

Ewa Górecka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Egzotyczna flora w śląskim mieście Wałbrzyska palmiarnia w powieściach Joanny Bator jako heterotopia

W twórczości Joanny Bator przestrzeń odgrywa znaczącą rolę. Pisarka zarówno w swych szkicach poświęconych Japonii¹ (gatunkowych hybrydach łączących reportaże z esejem), literackich eksperymentach² oraz powieściach³ kreuje *spatia* – teksty. Artystyczny rozmach pisarki, jej niezwykła uważność oraz umiejętność kreowania obrazów polisensorycznych sprawiają, że pojawiające się na kartach jej prozy przestrzenie są niezwykle bogate w szczegóły. Bator wyraźnie bliższe są miastu. Choć nie urodziła się w metropolii, ta bardzo ją interesuje, o czym świadczyć może uwaga, z jaką opisuje niezwykłość Tokio oraz wielokrotnie powracający w jej wypowiedziach Nowy Jork. Pisarka jednak nie pozostaje obojętna wobec prowincji, ceni też uroki odległych krain (np. Karpathos). W powieściopisarstwie autorki *Japońskiego wachlarza* uwagę zwraca stałe przywoływanie przez „Odyskę” (Michalak 2010, 27) miejsca urodzenia – Wałbrzycha, któremu wyznacza ważną rolę w swej dylogii (*Piaskowa Góra*, *Chmurdalia*)⁴ oraz w nagrodzonej nagrodą NIKE powieści *Ciemno, prawie noc*. Fakt ten szybko został odnotowany przez krytyków (Mizerkiewicz 2009; Orski 2010; Nowacki 2012; Rosiński 2012; Boczkow-

¹ J. Bator, *Japoński wachlarz*, Warszawa 2004 (wersja uzupełniona *Japoński wachlarz. Powroty*, Warszawa 2011); J. Bator, *Rekin w parku Yoyogi*, Warszawa 2014.

² J. Bator, *Wyspa Łza*, fot. A. Golec, Kraków 2015.

³ J. Bator, *Piaskowa Góra*, Warszawa MMXIV; J. Bator, *Chmurdalia*, Warszawa MMXIV; J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012; J. Bator, *Rok Królika*, Kraków 2016. Dalej cytuję według tych wydań, które oznaczam skrótami: *Piaskowa Góra* – PG; *Chmurdalia* – CH; *Ciemno, prawie noc* – CI; *Rok Królika* – RK.

⁴ W drugiej z wymienionych powieści przestrzeń ulega znacznemu poszerzeniu (pojawiają się także Anglia, Niemcy, USA i Grecja).

ska 2013; Sobolewski 2013; Czyżak 2014; Izdebska 2014), którzy dostrzegli zarówno oryginalność kreacji przestrzeni rodzinnego miasta, jak i jej związki z tradycją. Tak więc podkreślano rezygnację z wpisania tego *spatium* w mocno zaznaczający się w rodzimej prozie współczesnej dyskurs „małoojczyźniany” (Nowacki 2012, 11), nieobecność mitologii recesywnej (Mizerkiewicz 2009, 44), heterotopiczność jego struktury oraz fantasmagoryczność (Czyżak 2014, 47, 44) sąsiadujące z poetyką horroru (Czapliński 2012, 18) oraz gotycką powieścią grozy (Zatora 2015, 214), tradycją francuskiego naturalizmu (Szopa 2012, 138) i metatekstualnym nawiązaniem do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (Szopa 2012, 140)⁵. Sama pisarka zaś podkreśla, że to miasto „jest raczej krainą niż realnym miejscem” (Winiarski 2009, 89) i że „To nie ja wybieram Wałbrzych (...) to Wałbrzych wybiera mnie (...)” (Łupak 2013, 115). Warto jednak podkreślić, że Wałbrzych, niezależnie od biograficznych powiązań autorki, jest miastem palimpsestowym i heterotopycznym. Bator w swych powieściach wyraźnie akcentuje jego strukturalną niejednorodność – opozycje spacialne, historyczne, kulturowe oraz socjologiczne (Czyżak 2014, 44-47).

Wszystkie te cechy, uzupełnione o fundamentalną dla istoty miasta w ogóle kontradykcję natura – kultura oraz sprzeczność pomiędzy tym, co rodzime a egzotyczne, kumulują się w jednym jego komponencie – palmiarni. Miejsce to, do dzisiaj zaliczane do atrakcji turystycznych Wałbrzycha, zostało także umieszczone w jego powieściowych wyobrażeniach. Odnajdujemy je w *Piaskowej Górze* oraz *Ciemno, prawie noc*, w których Bator, kreując jej obraz, niczym w soczewce skupia i zarazem eksponuje cechy miasta jako przestrzeni zorganizowanej oraz te, które wyróżniają Wałbrzych. Sąsiadujące ze sobą uogólnienie i indywidualizacja współtworzą interesujący obraz miejsca, które w wizerunku miasta-tekstu pełni rolę synekdochy – *pars pro toto*. Palmiarnia bowiem, choć nie należy do budowli ogrodowych typowych dla przestrzeni zurbanizowanej, zarówno w historii Wałbrzycha, jak i w powieściach Bator, jawi się jako miejsce koncentrujące wszystkie cechy miasta, a szczególnie miasta – heterotopii. Dla Foucaulta jest to kontr-miejsce, „efektywnie realizowana utopia” (Foucault 2005, 120). Łącząc rodzimość z egzotycznością, jest ciepłarnia *spatium* spajającym różne przestrzenie (Foucault 2005, 122), kontaminującym różne czasy (przeszłość i teraźniejszość, Foucault 2005, 123), stanowiącym kontradykcję dla otoczenia (Foucault 2005, 122), otwartym i zamkniętym zarazem (Foucault 2005, 123-124).

⁵ *Ciemno, prawie noc* uznane zostaje za trawestację powieści Carrolla.

