

teksty

D R U G I E

Miasto

Madeline G. LEVINE

Bezdomność w literaturze wojennej

Jacek LEOCIAK

Warszawa okupacyjna –
topografia i egzystencja

Wojciech TOMASIK

„Mściwe narodziny”.
Esej o Nowej Hucie

Jerzy JARZĘBSKI

Zniszczenie centrum

Paul DE MAN

Retoryka tropów (Nietzsche)

Antonina LUBASZEWSKA

„W daguerotyp raczej pióro zmieniam”

4 [57]
1999
cena 13,00.- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki**, **Jerzy Jarzębski**,
Zdzisław Łapiński, **Adam Makowski**, **Marta Zielińska**

Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan**, **Stanisław Barańczak**, **Jan Błoński**,
Tomasz Burek, **Michał Głowiński**, **Czesław Hernas**, **Janusz Sławiński**

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. 828.32.06, 657.28.07, fax 826.99.45

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

projekt graficzny: **Marek Wajda**, **Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Zdzisław Popławski**

korekta: **Teresa Winek**

łamanie i korekta szpaltowa (na podst. gwarantowanego przez redakcję zapisu komputerowego):

Wydawnictwo IBL PAN, **Helena Dziurnikowska**, **Krystyna Petryk**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**

Łódź, ul. Żwirki 2

Spis treści

Anna NASIŁOWSKA

Madeline G. LEVINE

Jacek LEOCIAK

Wojciech TOMASIK

Magdalena J. ZABOROWSKA

Jerzy JARZĘBSKI

Agnieszka KORNIEJENKO

Artur GRABOWSKI

Lucjan SUCHANEK

Tomasz ŻUKOWSKI

Elżbieta KIŚLAK

Magdalena SIWIEC

Elżbieta RYBICKA

Wstęp

4 Obrona Palacu Kultury

Szkice

7 Bezdromność w literaturze wojennej:
typologia obrazowania

19 Warszawa okupacyjna
– topografia i egzystencja

37 „Mściwe narodziny”.
Esej o Nowej Hucie

51 Pałac Kultury i Nauki – widok z Ameryki
(przel. Agnieszka Kluba)

61 Zniszczenie centrum

Roztrząsania i rozbiory

75 Kapryśna „historia”
George’a Grabowicza

86 Tajemnica sylabowca,
czyli o duchu poezji polskiej

98 Wokół Puszkina i Mickiewicza

102 Mur twój u twoich poetów

106 Poeta i jego czytelnik

Interpretacje

III Między piekłem a niebem.
Paryż romantyczny

137 Obrazki z ulicy.
O *Fikcyjnej postaci* Edmunda Millera

Zygmunt ZIĄTEK

Antonina LUBASZEWSKA

Roman JAKOBSON

Paul DE MAN

I55 Trzecie miasto Adama Zagajewskiego

I65 „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

Archiwalia

I85 O realizmie w sztuce
(przeł. *Przemysław Pietrzak*)

I93 Retoryka tropów (Nietzsche)
(przeł. *Artur Przybyłowski*)

Obrona Pałacu Kultury

Warszawa nie jest miastem, które łatwo odsłania swoje tajemnice. Nawet solidne lektury niewiele tu pomogą. Trzeba uwzględnić ludzi, odznaczających się przekorą i dość szczególnym poczuciem humoru. Domy i ulice często otrzymują tu własne, zazwyczaj mocno ironiczne nazwy, których próżno szukać w bedekerach. I tak na przykład jeden z domów przy Marszałkowskiej, znajdujący się naprzeciwko Pałacu Kultury dość długo nazywano „domem pod sedesami” (ewentualnie – klozetami) z powodu ozdób ceramicznych na elewacji. Nazwa ta zdaje się już wychodzi z użycia, bo dom stracił w pejzażu Warszawy swoje dawne znaczenie, a ostatnio został poddany renowacji i nieszczęsne ozdoby zastąpiono dość gustowną kratownicą, która nie budzi dawnych skojarzeń. Pewien pomnik na Pradze, upamiętniający walkę Armii Czerwonej, nosił – odkąd pamiętam – dość skomplikowaną nazwę „Czterech śpiących, Trzech Walczących”. Mimo że szybkie i precyzyjne wymówienie tej zbitki stanowi całkiem niezłe ćwiczenie pamięci i wymowy, to właśnie tak się mówi. Są „kandelabry” i „dom bez kantów”. Zamiast „plac Komuny Paryskiej”, co w skrócie brzmiało fatalnie: plac Komuny, mówiono przez lata – „plac Wilsona”, używając przedwojennej nazwy, dopóki nie powróciła ona oficjalnie. Wielka akcja zmian nazw ulic i placów nie wywołuje jednak specjalnego entuzjazmu. Dość często usłyszeć można o ulicy Jana Pawła Marchlewskiego, co jest ironiczną zbitką starego z nowym. W Warszawie wiele nazw „nie przyjmuje się”, pewien most jakoś nigdy „nie chciał” zostać mostem Berlinga, pozostał Łazienkowskim. Bywa, że nie przyjmują się też pomniki – np. Piłsudskiemu wystawiono już dwa, bo pierwszy okazał się „nieskuteczny”.

Stosunek warszawiaków do Pałacu Kultury jest sprawą dość skomplikowaną. Literackie mitologie, powoływane np. przez Konwickiego nie do końca dają się przetłumaczyć na rzeczywiste znaczenia, funkcjonujące w codziennym życiu miasta. Pałac jest miejscem dość lubianym: nie z powodu wyglądu a z powodu wielorakich funkcji. Dzieci przychodzą tu do swojego teatru, młodzież – na świetne zajęcia hobby-styczne, bywa się na koncertach, w teatrach, na Targach Książki, na wystawach czy licznych kursach języków. „Zaden z nowych budynków, powstałych w ostatnim dziesięcioleciu, a więc w czasach już demokratycznych, nie ma do zaproponowania swoim bywalcom tak szerokiego i ciekawego programu, jeśli w ogóle ma do zaproponowania coś poza komercją i biznesem (nie dla wszystkich). A nawet uroda nowych centrów została już oceniona, gdyż zyskały lokalne nazwy – jeden z eksponowanych biurowców otrzymał miano „kupy”, niektóre określane są jako „pały”.

Język jest wiernym odbiciem dystansu, który znamionuje społeczne odczucia wobec wielu spraw i budynków. Pałacowi Kultury co prawda nadano kiedyś imię Józefa Wisarionowicza, ale – że tak powiem – ochrzczony został całkowicie nieskutecznie. Po części tłumaczyć to trzeba przyczynami historycznymi, oddaniem do użytku 1955 roku, w schyłkowych czasach „kultu jednostki”. Wykuty nad głównym wejściem napis szybko został zastąpiony dużo bardziej wyrazistym neonem bez owego patrona, o którym nawet w prasie i wypowiedziach publicznych wnet dyskretnie (i z premedytacją) „zapomniano”. Myślę jednak, że o nieskuteczności owego patronatu zdecydował w końcu ten sam mechanizm, który powoduje nadawanie innym obiektom ironicznych przezwisk: nie ma takiej siły, która zdołałaby narzucić „wiedzącym swoje”, rogatym użytkownikom języka wymawianie pełnej nazwy: „Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina”. Świat totalnej kontroli języka istnieje tylko w czarnej utopii Orwella.

Ten proces działał i w drugą stronę: w czasach, które już ja pamiętam bardzo dobrze, gra ze znaczeniami polegała na odmowie zapomnienia. Wizja totalitarnej Warszawy, w której wszystkie znaczenia przypisane zostały, górującemu nad miastem, symbolicznemu centrum – to wizja wymyślona, literacka, wyraźnie hiperboliczna, choć obdarzona pewnymi cechami prawdopodobnymi i oparta na czytelnym odniesieniu do rzeczywistości. Zmityzowanie Pałacu Kultury jest efektem gry literackiej, wyrazistego zabiegu twórczej n a d i n t e r p r e t a c j i, którą zaczęto uprawiać wtedy, gdy możliwość narzucenia miastu jednoznacznego porządku symbolicznego już przeszła do przeszłości, choć wciąż niezbyt dalekiej i groźnej. Świat Warszawy Konwickiego to quasi-realność, w której elementy prawdopodobne tworzą równoległą wobec rzeczywistości czarną wizję. To zaskakujące, ale już teraz istnieje potrzeba wydania – przeznaczonej dla młodzieży licealnej – Małej Apokalipsy z drobiazgowymi przypisami dotyczącymi realiów obyczajowych, pomocnymi w ustaleniu charakteru relacji między tekstem tej powieści a rzeczywistością lat siedemdziesiątych. Bez takiego komentarza młodemu odbiorcy grozi, że nie będzie umiał właściwie zinterpretować charakteru hiperbolizujących „odchyleń”, będących świadomym zabiegiem literackim.

Literatura lubi grę z gotowymi symbolami, gdyż może je przekształcać, dobudowywać kolejne piętra. Pałac Kultury jest dla niej obiektem wymarzoną, a cała literatura polska po 1955 roku dowodzi, że należałoby mu przyznać tytuł Najbardziej Intrygującego Budynku Warszawy. W tej dziedzinie jest bezkonkurencyjny. Stał się przestrzenią mityczną, a jej rozumienie – oznaką wtajemniczenia.

Wstęp

Znaczenia nie są trwałe, dane raz na zawsze. Marta Zielińska w znakomitej książce Warszawa – dziwne miasto pierwszy rozdział poświęciła nie lubianemu placowi Defilad. Podczas jednej z papieskich wizyt odprawiona tu została msza. „I oto największy plac w Europie przekształcił się w owym dniu w największy w Europie kościół – kościół w samym środku żywego, milionowego miasta, mający zamiast filarów hotele, dworce domy towarowe i Pałac podpierający sklepienie nieba”. A więc zły urok został „odczyniony”? Tego dnia – na pewno. Pałac stał się gigantycznym tronem papieskim z oparciem w chmurach.

W jaki sposób w przestrzeni miejskiej zapisane są znaczenia symboliczne? Jeśli miasto jest tekstem, to tylko dzięki temu, że ktoś mu taką funkcję przyznaje. Metropolia byłaby więc wielkim arcytekstem nie do ograrnięcia przez nikogo, niemożliwym do odczytania w całości, a na dodatek – powołanym do życia przez jego odbiorców, opatrzonym różnymi emocjonalnymi komentarzami. Żaden z kodów kulturowych, określających elementy traktowane jako „słowa” i wyznaczających znaczenia, nie ma charakteru spójnego i trwałego. A „słowa” należą do różnych języków. Pałac Kultury jest w końcu tylko usytuowanym centralnie wieżowcem o ciekawej historii. Jeśli o niej „zapomnimy” (oczywiście, nie zapominając, tak, jak to się już wielokrotnie działo), to charakterystyczna dla niego mieszanka stylów dałaby się zinterpretować np. jako wykwit pre-postmodernizmu. Łączy śmiało nawiązania do modernizmu (forma i technologia wieżowca) z rosyjskim neoklasycyzmem oraz odwołaniami do renesansu (proporcje, attyki) i typowo propagandowego socrealizmu (rzeźby). Jest bardzo bizantyjski, ale i trochę amerykański. Pałac – pajac. Przebieraniec. Cudownie kiczowaty, niczym z disneylandu. Spróbujmy go sobie wyobrazić w kolorze majteczkowego różu...

Bastylię może burzyć tylko lud w przystępie gniewu. Pałac Kultury nie jest Bastylią. To taka nasza Wieża Babel. Ma okropną opinię. Ale to pasuje ludziom o rogatej duszy.

Anna Nasilowska

Madeline G. LEVINE

Bezdomność w literaturze wojennej: typologia obrazowania¹

W ramach wstępu

Gdyby „dom” nie pojawiał się jako motyw centralny we wspomnieniach lepszych czasów, a utrata domu nie była symbolem wszelkich wysiedleń i strat doświadczanych w czasie wojny, byłoby to rzeczywiście bardzo dziwne. Wydaje nam się oczywiste, że „dom” będzie się pojawiał (nawet jeśli tylko w formie świadomości jego braku) w wielu utworach powstałych w trakcie i po drugiej wojnie światowej. I tak jest w istocie. Jak wiadomo, w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat w Polsce powstało wiele materiałów dotyczących drugiej wojny światowej, zaś od połowy lat osiemdziesiątych pisanie o Holocauście stało się niezmiernie popularne. To, co chcę powiedzieć w tym artykule o domu i bezdomności w polskiej literaturze Holocaustu i drugiej wojny światowej, oparte jest oczywiście na lekturze wielu tekstów, lecz stanowią one tylko niewielki ułamek spośród tysięcy wierszy, pamiętników, dzieł fikcyjnych, dzienników z tych strasznych czasów – pisanych na bieżąco lub rekonstruowanych po latach. Dlatego nie mogę twierdzić, że moja analiza jest ostateczna oraz muszę ostrzec, że nie biorę zupełnie pod uwagę utworów scenicznych. Celowo wybierając tylko maleńką próbkę tekstów jako przykłady, zamierzam na ich podstawie zbudować typologię bardzo ograniczonej ilości sposobów konceptualizacji i przedstawienia domu oraz utraty domu w literaturze dotyczącej wojny.

Odmiany bezdomności

W utworach, na których opiera się ten artykuł, dom – prawdziwy, stabilny, syty i bezpieczny dom, istniejący w tej chwili i w przewidywalnej przyszłości – prawie

^{1/} Artykuł ten został przedstawiony po raz pierwszy, w nieco innej formie, na konferencji „Home / Less: The Polish Experience” – zorganizowanej przez Profesor Bożenę Shallcross z Indiana University w Bloomington, Indiana, 4–5 grudnia 1998.

wcale się nie pojawia². Przedstawiony w nich dom jest prawie zawsze ułomny, tymczasowy albo zredukowany do samego pojęcia, do „domu” w cudzysłowie, a wyidealizowany dom rodzinny istnieje tylko w pamięci czy w wyobraźni. Mieszkanie we własnym domu powinno być najbardziej normalnym stanem, jaki można sobie wyobrazić, może nawet samą definicją normalności. Ale w tych utworach o wojnie nie ma zwyczajnego życia domowego. Dobrze znane schematy tu nie funkcjonują. Ludzie mogą dalej mieszkać w budynku, ale już nie mieszkają w domu. Domy, z miejsc schronienia, zamieniają się w miejsca śmiertelnego niebezpieczeństwa; zniekształcone formy życia domowego, ograniczającego się często do walki o przetrwanie, podtrzymywane są w miejscach nigdy wcześniej nie traktowanych jako nadające się do zamieszkania: piwnicach, chlewach, bunkrach lub sekretnych kryjówkach. I nawet one przestają istnieć, gdy ich mocne niegdyś ściany obracają się w gruz i popiół.

Dom jest zarówno strukturą materialną, jak i duchową. „Dom” może oznaczać życie w określonym mieszkaniu albo w większej społeczności, która stanowi dla danej osoby dom w świecie. Bezdomność w tej literaturze to zawsze utrata domu w sensie fizycznym i często również w sensie duchowym. W literaturze dotyczącej żydowskiego doświadczenia wojennego utrata domu zawsze odbywa się na dwóch poziomach – utrata fizycznego schronienia łączy się z bolesnym doświadczeniem odrzucenia z powodu odrębności rasowej³.

Geograf, J. Douglas Porteous, pisząc o niszczących skutkach planowania przestrzennego w miastach, zaproponował rozróżnienie między dwoma rodzajami zniszczenia, których rezultatem jest bezdomność: *d o m o b ó j s t w o*, czyli zniszczenie samego budynku mieszkalnego, oraz *t o p o b ó j s t w o*, czyli zniszczenie okolicy, gdzie dom się znajdował, a więc naruszenie bądź zniszczenie całej społeczności⁴. Te terminy wydają mi się pomocne w rozróżnieniu rodzajów bezdomności przedstawionej w literaturze wojny i Holocaustu. Dostosowując je do swoich celów, rozszerzyłam jednak zakres zniszczenia, do którego odnoszą się te

^{2/} Chociaż mój artykuł odnosi się do znacznie szerszego zakresu tekstów niż te, które są tutaj cytowane, w swojej argumentacji opieram się głównie na następujących utworach: Jerzy Andrzejewski *Wielki Tydzień*; Miron Białoszewski *Pamiętnik z powstania warszawskiego*; Ida Fink, zbiór opowiadań *Skrawek czasu*; Bogdan Wojdowski, częściowo autobiograficzna powieść o dziecku w warszawskim getcie, *Chleb rzucony umarłym*; Władysław Szlengel, wiersze ze szczupłego zbioru *Co czytałem umarłym*; kilka wierszy Tadeusza Różewicza i Czesława Miłosza.

^{3/} Tej podwójnej bezdomności doświadczyli jedynie ci żydowscy pisarze (i niewielka liczba pisarzy nieżydowskich), którzy przeżyli wojnę w Polsce. Pisarze, którzy spędzili te lata na wygnaniu, jak Julian Tuwim czy Antoni Słonimski, mogli czuć się bezdomni w sensie fizycznym, jednak wciąż uważali, że w pełni przynależą do szeroko pojętej społeczności polskiej.

^{4/} Por. jego inspirujący artykuł *Domicide; The Destruction of Home*, w: *The Home; Words, Interpretations, Meanings, and Environments*, ed. David N. Benjamin, Avebury 1996, s. 151–161.

Levine Bezdomność w literaturze wojennej: typologia ...

terminy, daleko poza granice ich oryginalnego użycia przez Porteousa, jako dotyczących dość łagodnych form przemocy, związanych z podnoszeniem standardu dzielnic, usuwaniem slumsów, budową autostrad.

Domobójstwo w tym artykule obejmuje nie tylko zniszczenie zewnętrznej osłony domu (rzadko chodzi wyłącznie o to), lecz także dosłowne i symboliczne naruszenie czy wyrwanie z niego jego intymnego wnętrza; jest to dom wyrwany podszewką na wierzch, tak że więź między budynkiem i domem zostaje zerwana na zawsze. Topobójstwo obejmuje nie tylko zniszczenie społeczności, ale nawet zniknięcie całego miasta. Miasta mogą przestać istnieć jako miejsca schronienia z dwóch powodów: obiektywnie, ponieważ zostały obrócone w ruinę (jak Warszawa we wrześniu 1939 i październiku 1944), lub subiektywnie, dlatego że ci, którzy szukają w nich schronienia, zostali wygnani ze swoich domów (tak było w każdym polskim mieście, gdzie Żydzi zostali zamknięci w gettach). Topobójstwo w tym ostatnim sensie oznacza, że rodzinne miasto zamienia się we wrogie terytorium.

W każdej z tych dwóch szerokich kategorii można znaleźć przykłady utraty domu przedstawionej jak najbardziej dosłownie, gdzie prosto i przekonująco zobrazowana jest bezpośrednia tragedia rodziny i narodu. Można też znaleźć przykłady utraty domu nacechowanej znaczeniem symbolicznym, gdzie zniszczenie domu lub miasta stawia pod znakiem zapytania samą naturę naszej cywilizacji i opatrności Boskiej.

Topobójstwo symboliczne

Topobójstwo symboliczne dominuje w opisach żydowskiej bezdomności. „Ojczyzna jest moim domem” – pisał Julian Tuwim w *Kwiatach polskich*, swoim zbuntowanym i nostalgicznym zarazem poemacie wygnańskim⁵.

...Ojczyzna

Jest moim domem. Mnie w udziale
Dom polski przypadł. To – ojczyzna,
A inne kraje są hotele.

Przebywając na wojennym wygnaniu w Rio de Janeiro, a później w Nowym Jorku, Tuwim pisał o utracie domu, którą odczuwał jako Żyd w nie mniejszym stopniu niż każdy Polak. W przeciwieństwie do niego pisarze żydowscy, którzy przeżywali Holocaust w Polsce, dawali wyraz swojemu poczuciu izolacji i alienacji ze strony swojej polskiej ojczyzny właśnie wtedy, gdy najbardziej potrzebowali jej wsparcia. Poeta Władysław Szlengel, zamknięty w warszawskim getcie i świadomy gorszej katastrofy grożącej jego narodowi, napisał niezapomniany wiersz o swoim ukochanym mieście, na które patrzył tęsknie, rzucając ukradkowe spojrzenia przez „okno na tamtą stronę” i oczekując jakiejś odpowiedzi:

⁵/ Słów „*My country is my home*” uczą się amerykańskie dzieci na samym początku, co było ironicznym holdem Tuwima wobec jego tymczasowego domu w Nowym Jorku.

Szkice

Wbijają się oczy żarłocznie,
jak ostrza w pierś nocy utkwione,
w warszawski wieczór milczący,
w miasto me zaciemnione...

[...]

zamykam oczy i szepczę:

– Warszawo... odezwij się... czekam...⁶

Inny wiersz Szlengla, pozornie prosty, gorzki *Telefon*, jasno daje do zrozumienia, że odpowiedź nie nadejdzie, wszystkie więzi zostały zerwane. Podmiot tego wiersza tęskni za kontaktem z kimś ze swojego poprzedniego życia, kimś spoza murów getta. Podnosi słuchawkę telefonu (jest to dość dziwne, ale połączenia telefoniczne między gettem i resztą miasta nie zostały zerwane) i uświadamia sobie, że nie ma nikogo, do kogo mógłby zadzwonić:

I nagle myślę: na Boga –
nie mam właściwie do kogo,
w roku trzydziestym dziewiątym
poszedłem inną drogą –

Rozeszły się nasze drogi,
przyjaźni ugrzęzły w toni
i teraz, no proszę – nie mam
nawet do kogo zadzwonić.

W beznadziejnej potrzebie kontaktu ze światem poza gettem wykręca on numer jedynej osoby, która mu odpowie, zegarynki, by posłuchać oznajmianych przez nią godzin:

Już lżej teraz sercu będzie,
gdy wiem, że kiedy zadzwonię,
ktoś mnie spokojnie wysłucha,
choć jest po tamtej stronie.

Że ktoś to wszystko pamięta,
że wspólnie łączył nas los,
i mówić się ze mną nie boi,
i tak spokojny ma głos.⁷

6/ W. Szlengel *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego*, red. Irena Maciejewska, Warszawa 1979, s. 60.

7/ Tamże, s. 61, 63.

Levine Bezdomność w literaturze wojennej: typologia ...

Podczas gdy Szlengel, pozbawiony kontaktu z miastem, w którym się wychował, tęskni za przywróceniem dawnej więzi, inni pisarze koncentrują się na tym, że Warszawa nie jest już tym samym miastem: nie tylko jest ona terytorium zakazanym, ale również obszarem śmiertelnego zagrożenia dla każdego Żyda, który odważyłby się pokusić o odzyskanie swego dawnego w niej miejsca. Postać Żyda jako ofiary w podwójnym znaczeniu: przeznaczonej do eksterminacji przez Niemców i pozbawionej schronienia ze strony polskiej społeczności, jest typowa dla pisarstwa dotyczącego Holocaustu, tak w przypadku pisarzy żydowskich, jak i nieżydowskich. Jerzy Andrzejewski był przypuszczalnie pierwszym, który poruszył ten temat w literaturze pozadokumentalnej. W swojej słynnej noweli *Wielki Tydzień*, z jej przekrojem różnych odmian polskiego antysemityzmu, który świadomie lub nie współgrał z nazistowskim planem wymordowania narodu, Andrzejewski ukazuje utratę domu i ojczyzny na przykładzie losu swojej bohaterki, Ireny Lilien. Bezdomna w sensie dosłownym, Irena traci też ojczyznę, która dawała jej poczucie tożsamości. Przynosi śmierć tym kilku Polakom, którzy otworzyli przed nią swoje domy (i którzy sami utracili swoją wielonarodową, wystarczająco przestronną dla wszystkich ojczyznę, jak o niej kiedyś myśleli); w rezultacie nie ma ona innego wyboru niż, przyczyniając się do własnej zguby, iść na śmierć do płonącego getta.

Bohaterka Andrzejewskiego, podobnie jak podmiot liryczny Szlengla, nie rozpacza nad utratą domu jako fizycznego miejsca zamieszkania. W końcu przecież obydwoje tracą życie i obydwoje zdają sobie z tego w pełni sprawę. Ale zgorzknienie, które w nich narasta (Irena oskarża wszystkich Polaków o to, że cieszą się z rozwiązania przez nazistów ich „problemu żydowskiego”), bierze się z poczucia, że zostali zdradzeni przez dawnych współmieszkańców, którzy zgodzili się na odebranie im prawa do myślenia o Warszawie jako o własnym domu. Nazywam to „złożoną utratą domu” w odróżnieniu od „prostej” jego utraty, wyrażanej przez większość pisarzy nieżydowskich. Oto przykład lirycznego i symbolicznego ujęcia tego tematu, z opowiadania *Odpyływający ogród* Idy Fink:

Zdarzyło się raz, że widziałam odpyływający ogród, był to ogród sąsiadów, podobnie jak nasz piękny i bujny, w którym – podobnie jak w naszym – rosły owocowe drzewa. Widziałam, jak oddalał się powoli i majestatycznie w niedosiężną dal...

Ogród Wojciecha, przyjaciela naszego dzieciństwa, drgnął nagle, poruszył się, zakołysał i zaczął wolno odpywać jak wielki, zielony okręt. Oddalał się powoli, lecz nieustannie, odległość między nim a nami zwiększała się gwałtownie, malał, nikił. Odpywał w dal niedosiężną, nie do pokonania.⁸

Można by cytować niezliczone przykłady bolesnego uczucia opuszczenia w pracach autorów żydowskich. Nie chcę przez to sugerować, że Polacy nie mogli doświadczać podwójnej utraty domu. Wszyscy ocaleni mieszkańcy Warszawy przeżyli niewątpliwie utratę miejsca zamieszkania i swojego miasta, ale coś, czego Polacy

^{8/} I. Fink *Odpyływający ogród*, w: *Skrzawek czasu*, Londyn 1987, s. 17–18.

nigdy nie doświadczyli, to utrata poczucia, że ich kraj, chociaż podzielony i okupowany, ciągle jest ich krajem.

Fizyczne topobójstwo

Utrata miasta jako domu poprzez jego materialne zniszczenie jest głównym tematem *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, najważniejszego utworu opisującego fizyczne topobójstwo Warszawy. W tym celowo fragmentarycznym, urywanim, anty-heroicznym pamiętniku z nieszczęsnego powstania w 1944 roku Białoszewski wspomina, lecz nigdy nie opisuje, dom, w którym mieszkał. Jego przywiązanie do miejsca dotyczy całego miasta – przywiązanie staje się coraz silniejsze, w miarę jak miasto sypie się w gruzy. Białoszewski odkrywa na nowo piękno swego miasta upadającego pod ostrzałem i bombardowaniem. W ciągu tygodni paniki i strachu, szaleńczego poszukiwania schronienia w szeregu połączonych piwnic i w ruinach domów, podczas gdy miasto dookoła niego zapada się, spojrzenie Białoszewskiego zwraca się zawsze ku detalom architektonicznym, pomnikom i kościołom oraz zwykłym budynkom w rozpadającym się pejzażu umierającego miasta:

Po południu, nad wieczorem. Po upale. Sucho. Kurz. Trzeszczy aż w zębach. Drzazgi, ziemia, niewygody pod nogami. Było świeżo po bombardowaniu. Właśnie tu. Z daleka już brak było narożnej trzy- albo czteropiętrowej kamienicy... zbombardowany był róg Wilczej i Marszałkowskiej. Na sucho. Trzeszcząco. Na dechy trzciny, mur, cegły. Resztki, poszarpane, stały, wisiały. Kamienica wysypała się na ulice. Na obydwie. Na skrzyżowanie. I rozsypała. Posypała. Bo tego było i było.⁹

Domobójstwo

W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* topobójstwo i domobójstwo nakładają się na siebie. Miasto zamienione w ruinę odsłania szkielety dawnych mieszkań. Fasady odpadają, osuwają się ściany zewnętrzne i to, co było za nimi ukryte, intymne wewnątrz ludzkiego życia, wystawione jest na widok publiczny.

Podobnymi środkami, choć w innym celu, posłużył się Czesław Miłosz w wierszu *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, umieszczanym w wielu antologiach i chyba najbardziej znanym utworze powstałym w odpowiedzi na pożar warszawskiego getta. Wiersz Miłosza opisuje przerażenie naocznego świadka oraz, nie wprost, porusza kwestię współodpowiedzialności chrześcijan za Holocaust. W kontekście tego artykułu chcę się jedynie skoncentrować na początkowych zwrotkach, chociaż może się wydać dziwne mówienie o tym wierszu bez wspomniania o dominującym w drugiej jego części, zapadającym w pamięć wyobrażeniu „strażnika-kreta”. Podmiot liryczny odwraca wzrok od sylwetek wciąż jeszcze żywych ludzi w oknach płonących mieszkań i apokaliptycznie zapowiada gwałtowną śmierć samych materiałów, z których złożone były budynki, ich wyposażenie i ich mieszkańcy:

^{9/} M. Białoszewski *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1976, s. 174.

Levine Bezdomność w literaturze wojennej: typologia ...

Pszczoly obudowują czerwoną wątrobę,
Mrówki obudowują czarną kość,
Rozpoczyna się rozzdzieranie, deptanie jedwabii,
Rozpoczyna się tłuczenie szkła, drzewa, miedzi, niklu, srebra, pian
Gipsowych, blach, strun, trąbek liści, kul, kryształów –

Pyk! Fosforyczny ogień z żółtych ścian
Pochłania ludzkie i zwierzęce włosie.

Pszczoly obudowują plaster płuc,
Mrówki obudowują białą kość.
Rozdzierany jest papier, kauczuk, płótno, skóra, len,
Włókna, materie, celuloza, włos, węzowa łuska, druty,
Wali się w ogniu dach, ściana i żar ognia ogarnia fundament.
Jest już tylko piaszczysta, zdeptana, z jednym drzewem bez liści
Ziemia.¹⁰

Inaczej niż u Białoszewskiego, który opisuje tylko „fakt” zniszczenia (opierając się na swojej pamięci), w *Biedny chrześcijanin...* przedstawiona jest chyba najbardziej wyrazista wizja bezdomności w literaturze Holocaustu, gdyż wydaje się, że pogrzebana już została wszelka możliwość istnienia ludzkiej społeczności na naszej odartej ze świętości ziemi.

Dom wywrócony podszewką na wierzch

Cztery lata później, w 1947 roku, Miłosz pisał w całkiem innym wierszu o tym, co zostało utracone w czasie wojny i w burzliwym politycznie okresie powojennego pokoju. *Piosenka o porcelanie* pełna jest łagodnego lamentu nad utraconą przedwojenną niewinnością. Całe to uczucie straty zawiera się w wyobrażeniu zniszczonego serwisu obiadowego z porcelany, rozbitego w drobne kawałki na środku drogi:

Różowe moje spodeczki,
Kwieciste filiżanki,
Leżące na brzegu rzeczki
Tam kędy przeszły tanki.
Wietrzyk nad wami polata,
Puchy z pierzyny roni,
Na czarny ślad opada
Złamanej cień jabłoni.
Ziemia, gdzie spojrzysz, zasłana
Bryzgami kruchej piany.

^{10/} Cz. Miłosz *Utwory poetyckie*, Ann Arbor 1976, s. 100–101.

Szkice

Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.¹¹

Okazuje się, że zewnętrzna struktura otaczająca dom nie jest nawet w części tak ważna, jak przedmioty zgromadzone wewnątrz, nacechowane przecież wartością symboliczną. Wiele utworów mówi o różnych domowych przedmiotach – przedmiotach użytkowych, potrzebnych do odżywiania i okrycia, oraz o przedmiotach ukochanych, przynoszących duchowe wsparcie, a często zachowanych jedynie w pamięci. Obydwie kategorie domowych przedmiotów zajmują ważne miejsce w przedstawieniu bezdomności, gdyż pozostają one w synekdochicznej relacji do domu jako takiego. Kiedy te prywatne przedmioty wystawione są na widok publiczny, dom zostaje naruszony, symbolicznie i dosłownie. Przymusowa przeprowadzka Żydów z domów na ulicach „aryjskich” do getta bywa opisywana jako przeniesienie rzeczy. Listy i spisy są tu często stosowanym środkiem. W wierszu *Rzeczy*, na przykład, Władysław Szlengel ukazuje to przesiedlenie jako procesję żydowskiego dobytku przez ulice Warszawy:

Z Hożej i Wspólnej, i Marszałkowskiej
jechały wozy... wozy żydowskie...
meble, stoły i stoliki,
walizeczki, tobołki,
kufry, skrzynki i bety,
garnitury, portrety,
pościel, garnki, dywany
i draperie ze ściany...¹²

W opartej na wspomnieniach powieści Bogdana Wojdowskiego *Chleb rzucony umarłym* również znajduje się podobny opis wysiedlonych przedmiotów przewożonych ulicami Warszawy. Jednym z celów Wojdowskiego w tej powieści było pełne i prawdziwe ukazanie nie tylko fizycznych, ale i psychicznych cierpień skazanych na zagładę warszawskich Żydów. W scenie przesiedlenia, oprócz wymieniania wielu domowych przedmiotów, które miały zostać przewiezione przez miasto, koncentruje się on na bólu emocjonalnym odczuwanym przez jego bohatera, wrażliwe dziecko, kiedy intymne sprzęty rodziny, zwykle ukryte przed ludzkim wzrokiem, zostają bezwstydnie wystawione na spojrzenia obcych.

Sprzęty spoczywały na dwukółowym wózku, wynajętym od owocarki Sury, z dyszlem i skórzaną pętlą na łańcuchu... Odemknął się kosz przewiązany grubym powrozem, czerwony róg pierzyny sterczał spod koca, na wierzchu żeliwne garnki napelniały się wodą i mokła deska do zagniatania ciasta ze zmytymi śladami mąki. We troje podpierali wózek, żeby to wszystko nie runęło na bruk. Dawid patrzył z niechęcią, jak matka troskliwie po-

^{11/} Tamże, s. 141–142.

^{12/} W. Szlengel *Co czytałem...*, s. 125–128.

Levine Bezdomność w literaturze wojennej: typologia ...

prawia i ugniata pościel pod kocem, dociąga mocniej sznury, chcąc uchronić dobytek przed zmoknięciem. Udawał, że nie widzi spojrzeń przechodniów. Cierpiał, było mu nieswojo i wstyd.¹³

Dom zastępczy

Po utracie domu, dopóki śmierć nie zakończy walki o przetrwanie, dla utrzymania się przy życiu trzeba stworzyć jakiś dom zastępczy. Dom zastępczy jest powszechnym tematem w fikcji literackiej i pamiętnikach z drugiej wojny światowej, lecz niezmiernie rzadko pojawia się w poezji. Powieść Wojdowskiego opisująca odbudowę i ostateczny rozpad rodziny i życia społeczności w getcie, zawiera liczne przykłady takich domów: zrujnowane mieszkanie przydzielone rodzinie Dawida, przybudówki i chodniki rojące się od uciekinierów z mniejszych miast, mieszkania „komunalne” zasiedlone przez hordy zabiedzonych ludzi, chorych na tyfus i umierających z głodu. Dom zastępczy jest przeciwieństwem nienaruszalności. Jest to miejsce ciągle powiększającej się nędzy, nie oddzielone od niebezpiecznych ulic na zewnątrz i otwarte na wtargnięcie jeszcze bardziej zdesperowanych bezdomnych oraz przypadkowych policjantów. W tych warunkach ci, którzy, jak rodzice Dawida, nie są jeszcze zdemoralizowani, próbują stworzyć coś na podobieństwo domu. Rytuał i zwyczaj odgrywają tu ważną rolę: pilnowanie, by dzieci wciąż się uczyły, pranie i prasowanie nielicznych ubrań, obchodzenie żydowskich świąt z zastępczymi potrawami dla dopełnienia zastępczego domu.

Białoszewski także ukazuje pierwotną ludzką potrzebę odtworzenia domu nawet w najbardziej beznadziejnych okolicznościach. W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* wielokrotnie opisuje on ludzi usiłujących podtrzymać – w miejscach bez ścian czy innego oznaczenia własnej przestrzeni, w zatłoczonych podziemnych schronach i brudnych ruinach – jakąś żalosną formę „życia domowego”:

No i hajda na Wilczą... I tak weszliśmy w nową fazę topograficzno-mieszkaniową.

Pierwsze co – na Wilczej, u pani Rybkowskiej – to zbudowaliśmy kuchnię. Tym razem solidniejszą. Z iluś cegieł. Oblepianą gliną. I ruszt w środku. I popielnik. Zocha zaczęła zaraz coś gotować.¹⁴

Najbardziej zdegradowaną postacią domu zastępczego jest kryjówka. Te szopy, bunkry i zakątki stodół pojawiają się, oczywiście, tylko w utworach dotyczących żydowskiego doświadczenia. Nawet ruiny opisane w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* nie mogą być porównywane do miejsc, w jakich ukrywali się Żydzi przez całe miesiące, a nawet lata:

W stodole ukrywał się człowiek. Niemłody, niejedno mający już za sobą. Był tu od dwóch tygodni ukryty za przepierzeniem zrobionym ze słomy, ot, schowek na słowo honoru. Nie było to pierwsze jego schronienie. Wędrowka po strychach, stodołach, piwnicach,

^{13/} B. Wojdowski *Chleb rzucony umarłym*, Warszawa 1981, s. 76.

^{14/} M. Białoszewski *Pamiętnik...*, s. 153.

Szkice

ba! nawet rodzinnych grobowcach [...]. Na stryszku było duszno, w kilku skąpych metrach kwadratowych unosił się kurz suchej słomy i człowiek zrobił sobie niewielką szparę w zewnętrznej ścianie stodoły. Przez tę szparę mógł jednym okiem ogarnąć skrawek świata [...]. Był jeszcze jeden strych, las, wreszcie zagrzebany w dole pod chlewem przetrwał ostatnie miesiące wojny.¹⁵

Oto jak Ida Fink opisuje to, co nieopisywalne, w opowiadaniu *Świnia* ze zbioru *Skrawek czasu*, pozostawiając czytelnikowi niemożliwe zadanie wyobrażenia sobie, jakie to musiało być uczucie mieć „dom” w takich miejscach.

Bezpieczny dom w marzeniach

Czy nie ma więc żadnego pozytywnego wizerunku domu w tej literaturze? Nie, nie ma go w czasie teraźniejszym. Prawdziwie bezpieczny dom, który stanowi oparcie dla ducha, pojawia się tylko we wspomnieniach, zabarwiony niewinnością dzieciństwa i często związany z ukochanym miejscem zamieszkania. Wojdowski ukazuje taki dom, gdy Dawid przypomina sobie, jak dziadek uczył go hebrajskiego alfabetu i opowiadał historie biblijne, albo gdy wspomina z najdrobniejszymi szczegółami każdą ilustrację na srebrnym półmisku ze znakami zodiaku, który zdobił ich deserowy stół.

Cykl Miłosza *Świat (poema naiwne)* rozpoczyna się idyllicznym obrazem przytulnego domu jego dzieciństwa, ze szczęśliwymi, dobrze odżywionymi dziećmi, które doświadczały tylko normalnych strachów dzieciństwa. Ale nawet w tym cyklu, powstałym, co Miłosz często podkreślał, jako akt zamierzonego oporu przeciw rozpaczliwej ogarniającej go w 1943 roku, ciemność i strach czają się tuż za zaczarowanym kręgiem i trudno jest uwierzyć w opiekuńczą moc ojca (zarówno ziemskiego, jak i niebieskiego):

Gdzie jesteś, ojcze! Noc nie ma granicy,
Odtąd już zawsze ciemność będzie trwała.
Bezdomni, z głodu umrą podróżnicy,
Chleb nasz jest gorzki, wyschnięty jak skała.

Gorący oddech straszliwego zwierza
Zbliża się, prosto w twarz smrodem zieje.
Dokąd odszedłeś, ojcze, jak ci nie żal
Dzieci, w te głuche zabląkanych knieje.¹⁶

Cykl Miłosza kończy się przywróceniem wiary, ale wspomnienia horroru, który ją zakłócił, nie da się już wymazać.

^{15/} I. Fink *Świnia*, w: *Skrawek czasu*, s. 57–58.

^{16/} Cz. Miłosz *Utwory poetyckie*, s. 52.

Levine Bezdomność w literaturze wojennej: typologia ...

Wyidealizowaną wizję domu i rodziny znaleźć można w wielu powojennych wierszach Tadeusza Różewicza. Jego szczęśliwe domy składają się z niewinnych dzieci, troskliwych matek, słodkich, starych babuń, ale żeby to szczęście mogło trwać, dom musi zamknąć oczy na morderczą rzeczywistość wojenną, której doświadcza jego mężczyźni. W wierszu *Powrót*, napisanym krótko po zakończeniu wojny, niewinność dziecięca pozostaje nieskalana, ale staje się ona atrybutem rodziców podmiotu wiersza, którzy zestarzelili się, lecz nie dorośli. Tak jak w „naiwnym wierszu” Miłosza, zło zagraża temu domowi, jednak tym, który je przynosi, jest tutaj dorosłe już dziecko:

Nagle otworzy się okno
i matka mnie zawoła
już czas wracać

rozstąpi się ściana
wejdę do nieba w zabłoconych butach

Tu w niebie matki robią
zielone szaliki na drutach

brzęczą muchy

ojciec drzemie pod piecem
po sześciu dniach pracy.

Nie – przecież nie mogę im
powiedzieć że człowiek człowiekowi
skacze do gardła.¹⁷

Nie ma powrotu do domu w tej literaturze, tak jak nie ma powrotu do niewinności. Ci, którzy piszą o drugiej wojnie światowej i Holokauście, wiedzą, że człowiek pozostał bezdomny. Jest to otwartą kwestią w ich pisarstwie, czy nowy, bezpieczny dom może kiedykolwiek zostać stworzony dla ludzi, którzy przeżyli wyzucie z samych siebie.

^{17/} T. Różewicz *Powrót*, w: *Poezja*, t. 1, Kraków 1988, s. 76.

Jacek LEOCIAK

Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja

Wprowadzenie

Miasto, będące wytworem zbiorowości ludzkiej, jest formą kultury, a więc swojego rodzaju strukturą znaczącą. Dlatego też można je ujmować jako tekst generujący właściwy sobie typ dyskursu oraz poddający się procedurom lektury i interpretacji^{1/}. Przedmiotem moich refleksji jest – by tak rzec – miasto zapisane, czyli różne sposoby doświadczania miasta utrwalone w tekstach pisanych. Czytam więc nie tyle tekst miasta, ile teksty o mieście. Chodzi mi przy tym nie tylko o miejsce, gdzie czegoś się doświadcza (o miejską scenerię), lecz także o miejskość jako kategorię ludzkiej zbiorowości w sensie społecznym, kulturalnym, egzystencjalnym wreszcie. O swoistą „zurbanizowaną” postać doświadczenia, o jego swoiście „topograficzne” formy wyrazu.

Czy istnieje coś, co można by określić jako „miasto totalitarne”? Czy mówiąc o totalitaryzmie możemy wyobrazić sobie jego urbanistyczny ekwiwalent – totali-

^{1/} R.E. Park, przedstawiciel „szkoły chicagowskiej” w socjologii, pisał w 1916 r.: „Miasto jest raczej stanem ducha, zespołem zwyczajów i tradycji, postaw i sentymentów, nieodłącznie powiązanych z tymi zwyczajami i transmitowanymi przez tradycję. Inaczej mówiąc miasto jest produktem natury, zwłaszcza zaś natury ludzkiej”. Cyt. za M. S. Szczepański *Z historii socjologii miasta i procesów urbanizacji. Ekologia klasyczna i konwencjonalne teorie urbanizacji*, w: *Problemy socjologii miasta*, pod red. J. Wodza, Katowice 1984, s. 16. O mieście jako wypowiedzi oraz o wypowiadaniu miasta w kontekście semiotyki topologicznej pisze A. J. Greimas *Ku semiotyce topologicznej*, w: E. Leach, A. J. Greimas *Rytuał i narracja*, Warszawa 1989; natomiast o analizie semiotycznej miasta prowadzonej z perspektywy socjologa zob. B. Jałowicki *Proces waloryzacji przestrzeni miejskiej*, w: *Przestrzeń i społeczeństwo. Z badań ekologii społecznej*, red. Z. Pióro, Warszawa 1982; zob. też pracę zbiorową *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

tarną organizację przestrzeni miejskiej, albo mówiąc jeszcze inaczej – przestrzeń poddaną totalitarnej presji?

Dokonajmy wstępnego rozróżnienia. Wydaje się, że istnieją dwie biegunowe realizacje „miasta totalitarnego”. Architektura i urbanistyka totalitarnej utopii (Włochy faszystowskie, Trzecia Rzesza, socrealizm sowiecki i jego implanty w krajach obozu) doprowadziły przynajmniej do częściowej realizacji takich założeń miejskich, które ucieleśniać miały ów ideał. To była przestrzeń życiowa przeznaczona dla nowego człowieka zbiorowego, urbanistyczny kształt, jaki miała przybrać masa i władza². Do tej samej kategorii zaliczyłbym również swoistą urbanistykę wirtualną totalitarnej utopii. Wśród niej tzw. plan Pabsta „Die neue deutsche Stadt Warschau” z 1940 roku, który zakładał drastyczne zmniejszenie obszaru Warszawy i jej ludności oraz obniżenie rangi do miasta etapowego w drodze na Wschód, zniszczenie tradycyjnych założeń urbanistycznych i przestylizowanie na pseudośredniowieczny „germański” układ wąskich uliczek poprzecinanych pasmami strategicznych autostrad³. W tej kategorii mieści się również projekt założenia gigantycznego parku na splantowanych terenach byłego getta warszawskiego⁴ czy też niedawno odkryte plany berlińskiego architekta Hansa Strosberga, ukazujące Auschwitz – już po zwycięskiej wojnie – jako modelowe miasto NSDAP i bastion niemczyzny na Wschodzie⁵. Wszystkie te przykłady stanowią – by tak rzec – pozytywny biegun realizacji „miasta totalitarnego”. Biegun, który w tych rozważaniach zostanie pominięty.

Ale jest przecież biegun negatywny – sposoby ukształtowania przestrzeni zamieszkiwanej przez „podludzi” czy też specjalnie dla nich przeznaczonej. Widziany w tej perspektywie projekt „miasta totalitarnego” stanowiłby szczególnie zorganizowany obszar urbanistyczny czy raczej quasi-urbanistyczny, którego funkcje w pierwszej fazie sprowadzałyby się do wydzielenia sfer zamieszkania i zatrudnienia, a nawet koncesjonowanych form rozrywki stwarzającej pozór normalności.

2/ Zob. R.R. Taylor *The Word in Stone. The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley 1974. O architekturze socrealistycznej zob. W. Włodarczyk *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paryż 1986.

3/ O planie Pabsta zob. T. Kulakowski *Hitlerowska polityka eksterminacji kulturalnej*, Warszawa 1955, s. 32; K. Malcużyński *Szkice warszawskie*, Warszawa 1955, s. 13-17; J. W. Jankowski *Gdyby Hitler wygrał wojnę. Warszawa w planach hitlerowców*, „Stolica” 1959 nr 36; K. Dunin-Wąsowicz *Warszawa w latach 1939-1945*, Warszawa 1984, s. 126-127.

4/ W lipcu 1943, po likwidacji getta, powstał na tym obszarze obóz koncentracyjny, którego więźniowie odyskiwali z gruzów cegły, złom i inne materiały, a także przygotowywali teren pod przyszły park. Pomysłodawcą był gen. Stroop, plany i kosztorysy robót opracował SS-Gruppenführer i gen. Waffen SS, dr inż. Heinz Kammler. Zob. T. Berenstein, A. Rutkowski *Obóz koncentracyjny dla Żydów w Warszawie (1943-1944)*, „Biuletyn ŻIH” 62 (1967), s. 5-6.

5/ Zob. D. Kortko, M. Nycz *Spacer po bastionie Auschwitz*, „Magazyn” cotygodniowy dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 19, 13.05.1999, s. 6-10.

Leociak Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja

Koncentracja w ściśle wyznaczonej i izolowanej przestrzeni, represyjność oraz eksploatacja potęgowałyby się, prowadząc najpierw do przejścia z fazy „miasta” w fazę „zamkniętej dzielnicy mieszkaniowej” (czyli getta), potem zaś „oboza koncentracyjnego”. Punktem dojścia byłby „ośrodek zagłady”. Nie jest to oczywiście porządek chronologiczny, lecz typologiczny.

Kulminacją przestrzeni poddanej totalitarnej presji jest niewątpliwie obóz koncentracyjny, który – jak pisze Primo Levi – „w zmniejszonej skali, ale za to z większą intensywnością odtworzał hierarchiczną strukturę państwa totalitarnego”⁶. Obóz w Oświęcimiu rozpadł się na odrębne podobozy – „swoiste miasta-państwa podzielone granicami, których przekraczanie było zakazane. [...] Podobóz wydawał się dużym miastem podzielonym główną arterią i bocznymi ulicami”⁷. W ośrodku zagłady nie ma już najbardziej nawet represyjnie zorganizowanej „przestrzeni życiowej”, a raczej jest ona zmarginalizowana i zredukowana do absolutnego minimum – obejmuje pomieszczenia dla Sonderkommando. Centrum stanowi natomiast „przestrzeń uśmiercania i utylizacji”. Ośrodek zagłady traci zatem wszelkie pozory „miasta”, zbliżając się raczej ku formule „maszyny”, „przedsiębiorstwa”, „linii technologicznej”.

W tym szkicu zajmę się bliżej wcześniejszą fazą „miasta totalitarnego”, a zarazem jego postacią szczególną i jedyną w swoim rodzaju – fenomenem getta i jego usytuowaniem w obrębie miasta okupowanego. Moim celem jest nie tyle rekonstrukcja obrazu tamtej Warszawy – w sposób najpełniejszy dokonał tego w swych pracach Tomasz Szarota – ile interpretacja tego obrazu czy raczej obrazów, zapisanych w tekstach o charakterze dokumentu osobistego pisanych w okresie okupacji. W niewielu wypadkach odwołuję się także do wspomnień spisanych po wojnie.

Przestrzeń podzielona

I.

W średniowiecznej Europie zjawiskiem powszechnym jest powstawanie skupisk żydowskich w wydzielonych częściach miasta. Przecinały się tutaj dwie tendencje: zewnętrzny przymus i wewnętrzny wybór. Doktryna segregacji (zakaz wspólnego zamieszkiwania chrześcijan i Żydów, która przybrała ostateczny kształt po Soborze Laterańskim III w 1179 r.) ewoluowała w kierunku doktryny izolacji (specjalne oznakowanie Żydów i skupianie ich w odrębnych dzielnicach). Gwałtowna fala prześladowań w czasie wypraw krzyżowych, próba ocalenia odrębności religijnej i kulturowej, postawa wewnętrznej solidarności prześladowanych i poniżanych, praktyczne względy samoobrony oraz ponawiające się naciski ze-

^{6/} P. Levi *The Drowned and the Saved*, New York 1986, s. 47. „Obóz koncentracyjny w wizji Tadeusza Borowskiego – pisał Andrzej Werner – to skrajny, doprowadzony do ostatecznych konsekwencji model państwa totalitarnego. [...] totalitaryzm spełniony”. *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Warszawa 1971, s. 116.

^{7/} A. Pawelczyńska *Wartości a przemoc. Zarys socjologicznej problematyki Oświęcimia*, Warszawa 1995, s. 37, 46.

wewnętrzne – to wszystko skłoniło samych Żydów do zamieszkiwania razem w wydzielonych miejscach. Skupiają się zatem w osobnej części miasta i czynią z niej obszar swej społecznej, obyczajowej i religijnej aktywności. Istnieje zasadnicza różnica między tak rozumianym miejscem zamieszkania Żydów a gettem. Po pierwsze jest to obszar dobrowolnego osiedlenia. Życie w grupie nie jest tu narzucaną koniecznością, lecz wciąż wolnym wyborem. Po drugie jest to obszar, na którym nie dokonana się jeszcze ostateczna segregacja i izolacja, obszar wciąż jeszcze trwającej wymiany i spotkania.

Pierwsze dzielnice otoczone murami i przeznaczone dla Żydów powstają w XV w. Pamiętajmy jednak, że ich zamknięcie nie było ostateczne. Istniał przymus mieszkania w getcie i powrotu na noc do getta. Granicę – choć obwarowaną murem i strzeżoną – można było jednak przekraczać.

Nazwy getto użyto po raz pierwszy w 1516 r. w Wenecji. *Il getto* lub *ghetto* oznacza w dialekcie weneckim hutę, odlewnię (od *gettare* – lać). „W Ghetto Vecchio i Ghetto – pisze Richard Sennett – z dala od reprezentacyjnego centrum, niegdyś mieściły się huty [...]. Ghetto Nuovo było romboidalnym skrawkiem ziemi, ze wszystkich stron otoczonym wodą. Wzdłuż brzegów tej wyspy ciągnęła się ściana domów, pośrodku została wolna przestrzeń. Tylko dwa mosty łączyły wyspę z resztą miasta”⁸. W Wenecji same warunki naturalne znakomicie współgrały z podstawową funkcją getta – izolacją i zamknięciem. Kiedy nocą podnoszono mosty i zamykano okna od strony kanałów, ściany domów stojące nad wodą wyglądały jak niedostępne mury zamku. Papież Paweł IV w 1555 r. rozpoczął budowę rzymskiego getta inaczej niż weneccanie, bo w samym sercu miasta, miejscu bardzo widocznym i rozdzielającym na dwoje obszar handlowy Rzymu. Wydarzenia te są modelowym przykładem powstawania getta. Podobny schemat możemy dostrzec również w procesie tworzenia getta warszawskiego: od rozporządzenia władz, nakazującego specjalne oznakowanie Żydów i dekretującego podział przestrzeni na żydowską i nieżydowską, przez masowe przesiedlenia i budowę murów odgradzających getto od reszty miasta (za które gmina żydowska musi zapłacić), aż do takich szczegółów jak zakaz trzymania służby chrześcijańskiej w domach żydowskich.

Getto weneckie – twierdzi Sennett – było czymś na kształt miejskiego kondomu. Miało zabezpieczać przed nieczystym ciałem Żyda i przed jego kałającym dotykiem. Getto rzymskie natomiast było pomyślane jako przestrzeń misyjna. Miało gromadzić w jednym miejscu Żydów, by móc łatwiej ich nawrócić. W Wenecji izolowano ciała, w Rzymie przekształcano dusze. Można jednak znaleźć pewien wspólny mianownik dla argumentów motywujących powstanie obu gett. Przybiera on postać metafory choroby. Dla weneccan stworzenie getta jest działaniem profilaktycznym. Dla rzymian – działaniem leczniczym: ma uleczyć chorą duszę i włączyć ją do zdrowej wspólnoty.

^{8/} R. Sennett *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996, s. 186.

Leociak Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja

Motywacja sanitarno-epidemiologiczna stanie się najczęściej powtarzanym przez nazistów argumentem uzasadniającym tworzenie gett. Metafora choroby stanowi jedną z konstytutywnych cech nazistowskiej wersji antysemityzmu. „Żydzi europejscy byli ustawicznie porównywani do syfilisu i raka, którego należy wyciąć” – pisze Susan Sontag⁹, jednakże w sprawie getta decydującą rolę odegrał tyfus – jako realne zagrożenie epidemiczne, lecz przede wszystkim jako ideologia. Niemcy wielokrotnie tłumaczyli utworzenie getta koniecznością walki z epidemią tyfusu. Jednakże getto nazistowskie, mimo częściowo podobnego języka motywacji oraz zewnętrznego wizerunku (mury, stłoczenie, ciasnota, brud) różni się zasadniczo od getta historycznego. Zamknięcie ma być ostateczne i nieodwracalne, izolacja absolutna, a właściwym celem koncentracji na odseparowanym od reszty miasta obszarze jest uruchomienie procesu eksterminacji pośredniej. Niemcy tworzą getta nie po to, aby stosować profilaktykę, lecz czy nawracać. Również nie po to, aby dokonywać segregacji i odseparowania. Nie interesuje ich ani konwersja, ani wygnanie. Getto jest przedsiönkiem Ostatecznego Rozwiązania¹⁰.

2.

Warszawa okupacyjna to miasto na różne sposoby podzielone, w zależności od etapów swej okupacyjnej historii. Instrumentem tego podziału był dekret, ustanawiający nowy układ przestrzenny i nowe prawa tam panujące. Zanim Niemcy dokonają fizycznego zniszczenia Warszawy, najpierw rozczłonkują miasto dekretemi. Powstanie coś, co można by określić „przestrzenią dekretowaną”. Jest to sposób organizacji przestrzeni w mieście totalitarnym. Arbitralna, nie licząca się z zastanymi realiami, narzucona przemocą i egzekwowana pod groźbą najsurowszych represji forma przestrzennej nowego porządku. Przyjąć ją muszą ci wszyscy, którym zostawiono jeszcze prawo do życia.

W 1940 roku Niemcy opracowują całościowy plan podziału Warszawy na trzy dzielnice: żydowską, polską i niemiecką. W marcu władze ustanawiają w północnej części miasta „Seuchensperregebiet” (Obszar zagrożony tyfusem). Wskazywał on maksymalny zasięg przyszłego getta. 12 października 1940 ogłoszono przez uliczne megafony treść zarządzenia gubernatora Fischera o utworzeniu trzech dzielnic mieszkaniowych: żydowskiej, polskiej i niemieckiej, wraz z wytyczeniem

9/ *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 84.

10/ Raul Hilberga w swojej klasycznej już książce *The Destruction of the European Jews* (cyt. wg student edition, New York, London 1985) wyodrębnia trzy fazy antyżydowskiej polityki i przyświecające im cele: chrześcijański antyjudajizm dążył do konwersji, co streszcza się w formule: „nie macie prawa żyć między nami jako Żydzi”; świecki antysemityzm dążył do wykluczenia i wygnania, co można ująć w formule „nie macie prawa żyć między nami”; antysemityzm nazistowski dążył do Zagłady, mówiąc Żydom: „nie macie prawa żyć”. O pojęciu „eksterminacja pośrednia” zob. R. Sakowska *Ludzie z dzielnicy zamkniętej. Z dziejów Żydów w Warszawie w latach okupacji hitlerowskiej październik 1939 – marzec 1943*, Warszawa 1993.

ich granic. Fala przesiedleń w obrębie miasta, obejmująca Żydów i Polaków, osiąga swój punkt kulminacyjny. Decyzję dotyczącą dzielnicy żydowskiej zrealizowano 15 listopada 1940, kiedy minął ostateczny termin przesiedleń za mury i getto zostało zamknięte. Realizację decyzji o utworzeniu dzielnicy niemieckiej na razie odłożono, choć oficjalne czynniki niejednokrotnie o tym wspominały i wydawały stosowne rozporządzenia. W późniejszej fazie wojny obawiano się niewątpliwie stworzenia dużego skupiska Niemców w Warszawie, które mogło stać się celem nalotów. Z drugiej jednak strony Niemcom palił się grunty pod nogami w okupowanym mieście. Coraz mniej czuli się w nim bezpieczni. W marcu 1942 policja bezpieczeństwa wezwała Niemców do przeprowadzki w wyznaczony rejon, który mógł być lepiej chroniony. W sierpniu i wrześniu tego roku ukazywały się rozporządzenia precyzujące jego granice, dopiero jednak w lutym 1943 Leist podpisał zarządzenie, wyznaczające datę przeniesienia się Niemców w obręb dzielnicy do końca maja 1943. Ci jednak niechętnie przeprowadzali się do zadekretowanej dla nich przestrzeni. Długotrwały proces tworzenia dzielnicy niemieckiej zakończył się dopiero wiosną 1944 w sposób zaiste paradoksalny. Niemcy odgradzili zasiekami z drutów kolczastych niewielką część miasta, którą wyznaczyli dla siebie. Zamknęli się za drutami i oddzielili od reszty¹¹. Proces podziału miasta okupowanego, rozpoczęty zamurowaniem getta warszawskiego, tu znalazł swój finał. Końca dobiegło dekretywanie przestrzeni.

Kulminacją tego podziału jest niewątpliwie dychotomia: getto – strona aryjska. Stanowi ona nie tylko najbardziej chyba charakterystyczną cechę ówczesnej przestrzeni miejskiej, lecz także swoistą przestrzeń egzystencji, rozpiętą między „tą” i „tamtą stroną”. Osią tej przestrzeni jest mur i on niejako nadaje kształt doświadczeniu.

Mur był dla dawnego miasta czymś absolutnie podstawowym, stanowił jego czynnik konstytutywny, a nawet element definicji¹². Nie tylko określał granice obszaru przestrzeni miejskiej i pełnił funkcje obronne, lecz także miał zasadnicze znaczenie symboliczne. Można powiedzieć, iż czynił opasane sobą miejsce miastem, nadawał mu miejską tożsamość. Już od starożytności mur miasta rozdzielał ówczesny świat na przestrzeń cywilizacji (*intra muros*) i dzikości (*extra muros*). Krąg murów chronił zorganizowany w urbanistyczną strukturę przestrzenną obszar prawa i bezpieczeństwa, poza nim rozciągały się bezkresne ostępy, gdzie grasowały dzikie zwierzęta, bandy rozbójników, wrogie wojska. Przeciwwstawienie miasto – puszcza stało się jednym z podstawowych elementów wyobraźni średniowiecznej. „Kamienny pierścień murów” był „zewnątrznym symbolem świadomego wysiłku

^{11/} Zob. T. Szarota *Dzielnica niemiecka*, w: *Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Studium historyczne*, wyd. III, Warszawa 1988, s. 442-446.

^{12/} Według definicji cytowanej przez Fernanda Braudela za słownikiem Furetièra z roku 1690, miasto to „miejsce zamieszkania ludu dość licznego, zwykle zamknięte w murach”. F. Braudel *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV-XVIII w.*, t. 1: *Struktury codzienności*, [tłum. różni], Warszawa 1992, s. 410.

Leociak Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja

zmierzającego do niepodległości i wolności, jakimi odznaczała się urbanizacja średniowieczna”¹³.

Jako stygmat getta, przynajmniej w pierwszym okresie kształtowania się odrębnych dzielnic żydowskich, mur ujawnia jeszcze ambiwalencję swego symbolicznego znaczenia. Pamiętajmy, że XVI-wieczne getto wciąż – mówiąc słowami Braudela – jest „nie tylko symbolem więzienia, w którym zamknięto Żydów, ale także cytatełi, do której oni sami się wycofali, aby bronić swych wierzeń i ciągłości Talmudu”¹⁴. Jednakże mur otaczający getto w okupowanej przez Niemców Warszawie może być już tylko znakiem zniewolenia, opresji i gwałtu, podziału i separacji. Znakiem głęboko zakorzenionym w żydowskiej tradycji, a przez to najlepiej rozpoznawalnym. Ludwik Landau zapisuje 17 kwietnia 1940:

[...] ludność żydowska Warszawy patrzy z trwogą na wznoszące się wokoło jej dzielnicy mury. [...] Popularnie w Warszawie mówi się o tych murach jako o zapowiedzi ghetta (412).¹⁵

Na ile zdawano sobie wówczas sprawę, że nie będzie to getto znane z dotychczasowej historii?

3.

Mamy do czynienia z sytuacją, kiedy doświadczenie topografii staje się jednocześnie doświadczeniem egzystencji. Naszkicujmy dwa skrajne bieguny tak rozumianego doświadczenia. Pierwszy – to biegun oddzielenia i osobności; drugi – uwewnętrznienia.

Oto obraz przywołany we wspomnieniach Adiny Blady-Szwajgier. Ten zapamiętany szczegół, sytuacyjny drobiazg, ulotny moment wdoity z potoku wydarzeń uzyskuje rangę uniwersalnego symbolu. W upalny dzień 30 lipca 1942 roku z okien szpitala na rogu Leszna i Żelaznej autorka obserwuje kolumnę ludzi gnanych na Umschlagplatz. Idą ulicą Żelazną, która po środku przedzielona jest murem. Strona wschodnia należy do getta, zachodnia jest po aryjskiej stronie. W domu stojącym przy Żelaznej, naprzeciw okien szpitala, „na balkon wyszła kobieta w kwiecistym szlafroku i podlewała kwiatki w skrzynkach. I chyba widziała ten pochód, ale dalej podlewała kwiatki. A po tej stronie szli i szli, i nie było końca” (40). Kobieta wyglądającą przez okno i kobietę podlewającą kwiatki na balkonie dzieliła tylko szerokość ulicy i chodnika, dystans chyba nie więcej niż dwudziestu me-

^{13/} Tamże, s. 408. O praktycznych i symbolicznych funkcjach muru w miastach starożytnych, a także o psychologicznej roli muru w mieście średniowiecznym zob. L. Mumford *The City in History*, New York 1961, s. 64-70; 304-305. O przeciwstawieniu miasto – puszcza i średniowiecznych wyobrażeniach urbanistycznych pisze J. Le Goff, *Świat średniowiecznej wyobraźni*, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1997, s. 207-245.

^{14/} F. Braudel *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, t. 2, [tłum. różni], Gdańsk 1977, s. 167.

^{15/} Wykaz cytowanych źródeł znajduje się na końcu artykułu – do nich odsyłać będą lokalizacje umieszczane po cytatach (liczba w nawiasie oznacza stronicę).

trów. A jednak znajdowały się wówczas na antypodach, szczególnie odizolowane ścianą powietrza, rozdzielone i osobne.

W sposób najbardziej dramatyczny podział ten ujawnił się w czasie powstania w getcie. Jest na ten temat mnóstwo relacji, wierszy, prozy. Symbolicznym obrazem, który utrwalił się w świadomości powszechnej, jest karuzela na placu Krasińskich. Spośród ogromu świadectw wskażmy na dwa: jedno – to dziennik Franciszka Wyszyńskiego; drugie – zapiski w dzienniku Marii Dąbrowskiej. Oba teksty prezentują wobec powstania w getcie postawę, którą nazwać by można „naocznością zewnętrzną”. Diaryści są na zewnątrz przede wszystkim w sensie topograficznym, są po prostu poza murami. Znajdują się zatem w roli widzów, jednak różnie te role spełniają. Wyszyński jest aktywnym i dociekliwym obserwatorem. Zapełnia stronicę swego dziennika drobiazgowymi notatkami, które zamieszcza pod nagłówkiem: „front żydowski”, „bitwa z żydami” albo „likwidacja getta”. Zapiski z kwietnia i maja 1943 są całkowicie zdominowane tematyką powstańczą i zajmują w dzienniku dużo miejsca. Zupełnie inaczej jest w przypadku diariusza Dąbrowskiej (przynajmniej w wersji dostępnej w druku). Autorka jest obserwatorką bierną, docierają do niej odległe obrazy, niejasne wieści, a wszystko to pozostawia w dzienniku ślad minimalny.

Naoczność zewnętrzna ma także swój walor moralny i egzystencjalny. Bycie na zewnątrz oznacza wtedy usytuowanie się poza granicą odpowiedzialności, a także poza obrębem doświadczenia losu, który przestaje być wspólny. Wyszyński bardzo uważnie śledzi przebieg powstania. Dziennik ma charakter sprawozdawczy, plotki i pogłoski oddzielane są od informacji wiarygodnych i własnych obserwacji. Autor podaje różne wersje zasłyszanych wiadomości, wprowadza fachową terminologię militarną. Na przykład po odgłosach kanonady dobiegającej zza murów stara się rozpoznawać rodzaje użytej broni. Jego głównym punktem obserwacyjnym jest mieszkanie na Żoliborzu. Widzi z okna płonące getto, liczy pożary, odmierza salwy wybuchów. I chociaż co najmniej raz znajduje się w bezpośredniej bliskości wydarzeń i ogląda getto od Bonifraterskiej i Leszna, cała jego relacja sprawia wrażenie emocjonalnego chłodu, suchej rzeczowości i ogromnego oddalenia, oddzielenia od tamtej strony. Efektem tego oddzielenia w głębszym niż topograficzny sensie może być taki na przykład *passus* z 9 maja 1943:

Dzisiaj też słychać było detonacje i widać było pożary. Czy żydzi się jeszcze bronią, nikt nie wie. Mówią, że Niemcy wysadzają wysokie mury spalonych domów, które mogą grozić runięciem; ale z jednej strony wysadzanie murów nie może powodować wciąż nowych pożarów, a z drugiej strony przede wszystkim należałoby zburzyć b. wysokie ściany szczytowe domów getta przy Bonifraterskiej ul. i przywrócić komunikację tramwajową, a tego Niemcy nie robią. Wg innej znowu wersji Niemcy chcą spalić i zburzyć całe getto. Byłaby to niepowetowana dla Warszawy szkoda i strata, która już wywołuje ogromnąwyżkę cen na domy w przewidywaniu dużego po wojnie głodu mieszkaniowego, gdy tymczasem istnienie pustych domów dzielnicy żydowskiej dałoby Warszawie po wojnie, po przeprowadzeniu remontu, ogromny zapas pustych mieszkań.

Leociak Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja

Ten typ zewnętrżności można by nazwać „technokratyczną”, kiedy z pola widzenia znika wszystko prócz chłodnej kalkulacji ekonomicznej.

W dzienniku Dąbrowskiej refleksy powstania pojawiają się na tle wydarzeń życia prywatnego, przesłaniane raz po raz codziennymi czynnościami diarystki. 22 kwietnia:

Rano pracuję – potem wszyscy troje z Anną na działce. Obiad z mięsem, na obiedzie Jazda, która jutro jedzie na święta do Heli. Po południu pracuję, wieczorem na herbacie u Anny. Będąc na działce widzieliśmy kłęby dymu nad gettem, gdzie walka podobno jeszcze trwa (395).

26 kwietnia znajdujemy zapis o pogodzie:

W Wielką Sobotę była precudna letnia pogoda – 20° ciepła. Wczoraj i dziś przepadają chwilami deszcze, ale na ogół pogoda piękna – słońce i wiosna – i za oknem ciągle obecna olbrzymia chmura dymu z getta. Pali się znowu pół Warszawy... (395).

Następnego dnia Dąbrowska notuje:

Przez okno widać wciąż chmurę dymu. Przerażające – trwożne – straszne myśli opowują mózg. Była pani Leonardowa z synem. Szalenie męczą mnie ludzie. Nie wytrzymuję nikogo dłużej niż pół godziny (396).

I wreszcie ostatni zapis z 12 maja:

Dziś przyjechała Basia Wolska i cały obraz śmierci Stasi, domniemanej strasziwej śmierci, wskrzesił we mnie ze zdwojoną siłą. Rano robiliśmy trzepanie rzeczy i układanie w worki antymolowe. Na dworze chłodno, ale pogodnie. Słońce rude od dymu. Ciągłe detonacje – jakby dalsza inscenizacja ciągle jej śmierci (397).

W tym zapisie echo dogorywającego powstania wywołane zostało przypomnieniem śmierci przyjaciółki – Stanisławy Blumenfeldowej, Żydówki zamordowanej przez Niemców we Lwowie. Anonimowe, masowe umieranie w płonącym getcie staje się tłem dla przeżycia śmierci jednostkowej, indywidualnej. Dalekie detonacje i chmury dymu na horyzoncie pomagają uzmysłowić sobie grozę śmierci kogoś bliskiego, cennego, kochanego. Warszawa przełomu kwietnia i maja 1943 roku jest scenerią dramatu prywatnego, osobistej straty. Byłaby to więc zewnętrżność prywatna, zewnętrżność dnia codziennego, po trosze kulinarna, po trosze towarzyska.

Rozpad Warszawy na getto i stronę aryjską, owo oddzielenie przestrzeni wywołuje przecież także odruch protestu, chęć zniesienia granicy, przezwyciężenia podziału. Kazimierz Brandys tuż po wojnie pisał raczej w trybie deklaracji niż relacji:

Za ludźmi z Leszna i Bonifraterskiej zamknęły się wysokie bramy getta. Nie odwracamy od nich oczu, te mury nie powinny odgradzić od nich naszych sumień [...]. Na Gęsiej pada śnieg, który okrywa także Kruczą, Żurawią i Topiel (114).

Szkice

Jak drastyczny musiał być rozpad przestrzeni Warszawy okupacyjnej, skoro autor, aby go zakwestionować, sięga po zdroworozsądkowy argument, wywiedziony z uniwersalnych praw przyrody. Widocznie ta oczywistość nie była wówczas odczuwana powszechnie jako oczywista. Podczas powstania w getcie Brandys krąży na zewnątrz, oddzielony, ale z poczuciem winy.

Chciałem być blisko nich w tych dniach, gdy gnębił mnie wstyd, że nie jestem z nimi. [...] Zawsze zamykał mi drogę mur. [...] czułem się winny za tłum zebrany pod kinem i za spacer w Alejach, gdzie chłopcy zaczepiali dziewczęta (202).

Zofia Nałkowska jest również na zewnątrz, również widzi powstanie z oddalenia w postaci płomieni, kłębow dymu, detonacji. Obserwacja zewnętrznych symptomów powstania nie kończy się jednak na odnotowaniu powierzchni zjawisk, lecz prowadzi do refleksji wewnętrznych: nad sposobami doświadczania okrutnej rzeczywistości, nad paradoksem bliskości i oddalenia w obliczu tragedii, a także – w sposób zawołowany – nad fatalną (w sensie *fatum*) koincydencją dwóch aktów ludobójstwa – likwidacji getta i odkrytej właśnie wtedy zbrodni katyńskiej.

Rzeczywistość jest do wytrzymania, gdyż nie cała dana jest w doświadczeniu, nie cała jest widzialna. Dociera do nas w ułamkach zdarzeń, w strzępach relacji, w echach wystrzałów straszliwa i niedotykalna – w kłębach dymów, w pożarach, o których historia mówi, że „obracała w perzynę”, choć nikt nie rozumie tych słów. Ta rzeczywistość – daleka i zarazem rozgrywająca się o ścianę jest do wytrzymania. Ale nie można wytrzymać myśli. Oto groby, które podważyły cały dotychczasowy układ relacji. Jesteśmy oto rozciągnięci – my tutaj – ściśle wzdłuż osi tej symetrii. Los tych ludzi daleko, los tych ludzi obok. Umarli, umarli. Poważne defilady zrezygnowanych, skoki w płomienie, skoki w przepaść (445-446).

Myśl organizuje się wokół wyobrażeń specjalnych. One nadają kształt prowadzonej w ezopowym języku, niejako zaszyfrowanej refleksji. Kategorie przestrzenne okazują się w tej notatce kategoriami losu, rozdartego między „tutaj” i „tam”; między „daleko” i „obok”, „za ścianą”; między metaforyczną przepaścią dzielącą getto od strony aryjskiej oraz między realną odległością dzielącą Katyń od Warszawy.

Zapis docierających do Nałkowskiej okrucieństw tego, co rozgrywa się za murami, staje się dramatycznym zapisem jej własnego doświadczenia egzystencjalnego.

Żyję obok tego, mogę żyć! Ale wreszcie jest ze mną źle, wreszcie zmieniam się w kogoś innego. Jak mogę być do tego zmuszona, żeby w tym być, żeby już tylko żyjąc – przystawać! Jest to jeszcze hańbą, nie tylko męczarnią. Jest to straszny wstyd, nie tylko współczucie. Wszelkie wysiłki, by wytrzymać, by nie dostać obłędu, by jakoś zachować siebie w tej grozie, uczuwa się jak winę (446).

Diarystka zdaje sobie sprawę, że oto dzieje się coś, co w najgłębszym sensie jej także dotyczy, co dotyczy człowieka postawionego wobec straszliwej „zwyczajności” świata.

Leociak Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja

Dlaczego tak się dręcę, dlaczego wstyd mi żyć, dlaczego nie mogę wytrzymać? Czy świat jest straszliwy? To, co się dzieje, jest zgodne z resztą natury, jest zwierzęce – więc takie, jaki jest świat pozaludzki, jaki jest świat. [...] Czy świat jest straszliwy? Świat jest zwyczajny, to trzeba założyć. Świat jest taki. Świat jest zwyczajny. Dziwna w nim jest tylko moja zgroza i takich jak ja (448).

Alicja Iwańska i Jan Gralewski, wojenne małżeństwo w okupacyjnej Warszawie, pisywali do siebie niemal codziennie krótkie „listy-nielisty”. W notatce z 12 maja 1943 mamy opis sytuacji oddzielenia:

Pali się getto... ciągle eksplozje. A ludzie chodzą spokojnie ulicami pełnymi słońca i zapachu fiołków. Nikt nie odwraca nawet oczu słysząc strzały i wybuchy (184).

Następna notatka pisana jest w nocy z 12 na 13 maja, tuż po wielkim nalocie sowieckim na Warszawę:

Pożary... W tej chwili nie wierzę w istnienie czegokolwiek, poza Warszawą, która się pali... Wyszłam na balkon. Od płomieni idzie ciepły podmuch. Słysząc trzaski i gruchot murów i to wszystko czuję wewnątrz siebie: ogromne walące się gmachy. Jestem tylko rusztowaniem, ale to rusztowanie jest żelbetowe... jestem teraz spokojna (184).

Ale potem znika spokój, pojawia się bezsenność. Zapis z 29 maja:

Od kilku dni nie mogę spać. Jestem pełna ostrego przerażenia. Mam w sobie tę całą sieć zarzuconą na miasto. Dziś w nocy były strzały a potem jakieś eksplozje i znowu strzały (188).

W epistolarnych notatkach Iwańskiej z okresu walk w getcie odnajdujemy już nie tylko samo pragnienie pokonania dystansu, samą tęsknotę do zjednoczenia rozdzielonych i osobnych przestrzeni. Autorka zdaje się myśleć kategoriami całości. Warszawa jest dla niej (ale nie dla innych, co zaznacza w cytowanym zapisie z 12 maja) niepodzielna. Pali się getto podpalane przez Niemców i płoną domy od sowieckich bomb. I cała ta groza jest w niej. Tak oto dokonuje się swoisty akt inkorporacji przestrzeni oddzielonej, jej uwewnętrznienie.

Metafory getta

I.

Getto nazistowskie okazało się czymś jakościowo innym niż getto historyczne, jednak dostrzeżenie tej odmienności, podobnie jak uświadomienie sobie w pełni przerażającej realności Zagłady, było długim procesem. Na początku warszawskim Żydom getto kojarzyło się przede wszystkim z boleśnie znaną historią prześladowań i w tym sensie – choć wzbudzało powszechną trwogę – zapowiadało przecież dobrze oswojoną wersję żydowskiego losu. Noemi Szac-Wajnkranec pisała wprost o cofnięciu się wskazówek zegara, a getto warszawskie postrzegała przez pryzmat weneckiego: „ciemne, brudne zaułki, zapadłe domy, smutni ludzie z żółtą

łatą na plecach” (12), znanego z lektur. Ringelblum dostrzegał różnice, ale tylko ilościowe: „Getto daje się o wiele dotkliwiej we znaki niż w średniowieczu, bo byliśmy już tak wysoko, a teraz spadliśmy tak strasznie nisko” (192). Niemcy wystrzegali się takich historycznych porównań. „Getto żydowskie zostało z rozporządzenia władz zamaskowane pod nazwą «Żydowska dzielnica mieszkaniowa»” – zauważył Henryk Bryskier (79). Chaim Kaplan kilkakrotnie wspominał w swoim dzienniku o tej onomastycznej manipulacji. Według niego Niemcy chcieli w ten sposób uniknąć niepożądanych dla siebie skojarzeń: „bardzo uważają, aby nigdy nie nazywać dzielnicy żydowskiej jej właściwą nazwą – gettem; powrót do zwyczajów Wieków Średnich nie jest wygodny dla kogoś, kto chciałby stworzyć «nową Europę»” (224), a także przedstawić całą operację w kategoriach zwykłego podziału administracyjnego miasta na trzy dzielnice.

Jednak ani historyczne analogie, ani urzędnicze eufemizmy nie oddają w pełni fenomenu getta warszawskiego. Przekraczało ono nie tylko sumę dotychczasowych wyobrażeń, lecz także wychodziło poza utarte sposoby metaforycznego ujmowania przestrzeni zamkniętej. Dyskurs o getcie ma swoją dynamikę, zmienia się w miarę ewolucji form samego getta, jego różnych etapów. Wychodzi od utartych sposobów obrazowania, od figur najlepiej osadzonych w tradycji. Archetypem i syntezą wszelkiej przestrzeni zamkniętej jest więzienie¹⁶. Rozważmy zatem sposób użycia metaforyki więziennej w odniesieniu do getta warszawskiego. Zaznaczmy jednak, że pojawia się ona w swoim klasycznym ujęciu jeszcze przed budową murów i przed powstaniem getta. Tak pisze o Warszawie w drugim miesiącu okupacji Wacław Sieroszewski: „Czujemy się wszyscy jakby oddzieleni od świata grubym, nieprzeniknionym murem. Wielkie więzienie, dookoła którego gdzieś tam szumi życie”. (s. 144)

Wznoszone w środku miasta mury degradują jego strukturę urbanistyczną, rozrywają naturalne szlaki komunikacyjne, mnożą topograficzne absurdy i powodują narastające problemy w codziennym funkcjonowaniu organizmu miejskiego. Polakom przypominają labirynt: „Niemcy różnymi murami tak pograniczyli żydowską dzielnicę w Warszawie, że stworzył się miejscami istny labirynt, z którego trudno wyjść” (70) – notował w kwietniu 1940 Stanisław Srokowski. Charakterystyczne, że przywołana w dzienniku Srokowskiego figura labiryntu nie zostanie właściwie (przynajmniej wprost) podjęta przez piszących po drugiej stronie muru. Dla Żydów bowiem mury stanowią przede wszystkim źródło traumatycznego doświadczenia zamknięcia i uwięzienia. „Podwyższono mury, które już zostały wzniesione na Rymarskiej. Sprawiają one wrażenie murów więziennych. Chcą nas żywcem zamurować – tak uważają Żydzi” – pisał na dwa tygodnie przed zamknięciem getta Ringelblum (185-186), a parę dni później dodawał: „Długi mur na Włopolu sprawia wrażenie muru więziennego” (191).

^{16/} Zob. M. Głowiński *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometheus. Marcholt. Labirynt*, Kraków 1990, s. 175. W swoich wielowątkowych i niezwykle dla mnie inspirujących rozważaniach o labiryncie i więzieniu jako przestrzennych metaforach zamknięcia autor nie uwzględnił sytuacji getta.

