

MAGDALENA PYTLAK  
UNIwersytet Jagielloński, Kraków

### **EMIGRACJE WYOBRAŻONE. PODMIOT NOMADYCZNY W ПИСМА ДО ГАУСТИИ GEORGIEGO GOSPODINOWA**

Niniejszy artykuł jest próbą odczytania cyklu *Писма и фотографии* (*Listy i fotografie*)<sup>1</sup> bułgarskiego pisarza Georgiego Gospodinowa jako całościowego projektu, którego głównym zamysłem jest „odzyskanie” podróży, nadanie jej na nowo niecodziennego charakteru, poprzez „gubienie się” w przestrzeniach wyznaczanych przez różne zakątki obcych krajów. Zanim przejdę do samego tekstu Gospodinowa, zatrzymam się na chwilę przy pojęciach, wokół których organizuję tekst – podróż i podmiot nomadyczny.

Pisząc o twórczości Bruce’a Chatwina, Jerzy Jarniewicz stwierdził, że „podróże i opowieści to sztuki bliźniacze”<sup>2</sup>. Według badacza ich powinowactwo opiera się na swego rodzaju zależności – odwiedzane miejsca posiadają temat, ale to opowieść posiada siłę sprawczą, która nadaje miejscom tożsamość. „Dlatego też odwiedzać różne miejsca na ziemi to poznawać lub snuć o nich opowieści, one to bowiem wyznaczają tych miejsc najważniejsze współrzędne”. Trudno nie zgodzić się z powyższym, tym bardziej, że podróż jest jednym z najstarszych tematów literackich (dla naszego kręgu kulturowego początek tej drogi wyznacza, rzecz jasna, *Odyseja*). W czasach ekspansji wielkich mo-

---

<sup>1</sup> Cykl jest największą częścią zbioru *Писма до Гаустин*.

<sup>2</sup> J. Jarniewicz, *Wędrowki po opowieściach*, „Tygodnik Powszechny” 18.08.2010 (artykuł dostępny na: <http://tygodnik.onet.pl/43,0,51287,artykul.html>).

carstw podróz zyskała nowy wymiar. Europejczyk z jednej strony zyskał możliwość odkrywania nowych dalekich lądów, z drugiej zyskał nowe, „dalekie” tematy. Czasy kolonialne bezsprzecznie przyniosły rozkwit literatury nazwanej podróźniczą. Jest to temat bardzo szeroki i od kilkunastu lat dogłębnie badany. Z perspektywy niniejszej analizy dyskurs kolonialny jest ważny głównie z jednego powodu – zaczął romantyzować podróz i podróźowanie.

Czasy ponowoczesne ponownie zmieniły status podróży. Rozpoczęta w czasach imperialno-kolonialnych globalizacja dała początek procesowi nazywanemu przez socjologię „kurczeniem się świata”<sup>3</sup>. Przemieszczanie stało się szybkie, łatwe i dostępne. Dla mieszkańców szeroko rozumianego świata zachodniego jedynymi ograniczeniami wydają się dziś ograniczenia finansowe. Dzięki nowym technologiom komunikacyjnym niemożność faktycznego przemieszczania się nie oznacza niemożności zobaczenia wybranego miejsca na Ziemi (a coraz częściej we Wszechświecie). Telewizja, internet, fotografia cyfrowa umożliwiają „docieranie” w najbardziej odległe miejsca, zdobywanie wiedzy na ich temat, a nawet ich doświadczanie. Dlatego przewartościowaniu musiały ulec także pojęcia definiujące osobę podróźującą/ przemieszczającą się. Wędrowiec, turysta, migrant, nomada, pielgrzym i tułacz to postaci zredefiniowane. Zaczęę od tych ostatnich, ponieważ wydają się być pojęciami, które uległy największej dezaktualizacji. Pielgrzym, nazwanego przez Zygmunta Baumana przodkiem turysty<sup>4</sup>, od innych podróźników odróżnia celowość przemieszczania się. Pielgrzymuje się zawsze dokądś. Pielgrzym podejmuje trud podróży, aby dotrzeć do miejsca kultu. Podróż jest swego rodzaju ofiarą, ale sama w sobie nie stanowi wartości. Tułacz nie posiada własnego domu, schronienia, żyje w drodze. Zgodnie z legendą<sup>5</sup>, przemieszcza się z musu, za karę,

<sup>3</sup> Zob. P. Sztompka, *Socjologia zmian społecznych*, Kraków 2005, s. 93–95.

<sup>4</sup> Z. Bauman, *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach nowocześnieści* [w:] idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 145.

<sup>5</sup> Mam tu na myśli popularną figurę Żyda Wiecznego Tułacza (Ahaswerusa). Wg legendy, to on popędzał Chrystusa podczas drogi krzyżowej i miał usłyszeć: „Idę, idę, ale ty poczekaś aż do mego powrotu” (zob. *Legenda o Ahaswerze. Antologia tekstów*, wstęp, wybór, opracowanie W. Piotrowski, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2008).

żyje w ciągłym oczekiwaniu. W tym przypadku liczy się sam proces podróży oraz jego ciągłość. Migrant z kolei ma ustalony i cel, i miejsce przeznaczenia. Jego figura została jednak zawłaszczona przez kontekst polityczno-ekonomiczny. Wędrowiec wydaje się najszerzym z powyższych pojęć, najmniej ograniczającym. Zygmunt Bauman wykorzystał figurę wędrowca do ukazania kondycji człowieka w czasach nowoczesnych. Jest to jednak wizja bardzo pesymistyczna. Człowiek nowoczesny jest w ciągłym ruchu, a sama nowoczesność to niemożność trwania w bezruchu.

Być nowoczesnym to tyle, co być bez ustanku „na chodzie”. Ruch nie jest bynajmniej sprawą wyboru, jak nie jest nią nowoczesność sama. Jest się w ruchu, bowiem bytuje się w świecie rozdartym między urodą wizji i szpetotą rzeczywistości [...]. Mieszkańcy takiego świata są wędrowcami z musu – choć wyruszają w drogę po to, by osiąść. Za tym rogiem jest, powinna być, musi być urocza ulica, na której można się będzie osiedlić; lecz za każdym rogiem pojawia się nowy róg, a wraz z nim nowe rozczarowanie i nowa, nie zniweczona jeszcze nadzieja<sup>6</sup>.