Zanim jednak zaczniemy się przyglądać *spatium* niezwykle wyraziście łączącemu naturę z kulturą i jego roli w powieściowym świecie autorki *Roku Królika*, warto przypomnieć, że palmiarnia zaliczana do odmian szklarni, wywodzi się z oranżerii. Istniejące już w starożytności cieplarnie, o których wspomina m.in. Pliniusz (Hobhouse 2005, 12), umożliwiały przeciwstawienie się prawom natury – hodowlę roślin w klimacie dla nich nieprzyjawnym. Podróże odbywane w renesansie przyczyniły się do zainteresowania florą odległych krain (Hobhouse 2005, 134-135), co wpłynęło na coraz częstsze budowanie specjalnych ocieplanych pawilonów. W wieku XVII funkcjonowały już oranżerie⁶ przy ogrodach pałacowych (Zachariasz 2008, 215). Z czasem zaś, gdy produkcja szkła uległa upowszechnieniu, powstały cieplarnie sprzyjające rozwojowi kolekcjonowania egzotycznych roślin (Zachariasz 2008, 210-215) oraz botaniki (Zachariasz 2008). Szczególną rolę odegrała wizyta Paula Hermana w Lejdzie⁷ (1683). Obserwacja tamtejszych ogrodów oraz sposobu wykorzystania okien w Niderlandach okazały się niezwykle inspirujące dla angielskiej tradycji ogrodowej (Laird 2015, 55). Rozwój tej nauki wraz z fascynacją kolekcjonerstwem sprawiły, że wiek XVII zapisał się w dziejach kultury także jako ten, w którym ogrodnictwo i poszukiwanie wiedzy sprzęgły się, czego rezultatem były licznie powstające ogrody botaniczne⁸. Dwieście lat później powstawać zaczęły coraz częściej szklarnie⁹, w tym palmiarnie. Ostatnie z wymienionych pojawiły się w Belfaście (Royal Belfast Botanic Garden, 1839), Kew (Royal Botanical Garden, 1844), Frankfurcie (1871), Brukseli

⁶ To budowle parterowe, zwykle prostokątne, w których jedna lub więcej sal służyło uprawie pomarańczy i innych roślin egzotycznych oraz zabawom. Były wyposażone w wysokie i szerokie okna. Zob. K. Krajewski, *Mała encyklopedia architektury i wnętrz*, Wrocław 1999, s. 174.

⁷ *Hortus botanicus* w Lejdzie należy do najstarszych ogrodów tego typu w Europie. Powstał w 1590 r., a jego założyciel – Clusius (Charles de l'Écluse) uznawany jest za najwybitniejszego botanika europejskiego (Hobhouse 2005, 178).

⁸ Pierwsze ogrody botaniczne w powstały przy uniwersytetach w Pizie (1543), Padwie i Florencji (1545), Bolonii (1547), ale ogrody te służyły wyłącznie badaniu roślin leczniczych. Por. *The History of Botanic Gardens*, <https://www.bgci.org/resources/history/>, (data dostępu: 27.08.2017). B. Zemanek, *The role of botanical garden In the development of scientific study of plants*, [w:] *Studies on the History of Botanical Gardens and Arboreta in Poland*, pod red. A. Zemanek, B. Zemanka, Kraków 1993, s. 12-16.

⁹ Przyczyniło się do tego wynalezienie produkcji płaskiego szkła walcowanego oraz systemów ogrzewania oraz konstrukcji żeliwnych (Hobhouse 2005, 270-271). Rozpowszechnienie tego materiału w architekturze ogrodowej przypisuje się Sir Josephowi Paxtonowi. On też wslawił się projektem pawilonu wykonanego ze szkła i żelaza (Hobhouse 2005, 267-268) – tzw. Crystal Palace – na Wystawę Światową w Londynie (1851).

(Serres Royales de Laeken, 1874), w pałacu Schönbrunn (1882) oraz w krakowskim Ogrodzie Botanicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882). Wszystkie zasłynęły z niezwykłych zbiorów egzotycznych roślin. W Polsce palmiarnie powstały nieco później¹⁰ – w Warszawie (Nowa Pomarańczarnia w Łazienkach Królewskich) w latach 1860-1861¹¹, Poznaniu – pomiędzy rokiem 1910 i 1911, w Gliwicach – w 1924 roku. Pojawiająca się w powieściach Bator wałbrzyska palmiarnia zbudowana została w latach 1908-1911¹² za sprawą księcia Jana Henryka XV von Hochberg, który ofiarował ją żonie – Marii Teresie Hochberg von Pless (Daisy) – zafascynowanej urodą kwiatów i egzotycznych roślin. Usytuowana na skraju otaczającego Zamek Książ parku, przykuwała uwagę dużym piętnastometrowym budynkiem ze szkła oraz metalu, na dachu którego umieszczono małą galerię widokową. Ogromną cieplarnię wyróżniało także wnętrze – grotty, wodospady oraz ściany z zagłębieniami dla roślin wykonane z tufu wulkanicznego pochodzącego z Etny¹³.

Palmiarnia jako element architektury ogrodowej jest budowlą, która łączy naturę z kulturą oraz wiedzę z fascynacją. Stopniowe udostępnianie cieplarni szerokiej publiczności wraz z częstym włączaniem otaczających je terenów do przestrzeni miast zmieniło ich charakter. O ile bowiem – tak jak palmiarnia wałbrzyska – początkowo były one miejscem zarezerwowanym dla arystokratycznych właścicieli i ich gości, przynależnym do ogromnych zamkowych terenów, o tyle ich wchłonięcie przez miasta implikowało nie tylko zmiany na mapach, ale przede wszystkim intensyfikowało niektóre z pierwotnych ich cech, by jednocześnie inne zmarginalizować. Przesunięcia te stają się szczególnie wyraźne, gdy pod uwagę weźmiemy semiotyczną koncepcję miasta. W zurbanizowanym *spatium* tożsamym z tekstem (Łotman) pojawienie się palmiarni zmienia jego strukturę i znaczenie. Z takim właśnie pojmowaniem przestrzeni mamy do czynienia we wspomnianych powieściach Bator. Pisarka w odmiennych gatunkowo utworach (*Piaskowa Góra* nosi znamiona sagi połączonej z powieścią obyczajową i psychologiczną, *Ciemno, prawie noc*

¹⁰ Oranżerie były na ziemiach polskich znane. Sytuowano je najczęściej przy rezydencjach magnackich i pałacach. Do najpiękniejszych zaliczano pomarańczarnię w Radzynie Podlaskim. Por. G. Ciołek, *Ogrody polskie*, wznowienie przygotował i uzupełniające rozdziały napisał J. Bogdanowski, Warszawa 1978, s. 92.

¹¹ Wbrew nazwie, służyła także przechowywaniu drzew egzotycznych. Por. <http://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/ogrody/ogrod-romantyczny-xix-wieku>, (data dostępu: 27.08.2017).

¹² Według niektórych badaczy – w latach 1911-1914. Por. <http://www.ksiaz.walbrzych.pl/turystyka/palmiarnia#historia>, (data dostępu: 27.08.2017).

