, charakteryzuje się wielością możliwych interpretacji na różnych płaszczyznach.

Dualistyczną i wielowarstwową strukturę tekstu odzwierciedla także centralny motyw utworu, czyli dom. Odgrywał on ważną rolę już w *Prawieku i innych czasach*, w którym cały rozdział został poświęcony budowie domu Misi Niebieskiej. Czytelnik otrzymuje szczegółowy opis budynku, którego struktura opiera się na magicznych liczbach (przede wszystkim cztery oraz siedem) i przypomina obraz mandali. Natomiast w *Domu dziennym, domu nocnym* sam dom staje się osią narracji. Stanowi on wielowarstwową metaforę noszącą w sobie szeroki horyzont znaczeniowy, poczynając od tradycyjnej symboliki kulturowej – ‘schronienie’, ‘twierdza’, ‘mieszkanie’, ‘własny kąt’, ‘gospodarstwo domowe’, ‘domownicy’, ‘rodzina’, ‘gniazdo rodzinne’, ‘ród’, ‘dynastia’, ‘ojczyzna’, ‘ciało ludzkie’, ‘gościnność’ – kończąc na astrologicznych konotacjach (Kopaliński 1997, 69). Dom może być również symbolem Wszechświata, w którym dachem są niebiosa, ścianami Ziemia, a oknami

bóstwa. „W tradycji mistyków – pisze Władysław Kopaliński – dom uważano za żeński aspekt Wszechświata (podobnie jak mur, skrzynię, ogród) lub za skarbnicę mądrości” (Kopaliński 1997, 69). W *Słowniku motywów literackich* Doroty Nosowskiej czytamy, że trudno znaleźć częściej spotykany motyw w pisarstwie niż dom, który „znaczy w literaturze, zwłaszcza w polskiej, coś więcej niż budynek, niekiedy coś więcej nawet niż rodzina. Utożsamiany bywa nawet z ojczyzną, małą ojczyzną i z tradycyjnymi, także patriotycznymi wartościami” (Nosowska 2004, 75). W czasie zaborów dom stał się także metaforą ojczyzny (Nosowska 2004, 85).

Archetypowy obraz domu posiada bogatą symbolikę w archaicznym wyobrażeniu. Zdaniem Mircei Eliadego budowa domu jest aktem sakralnym – dom jest *imago mundi* i symbolicznie odtwarza stworzenie, a jako centrum świata jest przestrzenią świętą. Ciekawą analogią może być fakt, że właśnie dom narratorki stanowi symboliczny środek, jest centralnym miejscem akcji i motywem powracającym. Akcja powieści zaczyna się wczesną wiosną w chwili przyjazdu narratorki i jej partnera na prowincję do nowo kupionego domu, a kończy się wraz z ich wyjazdem stamtąd w symbolicznym czasie obchodów Wszystkich Świętych. Drugi rozdział, który został poświęcony postaci Marty, zawiera częściowy opis tego, jak ów dom wygląda. Dowiadujemy się, że wbrew pozorom nie jest on punktem stabilnym, do którego zawsze można wrócić, by znaleźć spokój i równowagę, ale kryje w sobie tajemniczy, nieustannie ruchomy potok.

Po kamiennych schodach płynął cały potok, przemywał kamienną podłogę i wypływał niżej, od strony stawu. Zrozumieliśmy, że dom stoi na rzece, że zbudowano go nieopatrznie na płynącej podziemnej wodzie i teraz nic już się z tym nie da zrobić. Można się jedynie przyzwyczaić do ponurego, wiecznego szumu wody, do niespokojnych snów (Tokarczuk 2005, 9).

Powieściowy dom ma naturę podwójną i ruchomą, jest nośnikiem różnych znaczeń kulturowych, ale jednocześnie je wypacza, nie będąc posłusznym tradycyjnej analizie motywu. Istnieje konkretnie i mitycznie, tak jak prawie wszystkie motywy pojawiające się w tej powieści.