Leociak Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja

Mury utworzyły więc gigantyczne więzienie w środku miasta, obszar wyłączony, odseparowany, hermetycznie zamknięty. Więźniowie getta, tak jak wszyscy więźniowie, swoje marzenia o wolności przekładają na tęsknotę za otwartą przestrzenią bez granic i murów przegradzających ulice, za swobodną wędrówką przed siebie. Jednym z paradoksów tego więzienia była jego rozległość, a zarazem ciasnota. Murami opasano przecież kawał miasta, to była relatywnie wielka przestrzeń, a jednak zatłoczona i cuchnąca jak ciasna cela więzienna. Tak opisuje swoje wrażenia po przeprowadzce do getta Ludwik Hirszfeld: „Klamka zapadła za nami. Mamy uczucie, żeśmy przeszli z chłodnego pokoju do przepelnionego, cuchnącego więzienia [...]” (243). Innym paradoksem było istnienie w owej więziennej przestrzeni enklaw względnej swobody czy przynajmniej prywatności. Taką nietrwałą enklawą było mieszkanie, dom, podwórko w kamienicy. Niezwykle rzadką enklawą stanowiła zielen, której w getcie prawie nie było, dlatego wszelkie jej najwęższe przejawy postrzegano jako znaki wyłamujące się z więziennego porządku. 24 czerwca 1942 Czerniaków wizytował budowę ogródków zabaw dla dzieci, powstających w miejscu uprzątniętych gruzów po zniszczonych podczas oblężenia domach. W jego lapidarnym zapisie daje się odczuć wspomniany paradoks: „Zwiedziłem ogródki w budowie na rogu Franciszkańskiej i Nalewek i na Nowolipkach, ogród w więzieniu” (291-292).

2.

Jednakże metafora więzienia nie do końca opisywała specyfikę getta. Nie było tu prostej analogii, choć tak zdaje się sądzić Henryk Makower:

Świadomość, że nie można przejść na sąsiednią ulicę, że nie można pójść nad Wisłę, odwiedzić „aryjskich” przyjaciół [...] była trudna do zniesienia. Zrozumieć to potrafi tylko ten, kto siedział w więzieniu lub w jakimś innym obozie zamkniętym (14).

Inaczej ujmuje to Władysław Szpilman, przeprowadzając rozróżnienie między celą więzienną a gettem. Wyłania się z tych uwag precyzyjny opis tortury zamknięcia w getcie jako przestrzeni szczególnej i nieporównywalnej.

Sądzę, że psychicznie łatwiej byłoby dla nas do zniesienia, gdybyśmy byli zamknięci w sposób bardziej zdecydowany, normalny, jak na przykład w celi więziennej. Taki rodzaj zamknięcia określa jasno i niewątpliwie stosunek człowieka do rzeczywistości. Wiadomo, czego się trzymać: tu, w celi, jest jeden świat, wypełniony własną treścią więzienną i nie zabiegający się o odległy świat wolności. [...] Rzeczywistość w getcie właśnie była tym straszniejsza, że miała pozory wolności. Można było wyjść na ulicę i mieć złudzenie, że się jest w zwykłym mieście. [...] Jednak ulice getta i tylko one kończyły się – murami. Zdarzało mi się nieraz, że zapędziwszy się przed siebie, trafiałem na taki mur zniecałkowania. Stawał w poprzek mojej drogi, choć miałem ochotę iść nią i nie było logicznego powodu, dlaczego miałbym nie iść (54-55).

Otóż przestrzeń miasta zadekretowana jako zamknięty obszar getta współlistnieje z przestrzenią zadekretowaną jako otwarta, chociaż okupowana. I w tym tkwi

sedno tortury. Możliwość zachowania wzrokowego kontaktu z „tamtą stroną”, jej dotykalna bliskość stwarza nieodparte wrażenie *continuum* przestrzeni. Ale jest to zgubne złudzenie. Przebywanie w getcie jest torturą większą niż zamknięcie w normalnym więzieniu, bo getto jest nieustanną „aluzją do utraconej wolności”, nieustannie uzmysławia radykalność i nieodwracalność zamknięcia, a zarazem jego umowność. Mur najeżony odłamkami szkła nie może całkowicie przesłonić sobą „tamtej strony”, tak jak otaczające więźnia zewsząd ściany celi. Nie mogąc zatem w sensie dosłownym odizolować i oddzielić od siebie obu światów, potęguje do niebываłych wymiarów swe funkcje symboliczne. Jest swoistym znakiem delimitacyjnym przestrzeni poddanej zbrodniczemu dyktatowi urzędników. Mocą ich decyzji staje się granicą między życiem i śmiercią, wolnością i niewolą, nadzieją i rozpaczą, piekłem i normalnością.

Ci, którzy zdołali przedostać się na stronę aryjską formułują zazwyczaj swoje wrażenia w kategoriach radykalnej odmiany. Tak jakby pokonali przepaść między różnymi formami bytu lub różnymi stanami istnienia. W tym wypadku przejście na drugą stronę, obok znaczeń kolokwialnych, zyskuje także sensy najgłębiej metafizyczne. Opisów takich doznań jest wiele. Wybierzmy najwyrazistsze. Noemi Szac-Wajnkranc po wyjściu na aryjską stronę zobaczyła „spokojnych ludzi, tramwaje, auta, pojazdy, sklepy, handel, życie. Tylko mur nas dzieli, tylko kilkadziesiąt kroków, a tu życie, tam śmierć” (48). Leokadia Schmidt nie dowierzała własnym oczom, „widząc normalny ruch uliczny, tramwaje, otwarte sklepy. Po piekło w getcie, gdzie wszelki ruch i życie zamarły, robiło to wrażenie czegoś nierzeczywistego” (153), Hirszfeld zaś stwierdzał po prostu: „Ulice za murem wyglądały jak z innego świata” (319).

Więzienie jako metafora przestrzenna getta okazuje się zatem zbyt blade, aby opisać rzeczywistość za murami. Konieczne wydają się albo jakieś dodatkowe, wzmacniające określenia, jak w zapisie Abrahama Lewina z 18 maja 1942: „Poniewieramy się w więzieniu, jakiego ludzkość nigdy nie widziała. Getto bowiem, które utworzyli nam Niemcy w Warszawie, nie ma precedensu w dziejach ludzkości” (BŻIH 19-20, s.179), albo też inna formuła. Może być nią na przykład metafora klatki. „Jesteśmy zamknięci w klatce” – napisze o wrażeniach z pierwszego okresu trwania getta Noemi Szac-Wajnkranc (10). W pamiętniku Leokadii Schmidt przeczytamy o blokadzie szopu podczas wielkiej akcji likwidacyjnej: „Pułapka się zatrasnęła. Wszyscy siedzą w klatce. Wyjścia nie ma” (59). Abraham Lewin natomiast już po zakończeniu akcji zanotuje: „Wykańczają mury otaczające te parę ulic, które jeszcze pozostały [w getcie]. Nowe getto sprawia wrażenie małej klatki” (BŻIH 23 (1957), 73). Klatka kojarzy się ze znacznie bardziej zacieśnioną przestrzenią niż więzienie, ale przede wszystkim jest zamknięciem nieludzkim. W klatce trzyma się zwierzęta, albo obwozi po jarmarkach jakieś zmutowane dziwadła nie zasługujące na miano człowieka, czyli „podludzi” – mówiąc językiem urzędników dekretujących przestrzeń okupowanej Warszawy.

Inną jeszcze formułą może stać się „zamknięte miasto” – wyrażenie wielokrotnie używane przez Rachelę Auerbach i funkcjonujące w jej dzienniku jako syno-

Leociak Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja

nim getta. Zamknięte miasto odwołuje się do odmiennych niż więzienie tradycji wyobrażeniowych, np. do miasta oblężonego czy ogarniętego zarazą i opanowanego przez śmierć¹⁷. „[...] miałam przecież pisać o śmierci. O śmierci spacerującej w biały dzień po ulicach zamkniętego miasta” (Ring I, 654, 14). Formuła zamkniętego miasta, wpisująca się w rozległy kontekst antropologiczny, przekształca getto w gigantyczną scenę, na której toczy się spektakl ostateczny. Ow dramat losu, misterium życia i śmierci wyraża się w języku nowoczesności, w kategoriach kultury masowej, w rejestrze – by tak rzec – obniżonych środków wyrazu. Nie antyczna tragedia zatem, lecz jakaś uliczna tragifarsa – „jarmark trupów” (Ring I, 654, 39), albo „samorzutny teatr” czy „samonakręcający się film dźwiękowy” (Ring I, 10). 6 marca 1942 Rachela Auerbach zapisuje:

Życie, zwłaszcza życie tak dojrzałe do śmierci, jak to nasze w zamkniętym mieście, preparuje niekiedy przedziwnie jaskrawe symboliczne skróty, niczym melodramatyczne pomysły banalnego filmu. (Ring I, 641, 1)

Getto przed akcją i getto po akcji, opustoszałe i rozbite na izolowane enklawy szopów – to dwie zupełnie inne scenerie. Z licznych wizerunków getta szczątkowego przywołajmy tylko dwa przykłady. Abraham Lewin zdaje sobie sprawę, że śmierć, spacerująca po ulicach zamkniętego miasta, przemieniła je w „martwe miasto”. Taką właśnie formułę odnajdziemy w zapisie z 16 października 1942:

Żydowskie ulice Warszawy zieją pustką, znikli ich mieszkańcy. Mrowie mnie przechodzi, gdy udaję się rano do pracy, a zwłaszcza wieczorem, kiedy przecinam opustoszałe ulice. „Martwe miasto” – w pełnym znaczeniu tego słowa. (BŻIH 23, (1957), 72)

Rachela Auerbach natomiast kreśli wstrząsające studium miasta, w którym nie ma już żywej duszy, a na ulicach i podwórkach umierają rzeczy po ludziach.

Och, te „martwe natury” pogrążonego w agonii Ghetta! [...] Wystarczyło – by zrozumieć, co się stało – oglądać śmietniki, które tworzyły się na podwórzach żydowskich. („Przełom” 2/46, 6)

Getto zamienia się zatem w śmietnik, czyli beładną kupę gratów, obraz chaosu, degradacji i poniżenia. Wydaje się jednak, że w opisie Racheli Auerbach śmietnik jest jeszcze czymś więcej – jakąś krańcową postacią egzystencji zdegradowanej i udręczonej. Martwe już miasto, огоłocone, pohańbione, zbeszczeszczone, umiera jeszcze po raz wtóry w najohydniejszej scenerii biologicznego rozkładu:

Rzeczy solidniej zrobione i z solidniejszych materiałów trochę uporczywiej bronią się przed rozkładem. Jednakowoż i im ta sama sądzona droga. Zwalone na potwornie, jak trup w lecie, z dnia na dzień puchnącą kupę, upaprane wszędzie składanymi gównami, za-

17/ O analogiach między gettem a miastem dotkniętym zarazą zob. B. Engelking „Czas przestał dla mnie istnieć...”. *Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej*, Warszawa 1996, s. 160-177 oraz J. Leociak *Tekst wobec Zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 217-226.

Szkice

parzone i gnijące od razu od ciepłej wilgoci i stłoczenia, cuchnące i spaskudzone, czekały już tylko na ogień, który położyłby kres ohydzie ich rozkładu. („Przełom” 2/46, 7)

Metafora więzienia przekształca się więc w metonimię śmietnika. Na podobnej zasadzie *pars pro toto* można potraktować szopę cmentarza żydowskiego na Okopowej jako metonimię getta. Cmentarz jest bowiem figurą wykluczenia¹⁸. W opisie Racheli Auerbach szopa cmentarna zachowuje hierarchiczny układ przestrzenny, odpowiadający stratyfikacji społecznej w świecie żywych. Jest tam kilkanaście

przyzwoitych miejsc [...]. Są to umieszczone pośrodku długie nary z podwyższonym nieco wezgłowiem, na którym leżą wyciągnięci, porządknie przykryci czarnym papierem lepsi panowie [...]. Pewnie i za życia spali w oddzielnych łózkach [...]. Leżą i udają, że nie widzą [...] tych, co leżą pod ścianami porzucani jedni na drugich [...]. W kupach. Jakaś segregacja jeszcze i tu jest. Osobno mężczyźni, osobno kobiety. I także dzieci osobno. (Ring. I, 654; 33-34)

Wszystkie wskazane dotąd tropy mają charakter przestrzenny. Da się jednak odnaleźć inny porządek metaforyczny służący do opisu getta. Jego źródeł można szukać w tradycji metafory choroby. Nie rozwijając tego wątku wskażmy tylko najbardziej wyrazisty przykład. Drewniany most dla pieszych nad ulicą Chłodną przy Żelaznej – jeden z najbardziej charakterystycznych przestrzennych stygmatów getta – Henryk Makower nazywa „urbanistyczną raną na obliczu Warszawy” (176). W zapiskach Wojdysławskiego całe getto jest raną. Opis człowieka umierającego z głodu na ulicy staje się opisem miasta i świata:

Głód śmiertelny. I coraz grubsze stają się nogi. To nie nogi, a potężne bryły mięsa rozdartego spuchlizną głodową. [...] A cała ta olbrzymia przestrzeń mięsa jest jedną ropiejącą, nabrzmiałą raną. [...] Oczy człowieka nieprzyzwyczajonego, same odwracają się od tego widoku. Ale to nie daje się zrobić. Głowa tkwi nieruchomo, mięśnie stężały, powieki stają się za krótkie, żeby zakryć oko. Zostaje rana. Cała ulica jest raną. Ghetto jest cuchnącą, zaropiałą raną. Słońce jest raną. (28)

Dokonałszy przeglądu łańcucha metafor, które miały uchwycić fenomen getta. Ale samo getto stało się formułą metaforyczną: dla topografii absurdu, obcości i zniewolenia; dla przestrzeni podzielonej, rozdartej i zranionej; dla egzystencji napiętnowanej, zdegradowanej, uwięzionej i udręczonej.

^{18/} „Cmentarze, wedle sugestii Baudrillarda, to pierwsze getta; getta archetypiczne, wzorce wszelkich następnych. Jakkolwiek różne pod względem rytuałów, wszystkie pogrzeby są aktem wykluczenia”. Z. Bauman *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 33.

Leociak Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja

Cytowane źródła

Auerbach R.

[Dziennik z getta], Archiwum ŻIH, Ring I, 641; Ring I, 654; *Lament rzeczy martwych*, „Przełom” 1946, nr 2.

Czerniaków A.

Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego. 6 IX 1939-23 VII 1942, oprac. M. Fuks, Warszawa 1983.

Błady-Szwajgier A.

I nic więcej nie pamiętam, Warszawa 1994.

Brandys K.

Miasto niepokonane (I wyd. 1946), cyt. wg wyd. IX, Warszawa 1962.

Bryskier H.

Żydzi pod swastyką czyli getto warszawskie. „Biuletyn ŻIH” 62 (1967).

Dąbrowska M.

Dzienniki 1933-1945, t. 2, wybór i wstęp T. Drewnowski, Warszawa 1988.

Iwańska A., Gralewski J.

Wojenne odcinki (Warszawa 1940-1943), Warszawa 1990.

Hirszfeld L.

Historia jednego życia, Warszawa 1989.

Kaplan Ch. A.

Scroll of Agony. The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan, transl. and ed. by A. I. Katsh, Indiana University Press 1999.

Landau L.

Kronika lat wojny i okupacji. Tekst do druku przygotowali Z. Landau i J. Tomaszewski, przedmową opatrzył W. Kula, t. I, Warszawa 1962.

Lewin A.

Dziennik z getta warszawskiego. „Biuletyn ŻIH” nr 19-20 (1956); 21-24 (1957); 25 (1958).

Makower H.

Pamiętnik z getta warszawskiego. Październik 1940 -styczeń 1943. (Oprac. Noemi Mokowerowa), Wrocław 1987.

Nałkowska Z.

Dzienniki. V. 1939-1945, opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996.

Ringelblum E.

Kronika getta warszawskiego. Wrzesień 1939 – styczeń 1943. Wstęp i red. A. Eisenbach. Przeł. z jidisz A. Rutkowski, Warszawa 1983.

Szkice

Schmidt L.

Cudem przeżyliśmy czas zagłady, Kraków 1983.

Sieroszewski W.

Dziennik (29. 11. 1938 – 31. 12. 1939), wybrał i przygotował do druku A. Lam, w: *Dzieła*, t. XX cz. 2, Kraków 1963.

Srokowski S.

Zapiski – dziennik I IX 1939 – 29 VIII 1944, Archiwum PAN, syg. III – 22.

Szac-Wajnkranc N.

Przeminęło z ogniem. Pamiętnik, Warszawa 1947 [cyt wg: wydania II, Warszawa ok. 1988 Myśl B-ka Literacka].

Szpilman W.

Śmierć miasta [spisane przez J. Waldorffa], Warszawa 1946.

Wojdysławski

Refleksje z okresu okupacji [1939-1942], Archiwum ŻIH, Ring. I, 489.

Wyszyński F.

Dziennik I XII 1941 – 29 II 1944, Biblioteka Narodowa – zbiory specjalne, akc. 7505.

Wojciech TOMASIK

„Mściwe narodziny”. Esej o Nowej Hucie

W marcu 1953 na krakowskim Rondzie umieszczona została „tablica propagandowa”. Tablica, mająca uplastyczyć ogrom pracy włożonej w nowohuckie budowy, przedstawiała robotnika wpatrującego się w linię horyzontu, którą przecinał niespotykane długi pociąg. Napis informował: „Pociąg długości Nowa Huta–Władystok może wypełnić ziemia z wykopów w Nowej Hucie”¹. Trudno z dzisiejszej perspektywy ocenić komunikatywność oraz perswazyjną skuteczność tablicy. Trudno odpowiedzieć na pytanie, jak dalece uświadamiała ona ogrom nowohuckich prac ziemnych. Niewiele da się też powiedzieć w kwestii tego, czy i jak obraz nie kończącego się sznuru węglarek przemawiał do wyobraźni mieszkańców Krakowa, pracowników wznoszonego kombinatu, wreszcie – licznie zwiedzających teren budowy gości. Wydaje się jednak, że siła oddziaływania obrazu nie była duża. Z kilku powodów. Po pierwsze – ze względu na lokalizację tablicy. Wyimaginowany pociąg przecinał linię horyzontu, ale przecinała go również – w rzeczywistej przestrzeni – linia tramwajowa, która od późnej jesieni 1952 zapewniała komunikację między Krakowem a Nową Hutą. Linia tramwaju, z którego codziennie korzystały tysiące ludzi, biegła – tak jak sznur fikcyjnych węglarek – ku wschodowi, kończąc się w miejscu niewidocznym dla stojącego na Rondzie pasażera. Trasa, którą tramwaj pokonywał przy sprzyjających warunkach w dwadzieścia parę minut, kojarzyła się ze ścisłym, niewygodnym, udrękałym wstawaniem. Trudno uwierzyć, aby skojarzenie: przepełniony tramwaj = ginący za horyzontem pociąg nie nasuwało się użytkownikom nowo otwartej linii, i aby negatywne skojarzenia związane z codziennymi dojazdami nie mąciły radości, jaką dokumentować miał narysowany pociąg.

^{1/} Zob.: *Kronika Nowej Huty. Od utworzenia działu projektowania Nowej Huty do pierwszego spustu surówki wielkopięcowej*, opracował na podstawie materiałów archiwalnych Huty im. Lenina T. Gołaszewski, Kraków 1955, s. 667.

Szkice

Perswazyjność obrazu musiała cierpieć także z powodów bardziej zasadniczych. O ile z perspektywy stojącego na przystanku linia tramwajowa, biegnąca ku kombinatowi, miała jakąś określoną długość, liczoną minutami jazdy w nieśmiertelnym tłoku, o tyle dystans: Nowa Huta–Władywostok nie przemawiał ani w kategoriach przestrzennych, ani – tym bardziej – czasowych. Zapewne tylko garstka młodych budowniczych kombinatu wiedziała, gdzie leży Władywostok; nikt z aktywistów zetempowskich, mieszkających na Grzegórkach, nie był tak daleko. Oficjalne nowohuckie delegacje docierały tylko do Moskwy. Nikt z młodych, oglądających niktący za horyzontem sznur wagonów i czytających nazwę „Władywostok”, nie był w stanie uświadomić sobie kubatury nowohuckich fundamentów. Propagandowa tablica w rażący sposób lekceważyła doświadczenie potencjalnego adresata. Ten ostatni, czekając na spóźniający się tramwaj do kombinatu, mógł – co najwyżej – przeczuwać, że do Władywostoku jedzie się dłużej. Dla urodzonego w podkrakowskiej wsi zetempowca nazwa „Władywostok” oznaczała najprawdopodobniej punkt, od którego dzieli go odległość nierealna, nieporównywalna z żadną znaną. Oznaczała, z perspektywy Ronda, jakieś „dalej niż najdalej”. Inny mi słowy – „nigdzie”.

Skuteczność obrazu, o którym cały czas mowa, podminowana była przez niewyobrażalność dystansu, który miał uzmysławiać sznur załadowanych nowohucką ziemią węglarek. Ale równie niebezpieczna dla siły oddziaływania obrazu musiała być sytuacja odwrotna, tj. gdy dystans: Nowa Huta–Władywostok nasuwał odbiorcy pamięć o tygodniach spędzonych w transporcie kierującym się do któregoś z „dálniewostocznych” lagrów. Niebezpieczeństwo rosło, bo w oficjalnej nomenklaturze Nową Hutę nazywano „polskim Komsomolskiem”, ten zaś – zwłaszcza ludziom starszym – niekoniecznie musiał kojarzyć się z romantyzmem wielkiej socjalistycznej budowy. Aby móc trafić do pracowników urodzonych – powiedzmy – około 1910–1920, trzeba było założyć, że po 1945 ludzie dotknięci zostali amnezją, zaś słowo „deportacja” wyparowało ze słownika.

Obraz gigantycznej długości pociągu, złożonego z węglarek wypełnionych ziemią z nowohuckich wykopów, nie był kompozycją, którą można by uznać za udaną. Nie było to wszakże jedyne ujęcie konkretyzujące wielkość zmian, jakie dokonały się w ciągu czterech lat w podkrakowskich wsiach; analizowana „tablica propagandowa” nie była jedyną formą służącą transmisji abstrakcyjnych cyfr do świadomości tych, do których wyrażane przez nie wielkości miały przemawiać. Zanim definitywnie rozstaniemy się z „tablicą propagandową” z krakowskiego Ronda, popatrzymy na nią jeszcze przez chwilę. Tym razem skupiając się nie na miejscu, które wybrano na jej lokalizację (Rondo, przez które prowadziła główna trasa łącząca Śląsk i Kraków z Nową Hutą), ale na czasie. Tablica pojawiła się na Rondzie po otwarciu linii tramwajowej wiodącej do nowohuckiego kombinatu. Co ważniejsze jednak – pojawiła się niemal dokładnie cztery lata od momentu, w którym zapadła decyzja o wzniesieniu kombinatu metalurgicznego na podkrakowskich polach. Zauważmy: wielkość przedsięwzięcia realizowanego przez cztery lata wyobraża ziemia wydobyta z kopanych fundamentów. Okres ten można było –

rzecz jasna – przedstawić inaczej, choćby przez obraz rusztowań, słupów wysokiego napięcia, bloków nowo wzniesionych osiedli mieszkaniowych. Zasadne zatem wydaje się stwierdzenie, że w semantyce Nowej Huty, artykułowanej w kompozycjach podobnych do tej, przy jakiej się zatrzymaliśmy, akcent pada na brak, nieobecność, negatywność (wykopy, usunięta i wywieziona ziemia). W tle znaczeniowym pozostaje natomiast to, co jest. Rusztowania, słupy elektryczne, budynki. Ważne są cyfry oddające kubaturę wykopów, mniej ważne te, które ilustrowałyby wielkość (ilość) oddanych do użytku izb mieszkalnych.

Nowa Huta w świadomości milionów Polaków funkcjonować miała jako „fundament socjalizmu”, czy – bardziej konkretnie – „fundament Planu 6-letniego”. Analogia: kombinat metalurgiczny = fundament łączyła się jednak z inną, równie często przywoływaną w wypowiedziach propagandowych. Chodzi o analogię: fundament = grób. Wznoszony na podkrakowskiej równinie kombinat (wraz z mającym mu służyć stutysięcznym miastem) nabiera znaczenia jako coś, co zamyka, usuwa lub – mówiąc dosadniej – uśmierca. Nowa Huta to „fundament socjalizmu”, z którego ziemia zapełnia węglarki gigantycznej długości pociągu. „Fundament socjalizmu” to zarazem grób, w który składana jest p r z e s z ł o ś ć. Przeszłość odległa, symbolizowana nędzą galicyjskich wsi, i całkiem bliska, w której nazwy „Władywostok” czy „Komsomolsk na Amurze” znaczą: „dálniewostocznyje” lagry. Dialektyka niszczenia / budowania wpisana jest w scenariusz przełomów historycznych, zwłaszcza tych, którym chce się nadać rewolucyjną naturę. „To, co ginie bezpowrotnie, ustępuje pola nowemu początkowi. To, co zaczyna się w chwale, znajduje poza sobą oparcie w uprzedniej nicości i minionej przeszłości”².

Wśród budowniczych Nowej Huty myśl o niszczeniu starego w imię lepszego jutra musiała być żywa. Wypowiadano ją codziennie z konfesyjną powagą, zarazem jednak w atmosferze, w której na szlachetne uniesienie nakładał się szczery zapał i młodzieńczy entuzjazm. Wypowiadano ją (czy – dokładniej – wyśpiewywano) w słowach *Międzynarodówki*: „Przeszłości ślad dłoń nasza zmiata”. Nowa Huta – „fundament nowego” i „grób starego”. Dwa znaczenia, jakie szybko nabrała nazwa geograficzna, trudno od siebie oddzielić. Ich współwystępowanie znalazło udokumentowanie w setkach różnego typu przekazów: przemówieniach, broszurach propagandowych, wierszach, pieśniach masowych, powieściach, filmach, kompozycjach plastycznych. Trudno zapanować nad całym tym materiałem, trudno go nawet ogarnąć. Poraża on swą wielkością i przygniata jak masy ziemi z wykopów Nowej Huty. Z konieczności zatem przegląd tego materiału musi być wrywkowy. Jego ambicje są zresztą nader skromne. Ma on jedynie zasygnalizować problem, pokazując, jak w artystycznych przekazach o Nowej Hucie konkretyzowany jest synonimiczny szereg: kombinat metalurgiczny = fundament, fundament = grób.

^{2/} J. Starobinski 1789. *Emblematy rozumu*, przełożyła M. Ochab, Warszawa 1997, s. 23.

Szkice

Zacznijmy od reportażu, gatunku, po którym spodziewać należałoby się, że da wyłącność lub pierwszeństwo faktom (cyfrom), a przynajmniej – że warstwy faktograficznej nie upodrzedni, nie przekształci opowiadania w „narrację egzemplaryczną”, zdominowaną przez dobitnie wyrażoną tezę. W tekście *Rzeczywistość przetrasta wyobraźnię*, opublikowanym w jesiennym numerze „Życia Literackiego” z 1952 r., Olgierd Terlecki już na początku łamie konwencję narracji reporterskiej:

Jeśli chodzi o ożywanie cyfr, wyobrażenia humanisty często zawodzi. Bo pomyśl sobie człowieku: roboty ziemne, wykopywane około budowy Nowej Huty, obejmują 9 milionów metrów sześciennych. Oto jedna z tysiąca nowohuckich cyfr: aż trudno ją pojąć. W każdym razie w owym fantastycznym wykopie zmieściłby się cały stary Kraków razem z kościołem Mariackim, plantacjami [sic!] i Wawelem, z Dębnikami i Podgórzem, z mostami i dworcem kolejowym. I jeszcze z jakąś wioską na dodatek.

Drugą część tekstu puentuje autor za pomocą słów, w których powraca wyartykułowana wcześniej myśl, iż Nowa Huta to przede wszystkim kopanie (i ruch w głąb ziemi):

Nie sposób budować bez wykopów pod fundamenty, nie sposób kłaść szyn bez nasypu. Nie sposób odciągnąć z ogromnego obszaru wrogiej jak choroba wody podskórnej: by ją odciągnąć – potrzebny kolektor. A kolektor – to kopanie, kopanie, kopanie...³

Wykopy przygotowane pod budowlę kombinatu i bloki socjalistycznego miasta mają ogromną kubaturę; ziemia z fundamentów ma objętość dziewięciu milionów metrów sześciennych. To poziom cyfr i faktów. Ale autor reportażu wspomina o „fantastycznym wykopie”, najwyraźniej aktywizując oba znaczenia, jakie niesie to określenie. Mówi zatem jednocześnie o „wykopie niepospolicie wielkim” i „wykopie zmyślonym (nierealnym)”. Ten pierwszy da się opisać cyfrą (9 milionów...), ten drugi potrzebuje obrazu. Obraz uplastycznia wielkość prac ziemnych wykonanych na podkrakowskich polach. Nie jest to jednak jego funkcja podstawowa. W obrazie nie chodzi jedynie o ukonkretnienie abstrakcyjnych wielkości, w grę wchodzi interpretacja tego, co za podanymi wielkościami się kryje. W wykopach Nowej Huty „zmieściłby się cały s t a r y [podkreśl. – W.T.] Kraków, razem z kościołem Mariackim, plantacjami [chodzi, rzecz jasna, o planty – W.T.] i Wawelem”. Nie wiem, jak rozumieli przywołany obraz czytelnicy „Życia Literackiego” jesienią 1952; intencje autora – nawet z perspektywy półwiecza – rysują się bardzo jasno. Terlecki powiada: Nowa Huta to wielkie przedsięwzięcie socjalizmu, dodając w charakterze komentarza: Nowa Huta to (symboliczny) grób Krakowa, miejsce pochówku przeszłości, zsymp, do którego winny trafić – przynajmniej niektóre – składniki narodowej tradycji.

Niespełna dziesięć kilometrów od Wawelu (kryjącego szczątki polskich królów) i Skalki (z grobami zasłużonych) rośnie „polski Komsomolsk”, Nowa Huta, gdzie zetempowcy – przybysze z zabitych deskami podkrakowskich wiosek, córki i syno-

^{3/} O. Terlecki *Rzeczywistość przetrasta wyobraźnię*, „Życie Literackie” 1952 nr 36.

Tomasik „Mściwe narodziny”. Esej o Nowej Hucie

wie pólanalfabetów – na co dzień wyładowują swój entuzjazm, kopiąc fundamenty pod „obiekt 66”, zaś w święta – powtarzają z uniesieniem słowa Międzynarodówki, w których dla przeszłości nie ma przebaczenia. Zakopać kościół Mariacki i Wawel – to pomysł dorównujący szaleństwem planom spalenia Paryża. Oba projekty, nawet wkomponowane w literacką ramę, są jawnie prowokacyjne, obrazoburcze. Ocierają się o nihilizm. W obu dochodzi do głosu przekonanie, iż „nowe” wznieść można tylko niszcząc „stare”, że gwarancją lepszego „jutra” jest odcięcie się od „wczoraj”. Jean Starobinski, charakteryzując rytuały Rewolucji Francuskiej, pisze o symbolice „mściwych narodzin”⁴. Narodziny nowohuckiego kombinatu (i socjalistycznego miasta) doskonale mieszczą się w tej formule, są w nią wpisywane przez dziesiątki przekazów, których tekst Terleckiego stanowi reprezentatywną próbkę. Niezbysowną częścią scenariusza „mściwych narodzin” jest przemoc, gwałt, terror. Przemoc, godzi się przypomnieć, to – wedle słów Marksa – „akuszerka Historii”. Przychodzące na świat „nowe” musi zostać skąpane w krwi i pocie. Narodzinom „nowego” muszą też towarzyszyć łyzy – nie tylko takie, w których znajduje ujście uczucie bezgranicznego szczęścia.

Wśród obiektów mogących (mających) zapełnić „fantastyczny wykop” są takie, które należą do porządków innych niż ten, na jaki wskazują kościół Mariacki, Wawel i planty. Idzie o Dębniki i Podgórze oraz o „jakąś wioskę”. Dębniki i Podgórze to przedwojenne krakowskie dzielnice nędzy, oddzielone od „pańskiej” części miasta Wisłą; to rejon o chaotycznej zabudowie, z rozwalającymi się ruderami, stanowiącymi żałosny negatyw budowli, którymi pysznił się lewy brzeg (Wawel, Skalka). To – innymi słowy – symbol bolesnych kontrastów odziedziczonych przez Kraków po przeszłości. Nazwy Dębniki i Podgórze przypominają, że Wisła rozkrawa miasto na dwie części: północną, gdzie leży wspaniałe, historyczne centrum, i południową, gdzie przechodzień trafi na brudne, zapuszczone, półwiejskie przedmieścia. Pisał Tadeusz Boy-Żeleński, a chętnie cytowali go publicyści z lat pięćdziesiątych:

gdy na prawym brzegu Sekwany huczy cały nowoczesny, bogaty, ludny, rojny, modny Paryż, na prawym brzegu Wisły były tylko – Dębniki. [...]

Ten prawy brzeg Wisły i to, c z e g o t a m n i e b y ł o, to był dramat krakowskiego życia.⁵

Do „fantastycznego wykopu” trafić miałyby nie tylko nędza krakowskich przedmieść. Znalazłoby się w nim miejsce na kontrast: Wawel – Dębniki. Musiał ten kontrast mocno doskwierać, ściągając hańbę, skoro – wyrażając zachwyt nad „socjalistycznym miastem” – poetka dostrzeże w Nowej Hucie „miasto dobrego losu./ Bez przedmieść i bez zaułków” (W. Szymborska *Na powitanie budowy miasta socjalistycznego*).

4/ Zob.: J. Starobinski 1789. *Emblematy...*, s. 31.

5/ T. Boy-Żeleński *Znaszli ten kraj? Cyganeria krakowska*, Kraków 1955, s. 6, 14.

„Fantastyczny wykop” jest na tyle pojemny – przypomnijmy jeszcze raz obraz Terleckiego – że zmieściłby się w nim Kraków „z jakąś wioską na dodatek”. Dębni-ki i Podgórze zaraz po wojnie bardziej przypominały wieś niż miasto. Były Krako-wem tylko w sensie formalnym (tj. administracyjnym). Zająęcia mieszkańców, styl życia, architektura – wszystkie te elementy nadawały prawobrzeżnej części miasta charakter rustykalny. Nie była to wszakże rustykalność oswojona, taka, którą krakowianie znali z wycieczek do Woli Justowskiej i na Bielany. Dębni-ki i Podgórze miały naturę dziką i „nieczystą”. Były bowiem dzielnicami w znacznym procencie zamieszkanymi przez zatrudnionych w przemyśle – w fabryce Solvay, kamie-niolomach Zakrzówka, płaszowskim węźle kolejowym. Dziś powiedzielibyśmy o nich: chłopo-robotnicy. Parę kilometrów na południe od Solvayu, gdzie nie widać już było charakterystycznych kominów, zaczynały się wsie – Sidzina, Libertów, Gaj, Mogilany. Żywe pomniki „galicyjskiej nędzy”. Nowa Huta z obrazu, jaki kre-ślił swym piórem Terlecki, „zmiata przeszłość” z jej najdokuczliwszą pozostałością – wsią. *Nowa Huta znosi „nędzę Galicji”* – głosił tytuł reportażu Adama Polewki, który czytelnicy „Wsi” mogli poznać dwa lata przed opublikowaniem tekstu Ter-leckiego⁶. Na kombinat metalurgiczny i „socjalistyczne miasto” patrzono z podzi-wem. Nowa Huta pożerała wieś. Nie tylko w obrazie Terleckiego i nie tylko w prze-nośni.

Prenumeratory „Życia Literackiego” i „Wsi” mogli mieć w pamięci teksty Ter-leckiego czy Polewki, gdy w krakowskim bądź nowohuckim kinie oglądali scenę zamykającą *Cement*, jedną z nowel składających się na film *Trzy opowieści* (1953)⁷. Tytuł, *Cement*, miał przemawiać do widza sensem dosłownym i metaforycznym. W rozumieniu dosłownym nazywał materiał, który – obok ziemi z wykopów – naj-silniej ewokować musiał krajobraz nowohuckich budów, najsugestywniej oddawał atmosferę robót, prowadzonych przez ogromny zespół ludzi na gigantycznym ob-szarze podkrakowskiej równiny. „Cement” i „ziemia” – nawet dla najmniej wpra-wionego odbiorcy – wiązały się zapewne na tyle mocno, że użycie jednego słowa uruchamiało natychmiast znaczenie drugiego. I ożywiało w pamięci sceny typowe dla wznoszonego kombinatu: wlewania betonu do przygotowanych pod ławy fun-damentowe wykopów. „Cement” i „ziemię” spajała nie tylko relacja podobieństwa (czy – szczególniej metonimiczności: beton zajmuje miejsce, z którego wcześniej usunięto ziemię); równie ważny dla tego połączenia musiał być kontrast: w Nowej Hucie ziemię się w y w o z i („tablica propagandowa” na Rondzie mogła sugero-wać kierunek ekspedycji: na wschód), cement zaś – p r z y w o z i. Ponieważ więk-szość sprzętu budowlanego i wyposażenia przyszłego kombinatu pochodziła ze Związku Radzieckiego (skąd przyjeżdżali także liczni specjaliści i doradcy), nie-

^{6/} Zob.: A. Polewka *Nowa Huta znosi „nędzę Galicji”*, „Wies” 1950 nr 31.

^{7/} Prapremiera filmu *Trzy opowieści* (scenariusz i reżyseria: zespół studentów PWST w Łodzi) odbyła się 24 kwietnia 1953 r. w nowo otwartym kinie „Świt” na Osiedlu C-1. Zob. *Kronika...*, s. 499.

Tomasik „Mściwe narodziny”. Esej o Nowej Hucie

wykluczone, że przywożony na podkrakowskie pola cement mógł być kojarzony z przyjacielską pomocą, jakiej Nowa Huta doświadcza ze wschodu.

Para: ziemia–cement włączała się zapewne do symboliki odnowienia (rewaloryzacji). „Nowe” (we wszystkich użyciach) znaczyło w początku lat pięćdziesiątych „inne”, nieporównywalne w swej inności ze „starym”. Dla symboliki, o której mowa, bardzo wymowne są peryfrastyczne określenia Nowej Huty, gdzie wyraźnie artykułowane są gesty odcięcia „dziś” od przeszłości (i części narodowej tradycji). Nowo wznoszone pod Krakowem miasto witane było jako „najmłodsze z miast, które mamy./ N a j s t a r s z e z miast, które b ę d ą [podkr. W.T.]” (W. Szymborska *Na powitanie budowy...*). Jeszcze sugestywniej niż przytoczony koncept przemawiać musiały peryfrazy: „(pierwsze) miasto socjalistyczne” i „polski Kom-somolsk”. Sens tego ostatniego wyrażenia rozkwita w całej pełni w następującym wersie z poematu *Swit nad Nową Hutą* Wiktora Woroszyńskiego: „Na Nowej Hucie – p o l s k a wiosna [podkr. W.T.]”. Czy nowohucka wiosna mogłaby być inna? Owszem, miasta nie zaskoczyłaby zapewne wiosna „socjalistyczna”. Nadeszła „polska” pora roku. Tym zapewne tłumaczyć trzeba pojawienie się w wersie myślnika, który zapowiada coś, czego niekoniecznie należałoby się spodziewać (lub – czego nikt by się nie spodziewał).

Ziemia z podkrakowskich pól i pory roku – to wszystko, co polskie. Cała reszta jest już „socjalistyczna” („I powietrze było w tym mieście / mocne, świeże, socjalistyczne” – oświadczał Andrzej Braun w wierszu *Komuna mieszkaniowa bloku nr 25*). Na granicy tego, co „stare” (polskie, tradycyjne, związane z naturą) i „nowe” (socjalistyczne), stoją ludzie, o których opowiada nowela filmowa *Cement*. Stoją członkowie młodzieżowej brygady zajętej betonowaniem wiaduktu, po którym przebiegać będzie jedna z obsługujących kombinat linii kolejowych. Zanim na ekranie zjawia się młodzi bohaterowie, widz obejrzy panoramę wielkiej budowy i wysłucha słów komentarza (głosu z „off-u”):

Zmieniamy krajobraz naszej ojczyzny. Z dawnych zapadłych wiosek pozostają jedynie nazwy geograficzne. Na ich miejsce rosną nowe miasta, nowe fabryki, nowe osiedla. Jesteśmy uczestnikami wielkiej i trudnej ofensywy, której celem jest odbudowa gospodarcza kraju, której celem jest moc naszej ojczyzny i nasza lepsza przyszłość. Ofensywa ta ma swoich żołnierzy: wielką, milionową armię budowniczych. W jej pierwszych szeregach stoją młodzi. Młodzi, którym Polska Ludowa dała nieograniczone możliwości awansu społecznego, którym dała piękną, radosną młodość. Mądre są ręce młodych pionierów i gorące serca. Łączą ich więzy mocnej przyjaźni, zrodzonej i ugruntowanej w codziennym trudzie roboczym. O nich to właśnie pragniemy wam opowiedzieć.

Kluczową wymowę ma w filmie scena finałowa, przedstawiająca wjazd transportującego cement pociągu do ogromnego wykopu, do którego poprowadzone zostały tory. Betonowany przez brygadę Władka Kuleszy wiadukt miał przebiegać p o n a d doliną (zagłębieniem, jarem); trudności z zaopatrzeniem w materiał (spowodowane sabotażem w magazynie cementu) skłoniły młodych do przeciągnięcia prowizorycznej linii zaopatrzeniowej d o ł e m. Tor kończy się ślepo

Szkice

w wykopie. Dostarczony pociągiem cement pozwoli na terminowe oddanie do użytku konstrukcji, od której zależeć będzie sprawny przebieg innych prac (w filmie mówi się o przygotowywaniu fundamentów pod wielki piec i betonowaniu „obiektu 140”).

W finałowej scenie filmu pociąg zjeżdża z linii kocmyrzowskiej do symbolicznego grobu. Skojarzenie wykopu z grobem nie wymaga od widza wielkiego wysiłku wyobraźni, ważna dla wymowy filmu analogia jest bowiem starannie przygotowywana przez poprzedzające końcową sekwencję wypadki. Przede wszystkim analogie: wykop = grób sankcjonują słowa majstra Molendy, skierowane do witającego pociąg tłumu junaków. Film przez cały okres realizacji nosił tytuł *Cena betonu*, dopiero na ekranie zjawiał się jako *Cement*. Ceną, jaką płaci młodzieżowa brygada za beton niezbędny do wykończenia wiaduktu, jest śmierć brygadzysty, Władka Kuleszy. Władek zostaje zastrzelony *n a w s i*, usiłując zatrzymać sprawcę sabotażu. Gigantycznych rozmiarów wykop to jakby symboliczny grób Władka (w filmie nie pokazuje się pogrzebu bohatera). Sens złożonej przez chłopaka ofiary wyluszcza widzom majster Molenda, przemawiający z wagonu do kilkusetosobowego tłumu młodych ludzi:

Towarzysze, sabotażyści zabili nam naszego kolegę i towarzysza, Władka Kuleszę z brygady betoniarzy. Uczcijmy jego pamięć, towarzysze. Zabił go tchórzliwy zdrajca, szpieg i dywersant. Zabił go za kilka nędznych dolarów. Towarzysze, sabotażyści byli wśród nas, zaczęli się i zadali cios. Ale sprawy, za którą poległ Władek, zabić nie można. Nie zatrzymali nas i już nie zatrzymają.

Ale kto właściwie odpowiada za śmierć Władka? Tajemniczy Nowak, który strzelał, Franek (*vel* Stefan Korsak), którego wysledził dzielny brygadzysta? I dla kogo wykopany został symboliczny grób? W zamyśle twórców sens słowa „cement” nie miał zapewne wyczerpywać się na znaczeniach, jakie zostały już zasygnalizowane (tj. związanych z parą: ziemia–cement). Twórcy adresowali swój film do widza z pewnym przygotowaniem, takiego, który niekoniecznie musiał znać powieść Fiodora Gładkowa (*Cement*), ale który miał w pamięci słowa ze *Świtu nad Nową Hutą*:

Nie ma takich zadań nielekkich,
nie ma tak ogromnego dzieła,
aby mu nie podolał kolektyw,
który spaja cement – idea.

Pierwsza z filmowych *Trzech opowieści* opowiada historię brygady borykającej się z konkretnymi problemami (sabotaż, zagrożenie wykonania planu, skrytobójcza śmierć brygadzysty). Mówi jednak też coś więcej – jako rozwinięcie motywu „mściwych narodzin”. Narodziny „nowego” dokonują się przez złożenie do grobu „starego”. Emblematami „starego” są w filmie nie tylko postacie (Nowak, Franek); są nimi też tradycyjne relacje międzyludzkie (zaufanie do drugiego człowieka, po-

Tomasik „Mściwe narodziny”. Esej o Nowej Hucie

szanowanie dla prywatności). W końcu – miejsca. Zagrożenie, na jakie stale wystawiona jest Nowa Huta, przychodzi z zewnątrz, konkretnie – ze wsi. Wieś to *pars pro toto* przyrody, żywiołu, który – jak zalewająca magazyn cementu woda – raz po raz wypowiada człowiekowi posłuszeństwo. Budowa kombinatu zmienia krajobraz („Zmieniamy krajobraz naszej ojczyzny” – to pierwsze zdanie, jakie pada w *Cemencie*; „rusza kolej, rzeka zmienia bieg” – śpiewają filmowi junacy); stalownia powstaje na miejscu wsi, jednej z tych, po których w nowej Polsce „pozostają jedynie nazwy geograficzne”. Do symbolicznego grobu trafia w *Cemencie* świat natury, ciemny, nieokiełniony, wrogi. Zastąpi go świat nowy, w którym żyć będzie nowy człowiek. Niszczenie „starego” otrzymuje w filmie obrazowy ekwiwalent w śmierci Władka (oznaczającej ofiarę) i scenie zatrzymania przez „bezpieczeństwo” Nowaka i Franka (co stanowi zapowiedź nieuniknionej kary). Scenariusz „mściwych narodzin” zostaje, od strony „negatywnej”, zrealizowany w filmie z nawiązką. Widz otrzymuje odpowiednią dawkę przemocy (krwi), która gwarantuje, iż to, co przychodzi na świat, przedstawia wartość nieoszacowaną.

Czy faktycznie końcowa scena *Cementu* uruchamiała w świadomości widza analogię: fundament = grób? U widza przygotowanego – chyba tak. Widzowi nieprzygotowanemu siedl z pomocą zamykający nowelę komentarz:

Przeobrażenia, jakim ulega nasze życie, powodują głębokie przemiany w nas samych. Pragniemy, aby wraz z nowymi budowlami rósł na naszej ziemi nowy człowiek. Głęboko rozumujący i głęboko czujący. Światły człowiek epoki socjalizmu. Dobry towarzysz i członek kolektywu. [...] Walka nowego ze starym przebiega wszędzie.

Znika wieś, powstaje miasto. Ginie jednostka, rodzi się kolektyw. Założmy, że oba te przesłania nie dotarły do widza, że na nic zdała się narracyjna rama filmu. Twórcy (młodzieżowy kolektyw szkoły filmowej) przewidzieli i ten wielce prawdopodobny wariant: kogo nie przekonała pierwsza z *Trzech opowieści*, mogła przekonać druga (*Facek*; akcja noweli toczy się przy kopaniu goczalkowickiego zbiornika wodnego), trzecia (*Sprawa konia*; scenariusz „mściwych narodzin” wpisany tu został w realia wsi). W ostateczności sens całości mógł wyłożyć po projekcji instruktor k.o.

Aby wywieźć tony ziemi i przytransportować tony cementu (cegieł, konstrukcji stalowych, części maszyn), potrzebna jest kolej. Relacje o Nowej Hucie i jej symbolicznych narodzinach są nie do pomyślenia bez obrazów wznoszenia linii kolejowej. Symboliczny potencjał, jaki tkwi w obrazach pociągu, wykorzystywało wielu piszących o Nowej Hucie. Sięga po niego m.in. Tadeusz Konwicki w powieści *Przy budowie* (1950) i Jan Jaźwiec w opowiadaniu *Chata przy torze* (opublikowanym w zbiorowym tomie *Młodość miasta*, 1954). „Przy torze” zawsze działały się w literaturze rzeczy ważne. Co najmniej od końca ubiegłego stulecia było to miejsce kulturowo znaczące, służące nie tylko do lokalizacji zdarzeń, ale determinujące (lub choćby – uzupełniające) zdarzeń tych wymowę. Kolej mogła się kojarzyć z postępem, ucieleśniać śmiałą myśl człowieka, narzucającego rzeczywistości nowe prawa, łamiącego dyktat przyrody i wprowadzającego porządek tam, gdzie go wcze-

śniej nie było. Obraz pociągu był w sztuce XIX i XX wieku odpowiednikiem wielosłownych wywodów o tryumfie rozumu nad ślepym żywiołem, o świecie, którego nie wystarczy poznać (bo domaga się radykalnych zmian) i o tym, że człowiek jest w stanie zrozumieć Historię, wziąć los w swoje ręce, świadomie nim pokierować, zmienić bieg wydarzeń w taki sposób, by spełniony został sen o krainie wiecznego szczęścia.

Romantyzm wynalazek kolei – oględnie mówiąc – nie przypadł do gustu. Wielekroć do przedstawień pociągu wracać będą ludzie XX wieku – powodowani tym samym co romantycy lękiem. Lękiem przed skutkami naruszenia przez człowieka Boskiego porządku. Maszyna, a w szczególności parowóz, mógł być (i był) symbolem ludzkiej pychy, nieopamiętania jednostki w kreatorskich zapędach. Żalną konsekwencję takich uzurpacji oddawała zazwyczaj katastrofa, w której ten, kto zamierzał powołać do życia nowy, lepszy („sztuczny”) świat, ginął w ślupie ognia, przy akompaniamencie huku roztrzaskiwanych konstrukcji i przeraźliwego świstu pary, uwalniającej się z potarganych przewodów.

W początku lat pięćdziesiątych miejsce „przy torze kolejowym” znaczyło: tam, gdzie rodzi się Historia, gdzie człowiek – wypowiedziawszy uległość naturze – tworzy świat stokroć lepszy. Przede wszystkim jednak taki, nad którym sprawować może kontrolę. Parowóz wielokrotnie pojawiać się będzie w literaturze realizmu socjalistycznego jako symbol poznawalności dziejów. A od poznania Historii, odkrycia jej sprężyn, już tylko krok do tego, by uciec od determinizmu, stać się człowiekiem wolnym. Engels nauczał: „wolność polega [...] na – opartej na zrozumieniu konieczności przyrodniczych – władzy naszej nad nami samymi i przyrodą zewnętrzną”. Aktywiści zetempowscy z Nowej Huty powtarzali zapewne tę myśl w prostszej postaci: „wolność to uświadomiona konieczność”.

Czym jest kolej? Jakie znaczenie dla mieszkańców podkrakowskich wiosek ma budowa kombinatu metalurgicznego i związana z tym konieczność przeciągnięcia nitki torów, która hutniczy gigant spoiłaby z linią warszawską i przemyską? Bohater powieści Konwickiego przekonywał budowniczych nowohuckich, w dużym procencie wywodzących się z podkrakowskich wsi:

Ta kolej będzie wam służyć. Po niej pociągi będą wozić wasze dzieci do szkół, po niej pójda wagony z materiałem do fabryk, które wy wybudujecie i w których wy staniecie przy maszynie.⁸

Kiedy Paweł Czajkowski po raz pierwszy wraca do Krakowa, marzy mu się, by z powrotem zabrać do Nowej Huty żonę i „pokazać jej tę kilkunastokilometrową transeję przerywaną nie zaczętymi prawie obiektami, transeję, która 22 lipca 1950 roku zamieni się w nowoczesną, wspaniałą linię kolejową⁹. Janka nie podzieli entuzjazmu męża, nie pojedzie do kombinatu. Zamiast sycić wzrok widokiem nie

^{8/} T. Konwicki *Przy budowie*, w: T. Konwicki, W. Woroszyński, W. Zalewski *Budujemy*, Warszawa 1951, s. 126.

^{9/} Tamże, s. 128.

Tomasik „Mściwe narodziny”. Esej o Nowej Hucie

ukończonego nasypu, woli pójść do krakowskiego teatru. Bohaterka Konwickiego w końcu jednak dojrzeje i odwiedzi męża w Nowej Hucie. Jej niechętna postawa wobec budowy ma wszakże sens ogólniejszy. Obrazuje stosunek kobiety do tego, co dzieło się na „betonowych polach” pod Krakowem. Po jednej stronie frontu stali tam zbrojni w maszyny młodzi mężczyźni, po drugiej – kryjące się w sadach dziewczyny. Pisał Andrzej Braun (*Budowa Nowej Huty*):

Spojrzyj, dziewczyno z wiadrem przy studni,
na tor kolei w sadzie.
W cieniu żurawia zrozumieć trudniej
plan, co tu ręka kładzie.

Co musi zrobić młoda kobieta, by zrozumieć plan? Przede wszystkim – wyjść z sadu, przyuczyć się zawodu i zasilić „armię budowniczych”, którzy kopią fundamenty, betonują, kładą tory kolei. „Tor kolei w sadzie” to obraz kontradycji, jaką niesie postęp cywilizacyjny, symbol rewolucji (nie tylko przemysłowej), która dokonuje się wszędzie, i która nie może obejść się bez ofiar. Nie trzeba zdobywać się na myślową ekwilibristykę, by w „sadzie” rozpoznać znaczące miejsce, które powołała do życia kultura śródziemnomorska. Sad to ogród, ten ostatni zaś miał zawsze (a od XVIII wieku – szczególnie) dokumentować kompromis, jaki człowiek zawierał z naturą. W zawartym porozumieniu manifestowała się siła człowieka, zdolnego wydrzeć naturze jej fragment i ustanowić na zdobytym terytorium nowe prawa. W ogrodzie porządek naturalny ściera się z aspiracjami człowieka do panowania nad światem. Wszystko ma tu jednak wymiar niewielki: ogrodowa przestrzeń to ledwie licha część obszaru, gdzie przyroda rządzi się po swojemu, zaś ludzkie twórcze ambicje muszą się liczyć z możliwościami, jakich nie zdoła przekroczyć parkowa flora i fauna. Tor w ogrodzie (sadzie) obrazuje świat wytracony z posad. Nie ma w nim miejsca na kompromisy: albo wybieramy w nim ogród, albo pociąg. Jednego z drugim pogodzić nie sposób; tor musi zniszczyć sad. Taka jest cena, jaką wystawia Historia za postęp.

W opowiadaniu Jana Jązwieca zjawiają się wszystkie elementy analizowanego przed momentem układu. Bohaterką utworu jest uboga wdowa, Pietrasikowa, matka dwóch synów, którzy znaleźli zatrudnienie w nowo wznoszonym kombinacie. Pietrasikowa żyje na niewielkim skrawku ziemi przydzielonym jej przez reformę rolną; mieszka w nędznej, walącej się chałupie. Ale czuje się szczęśliwa, bo jest na swoim. Bohaterka opowiadania nie myśli o Historii, ta ostatnia jednak nie daje o sobie zapomnieć: „linia kolejowa, łącząca tor warszawski i przemyski, wypadła akurat przez pole Pietrasikowej”. Do ubogiej chałupy z obu stron jednocześnie, od strony Podłęża i Zesławic, zbliżyły się nasypy budowanej linii kolejowej. „Nadszedł czas, gdy trzeba było zasypać przerwę w nasypie kolejowym”. Nasyp kolejowy, zwłaszcza wysoki i obliczony na dwa tory, daje w przekroju poprzecznym figurę trapezu. Taki sam kształt powstanie, gdy przekroi się któryś z krakowskich kopców (Kościuszki, Krakusa, Wandy) lub zwykłą, usypaną z ziemi mogiłę. W przy-

Szkice

wołanej scenie bryła domu usytuowana została w kleszczach; po obu bokach usypane są przymy. Usunięcie chałupy pozwoli połączyć dwa izolowane odcinki w jedną całość. W opowiadaniu Jaźwieca geometria odgrywa rolę wyjątkowo ważną. Głos ma Pietrasikowa:

– Zasypcie mnie tu, powiadam, razem z tą chałupą. Niech tu będzie m ó j g r ó b.
[podkreśl. W.T.]¹⁰

Budowa kombinatu i wzniesienie stutysięcznego miasta wymagały wielu poświęceń. Wiązały się również z akcją wywłaszczeniową. Bez wywłaszczeń nie można było sypać nasypów i kłaść torów:

Ludność zasadniczo rozumiała konieczność opuszczania swoich gruntów i domostw wobec wyższej konieczności państwowej. Wypadki ostrzejszego protestu były bardzo rzadkie, a do awantur nie doszło.¹¹

Pietrasikowa została przeniesiona siłą do nowego mieszkania w Nowej Hucie. Uległa przemocy rodzinnej: egzekutorami decyzji o eksmisji są dwaj synowie. Spróchniała chałupę zburzono, przerwę w nasypie – zlikwidowano. Jeszcze raz powtórzony został ceremonial złożenia do grobu tego, co stare. Po nowym nasypie (przypominającym poprzecznym przekrojem mogiłę) zapewne wkrótce przejechał pierwszy pociąg. Nowohuckie pociągi kursowały po torach położonych w miejscach, gdzie wcześniej stały domy i rosły owocowe drzewa. Obsługa lokomotyw rekrutowała się w dużej części z kobiet. Tych, które zdecydowały się wyjść z sadu i przejść na stronę „nowego”.

Konwicky i Jaźwiec piszą o budowie kolei jako przedsięwzięciu mającym ożywić podkrakowskie wioski, przybliżyć je do świata, a zarazem – wyrwać spod wpływów „emeryta Krakowa”. Akcja powieści Konwického rozgrywa się głównie na „obiekcie trzecim”, w miejscu szczególnym, gdzie „nowo budująca się kolej miała się skrzyżować z jednotorową linią łączącą Kociesz z miastem”. Jednotorowa linia, o której mowa, to oczywiście szlak Kraków Główny–Kocmyrzów, oddany do użytku w 1899, a później uzupełniony o dwukilometrowe odgałęzienie z Czyżyn do Mogiły. Szlak ten na odcinku Bieńczyce–Grębałów biegł ponad głębokim jarem, którym – jak czytamy u Konwického – „wiosną odpływały wody z rozległego wzniesienia”¹². Cała linia była przed wojną koleją prywatną, miała charakter lokalny i w Kocmyrzowie kończyła się ślepo. Nowa linia (pomyślana od początku jako dwutorowa) spajała kombinat (i przylegające do niego miasto) z dwiema magistralami: śląską i przemyską. To właśnie ona (nie zaś jej ubiegłowieczna poprzedniczka) dawała hucie kontakt ze światem, kontakt, w którym – co ważne – nie

^{10/} J. Jaźwiec *Chata przy torze*, w: *Młodość miasta. Opowiadania o Nowej Hucie*, Kraków 1954, s. 37–38, 39.

^{11/} *Kronika...*, s. 65.

^{12/} Konwicky *Przy budowie*, s. 130, 102.

Tomasik „Mściwe narodziny”. Esej o Nowej Hucie

musiał pośredniczyć Kraków. W wierszu Edwarda Hołdy *Patrząc na budowę linii kolejowej Śląsk–Nowa Huta* nie ma wzmianki o Krakowie. Bo tytułowa linia po prostu Kraków omijała. Zostawiała go na boku. Trochę tak, jak robiła to Historia.

U Hołdy bez trudu odnajdziemy motyw, jaki nas interesuje, tj. „mściwych narodzin”. Najwyraźniej artykułuje się on we fragmencie: „Zator na trasie,/ spychaczem w zator./ Bystrzej, niezłomniej,/ w górę i szerzej,/ fosy przekopów,/ przeszła i wieże”. Jerzy Pytlakowski tłumaczył:

Budowa Nowej Huty rozwija się. Budowa ta [...] jest jakby kołem rozpędowym. Poruszone z trudem przez ludzi, gdy nabiera pędu, włącza w swój bieg wszystko, co pragnie iść razem z nim, niszcząc wielką siłą wrogie i biernie elementy. Nowa Huta rozpoczyna swój wielki bieg. Wyjdą z niego prawdziwi ludzie epoki socjalizmu, epoki, w której dla innych nie będzie miejsca.¹³

Wbrew pozorom nie rozstaliśmy się jeszcze z utworami Konwickiego i Jaźwieca. W obu przez tkankę tekstową prześwieca obraz pędzącego „pociągu historii”. Pociągu, który nie może poruszać się staroświecką, krętą linią, a wymaga linii prostej, wytyczonej z rozmachem, bez oglądania się na przeszkody terenowe. Taką śmiałą linią pomknie parowóz, którego nikt i nic nie zdoła zatrzymać. Nowohucki szlak – przypomnijmy – przecinał się z kocmyrzowskim pod kątem prostym. Pierwszy biegł ku Krakowowi, drugi w zasadzie go omijał. Kocmyrzowska trasa dopasowana była do rzeźby terenu. Budowniczowie nowohuckiej magistrali nie szli na kompromisy z naturą. Symboliczny grób z opowiadania *Chata przy torze* pochłania spróchniałą chałupę, resztki ogrodu. I cały tradycyjny porządek wsi podkrakowskiej¹⁴.

^{13/} J. Pytlakowski *Na drodze do Nowej Huty*, „Żołnierz Polski” 1950 nr 38.

^{14/} „Bój z wiejską przeszłością” to popularny temat nowohuckiej poezji, gdzie służy mu często koncept polegający na releksykalizacji nazwy Mogiła. Zob.: „Nazwa tej wsi – Mogiła !/ [...] ta nazwa mówiła/ o ciemności beznadziejnej, o krzywdzie,/ o śmiertelnym pocie parobków,/ o tępej kulackiej chciwości,/ o żywocie zwierzęcym – rok po roku; Ale póty, póki trwa Mogiła/ (jutro zapomni tej nazwy)/ niech czujności prawo w mózg nam wbija,/ sens dyscypliny żelaznej/ prawdę, że b u d o w a – w a l k a znaczy” (W. Woroszyński *Swit nad Nową Hutą*); „Pod Nową Hutą wieś Mogiła/ mogilny żywot zakończyła” (J. Miller *Nowa Huta*), itd.

Magdalena J. ZABOROWSKA

Pałac Kultury i Nauki – widok z Ameryki

Budowle z czasów zimnej wojny

Pałac z baśni powstaje w Warszawie
Będzie trwał jak miłość do dziecka
Będzie trwał jak miłość radziecka.¹

Architektoniczna forma, opisana w tym pochodzącym z wczesnych lat pięćdziesiątych, jawnie i bez żenady socrealistycznym utworze, wznosi się na wysokość 230,68 m w centrum stolicy Polski, Warszawie². Pysznąc się 44 piętrami, 3288 pomieszczeniami oraz 33 windami, Pałac Kultury i Nauki przetrwał epokę Stalina, zimną wojnę oraz upadek komunizmu w 1989 roku. Obecnie ma się dobrze, trwając mimo dynamicznych zmian.

Baśniowy Pałac, którego nazwa przywołuje na myśl zakazane burżuazyjne skojarzenia, był „darem narodu sowieckiego dla narodu polskiego” – darem, którego Warszawa nie mogła nie przyjąć. Wznoszono go przy gromkich fanfarach propagandy, a po wybudowaniu w 1955 roku nazwano imieniem Józefa Stalina³. Rósł

1/ Cytuję za artykułem Mariusza Szczygła *Kamienny kwiat*, „Gazeta Wyborcza” 1991 nr 229 [cytowany przez autorkę fragment w artykule Szczygła przypisany jest Janowi Brzechwie – przyp. red.].

2/ Niektóre kwestie poruszane w tym artykule są rozwinięciem problematyki, którą przedstawiłam w tekście pt. *Lire l'esprit post-totalitaire (Engendre l'autre de l'Europe de l'Ouest)*, włączonym do pracy zbiorowej *Mémoire des Déchets essais sur la culture et la valeur du passé (Memory of Waste: Objects and Images in the Economy of the Past)*; ed. Claude Dionne, Brian Neville, Johanne Villeneuve, trans. Johanne Villeneuve, Quebec, Nuit Blanche 1988.

3/ Stało się to, jak wiadomo, już po śmierci Stalina, który zmarł w 1953 roku. Wkrótce po nadaniu Pałacowi jego imienia, za specjalnym zezwoleniem Moskwy – odchodząc od kultu jednostki – zrezygnowano z tego patronatu.

dzięki wciąż poprawianym rekordom stachanowskim i kosztował życie piętnastu radzieckich robotników. Prasa pełna peanów na cześć przyjaźni polsko-radzieckiej, symbolizowanej przez „gmach promieniujący na Warszawę”, nie zająknęła się nigdy na temat tych ofiar oraz pogłosek o ich duchach nawiedzających Pałac⁴. Jak podaje Mariusz Szczygieł, ciała dwóch lub trzech pijanych robotników, którzy wpadli w świeży beton placu otaczającego budynek, pozostały tam na zawsze, ponieważ ich wyciąganie byłoby zbyt kosztowne.

Warszawski Pałac Kultury i Nauki jest jedną z wielu podobnych do siebie budowli, które Wielki Brat narzucił państwu satelickim, aby nie zapominały one o swojej politycznej i ekonomicznej niesamodzielnosci po zawarciu układu jałtańskiego⁵. Do dziś gmach przypomina o czasach sowieckiej hegemonii i stalinowskiego terroru we Wschodniej i Środkowej Europie. Jak zauważa Mark Lewis, „pomnik o publicznym charakterze [...], na przykład architektura, wyobraża do pewnego stopnia porządek społeczny, [i] stanowi rodzaj gwarancji, a nawet zapewnienia jego realizacji”⁶. Ten gigantyczny budynek był zarówno przykładem świeckiej architektury, jak i powszechnie użytkowanym monumentem potwierdzającym hegemonię ideologii komunistycznej. Pełniąc funkcję publicznego pomnika, Pałac zastępował fizyczne aspekty stalinowskiej ideologii, siłę i faktyczną (prze)moć; iglica – symbol tych przymiotów – dominując nad miastem swoją falliczną, niezłomną obecnością sprawiała wrażenie, jakby sprawowała stałą kontrolę nad wszystkim wokół.

Z przeszłych i obecnych dyskursów dotyczących Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie wynika jasno, że zniewalająca siła niektórych form architektonicznych polega na ich unikatowej właściwości kodowania oraz narzucania tych indywidualnych i zbiorowych narracji, na których fundowane jest poczucie tożsamości. Ową nieodpartą moc budowlę takie jak Pałac czerpią z ideologicznego i politycznego przesłania, „wpisywanego” w nie przez ich projektodawców. Z kolei poszczególni „odbiorcy” tych gmachów wiążą z nimi swoje pragnienia i fantazje. Fakt, że żaden inny powojenny budynek w Polsce nie został uwieczniony w tak wielu różnych tekstach – od traktatów komunistycznych, przez utwory poetyckie i prozatorskie aż po studia socjologiczne i kulturoznawcze, dzieła sztuki wizualnej oraz unikatowy zbiór rozmaitych legend, przypowieści i anegdot – potwierdza, że warszawski Pałac nie jest zwykłym budynkiem, lecz także tekstem-księgą na temat narodowej

^{4/} Por.: n.a. *Od akademii do kasyna*, „Gazeta Wyborcza” 1995 nr 169.

^{5/} Zanim wybudowano Pałac Kultury i Nauki, w Moskwie stało już kilka stalinowskich „drapaczy chmur”. Stanowiąc „najświetniejsze przykłady szkoły architektonicznej dążącej do wyrażenia kumulacji idei sowieckiego ustroju”, były one zaprojektowane w taki sposób, aby „wyraźnie odcinać się od innych budynków swoją wyjątkową ekspresywnością, unikalnymi rozwiązaniami architektonicznymi, malowniczym stylem, bezprecedensowym ogromem i wizualną mocą”. Por.: R. Thomas *Stalin's Skyscraper*, „Architectural Design” 1996 nr 119, s. VIII–XI.

^{6/} M. Lewis *What Is to Be Done? Art. and Politics after the Fall...*, w: *Ideology and Power in the Age of Lenin in Ruins*, eds. A. i M. Kroker, New York, St. Martin's Press 1991, s. 6.

Zaborowska Pałac Kultury i Nauki – widok z Ameryki

i kulturalnej tożsamości. Przyjmując postmodernistyczną perspektywę, można w nim również ujrzeć metaforyczne przedstawienie zbiorowego przejścia od opozycji Wschód–Zachód do posttotalitarnej refleksji na końcu tysiąclecia⁷.

Autofikcje tożsamości

Według Jerzego Kosińskiego, Pałac Kultury i Nauki niczym Watykan zarządzał kościołem Państwa:

Pałac stał na środku ogromnego placu zwanego powszechnie Tundrą. Każdego ranka tysiące ludzi smaganych północnym wiatrem przebiegało Tundrę w drodze do pracy. Kiedy patrzyłem na nich z mojego pokoiku znajdującego się na jednym z najwyższych pięter, wyglądali jak wielka gromada pozbawionych twarzy statystów ze zbiorowej sceny jakiegoś starego, niemego filmu. [...] Gdy pod wieczór przemierzałem Tundrę, Pałac Kultury wyglądał jak bizantyńska bazylika, istny symbol naszego państwa.⁸

Myśląc o warszawskim Pałacu jako o pólśakralnej formie, rzuconej w sam środek spustoszonego, komunistycznego miasta, Jerzy Kosiński dołączył do pisarzy pozostających pod wrażeniem stalinowskiej katedry. Przyjmował on jednak perspektywę pisarza-uchodźcy, kogoś, kto *de facto* stał się pisarzem amerykańskim – zaczął pisać zaraz po ucieczce do Stanów Zjednoczonych i przyswoił sobie amerykańską wersję angielskiego jako swój własny język. Wspomnienia o Polsce, które zabrał ze sobą za granicę, musiały zatem z konieczności ulec przekładowi, a nawet – amerykańskiej. Interesujące, że miastem, w które pisarz w książce *Cockpit* „wpisuje” ponownie Warszawę i Pałac Kultury, jest Nowy Jork, przestrzeń jego literackiego autoportretu⁹. Kosiński wyjaśnia swoje rozumienie tożsamości uwikłanej w dwie różne tradycje kultury i języka, wskazując na fakt, że tożsamość jest społecznym i kulturalnym konstruktem. W jego twórczości wszystko występuje naraz: architektura, literatura, narodowe i jednostkowe poczucia tożsamości, podlegając przy tym sile równej trudowi, który bohater podejmuje dla przekształcenia samego siebie w różnych światach. W wywiadzie udzielonym podczas wizyty w Polsce Kosiński mówił o tym, że współcześni ludzie są niczym twórcy – pisarze i architekci – „wyobrażeniowi [...] [stając się] architektami własnej rzeczywistości”¹⁰.

7/ Por. dyskusję na temat twórczości socrealistycznej, która istniała niejako zawieszona w czasie – przetwarzając historyczne style, z jednej strony, a z drugiej, antycypując postmodernizm: A. Tarkhanov, S. Kavtaradze *Architecture of the Stalin Era*, designed and compiled by M. Anikst, New York, Rizzoli 1992.

8/ J. Kosiński *Cockpit*, przekł. M. Michałowska, Warszawa 1992, s. 25 i 44–45.

9/ J. Kosiński *Nowy Jork – w oczach pisarza*, przekł. H. Cieplińska, w: tenże *Przechodząc obok*, Warszawa 1994.

10/ E. Matuszewska *Ameryka Europy. Rozmowa z Jerzym Kosińskim*, „Tygodnik Solidarność” 1990 nr 41, s. 17.

Chęć zostania architektem własnej tożsamości interesująco przedstawił Kosiński w pochodzącej z 1975 roku, cytowanej wcześniej powieści *Cockpit*. Jej narrator przygotowuje plan fantastycznej ucieczki do Stanów Zjednoczonych w jednym z tysięcy ponurych pokoi Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Wykorzystując taktykę i zasady komunistycznej biurokracji, przygotowuje historię, dzięki której wyprowadza w pole zwierzchników i opuszcza za ich pozwoleniem kraj. To, że znajduje się wewnątrz kolosalnego stalinowskiego Pałacu, umożliwia mu podwójny ogląd własnego położenia w komunistycznych realiach, a to wydaje się kluczowe dla zrozumienia wiodącej ze Wschodu na Zachód narracyjnej trajektorii tekstów Kosińskiego z czasów zimnej wojny. W przywołanym wcześniej cytacie spojrzenie narratora, skierowane ku drepczącemu w dół wokół Pałacu tłumowi, miesza się z nieśmielnym wzrokiem patrzącego ku górze przechodnia. Z obu tych punktów obserwacyjnych Pałac jawi się jako architektoniczne ucieleśnienie państwa, ekonomicznego i politycznego systemu, tworzącego obowiązującą religię komunizmu – jest tym samym jednocześnie budowlą sakralną oraz siedzibą świeckiej władzy.

Złożona semantyka Pałacu w *Cockpicie* dowodzi, że tworzone przez komunistyczne państwo oficjalne zbiorowe narracje mogą być unieważnione za sprawą nieoficjalnych fikcji, wymyślanych przez obdarzone wyobraźnią jednostki. Jednak powieść Kosińskiego odwraca nie tylko narzucone z góry ideologiczne sposoby odczytywania Pałacu Kultury i Nauki, ale także własny styl autora, używany do opisanie tej budowli. Mieszając fikcję z łatwo dającymi się zidentyfikować elementami własnej biografii, Kosiński wykreowuje „rodzaj literacki”, określany przez niego samego jako autofikcja o własnej pamięci, tekst, który przekształca i fikcjonalizuje ową pamięć podczas aktu pisania-opowiadania¹¹. István Rév przypomina, że „pamięć jest tym, co ustanawia tożsamość”, zaś „spisywanie historii... konstytuuje i rekonstruuje ją” poprzez nowe narracje¹². Zostawiając na boku dyskusję, czy historyczne narracje ocierają się o fikcyjność, czy nie, możemy postawić pytanie, czy historia wpisana w całą miejską przestrzeń ma szansę kiedykolwiek zostać odczytana. Przykład powieści Kosińskiego oraz niecodziennej liczby tekstów poświęconych Pałacowi Stalina wskazuje, że książki i budynki mają ze sobą dużo więcej wspólnego niż niektórzy pisarze, krytycy i architekci byliby skłonni przyznać. Leslie Kanes Weisman, pisząc na temat literatury i architektury, zauważa, że przestrzeń podobnie jak język jest skonstruowana według socjologicznych zasad; podobnie jak składnia języka, przestrzenne zorganizowanie naszych budynków i miejsc użyteczności publicznej odzwierciedla i umacnia istotę wszelkich społecznych relacji dotyczących rasy, płci, przynależności klasowej i innych¹³.

^{11/} J. Kosiński *Śmierć w Cannes*, przekł. W. Piasecki, w: tenże *Przechodząc obok*, Warszawa 1994.

^{12/} I. Rév, *Introduction, Identifying Histories: Eastern Europe Before and After 1989*, „Representations”, winter 1995, s. 8–9.

^{13/} L.K. Weisman *Discrimination by Design: A Feminist Critique of the Man-Made Environment*, Chicago, University of Illinois Press 1992, s. 2.

Bohater książki Kosińskiego – podobnie jak sam autor – wiedzę na temat wschodniej Europy zabiera ze sobą do Stanów Zjednoczonych, gdzie konfrontuje ją z atmosferą i kształtem miast amerykańskich. Zarówno sam pisarz, jak i jego dwukulturowe postacie przyznaliby raczej Weismanowi, że „architektura [...] stanowi zapis aktów dokonywanych przez tych, którzy mieli dostatecznie dużą władzę, żeby budować”. Także w Pałacu znajdują swoje odzwierciedlenie zmienne polityczne i ideologiczne narracje, tworzone przez posiadających władzę, oraz te, które pochodzą z poszczególnych odczytań, stanowią często wyraz sprzeciwu wobec obecnej lub przeszłej władzy. Jak w lustrze odbija się w nim historyczność i przepływ konstruowanych tożsamości tych, którzy obdarzają go spojrzeniami¹⁴. Patrząc na odbicia nas samych, powinniśmy zdobyć się na podjęcie szczególnego wyzwania, stawianego przez posttotalitarny moment, który wymaga od nas przekroczenia binarnych opozycji i spojrzenia na pomniki, narody, obrazy oraz jednostki jak na złożony i fascynujący układ narracji sprzeciwu i przetrwania.

Dla mnie jako autorki tego tekstu, która, tak jak Kosiński, pisze nieustannie przemieszczając się między Polską, Europą Zachodnią i Stanami Zjednoczonymi, przypominająca wieżę sylwetka Pałacu symbolizuje w pewnym sensie moje sprzeczne – przeszłe i obecne – tożsamości. Z jednej strony wskazuje na życie w komunistycznej Polsce do 1987 roku – na bezpiecznie wyizolowaną, represyjną przeszłość przyozdobioną partyjnymi sloganami, odmierzaną obowiązkowym uczestnictwem w pochodach pierwszomajowych, wypełnioną natrętną melodią Międzynarodówki i złowieszczym łopotem czerwonych flag. Z drugiej – na przekór zachodnim stereotypom, że przecież *mu się udało* być inaczej – Pałac przypomina mi także, że można *być* i *bawić się*, a nawet czasami czuć się szczęśliwym, żyjąc w reżymie¹⁵. Moje dwa ulubione teatry znajdowały się właśnie tam; także tam odbywały się coroczne międzynarodowe targi książki, przyciągające tłumy studentów, podobnych do mnie młodych ludzi, którzy łakomym okiem oglądali wystawione w pałacowych salach książki z Ameryki czy Anglii. Rzecz jasna, i zwraca mi na to delikatnie uwagę w swoich wspomnieniach Eva Hoffman, nostalgia ma właściwość „krystalizowania się wokół przeszłych obrazów niczym zastygający bursztyn”, ponieważ „strata jest magicznym konserwantem” (Hoffman, *Lost in Translation: A Life in a New Language*, s. 115). Mój Pałac przypomina kiczowaty „suwenir”, figurkę umieszczoną w przezroczystej kuli, pełnej fruującego przy każdym poruszeniu „śniegu”. Zarazem jednak (i myślę w tym momencie o ważnej lekcji na temat upolitycznienia prywatności, udzielonej mi podczas mojej amerykańskiej edukacji): „mój” Pałac jest obrazowym refleksem, który nie ma żadnego

^{14/} Ta refleksja jest, rzecz jasna, prawdziwa także w odniesieniu do jakiegokolwiek innego budynku lub przestrzeni publicznej.

^{15/} Podobnymi wrażeniami dzieli się narratorka książki Ewy Hoffman *Lost in Translation: A Life in a New Language* (New York, Penguin Books 1989), imigrantka ze Wschodu, nakłaniana przez swoich zachodnich opiekunów do zwierzeń na temat tego, jak strasznie musiało „tam” być.

sensu, jeśli kategoria *gender* nie będzie uznana za nieodzowny aspekt wschodnio-zachodnich narracji tożsamości.

Podczas ostatniej wizyty w Polsce wjechałam na sam szczyt Pałacu Kultury i Nauki. Odwiedzałam ojczysty kraj, aby prześledzić własne wschodnio-zachodnie narracje, zaczynając od zimnowojennych zmagani supermocarstw, w których groźnym cieniu wzrastałam. Krytycy, jak Weisman i Cynthia Enloe, zauważają, że próby sił i konflikty militarne zawsze narzucają pewne role *gender* i determinują sposoby ich konstruowania¹⁶. Przypominam sobie amerykański żart rysunkowy, który niegdyś widziałam. Ukazywał on zimną wojnę jako konfrontację pomiędzy dwoma ekshibicjonistami. Podpis brzmiał: *z a z d r o ś ć o p o c i s k*. W takim kontekście, mówiąc całkiem poważnie, Pałac pełniąc rolę obelisku, przypominającego o sowieckiej przewadze militarnej, jest zarazem architektoniczną reprezentacją dynamiki dającej się opisać w kategoriach *gender*, dynamiki zachodzącej nie tylko pomiędzy, ale także w obrębie dokonujących się podczas zimnej wojny między Wschodem a Zachodem kulturowych wymian. Będąc sowiecką budowlą wzniesioną z męskiej potrzeby rywalizacji z zachodnią technologią, Pałac odzwierciedla także polaryzację na to, co męskie, i to, co kobiece – polaryzację uczestniczącą w większym, globalnym procesie kulturalnej reprezentacji. Analizując przykłady takiej metaforycznej „wojny płci” toczzonej w obrazach i monumentach przeszłości, łatwiej jesteśmy w stanie zrozumieć przedstawienia, którymi są one obecnie zastępowane.

Ze szczytu Pałacu, dokąd nie miałam odwagi nigdy wcześniej dotrzeć, przyjrzałam się dokładnie, jak nowe siły zmieniają miasto, znane mi tak dobrze w czasach, kiedy byłam studentką. Miałam nadzieję, że uda mi się zespolic tę nową, sokolą perspektywę patrzenia na wypełnioną zachodnimi reklamami i placami budowy Warszawę z wdrukowanym w moją pamięć spojrzeniem młodej kobiety, która we wczesnych latach osiemdziesiątych wraz z bezimiennym tłumem przemierzała wielki plac.

Po obejmującym piętnaście lat okresie między dwoma momentami mojej kontemplacji Pałac sprawia wrażenie nietkniętego, mimo że tyle innych pomników komunizmu zostało zniszczonych od upadku sowieckiego reżymu w Polsce w 1989 roku. Jednak pomimo nie zmienionej fasady zyskał on w mojej świadomości od tego czasu zupełnie inną tożsamość. Tak jak narratorowi Kosińskiego w *Cockpicie*, dane mi było doświadczyć, jak autofekcja przekształca przestrzeń dookoła człowieka i na czym polega to, że – według opinii Steen Eiler Rasmussen – architektura tworzy rodzaj pomocniczego rusztowania dla życia¹⁷. W takim kontekście wciąż śmieszny stary żart o Pałacu: Warszawa najładniej wygląda ze szczytu Pałacu Kultury i Nauki, ponieważ stamtąd nie można go zobaczyć. Zauważany czy nie, Pałac zawsze stoi na swoim miejscu, raz jawiąc się jako złośliwie wytykany brak, a kiedy

^{16/} C.S. Enloe *The Morning After: Sexual Politics at the End of the Cold War*, Berkeley, University of California Press 1993.

^{17/} S.E. Rasmussen *Experiencing Architecture*, Cambridge, MIT Press 1964, s. 10.

Zaborowska Pałac Kultury i Nauki – widok z Ameryki

indziej – jako obecność chwytająca za serce tego, który na niego patrzy i którego spojrzenie jest za każdym razem chociaż częściowo skierowane do wewnątrz – jako próba odczytania siebie samego.