¹³ Zob. <http://www.ksiaz.walbrzych.pl/turystyka/palmiarnia#historia>, (data dostępu: 27.08.2017).

pod względem genologicznym stanowi hybrydę powieści sensacyjnej, kryminalnej, pastiszu i przypowieści) – wyraźnie akcentuje niezwykłość usytuowania palmiarni w tkance dawnego Waldenburga, ale więcej uwagi poświęca jej wnętrzu, mniej zaś wyglądowi zewnętrznemu. Takie przedstawienie implikuje wrażenie, że są one w stosunku do siebie niekoherentne pod względem rozmiaru – pierwsze z nich jawi się jako większe i bardziej zróżnicowane, co koresponduje z poetyką tekstów gotyckich (Aguirre 2002, 22-23)

W *Ciemno, prawie noc* pisarka, jak podkreśla Agnieszka Czyżak, przywołuje mocno już skonwencjonalizowane sposoby kreowania obrazu miasta, by stworzyć jego niepewny pod względem ontologicznym wizerunek (Czyżak 2014, 44). Sytuując palmiarnię na literackiej mapie Wałbrzycha, przyjmuje ona charakterystyczne dla dyskursów ponowoczesności ujęcie, określone przez Ewę Rewers jako perspektywa „Ikara, słonecznego lub Boskiego oka” (Rewers 2005, 64) i łączy je z tradycyjną dla powieści orientacją horyzontalną. Czytamy: „Zaniedbana poniemiecka palmiarnia wyrastała pośród państwowych pól ziemniaczanych i rachitycznych sadów niczym szkłem przykryty ąraj” (PG 388). Pojawiająca się dopiero pod koniec powieści budowla opisana jest jako obiekt doświadczany wzrokowo ze znacznej perspektywy. W deskrypcji tej uwagę przykuwa uwzględnienie kontekstu historycznego (państwowa ziemia) i kulturowego – ogrodu utożsamianego z rajem (Delumeau 1996, 7-24). Są one wyraźne tym bardziej, że miasto już w refleksji Platona uznawane za *spatium* zrodzone z niewystarczalności (Platon 1994, 86), wchłaniania przestrzeni i budowle organizowane ze względu na potrzeby indywidualne. Zaznaczające się tu opozycje powszedniego i niezwykłego, dawnego i aktualnego współtworzą uobecniającą się w całym obrazie Wałbrzycha niekoherencję (Czyżak 2014, 45). Niegdyś niemieckie miasto jest komponentem palimpsestu powojennego Wałbrzycha, Zamek Książ – kontradycją dla jego przemysłowego charakteru (górnictwo), trwanie zaś przeciwstawione erozji.

W powieściach autorki *Roku Królika* palmiarnia zmienia swe położenie na planie miasta. Mapa uznawana za tekst służący deskrypcji przestrzeni w jej równoczesności (Rewers 1996, 34) musi zatem ulegać przekształceniu. W *Ciemno, prawie noc* poznajemy usytuowanie niezwykłej cieplarni z różnych perspektyw. W drugiej powieści pisarka, lokalizując zimowy ogród, wzbogaca perspektywę – tym razem palmiarnię oglądamy najpierw w ujęciu horyzontalnym, dopiero później autorka dokonuje kontaminacji orientacji horyzontalnej i wertykalnej. Oba te sposoby umieszczania budowli w kreowanej przestrzeni łączy znaczące podobieństwo. Palmiarnia, odgrywająca

ważną rolę w fabule (miejsce wyjaśnienia tajemniczych zaginięć dzieci), za każdym razem jest włączona w przestrzeń labiryntu obejmującą, jak notuje Czyżak, całą przestrzeń miasta (Czyżak 2014, 46). Błądźnik, pojawiający się często w powieści gotyckiej (wyraźnie obecny w kulturze baroku, Santar-cangeli 1982, 40) i z niej niejako przez Bator zaczerpnięty (Zatora 2015, 212), może w literaturze współczesnej ulegać znaczącemu poszerzeniu (Izdebska 2002, 34). Czytamy:

Mareczek mieszkał niedaleko palmiarni, dobrze znałam tę okolicę. Stąd do mojego domu można było dotrzeć w piętnaście minut, byliśmy więc niemal sąsiadami. Wysiedliśmy przy opuszczonej czynszówce (...) Obok kamienicy zaczynała się uliczka, przy której stały stare domki bliźniaki (...). Wokół panowała jednak taka cisza, że wydało mi się niewiarygodne, by ktoś tu żył i obchodził święta. (...) Za zielonymi bliźniakami była pusta parcela, a potem ciemny dom, który pozostał samotny po wyburzeniu przylegającego doń bliźniaka (CPN 411-412).

Obraz przestrzeni zurbanizowanej, pośród której wyrasta niezwykła budowla, zogniskowany jest wokół jej struktury (labirynt), grozy potęgowanej przez doznania sensualne (niepokojąca cisza) oraz eksponowaną erozję (Czyżak 2014, 45). Niszczące miasto, pełne znaków przemijania (Rosiński 2012, 143), sąsiaduje jednak z budowlą starą i niezwykłą.

Miejsce uprawy egzotycznych roślin jest włączone również do przestrzeni wertykalnej. Podziemia znamienne dla przestrzeni grozy (Czapliński 2012, 18) obejmują nie tylko Wałbrzych, Zamek Książ, ale także palmiarnię. W niejednorodnym, bo naznaczonym starym i nowym, robotniczą i arystokratyczną tradycją *spatium*, ogrodowa budowla stanowi kontaminację cech miasta, na które nakłada się jeszcze jeden palimpsest – jej naziemny i podziemny obszar. Bator, konstruując w ten sposób jej obraz, intensyfikuje emocje odbiorcy, wchodzi w dialog z tradycją literatury, jednocześnie budując wizję śląskiego grodu odbiegającą od realiów, za to stanowiącą analogon współczesnego świata – atropicznego, pozbawionego trwałości, generującego lęki:

Schody prowadziły stromo w dół, chodnik był wąski i niski. (...) Gdy skończyły się schody, w niebieskawym świetle zobaczyliśmy kamienny tunel. Powietrze w nim było brązowe i gęste jak kawowe fusy (CPN 415).

„Cuchnący grób” (CPN 417), jak określa pisarka podziemny labirynt, zięjący grozą, ciemny, wilgotny, (CPN 416-419), ewokujący przykre wspomnienia bohaterki, kończy się w palmiarni:

Dotarłam do metalowej kratki, która zamykała wyjście. Ciepły zapach ziemi i roślin był już bardzo wyraźny i niósł ulgę. (...) Wysunęłam głowę i od razu rozpoznałam, gdzie jestem. Tunel z domu Mareczka prowadził do palmiarni i wychodził w sztucznej jaskini, której ściany porastał świecący mech (CPN 419).