Jest więc w pewien sposób wędrowiec podobny do tułacza. Różnica polega na tym, że tułacz nie posiada domu, a wędrowiec go ma, choć, jeśli dom uznajemy za synonim bezpieczeństwa i stabilizacji, jest on pozorny. Podróżnikami czasów ponowoczesnych (czy też hipernowoczesnych) są turysta i nomada. Turysta, w ujęciu Baumana, to człowiek, dla którego, odwrotnie niż w przypadku wędrowca, podróżowanie jest „lekkie”<sup>7</sup>. Turysta wyrasta z ponowoczesności, nie należy do żadnego z odwiedzanych miejsc, jest mistrzem uników. Jego podróż składa się z oddzielnych epizodów, widokówek z różnych miejsc. „Świat turysty składa się z widoków, nie kształtów. To nie tyle właściwości oglądanych rzeczy, ile wędrujące zainteresowania turysty, jego wiecznie ruchliwa uwaga, zmienne punkty widzenia, nadają światu formę – zawsze zresztą równie ulotną i tymczasową jak owo spojrzenie, które powołało ją do życia” – pisze socjolog<sup>8</sup>. Jest jeszcze jeden element, który określa tu-

<sup>6</sup> Z. Bauman, *O parweniuszu i pariasie, czyli o bohaterach i ofiarach nowoczesności* [w:] *Ponowoczesność...*, op. cit., s. 114.

<sup>7</sup> Idem, *O turystach i włóczęgach*, op. cit., s. 143–149.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 146.

rystę – specyficzny rodzaj beztroski czy wręcz brak poczucia odpowiedzialności: „Lepienie świata turystyczną metodą jest dziecinnie łatwe – ale też i konsekwencji dla świata pozbawione”<sup>9</sup>. Jest wreszcie nomada – podróżnik, którego droga nie ma końcowego celu, ale i dla którego przemieszczanie nie jest celem samym w sobie. Nomada nie jest bezdomny. Utożsamia się z miejscem, w którym przebywa, eksploatuje je i opuszcza (ale nie porzuca). Nomada w pewnym sensie wszędzie jest „u siebie”. Wyróżnia go specyficzny rodzaj poszanowania dla ziemi, na której osiadł (ale której nie posiadał). Dla mnie metafora nomady osadza się także na swobodnym przekraczaniu szeroko rozumianych granic oraz pewnej cykliczności, związanej pierwotnie z cyklem natury i porami roku. Współczesny nomadyzm jest więc także figurą romantyczną.

Ciekawe ujęcie tożsamości przemieszczającego się zaproponowała Roisi Braidotti<sup>10</sup>. Badaczka, wykorzystująca pojęcie podmiotu nomadycznego do opisu form ucieleśnienia oraz różnic seksualnych we współczesnym feminizmie, słusznie zauważyła, że z rozróżnieniem podmiotów przemieszczających się korespondują gatunki literackie. Wprawdzie Braidotti mówi o trzech figurach: migrancie, banicie i nomadzie, jednak jej uwagi można rozszerzyć na inne figuracje. Według filozofki:

migrant [...] jest schwytywany w stan bycia pomiędzy, dlatego też jego oryginalna narracja destabilizuje teraźniejszość. Literatura migranta dotyczy zawieszonych, a często niemożliwej teraźniejszości; pełno w niej tęsknoty, nostalgii i niedostępnych horyzontów. W tej literaturze przeszłość działa jak brzemień; dźwiga ona skostniałą definicję języka, w którym odnotowuje się uporczywe powracanie przeszłości w teraźniejszości<sup>11</sup>.

Uwiązanie migranta bliskie jest uwiązaniu tułacza. Braidotti przypisuje migrantowi angielski czas teraźniejszy dokonany (*present perfect*), który, według mnie, doskonale określa także narrację tułacza. Wszystko, co dzieje się teraz jest zdeterminowane; dzieje się dlatego,

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienia i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 52.

że wcześniej zdarzyło się coś innego. Wiele podobieństw widzę tu także w Baumanowskim wędrowcu. Tyle, że jego terażniejszość destabilizuje przyszłość, wizja tego, co znajduje się za kolejnym rogiem. Jego czasem gramatycznym byłby *future perfect* – czas przyszły uprzedni – z charakterystycznym „wtedy będzie tak...”. Turysta jest zawsze „tu” i „teraz”; najbardziej odpowiada mu czas terażniejszy prosty (*present simple*). Jeśli przyjmujemy, że tożsamość nomadyczną wyróżniają powtórzenia, cykliczne ruchy, rytmiczne przemieszczenia<sup>12</sup>, to jej czasem gramatycznym jest czas terażniejszy ciągły (*present continues*). Opowieść nomady nie należy jednak do wielkich narracji powieściowych. Jego historia to ciągły proces, dziejąc się. Taka w moim odczuciu jest twórczość Georgiego Gospodinowa wraz z jej wciąż na nowo zapisywanym tematem – pisaniem. W tym miejscu zajmę się jedynie jej wycinkiem, który z kolei w ciekawy sposób łączy tę nomadyczną podmiotowość z jej pierwotnym żywiołem – podróżowaniem.

W roku 1995 w Bułgarii ukazała się *Българска христоматия* – literacka mistyfikacja autorstwa grupy młodych twórców<sup>13</sup>. W tomie pojawił się między innymi wiersz Gospodinowa, nad którym widniało motto podpisane: „Gaustyn z Arles, XII wiek”. Mimo, że cały tomik był jawną postmodernistyczną zabawą, postać tajemniczego myśliciela wprowadziła w zakłopotanie wiele osób ze świata nauki<sup>14</sup>. Gospodinowska mistyfikacja wyszła na jaw, kiedy Gaustyn powrócił w innych utworach autora (w tomie opowiadań *И дъгуи учопуи*<sup>15</sup>) – już nie jako myśliciel z Arles, ale jako człowiek o wielu imionach oraz ogrodnik. Gaustynowi poświęcona zostaje wreszcie książka poetycka *Писма до Гаустин* (*Listy do Gaustyna*)<sup>16</sup>. Tu tytułowy bohater swobodnie przemieszcza się między utworami – jest uczniem VI b (*Hey Jude, 7'09"*),

<sup>12</sup> R. Braidotti, op. cit., s. 50.

<sup>13</sup> Jej autorzy to: Bojko Penczew, Georgi Gospodinow, Plamen Dojnow i Jordan Ewtimow.

<sup>14</sup> Oficjalnie przyznało się do tego kilka osób, m. in. profesor Albena Chranowa w liście otwartym, napisanym z okazji wydania *Listów do Gaustyna* w Rumunii (zob. eadem, *Моят живот с Гаустин*. Tekst dostępny na: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=99&WorkID=6862&Level=1>).

<sup>15</sup> Książka ukazuje się w 2001 roku.