Architektury końca tysiąclecia

Dyskursy, które możemy odczytać z budowli takich jak Pałac, są wspólnym dziedzictwem Wschodu i Zachodu. Otrzymujemy je u schyłku stulecia w spadku po przeszłych ideologiach i formacjach opierających się na wykreowanym poczuciu tożsamości. Po zburzeniu berlińskiego muru nastąpił okres przejściowy, w którym unieważnieniu uległo imperium znaków, „bimodernistyczna kondycja”, którą Artur i Marilouise Krokerowie definiują jako

współczesny moment dziejowy, w którym wielkie biegunowości referencyjne nieustannie przeskakują z miejsca na miejsce, wymieniając się znakami w przyprawiającym o zawrót głowy korowodzie kolejnych politycznych rozstrzygnięć... [Przypomina to] nie dające się zatrzymać *metastasis*, podczas którego wszystkie referencyjne odgraniczenia i ustalenia politycznego kodu XX wieku – przede wszystkim te związane z podziałem na kapitalizm i komunizm – zaczynają się nawzajem przenikać i za sprawą nieuchronnego upadku znaczeń tracą ostrość, przechodząc płynnie w swoje przeciwieństwo.¹⁸

Dzieje się tak dlatego, jak twierdzi jeden z krytyków, że niedysiejsze państwa komunistyczne cierpią z powodu posiadania „zbyt obszernej przeszłości”¹⁹, przez co ich architektura może być odczytywana zarówno jako ucieleśnione wspomnienie przeszłości, jak i źródło nowych tożsamości obowiązujących w obecnych czasach.

Zgodnie ze słowami Lewisa dokonanie „ponownej oceny i przemieszczenia” znaczenia monumentalnych budowli komunistycznych umożliwia to, że są one „od razu wpisane w strukturę, a zatem w ich przypadku nigdy nie będzie chodziło o proste przedstawienie przedmiotu, bez względu na ważność tego ostatniego” (Lewis, *What Is to Be Done?*, s. 5). Po 1989 roku, podobnie jak reszta kraju podczas ostatniej dekady, Pałac poddany został wielkim przeobrażeniom. Jego fasada pozostała jednak nie zmieniona niejako na dowód, że przeszłości nie można zmienić tak łatwo jak nazwy ulicy. Podczas gdy stare bożki zostały wypędzone, a nowe zajęte są zmienianiem miasta, tak aby jego wygląd jak najlepiej korespondował z dobrodziejstwami płynącymi z gospodarki wolnorynkowej, stalinowska katedra uży-

^{18/} A. i M. Kroker *Ideology and Power in the Age of Lenin in Ruins*, New York, St. Martin's Press 1991. s. X.

^{19/} R. Starn *Introduction*, w: *Identifying Histories: Eastern Europe Before and After 1989*. „Representations”, winter 1995, s. 13. Zob. także w tej samej publikacji: R.S. Esbenshade *Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe*, s. 72–90; istnieje (na Zachodzie) pokusa traktowania historii i pamięci Wschodniej Europy jako czegoś, co wymknęło się spod kontroli i co przybrało postać międzyplemiennych wojen etnicznych oraz walk klanów, „zagrożających stabilności Europy” (s. 73).

czyła swych wnętrz na siedziby takich instytucji, jak World Business Center i Casino Queens.

Nowe twierdze kapitalizmu wpasowały się świetnie w strukturę, której pierwotnym przeznaczeniem było ucieleśniać i sławić męską potęgę Stalina. Pałac staje się zatem doskonałym politycznym symbolem przeszłości i teraźniejszości, symbolem wymiany znaczeń między Wschodem a Zachodem. Zarazem powinien być traktowany jako wyraz nieprzerwanej, tworzonej przez krzyżowanie się kultur, tożsamości posttotalitarnego miasta. Jak twierdzi Elżbieta Grosz, „metropolie stały się [...] głównym punktem referencji, centralnym miejscem, w którym zyskuje sens pojęcie ekonomicznej /społecznej /politycznej /kulturalnej wymiany”²⁰. Siła, z jaką współczesne miasto u schyłku wieku potrafi kodować tożsamość, była także inspiracją ostatniej książki Julii Kristevy. W *New Maladies of the Soul* badaczka zajęła się postmodernistycznym kryzysem przedstawienia zarówno w wymiarze indywidualnym, jak społecznym:

Portretuję rozłazącą się na wszystkie strony metropolię pełną metalowo-szklanych budynków, które sięgają chmur i odbijają w sobie niebo, inne budynki, a także c i e b i e – opisuję miasto pełne ludzi kompletnie pochłoniętych tym, jak wyglądają, wiecznie w biegu, ale za to z przesadnie dopracowanym makijażem na twarzy, ukrytych za złotem, perłami i wysokiej jakości skórami, podczas gdy na innej ulicy obok piętrzących się śmieci i zużytych strzykawek śpią i cierpią ci, którzy zostali wyrzuceni poza nawias.

Opisywanym przez Kristevę miastem może być Nowy Jork, ale może być nim także miasto każdego czytającego te słowa.

Co może robić jednostka w takim społeczeństwie? Nic, oprócz kupowania i sprzedawania dóbr i wizerunków, które tak naprawdę są jednym i tym samym – zwietrzałymi, powierzchownymi symbolami.²¹

Wizja, którą rysuje Kristeva, odwołuje się do dobrze znanych krajobrazów miejskich Ameryki i Europy Zachodniej. Kiedy jednak zawężymy perspektywę tylko do Europy, przedstawiony obraz nie będzie miał sensu bez tego, co inne, bez I n n e j Europy, bez byłych krajów komunistycznych.

Próbując jednak żyć zgodnie z tym, co narzuca bimodernistyczny schyłek tysiąclecia, powinniśmy być może uważniej przyjrzeć się temu, co dostrzegamy w podsuwanym przez Kristevę lustrze. Susan Suleiman twierdzi, że piszący o kulturze i jej tekstach zawsze „wystawia na ryzyko to, kim jest”²². Jak pokazałam, odczytanie Pałacu Kultury i Nauki jako metafory posttotalitarnego momentu dziejowe-

^{20/} E. Grosz *Bodies-Cities. Sexuality and Space. Princeton Papers Architecture*, ed. B. Colomina, Princeton 1992, s. 242–243.

^{21/} J. Kristeva *New Maladies of the Soul*, trans. R. Buberian, New York, Columbia University Press 1996, s. 27.

^{22/} S.R. Suleiman *Risking Who One Is: Encounters with Contemporary Art And Literature*. Cambridge, Harvard University Press 1994, s. 2–3.

go wymaga splecenia w jedno prywatnych, narodowych, płciowych oraz (auto)biograficznych narracji. Będąc tekstem-strukturą ilustrującą paradoksy i zawiłości posttotalitarnego myślenia, Pałac funkcjonuje jako twór „architeksturalny” – miejsce spotkań zbiorowych i indywidualnych narracji wspólnej narodowej pamięci. Mary Ann Caws precyzuje termin „architekstura” jako to, co każe „podczas lektury danej konstrukcji skupiać uwagę na jej powierzchni, na jej teksturze”. Podkreśla przy tym, że gra pomiędzy „oryginalnym konceptem a tym związanym z procesem konstruowania” ma zasadnicze znaczenie dla kogoś, kto przedziera się przez teksty, które są zawsze, podobnie jak budynki, tworzone ze świadomością przestawienia innych tekstów-struktur. Nawiązując do ustaleń Caws, mam na myśli zwłaszcza jej stwierdzenie, że czytanie funkcjonuje jako „wydarzenie i przebieg [...] w odniesieniu do tekstów dotyczących wymiany oraz miejskich przejawów przemijania”²³. Mam nadzieję, że udało mi się pokazać, iż znaczenia wpisane w takie budowle jak Pałac Kultury i Nauki w istocie zawierają w sobie i „przepowiadają” historyczne procesy, które przekształcają nie tylko je same, ale także tych, którzy usiłują je odczytywać.

Wędrując po architekstach reprezentujących posttotalitarną rzeczywistość, powinniśmy pamiętać, że my także – nasze „ja” – jesteśmy czymś skonstruowanym, zaś tożsamość stanowi „ciągle rozwijający się proces... [w którym] to, co ustalone, nieustannie domaga się rewizji”. Ta refleksja, zainspirowana pracą Susan Suleiman, powinna pomóc zdiagnozować zauważane przez Kristevę „nowe choroby duszy”, nawiedzające narody i jednostki w postaci „nerwicy niemożności rozpoznania [się]” po zakończeniu zimnej wojny (Suleiman, *Risking...* s. 226). Świadomość, że jesteśmy reprezentacjami i odzwierciedleniami tożsamości bardzo podobnymi do obrazów i budowli, które nas otaczają, nie powinna skłaniać nas do rezygnacji z idei „imperium znaków”, lecz raczej inspirować do tworzenia nowych, produktywnych i pełnych świeżych interpretacji dialogów o tożsamościach decydujących o nas jako o mężczyznach, kobietach, przedstawicielach mniejszości narodowych, gejach i osobnikach heteroseksualnych, robotnikach i inteligentach. Jak podkreśla Suleiman, polityka postmodernizmu powinna zwracać większą uwagę na „polityczny status pluralistycznej jaźni niż na pluralistyczny tekst – nie tyle na postmodernistyczną intertekstualność, ale na postmodernistyczną s u b i e k t y w n o ś ć”. W świecie, w którym panują konflikty etniczne, w którym „cale narody są mordowane w imię (etnicznej) tożsamości”, nie jest możliwe tworzenie tekstów i form architektonicznych w próżni (Suleiman, s. 229–230). Suleiman sformułowała pod adresem intelektualistów i pisarzy apel, aby zaangażowali się w „r e t o r y k ę w ą t p i e n i a i p o d e j r z e ń” i sięgnęła po argument, aby zaadaptować w tym celu „kobięcy” punkt widzenia, nieufnie odnoszący się do wszelkich roszcujących sobie prawo do hegemonii ideologii i działań, polegających na przemieszczaniu się z marginesu ku centrum. Takie podejście wprowadza nowy

^{23/} M.A. Caws *A Metapoetics of the Passage: Architectures in Surrealism and After*, Hanover, University Press of New England 1981, s. XIV–XV. Upraszczam tutaj teorię Caws dla jasności i zwięzłości wywodu.

Szkice

postmodernistyczny p o d m i o t, który uwzględnia czyjaś odmienność i który odnajduje się w samym środku prywatnej /publicznej sfery, gdzie różnice mogą zostać uznane za normę. Na przełomie tysiącleci, kiedy „staje się [coraz częściej] jasne, że rozmowa, dialog, przekład nie mogą się powieść”, „r e t o r y k a w ą t p i e n i a i p o d e j r z e ń” powinna inspirować nie tylko krytykę feministyczną, ale także architektów w taki sposób, aby „czynili świat bezpiecznym dla dialogu”, mimo że dokładny sens tego celu może się na razie nie wydawać do końca oczywisty.

Przełożyła *Agnieszka Kluba*

Joanna ORSKA

Polska i świat.

Nowojorskie historie i nowa poezja polska

Rzecz najważniejsza opowiedzieć historijkę.

To niemal

bardzo ważne

[FRANK O'HARA
Fantazja^{1/}]

Wydaje się, że krytyce polskiej opatrzyły się już obiegowe pojęcia niegdyś związane z poezją twórców, którzy włączyli się w bieg naszej literatury w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Nie obdarza się obecnie (mam nadzieję) zbytnim zaufaniem tak niedawno popularnych pojęć, jak opcja „o'harystyczna”, czy „barbaryńska”. W recenzjach w ogóle omija się ostrożnie problem nazewnictwa, porzyskając na próbach analizy, *nb.* często jednak wykorzystującej wyróżniki bliżkie tym kojarzonym wcześniej z „o'haryzmem”; bardzo popularne jest na przykład interpretowanie wiersza jako zapisu doświadczeń osobniczych, co jako nie pogłębiona obserwacja nie spełnia oczywiście swoich zadań. Literatura bowiem zawsze była i będzie w taki czy inny sposób świadectwem indywidualnego stosunku do świata.

Były też próby umieszczenia nowej poetyki w innych, rzucających na nią odmienne światło kontekstach. Myślę tu szczególnie o przymiarkach do słusznego zresztą powiązania jej z kategoriami sylwy, dziennika, brulionu w niektórych re-

^{1/} F. O'Hara *Fantazja*, w: *Artykuły pochodzenia zagranicznego*, tłum. Piotr Sommer, Gdańsk 1996, s. 224.

cenzjach Karola Maliszewskiego i o niezbyt chyba przekonującej próbie powiązania poezji lat dziewięćdziesiątych z całością dokonań artystycznych polskiej twórczości powojennej, poprzez rozpatrywanie wierszy w ujednoliciącej perspektywie wypowiedzi skoncentrowanej na zagadnieniach metafizycznych, dokonanej przez Mariana Stałę w *Drugiej stronie* (Kraków 1997). Ostatnio pojawia się szczęśliwie coraz więcej recenzji – zwróciłabym tu szczególną uwagę na szkice Adama Wiedemanna – których autorów cechuje indywidualne, nie wikłające się w skomplikowane dywagacje związane z problematyką pokoleniową, podejście do tekstów literackich. Do przeszłości zdaje się również należeć szal przedwczesnych ujęć syntetycznych, kreujących podziały i pojęcia „jednego dnia”. „O’haryzm” nie wydaje się być pojęciem nadużywany. Wskazuje to w rezultacie na jego niefunkcjonalność, której świadomość rosła wraz z doświadczeniem różnorodności i wewnętrznej ewolucji modeli poezji praktykowanych przez niedawnych debiutantów. Niefunkcjonalność tę demaskuje dodatkowo fakt, iż podstawowe cechy kojarzone dotąd z „o’harystyczną” praktyką pisania – indyferentyzm wobec spraw społecznych, przeżycia „ja” jako podstawowy temat wierszy – doskonale mogą mieścić się choćby w ramach niezwykle pojemnej i gościnnej kategorii romantyzmu, w jej mniej narodowym, młodopolskim wydaniu. Szczególnie owo współczesne „ja” może z powodzeniem uchodzić za wcielenie idei romantycznego podmiotu. Podobnie ograniczenie doświadczeń twórcy do perspektywy „pokoju z widokiem” mogłoby doskonale być ostateczną konsekwencją zamknięcia się poezji „w wieży z kości słoniowej”. Ponieważ jednak odbiorcy wydają się na ogół przyjmować do wiadomości fakt, że nowa poezja proponuje jakby nieco odmienne potraktowanie sprawy, pozostają, prawdopodobnie jak ja, z niejasną, intuicyjną raczej świadomością, że „nie tu leży pies pogrzebany”.

Historia, krótka narracja, często o zacięciu autobiograficznym, pisana wieloma językami, nie uciekająca od cytatów, kryptocytatów, klisz językowych, przytoczeń cudzej wypowiedzi, anegdoty, naśladowania różnorodnych, literackich i nieliterackich, stylów, stała się formą najchętniej wykorzystywaną przez pewną formację poetycką, która pojawiła się w latach dziewięćdziesiątych. „Prywatność” – bezpośredniość wypowiedzi to kategorii początkowo przez krytyków uznane za najbardziej dla niej charakterystyczne, zresztą nie bez powodu. Biograficzność sugerująca autentyczność tekstu, a więc także jego przezroczystość, narzucająca dosłowne jego odczytania, skłania do tego typu interpretacji. Czy jednak nie była to interpretacja zbyt płytka? Po lekcji, jaką dała nam chociażby autobiograficzna, pamiętnikarska proza lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powinniśmy przecież być dobrze oswojeni z powikłaniami wiążącymi się z wypowiedzią stylizowaną na autentyk. Jak się jednak wydaje, najczęściej umykał uwadze krytyki chociażby fakt niejednorodnej, często skomplikowanej budowy wierszy ostatniego okresu, która, raz rozpoznana, przeczyłaby przezroczystości tekstu, tworząc dla niej aktywną płaszczyznę napięć. Najczęściej nie zadawano sobie podstawowego chyba pytania, które mogłoby wzbudzić pewną podejrzliwość co do dosłownych odczytań „prywatnych” wierszy ostatniego dziesięciolecia, a mianowicie, czy możliwa jest

obecnie, po okresie fascynacji odkryciami awangardy w polskiej poezji i w skomplikowanej epoce intertekstualizmu – kiedy to kwestionuje się referencjalną moc słowa – biografia niewinna? Biografia napisana przez autora, który chce utożsamiać się z podmiotem, który pragnie zniwelować odległość, jaka dzieli go od czytelnika konkretyzującego dzieło w innym czasie i innym miejscu? Jeżeli jedynym zamierzeniem poetów, takich jak Jacek Podsiadło, Marcin Świetlicki, Dariusz Sośnicki, Mariusz Grzebalski czy Darek Foks rzeczywiście byłaby tylko chęć opowiedzenia o swoim świecie w „języku naturalnym”, i to z pozycji podmiotu naiwnego, o dość indyferentnej w stosunku do dóbr kultury postawie – „ja” próbującego zlekceważyć uwarunkowania wypowiedzi literackiej, jakie nawarstwiły się przez lata w sposobie jej odbioru – to ich poezja mogłaby być pojmowana chyba tylko jako kontynuacja lirycznej walki z wiatrakami, jaką toczą, borykający się z opornością, szablonowością i nieautentycznością kodu językowego, twórcy uprawiający w poezji kategorię wyznania. Jednak mimo wszystko wierzę, że autorzy ci mają wzgląd na specyfikę wypowiedzi bezpośredniej, przeszczepianej na teren wypowiedzi artystycznej, i nie oczekują od czytelnika jedynie przyjacielskiego zbliżenia się i połączenia w bólu egzystencji, jak uważali i jak czasami dalej wydają się myśleć niektórzy badacze.

Kategoria wyznania, charakterystyczna dla poezji od co najmniej XIX wieku (to właśnie z nią w ciągu XX wieku utożsamiana jest liryka jako taka), jawi się obecnie w nader dwuznacznym świetle. Mówiąc najprościej: co można tak naprawdę dziś autentycznie „wyznać”, jeśli nie jest się do końca pewnym, czy właśnie się kogoś nie zacytowało? Co można od siebie, prywatnie, w wierszu powiedzieć, mając świadomość, iż już w momencie napisania słowa „ja” nie jest się niczym więcej, jak tylko literacką postacią, zanurzoną w świecie literackiej fikcji. Przy tym biografia pisana wieloma językami – składająca się z cudzych myśli i przeżytych przez siebie zdarzeń, z cytatów i własnych słów, z języka „cudzego” i indywidualnego, zarówno wierszem wolnym, jak i odwołująca się do klasycznych gatunków i do gatunków paraliterackich w jakiś sposób upodrzędnia „ja” liryczne wobec dyskursu. Uświadamia nam między innymi, że materiałem, w którym pracuje podmiot, nie są twory oryginalne, przez niego wykreowane (mimo iż jego historia jest jego prywatną własnością), tylko już wielokrotnie użyte, teraz tylko na nowo przetwarzane. Podmiot musi dokonywać ciągłych wyborów, znajdując się wobec ogromu zjawisk kulturowych i literackich, przed uniwersum tekstu, a wybory te przecież go stale określają, mają czynny wpływ na to, jak jego obraz w tekście będzie się kształtować. Tworząc dyskurs niejednorodny, czasem wręcz jakby przypadkowy, nie roszczący sobie pretensji do odkryć, wsłuchując się w glosy z zewnątrz, rezygnuje on w zasadzie z dawniej wyróżniających go przywilejów kreatora, pozwala sobą powodować. Przestaje być mistrzem rzemieślnikiem, mającym moc kreowania rzeczywistości. To rzeczywistość go kreuje; jest „zbudowany” z zasłyszanych i przyswojonych kiedyś głosów. Jego czynności mogą być porównywane z działaniem *bricoleura* (termin Lévi-Straussa), który jest majsterkowiczem posługującym się tym, co ma pod ręką, a więc: „[...] narzędziami

już istniejącymi – pisze Jacques Derrida – ale nie przewidzianymi do wykorzystania ich dla celów operacji, w jakiej teraz mają być użyte, narzędziami, które stara się zaadaptować wśród prób i błędów, nie wahając się dokonywać w nich zmian [...] lub stosować kilku z nich jednocześnie, chociażby ich forma i pochodzenie były heterogeniczne...”. *Bricolage* to tekst świadomy swojej tekstowości-nieprzezroczystości, więc też słabości, wadliwości, wtórności dyskursu. Nie jest twierdzeniem, wyrazem wiary albo wiedzy – jest prywatnym mitem, świadomym własnej mityczności.

Czy model poetyki Bohdana Zadury stał się jednym, a może jedynym z możliwych punktów odniesienia dla „nowej” polskiej poezji? Oczywiście, na to pytanie nie można odpowiedzieć jednoznacznie. Bo dlaczego nie na przykład Piotr Sommer, skądinąd równocześnie pomysłodawca „niebieskiego” numeru „Literatury na Świecie”, jeden z pionierów tłumaczących na polski poezję „szkoły nowojorskiej”, która w ciągu ostatnich dziesięciu lat zrobiła w Polsce tak oszałamiającą karierę? Wykorzystywał on jako poeta przecież idiom rozmowy i swobodnej narracji w utworach poetyckich, podobnie jak Zadura od początku lat osiemdziesiątych. Sam autor *Ciszy* przyznaje się do wpływu, jaki wywarł na niego Sommer – pośrednio w poemacie *czternaście godzin z Piotrem Sommerem (Zejście na ląd)*, bezpośrednio w szkicu *John Ashbery i ja* („Daj mu tam gdzie go nie ma”). Nie wydaje mi się jednak najważniejszym zagłębianie się w zawile problemy wpływów i nie-wpływów. Andrzej Sosnowski, którego głos w dyskusji w 21 numerze „Kresów” pośrednio (bo podtrzymywał tylko opinię Piotra Sommera) wywołał falę zainteresowania krytyków poezją Bohdana Zadury jako potencjalnym punktem odniesienia, wcześniej (wywiad w „Nowym Nurcie”) jasno tłumaczy: „[...] to nie znaczy, że młodzi poeci zaczytywali się Zadurą, ale chodzi o to, że jeśli spojrzeć na obraz najnowszej poezji polskiej, to Zadura może stanowić jakiś punkt orientacyjny, dzięki któremu da się z grubsza określić położenie takich autorów, jak Foks, Grzebański, Majeran czy Sośnicki”². Został ukonstytuowany pewien sposób mówienia, pewna poetyka, posiadająca zresztą wiele odmiennych wariantów. Jest to poetyka narracyjna, w której opowiadanie, refleksja, dyskurs, nie podmiot i jego uczucia, przemyślenia, grają główną rolę.

To opowiadanie-dyskurs ma wiele poziomów oraz dużą paletę tematów dobieranych na zasadzie dowolności skojarzeniowej; nie jest zaś podporządkowane jakiemś nadrzędnemu celowi (co zbliża je do gawędy i nawet brulionowych zapisków). Swoista narracyjność „nowej” poezji sprawia, że podstawową jednostką sensotwórczą jest w niej zdanie (często długie, wielokrotnie złożone, parataktyczne), nie wers czy słowo. Zdanie wielokrotnie pocięte stosowanymi bez ograniczeń przeczutkami, stąd rzadko natkniemy się na tok zgody intonacyjno-składniowej (co

^{2/} Wiersz *wychodzi z domu i nigdy nie wraca*, rozmawiali M. Grzebański i D. Sośnicki, „Nowy Nurt” 1994 nr 15, s. 4.

często przywodzi na myśl eksperymenty poetyki „nowofalowej”). Przy czym zdarza się, jak w przypadku *Ciszy*, że forma wiersza wpisuje się w określony gatunek, co prowadzi do podkreślenia charakterystycznego napięcia pomiędzy płaszczyzną wersową i zdaniową (mam tu na myśli to, że dyskurs najczęściej podważa tradycyjne wyznaczniki wykorzystywanego gatunku). Można by je tu nazwać napięciem między sferą narracyjną i poetycką wiersza. Dzięki przewrotnemu najczęściej wykorzystywaniu klasycznych form (a i samego faktu istnienia wersu), w większości przypadków zostają one wyzute z właściwego im kontekstu, mogą więc być traktowane nie jako samodzielne wartości, ale cytaty struktur – elementy układanki. Te napięcia oraz zwroty autotematyczne, dla wielu utworów mocno wyakcentowany żywioł cytatowości (najbardziej charakterystyczny byłby tu może przykład twórczości Darka Foksa i bez wątpienia Andrzeja Sosnowskiego), często stosowane przy detalicznych opisach fragmentaryzacji wypowiedzi kierują uwagę odbiorcy na problemy związane nie z samym opowiadaniem, dyskursem, ale – na wzorec liryki, na kwestie metatekstowe, związane ze sposobem przekazu w tekście literackim. Dyskursy „nowej” poezji posiadają „podwójne dna” (na przykład dzięki wtrętom autotematycznym) – nie są więc one, jak tradycyjne opowiadania czy epickie formy poezji, w prosty sposób mimetyczne – ich język jest nieprzezroczysty. „Drugie dno” niejednokrotnie wykorzystywane jest w celu wykreowania ironicznego dystansu wobec tego, „co się mówi” (tu znowu *casus* Darka Foksa, czy na przykład Marcina Świetlickiego).

Problemy związane z „podwójnym życiem tekstu” są oczywiście w ogóle właściwe wierszowi. W naszym wypadku można by je traktować jako szczególny, autorecenzujący się sposób nadorganizacji wiersza, dzięki któremu podmiot istnieje w tekście nie tylko jako narrator, ale i jako twórca dyskursu, co równocześnie potwierdza jego tożsamość, wskazując na autentyczność tekstu, jak i podkreśla sztuczność dyskursu, wskazuje na jego tekstowość i nieprzezroczystość – podmiot w tym wypadku może być tylko figurą semantyczną biorącą udział w tekstowej grze. Daje on więc znać o sobie równocześnie w tradycyjny sposób – na przykład poprzez ekspresję emocji czy opowiadanie w pierwszej osobie, ale, jak w wierszach awangardowych, pośrednio – jako konstruktor tekstu. W ten sposób budując dyskurs, nadaje on przedstawianemu przez siebie światu indywidualny, usprawiedliwiony określoną konstrukcją, kształt, który równocześnie jest uwarunkowany pragmatycznymi wymogami komunikacji. W przypadku „nowej” poezji funkcją poetycka właściwa wytworom literatury – ich metatekstowy byt i często podkreślana niemożność ucieczki poza uwarunkowania literatury – jest przyjmowana jako coś koniecznego, naturalnego i afirmowanego. To przecież jedyny sposób wypowiedzenia się o świecie. O świecie, który daje podmiotowi możliwość wyboru „tylko” w obrębie swojego pełnego nieskończonych możliwości, niczym niezdeteminowanego, uniwersum głosów, już uprzednio przecież skonstruowanych.

Zwróćmy tu jeszcze uwagę na typ narracji, charakterystyczny dla ogromnej ilości tekstów interesującego nas odłamu „nowej” poezji. Jak nadmieniałam, polega on między innymi na przyswajaniu poezji idiomu swobodnej konwersacji, poetyce

codziennych zapisków. Jednak, jak na pewno zauważyli co wnikliwsi czytelnicy, „potoczny” czy „prywatny” w tym wykonaniu nie musi oznaczać: ogólnie dostępny, zrozumiały.

W klasycznej już pracy pod tytułem *Komunikacja językowa i literatura* Janusz Lalewicz podkreśla swoistość komunikatu pisanego jako pozbawionego lwiej części kontekstu ułatwiającego komunikowanie się „twarzą w twarz” – sytuacji, w której odbywa się komunikat, wspólnej wiedzy empirycznej nadawcy i odbiorcy, związanej między innymi z bezpośrednio dostępnymi przedmiotami, o których się mówi, a także z gestem i mimiką mówiącego. Całość tych uwarunkowań określa Lalewicz jako *t u i t e r a z* komunikatu. Otóż w komunikacie literackim nie ma *t u i t e r a z*. Piszący postrzega lekturę (przekaz) jako zdarzenie z przyszłości, dla czytającego pisanie (przekaz) jest faktem z przeszłości.

A ponieważ *t u i t e r a z* każdego z nich wyznacza uniwersum obce drugiemu, podstawą porozumienia może być tylko to, co jest dla nich identyczne, czyli *s f e r a o b i e k t y w n a* ich wspólnego świata jakichś obiektywnych punktów orientacyjnych, znanych piszącemu i czytelnikowi.³

Komunikat nie może przeto, jeśli ma być zrozumiały, odsyłać do jakiegokolwiek *t u i t e r a z*; to, o czym mowa, musi być w nim wskazane jako odległe, czyli przez odniesienie do jakiegoś „uprzedniego porozumienia” – dobra ogólnej, filozoficznej, naukowej, a także potocznej wiedzy społeczeństwa.

Inne warunki dotyczą oczywiście komunikatu prywatnego. W wypadku listu na przykład możliwe jest odwołanie się do osobistej siatki deiktycznej, więc i do otoczenia piszącego. W wypadku literackiej stylizacji na list czy wpisywania w tekst publikowany – o przeznaczeniu publicznym – informacji wskazującej na *t u i t e r a z* piszącego, sprawa wygląda inaczej.

To, do czego komunikat się odnosi [czytelnik – przyp. mój, J.O.], może zidentyfikować w swoim świecie tylko wówczas, gdy skądinąd zna okoliczności aktu pisania (np. datę listu) i zinterpretuje komunikat ze względu na te okoliczności. Toteż zastosowanie takiej perspektywy w komunikacie pisany – poza pewnymi formami piśmiennictwa (dziennik, kronika, list), w których jest ona usprawiedliwiona przez sytuację komunikacyjną – nadaje owemu komunikatowi dodatkowy sens *u d o s t ę p n i o n e j p r y w a t n o ś c i*.⁴

W odniesieniu do „nowej” poezji sytuacja jest o tyle szczególna, że wyłączona niejako została z istoty przekazu konieczność komunikowania czegośkolwiek, co mogłoby być istotne czy zbawienne dla odbiorcy – a więc musiałoby być jednoznaczne. Wielu poetów wydaje się nie wierzyć w język obiektywny, niezależny od ich doświadczeń, od idiolektu, język, który mógłby stać się nośnikiem prawd uni-

3/ J. Lalewicz *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1973, s. 80.

4/ Tamże, s. 85.

wersalnych. Z tego względu skłonni oni są dziś, nie troszcząc się o czytelnika, umieścić w swym tekście wszelkie dane związane z własnym deiktycznym otoczeniem. Oczywiście, nie oznacza to, że autor idzie „w plener” i będzie wszystko, jak leci, zapisywał. Może raczej tylko chce, abyśmy odnieśli takie wrażenie. Konstruuje wiersz w taki sposób, jakbyśmy byli obecni przy tworzeniu jego dyskursu, jak to ma miejsce na przykład przy rozmowie. Ponieważ jako czytelnicy jesteśmy naturalnie oddzieleni od t u i t e r a z piszącego pewnym dystansem, pozbawieni jesteśmy w słownym przekazie skalającego kontekstu sytuacji bezpośredniego kontaktu. Rozszyfrowanie tego kontekstu wymaga często nie tyle jakiego wysiłku, często też jest po prostu niemożliwe – kiedy autor montuje tekst z najbardziej osobistych czy intymnych doświadczeń, takich, których nie mogliśmy z nim dzielić i o których w ogóle nie mamy pojęcia. Komunikat taki może być jak najbardziej zrozumiały, ale informacyjnie pozostanie dla nas pusty – nie jest bowiem podporządkowany żadnej, ogólnie rozpoznawalnej, sytuacji obiektywnej. Dążeniem podmiotu jest więc raczej uzmysłowienie odbiorcy dystansu, jaki wytwarza przekaz literacki, niż skłanianie go do współ-przeżycia, współ-odczucia. Nawet jeżeli autor ułatwi odbudowanie kontekstu sytuacyjnego, zostawiając datę, wymieniając imiona i nazwiska (osób, których często nie jesteśmy w stanie zidentyfikować), z reguły wyznaczają one perspektywę nie wystarczającą, aby prywatność mogła zostać „udostępniona”. Często zresztą wszelkie ślady zostają zatarte. Tekst, z reguły fragmentaryczny, czasami odnoszący się bez żadnych wstępów czy ostrzeżeń do kilku odmiennych sytuacji czy problemów naraz, pełen jest luk, które możemy wypełniać wedle swego uznania – nigdy nie wiedząc, w jakim procencie udało się nam odcyfrować jego znaczenie. Ponieważ, w większości przypadków, podmiot daje nam odczuć, że nie jest jego zamierzeniem udostępnienie nam kolejnej, niezbędnej do w pełni godnego, świadomego życia, epifanii, wypełnianie tych luk rzadko jest istotne. Prywatność, która miała być „udostępniona”, jest *de facto* nadal „nie udostępniona”.

Szczególnie dwa aspekty przyswojenia komunikatu „twarzą w twarz” na rzecz literatury wydają się ważne. Po pierwsze, skłania się czytelnika do odnalezienia właściwej sytuacji komunikacyjnej, co sprawia, że niejako musi on nie tylko dokonać konkretyzacji dzieła, odtworzyć pewne konwencjonalne, jakby powiedział Ingarden, „wyglądy” opisywanych przedmiotów, ale i dokonywać samodzielnej rekonstrukcji komunikatu w jego oryginalnym kształcie. W znacznym stopniu poszerza to przestrzeń swobody odbioru, ale i wskazuje na jego hipotetyczność. Po drugie, wobec pewnej nieczytelności przekazu podmiot kieruje uwagę odbiorcy na język tekstu. Stylizacja na autentyk paradoksalnie jak nic innego obnaża tekstowość komunikatu, skupia dociekania odbiorcy, poszukującego poszlak, na własnej konstrukcji – nie na tym „co zostało powiedziane”, ale „jak zostało powiedziane”. Bowiem sferą najbardziej obiektywną, do której adresat może się bez przeszkód odnieść, jest nie przekaz literacki jako komunikat, ale przekaz jako tekst literacki – z jego tradycjami, złotymi myślami, archetypami bohaterów, mnogością języków i stylów.



Chciałabym jeszcze zastanowić się nad istotą wpływu, jaki wywarł na twórczość poetów polskich debiutujących w latach dziewięćdziesiątych model poetyki ukształtowany przez szkołę nowojorską. Związki pomiędzy poetyką O'Hary i nową polską poezją, mimo chybionych propozycji badawczych dotyczących ich istoty – wykoncypowanych przez polską krytykę szczególnie w latach 1994–1996 – które doprowadziły do powstania nadużywanego obecnie i chyba już skompromitowanego (choćby w wierszach Darka Foksa) pojęcia „o'haryzm”, wydają się wszakże w jakiś sposób niepodważalne – po części zresztą zaświadczone są przez samych poetów. Jednak stworzenie takiego pojęcia jak „o'haryzm” zawęży bardzo pole obserwacji – przyjmuje się bowiem jako punkt wyjścia dorobek jednego tylko autora. To, co w oczywisty sposób wydaje się łączyć wiersze polskich poetów lat dziewięćdziesiątych z wierszami O'Hary, dotyczy w gruncie rzeczy obszerniejszej tendencji w poezji Stanów Zjednoczonych, i chyba w ogóle w poezji o europejskich korzeniach. Tendencji, której początków można się doszukiwać chyba w okolicach *Cantos* Ezry Pounda, a wcześniej na pewno w *Żdźbłach trawy*, tendencji łączącej tak różne poetyki O'Hary i Ashbery'ego i innych przedstawicieli „szkoły nowojorskiej”. Tendencji, która ma również w naszej rodzimej poezji swoje antecedencje, tłumaczące wpływ poezji amerykańskiej na polską – czynią go one mniej dziwnym i niespodziewanym. Ta tendencja to po prostu rozmywanie się granic pomiędzy gatunkami i rodzajami literackimi i para-literackimi. Marjorie Perloff, autorka obszernego, krytycznego dzieła o O'Harze *Frank O'Hara: poet among painters*, pisze w pracy *The Dance of the Intellect* o zjawisku, według niej najbardziej obok formy kolażu znaczącym dla amerykańskiego postmodernizmu, określanym jako *poet's prose* (za Stephenem Federmanem) lub jako *associative rhythm* (za Northopem Frye'em). Zacytujmy fragment książki Federmana, zatytułowanej *Poet's prose. The crisis in American Verse*:

Przez szereg lat mogłem obserwować, jak najbardziej utalentowani twórcy powojennej generacji, a ostatnio w coraz większej liczbie nowi poeci, oscylują w kierunku prozy jako formy lepiej nadającej się do odzwierciedlenia problemów naszych czasów. Błędem byłoby opisywać ich dzieła w kategoriach czystej fikcji lub dyskursywnej narracji, wobec oczywistej fascynacji językiem (widocznej dzięki grom słów, rymom, powtórzeniom, elizjom, dysjunkcjom, tropom poetyckim, i subtelnemu naciskowi na sprawy stylu). Zabiegi językowe nieustannie zagrażają spójności i linearności rozwijanej historii. Równocześnie nie da się zaprzeczyć, że proza jest przywoływana; sprawdzane i wykorzystywane są możliwości królestwa faktu i anegdoty, a poezji przywracana jest kategoria prawdy [w sensie *mi-mesis* – przyp. mój, J.O.].⁵

Jak dalej relacjonuje Perloff, według Federmana, wolnością, której poszukują poeci odwracający się ku prozie, jest wolność włączenia w domenę poezji tego, co zostało z niej wyłączone. Chodzi o żywioł epiki, dydaktyzmu, żartu, odrzucający

^{5/} M. Perloff *The Dance of the Intellect*, New York 1985, s. 188.

przez wypowiadającą się w stylu wysokim, skupioną na problemach wyznania, epifanii, opanowania zasady kosmosu, odkrycia metafizycznych prawd, lirykę romantyczną. Perloff zaznacza, że *poet's prose* nie ma nic wspólnego ze znaną już formą poematu prozą, „[...] który, w swojej klasycznej, dziewiętnastowiecznej, formie jest, jak mówi Federman «estetyzującym, subiektywnym artefaktem określonego idiolektu, peanem na cześć osamotnionego geniuszu»”. *Associative rhythm*, pojęcie przystosowane przez Perloff do analizy prozy Becketa *Ill seen. Ill said*, a później wykorzystywane przy okazji innych analiz, to:

Rytm w równym stopniu odległy od czystej prozy i czystej poezji. Jego jednostką jest urywana, nieciągła, mająca skłonność do powtarzania się, mocno wyakcentowana fraza mowy potocznej, która spełnia jedną z najważniejszych funkcji metapoetyckich: skupia uwagę na sobie jako na tekście [...].⁶

Dla większej jasności przytoczmy jeszcze za Marjorie Perloff fragment rozważań samego Frye'a z pracy *The Well-Tempered Critic*:

W mowie potocznej można dostrzec charakterystyczny dla niej rytm – krótką frazę zawierającą główny sens, ale niekoniecznie poprawnie skonstruowaną syntaktycznie. Rytm wyczuwalny, powtarzający się bardziej natrętnie niż zwykle w prozie, odzwierciedlający jakby sposób formowania się ostatecznej konkluzji, idei. Powtórzenia, jakie się przy okazji pojawiają, w dużym stopniu stanowią dopełnienie rytmiczne dyskursu, podobnie jak na przykład nie posiadające sensu, powtarzające się słowa w piosence ludowej. Podążając za głównym tematem, próbując uchwycić jego znaczenie, rytm ten podąża ścieżką prywatnych skojarzeń, ciągle niejako poprawiając, doszlifowując pojawiające się myśli. Ponieważ tok prywatnych skojarzeń jest jego najbardziej wydatnym elementem, będę ten rytm mowy potocznej nazywać [*associative rhythm*] rytmem asocjacyjnym.⁷

Rytm asocjacyjny tworzy nową jakość literacką, która od tradycyjnie pojmowanej prozy i poezji różni się tym, że jest reprezentacją powstawania idei, podczas gdy „czysta” poezja i proza chcą przedstawiać idee gotowe i skończone artefakty. Oczywiście, jako twór literacki jest ona sformalizowana, jak zaznacza Frye – często wykorzystywana była na przykład w wierszu wolnym. Można powiedzieć, iż ten twór, nawiązujący do modelu komunikacji potocznej, stanowi szczególny przypadek mimetyzmu formalnego czy językowego (w znaczeniu zaproponowanym przez Głowińskiego). Nie sposób tu pominąć dość oczywistych skojarzeń z kształtem poetyki wzorowanej na dzienniku czy brulionie w interpretacji Ryszarda Nycza (*Sylwii współczesne*). Chodzi mi tu szczególnie o efekt „pisania na gorąco”, który ujawnia w dziele sferę autorskich operacji – przepisywania, poprawiania, powtarzania, podążania za ciągiem skojarzeń, fragmentaryzacji – kreującej wrażenie niespójności tekstu, a co za tym idzie, ukazania tekstu w jego niegotowości. W stylizacji na dziennik bowiem nacisk położony jest raczej na pro-

^{6/} Tamże, s. 188–189.

^{7/} Cyt. za: M. Perloff *The Dance...*, s. 142.

ces tworzenia, nie na gotowe dzieło, które mogłoby przedstawić określoną propozycję interpretacji rzeczywistości. Ujawnienie sfery autotematycznych operacji wydaje się sugerować autentyczność wywodu (nawiązuje więc do idei *mimesis*), ale i obnaża jego konwencjonalność (sugeruje więc pojęcie utworu po awangardowemu świadomego bycia wytworem, przedmiotem estetycznym). Ten sposób pisania tekstu ujawnia w dużym stopniu właściwą dziełu literackiemu, a w większości przypadków ukrytą, metatekstowość. Dziwność odczytywanego dyskursu zawsze w dużym stopniu skupia uwagę czytelnika na jego warstwie językowej, na tym, w jaki sposób został zrobiony.

Ta szczególna rytmiczność, o której mówi za Frye'em Perloff – rytmiczność sformalizowanej mowy potocznej, odpowiada powracającym, niejako ciągle od nowa analizowanym, ujętym w krótkie fabuły, zdarzeniom relacjonowanym w poezji Jacka Podsiadły, ale także wielokrotnym próbom opisu stanu czy sytuacji w poezji Sośnickiego – obsesyjnemu powtarzaniu się w *Marlewie* konkretnych przedmiotów, o którym sam autor mówił, że zastępują w tomiku jamby i daktyle⁸. Podobnie linearne rozwijanie się historii, dążącej do określonego celu, w małych fabułach Zadury czy Foksa zastępowane jest ciągiem skojarzeń, które istnieją same dla siebie i do żadnego celu nie prowadzą – stanowią samą ideę opowiadania, wcielają jego pierwotne funkcje zabawowe. Pointy są z tych ciągów skojarzeń raczej wyłączane, a jeśli się pojawiają, to pełnią funkcje delimitacyjne, lekceważąc tę bardziej dla pointy podstawową rolę nośnika ostatecznej konkluzji, podsumowania. Bywają też pointami fałszywymi, tylko udającymi ważność – jak w przypadku poezji Darka Foksa. Oczywiście stylizacja na dziennik, brulion nie musi być przewodnią motywacją wiersza. Jest nią często po prostu chęć opowiedzenia historii. Opowiadanie może być naśladowaniem fabuły fikcyjnej, gdzie rys autobiograficzny zaciera się (na przykład w wierszach Grzebalskiego i Foksa). Pozostaje jednak charakterystyczny rytm asocjacyjny, który sprawia, iż nie mamy wątpliwości, że mamy do czynienia z relacją stylizowaną na język potoczny ten najbardziej bezdyskusyjnie, bo intuicyjnie, postrzegany jako mimetyczny i przezroczysty język. Czy poeci lat dziewięćdziesiątych chcą, byśmy im wierzyli? Zawsze przecież pozostaje jeszcze druga strona współczesnego dyskursu – strona linijki, strofy, konwencji literackiej. Nawet powtórzenia, zakłócenia w linearności opowiadania, liczne dygresje, wielokrotne warianty tych samych sytuacji są przecież zabiegami poetyckimi – nadają się już nawet do parodiowania, jak możemy się przekonać przy okazji lektury wierszy Darka Foksa. A więc w jakiś sposób już okrzepły.

Zanim rozwiążemy ten dylemat, wróćmy jeszcze na chwilę do Marjorie Perloff i jej rozważań skupionych nad wierszem narracyjnym. Autorka *The Dance of the Intellect* włącza się w swojej pracy do dyskusji nad kryzysem poezji w epoce mediów i komputerów. Wysuwa przypuszczenie, że niekoniecznie właśnie „śmierć poezji” winna być głównym problemem zaprzatającym uwagę krytyków i badaczy litera-

^{8/} Wywiad przeprowadzony przez M. Podgórnika, A. Skolasińską, A. Wiedemanna, zamieszczony w arkuszu poetyckim *Aby twój uśmiech mógł trwać całe życie*, Legnica 1997.

tury, a wygaśnięciem pewnego sposobu pisania, za sprawą którego liryka zaczęła być utożsamiana z poezją.

Być może nadszedł czas, by zakwestionować naszą wiarę w romantyczne i modernistyczne⁹ paradygmaty [...] Być może rozsądniej by było postrzegać problem „śmierci poezji” [...] w kategoriach stopniowej, nieuniknionej ewolucji wolnego wiersza stworzonego przez lirykę – ewolucji formy, która po stu latach stała się równie trywialna i skonwencjonalizowana jak elżbietański sonet miłosny w końcu szesnastego stulecia, w kierunku literackiego modelu na tyle pojemnego, by objąć wiersz i prozę, to, co narracyjne i to, co liryczne, fikcję i prawdę, werbalne i wizualne.¹⁰

Narracyjność w pojęciu Perloff to forma wypowiedzi, której głównym celem byłoby opowiedzenie jakiejś historii – z początkiem, rozwinięciem akcji i zakończeniem, a która została odrzucona przez wypracowane w romantyzmie formy liryki (przypominam, że mówimy o liryce – pomijamy więc w toku rozumowania wielogatunkowe formy właściwe romantyzmowi, jak na przykład ballada czy poemat dygresyjny). Perloff zaznacza, że wiersz modernistyczny również ucieka się do form narracyjnych – „[...] w *The Tower* Yeatsa, czy w *Life Studies* Lowella [...] odnajdziemy retrospektywne sprawozdania, gdzie samotne «ja» przywołuje, ożywia konkretne sytuacje, fragmenty przeszłości, by dojść do porozumienia [...] z teraźniejszością” (s. 157). Na naszym gruncie najlepszym przykładem takiego postępowania byłyby na przykład narracyjne w dużych fragmentach *Traktaty...* Miłosza. Lirycznym paradygmatem, który jednak nawet tu odnajdziemy, będzie nieodmiennie postawa „ja” – samotnego, odizolowanego nadawcy, który medytując nad jakimś aspektem swojego związku ze światem, dochodzi w końcu do jakiegoś rodzaju epifanii. „Moderniści – podsumowuje Perloff – wykorzystują narrację, ale rzadko używają trzeciej osoby i rzadko opowiadają historie”¹¹.

Opowiadanie jako zaplanowana, uporządkowana całość, nie mogło zdobyć sobie wielkiej popularności w dobie wolnego wiersza, którego porządek był nie logiczny, a emocjonalny. Jego rozmiary, z reguły obszerne, nie godziły się też z ideą krótkiego momentu profetycznej ekstazy lub ekspresji indywidualnych emocji, jaką powinien być liryk, opisujący z reguły krótki moment. Tak z poezji powoli została wykluczona epika, a długi poemat stał się formą wyjątkowo trudną. Nawet modernistyczne (awangardowe) tendencje w sztuce – poczytywanie ekspresji emocji w wierszu jako czegoś sentymentalizmu (u nas na przykład w kręgu „Zwrotnicy”), próby tworzenia dzieł autorefleksyjnych, wyłącznie autotematycznych, dążenie do odpodmiotowienia wiersza, do obiektywizmu, można odczytać, według Per-

^{9/} Mamy tu do czynienia z pewnym przesunięciem, jeśli chodzi o amerykańską i polską terminologię badawczą. W Stanach Zjednoczonych „modernistyczny” oznacza mniej więcej to samo, co w Polsce „awangardowy”, i w takim sensie będziemy dalej tego słowa używać.

^{10/} M. Perloff *The Dance...*, s. 151.

^{11/} Tamże, s. 157.

loff, jako ostateczną konkluzję upodmiotowienia sztuki, jakie miało miejsce w dobie romantyzmu.

Skąd bowiem mógł narodzić się obraz „kwiatu obcego wszystkim bukietom” [Malarmé – przyp. mój, J.O.], jak nie z posuniętego do skrajności wycofania się „ja” z zewnętrznego świata i jego spraw? Jak mówi Eliot: „Poezja to nie wyzwolenie emocji, ale ucieczka od emocji; to nie wyraz osobowości, ale ucieczka od osobowości. Oczywiście jednak, tylko ci, co posiadają osobowość i emocje, wiedzą, co znaczy chcieć od nich uciec” (*Tradition and Individual Talent*). [s. 179]

Paradoksalnie jednak, uczynienie właśnie z języka głównego bohatera wiersza, drażnienie jego nie tylko referencjalnych, ale i autoreferencjalnych możliwości musiało po jakimś czasie uczynić ze świątyni sztuki targowisko, a domenę księgi-świętego rytu rozszerzyć, tak że zbliżyła się ona niebezpiecznie do znieprawdzonej gazety-symbolu konsumpcyjności, a z artysty-kapłana uczynić śmieszną, staroświecką figurę retoryczną. Perloff powtarza za Michele Baujourem:

[...] dystynkcja pomiędzy dziennikarskim i artystycznym pisaniem jest wyłącznie ideologiczna i nie dotrzymuje pola idei lingwistycznej i retorycznej doskonałości dzieła: wszystko staje się kwestią smaku i nawet ideologia musi przyznać, że wobec tego zły smak może stać się aksjologicznym panem na włościach. Takie zgorszenie, jak wiemy, miało już miejsce w wypadku futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu, a jego konsekwencje są widoczne: plakat i gazeta stały się synonimami artystyczności.¹²

Problemy języka i jego użyć nie mogą ograniczać się do ideowo wyznaczonych terytoriów. Tym bardziej jeżeli wcześniej już należały do domeny artystycznej wypowiedzi literackiej, tak właśnie jak narracyjność. Poezja postmodernistyczna – bo Perloff nie waha się, pomimo problemów związanych z tym terminem, określać tak (między innymi) poezji narracyjnej – chce przywrócić w swojej tematyce zagadnienia, które zostały z niej przez wysoką Modernę wykluczone: kwestie polityczne, etyczne, historyczne, filozoficzne; co za tym idzie, poszerzyć swoje granice o to, co narracyjne, dydaktyczne, a komiczne, wykorzystywać wers i prozę, zachować kontakt, jak mówi Perloff „ze słowem i ze światem”. Na gruncie polskim, w związku z naszą nienormalną w ciągu XX wieku sytuacją polityczną, sprawa ta będzie się przedstawiać nieco inaczej. W naszej poezji zabrakło miejsca raczej właśnie dla tego, co autobiograficzne, nie polityczne – ale do tego jeszcze wrócimy.

Zajmijmy się w tym miejscu, dla udokumentowania teoretycznego wyводу Perloff, jej interpretacją narracyjnego tekstu Franka O'Hary *Poem*. (*Lana Turner has collapsed!*). Wiersz podaję tutaj w tłumaczeniu Piotra Sommera¹³.

^{12/} M. Baujour *Short epiphanies: Two contextual Approaches to the French Prose Poem*, cyt za: M. Perloff *The Dance...*, s. 180.

^{13/} F. O'Hara *Wiersz*. (*Lana Turner ścięta z nóg!*), w: *Artykuły pochodzenia zagranicznego*, s. 221.

Orska Polska i świat. Nowojorskie historie i ...

Lana Turner ścięta z nóg!
Biegłem przed siebie co tchu i nagle
zaczął padać deszcz i śnieg
a tyś powiedział że to grad
ale grad wali mocno po
głowie więc to był naprawdę śnieg i
deszcz i tak się spieszyłem na
spotkanie z tobą ale ruch uliczny
sprawował się zupełnie jak niebo
i nagle widzę nagłówek
LANA TURNER ŚCIĘTA Z NÓG!
nie ma śniegu w Hollywood
nie ma śniegu w Kalifornii
bywałem na wielu przyjęciach
i sprawowałem się naprawdę brzydko
ale właściwie nigdy nie ścięło mnie z nóg
ach Lano Turner kochamy cię wstań

Pozwolę sobie w tym miejscu przetłumaczyć dłuższy fragment interpretacji wiersza O'Hary. Uważam to za konieczne dla zrozumienia metody twórczej amerykańskiego autora:

Cudownie absurdalny wypadek obwieszczony w linijce otwierającej wiersz (co za świat, w którym taką „wiadomość” umieszcza się w nagłówkach codziennej prasy) został wciągnięty w liryczną materię dyskursu O'Hary w bardzo pomysłowy sposób. Ponieważ O'Hara; narracja, refleksyjna aktywność poszukująca „wiedzy”¹⁴ o przeszłych wypadkach i ich znaczeniu, przemieszcza momentalność *empfindung* w kosmos [opowiadania – przyp. mój, J.O.] [...]. Bowiem w tym miejscu zdarzenie (czy raczej pseudo-zdarzenie – znamy je przecież tylko z nagłówek w gazecie) pozwala poecie, co prawda w komiczny sposób, odnaleźć własne miejsce we wszechświecie. Życie, jakie znamy, jest z natury chaotyczne – nawet wiersz nagromadzając swoje parataktyczne struktury (łącniki to – i..., a le..., w i ę c..., i...), przelewając się zdaniami przez wersy i podążając na jednym oddechu do komicznego finału, sugeruje pomieszanie. Galopującemu poecie, semantycznie i syntaktycznie, odpowiadają deszcz, śnieg, a może nawet (jak twierdzi mylnie jego przyjaciel) grad; chaos stosuje się niemalże do jakiegoś z góry założonego projektu: *ruch uliczny/ sprawował się zupełnie tak jak niebo*. Samo jednak

^{14/} Wcześniej autorka dokonuje analizy etymologicznej słowa narracja, wykazując że łacińskie *narrare* (opowiadać) jest pokrewne imiesłowowemu przymiotnikowi *gnarus* (znający, wiedzący, będący ekspertem w). Oba pochodzą zaś od indoeuropejskiego *gna* (wiedzieć) – stanowią więc bliską rodzinę z łacińskim *cognoscere* (poznawać) i greckim *gignoskein* i *gnosis*. „Narracyjność jest więc raczej odpowiednim określeniem dla refleksyjnej aktywności, która poszukuje «wiedzy» (nawet w jej rytualnym aspekcie posiadania *gnosis*) o przeszłych wypadkach i ich znaczeniu” – M. Perloff *The Dance...*, s. 157.

Szkice

główne wydarzenie – upadek gwiazdki hollywoodzkiej – jest w jakiś sposób uspokajające, nadaje chaosowi życia poety pewną perspektywę:

nie ma śniegu w Hollywood
nie ma deszczu w Kalifornii
bywałem na wielu przyjęciach
i sprawowałem się naprawdę brzydko
ale właściwie nigdy nie ścięło mnie z nóg

Usłyszeć historię Lany Turner to jak tryumf nad przypadkowością; tak więc poeta pobłażliwie zwraca się do Lany Turner, deklarując: *a c h L a n o T u r n e r k o c h a m y c i ę w s t a ń*.

Zauważmy, jak ten fragment sugeruje różne możliwości wyjaśnienia historii Lany Turner. Może „ścięło ją z nóg”, bo po prostu była pijana – nie upaść, będąc w stanie upojenia, to w wypadku O'Hary rodzaj zwycięstwa. A może ktoś gwiazdę źle potraktował (nikt na przykład nie przewrócił naszego narratora, kiedy śpieszy, wymijając zatory na drodze, by spotkać się z przyjacielem i opowiedzieć mu o Lanie) i dlatego należy jej się zapewnienie: *k o c h a m y c i ę*. Ale O'Hara nie rozwija swojej opowieści w żadnym z tych kierunków. I to jest właśnie istota jego poetyckiej strategii. W tym miejscu i gdzie indziej jego narracja jest tylko aluzją do prawdziwego opowiadania. *R z e c z n a j w a ż n i e j s z a* – jak mówi w *Fantazji* – *o p o w i e d z i e ć h i s t o r y j k ę*. / *T o n i e m a l / b a r d z o w a ż n e*¹⁵ – a potem wyrzucić fragmenty opowiadania na drugą stronę, tak by wszystkie ich możliwe znaczenia skierowane były na osobę autora [opowiadającego – przyp. mój, J O.].

Staram się tu pokazać, że historia, kiedy ponownie pojawia się w poezji postmodernistycznej, nie jest już dobrze wypieczonym arystotelejskim *mythos* [...] ale punktem odniesienia, drogą aluzji, źródłem parodii [...]. Opowiedzieć historię znaczy odnaleźć sposób – może aktualnie jedyny – poznania własnego świata. Ale w oczach wielu naszych poetów, jak w oczach wielu naszych twórców fikcji, świat po prostu – rzeczywiście nie powinien – nie buduje żadnych sensów. Gnoza–narracja musi pozostać więc fragmentaryczna. Poeta zawodzi nasze oczekiwanie jakiegoś rozwiązania, zamknięcia opowiadania („Bo w zasadzie co tak naprawdę przydarzyło się Lanie Turner?”) i właśnie dzięki temu skupia naszą uwagę na samych narracyjnych kodach, stawia je pod znakiem zapytania. [s. 160–161]

Jak widzimy, sposób, w jaki wers „postmodernistyczny” przyswaja sobie narrację, gatunek opowiadania, jest dość charakterystyczny. Można by powiedzieć, że podobnie jak w przypadku parodii, podmiot opowiadający zarówno podtrzymuje, jak i kwestionuje możliwość osadzenia się w świecie, zrozumienia jego istoty dzięki opowiedzeniu fabuły. Opowieść, w oczywisty sposób zbliżona w tym miejscu do relacji dziennikowej, jest mimetyczna – przedstawia jakiś ogólny zrab wydarzeń, ułożony w arbitralnie określonym porządku, podany do wierzenia, stylizowany na autentyk. Ale w równie oczywisty sposób od *mimesis* się odcina, demaskując swą li-

^{15/} Fragment w tłumaczeniu P. Sommera, w: *Artykuły pochodzenia zagranicznego*, s. 224.

terackość – bo przecież jest właśnie tylko ogólnym zrębem wydarzeń, ułożonym w arbitralnym porządku. Porządku stanowiącym iluzję opowiadania – jednej z najstarszych form literackich. Podobnie przedstawia się, wobec tego dziwnego aliażu narracji i liryki, problematyka wiersza. Podział na linijki jest oczywisty, tytuł brzmi właśnie *Wiersz*, opowiadanie, ponieważ fragmentaryczne, nie skupiające się wokół jakiegoś finalnego rozwiązania, nie posiadające prawdziwego początku i końca, ani nie kreujące żadnej składającej się w jedno całości – co więcej, jak zauważa Perloff, posiadające wiele możliwych, ale porzuconych przez podmiot, rozwinięć – może być wyinterpretowane jako wyznanie lub modernistyczny obraz poetycki. Jednak próżno by doszukiwać się w nim jakiegokolwiek symboliczności, a podział na linijki walczy o lepsze z narracyjnym zdaniem. Podmiot również nie funkcjonuje w wierszu jak zwykły podmiot liryczny – raczej ukrywa się za własnym opowiadaniem, jest wyłącznie jego pierwszą osobą – nie kreuje się na twórcę (autotematyzmy są jednak w poezji O'Hary częste). Mimetyczność zostaje zakwestionowana przez literackość, liryczność osobistej wypowiedzi – mimo iż samo wskazanie na nią to próba naśladowania – toku myśli, skojarzeń, rozwoju sytuacji. Estetyczność, literackość, niezależność wiersza, zawsze najbardziej nobilitująca tę formę wyrazu, zostaje zakwestionowana przez wprowadzenie w nią formy mimetycznej – nie ekspresyjnej, usadzającej niejako znaczenia słów na miejscu, ściągającej na ziemię potencjalną jego abstrakcyjność. Kto jednak jest w stanie powiedzieć, co tak naprawdę ten wiersz znaczy i czym jest, poza tym, że na pewno czytanie go sprawia przyjemność, bo stanowi przykuwający uwagę spłot zdań? Jednak, mimo iż może nie zostało powiedziane nic ważnego, na pewno kontakt „ze słowem i ze światem” został podtrzymany. W rozmowie Z Andr Bleikstern, wydrukowanej w „Czasie Kultury”, John Ashbery powiedział:

Moja poezja dąży w kierunku konstrukcji gromadzącej doświadczenie wszystkich. Można tu znaleźć wiele różnych głosów, wiele różnych tonów – od filozoficznego, czasem dziwnie filozoficznego, po wulgarny, od romantycznego po dziennikarski czy pseudonaukowy. Chciałbym połączyć te głosy w coś, co Merleau Ponty nazwał „prozą świata” [...] Moim pragnieniem jest demokratyzacja wszystkich form wypowiedzi – taka myśl, która przychodzi gdzieś z daleka, może z *Democratic Vistas* Whitmana, myśl, że wszystkie formy wyrazu, i te najbardziej prymitywne, i te najbardziej wyszukane, w równym stopniu zasługują na naszą uwagę. Wydaje mi się, że postmodernizm to trochę to...¹⁶

„Nowa” poezja polska jest bogata w wiele języków i sposobów pisania. Tym, co wydaje się wiązać jej dykcję z wcześniej przeze mnie wspomnianą poetyką amerykańską (i nie tylko) jest szersza tendencja do wprowadzania żywiołu narracji do wypowiedzi lirycznej i budowanie podstawowej linii napięcia pomiędzy tymi dwoma mediami wypowiedzi literackiej, ustalenie pomiędzy nimi w wierszu takich

^{16/} *Nie brać szturmem nieba*, z J. Ashberym rozmawiał A. Bleikstern, „Czas Kultury” 1993 nr 4, s. 74–76.

Szkice

stosunków, by sobie niejako wzajemnie przeszkadzały. Jednocześnie pomieszczone w jednej formie, budują one nowy rodzaj harmonii, zapożyczającej się zarówno w narracji, jak liryce, i jakoś godzącej ich odmienne zadania. Z dwóch zmańczonych gatunków powstaje trzeci.

Jak wcześniej wspominałam, wpływ amerykańskiej *poet's prose* na modele poetyk kreowane w latach dziewięćdziesiątych nie jest zjawiskiem z rzędu cudownych objawień. Poezja polska była przygotowana na zaadaptowanie i przyswojenie takiego sposobu pisania. Ze względu na naszą skomplikowaną sytuację polityczną, historyczną i socjalną polska liryka przed- i powojenna zawsze była głęboko związana z rzeczywistością zewnętrzną. Określenie stosunku tworzącego podmiotu właśnie do sytuacji pozaliterackich było w zasadzie zawsze podstawowym wyznacznikiem budowania poetyckich modeli. Wyjątkami na tym tle były zapewne takie poetyki jak Przybosiowa czy Iwaszkiewiczowa. Nie było w Polsce w zasadzie wysokiej, wyabstrahowanej z realności wysokiej moderny, czystej poezji, która tak jak w twórczości anglosaskiej mogłaby podążać za hasłem: *The Poem should not mean/ but be* – Wiersz nie powinien znaczyć/ lecz być i sam ten fakt doskonale przygotował grunt dla zakorzenienia się gatunków mieszanych. Na pewno jednym z ważnych zjawisk, które zapowiadało nowe modele pisania lat dziewięćdziesiątych, była twórczość Nowej Fali – wykorzystującej zarówno awangardowe eksperymenty Peipera, jak i pragnącej przede wszystkim „przedstawić świat” – między innymi przez wprowadzenie w język liryki idiolektów mowy potocznej, formy notatki prasowej, cytatu z prasy itp. Innym czynnikiem, który przyczynił się do reformy rozumienia poezji, była strategia poetycka zaprojektowana przez Mirona Białoszewskiego. Nie można też pominąć faktu, iż pierwszym nowocześnie poetą wykorzystującym formy sylwiczne był Czesław Miłosz. Oraz że nie ma poezji bardziej autotematycznej, eksperymentującej przy tym na języku, niż poezja Tadeusza Różewicza, twórcy polskiego lirycznego kolażu. A także, że swój niewątpliwý udział w opisywanym tutaj procesie miała swobodna, elegancko ironiczna fraza Wisławy Szymborskiej i tendencja poetki do wytrącania pojęć, ze spółów znaczeń z kontekstów, w jakich przywykliśmy je odbierać. Ważne jest, formalnie najbliższe może nowej poezji, doświadczenie związane z prozą autotematyczną.

Gra przerzutnią, fragmentaryzacja, prze-pisywanie, wiersz wolny, zdaniowy, wykorzystywanie różnych form i gatunków – takich, które wiersz wyzwalają, i takich, które go krępują (jak na przykład bardzo popularna sestyna), autotematyzm, narracyjność, autobiografizm, wykorzystywanie konwencjonalnych fabuł i tematów (od miłości – Jacek Podsiadło, do polityki – wczesny Marcin Świetlicki) – to korzystanie ze wszystkich w zasadzie dostępnych tradycji literackich: zarówno klasycznej, awangardowej, jak i romantycznej. Jednak ewolucja w polskiej poezji nie polegała na przyswojeniu sobie różnych gatunków: mimetycznych i niemimetycznych. Mimo iż sprawy języka rzadko były w powojennej liryce naszego kraju na pierwszym miejscu – zajmowały je raczej zwykłe kwestie etyczne, filozoficzne i historyczne – musiała ona, z odmiennych przyczyn, uczynić krok, który doprowa-

dził do zmian podobnych do tych, które, według Marjorie Perloff, miały miejsce w poetyce wysokiej moderny anglosaskiej. Ewolucja wiersza modernistycznego zakończyła się zerwaniem z romantyczną jeszcze wizją dzieła i pisarza. Skrajnym odideologizowaniem obydwu wartości – pisarza jako kapłana i dzieła jako świętego rytu. Wobec bogactwa rzeczywistości i wielu możliwości oraz języków, w jakich można o niej opowiedzieć, nie warto było utrzymywać ideologicznego podziału na tematy bardziej i mniej godne poezji, lepsze i gorsze, mniej i bardziej ważne... To odideologizowanie zaczyna się na pewno gdzieś w okolicach poetyki Mirona Białoszewskiego; niewątpliwie było ono znaczącym wyznacznikiem linii twórczej wykreowanej m.in. przez Bohdana Zadurę i Piotra Sommera.

W *Tekstowym świecie*, w rozdziale pod tytułem *Literatura postmodernistyczna a mimesis*, Ryszard Nycz wyznacza dwa podstawowe, negatywne układy odniesienia dla tendencji postmodernistycznej. Są to, z jednej strony, praktyki awangardowe:

Obiektem krytycznej refleksji są tu [...] nie tyle poszczególne techniki czy „wynałazki” nowoczesnej literatury, co raczej ogólne cechy, jej status i funkcje [...]. Chodzi tu więc o stereotypowe, łączące pokrewne wątki myśli nowokrytycznej, fenomenologicznej i strukturalistycznej pojęcie dzieła literackiego jako całości organicznej, autonomicznej struktury językowej o autoreferencjalnym charakterze, stanowiącej zamknięte symboliczne uniwersum, dzięki szczególnej semiotycznej organizacji formalno-znaczeniowej.¹⁷

Jak wiemy, myśl dekonstruktywistyczna udowodniła, że nawet nasze strukturyzujące narzędzia są zainfekowane „[...] pojęciami, procesami i mechanizmami, które miały być ponoć poddane zewnętrznej, bezstronnej analizie”¹⁸. Stąd możliwy jest taki na przykład paradoks, by autotematyczny wtórny przeniesiony z domeny poezji w domenę prozy stał się dowodem na autentyczność, nie sztuczność, autoreferencjalność wywodu. Drugim, negatywnym, punktem odniesienia jest

[...] stary mimetyczny model realizmu oraz skojarzony z nim zespół poznawczych (referencyjnych, ekspresyjnych, naśladowczych) funkcji – model, który onegdaj był wszak pierwszym obiektem modernistycznej (w tradycyjnym znaczeniu) krytyki literatury.¹⁹

Przejście od awangardowego do postmodernistycznego modelu literatury polegało, według Nycza, przede wszystkim na przewartościowaniu pojęć dzieła i fikcji:

Dawniej dzieło było autonomiczne, ponieważ stanowiło konstrukcję językową specjalnie „nadorganizowaną”. Teraz nie może być autonomiczne, ponieważ jako wypowiedź językowa jest nieuchronnie i niezbywalnie obciążone pozaautotelicznymi cechami i funkcjami językowej jednostki społecznej komunikacji. Autonomiczność dzieła gwarantowała dawniej także jego autoreferencjalność, tematyzująca szczególne językowe zorganizowanie literackiej konstrukcji. Teraz ten sam mechanizm tematyzuje implicytnie obecne w te-

^{17/} R. Nycz *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 126.

^{18/} Tamże, s. 130.

^{19/} Tamże, s. 127.

kście pragmatyczne uwarunkowania aktu wypowiedzania, jak i ogół intertekstualnych związków, w jakie dzieło jest uwikłane w kulturowym uniwersum dyskursu. Wreszcie fikcjonalność reprezentowanej rzeczywistości sygnalizowała dawniej odrębny ontologicznie status dzieła. Teraz natomiast, wobec uznania świata codziennego (a więc rzeczywistości zmediatyzowanej i współkształtowanej językowo) za główny przedmiot odniesienia, ta sama własność uznawana jest za cechę, którą tekst literacki podziela ze swym przedmiotem – co m.in. czyni fikcjonalność narzędziem poznania specjalnego rodzaju.²⁰

Opowiedzenie historii jest więc jedyną metodą poznania świata. Historie opowiedane przez poetów lat dziewięćdziesiątych usiłują co prawda przełamywać swoje uzależnienie od natury dyskursu. Zawsze jednak będą uzmysławiać sobie i nam, że ucieczka od języka – jako wehikułu zarówno tradycyjnych wartości kultury, jak i obrazu pragmatycznych uwarunkowań komunikacji – równie łatwo popadającego w konwencje, wyabstrahowane od wszelkiej realności, jak i nieustannie zmieniającego się pod wpływem nowych socjolektów – jest niemożliwa.

^{20/} Tamże, s. 131–132.

Jerzy JARZĘBSKI

Zniszczenie centrum

Dwa miasta: obecna i poprzednia stolica Polski. Różne od siebie tak, jak może różnić się średniowieczny gród z zamkiem na skale i setką świątyń od pobudowanego głównie w trzech ostatnich stuleciach centrum przemysłowego i administracyjnego, które spoglądało zawsze raczej w przyszłość niż w historię. Plany tych miast równie odmienne: Kraków obudowany koncentrycznie wokół starego rynku narastał – niczym pień drzewa – słojami. Warszawa odsunęła na bok swoją Starówkę, rozwijając kratownicę ulic nowego centrum na sposób bardziej nowomodnie amerykański. I wreszcie los dwudziestowieczny: Kraków wymknął się jakoś groźbom historii i pozostał w środku prawie nietknięty. Warszawa przeciwnie – zniszczona do korzeni przez wojnę i planową akcję destrukcji prowadzoną przez wojska hitlerowskie – od lat wojennych wciąż jest odbudowywana i rekonstruowana w myśl zmieniających się ideologii i estetyk.

Mieszkać w Krakowie i mieszkać w Warszawie – znaczyło zawsze dwie różne rzeczy. Szczególnie w XX wieku te różnice rozjątrzone zostały do największego stopnia. Kraków jako „dom” dawał niejako schronienie w dziejach, był zawsze siedzibą mityczną, bliską narodowych sanktuariów i świętości, „polskim Akropolis”, a więc „domem-świątynią”, w którym każdy element zakorzeniony jest głęboko w czasie i tradycji. Warszawa inaczej – dając poczucie egzystencji „blisko życia”, w centrum politycznych i ekonomicznych wydarzeń, uwydatniała raczej kruchość ofiarowanej człowiekowi siedziby, jej podatność na katastrofy i kataklizmy. Dom warszawski to raczej ten dom z *Pamiętnika* Mirona Białoszewskiego: dom posiekany pociskami, zmieniony w rumowisko, zredukowany do piwnicy, w której tymczasowo, w biegu, ludzie znajdują schronienie w ucieczce przed zagładą¹. W moim

^{1/} Już po napisaniu tego tekstu przeczytałem bardzo interesującą książkę Marty Zielińskiej *Warszawa – dziwne miasto* (Warszawa 1995). Autorka poświęca tam szczególnie dużo miejsca motywowi kruchości warszawskiej substancji fizycznej, przez którą przechodzą wciąż kolejne fale zniszczenia.

krakowskim mieszkaniu znajdują się – uratowana cudem z powstania warszawskiego – faszzerowana odłamkami bomby mała toaletka i podziurawione pociskami albumy z rodzinnymi fotografiami sprzed wojny; depozyt, jaki wystawiana częściej na wiatry historii Warszawa złożyła w łonie bezpieczniejszego, krakowskiego locum.

Nawet śmieszności tych domów różne – Kraków bowiem wydaje się na śmiech jako stolica konserwatywnego mieszczaństwa – tego z *Moralności pani Dulskiej* czy satyr Boya, Warszawa raczej jako miejsce, w którym realizowały się inteligenckie, społeczne utopie – czy to w wersji Żeromskiego, czy Berenta, czy wreszcie Młodziaków z *Ferdydurke*. Domy te więc nawet w swej nieautentyczności lub w grotesce były inne: każdy uczepony odrębnego paradygmatu i swoistej dla siebie tradycji.

Czasy komunizmu obeszły się z Krakowem i Warszawą odmiennie, z obydwu jednak czyniąc mit. W literackich obrazach Krakowa po 1945 roku przeważa oczywiście s t a r o ś ć, t r a d y c j a, k o n s e r w a t y z m – w obrazach Warszawy – n o w o ś ć, n o w o c z e s n o ś ć, ale też nieodłączna od nich t a n d e t n o ś ć i s z t u c z n o ś ć. Obydwa miasta – już przedtem odmiennie – w latach powojennych odpłynęły od siebie jeszcze bardziej, upodabniając się już tylko w peryferyjnych dzielnicach, zabudowanych przez najbrzydsze, standardowe osiedla mieszkaniowe. A przecież nowa władza i nowa ideologia przypuścili – zarówno w Krakowie, jak w Warszawie – generalny szturm na wytworzoną przez wieki strukturę przestrzenną tych miast, próbując przeobrazić je na nową modłę. W obydwu przypadkach ów atak przeprowadzano inaczej i dał on odmienne rezultaty, choć podbudowa ideowa była tu i tam podobna. Tradycyjne miasto jest przestrzenią w wysokim stopniu niejednorodną i zhierarchizowaną. Obudowuje się, jak owo pierwotne osiedle, o którym pisał Eliade², wokół miejsca świętego, środka świata, osi jego obrotu, którą może być totemowy słup, ale równie dobrze – wieża kościoła. Odległość od tego środka wyznacza społeczne znaczenie poszczególnych miejsc przestrzeni. Klasycznym przykładem takiego miasta o centralistycznym układzie jest Kraków, w którym najstarsze, najbogatsze i najbardziej zasłużone rodziny zamieszkiwały kamienice przy Rynku Głównym i w jego okolicy, sfery urzędnicze i średniozamożne zajmowały na ogół obszar miasta pomiędzy pierścieniem starych fortyfikacji a tzw. drugą obwodnicą, dalej zaś mieszkali na ogół robotnicy, drobni rzemieślnicy czy sklepikarze. Nie były to oczywiście reguły żelazne, ale raczej statystyczne, co nie przeszkadzało widzieć w Krakowie miasta, w którym struktura socjalna przekłada się na strukturę przestrzenną. W Warszawie przedwojennej układ przestrzenny miał mniej scentralizowaną formę, niemniej mówiło się zawsze o „robotniczej” Woli i Powiślu, „urzędniczo-inteligenckim” Żoliborzu czy Saskiej Kępie, podczas gdy śródmieście zamieszkiwała wielka i średnia burżuazja.

^{2/} Por.: M. Eliade *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, rozdz. 1: *Symbolizm „Środka”*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, Warszawa 1998. Na ten sam temat także: M. Porębski *O wielości przestrzeni*, w: *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.

Jarzębski Zniszczenie centrum

Atak, jaki przypuszcza nowa władza na samą strukturę miasta, ma charakter *stricte* ideologiczny. Odbywa się przede wszystkim pod hasłem „lud wejdzie do śródmieścia”, które było tytułem wiersza Adama Ważyka z jego *Nowego wyboru wierszy*, wydanego w roku 1950. Ale do śródmieścia lud wchodził inaczej w Krakowie, gdzie centrum od wieków było zamieszkane, inaczej w Warszawie, gdzie po zniszczeniach wojennych stanowiło pokrytą zwalami gruzów pustynię. W Krakowie narzędziem burzenia struktury społecznej miasta były nowe, drakońskie przepisy kwaterunkowe, ograniczające powierzchnię przypadającą na jednego mieszkańca do dziesięciu, a potem nawet do siedmiu metrów kwadratowych. Wielkie mieszkania w centrum stanęły nagle przed groźbą inwazji ze strony napływających z zewnątrz ludzi z administracyjnym przydziałem w rękę. Zajmowali oni „nadmetraże” w trybie przypominającym żywo praktykę władzy sowieckiej po rewolucji i opisanym już świetnie w literaturze przez Bułhakowa czy choćby Aleksego Tołstoja³. Przepisy, które niby tłumaczyły się ciężką sytuacją na rynku mieszkaniowym po wojnie, stały się w rzeczywistości – co także już opisywano⁴ – narzędziem bezlitosnego terroru, łamiącym obszar intymności i niekiedy wydającym mieszkających tam ludzi na łup politycznej inwigilacji. Drugim narzędziem w rękach prawodawców były przepisy o regulacji czynszów, skierowane przeciw „kamienicznikom”, a w rzeczywistości mierzące prosto w materialną substancję miasta. Z dnia na dzień posiadanie kamienicy zmieniło się z finansowego zabezpieczenia w nieznośną uciążliwość i źródło kłopotów. Za czynsze pobierane od lokatorów „kamienicznik” nie mógł nie tylko sam przeżyć, ale nawet zapewnić swemu domowi minimalnych remontów, ba, bez urzędowego przydziału nie miał tam nawet prawa zamieszkać.

Rezultatem tej polityki była postępująca gwałtownie ruina najbardziej wartościowych kamienic w centrum, a także – wynoszenie się co lepiej sytuowanych mieszkańców do nowych, betonowych osiedli, gdzie otrzymywali mieszkania małe wprawdzie i tandetnie wykończone, ale przynajmniej samodzielne i wyposażone nieco nowocześniej. W centrum pozostawał w miarę upływu czasu element napływowo – ludzie najbiedniejsi, często z kryminalnego marginesu. Ta degradacja – zarówno materialna, jak społeczna – krakowskiego starego miasta uderzała przybyszów w ostatnich latach panowania komunizmu.

W powojennej Warszawie inne były zarówno realia, jak sytuacja prawna. Nacjonalizacja ziemi i pozostałych zasobów mieszkaniowych wykluczyła „walkę z kamienicznikami”. Hekatomba powstania i masowy exodus starych warszawiaków w naturalny sposób pozostawiały miejsce dla nowo przybyłych, lud wchodził więc do śródmieścia w zasadzie bez poważniejszych konfliktów. W pierwszych latach po

^{3/} Por.: M. Bułhakow *Mieszkanie Zojki*, przeł. K. Tur, w: *Bieg. Utwory sceniczne*, Białystok 1994; A. Tołstoj *Droga przez mękę*, tłum. W. Broniewski, Warszawa 1962.

^{4/} Np. w doskonałej książce Swietłany Boym *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press, Cambridge Mass – London 1994.

wojnie najważniejsza była odbudowa tego, co odbudować się dało – i to zadanie jednoczyło nie tylko warszawiaków, ale, bez przesady, niemal wszystkich Polaków. Prędko jednak – zaraz po umocnieniu stalinistów w aparacie władzy w końcu 1948 roku – Warszawa jako przestrzeń mieszkalna stała się poligonem wielkiego, ściśle zideologizowanego eksperymentu. O jego zakresie dobre pojęcie daje, wydany jako ilustrowane rozwinięcie referatu prezydenta Bieruta, monumentalny tom pt. *Sześćdziesiąt lat odbudowy Warszawy*⁵. Prezentował on wizję miasta wzorowanego na realizacjach sowieckich, miasta, w którym funkcje centrowe przejmował od handlu i biznesu gigantycznie rozbudowany aparat biurokracji i władzy politycznej. W centrum tej nowej Warszawy pysznił się dwustutrzydziestocztworometrowy Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina – przez wiele lat drugi co do wysokości (po moskiewskim Uniwersytecie im. Łomonosowa) budynek Europy, dopiero ostatnio zdystansowany przez nowe wieżowce Frankfurtu i Londynu. Przewyższał on kilkakrotnie najwyższy przed wojną szesnastopiętrowy biurowiec Prudentialu i był tym totemowym słupem, który nowa władza wbiła w centrum zawłaszczanej stolicy.

Czy jednak udało się komunistom ustanowić tym symbolicznym aktem nowy „środek” – Kosmosu i Miasta? Z tym było trudniej. Szczególne funkcje, jakie miało spełniać centrum, wyobrażano sobie wówczas dość prosto: miało ono skupiać urzędy państwowe i – w ograniczonej mierze – domy towarowe z nieco lepszym niż gdzie indziej zaopatrzeniem, a ponadto – być dogodnym miejscem dla kierowanych odgórnie manifestacji. Lud tańczący na rynku Mariensztatu lub idący bezkresnym pochodem przed trybuną na placu Defilad – tak wyobrażano sobie idealne wypełnienie funkcji centrum i takie obrazy notowały z lubością filmy, kroniki filmowe, powieści i artykuły okolicznościowe z tamtego okresu. Ludzie oblepiający stopnie tramwajów (indywidualna motoryzacja praktycznie nie istniała), kolejki do sklepów po najprostsze towary, pokątny handel w bramach i na bazarach – a zatem to wszystko, co stanowiło o codzienności życia warszawiaków, trafiało do oficjalnych zapisów raczej sporadycznie. Zarazem cenami gruntów nie sterował rynek, co pozwoliło z jednej strony na niezwykłą niekiedy rozrzutność w gospodarowaniu przestrzenią, a z drugiej – na lokowanie inwestycji budowlanych w miejscach najzupełniej absurdalnych. Doskonałym tego świadectwem jest zbudowane już w czasach Gierka Osiedle za Żelazną Bramą: luźno rozrzucona garść ogromnych, wolno stojących, tandetnych bloków mieszkalnych, zajmujących potencjalnie najdroższą przestrzeń centrum stolicy i zarazem rujnujących – może raz na zawsze – tradycyjny układ ulic w tym rejonie miasta.

Jeśli, jak powiada Greimas⁶, miasto jest komunikatem, który można czytać, to Kraków swym wyglądem komunikował pauperyzację właścicieli budynków, War-

^{5/} B. Bierut *Sześćdziesiąt lat odbudowy Warszawy*, układ i opracowanie całości S. Jankowski i in., Warszawa 1950.

^{6/} A. Greimas *Ku semiotyce topologicznej*, przeł. A. Grzegorzczak i E. Umińska-Pliszenko, w: E. Leach, A. Greimas *Rytuał i narracja*, Warszawa 1989.