Deskrypcje te, bogate w sensualne szczegóły, włączają przestrzeń palmiarni w podziemny obszar, „drugie miasto”, obrosłe w mit, po części tylko łączące się z Wałbrzychem zwyczajnym, usytuowanym tuż na nad nim:

Pan Albert i mój ojciec opowiadali o zbudowanej przed wiekami setce korytarzy, którymi z różnych miejsc można dojść do Zamku Książ, podobno jeden biegł na wskroś Wzgórza Szubienicznego, a inny prowadził z palmiarni pod lipową aleją wprost do zamkowej spiżarni (CPN 416).

W prozie Bator opozycja obu tych *spatiów* zdaje się nawiązywać do *Ali-cji w Krainie Czarów* z tą jednak różnicą, że śląski labirynt przywodzi także na myśl gotyckie horrory.

Palmiarnia jest w interesujących nas powieściach również miejscem obrosłym w legendę (CPN, 416) wraz z sąsiadującym z nią Zamkiem Książ. Pisarka, wprowadzając ten wątek do swych utworów, czerpie z własnego doświadczenia – wszak wychowała się w Wałbrzychu. Każdy przewodnik po tym mieście i portal internetowy z nim związany uwzględniają go, wspominając jego ostatnią właścicielkę. Palmiarnia jest w obrębie tych opowieści znakiem przeszłości, trwania oraz kultury. Z jednej strony stanowi ślad uporczywego zmagania się człowieka z naturą, która pod pewnymi względami ogranicza nasze życie, z drugiej zaś jest wyrazem zainteresowania nią. Bator ambiwalencję tę sygnalizuje w jednym z fragmentów, w którym czytamy: „Ostrożnie wyszłam z jaskini. Na szklany dach sypał śnieg, tu panowało lato, parne i gorące” (CPN 420). Opis wnętrza cieplarni kontrastuje z deskrypcją pogody na zewnątrz – tylko w sztucznie stworzonym miejscu możliwe jest doznanie dwóch pór roku jednocześnie. Palmiarnia jest dzięki temu w powieściowym świecie dla mieszkańców górniczego miasta miejscem niezwykłym w dwójnasób – ponieważ przywołuje przeszłość, a teraźniejszość czyni atrakcyjną i to do tego stopnia, że nawet w czasach jej upadku pozwalano na jej zwiedzanie (PG 389).

Historia powstania palmiarni nie pojawia się w żadnej z powieści Bator, ale jej pierwsza właścicielka – księżna Daisy – wielokrotnie¹⁴. Pisarka jednak

¹⁴ Pojawia się wspomnienie postaci ważnej dla historii okolicy, której życie zasiedliło wyobraźnię mieszkańców Wałbrzycha do tego stopnia, że nie uniknęła mitologizacji. Księżna

sporo miejsca poświęca konfrontowaniu stanu cieplarni w latach osiemdziesiątych z okresem przedwojennym. Zwykle stosuje podobną strategię narracyjną – sytuje obok siebie niewielkie rozmiarowo opisy. Punktem wyjścia dla wspomnianych deskrypcji są czasy powojenne, a przywołanie przeszłości umożliwia eksponowanie miasta „na skraju upadku” (Rosiński 2012, 143). We wcześniejszej chronologicznie powieści już wspomniany wcześniej fragment opisu palmiarni zwraca uwagę wyliczeniem cech, które odsyłają do dawnych czasów, eksponując aktualny stan – „Zaniedbana poniemiecka palmiarnia wyrastała na skraju miasta (...)” (PG 388). Po opisie znajdujących się tam roślin, do którego jeszcze powrócimy, podkreśla zaniedbanie i erozję – zmurzałe ławki i nasiąkniętą wilgocią, nazbyt miękką drewnianą podłogę, niepewną konstrukcję stropu (PG 389) oraz grożące zawaleniem się tunele (PG 390). Znacznie więcej szczegółów uwzględnia pisarka w powieści *Ciemno, prawie noc*. Bator zastrzega w nocy zamieszczonej na końcu utworu, że choć Wałbrzych oraz Zamek Książ istnieją, to „reszta jest dziełem (...) wyobraźni” (CPN 526), jednak palmiarnię opisuje, uwzględniając wywoływane przez to miejsce wrażenia sensualne być może zaczerpnięte z własnej pamięci. Czyni to w szczególny sposób – określa stan tego miejsca („Palmiarnia podpadała i od wielu miesięcy była nieczynna, wystawiono ją na sprzedaż, ale brakowało chętnych, (...)” (CPN 420), przywołując fragment opisu jej dawnego wyglądu („odwiedzali ją również Niemcy (...) niektórzy pamiętali palmiarnię sprzed lat, tuż po dziele stworzenia, lśniąca na oślep wypolerowanym szkłem”, PG 389), ogranicza deskrypcję wyglądu zewnętrznego, zaledwie szkicuje jej wnętrze (sale, alejki, CPN 420; tunel, grot), by dalej wyliczyć nazwy roślin, sporadycznie opisując je. Pisarka wyposaża swą bohaterkę w rozwiniętą pamięć i wrażliwość zmysłową. Zapachy ewokują wspomnienie dzieciństwa i częstych wówczas pobytów w wałbrzyskiej cieplarni (CPN 278), a dawny sąsiad (Albert Kukułka, pracownik zimowego ogrodu) przywołuje obrazy z przeszłości wskazujące, że miejsce to odegrało ważną rolę w biografii bohaterki – przebywanie w „tropikalnym wnętrzu” (CPN 8) nie tylko służyło poznaniu (roślin, ich nazw), ale też kształtowaniu wrażliwości.

Palmiarnia w obu powieściach jest przeciwstawiona ontologicznie samemu miastu. Wchłonięta w przestrzeń przemysłową stała się znakiem tego, co egzotyczne. Bator, by kontradykcję tę zaznaczyć, sporo uwagi poświęca

Hochberg von Pless łączona była z tajemnicami Zamku Książ, a jej legendarne sznury pereł stały się obiektem poszukiwań i tematem powstających powieści oraz prac pseudonaukowych (*Ciemno, prawie noc*).