W rozdziale zatytułowanym *Franz Frost* poznajemy historię budowy tego domu i życie jego budowniczego. Franz Frost kilka lat przed wybuchem II wojny światowej zdecydował się na postawienie nowego lokum, ale podczas pracy pojawiły się u niego dziwne dolegliwości. Czuł, że coś jest nie tak, że

świat się jakoś zmienił. Słuchał w radiu o nowo odkrytej planecie, o czym cały czas myślał. W trakcie budowy przytrafiały mu się nieprzewidziane trudności – mimo że ciosał krokwie na dach, pozostawały one wciąż szorstkie, cegły kruszyły się, a woda płynęła z gór przez dom. Wszystko to wyjaśnił sobie wpływem nowej planety i nie poddawał się:

Zostawiał więc krokwie nie dociosane, ściany tynkował grubo, a ich sąsiadka, perukarka, poradziła mu, żeby dał sobie spokój z drenami i puścił wodę przez dom, niech płynie każdej wiosny przez piwnice, niech spływa po kamiennych schodach w dół. Zrób jej ujście, mówiła, wykuj w fundamentach otwory, niech spływa do stawu. I tak robił (Tokarczuk 2005, 169).

Ale gdy krył dach cementową dachówką, zaczął mieć koszarne sny. Tworzył więc sobie swoisty kapelusz, żeby ochronić się przed wpływem wyżej wspomnianej nowo odkrytej planety. Symboliczne znaczenie może mieć to, że tuż po położeniu dachu, a więc wybudowaniu domu, Franz Frost poszedł na wojnę, na której zginął.

Dach jako motyw o bogatej symbolice pojawia się jeszcze w dwóch rozdziałach książki. Pierwszy z nich nosi tytuł *Dachy*, opowiada o jednym z członków rodziny von Goetzen. Jonas Gustaw Wolfgang Tschischwitz von Goetzen – pierwszy i jedyny profesor w rodzinie – zajmował się historią religii. Był autorem książek, wykladał na uniwersytecie, napisał doktorat o życiu legendarnej śląskiej świętej Kummernis, specjalizował się w historii sekt działających na Śląsku, zwłaszcza szwenkfeldystów i nożowników. Co ważne, owe motywy i postacie powracają także w innych częściach tekstu, wzmacniając kompozycyjną jedność pozornie oddzielonych od siebie wątków. Profesor von Goetzen miał dwie pasje – religię i dachy. Ciekawą analogię do związku między nimi znajdziemy w hinduizmie, w którym nie tylko ciało jest utożsamiane z kosmosem, ale i odwrotnie: dom albo świątynia są traktowane jak ciało. Za dobry przykład takiego sposobu rozumienia może posłużyć często spotkane w architekturze określenie „oko kopuły”. Kosmos, dom i ludzkie ciało stają się swoimi odpowiednikami. Każdy ma jakiś górny otwór, poprzez który, według mistyków, można przejść do innego świata (Eliade 2014, 124). Najwyraźniej odzwierciedla tę myśl utożsamienie czaszki z dachem albo kopułą. Obraz rozbijania i wznoszenia się dachu do nieba, a przez to zniszczenia domu, czyli osobistego kosmosu, oddaje mistyczne przeżycie przekraczania granicy ludzkiego bytu (Eliade 2014, 125–127). Profesor von Goetzen tylko pozornie inaczej podchodzi do tej kwestii,

bo podkreśla nie otwarcie, lecz zamknięcie danej przestrzeni, ale tak naprawdę chodzi o to samo zjawisko – budowanie jest tworzeniem mikrokosmosu, czyli aktem sakralnym:

Istnieje jakiś ulotny związek między religią ludzi a dachem domu. Pierwsze skojarzenie jest banalne – że to najwyższa sfera. Nic z tego skojarzenia nie wynika. Ale chodzi o coś innego. (...) Zarówno dach, jak i religia jest ostatecznym zamknięciem, jest zwieńczeniem, które jednocześnie zamyka przestrzeń, oddziela ją od reszty przestrzeni, od nieba, od wysokości i strzelistej nieskończoności świata. Dzięki religii można normalnie żyć i nie przejmować się wszelką nieskończonością, która inaczej byłaby nie do zniesienia, a dzięki dachom schować się bezpiecznie przed wiatrem, deszczem i promieniami kosmosu. Chodzi tu o coś w rodzaju kłapy, rozłożenia parasola, ukrycia się, zasunięcia włazu, a więc oddzielenia się, umknięcia w bezpieczne, dobrze znane, umeblowane obszary (Tokarczuk 2005, 273–274).