Jarzębski Zniszczenie centrum

szawa zaś inaczej: wszechwładzę wielkiego, państwowego inwestora, który budował tak, jak było mu najwygodniej, bez oglądania się na tradycję, względy estetyczne, wygodę mieszkańców czy rzetelny (a więc „kapitalistyczny”) rachunek ekonomiczny. To z wszechwładzy inwestora wynikają pomysły takie, jak ów szpetny „najdłuższy budynek Europy”, który wzniesiono naprzeciw dworca Warszawa Wschodnia – długi pewnie dlatego, aby budowę obsługiwać mógł jeden, toczący się po szynach dźwig. Z tej samej wszechwładzy rodzą się pomysły gigantycznych osiedli na peryferiach, gromadzących dziesiątki tysięcy mieszkańców w rzędach jednakowych bloków, wśród których błądzi bez ratunku każdy przybysz z zewnątrz.

Na kształt Warszawy powojennej wpłynęło wszystko po trosze: zniszczenia dokonane przez najeźdźców, wymogi ideologii, głód mieszkań powodujący, że w centrum stawiano głównie bloki mieszkalne, przewaga inwestora nad wszystkimi innymi uczestnikami budowlanego łańcucha i wreszcie – zmieniające się uwarunkowania demograficzne. Powstało zatem po wojnie miasto sławione w piosenkach i stawiane za wzór w publicystyce, w rzeczywistości będące jednak dziwną hybrydą, w której tradycja kłóciła się ze współczesnością, a w centrum straszyły (i straszą do dziś) fragmenty wielkich, nie dokończonych założeń urbanistycznych, wywołujące przemożne wrażenie architektonicznej kakofonii. A co stało się z „ludem”? Z tymi przysłowiowymi już przybyszami ze wsi, hodującymi kozę na balkonie i króliki w „niepotrzebnej” wannie? Ich wrastanie w cywilizację miejską i proces przyswajania sobie nowej tożsamości jest z pewnością pasjonującym tematem dla socjologa. Zanim jednak do tego doszło, zanim też w Krakowie nacisk nowej, dzisiejszej rzeczywistości ekonomicznej wypędził z centrum ludzi marginesu i wprowadził w nie na powrót śródmiejskie atrakcje, obydwie miasta przeżyły swoistą chorobę – charakterystyczną pewnie dla wielu miast tej części świata, a znajdującą wyraz w literaturze. Była to choroba, której ulegało miasto jako pewien organizm społeczny i jako „dom” w skali większej, ponadindywidualnej i mitycznej – przypadłość trudno uchwytana na pierwszy rzut oka, a odbijająca się głównie w przekazach literackich. Choroba ta – to zatarcie wyraźnej struktury przestrzeni, utrata przez centrum jego specyficznych cech i funkcji, co wiąże się ze szczególną dezorientacją mieszkających tam ludzi, poczuciem zagubienia i nie-rzeczywistości.

To poczucie zagubienia i destrukcji dość długo musiało sobie torować drogę do literackiego wyrazu – głuszone przez kilka lat za pomocą programowo optymistycznej twórczości socrealizmu. Bodaj pierwszym ogólnie znanym tekstem literackim, w którym portret nowej Warszawy prezentował się w sposób nieortodoksyjny, była sensacyjno-kryminalna powieść Leopolda Tyrmanda, *Zły*, wydana w 1955 roku. *Zły* – dzieło kontrowersyjne, korzystające bezwstydnie z chwytów literatury brukowej – przemycił mimochodem wizję miasta, która nie mogła się podobać ówczesnym władzom politycznym – tak dalece bowiem odbiegała od lukrowanych wizerunków powstających w socrealistycznym duchu. Bodaj Jan Walc zauwa-

żył pierwszy, jak szczególnie jest to portret⁷. Bohaterowie Tyrmanda odmawiają uznania tym inwestycjom nowego centrum Warszawy, które były wizytówką nowego ustroju. Przechodzą wiele razy obok Domu Partii, ale nigdy go nie zauważają, Pałac Kultury jest dla nich jedynie majączącym z dala „wieżowcem” na „największym placu Europy”, pod którego budowę zburzono całą dzielnicę⁸. Pióro autora ożywia się za to przy opisie warszawskich bazarów, zajmujących w tamtych latach partery i podwórza zrujnowanych kamienic w samym centrum miasta. To tam dzieją się różne nieprawości, tam gnieździ się kryminalny element, ale zarazem tam bije prawdziwe serce tego miasta, są tam bowiem ludzie, którzy – wbrew szykanom władz – postanowili wziąć swój los we własne ręce i decydować suwerennie o swoim życiu. W powieści Tyrmanda zaznacza się zatem z całą dobitnością konflikt, jaki wynika ze stalinowskich projektów odbudowy Warszawy: architekci wznoszą pod dyktando ideologów⁹ nowe gmachy i place centrum, starzy warszawiacy jednak nigdy ich do końca nie zaakceptują¹⁰, wybierając te miejsca, gdzie toczy się życie, gdzie trwa prywatny handel i robi się interesy – choćby nawet miejsca te urągały estetyce i powszechnym wyobrażeniom o tym, jak ma wyglądać centrum stolicy.

Debiutujący jako pisarz równoległe z Tyrmandem, choć o kilka lat od niego młodszy, Marek Hłasko pokazuje w swoich wczesnych opowiadaniach tę samą Warszawę, ale już bez romantyzmu czy nawet patosu, z jakim niekiedy Tyrmand mówił o swoim mieście. Warszawa Hłaski jest brudna, zrujnowana, pełna ludzi zdegradowanych i zniszczonych życiowymi przejściami, pozbawionych przeto wyższych uczuć. Ale najbardziej może znaczący w Hłaski obrazie miasta jest brak struktury: jego Warszawie rozpaczliwie brakuje „pięknych dzielnic”, „lepszego towarzystwa”, jest po prostu wielką przestrzenią zabudowaną szpetnymi i brudnymi domami, zapełnioną tłumem ożywionym jedynie duchem cynizmu i agresji. W tym tłumie niepodobna odróżnić od siebie drobnych cwaniaczków, artystów czy profesorów uniwersytetu. Wszyscy spotykają się w tym samym obskurnym barze, aby utopić swe poczucie klęski w setce takiej samej lichej wódki „z czerwoną kartką”. Ostatnim *residuum* odświętności jest w tym świecie miłość, ale właśnie

^{7/} Por.: J. Walc *Fotografia Atlantydy*, w: *Wielka choroba*, Warszawa 1992.

^{8/} Walc zwraca uwagę na wspaniale oksymoroniczne sformułowanie Tyrmanda z wywiadu w „Expressie Wieczornym”, o Warszawie „padającej pod obuchem odbudowy”, por. tamże, s. 175. Nb. Walc myli się pisząc, że bohaterowie *Złego* ani razu nie wchodzi na plac Konstytucji – robią to nawet parokrotnie, Tyrmand – ze swym doskonałym wyczuciem miasta – odgadł od razu, że ta akurat inwestycja, choć przyprowadzona ideologią, tworzyła jednak jakieś wartościowe wielkomiejskie „wnętrze”.

^{9/} Warto wspomnieć tutaj zapis kuriozalnej dyskusji w łonie najwyższych władz na temat ideologicznej wymowy posągów zdobiących kolumnady Pałacu Kultury czy równie dziwaczne wskazania na temat pożądanej architektury Dworca Centralnego, które na wiele lat opóźniły jego budowę.

^{10/} Pałac Kultury witali starzy warszawiacy stosownie przerobioną frazę z narodowego hymnu: „Co nam obca przemoc dała, nocą rozbierzemy”.

Jarzębski Zniszczenie centrum

miłość potrzebuje dla siebie miejsca specjalnego, wyłączonego z przestrzeni publicznej, niedostępnego dla powszechnej wulgarności i chamstwa. Bohaterowie *Ósmego dnia tygodnia* desperacko walczą o taki skrawek „przestrzeni odświętnej” dla siebie – ale znaleźć go nie sposób i ich miłość ponosi klęskę.

Znamienne były losy filmowej adaptacji opowiadania, dla której reżyser, Aleksander Ford, znalazł scenerię na odbudowanej warszawskiej Starówce, pełniącej wówczas – na odwrót – rolę swoistej atrapy miejsca odświętnego, opatrzonej oficjalną pieczęcią i pełniącej rolę propagandową¹¹. Ta wewnętrzna sprzeczność rozsadziła film i spowodowała, że rozsierdzony Hłasko wycofał swoje nazwisko z czołówki.

Najbardziej charakterystyczne obrazy Warszawy lat komunizmu malowano z perspektywy bądź „oddolnej”, bądź „odgórnej”. „Od dołu” widzi Warszawę Marek Nowakowski w całym szeregu tomów opowiadań, ukazujących środowiska drobnych kryminalistów, oszustów i innych ludzi marginesu, „od góry”, tzn. od strony artystyczno-politycznych salonów stolicy spoglądają: Leopold Tyrmand w *Życiu towarzyskim i uczuciowym*, Tomasz Staliński (Stefan Kisielewski) w powieści – nomen omen – *Widziane z góry* czy Jerzy Andrzejewski w *Miazdze*. Wszystkie trzy ostatnie powieści podają jednak w wątpliwość prawe pochodzenie warszawskiej „arystokracji” – literatury, sztuki czy polityki. Społeczne „centrum” – z nielicznymi wyjątkami – nieodległe jest od marginesu; także razi tandetą, a jego splendory czy nawet materialne dostatki mogą budzić politowanie, jeśli je zestawimy z prawdziwym „wielkim światem”, który zawsze jest gdzie indziej – w Paryżu, Londynie czy Nowym Jorku. Z obydwu stron – z góry i z dołu zarazem – spogląda na miasto i jego mieszkańców Konwicki w swoich „warszawskich” powieściach: *Wniebowstąpieniu*, *Kompleksie polskim*, *Małej apokalipsie* (nie mówiąc już o „łże-dziennikach”). I może właśnie w książkach Konwickiego najlepiej można dostrzec zanik społecznej struktury. W *Kompleksie polskim* autor ustawia swych bohaterów w kolejce po ostatnią nie zdewaluowaną wartość w komunistycznym państwie – po złoto. Ale społeczeństwo stojące w kolejce nie może już – jak zauważył bodaj Stanisław Barańczak – komunikować się normalnie, a co więcej, samo ustawienie prowokuje w jego łonie konflikt, rodzący się zawsze tam, gdzie wszyscy z natury rzeczy konkurują o jakies reglamentowane dobra. Człowiek ze społeczeństwa-kolejki nie ma wyraźnej tożsamości, a raczej – zawsze nosi maskę i ukrywa swe pochodzenie; nie ma też normalnego domu: bohaterowie Konwickiego koczują na klatce schodowej, przeżywając tam najbardziej domowe ze wszystkich polskich świat – wigilię Bożego Narodzenia. Oczekiwanie na Zbawiciela zastępuje tam bezowocne i absurdalne czekanie na dostawę towaru. Podobnie „bezdomny” staje się bohater *Małej apokalipsy*, błądzący po labiryncie miasta w drodze na własną Golgotę, czy konspirator z *Rzeki podziemnej, podziemnych ptaków*. W Warszawie nie ma też domu pozbawiony

^{11/} Jak pisze Czesław Bielecki – „Warszawska Starówka była przed wojną slumsem. Odbudowana jako osiedle robotników, inteligentów i artystów zmieniła strukturę społeczną i strukturę użytkowania. [...] Tkanka miejska stała się tutaj rodzajem falsyfikatu, makietą miasta historycznego” (Cz. Bielecki *Gra w miasto*, Warszawa 1996).

Szkice

pamięci bohater *Wniebowstąpienia*. I nic dziwnego: dom warszawski – jeśli nawet istnieje – musi być dla Konwickiego sztuczny i podejrzany – ten prawdziwy bowiem był pod Wilnem, w okolicy dzieciństwa i młodości pisarza.

Bohaterowie Konwickiego, Nowakowskiego chętnie też schodzą w rejony nieoficjalne miasta, w jego obskurne zakamarki, albo wręcz do podziemi, które rozgałęziają się pod centrum i zrównują ze sobą – jak szczególnie podziemia z *Małej apokalipsy* – miejsca o różnej skali ważności: śródmiejską knajpę i gmach KC komunistycznej partii. Podziemia są w tych utworach miejscem, gdzie bohaterowie żyją prawdziwiej – to znaczy, w większej wzajemnej bliskości i z dala od oficjalnych hierarchii. Ale w tej labiryntowej strukturze brakuje prawdziwego „środku”, świętego miejsca, do którego można by dążyć. A jeśli nawet jest, to zdegradowane i wystawione na kpinę, jak w *Małej apokalipsie* ów ostatni w Polsce magazyn wykuintnego żarcia, które zgromadzili władcy PRL pod gmachem partii, aby świętować bankietem ostateczną utratę niepodległości.

W odpychających, wrogich obrazach miasta – szczególnie Warszawy – celowała zwłaszcza literatura lat siedemdziesiątych, najbardziej oryginalną wizję stworzył jednak Janusz Anderman w rozgrywającej się w krakowskich realiach *Grze na zwłokę*. Bohater tej powieści także jest bezdomny i błądzi po ulicach, tułając się od jednej przypadkowej mety do innej. Autor wyposażył go jednak w podwójną świadomość: bohater w każdym momencie widzi sam siebie oczyma hipotetycznego agenta bezpieczeństwa i „pisze na siebie raport”. Niezależnie więc od tego, w jak nieoficjalne zakamarki zabłądzi w swej ciągłej ucieczce – nigdzie nie znajdzie miejsca naprawdę intymnego i zapewniającego poczucie bezpieczeństwa. Zarazem raport jest taki, jaki może być prymitywny, szeregowy szpicel – równie jak on głupi i prymitywny. Bohater wymajacza sobie więc nad sobą coś w rodzaju wszechobecnej „Opatrzności”, ale właśnie owa „Opatrzność” ulega najdalej idącej degradacji¹².

Choroba, na jaką zapadła przestrzeń miejska w czasach komunistycznych w Polsce, ma więc całkiem realne podstawy w ideologicznie zorientowanym prawodawstwie i urbanistycznych projektach, ale jej skutki sięgają w rejony psychologii społecznej, owocują w postaci zbiorowych psychoz, poczucia zagubienia i nierzeczywistości tak a nie inaczej przyrządzonego dla mieszkańców miejskiego świata. Życie w miarę normalne mógł w nim wieść albo ktoś, kto uwierzył w realność państwowo-partijnych splendorów i symboli władzy nad przestrzenią, albo ten, kto dysponował osobowością na tyle silną i niepodległą, by w chaotycznym, otaczającym świecie wytyczyć sobie własne szlaki, indywidualne miary i struktury. Tak czynił Miron Białoszewski, obudowujący każdy z kolejnych swoich adresów jak gdyby prywatną mapą i znakami wartości¹³. Białoszewski jednak prze-

^{12/} Więcej na temat książki Andermana pisałem w artykule *Co się zdarzyło w teatrze mowy?*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

^{13/} O Białoszewskiego osławianiu przestrzeni patrz: A. Legeżyńska *Dom Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.

Jarzębski Zniszczenie centrum

strzeń swą traktował szczególnie: była ona jak gdyby programowo przestrzenią peryferii – niezależnie od tego, czy poeta mieszkał w centrum, trzysta metrów od Pałacu Kultury, czy na dalekim Grochowie. W czasach, gdy dawne „centrum”, tzn. wcielona w strukturę przestrzeni hierarchia społeczno-kulturowych wartości, zostało zniszczone, a uwierzyć w nowe centrum lub, co gorsza, dążyć do niego – oznaczało: dać się uwieść kulturze nieautentycznej, fasadowej, zideologizowanej, „peryferyjność” zdawała się być jak gdyby jedyną racją bytu intelektualisty czy artysty. Jeśli zatem przyjrzymy się uważniej właśnie przestrzennym wyznacznikom kultury i literatury, to dostrzeżemy, że cała ona w tamtych czasach opierała się na swoście rozumianym przeżyciu peryferyjności i na grze dystansem. Przykładów na to aż za dużo: po pierwsze – podkreślanie prowincjonalności polskiej kultury i polskiej sytuacji – tak ostentacyjne np. u Mrożka, Różewicza, Głowackiego; po drugie – lokowanie punktu odniesienia i idealnego metra dla twórczości krajowej na emigracji – w pisarstwie Gombrowicza czy Miłosza; po trzecie – niezwykła po wojnie kariera tematu kresów w literaturze, a obok eksploatowana rola nurtu chłopskiego czy prozy marginesu społecznego. Tematem numer jeden powojennej literatury w Polsce zdaje się być wykorzenienie – co nie powinno dziwić w państwie, które na mocy międzynarodowych traktatów „przesunęło” o paręset kilometrów na zachód, zmieniając zarazem skład i strukturę jego społeczeństwa. Nic więc dziwnego, że polski „dom prawdziwy”, dom dzieciństwa znajdował się dla pisarzy powojnia najczęściej za wschodnią granicą lub na wsi czy w szlacheckim dworze albo przynajmniej w niegdysiejszej porządnej, mieszczańskiej kamienicy, a zatem „gdzie indziej”, poza obszarem możliwego tu i teraz doświadczania. Pocucie zagubienia i niepewności nie brało się chyba jednak z oderwania twórców od miejsc urodzenia, lecz stąd, że w miejsce przestrzeni odebranej lub porzuconej nie pojawiała się nowa, której dałoby się przypisać sensowność i strukturę, a mówiąc ściślej: owa przestrzeń – zdegradowana i pozbawiona twarzy – nie dawała widoków na ponowne zakorzenienie, brak jej bowiem było prawdziwego centrum, takiego mianowicie, jakie tworzy nawarstwienie sakralności, skumulowanej w architekturze i ludziach tradycji i wreszcie owego szczególnego ciśnienia, jakie stwarza wolna, spontaniczna, ożywiona duchem konkurencji i prąca ku miejscom spotkania jak największej liczby ludzi działalność ekonomiczna.

Odwołałem się na początku tego tekstu do dwóch skrajnych przykładów – Krakowa i Warszawy – aby pokazać, że destrukcja centrum miała w latach powojennych miejsce zarówno w ośrodkach, gdzie zachowało się historyczne śródmieście, jak tam, gdzie tworzono je od nowa – według ideologicznego planu. Nawet tam bowiem, gdzie – jak w Krakowie – w centrum ocalało na pozór wszystko, górę brały stopniowo przemiany demograficzne, ruina materialna domów i mieszkań, a także skutki ekonomicznego bezwładu i zrównania w szarości, odbierającego śródmiejskim obszarom atrakcyjność i rys ekskluzywności, bez którego prawdziwe centrum nie może należycie istnieć i funkcjonować.

Szkice

Ciekawsza jednak od bezpośrednich skutków aktów prawnych i budowlanych przedsięwzięć jest powszechność skali zjawiska i wzajemna przekładalność zjawisk zachodzących w sferze polityki, urbanistyki, kultury, literatury i społecznych nastrojów. W programowo scentralizowanym świecie komunistycznego państwa nastąpiła, paradoksalnie, na wielką skalę erozja centrum, odrzucenie jego nowego kształtu przez społeczeństwo, ucieczka w peryferyjność i marginesy, wreszcie przenosiny tego, co jeszcze w centrum funkcjonowało – życia literackiego – w „podziemną” rzeczywistość drugiego obiegu, który z zasady żadnej centralnej władzy nad sobą nie uznaje.

Cóż z tego zostało dzisiaj – kiedy zmieniły się warunki polityczne? Bez wątpienia, nowa rzeczywistość ekonomiczna zmieniła błyskawicznie centra wielkich miast: nabrały one nowej, innego typu atrakcyjności, a przyływ kapitału wpłynął znacząco na ich wygląd, skład społeczny mieszkańców i to, co oferować one mogą przybyszowi z zewnątrz. O ile jednak proces leczenia w miastach takich jak Kraków – o śródmieściach starych i skupionych na niewielkiej przestrzeni – postępować może szybko, warszawskie centrum choruje nadal i w trapiących go chorobach przeglądają się, lepiej niż w czymkolwiek innym, przypadłości polskiego stanu przejściowego.

Jednym z pierwszych symptomów przemian stał się w Warszawie powrót do centrum bazaru – akt nieomal symboliczny, pośmiertny triumf Tyrmanda i jego fascynacji, zjawisko oznaczające w jakimś sensie powrót do ekonomicznego „stanu zerowego”, kiedy, zaraz po wojnie, akumulował się pierwszy, mizerny jeszcze i prędko zagrabiony przez komunistów polski kapitał. To jednak, co miało być wstępem do uzdrowienia, po kilku latach wygląda raczej na inną wersję choroby. Żywotny i ekspansywny bazar na placu Defilad jest dziś raczej symbolem chaosu i nowej degradacji. Wokół, dość bezładnie, rosną nowe wieżowce i w samej rzeczy ów – wspomniany wcześniej jako jeden z ważniejszych wyznaczników śródmiejskości – napór ekonomiczny na centrum stolicy daje się silnie odczuć. Ale centralnie położony bazar nadaje jakby ton tym przemianom, streszcza w sobie to wszystko, co w ekspansji kapitalizmu jest najmniej pociągające: agresywność, pogoń za pieniądzem, pogardę dla biedniejszych i słabszych, wypieranie tradycyjnych wartości przez tandetę. Może więc nie przypadkiem obrazy nowego porządku społecznego i politycznego ogląda się w najnowszej literaturze polskiej niejako przez medium bazaru i jego obyczajowości, a nuworyszów polityki i gospodarki nie sposób tam przedstawiać inaczej, jak na modłę groteskową. Literatura lat dziewięćdziesiątych nadal więc opiewa obszary peryferyjne, do centrów odnosząc się z daleko idącą nieufnością. Nawet takie miasta, jak Gdańsk, pociągają raczej złożonością i niejednoznacznością własnej historii i tradycji, a zatem znów – ściągają wzrok w kierunku obszarów pogranicznych, z dala od skompromitowanej stolicy. „Nie przenoście nam stolicy do Krakowa!” – śpiewają Sikorowski i Turnau – i ta niesłychanie popularna piosenka odbija coś w rodzaju potocznej wersji poczucia kryzysu centrum.

Jarzębski Zniszczenie centrum

Nie czeka nas zapewne w Polsce rozwój miast pozbawionych programowo zorientowanej na centrum struktury, czyli aglomeracji typu wielkiego Los Angeles¹⁴ – luźnego konglomeratu połączonych autostradami osiedli. Tradycja tworzenia złożonych i zgęszczonych skupisk, łączących funkcje ekonomiczne, polityczne, kulturowe z bagażem sentymentów i historycznej przeszłości jest w Polsce i w całej Europie bardzo silna. Dlatego to, co dzieje się w Warszawie rozumianej jako pewna przestrzeń urbanistyczna i to, co ją dotyka jako miejsce symboliczne, jako punkt centralny pewnego systemu kulturowych odniesień, jest i chyba będzie sprawą istotną dla Polaków, wyznacznikiem ich psychicznej kondycji, stosunku do własnej przeszłości i teraźniejszości.

Bez wątpienia, odbywa się dziś w Warszawie proces „produkowania przestrzeni” na kapitalistyczną modłę¹⁵, powstaje coś w rodzaju nowego centrum – handlu, businessu, finansów – miastu daleko jednak na razie do odbudowy autorytetu centrum – na ten pracuje całość kultury, a procesów destrukcji na tym polu nie da się odwrócić ani łatwo, ani szybko. Warszawa pozostaje zarazem jednym z tych miejsc znamienych, w których miała miejsce klęska pewnego typu eksperymentu – eksperymentu polegającego na odgórnie zaplanowanej przebudowie społecznej struktury i rozmieszczenia mieszkańców w przestrzeni śródmiejskiej, połączonej z głęboką zmianą funkcji, jakie owo centrum miałoby pełnić w nowej strukturze miasta. Eksperyment ten nie powiódł się z kilku powodów: najpierw dlatego, że nowe symbole centrum zostały odrzucone – kojarząc się przede wszystkim z narzuconym społeczeństwu nowym reżimem politycznym¹⁶. Drugą przyczyną klęski był fakt, że w procesie przemian uległa zniszczeniu pewna struktura osiadłości, oparta na tradycji i hierarchii społecznej. „Lud wchodzi do śródmieścia” tak mniej więcej, jak Mrożkowi parobcy z *Zabawy* do pustej świetlicy: w daremnym oczekiwaniu, że jego nowy świat dostarczy mu rozrywki w wyższym stylu, i zarazem – co trudniejsze – poczucia sensu. Oczekiwania te nie spełniają się, niestety, co rodzi frustrację i kompleksy. Więcej: w wielkiej migracji – z peryferii do centrum i na odwrót – traci się poczucie zakorzenienia w przestrzeni i historycznym czasie.

Trzecia przyczyna klęski związana jest ściśle ze zjawiskami natury społeczno-ekonomicznej. Jak pisze słusznie Czesław Bielecki, miasto „powstało jako miejsce spotkań i przestrzeń wolności”, a kształt nadawał mu przez wieki „feno-

^{14/} Na temat fenomenu Los Angeles por.: E. W. Soja *It All Comes Together in Los Angeles* oraz: *Taking Los Angeles Apart: Towards a Postmodern Geography*, w: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London, New York 1995.

^{15/} O produkowaniu przestrzeni por.: H. Lefebvre *La Production de l'espace*, Paris 1974.

^{16/} Stosunek do budowlí Warszawy był zapewne ambiwalentny: dla wycieczek z prowincji Pałac Kultury i Domy Towarowe Centrum symbolizowały „wielki świat” – warszawiakom kojarzyły się raczej niejednoznacznie, ich wielkowiejskość była bowiem podejrzana, skażona u podstawy, nie wytrzymująca porównania z tym, co szczęśliwy posiadacz paszportu zagranicznego mógł zobaczyć w rzeczywistych centrach współczesnej Europy czy Ameryki.

men koncentracji”¹⁷. Dlatego miejskie centrum musi być miejscem fascynującym i przyciągającym tłumy, miejscem szczególnej atrakcji, gdzie zagęszcza się i nakłada na siebie ruch pieszych i pojazdów.

„Spojrzenie na miasto jako fenomen koncentracji – pisze Bielecki – pozwoli uniknąć pułapek, w jakie wpadli wszyscy uzdrowiciele tkanki miejskiej, którzy o tym nie myśleli. Wiele, jeśli nie większość, miast dwudziestowiecznych ma negatywne cechy wsi i miasta tylko dlatego, że ich projektanci i administratorzy zapominali, że to gęstość, intensywność kontaktów międzyludzkich generuje rozwój. Można przecież zbudować osiedle bloków o cechach monstrualnej wsi bez jednego miejsca spotkań. Można w niskiej, gęstej zabudowie stworzyć miejski klimat na jednym skrzyżowaniu ulic”¹⁸.

Dodajmy do tego, że tak rozumiane miasto jest tworem demokracji, to *demos* bowiem spontanicznie decyduje – tak samo w greckim *polis*, jak w metropolii współczesnej – które miejsca miejskiej przestrzeni napęłnić swym gwarem. Architekt i inwestor może w tych procesach rozumnie uczestniczyć pod tym jedynie warunkiem, że nie zechce ludowi „urządzić życia” i zagospodarować przestrzeni na sposób zbyt arbitralny lub doktrynerski. Dobrze o tym świadczą gigantyczne projekty modernistycznej urbanistyki, jak paryska La Defense z jej olbrzymim, zawsze zbyt pustym forum dla pieszych, lub – w jeszcze większym stopniu – Brasilia, która – realizując w sposób idealny zasadę rozdziału poszczególnych miejskich funkcji – stała się tworem martwym, wcieleniem estetycznej i społecznej utopii.

Powstanie La Defense i Brasilii nie naruszyło jednak w niczym uroków centrum Paryża czy Rio de Janeiro. W Warszawie utopia u władzy stała się agresywna, niszcząc w istocie to, co tworzyło tożsamość tego miasta i co kształtowało oblicze jego mieszkańców. Nie bez kozery mówi się dzisiaj, że prawdziwych warszawiaków już nie ma. Przynajmniej literatura ostatnich dziesięcioleci lokuje ich z reguły na obszarach peryferyjnych, choćby – jak Białoszewski – mieszkali w samym centrum. Czymże jest zatem „peryferyjność” w tym ujęciu? Odrzuceniem centrum w jego postaci ulepionej przez nowe czasy i nową władzę, potraktowaniem go jako przestrzeni *quasi*-wiejskiej, a zatem takiej, w której liczą się tylko prywatne kontakty, nie ma zaś tego szczególnego dreszczu płynącego z zagęszczenia tłumy, realizującego w stosunkowo ciasnej przestrzeni swe różnorodne interesy i fascynacje.

Centrum żywe jest bowiem szczególnym przedłużeniem i dopełnieniem przestrzeni mieszkalnej, „domem” wyższego rzędu o przestrzeni zamkniętej i w sposób bogaty zagospodarowanej. Nie wystarczy w nim tylko mieszkać, jeśli mieszkanie ma być zaledwie wątlą twierdzą chroniącą prywatność, której nie chce się zamienić na bycie na ulicy, wśród innych ludzi. Taką przestrzenią tylko pozornie śródmiejską są w Warszawie monstrualne blokowiska typu Osiedla za Żelazną Bramą. I jeśli w Krakowie procesy społecznej destrukcji nie zaszły tak daleko jak w War-

^{17/} Cz. Bielecki *Gra w miasto*, s. 17.

^{18/} Tamże.

Jarzębski Zniszczenie centrum

szawie, to zapewne dlatego, że stare centrum – choć zdewastowane i pozbawione atrakcyjności jako miejsce do mieszkania – pozostało mimo wszystko agorą, na której zawsze spotykali się krakowianie. Warszawie powojennej takiej agory zabrakło, nie mogły jej bowiem stworzyć ani pompacyjne i odpychające gmachy centralnych urzędów i ministerstw, ani biedna i tandetna z konieczności przestrzeń śródmiejskich centrów handlowych, fascynująca najwyżej klientów z poza-stołecznej prowincji. Tłum warszawski z ostatnich lat komunizmu – co widać najlepiej w opowiadaniach z *Kraju świata* Andermana – „nie ma się gdzie podziać”, jest osierocony i zagubiony. Tłum dzisiejszy – ten z Wojciechowskiego *Szkoły wdzięku i przetrwania* – jest już zabiegany i zaaferowany, ale jego interesy są na miarę drobnego szwindlu, z którego kiedyś może zrodzić się prawdziwy kapitał i interesy w wielkiej skali.

Chciałem w tym tekście przedstawić pewne procesy, które zachodzą równolegle na wielu poziomach życia społecznego i odbijają się w literaturze. Nie jest bowiem tak, jak mniemają niektórzy, że fascynacja prowincją, „małymi ojczyznami” czy zgoła zagranicą – tak dobrze widoczna w prozie Andrzeja Stasiuka, Olgi Tokarczuk, Pawła Huelle, Stefana Chwina, Anny Boleckiej, Nataszy Goerke, Zyty Rudzkiej – to kwestia literackiej mody. Szukanie przestrzeni obdarzonej sensem i zdolnej do zamieszkania z dala od centrum (metropolii, kraju) świadczy o przeżywanych przez nie schorzeniach i przetrwa co najmniej tak długo, jak długo centrum nie odzyska swej atrakcyjności jako przestrzeń bogata i nasycona autentycznymi wartościami – w sferze zarówno ekonomii, jak kultury. Ten, kto chce się dowiedzieć czegoś istotnego o stanie społeczeństwa, powinien zatem czytać równie uważnie znaki wytwarzane przez jego literaturę – jak i te, które tworzą jego miasta. Tu i tam widoczne są zarówno procesy wiodące społeczeństwo, jego zbiorowego ducha, architekturę i kulturę do stanu „miazgi”, jak i te, które obrazują mozół wznoszenia na powrót konstrukcji i struktur wartości – choćby w ich postmodernistycznej, zawsze migotliwej i nieostatecznej wersji. Historia architektury naszego zbiorowego domu i historia życia i myśli zaklętej w literaturę stają się wtedy dla nas tym, czym są rzeczywiście: wariantami tej samej historii, którą przeżywa – na wielu poziomach – ludzka zbiorowość.

Roztrząsania i rozbior

Kapryśna „historia” George’a Grabowicza

Po wielkim przełomie politycznym, na początku lat dziewięćdziesiątych pojawiły się na Ukrainie przedruki wszystkich najbardziej fundamentalnych historii literatury ukraińskiej, pisanych w XIX i XX wieku, lecz dostępnych dotąd jedynie na emigracji – od Serhija Jefremowa poczynając, na Mychajle Hruszewskim kończąc. Łatwo zrozumieć ten historycznoliteracki *boom*, jeśli weźmiemy pod uwagę, że żadna z historii powstałych do 1917 roku nie została wydana ponownie za czasów sowieckich, a te wydawane w międzywojniu poza granicami, choćby we Lwowie, spotkał podobny los.

Jednakże – chyba ze względu na równoczesność publikacji (a może z uwagi na sędziwy wiek?) – zabrakło wśród nich tej jedynej, satysfakcjonującej propozycji. W przeciętnym odbiorze społecznym owe historie zafunkcjonowały jak odnowicielki starego kanonu, w którym najpierw pojawia się problem samoidentyfikacji narodowej, a dopiero za nim (jeśli w ogóle) idzie rewizja pojęć i kryteriów naukowych.

W drugiej kolejności pojawiły się historie pisane na nowo, w nowej dla ukraińskiej humanistyki sytuacji wydawniczo-cenzorskiej. Literaturoznawcy stanęli dośyć bezradni nad ogromem nieobecnego do tej pory materiału literackiego: twórczości lagrowej, ukraińskich emigracji XX wieku, tekstów okaleczonych przez cenzurę lub w ogóle pozostawianych przez pisarzy w szufladach. Pojawiły się więc łatwiejsze do opracowania chrestomatie zarówno tekstów literackich, jak i refleksji o nich. Równocześnie zaczęto wydawać eleganckie podręczniki na pierwszy rzut oka wyzbyte bagażu ideologicznego, jak dwutomowa *Historia literatury ukraińskiej XX wieku*¹, które jednak dziwnie przypominają historie portretowe – martwe

^{1/} *Istorijsja ukrajinjskoji literatury XX stolittia*, naukowyj red. W.H. Donczyk, t. 1–2, Kyjiw 1993–1994. Jest to jedna z bardziej udanych propozycji ostatniego czasu, mimo to jej autorzy popadli w drugą skrajność i nie ustrzegli się ogromnego ładunku martyrologii – odpowiedniejszej raczej przy okazji obchodów rocznicowych aniżeli w refleksji

Roztrząsania i rozbiory

galerie wielkich nieobecnych. Szybkość, z jaką zniknęły „białe plamy” z horyzontu historii literatury, spowodowała, że tyle samo niewiadomych pojawiło się na nieco wyższym poziomie: refleksji metodologicznej...



Najnowsza książka profesora Uniwersytetu Harvarda i Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, *Przyczynki do historii literatury ukraińskiej*, George’a Grabowicza², przede wszystkim podejmuje wysiłek reinterpretacji zastarzałych pytań historii literatury i – zgodnie z sugestią zawartą w tytule – staje się kapryśną alternatywą wobec fundamentalnych propozycji akademickich. Najpierw dlatego, że książka nie jest w zamyśle gotowym projektem historycznoliterackim, lecz zbiorem artykułów powstałych w ciągu ostatnich dwudziestu lat (publikowanych pierwotnie w wersji anglojęzycznej). Następnie, kapryśność tej książki polega na doborze omawianych tekstów literackich. Część interpretacyjna obejmuje zarówno tematykę żydowską w literaturze ukraińskiej, rosyjskie i polskie związki z literaturą ukraińską, ale też szczegółowo potraktowane teksty dawne (Kasjan Sakowycz, Iwan Wyszeński i Samuel Twardowski) oraz współczesne (Pawło Tyczyna, poezja emigracyjna). Niebagatelne, jak sądzę, znaczenie ma fakt, że tytułu całości użył jeden z rozdziałów³, będący polemiczną analizą pierwszego anglojęzycznego wydania historii literatury ukraińskiej, pióra D. Czyżewskiego (1975). Ów polemiczny ton pobrzmiewa w całej książce, bowiem można ją również odczytywać jak ogromny komentarz i reinterpretację bogatego procesu literackiego. Niemal połowę objętości pracy Grabowicz poświęca refleksji teoretycznej, która w niekapryśnych historiach pojawia się czasem jako wstęp lub usprawiedliwienie takiego czy innego wyboru materiału literackiego. Autor zadaje więc pytania o prawomocność historii, o funkcje gatunku i stylu w formowaniu się literatury ukraińskiej. Włącza też głosy polemiczne, formułując pytania w dialogu ze swoimi oponentami, jak to się stało w przypadku dyskusji o „niepełnych literaturach” i „niehistorycznych nacjach”, jaka wybuchła po harwardzkiej publikacji *Historii literatury ukraińskiej* Dmytra Czyżewskiego.

Czyżewski zaproponował dychotomiczny podział literatury ukraińskiej (znany nam z publikacji Krzyżanowskiego z 1937 roku), który przystawałby do naprze-

naukowej. Widać to choćby w fundamentalnym zdaniu otwierającym książkę: „Los literatury ukraińskiej – to los Ukrainy”. Nie chodzi mi bynajmniej o bagatelizowanie lub przemilczanie strat, jakie poniosła ukraińska kultura, lecz o fakt, że jedynym deklarowanym we *Wstępie*, jakkolwiek by patrzeć, dość naiwnym celem metodologicznym jest ca ł o ś c i o w y i o b i e k t y w n y obraz literatury XX wieku bez „białych plam” (s. 7).

^{2/} Hryhorij Hrabowycz [George G. Grabowicz] *Do istoriji ukrajinskoji literatury. Doslidžennia, ese, polemika*, Harwardśka serija, wypusk 1, Kyjiw 1997.

^{3/} Jest to najobszerniejszy z rozdziałów tej książki; pierwotnie wyszedł w postaci książkowej: G. Grabowicz *Toward a History of Ukrainian Literature*, Massachusetts 1981.

miennej kolejności epok w literaturach zachodnich – ukraiński proces literacki nie pasował jednak do narzuconego schematu, bowiem już w XIX wieku, głównie za sprawą ingerencji w porządek literatury czynników politycznych, pojawiły się luki i „miejsca niepełne”, jakby „niedojrzałe” formacje literackie. Przekorny jest sposób argumentacji Grabowicza, co bez wątplenia dodaje tej książce powabu i atrakcyjności, lecz nie odbiera jej dyscypliny myślenia. Za autorem więc będziemy podejrzewać Dmytra Czyżewskiego o stworzenie przepaści pomiędzy (choćby i literacką) rzeczywistością a sztywnym modelem, do jakiego usiłuje ją nagiąć. Nie jest to już pytanie o długi lub krótki dystans, z jakim patrzymy na literaturę, o zmianę krajobrazu na jego szczegól – jest to problem naginania oryginalnej kultury do wzorców uznanych za wyższe, lepsze i pełniejsze; naginania – w przypadku Czyżewskiego – za pomocą utworów unieruchomionych w synchronii i kategorii „stylu”, absolutyzowanej, lecz pozbawionej precyzującej definicji⁴. Grabowicz, swoim zwyczajem, odwraca całe zagadnienie, wskazując na fakt, że każda z zachodnich literatur doskonale przystająca do tego modelu, wykazuje swoją „niepełność” w zakresie realizacji wschodniosłowiańskich gatunków literackich, takich na przykład, jak ukraińskie dumy. Co więcej, posuwając się coraz dalej na wschód natrafiamy na zjawiska literackie nie dające się w żaden sposób wpisać w ów racjonalistyczno-idealistyczny schemat.



Problemem zasadniczym, wielokrotnie sygnalizowanym na łamach książki, jest sprawa kanonu i periodyzacji w literaturze ukraińskiej. Już Renesans, rozpatrywany w tej perspektywie jako pierwszy, zyskuje wymiar dodatkowy, wyrastający ponad literaturę. Odrodzenie, które literatura ukraińska przeżyła w ramach Rzeczypospolitej, stało się znakiem przynależności do kultury łacińsko-europejskiej, stąd i dążenia emigracji do reaktywowania tej epoki przynajmniej w przypadku pisarzy rusko-łacińskich, jakich przedstawicielem w *Historii* Grabowicza jest Kasjan Sakowycz. (Z tego samego zresztą powodu sowieckie literaturoznawstwo wykreślało humanizm z kręgu swoich zainteresowań). Grabowicz chytrze zapyta: „jak w ogóle mógł istnieć Renesans na Ukrainie, jeśli ówczesna ukraińska kultura – [...] we wszelkich aspektach jej duchowej, historycznej i zbiorowej samoświadomości – nadal całkiem (lub prawie całkiem) identyfikowała się z nurtem bizantyńskim?”⁵.

^{4/} Czesław Miłosz komentował swego czasu *Historię* Czyżewskiego, mówiąc, iż jest ona „wyprana” z wszelkich pozaliterackich faktów, jest historią stylów egzystujących w jakiejś abstrakcyjnej przestrzeni, gdzie brak ziemskich drogowskazów przypomina nam o niebie idei; słowem – jest absolutnie czysta metodologicznie. Podobnie surowo – choć z przeciwnych powodów – Miłosz obszedł się z *Polish Romantic Literature* J. Krzyżanowskiego, której zarzuca, iż jest raczej historią męczeństwa zamiast literatury. Ani w jednym, ani w drugim przypadku historie te nie zaistnieją poza środowiskiem macierzystego języka. Cz. Miłosz *O historii polskiej literatury, wolnomyslicieli i masonach*, „Kultura” 1970 nr 4 (271). Zob.: G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 449.

^{5/} G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 280.

Roztrząsania i rozbiory

Dodać trzeba: nurtem eksponowanym w dwóch wariantach: kultury „wyższej”, przeznaczonej dla Greków, i populistycznej – w jej cerkiewnych propozycjach dla „chrześcijańskich barbarzyńców”.

Działalność Iwana Wyszeńskiego (zm. ok. 1620) jest doskonałym przykładem paradoksalnych losów pisarzy tamtej epoki. Zawieszona między Renesansem a Barokiem twórczość Wyszeńskiego, ortodoksyjnego mieszkańca góry Athos i jednego z prawosławnych polemistów Piotra Skargi, pisarza, który temperamentem polemicznym przypominał Jana Husa – była nie znana literaturze przez dwieście pięćdziesiąt lat, do czasu ukazania się pierwodruku kilkunastu zachowanych utworów w 1865 roku. Na gruncie ukraińskim jednak mistyczny Wyszeński, radykalnie oddzielający to, co świeckie i realne, od tego, co święte i duchowe, zyskał filozoficznych kontynuatorów i w Oświeceniu, i w Romantyzmie. Grabowicz jednak tylko sygnalizuje takie kontynuacje i wybiera inny klucz do rozumienia Wyszeńskiego: mówi o dialektyce nieobecności, o kategoriach autorytetu i autorstwa, które wchodzą ze sobą w nieodwracalny konflikt, dekonstruuja się na różnych poziomach, aby zrodzić nową wartość. Ortodoksyjny Wyszeński więc, dla którego humanizm był diabelskim wymysłem, zagrożeniem dla ascetycznego wzorca rodem z Bizancjum – otworzył drzwi do nowej epoki ukraińskiego Odrodzenia i stał się jej pierwszym wybitnym przedstawicielem.

Życie duchowe oświeconych Ukraińców cechowała swoista dychotomizacja, gdzie po jednej stronie stał świat łacińsko-polski, a po drugiej rusko-ukraiński w swym prawosławnym i greckokatolickim wydaniu. W rezultacie już wtedy „mieszczanie ukraińscy byli bardziej kolonią obcą w ruskim grodzie niż Niemcy, niż pierwsi Polacy, niż Ormianie nawet”⁶. Podwójność przynależności, tożsamości, psychiki – widoczna tak wcześnie i na poziomie poszczególnych biografii i samego dyskursu literackiego – stanowić będzie główny kontekst dla całej ukraińskiej duchowości i zyska u progu XX wieku lakoniczną charakterystykę Iwana Franki: „życie za maskami, maskami, które nieodwołalnie przylepiają się do twarzy, kalecząc i osobowość, i społeczeństwo”⁷. Renesans jawi się w rozważaniach Grabowicza jak ideologia, której celem jest odnowienie i przetworzenie człowieka, która jako system norm estetyczno-światopoglądowych, kompleks pojęć idealnie zespalający reformację, humanizm, wątki antyczne – stanowi swego rodzaju monolit i tym już zasadniczo różni się od synkretycznego, polifonicznego, zdecentralizowanego światopoglądu Baroku. Stąd i ukraińskie społeczeństwo – „otwarte”, wielonurtowe, egzystencjalnie i tożsamościowo rozbite – stanowiło podatniejszy grunt dla barokowego światopoglądu aniżeli dla ideologii Renesansu.

^{6/} Grabowicz przypomina (za I. Franką) w przypisie fragment pracy W. Łozińskiego *Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku, Do istoriji...*, s. 282.

^{7/} Tamże.



Pytanie o kanoniczność zaistnieje w książce Grabowicza również przy okazji rozważań o postaci kluczowej dla zrozumienia literackiej nowożytności na Ukrainie, autorze trawestacji *Eneidy* – Iwanie Kotlarewskim. Nie o samego Kotlarewskiego tu chodzi ani o niepodważalną wartość artystyczną jego dzieła, lecz o spadek, jaki pozostał w postaci „kotlarewsczyny” – traktowanej przez historyków i krytyków jak znienawidzona maniera, literacka choroba, trzeciorzędny epigonizm, „malorosyjski żart”, bezmyślne kopiowanie, w najlepszym razie – jako naśladownictwo w ramach gatunków popularnych. Kotlarewski bowiem poprzebierał antycznych bohaterów w ukraińskie „soroczki” i kozackie szarawary, kazał im gadać prostym językiem, raczyć się niemałymi ilościami narodowych trunków, mówiąc krótko, stworzył epos swojski. Można by wyobrazić sobie podobne zjawisko na gruncie polskim – pisarzy, którzy nie mogą uwolnić się od stylu i humoru poematów heroikomicznych Krasickiego i przez cały XIX wiek dokonują, jeśli można tak rzec, postępującej, lecz nieudolnej „myszeizacji” literatury. Rzecz jednak w tym, że nie pojawiły się u nas żadne naśladownictwa, romantycy odnieśli się do heroikomiki z chłodnym lekceważeniem, a jedyny spór, jaki toczono, dotyczył pytania, czy rękopis *Monachomachii* rzeczywiście został Krasickiemu wykradziony i wydany wbrew jego woli. Ukraińska *Eneida* także ukazała się bezimiennie, lecz Kotlarewski nie odpowiedział żadną *Antyeneidą*, lecz dopisał trzy księgi i śmiałka, który przywłaszczył sobie rękopis (skądinąd szacownego mecenasa sztuk), złośliwie umieścił w Wergiliuszowym piekle. Wszystkie sześć ksiąg sławnej trawestacji ukazało się dopiero po śmierci autora, w 1842 roku, a upór, z jakim powielano kolejne wydania, świadczy o poczytności i niebywałym wpływie tego dzieła na rozwój literatury ukraińskiej.

Problem jednak, czy wpływ ten będziemy postrzegać poprzez masę literatury epigońskiej, czy sięgniemy głębiej – ku całemu skomplikowanemu zjawisku „kotlarewsczyny”, które stało się pierwszym pełnoprawnym stylem w literaturze nowożytnej. George Grabowicz wybiera tę drugą drogę, uznając, że badanie literatury drugorzędnej zawiedzie badacza na peryferie – ku analizie stylizacji zamiast stylu w jego wszelkich, niekoniecznie naśladowniczych modalnościach. Lecz w gruncie rzeczy Grabowicz nie bada „kotlarewsczyny” jako stylu, lecz jako sposób bycia, usytuowania w kulturze zjawisk skazanych na prowincjonalizm wobec zjawisk normatywnych, kanonicznych, o zachciankach kolonizatorskich. Król błaznów zasiadł naprzeciw króla w prawdziwej koronie: który z nich potrzebuje drugiego? To parodia nie może się obyć bez pierwowzoru – istniała też „kotlarewsczyna” przed Kotlarewskim, ale dopiero po *Eneidzie* zaczęła programowo zaznaczać swój status. Co więcej, korona przyrosła do głowy błazna – na gruncie ukraińskim już w romantyzmie autorskie projekcje zaczęły się przyklejać do swoich pisarzy, co pozostawiło ślad w dotąd utrwalonych nazwiskach-kontaminacjach (Kwitka-Osnowianenko), w swoistej, pełnej potoczności i wulgaryzmów języko-

Roztrząsania i rozbiory

wo-obyczajowej „chłopomanii”⁸. „Kotlarewszczyzna” – wewnątrz własnej kultury – miała być szyderczą miną, rolą, znakiem oddzielenia i zdystansowania wobec obcych, przede wszystkim wobec rosyjskiego kanonu; tymczasem – za słowami Franki – zmieniła się w maskę i przylepiła do twarzy. Toteż w odbiorze zewnętrznym (a może dzięki niemu?) stała się synonimem ukraińskości w ogóle: jeśli chcesz mówić szczerze – mów „kotlarewszczyzną”, jeśli tak mówisz – jest to znakiem przynależności do kultury ukraińskiej, tożsamości, u k i e r u n k o w a n i a n a t o, c o w ł a s n e – w opozycji do wszystkiego, co dalekie i cudze. Tak zdefiniowana przez Grabowicza „kotlarewszczyzna”, po pierwsze, zostaje pozbawiona swojej pierwotnej burleskowości, zaczyna aspirować do roli kanonu, choć wcześniej nosiła przecież błazeński kostium; po drugie, staje się swego rodzaju archetypem „wymierzającym samoświadomość ukraińskiej literaturze” i trwa w niej przez cały XIX wiek, aż do dzisiaj, wcieliwszy się na przestrzeni dziesięcioleci w kolejne, bardzo różnorodne zjawiska, których wspólnym mianownikiem był opór wobec świata, europeizacji, dialogu *etc.* A jednym z jej niedawnych wcieleń jest poetyka ukraińskiego socrealizmu, traktowana w rozważaniach autora jak tarcza ochraniająca prawdziwe „ja” artysty.



O twórczości najwybitniejszego z poetów ukraińskich XX wieku, Pawła Tyczyzny, wydawało się, na emigracji i w kraju napisano już wszystko. Twórczość Tyczyzny pozostała do dziś podzielona na „wczesną” – metafizyczno-medytacyjną, „subiektywizowaną” oraz „późną” – zideologizowaną, „obiektywizowaną”, z nadejściem której obwieszczono artystyczną śmierć poety. Wizerunek Tyczyzny jako twórcy rozdartego, talentu zniszczonego przez reżim, który dobrowolnie ukrył się za poetyckimi maskami i w końcu zatracił własną tożsamość, stworzyła i nobilitowała do rangi aksjomatu emigracyjna krytyka już na początku lat trzydziestych.

Poetyckim ukoronowaniem Tyczyzny stał się tomik *Słoneczne klarnety* z 1918 roku, który był żywą egzemplifikacją hasła: „Dźwięk – to wszechświat, wszechświat – to dźwięk!” i sprawił, że w języku krytyki narodziły się takie określenia, jak „światłorytm” i „klarnetyzm”, ponieważ formuły „symbolizm” czy „impresjonizm” pękały pod naporem artystycznego bogactwa ofiarowanego przez Tyczynę. „Klarnetyzm” jako sposób na poetyckie okiełznanie świata stał się największym literackim osiągnięciem ukraińskiego odrodzenia⁹. Potem literacka biografia poety

^{8/} W Polsce mamy do czynienia jedynie z krótkotrwałą modą na ukraińskość w ludowym wydaniu, z „niskim” wariantem tego samego mitu, którym w jego wersji „wysokiej” dali się oczarować Zaleski i Goszczyński; młodzi magnaci polscy w celu szokowania i epatowania otoczenia przebijają się za chłopów ukraińskich, przyswajając ich maniery i język. I. Franko nazwał ich „balahulami” (od nazwy żydowskiego wózka targowego). G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 151.

^{9/} Twórczość Pawła Tyczyzny i Mykoły Chwyłowego posługuje się kluczem muzycznym dla przedstawiania świata; oba te odpowiedniki – poetycki i prozatorski – dały podwaliny literaturze ukraińskiego odrodzenia lat dwudziestych. Było to swoiste połączenie neoromantyzmu z neobarokiem.

Korniejenko Kapryśna „historia” George’a Grabowicza

wewnętrznie pękła i rozpadła się na dwie nierówne, czarno-białe połowy. Symbolem poetyckiego upadku stał się tomik *Czernihów* (1931), odczytywany przez komentatorów jako „psychopatologiczna kolekcja autoparodii”, jako dowód braku kultury i dobrego smaku¹⁰. Właśnie temu tomikowi Grabowicz przekornie poświęca osobny esej, uznając, że stanowi on klucz do obu Tyczynowskich poetyckich życiorysów: z jednej strony, zapoczątkowuje nurt ironiczny oraz pragnie być swoistym *vox populi*, retoryką nacji i kolektywu, za którą ukrywa się głos liryczny i którą znamy z późnych wierszy. Z drugiej jednak, w zbiorze da się usłyszeć – właśnie usłyszeć, bo chodzi o wyrafinowanie środków formalnych – „światlorytmiczność”, właściwą wczesnym wierszom, a z poezją trybun niewiele mającą wspólnego: „«Czernihów» wyraża istotę nowego życia różnymi sposobami, ale przede wszystkim poprzez uchwycenie jego dźwięków i rytmów”¹¹. Problem jednak w tym, że gdy Tyczyna wycofuje się z niedopowiedzeń, „kosmicznej” metaforyki, rezygnuje z wysokich rejestrów, postanawia stać się zrozumiałym dla „prostego proletariusza” czy – mówiąc za Grabowiczem – wciela w życie nową wersję „koltarewsczyzny” jako socrealistyczny kanon i równocześnie jego parodia – wówczas przestaje być słyszalny jako poeta i traci (w końcu ukraińskiego) słuchacza. Przestaje więc „neokoltarewsczyzna” być znakiem tożsamości, samoutwierdzenia, ochrony „swojego” przeciw „cudzemu”? Czy – właśnie w kategoriach odbiorczych – traci wyznaczoną wcześniej przez autora funkcjonalność? Grabowicz niestety nie odpowiada na te pytania.



Co zatem scala proces literacki w literaturze ukraińskiej, skoro obserwujemy w nim tyle paradoksów, niejasności, rozdarć i ingerencji z zewnątrz, ze strony porządków obcych sztuce? Co ważniejsze – skoro brak w nim jednolitości językowej i terytorialnej, brak jednoczącego czynnika własnej państwowości, brak samoświadomości własnej tradycji piśmienniczej, brak wreszcie utrwalonych ról odbiorczych i takich międzypokowych polemik, jakie literatura polska zna z XIX stulecia? Każdy z tych czynników, wymienionych tutaj jednym tchem, można by uznać za zupełnie spory gwóźdź do trumny literatury ukraińskiej (i kilku jeszcze innych literatur słowiańskich). Grabowicz nie bez powodu podsuwa nam słowo z zamierchłej, strukturalistycznej przeszłości – systemowość, jako pojęcie przede wszystkim sięgające w głąb literatury, pozostające immanentnie w jej obrębie, lecz dotyczące obu aspektów procesu literackiego: synchronicznego i diachronicznego¹². Obok natychmiast pojawia się problem periodyzacji, który autor kwalifikuje po stronie zagadnień pomocniczych, dodatkowych wobec zasadniczego zagadnienia – określenia i sformułowania kanonu oraz systemowych zmian w jego obrębie.

^{10/} W komentarzach J. Małaniuka (*Knyha spostereżeń*); cyt. za: G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 334 i 335.

^{11/} Tamże, s. 380.

^{12/} Nieprzypadkowo też drugi rozdział książki mówi o funkcjach gatunku i stylu w procesie formowania się literatury ukraińskiej.

Roztrząsania i rozbiory

Od czasów Iwana Wyszeńskiego komentatorzy borykają się z problemem określenia historycznej samoświadomości literatury ukraińskiej; „kotlarewsczyzna” była ochroną tego, co własne, przed obcym i cudzym, a w połowie XX wieku ukraińska emigracja chciała określać ukraińską swoistość za pomocą pojęcia „stylu narodowo-organicznego”, który miał patronować „wielkiej” literaturze ukraińskiej i być przeciwwagą dla chaotycznej, ogarniętej kryzysem Europy, co w gruncie rzeczy (w obu przypadkach) projektowało literaturze los kulturowego getta. Z drugiej jednak strony, już od Szewczenki rozpoczyna się swobodny wewnętrzny dialog w obrębie używanych symboli, funkcji i kodów kulturowych, jednak do analizy ich wędrówek niezbędne jest, jak zauważa Grabowicz, traktowanie literatury jako systemu semiotycznego, a nie jak obłączonej twierdzy.

Sędziwe historie literatury wznawiane dziś na Ukrainie miały, zdaje się, za zadanie nie tylko przypomnieć o refleksji zaniedbanej przez ostatnie siedemdziesiąt lat, ale też odnowić kanon lub przynajmniej dać niemarksistowskie wzorce do jego odnowienia. Tymczasem wszystkie one zatrzymały swoje analizy u progu pierwszego i największego w XX stuleciu odrodzenia literackiego (zwanego z uwagi na jego późniejsze losy „rozstrzelanym”), którego głównym ideologiem, sędzią i nieprzeciętnym współtwórcą był Mykoła Chwyłowy. W istocie więc – po wielkim obrocie koła historii – pozostały za nami tysiące zjawisk domagających się wpisania w nowy kanon, skoro starego reanimować nie jesteśmy już w stanie¹³. Słowem, literaturoznawcy stanęli dziś, z czego dobrze zdaje sobie sprawę Grabowicz, przed zadaniem stworzenia nowego kanonu dla wszystkich zjawisk, które określić można słowem „modernizm” w jego najszerszym znaczeniu.

„Problem kanonu i wszystko, co się z nim wiąże, powstaje jak diabelskie [...] zaczarowane koło, z którego nie można wyjść, dopóki nie przemyśli się na nowo – zdemistyfikuje, nie podda egzorcyzmom – intelektualnej przestrzeni dramatu, o którą tu chodzi”¹⁴. Przestrzeń, o której mówi autor, pocięta została opozycjami, z których najbardziej znane są podziały na pisarzy „postępowych” i „reakcyjnych”, krajowych i emigracyjnych, dekadentów i realistów, a w nowszych analizach – na populistów i modernistów, i choć te dychotomie dotyczą całkiem różnych poziomów analizy – mechanizm pozostaje ten sam: „pisarz może należeć albo do

^{13/} Najnowocześniejszy ze starych wzorców, ujęcie binarno-sinusoidalne, nie radzi sobie z synkretyzmem prądów pojawiających się na początku lat dwudziestych. Krzyżanowski, gdy – w ślad za dychotomicznym podziałem Brodzińskiego na klasycyzm i romantyzm – dokonał własnych rozróżnień w 1937 roku, miał już problem z uwzględnieniem wcześniejszej o dwadzieścia lat Młodej Polski. Podobnie ukraińscy otrzymali od Czyżewskiego podwójne określenia epoki następnej po realizmie: „modernizm” i neoromantyzm, impresjonizm i neoklasycyzm, które są tyleż „europejskie”, co bezużyteczne w analizach perypetii literatur wschodniosłowiańskich (nie tylko ze względu na swoje metodologiczne wady).

^{14/} G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 572. Diagnozy Grabowicza, dotyczące modernizmu, formułowane są przy okazji polemiki z trzema artykułami – D. Struka, O. Ilnyckiego i M. Tarnawskiego – publikowanymi na łamach „Harvard Ukrainian Studies” 1991 nr 3–4, vol. 15.

obozu diabłów, albo do aniołów [...], może przechodzić też z jednej strony na drugą (i zostać nobilitowany lub wyklęty). Lecz nie wolno mu pozostać po obu stronach; takie pojednanie jest zupełnie nie do pomyślenia”¹⁵. Trzeba zgodzić się w tym punkcie z protestami autora i z faktem, że domaga się on dziś od badaczy elastyczności, uwzględniania szerszych kontekstów: przede wszystkim postaw i wypowiedzi samych modernistów, którzy na początku ze wszystkich sił zapierali się dekadencek pomysłów (by przypomnieć postawę I. Franki), a potem artystycznie nie sprościli już sformułowanemu programowi (co odnosi się do poetów *Molodej Muzy*). Grabowicz pragnie analogii sięgających do środowiska kulturowego, w jakim modernizm zaistniał, jak również wzięcia pod uwagę sytuacji w literaturach ościennych. Bądź co bądź proces literacki ukraińskiego modernizmu kształtował się w ramach dwóch państw – rosyjskiego i austro-węgierskiego, a potem polskiego i sowieckiego – toteż usilne sklejanie obu nurtów uniemożliwia zajęcie w istotę zjawiska, a ściśle mówiąc, jego dwóch odrębnych modeli: wschodniego i zachodniego¹⁶.

Grabowicz w swoich wypowiedziach przyjmuje dość wąską definicję modernizmu, wyrzucając na przykład poza jego granice neoklasycyzm, chociaż zauważa, że szkopał tkwi jedynie w poetyce, bowiem zasadniczo postawy twórców zaliczanych przez niego do różnych obozów są zgodne w swoim *a n t y p o p u l i z m i e*, a nawet wzajemnie się inspirują. I tak, mimo że neoklasyk Mykoła Zerow wpłynął na polaryzację postawy modernisty Chwyłowego, to ich stanowisko wobec roli wyznaczonej sztuce jest różne. Antypopulizm jest tym, co łączy całą gamę różnorodnych szkół i grup, które – faktem jest – w sferze estetycznej nie mają ze sobą nic wspólnego (od futuryzmu poczynając – na neoklasycyzmie kończąc), lecz jest kategorią zbyt ogólnikową dla stworzenia na tyle precyzyjnej przestrzeni dla definicji ukraińskiego modernizmu, aby była produktywna. Zawsze pozostaje problem wypracowania takiego modelu, który – nie dość że zafunkcjonuje w dwóch wariantach: galicyjskim i sowieckim, w dwóch odmiennych tradycjach literackich – to jeszcze pomieści autorów posługujących się różną symboliką, wręcz różnym sposobem kodowania świata. Co więcej, który pozwoli bez uszczerbku dla analizy przekroczyć zaklęty próg 1917 roku i dostrzec ciągłość procesów i postaw artystycznych w dwóch, do- i porewolucyjnych, epokach do tej pory nie tylko przez sowiecką krytykę jednoznacznie sobie przeciwstawianych.

Dodatkowo pozostaje jeszcze dość subtelne zagadnienie, by tak rzec, odklejenia etykiety ideologii od kategorii modernizmu; wydaje się to trudne co najmniej z dwóch powodów: najbardziej utalentowani pisarze pojawili się w latach dwudziestych na wschodzie i ich język spętany był demagogią nowej władzy; po wtóre – literacki modernizm formował się w opozycji do silnie zideologizowanego „narodnictwa” wraz z jego XIX-wiecznym, mocno zakorzenionym w psychice przeciętnego odbiorcy starym kanonem, a więc sam też musiał używać stanowczego głosu

^{15/} G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 573.

^{16/} Tamże, s. 581.

Roztrząsania i rozbiory

w sprawach daleko wychodzących poza obręb literatury. Nie chodzi tu, oczywiście, o samą poetykę programu lub manifestu literackiego, lecz na przykład o bardzo delikatną – dziś niemal niedostrzegalną – granicę między językami komunistów i ich oponentów w dyskusji lat dwudziestych w Charkowie. Przypadek Chwyłowego, który w swojej prozie ziścił awangardowe marzenia modernistów, jest najbardziej znany i najczęściej cytowany; jako ideolog poniósł on całkowitą porażkę przypieczętowaną samobójstwem (co, jak sugeruje autor, też przypomina w jakiejś mierze młodo-modernistyczne historie)¹⁷. Jednak granica między pożytkami czyinionymi ze sztuki przez apologetów umasowienia kultury w wydaniu sowieckim a Chwyłowym jest bardzo wyraźna.

Nadchodzi wielki azjatycki renesans w sztuce – wieszczyl Chwyłowy – a jego prekursoremi jesteśmy my [...]. Jak w swoim czasie Petrarca, Michelangelo, Rafael itd. z włoskiego zakątka podpalili Europę ogniem odrodzenia, tak nowi artyści pochodzący z niegdyś gnębionych krajów azjatyckich, nowi artyści-komunardzi, którzy podążają za nami, zejdą się na górę Helikon, rozpalą na niej światło renesansu, jakie – przy akompaniamencie kul, walk na barykadach, zapłonie purpurowo-błękitnym pięcioramieniem ponad ciemną europejską nocą.¹⁸

Posłannictwo „azjatyckiego renesansu”, wizja odrodzonej kulturowo Ukrainy jako pośredniczki między Europą i Wschodem patronowały tym hasłom – skierowanym, z jednej strony, przeciwko wielkomocarstwowej Moskwie, z drugiej – przeciw wszystkim tym inercyjnym kierunkom, które skazują kulturę na wieczny prowincjonalizm. To romantyczne inspiracje podyktowały Chwyłowemu słowa protestu przeciwko profanacji literatury i sprowadzaniu jej zadań do obsługi aparatu ideologicznego, przeciwko niezdrowemu umasowieniu literatury i wszechobecnej grafomanii. Sztuka współczesna – powiedział – to nowy styl odczuwania świata, to „witalistyczny romantyzm” przeznaczony dla rozwiniętych umysłów, a tworzony przez jednostki obdarowane talentem, które wyprzedzają swój czas.

Gdyby definiować modernizm przez pryzmat ograniczeń, jakimi był warunkowany w swoim rozwoju, to należałoby za Grabowiczem nadmienić, że „od samego początku był on zakładnikiem ideologii wraz z odnośną konsekwencją: polemiki i radykalne postawy zaciemniły rzeczywisty obraz i pozostawiły spadek w postaci schematyzmu i tendencyjności”¹⁹. Mówiąc krótko, zabrakło tego, czym obdarował nas Kazimierz Wyka – modernizmu jako pojęcia stylistyczno-periodyzacyjnego.

^{17/} Odwrotnie było po stronie zachodniej – mało dziś popularny Mykola Worony był autorem pierwszego manifestu modernizmu, ale dość nieudolnym poetą-realizatorem swoich postulatów programowych.

^{18/} M. Chwyłowyj *Twory w dwóch tomach*, t. 2, Kyjiw 1991, s. 415.

^{19/} G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 583.

Korniejenko Kapryśna „historia” George’a Grabowicza

Zamiast sztywnego, zideologizowanego paradygmatu, za pomocą którego badacze raz oddają pisarza w ręce diabła, innym razem – aniołów...

*

Można by jeszcze długo ciągnąć i rozwijać rozmaite wątki zawarte w *Historii* George’a Grabowicza, jest to bowiem książka, która w większej mierze inspiruje intelektualnie, stawia problemy, aniżeli daje gotowe rozwiązania. Grabowicz wychodzi z założenia, że – na nasze szczęście – humanistyka się starzeje, dlatego właśnie tak często sięga do zjawisk kanonicznych, aby spojrzeć na nie na nowo, własnymi oczami, aby wskazać na słabe punkty w utrwalonej interpretacji, bez względu na wielkość patronujących im autorytetów; niekiedy zaś do szczególnych przypadków utworów, których chyba nikt z nas nie uczyniłby słupami milowymi procesu literackiego, lecz ich pominięcie paradoksalnie zubożyłoby nasze wyobrażenie o literaturze. Punktem wyjścia tej książki jest przecież optymistyczne przekonanie, iż zarówno teksty, jak i komentarze, którymi obrosły, pozostaną na zawsze otwarte na nasz wysiłek interpretacyjny, że humanistyka – przynajmniej w swym hermeneutycznym wymiarze – nie kończy się wraz z uśmierceniem autora.

Agnieszka KORNIEJENKO

Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

Wszystko zaczęło się wraz z przyjęciem chrześcijaństwa. A właściwie trochę później, bo dopiero wtedy, gdy na dwór Piastów przybyli, mówiący po łacinie, mnisi. Przywieźli ze sobą księgi i nawracanie pogan zaczęło się na dobre. Krok pierwszy – nauka czytania i pisania, oczywiście po łacinie. Opowiadając o początkach wiersza polskiego, opowiadamy zarazem o początkach kultury literackiej, a więc o tym, co importowane i zaadaptowane do rodzimych warunków.

Dzieje wiersza polskiego¹ zaczyna Lucylla Pszczółowska od przywołania tego przełomowego dla Polaków zdarzenia (s. 7). Jest rzeczą zastanawiającą, że nasz wiersz rodzi się jako sztuka przekładu, a więc z dążenia do realizacji wzorca, z naśladowania, z wysiłku wyszukiwania odpowiedniego słowa. Co więcej, pod dyktando wiersza, literatury wysokiej w ogólności, kształtuje się język polski, dostosowując składnię do łacińskiego wzoru, który poznajemy głównie w jego realizacji pieśniowej, w kościele. Jeśli przyjąć, że forma dzieła sztuki jest kształtem postrzegania świata, jeśli utrwała się w niej jakiś świat wspólnego podglądania rzeczywistości, tak jak modele współżycia utrwalają się w instytucjach, to „zarys historyczny” wersyfikacji w języku polskim kreśli kształt polskiego pojmowania poezji, a więc swoisty portret polskości.

Konterfekt ów jest raczej piękny niż prawdziwy, z estetyką wszak mamy do czynienia i o sztuce „wysokiej” opowiada Autorka. Inaczej być nie może, skoro umiejętność pisarska przyszła do nas w języku obcym, a na dodatek sztucznym (bo niezupełnie „martwym”), to znaczy takim, który przeznaczony był niejako wyłącznie do obsługi spraw wyższych, ważniejszych, który miał im pomóc przetrwać, bo mniemano, iż warte są zachowania, przekazania potomnym. Dzieje wiersza polskiego, jak wynika z tej świetnej i niezwykle inspirującej monografii, będą miały zatem dwie zasadnicze siły napędowe, dwa punkty oporu i oparcia: obce wzorce i własną tradycję literacką. Na tych filarach zbudowała Autorka kunsztowny gmach swojej historycznej teorii wierszowania w języku polskim.

^{1/} L. Pszczółowska *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997.

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

Wspominam o tym, bo chcę wskazać na sensowność liczenia sylab i akcentów, mierzenia wersów, badania zjawisk tak „nieuchwytnych”, jak: tempo mowy, rytm składni, falowanie melodii sensu na spadkach i wzlotach średniówki, klauzuli, nagłosu. Wersologia wydaje się nauką hermetyczną, ale tylko dlatego, że zajmuje się sferą bytów subtelnych, co nie znaczy nierzeczywistych. W istocie bowiem, cóż jest trwalszego, cóż bardziej zauważalnego niż forma wierszowa? Od niej wszak zaczyna się badanie poezji, a Lucylla Pszczołowska doskonale zdaje sobie sprawę ze „służebnego” charakteru tych badań. Jeśli czasem niecierpliwi mnie (a niespecjalistów pewnie częściej) brak rozświetlających suche wyliczenia komentarzy, jeśli tęsknię niekiedy za wnioskami dotyczącymi spraw samej poezji – to jednak szybko orientuję się, że oto badaczka zatrzymuje się na progu, dyskretnie zapraszając do interpretacyjnego trudu...

*

1. Brak rozważań o wpływach docierających z rozwoju samego języka, brak szerszego opisu wpływów „ustnej polskiej poezji”, o której wspomina (s. 7) Pszczołowska na wstępie – nie są przypadkowe, nie wynikają z zaniedbania czy niedostatku miejsca. Przeciwnie, wydaje się, że to jakaś wskazówka, co do samej istoty polskiej literatury, jej znaczenia w życiu Polaków.

A zatem: poezja tworzona jest w obrębie elity kulturalnej i na jej potrzeby, związana ze sprawą publiczną, z wysoką tematyką. Zbliży ją to do retoryki, ogranicza zakres tematyczny, co przyczynia się do niejakej hermetyzacji, skłania twórców do konfrontowania własnych osiągnięć z dziełami poprzedników. Formy wierszowe rozwijają się przeto w imię sprzeciwu lub wariacji. Rolę „odświezacza” wiersza rodzimego pełnią przekłady, które przynoszą nowe sposoby wykorzystania ekspresyjnych i formotwórczych możliwości języka. Wyraźnie też widać rozwarstwienie i specjalizację form – dla obiegu popularnego przeznacza się repertuar kilku „łatwych” wierszy, stylizowanych na twórczość ludową. Charakterystyczny jest przy tym brak głębszego wpływu rodzimej poezji „niskiej” na twórców profesjonalnych. Nurt główny wiersza polskiego zaczyna się przeto aktem założycielskim. Nie jest próbą ujęcia rodzimej mowy w formę wynikającą z istoty polszczyzny, ale wysiłkiem polegającym na bolesnym dopasowywaniu sarmackiej witalności do europejskiego ład.

W przekonaniu Autorki, popartym niezwyklej erudycją, dominantą wiersza polskiego jest izosylabizm. Można powiedzieć, że podział na wersy równosylabiczne, z przewagą rozmiarów ósmio- i trzynastozgłoskowych, tworzy koryto tej rzeki, którą płynie mowa poetów. Dwa te rozmiary daje się potraktować jako wyraz biegunowych dążeń naszej poezji: ku pieśni – z jednej strony, ku retoryce – z drugiej. Wokół nich grupują się pewne stałe tendencje co do specjalizacji form pod względem tematycznym, ale też socjalnym, dystrybucyjnym, a nawet ze względu na wpływy ideowo-estetyczne.

Ośmiozgłoskowiec pochodzi bowiem od owych mnichów, co to nie mówili po naszymu, a uczyli nas chrześcijańskiej liturgii na średniowiecznych pieśniach

Roztrząsania i rozbiory

łacińskich. Mnisi ci zastali w pogańskiej krainie język, w którym nie powstały jeszcze pieśni o rycerzach, jakimi dysponowała już Anglia, Francja, Niemcy czy Italia; zastali co najwyżej ludowe śpiewki. Słowa z tych właśnie piosenek trzeba było jakoś zmieścić w łacińskich wierszach. Właściwie pierwsza trudność, na jaką natrafili wykształceni Polacy, to... zapisać swój język. A to oznaczało – sprowadzić bogactwo dźwięków do dwudziestu sześciu liter łacińskiego alfabetu, w którym na dodatek jest ledwie pięć samogłosek, czyli samodzielnych dźwięków. Rola samogłoski w pieśni jest kluczowa, bez tonów bowiem nie da się śpiewać. Tak oto piśmienność i śpiewność stoją u podstaw polskiego sylabizmu.

Drugi rozmiar, trzynastozgłoskowiec, przynosi dopiero Renesans. Tym razem polszczyzna musi dostosować się do poezji Horacego, Dantego i Tassa. Rozmiar, którym później Mickiewicz napisze swój epos o Polaku, służy rodzimym, choć snobującym się na Europę, specjalistom od literatury. Erudyci uczą się łaciny rzymskiej, nie średniowiecznej, czytają lekkie wiersze Wergiliuszowych bukolik, błyskotliwe epigramaty Katulla i wyrafinowane elegie Propertiusza. Co prawda „trzynastka” jest wciąż genetycznie związana z łacińską pieśnią religijną, ale są to już twory późnego średniowiecza, a w Polsce trafiają na grunt pre-renesansowy. Przeto będzie to rozmiar, w którym rozwinie się poetycka gra z językiem, skomplikowana składnia, instrumentacyjna inwencja. Dopiero w XVI wieku ustala się również rodzimy alfabet, równoległe z gwałtownym rozkwitem drukarstwa. Lucylla Pszczółowska zwraca uwagę na ostentacyjnie literacki charakter trzynastki, co wkrótce uczyni z niego najlepszy wiersz łacińskich przekładów, znacznie bardziej naturalny od „polskiego heksametru”.

Zasadniczą zaletą długiego wersu ze średniówką jest chyba nieparzysta liczba sylab. Wers symetryczny, rozpadający się na dwa równe odcinki, traci spójność, zanika bowiem napięcie pomiędzy częściami, napięcie utrzymujące jakby „niepewność” co do dalszego rozwoju frazy, zmuszające do jej „dopełnienia”. Przy tym wers jest dostatecznie długi, żeby zmieściła się w nim pełna, skomplikowana wypowiedź – służy zatem retoryce. Taki wers podkreśla syntagmę kosztem pojedynczego słowa, które dominuje w pieśniowym ośmiozgłoskowcu. Śpiew, bliższy emocjom, potrzebuje mocnych, dźwięcznych słów; rozmowa, mówienie służyć myśłom, potrzebują zatem środków pozwalających je sformułować, a więc takich, które wiążą, nie wyodrębniają sylaby. Z tych też powodów na bazie ośmiozgłoskowego wersu rozwinie się rytm trocheiczny, silnie rozkładający akcenty na krótkich słowach, zaś trzynastka wypełni się konwersacyjnym, łagodniejszym jambem i rozmiarami stóp wielosylabowych.

Oczywiście, rodzima kultura poetycka dysponuje również innymi rozmiarami, jednak pomiędzy osiem a trzynaście zawiera się wers, jakim piszą polscy poeci, jakby to właśnie była miara oddechu polszczyzny. Wszystko, co poniżej „ósemki”, wydaje się trochę niepoważne, co powyżej „trzynastki” – nadto patetyczne. Skąd to pochodzi, że odczuwamy rozmiary wierszowe jako semantycznie i emocjonalnie nasycone? Autorka nie odpowiada na to pytanie, ale im bliżej współczesności, tym częściej omawia stylistyczne nacechowanie wiersza. Najprostszym wyjaśnieniem

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

byłoby narastanie tradycji jako nacechowanego tła dla nowych rozwiązań i utrwalanie się dystrybucji rozmiarów. Sprzyja temu elitarny, autoreferencyjny charakter polskiej literatury. Pszczółowska zresztą podkreśla ten mechanizm samą kompozycją książki. Koniec każdego rozdziału jest w istocie załącznikiem następnego, tak że przejście między epokami odbywa się płynnie i naturalnie. W ogóle wydaje się, jakby wiersz polski realizował jakiś plan, nie cel jednak, ale rozwój tendencji załączkowych. Autorka stara się nie robić dygresji, nie zatrzymuje się nad skrajnościami, dąży do opisania nurtu środkowego...

2. Co regulowało bieg dziejów wiersza? Istnieją, jak sądzę, dwie zasadnicze siły, które oddziałują na kształt wypowiedzi poetyckiej z zewnątrz – miejsce wiersza w kulturze literackiej epoki oraz możliwości ekspresyjne języka na określonym etapie rozwoju. „Szczegóły budowy wierszowej zależne były od sposobu wykonania, który z kolei związany był z jego typem i przeznaczeniem” (s. 8).

Tak więc pieśniowy charakter wierszy średniowiecznych był zasadniczą przyczyną ich nieizometrii wersowej. „Ewentualne drobne różnice dotyczące liczby sylab w wersach i w częstotliwościach mogły być wyrównywane w śpiewie” (s. 8). Chrześcijańskie, łacińskie formy meliczne wypełniały się pogańską mową. Początkowo zapisywano „treść” ku pamięci, czyli w imię zachowania dla przyszłego odtworzenia. Pieśń była arką przymierza między pokoleniami. Na dodatek charakterystyczną cechą „budowy utworów pieśniowych jest, związana z ich oralnym obiegiem, formuliczność tekstów” (s. 20). Tłumacz ósmiozłogkowych pieśni łacińskich przejmuje zatem ich sylabiczny rozmiar jako naczynie, które wypełnia polskimi dźwiękami. Zawarte w pieśniach formuły są najstarszym (bo chyba jedynym) śladem polskiej prozodii, a więc tego, jak brzmiała średniowieczna polska mowa. Rozmiar tych pierwszych utworów będzie odąd miejscem, w którym kolejne epoki „wypróbowywać” będą zmieniającą się melodię polszczyzny. Mutacje ósmiozłogkowca są w pracy Pszczółowskiej niemal osobnym tematem, który przeżywa się od średniowiecza do dwudziestowiecznego tonizmu. Nic to nowego zresztą w naszej wersologii, wszak na zagadkowy charakter tego rozmiaru zwrócił uwagę Kazimierz Wójcicki na początku wieku, kiedy budował podstawy nowoczesnej nauki o wierszu polskim.

Inaczej rzecz miała się z rozmiarem trzynastozłogkowym, który występuje już prawie zawsze w układach ściśle regularnych. Jego popularność zbiega się też z zasadniczym dla polskiej kultury przełomem renesansowym. To wtedy, na przełomie XV i XVI wieku, rodzi się w Polsce literatura jako samodzielny kontekst wiersza. Ścisły sylabizm nowych rozmiarów nie jest, wbrew pozorom, znakiem usztywnienia reguł żywej polszczyzny. Przeciwnie, jest dowodem samodzielności polskiego poety. Trzynastozłogowiec humanistów nie przejmuje ani nie naśladuje bezkrytycznie wiersza Wergiliusza i Horacego, jego celem jest bowiem raczej upodobnienie niż powtórzenie wzorca. Rzec by można, iż chodzi o naśladowanie ducha, nie litery. Idzie o to, aby mowie Polaków nadać taki kształt, który włączyłby ją do grona narodów Europy na zasadach partnerskich. Twórczość Jana Kochanowskiego to

Roztrząsania i rozbiory

już samodzielny twór polskiej kultury łacińskiej, to znaczy: wypowiedź po polsku, ale łacińskim duchem natchniona. Odzwierciedla ona chyba najgłębszy sens renesansowego postulatu naśladowania, które polegać miało na aktywnym włączeniu się w wartki strumień wspólnej tradycji. Wiersz ośmiozłotkowy spadnie w tym czasie do grupy form obsługujących odbiorcę masowego. Taka specjalizacja rozmiarów będzie się ciągnąć aż do początków naszego wieku.

Mam nieodparte wrażenie, że zaznaczył się tu podział, który do dziś widać w naszej kulturze... Ośmiozłotkowiec jest jak polski „lud” – rytualnie (formalnie) religijny, ale z tą żarliwością pogańskiej chyba proveniencji. Jest w nim nieopanowany żywioł mowy nasyconej emocjami, niechętniej retoryce. Trzynastka to wiersz europejski, elitarny. W zasadzie forma rodzima, ale jakby zapatrzona w, abstrakcyjną trochę, „prawdziwą” kulturę. Ten najbardziej polski z wierszy wziął się z dążenia polskości na zewnątrz, ale nie chciał czerpać z jej żywego źródła. Trzynastosylabowiec wyrósł z łacińskiej składni, tak jak ośmiozłotkowiec z polskiej prozodii. Jakby między głosem a pismem polskiej literatury była dziura. Można dalsze dzieje wiersza odczytywać jako próbę jej wypełnienia.