Wałbrzychowi. Gdy wyabstrahujemy z toku narracji te opisy i przyjrzymy się deskrypcji roślin rosnących w cieplarni, to zarysowuje się interesująca strategia literacka. Pisarka najczęściej wymienia nazwy egzotycznych roślin, niekiedy wzbogacając je o nieliczne epitety. Już samo wyliczenie łacińskich nazw flory współtworzy obraz niezwykłego miejsca¹⁵ szczególnie, że niektóre spośród nich mają polskie odpowiedniki. Bator korzysta z tradycyjnego, ale ryzykownego rozwiązania artystycznego. Wprowadzanie i wyliczanie tych samych nazw: eufobia (CPN 8, 22)¹⁶, araukaria¹⁷ (CPN 8, 22, 505), cantedeskia¹⁸ (CPN 8, 22, 505), wspomnianie o daturze¹⁹, passiflorze alacie²⁰ (CPN 505), schistostedze omundacei²¹ (CPN 419, 505), nolinie microcarpie (CPN 280)²² brzmi tajemniczo, ale może prowadzić u odbiorcy do niejasności znaczenia. Jak notuje Hamon, typ I opisu, obfitujący w nazwy własne (tu: fitonimy), przypomina idiolekt zawodowy nieznanym przeciętnemu czytelnikowi (Hamon 2004, 246). Enumeracje te nie tylko są świadectwem zręcznego posługiwania się opisem opartym na mówieniu (to sytuacja, w której laik styka się ze znawcą i dzięki jego słowom – wyliczeniu i omówieniu szczegółów – coś zostaje opisane, Hamon 2004, 239). W *Ciemno, prawie noc* pisarka wykorzystuje onomastykę zarówno do konstruowania obrazu egzotycznych roślin²³, jak i do budowania portretów psychologicznych bohaterów. Alicja Tabor fitonimy poznaje dzięki Albertowi Kukułce już w dzieciństwie, a ich zapamiętanie napawa ją dumą (CPN 21-22), zaś wyliczanie ich w jego obecności staje się znakiem przywiązania:

¹⁵ W obrębie onomastyki zaliczane są do chrematonimów lub też sytuowane poza nimi. Fitonimy to nazwy drzew i krzewów, jednostką podrzędną są dendronimy – nazwy drzew. Niektórzy onomaści wyróżniają również pragmatonimy (nazwy własne zwierząt hodowlanych i roślin ozdobnych). Same fitonimy są w tej powieści znakiem egzotyki i dobrobytu. Siostra głównej bohaterki wylicza wraz z ojcem persymony, mango, rambutany, kiwi liczi i marakuje, gdy marzą o wyprawie do Bułgarii i odpoczynku nad morzem (CPN 113). Por. E. Breza, *Nazwy obiektów i instytucji związanych z nowoczesną cywilizacją (cheramotonimy)*, [w:] *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, pod red. E. Rzetelskiej-Feleszko, Warszawa – Kraków 1998, s. 348-349.

¹⁶ Wilczomlec.

¹⁷ Iglawa.

¹⁸ Kalla.

¹⁹ Bieluń.

²⁰ Męczennica.

²¹ Świetlanka (mech świecący).

²² Nolina drobnoowocowa.

²³ Jest jednak świadoma ich niedoskonałości, skoro pisze: „żadna nazwa, nawet najpiękniejsza, nie oddaje do końca istoty rzeczy” (CPN 22).

Byłam wdzięczna panu Albertowi za to małe ciepłe miejsce, za mocną herbatę i słońeczko, które przysunął do moich zmarzniętych stóp. Chciałam mu o tym powiedzieć, zanim wyjadę, ale nigdy nie używaliśmy między sobą takich słów.

– Araukaria, cantedeskia, eufobia – wymieniłam zamiast tego nazwy roślin z palmiarni, których mnie nauczył.

– *Nolina microcarpa*, *Datura*, *Passiflora alata* – odpowiedział pan Albert (CPN 280).

Włączone do opisu palmiarni fitonimy łacińskie nie ewokują wrażeń zmysłowych, a ich funkcja sygnifikacyjna, kluczowa dla chrematonimów, zostaje ograniczona (Breza 1998, 354). Denotat bowiem sporadycznie pojawi się w świadomości odbiorcy, częściej zaś ewokuje u niego skojarzenie z egzotyką. Stąd też pisarka wykorzystuje inny, drugi sposób opisywania egzotycznych roślin: enumerację nazw rodzimych takich jak cytryna (CPN 188), palma bananowa (PG 389, 390; CPN 420), paproć (CPN 420), świecący mech (CPN 389), palma daktylowa (PG 389), trawa (PG 389), egzotyczna wierzba (PG 389), mięsożerna roszcika (CPN 8). Wyliczając je, Bator odwołuje się do wiedzy czytelników, a powstający w ich wyobraźni obraz ulega uszczegółowieniu – uwzględnia bowiem kształt i barwę. Kolor roślin, choć pojawia się jako epitet (czerwone źdźbła trawy, świecący niebiesko mech, PG 389), nie należy tu do cech dystynktywnych egzotycznej flory. Pisarka, eksponując wrażenia, w pierwszej kolejności wyróżnia doznania olfaktoryczne, w drugiej – wzrokowe, współwystępujące z kinetycznymi. Ta strategia deskrypcyjna uwidacznia się w *Piaskowej Górze*, w której wilgoć, odczuwana wężowo i za pomocą wyspecjalizowanego zmysłu²⁴, wyróżnia tropikalne rośliny. Palmiarnia wywołuje skojarzenie z rajem, który był

pełen tropikalnych roślin, z których krople wody kapały jak wieczny monsunowy deszcz. (...) Były liany i ogromne kępy liści przypominających rabarbar (...) oczka wodne mrugające rzęsą, spod której co chwila wydobywały się wielkie pęcherze powietrza, jakby jakieś zwierzęta miarowo oddychały w ich głębi. (...) drewniana podłoga nasiąknięta wilgocią miękko ugięła się pod stopami” (PG 388-389).

²⁴ Według Murchiego, należą one do zmysłów chemicznych, wśród których wymienia on m.in. zapach i zmysł wilgotności. Por. K. Wilkoszewska, *W krainie czucia i beczucia, czyli o zmysłach głównych, zapomnianych i sztucznych*, [w:] *Wymiary piękna. Z badań estetyki sensu largo*, pod red. M. Gołaszewskiej, Kraków 1998, s. 239.