Drugie miejsce tekstu, w którym pojawia się motyw dachu – chociaż trochę w innej formie, bo właściwie chodzi o strych – to rozdział *Strychy, porządki*. Narratorka robi porządek na strychu przed wyjazdem i ta czynność skłania ją do rozważań nad starzeniem się i przemijaniem. Motyw sprzątanego strychu można uznać za symbol duchowego rozrachunku przed wyjazdem, przed zimą, czyli przed końcem pewnego okresu.

Eliade pisze o tym, że tworzenie świata jest archetypem wszystkich ludzkich tworzeń, staje się więc modelem każdej budowy. W ten sposób osiedlenie się w jakiejś krainie powtarza kosmogonię. W różnych kulturach można napotkać na ten sam schemat kosmologiczny, według którego osiedlenie się jest utożsamiane ze stworzeniem uniwersum (Eliade 2014, 33–35). Choć w nowoczesnym społeczeństwie pojęcie domu uległo desakralizacji, to pewne ślady jego archaicznego znaczenia są nadal niemal namacalne. Osiedlenie się w danym miejscu jest bardzo ważną decyzją w życiu zarówno jednostki, jak i wspólnoty, bowiem znamionuje tworzenie świata, w którym zamierza się na nowo żyć. Nie tylko dlatego, że życie zależy od tej decyzji, ale również z tego powodu, iż kreacja zawsze stanowi odwzorowanie kosmosu, dzieła bogów, innymi słowy – kosmogonii. A zatem człowiek bierze na siebie wielką odpowiedzialność za przetrwanie tego stworzonego przez siebie świata. Nie jest mu łatwo osiedlać się na nowo, bowiem jest on głęboko związany z dawnym miejscem (Eliade 2014, 37–41). Dom to nie jest „maszyna do mieszkania”, ale wszechświat, który człowiek tworzy dla siebie, by odtworzyć kosmogonię. Tradycja święcenia mieszkań jest symbolem nowe-

go początku, a przez to nowego życia. A każdy początek powtórzy pierwotny początek narodzenia świata. Nawet we współczesnych zdesakralizowanych społeczeństwach wprowadzenie się do nowego domu albo lokum jest symbolicznym i uroczystym momentem (Eliade 2014, 42).

Interesujące jest to, że narratorka-bohaterka wprowadziła się do domu, który został zbudowany przez kogoś innego. Na początku niczego nie wiedziała o dziejach budynku, z którego niemiecka rodzina została wyrzucona po wojnie. Krok po kroku, w trakcie rozmów z Martą poznawała historię swojego nowego miejsca zamieszkania. Jej pobyt w nim stanowi zatem negatyw wyżej wymienionego aktu sakralnego, tworzenia własnego kosmosu, co powoduje w pewnym sensie duchową bezdomność. Dodatkowo ów dom jest pełen przedmiotów pozostałych po poprzednich mieszkańcach. W ten sposób utracił on swoje archaiczne cechy miejsca zorganizowanego, uporządkowanego, ogrodzonego – symbolu porządku, ład u kosmicznego, pępka świata, gniazda rodzinnego (Kopaliński 1997, 69). Niemniej jednocześnie stał się metaforą historii całego regionu. Poczucie obcości narratorki pojawia się najwyraźniej w następującym fragmencie, w którym nie chodzi *stricto* o dom, raczej o zamieszkałą przez nią krainę:

Kiedy kwitły trawy, oboje mieliśmy katar sienny: nosy nam puchły, a z oczu płynęły łzy – tak to R. i ja plakaliśmy nad hektarami łąk i porosłych zieliskiem nieużytków. (...) To znaczy, że tacy ludzie jak my nie mogą bezkarnie zabijać traw. Trawy stają z nami do walki. Mówiłam: jesteście tu obcy (Tokarczuk 2005, 164).

Natomiast partner narratorki miał nieco inną opinię na ten temat:

R. twierdził, że to dobrze, że to ofiara, jaką nasze ciała składają łąkom. Dzięki niej możemy zaistnieć dla traw. Gdyby nie mogły nam zrobić krzywdy, nie mogłyby w ogóle nas pojąć, ani nawet zauważyć. Wtedy bylibyśmy obcy, jak dusze zmarłych, które przechadzają się wśród żywych, ale ponieważ nie potrafią ich w jakikolwiek sposób zranić, mówi się o nich, że nie istnieją (Tokarczuk 2005, 164).