Kto wie, czy nie z takiego właśnie przeczucia wybuchła rewolucja poetycka Romantyzmu. Żywej polszczyźnie obcy był klasyczny kształt elitarnego wiersza. Żarliwość nie znajduje formy, w której może się spełnić, forma nie dopuszcza siły, która mogłaby ją ożywić – tak mógł myśleć autor ballad, krytykujący wiersze o sadzeniu grochu. Ale za lat kilkanaście wiersz ten powtórzy w swoim klasycznym eposie... Prozodia polskiej mowy nie mieści się w ciasnym ośmiozłotkowcu, rozbija go, albo on ją więzi i deformuje, przeto, jak w za ciasnych butach, kroczy karykaturalnie. Za to eleganckiej trzynastce brak mocy, który to uwiad wyśmiał Mickiewicz, z właściwą młodzieńcom, bezwzględnością. Europejskim erudytom nie stało siły, stąd też ich niewiara w zdolność kultury polskiej do podjęcia wielkich tematów w swoisty, oryginalny sposób. Ale nie uprzedzajmy faktów...

3. Kochanowski jest nie tylko ojcem, ale i dzieckiem naszej literatury. Forma wierszowa, którą stworzył i utrwalił, mogła pojawić się tylko w ukształtowanym środowisku literackim, pośród odbiorców zdolnych docenić kunszt mistrza. Przedtem istniały wiersze, w wieku XVI narodziła się poezja. „Nowy sposób budowania wypowiedzi wierszowanej funkcjonuje u Kochanowskiego w kontekście zupełnie nowego podejścia do poezji. Kochanowski pierwszy zrywa z wszechobecnym dotąd dydaktyzmem i pierwszy wprowadza gatunki liryczne nie przeznaczony bezpośrednio do śpiewu” (s. 57). Dokonuje się więc rewolucja w samej sytuacji komunikacyjnej – powstaje bowiem „liryczne” nastawienie do tekstu językowego, co oznacza, że wychwytyjemy tu moment powstania języka poetyckiego jako specjalnego sposobu używania słów. Dokonuje się też rewolucja w samym sposobie istnienia tekstu, bo „nie do śpiewu” oznacza tyle, co „do czytania”, i to w kontekście innych dzieł wąsko pojętej literatury, nie zaś nieograniczonego zbioru wszelkich utworów językowych. Tu, jak sądzę, biją źródła sił kształtujących dalszą ewolucję wiersza. Będzie on dostosowywał się niejako do zmieniającego się pojęcia po-

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

etyckości i będzie żywił się konfrontacją ze stworzonymi wcześniej twórcami, które służyć będą za tło dostatecznie wyraźne, by mogły się na nim objawić niespodziewane figury.

Kochanowski buduje w istocie formę wierszową, która jest formą poematu, nie zaś tylko porządkiem narzuconym wypowiedzi. „Forma wierszowa staje się w twórczości Kochanowskiego ważnym składnikiem tekstu, a jej zróżnicowanie [...] podkreśla zmianę tematu, a często i nastroju utworu” (s. 58). Mistrz zatem funkcjonalizuje wiersz semantycznie i ekspresyjnie. Te dwa cele wysuną się na czoło dążeń poetów baroku. Co więcej, forma wierszowa będzie niejako narzędziem wyzwalania poetyckości tekstu, „czasem wydaje się, że koncepcja barokowej poetyki jest wręcz uzależniona od układu wierszowego, jakby podsunęta przez ten układ” (s. 85). Formalizm tej poezji nie wynika z zamięłowania do gier i zabaw, jest wyrazem swobodnego pojmowania zadań poematu. „Utwór napisany wierszem tak kształtowanym staje się niejako zadaniem do rozwiązania” (s. 85). Już nie komunikacja treści, ale wyzwolenie interpretacyjnej aktywności odbiorcy będzie celem trudu wierszopisa.

W przeciwieństwie do poety renesansowego, poeta Baroku nie pisze dla równych sobie partnerów-humanistów, pisze dla czytelnika, dla wyspecjalizowanego uczestnika kultury literackiej, różnego od samego twórcy. Czytelnika zadaniem jest przeczytać formę, co świadczy o utrwaleniu się specjalnych sposobów obcowania z tekstem. Te oczekiwania szybko stają się terenem poetyckiej inwencji, wiersz będzie się kształtował ze względu na nie. Takie postępowanie dowodzi znacznej hermetyzacji literatury, w istocie mamy tu do czynienia z powstaniem wiersza jako dzieła sztuki. Teraz jest on tak samo „przedmiotem”, jak Kaplica Sykstyńska czy rzeźbiony guzik. Z obszaru literatury, jako estetycznego ogródka wydzielonego z piśmiennictwa, przechodzi do pięknego ogrodu sztuk.

Z tego punktu widzenia całkiem na nowo jawi się Klasycyzm. Dla niecierpliwego młokosa ze Żmudzi był wcieleniem nudy, sam siebie jednak Klasycyzm pojmował rewolucyjnie. Walka toczyła się o przywrócenie poezji statusu... literatury, czyli zdolności komunikowania treści językowych w sposób piękny, ale bezpośredni. Innymi słowy: w dziejach wiersza Oświecenie było konserwatywną kontrrewolucją, próbą powrotu do kultury uporządkowanej wedle ustalonego wzorca. Z jednej strony mamy uporządkowanie składni, uzgodnienie wykształconych przez ponad dwa stulecia rozmiarów wersowych z ujednoliconą prozodią literackiej polszczyzny. Z drugiej strony wszakże pojawia się masowo wiersz nieregularny, najcenniejszy chyba wkład czwartkowych biesiadników w dzieje polskiej wersyfikacji. Ów niestały podział tekstu na wersy odpowiada dążeniu do prostoty, dążeniu do uczynienia z wiersza narzędzia konwersacji. Jest to w istocie jego nowa funkcja, na użytek wieczerów w salonach, parkowych przechadzek i gabinetowej polityki. Wiersz nieregularny ma odzwierciedlać tok wypowiedzi, przy założeniu, że odbiorca wie, jak ma korzystać z rozczłonkowania wersowego tekstu, którego poszczególne człony nie powtarzają się, a jednak w jakiś tajemniczy sposób zachowują ekwiwalencję.

Roztrząsania i rozbiory

Otwiera to drogę do formy bardziej pojemnej, która w istocie chciałaby zniknąć, by dopuścić rzeczy same, myśli czyste. Poeta oświecony nie wierzy w zaświat niewyraźalny, a możliwy do ujrzenia przez pryzmat sztucznego języka. Zdrowy rozsądek podpowiada mu proste rozumowanie: mówmy o tym, o czym da się mówić, a więc o tym, do czego język jest przeznaczony. Jeśli nawet istnieje poza tym jakaś rzeczywistość, to nie należy zmuszać języka do wysiłku ponad jego możliwości, a czytelnika narażać na męki wyższego rzędu. Nie ma potrzeby dzielić języka na prozę i poezję, a wiersz, skoro już nam się dostał w spadku, niech ułatwia porozumienie zamiast skłaniać do interpretacji, która oddala ludzi od siebie, a czasem nawet ich skłóca. Ma być zatem „gładki, dźwięczny i przejrzysty” (s. 145). Oświecenie jest przy tym okresem największego rozkwitu teorii wiersza, i to teorii normatywnej. Prostota najwyraźniej wymaga wsparcia...

4. Wszystko to działo się na terytorium zdominowanym przez elegancką „trzy-nastkę” i rozmiary kształtujące styl wysoki. W tym czasie średniowieczna ludowa „ósemka”, wraz z piosenkowymi rytмами, wegetowała na marginesie zainteresowania panów poetów. Aż przyszła moda na pasterskie sentymeny i ośmioletko-wiec znalazł się znów w centrum uwagi. Oczekiwanie zostało wynagrodzone, rozmiar ten bowiem stał się kolebką polskiego trocheja, w nim narodził się sylabotonizm. Tutaj też, jak sędzę, rozwiązuje się zagadka sekwencyjnej budowy składniowej pierwszych polskich zdań w łacińskim ośmioletkowcu. Pszczołowska podkreślała w pierwszym rozdziale ich trójdzielność i zgodność rozczłonkowania wersowego z podziałem syntagmatycznym zdania. Syntagmy takie to całości intonacyjno-semantyczne, więc jakby jednostki emocjonalno-myślówce. Przeczekają dworską i obywatelską retorykę i powrócą do głosu w sentymentalnym trocheju, stylizacjach romantyków i modernistów, na nich oprze się wiersz toniczny, z tego źródła zaczerpnie emocyjny system Różewicza.

Wprawdzie dopiero romantycy zaczęli konsekwentnie wypełniać wersy stałą postacią akcentową, ale już oświeceni korzystali z niej jako środka ludowej stylizacji. Świadczy to o utrwaleniu się w świadomości literackiej stałej dystrybucji tematycznej rozmiarów, jest też w istocie początkiem zastosowania stylizacji wersyfikacyjnej jako środka ekspresji. Jednak samo pojawienie się sylabotonizmu nie było chyba szczęśliwym wydarzeniem. Intuicja nie zawiodła poetów – w dziejach naszego wiersza nie było okresu, kiedy akcentowiec miałby ilościową przewagę nad sylabowcem. Dla „pogańskiego” głosu wciąż nie było „chrześcijańskiej” formy...

Sylabotonizm zniewala myślenie. Mocno ogranicza dopuszczalność słów, eliminuje całe obszary możliwych związków. Stała postać intonacyjna wersu ujednolica wypowiedź, nie pozwala na niuanse intencjonalnego oddziaływania na składnię, słowem: emocje zaciemniają jasność wyводу. Jest w nim wprawdzie coś z biologicznej siły człowieczego głosu, ale też właśnie dlatego nie służy cichemu myśleniu. A takim właśnie myśleniem za pomocą wersów zaczynał być tekst poetycki. W sylabotonizmie tkwi załazek tej idei, żeby wierszem wpływać na czytelnika. Melodia wszak wabi i kołysze, wprowadza nastrój, który czymże jest, jeśli nie...

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

wstępną dyrektywą interpretacji? Romantyczne marzenie o rządzie dusz spełnia się w takim komponowaniu tekstu wersami, które pozwoli nie tylko sterować odbiorem, ale wręcz narzuca kierunek rozumienia. Trzeba przyznać, że w porównaniu z Mickiewiczem, Słowackim, Norwidem twardogłowi ziemianie i sztywni akademicy jawią się jako liberalni konserwatyści. Klasyk szuka partnera do rozmów, romantyk wie już, że tekst czytamy intymnie, w samotnym dialogu z książką, narzuca więc model dyskursu. Poeta dyktuje warunki.

Dlatego nowoczesność Romantyzmu nie sprowadza się do nowych wynalazków w zakresie wersyfikacji, jest to raczej nowoczesne pojmowanie samej poezji, a dopiero w tym kontekście nowa funkcja formy. Romantyzm wprowadza organiczne rozumienie formy, to jest takie, że naczynie nie da się oddzielić od zawartości. Więcej nawet – każde „inaczej” to zawsze „co innego”. Odnajdujemy tu tendencje, które kielkują w poetyce Baroku, choć teraz nie chodzi już o stworzenie przedmiotu, a o spowodowanie sytuacji współodczuwania, współwidzenia, współrozumienia świata. Tekst ma być miejscem spotkania. Dla rozwoju wiersza ma to przełomowe konsekwencje, odąd bowiem cechą wspólną wierszopisów będzie „twórcze traktowanie budowy wierszowej” (s. 195). Tym samym zacznie się wspólnota postawy, ale w odrębnych poetykach. Proces usamodzielniania się literatury, sztuki poetyckiej, tekstu wiersza – dobiega końca. Teraz już nie polszczyzna domaga się formy dla mowy, domaga się jej indywidualny głos poety.

Na dobrą sprawę, twórczość każdego z wielkiej trójki nowatorów formy to nowy przełom w polskim wierszu. Mickiewicz „wyrwał wiersz trzynastozgłoskowy z klasycznego gorsetu, [...] sylabotonizm rozszerzył o tok anapestyczny oraz nie znane dotąd u nas postaci jambu i amfibrycha, [...] stosował fragmentaryczne wyrównania akcentowe, jakby zapowiadające tonizm” (s. 195). Wersyfikacja Mickiewicza była więc na miarę Kochanowskiego, poeta – podobnie jak mistrz czarnoleski: uporządkował, utrwalił i rozwinął to wszystko, co tkwiło jako potencja wiersza polskiego dwóch poprzednich stuleci. W pewnym sensie jednak był ostatnim poetą starej Polski, tak jak Kochanowski był jej ojcem założycielem. Dopiero różnica między Mickiewiczem a Słowackim ma charakter zmiany jakościowej. Pszczołowska nie dość chyba ją podkreśla.

A przecież wystarczy rzut oka na zapis wiersza, by przekonać się, że dla Słowackiego tekst znaczy tyle, co ślad procesu twórczego. Te wszystkie wielokropki, te niedokończone frazy, ten swobodny przepływ zdania między rymami. Tu już właściwie nie ma składni, tu są frazy na wolności, spływają w wersy, tak jak myśli przychodzą do głowy, jak obrazy przesuwają się na ekranie wyobraźni. Tak będą traktować zapis wersowy poeci awangardowi, a rozwiną go dopiero twórcy z drugiej połowy naszego stulecia. I wszystko to, nie opuszczając właściwie miary sylabizmu, który w jego wykonaniu jest niemalże... wierszem wolnym, wierszem, który sam się sobie dziwi, że zachowuje tradycyjne rozmiary. Po raz pierwszy głos „pisany” wyraża myśli.

Wreszcie Norwid, poniekąd kontynuator linii Słowackiego, ale przecież rezultat osiąga jakby odwrotny. Jeśli uznamy, że Słowacki był twórcą stylu wierszowa-

nia, który możemy określić jako wizyjno-refleksyjny, w odróżnieniu od retoryczno-intelektualnego stylu Mickiewicza i jego poprzedników, to w Norwidzie należałoby widzieć wynalazcę stylu dramatycznego. Wersyfikacja Norwida służy skonstruowaniu mikrosceń, dialogu lub monologu, w istocie monodramu rozpisanego na idee, na postawy spierające się w duszy podmiotu. Najwyraźniej nastąpił rozpad tej wspólnoty, która zrodziła Kochanowskiego. Romantycy tworzą już wiersze wedle indywidualnych reguł, często stwarzanych *ad hoc* na użytek jednego wiersza, jak robi to właśnie Norwid. Zaczyna się trzeci akt dziejów wiersza polskiego, wymaga on innych narzędzi, innym językiem będzie opisany.

5. „Taki wiersz nie poddaje się szybkiej i powierzchownej percepcji, wymaga mozolnego nieraz odtwarzania drogi myślowej poety” (s. 207). Znow więc wersyfikacja pokazuje, że zmieniła się relacja między twórcą a odbiorcą, między tekstem a czytelnikiem. Nigdy wcześniej czytelnikowi nie stawiano takich zadań, nigdy też wiersz nie miał pomagać w „odtworzeniu” procesu twórczego. Najważniejsze w tej przemianie jest wciągnięcie czytelnika we wspólnotę hermeneutyczną, narzucenie mu odpowiedzialności świadka. Nie tego współobywatela zachodniej tradycji, nie uczestnika gry w sztukę, nie partnera konwersacji – ale intymnego świadka intymnych przeżyć. Siedzi teraz naprzeciw (kartki), w niezupełnie symetrycznym, ale jednak dialogu.

Nowa forma wierszowa obsługuje inne tematy – nie nadaje się do spraw publicznych, ale świetnie służy sprawie narodowej, ta jest wszak osobistym bólem każdego Polaka. Zasadniczym tematem poezji staje się teraz prywatne przeżywanie spraw, które dotyczą wszystkich. Niestety, wiersz Norwida, wiersz-zapis, wiersz-ślad, trafia na odbiorcę niegotowego. Posługuje się on bowiem narzędziami poetyki „obiektywnej”, nie wie jeszcze, że czytania musi uczyć się za każdym razem na nowo, z analizy każdego wiersza.

Autorka poświęca w tym miejscu (s. 225–231) sporo uwagi kwestii rymowania. Rozważania Pszczółowskiej o romantycznym rymie pisane są już zupełnie innym językiem, jest to język krytyki, to już lektura formy, nie opis jej cech. Bo też właśnie w kategoriach stylistyki i semantyki przyjdzie mówić o wierszu nowoczesnym. Zmiana roli rymu najlepiej pokazuje zmianę istotową formy wierszowej. Rym przez wieki służył podkreśleniu klauzul wersowych. Zatrudniano go wprowadzić sporadycznie do innej roboty, ale dopiero romantycy na dobre wyzwolili go z poddaństwa składni i kadencji. Na przykładzie rymu widać, jak poszczególne środki poetyckie roboty usamodzielniają się, tworząc w ten sposób powszechnie dostępny repertuar chwytów, z których poeta składa wypowiedź wierszową. Tradycja nie jest już wspólną drogą, jest współdostępnym skarbcem. Rym może teraz pełnić dowolną funkcję: może wspierać kompozycję wersową, zestawiać dźwięki i znaczenia słów, instrumentalizować warstwę dźwiękową itd. Uważna lektura rozdziału *Romantyzm* pozwala dojrzeć w epoce wieszczów zapowiedź formy nowoczesnej, dzisiejszej. Nie nowe to oczywiście odkrycie, ale nadzwyczaj jasno wyłożone.

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

Rewizjonistyczne natomiast jest spojrzenie na Młodą Polskę. Autorka obala szkolne przekonanie o nowatorskim charakterze epoki, która właściwie traktowała formę wierszową z dezynwolturą manierystów pozbawionych odwagi. Poezja tego okresu, w świetle form wierszowych, jawi się jako hermetyczna, hiper-literacka, przeładowana stylizacją. Zaslugą modernistów było ponowne, bo prawie zapomniane od średniowiecza, odkrycie muzycznych możliwości mowy związanej. Właściwym terenem tego odkrycia była chyba romantyczna poezja krajowa, o czym Autorka mówi mało, bo też twórczość Zaleskiego, Lenartowicza i im podobnych miłośników ludowości odbiega nieco od przyjętego schematu ewolucji autoreferencyjnej. Tymczasem wpływ poezji ludowej na tych pisarzy zdaje się prawdziwszy niż to, co sugeruje Mickiewicz w swoich balladach i romansach, nader wszak „klasycznych”. Głos, którym wypełniały się średniowieczne pieśni łacińskie, przechował się w, autentycznym jeszcze wtedy, folklorze, a etnograficzne zainteresowania romantyków nie były zafałszowane – jak późniejsze fascynacje modernistów. Być może w tym miejscu należałoby zająć się badaniem formy poezji ludowej i jej wpływu na wersyfikację, czego Pszczołowska nie robi, zaniedbując trochę nurt ósmiozgłoskowca. Zamiast tego opisuje pozytywistów jako post-romantyków, co jest nader trafnym spostrzeżeniem historycznym, ale niezbyt to twórczy okres w dziejach naszego wiersza. Okazuje się, że i „śpiew” można sformalizować aż do utraty dobrego smaku.

Ciekawe, że wraz z rozwojem literackiej świadomości sylabotonizmu „głos” przestaje być słyszalny. Pozytywiści, w swoim umiłowaniu porządku, niechący zasypali „pogańskie” źródło pieśni. Wprawdzie poeci czerpią z tego źródła rzadko i nietrwale, niemniej jednak strumień takiego, nieksiążkowego, myślenia o wierszu płynie w poezji polskiej: Wyspiański, Czechowicz, Nowak, Białoszewski.

Moderniści czerpią zyski z wynalazku melodii mowy, którą wprowadził sylabotonizm. I wpadają w pułapkę nastrojów, z czego ta będzie korzystać, że wszelka regularność w wersyfikacji skompromituje się do końca. Zbudują, niechący, wyraźne tło dla poetyki awangardowej.

Ważnym przewartościowaniem dokonany przez Autorkę jest zmiana pozycji Kasprowicza i Wyspiańskiego. Pszczołowska słusznie zauważa, że „budowa hymnów Kasprowicza w niewielkim tylko stopniu wykracza poza znane dotąd sposoby organizacji sylabicznego wiersza nieregularnego” (s. 301). Nie tu się zaczyna wiersz wolny, tu raczej kończy się numeryczny. „Najwybitniejsze miejsce zajmuje tu twórczość Wyspiańskiego” (s. 301). Autor *Wesela* nie cieszył się dotąd sławą genialnego mistrza wiersza, dla wielu był wręcz przykładem formalnego prostactwa. Tym większa zasługa Pszczołowskiej, że potrafiła dostrzec wartość w tej odmienności.

Wyspiański miał nieliterackie ucho, słyszał w polszczyźnie żywą mowę utrwaloną w formułach, słyszał to, czego nie byli zdolni usłyszeć ci, którzy tylko czytali. Tajemnicza moc sylabowca polegała na promieniowaniu łacińskiej formy, w istocie obcej polszczyźnie, choć już dostatecznie oswojonej, byśmy nie musieli czuć się dłużnikami. Wyspiański natomiast „rozrywa w większych czy mniejszych partiach

Roztrząsania i rozbiory

tekstu związku wiersza nieregularnego z jego podstawą, czyli wierszem sylabicznym” (s. 302). Intuicja podpowiada mu, że „wolny” będzie tylko taki wiersz, który idzie za intonacją wypowiedzi, a nie za składnią zdania. I odwrotnie: mówienie wierszem (wszystko to działo się w dramatach!) musi wykraczać poza utrwalone sylabiczne rozmiary, te są wszak pochodzenia „piśmiennego”. Nikt nie mówi wersami, mówi się fraza za frazą, a każda jest inna i każda podporządkowuje się semantyce. Coś chcę wyrazić i pod tę treść ustawiam głos. W wierszu tym nie ma nic stałego, autor świadomie „deautomatyzuje intonację wiersza”. Nie ma się o co oprzeć, może dlatego niewielu jest aktorów i reżyserów, którzy sensownie „mówią Wyspiańskim”?

Wyspiański odnajduje i rozwija twórczo... samą mowę, jego wiersz jest właściwie „prozą sterowaną”, taką, jakiej będzie używał dramat Claudela, jak wersuje swoje teksty Bernhard czy Różewicz. Przeczuję tu osobny nurt rozwoju wiersza, wiersz dramatu. Ciekawe, że nurt ten zdaje się płynąć tym samym korytem, co wiersz ludowy i przytłumione dźwięki wypełniające średniowieczny ośmioletkowiec. Wyspiański słyszy mowę ludzi niepiśmiennych, ludzi, których języka nie kształtuje poprawność, lecz ekspresja. Jego rola w dziejach wiersza polskiego porównywalna jest do roli Chopina w muzyce. To samo twórcze przetworzenie najgłębszej istoty polskości zamiast powierzchownego naśladownictwa gwary „prostaczków”. Jeśli nie widać tego na pierwszy rzut oka, to dlatego, że Wyspiański nie pisał na użytek paryskich salonów, ale dla teatru miejskiego w prowincjonalnym mieście cesarstwa. Być może to właśnie jest owa chrześcijańska forma dla pogańskiej energii?

6. Wraz z gwałtownym wystąpieniem nowatorów Dwudziestolecia kończy się moc oddziaływania rozmiarów wersowych. „Takiej rewolucji w wierszowaniu – powiada Pszczołowska – nie było w polskiej poezji od czasów wystąpienia Kochanowskiego, tylko tym razem miała ona kierunek odwrotny” (s. 306). To, co stary mistrz zbudował, młodzi barbarzyńcy zburzyli. Do fundamentów.

Rewolucja nie polegała na wprowadzeniu nowego pojęcia wierszowości, co sugeruje Autorka (to chyba dokonało się za sprawą romantyków), ale na uświadomieniu tego faktu i spopularyzowaniu nowej postawy odbiorczej. „Uległy zachwianiu lub całkowicie zmieniły się kryteria wierszowości tekstu, co świadczy o zmianach, jakie zaszły w dziedzinie wrażliwości na rytmiczne uporządkowanie wypowiedzi” (s. 306). Jakby nagle ludzie zaczęli inaczej słyszeć mowę... Inaczej też zaczęli traktować teksty pisane. Fundamentalna destrukcja polegała na zrównaniu z ziemią (z prozą) sylabowca, tego, który stworzył wiersz polski, zaciągając kredyt u średniowiecznych twórców łacińskiej pieśni kościelnej. Najwyraźniej dług został spłacony, chyba że... bankructwo.

Autorka powiada, iż mamy do czynienia z „nowym sposobem organizowania wypowiedzi poetyckiej” (s. 307), co oznacza, że wierszem już się nie pisze, ale wiersza używa się do skonstruowania tekstu. W tym miejscu kończy się w książce Pszczołowskiej przegląd rozmiarów, a zaczyna się charakterystyka postaw este-

tycznych. Utrwalają się autorskie style wierszowania (to z Norwida), ale nakaz oryginalności zabrania poetom je kontynuować. Od tej chwili należałoby właściwie ewolucję wiersza zastąpić przeglądem technik wersyfikacyjnych. Pszczołowska ma świadomość konieczności zmiany postawy badawczej. A jednak w ostatnich rozdziałach książki zdaje się interesować ją to, w jaki sposób budowla powstająca na gruzach regularnego wiersza wznoszona jest z jego odłamków. Można by Autorce zarzucić, że nie dość zajmuje ją nowość, oryginalność nowoczesnego wierszowania. Ale postawa taka uzasadnia się samą kompozycją pracy, która wskazuje na niezwykle spójną i konsekwentną wizję polskiego wiersza. Najlepiej widać to w części ostatniej, opisującej poezję najnowszą, gdzie Autorka jakby świadomie pomija to, co inne, w imię tego, co jakoś nawiązuje do przeszłości. To chyba najslabsza część rozprawy, bo naśladowcy i epigoni nie mogą mnie zainteresować. Najwyraźniej jednak dąży się tutaj do pokazania, że co raz ukształtowało nasze myślenie o wierszu, nie zaniknie, zawsze da się rozpoznać pod maską nowości. Poezja jest bowiem, zdaniem Pszczołowskiej, od siebie zależna, a sprawy wiersza są jej wewnętrznym problemem. To prawda, że współcześni poeci „mają polonistyczne wykształcenie” (s. 391), nie pozwalające im zapomnieć, skąd ich wiersze się wzięły. Aliści dalej nie wiem, na czym miałyby polegać owe „zmiany wrażliwości”, to nowe słyszenie. Niedocieczony wątek rozbudza moją ciekawość...

Myślę sobie na koniec, że wewnętrzna spójność poezji w dziejach formy wierszowej nie tylko na odejściach i powrotach do regularności się zasadza. Zastanawia mnie, co też nie mogło się zmieścić w asylabizmie średniowiecznym, a co teraz wypełnia po brzegi ów wers, którego nie można zmierzyć? Alternatywna historia wiersza, gdybyśmy taką mieli, byłaby może trochę mniej konsekwentna, ale za to otwarta na zewnętrzne dopływy. Jeśli wiersz w istocie żeruje na sobie, to nie zmartwychwstanie nawet pod piórem poetów-polonistów. A tedy próżna nasza wiara.

Bo może trzeba by zapytać nie tylko, jaką jest forma wiersza, ale też kształtem czego ma być. Czy mowy? czy myśli? czy emocji? W co właściwie wierzyli Polacy swoim łacińskim wierszem? Historia wiersza jawi się przeto jako wstępny tom pewnej wyobrażonej serii. Następne to: historia języka poezji, opis przemian samego pojęcia poetyckości, ewolucja postawy odbiorczej... Tak to, uchylając rąbka tajemnicy sylabowca, podglądamy samą wyobraźnię.



Jeśli głęboko wczytać się w ten, pozornie suchy, katalog form wierszowych, daje się w głębi odkryć kształt ducha polskości poezji, jak się on jawił wierszopisom. Przyznam, że to właśnie najbardziej ujęło mnie w pracy Pani Profesor Pszczołowskiej, i podejrzewam, że to też stanowić będzie o jej wartości jeszcze dla kilku najbliższych pokoleń. *Zarys historyczny...* można śmiało postawić obok *Próby teorii...* Marii Dłuskiej. Niech nas nie zwiedzie skromność w tytułach, świadczy ona jedynie, z jaką uwagą Autorki pochylają się nad przedmiotem swych dociekań. Znak to, że budują fundamenty.

Wokół Puszkina i Mickiewicza

Na okładce i na karcie tytułowej omawianej książki¹ jednakową wielkością czcionki wypisane są słowa „Polacy” i „Rosjanie”, nieco mniejszą wydrukowano słowo „romantyzm”. To sygnał, że przede wszystkim rzecz będzie o dwu narodach, a płaszczyzną, na której zostaną one przedstawione, jest romantyzm. O Marcie Zielińskiej wiemy, że zajmuje się z powodzeniem romantyzmem polskim, a ten trzeba rozpatrywać w kontekście romantyzmu europejskiego i, co dziś uświadamiamy sobie lepiej niż kiedyś, także rosyjskiego. Z różnych powodów – literackich, politycznych, kulturalnych, historycznych. Zrobiono w tym kierunku sporo, poloniści i rusycyści (Lednicki, Galster), ale bynajmniej nie wszystko i dla wielu jeszcze uczonych pozostaje pole do badań. Puszkina nadal przyciąga uwagę badaczy. W 1998 roku ukazały się *Materiały do bibliografii nowej literatury naukowej o Puszkynie. 1990–1998*, obejmujące 2217 wielojęzycznych pozycji. Ich liczba ostatnio jeszcze wzrosła, bowiem w 1999 roku świętowano rocznicę dwóchsetlecia urodzin poety. Przypomnijmy, że na XII Międzynarodowym Kongresie Sławistów w Krakowie poświęcono Puszkiniowi, podobnie jak Mickiewiczowi, odrębny blok.

Chcąc pisać na temat dwustronnych związków polsko-rosyjskich, trzeba poruszać się pewnie po obszarze obu literatur, czy szerzej – kultur. Zielińskiej się to udaje, mówię zwłaszcza o kontekście rosyjskim, bo na to chce zwrócić głównie uwagę. Ma dobre rozeznanie w tekstach, wykorzystuje umiejętnie i z pożytkiem literaturę przedmiotu polską i rosyjską (Łotman, Ejdelman, Toporow i inni; trochę szkoda, że na boku pozostały głębokie eseje Siemiona Franka), imponuje jej dociekliwość i intuicja.

Zielińska zaczyna swą książkę od tekstu czysto rusycystycznego – *Wolność i fatum w biografii Aleksandra Puszkina*. To obszerny esej, znakomicie napisany, odzna-

^{1/} M. Zielińska *Polacy, Rosjanie, romantyzm*, Warszawa, Instytut Badań Literackich 1998, s. 186.

Suchanek Wokół Puszkina i Mickiewicza

czający się klarownością kompozycji i jasnością wyводу. Temat wolności ujmując autorka przede wszystkim w aspekcie egzystencjalnym, ale przecież nie można pominąć wymiaru biograficznego, literackiego, historycznego, psychologicznego, politycznego. Siłą rzeczy badaczka musi to robić skrótowo, ale nazbyt chyba demonizuje obraz Rosji i rosyjskiej despotii, trudno się też niekiedy oprzeć wrażeniu, że pewne zjawiska i fakty ocenia z perspektywy dzisiejszej świadomości, naszego rozumienia demokracji czy liberalizmu (na przykład – Puszkina zesłany został bez sądu).

Polska badaczka romantyzmu ujmując biografię poety jako bardziej tragiczną, niż była w rzeczywistości, zbyt upiorna wydaje się wizja jego losu i totalnego wręcz zniewolenia. Cały tekst jest ilustracją tezy, że romantyk powinien być wolny, bo niewola jest zmurą życia. W efekcie nakreślony przez badaczkę portret Puszkina jest jedną z jego możliwych hipostaz. Zachodzi przy tym obawa nadmiernej mitologizacji znaczenia i losów poety. Chodzi o inny oczywiście mit niż ten, jaki tworzyła nauka radziecka, kreując Puszkina na oficjalnego poetę państwowego numer jeden. Tu warto przywołać eseje Jurija Drużnikowa, który demaskuje świat radzieckiej mitologii, obejmującej nie tylko politykę, historię, ekonomię czy filozofię, ale także historię literatury rosyjskiej. Przed laty wiele hałasu zrobiła książka Abrama Terca (Andrieja Siniawskiego) *Spacery z Puszkinem* (1976), wywołując gwałtowne polemiki w środowisku emigracji rosyjskiej, ale także w kraju. Terc pisał: „Być może prościej zrozumieć Puszkina nie od wejścia frontowego, zastawionego wieńcami laurowymi i popiersiami z oznakami szlachetności na czole, a przy pomocy anegdotycznych karykatur, jakimi ulica odwodziła się od pocie jakby w odwet za jego hałaśliwą sławę”. Dla Terca Puszkina to poeta, który od razu stał się gwiazdą, jego wyskoki sprzyjały popularności, a ta musiała odbić się na osobowości. Poeta czuł na sobie ciekawe spojrzenia, to go cieszyło, później, z wiekiem, przyszło uspokojenie. Terc dowodzi, że Puszkina nie ciągnął za sobą, jak Lermontow, motywu samotnej komety, przekształcając swą biografię w mit o prześladowanym poecie. Nie pozował ani na Napoleona, ani na Byrona. Badacze natomiast, zauważa Terc, często starają się „podciągnąć” człowieka pod Poetę.

Zielińska interpretuje człowieka jako poetę tragicznego, którego prywatne enklawy zachowań nie zaspokajały potrzeby wolności. Niekiedy, idąc tropem innych komentatorów, wyraźnie nadinterpretowuje – gdy na przykład zwykłą zabawę w przebierankę wyjaśnia jako próbę poszerzenia własnej egzystencji o inny wymiar narodowy czy społeczny. Podobnie jest, gdy całkiem na serio traktuje słowa poety z listu do gubernatora, że woli uwięzienie w twierdzy od domowego piekła w Michajłowskoje. Albo stwierdzając, że zamilowanie Puszkina do kart, skłonność do hazardu to skutek wewnętrznego rozdarcia pomiędzy dążeniem do wolności a poddaniem się losowi – a Puszkina po prostu lubił grać w karty. Czasami w trakcie lektury nie chcemy się godzić z autorką, ale później, gdy pokazuje problem z innej strony, przekonuje nas w pełni. Jej esej, mimo pewnych zastrzeżeń, uzupełnia wiedzę o Puszkinie, znanym w Polsce z wielu już opracowań rusycystów – Lednickiego, Galstera, Toporowskiego, Woroszyńskiego. Dodać trzeba do tej listy przetłuma-

Roztrząsania i rozbiory

czoną z rosyjskiego książkę Łotmana *Aleksander Puszkina*, wydaną w serii „Ludzie Żywi” i poprzedzoną słowem wstępnym Galstera.

Pozostałe teksty mają charakter komparatystyczny, lecz nie o aspekt recepcyjny, kontaktologiczny badaczce chodzi. Jej ambicje są głębsze – pragnie dowiedzieć się, co czerpał Mickiewicz z myśli rosyjskiej i co brano w Rosji od niego. W naukowo najcenniejszym, w wielu tezach i interpretacjach mającym walor odkrywczoci, tekście „*Ustęp*” III części „*Dziadów*” i jego rosyjskie konteksty Zielińska stwierdza, że dzieło polskiego poety to pierwsza pełna romantyczna synteza Petersburga, a polski poeta wyprzedził Rosjan, w których literaturze „tekst petersburski” stanowi nurt ważny poznawczo i ideowo.

Temat Mickiewicz i Puszkina to w literaturoznawstwie, tak polskim jak i rosyjskim, często już penetrowany obszar badawczy. Zielińskiej udaje się wszakże powiedzieć coś nowego, jej wnikliwe interpretacje, subtelne spostrzeżenia i trafne intuicje budzą podziw. Badaczka nie próbuje zmienić dotychczasowej całościowej wizji tekstu Mickiewicza, pragnie ją natomiast uszczegółowić, znaleźć w niej takie momenty, na które można spojrzeć inaczej i dostrzec ich nowe walory.

Zielińska interpretuje aspekt ideowy utworu, podkreśla, że dla Mickiewicza Petersburg był Rosją. „Stara stolica”, która stanie się największą wartością dla słowianofilów i będzie symbolizować ich marzenia o prawdziwej Rusi, jest u Mickiewicza poza polem obserwacji historiozoficznych i ocen ideowych. U autora *Ustępu* słychać jednak echa tej słynnej utopii retrospektywnej. „Nowa stolica” staje się dla poety ucieleśnieniem idei samodzielnia. Dezawuuje natomiast Petersburg jako drugi Rzym. Warto tu przypomnieć, że z innych pozycji ideowych przeciwstawiał te dwa miasta Gogol, autor znakomitych *Opowieści petersburskich*. Dla niego Wieczne Miasto było symbolem harmonii, co ukazał w jednej ze swych mniej może znanych nowel – zatytułowanej właśnie *Rzym*. W mieście tym, jak wiemy, upłynęła spora część jego życia. Inne znane miasto-symbol, Babilon, odnosi autorka do języka ezopowego poezji dekabrystów i zakłada, że ich teksty mogły być Mickiewiczowi znane (np. wiersz W. Grigoriewa *Upadek Babilonu*).

Zielińska szuka pokrewieństw dzieła Mickiewicza z literaturą rosyjską. Zwraca uwagę na utwory, jakich dotąd w polonistyce nie odnotowywano. Prawda, że są one nie najwyższych lotów, a nazwiska ich autorów nawet dla rusycystów brzmią dość egzotycznie. Dziś trudno jest z całą pewnością ustalić, czy nasz poeta znał te teksty. Nie wiemy też na pewno, kogo z rosyjskich poetów sportretował Mickiewicz w scenie pod Pomnikiem. Sporo na ten temat napisano. Być może na próżno szukać tu historycznego prototypu, a mamy do czynienia, jak sugeruje autorka, z syntetycznym wizerunkiem poety, najpewniej z kręgu dekabrystów.

Omawiany szkic Zielińskiej jest niezwykle bogaty poznawczo. Podejmuje wiele wątków i naświetla je po nowemu. Często są to jedynie wypowiedziane intuicje, które wymagałyby głębszego uzasadnienia, uszczegółowienia. Niektóre idee podpowiadają autorce, co zrozumiałe, badacze rosyjscy, zwłaszcza J. Łotman, także Toporow. Ale świeżość odczytania Mickiewicza w aspekcie „rosyjskim” budzi po-

Suchanek Wokół Puszkina i Mickiewicza

dziw. Chciałoby się, by Marta Zielińska napisała obszerną monografię, bowiem temat Mickiewicz i Rosja, Mickiewicz i Puszkina nadal nie jest jeszcze zamknięty.

Dwa świetne eseje z książki Zielińskiej zbudowane są na podobnym motywie – śmierci jako kary za działalność opozycyjną, za walkę z reżymem. Zgodnie z tytułem książki, jeden z nich dotyczy Polaków, drugi Rosjan, chociaż w ówczesnej epoce pokazani w esejach buntownicy działali na terenie tego samego państwa. I choć jedni i drudzy byli poddanymi wspólnego samodzielnego władcy, ich sytuacja egzystencjalna, polityczna i psychologiczna była biegunowo odmienna. Jedni byli wrogami zaborcy, drudzy walczyli o inny ustrój i bardziej ucywilizowaną władzę. W tekstach *Romantyczni skazańcy* i *carski teatr grozy* i *Od pięciu ofiar do pięciu szubienic* opisuje Zielińska odmiennosć doświadczenia śmierci i w rzeczy samej pokazuje dwa odmienne romantyzmy. Trafnie ujmują to jej słowa: „W Polsce umierało z premedytacją, bo zgon heroiczny jednostki stanowił jedyną niekiedy szansę życia narodu”, zaś w przypadku Rosjan „ich ojczyzna żyła – nie mogła zatem powstać wspólna religia śmierci. Na jej spotkanie udawano się samotnie”.

Ostatni wreszcie esej Zielińskiej *Poeta i świat, czyli Raskolnikow po polsku*, to błyskotliwa interpretacja powieści Kraszewskiego, ale ma ona najmniej wspólnego z literaturą rosyjską, tym bardziej z romantyzmem. Zasygnalizowane w tytule skojarzenie, choć nie pozbawione sensu, jest tu jednak zbyt odległe i dlatego, mając tego świadomość, Autorka niezbyt się go trzyma.

Książka Marty Zielińskiej to nowe słowo w polonistyce i rusycystyce jednocześnie. I na pewno Autorka, zgłaszając w słowie wstępnym różne tematy do opracowania, przesadza, powiadając: „Moja książka – wobec tego bogactwa – prezentuje się dość skromnie. Stanowi po prostu wstępną próbę penetracji różnych zagadnień bez udzielania ostatecznych odpowiedzi”. Ma ona, podkreślmy to mocno, walor rzadki – jest naukowa w ścisłym tego słowa znaczeniu, a jednocześnie, dzięki formie wykładu, może trafić do rąk czytelnika nie zawodowego. Niewielu badaczy potrafi tak pisać, u Zielińskiej przezroczysty styl ułatwia lekturę i raz jeszcze dowodzi, że naukowość nie musi oznaczać hermetyczności języka, przesyconego często słownictwem odpychającym swą koturnowością, niezrozumiałością, a nierzadko i pretensjonalnością. Ale nie tylko jakość przekazu świadczy o wadze książki warszawskiej badaczki. Jej walor ujawnia się przede wszystkim w warstwie poznawczej, Autorka nie powiela sądów utrwalonych już w nauce, jej dociekliwość badawcza, niezwykła naukowa intuicja, przenikliwość i umiejętność interpretacji pozwalają dostrzec i odpowiednio zanalizować zjawiska i fakty, które dotąd umykały uwadze. Rusycysta z satysfakcją podkreśla kompetencję rusycystyczną badaczki. Jest ona niezbędna, by powstało całościowe dzieło o związkach literackich i kulturalnych epoki romantyzmu. Książka Marty Zielińskiej jest istotnym krokiem na drodze ku temu celowi.

Mur twój u twoich poetów

Związki wierszy i miejsc nigdy nie są proste, a co dopiero w poezji polskich emigrantów. Pisząc *Jerozolimę i Babilon*¹ Wojciech Ligęza wybrał zatem temat trudny i ciekawy. Literatura i miasto zawsze tworzyły wspólną przestrzeń znaczeń, w której miejsca opowiadały swoje historie, a poezja współtworzyła prywatne i narodowe legendy miejsc. Przestrzeń miasta mogła być postrzegana jako układ znaków kultury, literatura z kolei jako ich duchowa przestrzeń. Wygnanie i wojna zburzyły jednak tę równowagę. Poezja emigrantów musiała poradzić sobie z utratą ojczystych miejsc i w tej sytuacji zaczęła tworzyć własne mity. Ligęza zbiera je i porządkuje wedle najbardziej wyrazistych ujęć, tworząc imponującą panoramę emigracyjnej topiki miasta. Jakby mimochodem odsłania mechanizm powstawania mitów miejsca i ich życia w poezji oraz swoistą dialektykę przeżywania realnej przestrzeni i jej poetyckich obrazów.

Wzdłuż tak wytyczonej osi rozwija się opowieść o obcości i zadowoleniu. Stosunek do miejsc — także widzianych przez pryzmat poezji — okazuje się ośrodkiem, wokół którego krystalizuje się emigracyjna tożsamość. W ujęciu Ligęzy zawieszenie między przestrzenią ojczystą a miastami wygnania urasta do zasadniczego problemu kondycji emigrantów. Emigracyjni poeci muszą podkreślać i wzmagać wyobcowanie, żeby dać świadectwo wierności i tęsknoty za krajem. Nic też dziwnego, że w tak wielu wierszach i na tak różne sposoby rozgrywają sprawę miasta, tego przechowywanego w pamięci i tego, w które rzucił ich los.

Utracona ojczyzna to stały punkt odniesienia tej twórczości. Wyobrażenia emigracyjnych poetów pielęgnuje podwójne wspomnienie szczęścia i zniszczenia, pozostając przy tym pod przemożnym wpływem tradycji romantycznej, która jeszcze raz zostaje uznana za obowiązujący wzór polskiego przeżywania utraty niepod-

^{1/} W. Ligęza *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

Żukowski Mur twój u twoich poetów

ległości. Już w czasie wojny pierwsi poeci na obczyźnie przywoływali obrazy miast walczących i obróconych w gruzy. Oba wzory najpełniej realizują się w wizerunku Warszawy, która staje się ośrodkiem wojennego i emigracyjnego mitu — symbolicznym centrum polskości. W poezji heroizm i zagłada miasta promieniają sensem na wygnańców, postrzegających własne losy na tle losów stolicy. Żołnierze na dalekich frontach giną za Warszawę, włączając się niejako w jej walkę, cywile za granicą wyrzucają sobie, że znaleźli się z dala od narodowego centrum. Tylko tam toczy się bowiem historia zasługująca na miano prawdziwej i tylko w niej rozpoznać można moralny — często tłumaczony mesjanistycznie — sens zdarzeń.

Świadomość emigracyjną miał jednak ostatecznie ukształtować nie topos „miasta heroicznego”, ale „miasta popiołów”. *Jerozolima i Babilon* pokazuje, jak ogromniszyszczeń i ofiar każe poetom wracać do katastrofy i snuć nostalgiczne wspomnienia utraconych rajów. Pamięć staje się raną produkującą obrazy miast zamienionych w cmentarze. Poezja emigracyjna bierze na siebie niemożliwe i przez to bolesne zadanie powrotu do nie istniejącego. W poetyckiej przestrzeni grobów spotykają się obrazy Warszawy, Wilna, Lwowa i miasteczek galicyjskich. Z jeremiaszowych lamentów nad ruinami rodzi się nakaz pamięci o umarłych ludziach i miejscach. Traumatyczny regres do katastrofy to także ważny wątek wierszy podejmujących temat holocaustu. Wojciech Ligęza wyodrębnia niezwykle ciekawe pod tym względem utwory Henryka Grynberga, Wacława Iwaniuka i Józefa Łobodowskiego, które wpisują się w retorykę pamięci o ofiarach, z tą jednak różnicą, że obszar grobów pochłania najgłębsze rejony wyobraźni, rozbijając język, uniemożliwiając piękno i zagradzając drogę do ożywianej we wspomnieniu Arkadii. W poezji tej niemożliwe jest oscylowanie między świadomością straty a poetyckimi próbami odbudowania zniszczonych miast w żywiole języka. Próbę tę podjęli jednak inni poeci emigracyjni. Lechoń i Wierzyński odnowili toposy, będące swoistymi technikami wierności wobec ojczystych miast, a właściwie wobec ich obrazów utrwalconych w poezji.

Jeszcze heroiczna Warszawa wierszy wojennych była symbolem w podwójnym sensie: miejscem na ziemi z jego ulicami, domami i ludźmi oraz miastem poetów. W warunkach spełnionej katastrofy polskie miasta zaczęły wieść żywot wyłącznie poetycki. Przenikanie się miejsc i słów, dobrze znane w historii poezji, nabiera w tym kontekście szczególnego sensu. Przesiąknięta znaczeniami domowa przestrzeń istnieje już tylko w języku i pamięci. Z powierzchni ziemi zniknęły symboliczne miejsca albo opowiadają całkiem inne, obce historie, do czego przyjdzie jeszcze powrócić. Literacka przestrzeń miast poetów emigracyjnych zastępuje przestrzeń realną. Sakralne centrum polskości przenosi się w świat grobów i wspomnień utrwalconych w słowie. O tożsamości emigranta można zatem mówić tylko, odnosząc ją do zestawu toposów i motywów, które coraz bardziej nieruchomieją, tworząc sztywny plan postrzegania dawnych i współczesnych miast.

Kiedy Lechoń pisał w *Wierszu dla Warszawy*: „Warszawo wiecznie wolna, ty jesteś jak zdrowie”, zasadnicze osie tego planu były już wytyczone. Parafraza Mickiewiczowskiej *I n w o k a c j i* przywoływała romantyczny emigracyjny kodeks

Roztrząsania i rozbiory

pielgrzymowania do Polski, który podniecał tęsknotę i gotowość powrotu oraz nakazywał odrzucić pokusę osiedlenia się na obczyźnie. Lechoń wprowadził jednak do tego kanonu istotną zmianę. „Warszawa wiecznie wolna” nie jest bowiem postulatem politycznym, ale utraconym sakralnym miejscem melancholijnej poezji. Ideałowi temu nie mogą dorównać ani realne miasta w Polsce, ani te, do których losy rzuciły powojennych emigrantów. Nie może mu sprostać przede wszystkim nowa Warszawa, która w porównaniu z fantazmatyczną okazuje się fałszywa i obca. W odbudowanym mieście tym samym na pozór miejscom nadano znaczenia z innego języka. Poeci zabłąkani w te okolice muszą być wygnańcami tak samo jak emigranci, o czym świadczy los Tuwima albo Staffa z wierszy Lechonia (*Tuwim i Bajka warszawska*). Obaj muszą szukać zadowolenia w dziedzinie wyobraźni i literatury. To samo robi na obczyźnie sam Lechoń oraz wielu innych, którzy budują w poezji własną Warszawę i odtwarzają w najdrobniejszych szczegółach drogie miejsca, aby tam odgrywać narodowe dramaty albo sceny z własnej symbolicznej biografii.

Przytaczane przez Ligęzę przykłady dowodzą, że podobny gest prowadzi do pojęcia wielkich miast Europy i Ameryki. Żadne z nich nie może wytrzymać porównania z poetyckim archetypem miejsca naznaczonego polskością, czy to będzie wiejski dworek, czy ulice dzieciństwa. Mechanizm kontrastu jest nie tylko pretekstem do niezliczonych inwektyw rzucanych na „wielopiętrową wszetecznicę”, ale całkowicie izoluje od krytykowanych w taki sposób metropolii. Oskarżenia są z reguły dość ograne i konwencjonalne. Poeci emigracyjni nie sięgają po mity miast, w których osiedli, a przecież większość z nich ma swoje piwnice, czarnych bohaterów i legendarne miejsca, żeby wspomnieć tylko o miastach amerykańskich, których portrety tyle razy pojawiały się w kulturze masowej. Wśród tak wielu motywów i cytatów przytaczanych w *Jerozolimie* i *Babilonie* równie rzadko zdarzają się wiersze, które potrafią poza konwencją dostrzec koloryt miejsca ze specyfiką architektury, układu przestrzeni czy nastroju.

Wyjątkiem jest twórczość Stanisława Barańczaka, której Ligęza poświęca, niestety, mało uwagi, nie wydobywając jej odrębności. Sama *Podróż zimowa* daje jedyną w swoim rodzaju poetycką panoramę nowoczesnego miasta. Barańczak penetruje przestrzenie obce tradycji, nie malownicze i wydawałoby się — banalne. Nie kończące się przedmieścia amerykańskiego megalopolis to pejzaż, który stosunkowo najłatwiej odnieść do czegoś znanego. Ale przestrzeń miasta to także wnętrza samochodów, z których każdy jest zamkniętym w sobie światem. Ich nocny ruch na wielopasmowych autostradach, tunele, mijanie się i spotkania przez boczne szyby przy krótkich postojach na światłach, migające sceny we wstecznych lusterkach czy poświęta tablic rozdzielczych tworzą nowe układy poetyckich znaczeń (pieśni IX, XIX, XX, XXI z *Podróży zimowej*). Miasto Barańczaka ironicznie gra ze swoimi literackimi pierwowzorami, a symboliczne przestrzenie tradycji zyskują nieoczekiwane odpowiedniki. Przykładem może być *Pieśń X*, w której czarny lej w ekranie wyłączanego telewizora zastępuje głębię piwnic z ich mroczną tajemnicą.

Żukowski Mur twój u twoich poetów

W wierszach Barańczaka przestrzeń i język łączą się w nie znane dotąd oryginalne sploty sensów. Na tle emigracyjnych ujęć tematu miasta poezja ta to zjawisko całkowicie odrębne. Tak ważne dla emigrantów poczucie obcości miejsc połączone z potrzebą zadomowienia traktowane jest jako sprzeczność sięgająca podstaw ludzkiego bytu. Poezja emigracyjna, omawiana w książce Ligeży, rozgrywa ten kontrast inaczej, z reguły wpisując go w ramy patriotycznego rytuału. Nakaz postrzegania przestrzeni w odniesieniu do poetyckiego archetypu sprawia, że poczucie wyobcowania i niewrażliwość na specyfikę miast wygnania stają się miarą wierności. Są cnotą potwierdzającą przynależność do poezji, która stała się wzorem polskiej przestrzeni.

Wojciech Ligeża kończy swój katalog obrazów miast w poezji emigracyjnej na przestrzeniach zadomowienia. Co ciekawe, w osławianiu obcych miejsc uczestniczą te same motywy, które miały utwierdzać w nieprzejednanej tęsknocie za Polską. W ramach emigracyjnego myślenia o mieście dokonuje się charakterystyczny przewrót, który nie narusza jednak najgłębszych warstw kanonu. Wiersze twórców emigracyjnych są świadectwem promieniowania poetyckiego wzoru na obszary wygnania. Sensy poezji powoli zawłaszczają i strukturyzują realną przestrzeń. Łagodnie bolesne poczucie kontrastu rzeczywistości i wspomnień, które tyle razy dawało o sobie znać w przekleństwach wymierzonych w wielkie metropolie albo w obrazach miast podwójnych. Przywoływanie nostalgicznego wzoru służy raczej szukaniu analogii. Droga do zadomowienia wiedzie przez przedmieścia i przestrzenie prywatne, które najłatwiej poddają się porównaniu z wiejską Arkadią dworzków albo kochanymi ulicami dzieciństwa. Miejsca obłaskawiane poezją prześiąkają znajomymi znaczeniami. Wydobyty przez Ligezę nurt miejskich bukolik potwierdza tę prawidłowość. Poeci emigracyjni pozostają nie tylko w kręgu znanych obrazów, ale i gatunków uznawanych za swoiście polskie. W ogrodach obcych miast odnajdują jedność z poetyckim archetypem.

Opowieść o miastach emigrantów zatacza w ten sposób koło wokół poetyckiego centrum. Paradygmat opisany przez Wojciecha Ligezę kryje jednak w sobie pewien paradoks. Emigranci, których los rzuca po tyłu krajach świata, są zamknięci na doświadczenie podróży jako spotkania z innością. Widzą odwiedzane miasta prawie wyłącznie przez odniesienie do wyidealizowanego obrazu miejsc młodości. *Jerozolima i Babilon* pokazuje, jak wiele motywów rodzi się z tego odniesienia i jak są one różnorodne, lecz nie sposób zaprzeczyć, że ich repertuar już się zapewne wyczerpał. Żywe rejon poezji rozciągają się poza granicami emigracyjnego paradygmatu. Żeby do nich dotrzeć, trzeba jednak śmiałości takiego poety jak Stanisław Barańczak, który potrafi czerpać z tradycji, narzucając jej własne reguły gry.

Tomasz ŻUKOWSKI

Poeta i jego czytelnik

Jan Błoński zaczął pisać o Miłoszu jeszcze w czasach, kiedy tylko nazwisko poety, pojawiające się czasem w druku, stanowiło nikły ślad pamięci o banicie w państwie cenzury. Recenzję *Doliny Issy* mógł zamieścić „Przegląd Kulturalny” na fali popaździernikowej odwilży, artykuł z „Miesięcznika Literackiego” o *Biegunach poezji* – stronie Miłosza i stronie Przybosa – pochodzi natomiast z okresu liberalizmu pierwszych lat Gierkowskich – skądinąd niezbyt konsekwentnego, bo w tym samym czasie zdjęto wszak w „Tekstach” krótkie omówienie *Prywatnych obowiązków*. Reszta z kilkunastu innych esejów Błońskiego, zebranych w książce *Miłosz jak świat*^{1/}, ujrzała światło dzienne druku już po roku 1980. Rzeczom pisanym w różnych warunkach historycznych i dla różnych adresatów nadaje tu jedność podziw, jakim autor niezmiennie darzy poetę, i niemal miłosna uwaga, z jaką go czyta od wielu lat.

Od uzyskania przez Miłosza sztokholmskich laurów opublikowano o nim wiele prac, starających się nadrobić choćby częściowo stracony czas przymusowego milczenia, które niemal szczerze otaczało twórczość emigranta w ciągu trzech dekad. Pionierska i cenna monografia Aleksandra Fiuta powstała jeszcze w latach siedemdziesiątych; potem nobliście poświęcono niejedną pieczętowi opracowaną rozprawę doktorską i habilitacyjną. Tymczasem profesor Błoński pisze o nim ze skromnej, jak sam zaznacza, perspektywy „czytelnika, wielbiciela, sprawozdawcy”. Jego odczytanie Miłosza, a właściwie żarliwe wczytanie się w poetę, w założeniu przewrotnie naiwne, przeciwstawia się świadomie naukowemu elukubracjom. Deklarowana naiwność połączona z błyskotliwymi i erudycyjnymi refleksjami sygnalizuje dziecięcą bezpośredniość i żywiołową ciekawość towarzyszącą penetracji Miłoszowego świata.

^{1/} J. Błoński *Miłosz jak świat*, Kraków, „Znak” 1998.

Kiślak Poeta i jego czytelnik

Już przed wojną twórczość autora *Trzech zim*, o czym autor przypomina na wstępie pierwszego z esejów książki, właściwie nie została zrozumiana, mimo iż krytycy interesowali się tym niezwyklejtomikiem. Dzisiejsze kłopoty z lekturą Miłosza mogą wynikać natomiast już nie z braku interpretacyjnych kluczy do uderzającego nowością zjawiska poetyckiego, ile ze skłonności do uproszczeń. Sam Miłosz przytaczał nieraz powiedzonko Valéry'ego, przypominając, że etykietkami nie można się pożywić. Błoński, prawdziwy smakosz literatury, lubi odrzucać i kwestionować etykiety, do których łatwo przywykła polonistyka, bo pozwoliłyby nąpręde określić miejsce wielkiego nieobecnego powracającego do polskiej literatury. Pomogły szybko zaszufladkować go i ośwoić się z jego niezwykłością. Wokół tej poezji o zwodniczej prostocie zdążyła już narosnąć twarda skorupa stereotypów. Błoński ją rozbija – analizuje i częściowo podważa określenia, które do Miłosza przyłgnęły, zwracając uwagę na nie tak znów często dostrzegane w nich antynomie: „awangardzista” omija w gruncie rzeczy pułapki awangardy, „katastrofista” głosi nadzieję, deklaracje efemerycznego literackiego pisma niewiele mają wspólnego z poetyką „żagarysty”, rzekomy zaś „symbolista” krytykuje żarliwie wywodzącą się z symbolizmu filozofię sztuki.

Błoński jest w gruncie rzeczy bardzo podejrzliwym czytelnikiem, nie przyjmuje z dobrą wiarą ani cudzych egzegez, ani też autorskich deklaracji. Kładzie nacisk na rozróżnienie między poetyką sformułowaną a realizowaną. Unika więc pułapki, w którą często wpadają interpretujący Miłosza, zazwyczaj poruszający się po obszarze wytyczonym przez samego twórcę, przez jego autokomentarze i wypowiedzi o literaturze. Przedmiotem zainteresowania Błońskiego są natomiast „immanentne cechy poetyki Miłosza”, swoisty język poetycki. Książkę, której układ wyznacza chronologia dzieła poety, przenika fascynacja jego niezwyklej dynamiką, proteuszowością, polifonicznością, kontrapunktowym współlistnieniem różnych głosów. Wielogłosowość – to motyw przewodni tego wcztytywania się – i wsłuchiwanie się – w poezję.

Sam Błoński, obdarzony wspaniałym słuchem językowym, porównuje swoją lekturę do śledzenia muzycznego kwartetu: nie lubi homofonii, jak też dążenia do sztucznej jednolitości wypowiedzi. Przyglądając się twórczej drodze Miłosza podkreśla jej momenty dramatyczne, nie szuka *par force* intelektualnej konsekwencji i nie czyni z niej cnoty kardynalnej. W tej przenikliwej lekcji twórczość poety – a także jego życiorys – jawi się jako zbiór paradoksów. To paradoks „daje Błońskiemu do myślenia”. Według autora niezastąpionej książki o Sępie-Szarzyńskim, najbardziej twórcze jest to, co wewnętrznie rozdwojone, rozdarte, sprzeczne. Sprzeczności, nad którymi prześlizgują się łatwe klasyfikacje, znamionują pełne napięcia poszukiwanie prawdy, wyznaczają przestrzeń dialogu. Każdy wielki artysta zdaje się kształtować swe dzieło wbrew sobie, pod naciskiem różnych propozycji. Błoński jak nikt inny potrafi wydobyć je z poezji Miłosza i umiejscowić wśród wielu nurtów intelektualnych dwudziestego wieku, w jego „konstelacji myśli”. W kontekstach czasem już zapoznanych, mimo ich niewątpliwej wagi, jak neotomizm Maritaina, czasem niedocenionych, czasem rozumianych powierzchownie.

Roztrząsania i rozbiory

Czyni to z niewymuszonym wdziękiem erudyty, swobodnie poruszającego się po wielu obszarach literackich, z niezwykle darem syntetycznego, zwięzłego i trafnego przedstawienia istoty trudnej nieraz problematyki.

Miłosz znalazł więc w Błońskim wyjątkowego czytelnika – także dlatego, że łączy ich podobny stosunek do literatury. Obydwaj ufają tradycji, małej ludzkiej wieczności, trwającej na półkach z książkami, i sądzą, że twórcze wykorzystanie doświadczeń poprzedników jest co najmniej równie oryginalne, jak awangardowe eksperymenty. Dla obydwu tradycja jest wciąż żywa, zawiera twórcze fermenty, nie odkryte jeszcze możliwości literatury. Głównym kryterium podziału twórczości poety na trzy fazy, jakiego dokonuje Błoński we wstępie², jest tradycja właśnie, odgrywająca znaczącą rolę w formowaniu osobowości poetyckiej Miłosza. Marksi-zujący debiutant z „Zagarów” tworzy pod znakiem romantyzmu, z którego przejął przeświadczenie o społecznej roli poety, natomiast artysta dystansujący się od wojennej konspiracji i poszukujący swej dojrzałości – pod znakiem klasycyzmu. W książce wiele miejsca i błyskotliwych uwag poświęcono stosunkowi Miłosza do Mickiewicza, w którym już wileński debiutant widział archetyp twórcy – naznaczonego, jak pisze Błoński, wybraństwem i wygnaniem, oddzielonego od społeczeństwa. W literackiej hierarchii Miłosza pierwszy z wieszczów zajmuje miejsce osobne, różne od romantyków, zwykle traktowanych bardzo krytycznie. I jego własne miejsce w literaturze, jakie wyznaczają mu szkice Błońskiego, nie uciekającego się do powierzchownych klasyfikacji, też jest osobne.

Podobnie jak Miłosz, Błoński czyta literaturę także i z zacięciem socjologa, ceni w niej diagnozę stanu społeczeństwa, odzwierciedlenie rzeczywistości historycznej, szuka w słowie pisanym całości ludzkich doświadczeń, reakcji na wyzwania wieku, lęków, nadziei, złudzeń. Mógłby niemal powtórzyć deklarację autora *Prywatnych obowiązków*: „I właściwie nie obchodzi mnie literatura...” – ale przygody z historią, zawiklane losy ludzi w „toczących się dziejach”. Toteż Błoński podkreśla związki Miłosza z etosem szlacheckim i tradycją gawędy, a w jego poetyckiej frazie widzi odbicie języka inteligencji kresowej lat dwudziestych. Ostateczną instancję interpretacji stanowi właśnie doświadczenie historii i historyczna empatia, które umożliwiają błyskotliwe uogólnienia. Błoński, pisarz wszechstronny, jest jednak Filidorem i Anty-Filidorem jednocześnie – syntetycznym ujęciom towarzyszą znakomite analizy *Traktatu poetyckiego*, pojedynczych wierszy³ czy też motywów, a nawet jednej biblijnej frazy, której tłumaczenie, na tle innych przekładów, jak w soczewce skupia charakterystyczną cielesność swoistej teologii Miłosza.

Błoński, podobnie jak Miłosz, ceni też energię i dokładność słowa, nie lubi języka, który „oporządza sam siebie”. Obydwaj, poeta i jego czytelnik, traktują twór-

^{2/} Zapewne już niedługo będzie można skonfrontować ten podział z własną periodyzacją poety, w korespondencji z Aleksandrem Watem, której edycję przygotowuje „Czytelnik”.

^{3/} Wśród miłoszianów zebranych w tej książce zabrakło analizy utworu *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, która otwiera inną książkę Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*.

czość literacką służebnie i podkreślają obowiązek *mimesis*. I dla obydwu naśladownictwo wywodzi się z akceptacji świata, stanowi pochwałę bytu, ale również płaszczyznę dialogu. *Mimesis* u Miłosza staje się w końcu wypełnieniem obowiązku wobec umarłych, stwarza język wspólny żywym i tym, którzy odeszli, a których może przywrócić do istnienia. Dla Błońskiego także najważniejszy jest wymiar moralno-religijny literatury, skłonność metafizyczna, przeniesienie *profanum* codzienności w sferę *sacrum*, sakralizacja osobistego doświadczenia, ale nie tylko w wymiarze indywidualnym, również społecznym. Tłem trwającego od wielu lat dialogu poety i jego czytelnika jest poszukiwanie utraconej prawdy i zaginionego, religijnego paradygmatu wyobraźni.

Błoński dialoguje też ze swoimi czytelnikami. Mistrz interpretacyjnej metafory, często posługuje się w artykułach krytycznych, jak Miłosz w poezji, barwnymi kolokwializmami – np. w recenzji *Doliny Issy*, nawiązującej do tak ważnej w powieści symboliki łowów: „Naprawdę Miłosz nie «patrzy» na piękno rzeczy: on je dopada, jak pies zwierzynę”. Książka Błońskiego zadaje dużo pytań i pozostawia wiele kwestii otwartych, które wskazują nowe horyzonty „miłoszologii”. Ważne rzeczy mówi się tu lekko i mimochodem, a ciemne miejsca poezji Miłosza rozjaśniane są przystępnie. Odślaniają się zaskakujące powiązania między wierszami, jedność tej fascynującej różnorodnością twórczości. Błoński, którego sylwetkę kroczącą zamasyście umieścić rysownik na okładce książki, krąży wokół dzieła poety przez czterdzieści lat. Dał jego portret szkicowy, ale narysowany subtelną kreską, a przy tym widziany w ruchu, trójwymiarowy i dynamiczny. Czytelnik o maksymalnej kompetencji, wiernie towarzyszący poecie przez cztery dekady, otwiera szerzej furtkę do świata Miłosza.

Elżbieta KIŚLAK

Interpretacje

Magdalena SIWIEC

Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

Od początku XIX wieku na Paryż zwrócone były oczy całej Europy. Było to miasto Rewolucji Francuskiej, miejsce przewrotu dziejów. Później stało się ono stolicą Napoleona – największego męża epoki, który tu właśnie – w katedrze Notre-Dame – koronował się na cesarza. Potem świat patrzył na powrót Burbonów do Paryża, następnie obserwował go z niepokojem jako centrum wciąż nowych rewolucji i powstań. W tym burzliwym okresie rozwijał się intensywnie mit Paryża jako odwiecznego ośrodka dyktującego światu sposób postępowania polityczno-społecznego, ośrodka nauki i twórczości artystycznej, źródła wszelkiego rodzaju mód¹. Literatura także nawiązywała do tego mitu, zarówno w sensie pozytywnym, jak i negatywnym – tworząc anty-mit.

Paryż zmuszał do przyjęcia wobec niego określonego stanowiska. Wzbudzał uczucia uwielbienia lub nienawiści, fascynował i przerażał. Romantyczne postawy wobec Paryża rysują się ze szczególną wyrazistością, albowiem romantycy dalecy byli od obiektywizmu, rozumianego jako brak zaangażowania w stosunku do przedmiotu swej wypowiedzi, czy to literackiej, czy osobistej. Poetów, artystów zajmowały nie tylko wydarzenia mające tu miejsce, ale samo miasto urastało w ich oczach do rangi bohatera, żywego organizmu, rządzącego się własnymi prawami, mającego własne dążenia i cele.

Zamierzam przedstawić dwie wizje Paryża, które, mimo iż wydają się skrajnie różne, współlistnieją w literaturze romantycznej, czasem nawet w twórczości jed-

^{1/} W. Sauerlander w pracy *Medieval Paris, Center of European Taste. Fame and Realities* prezentuje proces tworzenia się tego mitu w okresie średniowiecza i stopień jego zgodności z rzeczywistością, w: *Paris. Center of Artistic Enlightenment*, red. G. Mauner, J. Chenault Porter, E. Bradford Smith, S. Scott Munshawer, Pensylwania 1988, t. 4. Autor prezentuje również romantyczną wizję Paryża średniowiecznego. Natomiast według P. Citrona, mit Paryża naprawdę narodził się dopiero w czasie rewolucji roku 1830 (*La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris 1961).

Interpretacje

nego autora. Nie skupię się, jak Christopher Prendergast², na samej przestrzeni urbanistycznej widzianej oczyma artysty, ale na nadawanym jej symbolicznym znaczeniu. Interesować mnie będą utwory o wartości poetyckiej, których przedmiotem jest Paryż, zdefiniowane przez Pierre'a Citrona w dziele *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire* jako takie, w których miasto realne ulega modyfikacji, stając się miastem fantastycznym, kreacją duchową, dziełem wyobraźni³. Skoncentruję się na wypowiedziach dwóch poetów francuskich: Gérarda de Nerval'a i Wiktora Hugo oraz dwóch wieszczów polskich: Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza⁴. Nie będzie to jednak proste przeciwstawienie stolicy Francji widzianej przez Polaków Paryżowi Francuzów. Albowiem z jednej strony można mówić o Paryżu piekielnym. Jest on zarówno przeklętym, znienawidzonym przez Słowackiego miastem, nazwanym przez niego „Nową Sodomą”, jak i obecnym w twórczości Nerval'a groźnym i fascynującym obszarem wędrówek inicjacyjnych, którego eksploracja niesie cierpienie i poznanie zarazem. Z drugiej strony, to miasto święte, które w przyszłości ma stać się „Nową Jerozolimą”. Taka wizja wylania się z dzieła Wiktora Hugo, ale i – w innym kształcie – z prelekcji paryskich Mickiewicza. Jest więc Paryż infernalny i Paryż niebiański, choć artystyczna realizacja miasta jako tematu literackiego jest wyjątkowa i niepowtarzalna u każdego z romantyków. Obraz metropolii nie jest stały, ewoluuje wraz ze zmianą perspektywy; sytuując się między piekłem a niebem, skłania się ku jednemu z tych ekstremów.

Paryż infernalny

Słowacki: przekleństwo i kara

Słowacki Paryża nie znosił i kiedy zabierał głos w jego sprawie, to głównie po to, by poddać go krytyce, przedstawić jako gniazdo wszelkiego zła albo pokazać jego

^{2/} Por.: Ch. Prendergast *Paris and the Nineteenth Century*, Cambridge USA 1992. Autor rozpatruje Paryż jako „przestrzeń” oglądaną z perspektywy *flâneura* (widok z kawiarni, panoramę, miasto podziemne, rynek, bulwary, barykady, parki i kanały), zajmuje go problem niedefiniowalnej tożsamości urbanistycznej.

^{3/} P. Citron *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*. Autora interesuje temat Paryża od jego pojawienia się w literaturze do roku 1862. Citron szczególnej analizie poddaje związany, według niego, nierozzerwalnie z dziełami romantycznymi mit Paryża – jego tworzenie się, naturę, elementy składowe, obrazy, aspekty, język, w końcu jego wygasanie i przekraczanie.

^{4/} Paryskie życie romantyków, między innymi Nerval'a, Mickiewicza i Słowackiego, i ich stosunek do francuskiej stolicy przedstawia J. Dackiewicz w fabularyzowanych opowiadaniach biograficznych pt. *W romantycznym Paryżu*, Warszawa 1966. Warto wspomnieć również o wiele wcześniejszej, zawierającej związane z francuską stolicą prace i listy, książce F. Hoesicka *Paryż*, Kraków 1923. W rozdz. IX *Paryż w literaturze polskiej* autor dokonuje przeglądu polskich utworów, w których – głównie jako tło wydarzeń – pojawia się Paryż.

Siwec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

prozaiczność i śmieszność. Pierwszy list napisany do matki po osiedleniu się poety w Paryżu przepełniony jest zachwytem nad wspaniałym miastem europejskim... Londynem, skąd Słowacki właśnie powrócił, w porównaniu z którym stolica Francji wypada blade i nieciekawie⁵. W kolejnych listach poeta często podkreśla upadek dawnej świetności stolicy Francji, blotnistość i przygnębiającą szarość jego ulic, monotonię. Wyznaje, iż przeniósł się do Paryża, nie wiedząc po co i dlaczego. Często zdradza pragnienie opuszczenia niechętnego mu miasta:

Chciałbym jak najprędzej wyrwać się z Paryża do jakiegoś cichego miasta Włoch, żeby samo miasto mogło przemawiać do mojej imaginacji – bo Paryż bardzo prozaiczny – szkaradny – ani tak świetny, jak był kiedyś dawniej.⁶

Mickiewicza to miasto przygarnęło, uznało w nim poetę-wieszczą, ofiarowało katedrę akademicką; Słowackiego przyjąć nie chciało. Mimo to nie opuścił go, a nawet – jak pisze Jarosław Iwaszkiewicz – zrosł się z nim o wiele mocniej niż jego wielki protagonista, przejął jego zwyczaje: jadał w Palais Royal, czytywał gazety w Tuileries...⁷.

Jak dowodzi korespondencja poety, Paryż czasami zachwycał go. Słowacki podziwiał piękno paryskich pałaców, z zainteresowaniem studiował eksponaty Luwru, jako ciekawostkę opisuje matce ulaną z armat napoleońskich kolumnę Vendôme. Lubi Lasek Buloński, przypominający mu wieś, a szczególnie upodobał sobie ogród Tuileries, który odwiedza od święta i na co dzień – dla przechadzki i lektury, a nawet w snach. Podziwiał również panoramę miasta ze szczytu kopuły Panteonu i ze wzgórza cmentarza Père-Lachaise⁸.

Jednakże Słowacki nigdy nie identyfikuje się z miastem, a nawet zwiedzając, dystansuje się do niego.

5/ Zob.: J. Słowacki *Listy do matki*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1952, t. 12, s. 30, list z 10 września 1831. Wszystkie cytaty i odwołania do dzieł Słowackiego według tego wydania.

6/ Tamże, s. 38, list z 10 grudnia 1831. Zob. też: tamże, s. 36, list z 20 października 1831, i s. 55, list z 7 marca 1832, oraz J. Słowacki *Dzieła*, t. 14, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, s. 102, list do M. Wiszniewskiego z 6 lutego 1839.

7/ Por.: J. Iwaszkiewicz *Wstęp* do: B. Horowicz *Paryż. Przystanki sentymentalne*, Warszawa 1974, s. 8–9. Zob.: J. Słowacki *Dzieła*, t. 13, *Listy do matki*, s. 33, list z 20 października 1831, i s. 107, list z 8 grudnia 1832, oraz t. 14, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, s. 111, list do H. Blotnickiego z 21 grudnia 1838.

8/ Zob.: J. Słowacki *Dzieła*, t. 13, *Listy do matki*, s. 30, list z 10 września 1831; s. 38, list z 10 grudnia 1831; s. 44, list z 24 stycznia 1832; s. 66, list z 26 maja 1832. O ogrodzie Tuileries zob.: tamże, s. 30, list z 10 września 1831; s. 33, list z 20 października 1831; s. 81, list z 30 lipca 1832, oraz J. Słowacki *Raptularz*, w: *Dzieła*, t. 11, *Pisma prozą*, cz. I, s. 200, notatka z 8 marca 1844. Panoramy Paryża zob.: *Dzieła*, t. 13, *Listy do matki*, s. 89, list z 3 września 1832, i s. 32, list z 20 października 1831.

Interpretacje

Widziałem śliczne panorama całego miasta – pisze matce o swej wizycie na Panteonie – mrowisko ludzi – gdzie sobie gwarzą, rodzą się i umierają [...].⁹

Oto spojrzenie romantyka, który w znaczeniu dosłownym i metaforycznym sytuuje się ponad szarym, paryskim tłumem. Jest zawsze wyalienowany w mieście, które odczuwa jako wrogie, którego problemy go nie dotyczą. Nawet ładny Paryż, jaki wyłania się z opisu dnia pojedynku z Ropelewskim, przedstawiony jest jako nieprzychylny poecie¹⁰. Oto z różą w ręku idzie przez Paryż, aby być może zakończyć tu życie, ale idzie samotnie; miasto to jest mu obce i on obcy wszystkiemu w tym mieście. Jednak postawa alienacji nie jest mu narzucona, przyjmuje ją dobrowolnie: czuje dumę, pewność płynącą z wewnętrznej siły i poczucia niezależności.

Kiedy Słowacki podziwia Paryż, jest to podziw negatywny. Pełna zachwytu kontemplacja miasta, uwieczniona w liście do matki z 20 października 1831 roku, stała się inspiracją do napisania poematu *Paryż*, który nie jest jednak wyrazem podziwu, ale surowym osądem nad piekielnym siedliskiem zbrodni. Obecność dokładnie tych samych elementów obrazu, tych samych uwag i refleksji, dowodzi dobitnie, że obydwie opisy – epistolarny i poetycki – mają to samo źródło. Oto fragment listu:

Jeden najmiłszy z wieczorów, który miałem w Paryżu, był na cmentarzu Pere la Chaise. Nic nie widziałem piękniejszego w tym rodzaju – za miastem wzgórze bardzo rozległe, którego pochyłość cała gęsto okryta grobami i zarosła cyprysami, przez które z trudnością przedrzeć się można – różne drogi krzyżują się w tym lesie – w cyprysach mnóstwo róży miesięcznych – białych, ale kwitnących wiecznie [...] we środku na górze jest mała kaplica – stamtąd wzrok po murawie, z wierzchołków cyprysowych utworzonej, spada w dół i z dala w dymie błękitnym pokazuje się cały Paryż ze swoimi gmachami – nad nim, gdy byłem, zachodziło słońce. [...] Dochodząc do cmentarza, pełno ogródków i sklepików obwieszonych wiankami ze świeżych i artyficyjnych kwiatów. To charakteryzuje Francuzów – każdy za kilka groszy dobrze pokaże innym swoją boleść, a kiedy da kilkanaście, to kwiaty z płótna aż po roku trzeba będzie odmienić.¹¹

Wiersz jest refleksją nad Paryżem z tego samego punktu widzenia, co w powyższym liście. Podmiot liryczny – obcy przybysz, smutny emigrant – kontempluje panoramę miasta ze wzgórza Père-Lachaise:

Z dala od miasta szukajmy napisów,
Gdzie wielki cmentarz zalega na górze.

^{9/} J. Słowacki *Dziela*, t. 13, *Listy do matki*, s. 89, list z 3 września 1832. O idei panoramy, także tej podziwianej ze szczytu Panteonu, mającej być znakiem utopijnego marzenia o jedności miasta, pisze Ch. Prendergast *Paris and...*, rozdz. 3 *The High View: Three Cityscapes*, s. 50. Natomiast P. Citron *La poésie...* (t. 1, rozdz. XV) określa nowe znaczenie, jakie tradycyjnemu tematowi panoramicznej kontemplacji miasta nadali romantycy.

^{10/} Zob.: J. Słowacki *Dziela*, t. 14, *Listy do krewnych...*, s. 145, list do Joanny Bobrowej z 16 czerwca 1841.

^{11/} J. Słowacki *Dziela*, t. 13, *Listy do matki*, s. 32, list z 20 października 1831.

Siwiec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

O! Jak tu smutno, kędy wśród cyprysów
Poblądle w cieniu chowają się róże.
A pod stopami – dalej – miasto w chmurze
Topi się we mgłach gasnących opalu...
A dla żałobnych rodzin przy tym murze
Przedają wianki z płótna lub z perkalu,
Aby dłużej świadczyły o kupionym żalu.¹²

Góra cmentarna, róże kwitnące wśród cyprysów, miasto wyłaniające się z mgły w promieniach zachodzącego słońca, kramy z kwiatami, które prowadzą tutaj do smutnej refleksji nad sztucznością uczuć teatralnie demonstrowanych za pieniądze, to elementy, które odnaleźć można w obydwu wypowiedziach poety.

Ale na tym kończą się zbieżności. Identyczna dla Słowackiego i dla podmiotu lirycznego jego wiersza sytuacja wyjściowa prowadzi do odmiennych wniosków. Miasto opisywane matce to konkretny i realny zbiór budynków, przedmiotów, elementów przyrody, nie obciążony żadnym dodatkowym znaczeniem. Paryż poetycki staje się gigantycznym, abstrakcyjnym tworem (potworem), przeciwstawiającym się Bogu, i skazanym na zagładę. To samodzielny podmiot działań, który ma własne cele, historię, przeznaczenie, do którego podmiot liryczny zwraca się bezpośrednio. Poeta pisze matce o „jednym z najmielszych wieczorów”, w wierszu jest to wieczór strasznego objawienia, wieczór klątwy i profecji. W liście urokliwa panorama budzi zachwyt („nie widziałem nic piękniejszego w tym rodzaju”), w *Paryżu* jest źródłem nienawiści i gniewu. Zmienia się i obraz, i jego znaczenie.

Juliusz Kleiner, omawiając ten liryk w swojej monografii, słusznie zauważa: „Ten Paryż, w którym jest wszystko, a więc także brud i zbrodnia, objawia mu się [Słowackiemu] tylko jako symbol i ognisko zbrodniczości świata”¹³. Dziwi się jednak, że Paryż nie zyskał sympatii Słowackiego, nie rozważa bowiem ideowych przyczyn takiego stanowiska poety. Dochodzi do wniosku, że mroczna, grobowa wizja stolicy Francji ma swe źródło w smutnym losie polskich wygnańców tutaj żyjących, a tęskniących za krajem, którym wszystko kojarzy się ze śmiercią. Ale nie można zgodzić się, że nastrój melancholijno-sentymentalny o podłożu nostalgicznym jest najważniejszym elementem tej kreacji lirycznej¹⁴. Wymowę ideolo-

^{12/} J. Słowacki *Dzieła*, t. 1, s. 53, *Paryż*.

^{13/} J. Kleiner *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1, Warszawa 1923, s. 154.

^{14/} Taka charakterystyka odnosi się natomiast doskonale do innego wiersza Słowackiego o Paryżu – do francuskiego *Fragmentu*, gdzie te same elementy miasta: gotycka katedra, kolumna Vendôme, most Zgody, cmentarz przywołane są, by ewokować smutek i przenieść „duszę utęsknioną” do kraju ojczystego. Cmentarny Paryż z *Fragmentu* wywołuje duchy Polski, podmiot liryczny jest tym, który wspomina na grobach to, co bezpowrotnie utracił. P. Citron, omawiając XIX-wieczne utwory podejmujące motyw śmierci Paryża, przywołuje obydwie wiersze Słowackiego (*Paryż* i *Fragment*), wskazując, iż miasto związane jest w nich z tematem piekła. Por. *La poésie...*, t. 1, s. 261, 309, 388, 427.