W obrazie tym, oprócz wrażeń zmysłowych, szczególną rolę odgrywają doznania węchowe i dotykowe. Wilgotność powietrza, wyraźnie przekraczająca poziom charakterystyczny dla rodzimego klimatu, nie jest nazwana, ale w opisie palmiarni bardzo widoczna. Bator podkreśla jej obecność, posługując się porównaniami, w których punktem odniesienia są zarówno zjawiska niekoniecznie znane każdemu odbiorcy (wiatry znamienne dla obszarów podzwrotnikowych – monsun), jak i obrazy, które każdy jest zdolny sobie wyobrazić (zwierzęta oddychające w głębi oczka wodnego). Wilgotność może sprawiać, że powietrze określane jest jako „złe” (Sacha-Piekło 2002, 200) i w powieściach Bator bywa tak przedstawione. Odczuwana także przez skórę, podobnie jak temperatura powietrza (Schiffman 2002, 106-108), jest również obszarem nieprzyjemnych doznań olfaktorycznych. Gnicie i butwienie (PG 389) implikują przykre wonie, są bowiem znakiem rozkładu²⁵. W *Pia-skowej Górze* bohaterowie odnaleźli się w „parnym gorącu i zapachu wilgotnej ziemi” (390), a uczestnicy wycieczek rozdeptywali leżące na ziemi owoce (389). Zapach roślin, mimo że w upadającej palmiarni przesycony jest wonią rozkładu, może być źródłem także innych doznań. Choć nie wydaje się piękny, uspokaja bohaterkę, która wspomina, że „Ciepły zapach ziemi i roślin był już bardzo wyraźny i niósł ulgę” (CPN 419), a powietrze „żywe” (CPN 420). Pisarka zatem sygnalizuje związek pomiędzy emocjami a doznaniem sensualnymi.

W obrazach wałbrzyskiej palmiarni do głosu dochodzi drugi z wcześniej wspomnianych sposobów eksponowania egzotyczności zgromadzonych tam roślin. Wrażenia wzrokowe zogniskowane są wokół kształtów oraz bujności roślin. O ile niewielką frekwencją cieszą się ich barwy (zielen drzew, CPN 8; czerwień trawy, niebieski mech, PG 389), o tyle formy wyraźnie zwracają uwagę niezwykłością: są „wybujale aż po szklany sufit” (CPN 8) i tworzą gąszcz i wzajemnie się zasłaniają (PG 389). Nie odnajdziemy jednak szczegółowej deskrypcji konkretnych gatunków, lecz zaledwie nakreślone cechy części roślin. Z reguły zaznaczone jest to, co niezwykajne w rodzimym klimacie (włosy anielskie egzotycznych wierzb, drzewo o liściach przywodzących na myśl parasole (PG 390), jedynie przywołana z nazwy jest palma bananowa, ale jej kształt tylko zarysowany (zgarbiona, PG 390). Kreując obraz bujnej i egzotycznej roślinności, obejmującej także liany i kępy liści (PG 389),

²⁵ Według podziału Henniga, mieści się on w obrębie zapachów gnilnych. Por. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków 1997, s. 19.

pisarka łączy wspomniane wcześniej doznania wzrokowe z kinetycznymi i dotykowymi²⁶. O bujności, różnorodności, nawet fakturze roślin najczęściej dowiadujemy się w scenie, w której ich opis zorganizowany jest wokół ruchu, wzroku i dotyku. Hamon, jak pamiętamy, wskazuje na taką możliwość, gdy wspomina o opisie opartym na patrzeniu (Hamon 2004, 236-238) – tym razem na osoby poruszające się. W *Piaskowej Górze* drzewa wzajemnie na siebie zachodziły (390), zwiedzający „przedzierali się przez gąszcz, rozdeptywali opadłe owoce” (389), deptano kwiaty (390). Nietrudno dostrzec, że wzmianki te nie tylko wprowadzają do kreowanej przestrzeni wielowymiarowość, ale też za sprawą użytych czasowników implikują wrażenie bujności, gęstości i różnorodności roślin (drzewa, krzewy, pnącza, mchy). Bator akcentuje również doznania dotykowe. Pnie nieokreślonych z nazwy drzew różnią się od siebie fakturą (są „szorstkie, krostowate i gładkie jak szkło”, PG 390), określoną za pomocą epitetów i porównań zaczerpniętych z mowy potocznej. W zestawieniu z wcześniej przywołanymi deskrypcjami roślinności, ewokują one wrażenia dotykowe wzbogacające sensualny obraz flory znajdującej się w cieplarni.

Rola wałbrzyskiej palmiarni w powieściach Bator wykracza jednak poza funkcję elementu przestrzeni kontrastującego z przemysłowym, współczesnym *spatium* śląskiego miasta. Pisarka, wprowadzając do kreowanego świata tę budowlę, w każdej z wcześniej przywoływanych powieści, czyni ją miejscem odmiennych zdarzeń niezależnie od wskazanych wcześniej podobieństw jej obrazu. Smutna, niszcząca, stanowiąca dla niemieckich turystów bolesne wspomnienie, cieplarnia staje się w *Piaskowej Górze* schronieniem kochanków, w *Ciemno, prawie noc* – miejscem zbrodni. W pierwszej powieści nastoletnia, wrażliwa i inteligentna Dominika Chmura, uznaje palmiarnię księżnej Daisy za miejsce, w którym bezpiecznie może umawiać się z księdzem Adasiem po zdemaskowaniu ich romansu. W drugim utworze miejsce to i otaczające je podziemia kryją złoczyńców wykorzystujących seksualnie dzieci. Niezależnie jednak od tego, czy mamy do czynienia z przestrzenią miłości i zmysłowości, czy z miejscem odrażających zbrodni, za każdym razem palmiarnia odgrywa rolę azylu. Staje się miejscem schronienia kochanków uciekających przed świadkami napiętnowanej obyczajowo miłości i zbrodnia-rzy, odrzucających fundamentalne normy etyczne. Obraz labiryntowej struk-

²⁶ Połączenie wrażeń dotykowych ze wzrokowymi było już przedmiotem badań, m.in. Gibsona i Balinta. Por. E.T. Hall, *Przestrzeń dotykowa*, [w:] idem, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1997, s. 82-86.

tury cieplarni mieści się więc w obrębie przywołanych przez pisarkę struktur narracyjnych znanych w literaturze gotyckiej (obok „szkatułkowej” i infernalnego koła), które, zdaniem Manuela Aguirre, służą osłabieniu sądów na temat porządku świata – jego aspektu fizycznego, ontologicznego i etycznego (Aguirre 2002, 22).

W *Piaskowej Górze* palmiarnia, pomimo swego upadku, ukazana jest jednocześnie jako miejsce – przynajmniej z pozoru – zapewniające intymność oraz intensyfikujące doznania erotyczne:

Z biletami do szczęścia za tysiąc złotych polskich zmiętymi w dłoni odnaleźli się w parnym gorącu i zapachu wilgotnej ziemi, zakochani i spoceni zdejmowali na oślepek kurtki i swetry. (...) To Dominika porzuciła ścieżkę pierwsza i pociągnęła księdza Adasia pod palmę bananową, zgarbioną pod ciężarem wspartego na niej drzewa z liśćmi jak parasole. (...) Całowali się, deptając kwiaty ze wszystkich stron świata, (...) objali się o pnie szorstkie, krostowate i gładkie jak szkło, łamali gałęzie i omal nie wpadli do oczka wodnego (...) (PG 390).