<sup>16</sup> *Писма до Гаустин* wydane są w roku 2003.

ogrodnikiem (*Чай от рози; Какво става с градината пред къщи, когато душата си отива*), autorem kazań (*Налъми и кораби*).

Książka składa się z czterech części: *Любовният заек (Milosny zajac)*, *Перипетия (Perypetie)*, *Ритуалът (Rytual)* i *Писма и фотографии (Listy i fotografie)*. Pierwsze trzy części to wiersze. *Listy i fotografie* wyróżniają się przede wszystkim formą – większość tekstów (*Fotografie*) to miniatury prozatorskie, podobnie jak – zamykający nie tylko cykl, ale i cały tomik – *Portugalski album*. Autorem listów/ fotografii jest jedna osoba, G. (Г.)<sup>17</sup>. Ponadto, wszystkie składające się na cykl utwory (a jest ich dziewięć) opowiadają – pośrednio lub bezpośrednio – o podróżowaniu. Wrażenie swoistej jedności wzmagają odniesienia intertekstualne między poszczególnymi utworami<sup>18</sup>. Całość tworzy swego rodzaju dziennik z podróży. Nie chodzi tu jednak o konkretną podróż, nawet nie o proces przemieszczania się, ale o bycie w innym, obcym miejscu. Jak słusznie zauważyła Caren Kaplan, czasy ponowoczesne przyniosły pewne zagrożenie romantyzowania obrazu nomadycznej podróży<sup>19</sup>. Gospodinow – pisarz, ale i literaturoznawca – wyraźnie sobie z tego zagrożenia zdawał sprawę. Dlatego podjął, zgodnie z poetyką palimpsestu, pewną grę. Grę tożsamości nomady i jego relacji z odwiedzanymi miejscami.

Warto w tym miejscu zaznaczyć za Mariją Lipiskową<sup>20</sup>, że *Listy do Gaustyna* są w równym stopniu odpowiedzią na pocztówki Derridy<sup>21</sup>, co listy Jaworowa<sup>22</sup>. Autor odwołuje się zarówno do rodzimej tradycji, jak i do poststrukturalistycznych eksperymentów, ale poza oczywistą

<sup>17</sup> Inicjał to jeden z elementów zabawy z czytelnikiem. G. może być skrótem od imienia lub nazwiska samego autora, może także oznaczać Gaustyna. W oryginalnym cyrylickim zapisie Г. jest identyczne z grecką literą *gamma*.

<sup>18</sup> Intertekstualność wychodzi poza ramy cyklu. Gospodinow podejmuje dialog z innymi utworami – swoimi (choćby tymi, w których pojawia się Gaustyn) i cudzymi, o czym piszę dalej.

<sup>19</sup> C. Kaplan, *Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse*, „Cultural Critique” 6, 1987, s. 187-198.

<sup>20</sup> М. Липискова, *Поценски картички*, Електронно списание „LiterNet”, 23.12.2004, № 12 (61).

<sup>21</sup> J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion 1980.

<sup>22</sup> П.К. Яворов, *Писма. Автобиографични материали* [w:] *Събрани съчинения*, t. 5., Sofia 1979.

zabawą z formą, poza meta-korespondencją, bułgarski pisarz wziął na warsztat podróżowanie. Gospodinow sięgnął po isticie kolonialne narzędzia (listy, fotografie), nie jest to jednak projekt kolonizacyjny. Autor listów nie zawłaszcza terytorium, na którym się znalazł, nie odkrywa nowych lądów; on je doskonale zna. Niczym nomada, który przemieszcza się w miejsca znane i sprawdzone, podmiot liryczny/ narrator/ autor listów Gospodinowa wie dokąd zmierza. Są to miejsca określone i dostępne, jak Sarajewo i Lizbona. Podmiot mówiący próbuje im jednak nadać nowy status, próbuje je odczarować z powszedniości.

Podmiot porusza się po miejscach pospolitych, takich, które współczesna humanistyka nazywa „nie-miejscami”<sup>23</sup>. Koncepcja „nie-miejsca” wyrosła na gruncie badań społecznych nad po-ponowoczesnością (hipernowoczesnością). Dotychczas antropologia zajmowała się wspólnotą „tu” i „teraz”, czyli w określonej czasoprzestrzeni. Czasy po-ponowoczesne zmusiły ją do zajęcia się problemem jednostki w sytuacji nadmiaru przestrzeni. A zatem powracamy tu do wspomnianego już procesu kurczenia się świata, rozumianego jako ograniczanie miejsc niedostępnych. „Nie-miejsca” to przestrzenie wspólne, anonimowe, które z jednej strony zapełnione są ludźmi, z drugiej jednak nie tworzą ani tożsamości, ani relacji. Mowa tu o dworcach, lotniskach, supermarketach, pokojach hotelowych, czyli miejscach wpisanych w życie ofiar ponowoczesności – turystów. Podmiot Gospodinowa nie jest jednak Baumanowskim turystą. Należy do hipernowoczesności; próbuje odzyskać i miejsca, i podróż. Odrzuca rolę turysty na rzecz nomady. Narrator/ bohater cyklu *Listy i fotografie* jest podmiotem nomadycznym.

Cykl otwiera *Fotografia I*. Początek tej części i całego cyklu brzmi następująco<sup>24</sup>:

Гаустине, като откликвам на молбата ти да преразкажа тази фотография, бързам да те предупредя, че в нея няма никакво знамение освен нирваната на един бавен следобед в Сараево и лентяйстването на троицата, които ще ти

<sup>23</sup> W.J. Burszta, *Samotność w świecie nadmiaru. Przedmowa do polskiego wydania* [w:] M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. XI–XIII.

<sup>24</sup> Wszystkie teksty z cyklu cytuję za wydaniem: *Писма и фотографии* [w:] *Балади и разпади*, Sofia 2007, s. 203–230.

изредя по-долу, събрани по една случайност там в края на някакъв октомври. Тук седим отвън на кафенето встрани от чаршията, на малка квадратна маса с мушама, нарисувана в източна геометрия.

Gaustynie, w odpowiedzi na twoją prośbę, aby opisać tę fotografię, muszę cię uprzedzić, że nie przedstawia ona niczego, poza nirwaną pewnego powolnego popołudnia w Sarajewie i lenistwa trójki ludzi, których wymienię dalej, a którzy zebrali się tam przypadkiem pod koniec pewnego października. Siedzimy tu przed knajpką niedaleko targowiska, przy małym kwadratowym stole z ceratą we wschodnio-geometryczne wzory.