Interpretacje

giczną *Paryża* doskonale uchwycił Wiktor Weintraub, interpretując wiersz jako polemikę z *Paryżem* Alfreda de Vigny. Słowacki przeciwstawia się wierze poety francuskiego w cywilizacyjną misję stolicy, przyjmując ton inwektywy i oskarżenia, a za temat obierając śmierć i zagładę¹⁵.

Pierwsza strofa *Paryża* nie pozostawia wątpliwości, czym jest ta wielka stolica tonąca w promieniach zachodzącego słońca:

Patrz! Przy zachodzie, jak z Sekwany łona
Powstają gmachy połamanym składem,
Jak jedne drugim wchodzą na ramiona,
Gdzieniegdzie ulic przeświecone śladem.
Gmachy skręconym wydają się gadem,
Zębatą dachów łuską się najeża.
A tam – czy żądło oślinione jadem?
Wysoko – strzela blaskiem ozłocona wieża.¹⁶

Ciąg metafor związanych z jednym tematem ożywia miasto, czyni zeń skręconego, strasznego gada – biblijnego smoka. Nawet wieża kościoła staje się elementem zła – wzniesionym, gotowym do ataku jadowitym żądłem wcielonego szatana¹⁷. Ireneusz Opacki, rekonstruując sposób obrazowania w wierszu, grę pejzażu realnego i symbolicznego, pełniących zamiennie funkcję podmiotu i określenia, dowodzi, że utwór odsyła do apokaliptycznego drzeworytu Albrechta Dürera przedstawiającego walkę św. Michała ze smokiem, dlatego już pierwsza strofa jest znakiem śmierci miasta¹⁸. Wyraźna aluzja biblijna – pierwsza w twórczości Słowackiego¹⁹ – pojawia się dopiero w drugiej strofie. Antonomastyczna apostrofa do Paryża nie brzmi jednak „Nowa Jerozolimo!”, ale „Nowa Sodom!”¹⁹. Z symboliki zła, wyłaniającego się z miasta rozumianego jako usytuowane w określonym tle geograficznym skupisko budynków, następuje przeniesienie negatywnej perspektywy na

^{15/} W. Weintraub dowodzi także oryginalności (na tle wierszy omawianych przez Citrona) opracowania motywu śmierci Paryża przez Słowackiego, w: *Dwa „Paryże”*, „Prace Polonistyczne” 1964, s. XX.

^{16/} J. Słowacki *Dzieła*, t. 1, s. 51, *Paryż*.

^{17/} Także F. Hoesick, cytując *Paryż*, zauważa, że do wyobraźni poety najsilniej przemówiły symptomy upadku moralnego, elementy sodomiczne, które mógł zinterpretować w duchu biblijnego przekleństwa. Cały wiersz utrzymany jest w tej konwencji i jako taki należy go odczytywać, nie zaś, jak to czyni Hoesick (*Paryż*, rozdz. IX), jako bezwiedne prorocтво dotyczące przyszłych losów i wyglądu Paryża.

^{18/} I. Opacki *Zamiast wstępu: strofa z „Paryża”*, w: „*W środku widnokregu*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.

^{19/} To spostrzeżenie B. Hausnera, poczynione w: *Słowacki a Biblia*, przytaczam za: J. Kleiner *Juliusz Słowacki*, t. 1, s. 154.

Siwec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

miasto jako zamieszkujących je ludzi²⁰. Paryż jest więc, jak Sodoma, miejscem bezwstydnego zbrodni i dlatego podzielić musi jej los – wyrok Boga jest już zatwierdzony i nieodwołalny. Podmiot liryczny staje się prorokiem, przepowiada zagładę skazanemu miejscu²¹. Jego wieszczce słowa dotyczą miasta w obu sensach: mówią zarówno o zniszczeniu domów przez działa armatnie, jak o wielkiej trwodze i rozpacz pokonanej przez wroga ludności Paryża. Przyszła stolica Francji to – w wizji Słowackiego – ruina. Poeta polski wpisuje się więc w nurt katastrofizmu, chętnie posługującego się obrazem „ruin apokaliptycznych”, popularnego od przełomu wieków²². Dzięki znakom (z których niektóre są obecne także w liście do matki, jednakże bez owego obciążenia symbolicznego) profeta może odczytać zapowiedź masakry już dzisiaj. Symptodem klęski jest mgła wisząca nad miastem i ciemność jego ulic, a także posępne twarze mieszkańców. Współczesne sygnały dotyczą więc także i budowli, i ludzi, a pogrzebową atmosferę podkreśla rozlegający się w całym mieście dźwięk dzwonów.

Druga część wiersza – spokojniejsza i bliższa *Fragmentowi* francuskiemu – utrzymuje symbolikę infernalną i, jak pisze Wiktor Weintraub, także tutaj dominuje temat śmierci. Dwa wzloty Paryża – Rewolucja i okres napoleoński – odeszły do przeszłości. Hugo twierdził, że nic nie może przekreślić dokonań Rewolucji, Słowacki – że nic nie może ich wskrzesić. Francuzom pozostaje tylko marzenie i sen pod kolumną Napoleona na placu Vendôme, która pozbawiona sensu, głowy – a więc posagu wodza – działa jak Chochół Wyspiańskiego – usypia i czaruje niemocą. Tylko Notre-Dame – serce stolicy nie wpisuje się w porządek miejsc i budowli przeklętych. Porównana do zmarłej babki i ducha Osjana – stanowi raczej symbol dawno minionej świetności i wiary. W tym sensie bliska jest kolumnie Vendôme, z którą połączył ją, w innym znaczeniu, Hugo w odzie *A L'Arc de Triomphe*. Tam budowle te miały stanowić symbol wartości wiecznych, tutaj – tych, które minęły.

Pozostałe elementy miasta zgodnie współtworzą obraz „Nowej Sodomy”. Paryż oglądany z cmentarza, spośród grobów „topi się we mgłach gasnących opalu”, jak-

^{20/} Korespondencja mieszkańców i budowli jest, według P. Citrona, podstawą mitu Paryża-materii żyjącej o dwóch formach egzystencji: moralnej i fizycznej, *La poésie...*, t. 1, rozdz. IX. Wiersz Słowackiego wpisuje się więc w ten mit i współtworzy go. Citron wykazuje również, że temat Paryża-Sodomy jest jednym z esencjalnych aspektów mitu stolicy Francji, czego dowodzi liczba jej porównań do przeklętych miast biblijnych (t. 1, rozdz. XIV).

^{21/} Cz. Zgorzelski pisze, że w wierszu wypowiada się osobowość bohatera romantyczno-byronicznego, łącząca różne postawy: sceptyka-pesymisty, proroka-moralisty, potępiającego i placzącego; *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, rozdz. I, Warszawa 1981.

^{22/} O katastrofistach (Mercier, Granville, De Maistre, Ballanche) pisze G. Królikiewicz w: *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, zwł. cz. III i IV. Autorka wskazuje również na powszechność przedstawiania w malarstwie tego okresu budowli istniejących i nie zniszczonych jako zrujnowanych (cz. III).

Interpretacje

by zapadający wieczór zwiastował jego schyłek. Prawdziwym królem tego narodu i miasta jest trup, którego lud posadził na tronie po zdobyciu Luwru. Pałac ten to siedziba Baltazara – bezbożnika, bałwochwalcy, profanatora skarbów świątyni jerozolimskiej, skazanego wyrokiem Bożym na śmierć. Białe posągi na moście Zgody nad Sekwaną, które przypominają cienie elizejskie, „przed piekła bramami we mgłach stoją biali”. A piekłem tym jest Paryż.

Naturalnie, jak zauważa Juliusz Kleiner: „Pesymizm, z jakim Słowacki spoglądał na Paryż, rozszerzał się na pojmowanie całej epoki współczesnej”²³. Wiązał się on przede wszystkim z negatywnym nastawieniem poety do Francji i Francuzów. Jakże daleko od Mickiewiczowskiej Francji walczącej za sprawę ludów do egoistycznej Francji Słowackiego. Dla tamtego Francuzi to naród Ducha i Wolności, według tego ostatniego – brak im duchowego natchnienia, ich siła ma charakter czysto cielesny, wiedza jest płytka, nie sięga istoty rzeczy, gdyż dbają tylko o formę – są teatralni²⁴. Dlatego poeta często dowodzi niższości tego dumnego i wstrętnego mu narodu względem „anielstwa ducha polskiego”²⁵.

Nerval: orfickie zstąpienie w otchłanie

Paryż Nerval, nawet w dziełach, w których poeta nadaje mu cechy infernalne, nie jest miastem przeklętym, znienawidzonym, jak to ma miejsce w utworach Słowackiego. Podczas gdy polski romantyk przyjmuje postawę zewnętrznego obserwatora, zawsze obcego przybysza, Nerval identyfikuje się ze swoim miastem. Jest paryżaninem i tym mianem określa swoich zautobiografizowanych bohaterów²⁶. Większość utworów tego romantyka opiera się na jego własnych doświad-

^{23/} J. Kleiner *Juliusz Słowacki*, t. 1, s. 157.

^{24/} Zob.: J. Słowacki *Dzieła*, t. 11, *Raptularz* s. 203, 204; t. 14, *Listy do krewnych...*, s. 287, list do L. Norwida z 7 grudnia 1848.

^{25/} Zob.: J. Słowacki *Dziennik z lat 1847–1849*, w: *Dzieła*, t. 11, *Pisma proz,* cz. I, s. 285, notatka z 13 marca 1848; *List pierwszy do Ks. Adama Czartoryskiego*, w: *Dzieła*, t. 12, *Pisma proz,* cz. II, s. 301; t. 11, *Raptularz*, s. 203; t. 14, *Listy do krewnych...*, s. 328, list do J. Komierowskiego z 30 września 1848; s. 294–295, list do George Sand z 1846; t. 13, *Listy do matki*, s. 31, list z 20 października 1831.

^{26/} Zjawisko to zaobserwować można nawet w *Sylvii* – nostalgicznej opowieści o czarującym kraju lat dziecińczych (w polskim tłumaczeniu J. Guze, w: G. de Nerval *Córki ognia*, Kraków 1993). Jest to historia niemożności ucieczki od miasta. Mimo wysiłków czynionych przez bohatera, by stać się jednym z członków pierwotnej wspólnoty wiejskiej, pozostaje on poza jej obrębem – nazywany jest „małym paryżaninem”. Jego przynależność do Paryża, dystans wobec wydarzeń w Valois, w których uczestniczy, zauważa B. Sosień: *Une lecture de „Sylvie” de Nerval ou comment vivre en dehors du théâtre*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczno-Literackie” 1987 z. 67, s. 57. Natomiast *Promenades et souvenirs, Petits châteaux de Bohême* i *Memoires d’un Parisien* zawierają urokliwe opisy Paryża i jego okolic oraz pochwałę życia paryskiej bohemy, w: *Oeuvres*, Paris 1974, t. 1. Wszystkie dzieła w wersji oryginalnej według tego wydania.

Siwec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

czeniu zdobytych podczas licznych wędrówek. Jak wykazuje Antonia Fonyi, błędnie określa postawę Nervalą wobec świata, jest projekcją w przestrzeń wewnętrznej konfuzji poety. W jego opowiadaniach autobiograficznych wyraźnie wyróżniają się dwa obszary: prowincja, kraj dzieciństwa – Ile-de-France i Paryż, gdzie staje się dorosły²⁷.

Infernalny Paryż Nerval – miasto mrocznych zaułków eksplorowanych w *Les nuits d'octobre* jest inny od piekielnego Paryża Słowackiego²⁸. Efektem różnych w stosunku do miasta postaw jest przyjęcie odmiennych podstaw referencyjnych. Słowacki odwołuje się bowiem do piekła biblijnego, Nerval nawiązuje do *Boskiej komedii*. Jego zstąpienie w otchłanie jest rodzajem orfejskiej inicjacji w mroczne tajemnice, dostępne tylko wybrańcom, którzy odważyli się stawić czoło niebezpieczeństwu nocnej wędrówki. Paryż nie jest dlań „nową Sodomą”, siedliskiem moralnego zepsucia, ale raczej siedzibą tajemnic innego życia, miejscem cierpienia dusz zbłąkanych, ludzi zepchniętych na margines społeczny²⁹. Jego mieszkańcy to „przyzwoici robotnicy, biedne, pijane diabły, nieszczęśliwcy pozbawieni schronienia”. Stąd odwiedzane miejsca nazywane są zamiennie piekłem bądź czyszcem. Różnica, która dla Słowackiego byłaby podstawowa, tutaj nie jest istotna. Bruno Tristmans zauważa, że w utworze tym „piekło” i „niebo” tracą swą wartość religijną, są jedynie sformułowaniami waloryzującymi, określającymi stan cierpienia lub szczęścia³⁰.

27/ Zob.: A. Fonyi *Nerval: territoires de sa folie de la sociocritique à la psychanalyse*, „Littérature” 1982 nr 48, s. 37–44. Autorka zauważa, że podział na centrum i prowincję, pomiędzy którymi narrator stale oscyluje, jest transponowany na inne kraje opisywane przez Nerval – Włochy, Wschód, Niemcy.

28/ G. de Nerval *Les nuits d'octobre*, t. 1. Miejscem Paryża w dziele Nerval zajmuje się B. Sosieł w referacie *Lenfer, la folie et la fin du monde à Paris: „Les nuits d'octobre” à „Aurelia” de Gérard de Nerval* przedstawionym na sesji „Paris en France et ailleurs”, WSP Kraków, listopad 1998, w przygotowaniu do publikacji w *Actes du colloque*, w: „Etudes Romaines”. Autorka przedstawia ewolucję Nervalowskiego ujęcia Paryża od prezentacji obiektywnej, poddanej opracowaniu realistycznemu w *Les nuits d'octobre*, po dyskurs oniryczny w *Aurelii*, gdzie miasto ulega odrealnieniu i uświęceniu, stając się nową Jerozolimą.

29/ Podobne spojrzenie na Paryż i identyczny schemat nocnej wędrówki w głąb miasta można odnaleźć w *Nocach paryskich* Restifa de la Bretonne (w polskim tłumaczeniu J. Sell, Kraków 1981). Zbieżność ta nie jest przypadkowa. Postać Restifa fascynowała Nerval, który poświęcił mu obszerną część cyklu *Les Illuminés*. Zob.: G. de Nerval *Zwierzenia Mikolaja Restifa*, tłum. A. Ważyk, Warszawa 1970.

30/ B. Tristmans *La descente en enfer dans „Les nuits d'octobre” de Gérard de Nerval. Les avatars d'un intertexte*, „Nineteenth-Century French Studies” 1983 vol. 11, nr 3–4. J. Richer odnosi połączenie tych dwu określeń w *Les nuits d'octobre* do zauważonej przez Nerval relacji strukturalnej między V pieśnią *Piekła* i V pieśnią *Czyszcza* Dantego; *Expérience et Création*, Paris 1970, s. 402.

Interpretacje

Z trzech nocy, opisanych w opowiadaniu, pierwsza spędzona jest w Paryżu i to właśnie do niej odnoszą się wszelkie infernalne porównania. Jak Dante, Nervalowski bohater przywieziony zostaje do czeluści paryskiego piekła nieświadomie: tocząc filozoficzną dysputę, zapomina o odjeździe dyliżansu. Ma też swojego przewodnika – znancę mrocznego życia złodziei, kloszardów, handlarzy i robotników, często nieprzytomnie błędzącego po ulicach miasta³¹. Wergiliusz zjawia się Dante'mu na świetlistej górze, przewodnik *Les nuits d'octobre* właśnie schodzi ze wzgórza Montmartre'u, gdy spotyka go bohater.

Zwiedzane kolejno przez parę nocnych wędrowców koła piekielne czy czyścicowe nie są uporządkowane i wyraźnie od siebie oddzielone. Nerval wskazuje na ich zawiłość, nachodzenie się na siebie:

Et maintenant, plongeons-nous plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien.³²

Zanurzyć się głębiej w infernalne otchłanie nie oznacza tu postępować według ściśle określonego porządku, ale zobaczyć i poznać więcej, śledząc wydarzenia, które los zechce postawić na drodze śmiałków. Owo zagłębianie się wskazuje zarazem na kierunek ich włóczęgi: od przedmieścia w kierunku serca miasta, od Montmartre'u do Palais Royal i Hal³³. Jednocześnie stopniowo zmienia się postawa bohaterów: z biernych obserwatorów stają się oni aktywnymi uczestnikami życia paryskiej nocy. Ich początkowe przygody ograniczają się do podziwiania kawiarnianych spektakli. Najpierw włączają się w tłum widzów przedstawienia *Dzikusa* w Café des Aveugles, następnie zostają wpuszczeni na zabawę zgromadzenia rzemieślników. Mają tu okazję wysłuchać pieśni młodego czeladnika i dziewczyny, której naturalny, nie skażony frazowaniem głos zachwyca narratora, porównującego śpiewaczkę do Dantejskiego anioła, rozświetlającego piekielne czeluście. Kolejnym etapem włóczęgi przyjaciół jest gospoda na dziedzińcu Saint-Honoré i wówczas przestają być wyłącznie widzami. Uczestnicząc w posiłku paryżan, których rozmowie się przysłuchują, zaczynają się z nimi identyfikować. Noc kończy się

^{31/} J. Richer i A. Béguin za jego prototyp uznają przyjaciela Nerval – malarza-poetę – Augusta de Châtillon, inni krytycy skłonni są widzieć w nim sobowtóra narratora, gdyż tryb życia obu przyjaciół jest bardzo podobny, *Notes et variantes*, w: G. de Nerval *Les nuits d'octobre*, t. 1, s. 1255, ad. p. 80. Zob. także: B. Tristmans *La descente...*, s. 217 i 228 oraz P. Citron *La poésie...*, t. 2, rozdz. XXV, s. 327. Warto zauważyć, że podobny problem stanowi ustalenie prawdziwości bądź fikcyjności Du Hameauneufa – towarzysza nocnych wędrowek Restifa.

^{32/} „A teraz zanurzymy się jeszcze głębiej w powiklane koła paryskiego piekła.”, *Les nuits d'octobre*, s. 88. Przekłady wszystkich cytowanych fragmentów dzieł nie tłumaczonych na język polski – M.S. Tę różnicę w stosunku do kręgów Dantejskich zauważa B. Tristmans *La descente...*, s. 221–222.

^{33/} B. Sosień w pracy *L'enfer, la folie et la fin du monde à Paris: „Les nuits d'octobre” à „Aurélia” de Gérard de Nerval* mówi o przypadkowości, niekoherencji wędrowki *Les nuits d'octobre* – cyrkularnego piekła, którego centralnym punktem są Hale.

Siwec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

dyskusjami z kupcami na Halach i pijaństwem w towarzystwie bywalców kabaretu Paula Niqueta, a więc pełnym udziałem w nocnych zajęciach mieszkańców stolicy. Wtajemniczenie w paryskie piekło dokonuje się przez asymilację jego tajemnic. Na inicjacyjny wymiar tej przygody wskazują nie tylko liczne nawiązania do Dantego (nawet dosłowne cytaty, którymi posługuje się przewodnik, by zachęcić bohatera do dalszej wędrówki), ale także charakter wydarzeń (np. uczestnictwo w zamkniętym, zobowiązującym do rytualnych, inicjacyjnych zachowań, spotkaniu bractwa kompanionów). Zdegradowane, pozbawione samoświadomości i wzniosłości piekło Paryża nie stanowi już kary za grzechy, ale jest narzucone ludziom bez ich winy, w końcu tworzone przez nich samych.

Ważnym aspektem *Les nuits d'octobre* jest ich aspekt humorystyczny. Jak wykazuje Tristmans, efekt komizmu uzyskiwany jest dzięki zabiegowi przekraczania, a nawet negacji kodu kulturowego. Zstąpienie do piekieł funkcjonuje w tekście przede wszystkim jako dyskurs, narzuca pewien porządek chaotycznym przygodom bohatera. Proza paryskich nocy przeciwstawia się patetyzmowi scen Danteskich. I właśnie z owego kontrastu opisywanej rzeczywistości i jej kulturowego, często mitycznego odniesienia rodzi się ironia – Nervalowskie noce stają się parodią zejścia do piekieł prezentowanego przez tradycję³⁴. Jednakże opowiadania te nie są satyryczne. Degradacja przedstawionych tu postaci infernalnych nie jest dla bohatera przedmiotem drwin, ale głębokiego smutku. Piekło Paryża jest głębsze, straszniejsze niż Danteskie, bo nieświadome swej infernalności:

Et maintenant, passez autour de nous, couples souriants ou plantifs... „spectres où saigne encore la place de l'amour"! Les tourbillons que vous formez s'effacent peu à peu dans la brume... La Pia, la Francesca passent peut-être à nos côtes... L'adultère, le crime et la faiblesse se coudoient, sans se reconnaître, à travers ces ombres trompeuses.³⁵

Heroiny miłosnych historii z *Piekła* i *Czyśćca* Dantego są tu przywołane w odniesieniu do nieszczęśliwego kochanka spotkanego na dziedzińcu Saint-Honoré. Oto człowiek znajdujący się we wzniosłej sytuacji bohatera romantycznego: zdradzony i opuszczony, wbrew wszystkiemu trwający przy swoim uczuciu, cierpiący ponad ludzką miarę – aż do zatracenia. Konkretnie – miejskie okoliczności sprawiają jednak, że przedstawiona scena traci cały patetyzm. Wszystko, co z niego pozostaje, przybiera formy karykaturalne – kochanek romantyczny to paryski lajdaczyna, umiłowana – latawica, wyraz romantycznego cierpienia – pijaństwo. Narrator jednakże rysuje ten obraz bez cienia uśmiechu. Wręcz przeciwnie, wydarzenie to wstrząsa bohaterem do tego stopnia, że chce zaniechać dalszej wędrówki. Nieza-

^{34/} B. Tristmans *La descente...*, s. 217–220, 224.

^{35/} „A teraz przemykajcie wokół nas, pary uśmiechające się lub zanoszące skargi... «widma, w których blizna miłości jeszcze krwawi!» Wiry uformowane przez was stopniowo rozmazują się we mgle... Pia, Francesca przechodzą, być może, obok nas... Niewierność, zbrodnia i słabość trącają się, nie rozpoznając, na wskroś tych zdradliwych cieni”, G. de Nerval *Les nuits d'octobre*, s. 92.

przeczalna głębia uczucia wyrażonego językiem rozpusty wydaje mu się czymś ogromnie smutnym. On sam wpisuje się w schemat gorzkiej parodii: ten, który uważa się za pisarza wypełniającego swą epistemologiczną misję, jawi się jako karykatura Dantego. Albowiem jego zawroty głowy mają swe źródło raczej w nadmiernej ilości wypitego alkoholu niż w treściach zaświatowych rewelacji.

Piekło znika wraz z pierwszym promieniem światła przenikającym przez szybę, światło zastępuje ciemność. Wówczas przeżyte doświadczenia stają się „czczym fantomem tej nocy”. Zdaniem Trismansa, sformułowanie to, stanowiące podwójną aktualizację pustki, świadczy o porażce Nervalowskiego zejścia do piekieł, potwierdza skrywaną pod maską ironii nieobecność świata wartości, który pozwoliłby na waloryzację jego doświadczenia³⁶. Sądzę, że niematerialność tego typu przygody mieści się w tradycji, podobnie jak zniknięcie demonów z nadejściem świtu, nie można więc uznać określenia „vain fantôme” za jednoznaczne świadectwo porażki bohatera *Les nuits d'octobre*. Należy również pamiętać, że cel, jaki sobie wyznaczył, był dwojaki. Ten pierwszy, którego nie udało mu się osiągnąć ze względu na aresztowanie, stanowił wyłącznie pretekst dla drugiego, ważniejszego, spreeczowanego przez samego narratora. Jest to cel poznawczy i mimetyczny – misją pisarza jest dagerotypowanie prawdy. Nie należy do niego przekształcanie rzeczywistości, nawet gdy jest ona bardzo bolesna, ale jej obserwacja, poznanie i opis³⁷. I to zadanie zostaje wypełnione, nawet jeśli bohater przyznaje, że nie dotarł do dna tych piekieł, nie poznał najgłębszych ich otchłani. Jean-Pierre Richard ukazuje porażkę Nervalowskiego herosa z innego punktu widzenia. Jest on, według krytyka, tragicznie uwikłany w pułapki wielkiego labiryntu i, jak bohater Kafki, wie z góry, że jest skazany. Richard podkreśla demoniczny charakter paryskiej nocy, będącej częścią labiryntu, nazywa ją niebezpieczną i złowieszczą³⁸.

Jedną z analiz *Aurelii* wykazała, że ulica jest miejscem jej akcji, a bohater znajduje się w ciągłym ruchu. „Marsz” i „miasto” są czynnikami organizującymi opo-

36/ B. Trismans *La descente...*, s. 227.

37/ Por.: G. de Nerval *Les nuits d'octobre*, s. 102.

38/ J.P. Richard *Poésie et profondeur*, Paris 1955, rozdz. *Géographie magique de Nerval*, s. 27–28. P. Citron polemizuje z Richardem, twierdząc, że piekło *Les nuits d'octobre* jest „piekłem fałszywym” i pełni funkcję jedynie dekoru mitycznego, a odwołania do Dantego mają charakter ironiczny. Paryż jest, według badacza, gwarantem realności w dziele Nerval, który rzeczywistości miejskiej przeciwstawia własną mistyczną, wewnętrzną fantastykę. *La poésie...*, t. 2. rozdz. XXV. Istotnie, w *Aurelii* (zwłaszcza w pierwszej części) Paryż stanowi rodzaj ucieczki od zaleźństwa do rzeczywistości, o czym pisze również B. Sosień w *L'enfer, la folie et la fin du monde à Paris: des „Nuits d'octobre” à „Aurélia” de Gérard de Nerval*. Nie można jednak zgodzić się z Citronem, iż Paryż nie ma swego miejsca w wewnętrznej fantastyce Nerval. Wewnętrzne życie bohatera *Aurelii* nie daje się wyeliminować, przenika to, co zewnętrzne. Można więc stwierdzić, że mistyczna rzeczywistość romantyka powstaje ze zderzenia realiów Paryża z rzeczywistością jego wewnętrznego świata.

Siwec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

wiadanie, także na planie onirycznym³⁹. Konstrukcja tego dzieła oparta jest na zasadzie przenikania się jawy i snu, świata realnego i wewnętrznej rzeczywistości szalonego herosa. Nerval sam tak opisuje ten fenomen:

Tu rozpoczyna się dla mnie to, co nazwę rozprzestrzenianiem się snu w życiu realnym. Odtąd wszystko nabiera chwilami dwoistego wyglądu, a jednocześnie rozumowaniu nie brak nigdy logiki i pamięć nie traci najmniejszego szczegółu z wydarzeń.⁴⁰

Paryż wpisuje się w ten paradygmat, posiada więc, konsekwentnie, znaczenie podwójne. Na konkretne, dokładnie określone i nazwane miejsca, place, budowle i ulice stolicy nakłada się przestrzeń indywidualnej, duchowej inicjacji. Każdy szczegół widziany przez bohatera nabiera dodatkowego sensu. Skrzyżowanie ulic, na którym zatrzymuje się opętany ideą połączenia się ze swą gwiazdą heros, jawi się wędrowcowi jako pustynne wzgórze – miejsce walki potężnych duchów. W robotniku niosącym na ramieniu dziecko dostrzega świętego Krzysztofa z Chrystusem. Zagrada drogę posłańcowi zdążającemu do szynku, bo ten wydaje mu się księciem Burgundii, zwierzęta w Ogrodzie Botanicznym przywodzą mu na myśl prehistoryczne potwory, a deszcz przekształca się dla niego w początek prowadzącego do zagłady potopu. Nervalowska logika polega na tym, że na przypadkowe, nie powiązane ze sobą wydarzenia narrator narzuca własny, wewnętrzny porządek⁴¹. To, co dzieje się na paryskiej ulicy, stanowi kontynuację jego duchowej historii, współtworzy ją. Zdarzenia zewnętrzne zmieniają układ wewnętrznego świata szaleńca. Liczba przypadkowo dostrzeżonego numeru domu, zgadzająca się z jego wiekiem, w połączeniu z widokiem bladej kobiety o rysach Aurelii, jest zasyfrowaną przepowiednią śmierci jednego z kochanków. Za złą wróżbę zostaje uznany również ptak, siedzący w jednym z okien paryskich oraz zamknięta brama Montmartre'u. Jednak, ponieważ wszechobecne korespondencje są wielokierunkowe, duchowa porażka jednostki zmienia sposób widzenia Paryża, który staje się miejscem apokalipsy. Oto nad Tuileries pojawia się czarne słońce, liczne księżycy mkną po niebie nad Luvrem, zbliża się koniec świata. Ale działania bohatera mogą, w jego przekonaniu, zmienić bieg historii. Obrączka wrzucona przez niego w wody Sekwany ocala miasto i świat od zagłady. Podobną siłę oddziaływania mają również jego doświadczenia duchowe. Osobiste zbawienie, odnalezienie przez niego wewnętrznego spokoju, jest równoznaczne z przywróceniem wszechświatowi pierwotnej harmonii. Nakładanie się subiektywnej, wewnętrznej rzeczywistości

^{39/} R. Jean La „scène” d’*Aurélia*, „Europe” 1972 vol. 50, nr 516, s. 38–40.

^{40/} G. de Nerval *Aurélia*, w: *Córki ognia*, s. 54.

^{41/} S.D. Carpenter uważa, że peregrynacja narratora przez Paryż w IV rozdziale *Aurélii* koresponduje z nieporządkiem jego umysłu, czego dowodzi zmiana znaczeń oraz dowolne łączenie wydarzeń, *Figures of interpretation in Nerval's „Aurélia”*, „Nineteenth-Century French Studies” 1988–1989 vol. 17, nr 1–2, s. 157.

Interpretacje

na paryskie realia buduje doznania bohatera, w ostatnim zdaniu *Aurelii* określone mianem zstąpienia do piekieł⁴².

Paryż wylaniający się z kart opowiadania jest, tak jak w *Les nuits d'octobre*, nazwanych przez Jeana Richera humorystycznym wprowadzeniem do piekieł *Aurelii*, miejscem inicjacji, punktem wyjścia podróży do głębi własnej jaźni. Co istotne, w obydwu utworach kierunek paryskich spacerów jest ten sam: ich trasa przebiega od północnych obrzeży miasta do jego centrum. Zagłębianie się w Paryż ma więc charakter dosłowny i symboliczny. Konkretnie miejsca miasta stanowią ukryte bramy do świata marzeń. Jednocześnie wędrówki wewnętrzne pozwalają spojrzeć na stolicę innymi oczyma, zobaczyć inne jej oblicze, a więc Paryż, w ramach reakcji zwrotnej, staje się przedmiotem poznania. Dla Nerval'a jest piekłem, bo kryje mroczne, niedostępne ziemskim zmysłom tajemnice; jego inferalność nie ma, jak dla Słowackiego, charakteru aksjologicznego.

Nowa Jerozolima

Hugo: miłosna wiara

Paryż Wiktora Hugo jest gloryfikowany zarówno ze względu na uczuciowy stosunek poety do niego, jak i z punktu widzenia ideologicznego. Jest to dla romantyka stolica umiłowana w swym konkretnym istnieniu, budynkach, mieszkańcach, zwyczajach, jak również jako wielki symbol przyszłości. Stosunek Hugo do Paryża oscyluje między współczuciem i przyjacielską pobłażliwością a religijnym uwielbieniem. Jego szczególne zaangażowanie w sprawę tego miasta jest wyraźne w całej twórczości, choć miłość do Paryża ujawnia się z całą mocą dopiero w oddaleniu, na wygnaniu⁴³. Tak o nim pisze sam poeta:

Il faut l'aimer, il faut la vouloir, il faut la subir, cette ville frivole, légère, chantante, dansante, fardée, fleurie, redoutable, qui, nous l'avons dit, à qui la prend donne la puissance [...].⁴⁴

^{42/} G. de Nerval *Aurelia*, s. 100. S.D. Carpenter w cytowanej pracy zauważa, że celem jednej z wędrówek bohatera są Pola Elizejskie, co stanowić może zarówno nawiązanie do zstąpienia do otchłani herosa Wergiliusza, jak i do mitu Orfeusza. Szaleniec chce popłynąć samobójstwo na placu Zgody, od którego Champs Élysées prowadzi do Łuku Triumfalnego – Łuku Gwiazdy. Według krytyka, fakt ten jest wyrazem przekonania bohatera, że śmierć jest jedyną drogą do osiągnięcia gwiazdy, jaką stała się dla niego Aurelia.

^{43/} P. Citron wykazuje, że stosunek Hugo do Paryża ewoluował. Wcześniejsze utwory romantyka (1823 i 1827) charakteryzuje brak precyzji w opisie, obawa i dystans wobec miasta-giganta, *La poésie...*, t. 1, rozdz. VII. Osobno badacz zajmuje się późniejszą twórczością Hugo i jego rolę w kształtowaniu się mitu Paryża (t. 2, rozdz. XXIV).

^{44/} „Trzeba je kochać, trzeba go chcieć, trzeba go doznawać, tego miasta frywolnego, lekkiego, śpiewającego, tańczącego, uszmkowanego, ukwieconego, groźnego, które, jak powiedzieliśmy, temu, kto je bierze w posiadanie, daje moc [...]”, V. Hugo *Paris*, w: *Paris*, Paris 1890, s. 52.

Siwiec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

Miasto jest w twórczości Hugo nie tylko tłem wydarzeń, jest też ich bohaterem. Poszczególne rozdziały powieści, całe poematy poświęcone są Paryżowi, jego mieszkańcom i budowlom⁴⁵. Ma on swoją przeszłość i teraźniejszość, własny sposób bycia i idee, potrafi bawić się i szydzić, rozwija się, ewoluuje, ma określony cel, do którego dąży, przeznaczenie, które wypełnia. Hugo nie idealizuje ani teraźniejszego Paryża, ani jego przeszłości, widzi jego ciemne strony. Usprawiedliwia je jednak, uzasadniając ideologicznie ich konieczność. Są one niezbędne dla misji, z którą wiąże się wizja nowego świata i jego przyszłej metropolii. Dopiero ten przyszły Paryż stanie się doskonały, święty, niebiański⁴⁶.

Wyglądowi współczesnej poecie stolicy można wiele zarzucić, czego dowodzą liczne opisy, zwłaszcza powieściowe. Już w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* Hugo z przykrością stwierdza niekorzystne zmiany architektoniczne, niszczące zabytki i szpecące miasto, którego ulice są ponadto zaniedbane i błotniste⁴⁷. Jednakże, jak wykazuje Jean-Bertrand Barrère, już w tym utworze realizm opisów jest przetworzony przez wyobraźnię poetycką romantyka: na rzeczywiste miasto nakłada się fantastyczny Paryż Hugo – wspomnienia, obserwacje, wyobrażenia współtworzą jedno dzieło⁴⁸. Krytyk pisze również o dotyczącej miast rewelacji, której Hugo dostąpił w Brukseli, skąd wyniósł przekonanie, iż to, co fantastyczne, może mieć swą siedzibę w miejskich murach. Odtąd poszukiwał ducha danego stylu, elementu architektonicznego, stąd jego fascynacje rokokiem w miastach Belgii, Niemiec,

^{45/} Dotyczy to całości dzieła Hugo, od *Katedry Marii Panny w Paryżu* (1831) i *L'Arc de Triomphe* (1837) po *L'Anne terrible* (1872). Wszystkie te teksty traktuję jako romantyczne, gdyż, jak pisze J. Iwaszkiewicz: „Jasnym jest oczywiście, że programowy romantyk pozostawił na całym sposobie myślenia Wiktora Hugo, a zwłaszcza na jego sposobie pisania, głębokie ślady”, *Wiktor Hugo, w: Cztery szkieł literackie*, Warszawa 1953, s. 28.

^{46/} P. Citron stwierdza, że są dwa Paryże Hugo: pierwszy – ciemny, konkretny, akcydentalny, materialny, daleki od ideału; drugi – świetlisty, wieczny, idealny Paryż przyszłości. Dopiero w późnych utworach romantyka dwa oblicza miasta łączą się w syntetyczną całość, materialnie pogrążoną w cieniu, a duchowo skąpaną w świetle, której symbol stanowi paryski ulicznik z *Nędzników*, *La poésie...*, t. 2, rozdz. XXIV. Mnie interesować będzie tutaj wyłącznie jeden – związany z sakralizacją miasta – aspekt Hugoliańskiego mitu Paryża.

^{47/} Por.: W. Hugo *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1976, *Przypis autora do wydania z roku 1832*, t. 1, s. 7–11 oraz rozdz. II, s. 139–167.

^{48/} J.-B. Barrère *La fantaisie de Victor Hugo*, Paris 1973, t. 1, cz. 1, 2 section, rozdz. *Epilogue et tournant de 1830 (1830–1833)*. Barrère pisze, że powieść miała być pierwotnie wiernym obrazem na nowo odkrytego Paryża średniowiecznego, lecz autor stopniowo zmienia perspektywę oglądu miasta, przenosząc nacisk z archeologii na malowniczość. Ów ruch liryczny rozpoczyna się od spojrzenia na stolicę z lotu ptaka, sposobem opisu przypominającego technikę impresjonistyczną. Badacz stwierdza też, że poeta zazwyczaj ulega czarowi legend, który uaktywnia jego wyobraźnię twórczą, ale nie zapomina nigdy o rzeczywistości. Tak powstają utwory, w których to, co realne, dopełnione jest iluzją; tamże, cz. II, 1 section, rozdz. *Le climat de légendes*.

Interpretacje

Austrii i Szwajcarii⁴⁹. Sądę, iż należy uznać, że rewelacja ta miała swe źródło w uwielbieniu poety dla Paryża, o którym pisał w *Nędznikach*: „Stos kamieni i błota! Być może. Ale przede wszystkim – duch”⁵⁰.

Już we wczesnych utworach romantyka zarysowuje się tendencja do apoteozowania stolicy. *A L'Arc de Triomphe* stanowi wizję osieroconego przez Paryż świata⁵¹. Ten sam, co w *Paryżu* Słowackiego, temat przyszłej śmierci miasta zostaje tu zrealizowany w zupełnie odmienny sposób. W polskim wierszu zagłada francuskiej stolicy jest karą i znakiem hańby, w odzie Hugo zniszczony Paryż zachowuje godność płynącą z duchowej mocy. Bowiem według mesjanistycznej logiki miasto to musi zginąć, poświęcić się dla dobra ludzkości. Ale nie zniknie bez śladu – pozostawi po sobie trzy pomniki: od dawna przez Hugo ukochaną katedrę Notre-Dame – symbol wiary, kolumnę Napoleona na placu Vendôme – znak chwały i tytułowy Łuk Triumfalny. Czas, który upłynie do tego momentu, naznaczy te budynki, sprawiając, że staną się bezcenną księgą historii⁵². Te trzy monumenty pogrążone we mgle mają trwać w ciągłej korespondencji aż do dnia, w którym przebudzą się wyrzeźbieni bohaterowie. Uwieńczeniem będzie ucieszenie się odgłosów wojny, wszechogarniający pokój i hymn na chwałę Boga. Łuk Triumfalny – dawniej symbol wojenny – teraz nabierze charakteru religijnego. Tak dokona się sakralizacja pozostałości po świętym Paryżu.

Wygnanie – przymusowa rozłąka z Paryżem, zerwało tamy uczuć Hugo wobec „rodzinnego miasta jego ducha”, czego dowodzi niejeden pasaż *Nędzników*. Tytuł jednego z rozdziałów powieści: *Ecce Paris, ecce homo*, stanowi kolejną zapowiedź paryskiego mesjanizmu. Miasto-bohater, określone mianem „świętej ziemi ojczystej”, przedstawione jest tu jako synteza człowieczeństwa, zawiera w sobie wszystko, co dotychczas osiągnęła ludzkość, a więc nie tylko to, co piękne i dobre, ale także okrucieństwo i zło:

Paryż – to synonim Kosmosu. Paryż – to Ateny, Rzym, Sybaris, Jeruzalem, Pantin. Wszystkie cywilizacje znajdują się tam w skrócie, całe barbarzyństwo również. Paryż byłby bardzo niezadowolony, gdyby nie miał gilotyny.⁵³

Dlatego właśnie Paryż może się stać wyznacznikiem losów ludzkości. Jego przyszłość jest przyszłością człowieka podnoszącego się ze swoich błędów, udosko-

49/ Tamże, cz. II, 1 section, rozdz. *La Fantaisie des Rues et des Bois: formation des motifs*.

50/ W. Hugo *Nędznicy*, tłum. K. Byczewska, Warszawa 1986, t. 2, s. 226.

51/ V. Hugo *A L'Arc de Triomphe*, w: *Les voix intérieures*, w: *Oeuvres poétiques*, Paris 1964, t. 1.

52/ Przedstawienie ruiny jako budynku ulepszanego przez czas, wzbogaconego o walory estetyczno-emocjonalne, mieściło się, o czym pisze G. Królikiewicz w *Terytorium ruin...* (cz. III), w nurcie romantycznej estetyki malowniczości (zwłaszcza angielskiej).

53/ W. Hugo *Nędznicy*, t. 2, s. 224.

Siwec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

nalonego. Znaczenie miasta dla Hugo trafnie określa Pierre Albouy, pisząc, że Paryż jest dla poety-myśliciela zagadką losu ludzkiego⁵⁴.

W roku 1867 Hugo napisał obszerny, stanowiący osobną książkę, wstęp do przewodnika po Paryżu, wydanego z okazji Wystawy Światowej⁵⁵. W poszczególnych rozdziałach poeta mówi o przyszłości i przeszłości stolicy, a następnie, w tym kontekście, dowodzi jej przewagi nad innymi miastami i określa jej funkcje, kończąc wielką deklaracją pokoju. Jest to utwór przedstawiający Paryż we wszystkich aspektach i sumujący koncepcje Hugo dotyczące tego miasta, rozsiane w wielu jego dziełach⁵⁶. Część poświęcona historii daleka jest od apoteozy. Poeta stwierdza, że jest ona nieprzenikniona, dowodzi dziejowej zmienności roli stolicy, w której każdy wiek widział coś innego. Tak więc była ona kolejno: wiejską willą, szkołą, pałacem rodzinnym, portem, fortecą, kaplicą, biblioteką, szubienicą, drukarnią, kabaretem, akademią, lożą sprawiedliwości, wojennym punktem strategicznym. Rządziła się prawami często okrutnymi, innym razem zagadkowymi, czasem zaś – zupełnie pozbawionymi sensu. Hugo wspomina okrucieństwa, egzekucje, bunty, więzienia, szubienice, konfiskaty i wyroki, których pamięć kryją katakumby. To właśnie ta ciemna strona historii jest prawdziwym piekłem Paryża, a więc przeszłość miasta, podobnie jak jego teraźniejszość, nie dowodzi jego przewagi nad resztą świata⁵⁷. Wyższość Paryża Hugo tłumaczy następująco:

Rome a plus de majesté, Trèves a plus d'ancienneté, Venice a plus a beauté, Naples a plus de grâce, Londres a plus de richesse. Qu'a donc Paris? La révolution.

Paris est la ville pivot sur laquelle, à un jour donné, l'histoire a tourné.⁵⁸

54/ P. Albouy *Notes et variantes*, w: V. Hugo *Oeuvres poétiques*, t. 1, s. 1486–1487.

55/ *Paryżowi* Hugo, zawartej w nim wizji profetycznej oraz innym tekstom romantyka prezentującym świetlaną przyszłość Stanów Zjednoczonych Europy z Paryżem w centrum D. Chauvin poświęca referat *Les prophéties politiques de Victor Hugo. Paris, capitale des Etats-Unis d'Europe*, przedstawiony na sesji „Paris en France et ailleurs”, WSP Kraków, listopad 1998, w przygotowaniu do publikacji w *Actes du colloque*, w: „Etudes Romaines”. Autorka mówi, między innymi, o Paryżu jako nowej – ludzkiej Jerozolimie w ujęciu Hugo.

56/ Ch. Prendergast mówi o związku tej wypowiedzi Hugo z post-rewolucyjnym republikanizmem wymierzonym w politykę Drugiego Cesarstwa, a także o projekcie Stanów Zjednoczonych Europy z Paryżem – źródłem siły dziejowej – jako stolicą, *Paris and...*, rozdz. *Introduction: Parisian Identities*, s. 7–8.

57/ Mroczną stroną Paryża jest dla poety tyrania, mającej tu swoją siedzibę, władzy absolutnej, zaatakowanej przez romantyka wprost w *Napoleonie Małym*. Miastem biblijnym, do którego Hugo odwołuje się, mówiąc o swej stolicy, jest Babilon – symbol władzy despotycznej. Mianem Gomory określa nie Paryż, ale cesarstwo, któremu – w odezwie do Niemców z września 1870 r. – przeciwstawia swoje „miasto miast” (*la ville des villes*).

58/ „Rzym ma więcej majestatu, Trewir – więcej starożytności, Wenecja – więcej piękna, Neapol – więcej wdzięku, Londyn – więcej bogactwa. Cóż ma więc Paryż? Rewolucję. / Paryż jest miastem-osią, wokół której pewnego dnia obróciła się historia”; V. Hugo *Paris*, rozdz. 3 *Suprématie de Paris*, s. 31.

Interpretacje

Zburzenie Bastylii stało się symbolem zerwania z przeszłością. Paryż wyzwolił się od ograniczeń, jak od murów, w których usiłowano go zamknąć. „Zły” etap dziejów już się zakończył, miasto zadało mu ostateczny cios w roku 1789. To nie jego zewnętrzna strona jest istotna, ale siła jego ducha – ducha rewolucji.

Nowy Paryż nie ma w sobie już nic infernalnego. Wręcz przeciwnie – niszczy wszystko, co złe. Apostrofa do Paryża – miasta przeklętego, jaka pojawiła się w wierszu Słowackiego, nie mogłaby znaleźć się w dziele Hugo, gdyż nawet jego ciemny Paryż nie jest nigdy znienawidzony, całkowicie zły, przed czym broni go stale obecna świadomość niebiańskiej przyszłości stolicy. Co więcej, francuski romantyk występuje wprost przeciw tego rodzaju zabiegom, nie tylko poetyckim. Stwierdza bowiem, iż częste określanie miasta mianem Sodomy było wyrazem bezpodstawnej nienawiści, a piętnowanie go jest równie bezsensowne, jak oskarżanie słońca⁵⁹. Koncepcja Paryża jako nowej Jerozolimy pełny wyraz znajduje w przedmowie do *Paris-Guide*.

Depuis les temps historiques, il'y a toujours eu sur la terre ce qu'on nomme la ville.
Urbs résume orbis.⁶⁰

– pisze Hugo, podkreślając odwieczną potrzebę istnienia jednego centralnego punktu, miejsca celebracji, źródła inicjatywy, woli i wolności. Według poety, w historii istniały trzy takie uniwersalne miasta: Jerozolima, Ateny i Rzym. Każde z nich czerpało z jednego z trzech promieni składających się na pełnię ideału: z Prawdy, Piękna i Wielkości. Ale miasta te wypełniły już swoje zadanie w procesie ewolucji ludzkości, pozostawiając po sobie wielkie znaki: krzyż, Partenon i cesarstwo. Jednakże nie umarły one całkowicie – ich idee: Wolność, Sztuka i Moc opuściły je, by znaleźć miejsce, gdzie mogłyby się zjednoczyć. Miejszem tym jest Paryż – suma trzech wielkich miast, ich wskrzesiciel. Szczególnie ważny dla Hugo jest związek stolicy francuskiej z izraelską. Bowiem Paryż powtórzył mękę Chrystusa: jego wielkim ukrzyżowanym jest *l u d*, zmartwychwstaniem – stworzenie Praw Człowieka. Dlatego: „Paris, lieu de la révélation révolutionnaire, est la Jérusalem humaine”⁶¹.

Wróciwszy z wygnania, Hugo ogłosił Paryż centrum ludzkości i miastem świętym⁶². Doświadczenia roku 1870 jeszcze uświęciły miasto w oczach poety, który w poemacie o bohaterskiej obronie stolicy – *L'Année terrible* – pisze: „C'est le passé, la

^{59/} Por.: V. Hugo *Paris*, rozdz. 4 *Fonction de Paris*, a także *Sur Paris*, rozdz. *Le siège de Paris*, w: *Paris*; V. Hugo *L'Année terrible*, w: *Oeuvres poétiques*, Paris 1974, t. 3, rozdz. *Novembre*, II *Paris diffamé à Berlin*, s. 313–314.

^{60/} „Od czasów historycznych istniało zawsze na ziemi to, co nazywa się miastem. *Urbs* zawiera *orbis*”; V. Hugo *Paris*, rozdz. 3 *Suprématie de Paris*, s. 41.

^{61/} „Paryż, miejsce objawienia rewolucyjnego, jest ludzką Jerozolimą”; tamże, s. 43.

^{62/} V. Hugo *Actes et paroles. 1870–1871–1872*, Paris 1872, cz. *Paris*, rozdz. I, s. 2.

Siwiec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

nuit, l'enfer, qu'il décapite"⁶³. W sensie etycznym Paryż nie tylko nie jest piekłem, ale walczy przeciw niemu, sytuuje się po stronie niebios. Jego światłość, brana za ogień piekielny, jest czerwienią jutrzejki⁶⁴. Dzieło to, dedykowane Paryżowi – stolicy ludów, stanowi kulminację mesjanistycznej koncepcji Hugo, jest peanem na cześć bohaterstwa miasta-herosa, wyolbrzymionego i uświęconego przez cierpienie⁶⁵. Nie jest on już zwykłym miejscem na ziemi, ale Francją, Europą, wszechświatem, szczytem rodzaju ludzkiego, nazywany jest wolnością, ideą, światłością, przyszłością, duszą i wielkim, na pół umarłym sercem świata. To dzięki niemu Ziemia jest utwierdzona w swych podstawach, to on jest przewodnikiem ludów, wyznacza im cel, pociąga za sobą wzwyż, jest centrum ewolucji, stąd rozprzestrzeniają się wzniosłe idee. Poemat zawiera także apel do wszystkich miast świata, by – jak planety wokół słońca – zjednoczyły się wokół jedyne, niezastąpione Paryża. Jego okupacja oznacza więc próbę powstrzymania postępu, którego jest on źródłem. Ale ten wysiłek skazany jest na niepowodzenie, bowiem nic nie może powstrzymać przeznaczenia⁶⁶. Tu paryski mesjanizm Hugo osiąga kulminację. Miałoby, wydane na mękę za całą Europę przez Bismarcka porównanego do Judasza Iskarioty, urasta do rangi Zbawiciela:

Car tu souffres pour tous et tu saignes pour tous
Les peuples devant toi feront cercle à genoux.
[...]
Car dans ta clarté, triste et pure, braise et fleur
L'immense amour se mêle à l'immense douleur.
Grâce à toi, l'homme croît, le progrès naît viable.
Ô ville, que ton sort tragique est enviable!
Ah! Ta mort laisserait l'univers orphelin.⁶⁷

^{63/} „To właśnie przeszłość, noc, piekło jest tym, czemu obcina on [Paryż] głowę”; V. Hugo *L'Année terrible*, rozdz. *Mai*, III *Paris incendié*, s. 399.

^{64/} Por.: tamże, rozdz. *Juillet*, XI *De tout ceci...*, s. 462–466.

^{65/} J.B. Barrère *Straszliwy rok* interpretuje jako wyraz „nadziei za wszelką cenę” w okresie wewnętrznej walki pisarza ideologicznie rozdartego między dwoma biegunami: Rewolucją i Cywilizacją. Por.: Hugo. *Człowiek i dzieło*, tłum. J. Parvi, Warszawa 1986, s. 312 i 319.

^{66/} Te same koncepcje można odnaleźć w napisanych w roku 1870 odezwach Hugo do Niemców i Francuzów. Zob.: V. Hugo *Actes et paroles. 1870–1871–1872*, cz. *Paris*, rozdz. I i II.

^{67/} „Bo ty cierpisz za wszystkich i krwawisz za wszystkich. / Ludy utworzą przed tobą krąg na kolanach. [...] Bo w twej jasności, smutnej i czystej, żar i kwiat, / Ogromna miłość miesza się z ogromnym bólem. / Dzięki tobie, człowiek wierzy, postęp rodzi się zdolny do życia. / O miasto, jakże twój tragiczny los godzien jest zazdrości! / Ach! Twoja śmierć osierociłaby wszechświat”, V. Hugo *L'Année terrible*, rozdz. *Juillet*, XI *De tout ceci...*, s. 464.

Interpretacje

Jego cierpienie, jak męka Chrystusa, jest wielką, szlachetną ofiarą na rzecz szczęścia całej ludzkości. Dlatego, otoczony wieczną aureolą, będzie czczony jak świętość przez wszystkie ludy. Tragiczny los miasta jest więc w szerszym planie chwalebny i godzien zazdrości. Choć jest skazane na śmierć, jego głowę zdobi bezcenna korona cierniowa. Ma przyjąć męczeństwo, być ludem-herosem, aby dać fundamenty nowej Europie⁶⁸.

Paryż zajmuje centralne miejsce także w koncepcji społecznej i politycznej poety, jako emanujący na całą Europę ośrodek braterstwa narodów⁶⁹. Efektem przekonań Hugo jest przedstawiona przez niego w roku 1849, wielokrotnie potem podejmowana, idea Stanów Zjednoczonych Europy⁷⁰. Znajduje ona swe rozwinięcie we wstępie do *Paris-Guide* z roku 1867, gdzie Paryż określony jest mianem stolicy nowej Europy, więcj – stolicy Ludzkości:

Avant avoir son peuple, l'Europe a sa ville. De ce peuple qui n'existe pas encore, la capitale existe déjà.⁷¹

Mickiewicz: rzeczywistość i ideał

Mickiewicz nie lubił Paryża nie mniej niż Słowacki, ale, jak Hugo, widział w nim miasto święte i doskonałe. Wbrew pozorom nie ma w tym zdaniu sprzeczności, bowiem stosunek polskiego wieszczu do francuskiej stolicy ma charakter wieloaspektowy. Poeta patrzy na miasto z dwu różnych punktów widzenia. Ten pierwszy wyrasta z jego osobistego stosunku do obcej stolicy, drugi nabiera znaczenia wraz z ewolucją ideologii romantyka. Pierwszy prezentuje Mickiewicz-człowiek w listach do krewnych i przyjaciół, drugi – Mickiewicz-prorok, wykładowca i rzecznik całej Słowiańszczyzny.

W swojej niechęci do Paryża poeta posuwa się nawet do porównania go do piekła. Jeszcze przebywając w Dreźnie pisze do Joachima Lelewela:

^{68/} Także Pierre Albouy zwraca uwagę na analogię Paryża i Chrystusa w *L'Année terrible*, wskazuje również na kosmiczny wymiar walczącej stolicy. Dowodzi, iż Hugo tworzy tu mit Miasta-Słońca, konsekwentnie stosując metaforykę światła. To miasto – ogień, światłość, wulkan, jego triumf nad ciemnymi mocami nocy jest tak niechybny, jak codzienny wschód słońca. Zob.: P. Albouy *Introduction*, w: V. Hugo *Oeuvres poétiques*, t. 3, s. XXXIV–XXXVII.

^{69/} Zob.: *Mowa Wiktora Hugo z dn. 21.08.1849 r.*, w: J. Tyszecki *PanEuropa a Polska*, Warszawa 1930.

^{70/} Między innymi w mowie na rocznicę powstania listopadowego w roku 1852 i na kongresie pokojowym w Lugano w 1872, V. Hugo *Literatura i polityka*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1953, rozdz. *Rewolucja polska i Przyszłość Europy*.

^{71/} „Zanim Europa będzie miała swój lud, ma już swoje miasto. Istnieje już stolica tego ludu, który jeszcze nie istnieje”, V. Hugo *Paris*, rozdz. I *L'Avenir*, s. 11.

Siwec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

Nie uwierzysz, jakbym gorąco chciał ciebie widzieć, i w tym jednym celu nieraz chciałem jechać do Paryża, którym brzydzę się jak piekłem.⁷²

Antypatia ta przybiera na sile po osiedleniu się Mickiewicza we francuskiej stolicy, która wydaje mu się brudna i hałaśliwa⁷³. Wielokrotnie podkreśla chęć opuszczenia tego miejsca pozbawionego pięknych widoków i czystego powietrza, gdzie więżą go powinności literackie⁷⁴. Jedynie pragnienie użyteczności i poczucie obowiązku powstrzymują go od zmiany miejsca zamieszkania. Stwierdza: „Nie lubię Paryża, ale mój pobyt tu może i nie był bez jakiegoś pożytku”⁷⁵.

Właśnie uznanie konieczności poświęcenia osobistych niechęci na rzecz wspólnej sprawy, wyższego interesu zadecyduje o późniejszej zmianie stosunku Mickiewicza do Paryża. „Nie lubił Paryża i z litewskim upodobaniem nie chciał widzieć w nim nic godnego podziwu. Żyjąc w samym centrum świetnej stolicy [...] odwracał od niej oczy – zajęty wyłącznie sprawą Polski i drogami jej wyzwolenia” – pisze o poecie Maria Czapska⁷⁶. Jednakże kiedy Mickiewicz dostrzega w tej niemilej mu metropolii drogę prowadzącą do oswobodzenia ojczyzny, zwraca oczy na Paryż. Otwarcie katedry literatur słowiańskich w Collège de France ma dla niego znaczenie ogromne, symboliczne. Kiedy otrzymuje propozycję jej objęcia, waha się, czy wyrazić zgodę. „Ale są powody ważne za Paryżem” – pisze do Bohdana Zaleskiego⁷⁷. Odtąd indywidualne odczucia w stosunku do miasta przestają być dla niego istotne. Paryż staje się przede wszystkim miejscem, gdzie odbywają się wykłady o literaturach słowiańskich – symbolem zjednoczenia ludów Północy i braterstwa wszystkich narodów. Dowodem przyjęcia przez Mickiewicza nowego stanowiska wobec stolicy (co nie świadczy o zaniku poprzedniego – osobistego) jest list napisa-

^{72/} A. Mickiewicz *Listy*, cz. II *Od roku 1832 do roku 1844*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, t. 15, s. 16, list z 23 marca 1832. Wszystkie odwołania do dzieł Mickiewicza wg tego wydania.

^{73/} „Paryż tak zbrzydilem, że ledwie już mogę wytrzymać” – pisze poeta do Antoniego Edwarda Odyńca, tamże, s. 57, list z 28 stycznia 1833; Julii Rzewuskiej donosi: „Trudnię się dawnym rzemiosłem, ale w tym mieście jak w karczmie zajezdnej, ciężko znaleźć kąć spokojny i co dzień jakiś hałas myśli rozrywa [...] Przeznaczenie kuje mnie zawsze do bruków, których nienawidzę.”, tamże, s. 140, list z lata 1835. Zob. też list do Franciszka Mickiewicza z 23 marca 1841, tamże, s. 390.

^{74/} Zob.: tamże, s. 66, list do S. Garczyńskiego z 8 kwietnia 1833; s. 77, list do A.E. Odyńca z 23 maja 1833; s. 105, list do K. Potockiej z listopada (16–20) 1833; s. 225–226, list do B. i J. Zaleskich z lipca 1838; s. 259, list do Celiny Mickiewiczowej z 20 października 1838; s. 121, list do F. Mickiewicza z 19 kwietnia 1834.

^{75/} Tamże, s. 66, list do S. Garczyńskiego z 8 kwietnia 1833.

^{76/} M. Czapska *Drogi pielgrzymstwa Adama Mickiewicza*, w: *Adam Mickiewicz. Praca zbiorowa*, Londyn 1955, s. 42.

^{77/} A. Mickiewicz *Listy*, cz. II *Od roku 1832 do roku 1844*, s. 337, list do B. Zaleskiego z 24 kwietnia 1840. Zob. także: s. 311, list do I. Domejki z 15 lutego 1840.

Interpretacje

ny przez niego do francuskiego ministra edukacji – Wiktora Cousina⁷⁸. Stając na katedrze Collège de France nowy wykładowca nie zapomina o swoich wcześniejszych poglądach, o oskarżeniach rzuconych Francuzom w *Dziadach* i *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*. Tam był to naród, który zszedł z właściwej, chrześcijańskiej drogi, przeznaczony mu jako żołnierzowi Wolności. Mickiewicz już wówczas doceniał zdobycze Rewolucji, ale zarzucał ludowi Francji odejście od jej ideałów, nawołując go do nawrócenia poprzez naśladowanie Polaków. W prelekcjach paryskich wieszcz podejmuje te koncepcje. Nie idealizuje historii Francji, wykazuje wady jej polityki, ale wierzy, że ona błędy te naprawi; już zaczęła to dzieło, powołując go na stanowisko profesora w Paryżu.

Już w pierwszym, inauguracyjnym wykładzie Paryż jawi się jako miejsce zjednoczenia ludów, centrum przyciągające je ku sobie, nazwane „ośrodkiem, sprężyną i narzędziem tych stosunków” między nimi, za jego pośrednictwem dokonuje się wzajemne poznanie i samopoznanie narodów europejskich. Przyczyna tak wielkiego oddziaływania Paryża na wszystkie nacje tkwi w wyższości religijnej i artystycznej kraju Franków jako pierwszego z krajów chrześcijańskich. Paryż jest stolicą nie tylko Francuzów, ale wszystkich grup pielgrzymich, zdążających do tego świętego miejsca, by się połączyć we wspólnej, chrześcijańskiej idei. Mickiewicz wola:

Powołano mnie, bym zabrał głos w imieniu literatury ludów, z którymi naród mój przez swą przeszłość i przyszłość ściśle jest związany [bym zabrał głos] w chwili, kiedy słowo jest potęgą, i w mieście, które jest stolicą słowa.⁷⁹

Wypowiedź ta zawiera dwie bardzo ważne dla Mickiewiczowskiej ideologii myśli. Po pierwsze, wieszcz określa tu Paryż mianem stolicy słowa, tego słowa, o którym powie, że „jest to więc ciało i duch stopione razem ogniem boskim przebywającym w człowieku”, stworzone z miłości Boga – twórczego ognia, natchnienia⁸⁰. Paryż to stolica ludzi Słowa, a więc przede wszystkim Słowian, a także wszystkich innych, którzy czują w sobie wewnętrzny, Boży ogień. Po drugie, ujawnia się tu stosunek romantyka do wygłaszanych przez niego prelekcji, które uważa za misję – poeta polski mówiący o literaturze słowiańskiej w Paryżu jest wyrazicielem dążenia ludów północnych do zjednoczenia z Zachodem i, w efekcie, do przejęcia centralnego miejsca wśród narodów. Przekonanie to wyraża poeta wprost w przedmowie do niemieckiego wydania prelekcji z roku 1843, gdzie pisze, że swoje zadanie uważa za służbę w sprawie Polski, Francji i Słowiańszczyzny⁸¹.

^{78/} Zob.: tamże, list z 16 sierpnia 1840, s. 347–348.

^{79/} A. Mickiewicz *Dziela*, t. 8, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, cz. I, Wykład I, s. 15.

^{80/} A. Mickiewicz *Dziela*, t. 9, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty, Kurs czwarty*, Wykład VII, s. 398.

^{81/} A. Mickiewicz *Dziela*, t. 8, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, cz. I, Przedmowa do wydania niemieckiego B, s. 7.

Siwec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

Drugi rok wykładów w Collège de France przynosi kolejną zmianę w widzeniu Paryża, do którego przybywa nowy Mistrz – Andrzej Towiański, by swoją obecnością podnieść rangę tego miejsca. Wszystkich współbraci Mickiewicz wzywa do francuskiej stolicy, która staje się centrum wiary w przyszłość, i pewne już, wyzwolenie Polski, a także zjednoczenia różnych nacji i wyznań⁸². Jest to miejsce, w którym rodzi się nowa idea, gdzie rozgrywają się ważne dla „Sprawy” wydarzenia, skąd promieniuje prawda Mistrza, któremu wierny uczeń donosi: „Słowo powoli szerzy się po Paryżu jako wieść głucha”⁸³. Wykłady tego roku upływają pod znakiem Napoleona, który, będąc władcą francuskim, jest zarazem wyrazicielem polskiej idei narodowej, człowiekiem łączącym na zawsze Polskę i Francję i zwiastującym przyszłe zjednoczenie ludów⁸⁴. Profesor podejmuje kwestię emigracji polskiej, która obrała sobie Paryż za stolicę, co stało się możliwe dzięki temu, że polska idea ojczyzny nie jest związana z ideą ziemi. Dlatego też, według wieszcz, tu właśnie – w pozornie obcym mieście przebywa dusza Polski, najlepsza, zdolna do czynu część narodu. Paryż drugiego kursu jest więc przybrany domem Polaków, jest też miastem prawdy, gdyż „Francji zawdzięczają ludy słowiańskie jedyny przybytek, gdzie prawda może przemawiać”⁸⁵.

Pierwszy wykład trzeciego cyklu nawiązuje do tej myśli:

[...] na całej kuli ziemskiej, której tak wielką część zajmuje Słowiańszczyzna, nie masz oprócz tej sali nigdzie miejsca, gdzieby można było przemawiać swobodnie.⁸⁶

Katedra Literatur Słowiańskich w Paryżu jest jedynym miejscem „wolności słowa” na Ziemi, jest to bowiem jedyne miasto wolności. Jest też stolicą Francji, urastającej do rangi „ogniska wszelkiego działania i wszelkiej siły”.

Kurs czwarty rozpoczyna Mickiewicz określeniem zmiany swego stosunku do powierzonego mu zadania:

[...] stanowisko to opuszczone być nie może. Uznałem je naprzód za symboliczną arkę przyszłego zjednoczenia plemion słowiańskich; później stało się trybuną, skąd mogła rozbrzmiewać prawda dziejowa; od dziś staje się placówką wojskową, staje się bastionem,

82/ W jednym z takich listów Mickiewicz nakazuje: „[...] Pisz do Bohdana, bo nie wiem, gdzie on, że Adam wola, aby on spieszył do Paryża z Józefem dla ważnych rzeczy. Napisz im w moim imieniu, że niedola kończy się [...]”, *Dzieła*, t. 15, *Listy*, cz. II *Od roku 1832 do roku 1844*, s. 409, list do S. Witwickiego sprzed 11 sierpnia 1841.

83/ Tamże, s. 516, list do A. Towiańskiego z 12 października 1842.

84/ Związek Paryża z Napoleonem, „napoleonizacja” stolicy ma bogatą tradycję w literaturze powstałej po roku 1830, o czym pisze P. Citron w *La poésie...* (t. 1, rozdz. XII).

85/ A. Mickiewicz *Dzieła*, t. 10, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Wykład XXIX, s. 373.

86/ A. Mickiewicz *Dzieła*, t. 11, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty, Kurs trzeci*, Wykład I, s. 8.

Interpretacje

który geniusz Francji powierza duchowi słowiańskiemu, sprzymierzeńcowi narodu francuskiego.⁸⁷

A więc tu – w Collège de France, w Paryżu – miał rozpocząć się proces zjednoczenia Słowian, tu było miejsce objawienia prawdy, tutaj wreszcie ma swe źródło marsz wolności całej Europy pod wodzą Słowian i Francuzów. Mickiewicz o swych słowiańskich słuchaczach mówi, że przemierzali oni całą Europę, by dotrzeć do stolicy wszelkiego działania, dążyli do niej jak do zaczarowanej lampy, w której zamknięty jest geniusz mocy⁸⁸. W tym cyklu wykładów poetę zajmuje Paryż teraźniejszy i Paryż przyszłości. I to właśnie ze względu na wizję profetyczną miasto zyskuje jeszcze na ważności. Współczesna romantykowi stolica Francji jest dla niego stolicą Europy. Tak oto przestrzega Zachód przed najazdem hord północnych: „Gdyby Francja rozbroiła się ze swej strony, ujrzelibyście wkrótce Kozaków w Paryżu”⁸⁹. Zdobycie stolicy przez Kozaków jest dla niego znakiem podboju całej Europy. Podobną wymowę ma wykład nawiązujący do upadku miasta wskutek unii rosyjsko-angielskiej, „którego ostatnim owocem było wzięcie Paryża i uśmierzanie Europy”. Klęska miasta jest klęską Europy. Mickiewicz mówi więcej – armia francuska ma bronić całej ludzkości, gdyż jest jej własnością. Jest to ta sama koncepcja, którą wiele lat później, w obliczu zagrożenia stolicy najazdem niemieckim, rozwinął Wiktor Hugo.

Rysując Paryż przyszłości, wieszcz raz jeszcze odwołuje się do swego sformułowania,

[...] że Paryż jest stolicą słowa, słowa jako siły twórczej, jako ognia, jako pokarmu, jako dzielności wojskowej. Jest stolicą, to prawda, ale jeszcze bez swojego pana, którym jest Duch Boży. Słowo samo już nie wystarcza dla epoki dzisiejszej.⁹⁰

Oto miasto jawi się jako centrum wszelkiego twórczego działania, słowa wcielnego, wprowadzonego w czyn, źródło męstwa, miejsce, w którym ma się rozpocząć chrześcijańska rewolucja. Wciąż jednak nie jest jeszcze miastem doskonałym, niebiańskim. Jaki więc będzie Paryż przyszłości? Zamieszka w nim Duch Boży, który będzie w nim panował, będzie to miasto już nie tylko słowa, ale Słowa Bożego, miasto święte, gdzie Słowo zostanie zrealizowane i gdzie zjednoczą się wszystkie ludy chrześcijańskie. Czy jednak można to miasto nazwać Nową Jerozolimą? Sądzę, że tak, gdyż sam Mickiewicz ucieka się do tego porównania, zwracając się do swych francuskich słuchaczy:

^{87/} Tamże, *Kurs czwarty*, Wykład I, s. 333.

^{88/} „Stolicą i ogniskiem wszelkiego działania”, do którego zdążają emigranci, nazywa Mickiewicz Francję, ale zważywszy, że mówi to do ludzi zebranych w Paryżu – stolicy tej „stolicy” – można, jak sądzę, określenie to odnieść również do Paryża. Por. tamże, *Kurs czwarty*, Wykład III, s. 352–353.

^{89/} Tamże, *Kurs czwarty*, Wykład VII, s. 408. Zob. także Wykład XI, s. 457.

^{90/} Tamże, *Kurs czwarty*, Wykład IX, s. 439.

Siwec Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

Krzyże zatknięte na wieżach waszej stolicy doskonale wam tłumaczą moc czynną, która przed 1800 laty wyszła z Judei. Czas to okazał. Powinnością naszą było wyprzedzić bieg czasu, w tym, co znane i obecne, poszukać środków przygotowania ducha do pojęcia rzeczy nieznanych i przyszłych.⁹¹

Paryż, podobnie jak w koncepcji Hugo, staje się miejscem, w którym znajduje wcielenie idea świętego miasta Bożego. Nie jest jeszcze Jerozolimą niebiańską, bo geniusz Francji ma wciąż do spełnienia wielką misję doprowadzenia narodów do wolności, ich zjednoczenia. Adam Mickiewicz – wykładowca Collège de France – wierzył, że się nią stanie, gdyż

Mesjanizm polski nie może pozostać poza obrębem ruchu europejskiego, nie może być niezawisły od Francji.⁹²

Potwierdzenie swoich związanych z Paryżem nadziei odnalazł poeta w wydarzeniach roku 1848. Zryw ludu francuskiego sprawił, że sakralizacja miasta stała się – w jego przekonaniu – faktem dokonanym. Rozwijane w paryskich wykładach idee znalazły swe zwieńczenie w słowach, które polski wieszcz ośmielił się skierować do samego papieża: „Wiedz, że duch boży jest dzisiaj w bluzach paryskiego ludu!”⁹³.

* * *

Paryż jest jednym z tych tematów romantycznych, które w pełni odzwierciedlają wewnątrzpokową dialektykę. Jego poszczególne realizacje dzieli ogromna przestrzeń, równa odległości między piekłem a niebem, którą jednak wielcy poeci z łatwością pokonują. Zaproponowana przeze mnie analiza niektórych wypowiedzi literackich i pozaliterackich czterech wybranych autorów potwierdza, jak sądzę, nie tylko tezę Christophera Prendergasta o niedefiniowalności miasta, enigmatyczności jego tożsamości, ale również niemożność jednoznacznego określenia postawy romantycznej⁹⁴. Wyróżnienie tylko dwu skrajnych stanowisk w stosunku do stolicy Francji, dwu konwencji przedstawiania Paryża, byłoby uproszczeniem. Każdy bowiem z twórców realizuje temat na sobie tylko właściwy, indywidualny sposób, odwołuje się do wspólnego wszystkim kodu kulturowego z innego punktu widzenia, wydobywając i wykorzystując inne jego elementy.

^{91/} Tamże, *Kurs czwarty*, Wykład XIII, s. 490. Symbolem zjednoczenia wszystkich chrześcijan w Paryżu jest dla Mickiewicza Panteon. Zob.: A. Mickiewicz *O Panteonie*, w: *Dziela*, t. 13, *Pisma różne*.

^{92/} A. Mickiewicz *Dziela*, t. 10, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Wykład XXXIII, s. 422.

^{93/} Słowa wypowiedziane przez Mickiewicza według relacji ks. Aleksandra Jełowickiego, jednego z członków polskiej delegacji, której Pius IX udzielił audiencji dnia 25 marca 1848 roku. Cyt. za: *Kronika życia i twórczości Mickiewicza*, red. S. Pigoń, t. 8: K. Kostenicz *Legion włoski i „Trybuna Ludów”*. Styczeń 1848 – grudzień 1849, Warszawa 1969, s. 98.

^{94/} Zob.: Ch. Prendergast *Paris and...*, rozdz. *Introduction: Parisian Identities*.

Interpretacje

Dla twórców *Aurelii* i *Króla-Ducha* stolica Francji jest piekłem. Jednakże infernalny Paryż Nerval'a od Paryża Słowackiego dzieli równie wiele, co od ujęcia Mickiewicza. Ten pierwszy widzi swe miasto jako tajemny labirynt osobistego wtajemniczenia, w polskim *Paryżu* jawi się ono jako miejsce z powodu owych zbrodni przekłete i skazane na zagładę. Osobista niechęć do obcej stolicy łączy obu polskich wieszczów, sympatia posunięta do identyfikacji z paryskim ludem – obu Francuzów. Niebiańskie wizje Paryża również nie są identyczne. Hugoliańska, wszechstronna apoteoza metropolii w przypadku Mickiewicza ogranicza się do jednego aspektu. Nowa Jerozolima Hugo jest celem samym w sobie, ukoronowaniem wszelkich szlachetnych dążeń i idei; z punktu widzenia polskiego wieszczka miasto to jest raczej środkiem do uzyskania wolności jego ojczyzny i braterstwa ludów.

Przykład Mickiewicza dowodzi, jak łatwo w twórczości jednego romantyka mieszczą się dwa, zdawać by się mogło, sprzeczne obrazy Paryża. W *Aurelii* Nerval'a miasto rozpatrywane było przeze mnie w związku z *Les nuits d'octobre* jako miejsce infernalnej inicjacji. Ale można na nie spojrzeć poprzez pryzmat zakończenia utworu, którym jest wizja Nowej Jerozolimy. Wówczas otrzymalibyśmy interpretację sprzeczną, ale tylko pozornie, w rzeczywistości zaś równie prawdziwą i prowadzącą do tych samych wniosków, tyle że z innej perspektywy⁹⁵.

Potwierdzenie złożoności romantycznego ujęcia tematu Paryża stanowi wiersz Alfreda de Vigny, w jednej strofie łączący kilka perspektyw oglądu francuskiej stolicy, urbanistyczny optymizm i wizjonerski katastrofizm⁹⁶. To miasto, które stanowi centrum świata i źródło jego ewolucji, nazwane jest zarazem początkiem i końcem, cieniem i pochodnią, piekłem i Edenem.

^{95/} Por. np.: B. Sosień *L'enfer, la folie et la fin du monde à Paris: des „Nuits d'octobre” à „Aurélia” de Gérard de Nerval*.

^{96/} A. de Vigny *Paris. Elévation*, w: *Livre moderne*, w: *Oeuvres complètes*, Paris 1948, t. 1, s. 160–163. Zob. też: P. Collier *Nineteenth-century Paris: vision and nightmare*, w: *Unreal city. Urban experience in modern european literature and art*, red. D. Kelly, Manchester 1985, s. 32 oraz P. Citron *La poésie...*, t. 1, rozdz. X. Jak dowodzi W. Weintraub (*Dwa Paryże*), mimo obecności elementów pesymistycznych (a nawet katastroficznych), wiersz Vigny'ego stanowi apoteozę Paryża jako centrum cywilizacji, początek nowego świata.

Elżbieta RYBICKA

Obrazki z ulicy

○ *Fikcyjnej postaci* Edmunda Millera

Miasto

Rzecz dzieje się w Warszawie. Sama nazwa zostaje jednak w powieści Edmunda Millera przemilczana, a jej pominięcie uświadamia, że nie tyle o konkretnym mieście będzie tu mowa, co o mieście, które staje się metaforą – „dynamiczną konfiguracją ścierających się nadziei i obaw dwudziestego wieku”¹. Miasto w pierwszej połowie stulecia nie jest już bowiem pojmowane tylko jako bierny ośrodek skupiający procesy modernizacyjne, a zaczyna być traktowane jako czynnik aktywnie współkształtujący nowoczesność². W powieści nie znajdziemy także opisów przestrzeni urbanistycznej, przedstawianych czy to w konwencji realistycznej, czy na zsubiektywizowany i mityzujący sposób, jak to ma miejsce u Wacława Berenta lub Stanisława Przybyszewskiego. Miasto w *Fikcyjnej postaci* jest przede wszystkim doświadczone – w zanurzeniu w przestrzeń społeczną. Przyjęcie takiej perspektywy

1/ E. Timms *Unreal City – Theme and Variations*, w: *Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art.*, ed. by E. Timms, D. Kelly, Manchester 1985, s. 4.

2/ O aktywnej roli miasta w kształtowaniu kultury nowożytnej tak pisze Edwin Jędrkiewicz: „Miasto jest ogniskiem kultury. Było nim zawsze. Od czasu jednakże, w którym z biernej roli jej zbiornika przeszło do czynnej: przewodnika w niej – zaczyna się badać to, co historia nazywa epoką nowożytną. Znamionującą tę epokę rozmach, coraz śmielszy i potężniejszy w opanowywaniu przyrody, możliwy jest tylko na podstawie ciągłego komasowania takiego kapitału ludzkiej wiedzy i techniki, jakiego naturalnym miejscem staje się miasto. To skomasowanie podnosi stopę potrzeb kulturalnych, jej zaś podniesienie się jest znowu motorem dalszego rozwoju techniki ludzkiej. Miasto staje się akumulatorem tego czynnika kulturalnego, bez którego rozwój owej nowoczesnej techniki byłby niemożliwy: wielkiego kapitału” (E. Jędrkiewicz *Kultura urbanistyczna*, „Głos Literacki” 1928 nr 9).

Interpretacje

zakłada, z jednej strony, odejście od obiektywizujących oglądów całościowych i od rejestrowania szczegółów scenerii miejskiej, a z drugiej – odrzucenie mitycznych lub symbolicznych syntez. Zróznicowanie w literackich ujęciach miasta, przebiegające od zdystansowanej obserwacji do zaangażowanego doświadczania ma niebagatelne znaczenie i uzależnione jest, rzecz jasna, od wielu czynników. Jednym z nich będą zmieniające się sposoby pojmowania rzeczywistości, a w konsekwencji uwarunkowane historycznie techniki i konwencje literackie.

Relacje łączące dziewiętnastowieczne metody przedstawiania miasta w literaturze (na przykładzie Balzaka) oraz ich późniejszy kryzys zwięźle scharakteryzował Czesław Miłosz w eseju *Legenda miasta-potwora*. Postawa obserwatora pochyłego nad mrowiskiem ludzkim, ale też odizolowanego od przechodniów – zauważa poeta – łączy się u Balzaka z pasją wizjonera. „Wizje”, których podłożem jest zgiełkliwe i przelotne życie ulicy, mają charakter „przedłużanego mgnienia” i polegają na „rozbudowie wstecz i w przyszłość krótkich spojrzeń”³. Ruch przebiega tu od ulotnej obserwacji, momentalnego widzenia do wyobrażonej całości narracyjnej, która temu, co nie znaczące, przygodne i wciąż umykające nadaje uspojnający sens. W ten sposób zawiązują się historie miasta i jego mieszkańców, ich załącznikiem jest *punctum*, twarz nieznanego, spojrzenie przechodzącej kobiety, a rozwinięciem – wysnuta fabuła. *Komedia ludzka* pełna jest takich opowieści obserwatora-wymyślacza.

Czas powieści wszakże – w przekonaniu Miłosza – przeminął. Miasta nie można już skonkretyzować w słowie: „W miarę komplikowania się naszej wiedzy o człowieku, słowo, przysięgnięte systemem pojęć psychologicznych, socjologicznych, politycznych, zatracą powoli zdolność takiego opisu zewnętrznego świata, który by dawał złudzenie o b i e k t y w n e j rzeczywistości”, a dalej: „słowo odrywa się od rzeczy nas otaczających i służy raczej do wyrażania stanów uczuciowych albo do tworzenia konstrukcji, od rzeczywistości niezależnych”. Do wskazanego już kryzysu językowego Miłosz dodaje jeszcze jedno zjawisko z zakresu przemian poetyki powieści: zastępowanie fabuły opisem doznań wewnętrznych. Fakt to o tyle istotny, że fabuła jest, wedle niego, „aktem wiary w konkretność, w obiektywną prawdziwość zewnętrznych zjawisk”⁴. Podniesione przez Miłosza wątki problemowe skupiają się wokół zakwestionowania mimetycznych i realistycznych możliwości technik powieściowych. Ów ideał Balzackowski – „złudzenie o b i e k t y w n e j rzeczywistości” – nie może już być osiągalny, gdyż słowo oddaliło się od rzeczy i, przemieszczone bądź w sferę wyrażania, bądź autotelicznych konstrukcji, zatracą niekwestionowaną zdolność przedstawiania świata zewnętrznego. Dlatego też, wedle poety, powinnośc prozy przejmują film.

Najprostszym wnioskiem, który płynie z rozpoznania Miłosza, może być konstatacja, że miasto nowoczesne, a dokładniej: miasto pierwszej połowy XX wieku, wymyka się realistycznej reprezentacji i obiektywnemu uchwyceniu. Drugi wniosek

^{3/} Cz. Miłosz *Legenda miasta-potwora*, w: *Prywatne obowiązki*, Paryż 1980, s. 233.