Wyjaśnił więc ich uczulenie na trawy w ten sposób, że to jest ofiara składana łąkom, czyli w symbolicznym znaczeniu krainie, w której zamierzali się osiedlić. Ta myśl łączy się z archaicznym wyobrażeniem, że nowe miejsce zamieszkania trzeba było poświęcić specyficznym rytuałem, który może przybierać formy składania ofiary.

Z tematem osiedlenia się wiąże się historia Tunczila, legendarnego założyciela Nowej Rudy. Rozdział o nim można odczytać jako klasyczny przykład mitu założycielskiego. Pewnego razu Tunczil znalazł w lesie wielki świerk, któremu w korę wrósł nóż:

Tunczil pomyślał, że oto jest znak, że wprawdzie nie przyszedł żaden anioł i nie wskazał miejsca świetlistym palcem, ale i tak już wiadomo, gdzie zbudować kościół. (...) Jednak to nie drzewo było ważne, nawet nie ten nóż, ale miejsce, które się samo w ten sposób objawiło (Tokarczuk 2005, 383).

W żaden sposób nie udawało mu się wydostać noża z drzewa, w końcu wspólnie z sąsiadami ściął świerk, po czym usunął nóż. U Eliadego czytamy, że zawsze jakiś znak pokazuje świętość danego miejsca. Ludzie nie wybierają go sobie sami, mogą jedynie poszukiwać właściwego miejsca i znaleźć je za pomocą tajemniczych znaków. Taki znak ma znaczenie religijne, bowiem kończy okres chaosu i niepewności, nadaje nowy kierunek życiu. Służy jako czytelny punkt orientacyjny (Eliade 2014, 19–20). Historia Tunczila ma również mityczne pierwowzory, bowiem przypomina znaną z legend próbę wyciągnięcia miecza przez króla Artura.

Dom bezimiennego małżeństwa, Jej i Jego, jest przykładem braku aktu założycielskiego. On i Ona – w węgierskim przekładzie z powodu braku rodzaju gramatycznego: Kobieta i Mężczyzna – przyjechali na ziemię zachodnie tuż po wojnie, dostali w przydziale dom, który wyposażyli zagrabionymi meblami i przedmiotami.

Byli dumni z tego domu, oboje zawsze o takim marzyli; ta wąska klatka schodowa oświetlona barwnym witrażem w wejściowych drzwiach, solidne schody z poręczą, przedpokój pełen luster zbyt potężnych, żeby się je dało wyszabrować, pokój z werandą i rozsuwanymi drzwiami, duża chłodna kuchnia ze ścianami wyłożonymi kafkami. Kafle przedstawiały wiejskie widoki – wiatrak w kreskowym kobaltowym pejzażu, wieś rozłożona nad stawem, góry posiekane drózkami. Motyw powtarza się co kilka kafli, wraca w inne miejsce, porządkuje przestrzeń. Każda rzecz musiała mieć swoje specjalne miejsce, nawet marmurowy przycisk od papieru w kształcie skorpciona. Inaczej ludzie by odeszli. W inny sposób nie można było tu żyć (Tokarczuk 2005, 332).

Ich dom jest wcieleniem zdesakralizowanego miejsca zamieszkania. Dom Jej i Jego częstokroć zostaje określony w tekście jako „chłodny dom”. Przytaczam przykład z okresu po zniknięciu tajemniczej postaci, Agni:

Późno przychodzili z pracy, po południu on szedł na brydża, ona do kościoła, a czasem jeszcze przytulili się do siebie w nocy, nie z czułości, ale z zimna, bo dom był stary i trudno dawał się ogrzać (Tokarczuk 2005, 365).