Odzierając Gospodinowowską narrację z nomadycznej podmiotowości, otrzymalibyśmy informację, że osoba mówiąca wraz z dwójką innych ludzi znajduje się w Sarajewie, w knajpce nieopodal targu. Z kolejnych fragmentów tekstu moglibyśmy wyłuskać informację, że miejsce jest dość gwarne. Towarzysze G. to aktorka i poeta. G. ujawnia częściowo swoją tożsamość – także jest poetą (*Сега ще ти представя, Гаустине, тримата от фотографията. Двама поети и една актриса [...] аз, също преобличал се като фаталния чирпански поет*). Jeśli połączymy to z „październikowym popołudniem” i przypadkowym spotkaniem, rysuje nam się obraz „nie-miejsca” właśnie: grupka obcych sobie ludzi w tętniącym życiem miejscu. Ale podmiot nomadyczny Gospodinowa nadaje swej opowieści nowy, romantyczny wymiar. Bohaterem staje się przestrzeń. Nie jest to jednak przestrzeń-miejsce z fotografii (*knajpka niedaleko targowiska*). Jest to swego rodzaju projekcja, przestrzeń wyobrażona – Orient.

Намирам Ориента по своему геометричен, и това е геометрия на лабиринта, на облото, имайки предвид линии на витите баклави, витите коридори на тукашната баница, завъртените чалми на целувките от яйчен белтък. Витиевата геометрия на сарая и сарайлията. Греховен лабиринт, отдето би те извело пението от джамиите по пладне (то не е излязло на фотографията), но за нас и тази благочестива ариадена нишка е само част от шербетите на следобеда, омаломощена музика за християнското ни ухо.

Uważam, że Orient jest na swój sposób geometryczny i jest to geometria labiryntu, krągłości, mam na myśli zawijane bakławy, zawijane korytarze tutejszej banicy, zakręcone turbany pocałunków białka. Zawila geometria rogu i rogala. Grzeszny



labirynt, z którego może cię wyciągnąć popołudniowe nawoływanie z meczetów (ono nie wyszło na zdjęciu), ale dla nas ta bogobojna/ pobożna nić Ariadny jest tylko częścią słodkości popołudnia, obezwładniającą muzyką dla naszych chrześcijańskich uszu.

Dla mieszkańca Bałkanów, szczególnie zaś dla autora piszącego w języku kraju, który bezpośrednio graniczy z Turcją (co więcej, przez pięć wieków był pod jej wpływem politycznym i kulturowym) Orient nie jest miejscem bardzo odległym, intrygującym. Zawijaną banicę można kupić na każdym rogu w Sofii, bakławę w każdej cukierni, a popołudniowe nawoływanie imama jest jednym z elementów życia wielu bułgarskich miast i miasteczek. Nadawanie Orientowi orientalnego charakteru jest więc oczywistym zabiegiem literackim, poza. Dla podmiotu podróż do Sarajewa wydaje się być podróżą w nieznane. „Wyobcowany” ze świata, do którego w rzeczywistości należy, „wycięty” z kontekstu, może zachwycać się *labiryntami wypieków* czy też pisać o dobiegającym z meczetu głosie jako *obezwładniającej muzyce dla jego chrześcijańskiego ucha* (!).

Impresję z *Fotografii I* podmiot kontynuuje w kolejnym utworze – wierszu *Баклавите на деня*.

Да вкусим Ориента // О // Ориента // орнаменти // и геометрия // на кръглото // на кръгове // към сладкото на ада // със свита от мухи // вергилиеподобни // пропадане // из лабиринтите на баклавите // по сладките спирали на захарните пръчки // по лепкавите сфери на карамелените ябълки // надолу // из витите галерии на баници бюреци (...)

Posmakujmy Orientu // O // Orientu // ornamentów // i geometrii // kręgów // ku słodczy piekła // ze świtą much // jak Wergiliusz // przepadanie // w labiryntach bakławy // w słodkich spiralach cukrowych lizaków // w lepkich sferach karmelizowanych jabłek // w dół // przez zawijane korytarze banic bureków (...)

Orient zamienia się w *Listach do Gaustyna* w mityczny (ale nie mistyczny) labirynt. Odzyskany i przetworzony zostaje wykorzystany do czysto literackiej zabawy. Przestrzeń Orientu staje się labiryntem – przestrzenią zagadki, ale i gry.

(...) аз бих останал доста дълго тук // на дъното на тази маса // бих пушил на провала // мечтаейки чибук // следобеда бих коткал // бих мъркал като котка // с внимание // бих слушал на пчелите // пияни от боза // следобедната сводка (...)

(...) zostałbym dość długo tutaj // na dnie tego stołu // paliłbym do upadłego // marząc o fajce // po południu bym się tulił // mruczałbym jak kot // z uwagą // słuchałbym pszczół // upitych bożą // popołudniową kusicielką (...)

W kolejnych utworach (*Fotografia II* i *Jesień światowa*) podmiot przemierza Sarajewo niczym arenę historii. Tym razem G. dzieli się z Gaustynem spostrzeżeniami z próby odnalezienia sławnego mostu, na którym Gawriło Princip dokonał zamachu na arcyksięcia Franciszka Ferdynanda. G. rezygnuje jednak z podstawowego atrybutu turysty – mapy – i postanawia na własną rękę odnaleźć most. Każdy, kto choć odrobinę zna Sarajewo wie, że obiekt ten znajduje się w centrum miasta. Oczywiście, rozpoznanie mostu (z perspektywy współczesnej architektury urbanistycznej przypominającego raczej kładkę) może nastręczyć pewnych trudności, ale stwierdzenie narratora, że *pod sam koniec dnia ktoś się zmiłował i wskazał mu most* znów wydaje się być mocno przesadzone. Romantyczny projekt trwa. Zaraz potem następuje opis – istny portret wyobcowania.

И ето ме тук. Минавам предпазливо по отсрещния тротоар, спирам се, прекалено нехайно паля цигара, а под якето стискам заредена „Смяна” [...]. На историческото място точно под голямото петно от изкъртената плоча един старец продава чадъри.

I oto jestem tu. Idę na wszelki wypadek przeciwległym chodnikiem, zatrzymuję się, wyjątkowo niechlujnie odpalam papierosa, a pod kurtką ściskam naładowaną „Smienę” [...]. W tym historycznym miejscu dokładnie pod śladem po zerwanej tablicy jakiś staruszek sprzedaje parasole.