Wonie, ciepło i niezwykłość roślinności współtworzą obraz przestrzeni o ambiwalentnych walorach. Z jednej strony niszcząca, naznaczona przemianami palmiarnia wywołuje skojarzenia z kresem, z drugiej zaś z intensywnością życia – w jego duchowym i zmysłowym aspekcie. Jest to także *spatium* nadziei – bohaterowie bowiem snują tam plany o wspólnej przyszłości, które jednak nie ziszczą się (PG 414). Romantyczny obrazek, wykreowany przez Bator, przywołujący na myśl kiczowate scenki z romansów lub pocztówek wysyłanych z pobytów „u wód” („na ławeczce przy oczku wodnym w palmiarni (...) Dominika Adasiowi mówiła o Warszawie”, PG 414), kryje jednak ironię. Scena traci idylliczny charakter za sprawą wzmianki o pobłyskujących na dnie oczka fenigach pozostawionych przez niemieckich emerytów (PG, 414). Miłość i marzenia pełnią zatem dla bohaterów funkcję utopii i uchronii²⁷ (Szacki 1980, 48 i dalsze), zaliczanych do postaw eskapistycznych, które dookreślane są w przestrzeni łączącej sztuczność z naturą. Labirynty alejek i grot okazują się przestrzenią poznania i przekroczenia norm, samopoznania i wtajemniczenia (Izdebska 2002, 35) i w takim ujęciu przestrzeń błędniaka pełni funkcję metafory drogi wiodącej od niewinności po zmysłowe spełnienie, od braku wiedzy na swój temat do samopoznania.

²⁷ Utopia to marzenie o miejscu szczęśliwym, uchronia zaś o szczęśliwych czasach. Por. Szacki, op. cit., s. 48 i nn.

Palmiarnia inaczej spełnia rolę azylu w drugiej powieści. Jej dostępność dla zwiedzających umożliwia ukrycie się w jej podziemiach zbrodniarzom. Mord oraz wykorzystywanie seksualne dzieci są trudne do wykrycia, a przestrzeń chroni złoczyńców i przekształca się w więzienie dla ich ofiar. Odmienna rola *spatium* sprawia, że jego opis i te same cechy, jakie sygnalizowane były w *Piaskowej Górze*, zyskują nowy wymiar. Bujne, rosnące bez kontroli egzotyczne rośliny kontrastują swym pięknem z trwogą wywołaną widokiem dziecka bliskiego śmierci:

Leżała w sali z palmami bananowymi i oczkiem wodnym. Nie żyła albo spała. Kalinka. Dzieliła nas tylko alejka wśród pnączy i wielkich paproci. Dziewczynka była naga. Obok niej maskotka, pluszowy kot, i koc w kratę (CPN 420).

Deskrypcja cieplarni jako przestrzeni zbrodni jest znacznie uboższa w szczegóły niż opis tego samego miejsca jako *spatium* miłości. Niezwykłość roślin nie jest przez pisarkę podkreślana, a na plan pierwszy wysunięte zostały czynności głównej bohaterki. Tym samym nawet przywołane i w tym fragmencie łacińskie nazwy roślin stanowią raczej świadectwo intensywności emocji Alicji Tabor ratującej dziecko niż komponent obrazu wnętrza palmiarni: „Kalinka jęknęła i miałam wrażenie, że jej oddech słabnie, biegłam wśród araukarii, cantedeskii, euforbii, nie przejmując się teraz czynionym hałasem” (CPN 421).

Wybór takiej strategii opisowej, opartej na patrzeniu z perspektywy postaci ruchomej (Hamon 2004, 236-238) oraz oddziaływaniu (Hamon 2004, 240-243) ogranicza opis palmiarni, ale nie minimalizuje jego funkcji nastrojotwórczej. Kontradykcja ta sprawia, że groza i napięcie są maksymalizowane, choć deskrypcja zamyka się w obrębie wyliczenia kilku zaledwie elementów wnętrza oraz enumeracji fitonimów. Labiryntowa struktura palmiarni odgrywa zatem w tej powieści również rolę metafory obcości i jej przezwyciężenia (Izdebska 2002, 35). *Spatium* to bowiem ukazane jest jako obszar złamania norm etycznych, miejsce odrażających zbrodni i krzywd, którym należy się przeciwstawić.

Bator, kreując obraz wałbrzyskiej palmiarni, stale balansuje pomiędzy sprzecznościami. Natura i kultura, swojskość i egzotyka, przeszłość oraz teraźniejszość, miłość i groza sąsiadują ze sobą. Pomimo posłużenia się tradycyjnymi strategiami literackimi (Czyżak 2014, 44), jej obraz zaskakuje migotliwością sąsiadującą ze szczegółem, nieobecnością zewnątrz i różnorodnością wnętrza, sprzecznością między trwaniem i destrukcją. Pisarka

sygnalizuje rozproszenie i jednoczesność determinujące współczesny świat. Jej obserwacje korespondują z diagnozą Foucaulta, twierdzącego, że „Znajdujemy się w czasach symultaniczności, w epoce zestawiania, w epoce rzeczy bliskich i dalekich, jednego obok drugiego, rozproszonego” (Foucault 2005, 117). Palmiarnia jest w prozie autorki *Roku Królika* komponentem świata atropicznego, nieustannie zmieniającego się, a w przypadku rodzimej rzeczywistości – charakteryzującego się dwuznacznością. Powierzchnie kryją odmienne znaczenia, podobnie jak inna jest rzeczywistość dla Alicji w Krainie Czarów. Śląski ogród jawi się zatem jako „egzotyczny raj” (CPN 9), oaza (CPN 420), ale przy bliższym poznaniu okazuje się imitacją tropików (CPN 9) i „tropikalnym burdelem” (PG 389). W takim ujęciu palmiarnia jest z założenia realizacją tego, co w danym miejscu i klimacie niemożliwe, jednocześnie stanowiąc przykład heterotopii dewiacji (Foucault 2005, 121) polegającej na istnieniu miejsca, w którym przebywają osoby o zachowaniu odmiennym od przyjętego (miłość księdza i nastolatki, morderstwa o podłożu seksualnym). Dla Foucaulta przestrzeń stanowiła źródło niepokoju naszych czasów (Foucault 2005, 119), Bator zaś czyni ją tropem rodzimej kultury współczesnej.