^{4/} Tamże, s. 237.

natomiast, wynikający z pierwszego, przyjmuje formę pytania: na jaki sposób miasto – nieopisywalne i nieprzedstawialne tradycyjnymi technikami – pojawia się jednak w literaturze. Jeżeli konwencja realistyczna przestaje pełnić swoje funkcje, to należy szukać nowych strategii i chwytów, zdolnych odpowiedzieć na doświadczenie zmieniającego się miasta.

Edmund Miller podejmuje większość z sygnalizowanych zagadnień: przemiany koncepcji *mimesis* i, ogólniej, powieści, alienację językową, ale także, na innej płaszczyźnie, wyobcowujące mechanizmy cywilizacji nowoczesnej. A i rzeczywistość w jego ujęciu nie będzie tak bezproblematycznie obiektywna, jak widział to Miłosz. W konsekwencji *Fikcyjna postać* stanowić będzie próbę zredefiniowania relacji łączących sztukę z rzeczywistością w nowej konfiguracji cywilizacyjnej lat dwudziestych. Sprzężenie bowiem pomiędzy sztuką nowoczesną a miastem, środowiskiem umożliwiającym jej zaistnienie, jest w powieści mocno podkreślone:

Po ulicach galopowały strzępiaste wizje futurystyczne. Domy, fabryki, maszyny, ludzi i niebo galwanizował dyktatorski kubizm. Zamieniał byt w miążgę geometryczną. A nad tym wszystkim, poprzez to wszystko rozbrzmiewało uduchowione wycie ekspresjonizmu: o wyraz rzeczy, o istotę rzeczy, o wyraz istoty rzeczy, o istotę wyrazu. [s. 26]⁵

Tłum

Wielkomiejskie doświadczenie rozpoczyna się w *Fikcyjnej postaci* wraz z wejściem w przestrzeń społeczną, a konfrontacja z tłumem staje się dla Ariela, bohatera powieści, od razu przyczyną kolizji. Ulica niesie w sobie siłę odpychającą, ale by ją w pełni odczuć, należy znaleźć się wśród tłumu. A to właśnie w bezpośrednim zetknięciu z masą ludzką na ulicy rodzi się specyficznie miejski efekt obcości, gdyż, jak zauważa Georg Simmel, dopiero „fizyczna bliskość uwydatnia dystans duchowy”⁶. Wyobcowanie jest więc paradoksalnym następstwem koniecznej partycypacji:

Wszystkim przechodniom pilno było wiedzieć, jaki jest fach Ariela, ile Ariel ma pieniędzy, czy umie robić interesy, czy wie, czy już w dostatecznej mierze zrozumiał, że romantyzm naszych czasów oznacza żądę wzbogacenia się i użycia. [...]

W mrówczych ruchach tłumu, w jego spojrzeniach, tępych, zapatrzonych nie wiadomo w co i nic nie widzących, nie było ani groźby, ani niechęci, ani żalu, ani wyniosłości, ani pogardy, ani pewności siebie – była tylko straszliwa, mroźna obojętność dla samotnego człowieka; suche, urzędowe oświadczenie: „Zdepczę cię, wcale tego nie spostrzegając, nie wdając się w żadne rachuby i celowe przewidywania, gdyż nie obliczam nigdy swych kroków, idę na oślep”. [s. 30]

^{5/} Wszystkie odwołania do powieści na podstawie: E. Miller *Fikcyjna postać*, Warszawa 1934.

^{6/} G. Simmel *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, wstępem opatrzył S. Nowak, Warszawa 1975, s. 525.

Interpretacje

W takim tłumie nie można być niezaangażowanym i zdystansowanym obserwatorem, niespiesznym flaneurem, kontemplującym widzialność świata miejskiego. Tłum w *Fikcyjnej postaci* jest złowrogą i napierającą siłą, która nie liczy się z indywidualnością. Wymaga, by każdy i n n y, odróżniający się, stał się jego elementem wyzbytym samoistnej treści i podporządkowanym normom i regułom całości – masy. Utrata zdolności widzenia, nic nie spostrzegające oczy przechodniów upodabniają tłum do ślepych żywiołów natury, obojętnie i bezwzględnie niszczących wszystko, co stoi na ich drodze. W zderzeniu z mrowiskiem ludzkim uwidacznia się także podstawowy konflikt wartości: bytu ekonomicznego z wolnością jednostki. Zgodnie z „rachującą istotą nowoczesności” (formuła Simmla) życie jest redukowane do wymiaru obliczalnego za pomocą pieniądza i nie uwzględnia różnicy jakościowej; większość, w tym wypadku tłum zorientowany materialistycznie, dąży do narzucenia swych zasad.

Przepełnienie ulic sprawia, że w masie nie sposób dostrzec człowieka w jego poszczególności – „W mieście bałważyło się takie mnóstwo kobiet, że ani jednej nie można było dojrzec” (s. 18). Ariel widzi więc w przechodniach bezosobowe i zreifikowane byty: człowieka-dywidendę i człowieka-futerał. I może te dwie figury najtrafniej charakteryzują znamienity status człowieka tłumy. O wartości tego pierwszego decyduje zysk finansowy, a jego zdepersonalizowaną istotę stanowi pieniądz – rzecz bez charakteru⁷. Ten drugi natomiast to postać szczelnie opakowana i zamknięta, postrzegalna tylko powierzchwniowo. Do wewnątrz dotrzeć nie sposób – człowiek-futerał broni do niego dostępu. Przyczyną monadycznego zasklepienia jednostek jest niedostateczność języka, a zwłaszcza jego ograniczone możliwości komunikacyjne i poznawcze. Słowo może służyć jedynie organizacji życia w formy, lecz jako narzędzie poznawania rzeczywistości i drugiego człowieka oraz środków porozumiewania okazuje się zawodne. A ponieważ „wszystka wiedza człowieka o człowieku zamknięta jest w słowach” (s. 158), więc też stosunki między ludźmi-futerałami ograniczać się muszą do przechodzenia obok siebie.

Podwójna dehumanizacja – i przez urzeczowienie relacji międzyludzkich, i przez sprowadzenie masy do nieludzkich sił przyrody – czyni z tłumy nade wszystko mechanizm wyobcowujący. Dlatego warto może zaznaczyć, że tłum w *Fikcyjnej postaci* niewiele ma wspólnego z masą, którą opisywał w swym artykule programowym Tadeusz Peiper. Dla niego bowiem masa-społeczeństwo to:

najcudowniejszy organizm, piękniejszy niż wszystko, co stworzyła natura; złożony i precyzyjny w swym funkcjonowaniu jak maszyna; zbudowany na zasadzie jak najściślejszej zależności funkcjonalnej; powiększający ciągle tę zależność, a tym samym spajający coraz silniej jedność całości, [...]. Przy tym: organizm, którego budowę i funkcjonowanie wszyscy widzimy i odczuwamy, organizm, na który patrzymy z zewnątrz, ale w którym tkwimy, organizm, który utrzymuje się nami, naszą osobą i pracą, organizm, który tworzymy zy-

^{7/} Zob.: G. Simmel *Filozofia pieniądza*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Przyłębski, Poznań 1997, s. 406.

ciem każdej naszej godziny. Organizm ten hipnotyzuje, oddziałuje na jednostkę, rodzi w niej nowy instynkt ładu, potem nowy obraz ładu, potem nową ideę ładu.⁸

Masa jako organizm, w ujęciu Peipera, nie wywodzi się z natury. Jej struktura jest analogonem maszyny, stąd relacje między jednostką a zbiorowością mają charakter zależności funkcjonalnej. Związki międzyludzkie są dzięki temu precyzyjnie uregulowane, każdy zna swoje miejsce w całości, każdy jest funkcją całości, nie sposób wyjść poza całość i zobaczyć, jak wygląda ona z zewnątrz. O żadnej alienacji nie ma mowy. Porządek mechanizmu społeczeństwa-masy nie może rodzić w jednostce potrzeby nowego ładu. Te wczesne i jeszcze pełne ufności konstatacje bezkolizyjnego obcowania z miastem i współbywania w masie doprowadziły Peipera do koncepcji organicznej formy dzieła sztuki, którego struktura miała być homologiczna względem organizmu społeczeństwa. Kwestia to o tyle istotna, że Miller będzie poszukiwał innej odpowiedzi – na co pośrednio wskazuje montażowa, nieorganiczna konstrukcja *Fikcyjnej postaci*.

Odminną diagnozę stawiał natomiast masie, również w latach dwudziestych, Siegfried Kracauer. Jego analiza nowego zjawiska, a właściwie widowiska, kulturowego – rewii, w których tworzone były „ornamenty z ludzkiej masy” – jasno uświadamia rozróżnienia i napięcia między masą, z jednej strony, a wspólnotą typu ludowego i jednostką, z drugiej. Figury tworzone przez lud w zabawach miały – wedle niego – charakter organiczny dzięki związaniu ze wspólnym dla wszystkich doświadczeniem i przez naturalność form, dla których prawzorem był organizm wywiedziony z przyrody. Z kolei człowiek autonomiczny nie mógłby współuczestniczyć w zespole, gdyż „ludzie wyłączeni ze wspólnoty, pojmujący samych siebie jako poszczególne osobowości o własnej duszy, zawodzą w tworzeniu nowych wzorów. Jeśli włączeni by zostali do takiej imprezy, nie odbyłoby się to bez szkody dla ornamentu. Byłaby to zgrabna kompozycja, nie dająca się do końca wyliczyć, gdyż jej ostre końce jak zęby grabi zanurzałyby się w pośrednie warstwy duszy, z których część i tak by jeszcze wystawała”⁹. Co istotne, o indywidualności jednostki, uformowanej w niezależną osobowość, przesądza tu wyodrębnienie ze wspólnoty, a partykularność wyobcowanego człowieka jest zarazem nośnikiem nieobliczalnej przypadkowości. I dzięki temu nie może on stać się częścią składową masy, ta bowiem wymaga tylko nosicieli – cegiełek o określonych wymiarach i w określonej ilości. Człowiek samoistny natomiast prowadzi ku nieregularności, nie komponuje się z całością.

Te pełne napięcie, ale też współzależności, związki między masą i jednostką, a w konsekwencji pomiędzy autonomią, alienacją i próbami zakorzenienia we wspól-

^{8/} T. Peiper *Miasto. Masa. Maszyna*, w: *Tędy*, Warszawa 1930, s. 23–24.

^{9/} S. Kracauer *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. C. Jenne, w: *Wobec faszyzmu*, wybrał i opatrzył wstępem H. Orlowski, Warszawa 1987, s. 12. Problematyka tłum i masy oraz ich relacji z jednostką ma, rzecz jasna, swą długą dziewiętnastowieczną tradycję, zwieńczoną dziełami Gustawa Le Bona i Gabriela Tarde’a, a podjętą w pierwszej połowie XX wieku m.in. przez Ortegu y Gasseta.

Interpretacje

nocie, stanowią o specyfice przestrzeni społecznej nowoczesnego miasta¹⁰. Zaważyły one również na problematyce podjętej przez Millera w *Fikcyjnej postaci*. Różne formy wyobcowania (społecznego, psychologicznego, estetycznego i językowego) znajdują w niej swój wyraz, ale też powieść ta będzie świadczyć o różnorodnych praktykach dezalienacyjnych stanowiących odpowiedź na doświadczenie alienacji.

Wspólnota (komuna)

Wyobcowanie ze środowiska społecznego, będące, jak wspominałam, niezbywalną konsekwencją doświadczenia wielkiego miasta, powoduje, że bohater *Fikcyjnej postaci* szuka bezustannie sposobów i miejsc zakorzenienia. Jednym z nich będzie warszawska dzielnica drobnych rzemieślników – Wola. Stanowi ona poniekąd prehistoryczną, to znaczy przedindustrialną i przednowoczesną, formę obcowania ze sobą. Tworzy swego rodzaju wspólnotę opartą na ustnej tradycji i przekazie bezpośrednim. Wprowadzona w powieść kronika anegdot z życia Woli w drugiej połowie XIX wieku wskazuje na wręcz mityczny charakter tradycji zespalającej mieszkańców. Przechowała się ona w swej zamkniętej i zastygłej postaci, nie dopuszczając do jakichkolwiek zmian w jej obrębie. Jest dzielnicą wyizolowaną, ale też izolującą – „gotowa była z całą bezwzględnością w y o b c o w a ć, wyrzucić za rogi każdego niespokojnego człowieka, który by sprawami politycznymi śmiał jej zakłócić punktualność śniadań i porodów” (podkr. E.R., s. 70). Relacje pomiędzy śródmieściem a Wolą nie porządkują się w prostą i jednoznacznie wartościowaną opozycję: stare – nowe miasto. Anachronizm Woli kultywującej wciąż tę samą doczesność i mityczne niemalże trwanie w powtarzalnych rytmach wyklucza ją z dynamiki życia współczesnego. Odrzucając zmianę i nowość, Wola skazuje się tym samym na status rezerwatu stężełej przeszłości. Więzy międzyludzkie są tam wprawdzie mocne, ale, jak to bywa w lokalnych i niewielkich wspólnotach, pozbawione intymnej prywatności gwarantującej pełną autonomię. „Nowe” miasto z kolei, jakkolwiek zapewnia niezależność, to poprzez mechanizmy wyobcowujące i atrofię związków emocjonalnych sprawia, iż wyradza się ona w osamotnienie.

Niemniej dla Ariela miasto nowoczesne jest koniecznością, światem życia codziennego, a Wola wspólnotą już niemożliwą do zaakceptowania, jako że zbyt mocno wyizolowaną z teraźniejszości. Toteż podejmie on kolejne próby przezwyciężenia alienacji, projektując odbudowę komuny: „małej, małej wspólnoty, bez której może się obyć tak zwane życie, jak wojna bez jednego żołnierza. Ale się nie obędzie. Nie. Ta mała wspólnota musi powstać, ażeby się rozjaśniło w móz-

^{10/} O społecznej i psychologicznej alienacji wielkomiejskiej zob. m.in.: R. Williams *The Metropolis and the Emergence of Modernism*, w: *Modernism / Postmodernism*, ed. and introd. by P. Brooker, London and New York 1993; W. Krynski *Entre alienation et utopie: la ville dans la poésie moderne*, „Revue d'Esthetique” 1977 nr 3–4; W.J. Burszta *Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.

gach, ażeby nie było chodzenia po omacku, improwizowania czynów i wyczynów. Ta mała wspólnota nauczy kogo należy: wiedzieć – oceniać – działać” (s. 243). W patetycznym manifestie komunijnym wzywa więc do kolektywistycznej wspólnoty wszystkich ze wszystkimi, a następnie, wspólnie z przyjaciółmi, niegdyś awangardą sztuki, angażuje się w tworzenie nowego ładu społecznego pod patronatem *Kapitału*.

Przesłanki takiego postępowania są dość oczywiste, ich podstawą jest prosty odruch moralny – zwyczajna ludzka wrażliwość na cierpienie i poczucie solidarności ze skrzywdzonymi. A po drugie, stanowi ono próbę zakorzenienia wyobcowanego artysty, który, co jest rzeczą znamionną dla lewicującej awangardy, poszukuje spełnienia w utopiach społecznych.

Przechodzień

Być na ulicy to przede wszystkim być przechodniem:

– To przecież tylko przechodnie – myślał.

[...] I Ariel mimo woli wrasta w byt przechodniów. Sam jest dla nich przechodniem, przechodniem jest dla całego świata, przechodniem – dla siebie.

Filozofia przechodnia wrastała w Ariela tak, jak on wrastał w byt wszystkich przechodniów. Jedynie w godzinach absolutnej, bolesnej trzeźwości spostrzega Ariel tłum idący obojętnie na oślep, grożący – bez groźby – stratowaniem. [s. 94–95]

Przechodzień nie może zatrzymać się w miejscu, wrosnąć i zakorzenić. Podstawą jego egzystencji jest ruch, miast stabilnego i trwałego fundamentu – domu, rodziny czy innych ośrodków przywiązania – posiada on tylko ruchome obrazy ulicy. Życie staje się dla niego przechodzeniem – bez celu, i mijaniem – obok. „Filozofia przechodnia” daje mu wprawdzie wolność, ale, z drugiej strony, wykorzenienia, czyniąc zeń wciąż przemieszczający się punkt widzenia. Przechodzień nie potrafi się zaangażować, związać z drugim człowiekiem, osiedlić na stałe w konkretnym punkcie przestrzeni, gdyż to ograniczyłoby jego mobilną naturę. Jedyna rzecz, która mu pozostaje, to wrosnąć w byt innych przechodniów, takich samych jak on.

Koncepcja bohatera ulega wszakże zmianie. Ariel jako przechodzień jest jeszcze jednolitą i skonsolidowaną osobowością, ale w miarę narastającego osamotnienia jego tożsamość podlega najpierw rozwarstwieniu na „ja indywidualistyczne” i „ponad-ja społeczne”, a następnie dalszej dezintegracji. Ten pierwszy „rozbiór” wyraźnie uprzytamnia, że nawet w wyobcowującym mechanizmie społecznym jednostka jest formowana przez to, co wspólne innym i temu też podległa. Dlatego świadomość uwikłania w środowisko społeczne będzie dla Ariela mocniejsza niż wola zachowania samoistości: „Ponad-ja społeczne żądało od ja indywidualnego subordynacji” (s. 91). „Między ludzkie” wywiera tak silną presję, że nawet samotność nie jest stanem czystym: „Samotność to nie jest ja + nic, to nie jest ja z sobą samym. Samotność naładowana jest zbiorowością” (s. 148). To, co zbiorowe, zwłaszcza więc to, co jednostkowe i autonomiczne.

Interpretacje

Dezindywidualizacja bohatera będzie przebiegała jednak w dwóch kierunkach jednocześnie. Ten pierwszy skierowany jest na zewnątrz, ku innym: „Ja indywidualne, indywidualistyczne leży w gruzach. Lecz w ciszy samotności dźwiga się inne ja, pełne pogardy dla spraw prywatnych, osobistych, intymnych – ja, wypełnione pragnieniem połączenia się z bezosobowym ja mas” (s. 148–149). Co znamienne, owo „bezosobowe ja mas” ma postać równie zdepersonalizowaną jak i bohater. Drugi ruch skierowany jest do wewnątrz i prowadzi ku swoistej formie groteskowej dezintegracji – w świadomości Ariela pojawiają się obce głosy „lokatorów”. Rozpad osobowości nie ma wszakże charakteru schizofrenicznego: „Niepodobna twierdzić, by przez to rozszczepił się Ariel na kilka postaci. Nie przestając być sobą, bywał zarazem kimś innym, niezupełnie sobie znanym, niezupełnie bliskim, nawet obcym niekiedy. Ten inny, rozrastając się, zwiększając lub kurcząc zasięg swoich wpływów, zmieniał postać Ariela” (s. 132–133). Demontaż jaźni przybiera raczej formę samowyobcowania, oddalania się od siebie samego, od własnej tożsamości.

„Lokatorzy” Ariela są przede wszystkim interlokutorami:

(– Zawsze było coś – rzekł lokator-sceptyk do lokatora-hipochondryka. – Nigdy nie konkretnego. Stan niedociągniętej tymczasowości.

– Czy on nigdy – zrzędził hipochondryk – nie wrośnie w życie, nie puści korzeni jak inni dorośli ludzie? Czas nie przystanął, nie przygląda się dobrotliwie jego młodości. Przecież już chyba jest dojrzały. W jego wieku ludzie są generałami, dyrektorami, uznanymi talentami, sławnymi geniuszami, wielkimi businessmenami, pasowanymi zbrodniarzami.

Kończył obserwator:

– On to wszystko wie. Jemu się zresztą zdaje, że to on sam na siebie napada. Po czym na takiej samoadmonicji poprzestaje. To znaczy: co pewien czas stwierdza, że jest starszy i że korzeni nigdzie nie puścił). [s. 178–179]

„Lokatorzy” obiektywizują do pewnego stopnia indywidualistyczne rozpasanie bohatera. Ich rola sprowadza się do tego, by roztrząsać posunięcia Ariela, zrzędzić, niczym ciotki Gombrowiczowskie, nad jego niedojrzałością i sceptycznie podważać zamysły. Ariel, swym brakiem zakorzenienia, trwałym niedookreśleniem i „niedociągniętą tymczasowością”, sytuuje się w galerii figur powieściowych gdzieś pomiędzy bohaterem *Szczurów* Adolfa Rudnickiego, rozpaczliwie wykrzykującym w obcym mieście „Nie wrośłem! Nie wrośłem!!!”, a wiecznie niedojrzałym bohaterem *Ferdydurke*. Skądinąd przytoczona rozmowa „lokatorów” ma wiele wspólnego z dziełem Witolda Gombrowicza.

Wprowadzenie „lokatorów” ma istotne konsekwencje dla samej koncepcji bohatera *Fikcyjnej postaci*. „Ja” stanowi tutaj *locus*, miejsce, w którym dają się słyszeć inne, nie-swoje głosy. Lokator to ktoś obcy, nie stały i znany domownik, lecz człowiek, który przychodzi z zewnątrz i wynajmuje pomieszczenie. W ten sposób dom staje się lokalem dla obcych, a jednostka – pozbawionym własnej jaźni „psychofizycznym naczyniem” (s. 178). Ariel jest bezdomny, gdyż został wywłaszczony

Rybicka Obrazki z ulicy

z tożsamości, nie posiada już siebie: „domostwo, warunek wszelkiej własności – uważa Emanuel Levinas – umożliwia życie wewnętrzne. W ten sposób Ja jest u siebie”¹¹.

Podmiotowość konsystentna w mieście nowoczesnym wydaje się zatem ciągle narażona na rozsypkę lub utratę tożsamości, a koherencję wewnętrzną można zachować tylko za cenę przyjęcia, jak opisywał to Simmel, postawy zblazowanej – środka ochronnego wobec napierającej rzeczywistości, zbyt różnorodnej, nieciągłej i obcej, by móc ją na inny sposób ośwoić¹². Problem jednak w tym, że świat nowoczesny, w ujęciu Millera, nie pozwala na obojętność, domaga się odpowiedzi, zajęcia stanowiska odmiennego od zdystansowanej rezerwy, a z drugiej strony nie dopuszcza do zadomowienia. Dlatego też, jak wspominałam, bohater *Fikcyjnej postaci* będzie ciągle kluczył pomiędzy pragnieniem autonomii i wolności, których konsekwencją jest samowyobcowanie, wciąż podejmowanymi próbami zakorzenienia oraz odpychającą barierą rzeczywistości ulicy. I nieustannie będzie się obijał o obcość świata.

Ulica

Zgodnie z wewnętrzną dynamiką powieści, która, pozbawiona wprawdzie wyrazistej fabuły, rozwija wszakże pewne motywy i tematy, tłum postrzegany w pierwszej części jako całość, w drugiej rozprasza się w serię bodźców:

Nie spostrzegając tłumy, słyszał urywki zdań, widział strzępy obrazów: ćwierć twarzy, kolano, but, „nie jestem tak niekonsekwentna jak pan”, kapelusz, brzemiennosć, opona samochodowa, „zbujałem gościa”, „150000”, „wpadniesz, ja ci mówię – wpadniesz”, trąbka pogotowia, koński ogon, uśmiech, zapach benzyny, „zredukowali, a od pierwszego”...

Sepleniały, szeptały, białały, darły się, bormotały ułamki dialogów, monologów, chórów, ale słyszał je w środku, jakby mu kto w okolicach gardła ustawił gramofon i na tym gramofonie co sekunda zmieniał płytę. Ledwo się zaczęło, już inna melodia, inna już, znów inna. [s. 237]

Tłum jest tu wciąż obecny, nie znika, lecz zostaje pokawałkowany w natłok niekoherentnych obrazów i fraz. I, co może najbardziej uderzające, postrzegany jest w okrucinach i odłamkach dowolnie zestawionych w jukstapozycyjnym szeregu. Odpryski całości – „ćwierć twarzy”, „uśmiech” – wyrwane z kontekstu uwidaczniają znamienne dla wielkiego miasta doświadczenie fragmentacji i przygodności. Atomizacja sięga także czasu: pospieszny przeskok uwagi z obrazu na obraz, od jednego fragmentu rozmowy do następnego, powoduje, że ciągłość temporalna rozpryskuje się na izolowane momenty. Nowe bodźce unicestwiają poprzednie – rzeczy-

^{11/} E. Levinas *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przeł. M. Kowalska, wstępem poprzedziła B. Skarga, przekł. przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 147.

^{12/} Zob.: G. Simmel *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, s. 519–521.

Interpretacje

wistość ulicy to nieustanne „teraz”. W tym polifrenicznym przeżywaniu czasu kolejne pojawiające się *puncta* zyskują zarazem na intensywności.

Tego rodzaju wielkomięskie doświadczenia, znane nam wszystkim, wykluczają skupienie i jakiegokolwiek ciągłości typu przyczynowo-skutkowego. Uwaga postrzegającego podmiotu nieustannie przemieszcza się, poddawana wciąż nowym a nie-trwałym doznaniom zmysłowym. Co istotne – bohater nie jest biernym, odizolowanym obserwatorem rejestrującym potok wrażeń. Granica między „ja” a dookołą rzeczywistością zostaje naruszona. Odgłosy ulicy w ich ułamkowej i ciągle zmieniającej się postaci słyszy on bowiem „w środku”. Bohater nie tyle jednak interioryzuje miasto, co ono samo wdziera się i anektuje jego wnętrze. Tym samym dystans między tym, co poznawane na zewnątrz, a doznaniem wewnętrznym ulega niemal całkowitej likwidacji. Zgiełkliwa mowa miasta jest zarazem artykulacją – narzuconą – bohaterowi. Należy wszakże podkreślić, że stanowi on jedynie medium dla obcych głosów miasta.

Doświadczenie fragmentacji uzmysławia, że miasta nie da się po prostu opisać, ująć w całości, opowiedzieć spójnej historii o życiu mieszkańca metropolii. Dlatego warto może wspomnieć o pewnej analogii z poematami konwersacyjnymi Apollinaire’a. I tam zarejestrowane są obce głosy i urywki rozmów w zestawieniu z równie pokawałkowanymi elementami deskrypcji. Hans Robert Jauss dostrzega w nowej technice poetyckiej – montażu fragmentów rzeczywistości (i nie ma tu większego znaczenia fakt, czy Apollinaire zapisał autentyczne strzępy konwersacyjne) – nader istotne konsekwencje. Po pierwsze, ze względu na użyty „materiał” – analogon kubistycznych kolaży i ready-made’ów Duchampa – problematyzacji podlega granica między sztuką a rzeczywistością, a po drugie oznacza to nadkruszenie autonomicznej i organicznej koncepcji dzieła sztuki¹³. Obydwie te kwestie mają niebanalne znaczenie i dla powieści Millera. Zastosowana przez niego technika montażowa – włączenie autentycznych wycinków z rzeczywistości pod postacią cytatów z czasopism i książek (ich źródła Miller podaje na końcu powieści) oraz wprowadzenie innorodnych gatunków: manifestu, anegdot uświadamia, że pokawałkowanego i niejednorodnego miasta nie sposób zamknąć w spójnej, organicznej całości.

„Słowa na wolności”

Historia słowa i jego związków z rzeczywistością w *Fikcyjnej postaci* rozpoczyna się utopią językową:

Słowa były wzruszone i jędrne, jak manifestacje pierwszomajowe, których policja nie śmie jeszcze rozpraszać. [...] Wychodzą tłumnie setkami i tysiącami, tłoczą się – osaczają miasto. Linde leży na strychu i lka w sieciach pająka.

^{13/} H.R. Jauss 1912. *Threshold to an Epoch. Apollinaire’a „Zone” and „Lundi Rue Christine”*, transl. by R. Blood, Yale French Studies, nr 74.

Rybicka Obrazki z ulicy

Miasto jest przedmiotem miłości i nienawiści. Miasto – kolebka dzieciństwa, nad którą pochylał się rok 1905 i śpiewał kołysanki o Grzybowie i Laojanie. Miasto – najeżone domami – kłatkami kamiennymi, w których sapie melancholia i brud.

Słowo, chętnie przeświadczone o swej potędze, uzurpuje sobie prawo i możliwość wdarcia się w samą rdzeń przedmiotu, obnażenia jego wnętrza. Słowo nie chce być tabliczką w ogrodzie botanicznym, chce wyrazić rzecz, więcej – wyrazić jej istotę.

W pogoni za ekspresją słowo wpada z hukiem na ślepy tor. Morse sygnalizuje: mistyka i mistyfikacja. [s. 17]

Zestawienie tych dwóch odległych porządków: miasta i słowa, może być, jak się zdaje, uzasadnione nowymi koncepcjami twórczości w pierwszych latach powojennych, ujawnianymi czy to w liryce skamandrytów, czy w manifestach i w poezji futurystycznej. Znamienne dla wczesnej fazy literatury dwudziestolecia zwrócenie ku powszedniości, ku światu życia codziennego, wyjście artysty na ulicę i w tłum zespala bowiem sztukę i rzeczywistość. Przytoczony opis ma poniekąd charakter „udosłownionej” i zrealizowanej w praktyce metafory „słów na wolności”, uwydatnionej rozluźnieniem związków międzyzdaniowych i dynamizacją przez elipsę. Rzecz nie sprowadza się jednak tylko do zilustrowania hasła programowego futurystów, jako że wolność umieścić należy przynajmniej w dwóch kontekstach: historyczno-politycznym i historyczno-literackim. „Słowa na wolności” odnoszą się w ten sposób do swobody wypowiedzi po odzyskaniu niepodległości. I to swobody wielorakiej – wyzwolenia literatury od zobowiązań pozaliterackich i służebnych względem problematyki narodowej, wyzwolenia nowej sztuki od kulturowego dziedzictwa przeszłości i balastu tradycji, i wreszcie: wyrzucenie słownika Lindego na strych niesie ze sobą uwolnienie słów od skodyfikowanych znaczeń oraz od narzuconego z zewnątrz i arbitralnego porządku. Zadania literatury i języka, wyswobodzonych spod obowiązującej dotąd kontroli, cenzury i powinności, mogą zatem zostać zdefiniowane na nowo.

Rozpasane „słowa na wolności” oddają się więc utopii językowej: docieraniu do istoty rzeczy i jej wyrażaniu. Słowo nie chce być jedynie nazwą, „tabliczką w ogrodzie botanicznym”, lecz ekspresją. Projekt ów od początku nosi cechy utopijnej mistyfikacji, sygnalizowanej przez aparat Morse’a, fetysz a zarazem metonimię nowoczesnej cywilizacji. Wskazuje to jednocześnie na krytykę koncepcji sztuki pojmowanej jako ekspresja ze względu na jej nieprzystawalność do wyzwań współczesności.

Utopia słowa – wyrazu istoty rzeczy, zostaje niebawem rozwiana:

Jaki był cel ruchu ulicznego? Ten tylko, ażeby Ariel musiał zatrzymywać uwagę na huku żelaznych, dzwoniących pudeł tramwajowych, na basowo-śliskim pianissimie mknących opon, na płataninie wozów, wrzasku gazeciarzy, na zapachach benzyny, roztopionego asfaltu, na roztopianym błocie i tumanach kurzu. Uwagę Ariela popychały w różnych kierunkach nazwy przedmiotów – pusto brzmiąca nomenklatura: tramwaj, auto, latarnia, błoto, kamienica. Poza nazwami nie było nic. Miasto, życie miasta, obce życie

Interpretacje

układało się z nazw przedmiotów. Dokoła nazw krążyli ludzie – to szybciej, to wolniej. [s. 134]

Słowo pojęte jako nazwa, „pusto brzmiąca nomenklatura”, wchodzi pomiędzy doświadczający podmiot a rzecz, uniemożliwiając zarazem dostęp do niej. Słowo-nazwa, oddalając od rzeczywistości, przemienia się w narzędzie wyobcowania. Ale, z drugiej strony, język jest jedynym dostępnym narzędziem, pośredniczącym w poznawaniu rzeczywistości: „Fakt staje się faktem dopiero w chwili opisywania go. On, który się już narodził, już się naprawdę stał, musi się narodzić po raz drugi – w słowie. Inaczej zdechnie, nie będzie można o nim powiedzieć, że się stał. Podczas tych drugich narodzin powstaje fakt opisany, mniej lub więcej podobny do tego, który miał miejsce. Ale nie ten sam. Jak wygląda faktyczny fakt – nie wiadomo” (s. 135–136). W tym ujęciu, bliskim zresztą refleksji Nietzscheańskiej, rzeczywistość empiryczna, świat faktów „samych w sobie” jest nieosiągalny i niepoznawalny; zaistnieć może on tylko pod zniekształcającą postacią językową. W konsekwencji: rzeczywistość ujawnia się nam o tyle, o ile została zapośredniczona językowo, ale też za przyczyną tej mediacji obcujemy z faktami nie „rzeczywistymi”, lecz opisanymi. Kontekstem przytoczonego fragmentu jest krytyka literatury faktu, a zwłaszcza jej złudzeń prawdziwościowych. Miller, demaskując iluzję przedstawieniową reportażu, bezkrytyczną wiarę, że protokolarne rejestrowanie faktów może mieć charakter prawdy, podważa jednocześnie różnicę między fikcją literacką a dokumentem¹⁴.

Problem alienacji językowej, tak znamienny dla literatury nowoczesnej, bywał rozwiązywany na wiele sposobów¹⁵. Jedną z odpowiedzi na wyalienowane słowo – „pusto brzmiąca nomenklaturę” – może być, jak się wydaje, wyobcowywanie tego, co już wyobcowane. Demaskacja staje się w ten sposób ujawnianiem maski słowa jako maski właśnie, czyli sztucznej przeszkody, którą przezwyciężyć można jedynie poprzez spotęgowanie jej sztuczności. Środkiem do tego staje się parodia stylistyczna, jak w tym fragmencie: „Udziel ci bliższych i dalszych wyjaśnień, dodam jeszcze wyjaśnienia dodatkowe, uzupełnię je paroma uwagami i kilkoma słowami, jak to robił wiele lat temu St.I. Witkiewicz, który nic przez to nie wyjaśnił, ale bądź co bądź zbliżył się do dalszych dodatkowych uwag nad bliższymi wyjaśnieniami kilku słów o nie wyjaśnionych uwagach” (s. 171). Przykład to najbardziej czytelny, bo ujawniający parodiowane źródło, ale też wyraźnie wskazujący na dysfunkcjonalizację językową. Innym sposobem będzie nagromadzenie klisz kulturowych:

^{14/} Ta polemika z literaturą faktu jest interesująca też o tyle, że w toczonych w dwudziestoleciu dyskusjach, w których głos zabierali m.in. K. Irzykowski, K. Troczyński, A. Wat, podobne opinie – dyskredytujące całkowicie wiarygodność dokumentu z racji zapośredniczenia językowego – nie były raczej formułowane.

^{15/} Zob.: U. Eco *Sposób kształtowania jako wyraz światopoglądu twórcy*, tłum. L. Eustachiewicz, w: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994; R. Nycz *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

„Atylla z lekkim sercem przenosi na teren twórczości artystycznej metody racjonalizacji, standaryzacji, mechanizacji. Uderza nimi jak prorok natchnieniem, jak romantyk natchnieniem, jak dekadent nagą duszą, jak kapitał bankowy Pan-Europa” (s. 82), czy wreszcie uniezwykające metafory, jak np. „hemoroidalne psychologizmy” (s. 232), nieodparcie przywodzące na myśl „tyfoidalne milczenie” – przedmiot znanej polemiki Irzykowskiego z Peiperem.

Słowo w *Fikcyjnej postaci*, ogólnie rzecz biorąc, nie pełni wyłącznie funkcji wehikułarnej, nie jest tylko nazwą. Aczkolwiek też trzeba przyznać otwarcie, że nie wszystkie zabiegi dokonywane na języku są najlepszej jakości. Styl powieści jest w każdym razie nienaturalny i nieprzezroczysty. Jak i miasto – środowisko sztuczne, to znaczy kulturowe.

„Czytająca publiczność”

W nowoczesnym mieście nie sposób nie zauważyć nowego typu odbiorcy, tym bardziej że jego głos daje się słyszeć coraz mocniej:

Dosyć tego – urągał jeden z nieznajomych, przysadzisty jegomość o kwadratowej głowie. – My jesteśmy czytającą publicznością. My mamy dość pańskich banialukowatych losów. Co kogo może obchodzić taki facet, który siedzi albo chodzi i siedząc albo chodząc, rozmyśla. Rób pan coś, do diabła. Zamorduj pan kogoś, okradnij, powieś się. Taki bohater powieściowy jak pan, do luftu.

Wbrew pozorom, nie jest to klasyczny chwyt deziluzji fikcyjnej rodem z *Mgły* Miguela de Unamuno czy dramatów Pirandellowskich. Ariel („fikcyjna postać”!) stał się „rzeczywistym” bohaterem powieści zatytułowanej *Potyczki na marginesie* autorstwa swego znajomego, Forsztowicza. I to czytelnicy tej właśnie powieści pobili go za brak akcji w czytanej przez nich książce. Niemniej tego rodzaju uprawdopodobnienie – podtrzymujące konwencję realistyczną – nie wyczerpuje istoty problemu. Spożytkowany bowiem przez Millera chwyt powieści w powieści wymyka się, mimo wszystko, tradycyjnym sposobom pojmowania fikcji narracyjnej, czyniąc zarazem nieoczywistymi i fikcyjność, i rzeczywistość (do tych problematycznych związków wróć niebawem).

Gwałtowna reakcja odbiorców uświadamia wszakże i inne konsekwencje. Po pierwsze, *Fikcyjna postać* Millera zdradza te same „wady”, co i krytykowane dzieło Forsztowicza. Do jej własności należy również przytłumienie czy wręcz wygaszenie tradycyjnej fabuły o wyrażeniu zarysowanych wydarzeniach powiązanych w logiczne, przyczynowo-skutkowe ciągi. I jej bohater nie czyni nic innego poza chodzeniem i rozmyślaniem. Krytyczne sądy czytelników *Potyczek na marginesie* można więc odnieść i do *Fikcyjnej postaci*. Stają się one zatem swoistą odmianą autoteamatyzmu, ironizującym komentarzem autora, wystosowanym wobec oczekiwania potencjalnych odbiorców. Predysponujące czytelnice są tu bowiem dość szczególnie – „czytająca publiczność” nie oddziela fikcji literackiej od „rzeczywistości”, utożsamiając postać powieściową z jej modelem. Po wtóre, interioryzacja opinii „czytającej publiczności” ma na celu, rzecz jasna, uwydatnienie faktu, że w zmie-

Interpretacje

niających się warunkach odbioru sztuki, wobec nowych standardów czytania, których reguły dyktuje społeczeństwo masowe, twórca wchodzi, siłą rzeczy, w kolejne uwikłania. W związku z tym sztuka zderzona z mało wyrafinowanymi oczekiwaniami czytelników musi na nowo zdefiniować swoje położenie. Odbiorca, jakkolwiek by on był, stanowi fakt, który trudno już pomijać, a stawką w tej grze, trzeba o tym pamiętać, jest suwerenność sztuki. Rejestr możliwych reakcji na zwiększający się wpływ publiczności literackiej rozpina się od niedostępnej autonomii związanej najczęściej z alienacją po nawiązywanie do kultury masowej.

Nowym zjawiskiem jest również rynek literacki: „Rynek to jest taki bóg kapitału – niewidzialny a wszechmocny, ciemny a wszechwidzący, wszechobecny a nieuchwytny. [...] Nie liczysz się z rynkiem, nie wejdiesz na rynek, tzn. nie ma cię” (s. 271). A jego władzę komentują bohaterowie w sprzeczny sposób – bądź jako „potężną nadrzeczywistość”, bądź „fikcję stuprocentową”. Tak więc sytuacja artysty w nowej rzeczywistości – „człowieka tłumy” – nie jest wolna od problemów. Poddawany presji opinii publicznej i prawom rynku literackiego lawiruje on pomiędzy izolującą niezależnością, zamknięciem wewnątrz autotelicznej sztuki, posądzanej zazwyczaj o „niezrozumiałość”, a przystosowaniem się do upodobań odbiorców, zamianą dzieła w towar.

Fikcja / rzeczywistość

Rekonstrukcja sformułowanego w *Fikcyjnej postaci* projektu sztuki nowych czasów wymaga uwzględnienia zarówno wypowiedzi autotematycznych, licznych polemik literackich, jak i poetyki immanentnej powieści. Najwyraźniej, aczkolwiek nie całkiem klarownie, koncepcja dzieła ujawnia się w dyskusji wokół sztuki propagandowej i zaangażowanej w działalność społeczną. Ariel krytykuje ją za dogmatyzm, zauważając jednocześnie, że kierunek dążeń rewolucyjnych sztuki i proletariatu jest ten sam: odarcie zjawisk z iluzji. Odrzuca zarazem literaturę faktu i twórczość reportażową, gdyż, po pierwsze, mistyfikują one fakt z racji medium językowego i nieuchronnej subiektywności reportera, a po wtóre, z powodu swej naturalistycznej opisowości reportaż nie uwzględnia zamysłu konstrukcyjnego. Ten ostatni czynnik natomiast stanowi w jego ujęciu podstawę dzieła. W dalszym, wysoce tautologicznym wywodzie precyzuje założenia dzieła i rozumienie rzeczywistości:

– Jeśli się mówi o rzeczywistej rzeczywistości, można mówić o fikcyjnej fikcji. [...] rzeczywista fikcja może być wytworem wyobraźni i tylko, lecz za fikcyjną fikcją często stoi konkret. [...] Przywykliśmy przykładać do zjawisk życiowych te same miary, co do rozumowania. Wnioski powinny wypływać logicznie z prawidłowo postawionych przesłanek i wydaje nam się, że tak samo jest w życiu. Więc też, mając np. na myśli jakąś postać konkretną, budujemy (w powieści, dramacie) fikcję tej postaci, no i pozostaje ona fikcją i niczym więcej. Gdybyśmy powzięli myśl istnienia fikcji i nadali jej fikcyjne życie (w powieści, dramacie), byłaby ona rzeczywistą rzeczywistością materiału (to znaczy: fikcji).

Następstwa zjawisk, współzależność zjawisk występują w życiu w sposób paradoksalny i niedorzeczny. Taka jest dynamika życia. Taka jest jego dialektyka. [s. 266]

Problem nie sprowadza się tylko do metody konstruowania postaci literackiej, dlatego warto może wspomnieć, że punkt wyjścia jest tu bliski wcześniejszym zainteresowaniom Ostapa Ortwina i Karola Irzykowskiego. Zbieżność ta bierze swój początek z samego podjęcia kwestii zagadkowego statusu postaci powieściowej – „żywej fikcji”, które to zagadnienie intrygowało i Millera, a jego koncepcja w konfrontacji z ustaleniami obu krytyków pozwala, jak się zdaje, prześledzić stopniowe oddalanie się od tradycyjnego rozumienia *mimesis*.

Jakkolwiek Ortwin podkreśla, że twórczość artystyczna nie jest reprodukcją rzeczywistości, to jednak zachowuje pomiędzy nimi mocny związek, jako że powieść „nie maluje całości bytu danego indywidualnego człowieka, ale z materiału poszczególnych jego momentów b u d u j e i s t w a r z a psychologiczne konstrukcje swoich figur i swych postaci”¹⁶. W koncepcji Ortwina źródłem fikcji pozostaje więc ciągle rzeczywistość, lecz ujęta nie w całości, gdyż ta nie jest możliwa do przedstawienia, ale w swym rozproszonym materiale, któremu ciągłość nadaje dopiero konstrukcja artystyczna i uspójniająca aktywność odbiorcy. Irzykowski idzie o krok dalej. W *Prolegomenach do charakterologii* zauważa: „Fikcja poetycka ma punkt ciężkości wewnątrz dzieła, nie poza nim, prawa zaś objawiania się i działania postaci poetyckich są prawami innej kategorii niż rzeczywistość, prawami dotąd nie zbadanymi, z nich to płynie konsekwencja lub niekonsekwencja charakterów poetyckich (jedna i druga zarówno nienaturalna), one uzasadniają dopuszczalność osób fantastycznych lub karykaturalnych (nawet „szablonowych”)”¹⁷. Irzykowski zatem wyraźnie rozróżnia odrębność fikcji od rzeczywistości; dzieło literackie rządzi się swymi autonomicznymi prawami, które mogą być całkowicie niezależne od norm świata empirii. Co istotne, konstatacje krytyka wskazują na przemieszczanie się, to znaczy oddalanie, od rzeczywistości, powiązane z odsunięciem tradycyjnej koncepcji *mimesis*.

Mimetyczne ujęcie fikcji literackiej zostaje odrzucone również w powieści Millera, jako że „fikcyjna fikcja” pozbawiona jest modelu i nie naśladuje rzeczywistości. Jej tworzywem, materiałem jest sama fikcyjność. Drugi ruch natomiast ma donioślejsze znaczenie – zasadza się na ujawnianiu fikcjonalności fikcji, czyli demaskowaniu jej iluzji. Komentarza wymaga również koncepcja rzeczywistości, gdyż w pierwszych dekadach wieku dokonała się zasadnicza reorientacja w jej pojmowaniu¹⁸. Świat, w ujęciu Millera, nie porządkuje się podług logicznych reguł, jest przesasycony paradoksalnością. O jego nieujmowalnej wieloznaczności przesądza

^{16/} O. Ortwin *Żywe fikcje*, w: *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1970, s. 49.

^{17/} K. Irzykowski *Prolegomena do charakterologii*, Lwów, b.d. wyd., s. 37–38.

^{18/} Zob.: R. Sheppard *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1998, s. 92–100.

wielość zjawisk, przesłaniających realność: „Rzeczywistość zawsze się uwielokrotnia i zawsze się kurczy, gdy patrzymy jednocześnie na wiele jej przejawów. Tylko dla ludzi, których pochłania jeden przejaw rzeczywistości tak dalece, że biorą przejaw za rzeczywistość, jest ona jednoznaczna” (s. 268). Prowadzi to do poczucia niestabilności i iluzji świata: „Któraż to była rzeczywistość prawdziwa? Czy ta, usiana torturami, zgiełkiem miasta [...] – czy ta, idąca nie wiadomo skąd, mająca swe siedlisko w wyobraźni [...]”. Obie były prawdziwe i obie nierzeczywiste, albowiem jedna demaskowała drugą” (s. 125).

Reasumując: zadaniem sztuki w koncepcji Millera nie jest więc poszukiwanie istoty rzeczywistości, by ją wyrazić, ani też przedstawianie „faktycznego faktu”, gdyż dotrzeć do niego nie sposób, lecz ujawnianie fikcjonalności fikcji. Projekt ten ma swe uzasadnienie i jako swoisty wariant literatury zaangażowanej, w którym o wspólnocie celów rewolucyjnych (artystycznych i społecznych) decyduje dążność do „odarcia zjawisk z iluzji” (s. 265), i jako metoda radzenia sobie z alienacją estetyczną. Intencją sztuki nie byłoby więc pojednywanie, dezalienacja pojęta jako osvajanie obcości, lecz demaskowanie i obnażanie iluzji – zarówno iluzji fikcji, jak i iluzorycznych przekonań co do charakteru rzeczywistości.

Na możliwość takiego stosunku do alienacji społecznej, interioryzowanej przez powieść, wskazywał Theodor W. Adorno:

Reifikacja wszelkich relacji między indywiduami, która ich ludzkie właściwości przemienia w smar ułatwiający płynny bieg maszynierii, uniwersalne wyobcowanie i samowyobcowanie, wymaga, by nazwać ją po imieniu, a do tego powieść jest powołana jak żadna inna forma sztuki. [...] Samo wyobcowanie zamienia się przy tym dla powieści w środek estetyczny. Bowiem im bardziej stają się dla siebie obcymi ludzie, jednostki, zbiorowości, tym bardziej są dla siebie zagadkowi, a próba rozszyfrowania zagadki wewnętrznego życia, właściwy impuls powieści, przechodzi w wysiłek poznawania istoty, która właśnie w ustanowionej przez konwencje, znajomej obcości ze swej strony wprawia w konsternację, jawi się jako podwójnie obca. Antyrealistyczny moment nowej powieści, jej wymiar metafizyczny, sam jest wynikiem jej realnego przedmiotu, społeczeństwa, w którym ludzie odrywani są od siebie wzajemnie i od siebie samych.¹⁹

^{19/} T.W. Adorno *Pozycja narratora we współczesnej powieści*, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemiński-Ojak, wybrał i opatrzył wstępem K. Sauerland, s. 177. Zob. też w podobnym kierunku idące komentarze Rolanda Barthes'a do dramatów Brechtowskich: „Dla Brechta natomiast sztuka dzisiejsza w dobie historycznego konfliktu, w którym idzie o dezalienowanie człowieka, sztuka tedy powinna być anty-Whis. Formalizm Brechta to zdecydowany protest przeciwko zalewowi pseudo-Natury mieszczańskiej i drobnomieszczańskiej, w społeczeństwie, jak na razie, wyalienowanym sztuka powinna być krytyczna, powinna podważać wszelką iluzję, nawet iluzję „Natury”; znak powinien być po części arbitralny, w przeciwnym bowiem razie popada znowu w sztukę wyrażania, w sztukę iluzji esencjalistycznej” (R. Barthes *Brecht*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1970, s. 199).

Rybicka Obrazki z ulicy

Powieść nowoczesna zwraca się przeciw „kłamstwu przedstawienia”. I tak będzie w przypadku *Fikcyjnej postaci*. Sposób kształtowania powieści, odsłanianie pozorności fikcji literackiej, a ponadto niejednorodność, szczeliny i pęknięcia, którymi przesączają się elementy „rzeczywiste”, wskazują, że montaż i wewnętrzny dysonans mogą być odpowiedzią na zmieniające się poczucie rzeczywistości.

Zygmunt ZIĄTEK

Trzecie miasto Adama Zagajewskiego

Wśród dzisiejszych polskich pisarzy, którzy chętnie przeżywają świat w kategoriach przestrzennych, pozwalających na ścisłą lokalizację, Adam Zagajewski zajmuje dość szczególną pozycję. Był jednym z pierwszych, dla których lokalność stała się tożsama z miejskością, którzy właśnie Miasto, niekoniecznie od razu miasto konkretne, uczynili formą obcowania z sobą i ze światem. Poczucie wyobcowania i poczucie zadomowienia, przeżycie chaosu i odnalezienie ładu, metafizyczne odczucie Całości i odczucie dezintegracji, uświadomienie sobie historyczności bądź ahistoryczności własnego istnienia, mają zawsze u Zagajewskiego kształty miejskie – przynajmniej w punktach wyjścia lub dojścia. Nie miasto z przyległościami, z kotłnią lub doliną, w której tak wielu pisarzy lokowało do niedawna swoje prywatne, małe ojczyzny, tym bardziej – nie jakieś pejzaże całkiem zamieszkane. Drzewa, na które tak czuła jest poezja Zagajewskiego, są drzewami z miejskich parków i ogrodów; ptaki, które w niej śpiewają, także występują głównie w miastach.

Podobnie ważne jest dziś Miasto w twórczości pisarzy młodszych od Zagajewskiego – dzieci przesiedleńców, (zwanych kiedyś repatriantami), urodzonych już w miejscach nowego osiedlenia: Gdańsk u Huellego i Chwina, Szczecin u Ingi Iwasiów, Toruń u Myszkowskiego. Adam Zagajewski, który, jak powszechnie wiadomo, zdążył urodzić się we Lwowie, ale świat zaczął poznawać w ponemieckich i śląskich Gliwicach, mógłby przez nich wszystkich zostać uznany za prekursora. Bo pod niektórymi względami był nim rzeczywiście. W autobiograficznej powieści pt. *Ciepło, zimno*, opublikowanej w 1975 roku (a na druk czekało się wtedy długo!), mamy do czynienia z takim, analitycznym, zainteresowaniem kulturowymi i narodowościowymi nacechowaniami przedmiotów, w jakim lubuje się młodsza proza lat dziewięćdziesiątych, i z takimi ich spotkaniami, do jakich przywykliśmy, czytając autorów śpiących w dzieciństwie pod niemieckimi portretami. „Na ponemieckiej patelni matka smażyła ziemniaki i w ich smaku można było znaleźć

Interpretacje

załazek polsko-niemieckiego porozumienia, zarysowywało się trójpřzymierze ludzi, potraw i sprzętów”¹. Autobiograficzny szkic pt. *Dwa miasta* (opublikowany w czasie, gdy zaczynała się kariera Gdańska w prozie) stanowi nieprześcignione rozpoznanie skutków przesiedlenia w życiu urodzonych już na nowych ziemiach. Należy do nich konieczność przewycięzania zdecydowanej i wrogiej obojętności rodziców czy dziadków wobec miast wygnania. Starsze pokolenia ciągle żyły duchowo w swojej prawdziwej ojczyźnie; potomstwu mogły przekazać tylko własną nostalgię, własny mit utraconego miasta jako niezrównanie pełnego, cudownego świata. Tymczasem dzieci były ciekawe nowych miejsc i z tą ciekawością czuły się podwójnie wyizolowane: z zapatrzonego w przeszłość kręgu rodzinnego i z nowego miasta, którego obcość trzeba było przewycięzać, oswajając je na własną rękę. Młodzi zostali też skazani na tęsknotę za czymś równie pełnym jak wyidealizowane światy utracone. U Zagajewskiego pojawia się już i ta tęsknota, i tęsknota za przewodnikiem po nowym miejscu osiedlenia, która najpełniej zrealizuje się u Chwina w postaci gdańskiego Niemca Hanemanna. Pojawia się także zmęczenie nostalgią, „bzikiem pamięci”, chęć przeciwstawienia mu aktywnego, obróconego w przyszłość, zainteresowania nowym miejscem życia jako własnym i jedynym światem.

A jednak Gliwice nie stały się tym najważniejszym Miastem Zagajewskiego. Czy tylko dlatego, że nie budziły takiej ciekawości, nie dawały tyle życiowej i poznawczej satysfakcji, co Gdańsk, Szczecin, Toruń czy Wrocław? Z niektórych wypowiedzi pisarza mogłoby wynikać, że Śląsk pozostał dla niego ważny głównie jako prowincjonalne *sacrum* dzieciństwa, które bez przykrości porzuca się, wyruszając na zdobycie świata do wielkiego, obcego, „prawdziwego” miasta, i do którego powraca się po to przede wszystkim, by po raz kolejny przeżyć przedsmak tej prawdziwej zdobywczej przygody. Gliwice weszłyby więc w znany już kanon obcowania z dzieciństwem. Ale inne wypowiedzi, w tym tak podstawowa, jak wzmiankowane *Dwa miasta*, przyznają im jednak poważniejszą rangę – rangę prawdziwej, namacalnej, ciężkiej i ceglanej, poniemieckiej rzeczywistości, równoważącej oddziaływanie nostalgicznego, nierzeczywistego, mitycznego Lwowa, który dopiero razem z nią tworzy pełną, porywającą Całość. Już bohater *Ciepł*, *zimno* lubił jako dziecko słuchać rozmów dwu dziewcząt: Ślązaczki Trudy i lwowianki Ani, bo wydawało mu się, „że jest świadkiem wymiany słów miękkich na twarde, śpiewnych na szeleszczące, i [...] czuł się tak szczęśliwy obserwując spotkanie dwóch swoich ulubionych języków, że wlatywał w górę, [...] i unosił się w przestrzeni, tak niepokojąco, że mogło się to skończyć [...] nawet upadkiem na ziemię”². Można więc powiedzieć, że ze swoim stosunkiem do polsko-niemieckiego, śląskiego miasta Zagajewski znalazł się gdzieś pośrodku drogi między starszymi pokoleniami, dla których tylko Lwów i Wilno były prawdziwie rzeczywiste, a tymi, młodszyimi od siebie, potomkami przesiedleńców, którzy nie odmawiali swojego zainteresowania

^{1/} A. Zagajewski *Ciepł, zimno*, Warszawa 1975, s. 11.

^{2/} Tamże, s. 10.

Ziątek Trzecie miasto Adama Zagajewskiego

nowym miastom. Jak przystało komuś, kto cztery miesiące zdążył jednak przeżyć we Lwowie...

Sytuacja ta czyni problematykę miasta w pisarstwie Zagajewskiego kwestią bardzo ważną dla zrozumienia przemian lokalności w dzisiejszej polskiej prozie. Nie da się zaprzeczyć, że na naszych oczach wygasa jej wzór stworzony przez pisarzy kolejnych pokoleń emigrujących z polskich kresów wschodnich, a na jego miejsce wchodzi lokalność zagospodarowująca od nowa miasta i ziemie dawnych kresów niemieckich, czyli obecnych polskich ziem północnych i zachodnich. Różnica między nimi jest w przybliżeniu taka, jak między zainteresowaniami przesiedleńców ze wschodu a zainteresowaniami ich dzieci u Zagajewskiego i innych: ta pierwsza była nostalgiczna, mitologizująca, obrócona w przeszłość, ku krainie dzieciństwa, ta druga ma ambicje uczuciowego zagospodarowania i intelektualnego rozpoznania konglomeratów kulturowych nowych pograniczy, jest obrócona ku przyszłości. Zagajewski, konfrontujący i usiłujący pogodzić ze sobą nostalgiczny, zmityzowany Lwów i hiperrealistyczne Gliwice, stwarza jakby pomost pomiędzy tymi dwoma rodzajami lokalności.

Próba pogodzenia dwóch miast tak różnych, o tak odmiennym statusie, mogła zostać podjęta tylko w jakimś jeszcze innym, trzecim mieście. Jak dobrze wiedzą czytelnicy Zagajewskiego, tym trzecim miastem stał się Kraków, do którego przyszły pisarz wybrał się z Gliwic na studia filozoficzne. Dlaczego Kraków? We wzmiankowanej powieści *Ciepło, zimno* z 1975 roku, w eseju pt. *Kraków* z tomu *Dwa miasta* (1991), wreszcie w książce pt. *W cudzym pięknie* (1998), znajdujemy coraz pełniejszą odpowiedź na to pytanie:

To jest piękne miasto. To miasto nie jest piękne. Lekkie jak renesans i ciężkie jak ołów. [...] Jego podwójna natura, brzydka i śliczna, ciężka i lekka, wierna jest tej ziemi, na której architektura raczej się nie udaje. [...] To, co ciężkie bierze się często w Krakowie z wpływu niemieckiego; w średniowieczu niemiecka gmina mieszczańska, żyjąca pod zamkiem polskich królów i książąt, importowała z zachodu solidny, ciemnoczerwony ceglany gotyk. Później jednak polscy królowie zakochali się we włoskim renesansie, w smukłych wieżyczkach, eleganckich loggiach i biegnących poziomo lukach. To było tak, jakby do masywnego, gotyckiego kadłuba przywiązać dziesiątki balonów, nadmuchanych eterem, i czekać, aż to grube miasto, ten kamienny przycisk do papierów, uniesie się w górę, w stronę włoskiego lazuru. Miasto nie zdołało wniebowstąpić, ale stało się inne, lżejsze, o dwóch naturach; urosły mu skrzydła.³

Odpowiedzią jest, oczywiście, ta „podwójna natura” (a może „dwie natury”) Krakowa. W tak czy inaczej definiowanej, nazywanej, uściślanej, podwójności trzeciego miasta Zagajewskiego mieszczą się bowiem dwa pierwsze. Ale nie jest to odpowiedź precyzyjna, bo dwa miasta mieszczą się przecież nie tylko w Krakowie.

^{3/} A. Zagajewski *W cudzym pięknie*, Kraków 1998, s. 35.

Interpretacje

Jednak to allegro nie jest wcale pogodne – czytamy w zakończeniu *Dwu miast* – splatają się w nim dwa różne motywy, jeden jasny, rokokowy, a drugi – smutny, posępny. Jeden konwencjonalny, jakby porcelanowy, a drugi tragiczny. Rokoko i cierpienie. Rokoko i śmierć. W tej muzyce rozmawiają ze sobą dwa miasta. Dwa miasta tańczą ze sobą. Dwa miasta, różne, lecz skazane na trudną miłość, jak mężczyźni i kobiety.⁴

Jeśli Lwów i Gliwice mogą spotkać się tak w Krakowie, jak i w kwintecie smyczkowym Mozarta, to znaczy, że najpierw zostały one wchłonięte przez samego pisarza, ukształtowały jego uczuciowość i intelekt, jego sposób przeżywania, rozumienia i definiowania fenomenów świata i własnego istnienia. Krytyka – Jacek Łukasiewicz⁵ – zwracała już uwagę na wyjątkową skłonność Zagajewskiego do dualistycznego przeżywania świata i na wyjątkowo wrażliwe odczuwanie dwoistości każdej rzeczy. Sam Zagajewski chyba uświadomił sobie tę skłonność na długo przed znalezieniem dla niej metafory i praprzyczyny „dwóch miast”. Autobiograficzny *Bildungsroman*, jakim jest *Ciepło, zimno*, z odkrywania kolejnych dwoistości istnienia czyni wręcz etapy duchowego dojrzewania ucznia, Krzysztofa Oremusa. Jednym z nich jest odkrycie, „że poglądy żyją parami, żyją w stadłach, tak jak małżeństwa. Każdy pogląd na «tak» ma za żonę ten sam pogląd, tylko ze znakiem «nie». I żyją długo i szczęśliwie” (s. 62). Innym, że „oprócz świata rzeczy istnieje też świat spostrzeżeń i uczuć” (s. 51). Jeszcze innym, że „prawie każdy ma taki drugi kraj” (s. 59), w którym wszystko dzieje się lepiej, prawdziwiej, kraj do krytycznej konfrontacji z bieżącym doświadczeniem. I tak dalej.

To, że „dwa miasta” są w autorze (oraz, jak Lwów z wiersza *Podróż do Lwowa*, wszędzie), komplikuje nieco sprawę trzeciego, które miałoby może być ich syntezą, ale nie pomniejsza rangi Krakowa w świecie pisarskim Zagajewskiego jako jego niewątpliwego centrum. Myślenie dychotomiczne chroni przed ograniczeniami jednego punktu widzenia, czynieniem z jednego atrybutu przedmiotu – wyłączości, ale przecież nie tylko porządkuje i dynamizuje obraz świata, także kawałkuje go, pozbawia jedności. Jeśli każdy fakt, każde zdarzenie, mogą być zobaczone w swojej podwójności lub w dwojaki sposób, to stają się przez to jakby mniej rzeczywiste, mniej prawdziwe. Kraków także może być zobaczony co najmniej dwojako, ale w swojej podwójności na pewno istnieje, na pewno jest realny. Stwarzając przeto największe szanse przeżycia Pełni, odczucia Jedności, doświadczenia Całości.

Tę wyjątkową naturę Krakowa – jako dowodu istnienia jednej rzeczywistości i obietnicy zjednoczenia z nią jakimś szóstym zmysłem – Zagajewski odkrywał stopniowo, i stopniowo znajdował dla niej coraz bardziej precyzyjne uzasadnienia i określenia. Dziś, po opublikowaniu *W cudzym pięknie*, można powiedzieć, że w ciągu dwudziestu pięciu lat pisarz przynajmniej trzykrotnie pisał „swoją Kraków”.

^{4/} A. Zagajewski *Dwa miasta*, Paryż 1991, s. 46.

^{5/} Por.: J. Łukasiewicz „*Puszyste skrzydło*” — eseju, „Tygodnik Powszechny” 1991 nr 49; Elżbieta Czerwińska *Jedno lekkie krzesło*, „Zeszyty Literackie” 1993 nr 2.

Ziątek Trzecie miasto Adama Zagajewskiego

Jest znamienne, że za każdym razem rekonstruuje on moment przybycia do Miasta, etap pierwszego poznawania i przeżywania Krakowa – w początkowym okresie studiów – co podkreśla może, że w tych powrotach bardziej chodzi o odnalezienie smaku obietnicy niż spełnienia. Bo wszystkie one opowiadają też o niemożliwości, bądź o graniczących z niemożliwością trudnościach, zjednoczenia się z upragnioną Całością.

W prozatorskim debiucie Zagajewskiego Całość zdaje się mieć jeszcze wiele wspólnego z Prawdą, do której zmierza się drogą intelektualnej edukacji. To po nią przede wszystkim Krzysztof „wystrzela do Krakowa jak strzała wypuszczona z dawno już naciągniętego łuku” (s. 87), jako do miasta wszelkich nauk i sztuk. Nie ma jednak pewności, czy poszukiwanie przez bohatera Prawdy jest całkowicie bezinteresowne. Bo dlaczego właściwie Krzysztof tak marzy o Wielkiej Dyskusji, „o dyskusji, która się nigdy nie skończy, poważnej i namiętnej, gorączkowej i spokojnej” (s. 112)? Zapewne nie tylko dla doskonalenia się w dialektyce. Wyobrażenie tej dyskusji jest zakamuflowanym pragnieniem ożywienia ducha dziejów i samodzielnego włączenia się w historię, dzięki której można „pozostawić ślad”. Jest znamienne, że zapowiedzi takiej dyskusji, nawet połowiczne i nieudane, Krzysztof przeżywa w militarnym kostiumie dziejowości: „Zdarzało się, że [...] jego myśli były rozbite jak po przegranej bitwie, dezterterzy nawoływali się w lesie, płonęły ogniska, przy których suszono drelichowe mundury, uciekinierzy przekradali się nocami, a jednak następnego dnia odbudowywał swe siły, naprawiał szkody” (s. 114). Marzenie o dyskusji-żywej historii kieruje się oczywiście przeciwko sugestiom, że powstanie PRL-u jest tożsame z jej zakończeniem. Chodzi nie tylko o propagandową tezę, że wraz z nastaniem „nowej epoki” rozwiązane zostały wszelkie konflikty, ale i o kulturowane wśród przesiedleńców przekonanie, że historia zakończyła się wraz z utratą Lwowa. Bunt Krzysztofa przeciw unieruchomieniu historii rozpoczął się właśnie od heroikomicznego, szkolnego sprzeciwu wobec zdania stwierdzającego, że, jakoby, chcąc „naprzód posunąć dzieło nasze, dotąd otrzymane, trzeba patrzeć w przeszłość pokornie i w milczeniu”. Przeciwwstawia mu tezę, że „bohaterstwo jest sojuszem przez niezgodę. Dzieje się zawsze tutaj, w czasie teraźniejszym” (s. 29).

W związku z zasadniczym celem wyprawy Krzysztofa, w Krakowie interesują Zagajewskiego przede wszystkim trudno dostępne siedziby prawdziwej mądrości. Ale przez tak rozumiane Miasto nie mogli oni (i autor, i bohater) zostać przyjęci w sposób jakkolwiek zgodny z wypiełgnowanym wcześniej jego mitem. Nie zostali przez nie wpuszczeni do domów wypełnionych zapewne pamiątkami narodowej historii i kultury, być może skrywających zazdrośnie, w kręgach biurkowych lamp za firankami, jej dzisiejszych twórców: myślicieli, artystów... „Mieszkał gdzieś w przedsionku miasta, w tym ciemnym pokoju, do którego pani Tolkmicka wystawiła swoje najbrzydsze meble. Nie był nigdy w salonie pani Tolkmickiej. Tam trudniej było się dostać niż do krypty z grobami królów na Wawelu” (s. 90). Pozostają ulice, przemierzane cierpliwie przez bohatera z nadzieją podpatrzenia, (od balkonów, podwórek) tego tajemniczego miasta, które się przed nim zamknęło, i

pozostają przestrzenie życia uczelnianego i publicznego (sale wykładowe, biblioteki, kawiarnia literacka, klub dyskusyjny), składające się w sumie na coś w rodzaju przedpokoju krakowskiego salonu. Tu jednak łatwo jest dać się wciągnąć w nieautentyczne, namiastkowe życie kultury, i stać, co spotkało w końcu Krzysztofa, jego etatowym funkcjonariuszem. Został wessany w pozorowane walki o prawdę jako płatny mediator w światopoglądowych i filozoficznych sporach, zawsze gotów do znalezienia fałszywego kompromisu pomiędzy dwoma racjami. Co, oczywiście, jest jego klęską i jakimś zaprzeczeniem „podwójnej natury” wszechrzeczy i Krakowa przede wszystkim.

Tak więc główną przyczyną rozminięcia się bohatera z Krakowem, czyli z tymi wszystkimi wartościami, które Zagajewski z nim skojarzył, zdaje się być aktywne zaangażowanie w „czas teraźniejszy”, ulegnięcie pokusie współtworzenia bieżącej historii i może zapisania się w niej – w warunkach monopartyjnego zdeprawowania i zbiurokratyzowania życia publicznego. Diagnozę tę potwierdzi i rozwinie Zagajewski dalszym rozwojem swej prozatorskiej twórczości, nie tyle powieściowej co eseistycznej, w której, jak wiadomo, podejmie radykalną rozprawę z Historią – zniewalającym, zwłaszcza w połączeniu z totalitaryzmem, dwudziestowiecznym fetyszem, z historyzmem – stylem myślenia wykorzystywanym do wyzbywania się indywidualnej odpowiedzialności i usprawiedliwiania przemocy zbiorowości wobec jednostki, z przerostami wyobraźni historycznej, która odziera nas „z godności osób, żyjących jako istoty w gruncie rzeczy niehistoryczne, wieczne, zaplątane beznadziejnie w historię, lecz inne od niej, różne”⁶. Otóż, w rozprawie tej Zagajewski nie pominie także siebie samego, jako współzałożyciela grupy poetyckiej „Teraz” i współautora *Świata nie przedstawionego* (1974). Kilkakrotnie będzie powracał – z przesadnym krytycyzmem! – do własnych aktów udziału w historii, wobec których starał się zdystansować już w powieściowym debiucie. Oczywiście, krytycyzm tego debiutu, sygnalizowany głównie ironicznym użyciem konwencji powieści rozwojowej, był zaledwie delikatną zapowiedzią krytycyzmu rozpraw, które złożyły się na tom *Solidarność i samotność* (1986), ale był to dystans wystarczający, by sprawić, że w zbliżającym się, powszechniejszym procesie wyzwalania się literatury z Historii, z myślenia kategoriami dziejów zbiorowości, (prowadzącym m.in. do renesansu zainteresowań problematyką miejsca) Zagajewski znów będzie pierwszy i odmienny od innych prozaików.

Zagajewski prawie całkowicie ominął dwie fale niechęci do historii, które przetoczyły się przez naszą literaturę w latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych. Ta pierwsza ogarnęła pisarzy, którzy dali się najpierw porwać i nieco oszołomić historycznymi wymiarami Sierpnia 80 i Grudnia 81, którzy odpowiedzieli, zwłaszcza na to drugie doświadczenie, aktualizacją stylu i tradycyjnych wątków myślenia historycznego. Ci, rozczarowani niemożliwością sprostania przez współczesnych – szczytnym wzorom, poczęli obserwować ich obumieranie, podatność na manipulację, niszczący – także – wpływ na osobowość. Proza Jacka

6/ A. Zagajewski *Wyobraźnia historyczna*, w: *Dwa miasta*, s. 150.

Ziątek Trzecie miasto Adama Zagajewskiego

Bocheńskiego, Andrzeja Brauna, Marka Nowakowskiego, Janusza Andermana, mogłaby dostarczyć przykładów w tym względzie. Fala druga ogarnęła raczej pisarzy młodszych – tych, którym Historia skojarzyła się na trwałe z totalitaryzmem, kłamstwem, myślową i fizyczną przemocą, i którzy upadek tej mono-historii powitali z radością jako szansę wyzwolenia się z przymusów myślenia historycznego w ogóle. Groteskowe ujęcie w *Krótkiej historii pewnego żartu (Sceny z Europy Środkowo-Wschodniej)* (1991) Stefana Chwina wydaje się symptomatyczne. Wielu z nich przebywało lub przebywało poza krajem, i skorzystało z możliwości spojrzenia na tę naszą historię z boku – jako na pewną konstrukcję ideologiczną, która runęła wreszcie, co pozostawiło chaos i dezorientację, domagające się nowego, samodzielnego uporządkowania. Potrzeba ta najwyraźniej ujawniła się w prozie pisarzy zachodnich i północnych miast, w których zakłamanie mono-historii było, w konfrontacji z przeżyciem nawarstwiającej się przez wieki różnorodności, szczególnie widoczne i dotkliwe. Potrzeba ta realizuje się w postaci dzisiejszej swobody obcowania z przeszłością, czego skrajnym przykładem mogą być książki Jerzego Limona (*Kaszubska madonna, Wieloryb*), budujące legendę miejsca pastiszami dokumentów historycznych.

Na tym tle bunt Zagajewskiego przeciw przemocy Historii, poprzedzający jego ponowne odczytanie Krakowa, odznacza się wyjątkową ostrożnością, rozumą i powagą. Autor *Ciepło, zimno* nie uległ już fascynacji historycznością przełomu lat osiemdziesiątych. Uczestniczył w ruchu przygotowującym tę rzeczywistą zmianę historyczną, należała do niego przecież literatura i publicystyka nowofalowa, i należał sam autor jako współpracownik przedsierpniowej opozycji demokratycznej. Ale kiedy tylko rozluźnienie szeregu „solidarnych” było możliwe – w 1983, 1984 roku – podjął wysiłek odzyskania i uzasadnienia własnej „samotności”, czy – lepiej – indywidualnej, ludzkiej i twórczej, suwerenności. Wysiłek ten od razu kierował się nie tylko przeciw przymusowi jedności antytotitalarnego sprzeciwu, nie tylko przeciw, wymuszonemu przez dzieje, stylowi zbiorowego uprawiania historii przez Polaków, ale także przeciw mitowi i pojęciu całości historycznej. Pisarz kwestionuje ją przynajmniej dwójako: od strony faktycznej zawartości – zawsze przypadkowej, nieczytelnej, częściowej – tych fragmentów rzeczywistości, które każe nam wyodrębniać i porządkować jakiś „duch czasu”, i od strony możliwości poznania – zawsze fragmentarycznego, uzależnionego od przypadkowego punktu widzenia. Możliwości te nie mogą aspirować do uchwycenia jakiegokolwiek całości także dlatego, że poznanie intelektualne jest poznaniem częściowym, tymczasem doświadczamy rzeczywistości całą swoją istotą. „Czy można w ogóle mówić o rozumieniu, o zrozumieniu historii, naszego czasu? Przecież to nie nasz umysł zajmuje się poznaniem, ale nasz organizm, nasze życie staje się metrem krawieckim i mierzy epokę, w którą je ubrano”⁷.

Mógł Zagajewski z pełnym uzasadnieniem napisać, że dla niego osobiście „zmiany na Wschodzie” przychodzą zbyt późno, bo sam już zdołał „przynajmniej

^{7/} A. Zagajewski *Wysoki mur*, w: *Solidarność i samotność*, Paryż 1986, s. 53.

Interpretacje

częściowo uniezależnić się od kaprysów i grymasów historii”⁸. Uniezależnianie się Zagajewskiego nie przypomina jednak radosnego wyzwalania się z „czasu niebytu” młodszych prozaików, nie prowadzi także do przeciwstawienia historii jakiegось innego porządku bytu – alternatywnego czy konkurencyjnego. Doświadczywszy pułapek „historyczności”, pisarz obawia się teraz pułapek ahistoryczności czy antyhistoryczności, i pragnie tak przeformułować swoje rozumienie, swoje pragnienie Całości, żeby – niesłuchanie je wzbogacając – nie zaprzeczać jednocześnie przynależności do historii.

Najdobitniej dokonuje tego w najnowszej książce dotyczącej Krakowa (*W cudzym pięknie*), która razem z esejem *Dwa miasta*, dotyczącym okresu gliwickiego, układa się w nową wersję duchowej autobiografii – odmiennej od tej, którą poznaliśmy z debiutanckiej powieści. Odmienność tę najłatwiej może pojąć w momencie, który autor wspomina jako czas rozszerzenia pola poszukiwań wyteścionej „całości” – ograniczonego początkowo do nauki uniwersyteckiej i poszukiwań intelektualnych – o miasto. Przypomina to trochę przesunięcie się (obsunięcie?) tęsknoty za prawdą Krzysztofa Oremusa do miejskich przybytków publicznej dyskusji. Tym razem jednak zmiana nie ma nic wspólnego z rezygnacją:

Ale przeżycie całości wiązało się nie tylko z wykładami; zdarzało się, że chodząc po śródmieściu Krakowa doznawałem podobnego uczucia; wąskie ulice średniowiecznego miasta (prowadzące do renesansowego Rynku) z ich zmienną perspektywą, nerwowym rytmem dachów, łączyły się ze sobą, tworzyły organiczny, żywy system naczyń krwionośnych. W ciągu godziny, a nawet mniej, można było obejść Plantami stare centrum miasta. Ponad ogromnymi koronami drzew, kasztanów, jesionów i klonów, prześwitywały białe i krwistoczerwone wieże i wieżyczki kościołów, górujące nad ciemnozielonym listowiem, jak dorośli opiekuńczo górują nad dziećmi na zbiorowych, rodzinnych fotografiach. Nie codziennie o tym myślałem [...] ale niekiedy, w rzadkich momentach, wydawało mi się, że czuję jedność tego miasta, odbieram ją przy pomocy specjalnego zmysłu, zmysłu całości.⁹

Obcowanie z miastem nie stanowi teraz żadnego zagrożenia dla obcowania z całością – przede wszystkim dlatego, że jest ono odbierane jako siedlisko innej historii niż żywa historia współczesności, nęcąca studenta Oremusa. Historia teraz to trwałość, wieczność, odporność na przemijanie i na dezintegrujące działanie czasu. Daje to całkiem inny obraz Krakowa, skrótowo zapowiedziany już wspomnieniem z tomu *Dwa miasta*. Przywołuje się go tam głównie jako miasto kościołów, które, gdy spogląda się na nie z obydwu krakowskich kopców, przypominają potężne znieruchomiałe okręty. „Nagle wszystko okazuje się potrzebne. Ciężkie i ciemne ulice zamieniają się w bruzdy fal” (*Dwa miasta*, s. 111).

Obcowanie z tym na nowo odczytanym miastem nie jest żadnym zagrożeniem dla poszukiwania Całości drogą intelektualnych dociekań – angażuje przecież intelekt – ma ponadto nad nią tę przewagę, że nie musi ograniczać się do intelektu.

^{8/} A. Zagajewski *Zmiany na Wschodzie*, w: *Dwa miasta*, s. 138.

^{9/} A. Zagajewski *Dwa miasta*, s. 68–69.

Ziątek Trzecie miasto Adama Zagajewskiego

Całość może objawić się także w „odczuciu”, w „przeżyciu”, w „potędzie małych epifanii”. Na przestrzeni kilku cytowanych zdań – poza przypomnieniem średnio-wiecznej jedności miasta jako modelu świata – pojawiają się skojarzenia z żywym organizmem i – w obrazie harmonijnego współżycia starej architektury z młodszym starodrzewem – z ciepłem rodzinnej wspólnoty.

Możliwość „odbierania” miasta całym organizmem, zdolność do przeżywania nawet jego fragmentów jako sygnałów integralnej całości, są autorowi niezbędnie potrzebne, żeby zapanować nad czynnikami fragmentaryzującymi, dezintegrującymi jego doświadczanie podmiotowo-przedmiotowej Jedności. Należy do nich przede wszystkim pamięć ostatniej wojny – obecność pośrodku miasta czarnej dziury po żydowskim Kazimierzu – i trwałe konsekwencje znalezienia się w obrębie komunistycznego Imperium. Autorowi śpieszy tu na ratunek utajone, tajemnicze życie przedmiotów; „bezwład istnienia”, nie opuszczający nawet starych pożydowskich domów, które „wciąż bezkrytycznie przyjmowały światło i deszcz, dzień, nie kończące się wieczory czerwca, zapachy łakomej jesieni” (s. 72); wreszcie – bezwład codzienności, z trudem podporządkowującej się nowym czasom, uparcie przechowującej i konserwującej przeszłość.

Ta krakowska, konserwatywna codzienność zmartwychwstała pod piórem Zagajewskiego w imponującym wymiarze, ponieważ umożliwiła mu pokonanie jeszcze jednej, bodaj najpoważniejszej, przeszkody w zjednoczeniu się z miastem. Stanowi ją odległość pomiędzy autorem dzisiejszym a ówczesnym, który mógłby być synem obecnego. Jest to odległość pomiędzy intelektualnymi przecuciami i dojrzałą wiedzą, chłopcem przyjeżdżającym kolejką z Gliwic a mieszkańcem Paryża i bywalcem europejskich stolic, który uobecnia sobie Kraków przy pomocy widoku z góry – lotniczej mapy, przede wszystkim jednak: odległość pomiędzy dwoma etapami życia należącymi do różnych epok historycznych. Jak je połączyć? Ważne są pierwsze wtajemniczenia intelektualne, bo one inaugurowały zainteresowania i kierunki pracy myśli po dziś dzień aktualne. (Tak można chyba rozumieć przeplecenie wspomnień krakowskich fragmentami notatnika intelektualnego, który w poprzednich książkach eseistycznych występował oddzielnie jako Mały Larousse i Nowy Mały Larousse). Ważne są pierwsze wtajemniczenia muzyczne, jeśli się je kontynuuje, bo dzięki temu można częściowo pokonać czas i przestrzeń. Najważniejsza jednakże okazuje się być codzienność, bo ona stała się miejscem przetrwania przedokupacyjnej i przedkomunistycznej dawności oraz sferą utajonego, spiskowego wręcz, przekazywania jej następnemu pokoleniu.

W świetle najnowszej książki, Zagajewski od razu, od momentu przybycia do Krakowa zaczął być wtajemniczany w tę ukrytą, przetrwalnikową warstwę rzeczywistości. Ulica Długa, na której pisarz wynajmował kwaterę, która dla bohatera *Ciepło, zimno* jest po prostu brzydką ulicą, „nie należała do naszego świata, nie miała wiele wspólnego z chwilą historyczną, z tą chwilą, której przysługuje dumne [...] miano współczesności. Była jaskrawym anachronizmem, [...] została boleśnie zaskoczona przez historię najnowszą, nie podobała się jej ani elektryczność, ani silniki spalinowe, nie lubiła ani hitleryzmu, zawleczonego tu przez zwycięski

Interpretacje

Wehrmacht, ani stalinizmu, przyniesionego przez Armię Czerwoną” (s. 5). I tak jest dalej – przede wszystkim z ludźmi, których autor wskrzesza we wspomnieniu. Wszyscy oni: właściciele wynajmowanych mieszkań, liczne krakowskie ciotki, należące niezwykle do zubożałej dawnej inteligencji; nauczyciele akademicki, z którymi pisarz obcował, lub których legendą żył (jak Szuman i Ingarden), odznaczają się kruchym pięknem anachronizmu, umożliwiającym powrót ponad czasem: do przedkomunistycznego miasta i „przedterazowego” siebie jednocześnie.