Podmiot z premedytacją stawia się w pozycji obcego/ wyobcowanego, sięgając po przerysowane wręcz elementy – samotny spacer po mieście, deszcz, niedbale odpalony papieros, chowany pod kurtką stary aparat fotograficzny. Wyobcowanie jest jednak konieczne w proce-

sie powtórnego nadawania podróży jej dawnego, niecodziennego czy wręcz romantycznego charakteru. Podmiot po raz kolejny odczarowuje „nie-miejsce”, jakim jest zatłoczony most (*Przejeżdża masa samochodów*) w centrum miasta, poprzez nadanie mu indywidualnego charakteru. Z jednej strony G. przywołuje historię (kolejną ofiarę ponowoczesności<sup>25</sup>), z drugiej strony ukazuje ją przez pryzmat własnych skojarzeń i odczuć. Stojąc na moście decyduje się nacisnąć spust migawki. Moment ten nakłada się z początkiem burzy – zrywa się wiatr, niebo przecinają błyskawice, ludzie zaczynają się rozbiegać. Dzięki literaturze historia zatacza koło:

Стоях под една стреха, на същото място и изпитвах историческо чувство за вина. Спомних си всички убоги учебници по история, където се казваше, че надвисналите тъмни облаци над Европа само чакали искрата на онзи сараевски изстрел.

Stałem pod jakimś daszkiem, w tym samym miejscu i miałem historyczne poczucie winy. Przypomniały mi się wszystkie nędzne podręczniki do historii, w których mówiono o tym, że ciemne chmury jakie nadciągnęły nad Europę tylko czekały na iskrę tego sarajewskiego strzału.

Podmiot nadaje tej chwili niezwykle charakter wprowadzając element zbiegu okoliczności: pojawienia się podmiotu w odpowiednim miejscu i czasie.

Narrator powtarza swoistą strategię wyobcowania, ponownie nie tyle z miejsca, ile z kontekstu, w *Fotografii IV*. Tym razem podmiot dystansuje się do Bałkanów. Warto na marginesie zauważyć, że „wyobcowanie” jest możliwe wyłącznie w przypadku osoby żyjącej w konkretnym kraju. Metafora wyobcowania, podobnie jak metafora uchodźstwa, pojawiła się w świecie etnocentrycznym.

Już pierwsze słowa sygnalizują wagę przestrzeni – narrator mówi o *geografii zdjęcia*, by w kolejnym zdaniu podać niemalże dokładne współrzędne miejsca, o którym pisze: *5 godzin od Solunia, trzy od Ko-*

<sup>25</sup> Wydarzenia historyczne spowszedniały w tym samym stopniu, co przemieszczanie się. Poprzez nadmiar, przeładowanie informacyjne historia straciła na wartości (zob. M. Augé, op. cit., s. 52–53).

*zani i godzinę od Floriny*. Pogranicze albańsko-grecko-macedońskie. Wioska w samym środku Bałkanów. G. znów nie zdradza się z celem czy przyczyną pobytu. Po raz kolejny decyduje się odwołać do sytuacji „zagubienia”. *Późnym wieczorem ulokowano nas w dawnym gimnazjum w pewnej wyludniającej się wiosce. Surowo wybielone wapnem ściany i wysokie sufity. Następnego ranka wychodzimy na zewnątrz, jest sierpień, więc słońce już przypieka, a my z radością odkrywamy, że wieś żyje*. Ku zdziwieniu podmiotu ludzie mówią tu zrozumiałym, swojskim językiem (*нашненски*), jakąś tajemniczą ogólnobałkańską mieszanką. Podmiot czuje się niczym filologiczny Kolumb. Wszystko wokół wydaje się go zadziwiać. G. wciąga czytelnika w tę dziwną grę, ale już po chwili zdradza się ze swoim oszustwem, ze swoją pozą. Przyczyną zdrady jest kobieta.

Знам, че вече тръпнеш да научиш нещо за жената на снимката. Хубава е, нали, и не прилича да е тукашна. Габриела, около 35-годишна, играла на Бродуей, балерина и австрийка в едно. Минала по тези места преди 3 години, харесало ѝ, зарязала всичко и останала. Сама, ако не бром онова страховито куче, което виждаш в долния ляв ъгъл.

Wiem, że już się nie możesz doczekać żeby dowiedzieć się czegoś o kobiecie ze zdjęcia. Ładna, prawda, i nie wygląda na tutejszą. Gabriela, około 35-letnia, grała na Broadwayu, balerina i Austriaczka w jednym. Przemierzała te okolice trzy lata temu, spodobało jej się, rzuciła wszystko i została. Sama, nie licząc tego wspaniałego psa, którego widzisz w lewym dolnym rogu.

Nieco dziwnym zbiegiem okoliczności zdaje się spotkanie z austriacką baleriną w samym środku „nikąd”. Wydaje się, że był jakiś powód tej destynacji, coś musiało pokierować podmiotem i towarzyszami jego wyprawy (raz zdradza się pierwszą osobą liczby mnogiej). Wydaje się mało prawdopodobnym, że podróżnicy nieprzypadkowo znaleźli się w tym konkretnym miejscu, *това забутано селце в най-забутаната част на Балканите*, w tym konkretnym momencie. Ale podmiot jest konsekwentny. Projekt „odzyskiwania podróży” trwa: *jakby ta zapomniana wioska w najbardziej zapomnianej części Bałkanów znajdowała się w centrum świata [...]*. *Są momenty, kiedy czujesz, że centrum świata jest czymś lekkim i ruchomym [...]*.

Przeciwagę dla romantycznej wizji stanowi quasi komentarz do tekstu – wiersz *Кучето на Габриела (Pies Gabrieli)*.

Баща му е сръбска овчарка // майка му – албанска хрътка // Единият му дядо – българска каракачанка // Другият по майчина линия идва от Солун // Мелезът на Балканите – смее се Габриела // (тя е австрийка с майка унгарка) – // не се бои от гърмежи // добро е за лов // ближе ръцете на всички // не се сърди ако му викаш // само понякога само понякога // (много рядко обаче) // се хвърля и хапе хапе...

Jego ojciec to serbski owczarek // jego matka – chart albański // Jeden z dziadków – bułgarski karakaczan // drugi ze strony matki pochodzi z Solunia // Mieszaniec bałkański – śmieje się Gabriela // (jest Austriaczką z matki Węgierki) – // nie boi się huku // nadaje na polowanie // liże po rękach każdego // nie zezłości się jak niego krzykniesz // tylko czasem tylko czasem // (jednak bardzo rzadko) // rzuca się i gryzie gryzie...

G. po raz kolejny niby puszcza do czytelnika oko, jednak jest w tym geście coś poważnego, a właściwie smutnego. Zaduma nad skomplikowaną historią Bałkanów.