Oczywiście, z jednej strony jest to metaforyczny obraz braku prawdziwej małżeńskiej miłości, natomiast z drugiej – w sferze symboli mitycznych – stanowi przede wszystkim związek z androgyniczną postacią o imieniu Agni, która lub który nosi w sobie nawiązanie do mitologii hinduskiej. Słowo „agni” w sanskrycie znaczy ‘ogień’. Agni jest bogiem ognia w wedyjskiej religii, często identyfikowanym także ze słońcem. Jego wizerunek został związany z epitetami powiązаныmi z ogniem. Agni jest wiecznie młody, bo z każdym ogniem rodzi się na nowo. Jest panem domu, który odpędza choroby i demony (Eliade 2006, 141). Powieściowy Agni ma atrybuty bardzo podobne do hinduskiego boga. Eliade pisze, że w rytuałach wedyjskich zajmowanie pewnej ziemi staje się prawowite tylko poprzez wybudowanie ołtarza ognia poświęconego Agni. Dzięki poświęceniu dane miejsce staje się kosmiczne. Budowanie ołtarza dla Agni stanowi więc mikrokosmiczne odzworowanie tworzenia świata (Eliade 2014, 22). Wynika z tego, że pojawienie się Agni w życiu Jej i Jego jest symbolicznym ostrzeżeniem, iż brakuje sakralnego wymiaru w ich życiu. Brakuje im nie tylko prawdziwego miłosego związku, ale również związku z miejscem mieszkania. W metafizycznym sensie są bezdomni. Ich dom jest metaforą ich życia, bowiem przy braku fundamentów wraz z upływem czasu rozpada się.

Całkiem inny był natomiast stosunek von Goetzenów do ich pałacu. Dla tej rodziny znaczył on wszystko, był całym światem, rzecz można – mikrokosmosem. Określili go mianem „rajska przestrzeń”.

Żyli sobie w pałacu, chociaż ani go nie budowali, ani nawet dokładnie znali, co wychodziło na jaw przy wszelkich koniecznych remontach. Żyli sobie w pałacu, od kiedy pamiętali, to znaczy od urodzenia, ale czasem mieli wrażenie, że żyli w nim także wcześniej, zanim się urodzili, w innych życiach, ponieważ śnił im się tylko pałac, jego pokoje i korytarze, dziedziniec i park, jakby ich dusze nie znalazły niczego innego (Tokarczuk 2005, 254–255).

I później:

Nic nie zapowiadało, że będą musieli opuścić swój pałac. Taka myśl nawet nie miała prawa zaistnieć. Była absurdalna jak wyobrażenie, że małż

wyniesie się ze swojej skorupy, a ślimak wyprowadzi się z muszli (Tokarczuk 2005, 262–263).

W pewnym sensie tworzyli oni jedność ze swoim pałacem. Pałac jako kosmos, czyli przestrzeń oswojona, stanowi przeciwieństwo do przestrzeni chaosu, czyli świata poza pałacem. Nic dziwnego, że nie chcieli uwierzyć, że muszą opuścić swoją siedzibę, a potem chcieli ją w tej samej formie odbudować w innym miejscu.

Pałac jako miejsce zamieszkania pojawia się jeszcze w innym miejscu w omawianej książce Tokarczuk, chodzi o stary myśliwski pałac przerobiony na szkołę, w którym narratorka się urodziła i spędziła część dzieciństwa. Piśze, że w tych czasach nie mówiło się „pałac”, używano tylko i wyłącznie słowa „budynek”, co kojarzyło jej się z budyniem, więc wyobrażała sobie swój dom jako coś do jedzenia.

Pewnie go kiedyś nieopatrnie zjadłam, bo teraz mam go w sobie – wielopiętrową budowlę wewnątrz mnie. Jej kształt nie jest jednak ani stały, ani przewidywalny. To znaczy, że pałac jest żywy, że zmienia się razem ze mną. Mieszkamy w sobie nawzajem. On we mnie, ja w nim, chociaż czasem czuję się w nim jak gość, a czasem wiem, że to ja go posiadam. W nocy pałac staje się wyraźniejszy, przebija się przez ciemność, świeci zielonkawym światłem. W świetle słonecznym jest zbyt jaskrawy, dlatego za dnia pałac staje się niewidoczny, ale wciąż czuje go w sobie (Tokarczuk 2005, 266–267).

Obraz jedzenia jest bardzo wyraźną metaforą oswojenia osobistej przestrzeni. W powyższym fragmencie narratorka szczegółowo opisuje pałac – piwnicę, parter, bibliotekę, piętra oraz strych, z którego okna widać cały świat. Różne części domu są ściśle związane z jakimś wspomnieniem z dzieciństwa. Wewnętrzny pałac narratorki istnieje dzięki wspomnieniom, a wspomnienia nadal są żywe, bo zostały zamknięte w pewnej przestrzeni.