Literatura

- Aguirre M., 2002, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w prozie gotyckiej*, tłum. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Płuciennika, Kraków, s. 17-32.
- Bator J., 2015, *Wyspa Łza*, fot. A. Golec, Kraków.
- Bator J., MMXIV, *Chmurdalia*, Warszawa.
- Bator J., 2004, *Japoński wachlarz*, Warszawa.
- Bator J., 2011, *Japoński wachlarz. Powroty*, Warszawa.
- Bator J., 2012, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa.
- Bator J., 2014, *Rekin w parku Yoyogi*, Warszawa.
- Bator J., 2016, *Rok Królika*, Kraków.
- Bator J., MMXIV, *Piaskowa Góra*, Warszawa.
- Boczkowska M., 2013, *Alicja w krainie kotojadów*, „Twórczość” nr 5, s. 91-93.
- Breza E., 1998, *Nazwy obiektów i instytucji związanych z nowoczesną cywilizacją (chrematonimy)*, [w:] *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, pod red. E. Rzetelskiej-Feleszko, Warszawa – Kraków, s. 343-361.
- Ciołek G., 1978, *Ogrody polskie*, wznowienie przygotował i uzupełniające rozdziały napisał J. Bogdanowski, Warszawa.
- Czapliński P., 2012, *Alicja w krainie strachów*, „Gazeta Wyborcza” nr 254, s. 18-19.
- Czyżak A., 2014, *Nie-miasto Joanny Bator*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracovia. Studia Poetica” nr 2, s. 43-50.

- Delumeau J., 1996, *Historia raj. Ogród rozkoszy*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa.
- Foucault M., 2005, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” nr 6, s. 117-125.
- Gołaszewska M., 1997, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków.
- Hall E.T., 1997, *Przestrzeń dotykowa*, [w:] idem, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa.
- Hamon P., 2004, *Czym jest opis?*, tłum. A. Kuryś, K. Rytel, [w:] *Narratologia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk, s. 234-257.
- Hobhouse P., 2005, *Historia ogrodów*, tłum. B. Mierzejewska, E. Romkowska, Warszawa.
- Izdebska A., 2002, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Pluciennika, Kraków, s. 33-41.
- Izdebska A., 2014, *Opowieści o miastach odzyskanych*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” nr 5, s. 29-45.
- Krajewski K., 1999, *Mała encyklopedia architektury i wnętrz*, Wrocław.
- Laird M., 2015, *A natural history of English gardening 1650-1800*, New Haven – London.
- Łupak S., 2013, *Biegnij Ala, biegnij*, „Newsweek Polska” nr 42, s. 114-116.
- Michalak A., 2010, „Odyska”, „Wysokie Obcasy” nr 22, s. 27-31.
- Mizerkiewicz T., 2009, *Nowa zasada epickości*, „Fa-Art” nr 1-2, s. 44-46.
- Nowacki D., 2012, *Wałbrzych magiczny*, „Nowe Książki” nr 5, s. 11-12.
- Orski M., 2010, *Polskie genealogie*, „Przegląd Powszechny” nr 3, s. 142-145.
- Platon, 1994, *Państwo*, t. 1, przeł. W. Witwicki, Warszawa.
- Rewers E., 1996, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań.
- Rewers E., 2005, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków.
- Rosiński C., 2012, *Podszewka rzeczywistości*, „Fa-Art” nr 3, s. 142-145.
- Sacha-Piecko M., 2002, *Powietrze*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków, s. 197-257.
- Santarcangeli P., 1982, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, red. A. Krawczuk, Warszawa.
- Schiffman H.R., 2002, *Skóra, ciało, zapach i smak*, [w:] *Czucie i percepcja*, pod red. R.L. Gregory’ego, A.M. Colmana, tłum. M. Siemiński, Poznań, s. 98-128.
- Sobolewski T., 2013, *Bator leczy nas horrorem*, „Gazeta Wyborcza” nr 234, s. 16-17.
- Szacki J., 1980, *Spotkania z utopią*, Warszawa.
- Szopa K., 2012, *O kotach, katastrofach i kato-strofach*, „Fa-Art” nr 3, s. 138-142.
- Wilkoszevska K., 1998, *W krainie czucia i beczucia, czyli z zmysłach głównych, zapomnianych i sztucznych*, [w:] *Wymiary piękna. Z badań estetyki sensu largo*, pod red. M. Gołaszewskiej, Kraków, s. 235-251.
- Winiarski J., 2009, *Melancholijna sybarytka*, „Czas Kultury” nr 3, s. 83-94.
- Zachariasz A., 2008, *Ogród barokowy – potrzeba okazałości. Natura ujarzmiona i nieskończoność perspektyw*, [w:] *Ogrody – zwierciadła Kultury. Zachód*, pod red. L. Sosnowskiego, A.I. Wójcik, Kraków, s. 191-221.

Zatora A., 2015, *Użycie konwencji. Instrumentarium grozy i jego misja w „Ciemno, prawie noc”* Joanny Bator, „Acta Humana” nr 6, s. 211-255.

Zemanek B., 1993, *The role of botanical garden In the development of scientific study of plants*, [w:] *Studies on the History of Botanical Gardens and Arboreta in Poland*, pod red. A. Zemanek, B. Zemanka, Kraków, s. 11-20.

Źródła internetowe:

<http://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/ogrody/ogrod-romantyczny-xix-wieku>, (data dostępu: 27.08.2017).

The History of Botanic Gardens, <https://www.bgci.org/resources/history/>, (data dostępu: 27.08.2017).

Exotic Flora in a Silesian City. The Palm House in Wałbrzych from Joanna Bator’s Novels as a Heterotopia Summary

Space plays an important role in Joanna Bator’s works. The writer evokes Wałbrzych as a palimpsest and heterotopic city the images of which emphasize its structural non-homogeneity – spatial, historical, cultural and sociological oppositions. These characteristics accumulate in one of its components – the palm house which assumes the role of synecdoche – *pars pro toto* in the image of the city-text.

Despite the use of traditional literary strategies, the image of the palm house surprises with shimmer accompanying details, the absence of the outside and diversity of the inside, the contradiction between persistence and destruction, dispersion and simultaneity which determine the contemporary world. The palm house is a component of an atropic, constantly changing world characterised by ambiguity. It is an example of heterotopia of deviation. Whereas Foucault perceived space as the source of anxiety of our times, Bator turns it into a trail of domestic contemporary culture.