*Fotografia III* na pierwszy rzut oka jest różna od pozostałych utworów cyklu. W pewien sposób nie pasuje do reszty. Narracja dotyczy tego, co, jak się dowiadujemy, od dłuższego czasu chodzi po głowie podmiotowi, a mianowicie faktu liczenia długości ludzkiego życia w latach. G. dzieli się z Gaustynem przemyśleniami na ten temat: licząc w latach otrzymujemy niezbyt imponujący wynik około siedemdziesięciu, osiemdziesięciu lat. Jeśli jednak zaczęlibyśmy odmierzać życie w dniach albo godzinach wynik nabrałby innego znaczenia, stałby się bardziej optymistyczny. Tytułowa fotografia tylko pozornie nic nie przedstawia. W rzeczywistości, jak wyjaśnia narrator, jest ilustracją ciemności nocy po tym, jak zabrakło prądu. Podmiot jednak dobrze zna adresata swego listu i zdaje sobie sprawę z tego, że podobne przemyślenia mogą co najwyżej wywołać śmiech Gaustyna. Dlatego jego wywód kończy zapowiedź załączonego wiersza, który ma stanowić rodzaj komentarza do listu. Sygnalizując ścisły związek dwóch utworów, autor daje nam niejako prawo do ich wspólnego odczytywania. Wiersz *Числа (Liczby)* opisuje moment, gdy zgasło światło.

Тази вечер внезапно спря токът, // повъртяхме се малко, попсувахме, нямахме свещи, // и тогава тя каза: //хайде, получавам // клаустрофобия от тъмното, макар че думата // беше друга, но каза хайде, // и аз се страхувах, хайде // да излезем навън, докато дойде. // И излязохме.

Dziś wieczorem nieoczekiwanie wyłączyli prąd, // chwilę się pokręciliśmy, poprzekliнали, nie mieliśmy świeczek, // i wtedy powiedziała: // chodź, dostaję // klaustrofobii w tych ciemnościach, mimo że słowo // było inne, ale powiedziała chodź, // ja też się bałem, chodź // wyjdźmy na zewnątrz, dopóki nie włączą. // I wyszliśmy.

Przerwa w dostawie prądu stała się pretekstem do ponownego odkrycia piękna przestrzeni – (wszech)świata.

Над тъмните покриви зрееха // звезди като дини (аз), // като в *Bumie* (тя). // Мълчахме, протегнали шии // като пилци към Квачката с пилците, като мечета // към Голямата мечка, като изпаднали от небето... // Тогава тя каза: ставам на трийсет (знаех), // а толкова рядко // гледам звезди...

Znad ciemnych dachów wyglądały // gwiazdy jak arbuzy (ja), // jak w *Księdze Rodzaju* (ona). // Zamilkliśmy, wyciągając szyje // jak kurczęta w stronę Kury z kurczętami, jak niedźwiadki // w stronę Wielkiej Niedźwiedzicy, jakbyśmy spadli z nieba... // Wtedy powiedziała: zbliżam się do trzydziestki (wiedziałem), // a tak rzadko // patrzę na gwiazdy...

Zaskoczenie G. i jego partnerki tym razem wydaje się być spontaniczne i prawdziwe. Epizodyczność nie odbiera jednak zdarzeniu racji uczestnictwa w projekcie. Wręcz przeciwnie – wszak żaden z tekstów cyklu nie znalazł się w nim przypadkowo. Mimo iż ta część *Listów do Gaustyna* nie odnosi się bezpośrednio do aktu faktycznego, fizycznego przemieszczania się, ujawnia nomadyczną naturę podmiotu. Dochodzi do przekroczenia pewnej granicy, do oderwania się od przyziemności, ale jednocześnie do odkrycia zapomnianej (bo należącej do czasu przeszłego – dzieciństwa) aktywności – patrzenia w niebo pełne gwiazd. Podmiot „odzyskuje” tę czynność, która tak jak podróżowanie, wydarzenia historyczne i wiele innych rzeczy uległa degradacji w czasach hipernowoczesnych. *Kiedy włączą światło, powiedziałem jej, // zgasimy lampy* – postanawia G.

Strategia „wyobcowania”, świadomego zagubienia podczas podróży osiąga swą kulminację w ostatnim utworze cyklu. Już sam tytuł, *Португалски албум (Portugalski album)*, w zestawieniu z *fotografiami* i wierszami, jest niejako zapowiedzią większej formy. I faktycznie utwór ten jest najobszerniejszy. Od reszty odróżnia go także cel podróży – tym razem podmiot wyrusza poza Bałkany. Snuta opowieść, mimo iż odwołuje się do wielkich narracji<sup>26</sup>, sama do nich nie należy. Narracja Gospodinowa jest pocięta, fragmentaryczna, ponowoczesna. Nie ma w sobie jednak nic z epizodyczności, charakteryzującej doświadczenia Baumanowskiego turysty. Wszystko, o czym pisze podmiot jest przemyślane i celowe. Mimo ponowoczesnej formy, narracja pełna jest romantycznej tęsknoty, którą w przewrotny sposób podkreśla właśnie forma wypowiedzi. Doświadczenie wydaje się rozgrywać tu nie tyle w samej opowieści, ile w przemilczeniach. Każde ze zdań kończących poszczególne fragmenty podejmuje ważną, niemal egzystencjalną myśl, a następująca po nich pauza (graficzne rozdzielanie) niejako zachęca czytelnika do zatrzymania się nad nią, do zastanowienia<sup>27</sup>.

Podmiot zdradza swą tożsamość już w pierwszym fragmencie. Nie tylko zaznacza do jakich czasów należy; zaznacza też swoją literacką, „gatunkową” przynależność.

Днес прекосих континента.

Ето едно невъзможно изречение за преди сто години. Това прекосяване би било друг жанр, друго пътуване, влакове или автомобил, нощувки, убиващи времето разговори. Преди сто години би било дълъг разказ, пътепис, повест. Преди двеста – приключенски роман.

А сега само едно изречение.

Днес прекосих континента.

<sup>26</sup> Warto zaznaczyć, że *Album* rozpoczyna się cytatem z *Dzienników* portugalskiego pisarza Miguela Torgi, szesnastotomowego dzieła życia pisarza. Cytat kończy zdanie: *Piszę te słowa i jutro wyruszam do Europy*. Sparafrazowane zdanie rozpoczyna utwór Gospodinowa: *Przepisuję te słowa i jutro wyruszam do Portugalii*.

<sup>27</sup> Pośród tych zdań są na przykład te dotyczące państwowości czy narodu: *Mówią, że narody, których historia ułożyła się tragicznie z największym zaangażowaniem obchodzą święta; Ogromna nostalgia każdego upadłego imperium, ale też takie: Nie jesteśmy w stanie przywołać w swym umyśle obrazu zapachu, chyba że do nas dolatuje w tym momencie. Taka ulotność pamięci*.