„Twój dom jest twoim większym ciałem” – brzmi motto książki. Otwory domu „wyobrażać mają otwory ciała, dach i strych – głowę, świadomość i rozum, kuchnia – przemiany psychiczne lub alchemiczne, piwnice – popędy, instynkty, podświadomość” (Kopaliński 1997, 69). W powieści Tokarczuk w jednym z zapisów snów pojawia się także wnętrze ludzkiego ciała odzwierciedlające dom. Śniąca narratorka wchodzi do niego przez usta i może się tam swobodnie poruszać, jest sama. Dom jest całkowicie wyposażony, ale wydaje się niezamieszany:

Ludzie są w środku zbudowani jak domy – mają klatki schodowe, obszerne halle, sienie zawsze oświetlone zbyt słabo, tak że nie można zliczyć drzwi do pokoiów, amfilady pomieszczeń, wilgotne komory, wykaflowane śluzowate łazienki z żeliwnymi wannami, schody z poręczami naprężonymi jak żyły, węzły korytarzy, przeguby półpięter, pokoje gościnne, pokoje przechodnie, pokoje przewiewne, w które wpada nagle prąd ciepłego powietrza, schowki, załomy i skrytki, spiżarnie, w których zapomniano o zapasach. (...) Przez kredens w kuchni prześwieca, gdy się spojrzy dość uważnie, jakaś bezkształtna, gąbczasta żywa struktura (Tokarczuk 2005, 186–187).

W innym miejscu znajdziemy porównanie starzenia się ciała Krysi Półoch do przemiany krajobrazu i domu:

Las położony nad domem przerzedzał się tylko, jak brwi Krysi. Jej ojciec wycinał systematycznie młode brzoźki na dyszle i drażgi, świerki na bożonarodzeniowe choinki, ścieżki zamazywały się w wysokich trawach, zupełnie jak linia jej ust, blakły pomalowane na niebiesko ściany ich domu. Jak oczy Krysi (Tokarczuk 2005, 44).

W hinduizmie ciało jest utożsamiane z kosmosem i domem (Eliade 2014, 123). Eliade prezentuje tekst o hatha-jodze, w którym stwierdza, że ciało to dom o jednym słupie i dziewięciu drzwiach (Eliade 2014, 124). Jego zdaniem człowiek mieszka w swoim ciele jak w domu i tworzonym przez niego kosmosie (Eliade 2014, 126). Uznając, że dom funkcjonuje jako metafora ciała, ciągle mamy na myśli całego człowieka, nie zapominając o jego duszy – w psychologii głębi dom symbolizuje to, co się dzieje w człowieku, a często jest z nim nawet utożsamiany (Biedermann 1996, 154). Carl Gustav Jung czerpał inspirację do opracowania teorii nieświadomości zbiorowej z pewnego snu o „eklektycznym gmachu, w którym każda kondygnacja pochodzi z innej ery” (Legeżyńska 1996, 14). Takie wyobrażenie domu pojawia się w opisie lokum Marty:

Dom Marty jest do niej podobny – tak jak ona nie zna niczego, ani Boga, ani jego stworzeń, ani nawet siebie samego, nie chce niczego wiedzieć o świecie. Jest w nim tylko jedna chwila, tylko teraz, ale ogromne, rozciągnięte we wszystkie strony, przytłaczające, nie dla człowieka (Tokarczuk 2005, 388).

Narratorka nadaje domowi cechy Marty. Pod tym względem jej prośba wyrażona na końcu książki, by Marta pokazała swoją piwnicę, wydaje się

szczególnie intymna. Piwnica kryje tajemnicę Marty, narratorka przypuszcza, że ona właśnie tam przesypia zimę:

Ściany z czerwonych gładów, perfekcyjnie ustawionych jedne na drugich, kości domu. Marta oświetliła przeciwną ścianę i zobaczyłam tam zapchane słomą maleńkie okienko. Pod nim stało legowisko, bo nawet nie łóżko. Była to drewniana otwarta skrzynia długości człowieka, położona na czterech kamieniach i w ten sposób izolowana od ziemi. Marta wymościła ją siennikami, baraniami skórkami od Jaśka Boboła zapewne. W nogach porządnie złożony leżał stos kap, narzut i koców (Tokarczuk 2005, 372).