Chciałoby się pogratulować autorowi tej – raczej zwycięskiej – obrony Całości, tym bardziej że nie zamyka on oczu na argumenty, które bezustannie podważają jej możliwość. Całą książkę przenika ukryta polemika z „modnymi filozofami”, (widoczna między innymi w ciągłym nawiązywaniu do kanonu – Platon, Kant, Nietzsche, Heidegger – który podlega dziś gruntownym reinterpretacjom), co – dodajmy – sprawia, że jest ta książka jedną z nielicznych, w których myśl wywieńczona z polskich doświadczeń historycznych splata się z aktualną zachodnią myślą o historii. Pogratulowałoby się więc spokojnie autorowi, gdyby nie wątpliwość, czy ten Kraków na pewno jest Krakowem, czy nie zanadto upodobił się do Lwowa?

Antonina LUBASZEWSKA

„W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

Norwid wyraził w Czarnych kwiatach obawę, by swoich ostatnich spotkań z wielkimi romantykami i ostatnich słów, w których dopatrywał się zapowiedzi ich zgonu, nie zniekształcić w relacji pisarskiej. Znalazł wyjście: „w d a g u e r o t y p raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić”¹. Wypowiedź ta jest jednym z pierwszych świadectw wiary pisarza – wiary nie zmałowanej jeszcze wątpliwościami – w prawdę fotografii. Później – jak się okaże – pojawią się rozmaite odcienie nieufności, ale ciągle fotografia-kontynuatorka dagerotypu będzie przedmiotem zainteresowania pisarzy. Nawet sam dagerotyp, sto lat po uwagach Norwida, będzie inspirował pisarzy. Karen Blixen na przykład, w eseju wspomnieniowym zatytułowanym *Dagerotypy*, najdawniejszą formę fotografii czyni przedmiotem refleksji pisarskiej i podstawą kompozycji tekstu². Duńska pisarka zwraca uwagę na to, że dagerotypy nie były uważane za sztukę, lecz miały ambicję odtwarzania rzeczywistości jako takiej. Dzisiaj zaś – dodaje – dagerotyp jest cenny dlatego, że ma szczególną zdolność ewokowania aury dawności, a zatem ułatwia wspomnianie. Samego Daguerre’a uważa Blixen za postać symboliczną, co sugerować by miała nawet data jego urodzin – autorka akcentuje, że jest rówieśnikiem Rewolucji Francuskiej (dodajmy, błędnie, gdyż źródła podają rok 1787). Poruszające wyobrażnię okoliczności prezentacji wynalazku, jego obrona w parlamencie, wreszcie sam rytuał półminutowego, nieruchomego pozowania czyni z dagerotypu coś tajemniczego, a zarazem bliskiego sztuce pisarskiej, także przecież wymykającej się chwili, trwającej w czasie. W istocie Karen Blixen, wskazując na owe wartości dagerotypu, uchwyciła drogę, jaką w relacji do literatury przebyła fotografia – od naiwnego zaufania jako do rzeczywistości samej, aż do metafory owej rzeczywistości.

Przyjrzyjmy się innym aspektom relacji: literatura–fotografia. Otóż temat fotografii i fotografowania jawi się w praktyce literackiej przede wszystkim jako ważny

^{1/} C.K. Norwid *Pisma wybrane*, t. 4, *Proza*, wybrał i objaśnił J.W. Gomułicki, Warszawa 1983, s. 36–37.

^{2/} K. Blixen *Dagerotypy*, przeł. K.F. Rudolf i H. Chojnacki, Poznań 1997, s. 37–80.

Interpretacje

składnik wątków antropologicznych. Jeśli przyjmiemy, że istotą perspektywy antropologicznej w oglądzie świata bywa obecność pytania, to w utworze literackim owo pytanie podmiotu o siebie samego, realizujące się często w formach autobiograficznych, bierze swój początek z oglądania fotografii. Wówczas funkcję fotografii można porównać do roli, jaką w powieści Prousta pełniła magdalenka. Oto bowiem wiele utworów literackich ukazuje, jak fotografia wyzwala wspomnienia, pozwala przeżywać trud opowiadania o sobie.

Niedawne świadectwo takiej funkcji fotografii zawdzięczamy powieści Wiesława Myślińskiego *Widnokrąg*. Ukazując w jednym z rozdziałów próbę opowiadania życiorysu przez bohatera powieści, Myśliński uzmysławia banalny z pozoru fakt, że przede wszystkim poszukiwał on słów. Ponieważ: „bez słów nic się nie wie o sobie”³. W przezwyciężeniu trudności opowiadania o sobie pomocna bywa fotografia, jak to ukazuje Prolog powieści. Pytanie o siebie przekłada się na opowiadanie o sobie, a to z kolei ma swą najprostszą formę – życiorys. Warto tu przytoczyć trafną uwagę Paula Ricoeura:

[...] życie to historia tego życia poszukująca sposobu opowiedzenia o niej. Zrozumieć samego siebie to być zdolnym do opowiadania o samym sobie historii zrozumiałych i zarazem możliwych do przyjęcia przez innych, przede wszystkim możliwych do przyjęcia.⁴

Opowiadanie o sobie jest, jak powiedziano, poszukiwaniem słów. Pytanie o siebie jest pytaniem o słowa. „Ceną słów jest nasz los” – powie narrator powieści Myślińskiego. Losem płacimy za te słowa, albo inaczej – los poprzedza możliwość pojawienia się jakichkolwiek słów. Owo odtwarzanie siebie często dokonuje się w literaturze poprzez wprowadzenie tematu fotografii bądź fotografowania. Może to być zabieg prostego i wręcz naiwnego odwołania się do fotografii w celu zestawienia jej z wierszem, jak u Baczyńskiego:

Ten wiersz jest żyłką słoneczną na ścianie
jak fotografia wszystkich wiosen.

[Sur le pont d'Avignon]⁵

^{3/} W. Myśliński *Widnokrąg*, Warszawa 1996, s. 84. Dalsze cytaty z tej powieści opatrzone są numerami stronic tegoż wydania.

^{4/} P. Ricoeur *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 58.

^{5/} Utwory poszczególnych poetów cytuję według następujących wydań: K.K. Baczyński *Utwory zebrane*, Kraków 1961; M. Pawlikowska-Jasnorzewska *Poezje*, Warszawa 1958; J. Twardowski *Niebieskie okulary*, Kraków 1980, *Który stwarzasz jagody*, Kraków 1983; W. Szymborska *Poezje*, Warszawa 1977, *Ludzie na moście*, Warszawa 1988; Z. Herbert *Pan Cogito*, Wrocław 1994, *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, *Epilog burzy*, Wrocław 1998; R. Wojacek *List do nieznanego poety*, Wrocław 1987; S. Barańczak *Wiersze prawie zebrane*, Warszawa 1981, *Widokówka z tego świata*, Paryż 1988; M. Białoszewski *Wiersze*, Warszawa 1976. Wiersz Apollinaire'a *Fotografia* zamieszczony w tomie: J. Czechowicz *Poezje*, Lublin 1982; wiersz R. Kunze'go *O konieczności cenzury* w tomie: R. Krynicki *Niepodlegli nicości*, Kraków 1989; wiersz R. Lowella *Epilog* w antologii *Znak po znaku*, Warszawa–Wrocław 1992.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

odwołania, dodajmy, funkcjonującego jak echo Horacjańskiej formuły *Ut pictura poesis*.

Bardziej zajmująca jest natomiast sytuacja, gdy fotografia służy do skonstruowania metaforycznego obrazu pewnych wątków antropologicznych, często zdarzeń związanych z przeżyciami podmiotu. Takich choćby, jakie przedstawia *Fotografia* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej:

Gdy się miało szczęście, które się nie trafia:
czyjeś ciało i ziemię całą,
a zostanie tylko fotografia,
to – to jest bardzo mało...

Spróbujmy teraz rozważyć tego typu sytuacje literackie, które spożytkowały fotografię dla wymienionych wyżej „pytajnych” podstaw antropologii literackiej. Ujmując rzecz najogólniej: próbujemy analizować temat fotografii i czynność fotografowania pojmowaną jako homologiczna wobec pewnych przejawów egzystencji.

W tworzywie językowym utworów poetyckich temat fotografii stanowi podstawę czy też nośnik procedur metaforyzacyjnych⁶. Doskonale przykłady metafor i metonimii „antropologicznych”, kształtowanych dzięki tematowi fotografii, znajdujemy w poezji Jana Twardowskiego. Oto wybór cytatów z tomików: *Niebieskie okulary* i *Który stwarzasz jagody*:

Myślała że został już tylko na fotografii/ z twarzą bez oddechu. [*O nieobecnych*]

Tylko fotografie nie liczą się z czasem/ pokazują babcię jak chudą dziewczynkę [...] fotografie najchętniej ocalają dziecko/ wolą uśmiech niż ostre dogmatyczne niebo. [*Stare fotografie*]

Modłę się żeby go nie ogłoszono świętym [...] bez fotografii tak dokładnej że nieprawdziwej. [*Scieżka*]

Moje fotografie rodzinne nie żyją. [*Nie tak nie tak*]

naparstka po mamusi nie oddaj nikomu/ i trzymaj fotografie bo Pan Bóg je zdmuchnie. [*Wieczność*]

wigilia przedwojenna/ z domem co został jeszcze na cienkiej fotografii. [*Dawna wigilia*]

fotografie prawdziwe – bo już niepodobne. [*Wszystko co dawne*]

Listy sprzed lat budzą się jak szczygieł/ fotografie przychodzą rozrzewnić. [*Żyje*]

zamawiamy własny grób z fotografią na wszelki wypadek. [*Nie widac*]

To będzie fotografia którą rozstrzelali Niemcy. [*Staruszka*]

Narzuca się tu spostrzeżenie, iż poezja ta nie tylko ukazuje świat człowieka poprzez fotografie, ale także personifikuje same fotografie, nadając im szczególne

^{6/} Por. rozróżnienie: „temat” i „nośnik” metafory, przejęte za I.A. Richards’em przez Henryka Markiewicza w rozprawie *Uwagi o semantyce i budowie metafory*, w książce: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 47.

Interpretacje

znaczenia poprzez procedury metonimiczne („moje fotografie rodzinne nie żyją”). Dwutorowość procedur i sensów będzie stałą cechą przywoływania tematu fotografii. Zadaniem twórcy jest: wybrać fragment rzeczywistości utrwalonej, zatrzymanej, wiernej i precyzyjnej – odwołać się do chwili zatrzymanej na fotografii. Z chwili owej, jak to się dzieje także w *Widnokregu* Myśliwskiego, wyprowadzić można całą biografię. Bowiem w zmiennym, płynnym, nie do opisania świecie jest oto coś stałego, co się zatrzymało, utrwaliło. Ale zatrzymało się, będąc ruchomym. W tym właśnie zawierają się wszystkie ambiwalencje fotografii i jej wpływ na sztukę w drugiej połowie XIX wieku. Ukazuje tę wieloznaczność sama techniczna ewolucja fotografii: od obiektywu portretowego do aparatu migawkowego, utrwalającego ludzi i zwierzęta w ruchu. Warto sobie uzmysłowić, że pionier takiej fotografii, Eadweard Muybridge, inspirował Edgara Degasa, który przecież zrewolucjonizował odtwarzanie ruchu w sztuce. Tancerki i wyścigi konne to tematy, które ukazują, w jaki sposób fotografia migawkowa pozwoliła impresjonistom oddać sens spontaniczności. Dzisiaj jednak, w epoce filmu, fotografia bywa częściej postrzegana także jako sztuka unieruchomienia rzeczywistości. Szymborska wyraziła ową ambiwalencję fotografii w wierszu *Znieruchomienie*, opisując Isadorę Duncan w atelier fotograficznym: „z ruchu, z muzyki – ciężko, cieleśnie wyjęta/ [...] Jeden krok z wiecznej sztuki w sztuczną wieczność”.

„Sztuczna wieczność” fotografii to jednocześnie trop pewnych dodatkowych walorów tematu fotografii w utworze literackim. Naprowadza na nie sama etymologia czynności fotograficznych – zdjąć czyjaś podobiznę, utrwalić kliszę, „fotograficzny obraz przedmiotu”. Przenośne znaczenie: wierne odbicie, wierne odtworzenie czegoś, wywoływanie zdjęcia, jak wywoływanie duchów, jak „Chwytam ciebie/ i cień twój drogi na ekranie” w wierszu Broniewskiego, opowiadającym o przerwanej tragiczną śmiercią córki filmie o *Wiśle* (*Film o Wiśle*). Etymologia ta zawiera filozoficzne i artystyczne przesłanki sięgnięcia do rzeczywistości już zatrzymanej. Fotografia – można ją wszak oglądać, jak ogląda się zapisaną wierszem kartkę papieru. To jest punkt oparcia – funkcje poznawcze rzeczywistości, jak u Szymborskiej: „W jakich okolicznościach śnią ci się umarli? [...] Ich twarze czy podobne do ich fotografii? Czy postarzały się z upływem lat? (*Konszachy z umarłymi*), funkcje metafizyczne (u Myśliwskiego) – zatrzymanie rzeczywistości. Fotografia jest zatem sposobem poznawania świata i utrwalania Rzeczywistości. Choć muszą pojawić się zastrzeżenia, które wyraził już w latach trzydziestych Walter Benjamin, gdy analizował drogę, jaką przebyła fotografia, i gdy wskazywał, że wymodelowana fotografia neorealizmu czyni z nędzy przedmiot konsumpcji, nie potrafi już „utrwalić czynszowych kamienic czy choćby stert śmiecia, aby ich nie opromienić”, że nawet zapaora wodna czy fabryka kabli mówią na tych fotografiach, że „świat jest piękny”⁷.

W *Pamiętniku po klęsce* Kazimierza Wyki znajdziemy wspaniałą analizę mitologiczno-semiotyczną fotografii na długo przed Barthes'em i jego analizą „fotogeni-

ki wyborczej”, której istota zawarta jest w zawołaniu: „Spójrzcie na mnie, jestem taki sam jak wy”⁸. W ostatnich fragmentach tego wydanego dopiero w latach osiemdziesiątych rękopisu z 1940 roku Wyka zastanawia się, co odróżnia Polaków i Niemców. Dokonuje porównania twarzy polskiej i niemieckiej, konstatując: „powierzchnia twarzy naszej, chociaż cielesna i materialna jest czymś na wskroś duchowym. [...] Inna jest twarz niemiecka. [...] prawie zawsze spoczywa na tej twarzy jakieś oblicze drugie, wpisane w nią bez pytania o zgodę, jakiś palimpsest woli i uporu”⁹. Tak określwszy twarz Niemca, rozważa na koniec swego „pamiętnika myślowego po klęsce” fotografie Hitlera. Odkrywa, że istotą jego zdjęć („a dyktatorzy lubią się fotografować niczym gwiazdy filmowe”) stała się nieobecność tego drugiego oblicza: oblicza woli, uporu:

zawsze te układy twarzy przeciętne i dostępne zwykłej wyobraźni [...] To się uśmiecha do brodusznia do dzieci, to serdecznie się zaśmiewa słuchając piosenki i harmonii, to jest zapatrzone w góry, to zamyślony nad książką, stałe normalne i łatwe do pojęcia układy twarzy. I przeciętniakowi, oglądającemu to oblicze, jakżeż ma się nie wydawać, że jego właściciel złożony jest z każdego dostępnych uczuć, i tylko z tych uczuć, a nie z zatajonych przed nim zakamarków i powikłań władania i woli. Jakżeż ma się nie wydawać, że te uczucia proste i dostępne są prawdą główną tego wodza, a nie rzadkie, wymykające się...¹⁰

To samo spostrzeżenie Barthes ujął w słowa: „fotografia jest zwierciadłem, pozwala nam odczytać to, co znane już, bliskie, ojczyście, proponuje wyborcy jego własną podobiznę”¹¹. Konkluzje zawarte w *Pamiętniku po klęsce* pozwalają stwierdzić także – analizowane są przecież fotografie dyktatora, a nie jakiegoś anonimowego polityka – iż Wyka był bliski sformułowania tezy o banalności zła.

Teza owa, stanowiąca skądinąd jeden z wątków filozofii po doświadczeniach drugiej wojny światowej, współtworzy plan myślowy znanego wiersza Szymborskiej, poświęconego „pierwszej fotografii Hitlera”: „chłopczyzna [...] podobny do dzieci z wszystkich innych rodzinnych albumów”. Jednakże idąc tym tropem dostrzegamy, że fotografia pomocna jest Szymborskiej, tak jak i ks. Twardowskiemu, w konstruowaniu metaforyki mitologii rodzinnej: „Nikomu te sznurówki, mantylki, falbanki/ nie przeszkodziły wejść na fotografię”. Czas dzieli się w tym wierszu na „przed” i „po dagerotypie” (wiersz *Album z tomiku Sto pociech*). W wierszu *Konszachy z umarłymi* ukazuje rolę fotografii w kształtowaniu rodzinnych wspomnień:

W jakich okolicznościach śnią ci się umarli? [...]

Ich twarze czy podobne do ich fotografii

8/ R. Barthes *Fotogenika wyborcza*, przeł. J. Błoński, w zbiorze: *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970, s. 81.

9/ K. Wyka *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*, Kraków 1984, s. 297–298.

10/ Tamże, s. 300.

11/ R. Barthes *Fotogenika wyborcza*, s. 82.

Interpretacje

Czy postarzały się z upływem lat?

Aby docenić w pełni rolę, jaką literatura przypisuje fotografii w tworzeniu owej mitologii rodzinnej, oraz aby odkryć jej dodatkowe, poza banalnością rodzinnego albumu, sensory, trzeba jeszcze raz sięgnąć do Barthes'a, tym razem do jego ostatniej książki: *La chambre claire. Note sur photographie* (1980). W niej to bowiem najważniejsza fotografia – matki jako małej dziewczynki – jest opowiedziana, ale nie pokazana. (Poniżej wskażemy podobną, intymną motywację wycofania przez Iwaszkiewicza wspomnienia o śmierci matki z *Książki moich wspomnień*). Istotą fotografii jest, zdaniem Barthes'a: misterium spojrzenia twarzą w twarz nieprzejdanej Rzeczywistości, spektakl doskonałej iluzji. Tę obserwację zdają się potwierdzać najważniejsze teksty, które zarazem ukazują, że fotografia jako metafora antropologiczna jest metaforą utrwalenia świadomości rozdarcia między tym, kim jestem, i tym, kim byłem. Bywa metaforą pytania o tożsamość, co ukazał wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Ja*:

Było raz dziecko [...] Umarło.
Są jeszcze jego fotografie w salonie.
Nazywało się tak jak ja, więc wszyscy myślą, że ja to ono [...]

Owo dziecko z fotografii: „płacze nocami w kominie, że je zapomniano, zgubiono/ że miejsce jego zajęła jakaś niedobra kobieta...”.

Wisława Szymborska podjęła ten sam temat w wierszu *Śmiech*:

Dziewczynka, którą byłam –
znam ją, oczywiście.
Mam kilka fotografii
z jej krótkiego życia.

ale jej dorosła bohaterka wiersza nie współczuje i nie ma poczucia winy wobec „zmarłej” („Najlepiej, gdybyś wróciła/ skąd przyszłaś./ Nic ci nie jestem winna [...]”). Finał wiersza jednakże ukazuje prawdziwe uczucia. Sprawia to fotografia:

Nie patrz tak na nas
tymi swoimi oczami
zanadto otwartymi,
jak oczy umarłych.

Ostatniego przykładu dostarcza twórczość Herberta. Jego *Fotografia* opowiada o zdjęciu zrobionym chłopcu przez ojca. Zawiera też podobny sens „utrwalenia na fotografii” egzystencji, której już nie ma:

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

Z tym chłopcem nieruchomym jak strzała Eleaty [...] nie mam nic wspólnego/ poza datą narodzin linią papilarną.

Ja to ktoś inny – Rimbaudowskie echo słychać w wypowiedziach bohaterów lirycznych Jasnorzewskiej, Herberta, Szymborskiej. Oto tajemnica bycia innym, czyli przeszłym, wypowiedziana dzięki fotografii. To się stało, ale obserwując zatrzymany czas można przewidzieć, co się stanie, jak w wierszu Jasnorzewskiej *Babcia*:

Za lat pięćdziesiąt siądzie przy fortepianie
/ (będzie miała wówczas wiosen siedemdziesiąt cztery)
[...] wpatrzona w film swój zblakły z uśmiechem tęsknoty,
/ zagra na fortepianie staroświeckie fokstroty.

Fragment ten wskazuje na dwuznaczność fotografii: utrwala mnie byłego, gdy już mnie tamtego nie ma i nikt po mnie nie płacze. Uświadamia też ważną właściwość fotografii jako takiej, ale także jej szczególną rolę w tekście literackim. Sprawa ma bowiem swoją mroczną stronę. W *Fotografii* Herberta poza konstatacją „ja to ktoś inny”, pojawia się sugestia, że robić zdjęcie to jakby przelać krew. Herbert nadaje nieoczekiwany sens robieniu zdjęcia (co zostało uwydatnione przez skrócenie długości wersów w tym fragmencie wiersza). Fotografowanie jest aktem, który przyrównuje do ofiary Izaaka:

mój mały mój Izaaku pochyl głowę
to tylko chwila bólu a potem będziesz
czym tylko chcesz – jaskółką lilią polną
więc muszę przelać twoją krew mój mały
abyś pozostał niewinny w letniej błyskawicy
już na zawsze bezpieczny jak owad w bursztynie
piękny jak ocalala w węglu katedra paproci

Historia fotografii zna taki okres, pod koniec XIX wieku, gdy – jak to opisał Walter Benjamin – powstawały owe ateliery z draperiami i palmami, które „dwuznacznie oscylowały między egzekucją a reprezentacją, miejscem tortur a salą tronową i których wstrząsającym świadectwem jest jeden z wcześniejszych portretów Kafki”¹². Dokonany przez Benjamina opis owego portretu Kafki, „sześciolatniego chłopczyka, opuszczonego przez Boga i ludzi”, ogarniającego nieskończenie smutnymi oczami sztuczną dekorację atelier, utożsamia akt fotografowania raczej z egzekucją niż reprezentacją, a sam w sobie stanowi symboliczny skrót biografii i twórczości Kafki. Dawna technologia portretu fotograficznego „wymagała od modelu, aby nie wyrwał się chwili, lecz by do niej przenikał: w trakcie długiego

12/ W. Benjamin *Mała historia fotografii*, s. 34.

Interpretacje

trwającej ekspozycji niejako wrastał on w obraz [...]”¹³. To sprawia, że dawne fotografie bardziej przyciągają uwagę, na owych dawnych zdjęciach wszystko było nastawione na trwanie.

Przypominając o tym wszystkim rozważania na temat starej rodzinnej fotografii Myśliwskiego. Robienie zdjęcia przedstawił on jako czynność magiczną i przerażającą. Przecież w ostatnich zdaniach prologu czytamy, że ojciec patrzy na robiącego zdjęcie niemieckiego żandarma jakby spoglądał w wycelowany rewolwer.

W wielu utworach zwraca jednakże uwagę zestawienie „utrwalania” „uwiecznienia” poprzez zdjęcie: ostatnie wersy utworu Herberta ukazują tę paralelę przez ciąg czynności tożsamy: zrobić zdjęcie, zabić, ale i zachować – „owad w bursztynie”, „paproć w węglu”. W *Starych fotografiach* Jana Twardowskiego owa moc utrwalania dostępuje porównania z perłą: „wspomnienie 6 klasy stygnące jak perła”, „krajobraz co już dawno przeszedł w geografie”. Staje się tu fotografia metaforą metafory: tworzy metaforę, ale i sama jest metaforyzowana. Coś, co samo w sobie jest metaforą zatrzymania, utrwalenia czasu, zostaje poddane przez Herberta metaforyzacji: owad w bursztynie, paproć w węglu, stygnąca perła¹⁴. Jednakże ten fakt nie wyczerpuje Herbertowego zmagania się z fotografią. Herbert dołączył do twórców, którzy wiążą wątek fotografii ze szczególnym fragmentem mitologii rodzinnej – ze wspomnieniem matki. W wierszu *Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*:

dopiero teraz rozumie ojca
nie może wybaczyć siostrze
która uciekła z aktorem
zazdrości młodszemu bratu
pochylony nad fotografią matki
próbuję namówić ją do poczęcia

Tutaj pozwólmy sobie na wprowadzenie do tych rozważań pewnych paralelnych wątków, zawartych w cytowanej wyżej książce Barthes’a, oraz we fragmencie wspomnień Iwaszkiewicza. Fragment ów to *Śmierć matki*, wspomnienie wydane dopiero w 1994, we wznowieniu *Książki moich wspomnień*. Otóż uważa się, że fragment ten został przez autora wyłączony z pierwszego wydania książki ze względu na jego intymność. A oto co wyznaje Barthes analizujący zdjęcie swej zmarłej matki jako małej dziewczynki:

Nie mogę pokazać publicznie Zdjęcia z Ciepłarni. Ono istnieje tylko dla mnie. Dla was to byłoby jeszcze jedno obojętne zdjęcie, jedna z tysięcy manifestacji „czegokolwiek”. Ono

^{13/} Tamże, s. 32.

^{14/} Niniejszy szkic był już złożony do druku, gdy ukazał się tomik Zbigniewa Herberta *Epilog burzy* (Wrocław 1998) – z wierszem *Koniec*, w którym fotograficzne asocjacje: „zdjęcie zbiorowe” i „błysk magnezi” służyły myślom o kresie życia. Wiersz ten – jak się wkrótce okazało – zapowiadał śmierć poety.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

nie może stanowić widocznego przedmiotu zainteresowania nauki, nie może ustanowić obiektywności, w pozytywnym znaczeniu tego terminu, co najwyżej zainteresowałoby was jako s t u d i u m: epoka, ubrania, zalety fotograficzne. Ale w samym zdjęciu, dla was, żadnej rany.¹⁵

Wyznanie Barthes’a rzuca światło na relację między intymnością wspomnień a ich udostępnianiem publiczności. Zdjęcie, w którym dostrzegł „coś z istoty Fotografii”, które inspiruje jego książkę o naturze fotografii, nie zostanie pokazane. Opis konania i zwłok matki we wspomnieniu Iwaszkiewicza, wyłączony, jak mówiliśmy, z jego książki, „odzywa się raz po raz – jak pisze M. Dernałowicz – w trudnych, odartych z wzniosłości agoniach, upokarzających zabiegach przedpogrzebowych koło ciała zmarłego, w różnych dziełach autora *Brzeziny*. Badaczka wyraża na końcu następującą opinię: „Zdaje mi się, że z biegiem lat wspomnienia nabierały dla Iwaszkiewicza coraz większej ceny – tak wysokiej, że jedyne dla nich miejsce widział pomiędzy zniekształcającymi zwierciadłami dzieła literackiego, dzieła sztuki”¹⁶.

Takie samo uzasadnienie odmowy, paralelne z wyznaniem Iwaszkiewicza i interpretacją Marii Dernałowicz, znajdujemy we fragmencie eseju Barthes’a. Esej poświęcony zmarłej matce powstaje niejako z oglądania jej zdjęcia z dzieciństwa:

Ona, tak mocna, będąca moim wewnętrznym prawem, pod koniec była dla mnie moim dzieckiem płci żeńskiej. W ten własny sposób rozwiązywałem więc sprawę Śmierci. Jeśli Śmierć jest twardym zwycięstwem gatunku – jak to mówi wielu filozofów – jeśli byt poszczególny umiera, by zaspokoić zasadę powszechną, jeśli po rozmnożeniu się jednostka, wydając na świat kogoś innego niż ona sama – umiera, zaprzeczając w ten sposób sobie i przekraczając siebie, to ja, który nigdy nie dokonałem prokreacji, spłodziłem własną matkę w jej chorobie. Gdy umarła, nie miałem już żadnych powodów, aby dostroić się do postępu przodującego Życia (gatunku). Moja poszczególność nie mogłaby już nigdy dostąpić uniwersalności (a jeśli, to tylko utopijnie, przez pisanie, które miało odtąd stać się jedynym celem mego życia). Mogłem już tylko oczekiwać swej totalnej, niedialektycznej śmierci. Oto co odczytałem na Fotografii z Ciepłarni. [...] A nad tym szczególnym zdjęciem unosiło się coś z istoty Fotografii. Postanowiłem więc „wyprowadzić” całość Fotografii (jej „naturę”) z tego jedyne go zdjęcia, które istniało dla mnie niewątpliwie, i wziąć je za przewodnika mego ostatniego poszukiwania.¹⁷

Obserwujemy tu mechanizm przekształcania się faktów egzystencji w dane należące już do antropologii literackiej, albo, jak w przypadku Iwaszkiewicza, fakty egzystencji opowiadane były poprzez zniekształcający obraz sztuki. Paradoks fotografii: kłamstwa i doskonałej iluzji pomaga twórcom wybrnąć z niemożności opowiadania intymnego. Dlatego Barthes opowiedział fotografię, ale jej nie pokazał.

^{15/} R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 125.

^{16/} M. Dernałowicz *Dichtung und Wahrheit*, „Twórczość” 1994 z. 2.

^{17/} R. Barthes *Światło obrazu...*, s. 124.

Interpretacje

Wcześniejsze fakty literackie także ukazują ten mechanizm: fotografijka syna, na którą spogląda przed egzekucją Jan Rozłucki w *Echach leśnych*, fotografie skazańców w *Dziejach jednego pocisku* Struga, ale i fotografie w wierszach Szymborskiej. Bowiem w utworze literackim można je pokazać bez wstydu, nie zniszczą intymności, nie dojdzie do obojętnego spojrzenia jak na fotografię „czegokolwiek”, „bez rany”, czego chciał uniknąć Barthes. Iwaszkiewicz nie mógł włączyć swego intymnego wspomnienia o matce do zbioru, bo tego tekstu nie dało się tak opowiedzieć, jak opowiada się zdjęcie, nie pokazując go...

Spróbujmy teraz wskazać inne znaczenia i sposoby spożytkowania fotografii dla kreowania sensów istotnych dla antropologii literackiej. Przypomnijmy na-przód pewną anegdotę literacką. Otóż ze wspomnień o Stroińskim dowiadujemy się, że uszedł on śmierci w Pawiaku. Po wyjściu z więzienia, gdzie wszystkich w celi rozstrzelano, a jego wypuszczono, poszedł do fotografa, aby mu zrobił zdjęcie jako temu, który wrócił z tamtego świata. Napisał liryk *O śmierci*, ogłoszony jesienią 1943, „śmierć jest ze mną i we mnie”, „pęka z trzaskiem lustrzane przecucie braku mnie” (notatki J. Iwaszkiewicza z 15 lipca 1944 w 11. numerze „Kuznicy” z 26 marca 1946). Oto zatem ów sens: dzięki fotografii potwierdzam swe istnienie; zanim zacznę pytać, opowiadając siebie, muszę potwierdzić swe istnienie. Walor fotografii podtrzymującej istnienie – zawarty w owym wspomnieniu o Stroińskim – podkreślają jeszcze pewne kontrprzykłady. Sytuacja, gdy kogoś brakło na zdjęciu w albumie, jak w sztuce Karola Wojtyły *Promieniowanie ojcostwa*: „usiadźmy w fotelu pod lampą z abażurem i weźmy do ręki album [...] nie ma taty w tym albumie [...] historia mego ojca we mnie rozpoczyna się nieobecnością”¹⁸. O braku pewnych osób na fotografii mówi Myśliwski, który uczynił fotografię niejako budulcem ramy kompozycyjnej swej powieści: *Prolog Widnokręgu* zawiera opis wspólnej fotografii bohatera, jako małego chłopca, z ojcem: „Matki nie ma z nami. Więc pewnie to niedziela. Nie byłbym zresztą w tym marynarskim ubranku... Matka prawdopodobnie gotuje obiad, bo coś by mogła innego robić w tę letnią, słoneczną niedzielę, jak to widać na prześwietlonej słońcem fotografii”. Epilog opowiada o innej fotografii z ojcem, na której też nie ma matki. Ale tym razem chłopiec jest synem tego, który był dzieckiem na pierwszej – zamyka się wielki widnokrąg narracji, zamyka się romantycznym przeświadczeniem, że dziecko jest ojcem człowieka.

* * *

Drugi obszar znaczeń fotografii ujmują terminy: *camera obscura* i *camera lucida*. Symbolizują one wieloznaczność fotografii, a nawet coś więcej: ukazują jej oszustwo, demaskują jako pocałunek Judasza. W tych terminach zawarte jest dysonansowe napięcie między dwiema sferami znaczeń: utrwalania i zniszczenia. Wieloznaczność objawiająca się także, historycznie rzecz ujmując, w miłości jednych, niechęci innych. Tych pierwszych uosabiał Victor Hugo, a drugich Baudelaire. Wystarczy przypomnieć artykuł: *Le Public moderne et la photographie* (w tomie *Salon*

^{18/} K. Wojtyła *Poezje i dramaty*, Kraków 1987, s. 241–243.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

de 1859), gdzie o modnych dagerotypach pisał, że pozwalają plugawemu społeczeństwu podziwiać narcystycznie swój wizerunek na metalu, że ten wynalazek rozpowszechnia tanim kosztem głupią myśl, że sztuka musi być wiernym oddaniem natury). Paradoksalnie: Felix Nadar (trafnie przez Barthes’a uznany za największego fotografa w dziejach tej sztuki, trafnie choćby ze względu na najpiękniejsze zdjęcie Mickiewicza: profesora-pielgrzyma z łaską, zbiory Biblioteki Polskiej w Paryżu), udzielił w swoim atelier gościny pierwszej wystawie impresjonistów. Gest przyjaciela artystów, ale i wymowny znak możliwego współistnienia rozmaitych relacji sztuka–rzeczywistość. Fotografia skłania co prawda do bezpiecznej wiary w realność, ale ukazując wierność fotografii, odkrywa się zarazem jej oszustwa: fotografia nie ukazuje się inaczej, jak tylko jako dokument swej własnej wieloznaczności¹⁹.

W wierszu Apollinaire’a *Fotografia* znajdziemy poetycką wykładnię tak pojmowanej podejrzliwości i ambiwalencji obrazu. Zdjęcie – ostrzega poeta – może ukazać tylko namiastkę piękności:

Fotografio, jesteś dymem płomienia
Jej piękności

ale równocześnie wywołuje rzeczywistość:

Masz w sobie dźwięki tak rzewne,
Że słyszę
Melodię.

aby w końcu wrócić do tezy o namiastkowości, choć złagodzonej przez wielkość elementu metaforyzującego:

Fotografio,
Jesteś cieniem
Słońca
Jej piękności

[przeł. J. Czechowicz].

Szyborska ujęła tę ambiwalencję fotografii w porównaniu:

słowa, słowa niezdatne do wskrzeszania ludzi,
opis martwy jak zdjęcie przy blasku magnezji

[*Rehabilitacja*],

^{19/} J. Fontcouberta *Le baiser de Judas*, Paris 1996.

Interpretacje

a także w publicystycznym nieco demaskowaniu jałowości współczesnych funkcji fotografii:

Do tego fotografia z odsłoniętym uchem
Liczy się jego kształt, nie to, co słyhać.

[*Pisanie życiorysu*]

Na fotografii tłumu
moja głowa siódma z kraja,
a może czwarta na lewo
albo dwudziesta od dołu;

[*Fotografia tłumu*]

Rafał Wojacek zaś, opisując reporterskie zdjęcie z wojny w Wietnamie, dokonał ironicznej metaforyzacji śmierci utrwalonej na owym zdjęciu:

Dobrze odżywiona sok pomarańczowy *corne boeuf*
Racja whisky czekolada biały chleb [...]
Żyjąca na koszt podatnika nawet ostatniego Murzyna czy Włocha
Jest śmierć tego czternastoletniego wietnamskiego chłopca

[*Komentarz do pewnej fotografii 1970*]

Przykłady powyższe skłaniają do przypomnienia pewnych konstatacji Lotmana: otóż zwraca on uwagę, że w

ogólnym systemie tekstów kulturowych na początku wieku XX fotografia zajęła miejsce tekstu o największym stopniu udokumentowania i wiarygodności. [...] Należy jednak podkreślić, że mówimy tutaj nie tyle o absolutnej wierności w odzwierciedlaniu obiektu, ile o emocjonalnym zaufaniu widza, o jego przekonaniu, że to, co ogląda własnymi oczami, jest autentyczne.²⁰

Poeeci jednakże potrafią zachwiać i potwierdzić zarazem to zaufanie. Jedno z najlepszych świadectw dał Reiner Kunze:

Wyręszować da się
wszystko

Oprócz
negatywu
w nas

[*O konieczności cenzury*, przeł. R. Krynicki]

^{20/} J. Lotman *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 50–51.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

Robert Lowell zaś w wierszu *Epilog* porównuje swe pisanie do zdjęcia migawkowego, obezwładnionego przez fakty:

Jesteśmy biednymi, przelotnymi faktami,
i właśnie to nas upomina,
by każdej postaci na zdjęciu
dać jej żywe imię.

[przeł. P. Sommer]

* * *

Fotografia przywoływana bywa często dla wyrażenia sensu przeciwstawnego utrwalaniu rzeczywistości. Wówczas staje się metonimicznym obrazem znikania ludzi i światów w czasie. Porównanie bowiem pewnych zjawisk z fotografią, z błoną fotograficzną, przekształca je w toposy znikomości (jak w baroku bańka mydlana, kurzawa, tętent, piana). Warto tu przypomnieć, iż w *Portrecie artysty z czasów młodości* Joyce’a objawia się poetyckie wyczucie symbolicznej wartości fotografii. We wspomnieniu z dzieciństwa Stefana Dedalusa ważną rolę odgrywają okoliczności śmierci bohatera narodowego Irlandczyków, Parnella, skompromitowanego przez Anglików:

Umarł Parnell. Po tym nieboszczyku nie odprawiono mszy w kaplicy ani nikt nie siedział za nim w pochodzie. Nie umarł bowiem, lecz zmarniał jak błona fotograficzna na słońcu. Zatracił się gdzieś, wyszedł z kręgu istnienia, przestał po prostu istnieć. Nieswojo robi się na myśl o takim wyjściu z kręgu istnienia nie przez śmierć, lecz przez zmarnienie na słońcu lub przez zatrąę i zapomnienie gdzieś we wszechświecie!²¹

Liczne późniejsze przykłady ukazują to samo zjawisko (egzemplaryczny jest wiersz J. Twardowskiego *Stare fotografie*). Zwraca także uwagę motyw negatywu i wywoływania zdjęć, u Szymborskiej przewrotnie kształtujący, przez udosłownienie etymologii, symbolikę wywoływania duchów, przywoływania zmarłych:

Sprawiasz wrażenie ducha,
który próbuje wywołać żywych.

Wypowiedź skierowana do ty lirycznego kończy się wszakże monologiem-komentarzem, odwzorowującym myślowo koncept negatywu:

(Ponieważ jeszcze zaliczam się do nich,
powinnam mu się zjawić i wystukać
dobranoc czy dzień dobry,
żegnaj czy witaj.
I nie skąpić mu pytań na żadną odpowiedź,
jeśli dotyczy życia, czyli burzy przed ciszą).

^{21/} J. Joyce *Portret artysty z czasów młodości*, przeł. Z. Allan, Warszawa 1957, s. 106.

Interpretacje

Przypomnijmy wreszcie jeszcze raz fragmenty *Widnokregu* Myśliwskiego, personifikujące fotografię, przedstawiające ją jako godną litości, zmęczoną utrwalaniem pamięci:

A może wszyscy dorośli mieli wtedy takie oczy, lecz póki żyli, nie widać tego było, wychodzi to dopiero na fotografiach z tamtych lat, kiedy fotografie, zmęczone już długością pamięci, wyblakły, zszarzały. Mnie raz tylko słońce. [s. 25]

Fotografia jest tu niejako dowartościowana przez ów zabieg personifikacji, docenia się jej trud, a jednocześnie stwarza wrażenie, jakby od prologu do epilogu powieści ona sama postarzała się, niemal jak „nieżyjące fotografie” z wiersza Jana Twardowskiego.

Powyższe przykłady ukazują także, iż fotografia może przedstawiać „punkt widzenia śmierci na życie”²². Temat ten podjął niegdyś Tomasz Mann, prowadząc bohaterów *Czarodziejskiej góry* do ciemnego gabinetu radiografii, dając wreszcie opis zdjęcia rentgenowskiego, zdjęcia podarowanego przez madame Chauchat Hansowi Castorpowi.

Być może jesteśmy oto świadkami powstawania dwudziestowiecznego obrazu Vanitas. Bo można fotografię uznać za przetworzony motyw lustra, zwierciadła, tak jak funkcjonował w dawnym malarstwie²³. Przypomnijmy, że nie tylko oznaczał najlepszy sposób poznania wizualnej treści świata. Lustro, zwierciadło, podobnie jak fotografia, niosło także motyw ułudy, a przez ukazywanie obrazu, z natury efemerycznego, stało się najważniejszym symbolem Vanitas. W tym sensie fotografia także staje się toposem przemijania. Ułatwia medytację nad przygodnością istnienia. Efemeryczność, znikomość to klisza, błona fotograficzna, a umiowanie może być przyrównane do zrobienia zdjęcia. W ten obszar znaczeń zdaje się prowadzić wiersz Stanisława Barańczaka *Zdjęcie*, z tomu *Widokówka z tego świata*. Należy do tych struktur, które na początku tych rozważań określiliśmy jako homologiczne wobec egzystencji. Wiersz, który ukazuje niby banalne czynności przy robieniu zdjęcia („Nie ruszaj się... tylko przybliżę się... nastawię ostrość...”), ale w trakcie poetyckiego opisu owe banalne czynności przekształcają się w symboliczny skrót ludzkiego losu:

tylko się cofnę może
żeby nie za wyraźnie

rysowały się linie
na twarzy, na murze w tle;

^{22/} Zob. artykuł D. Sallenave *Le corps imaginaire de la photographie*, w zbiorze: *Le corps et ses fictions*, Paris 1983, s. 93–95.

^{23/} Zob.: J. Białostocki *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 102.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

by w końcu ukazać metaforę robienia zdjęcia (zdjęcia, nie fotografii) jak cięcie kosą w dawnych metaforyzacjach kresu:

tylko migawka: niech
na mgnienie się uciszy
czas, jego śmiech
nienajzyczliwszy;

tak, wreszcie, bądź tak chwilkę;
z tym, że już zmierzch:
a został jeden tylko
jednorazowy flesz

Barańczak przekształcił tu poniekąd topos życia jako odgrywania sztuki. Dawne zawołanie: został mi jeszcze jeden akt do odegrania, zostało zastąpione przez „jeden tylko jednorazowy flesz”. Przy tym warto zauważyć, iż stopień utrwalenia się w języku słownictwa i zwrotów frazeologicznych związanych z fotografowaniem nie tylko pozwala uczynić z nich ekwiwalent tradycyjnej topiki poetyckiej. Pozwala także demaskować i kompromitować pewne rytuały związane z fotografią – jak to ukazuje inny wiersz Barańczaka: *Fotografia pisarza*. Owa petryfikacja formuły językowych obejmujących fotografię może w końcu sprowokować poetycki gest zakwestionowania ich znaczeń. Oto przykład: tematem wiersza Tymoteusza Karpowicza *Poradnik fotografa* nie jest wcale fotografowanie. Poeta bowiem odrzuca utarte, odczytywane na pierwszy rzut oka, znaczenia słów i wyrażeń odnoszących się do fotografii: „zdjęcie”, „wywoływać”, „czułość filmu”, by język mógł zaprezentować sam siebie. (Znakomitą interpretację tego wiersza, pióra Aleksandry Okopień-Sławińskiej, zawiera zbiór *Liryka polska. Interpretacje*, Kraków 1966).

W wydanej w 1978 roku książce *O fotografii* Susan Sontag zamieściła rozdział *Przedmioty melancholii*, jako że, jej zdaniem, fotografia najlepiej wyraża melancholię Ameryki, odczucie przemijalności świata. Poprzez fotografię śledzimy rozkład ciała, symptomy upadku. „Fotografia sporządza inwentarz naszej śmiertelnej kondycji. Wystarczy dotknięcie palca, aby chwila napeliła się pośmiertną ironią [...] nieruchoma klisza przekształca w jednej chwili teraźniejszość w przeszłość, życie w unieruchomienie właściwe śmierci²⁴. Oto czynność fotografowania pojmowana jest tu trochę jak „zemsta ręki śmiertelnej”. Pamiętna formuła Szyborskiej przystaje też do radości fotografowania.

Fotografia może wreszcie stanowić metaforę biografii. Rewelatorska funkcja fotografii, fotografia jako „utrwalenie nieobecności” stała się dla Marii Janion kluczem interpretacyjnym w rozważaniach o twórczości Marii Komornickiej. Otóż na

^{24/} Cytat w przekładzie S. Magali, za: *Osoby. Transgresje 3*, wybór, oprac. i redakcja M. Janion i St. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 378–379.

Interpretacje

wystawie poświęconej życiu i twórczości Komornickiej umieszczono fotografię, prawdopodobnie z 1943 r., a zatem z czasów, gdy pisarka – jak to nazwano: po zmianie „tożsamości płciowej” albo „w stanie bezpowrotnego obłądu” egzystuje już jako Piotr Odmieniec Włast. Oto odczytanie tej, po raz pierwszy reprodukowanej, fotografii zaproponowane przez Marię Janion. Komornicka-Piotr Odmieniec Włast

znajduje się na niej na czwartym planie. To się nazywa „utrwalić nieobecność”! Bo postać jest nieobecna, odwrócona (można ją poznać tylko po podniesieniu głowy), twarzy nie widać, ledwie zarys osoby... Inne postaci trwają na pierwszym planie, ona pozostaje daleko od nich, wtopiona w zielen parku w Grabowie. Właściwie to duch zieleni, duch miejsca, duch poezji. To jedna z najprzedziwniejszych fotografii, jakie udało mi się w życiu zobaczyć, właśnie dlatego, że tu – w paradoksalny sposób – fotografia utrwała nieobecność.²⁵

Zapewne – interpretacja Marii Janion zainspirowana jest *Powiększeniem* Michelangelo Antonioniego, z którego cytaty umieszczony jest zresztą pod zdjęciem: „Jakiś szczegół na zdjęciu przyciąga jego uwagę – coś dziwnego, co zmusza fotografa do powrotu, raz jeszcze, do ciemni”. Przy okazji tego filmu Lotman zwraca uwagę, że bohater jest fotografem, czyli współczesnym kronikarzem. Fotografia występuje tu jako antyteza sztuki²⁶. W innym miejscu Maria Janion zestawia refleksje Susan Sontag i jej fascynację możliwościami fotografii, „na której wszystko jest widoczne”, z sądem Oscara Wilde’a: „Tajemnicą świata jest to, co widoczne, a nie to, co niewidoczne”²⁷. Utrwalenie nieobecności ma także swój kontrprzykład – znalezienie zguby, odkrycie ukrytego – to, co stanowi istotę przywołania pojęcia fotografii jako nośnika metafory antropologicznej. Powtórzony mechanizm rozślawiony przez film Antonioniego. Sytuacja detektywistycznego odkrycia jakiegoś szczegółu na zdjęciu: przypomnijmy wiersz *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu*. Zawiera on opis prasowej fotografii zmarłej Marii Rasputin, koncentruje się jednak na trzymanym przez nią skórzanym przedmiocie – co może znajdować się w tym neseserze, torbie? Co mogła nosić? „nikt się tego nie dowie/ zabrała torbę/ ze sobą”. Syntezą tych wieloznaczności jest wreszcie utożsamienie pisania i fotografowania. Robert Lowell w wierszu *Epilog* porównuje pisanie wiersza do migawkowego zdjęcia:

Lecz czasem wszystko, co piszę,
jest jakby zdjęciem migawkowym,
upiornym, pospiesznym, przeladowanym, pociętym,
[...] Jesteśmy biednymi przelotnymi faktami,

^{25/} M. Janion *Gdzie jest Lemniska?*, w: *Odmienicy. Transgresje 2*, wybór, oprac. i redakcja M. Janion i Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 198.

^{26/} J. Lotman *Semiotyka filmu*, s. 196.

^{27/} Wypowiedź w dyskusji, w: *Osoby. Transgresje 3...*, s. 383.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

i właśnie to nas upomina,
by każdej postaci na zdjęciu
dać jej żywe imię.

[Przełożył P. Sommer]

Na koniec sięgnijmy jeszcze raz do źródeł fotografii i do pierwszych świadectw literackich, które jeszcze traktowały fotografię jako synonim wiernego obrazu rzeczywistości. Wydaje się, że migawkowe, fotograficzne utrwalenie było inspiracją pewnych Norwidowych sposobów zapisywania rzeczywistości w *Czarnych kwiatkach*:

Ile razy przypominam sobie ostatnie rozmowy z osobami, co już w niewidzialny świat odeszły, zmarłszy tu, tyle razy nie wiem, jak pominąć to, co ze zbioru razem wspomnień tych samo zdaje się określać, i dlatego właśnie w d a g u e r o t y p raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić.²⁸

Pisząc zaś w 1872 o *Kamieniarzach* Gustawa Courbета i o krytyce, z jaką spotkał się ten obraz, Norwid utrzymuje, że wystarczyło owych robotników zgrupowanych około budowlanego głazu „namalować tak, jak są, ale że to przed fotografem miejsce miało, przeto, co natura rzeczy dopełniła, odniesiono bez-uwagnie do artysty”²⁹. Sądzi bowiem, że gdyby publiczność była już wówczas oswojona z fotografiami plenerowymi, wiedziałaby, że obraz Courbета odwzorowuje po prostu rzeczywistość i nie doszukiwałaby się w nim niczego innego. W związku z tym kpi z przypisywania przez ówczesnych komentatorów symbolicznych treści obrazowi: „Kamieniarze, wedle ich artykułów [...], nie byli to natrafieni przypadkiem wyrobownicy: we fałdach ich koszul zalegało coś z apostołskich płaszczów – to byli nowej Ewangelii zwiastunowie – kamień nawet wyobrażał w ę g i e l n y k a m i e ń gmachu nowego!”³⁰.

Poglądy Norwida na relację między sztuką a fotografią wskazują na jego nowoczesną próbę spojrzenia z punktu widzenia fotografii, jako sztuki, na sztukę (malarzy werystów) jako na fotografię. Malarstwo realistyczne jest w jego ujęciu raczej prekursorem dagerotypu, zatem pióra nie zamienia w pędzel, lecz w dagerotyp, który ma większą moc utrwalenia ostatnich spotkań z Chopinem czy Mickiewiczem. Ich pamiętne, ostatnie słowa są jak podpisy pod zdjęciem.

Przypomnienie owych początków literackiej topiki fotograficznej potwierdza tezę, iż cały czas traktowano fotografię jako możliwy punkt odniesienia literackich wątków biograficznych i autobiograficznych, a ogólniej: jako temat i strukturę homologiczną wobec antropologicznego pytania. Inspiracja fotografią, zapoczątkowana u Norwida, trwa do dziś w wielu postaciach. Jedną z ostatnich, ale z pewno-

28/ C.K. Norwid *Pisma wybrane*, t. 4, Warszawa 1983, s. 36–37.

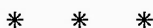
29/ C.K. Norwid *Obywatel Gustaw Courbet*, w: *Pisma wybrane*, s. 332.

30/ Tamże, s. 333.

Interpretacje

ścią nie ostatnią, jest cytowany wiersz Barańczaka, w którym poetycki zapis robienia zdjęcia stawał się odpowiednikiem uchwytywania całości życia. Wspomnienie-twórcza funkcja fotografii w prozie powieściowej wskazywana była na początku tych rozważań. Dopowiedzmy, że Myśliwski spożytkował także fotografię czyniąc z niej kłamrę kompozycyjną utworu. Dzięki pierwszej fotografii, otwierającej *Prolog*, „zmęczonej długością pamięci”, i drugiej, zamykającej narrację, w której radość dziecka „niczym słońce rozświetla fotografię”, opowieść o tym, jak syn staje się ojcem, osiągnęła walor niezwyklej syntezy.

Powiada się, że pisanie pozwala lepiej czytać to, co inny napisał, pozwala uczynić swoim pisanie innego, znosząc tradycyjną dychotomię pisanie–lektura. Chodzi o takie przypadki, gdy autorzy wspomnień, czy ogólniej: prozy autobiograficznej przepisują wiersze swych rodziców. Taką właśnie sytuację mamy w *Widnokregu*. „Przepisywane” są przepisy kulinarne matki albo przytaczane ojcowskie opowiadania o wielkich bitwach. Podobnie „działa” fotografia – odczytujemy ją i oglądamy dla nas samych i dla drugiego. Dzięki niej pisarz może przedstawić cielesność drugiego, cielesność, która nabiera duchowego kształtu i oddaje zarazem ambiwalencję fotografii, jej enigmatyczność. „Ten mały, chuderlawy człowieczek na fotografii, o wytrzeszczonych oczach, w gabardynowym, jakby za dużym płaszczu i przygnieciony jakby za dużym kapeluszem – to mój ojciec” (s. 7). Dopiero w ostatnich zdaniach *Prologu* (s. 25) okaże się, że zdjęcie robi dla kaprysu niemiecki żołnierz, gefreiter Hanke, a ojcu być może wydawało się, „że stoi przed wycelowaną łufą, czekając, kiedy padnie strzał”. Dlatego takie były oczy ojca, „bo przecież takimi oczami nie patrzy się, kiedy ktoś nam robi zdjęcie”.



Myśląc o rozmaitych funkcjach przywoływania fotografii w literaturze, nie sposób pominąć faktu nieobecności fotografii. Charakterystyczny jest jej brak w poezji Mirona Białoszewskiego. Jednakże ów brak fotografii jako nośnika metafor świadczy przede wszystkim o podobnym stopniu zaufania, o praktycznym traktowaniu fotograficznego utrwalenia rzeczywistości, jakie wyraził Norwid. Wydaje się, że refleksja nad utrwalaniem rzeczywistości w sztuce i nad rolą fotografii zatonęła w koło. Oto w jednym z tekstów zawartych w tomie *Rozkurz* (Warszawa 1980, s. 83) widzimy Białoszewskiego, gdy jako młody dziennikarz warszawski tuż po wojnie wychodził z fotoreporterem do zrujnowanego miasta szukać tematu i krzyczy na widok walącej się ściany domu „Niech pan robi zdjęcie!”. Zaufanie do tego sposobu zaświadczenia rzeczywistości, zaufanie jak u Norwida, sprawia, że czytając *Mój testament śpiącego* rozumiemy, iż poeta właściwie nie potrzebuje fotografii, bo jego rzeczywistość przeżyta pisaniem sama w sobie zawiera swą fotografię. Pisanie i życie jest, jak powiada Białoszewski, „sprawdzone sobą” Znika zatem potrzeba utrwalania siebie poza sobą, co wyraża się, paradoksalnie, pełnym zaufaniem do fotografii, bez podejrzeń o dwuznaczność: „ciemny negatyw pokoju/ z którego wypadła/ jego dzienna rzeźba/ mój negatyw/ ze mną”. Owo poetycko wyrażone zaufanie do fotografii świadczy też o tym, że Miron Białoszewski wraca do

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

jej źródeł, do pierwocin z czasów dagerotypu. Utożsamia rzeczywistość z negatywem, więcej: negatyw jest uwierzytelniony przez rzeczywistość. Pozostaje już tylko powiedzieć, że dotarł on w ten sposób do „natury” fotografii, a ta wyraża się – jeśli zgodzimy się na ten paradoks – albo odmową pokazania zdjęcia, albo udostępnieniem tylko podpisu pod zdjęciem. Tak oto twórczość autora *Donosów rzeczywistości* świadczy o tym, że spełniło się marzenie Norwida – spełniło się do tego stopnia, że można już było odczytać je na wspak i – zamienić dagerotyp na pióro.

Roman JAKOBSON

○ realizmie w sztuce

Do niedawna historia sztuki, w szczególności historia literatury, nie była nauką, tylko „pogaduszką”. Kierowała się wszystkimi zasadami „pogaduszki”. Żwawo przechodziła od tematu do tematu, od lirycznych wynurzeń o wytworności formy do anegdot z życia twórcy, od psychologicznych truizmów do pytania o wartość filozoficzną i środowisko społeczne. Mówić o życiu, o epoce na podstawie dzieł literackich to takie wdzięczne i łatwe zadanie; kopiować rzeźbę jest wdzięczniej i łatwiej aniżeli szkicować żywe ciało. „Pogaduszka” nie zna precyzyjnej terminologii. Przeciwnie, różnorodność nazw, ekwiwokacja, będąca powodem kalamburów – wszystko to często przydaje rozmowie dużego wdzięku. Podobnie i historia sztuki nie znała terminologii naukowej, posługiwała się potocznymi słowami, nie poddając ich krytycznemu filtrowi, nie uściślając ich i nie biorąc pod uwagę ich wieloznaczności. Na przykład, historycy literatury w oburzający sposób mylili idealizm jako oznaczenie określonej filozoficznej interpretacji rzeczywistości, z idealizmem w sensie bezinteresowności, niechęci kierowania się wąsko pojętymi materialnymi pobudkami. Jeszcze gorzej przedstawia się zamieszanie wokół terminu „forma”, ujawnione wspaniale w pracach Antona Marty’ego z gramatyki ogólnej. Ale szczególnie nie powiodło się pod tym względem terminowi „realizm”. Bezkrytyczne używanie tego słowa, nadzwyczaj nieokreślonego w swojej treści, wywołało fatalne następstwa.

Czym jest realizm w rozumieniu historyka sztuki? Jest to nurt artystyczny, stawiający sobie za cel możliwie najwierniej oddawać rzeczywistość, dążący do maksymalnego prawdopodobieństwa. Realistycznymi – nazywamy te dzieła, które jawią się nam jako oddające rzeczywistość w sposób wierny, prawdopodobny. I już pojawia się dwuznaczność:

1. Mowa jest o dążeniu, tendencji, czyli przez dzieło realistyczne rozumie się dzieło pomysła-

ne przez danego autora jako wizerunek prawdopodobny (znaczenie A).

2. Dziełem realistycznym nazywa się takie dzieło, które ja, wydający o nim sąd, odbieram jako przedstawiające rzeczywistość w sposób prawdopodobny (znaczenie B).

W pierwszym przypadku jesteśmy zmuszeni oceniać immanentnie, w drugim – decydującym kryterium okazuje się moje wrażenie. Historia sztuki w beznadziejny sposób myli oba te znaczenia terminu „realizm”. Mojemu prywatnemu, lokalnemu punktowi widzenia przypisuje się obiektywne, bezwzględnie wiarogodne znaczenie. Pytanie o realizm lub irrealizm tych czy innych artystycznych twórców zostaje potajemnie sprowadzone do pytania o mój stosunek do nich. Pod znaczenie A niedostrzegalnie podstawia się znaczenie B.

Klasycy, sentymentalisci, częściowo romantycy, nawet „realiści” XIX wieku, w znacznym stopniu modernisci i wreszcie futuryści oraz ekspresjoniści itp. nieraz uporczywie głosili wierność rzeczywistości, maksymalne prawdopodobieństwo, słowem, realizm, jako naczelne hasło swojego artystycznego programu. W wieku XIX hasło to daje źródło nazwie kierunku w sztuce. Obecna historia sztuki¹, a zwłaszcza literatury, stworzona jest głównie przez epigonów tego kierunku. Dlatego szczególnie przypadek, osobny artystyczny nurt zostaje rozpoznany jako pełne urzeczywistnienie rozpatrywanej tendencji i w zestawieniu z nim ocenia się stopień realizmu wcześniejszych i późniejszych kierunków w sztuce. Tym sposobem dochodzi potajemnie do nowego utożsamienia, podstawia się trzecie znaczenie słowa „realizm” (znaczenie C): *suma charakterystycznych cech kierunku w sztuce XIX wieku*. Innymi słowy, dzieła realistyczne ubiegłego wieku jawią się historykowi literatury jako najbardziej prawdopodobne przedstawienia rzeczywistości.

Poddamy analizie pojęcie prawdopodobieństwa w sztuce. O ile w malarstwie, w sztukach plastycznych można ulec iluzji, iż jest możliwa pewna obiektywna, bezwzględna wierność wobec rzeczywistości, to pytanie o „naturalne” (według terminologii Platona) prawdopodobieństwo wyrażenia słownego, literackiego opisu okazuje się w oczywisty sposób całkowicie pozbawione sensu. Czy może powstać pytanie o większe prawdopodobieństwo tego czy innego rodzaju poetyckich tropów, czy można powiedzieć, że taka to a taka metafora lub metonimia jest obiektywnie realniejsza? Przecież i w malarstwie realność jest umowna, by tak rzec, figuralna. Umowne są zasady projekcji trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyznę, umowne zabarwienie, abstrahowanie, uproszczenie oddawanego przedmiotu i dobór odtwarzanych cech. Aby zobaczyć obraz, trzeba się nauczyć umownego języka malarstwa, podobnie jak należy się nauczyć języka, aby zrozumieć wypowiedź. Ta umowność, tradycyjność malarskiego przedstawienia w znacznym stopniu warunkuje sam akt naszego wzrokowego odbioru. W miarę narastania tradycji obraz ma-

^{1/} To znaczy w roku 1921 (przyp. tłum.).

larski staje się ideogramem, formułą, z którą na zasadzie przyległości (*smieżnosti*)² kojarzy się natychmiast przedmiot. Rozpoznawanie staje się momentalne. Przystajemy widzieć obraz. Wówczas ideogram trzeba zdeformować. Malarz nowatorski powinien dostrzec w rzeczy to, czego nie widziano wcześniej, narzucić procesowi odbioru nową formę. Przedmiot ukazany zostaje w niezwykłym ujęciu. Kanonizowana przez poprzedników kompozycja zostaje zburzona. Tak właśnie Kramski, jeden z prawodawców szkoły realistycznej w malarstwie rosyjskim, opowiada w swoich wspomnieniach o tym, jak starał się zdeformować maksymalnie kompozycję akademicką, przy czym ów „nieporządek” motywowany był zbliżeniem się do rzeczywistości. To typowa motywacja dla *Sturm und Drang* nowych kierunków w sztuce: deformowanie ideogramu.

W języku praktycznym istnieje szereg eufemizmów – zwrotów grzecznościowych, słów nazywających omownie, aluzyjnych, wypowiedzianych stosownie do konwencji. Kiedy żądamy od mowy prawdziwości, naturalności, wyrazistości, odrzucamy zwykły salonowy rekwizyt, nazywamy rzeczy po imieniu, i te nazwy brzmią, są świeże, mówimy o nich: *c'est le mot*. Lecz oto w trakcie użytkowania słowa nazwa przylgnęła do oznaczanego przedmiotu, a wtedy, odwrotnie, jeśli chcemy trafnego określenia, uciekamy się do metafory, aluzji, alegorii. Brzmia one bardziej odczuwalnie, *s u g e s t y w n i e j*. Inaczej mówiąc, starając się znaleźć oryginalne słowo, które by nam odsłoniło przedmiot, posługujemy się słowem opornym, nietypowym (przynajmniej w danym zastosowaniu), słowem, wobec którego użyto przemocy (*słowom iznasilovannym*). Za pomocą takiego nieoczekiwanego słowa może wyrazić się zarówno figuralna, jak i właściwa nazwa przedmiotu – w zależności od tego, co znajduje się w obiegu. Istnieje na to cała góra przykładów, zwłaszcza w historii słownictwa nieprzystojnego. Nazwać akt płciowy po imieniu – to brzmi dosadnie, ale jeśli w danym środowisku nie ma nic niezwykłego w używaniu mocnych słów, trop, eufemizm działają silniej, bardziej przekonująco. Tak jest w przypadku rosyjskiego „żołnierskiego” słowa „użytkować”. Dlatego to bardziej obraźliwie brzmią terminy obcojęzyczne i z ochotą się ich w tym celu używa; dlatego to skuteczność terminu zwielokrotniana jest przez zaskakujący epitet – holenderski czy morsowy, przywołany przez przeklinającego Rosjanina jako dodatek do słowa nie mającego nic wspólnego z Holandią ani z morskami. Dlatego to chłop, zamiast utartego zwrotu o współżyciu z matką (w osławionych, obraźliwych sformułowaniach), woli posłużyć się fantastycznym obrazem aktu odbywanego

2/ Określenia „przyległość” Jakobson używa zwykle w odniesieniu do języka na oznaczenie relacji zachodzącej pomiędzy językowymi jednostkami w wypowiedzi, gdzie staje się ona podstawą szeroko przezeń rozumianej metonimii. „Przyległość” przeciwstawia on „ekwiwalencji”, czyli odpowiedniej relacji w obrębie systemu. Tutaj natomiast termin ów zostaje przeniesiony w dziedzinę malarstwa. Pojedynczy obraz, potraktowany jako element w szeregu malarskich wypowiedzi, odkrywa swoje znaczenie poprzez odniesienie do wcześniejszych, posługujących się podobną techniką obrazów. Technika owa w opisywanym przez Jakobsona przypadku jest już na tyle konwencją, iż proces ten przebiega niezauważalnie, tak że dzieło przestaje znaczyć jako dzieło sztuki.

z duszą, używając jeszcze dla wzmocnienia formy paralelizmu negatywnego (*otricat' jelnogo paralljelizma*) („twoją duszę, nie matkę”).

Taki jest również rewolucyjny realizm w literaturze. Słowa dotychczasowej narracji niczego już więcej nie mówią. I oto przedmiot zaczynają charakteryzować cechy, które jeszcze wczoraj uznawano za najmniej charakterystyczne, niewarte przekazania, których nie zauważano. „Lubi się zatrzymywać na rzeczach nieistotnych” – to klasyczna opinia konserwatywnej krytyki wszystkich czasów o współczesnym jej nowatorze. Polecam miłośnikowi cytatów, by sam dobrał odpowiednie materiały z krytycznych recenzji współczesnych o Puszkynie, Gogolu, Tolstoju, Andrieju Biełym *etc.* Taka charakterystyka pod względem cech nieistotnych wydaje się adeptom nowego prądu bardziej realistyczna aniżeli poprzedzająca ich skamieniała tradycja. Odbiór u innych – bardziej konserwatywnych – nie przestaje być kształtowany przez stary kanon i dlatego jego deformacja, jaką przeprowadza nowy prąd, wydaje się im odrzuceniem prawdopodobieństwa, odchyleniem od realizmu; nie przestają kultywować starych kanonów jako wyłącznie realistycznych. A zatem, jeśli wyżej mówiliśmy o znaczeniu A terminu realizm, czyli o tendencji w sztuce do prawdopodobieństwa, widzimy, że takie określenie zostawia miejsce dla dwuznaczności.

A₁ – tendencja do deformacji danych kanonów w sztuce, pojmowana jako zbliżenie do rzeczywistości.

A₂ – konserwatywna tendencja w obrębie danej tradycji w sztuce, pojmowana jako wierność rzeczywistości.

Znaczenie B przewiduje moją subiektywną ocenę danego zjawiska w sztuce jako wiernego rzeczywistości; zatem, podstawiając otrzymane rezultaty, spostrzegamy:

Znaczenie B₁ – w stosunku do danych w sztuce przyzwyczajęń jestem rewolucjonistą i ich deformację odbieram jako zbliżenie do rzeczywistości.

Znaczenie B₂ – jestem konserwatystą i deformację danych w sztuce przyzwyczajęń odbieram jako zniekształcenie rzeczywistości.

W drugim przypadku tylko te fakty artystyczne, które, według mnie, nie przeczą danym estetycznym przyzwyczajeniom, mogą zostać nazwane realistycznymi. Ale ponieważ jako najbardziej realistyczne jawią mi się właśnie moje przyzwyczajenia (tradycja, do której należę), to – biorąc pod uwagę, że w ramach innych tradycji, nawet nie przecających mym nawykom, te ostatnie są zrealizowane nie w pełni – dostrzegam w tych tradycjach zaledwie częściowy, załączkowy, niedojrzały albo schyłkowy realizm, podczas gdy za jedyny prawdziwy uznaję ten, na którym zostałem wychowany. Natomiast w przypadku B₁, odwrotnie: do wszelkich artystycznych formuł, które przeczą nie uznawanym przeze mnie artystycznym przyzwyczajeniom, odnoszę się dokładnie tak, jak w przypadku B₂, odniósłbym się do form NIE przecających owym przyzwyczajeniom. W tym przypadku realistyczną tendencję (w znaczeniu A₁) łatwo mogę przypisać formom w ogóle jako takie nie pomyślanym. W ten sposób z punktu widzenia B₁ interpretowano prymitywistów. Rzucił się w oczy ich sprzeciw wobec kanonów, na których my byliśmy wy-

Jakobson ○ realizmie w sztuce

chowani, podczas gdy ich wierność wobec własnego kanonu, tradycyjność, pozostawała niezauważona (A, wyjaśniano jako A₁). Dokładnie w ten sam sposób teksty w ogóle nie pomyślane jako poetyckie mogą zostać odebrane i wyjaśnione właśnie jako poetyckie. Porównaj opinię Gogola o poetyckim charakterze spisu kosztowności moskiewskich carów, uwagę Novalisa o poetyckości abecadła, oznajmienie futurysty Kruczonego o poetyckim brzmieniu rachunku z pralni albo poety Chlebnikowa o tym, jak czasem błąd drukarski daje artystyczny efekt.

Konkretnie znaczenie A₁, A₂, B₁ i B₂ jest nadzwyczaj względne. I tak, nasi współcześni dopatrzą się realizmu u Delacroix, ale nie u Delaroche'a, u El Greca i Andrieja Rublowa, ale nie u Guida Reni, w scytyjskiej chłopce, ale nie w Laokoonie. Ktoś, kto dostrzeże prawdopodobieństwo u Racine'a, nie dostrzeże go u Shakespeare'a, i odwrotnie.

Druga połowa dziewiętnastego wieku. Grupa malarzy walczy w Rosji o realizm (pierwsza faza C, czyli szczególnie przypadek A₁). Jeden z nich – Riepin – maluje obraz *Iwan Groźny zabił syna*. Współbojownicy Riepina witają ten obraz jako realistyczny. I przeciwnie: akademicki nauczyciel Riepina jest oburzony brakiem realizmu, konfrontując obraz z obowiązującym wyłącznie dla tego nauczyciela kanonem akademickim (czyli z punktu widzenia B₁), dokładnie wylicza naruszenia zasady prawdopodobieństwa. Lecz oto akademicka tradycja przeżyła się, kanon „realistów”-*pieredwizników* powszednieje, staje się faktem społecznym. Powstają nowe malarskie tendencje, zaczyna się nowy *Sturm und Drang* – w przekładzie na język manifestów artystycznych: poszukuje się nowej prawdy. Dlatego to współczesnemu malarzowi obraz Riepina wyda się, oczywiście, nienaturalny, nieprawdopodobny (z punktu widzenia B₂) i już tylko konserwatysta czci „realistyczne nakazy”, usiłuje patrzeć oczami Riepina (druga faza C, czyli szczególnie przypadek B₂). Z kolei Riepin nie dostrzeży u Degasa i Cézanne'a nic oprócz zniekształcenia i wypaczenia (z punktu widzenia B₁). Dzięki tym przykładom cała względność pojęcia „realizm” staje się oczywista; tymczasem – jak już mówiliśmy – historycy sztuki należą w większości do epigonów „realizmu” (druga faza C), arbitralnie stawiają znak równości między C i B₂, mimo że w rzeczywistości C – to tylko szczególnie przypadek B. Jak wiemy, pod znaczenie A podstawia się ukradkowo znaczenie B, przy czym nie dostrzeży się zasadniczej różnicy między A₁ i A₂; rozbicie ideogramów rozumie się jedynie jako środek do tworzenia nowych – autonomicznego aspektu estetycznego konserwatysta oczywiście nie dostrzeży. W ten sposób historycy literatury, mając na myśli niby A (właściwie A₂), w rzeczywistości mówią o C. Dlatego kiedy historyk literatury oznajmia, na przykład, że „rosyjskiej literaturze jest właściwy realizm”, to ma to tyle sensu, co aforyzm: „człowiekowi właściwe jest być dwudziestolatkiem”.

Ponieważ utarła się tradycja, że realizm to znaczenie C, nowi malarze realisci (w znaczeniu A₁ tego terminu) zmuszeni są ogłosić siebie neorealistami, realistami w głębszym sensie tego słowa, naturalistami, ustanawiać różnicę pomiędzy realizmem przybliżonym, pozornym, a, ich zdaniem, oryginalnym (czyli własnym). Jestem realistą, ale tylko w głębszym sensie tego słowa – oznajmił już Dostojewski.

I prawie ten sam frazes powtarzali po kolei symboliści, włoscy i rosyjscy futuryści, niemieccy ekspresjoniści i tak dalej, i tak dalej. Czasami owi neorealiści utożsamiali ostatecznie swój program estetyczny z realizmem w ogóle i dlatego zmuszeni byli, oceniając przedstawicieli grupy C, wyłączyć ich poza prąd realistyczny. Tak przez pośmiertną krytykę został podany w wątpliwość realizm Gogola, Dostojewskiego, Tołstoja, Turgieniewa, Ostrowskiego.

Samo znaczenie C charakteryzowane jest przez historyków sztuki (a zwłaszcza literatury) w sposób przybliżony i bardzo nieokreślony – nie wolno zapominać, że charakterystykę tworzą epigoni. Dokładna analiza na pewno podstawi pod C szereg kategorii o bardziej precyzyjnym znaczeniu, odsłoni fakt, iż poszczególne chwyt, jakie ogólnie kojarzymy z C, są znamienne nie dla wszystkich przedstawicieli tak zwanej szkoły realistycznej i odwrotnie, odkrywane są i poza nią.

Mówiliśmy już o realizmie progresywnym jako o charakterystyce pod względem cech nieistotnych. Jeden z chwytów takiej charakterystyki – kultywowany między innymi przez szereg przedstawicieli szkoły C (w Rosji – tak zwanej szkoły gogolowskiej) i dlatego czasami niesłusznie utożsamiany z C w ogóle – to zagęszczenie narracji obrazami przywoływanymi według przyległości (*smjeżnosti*)³. To znaczy: droga wiedzie od terminu właściwego do metonimii i synekdochy. To „zagęszczenie” przeprowadzane jest na przekór intrydze albo też zupełnie ją znosi. Przytoczmy najprostszy przykład: dwa literackie samobójstwa – Lizy (z opowiadania M. Karamzina *Biedna Liza* – przyp. tłum.) i Anny Kareniny. Przedstawiając samobójstwo Anny, Tołstoj pisze głównie o jej torebce. Ta nieistotna cecha wydałaby się Karamzinowi bezsensowna, chociaż w porównaniu z awanturnicznym romansem wieku XVIII opowiadanie Karamzina jest także łańcuchem cech nieistotnych. Jeśli w romansie awanturnicznym XVIII wieku bohater spotykał przechodnia, to właśnie tego, który był potrzebny jemu albo przynajmniej intrydze. A u Gogola, Tołstoja czy Dostojewskiego bohater obowiązkowo spotka pierwszego z brzegu przechodnia niepotrzebnego, zbędnego z punktu widzenia fabuły, i odbędzie z nim rozmowę, z której dla fabuły nic nie wyniknie. Ponieważ chwyt taki nierzadko ogłasza się jako realistyczny, oznaczmy go przez D, powtarzając, że D pojawia się często w C.

Chłopcu zadają zagadkę: z klatki wyleciał ptak; w jakim czasie doleciał do lasu, jeśli co minutę przelatywał tyle i tyle, a odległość między klatką a lasem wynosi tyle a tyle. Chłopiec pyta: a jakiego koloru była klatka? Ów chłopiec był typowym realistą w znaczeniu D tego słowa.

Albo jeszcze taka anegdota – „zagadka ormiańska”: wisi w salonie, zielone. Co to jest? Okazuje się, że śledź. Dlaczego w salonie? A nie można było powiesić? A dlaczego zielony? Pomalowano. Ale po co? Aby trudniej było odgadnąć. To dążenie, aby trudniej było odgadnąć, ta tendencja do spowalniania rozumienia prowadzi do akcentowania nowej cechy, do przywołania nowego epitetu. W sztuce przesada jest nieunikniona, pisał Dostojewski; ażeby ukazać rzecz, trzeba deformować

^{3/} Por. przyp. 2 (przyp. tłum.).

jej poprzedni wygląd, zabarwić ją, tak jak barwi się preparaty dla obserwacji pod mikroskopem. Koloruje się na nowo przedmiot i już wszyscy myślą: stał się bardziej wyczuwalny, oczywisty, realniejszy (A₁). Kubista zwiłokrotnił na obrazie przedmiot, pokazał go z paru punktów widzenia, uczynił bardziej namacalnym. To chwyt malarski. Istnieje wszelako możliwość motywowania, usprawiedliwiania tego chwytu w samym obrazie. Na przykład przedmiot zostaje powtórzony, odbity w lustrze. Dokładnie tak się dzieje w literaturze. Śledź jest zielony, bo go pomalowali – zaskakujący epitet zostaje zrealizowany, trop zamienia się w epicki motyw. Dlaczego pomalowali? – autor ma na to odpowiedź, ale w rzeczy samej prawidłowa jest tylko jedna odpowiedź: aby trudniej było odgadnąć. W ten sposób można narzucić przedmiotowi termin niewłaściwy albo podać ten termin jako szczególną koncepcję owego przedmiotu. Paralelizm negatywny (*otricat'jelnnyj paralljelizm*) odrzuca metaforę w imię właściwego terminu. „Nie jestem drzewem, jestem kobietą” – mówi dziewczyna w wierszu czeskiego poety, Šramka. Ta konstrukcja literacka może stać się umotywowana: z cechy skazu (*skaza*) stać się detalem rozwoju sjużetu (*sjużetnogo razvit'ja*)⁴. Mówili jedni: to ślady gronostaja; drudzy odpowiadali: nie, to nie są ślady gronostaja, to przechodził Čurila Plenковиč. Odwrócony (*obraščennyj*) paralelizm negatywny odrzuca termin właściwy dla metafory (w cytowanym wierszu Šramka: „nie jestem kobietą, jestem drzewem”; albo w sztuce innego czeskiego poety, Čapka: Co to jest? – Chusteczka. – To nie chusteczka. – To stojąca przy oknie piękna kobieta. Ma na sobie białe ubranie i marzy o miłości...).

W rosyjskich bajkach erotycznych obraz kopulacji bywa często podawany w terminach odwróconego paralelizmu, podobnie jak w pieśniach weselnych, z tą różnicą, że w pieśniach tych metaforyczna konstrukcja zwykle nie jest niczym usprawiedliwiona, podczas gdy w bajkach owe metafory motywuje się jako sposób kuszenia dziewczyny, wykorzystany przez chytrego bohatera bajki, albo też jako wyjaśnienie w zwierzęcym języku niepojętego dla zwierząt ludzkiego aktu. Konsekwentna motywacja, usprawiedliwianie poetyckich konstrukcji, również bywa nazywana realizmem. W ten sposób czeski powieściopisarz, Čapek-Chod nazywa żartobliwie „realistycznym rozdziałem” umotywowanie tyfusową gorączką „romantycznej” fantastyki w pierwszym rozdziale powieści *Najbardziej zachodni Słowianin*.

Taki realizm, czyli wymóg konsekwentnego motywowania, realizowania poetyckich chwytów, oznaczmy jako E. Owo E często myłone jest z C, B itd. I w tym stopniu, w jakim teoretycy i historycy sztuki (szczególnie literatury) nie odróżniają różnorodnych pojęć ukrytych pod

^{4/} Terminy *skaz* i *skoznet* nie mają dokładnego odpowiednika w języku polskim (czasem spotyka się tłumaczenia „narracja mówiona” i „temat artystyczny”). *Skaz* to sposób opowiadania, w którym sam akt mówienia staje się zdarzeniem. *Skoznet* zaś jest uszeregowanym zgodnie z punktem widzenia autora ciągiem zdarzeń. Owe określenia tylko w przybliżeniu odróżniają narrację od fabuły, dlatego też zdecydowałem się zostawić je w brzmieniu oryginalnym (przyp. tłum.).

terminem „realizm”, obchodzą się z nim jak z pęczniejącym w nieskończoność workiem, w który można upychać wszystko, co tylko się zapragnie.

Protestują: nie, nie wszystko. Fantastyki Hoffmanna nikt nie nazwie realizmem. A to znaczy, że jakieś wspólne znaczenie słowa „realizm” mimo wszystko istnieje, że coś można wyłączyć poza nawias.

Odpowiadam: nikt nie nazwie łopaty kosą, ale to nie znaczy, że słowo „kosa” obdarzone jest tylko jednym znaczeniem. Nie można bezkarnie utożsamiać licznych znaczeń słowa „realizm”, tak jak nie można – nie ryzykując opinii obłąkanego – mylić dziewczęcych kos z kosami stalowymi. Prawda, że pierwsza pomyłka jest mniej groźna, ponieważ różne znaczenia ukryte tu pod jednym słowem są od siebie ostro odgraniczone, podczas gdy łatwo wyobrazić sobie fakty, o których można jednocześnie powiedzieć: to realizm w sensie C, B, A, itd. Mimo to jednak mylenie C, B, A, itd. jest niedopuszczalne. Rzecz jasna, istnieją w Afryce Murzyni, którzy są także murzynami (= oszustami) w grze⁵. Niewątpliwie, istnieją alfonsi o imieniu Alfons. Ale to jeszcze nie powód, by każdego Alfonsa nazywać alfonsem, ani podstawa do wyciągania wniosków o tym, jak gra w karty plemię murzyńskie. Przykazanie to jest wręcz naiwne w swej oczywistości, a mimo to mówiący o realizmie w sztuce łamią je bez ustanku.

(1921)

Przełożył *Przemysław Pietrzak*

5/ Ros. *arap* to „Murzyn”, ale i „oszust” (przyp. tłum.).

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa 28, Warszawa tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie” rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej. Cena prenumeraty rocznej za 1999 r. **69,00 PLN.**

Konto dla prenumeratorów w kraju:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366. Cena prenumeraty rocznej za rok 1999 łącznie z wysyłką:

- pocztą zwykłą – 31 USD;
- pocztą lotniczą:
- Europa wraz z Rosją i Izraelem – 36 USD,
- reszta świata 45 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella”, Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Aykwariat „Bibliofil”, ul. Szpitalna 19 Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18 Księgarnia „Skarbnica”, ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseller”, ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma „Teksty Drugie” prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91.

Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826-21-78 lub 65-72-880, 65-72-706, tel./fax (0-22) 826-99-45.

w najbliższych numerach



Janusz SŁAWIŃSKI

Bez przydziału

Joanna ORSKA

Nowojorskie historie
w poezji lat dziewięćdziesiątych

Ewa M. THOMPSON

Nacjonalizm, kolonializm, tożsamość

Stanley FISH

Dowodzenie vs. perswazja

Ryszard NYCZ

„Każdy z nas jest przybyszem”. Wzory
tożsamości w literaturze polskiej XX wieku

Andrzej ZAWADZKI

Pisarstwo antropologiczne Bronisława Malinowskiego