Dziś przemierzyłem kontynent.

Oto jedno niemożliwe do wypowiedzenia sto lat temu zdanie. To przemierzenie byłoby innego rodzaju, inna podróż, pociągi albo samochód, noclegi, zabijające czas rozmowy. Sto lat temu byłoby to długie opowiadanie, dziennik podróży, nowela. Dwieście lat temu – powieść przygodowa.

A teraz tylko jedno zdanie.

Dziś przemierzyłem kontynent.

Dalej następuje gra formy z treścią. Gospodinow neguje dotychczasowy związek: daleka podróż – wielka narracja. W formie należącej do po- czy, jak chce socjologia, hipernowoczesności, ujmuje przemysłenia rodem z czasów wielkich zamorskich wypraw. *A tak naprawdę, Portugalia jest początkiem czy końcem Europy?*

Дали континента тръгва оттам, или там свършва - на брега на Атлантика, където се изправя на нокти, на скали, с някакъв древен ужас, че земята е дотук и оттук нататък няма твърд, небитие и безкрайна вода е, над която Дух Божи я се носи, я не.

Czy kontynent zaczyna się tam czy tam się kończy – na brzegu Atlantyku, gdzie staje na palcach, na skalach, z jakimś starożytnym przerażeniem, że tu kończy się ziemia i dalej nie ma lądu, jest niebyt i nieskończona woda, nad którą Duch Boży może się unosi, a może nie.

Wprawdzie narrator w bezpośredni sposób nawiązuje do klasycznej formy przewodnika, ale natychmiast modyfikuje strategię, sięgając po nieklasyczne ujęcie – przewodnik po miejscach, w których się nie było, „geografię tego, co ominięte”. Aby jednak ułożyć taki przewodnik, trzeba posiadać rzeczywiste informacje. Powracamy tu do obrazu współczesnego nomady, który doskonale wie dokąd zmierza, jest doskonale przygotowany do „zagubienia się” w obcym kraju. Podmiot nomadyczny zanim podejmie trud faktycznej podróży/ przekroczenia granic odpowiednio dużo czasu poświęca bibliotekom, archiwom, filmom, aby potem, niby mimochodem rzucać rozmaite uwagi na temat miejsc, ludzi, historii. Narrator u Gospodinowa otwarcie się do tego przyznaje. Co więcej, traktuje swą podróż jako powrót do miejsc, które zna. Sposobem na „bycie”, na „pra”-wizytę w tych miejscach jest szeroko rozumiana lektura. Podmiot definiuje miejsca poprzez znane teksty



kultury (m. in. *Dzienniki* Miguela Torgi, *Lisbon Story* Wima Wendersa, muzykę zespołu Madredeus). Swą podróż nazywa sentymentalną.

W *Portugalskim albumie* podmiot całkowicie odsłania taktykę „gubienia się”. Postanowiłem zagubić się w Lizbonie – pisze. Po takim wyznaniu każda kolejna rzecz, zdarzenie muszą mieć w sobie coś niezwykłego, romantycznego. I tak właśnie jest.

Краят на май е. Атлантическото слънце е подпалило въпреки ранния час белите плочки на улиците. [...] Стари оранжеви трамвайчета дрънчат по старите улички, скърцат на завоите и ударят камбанки при внезапните си спирки. Никъде не съм чувал толкова радостни трамваи. [...] Прошумяваме из местните улици с простирано отвън пране, ронещи се розови къщи с червени кермидени покриви, сергии с риба и зеленчуци, кафенета по тротоарите.

Jest koniec maja. Atlantyckie słońce mimo wczesnej godziny przypiekło białe płytki na ulicach. [...] Stare pomarańczowe małe tramwaje dźwięczą wśród starych ulic, skrzypią na zakrętach i dzwonią dzwonekami podczas nieoczekiwanych postojów. Nigdzie nie słyszałem tak radosnych tramwajów. [...] Przemierzamy z hałasem miejscowe ulice z rozwieszonym na zewnątrz praniem, sypiące się różowe domy z czerwonymi ceramicznymi dachami, stragany z rybami i warzywami, kafejki na chodnikach.

Każdy z opisów dotyczy zwykłych rzeczy, prozaicznej rzeczywistości, ale sposób mówienia o nich nadaje im nową jakość. Wszystko należy jakby do innego świata. Świata, który rządzi się swoimi prawami. Świata podróży. Tylko tu może zadziwiać, że słońce tak wcześnie rozświetla czerwone dachy, tu tramwaje mogą wygrywać radosną melodię, a na uwagę zasługują kramy owocowo-warzywne, czy kawiarnie na chodnikach<sup>28</sup>. Podmiot nomadyczny, podróżnik czasów „skurzonego świata” programowo niemal zachwyca się wszystkim, co widzi. Opisuje rzeczywistość, czerpiąc z tradycji wielkich podróżniczych narracji, w oczywisty sposób je przełamując. Język wielkich odkryć zostaje u Gospodinowa zderzony z miejscem – jedną z najczęściej odwiedzanych stolic europejskich. Narrator próbuje, poprzez swą opowieść, wyrwać Lizbonę z językowe-

<sup>28</sup> I nie chodzi tu tylko o obrazy Sofii, które oczywiście przywodzi na myśl ten opis (stare pomarańczowe tramwaje, czerwone dachówki, stragany z owocami, kawiarniane stoliki), ale o język, o sposób mówienia (ilość epitetów itp.).

go obrazu zamkniętego w przewodnikach. Odrzuca atrybut turysty. Jako źródło wiedzy wskazuje inne subiektywne historie, należące do świata sztuki (Torga, Wenders<sup>29</sup>). Sam, poprzez pierwszoosobową narrację, tworzy opowieść całkowicie zsubiektywizowaną. Daleki jest od formy reportażowej, od podawania suchych faktów, bo narzędziem, które może przywrócić niegdysiejszy porządek jest język. Dlatego *Portugalski album*, podobnie jak zamieszczone w tomie *Fotografie*, jest tworem czysto literackim. Do żadnego z utworów nie został załączony choćby kawałek wizualnej reprezentacji miejsc i wydarzeń. Opowiedziane na nowo zaczynają nowe, paralelne życie. Jest w tym akcie oczywista tęsknota za pierwotną mocą słowa, mocą tworzenia, za odnowieniem przymierza między opowieścią a podróżą, o której mowa była na wstępie; „odwiedzać różne miejsca na ziemi to poznawać lub snuć o nich opowieści, one to bowiem wyznaczają tych miejsc najważniejsze współrzędne”.