Piwnicę Marty można więc odczytać jako symbol jej podświadomości, głębi duszy. Odpowiedź Marty, że jej piwnica wygląda tak samo jak narratorki, może mieć dodatkowe znaczenie. Jeżeli dom, a szczególnie piwnica, jest symbolem duszy, to rzeka płynąca przez dom narratorki jest ruchomą konstrukcją „Ja”.

Dom posiada także astrologiczne konotacje: „przy stawianiu horoskopów niebo wyobraża się zwykle jako koło podzielone na dwanaście części zwanych Domami; każdemu z tych Domów przypisano pewne dziedziny życia ludzkiego, takie jak np. małżeństwo, przyjaźń, dzieci, wrogowie, śmierć, bogactwo czy pozycja społeczna. Planety przechodzące przez poszczególne Domy mają wpływać na te dziedziny” (Kopaliński 1997, 70). Już sam tytuł powieści sugeruje taką interpretację, a ciała niebieskie i ich przypuszczalny wpływ na życie bohaterów jest stałym i powracającym elementem kompozycji. Bohaterowie wciąż szukają na niebie wyjaśnienia różnych wydarzeń i kryzysów życia, które objawiają się tam na przykład w formie nowo odkrytej planety, komety lub wybuchów na słońcu.

Opisując symbolikę domu, wspomniałam, że dom może oznaczać w polskiej literaturze także ojczyznę. W przypadku *Domu dziennego, domu nocnego* logika motywu działa jakby odwrotnie: obraz domu wiąże się z poczuciem bezdomności, a jego „większy” odpowiednik, czyli ojczyzna, z brakiem korzeni. Skutki dramatycznych wydarzeń po 1945 roku do dziś stanowią żywy problem społeczno-psychologiczny na Ziemiach Odzyskanych, terenach niegdyś niemieckich. Przymusowe migracje powodowały zerwanie ciągłości kulturowej, zniszczenie wielowiekowej kultury i tradycji. Wspólne dla osadników, mimo różnego pochodzenia, było poczucie obcości na ziemiach zachodnich, przeszłość niemiecka pozostawiła swoje ślady w najróżniejszych miejscach codziennego życia.

Temat przeszłości niemieckiej jest poruszany w książce Tokarczuk na dwa sposoby: Niemcy jako bohaterowie akcji oraz jako pamięć, istniejąca w pozostałych po nich przedmiotach. Warto zauważyć, że autorka w trakcie pracy nad książką mieszkała w poniemieckim domu z 1935 roku „na Fluchcie”, czyli w kolonii należącej do wsi Krajanów. Ciekawe, że do dzisiaj mieszkańcy cały czas używają tej starej, niemieckiej nazwy, która pojawia się na kartach powieści tylko raz, bez aluzji, że jest to właśnie miejsce akcji.

Przedstawione „domy” świadczą o tym, że przywiązanie do jakiegoś miejsca jest z jednej strony realizowane poprzez tradycję, pamięć, czyli historię – w obydwu znaczeniach tego słowa; natomiast z drugiej to akt świadomego wyboru. Zakorzenie gdzieś jest zatem możliwe wyłącznie przez opowiadanie historii tego miejsca. Tokarczuk stworzyła mityczną historię okolicy małej wsi w Sudetach, gdzie mieszka. Znajdziemy tutaj lokalną legendę, dziwne, mistyczne historyjki z przeszłości, plotki o dawnych i dzisiejszych mieszkańcach okolicy oraz oczywiście mit założycielski. Wszystko to ma na celu poradzenie sobie z poczuciem braku zakorzenia przy jednoczesnym zwróceniu uwagi, że odnajdywanie korzeni jest możliwe jedynie przez opowiadanie opowieści. Swoją tożsamość tworzymy za pomocą języka i fikcji. Jak w przypadku domu, osiedlenie się w jakiejś krainie jest związane z aktem założycielskim. *Dom dzienny, dom nocny* proponuje nam dokonywanie tego aktu za pomocą literatury. Tworzenie opowieści rozumianej jako symboliczny mit założycielski kreuje przestrzeń oraz nasze miejsce w niej. W tej kwestii zgadzam się z opinią Przemysława Czaplińskiego dotyczącą nowych odmian małych ojczyzn, do których należą według niego także powieści Olgi Tokarczuk:

Właśnie jako narracje nabierają one realności, właśnie jako opowieści odzyskują swoją rolę podstawy naszej tożsamości. (...) Inaczej rzecz ujmując: przestrzeń może być ojczyzną tylko pod warunkiem, że będzie coś mówić, a może mówić jedynie jako tekst, fabuła, narracja. (...) Ojczyzna okazuje się bowiem tylko tym i właśnie tym – narracją, w której stwarzamy swoją tożsamość, swoje korzenie, swój związek z przestrzenią i przeszłością. Taką tedy mamy tożsamość, jaką mapę, i taką mapę, jaką literaturę (Czapliński 2001, 127–128).