Z Lizbony narrator jedzie do Coimbrы, gdzie ostatecznie zrzuca założoną maskę. Dowiadujemy się, że jego pobyt w Portugalii jest nieprzypadkowy – przyjechał na seminarium poświęcone literaturze, które odbywa się właśnie na Uniwersytecie w Coimbrze. Wspomina, że wśród znamienitych gości są m. in. Harold Bloom, José Saramago i John Ashbery. Mimo tych okoliczności, podmiot nie rezygnuje z kontynuacji zaplanowanego projektu. Przeciwnie – premedytacja, z jaką działa osiąga swe granice, zbliżając się wręcz do kiczu.

Сега бързам да вляза в Ботаническата градина на Universidade de Coimbra. По залез-слънце, малко преди да я затворят. [...] Масов цъфтеж, нали е май, причудливи форми, цветове и презморски мириси. Това остава от някогашните империи. „И неусетно пада вечерта.” Пазачите на градината тръгват из алеите и дискретно подрънкват с ключовете. [...] Тръгвам с тях и за пръв път не ми е криво, че съм сам. Нещо повече, усещам се безпричинно щастлив. Тяхното съществуване ми е достатъчно. Градината в Коимбра, преди да я затворят.

Teraz spieszę się aby wejść do Ogrodu Botanicznego Universidade de Coimbra. Po zachodzie słońca, niedługo przed zamknięciem. [...] Masowe kwitnienie, przecież jest maj, precudne formy, kolory i zamorskie zapachy. Tyle pozostaje po dawnych

<sup>29</sup> Co ciekawe, obaj, podobnie jak Gospodinow, mówią o Lizbonie z zewnątrz: bohater filmu Wendersa, jak on sam jest z Niemiec, Miguel Torga właściwie całe życie związany był z Coimbrą.

imperiach. „I nagle wieczór.” Strażnicy ogrodu ruszają wzdłuż alejek dyskretnie podzwaniając kluczami. [...] Ruszam z nimi i po raz pierwszy nie czuję się źle, że jestem sam. Nawet więcej, bez powodu czuję się szczęśliwy. Ich istnienie mi wystarczy. Ogród w Coimbrze przed zamknięciem.

Tak kończy się pierwszy z fragmentów opisujących pobyt w jednym z najstarszych ośrodków akademickich świata. Ale już kolejny rozpoczyna autorefleksja: *Czytam ponownie to, co napisałem powyżej i stwierdzam, że jestem strasznie sentymentalny*. Zaraz potem narrator dodaje, że nie martwi go to specjalnie, nie w miejscu, z którego pisze – z ojczyzny jednego z najbardziej sentymentalnych gatunków muzycznych, *fado*. Po raz kolejny podmiot daje nam do zrozumienia, że uczestniczymy w grze. Zgodnie ze wspomnianą już poetyką palimpsestu, na sentymentalny widoczek G. nakłada na przykład mapę miejsc odpowiednich do czytania poezji w Coimbrze, tak, jak wcześniej w Lizbonie, w trakcie romantycznej narracji, proponuje stworzenie przewodnika po zapachach miasta.

Album, a zarazem cały cykl *Listy i fotografie*, kończy rodzaj pożegnania, podsumowania spisanego już na pokładzie samolotu.

Поглеждам за последен път от самолета и предпочитам да я запомня така. Загърбена от Европа и загърбила Европа. Принадлежаща повече на океана, отколкото на континента. Премрежила очи през Атлантика натам, където още се мерзелят миражите от изгубените земи. Малко оранжева, малко мургава със зелени очи, малко сантиментална...

Po raz ostatni spoglądam z samolotu i tak ją wolę zapamiętać. Odwróconą plecami do Europy i odwróconą plecami Europę. Należącą bardziej do oceanu, niż do kontynentu. Z oczami przymrużonymi nad Atlantykiem tam, gdzie wciąż mającą miraże utraconych ziem. Trochę pomarańczową, trochę śniadą o zielonych oczach, trochę sentymentalną...

Ostatnie zdanie jest niedokończone. Projekt Gospodinowa pozostaje projektem otwartym.

Temat podróży i podróżowania pojawiał się już we wcześniejszych utworach bułgarskiego pisarza<sup>30</sup>. *Listy i fotografie* znajdują swe bezpo-

<sup>30</sup> Pojawia się w tomie wierszy *Черешата на един народ* (1996), w kilku opowiadaniach z tomu *И дъгу историю* (2001) oraz w wierszach z trzech pierwszych części *Писма до Гаустин*.

średnie rozwinięcie w kolejnym tomiku: *Неделите на света (Niedziele świata)*. Ciągłość odkrywania/ podróżowania zawiera się więc nie tylko w czasie gramatycznym (narracja Gospodinowa zgodnie z uwagami zawartymi na początku niniejszego tekstu jest w całości napisana w czasie teraźniejszym, z wykorzystaniem aspektu niedokonanego czasownika), ale również w kontynuacji samego tematu. Co ważne, podmiot nomadyczny nie jest uzależniony od przemieszczania się (jak np. Baumanowski włóczęga), jest to jego świadomy wybór. Jego nastawienie czy wręcz poza, podkreślająca wyobcowanie przywodzi na myśl sytuację emigranta. Emigrowanie G.(ospodinowa) jest jednak terenem w pełni fikcyjnym, „reterytorializacją, która ma za sobą kilka deterytorializacji dokonywanych po to, aby ustanowić teorię umiejscowienia opartą na przygodności, historii i zmianie”<sup>31</sup>.

### Summary

#### IMAGINED EMIGRATIONS. A NOMADIC SUBJECT IN ПИСМА ДО ГАУСТИИ BY GEORGI GOSPODINOV

This article is an attempt to read the cycle *Писма и фотографии (Letters and photographs)* of bulgarian writer Georgi Gospodinov (part of *Писма до Гаустин*) as the overall project, whose main idea is to „recover” the travel, to give it a new unusual dimension, by „losing way” in spaces designated by various sites of the foreign countries. Nomad, in opposite to Bauman’s tourist or vagabond, is a traveler, for whom moving is not a goal in itself. Nomad is not homeless. He identifies with the place in which he resides, he explore it and leaves it (but not abandon). He has specific kind of respect for the land on which he settled (but not possessed). The metaphor of the nomad means free crossing of the broadly defined boundaries and a certain periodicity, originally associated with the cycle of nature and the seasons. The analyze of Gospodinov’s *Писма и фотографии* shows that subject in *Писма до Гаустин* can be recognized as a nomadic.

<sup>31</sup> C. Kaplan, op. cit., cyt. za: R. Braidotti, op. cit., s. 17.