Warto przytoczyć na zakończenie słowa z powieści Tokarczuk, będące rozważaniem nad zmianą niemieckich nazw przestrzeni na polskie:

A przecież słowa i rzeczy tworzą przestrzenie symbiotyczne, jak grzyby i brzozy. Słowa wyrastają na rzeczach i dopiero wtedy są dojrzałe w sens,

gotowe do wypowiedzenia, gdy rosną w krajobrazie. (...) Takie słowa nigdy nie umrą, bo potrafią uruchamiać inne swoje znaczenia, rosnąć w stronę świata; chyba że umrze cały język. Z ludźmi pewnie jest podobnie, bo nie mogą żyć w oderwaniu od miejsca. Więc ludzie są słowami. Dopiero wtedy stają się realni. Może to miała na myśli Marta, kiedy powiedziała coś, co mną wstrząsnęło: „Jeżeli znajdziesz swoje miejsce – będziesz nieśmiertelna” (Tokarczuk 2005, 234–235).

Literatura

- Biedermann H., 1996, *Szimbólumlexikon*, Budapest.
- Czapliński P., 2001, *Śmierć zamieszkała*. „Dom dzienny, dom nocny” *Olgi Tokarczuk*, w: tegoż, *Mikrologi ze śmiercią*, Poznań.
- Czapliński P., 2001, *Wzniośle tęsknoty*, Kraków.
- Eliade M., 2014, *A szent és a profán*, przeł. Berényi G., Budapest.
- Eliade M., 2006, *Vallási bielmek és eszmék története*, przeł. Saly N., Budapest.
- Kopaliński W., 1997, *Słownik symboli*, Warszawa.
- Legeżyńska A., 1996, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa.
- Nosowska D., 2004, *Słownik motywów literackich*, Bielsko-Biala.
- Pálfalvi L., 2019, *A sziléziai beavatásregényről a Nobel-díjig*, “Élet és Irodalom”, nr 42.
- Tokarczuk O., 1996, *Szobák [Numery]*, przeł. Mihályi Zs., “Nappali ház”, nr 2.
- Tokarczuk O., 2000, *Az Őskönyv nyomában [Podróż ludzi Księgi]*, przeł., Mihályi Zs., Budapest.
- Tokarczuk O., 2005, *Dom dzienny, dom nocny*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2012, *Ősör és más idők [Prawiek i inne czasy]*, przeł. Körner G., Budapest.
- Tokarczuk O., 2014, *Nappali ház éjjeli ház [Dom dzienny, dom nocny]*, przeł. Körner G., Budapest.
- Tokarczuk O., 2019, *Bizarr történetek [Opowiadania bizarne]*, przeł. Petneki N., Budapest.
- Vas V., 2013, *A beavatás üsvényei Olga Tokarczuk “Az Őskönyv nyomában” című regényében*, “Kalligram”, nr 1.
- Vas V., 2012, *Hermetikus-mitológikus szimbolika Olga Tokarczuk “Ősör és más idők” című regényében*, “Nagyvilág”, nr 5.
- <https://adtplus.arcanum.hu/hu/collection/NappaliHáz/> [dostęp: 11.01.2020].

Viktória Vas – mgr, Wydział Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu im. Pétera Pázmánya w Budapeszcie, Budapeszt, Węgry.

Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych (Literaturoznawcze Studium Doktoranckie) na Katolickim Uniwersytecie im. Pétera Pázmánya. Jej rozprawa doktorska i zainteresowania badawcze koncentrują się wokół współczesnej literatury polskiej, przede wszystkim prozy Olgi Tokarczuk. Tłumaczy współczesną prozę polską i teksty naukowe o literaturze polskiej na język węgierski.

Kontakt: vas.viktoria@yahoo.com